

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Jasna Merklin

Avtorjeva vloga v sodobnem slovenskem dokumentarnem filmu

Magistrsko delo

Ljubljana, 2016

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Jasna Merklin

Mentor: red. prof. dr. Peter Stanković

Avtorjeva vloga v sodobnem slovenskem dokumentarnem filmu

Magistrsko delo

Ljubljana, 2016

"We are not documentarians, we are filmmakers." – Michael Moore

ZAHVALA

Zahvaljujem se moji družini, ki me je vzpodbujala in mi stala ob strani.

Posebna hvala sestri Marini za vsebinsko in moralno podporo.

Hvala tudi avtorjem dokumentarnih filmov, ki so si vzeli čas za intervju ter mentorju Petru Stankoviću za dobre usmeritve in prijetno sodelovanje.

Avtorjeva vloga v sodobnem slovenskem dokumentarnem filmu

Dokumentarni film naj bi bil vizualni in slušni dokument časa, vendar mu to objektivno moč lahko daje zgolj koren besede dokumentarec. Ko se iz jezikovne enoznačnosti premaknemo v ustvarjalno polje, se srečamo z vrsto kompleksnih resničnosti, ki se v osnovi razdelijo na dva pola. Prvi pol je videnje in sporočilo avtorja dokumentarnega filma, drugi pol pa so ljudje, dogodki in odnosi med njimi, ki jih avtor za film potrebuje. V sledeči magistrski nalogi me je zanimalo, kako sodobni slovenski avtorji ta dva pola kombinirajo. V teoretičnem delu naloge sem se poglobila v definicijo in konstrukcijo dokumentarnega filma, zgodovino, avtorja, filmski jezik in produkcijo, v praktičnem delu pa v ustvarjanje sodobnih slovenskih avtorjev. Na podlagi tekmovalnega programa 17. Festivala slovenskega filma v Portorožu sem izbrala pet sodobnih slovenskih dokumentarcev, jih obravnavala in z njihovimi avtorji naredila poglobljene polstrukturirane intervjuje. Ti so temeljili na treh ključnih fazah ustvarjanja filma – predprodukciji, produkciji in postprodukciji, vprašanja pa so se nanašala na osebni pristop avtorja. Zanimala me je ustvarjalnost in intenziteta vključenosti avtorjev v posameznih fazah. Analiza je pokazala mnogoterost idej, reprezentacij in trikov filmskega jezika, ki jih avtorji uporabljajo z namenom, da povedo zlasti lastno resničnost.

Ključne besede: avtor, dokumentarni, film, produkcija, reprezentacija.

Author's role in contemporary Slovenian documentary film

A documentary film is deemed to be a visual and audio document of time, but objectively it is defined that way only by the word's root. Moving from the word's meaning to the creative field, we meet with several complex realities which are basically divided into two poles. The first pole is the author's view and message, and the second pole are the people, events and relationships between them – all that the author needs to make a film. In the following masters thesis I was interested to know how the contemporary Slovenian authors combine these two poles. In the theoretical part of the assignment, I looked into the definition of the structure of the documentary film, its history, authors, film language and production. In the practical part, I researched and analysed the creations of contemporary Slovenian authors. Based on the competition program of the 17th Festival of Slovenian Film in Portoroz, I selected five modern Slovenian documentaries, analysed them and made in-depth semi-structured interviews with their authors. They were all based on three key stages of film creating: pre-production, production and post-production, and the questions concerning the personal approach of the authors. I was interested in the creativity and the intensity of authors' involvement in the various stages. The analysis showed a multiplicity of ideas, representations and tricks of the film language, which the authors used to tell their own reality in particular.

Keywords: author, documentary, film, production, representation.

KAZALO VSEBINE

1	UVOD	9
2	DEFINICIJA IN KONSTRUKCIJA V DOKUMENTARNEM FILMU	10
2.1	»KREATIVNA OBRAVNAVA RESNIČNOSTI«	13
2.2	KLASIFIKACIJA	14
2.3	REPREZENTACIJA PO BILLU NICHOLSU	15
2.3.1	POETSKI NAČIN	15
2.3.2	RAZLAGALNI NAČIN	15
2.3.3	OPAZOVALNI NAČIN	16
2.3.4	PARTICIPACIJSKI NAČIN	16
2.3.5	REFLEKSIVNI NAČIN	17
2.3.6	PERFORMATIVNI NAČIN	17
3	ZGODOVINA DOKUMENTARNEGA FILMA	18
3.1	ROBERT FLAHTERY	18
3.2	JOHN GRIERSON	19
3.3	PROPAGANDNI FILM	19
3.3.1	DZIGA VERTOV	19
3.3.2	LENI RIFENSHTAL	19
3.4	»CINEMA VERITE« IN »DIRECT CINEMA«	20
3.5	VIDEOKASETA	21
3.6	SUBJEKTIVNA OBSERVACIJA	22
3.7	RESNIČNOSTNA TV	22
3.8	NOVI DOKUMENTAREC	23
4	ZGODOVINA DOKUMENTARNEGA FILMA NA SLOVENSKEM	24
4.1	SODOBNI SLOVENSKI DOKUMENTAREC	25
5	AVTOR	28
5.1	ROJSTVO AVTORJA	28
5.2	AVTOR IN REŽISER	29
5.3	(ZAČASNA) SMRT AVTORJA	30
5.4	PRODUKT AVTOR	31
5.5	AVTOR IN DOKUMENTARNI FILM	32

6	FILMSKI JEZIK.....	35
6.1	KADER.....	36
6.2	PLANI.....	37
6.2.1	SPLOŠNI TOTAL	37
6.2.2	DALJNI TOTAL	38
6.2.3	SREDNJI PLAN IN AMERIŠKI PLAN	38
6.2.4	BLIŽNJI PLAN	39
6.2.5	VELIKI PLAN IN DETAJL	39
6.3	PERSPEKTIVE	39
6.4	GIBANJE KAMERE.....	40
6.4.1	HITROST GIBANJA	40
6.4.2	SMER GIBANJA	40
6.4.3	MOTIVACIJA GIBANJA	41
6.4.4	ZOOM	41
6.4.5	ZASUK IN PREMIK	42
6.4.6	POSNETEK IZ ROKE	42
6.5	SNEMANJE ZVOKA.....	42
6.6	GLASBA	43
6.7	SVETLOBA IN BARVE.....	43
7	PRODUKCIJA	44
7.1	RAZVOJ	46
7.1.1	PREDLOG (SINOPSIS).....	48
7.1.2	»TREATMENT«	49
7.1.3	SCENARIJ	50
7.2	PREDPRODUKCIJA	50
7.2.1	URNIK.....	51
7.3	PRODUKCIJA:.....	51
7.3.1	REŽISER.....	51
7.3.2	EKIPA.....	52
7.3.3	NA TERENU.....	53
7.4	POSTPRODUKCIJA	55
7.4.1	MONTAŽA	55
7.4.2	GROBA MONTAŽA	56
7.4.3	FINA MONTAŽA	57
7.4.4	MONTAŽA ZVOKA	58
7.4.5	GLASBA	58
7.4.6	AVTORJEVA VLOGA PRI MONTAŽI	59
8	AVTORJEVA VLOGA V SODOBNEM SLOVENSKEM DOKUMENTARNEM FILMU.....	60
8.1	POLSTRUKTURIRANI INTERVJU	60

9	AVTORJI IN FILMI	61
9.1	Mama je ena sama, avtor Miha Čelar	61
9.1.1	VSEBINA	61
9.1.2	REPREZENTACIJA	61
9.1.3	KAMERA – PLANI, SNEMALNI KOT, GIBANJE.....	62
9.1.4	ZVOK IN GLASBA.....	62
9.1.5	LUČ, SVETLOBA, BARVE	63
9.2	Boj za, avtor Siniša Gačič.....	63
9.2.1	VSEBINA	63
9.2.2	REPREZENTACIJA	64
9.2.3	KAMERA – PLANI, SNEMALNI KOT, GIBANJE.....	64
9.2.4	ZVOK IN GLASBA.....	64
9.2.5	LUČ, SVETLOBA, BARVE	64
9.3	Ples z Marijo, avtor Ivan Gergolet.....	64
9.3.1	VSEBINA	65
9.3.2	REPREZENTACIJA	65
9.3.3	KAMERA – PLANI, SNEMALNI KOT, GIBANJE.....	65
9.3.4	ZVOK IN GLASBA.....	66
9.3.5	LUČ, SVETLOBA, BARVE	66
9.4	Kaj pa Mojca?, avtorica Urša Menart.....	66
9.4.1	VSEBINA	66
9.4.2	REPREZENTACIJA	66
9.4.3	FILMSKI JEZIK	67
9.5	Premiki v objubljeni deželi, avtor Miha Erman	67
9.5.1	VSEBINA	67
9.5.2	REPREZENTACIJA	67
9.5.3	KAMERA – PLANI, SNEMALNI KOT, GIBANJE.....	68
9.5.4	ZVOK IN GLASBA.....	68
9.5.5	LUČ, SVETLOBA, BARVE	68
10	ANALIZA	68
10.1	PREDPRODUKCIJA	69
10.1.1	IDEJA.....	69
10.1.2	REPREZENTACIJA	70
10.1.3	FINANCIRANJE	72
10.1.4	SCENARIJ / TREATMENT	74
10.1.5	URNIK.....	75
10.1.6	EKIPA	76
10.2	PRODUKCIJA.....	78
10.2.1	AVTORJEVA VLOGA NA TERENU	78
10.2.2	SODELOVANJE Z LIKI.....	79
10.3	POSTPRODUKCIJA	81
10.3.1	MATERIAL	81
10.3.2	MONTAŽA	82
10.3.3	ZVOK.....	84
10.4	REFLEKSIJA.....	84

11	UGOTOVITVE	86
11.1	PREDPRODUKCIJA	86
11.1.1	IDEJA	86
11.1.2	REPREZENTACIJA	87
11.1.3	FINANCIRANJE	87
11.1.4	SCENARIJ	88
11.1.5	EKIPA	88
11.2	PRODUKCIJA	89
11.2.1	AVTORJEVA VLOGA NA TERENU	89
11.2.2	SODELOVANJE Z LIKI	89
11.3	POSTPRODUKCIJA	90
11.3.1	MATERIAL	90
11.3.2	MONTAŽA	90
11.3.3	ZVOK	90
11.3.4	REFLEKSIJA	91
12	SKLEP	91
13	ZAKLJUČEK	94
14	LITERATURA	95
	PRILOGE	98
	Priloga A: Polstrukturirani intervju	98
	Priloga B: Avdio posnetki intervjujev z Ivanom Gergoletom, Miho Čelarjem, Miho Ermanom, s Sinišo Gačič in z Uršo Menart	100

KAZALO SLIK

Slika 7.1: Stopnje ustvarjanja dokumentarnega filma	46
Slika 7.2: Pogoji ob prijavi za financiranje dokumentarca v razvoju	47
Slika 7.3: Prikaz predvidenih časovnih terminov za produkcijo dokumentarnega filma	48

1 UVOD

O avtorjevi vlogi v dokumentarnem filmu sem se prvič začela resno spraševati, ko sem z ekipo treh Belgijcev na mednarodnih delavnicah dokumentarnega filma Luksuz produkcije v Ljubljani ustvarjala četrti kratki dokumentarni film. Odločili smo se, da bi radi ujeli »kolesje mesta, srce Ljubljane, nevidne duše podzemlja« in še kakšna prispodoba sem nam je utrnila ob razvijanju ideje za film. Končno smo našli izjemen lik, smetarja Hamdijo, ki vsako jutro prehodi center mesta in v svoj smetnjak na kolesih, označen s številko 3, pospravi, kar je noč razmetala. Uspelo nam je, da smo ga, razen pri delu, spoznali še v domačem okolju. V majhni delavski sobi na Vrhniki smo skupaj preživeli nekaj ur in med drugim ugotovili, da ima v Bosni ženo, ki jo je med našim obiskom poklical po telefonu. Ker se je vse odvijalo zelo hitro, smo ga prosili, naj klic ponovi, saj ga nismo uspeli posneti. Malce mu je bilo neprijetno, vendar je to vseeno storil. V postprodukciji smo potem ugotovili, da je prav klic bistvo naše zgodbe, saj ponazarja motiv ločenosti od družine – ženo in otroke Hamdija vidi samo čez vikend in zato vsak petek prevozi šest ur. Da bi zgodbi dodali moč smo posneli bosansko udeleženko na omenjenih delavnicah in ta del (fiktivnega) govora dodali k že posnetemu pogovoru. Rezultat je bil izjemen, film se je uvrstil na številne festivale, prejeli smo celo nagrade. Seveda ne samo zaradi klica, ampak je k temu prispevala tudi naravnost in pristnost našega lika, ki je (med drugim tudi) zaspal pred našo kamero. Takrat me je še bolj kot prej začelo zanimati, na kakšen način avtorji dokumentarnih filmov ustvarjajo zgodbe, ali jim je pomembno, da podajajo objektivno resničnost – kar bi v našem primeru pomenilo, da ne posnamemo telefonskega pogovora – ali lastno videnje zgodbe in lastno sporočilo? Mi smo snemali kratek film, kar je pomenilo le enodnevno intenzivno komunikacijo. Kako pa avtorji posnamejo celovečerce, kjer jih protagonisti morajo spustiti k sebi za še in še časa, kako se z njimi povežejo in komunicirajo, da jih pripravijo do razkritja intimnega sveta?

Cilj moje magistrske naloge je raziskati avtorjevo vlogo v sodobnem slovenskem dokumentarnem filmu. Na kakšen način sploh pristopijo k temi, kako jo razvijejo – torej pot od zasnove do postprodukcije – in kako intenzivno so vključeni na teh ravneh? Ali več prepustijo snemalcem, montažerjem, »usodi« ali sami nadzorujejo, celo vzpostavijo dogodke? Kako razvijejo zgodbo, imajo napisan scenarij? Od kod pridobijo sredstva, kdo so njihovi financerji, kako izberejo zvoke, glasbo, in kako premagujejo ovire, ki jih srečajo na poti? Zanimalo me bo tudi, kaj si mislijo o lastnem ustvarjanju, se jim zdi, da podajajo lastno ali objektivno resnico? Kaj je zanje dokumentarni film?

Raziskava je relevantna, saj se ukvarja s sodobnim ustvarjanjem slovenskega dokumentarnega filma. Čeprav je sama produkcija dokumentarnega filma v slovenskem prostoru čedalje bolj pokrita, saj se je število dokumentarcev z različnimi tematikami zelo povečalo (Rugej 2009, 77), pa je dokumentarni film po besedah slovenskega filmskega profesorja in teoretika Filipa Dorina z vidika teoretske obravnave še vedno v pomanjkanju. Dorin v intervjuju za revijo Ekran izpostavi, da predlogi za ustvarjanje in obravnavanje dokumentarnega filma prihajajo »bistveno več iz razvitih držav, zlasti ZDA, bistveno manj pa iz novih demokracij in dežel tretjega sveta. To nam pokaže, da je zavest o pomenu dokumentarnega filma za nadaljnji človeški in družbeni razvoj v razvitejših delih sveta bistveno višja kot v nerazvitem svetu, kjer pa posvečajo nesorazmerno veliko sredstev programom in projektom, ki so osnovani na senzacionalizmu, škandalih, zabavi in kiču.« (Dorin v Burlin 2009) Nezaželeni pozornosti dokumentarnih filmov pritrjuje tudi Samo Rugej, filmski publicist in založnik: »Naši igrani filmi se dolgo časa sončijo v soju žarometov, pri naših dokumentarcih pa zanimanje medijev le redko ostaja dalj časa kot trenutek ali dva. Gotovo po krivici: pogled na bogato bero zadnjih let kaže, da so trenutno v Sloveniji ravno celovečerni dokumentarni filmi najbolj propulzivno telo domačega filma, ki bi si v prihodnje zaslužilo veliko več pozornosti kot doslej.« (Rugej 2009, 81)

Magistrska naloga bo temeljila na teoretičnem pregledu dokumentarnega filma – definicija in konstrukcija dokumentarnega filma, svetovni in slovenski pregled zgodovine, avtor, filmski jezik in faze produkcije: razvoj, predprodukcija, produkcija, postprodukcija.

Drugi, praktični del magistrske naloge pa je namenjen petim sodobnim slovenskim avtorjem dolgometražnih in srednjemetražnih dokumentarnih filmov, ki so bili izbrani v kategorijo »tekmovalni« na 17. Festivalu slovenskega filma, septembra 2014. Z njimi sem se pogovarjala o njihovi vlogi pri omenjenih filmih v polstrukturiranem intervjuju. Intervju je prav tako kot filmska produkcija razdeljen v faze predprodukcija, produkcija, postprodukcija ter dodatek samorefleksija avtorjev o ustvarjanju. Na podlagi intervjujev z avtorji bom zapisala ugotovitve, ki jih bom povzela v sklepih, ter končala z zaključno mislijo o vlogi avtorja v sodobnem slovenskem dokumentarnem filmu.

2 DEFINICIJA IN KONSTRUKCIJA V DOKUMENTARNEM FILMU

»Za določeni tip filma je že več kot 80 let v rabi izraz dokumentarec oziroma besedna zveza dokumentarni film. Slednji izraz je prvi uporabil John Grierson, ko je pisal o filmu Moana Roberta Flahertyja. V sedemdesetih letih prejšnjega stoletja pa se je na angleškem govornem

območju uveljavil nov generični pojem »nonfiction film«, kot prejkone nasprotni pol filmske fikcije.« (Dorin 2008, 20) Robar Dorin ga posloveni z besedno zvezo neumišljeni film oziroma film z neumišljeno vsebino. V zvrst le teh šteje vse tiste filme, ki niso vsebinsko zasnovani na umišljenih ali s pomočjo domišljije spremenjenih dejstev in dejanskosti, torej tudi dokumentarce, med filme z umišljeno vsebino pa vse druge. Pri tem citira Merama Barsama, ki v knjigi *Nonfiction Film Theory and Criticism* pravi: »Dokumentarni film nedvomno spada v zvrst neumišljenega filma, pri čemer velja poudariti, da je vsak dokumentarec neumišljeni film, ni pa vsak neumišljeni film dokumentarec.« Temeljna razdelitev del na umišljeni in neumišljeni film po njegovem mnenju bolj ustreza naravi predmeta kot pa manj splošna, a vseeno dokaj nedoločna izraza igrani in neigrani film ali dramski in dokumentarni film, ki sta med publicisti pogosto v rabi.¹ (Dorin 2008, 21–23)

Zanimivo je, da sam pomen besede »documentary« nima nujno velike zveze z vsebino, ki so jo prvotni dokumentarni filmi zajemali. Beseda dokumentirati izhaja iz latinske besede »docere«, ki v prevodu pomeni »učiti«. Prvi dokumentarni filmi so bili za ljudi bolj kot doprinos k novemu znanju predmet občudovanja, in to predvsem zaradi »ujetega časa in prostora«, ki sta jim že bila znana. »Tako so bili prvi t.i. neumišljeni filmi, predhodniki dokumentarnega filma predvsem posnetki človeških bitij in dogajanja v vsakdanjem življenju. Filmi so bili kratki – do dve minuti, dejanske dogodke pa so prikazovali zvesto, neposredno in prepričljivo, da so hitro postali predmet splošnega čudenja in občudovanja.« (Dorin v Burlin 2009). Privlačnost zgodnjih filmov je bila v gibanju predmetov, ki so bili do potankosti podobni originalom iz stvarnosti in so se do najmanjše podrobnosti tako tudi vedli na platnu. Naloga kamere je bila v bistvu ujeti in zabeležiti življenje. (Arneheim 2000, 34)

V tistih časih se ljudje še niso ukvarjali s filmom kot umetnostjo, ampak kot medijem za beleženje. »Popačenje« je očitno veljalo za napako, ker še ni bilo namerno. Postopoma in najbrž nezavedno so filmski ustvarjalci spoznali, da je mogoče razlike med filmom in stvarnim življenjem uporabiti za ustvarjanje oblikovno izraznih podob. (Arneheim 2000, 34) Ko se je to zgodilo, je nastopil t.i. umišljeni oziroma igrani film.

»Popačenja« se je prvi lotil George Melies, prvi francoski režiser igranega filma. Kot pišeta Izod in Kilborn v članku *Redefining cinema: other genres* je zgodovinsko gledano delitev na umišljene in neumišljene načine ustvarjanja postavil prav Melies. (Izod in Kilborn v Hill in

¹ V nadaljevanju bom uporabljala vse izraze »dokumentarec«, »neumišljeni film in »dokumentarni film« enakovredno. Za ostale filme bom uporabljala izraz »umišljeni« ali »igrani« film. Izrazoslovje se bo spremenilo v primeru citiranja in v praktičnem delu, ko bom uporabljala izraze, ki so jih uporabili avtorji za lastne filme.

Gibson 1998, 425). Mnogi ga štejejo za začetnika znanstveno-fantastičnega žanra – razni montažni triki so mu dajali celo pridih čarodejstva. Morda gre pripisati prav slednjemu žanru (kot enemu od prvih), da se je ta delitev tako močno prijela, hkrati pa tudi sprožila polemične debate.

Za Billa Nicholisa je definicija dokumentarnega filma vse prej kot preprosta, vendar jo tudi sam podobno kot začetniki postavi v nasprotne pozicije. Pravi da »dokumentarec« ni nič lažje opredeliti kot »ljubezen« ali »kulturo«. Njegov pomen ne moremo zreducirati na slovarsko definicijo tako kot lahko npr. »temperaturo« ali »sok«. Definicija dokumentarnega filma ni samostojna tako kot definicija soli, ki je sestavljena atoma natrija in klora. Dokumentarni film je zmeraj primerljiv in v odnosu do nečesa. Tako kot zavzame ljubezen pomen v nasprotju od sovraštva ali brezbrčnosti, ali kultura v nasprotju od barbarizma ali kaos, tako dokumentarni film zavzame pomen v nasprotju z umišljenim, eksperimentalnim ali avantgardnim filmom. (Nichols 2001, 20)

Izod in Kilborn sta precej bolj stroga, ko gre za binarne odnose med filmi. Kakšen je status del, ki nosijo nalepko dokumentarec, če jih je toliko strukturiranih na isti način kot umišljeni filmi, od katerih naj bi bili diametralno nasprotni. Ali jih ne prav dejstvo, da so dokumentarci zgrajeni iz delcev resničnosti, ki so previdno izbrani in zloženi na podlagi pripovednih načel, dela umišljene? Ali ni prav najsi bo skrita ali vidna prisotnost avtorja v snemalnem procesu znak, da so dokumentarci avtorski izdelki tako kot vsak drug igrani film? (Izod in Kilborn v Hill in Gibson 1998, 426)

V podzavesti zgodovine filma in kasneje televizije pa je, kot ugotavljata, delitev na umišljene in neumišljene filme vseeno ostala, čeprav je generalno prepoznana kot preveč poenostavljena in kot da prikriva stopnjo sobivanja v praksi med dvema nasprotujočima si tendencama. (Izod in Kilborn v Hill in Gibson 1998, 426)

O nasprotujočih si tendencah in namenu, ki mora biti dokumentarnemu filmu lasten, je sicer že razmišljal tudi njegov utemeljitelj John Grierson, čeprav je danes pogosto kritiziran, ker je kljub tem raznolikim tendencam izbral izraz »dokumentarec«. Po njegovo mora biti dokumentarec več kot kvazi znanstvena rekonstrukcija resničnosti, pa čeprav je zavezan k predstavitvi dejanskosti ali informiranju o sociološko zgodovinskem ozadju. Dokumentarist mora razviti vrsto ustvarjalnih veščin, da delce resničnosti uredi v artefakte s specifičnim družbenim vplivom: ta je lahko edukativen ali po nekaterih merilih, kulturno razsvetljujoč. (Dorin 2008,

32) Kako torej kombinirati resničnost in ustvarjalnost, na prvi pogled nasprotujoča si pojma, v dokumentarnem filmu?

2.1 »KREATIVNA OBRAVNAVA RESNIČNOSTI«

Vprašanje je dokaj zapleteno. Seveda je vsako filmanje resničnosti pogojeno s tolikimi dejavniki, da ne moremo več govoriti o filmu kot vernem prikazu resničnosti, ampak kot predružačenju resničnosti, kot o posnetku resničnosti. Resnica pa, ki jo mora odgovoren filmar izluščiti iz vsega tistega, kar sestavlja resničnost, pokaže svoj obraz šele pri skrbnem in natančnem raziskovanju in pozornem spremljanju vseh bistvenih dejavnikov v nekem dogajanju, dejanju, odnosu, procesu ali pojavu. Ponarejena resnica seveda ni resnica, poustvarjena resnica pa je pogosto domena realističnega filmskega pristopa v umišljenih in uprizorjenih filmih, včasih tudi legitimna metoda iskanja dejanskih razmerij v nekem zgodovinskem ali tudi sodobnem dogajanju, kot je na primer rekonstrukcija dejanskih dogodkov v filmih Ejzenštejna, Pudovkina, Pontecorva, Rogosina, Morrisa in drugih. (Dorin v Burlin 2009)

Dorin v knjigi *Resničnost in resnica v dokumentarnem filmu* izpostavlja medsebojen vpliv filmarjev različnih žanrov oziroma zvrsti.

Vse od začetkov dokumentarnega filma je pridobivanje pozornosti občinstva temeljilo na zmožnosti dokumentarcev, da ujamejo objektivno okno v svet. Seveda so to teorijo mnogi kritiki in tudi filmski ustvarjalci (kot npr. Godard z izjavo: »Pravijo, da je to dokumentarni film, jaz pa nimam pojma, kaj beseda sploh pomeni.«) že zdavnaj ovrgli. Kritiki dokumentarcev so se zmeraj zavedali, da vsi poskusi reprezenetiranja resničnosti nosijo pomembno ideološke posledice. Slikovni realizem dokumentarcev prikriva premišljeno izbran pogled na svet. Ta pogled je determiniran s filmarjevo presojo iz vidika dogodkov, katerim smo priča, in strukturiranjem upovedovanja glede na zbran material. (Izod in Kilborn 1998, 428)

Preprost odgovor na to, kaj so dokumentarni filmi, bi morda lahko bil: filmi o resničnem življenju. Ampak prav to je problem. Dokumentarci so film o resničnem življenju, ne pa resnično življenje. Niso niti okno v resnično življenje. So portreti resničnega življenja, ki uporabljajo resnično življenje kot surov material, iz katerega gradijo ustvarjalci, ki sprejmejo nešteto odločitev o tem, kaj bo zgodba povedala, komu in s kakšnim namenom. (Aufderheide 2007, 2). Zaradi dokumentarcev imamo morda res privilegiran dostop do empirično opazovane

resničnosti, ampak to še zdaleč ne pomeni, da nam ta sugestija lahko razkrije resnico o prikazani resničnosti. (Nichols v Izod in Kilborn 1998, 428)

»Kritika dokumentarnega realizma se tako izostruje predvsem v oporekanju predpostavki, da nam dokumentarec samoumevno pripoveduje oziroma celo podaja dokaze o resničnosti sveta ter da nam brezinteresno in pošteno razkriva njegovo dejanskost.« (Šprah 2010, 48) Kot nasprotje temu Šprah postavi definicijo Jean-Louisa Comollija, ki za predpostavko samoobstoječe realnosti, ki naj bi jo odražal film, postavlja dokumentarni »film dogodek«. Gre za hipotezo, da je edina in vsa resničnost, s katero ima opraviti dokumentarec, posneti filmski material. Katji šele v montažnem (re)aranžiranju filmskega gradiva vzdeta tako film kot resničnost. Camolli (in kot bomo videli v nadaljevanju tudi intervjuvani slovenski avtorji) zavrača vsakršno vnaprej določenost, saj njegov namen ni, da reproducira stvari »take, kot so«, pač pa da jih preobrazi in povzroči, da variirajo v pomenu in razmerjih. (Šprah 2010, 49)

Dokumentarec ni reprodukcija resničnosti, pač pa reprezentacija sveta v katerem živimo. Za njim stoji izbran pogled na svet, s katerim se morda sami nismo srečali, čeprav so nam določeni vidiki tega sveta znani. (Nichols 2001, 21) Nichols nadaljuje, da je pomembno razlikovanje v presoji reprezentacije. Slednjo namreč vrednotimo po užitku, ki nam ga nudi, vpogledu v ozadje dogajanja oziroma novemu znanju ter kakovosti njene usmerjenosti ali nasprotovanja, tona in perspektive, ki jo zavzame. Od reprezenetacije želimo več kot od reprodukcije. (Nichols 2001, 21)

2.2 KLASIFIKACIJA

Prav na podlagi reprezenetacije so nastale številne klasifikacije dokumentarnih filmov, ki se med seboj razlikujejo, predvsem glede na kriterije, po katerih jih klasificirajo. Barsam in Kriwazcek na primer dokumentarne filme klasificirata po namenu (enak kriterij in drugačne zgodovinske okoliščine sicer prinesejo popolnoma različne klasifikacije). Nekateri se pri klasifikaciji obračajo v zgodovino in med seboj povežejo filme na podlagi ideologij, za katere so se zavzemali avtorji in jih zato upovedovali v določeni formi, ki so jo v okviru določenega filmskega gibanja običajno zavestno izbrali. Spet tretji se bolj osredotočijo na avtorjev pristop. Na kratko bo predstavljena Nicholsova reprezentacija, saj se navezuje na avtorjev pristop, kar je moj glavni interes v nalogi, hkrati pa s sprotno razlago vidimo tudi kronologijo dokumentarnega filma.

2.3 REPREZENTACIJA PO BILLU NICHOLSU

Nicholsova razvojna teorija predstavlja tipično obliko *delo-v-razvoju*, v kateri je (ob predpostavki, da se kredibilnost vtisa dokumentarne realnosti skozi zgodovino spreminja) doslej razdelal šest stopenj dokumentarnih načinov reprezenetacije. Temeljno načelo metodologije izvira iz prepričanja, da se dokumentarni film zavoljo konstitutivnih omejitev same reprezentacije nenehno spreminja in nadgrajuje. Ko se tako določena oblika v svojih omejitvah izčrpa, nastanejo nove, ki prinašajo predrugačeno perspektivo realnosti. Proces konstantnega preobražanja dokumentarca je od izvirne zasnove štirih reprezenetacijskih načinov tako doživel opazne spremembe. Po zadnji spremembi perspektive z začetka milenija se ohranjajo *razlagalni, opazovalni, reflektivni, performativni, participacijski in poetski dokumentarec*. (Šprah 2010, 41)

2.3.1 POETSKI NAČIN

Poetski način si teren deli z modernisti avantgarde. V svoji naraciji žrtvuje konvencionalno kontinuirano montažo in pomembnost specifične lokacije, ter se bolj posveča času in prostoru, raziskuje asociacije in vzorce, ki vključujejo časovno ritmičnost in prostorsko jukstapozicijo. Družbeni akterji redko zavzamejo polnokrvno obliko karakterjev s psihološko kompleksnostjo in fiksnim pogledom na svet. Ljudje funkcionirajo v skladu z drugimi objekti kot surov material, ki ga je filmar izbral in uredil v poljubne asociacije in vzorce. Poetični način spretno ponuja alternativne možnosti razlage, za razliko od transferja direktne informacije. Primeri tega načina segajo v začetke filma – npr. leta Rain Jorisa Iven'sa 1929, ki se je ohranil tudi kasneje, N.Y., N.Y., Composition in Blue, Grey, Pacific 231 in še mnogi drugi. (Nichols 2001, 102–105)

2.3.2 RAZLAGALNI NAČIN

Razlagalni način gledalce nagovori direktno, z naslovi ali glasovi, ki ponudijo določeno perspektivo, predlagajo argument ali obnovijo zgodovino. Razlagalni filmi ponudijo ali »glas boga« (komentator je slišan, ampak nikoli viden; primeri teh filmov: Why We Fight, Victory at Sea, The City, Blood of the Beast, Dead Birds ...) ali »glas avtoritete« (komentator je viden in slišan; primere tega so predvsem novinarske, reportažne zgodbe: America's Most Wanted, The Selling of the Pentagon, Webster Groves ...). Kot »glas boga« običajno slišimo globok moški glas, ki govori zelo artikulirano, rekli bi »naučeno« z izbranimi besedami, bogatim besednim zakladom. Redki dokumentarci – čeprav velikokrat nagrajeni zaradi avtentičnosti in nespoliranosti, katerima je pripomogel »običajen glas« – izberejo nekoga, ki nima take dikcije. Razlagalni filmi se v prvi vrsti zanašajo na težo informacije, ki je podana z besedo. Slednja ima

tu večjo vlogo kot slika, ki ji je bolj v podporo kot ilustracija zraven besedila. Ta način želi poudariti objektivnost z dobro podprto argumentacijo – slikovno in besedno. (Nichols 2001, 105–109)

2.3.3 OPAZOVALNI NAČIN

V Kanadi, Evropi in Združenih državah je razvoj po drugi svetovni vojni prinesel nove tehnologije, leta 1960 16 mm kamere, videokasete, poleg tega je bilo govor sedaj veliko lažje sinhronizirati in posneti, ne da bi bilo potrebno s sabo tovoriti veliko opreme in »kablovja«. Vse to je pripomoglo k veliko boljši premičnosti in posledično lažjemu opazovanju spontanega življenja, kar je prineslo filme brez »glasu boga«, brez zvočnih efektov, brez ali z malo glasbe, brez vmesnih naslovov in zgodovinskih ponazoritev, celo brez intervjujev. To, kar se je videlo, je bilo to, kar je bilo, ali vsaj tako se je zdelo v filmih: *Primary*, *High School*, *Chronicle of Summer*, *The Chair*, *Gimme Shelter* ... Posnet material je spominjal na dela neorealistov – življenje vidimo tako, kot je. Družbeni akterji so med sabo povezani, imajo svoje probleme in krize, ki jih morajo reševati, kar še pripomore k nevidnosti filmarja. Slednji prav zaradi te vloge opazovalca pusti gledalca brez določenega vnaprej pripravljenega mnenja in mu pusti, da sam presodi o tem, kar vidi in sliši. (Nichols 2001, 109–115)

2.3.4 PARTICIPACIJSKI NAČIN

Podobno kot antropolog, ki živi v določeni skupnosti za daljše časovno obdobje in potem napiše, kaj se je naučil, naredi tudi filmar pri participacijskem načinu dokumentarca. Če nam filmar pri observacijskem dokumentarcu pokaže kakšna je dana situacija, nam v participacijskem dokumentarcu pokaže, kako se sam znajde v dani situaciji in kako jo doživi. Filmar sam postane eden od (enakovrednih) karakterjev v zgodbi. Eden najbolj znanih ustvarjalcev tovrstnega pristopa je Dziga Vertov s projektom *The Man with a Movie Camera* in gibanjem kinopravda. Ta način so kasneje posnemali francoski ustvarjalci in ga poimenovali *cinéma vérité*. Kot »resnica« je tukaj mišljeno predvsem samo srečanje akterjev v filmu, ne toliko kot absolutna oziroma neponarejena resnica. Gre za to, da vidimo, kako filmar in subjekt ustvarita razmerje, kako se obnašata drug do drugega, kakšne oblike moči in nadzora se vzpostavijo. Poleg Vertovih del so številna druga odlična dela s tovrstnim pristopom: *Chronicle of Summer*, *Hard Metals Disease*, *Sherman's March* ... Filmar se lahko na različne načine vključi in aktivno sodeluje v zgodbi. V filmu *The Sorrow and the Pity* je filmar pravzaprav raziskovalec in poročevalec, medtem ko je v nekaterih drugih primerih filmarjeva pozicija direktna in je sam osebno vpleten v dogodke, ki se odvijajo na ekranu. Tretji način je neke vrste

»dnevniški« zapis, reflektiran odnos do dogodkov, ki vključujejo filmarja. Vsi ti načini sicer razkrijejo osebnost filmarja, ki ga vidimo in slišimo, ni pa to edina možna oblika participacije. To lahko zaznamo tudi skozi intervjuje – slednje je ena od najbolj pogosto uporabljenih srečanj med filmarjev in subjekti. (Nichols 2001, 115–124)

2.3.5 REFLEKSIVNI NAČIN

V refleksivnem dokumentarcu procesi pogajanja potekajo med filmarjem in gledalci. Slednjim filmar ne želi predstaviti samo zgodovinski svet pač pa tudi konstrukt resničnosti, ki ga prinaša reprezentacija resničnosti v filmu. Moto oziroma običajno sporočilo, da je film tako dober, kot je njegova vsebina prepričljiva, refleksivni dokumentarec postavi pod vprašaj. Osrednje vprašanja s katerim se ukvarja je, kaj narediti z ljudmi? Filmi, kot so *Reassemblage*, *Daughter Rite* (1978), *Bontoc Eulogy* (1995), *Far from Poland* (1984), *Surname Viet Given Name Nam* (1989) to vprašanje naslovijo na različne načine. V slednjem filmu na primer od blizu spremljamo pričevanje vietnamske ženske o težkih časih konca vojne. Kmalu filmar razkrije, da je ta ženska pravzaprav igralka, ameriška priseljenka, ki na odru recitira besedilo, napisano po scenariju, ki so ga napisali na podlagi resničnih pričevanj neke druge ženske iz Vietnama. Namen refleksivnega načina je torej, da v gledalcu vzbudi zavedanje o problemih reprezentacije drugih in o avtentičnosti ter resničnosti reprezenetacije same. Eden najbolj znanih refleksivnih dokumentarcev, ki ga je leta 2012 britanska filmska šola razglasila za osmi najboljši film vseh časov, je *Man with a Movie Camera* Dzige Vertova. Slednji v filmu igra glavno vlogo snemalca Mikhaila Kaufmana in skozi razne trike in številne montažne preskoke pokaže manipulacijo resničnosti, ki pride skozi filmsko reprezenetacijo. (Nichols 2001, 125–130)

2.3.6 PERFORMATIVNI NAČIN

Tako kot poetski tudi performativni dokumentarec izpostavi vprašanje o tem, kaj je znanje. Kaj šteje za razumevanje oziroma dojemaje, kaj poleg osnovne informacije spada v razumevanje našega sveta. Je znanje najbolje opisano kot breztelesni abstrakt, ki temelji na generalizaciji in tipičnem, ali je znanje bolje opisano kot konkretno telo, ki temelji na specifičnosti osebne izkušnje, skozi tradicijo pesmi, literature in retorike? Performativni dokumentarec se nagiba k slednji interpretaciji in želi pokazati, kako prav fizično znanje ponuja vstop v razumevanje generalnih procesov delovanja družbe. Pomen je izrazito subjektiven in za vsakogar drugačen. Pištola ali avto, bolnišnica ali človek imajo za različne ljudi različne pomene. Performativni dokumentarec izpostavi kompleksnost našega znanja, tako da poudari njegove subjektivne in čustvene dimenzije. Primeri teh filmov, kot so *Looking for Langston* (1988), o življenju

Langstona Huges, Fanon: *Black Skin/White Mask* (1996) o življenju Frantza Fanona, *Forest of Bliss*, o pogrebnih praskah v Indiji in številnih drugih, si delijo isto deformacijo – odmikanje od želje po reprezentaciji resničnosti skozi zgodovinsko razlago proti poetskemu načinu z nekonvencionalnimi strukturami in subjektivnimi formami reprezentacije. S tem opusti idejo, da je dokumentarec okno v svet, in poudari, da gre za zelo subjektivno osebno perspektivno in specifičnimi subjekti, vključno s filmarjem. (Nichols 2001, 130–137)

3 ZGODOVINA DOKUMENTARNEGA FILMA

Prvi film je bil dokumentarni. Jasno razumljiva in sila preprosta besedna zveza za večino ljudi danes, za obiskovalce pariške kavarne *Salon Indien du Grand Café* leta 1985 pa niti ne. Po predvajanju prvega kratkega posnetka z naslovom *Odhod iz tovarne* (fran. *La Sortie des usines Lumière*) bratov Lumiere, francoskih pionirjev filmske umetnosti, so moderni francozi od strahu kar zbežali. Kako razumeti, da vlak ostane v sliki in ob »rezu« izgine v črnino? Težko, če kaj takega doživiš prvič. Lahko, če se pojaviš na filmu, ko si še v maternici, torej še preden se pojaviš na svetu. Znanost gibajoče se slike in vzporedne dimenzije resničnosti je odkrita. Kaj hitro so ustvarjalci ugotovili razsežnosti, ki jo nudi filmska komponenta resničnosti. Ker sem v predhodnem poglavju razložila klasifikacijo po Nicholšu, ki se glede na vrstni red razvrstitve ujema tudi z zgodovinskim razvojem posameznih pristopov, bomo zgodovino dokumentarnega filma preleteli po ključnih avtorjih, delih in prelomnicah. V nadaljevanju se bomo bolj poglobili v zgodovino dokumentarnega filma na Slovenskem.

3.1 ROBERT FLAHERTY

Razvoj dokumentarnega filma sta najbolj zaznamovala dva žanra, ki sta močno prisotna še danes – t.i. »news« in potopisni filmi. Leta 1908 je francoska družba Pathe pod imenom *Pathe-Journal* začela izdajati t.i. filmske novice. Šlo je za kratke filme, ki so prikazovali aktualne dogodke. Medtem pa so francoski snemalci vzpostavili žanr »documentarie«, v ZDA imenovan »travellogue«, ki se je vsebinsko nanašal na potovanje. (Barnouw 1993) Iz slednjega je nastal prvi prelomen dokumentarni film Američana Roberta Flahertyja, *Nanuk s severa* (*Nanook of the North*). Flaherty je v nasprotju z ostalimi potopisci, ki so svet prikazovali skozi svoje oči in ga pogosto pred kamero tudi komentirali, postavil v ospredje eskimsko družino (Aufderheide 2007, 27–28) Objekte snemanja, ljudi, je namreč pokazal v naravni, nezaigrani situaciji. Poleg tega je ubral podobno filmsko naracijo, kot je bila značilna za igrane filme – šlo je za napeto in dramatično zgodbo z zasukom. (Winston 2000, 23)

3.2 JOHN GRIERSON

Škotski družboslovni znanstvenik John Grierson je v Združenih državah spoznaval Flahertyja in ga razglasil za t.i. očeta dokumentarnega filma. Kot že omenjeno prej, je prav on vzpostavil definicijo dokumentarca kot kreativne obravnavane resničnosti. V 30. letih je skupaj z ženo in drugimi filmarji ustanovil Britansko dokumentarno gibanje. To je bilo unikatno partnerstvo med dokumentaristi in vladnimi agencijami. Eden od prvih projektov je ustvaril s Flahertyjem o industrijski Britaniji 1933. Grierson je imel močno pozicijo o pravi vlogi dokumentarnih filmov, slednji morajo doprinašati k resni družboslovni analizi in se razlikovati o novičarskih posnetkov vsakodnevnega življenja. (Freeman 1997)

3.3 PROPAGANDNI FILM

3.3.1 DZIGA VERTOV

Če je Flaherty oče dokumentarnega, potem je Denis Arkadijevič Kaufman, bolj znan kot Dziga Vertov, stric ali sin. Ruski režiser je bil desna roka Leninovih idej in je njegove zamisli prekonvertiral v film. Ena njegovih glavnih teženj je bila uveljavitev čistega filmskega izraza, ki ga je poimenoval »kino pravda«. To je jasno izrazil tudi v svojem delu Mi: varianta manifesta.

Vertov se je zavzemal za snemanje nezrežiranih situacij, torej »življenje tako, kot je«, želel je, da ljudje pred kamero funkcionirajo tako kot v vsakdanjem življenju in da se kameraman čim bolj nemoteče približa ljudem. Če mu to ne uspe, se ne sme skrivati, tudi če ljudje nanj reagirajo negativno. Kljub temu zavzemanju, da se snema brez intervencije, pa je filmsko resničnost brez zadržkov manipuliral v montaži. V eni sami sceni je bilo veliko več montažne intervencije kot v filmih Flahertyja. Ta stil montiranja je bil začetek sovjetske montaže, ki je vodila dela Esfira Shuba, Sergeija Eisenstein in drugih. (Ellis in McLane 2006, 52)

3.3.2 LENI RIFENSHTAL

Tako kot vse oblike življenja sta vzpon Hitlerja in vojna zaznamovala tudi (dokumentarni) film. V imenu propagande se je ta uspel razviti v neslutene razsežnosti. Spomenik nacizmu in časa je odločno postavila nemška plesalka, igralka in režiserka Leni Rifenstahl, katere prominentni občudovalec je bil Hitler. Kot filmsko ustvarjalko jo je postavil na unikatno pozicijo v filmski zgodovini. (Barnow 1993, 101) Temu se je bilo težko upreti, a čeprav je prav zaradi impozantne vloge, ki jo je imela tekom vojne, zaslovela, je po njej morala z mesta režiserke odstopiti.

Propagandni filmi *Triumph des Willens* in *Olympia* 1 in 2 sta iz vidika produkcije in scenarija še danes zgleda visoke dokumentarne filmske umetnosti. (Barnouw 1993, 102)

Podoben film, ki sicer ni tako zloglasno znan kot propagandni, vendar ni nič drugega kot to, je *Why We Fight*. Serija sedmih informativnih filmov je bila financirana iz vojaškega resorja ameriške vlade v času druge svetovne vojne, da bi upravičila vključenost Amerike v drugo svetovno vojno. Dva razloga sta, zakaj se je film šel v smeri propagande. En je teoretičen – ko delaš dokumentarni film, je tvoj namen, da občinstvo prepričaš, da je tvoja verzija resničnosti resnična in da so stvari dejansko take, kot jih vidimo. Drugi razlog je praktičen – produkcija filma je bila draga, tako da ljudje, ki so si jo lahko privoščili so bili bogati ali na položaju moči.« (Carrier 2014)

3.4 »CINEMA VERITE« IN »DIRECT CINEMA«

Po 50. letih pa so se stvari spreminjale začele spreminjati, zlasti zaradi napredka tehnologije. Štirje moške v Ameriki, ki so se poimenovali Drew partnerstvo, so na novo izumili tehnologijo in teorijo dokumentarne produkcije. Verjeli so, da so bili dozdejšnji dokumentarci dolgočasni in narejeni iz položaja moči. Težili so k vračanju Vertove ideje – k dokumentiranju naravnega obnašanja, dogodkov, brez propagande in glasu Boga, ki vsem govori, kaj naj mislijo. Hkrati so ugotovili, da je največji problem pri dokumentiranju naravnih situacij pravzaprav oprema – kamere, snemalniki in luči so bili pretežki in preveliki. Zato so razvili lahko kamero z veliko zaslonom, tako da je snemalec videl kader, ne da bi oko tiščal v kukalo, razvili pa so tudi brezžično snemanja zvoka. (Carrier 2014)

To je bila oprema, ki je zmanjšala številčnost, povečala mobilnost ter predvsem agilnost filmskih ekip in prispevala k najpomembnejši revoluciji v razvoju dokumentarca, domala sočasni po celem svetu. Navedene tehnične inovacije so vplivale na nastanek dokumentarnih gibanj filma resnice (*cinema verite*), direktnega filma (*direct cinema*), žive kamere (*living camera*) in iskrenega očesa (*candid eye*). Novosti v Franciji so izkoristili drugače kot na primer v Kanadi ali Združenih državah Amerike, kjer je tehnološka in idejna preobrazba koncepta dokumentarnosti potekala skoraj istočasno kot na stari celini. Za razliko od ameriških in kanadskih kolegov, ki so se zavzemali bolj za opazovalni pristop k življenju in svetu, so Francozi poskušali vzpostaviti aktivno participacijsko razmerje: prav tako pa so si prizadevali dejavno vplivati na situacije pred filmskih objektivom. Tako so pogosto tudi sami

dokumentaristi znašli na isti strani kamere kot portretiranci, saj so delovali po načelu, da je filmska intervencija tista, ki ustvari dogodek. (Šprah 2013, 54)

Začeni v Angliji se je tako gibanje imenovalo »Free Cinema«, ki se je razširilo tudi drugje v Evropi (Poljska, Francija). Z omenjenim stilom in napredkom združenja zvočne in slikovne tehnologije se je razvijal nov pristop – govoreči ljudje. Glasbo, ki je običajno sprožala emocije, je sedaj zamenjala beseda. »Negovoreči ljudje so bili običajno lutke, poljubno zmanipulirane z montažo. Njihov tih videz in gibi so predstavljali številne interpretacije pomenov, ki jih je narekoval zvok. Govoreči ljudje pa s svojimi spontanimi reakcijami vzeli taktirko zgodbe režiserju iz rok.« (Barnouw 1993, 235)

Ustvarjalci observacijskih dokumentarcev (*direct cinema*) so se običajno postavili v držo »muhe na stene« in dali besedo nastopajočim akterjem, korak naprej pa so stopili »katalizatorji«, kot jih poimenuje Barnouw (1993), ki so kar sami intervenirali v resničnost in s tem ustvarjali zgodbe. »Kot poklon Žigi Vertov so žanr poimenovali *cinema verite*. Če je dokumentarist *direct cinema* vzel kamero na teren in čakal, da se v določeni napeti situaciji kaj zgodi, je dokumentarist *cinema verite* sam povzročil določen razvoj dogodkov. V tem duhu so se razvili tudi »black films« na Poljskem, Madžarskem, Češkoslovaškem in v Jugoslaviji. V Jugoslaviji črni film zavzema predvsem humorno in cinično noto, dokumentarni filmi, ki kritični odražajo družbo so sprejemljivi, deloma zaželeni, vendar se po 70. letu tudi na jugoslovanskih tleh svobodnim režiserjem začeli striči krila. (Barnouw 1993, 248–258)

3.5 VIDEOKASETA

Veliko prelomnico v video produkciji je naredila videokaseta. Za razliko od filmskega traku so bile videokasete lažje prenosljive, lažje za uporabo, poleg tega pa so se lahko tudi reciklirale. To je povzročilo video val, skoraj vsak se je začel ukvarjati z videom. Eno od pomembnih prelomnic v tej smeri sta naredila Jon Alpert in Keiko Tsuno z lastno produkcijo New York's Downtown Community Television Center. Poleg tega da sta sama posnela veliko ganljivih dokumentarcev (*Health Care: Your Money or Your Life*, *Cuba: The People*, *Vietnam: Picking up the Pieces ...*), sta imela tudi izobraževanja, kjer si je bilo mogoče sposoditi opremo, in v prvih sedmih letih inštruirala 7000 ljudi v treh jezikih. (Barnouw 1993, 291)

3.6 SUBJEKTIVNA OBSERVACIJA

Kljub silni poplavi komercializacije in oglasov, ki so se velikokrat polastili dokumentaristične retorike, je dokumentarni film v 80. in 90. letih še naprej pogosto in rad zavzemal za observacijsko vlogo oziroma pristop *cinema verite*. Ustvarjalci tega žanra so se začeli odpovedovati naratorjem, kar pa je velikokrat pomenilo prednost krajšim formatom. Veliki zagovorniki direktne kamere so bili tudi etnografi, saj so vlogo naratorja pojasnjevali kot zahodno in kolonialistično držo, ki se do predmeta obravnave obnaša superiorno. Menili so, da brez interveniranja in zgolj z opazovanjem, ljudje lahko dobijo resničnejši občutek o življenju ljudi in si sami ustvarijo svoje mnenje. Odločitev za naracijo pa se je razlikovala tudi od teme do teme. Dokumentarci s socialno in marginalno problematiko so običajno ozadje dogajanja pojasnili s kratkim pisanim oziroma grafičnim delom ali z naratorjem. Zanimiv pristop je bila tudi subjektivna observacija – režiser je s svojo kamero in hkrati tudi z interakcijo spremljal okolico in ljudi. Lep primer tega sta dokumentarca *Sherman's March* in *Something to Do with the Wall* režiserja Rossa McElweeja. To so bili t.i. filmski eseji, ki so veljali za nekakšen »ezoterični žanr«. Pri tovrstnem žanru, ki je postal tudi širše priljubljen, ne gre zaobiti Michaela Moora. (Bornouw 1993, 330–333)

3.7 RESNIČNOSTNA TV

V 90. letih so dokumentarci postali velik svetovni biznis, do leta 2004 so v svetovnem merilu samo televizijski dokumentarci prispevali 4,5 milijonov dolarjev dobička letno. Plodno so namreč vzniknile resničnostna televizija in »doku-telenovele« – mini serije, ki so prikazovale dramatične življenjske situacije: šolo vožnje, bolnišnice, letališča, restavracije ... V začetku 20. stoletja se je povpraševanje po nakupih in najemih DVD-jev podvojilo. Kmalu pa so bili dokumentarci narejeni za pametne telefone in splet. (Aufderheide 2007, 17)

Četudi ob produkciji tipov oddaj resničnostne TV vseskozi razglashajo – in oglašujejo – rabo »dokumentarističnih prijemov« kot jamstva »avtentičnosti« je namreč paradoksalno prav dejstvo, da tako dokumentaristi kot teoretiki dokumentarnih študijev že dolgo delijo mnenje o neustreznosti povezovanja pojma filmske dokumentarnosti s predpostavkami brezpogojne »verodostojnosti«, »pristnosti« ali »resničnosti«. Dokumentarci realnostne TV« temeljijo na manični nujnosti zahteve, da bi povedali in pokazali vse, s čimer pa izpuhti vsaka želja po novem. V dokumentarcu, ki smo mu na sledi, pa med osrednje motivacije sodi prav imperativ, postajanja – zahteva po novem, zanimivem – prvoosebni

dokumentarec je večino »delo-v-razvoju«; delo, ki nikakor ne pripelje do sklenitve. (Šprah 2010, 109–110)

3.8 NOVI DOKUMENTAREC

Dokumentarna zavzemanja naj bi prehajala v novo kulturno paradigmo, za katero je značilna zlasti »odvečnost realnosti« za zasnovo dejanskosti »videnja in vidnega«. Na prvi ravni gre za potrebo po večaspektnosti pristopa k izbrani problematiki – Linda Williams ob vpeljavi teorema postmoderni dokumentarec na konstitutivno mesto postavlja filme, ki utrjujejo prepričanje, da mora dokumentarist za dostop do »relativnih resnic« angažirati čim več možnih filmskih strategij – bodisi dejanstvenih bodisi umišlejnih. (Šprah 2010, 14)

»Na drugi ravni pa gre za to, da je tisto, česar ni mogoče reprezentirati, česar ni mogoče videti, treba pokazati«. (Šprah 2010, 34) »Hkrati pa ne moremo mimo določene protislovnosti, ki se (na prvi pogled) odraža v situaciji, ko »subjektivni vidiki upodobljenega sveta« dobi status objektivnega dejstva.« (Šprah 2010, 54)

Te spremembe so povezane z dvema ključnima dejavnikoma, ki sta pogojevala oziroma določala tudi predhodne premike: s tehnološkim napredkom in z aktualno družbeno-politično tektoniko. Sama video-evolucija, ki se je začela že ob koncu 60. let, se je v razsežnostih dopolnila z digitalno revolucijo zadnje dekadde – na eni strani so se tehnične karakteristike cenovno dostopnih snemalnih naprav povsem približale profesionalnim, po drugi strani pa so se »montažne mize« preselile kar na malce zmogljivejše osebne računalnike. Hkrati pa je svetovni splet postal prosto dostopno območje distribucije in prikazovanja tovrstne ustvarjalnosti. (Šprah 2010, 49–51)

Poleg vsega tega pa je med poglavitnimi razlogi za razvoj drugačnih pogledov na filmsko zmožnosti zaobseženja »resnice sveta«, ki je začela temeljiti na zvrsti osebnega dokumentarca, je bil obrat od raziskave družbenih aspektov dejanskosti na kolektivni ravni k introspekciji individualne zasnove jaza. V obravnavanem obdobju je bila namreč »kulturna klima« zaznamovana z dejstvom, da so politike družbenih gibanj nadomestile politike identitet. (Renov v Šprah 2010, 52)

4 ZGODOVINA DOKUMENTARNEGA FILMA NA SLOVENSKEM

V prvem delu zgodovinskega pregleda kratko povzemam razvoj slovenskega dokumentarnega filma, v drugem delu pa se bolj podrobno posvetim sodobnim slovenskim avtorjem in njihovemu pogledu na ustvarjanje dokumentarnega filma – oboje po Filipu Dorini iz knjige *Resničnost in resnica v dokumentarnem filmu*.

Tudi na Slovenskem se prvi posnetki pojavijo ob koncu 19. stoletja, natančneje leto pred koncem. 1899 je lastnik kinematografa »bioskop«, Jochan Blaeser, sicer tudi eden od Lumierovih snemalcev, posnel film *Razgled po Ljubljani* ter ga predvajal v ljubljanskem hotelu Pri Maliču. Leta 1905 je ljutomerski odvetnik Karol Grossman posnel dva kratka filma v »lumierovski maniri«, na način, ki je bil značilen za tedanje novičarske filme *Odhod od maše* v Ljutomeru ter *Sejem v Ljutomeru*. Naslednje leto je Grossmann posnel družinski film *Na domačem vrtu*, kjer se že menjavajo razne velikosti izrezov in planov. Med prvo svetovno vojno pri nas ni bilo vidnih dokumentarnih posnetkov. (Dorin 2008, 35)

V 20. letih se je slovenska filmska dejavnost počasi prebujala. 1922 je ljubljanski fotograf Veličan Bešter posnel *Smučarsko tekmo v Planici* in *Sprejem kralja Aleksandra na Bledu*, naslednje leto pa še *Pogreb judenburških žrtev*. Za pionirja slovenskega, še posebej dokumentarnega, filma velja Metod Badjura. Ta je leta 1926 ustanovil podjetje Sava-film in v nekaj letih posnel okrog 30 kratkih filmov. Badjurovi zgodnji filmi so prigodne, publicistične, naravoslovne in narodopisne narave, v kinematografih pa so jih predvajali kot predfilme. To je povzročilo tudi odločitev za daljši igrano-dokumentarni film *Triglavske strmine*, pri katerem je sodeloval s širšo ekipo – ženo Milko, režiserjem Ferdo Delakom in scenaristom, sicer pisateljem, Janezom Jalenom. Med začetnike štejemo tudi skladatelja in pianista Janka Ravnika, ki je »prvi slovenski celovečerni film *V kraljestvu zlatoroga*«, kot so takrat zapisali v časopisu *Slovenec*. V tridesetih letih je posnel še več kratkih filmov, ampak se žal niso ohranili. (Dorin 2008, 57)

Prva kratko filmsko reportažo *Planica 1935* je posnela družba Triglav film – Viktor Kink, Rudi Omota in Marjan Janc. 1938 pa je na naših tleh nastal prvi slovenski zvočni film *Mladinski dnevi*, v režiji in montaži Maria Foersterja in tonske konstrukcije Rudija Omote. Slednji je deloval tudi v drugi svetovni vojni in prvi nastopil v nekakšni »gverilni vlogi«, ko je s teleobjektivom snemal italijanske vojake, ki so se prestrašeni motovili okrog frančiškanske cerkve, vendar se je posnetek žal izgubil. Delovali pa so tudi vsi prej omenjeni filmarji, ki so med vojno beležili razne vojaške akcije in dogodke od prevozov ranjencev do posnetkov kolon

belogardistov in Italijanov. Ujeli pa so tudi trenutke osvoboditve v filmih Ljubljana pozdravlja osvoboditelje in Ljubljana ob osvoboditvi. (Dorin 2008, 91)

Osvoboditev pa je prispevala tudi k razmahu slovenskega dokumentarnega filma. Ko so se zgoraj omenjenim filmskim ustvarjalcem pridružili novi, so se v okviru novega podjetja Viba film kmalu ustvarili pogoji za »Filmski obzornik«. Ta je bil sicer predvsem novičarske in obzorniške narave, kar je v 60. letih prevzela državna televizija. Tej so se pridružili tudi prej omenjeni filmarji. Vsebinsko tematsko so se obzorniki ukvarjali predvsem s političnimi dogodki, povorkami, fizkulturnimi in kulturnimi prireditvami. Snemali so tudi izgradnjo, kulturo in kmetijstvo. Slednje so smeli le, če je šlo za zadružnike, samostojne kmete niso smeli prikazovati. Nekaj najboljših del je – po mnenju zgodovinarja Vladimirja Kocha – ustvaril režiser in snemalec Metod Badjura, za film Pomlad v Beli krajini je leta 1953 dobil celo Prešernovo nagrado. Koch izpostavlja tudi Dušana Povha in njegov osebni pristop v filmu Trije spomeniki, ki z ironično-kritičnim pristopom osvetli nekatere trenutke minule vojne. Povh pa je v duhu »kompilacijskega dokumentarnega trenda v svetu« iz različnih izbranih posnetkov zmontiral kratka filma Requiem in Dve koračnici. (Dorin 2008, 112–115)

Uspešni režiserji igranih filmov so nemalokrat uspeli osebno noto in znanje tehničnih veščin umestiti tudi v kratke dokumentarne filme. Ena takih sta bila Boštjan Hladnik s filmoma Življenje ni greh in Fantastična balada, ki po mnenju Kocha »presegata meje klasičnega dokumentarnega filma« in Matjaž Klopčič, ki prav tako uvede »svojsko filmsko poetiko s kratkimi filmi Na sončni strani ceste, Romanca o solzi in Zadnja šolska naloga.« Dorin izpostavi še Jožeta Pogačnika, saj se je na samosvoj način odzval na svetovno dogajanje, ko je s filmoma Na stranskem tiru in Jutrišnje delo uveljavil slovensko inačico *cinema verite*. Naško Križar o njem zapiše: »To je neposredna, nerezirana slikovno-zvočna intervencija v ambient najbednejših življenjskih pogojev sezonskih delavcev v Ljubljani.« Pogačnik je znan še po mnogi kritično in osebno obarvanih filmih: Cukrarna, 46. vzporednik, Pot k sosedu, Ta hiša je moja, pa vendar ni moja. Pomembno sta slovensko dokumentarni sceno zabeležila še Pogačnikov vrstnik Mako Sajko in avtor več kinematografsko in televizijsko predvajanih dokumentarnih filmov Milan Ljubič. (Dorin 2008, 116–118)

4.1 SODOBNI SLOVENSKI DOKUMENTAREC

Med sodobnimi slovenskimi filmarji Dorin izpostavlja Janeza Drozga, ki je sicer pretežni ustvarjalec igranih filmov, a so njegova dela neumišljenega filma za slovenski prostor prav

toliko pomembna. Vas za nasipom, Marjana gre v šolo, Mati, 200 let ptujskega gledališča in Radio Ga-ga je le nekaj izjemnih dokumentarcev, ki poleg njegovih številnih portretnih in biografskih filmov slovenskih umetnikov in znanstvenikov pomembno prispevajo k zgodovinskemu mozaiku našega časa. Drozg o svojem pristopu v Robar Dorin: »Pri raziskovanju, pripravi, režiji in snemanju me vodi iskrena zavzetost, zato se intenzivno vživljam v okolje in ljudi že na ogledih lokacij in ob prvih srečanjih z ljudmi. Dokumentarni film je uspešen le, če je naraven, pristen in enkraten. Merilo zanj je popolno pričevanje, ki ne izključuje niti dobro niti slabo in tudi vseh drugih nasprotij ne.« (Drozg v Dorin 2008, 156)

Naš čas je domiselno in duhovito zaznamoval tudi Karpo Godina. Njegovi eksperimentalni oziroma artistični dokumentarci Piknik v nedeljo, Gratinirani možgani Pupilije Ferkeverk in Zdravi ljudje za zabavo so radožive in duhovito izbrane pripovedi, s poudarkom na preciznem izboru oseb in značajev. Dolgometražni dokumentarni film je prvi uveljavil Filip Robar Dorin s filmom Opre Roma, ki kritično obravnava aktualna socialna in etnična vprašanja. Dorin je kot prvi samostojni producent v Sloveniji posnel dokumentarno-igrani film Sence bližnjih prednikov, sledijo mu številni srednjemetražni in dolgometražni dokumentarci, ki so predvajani na predvsem na nacionalni televiziji. Kljub temu se je Dorin vedno zavzemal za nekakšno alternativno obliko dokumentarcev, ki naj se zavzema za družbenopolitično aktivno oziroma angažirano kinematografijo. (Dorin 2008, 158)

Tako kot drugod po Evropi so bile ženske ustvarjalke na stranskem tiru, prva si je pot prebila Mija Janžekovič v 70. letih, avtorica več filmov o zamejskih Slovencih. Skupaj z Dorico Makuc sta posneli 12 filmov o izseljevanju Slovencev z naslovom Po sledovih Slovencev v svetu. Za prvo damo slovenskega dokumentarnega filma sicer velja Helena Koder, ki je predvsem soavtorica ducata scenarijev, ki so jih realizirali drugi režiserji. Po Dorinu je podpisana pod nekatere najboljše slovenske filmske in video stvaritve, med njimi dokumentarci Montaža ekstaze, Grafiti, Fulvio Tomizza in Materada, Zbirni center, Magdalenice, Prizori iz življenja pri Hlebanjevih, Mož brez posebnosti in Sestra v ogledalu. Njena razmišljanja o dokumentarnem filmu v Robar Dorin: »Dokumentarec se napaja iz dejanskega, vendar je rezultat avtonomen izdelek, kot je avtonomna neka umetniška slika, ki sicer upodablja resnične dogodke, a jo ne ocenjujemo po tem, ali in koliko so si ti ljudje podobni. Kot pravi Delueze ločnica med fikcijo in dokumentarnim je veliko manj pomembna od ločnice med pristnim in nepristnim odnosom nekega filmskega izdelka do obravnavane teme, do dejanskega.« (Dorin 2008, 158–159)

Igor Maksim Košir je pretežni del svojega ustvarjalnega opusa ustvaril za nacionalno televizijo, posnel pa je tudi nekaj dokumentarcev – No pasaran, Boris Kidrič, Ljubljana, srce OF. Predvsem zanimive pa so zlasti njegove multivizijske stvaritve Druga svetovna vojna, Dvajseta leta in Trideseta leta. O svojem delu pravi: »Osebnost sem prepričan, da je naloga vsakega ustvarjalca, da svojim sobitjem tudi pomaga živeti. Čeprav gre v filmu vedno za zelo osebno izpoved, se je potrebno vprašati tudi, komu kaj pripovedujemo in zakaj.« (Dorin 2008, 160)

Med obetavnimi ustvarjalci je tudi Franci Slak, ki v navezavi s Poljsko, posname kratke portretne filme o poljskih umetnikih, za češko televizijo pa portret slovenskega pisatelja Draga Jančarja, Evropejci, portretni film o kiparju in zdravilcu zemlje, Marku Pogačniku, in političnem voditelju Jožetu Pučniku. Znan je tudi po celovečernem dokumentarno-igranem filmu Krizno obdobje ter fragmentnem dokumentarcu Rojstvo naroda, ki nastane v času osamosvajanja Slovenije. Njegov pogled na dokumentarizem: »Najbolj pomembne stvari so: 1. tema, ki te zažge, inspirira, motivira, da se kolješ za denar; 2. konstrukcija, ki temi daje postavo; 3. montaža, ki udejani skriti plan; 4. snemalec, ki nikoli ne spakira kamere.« (Dorin 2008, 162)

Polona Sepe je avtorica nekaterih zelo zanimivih in izvirnih dokumentarnih filmov – Leti, leti, leti – ženska, Jaz sem pa muzikant ali pa Kaj pa gospod Bach. Razmerje med umišljenim in neumišljenim v filmskem snovanju postavlja takole:

Vsak dokumentarec je zame esej na izbrano temo, ki odstira drugačne poglede, razkriva podpomene in spodbuja razmišljanje. Zanima me razmerje med dokumentom in fikcijo ter raziskovanje mejnega področja, kar »svečenikom dogme o edini in edino pravi resnici« najbrž ne bi bilo pogodu. Mislim, da nisem naredila niti enega dokumentarnega filma, ki ne bi imel vsaj enega elementa igranega. Kaj naj rečem? Naj prvi vrže kamer, kdor je brez greha! (Dorin 2008, 163)

Soustvarjalka kompilacijskih video dokumentarcev Zemira Alajbegović Pečkovnik (v sodelovanju z Nevenom Kordo) Staro in novo, Med štirimi stenami in Rezine časa, pa o dokumentarnosti v filmu pravi takole: »Tue Steen Mueller, danski poznavalec dokumentarnega filma in direktor Evropskega omrežja za dokumentarni film pravi, da je razlika med reportažnim in avtorskim pristopom predvsem v času, ki ga vložimo v prepletanje podob in besed, ter osebni pristop oziroma tisto nekaj, kar daje filmu poseben okus.« (Dorin 2008, 164)

Iskren in veder pristop na svoji dokumentarni poti skupaj s partnerjem Brandom Ferrom ubira Petra Seliškar. Avtorica dokumentarnega filma Babice revolucije, ki so bile uvrščene v tekmovalni program Joris Ivens na festivalu IDFA v Amsterdamu leta 2006, in potopisnega

dokumentarca v dveh delih Turški čaj, pravi takole o svojem delu in dokumentaristiki: »Dokumentaristika mi vselej in vedno znova pomeni odkrivanje nečesa novega. Da, verjamem, da lahko dokumentarni film pomaga ljudem, da imajo svet veliko raje. Kot avtor moraš vedno imeti približen cilj, kam naj vodi tvoj film, v procesu dela in ustvarjanja pa te mora presenetiti in te pripeljati do spoznanja, ki ga nisi pričakoval.« (Dorin 2008, 167)

5 AVTOR

5.1 ROJSTVO AVTORJA

Avtorstvo v filmu je imelo v filmskih študijah privilegiran položaj vse od 50. let 20. stoletja, ko je francoska revija Cahiers de cinema zasnovala vplivno politiko avtorjev. To je trajalo do začetka 80. let, ko se je akademski poudarek premaknil protu študijam občinstva in recepcije. Razprave o avtorstvu so povzročile radikalen premislek o temeljnih predpostavkah tradicionalnih avtorskih filmskih študij, sprožali pa so se tudi napadi na ideologijo, v skladu s katero je umetnik edini ustvarjalec umetniškega dela. (Cook 2000, 387)

Pred tem ideja avtorstva sploh ni obstajala, saj je tradicionalna filmska kritika menila, da industrijska narava filmske produkcije onemogoča, da bi bilo videti in slišati en sam avtorski glas, piše Cook v Knjigi o filmu. Z rojstvom avtorja so kritiki ta pogled zapostavili oziroma se mu zoperstavili in na mesto avtorja od vseh možnih drugih vlog – scenarista, producenta, snemalca ... – postavili režiserja. (Hollows in Hutchings in drugi 2000, 45)

Bertold Brecht je v knjigi O filmu bil že zelo zgodaj skeptičen o tej ideji:

To, da vse »enkratno«, »posebno« lahko ustvari le posameznik, kolektivi pa lahko proizvajajo le normirano masovno blago, je bistvo kapitalizma in ne nekaj, kar bi veljajo nasploh. Režiser je nujen zato, ker financer noče imeti opravka z umetnostjo, prodajalci zato, ker režiser mora biti korumpiran, tehniki ne zato, ker bi bila vsa aparatura zapletena (ta je neverjetno primitivna), temveč zato, ker režiser nima niti najosnovnejšega pojma o tehničnih rečeh, pisci pa nazadnje zato, ker je občinstvo preleno, da bi pisalo samo. Le kdo si tu ne bi brž zaželel, da bi bil delež posameznika v produkciji nerazpoznaven? (Brecht 1922, 42)

5.2 AVTOR IN REŽISER

V filmskih študijah je avtor skoraj vedno režiser. Seveda pa to ne pomeni, da so vsi režiserji avtorji. Avtor režiser je tisti, ki v film prinese znake lastne individualnosti – lahko je glede na način, kako je naracija konstruirana, kako so določene teme raziskane ali kakšen je vizualni stil. Poleg tega se razume, da je avtor tista glavna kreativna sila, ki kontrolira ves proces.

Razlikovanje med avtorjem – *auteurjem* in režiserjem – mizanscene, ki ga je uvedla revija Cahiers du cinema, govori v prid ideji o filmu kot osebni viziji, ki s prepoznavnim slogom razkriva navzočnost avtorja. Izraz mizanscena se nanaša na uprizarjanje dogodkov pred kamero, vendar ga je mogoče uporabiti tudi v širšem pomenu kot izraz za formalno organiziranost končanega filma, za "stil", v katerem filmski ustvarjalci izražajo svoja osebna zanimanja. (Cook 2000, 398)

Avtorjev film pa je produkt njegove artističnega čustvovanja; odraz njegove vizije. Da bi lahko v celoti cenili avtorjevo delo, moramo pogledati čim več njegovih filmov in med njimi iskati povezave. (Hollows in Hutchings in drugi 2000, 45)

Njihovo pojmovanje posameznega umetnika kot vira pomena v filmu jih je privedlo do razlikovanja med režiserji, ki so samo režirali (ki so obvladali filmski jezik) in tistimi, ki so bili resnični avtorji, v pomenu, da so v vseh svojih filmih ustvarjali skladen pogled na svet in se odlikovali po enkratno individualnem slogu. Francoski kritiki razlikujejo med dvema vrstama avtorjev – tako imenovani režiserji mizanscene (*metteur en scene*), režiserji, ki so samo del produkcije, brez kakršne koli artistične kontrole, in režiserji avtorji. (Nelmes 2007, 195) To razlikovanje se ne sklada preveč z veliko idejo francoskega filmskega kritika in enega od soustanoviteljev Cahier du Cinema, Andreja Bazina, da je treba posameznikovo poseganje v proces produkcije tako rekoč povsem ukiniti. Bazin je bil prepričan, da bi moral biti filmski ustvarjalec pasiven zapisovalec resničnega sveta, ne pa nekdo, ki z njim manipulira – protislovno stališče, če upoštevamo, da je občudoval holivudske režiserje, kot sta Orson Welles in Alfred Hitchcock. (Cook 2007, 390)

Tudi on je pri ustvarjanju filmov razlikoval med dvema vrstama režiserjev: med režiserji, ki verujejo v podobo, in režiserji, ki verujejo v realnost.

S podobo mislim zelo splošno vse, kar lahko določeni stvari doda njena reprezentacija na platnu. Ta prispevek je kompleksen, vendar pa lahko njegovo bistvo zvedemo na dve množici dejstev: na plastiko podobe in na sredstva montaže – ki ni nič drugega kot

razvrščanje podob v času. Plastika vključuje slog scenografije in maske ter do neke mere celo igre, zraven pa seveda sodi še osvetlitev in nazadnje kadriranje, ki zaokroži kompozicijo podobe. (Bazin 1958, 32)

Bazin pravi, da je montaža tisto kar film razločuje od preproste fotografije v gibanju, to je filmska govorica. Ta je lahko nevidna, kadri so razrezani iz enega samega razloga, tj. da bi analizirali dogodke glede na snovno ali dramsko logiko prizora. Zaradi te logike je analiza neopazna in gledalec na naraven način posvoji gledišča, ki jih ponuja režiser. Slednji način montaže izbirajo režiserji, ki verujejo v resničnost. A režiserji, ki verujejo v podobo po Bazinovo izrabijo več možnosti montaže in se bolj kot na samo ustvarjanje pomena podob z objektivno vsebino osredotočijo na razporeditev teh elementov in razmerje njihove sopostavitve. Sam je seveda, kot že omenjeno, zagovarjal režiserje, ki verujejo v realnost. Kljub temu je bil »vpliv Andréja Bazina na vrsto ljudi, ki so se pozneje razvili v osupljive, mlade avtorje, ogromen.« (Klopčič 2012) Iz velike polemike o avtorjevem pristopu se je namreč rodil tudi novi francoski val – filmi francoskih režiserjev, ki so začeni s filmsko kritiko in proučevanjem filmov počasi stopili v čevlje ustvarjalec in avtorjev, ki so z zelo samosvojimi pristopi obogatili film in ga odpeljali na ulico. »Naj omenim le François Truffaut, Jean-Luca Godarda, Rohmerja, Chabrola ter opus Agnès Varda, Jacquesa Demyja in predvsem, čeprav manj neposredno, opus Alaina Resnaisa, čigar ustvarjalna pot morda najsijajneje predstavlja »univerzo« – v njegovi izobrazbi in delu je bila to realizacija kratkih filmov, svojvrstnih umetnin, ki imajo prednike v angleškem dokumentarnem filmu druge svetovne vojne.« (Klopčič 2012)

5.3 (ZAČASNA) SMRT AVTORJA

Razkrojitev avtorja v filmski teoriji se je ujemala z veliko spremembo v kulturni politiki, ki je nastopila po političnih nemirih maja 1968 v Franciji, ki so močno vplivali na neodvisno filmsko ustvarjanje. Zavračanje industrijskih, hierarhičnih delovnih metod je spremljalo odrekanje individualnemu avtorstvu. V duhu kolektivne delovne metode je francoski filmski kritik in režiser Jean-Luc Godard v tem času z mladimi maoisti ustanovil skupino Dzige Vertov. Vertovo ime je bilo uporabljeno zaradi bojevite prakse, ki je poskušala ustvariti takšno filmsko govorico, ki bi lahko izrazila resnico razrednega boja. Nedvomno ni naključje, da so bila prva znamenja o posegu strukturalističnih idej v britansko filmsko kritiko povezana z delom Jean-Luca Godarda, čigar ideje so bile globoko prežete s strukturalistično mislijo in s političnimi nemiri v Franciji. Prikladno in kot nekakšna logična posledica se je torej v tistem času v polemičnih

razpravah med intelektualci pojavila »strukturalistična« kontroverza (kot je postala znana). V središču pozornosti strukturalistične kritike je bil jezik, toda jezik kot dejavnost konstrukcije, ne pa kot nekakšna maska za notranji pomen, ki bi ga kritiki lahko po mili volji odkrivali. V tem smislu jezik deluje neodvisno od avtorja – ali to pomeni, da individualni avtor izgine? Na to temo je francoska revija *Cahiers du cinema*, nezadovoljna s svojim zgodnjim avtorskim delom, v okviru eksplicitno marksističnega pristopa zasnovala serijo člankov o filmu, ideologiji in politiki, ki so se opirali na razvoj strukturalistične misli v politiki, psihoanalizi in literarni kritiki. Namen te spolitizirane filmske kritike je bil razviti novo teorijo in prakso filma. V naslednjih letih so se razmnožile tudi radikalne skupine, ki so hotele ustvarjati politični film. (Cook 2007, 467–470)

Britanski filmski teoretik in pisatelj Peter Wollen je verjetno najtehtnejši poskus ohranitve avtorske teorije v tej ali oni obliki. Wollen trdi, da avtorski strukturalizem omogoča kritiški pristop, ki lahko ohrani izvirne politike avtorjev (se pravi dešifrira navzočnost avtorjev v hollywoodski produkciji kot nasprotni evropskemu umetniškemu filmu), obenem pa se ogne njenim ekscesom, tako da se namesto na subjektivne kriterije osebnega okusa opre na bolj objektivne kriterije temeljnih struktur. Zagovorniki bolj redukcionističnih in formalističnih smeri strukturalistične metode, ki so hoteli razkrojiti avtorja v drugih strukturah, pa niso zadovoljivo rešili problema avtorstva in filma. (Eckert in Henderson v Cook 2007, 454)

Filmski kritik Brian Henderson ob branju Wollenovega poglavja o avtorski teoriji opozori na pomanjkanje teoretske utemeljitve avtorskega strukturalizma in empirično podlago Wollenove retorične strategije. In kot še piše Cookova, je bilo prav to impresivno razmišljanje o razrušenju avtorskega strukturalizma uvod v kritiki strukturalizma samega. (Cook 2007, 454)

5.4 PRODUKT AVTOR

Avtorstvo je tako kot eden od načinov razmišljanja o filmu prevladalo. »Teoretski posegi strukturalizma so res postavili pod vprašaj vrsto temeljnih postavk tradicionalnih kritiških pristopov, vendar je bil njihov vpliv različen, še zlasti v Veliki Britaniji in ZDA. Oblast avtorja je ostala mogočna kot družbena institucija in povsem utopično je bilo pričakovati, da bi strukturalizem in nove prakse pisanja lahko dosegli njegovo ukinitvev.« (Cook 2007, 447)

O avtorjevih namenih pišejo številni novinarski članki, študij režije je pogostejše promoviran v akademskem svetu filma in celo v ne-avtorskih študijah se filmi pogosto razvrščajo in grupirajo glede na avtorja. Po eni strani to lahko vidimo kot produkt, v katerega vlagajo tako filmske

kritike kot filmska industrija. (Hollows in Hutchings in drugi 2000, 50) Delo »Timothyja Corrigan« o »trgovini z avtorizmom« in študije Justina Wyatta kažejo, kako je sredi 70. let filmsko-kritički avtorizem postal taktika filmskih oglasov, marketinga in filmskega žurnalizma. Avtor se je v 80. in 90. letih znova materializiral kot posel komercialnega nastopanja kot avtor – pomeni vse večja pomembnost avtorja kot komercialne strategije za pridobivanje občinstva in kot kritički pojem, ki je povezan s cilji distribucije in marketinga, da identificirata potencialni kulturni status nekega avtorja. (Cook 2007, 475)

Po drugi strani pa nam tolikšna pozornost res razkriva določeno resnico o filmski produkciji – predvsem to, da imajo režiserji privilegirano funkcijo znotraj filmskega ustvarjanja in da je bilo tako že dolgo časa. Generalni problem industrije same pa s strani avtorskih študij nikoli ni bil raziskan. Namesto tega se je avtorstvo v filmu pojavilo kot kinofolija, posebno intenziven odnos med filmom in nekaterimi (kritiki/cinephiles), namesto med filmom in občinstvom. Še zdaj, v sodobnem kinu, ni jasno, koliko je občinstvu res mar, da je režiser avtor (če odštejemo, da se prodaja kot produkt). (Hollows in Hutchings in drugi 2000, 51)

»Ustvarjanje filma je tako očitno kolektivna (producenti, zvezde, scenaristi, direktorji fotografije, montažerji, scenografi, skladatelji ...) in obrtniška dejavnost, temelječa na delitvi dela, raznih sposobnosti in deljeni odgovornosti.« (Coward v Cook 2007, 478) »Da je govorjenje o individualnem avtorstvu toliko bolj problematično, kolikor bolj filmsko učenjaštvo odkriva podrobnosti posameznih prispevkov.« (Cook 2007, 478)

Cookova nadalje poda v premislek, koliko je smiselno razpravljati o avtorstvu, ko imamo na eni strani popularni film kot veliko umetnost s scenografijo Kena Adam, kostumografijo Edith Head itd., na drugi strani pa etnografski film s svojim amalgamskim avtorstvom, kjer antropolog in filmski ustvarjalec pogosto tvorita dvočlansko ekipo, v kateri prvi snema zvok, prevaja jezik in pojasnjuje razne pojave, drugi pa ima v roki kamero. (Cook 2007, 479) Kdo od njiju je avtor, se sprašuje Cookova. Slednji primer morda bolj evidentno kot ostali izpostavi vlogo avtorja v dokumentarnem filmu, ki se ji bomo posvetili v nadaljevanju.

5.5 AVTOR IN DOKUMENTARNI FILM

Pri ustvarjanju igranega filma je v procesu bistveno, kako bodo zgodba, struktura, karakterji in konflikt zadostili njegovemu okvirju in njegovim mejam na način, da bo prišlo do dramatičnega upovedovanja zgodbe. Dobro znan scenarist Robert McKee pojasnjuje kreativni proces in pomembnost kreativnih omejitev – slednje namreč oblikovanje zgodbe ne omejuje, pač pa

pripomorejo, da se le ta kreativno izpelje. Scenarist Syd Field podobno pojasni kreativni proces: odločitve in odgovornost so bistveni, vsaka kreativna odločitev mora biti namerno izbrana in ne zaradi nuje. Čeprav sta oba scenarista igranih filmov, ne pojasnjujeta scenarija v povezavi s fiktivnim svetom in domišljijo, ampak govorita o sposobnosti scenarista, da deluje znotraj pravil in konvencij upovedovanja zgodbe. Zato to lahko posplošimo tudi na dokumentarni film, kjer mora biti avtor dokumentarnega filma prav tako sposoben delovati znotraj konvencij določenega žanra, stila ali forme filma. Prav iz slednjega izhaja tudi avtorska teorija, ki pa je, kot piše Bruzzi, lahko tudi problematična, saj lahko ogrozi prvotno predvideno nagnjenost dokumentarista k transparentnosti in resničnosti. A vseeno sprejme bolj svež in holističen argument, ki pravi, da je dokumentarec, prav tako kot igrani film avtoriziran. Avtor namreč intervenira v resničnost s tem, ko se odloči posneti določene dogodke ali intervjuvati določene osebe, pa najsi gre za performativni dokumentarec ali *cinema verite*. Kar počne vsak filmar, najsi gre za umišljeni ali neumišljeni film, je oblikovanje, manipulacija in konstrukcija skozi selektivni proces, ki je definiram s filmskim medijem – obliko, formatom, žanrom in produkcijskim kontekstom. Slednje mora mojstrsko obvladati, da lahko kreativno ustvarja. (Kerrigan in McIntyre 2010, 118)

Da je specifičnost medija pomembna za stvaritev umetniškega dela, kar sta skozi nujnost poznavanja njegovih konvencij (formata, oblike, žanra ...) opisala tudi Kerrigan in McIntyre, je izpostavil tudi Arnheim. Za razliko od kiparjevih in slikarjevih orodij, ki sama po sebi ne proizvajajo ničesar podobnega naravi, kamera začne teči in podobnost s stvarnim svetom nastane mehanično. Obstaja resna nevarnost, da bo filmski ustvarjalec zadovoljen s takšno brezoblično reprodukcijo. Da bi ustvaril umetniško delo, mora filmski umetnik zavestno poudarjati specifičnosti svojega medija. Vendar to mora početi na tak način, da pri tem ne uniči značaja prikazanih predmetov, temveč ga okrepi, povzame in interpretira. (Arnheim 2000, 30)

Če se navežemo na tradicionalno umetnost – kiparjenje, je Kriwazcek to prisposodbo, kot Arnheim pri ustvarjanju dokumentarnega filma, razložil sledeče. Obstajata dva pristopa k ustvarjanju filma. Nekateri filmarji k ustvarjanju filma pristopijo kot k oblikovanju kipa, ki je skrit znotraj neke mase. Posnamejo veliko količino materiala, običajno si vzamejo tudi veliko časa, sledijo mnogim zgodbam in med snemanjem razvijejo idejo o tem, kateri zgodbi se splača slediti. Uro dolga zgodba je potem rezultat več kot 60, 70 ur posnetega materiala. Taki filmi lahko nudijo globok vpogled v intimo in takšna reprezentacija je na nek način najbližje resničnemu svetu, ki je seveda filtriran glede na filmarjevo osebnost in mnenje. Prav tako je tak način snemanja drag. Drug pristop je ima drugačen način dela; bolj kot kip, ki ga umetnik

ustvarja s sprotnim dodajanjem mase, košček po košček, dokler ni zadovoljen. Filmar tako veliko časa nameni informacijam in učenju o subjektu snemanja z namenom destilirati te informacije in njihovo interpretacijo v čim manjše število posnetih scen. (Kriwazcek 1997, 40)

Pri obeh pristopih pa je običajno tehnologija skrita pred občinstvom. Redki dokumentaristi kamero vključijo v snemalni proces in dovolijo, da jih subjekti kličejo oziroma celo, da sami postanejo del. Nekateri se mogoče vključijo samo z glasom. Debata o tem, kateri pristop k filmu je bolj iskren in resničen, poteka že dolgo časa. Dokumentariste vedno skrbi, koliko bo njihova prisotnost zmotila resničnost. (Kriwazcek 1997, 41)

Seveda poskušajo televizijske postaje ločevati obe zvrsti, dokumentarce in igrane filme, toda na ravni realizacije ta distinkcija odpade, saj je postopek v obeh primerih enak: izberemo predmet, ga postavimo v neko konfliktno situacijo ter ju v določenem času in z določenim ritmom predstavimo gledalcu. Sestavine, ki tvorijo enega in drugega, so torej enake. Edina, vendar kot bomo videli, pomembna razlika, je v tem, da je v igranem filmu avtor tisti, ki določa, kaj se bo zgodilo, medtem ko v dokumentarcu dogajanje določa sam predmet, na katerega se osredotočimo. Tako, na primer, med snemanjem dokumentarnega filma v divjini, nisem jaz tisti, ki odloča, kaj mora narediti lev. Spremeni se torej pristop, ki ga ima režiser v razmerju do svojega predmeta. V enem je režiser avtor zapleta, v drugem pa je režiser le opazovalec. V tem primeru je osrednji problem vprašanje spoštovanja, ki ga ima avtor do svojega predmeta, pa naj bo to neka oseba, neka zgradba ali pa narod. Pojavi se torej etični problem: v kolikšni meri bo režiser uporabil obravnavani predmet za doseg lastnega cilja oziroma v kolikšni meri se bo postavil v njegovo službo. Kot je bilo že večkrat poudarjeno absolutne resnice ni, zato vsak podaja le lastno videnje. Zato se v dokumentarnem filmu na žalost velikokrat zgodi, da režiser ne dopušča, da bi se obravnavani predmet predstavil sam, pač pa to opravi namesto njega. Avtorstvo v dokumentarnem filmu bi se moralo izražati le v izbiri predmeta, kateremu pa mora biti dopuščeno, da se predstavi sam. V nasprotnem primeru imamo namreč opraviti z dokumentarnimi filmi, ki se skrivajo za formo dokumentarca – takšni so bili na primer režimski propagandni filmi – fikcija z masko dokumentarnosti. (Karimi 1999, 31–34)

V nekaterih dokumentarnih filmih je sicer režiserjeva vloga zelo podobna vlogi režiserja v igranem filmu – če govorimo o tem, da režiser nastavi posnetke in pove ljudem, kako se naj premikajo in kaj naj naredijo. Vendar je substanca pri dokumentarnem filmu popolnoma drugačna, saj ima režiser opravka z resničnostjo in ne fikcijo. Ker je njegovo vodilo drugačno, so za režiserja dokumentarnega filma potrebne druge kvalitete. Oba sicer uporabljata filmski jezik in gramatiko, vizija, namen in metode pa se v delu dokumentarnega režiserja radikalno

razlikujejo od režiserja v igranem filmu. (Rosenthal 2007, 164) Rosenthal nadalje izpostavi nekaj ključnih kvalit, lastnosti, ki jih mora dokumentarni režiser posedovati poleg odličnih tehničnih veščin. To so (i) *jasnost namena* – pomembno je, da se že v začetku odloči, kateri zgodbi bo sledil, kaj je njegov fokus, kaj želi povedati; (ii) *stil* – fokus oziroma zgodba je namreč pomembna za stil snemanja, ki ga bo izbral; lahko gre za humorističen, poetičen, svetel, temačen, satiričen, ultra-realističen itd. pristop, vendar je pomembno, da je samo eden in ta konsistenten skozi film, (iii) *spodobnost poslušanja* – režiser dokumentarnega filma mora sicer vzdrževati avtoriteto in red, predvsem pa mora biti sposoben slišati – opazovati, absorbirati in biti pozoren, to se nanaša tako na ljudi kot na sceno, dokumentarni režiser mora poskušati razumeti kompleksno človekovo obnašanje in motivacijo, vzvode za njegovo srečo in žalost; (iii) *spodobnost odločanja* – sprejemanje odločitev je bistvo režiranja. Težavnost pri dokumentarcu je ta, da je običajno odločitve potrebno sprejeti v zelo kratkem času in brez predpriprav. Posebej je to težavno pri nenačrtovanih dokumentarnih filmih, kjer režiser dogodkov ne more predvideti, v takih trenutkih je potrebno vklopiti razum in v hipu zaznati, kaj je pomembno, kam oziroma v koga bo usmerjena kamera. Vse omenjene kvalitete najbolj stopijo skupaj prav v produkcijskem delu. Poleg vsega naštetega pa Rosenthal izpostavi še »režiserjevo oko«. Film je vizualni medij in dober režiser ve, kako izkoristiti ta potencial. Čeprav je to na prvi pogled zelo jasno, Rosenthal izpostavi, da se je v zadnjih letih velikokrat obravnavalo dokumentarni film kot radio, in čeprav se strinja, da to lahko ponekod deluje, take režiserje raje napoti na pisni ali kot že omenjeno radijski medij. (Rosenthal 2007, 165–168)

6 FILMSKI JEZIK

To, kar je prikazano v dokumentarnem filmu so izseki iz resničnosti, reprezentirani na različne načine in načrtno zbrani, tako da izpostavijo nek pomen, vzorec iz resničnega sveta. Namen avtorja je, da v filmu prepoznajo isti vzorec, kot ga vidi avtor. (Kriwazcek 1997, 18) Da bi ljudje lahko prebrali in razumeli ta vzorec, se morajo naučiti filmskega jezika. Ta je na prvem mestu sestavljen iz (gibajoče) slike in zatem zvoka, ki se je razvil kasneje kot film. Zvočna podoba je veliko manj upogljiva kot slikovna in je poskrbela za usmeritev »nazaj k realizmu« (Bazin 1958, 41), zaradi česar je še kako nepogrešljiva zlasti pri dokumentarnih filmih.

Ker se mora filmski režiser odločiti za snemalni kot, lahko izbere predmete, ki jih želi imeti v sliki, zakrije tiste, ki jih ne želi prikazati, ali vsaj ne takoj (to stori s takšno postavitvijo kamere, da so neželeni predmeti zakriti z drugimi ali pa preprosto niso ujeti v sliko), izpostavi pa tisto, za kar meni, da je pomembno in verjetno samo po sebi ne bi prišlo do izraza. (Arnheim 2000,

38) Namen in učinki izreza so izključno dramski in psihološki. Z drugimi besedami, če bi bil določen prizor odigran v gledališču in bi ga gledali iz parterja, bi imel popolnoma enak pomen in opisani dogodek bi še naprej objektivno obstajal. Spremembe snemalnih kotov mu ne dodajo ničesar, temveč le na bolj učinkovit način reprezenentirajo njegovo realnost. Najprej nam omogočajo, da dogajanje bolj vidimo, in na to poudarjajo tisto, kar je poudarka vredno. (Bazin 1958, 40)

Dokumentaristi uporabljajo iste filmske tehnike kot ustvarjalci igranih filmov. Kinematografi, oblikovalci tona, digitalni dizajnerji, glasbeniki in montažerji lahko delajo tako za dokumentarne kot igrane filme. Za snemanje dokumentarnega filma bodo morda potrebne luči, prav tako kot pri snemanju igranega filma. Tudi dokumentarist lahko protagoniste prosi, da kakšen prizor ponovijo. Dokumentarci običajno potrebujejo bolj sofisticirano montažo, prav tako pogosteje uporabljajo zvočne efekte in glasbo nasploh. (Aufderheide 2007, 12) V nadaljevanju si pogledjmo filmski jezik, ki je torej zelo podoben, tako za dokumentarce kot igrane filme.

6.1 KADER

Enota filma je kader. Kakovost tega določajo zorni kot, oddaljenost, perspektiva, kompozicija, barve, ton in atmosfera. Kompozicija kadra uporablja enake prijeme, kot jih uporabljajo slikarji ali fotografi. Razlika pa je ta, da se lahko kompozicija izbranega kadra od začetka do konca spremeni. Faktor gibanja je tisti, ki fokus slike skoncentrira popolnoma drugam, kot je bil prvotno. Kader je pravzaprav gledalčev pogled. Izbrati kader pomeni postaviti gledalca pred določeno sceno. Namen je, da gledalec vidi to, kar bi videl, če bi bil dejansko tam. Temu se reče »iluzija prisotnosti«. Obstaja nešteta izbira pri velikosti kadra, s katerim mislimo zajeti naše subjekte. Kljub temu se je v filmskem svetu vzpostavila konvencija pri izbiri velikosti kadrov, ki glede na gledalčevo oddaljenosti od subjekta sporočajo različne informacije. Velik vpliv na prepričljivo iluzijo resničnosti ima prav izbira velikosti kadrov. Pri tem je pomembna tudi kulturna raznolikost, ki specifično opredeljuje npr. osebni prostor posameznika. Sicer je res, da vpliv na to ima tudi sama formalnost dogodka, saj je vdor v naš osebni prostor dovoljen zgolj izbranim osebam, ki so intimno povezane z nami. Podobno vlogo ima tudi izbira kadra, ki s svojo oddaljenostjo od subjekta določi mejo med objektivnostjo in intimo. (Kriwazcek 1997, 86)

»Kadre določa obseg predmeta, kot je zajet v okvir slike na platnu. Vendar se določila kadrov v dejanski praksi zelo spreminjajo. Kar en režiser pojmuje kot kader v bližnjem planu, se lahko drugemu zdi veliki plan. V splošnem so kadri določeni na podlagi tega, koliko človeške postave je vidne.« (Giannetti 2008, 11)

Slovenski jezik nima tako točno razdelanega filmskega žargona za plane (različne velikosti kadrov) kot na primer angleški, kjer je konvencija bolj enoznačna in jasna. Iz izkušenj vem, da sem v času dela na Televiziji Slovenija morala poglobiti žargon posamičnih snemalcev, ko sem želela določen izrez, običajno sem si pomagala še z »znakovnim jezikom«. Za opis planov sem izbrala knjigo Paula Kriwaczeka – *Documentary for the Small Screen*, saj filmski jezik opredeli skozi dokumentarni pristop. Za prevode in ostalo opredelitev filmskega jezika sem se zgledovala tudi po slovenskih avtorjih: Zlatjanu Čučkovem – *Osnove filmske in televizijske montaže* in Radovanu Čoku – *Kako ujeti gibljive podobe*.

6.2 PLANI

6.2.1 SPLOŠNI TOTAL

Ta plan nas pripelje na prizorišče celotne scene. Dovolj smo oddaljeni, da nismo vpleteni in smo opazovalci, hkrati pa dovolj blizu, da vidimo tudi podrobnosti. Splošni total ni niti intimen niti oddaljen. Pravzaprav zavzemajo pozicijo sramežljive najstnice, ki je pravkar prispela na zabavo, stoji nekje pri vratih ali pri steni, vendar je še vseeno v sobi. Podobna ji je tudi pozicija gledalca v gledališču – ve, da je na prizorišču dogajanja, ampak hkrati si misli, da se opazovani ne zavedajo njegove prisotnosti. Hkrati pa se seveda bistveno razlikuje od gledališča, saj le-to ponuja tridimenzionalen pogled – višino, širino in globino. Čeprav slednje tri z izbiro leče nekako uravnavamo, nam kljub temu kader zbujajo občutek ploščatosti (*flat*) slike. Pri tem sicer lahko – kot bomo videli kasneje – pomaga gibanje, ampak ključna je seveda kompozicija v kadru. Podobno kot v gledališču, kjer imamo glavno akcijo postavljeno v ospredje odra, medtem ko je v ozadju običajno postavljena scena, je tudi v filmu. Akcija v ospredju je bistvena komponenta artistične kompozicije. Poleg te pa ima še veliko večjo vlogo – akcija v ospredju je z gledalčevega vidika takoj »za zaslonom«, vse ostalo je v ozadju – to ustvari občutek globine. Človeško oko namreč presodi, kako veliki bi morali biti poznani objekti. Kontrasti med objekti v ospredju in v ozadju povzročijo efekt perspektive. Bolj kot so objekti v ospredju, manj pridejo do izraza tisti v ozadju. V splošnem planu je gibanje v ospredju pogosto. Gibanje, ki je v kadru v ospredju, namreč doda občutek resničnosti. Vseeno pa je treba biti v tem primeru

previden. Čeprav je gibanje v ozadju gledalcu bližje, treba vseeno paziti na dogajanje v ozadju. To nas namreč pozicionira v sceno ter ji doda funkcionalno in simbolično vlogo. Njegova funkcionalna vloga je, da se skoncentriramo na dogajanje v ospredju, simbolična pa, da nam pove, kje se pravzaprav scena odvija. S tem pa ne okarakterizira lokacije zgolj geografsko, ampak ji doda tudi emocionalno komponento. Filmski ustvarjalci si običajno vzamejo kar veliko časa, da izberejo take subjekte in objekte iz ozadja, ki bodo prinesli dodano vrednost dogajanju v ospredju. (Kriwazcek 1997, 88)

6.2.2 DALJNI TOTAL

Daljni total je običajno bolj oddaljen od splošnega. Prav tako njegova narava običajno ni tridimenzionalna, saj je namen, da gledalca popolnoma loči od akcije. Če srednji plan razkrije akcijo v tem določenem okolju, se daljni plan posveti predvsem okolju samemu, kjer je akcija zgolj eden od obstoječih elementov. Bistvo bližnjega plana je torej lokacija, ki nas postavi v ruralno ali urbano okolje ter vzpostavi kontekst prostora in časa ter s tem atmosfere. Čeprav ne razkrije nič o akciji sami, pa je pomembno, da se (ne)posredno ta povezuje z ostalimi elementi v splošnem planu. Če je srednji plan običajno uvodni kader v sceno ali sekvenco, je splošni plan namenjen temu, da se iz akcije izvzamemo in za trenutek zavzamemo neprizadeto pozicijo, iz katere vidimo subjekte glavnega dogajanja pomanjšano. Prav zaradi neprizadete narave in nepovezanosti s samo zgodbo oziroma akcijo ter hkrati z minimalnim gibanjem v sliki, je splošni plan običajno od vseh najbolj zavezan k lepi kompoziciji in s tem estetskemu ugodju za gledalca. (Kriwazcek 1997, 89)

6.2.3 SREDNJI PLAN IN AMERIŠKI PLAN

Srednji total je kategoriziran kot kader, kjer vidimo človeka od glave do pet, ameriški plan pa je kader, kjer vidimo človeka od kolen ali pasu navzgor. Gledalčevo oko postavi nekje med intimo in objektivnostjo. To je t.i. kader »rokovanja«, saj osebo v tem položaju vidim običajno, kot si podamo roke. Enači se tudi z oddaljenostjo predavatelja, ki udeleženca povabi bližje, »stopite okrog mene in poglejte kaj počnem«. S tem kadrom smo dovolj oddaljeni, da vidimo gibanje rok in hkrati dovolj blizu, da lahko preberemo izraz na obrazu. Tako kot v totalu vidimo tudi v srednjem planu kompozicijske elemente – globino, širino in višino. Običajno je ta kader premostitveni med splošnim totalom in bližnjim planom. (Kriwazcek 1997, 92)

6.2.4 BLIŽNJI PLAN

Bližnji plan je kader, ki zajame človeka od prsi navzgor do vrha glave in je tipičen izrez za t.i. govorečo glavo na televiziji. S tem izrezom se najbolj približamo različici pogleda, ki ga imamo med pogovorom z drugo osebo in s tem se delno intimno tudi povežemo. Če vidimo osebo, ki na ta način govori v kamero (običajno so to napovedovalci dnevnih novic), to vzamemo, kot da se razlaga nam osebno in samo nam. Ozadje pri tem izrezu ne igra bistvene vloge in je običajno malce zamegljeno, z namenom da popolnoma zgubi fokus hkrati pa vzbudi tridimenzionalen občutek. Pri izbiri tega kadra je običajno v ozadju močna režiserjeva pozicija do izbrane teme ali subjekta. Občinstvo hitro opazi, da ne gre zgolj za opazovanje dogodkov, ampak režiserjev komentar. (Kriwazcek 1997, 94)

6.2.5 VELIKI PLAN IN DETAJL

Veliki plan popolnoma napolni zaslon z izbranim subjektom, detajl pa se osredotoči samo na del oziroma podrobnost tega subjekta. Ta izrez gledalcu, zavedno ali ne, povzroči občutek, da vdira v intimo oziroma osebni prostor subjekta. Občutek velikega plana nekega obraza je enak temu, če dolgo časa strmimo v nekoga. Izbira tega plana je namreč vzpostavitev intimnega razmerja med gledalcem in subjektom. Če je bil gledalec s splošnim totalom zgolj nevpleten opazovalec, z srednjim totalom zaveden udeleženec, na pogovoru s prijateljem ali znancem z bližnjim planom, je v velikem bližnjem planu v intimnem razmerju – kar pa ne pomeni, da je aktiven udeleženec, ampak spet opazovalec. Tako kot če bi opazoval amebo skozi mikroskop. Znan objekt ali obraz z velikim planom lahko dobi malce čudno obliko in zven spregovorjene besede njen pomen lahko postavi ob stran. (Kriwazcek 1997, 96)

6.3 PERSPEKTIVE

Normalen način snemanja bi bil, da bi kamero postavili na enako višino kot subjekt našega snemanja. S tem bi tudi ozadje bilo videti vertikalno in paralelno, horizont pa bi bil v sredini slike. Z dvigom kamere in snemalno pozicijo »od zgoraj navzdol« proti subjektu bi vertikalne linije zlezle navzgor v sliki, poleg tega bi se zblížale s tlemi, horizont pa bi zlezel nad subjekt snemanja. Če bi kamero spustili in snemali »od spodaj navzgor«, bi bile na sliki vertikalne linije videti nižje, horizont pa bi zlezel pod subjekt snemanja, kar bi običajno pomenilo, da bi v veliki meri videli nebo ali strop. (Kriwazcek 1997, 84)

Zgoraj opisan kompozicijski vpliv premika kamere je zgovoren zlasti v vsebinski analizi slike. Snemanje od »zgoraj navzdol« ali »spodaj navzgor« ima za gledalčevo emocionalno dožemanje

subjekta bistven pomen. Močni karakterji – tisti torej, za katere se snemalec odloči, da bi rad opisal njihovo moč – so pogosto snemani od »spodaj navzgor«, z ozadjem stropa ali neba ter ustvarjanjem občutka, da imajo stvari pod kontrolo. S snemanj od »zgoraj navzdol« damo gledalca pravzaprav na pozicijo otroškega pogleda na svet. Prav zato se v otroških oddajah ali filmih kamera običajno spusti na enako višino, kot so otroci. Medtem ko je večina odraslih filmov in oddaj je snemanih na enaki višini, kot so odrasli. Cilj je predvsem zbujati občutek »normalnega pogleda na svet« glede na izbrano ciljno publiko. Z dvigom kamere od zgoraj navzdol vidimo svet iz zornega kota zelo visoke osebe, celo velikana. Velikokrat se režiserji tovrstnega kadra pollaščajo tudi ob koncu filma, t.i. kader »The Eyes of the God« (Oči boga). Namen je oddaljiti občinstvo od preteklih scen in dogajanja v filmu ter pokazati, kako nepomembne so te skrbi v primerjavi s širšo sliko sveta. Kriwazcek sicer še malce humorno doda, da gre velikokrat pri takih končnih kadrih zgolj zato, da režiser občinstvu sporoči, da je imel dovolj velik proračun, da si je lahko privoščil kamerakran. (Kriwazcek 1997, 85)

6.4 GIBANJE KAMERE

6.4.1 HITROST GIBANJA

Hitrost gibanja ni problematična kot taka, na terenu se odvija pač, kot se. Vprašanje hitrosti nastopi pri istem akciji, ki je posneta z vidika več kadrov. Nekdo, ki je juho, bo verjetno s približno enako hitrostjo nesel žlico do ust, vprašanje je, če bomo to posneli s srednjim planom ali bližnjim planom. V bližnjem planu bo namreč roka z žlico zelo hitro izginila iz kadra, zato bo ta akcija videti veliko hitrejša, kot je v resnici bila. Zato za gospoda, ki je juho z žlico, ne bi bilo smiselno uporabiti bližnji plan, običajno se bližnji plan uporablja za akcije, ki v resničnem času potekajo počasi. Na ta način se akcijo prevara in z manipulacijo resničnosti doseže, da je resničnost videti bolj resnična. (Kriwazcek 1997, 103)

6.4.2 SMER GIBANJA

Gibanje na zaslonu poteka ali horizontalno, tj. od leve proti desni ali obratno, ali vertikalno, tj. od zgoraj navzdol ali obratno. Premikamo se lahko tudi stran od subjekta ali bližje k subjektu. Ta izbor v veliki meri vpliva na vtis, ki si ga bo gledalec ustvaril, prav tako pa vodi gledalčevo razumevanje opazovane akcije. Konsistenca v premikanju je zelo pomemben faktor, ki občinstvu pomaga razumeti dogodke, predstavljene na zaslonu. Sicer k temu pripomorejo posnetki, zloženi v smiselno zaporedje, torej montaža, režiser pa se mora zavedati vsakega posameznega posnetka mora v času snemanja. Če imamo npr. žensko, ki vstane s stola, ki je na

levi, ter gre proti vratom, ki so na levi, se mora tudi kamera premikati v tej smeri. Prav tako je pomembno, da je pozicija kamere vedno na strani ženske in »ne prečka osi« kot pravijo v filmskem žargonu. Če se zgodi, da se npr. ista lokacija pojavi v več posnetkih, ki niso povezani v sekvenci, je standardna filmska konvencija zavezana k temu, da se vedno, ko se zopet pojavimo na isti sceni, pozicija kamere ne premakne »prek osi«. (Kriwazcek 1997, 105)

6.4.3 MOTIVACIJA GIBANJA

Za gibanje v kadru lahko poskrbi kamera ali subjekt. Pogosto se gibljeta celo oba. Pri tem je predvsem pomembno, da ima vsako gibanje na ekranu logično razlago, torej vzročno-posledično povezavo z zgodbo. Efekt gibanja je pomemben zato, ker daje gledalcu občutek, kot da se tudi on sam giblje, čeprav dejansko sedi in gleda v ekran. Gibanje kamere mora biti skladno z gledalčevo namero, torej kaj bi on dejansko naredil, če bi bil tam. Naše oči in telo imajo v določenih primerih nagonski oziroma refleksni odziv na določene dogodke. Če npr. slišimo zvok, se avtomatično obrnemo v tisto smer, ali pa če nekdo, s kom se pogovarjamo, kar naenkrat pogleda v levo, bomo tudi mi tako storili. Na ta način mora reagirati tudi kamera in takrat gledalec gibanja ne bo niti opazil. (Kriwazcek 1997, 106)

6.4.4 ZOOM

V osnovi poznamo **dve vrsti** zoomiranja: posnetki s stojala, tj. približevanje/oddaljevanje s pomočjo objektiv, ali fizično premikanje kamere v omenjeni smeri. Statičen zoom-in je podoben situaciji v resničnem življenju, ko sedimo in gledamo neko resničnost. Ljudje imamo sposobnost z očmi zaznati nekje kot 180 stopinj okrog sebe, tega se ne zavedamo in celotne slike niti ne vidimo jasno. Za fokus svojega opazovanja si običajno zberemo relativno majhen del te slike in mu posvetimo večino pozornosti. Podobno kot z našimi očmi je tudi z zoom-ino m pri kameri. Zoom-out, ki dodaja to disperzijo pozornosti, je redkeje uporabljen in mora biti dobro upravičen, kadar je uporabljen. Običajno se to zgodi takrat, ko se nekaj ključnega dogaja prav izven kadra. Ta zaznava pa se drugače odvija pri dejanskem fizičnem premiku in je bolj podobna akciji, ki jo izvedemo, ko si nekaj želimo od bliže pogledati in se zato fizično premaknemo. S tem se ne določi točno izbran fokus, pač pa se spreminja naš odnos do elementov v sliki, nekateri se zelo povečajo, drugi izginejo, tretji (npr. gore v ozadju) ostanejo isti. Ne uravnavamo točno določenega fokusa, saj se zaradi premikanja in občutka globine ta spreminja. (Kriwazcek 1997, 107)

6.4.5 ZASUK IN PREMIK

Tudi pri horizontalnem gibanju lahko govorimo o **dveh gibanjih**: zasuk kamere in fizičen premik kamere. Dogaja pa se podobno kot pri približevanju in oddaljevanju, le da je pri zasuku oziroma horizontalnem premiku kamere vizualna zaznava morda bolj podobna resnični (glede na to, da naše oči dejansko ne morejo zoomirati, se odločimo za vzratno premikanje). Statičen zasuk je podoben občutku, ko stojimo na hribu in panoramsko "skeniramo" okolico od leve proti desni. Glede na ne/pogostost obiskovanja razglednih točk ta pogled v resničnem življenju pogosteje uporabljamo, ko nečemu sledimo, npr. ptiču, ki leti ali kolesarju na cesti. Tudi horizontalen premik je za našo zaznavo po svoje kočljiv, uporabljamo ga recimo med pogovorom v hoji. Tako zoomiranje kot horizontalni premik sta pogosta uporabljena, pri čemer pa gledalec običajno zazna in občuti, da je prisotna kamera. (Kriwazcek 1997, 109)

Tretja vrsta gibanja je vertikalna, ki se prav tako odvija **na dva načina**. Ko je kamera na stativu, gre za zasuk od spodaj navzgor oziroma od zgoraj navzdol. To je običajen človeški premik glave – pogled navzgor oziroma navzdol. Pogled skozi kran je verjetno eden od najmanj naravnih občutkov pri premikanju, saj človek redko v življenju opazuje, tako da se v celoti premika navzgor oziroma navzdol. Velikokrat je prav to razlog, da je v filmih še bolj zaželen, saj gledalcu da drugačen vpogled v situacijo in posledično interpretacijo. Kot že omenjeno, se to sicer velikokrat tudi klišejsko izkoristi kot režiserjev zaključek filma in sporočilo o bogatem budgetu. (Kriwazcek 1997, 110)

6.4.6 POSNETEK IZ ROKE

Ko vidimo posnetek iz roke, ima na nas precej drugačen učinek kot npr. posnetek iz stojala oziroma premika na tirnicah oz. s kranom. Ta kamera se lahko precej bolj približa, pomika med ljudmi, jim gleda preko ramena. Motivacija, ki jo vodi je predvsem osebni pogled človeka izza kamera. Lahko je učinkovita tudi pri prikazovanju subjektivnega pogleda našega karakterja ali pa človeka, ki ga sploh ne srečamo v filmu npr. naratorja. Pri dokumentarnih filmih se ta način običajno uporablja pri snemanju osebne reportaže, saj omogoči močno identifikacijo pri gledalcu, za ustvarjalcu pa izraz osebnega mnenja. (Kriwazcek 1997, 112)

6.5 SNEMANJE ZVOKA

Po mnenju številnih filmarjev je zvok ena od najpomembnejših komponent pri ustvarjanju dokumentarnega filma in gre vzporedno s sliko. Pri ustvarjanju občutka resničnosti in avtentičnosti je zvok nujna in ključna spremljava slike. Na zvok se naše telo odziva drugače kot

na sliko. Naša zavest ga kot prvo ne more natančno locirati v prostoru. Slika se odvija na zaslonu, za zvok pa, čeprav vemo, da izvira iz nekega tridimenzionalnega elementa, se pojavi vsepovsod v naši okolici in naši glavi. Zaradi tega ima nekako globlji doseg do našega emotivnega predela, saj lahko zvok (tudi vonj) npr. v nas zbudi močnejše asociacije in emocije kot slika. Pričakovano je, da se zvok ujema s tem, kar vidimo na sliki. Tako kot v resničnosti, če smo na primer blizu nekega glasnega objekta, je zvok močnejši, kot če ga opazujemo od daleč. Če smo priča close-upu mora biti zvok zelo izbran, saj običajno ljudje avtomatsko izključimo določene zvoke iz okolja. Prav zaradi tega se filmarji velikokrat ukvarjajo z dilemo, katere zvoke vključiti in katere izpustiti. Pogosto se zvok snema še dodatno, čeprav je običajno (ločeno) sneman že na samem terenu. Sicer obstajajo že zelo izpopolnjene naprave za snemanje zvoka, vendar morda dana situacija na terenu ne proizvaja žele atmosfere, ki bi mogoče v drugih okoliščinah na tistem mestu bila popolnoma možna. Npr.: v bližini parka slučajno koplje bager, mi pa želimo slišati ptičke v parku, saj je režiserjev namen, da sporoči mir v soseski. Zvok gledalcu tako pomaga pri interpretaciji slike in selektivira, kaj je v dani situaciji bolj ali manj pomembno, da se zazna. (Kriwazcek 1997, 113–114)

6.6 GLASBA

»Moja teorija o filmski glasbi je takšna, da glasba poskrbi za osnovno psihologijo filma. Deluje kot psihološka hrbtenica filma. Pravzaprav se nekateri filmski ustvarjalci zavestno izogibajo uporabi glasbe prav zaradi tega: nočejo, da bi čustveno ozračje diktirala glasba. Obstajajo filmi, v katerih ni nobene glasbe, a so vseeno zelo močni in učinkoviti.« (Figgis 2008, 133).

V igranih filmih se glasba pričakuje, pogosto pa se komentarji nanašajo na to, da je premočna ali je preveč in zaradi tega odvrta pozornost ter manipulira s čustvi. Dokumentarni filmi sicer uporabljajo manj glasbe, saj s tem tvegajo, da bi razbili iluzijo resničnosti. Kakorkoli že pa lahko dobro dozirana in pozicionirana glasba film izjemno dvigne. (Rosenthal 2007, 213)

6.7 SVETLOBA IN BARVE

Svetloba ne le da naredi motiv viden, pomaga tudi ustvariti vtis tretje razsežnosti, globine. S pomočjo svetlobe opredelimo tudi del dneva. Harmonična razporeditev osvetljenih in senčnih površin ustvari očesu prijeten vidni učinek. Poleg tega pa svetlo tudi v filmskem posnetku ustvari ustrezno razpoloženje. Po kakovosti sicer ločimo dve skrajni svetlobi: *usmerjeno*, *neposredno oziroma trdo svetlobo*, ki pride iz relativno majhnega vira svetlobe, in *posredno*,

mehko, razpršeno svetlobo, do katere pride, ko svetlobni žarki na svoji poti naletijo na oviro, ki jo modificira, spremeni. Lastnost, ki zelo opazno spremeni videz motiva, je *smer svetlobe*, njena usmerjenost, kot, pod katerim padajo svetlobni žarki na položaj opazovalca oziroma objektiv snemalne naprave. *Frontalna svetloba* učinkuje ploskovito, tridimenzionalni učinek je minimalen, barve vidimo dobro. Pri *stranski svetlobi* svetlobni žarki padajo na predmet snemanja bolj ali manj pravokotno na smer pogleda, zaradi česar je polovica motiva v senci. Potem imamo *protisvetlobo* – senca zdaj zdaj popolnoma prevladuje, osvetljeni so le obrisi predmeta, ki jih vidimo v silhueti. Slednji dve obo delujeta za bolj dramatične in razpoloženske trenutke. Ostaneta nam *še zgornja in spodnja smer osvetlitve*. Pri osvetlitvi portreta z zgornjo, temensko lučjo je najvidnejši le obris zgornjega dela glave in ramen, na obrazu se namesto oči pojavita temni vdolbini, dominira pa nos. Podobno deluje tudi spodnja luč zaradi nenavadne smeri – navajeni smo na dnevno svetlobo in sonce je vedno nad horizontom – je njen učinek še bolj strašljiv kot pri zgornji, zato ji, nikakor ne zmanjka, pravimo tudi *mefistovska luč*. (Čok 2014, 98).

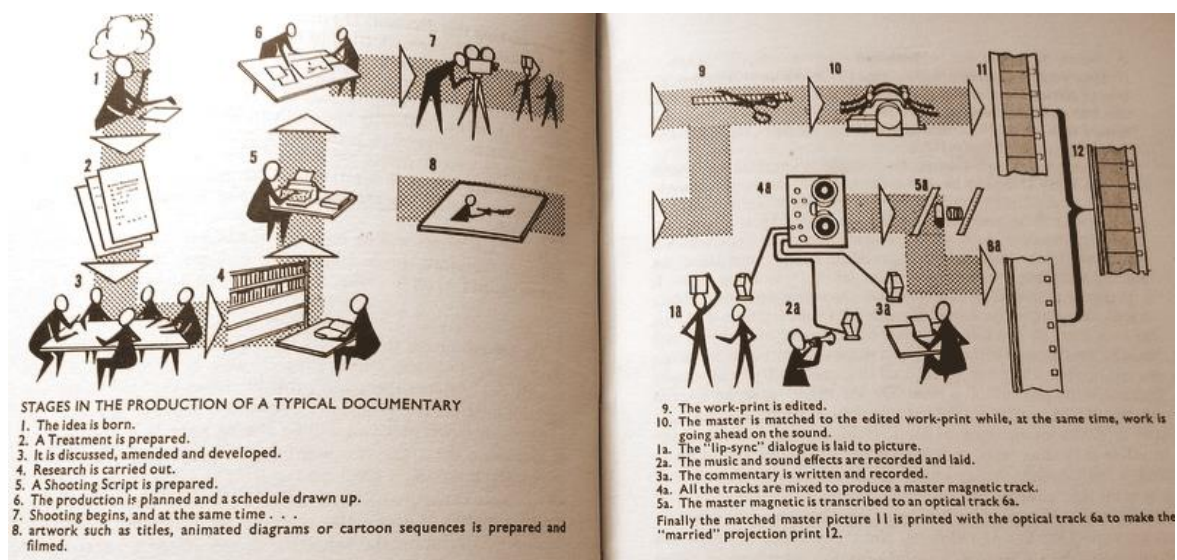
Poleg svetlobe pa so pomembne tudi barve. Najpogosteje se usklajuje med dvema standardoma bele svetlobe, »daylight« in »tungsten«. Barvni spekter je lahko prebogat v »hladnem delu« – modrozelen, modra, vijolična, ali »toplem delu« – rdeča, oranžna, rumena. To uravnavamo z različnimi filtri, modro in oranžno obarvani filtri popravijo te nepravilnosti, barvni spekter uravnatežijo in ga uskladijo z barvno občutljivostjo snemalnega medija. (Čok 2014, 67)

7 PRODUKCIJA

Dokumentarni film se prav tako kot igrani začne z idejo in željo, da bi to idejo prenesli do občinstva. Ta začetna točka je sicer skupna, vendar se že ob naslednjem koraku razdeli. Če se avtor ob porajanju ideje za igrani film mora obrniti navznoter, v svoj imaginarni svet, kjer išče primerne karakterje za film, se avtor dokumentarnega filma namesto k sebi obrne navzven, v zunanji svet, v resnični svet, kot ga imenujemo. Zgodbe dokumentarnih filmov so lahko praktično o vsem: osebne zgodbe, zgodovinski dogodki, napoved prihodnosti, razlage, konflikti, solze žalosti, vzkliki sreče. Vse to ima potencial za zgodbo, ki ji gledalec sledi. Ta ji sledi zato, ker ga zanima, kaj se bo zgodilo naprej, kako se bo to razvilo. Dokumentarist mora v svojem delu nujno vzpostaviti take subjekte in elemente, ki bodo to vprašanje zadrževali v mislih gledalca. (Kriwazcek 1997, 23–24)

Avtorjeva vloga pri ustvarjanju dokumentarnega filma je tako v primerjavi z igranim filmom na nek način manjša – ne more natančno kontrolirati vseh elementov, in hkrati veliko večja – če in ko najde karakterje, ki jim bo sledil v filmu, je njegov (oseben) odnos z njimi eden od ključnih elementov filma. Od tega je odvisno, kot se radi pogovorno ustvarjalci filmov pogovarjajo, »koliko bo od njega dobil oziroma koliko mu bo karakter pripravljen dati«. Ker so pogoji pri snemanju dokumentarnega filma veliko manj obvladljivi in da se odnos med avtorjem in izbranimi karakterji lahko razvije v želeno smer, je do samega snemanja potrebnih veliko korakov. V naslednjem delu razlagam proces snemanja dokumentarnega filma od razvoja ideje in »treatmenta« oziroma predloga vse do postprodukcije.

Slika 7.1: Stopnje ustvarjanja dokumentarnega filma



Vir: Baddeley (1963, 48–49).

7.1 RAZVOJ

Razvoj nekega dokumentarnega filma lahko traja nekaj tednov, mesecev ali celo let. Odvisno od projekta, ki je zastavljen, ampak običajno začeni z idejo razvoj zajema zbiranje informacij o subjektu snemanja, obiskovanje lokacij, pogovore s strokovnjaki in ljudmi, ki so seznanjeni s temo. Pri obsežnih temah se pogosto najamejo raziskovalci oziroma asistenti. (Kriwazcek 1997, 158)

Rosenthal razvoj filma razdeli na pet osnovnih točk: (1) konceptualizacija ideje, (2) snovanje osnovnih predlogov, (3) razprava o ideji oziroma predlogih s sponzorji, televizijo ali drugo organizacijo, (4) pisanje predloga (5) in debata o predlogu in podpis pogodbe. (Rosenthal 2007, 20)

Pri delanju sodobnega kreativnega dokumentarnega filma, ki ga ustvarjajo, kot bomo videli v nadaljevanju tudi slovenski režiserji, je razvoj ključnega pomena, našteje točke pa malce premešane. Gre za velikopotezne filme, ki so namenjeni za predvajanje tudi v tujini. Na seminarju Pripoved dokumentarista, ki ga je letos vodila aktualna, mednarodno uspešna slovenska ustvarjalka, Petra Seliškar, in se je odvijal februarja v okviru Festivala dokumentarnega filma, je Petra poleg osnovnega sodelovanja z nacionalnimi produkcijami in televizijami izpostavila sodelovanje s platformo Ustvarjalna Evropa. Nanjo se dokumentaristi zlasti in lahko obračajo, ko gre za filme, za katere potreben večji budget, saj je ideja postavljena

na način, da je mednarodno prenosljiva, ali pa je tako specifična, da je zanimiva zaradi ekskluzivnosti. Za odobritev budgeta za razvoj, ki je visok do 25.000 evrov, je predhodno potrebno veliko informacij in tudi investicij. (Seliškar 2016)

Slika 7.2: Pogoji ob prijavi za financiranje dokumentarca v razvoju

Podpora za razvoj posameznih projektov - prijava

- 1) Dostop do **e-prijavnice** z univerzalno **PIC kodo** prijavitelja, predhodno oblikovano na **ECAS portalu** in PIC za pristop e-sistemu za prijave na razpise EU
- 2) Obvezno **najprej prebrati smernice za prijavo** in ostale koristne dokumente (navodila, pogosta vprašanja in odgovore, vodič za ocenjevanje itd.)
- 3) Priprava vseh **obveznih prilog e-prijavnici (max. 10 MB)**:
 - Priloga 1+5 – **Podroben opis projekta – ustvarjalno gradivo (1) in dodatno gradivo (5)**: Word/PDF format (ni predpisane oblike): sinopsis v angleškem jeziku, min. 2 strani treatmenta, vključno z opisom projekta, narativno strukturo in opisom vizualnega pristopa + dodatna gradiva, ki niso vezana za ustvarjalni opis projekta (npr. koprodukcijske pogodbe s partnerji ipd.)

Priloga 2 – **Proračun in finančni načrt projekta**
Priloga 3 – **Časna izjava prijavitelja**
Priloga 4 – **Seznam predhodnih del prijavitelja**

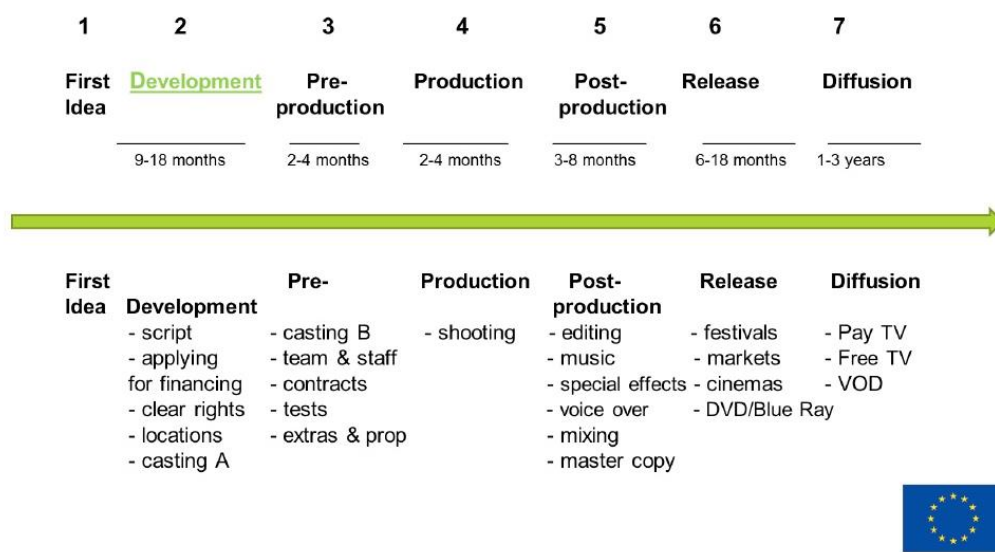
 Center Ustvarjalna Evropa v Sloveniji

Vir: Seminar Pripoved dokumentarista, Center Ustvarjalna Evropa v Sloveniji (2016).

Namen razvoja je, da se ideja o dokumentarnem filmu razvije do točke, da lahko z njo »pitchamo«. Pomeni, da nekomu z besedami (in kasneje tudi z napovednikom (»trailerjem«)) opišemo film na način, da ga lahko »vidi«. Na ta način lahko dobimo povratno informacijo občinstva o temi, preden naredimo film in se naučimo, kaj ideja še potrebuje, da se bo razvila v pravo smer. (Rabiger 2015, 51)

Petra Seliškar je na seminarju Pripoved dokumentarista izpostavila, da se lahko »pitcha« v kateri koli fazi filma: torej za razvoj, predprodukcijo, produkcijo in postprodukcijo – odvisno za kaj potrebuješ finance. Priporočljivo za avtorje je, zlasti v začetku kariere, da se udeležijo delavnic razvoja, te sicer stanejo okrog 1200 evrov, vendar za ta del produkcije Ustvarjalna Evropa predvidi več časa in denarja kot za predprodukcijo, produkcijo in postprodukcijo skupaj. (Seliškar 2016)

Slika 7.3: Prikaz predvidenih časovnih terminov za produkcijo dokumentarnega filma



Vir: Seminar Pripoved dokumentarista, Center Ustvarjalna Evropa v Sloveniji (2016).

V vsakem primeru je za pitching na kateri koli točki nujno naslednje: *logline* – to je nekakšen citat, glavno sporočilo tvojega filma v dveh povedih, *predlog* oziroma *sinopsis*, ki opisuje zgodbo, glavne karakterje in njen namen, *treatment* – ta se posveti predvsem naraciji zgodbe in njenemu vizualnemu prikazu, za predstavitve na festivalih pa je potreben še napovednik (»trailer«) ter *slikovno gradivo*. (Seliškar 2016)

7.1.1 PREDLOG (SINOPSIS)

Predlog je v prvi vrsti sredstvo za prodajo filma. Služi tudi temu, da sami pri sebi bolj izrišemo idejo, z njim izberemo uporabne informacije, postavimo dobro delovno hipotezo, smernice raziskave, naš odnos do teme in dostop do dramatičnih elementov. (Rosenthal 2007, 43)

Filmar ima seveda na prvi pogled veliko izbiro, kam vse se lahko obrne. To so lahko nacionalne oziroma komercialne televizije, nacionalni ali evropski filmski skladi kot prej omenjena Kreativna Evropa, samostojne produkcije itd. Pri tej odločitvi mora upoštevati več dejavnikov. Kakšni so pogoji sodelovanja pri skladih oziroma televizijah, kaj je bilo nedavno prikazano v javnosti (težko bo navdušil z zelo podobno temo, kot je bila npr. pred mesecem dni v javnosti), bo sodeloval z eno produkcijo ali večji itd. (Kriwazcek 1997, 144–145)

Predlog je najbolje spisati kar se da preprosto, jasno in kratko, dve do tri strani. Sam običajno vključim sledeče: pozicijo filma (naslov, dolžino in opis v eni povedi), njegovo ozadje in

potrebe (zakaj je ta tema pomembna), pristop, obliko in stil, urnik snemanja, budget, občinstvo, marketing in distribucijo, biografijo in priporočilna pisma, posebnosti. (Rosenthal 2007, 35)

Nekatere produkcije bodo v primeru zainteresiranosti prosile za dodatne informacije. Pri tem je pomembna iskrenost – če avtor zatrdi, da se bo v filmu pojavil predsednik države, potem mora to imeti že (pisno) potrjeno. Naslovljene producente poleg dostopnosti do virov zanima tudi originalen pristop. Oboje je treba pojasniti – kako si se zmenil, da boš snemal npr. v predsedniški palači, in če si se npr. odločil, da bo vse snemano iz zornega kota hišnega ljubljénčka, kako bo to potekalo. Vse omenjeno je treba zaokrožiti s primerno cenovno postavko. Čeprav je to v razvoju ideje težko, je nujno, da postavka več ali manj sovпада z dejansko porabo kasneje. Zato je treba že takoj razdelati cenik in ideje ne podcenjevati ali precenjevati. (Kriwazcek 1997, 145)

7.1.2 »TREATMENT«

»Treatment« (opis filma) je zgodba filma, napisana v direktnem, neolepšanem jeziku, brez tehničnega žargona. V tem smislu je podoben predlogu, vendar gre za popolni opis filma od začetka do konca, scena za sceno, sekvenca za sekvenco, napisan v dramatičnem sedanjiku. (Kriwazcek 1997, 182) V obdobju pisanja »treatmenta« je nujno treba odgovoriti na dve najbolj pomembni vprašanji: kaj je namen filma in kateremu občinstvu je namenjen? (Baddeley 1963, 14)

Mnogi dokumentaristi se izogibajo pisanju »treatmenta«, saj pravijo, da jim ideja v glavi zadostuje do snemanja, poleg tega se bojijo, da jim bo določanje podrobnosti omejilo spontanost na terenu. Drugi razumejo to vizualno in zvočno opredelitev filma v tekstu kot pomembno pomoč pri razvijanju teoretičnih idej v praktične. Subtilno spisan »treatment« omogoča filmarju, da se film zavrti pred njegovimi očmi, preden je posnet. Na ta način si lahko postavlja vprašanja, določi razmerje posameznih elementov, vidi, ali je uspešno zastavljen, tudi ali bo zanimiv in prijeten za pogledat. Tako se že prej sooči z vsemi problemi, konflikti in paradoksi, ki jih prinaša resničnost. Abstraktne ideje dobijo novo dimenzijo, ko je filmar soočen z nalogo, da jih preobrazi v konkretno resničnost. Lahko je napisati npr. videli bomo Johna Smitha med nadzorovanjem letala. Ampak kaj to točno pomeni, kako se bo scena začela in končala, kako dolga bo, kakšna atmosfera bo zajeta, kakšen bo zvok, kakšni bodo izrezi posnetkov ter veliko drugih podrobnosti. (Kriwazcek 1997, 183)

»Treatment« se lahko sicer razvija počasi, korak po korak. Prvi »treatment« bo morda le opis z več približnimi idejami, ki bodo lahko s časom tudi odpadle ali se izkristalizirale – zato je

pomembno, da naprej začnemo s pisanjem »treatmenta« in šele nato s scenarijem. (Baddeley 1963, 14)

7.1.3 SCENARIJ

»Treatment« ni scenarij, je torej opis celotnega filma brez filmskega jezika, scenarij pa so v podrobnosti razdelana navodila za snemanje. Med vsemi spisani scenariji se scenarij pri dokumentarnem filmu najmanj pogosto uporablja. In če se že uporablja, je redko spisan kot kronološko zaporedje posnetkov, ampak bolj kot nakupovalni seznam, ki označuje selekcijo posnetkov, ki jih bomo potrebovali. Hugh Baddeley kljub temu scenarij za dokumentarni film precej podrobno razdeli. Idealni scenarij mora po njegovo opisovati vizualni del, kader po kader, in poskrbeti za naslednje informacije: število posnetkov, ali gre za posnetke v zaprtem ali odprtem prostoru, čas dneva, ko bo snemanje izvedeno in v kakšnih kadrih bomo videli določeno dogajanje (daljni, bližnji ...). Pomembno je tudi, da se zapiše vsak zasuk, premikanje in pozicija kamere. Poleg tega je treba opisati tudi dogajanje v kadru. V posebni vrstici se opiše zvočno dogajanje, tj. v isti, desni vrstici zraven vizualnega. (Baddeley 1963, 19)

Michel Chion v knjigi Napisati scenarij izpostavlja, da najsi gre za prozo, gledališče ali film, vse forme umetnosti upovedujejo zgodbo. Pri tem moramo z elementi v filmu delati tako kot igralec s figurami na šahovnici, pri izbiri zgodbe pa moramo upoštevati elemente, ki ženejo gledalce. To so identifikacija, strah, sočutje, obrat usode, prepoznavanje, dolg, družbeni položaj, materialne vredno, cilj in dileme. Pravi, da so najlepši filmi tisti, kjer sta zgodba in (filmska naracija) tako tesno prepleteni, da ju skoraj ni moč med seboj ločiti. (Chion 1985, 40–45)

7.2 PREDPRODUKCIJA

Ko si enkrat podpisal produkcijsko pogodbo, si pripravljen, da začneš s filmom. Predprodukcija je izjemno pomembno obdobje, ki lahko traja od dveh mesecev do enega leta ali več, odvisno kako dolg film delaš. To je mesto, kjer se iz ideje, teorije začne praktično delo. To je čas, ko je treba vse raziskano sistematično izbrati in načrtovati, se odločiti za dogodke in lokacije ter napisati končen scenarij (če se le-ta ni napisal že v obdobju raziskave). To je tudi obdobje kreiranja ekipe – optimalno je, da se zbere vsa ekipa, tudi izvajalci postprodukcije. (Rosenthal 2007, 144)

Ta čas je potrebno izkoristiti tudi za to, da še enkrat stopiš nazaj in se ponovno vprašaš o projektu: Ali resnično kaj pove? Ali ima vizijo? Ima stališče? So bistvene ideje še aktualne?

Tovrstna vprašanja sicer niso enkraten proces, treba obujati skozi celoten proces. V času predprodukcije še posebej pridejo v poštev, saj je takrat še možnost obrniti jadra in kamero v drugo smer. (Rosenthal 2007, 144) »Lahko si mislim, da bi bilo za udeležence, tako umetnike kot producente, zelo pomembno, da bi se posvetovali o tem, kako oblikovati kolektiv in kako naj bi ta delal. Dejansko naj film ne bi počel ničesar, česar ne more početi kolektiv. Že samo ta zamejitev bi bila zanj ploden zakon, s tem bi namreč iz njega izločili »umetnost«. Kolektiv v nasprotju s posameznikom brez trdne usmerjevalne točke ne more delati.« (Brecht 1922, 41) Najame se pisarno, kjer se zbere oprema, lahko se angažira tudi tajnica in koordinator. Čas predprodukcije je glede na raziskavo ovrednoten veliko nižje in se mora zgoditi v zelo kratkem času – od dva do šest tednov, odvisno od kompleksnosti in dolžine dokumentarnega filma. (Kriwazcek 1997, 158)

7.2.1 URNIK

Filmski proces je razdeljen na več faz. Razvoj filma se začne z idejo in običajno konča s predstavitvijo »treatmenta«. Potem nastopijo tri navidezno ločene faze: v predprodukciji se organizira čas in načrtuje, v produkciji je v ospredju terensko delo, snemanje videa in zvoka, postprodukcija pa zajema montažo videa, grafike in pripelje do končnega izdelka. Ključno merilo pri določanju cene je čas. Ta se v filmskem svetu pretvarja v denar, zato je urnik tako zelo pomemben. (Kriwazcek 1997, 157) Seveda je odvisno od tega, ali gre za preprost ali kompleksen film, predvsem kar se tiče velikega števila medsebojno zelo oddaljenih lokacij. Če je film preprost, je postavitve urnika smiselna zgolj zaradi obveščanja prihoda in odhoda ekipe, če pa gre za veliko število lokacij, ki potegnejo za sabo rezervacije prenočišč v hotelih, nakupe vozovnic za letalo ali vlak, najem vozil (ob tem ne gre pozabiti na vremenske razmere, ki so bistvenega pomena, če je večina snemanja zunaj) itd., potem je seveda urnik potrebno natančno načrtovati in se ga držati. (Baddeley 1963, 60)

7.3 PRODUKCIJA:

»The thinking must end and the doing must begin.« (Kriwazcek 1997, 204)

7.3.1 REŽISER

Vse do produkcijskega procesa je odgovornost za film, vsaj v teoriji, deljena. Ko pa se začne snemanje, odgovornost praktično v celoti pade na režiserjeva ramena. Njena oziroma njegova naloga je, da ustvari ali najde koščke, ki se bodo sestavili v montaži in naredili celoten film. Če

režiser v igranem filmu naredi napako, želen posnetek preprosto ponovi. Če režiser v dokumentarnem filmu naredi napako v enkratni situaciji, lahko izgubi film. Filmsko ustvarjanje je resda kooperativen in posvetovalni proces, vendar ne nujno demokratičen. Na lokaciji je šef režiser. Lahko se sicer posvetuje in povpraša za nasvet, ampak na koncu je on tisti, ki odloči, kaj bo posneto in na kakšen način se bo to izvedlo. (Rosenthal 2007, 169)

7.3.2 EKIPA

Ustvarjanje filmov je skupna dejavnost tudi v smislu, da mora biti umetnik (režiser) v interakciji z veliko drugimi ljudmi in jih navdihniti in napolniti z energijo. »Če niste sposobni svoje vizije posredovati dovolj velikemu številu ljudi, tako da bi jih navdušili in pripravili do tega, da bi si želeli pomagati vašo vizijo prevesti v filmsko, se snemanja filma sploh ne boste lotili.« (Figgis 2008, 54)

O tem govori tudi Rabiger: Ekipo bolj kot izbereš, razviješ. Nujno je, da preden se podate na delo, skupaj posnamete testno snemanje, da preverite svoje signale, terminologijo in vrednote. Za nekoga je bližnji posnetek nekaj, kar je za drugega srednji bližnji plan. Poleg tehničnega znanja pa je pomembna tudi osebnost članov, pravi Rabiger. Današnje ekipe za snemanje dokumentarnih filmov so majhne, sestavljene iz dveh ali treh članov, zato si v popolni odvisnosti od teh ljudi. Ti morajo imeti osebnosti, ki ne podpira samo projekt, ampak tudi protagoniste na terenu, še posebej če se film zavleče v več dni ali mesecev. Snemanje filma zahteva določena odrekovanja, odsotnost od doma za dlje časa, veliko zbranost ... Nekatere ljudi to lahko zelo izčrpa; snemanje filma hitro razkrije posameznikovo moč in šibkost. (Rabiger 2015, 132)

Odnos med kamermanom in režiserjem je verjetno eden najbolj ključnih, pomembnih za celoten film. Če kamerman ne uspe ujeti materiala na način, kot si je režiser zamislil, je sama osnova filma okrnjena. (Rosenthal 2007, 170) Rosenthal še enkrat izpostavi pomembnost scenarija oziroma »treatmenta«, ki ga mora dobiti kamerman v roke, da ga prebere in »prebavi«. To je ključna predpostavka za nadaljnjo diskusijo o načinu snemanja, objektih in subjektih ter možnih ovirah. Pri tem je ključno, da se poleg vsebine predebatira tudi tehnika, čas snemanja in celotna ekipa. Potrebno je graditi na odprtem odnosu, temelječem na zaupanju, v katerem so kreativna mnenja enakomerno zastopana. Če tega ni, potem sodelovanje niti nima smisla, saj se mora režiser zavedati, da od trenutka, ko na kameri utripa rdeča lučka, ima vse vajeti v rokah kamerman. Kljub temu pa je treba imeti v mislih, da ne glede na to, koliko režiser zaupa kamermanu, je odgovornost v njegovih rokah. Zato se mora skozi celotno snemanje zavedati,

kaj kamerman počne, in si dovoliti brez oklevanja kakšen posnetek ponoviti, če se mu zdi, da ni bil posnet dovolj dobro. (Rosenthal 2007, 172)

Da vse teče gladko, je potrebno z ekipo določiti tudi jasna pravila, ki se začnejo že pred odhodom na teren. Rosenthal postavi nekakšen »kontrolni seznam«, ki ga je potrebno preveriti pred začetkom snemanja: že omenjen *urnik* – čeprav je ta že postavljen, ga je potrebno še enkrat, najbolje na poti, z ekipo preveriti; *kontrola opreme* – preden ekipa zapusti bazo, mora preveriti, ali ima vse s seboj in ali vse dela, vedno je potrebno imeti s seboj tudi rezervno baterijo, posebej za kamero in zvočno opremo; *snemalni seznam* – z ekipo je prav tako potrebno preveriti, kaj je v načrtu za ta dan, ali bo to npr. zaradi vremena ali drugi presenetljivih okoliščin še vedno izvedljivo, ali so potrebne kakšne prilagoditve, spremembe ... Prav tako mora režiser sam pri sebi še enkrat v glavi predelati, ali je to na način, kot si je zamislil, smiselno, ali ve, kje bo začel in kako bo končal. Seveda bo veliko potrebno tudi sprotne prilagajanja, vendar je okvirno sliko potrebno imeti že postavljeno. (Rosenthal 2007, 193)

7.3.3 NA TERENU

Na terenu za ukvarjanje z opremo ni več časa, tam ima vsak član ekipe ima dotično nalogo. Kamerman išče fokus, kompozicijo, kadre, gibanje in pazi, da se mikrofón (pog. bum) ne vidi v izrezu. Snemalec zvoka posluša nezaželeno šume, odmev, mednarodni ton, zvoke ob premiku z mikrofonom in zvočno konsistenco od posnetka do posnetka. Režiserjeva naloga pa je opazovanje scene z vidika vsebine, podpomena in emocionalne intenzitete. Kaj to doda k zgodbi, kateri pomeni so zajeti v podpomeni, kam scena pelje, je bilo to pričakovano, je to nekaj novega? Če je predpriprava dobra, se režiser na terenu načeloma manj ukvarja z vsebino inbolj z načinom snemanja. Na lokaciji se običajno ne pojavlja več problem, kaj bo posneto, ampak predvsem kako bo posneto. Kam postaviti kamero, kaj zajeti z njo, kje naj se akcija začne in konča, ali bo posneta s stativa ali se bo protagonistom sledilo ... Vse to je potrebno predebatirati in jasno razložiti kamermanu. Poleg tega je potrebno kamermanu razložiti tudi vzdušje, ki ga je treba zajeti, saj bo na ta način lažje dojel, kaj in na kakšen način zajeti. Če snemamo npr. v zaporu in je tema izoliranost, osamljenost, se išče kadre, kjer so zaporniki na samem, obdani z zidovi in žicami itd. (Rosenthal 2007, 194) Skratka, vedno je treba imeti že med snemanjem v mislih montažni proces. Scena traja, dokler režiser ne pove »stop«. Nihče drug, razen če je tako predhodno zmenjeno, ne sme povedati »stop«. Ekipa se med snemanjem na terenu premika minimalno in se, kolikor se da, izogiba (očesnemu) stiku s protagonisti. Tudi če se zgodi kaj smešnega, se ekipa poskuša zadržati in ostati brezizrazna. Če si namreč dovoliš

obnašati se kot občinstvo, se bodo subjekti snemanja spremenili v nastopače. (Rabiger 2015, 195)

Vsak film oziroma bolje rečeno vsaka reprezentacija filma postavlja svoja pravila. Na predavanju Pripoved dokumentarista, je Petra Seliškar kot enega od ključnih trenutkov na lokaciji izpostavila odnos oziroma pozicijo, ki jo režiser zavzame na lokaciji. To pomeni, na kak način se bo odzival na protagoniste med snemanjem – lahko zavzame pozicijo »muhe na stenik«, se torej na nek način pretvarja, da ga sploh ni tam. (Seliškar 2016).

O tem govori tudi Rosenthal: Pravi *cinema verite* zahteva nekakšen nevidni zid med protagonisti in ustvarjalci filma. Lahko se aktivno vključi v dogajanje, se torej pojavi pred kamero s telesom in zvokom, lahko se odziva samo z zvokom itd. Ta pravila morajo skratka biti jasna že prej, saj preskakovanje med stili običajno ne funkcionira. (Rosenthal 2007, 166) V vsakem primeru pa režiser pri snemanju dokumentarnega filma običajno vedno stremi k čim večjemu naturalizmu – želi, da se ljudje pred kamero obnašajo tako, kot se obnašajo brez nje. K sreči je ta problem dandanes veliko lažje rešljiv, kot je bil v preteklosti, saj so televizija in mediji del našega vsakdana, poleg tega je danes kamera vključena tudi v naša intimna življenja, vsaj en član v družini ima kamero, če ne drugje, na telefonu. Kljub temu pa je še zmeraj ključnega pomena zaupanje, ki se zgradi med režiserjem in subjekti. Dobrodošlo je, da ima režiser dovolj denarja in časa, da preživi s protagonisti obdobje aklimatizacije – druženje brez snemanja. Večja kot je empatija in sproščenost, boljši bo končni rezultat. Režiser si lahko pomaga tudi z določenimi akcijami, ki sprostijo protagoniste. Trik v naravnem obnašanju je velikokrat skrit v neki akciji, ki jo naš subjekt tudi sicer pogosto opravlja. Najboljše scene so najbolj običajne – mama pošilja otroke v šolo, dela v hiši ali na vrtu, obišče soseda ... Vseeno pa mora biti to dejanje, ki ga prikazujemo, v skladu z našim filmom oziroma s karakterjem, ki ga predstavljamo. (Rosenthal 2007, 188–189)

Protagonisti morajo vedeti, kaj se dogaja. To pomeni, da se splača pri večini posnetkov z njimi uvesti in jim, preden se kamera prižge, natančno razložiti, kaj se bo dogajalo. Na vsak način se jim je treba, kolikor se da, prilagoditi in jih vprašati, kako se počutijo – ali je mikrofonski udoben nameščen, so luči premočne, jih »bum« moti ... Prav tako jim je treba razložiti urnik, koliko časa bo snemanje trajalo, kdaj bodo odmorili, koliko časa se pričakuje, da bodo tam. (Rosenthal 190) Rabiger izpostavi, da se zaupanje ne pridobi samo z razlago, kaj se bo snemalo, ampak je treba protagonistom filma razložiti tudi, zakaj je neka določena scena pomembna za film in da je prav ta posneta akcija oziroma dejanje vredno, da ga drugi vidijo. Starčka lahko snemaš med tem, ko razlaga in hrani svojega psa, saj smo s tem del intimnega trenutka v unikatnem življenju.

Taksist bo z veseljem razlagal o sebi med tem, ko vozi, saj je to nekaj, kar dejansko počne vsak dan. Žensko lahko posnemaš zjutraj v intimnem trenutku v kadi, saj ti je predhodno povedala, da se je prav takrat odločila za pot v Egipt. (Rabiger 2015, 197)

7.4 POSTPRODUKCIJA

7.4.1 MONTAŽA

Montaža slike in zvoka je tisto, kar imenujemo zaključna dela. Vendar se treba zavedati, da scenarij, snemanje in montaža tvorijo globalen proces ustvarjanja, iz katerega je nemogoče izločiti nek trenutek, nemogoče je izolirati montažo, saj je samo meso filma in ne le njegovo okostje. Obstaja cela vrsta ambivalentnih odnosov režiserjev do montaže: od Eisensteinovega navdušenja iz leta 1919 (»Kakšna lepa beseda je montaža, pomeni sestavljanje že pripravljenih kosov«), ali pa Wellesovega (»Edina res pomembna režija poteka med montažo [...] Same slike niso dovolj, zelo pomembne so, a so le slike. Bistveno je trajanje vsake slike in to, kar sliki sledi: vse, kar film pove, izdelamo v montaži.«), do nezaupljivosti Andreja Bazina, ki se opira na taistega Orsona Wellesa, ko daje kadru, sekvenci ter globinski režiji prednost pred drobljenjem. (Villain 1991, 93)

Čeprav je montaža dokumentarnega filma tehnično gledano popolnoma enaka kot montaža vsakega drugega filma, pa jo Rabiger specifično opiše takole: Montiranje dokumentarnega filma ni zgolj sledenje načrtu, ampak je svojevrsten performans, zgrajenih iz pomešanih in nepopolnih slikovnih in glasbenih koščkov. Med montažo dokumentarca je potrebno videti, poslušati, čutiti, misliti, se prilagoditi in si kar najbolje predstavljati, kako sestaviti film, da bo izkoristil svoj polni potencial. Postprodukcija za Rabigerja predstavlja izredno kreativen proces in montažerjeva vloga je postati pravzaprav virtualni režiser. (Rabiger 2007, 207)

Uradniška plat snemanja filma je za postprodukcijo absolutno bistvena, kajti kljub neizmerno povečanim možnostim snemanja – lahko gibanje kamere, oprema je lahka in poceni ... – kljub vsem dejavnikom, boste imeli kaos, če nimate niti ene osebe, katere naloga je, da skrbi za pikolovsko vodeno knjigo, v kateri je zapisano vse, kar je bilo posneto. (Figgis 2007, 113) Rabiger po vrsti našteje korake, ki se jih je potrebno držati, da montaža poteka kar se da gladko in nemoteče. Začne se s sinhronizacijo slike in zvoka, če je bil slednji posnet ločeno, potem sledi hiter pregled vseh posnetkov ob navzočnosti režiserja in producenta, zatem se ves material vnese in naredi se montažni seznam vseh kadrov, zatem sledi prvi izbor in nato groba montaža. Iz grobe montaže se počasi preide na fino montažo. Nato se posveti zvoku, ki se po potrebi

dodatno posname, spreminja, doda efekte in podobno. Skupaj s tem se film fine montaže preda oblikovalcu tona, ki ob navzočnosti režiserja zgladi in primerno zmontira zvok. Na koncu sledi še grafika in korekcija barv. (Rabiger 2015, 209–210)

Ko je montažna soba zorganizirana, material vnesen, sinhroniziran in na hitro pregledan, kako začnemo? Če imamo nek scenarij, ki se ga (še vedno) držimo, ni problem, saj vam bo ta nakazal začetek, sredino in konec. Če pa scenarija oziroma vsaj nekega osnovnega vodila ni, kar je pogosto, potem je pred vami nekaj tednov konkretnega dela. Najprej je potrebno najti *zgodbo* (kam pelje in kako se bo razvila?), izpostaviti je potrebno močne *karakterje*, ki bodo nosilci te zgodbe, vzpostaviti je potrebno *fokus in stališče*, ki ju pokažemo skozi *konflikte* in na koncu je treba vse skupaj *poenostaviti* – odstraniti nepotrebne upočasnitve in zastranjevanja. (Rosenthal 2007, 202) Pri razvijanju strukture filma je potrebno najti najboljšo zgodbo in najboljši način, kako jo povedati. Zgodba, ki nudi satisfakcijo, se konča s spremembo. Ta pa običajno zahteva snemanje več let. Današnji dokumentarci so zato velikokrat narejeni tako, da se posnamejo intervjuji. Na podlagi tega bo potem tudi odvisno, kako se boste odločili o začetku montaže. Večina ljudi začne z intervjuji, alternativa je začeti s sliko in se orientirati po akcijah, ki so se odvile. To ponuja bolj kinematografsko rešitev. Kako torej postaviti film, ni odvisno samo od glavnega lika filma in tega kaj smo posneli, ampak tudi od organizacije montaže. (Rabiger 2015, 219)

7.4.2 GROBA MONTAŽA

Po prvem izboru, ko odpadejo napačni posnetki in ostanejo samo uporabni posnetke, ki v približnem vrstnem redu predstavljajo zelo ohlapno strukturo filma, ta je lahko tudi v trikratni dolžni končnega filma, se pravo delo začne z grobo montažo. Z grobo montažo se začneja struktura, dramaturgija, odmori in ritem. Iščejo se pravi odnosi in povezave med sekvencami in hkrati najboljši vrstni red za ohranjanje zgodbe. Je odprtje zgodbe gladko in efektivno, mu sledi logično nadaljevanje in emocionalen razvoj karakterjev in idej, je film fokusiran, pride do vrha zgodbe na pravi točki filma, je zaključek efektiven, poveden? Vse to so vprašanja, ki si jih je potrebno postavljati v tem delu montažnega procesa. (Rosenthal 2007, 210) Prvo postavljanje zgodbe je najbolj razburljiv del montaže. Ni potrebno paziti na dolžino in točne prehode. Podrobnosti pridejo kasneje. Če imamo eno akcijo posneto na dva načina in se zaenkrat še ne moremo odločiti, pustimo obe. Groba montaža je avdicija za najboljši material in napoveduje bolj sofisticiran in kompleksen film. Kot predstava je dolga in nerodna, vendar jo njena neizumetničenost dela zelo udarno in razburljivo. (Rabiger 2015, 220)

Po izločitvi »dvojnikov« in grobi montaži nastopi trenutek, ko montažer prvič vidi film kot gledalec, na projekciji, v sosledju, urejenega. Prej je gledal in montiral sekvence ločeno, eno za drugo. Neko sekvenco vidimo drugače, če jo gledamo neodvisno od tega, kar je bilo prej in seveda tudi od tega, kar bo sledilo (kar še ni zmontirano). Sekvenca bo zaradi svojega mesta v pripovedi, zaradi tega, kar jo obkroža, pozneje dobila neko drugo dimenzijo. Kako videti, izslediti, začutiti, »kaj ni v redu«? Nekateri se prepustijo neke vrste *dihanju*, s katerim začnejo in ga ohranjajo do konca. Glede na to dihanje se lahko zgodi, da sekvenca, ki sledi neki drugi, ne izpolni pričakovanja, povzroči padec napetosti, dolgčas. Tedaj ima montažer na voljo tri velike rešitve: odstraniti, skrajšati ali zamenjati vrstni red, vsaka pa ima na desetine različic. (Villain 1999, 97)

Na neki točki se je smiselno odločiti za testno predvajanje drugim. To je lahko projekcija za sponzorje, izvršnega producenta ali odziv publike. Vsekakor je koristno, da se pokaže film nekomu, ki o njem ne ve ničesar. Povratno informacijo najbolje preveriš tako, da sediš za njimi in preprosto opazuješ njihovo telesno mimiko in reakcije. Po prvem predvajanju se bo lažje odločiti, kaj je odveč in kaj ostane. (Rosenthal 2007, 214)

7.4.3 FINA MONTAŽA

V fini montaži se išče trenutek, ko rečemo: Dovolj, to je film, to je njegova dolžina in tak bo šel v javnost. Fina montaža zajema še zadnje popravke in odstranitve nepotrebnih delov, ki morda zaustavljajo ritem zgodbe ali enako informacijo povedo dvakrat. To je tudi čas, ko se začnjenja dodajati glasbo, efekte, v določenih primeri tudi komentarje. (Rosenthal 2007, 215) Rabiger predlaga celo, da film preposlušamo brez slike in pregledamo brez zvoka. Na ta način lahko še enkrat prevetrimo, ali dramaturgija res deluje in ali so sekvence vizualno smiselno med seboj povezane. Po tem je pri prehodih potrebno paziti tudi na ritem, ista scena, zmontirana malo drugače, lahko deluje veliko bolj udarno. Primer: Fant in punca se pogovarjata o tem, da bi rada šla skupaj ven. Fant izrazi skrb, če mama punce ne bo spustila ven. Punca mu reče: »Ne skrbi, prepričala jo bom.« Naslednja scena je mama pri zapiranju hladilnika, ko odločno reče: »Ne, niti slučajno ne smeš!« Tak način montaže lahko deluje preveč odrsko kot nova scena v gledališču. Namesto tega lahko vidimo mamo pri hladilniku že, ko punca reče: »Ne skrbi, prepričala jo bom.« In takoj zatem mamin odgovor: »»Ne, niti slučajno ne smeš!« Podobno se lahko poigramo z zvokom – npr. zvoke proizvodnje v tovarni damo pod jutranje britje delavca, ki se pripravlja za službo. Z naslednjo sliko ga vidimo za strojem. Prekrivni rez je odličen vzdrževalec ritma, poleg tega naredi prehode bolj tekoče in naravne. (Rabiger 2015, 232) Trije

elementi, ki vladajo tej fazi so že omenjena naracija, glasba in efekti. Nekaj od tega je bilo že dodano v fazi grobe montaže, večino pa je treba dokončati sedaj. Velikokrat so glasba in efekti dodani sliki, lahko pa se tudi slika prilagodi zvoku. (Rosenthal 2007, 216)

7.4.4 MONTAŽA ZVOKA

Vedno sem govoril, snemate lahko s katero koli kamero, če dobite zanimivo sliko, zanimivo kompozicijo ali zanimivo uporabo barve. Tisto, kar je zares pomembno, in mislim, da glede tega nikakor ne bi smeli sklati kompromisov, pa je, ali načrtujete, da bodo vaš film gledali v dvorani, recimo sto ljudi. Potem mora biti kakovost zvoka fantastična. Če je zvok slišati veličastno, kot se spodobi za pravi film, si lahko privoščite kakršen koli vizualni stil. Morajo pa biti zvok glasov, glasba in kakovost miksa na najvišji možni ravni. (Figgis 2007, 130)

Če ste dali dovolj pozornosti zvoku že od začetka filma, bo mešanje zvoka posebna in razburljiva dogodivščina, zvok je namreč neprimerljiv stimulant domišljiji občinstva. Četudi niste uspeli posneti vsega zvoka na sami lokaciji, se ta lahko posname naknadno na podobnem terenu ali v »foley« studiu. Ta se imenuje tako po neustrašnem inovatorju Jacku Foleyju, ki je že leta 1940 ugotovil, da lahko oponašaš vsak zvok s pravimi viri, materiali in rekviziti. Kljub temu pa postprodukcija zvoka ustvarjalcu filma pomaga razumeti dve stvari: da je snemalec zvoka, ki je na lokaciji posnel dober originalen zvok, vreden svojega denarja, in da so najboljši posnemovalci zvoka resnično izjemni pri svojem delu. Ter prav tako vredni svojega denarja. (Rabiger 2015, 241)

7.4.5 GLASBA

Vsi filmski ustvarjalci se morajo že na začetku svoje kariere soočiti s pričakovanjem, da se bo v filmu vsaj tu in tam zaslišala glasba. Kakšne možnosti torej imajo na voljo? Ena od možnosti je uporaba obstoječe glasbe. Problem z že posneto glasbo je v tem, da ni zares fleksibilna, vendar pa je pri digitalni postprodukciji možno prirediti obstoječe pesmi. Pri obstoječi glasbi so na voljo glasbene skupine, glasbene knjižnice ali unikatna glasba – gre za delo z nadarjenim glasbenikom, ki ustvari izvirno glasbo za film. Pri vsaki obstoječi glasbi je treba zelo odkrito odgovoriti na vprašanje: »Je tale pesem kot nalašč za prizor, ki sem ga zmontiral?« Pri unikatni glasbi pa je to lahko problematično, zato ker psihološko hrbtenico filma zaupate nekomu, ki sodeluje pri filmu šele na zadnji stopnji postprodukcije – razen če je skladatelj po naključju zraven od vsega začetka. Ni vseeno, kdo je izbran. To so pomembne odločitve, ki jih je treba sprejeti šele po tem, ko so stvari dobro premišljene in se jim nameni dovolj časa za opazovanje.

(Figgis 2007, 135–137) Ne gre samo za to, da je glasba sveža, ampak da z njo dosežeš unikatnost, ki se težko občuti, če je uporabljana glasba od vsepovsod. (Rosenthal 2007, 214)

7.4.6 AVTORJEVA VLOGA PRI MONTAŽI

Montažer vam ne more povedati, kakšen je posneti material, dokler ga ne zmontira. Pravzaprav je čuden občutek, da film, ki ste ga posneli, zaupate presoji nekoga drugega, ki ga bo zmontiral v postprodukciji. To vas lahko pošteno frustrira, če ste režiser, ki hoče biti v procesu ustvarjanja filma dejaven ves čas. Večini mladih režiserjev so popolnoma domače stvari, kot sta programa Final Cut Pro in Avid, in svoje filme sami zmontirajo. (Figgis 2007, 120) Pri dokumentarnem filmu se to bolj kot iz entuziazma in nezaupanja dogaja zaradi pomanjkanja sredstev. Za krajše projekte po mnenju Rabigerja to morda deluje, vendar je biti »one man band« za komplicirane projekte zelo tvegano. Film namreč pridobiva s počasnostjo, s izpraševanjem, montažerjem, ki nastavlja ogledalo režiserjevim namenom, doda alternativne ideje in rešitve in deluje kot bodoči gledalec. (Rabiger 2015, 208) Najti dobrega montažerja je ključno pri uspehu dokumentarnega filma, saj ta za razliko od dokumentarnega ni zapisan, ampak je treba zgodbo izluščiti. Kreativnost in inovativnost sta zato nujno potrebni pri ustvarjanju takega filma. Dober montažer je lahko velikanski kreativni stimulans režiserju, ki lahko poleg dovršenih tehničnih sposobnosti film izpopolni in postavi na novo raven. (Rosenthal 2007, 200) Proces grobe montaže lahko traja od nekaj dni do nekaj mesecev in vloga montažerja je pri njem odločilna. Nekateri režiserji zavzamejo zelo avtoritativno pozicijo in vidijo montažerja zgolj kot tehničnega izvajalca del, kar je velika škoda. Potrebno se je zavedati, da je montažer z leti izkušnj lahko prav tako dober umetnik kot režiser. Dober montažer pa ne sme biti izgovor za lenobo, opozarja Figgis. (Figgis 2007, 120)

Dobro je imeti montažerja, s katerim lahko delate v postprodukciji. Se pa je treba zavedati nekaterih dejstev. Pravkar ste nehali snemati, verjetno ste precej izmučeni in že to sproža določene probleme. Montažerjevo oko ni enako vašemu. Nekateri montažerji gledajo na svoje delo kot na reševanje problemov, ki so jih ustvarili nesrečni režiserji, ki niso imeli pojma, kaj počnejo. Zelo pomembno je, da v montažni sobi ne boste površni in da ostanete tudi pri montaži filma ustvarjalno zavzeti. Če bo montažer zares dober, sicer ne bo takšne škode, ker bo zbran namesto vas. Ne morete pa kar odvreči svoje odgovornosti. (Figgis 2007, 120)

8 AVTORJEVA VLOGA V SODOBNEM SLOVENSKEM DOKUMENTARNEM FILMU

Avtorjevo vlogo v sodobnem slovenskem dokumentarnem filmu sem se odločila analizirati s kvalitativno metodo, in sicer na podlagi polstrukturiranega intervjuja s petimi slovenskimi avtorji, katerih filmi so bili izbrani v tekmovalni program za najboljše srednjemetražne in dolgometražne dokumentarne filme na največjem filmskem festivalu pri nas, tj. 17. Festivalu slovenskega filma v Portorožu. V nadaljevanju bom opisala, na kak način so bili izpeljani poglobljeni intervjuji, kdo so pravzaprav avtorji. Za razumevanje njihove vloge bom izbrane filme tudi opisala in jih interpretirala skozi Nicholsovo reprezentacijo in filmski jezik. Potem sledi analiza intervjujev, ki bo tako kot intervju razdeljena na štiri faze – predprodukcija, produkcija in postprodukcija ter refleksija. V analizo bodo vključena mnenja avtorjev o posameznih segmentih. Zatem sledijo sklepi, izpeljani na podlagi analize, ki bo pokazala skupne in različne točke pri avtorjevi vlogi v sodobnem slovenskem dokumentarnem filmu. Končala bom z zaključkom, viri, filmografijo in prilogami.

8.1 POLSTRUKTURIRANI INTERVJU

Polstrukturirani intervju se nahaja med dvema ekstremoma (to je strukturirani in nestrukturirani intervju). Pri tem intervjuju si raziskovalec poleg splošne sestave intervjuja, v kateri postavi cilje, ki naj bi jih z intervjujem dosegel, vnaprej pripravi tudi nekaj bistvenih vprašanj, navadno odprtega tipa, ki jih postavi vsakemu vpraševancu, preostala vprašanja pa oblikuje sproti med potekom intervjuja. Polstrukturirani intervju je zelo prožna tehnika zbiranja podatkov: uporabi se lahko zaprti ali odprti tip vprašanj, odgovori vpraševanca so lahko kratki, lahko pa odgovarja v obliki pripovedi. Uporaben je pri študiji primera in tudi na večjih vzorcih, uporabi se lahko kot samostojna tehnika zbiranja podatkov ali v kombinaciji z drugimi tehnikami. (Termania 2010)

Intervjuji z avtorji so temeljili na produkciji filmov, ki so bili sprejeti na prej omenjeni festival. Na podlagi filmov smo se skozi odprt tip vprašanj (približno 23-ih vprašanj) pogovarjali o njihovi vlogi v vseh fazah produkcije filma. Opravljeni so bili v razponu približno enega meseca na različnih lokacijah v Ljubljani in Trstu, povprečno pa so trajali poldruge uro.

9 AVTORJI IN FILMI

Intervjuvanci so bili Miha Čelar, avtor filma *Mama je ena sama*, Siniša Gačič, ki je za film *Boj* za dobil glavno nagrado na 17. Slovenskem filmskem festivalu, Urša Menart in film *Kaj pa Mojca*, Ivan Gergolet s filmom *Ples z Marijo* ter Miha Erman, ki je posnel film o migracijah in plesu z naslovom *Premiki v objubljene dežele*. V nadaljevanju sledijo opisi avtorjev in filmov.

9.1 *Mama je ena sama*, avtor Miha Čelar

Miha Čelar (1970) kot režiser deluje od začetka 90. let. Začel je s kratkimi dokumentarnimi filmi, delal za Studio Ljubljana in Kanal A. Režiral je več oglaševalskih spotov, TV oddaj in kratki igrani film *Šifra: skrita kamera*, prikazan na 15. festivalu Film Video Monitor v italijanski Gorici. Sodeloval je s produkcijsko skupino Mangart pri nadaljevanke TV *Dober dan*. Amir je njegov celovečerni prvenec. (Slovenski filmski center)

9.1.1 VSEBINA

Mama je ena sama (Tatjana in Motherland) je dokumentarni srednjemetražni film, ki razkriva značilen slovenski ojdipovski arhetip »mučeniško-posesivne« matere. Gre za odnos, pri katerem mati s čustveno manipulacijo, vlogo žrtve, tako močno zaznamuje sina, da ta ostane od nje odvisen vse svoje življenje. Rezultat materinskega kulta in režimskih manipulacij pa je tipičen slovenski moški, ki je patološko okupiran s prikritimi materinimi čustvi in ob šibkem očetu v svojem življenju in družbi lahko deluje le retrogradno in razdruževalno. Zlahka postane ojdipovski umetnik, sociopatski morilec ali narcisoidni politik. (17. Festival slovenskega filma, 2014). Film je bil predvajan na številnih festivalih v Evropi, Združenih državah Amerike ter celo Indiji in Indoneziji. V slednjih dveh je dobil nagrado za najboljšo montažo in film. V Franciji je na mednarodnem filmskem festivalu Nancy-Lorraine prejel nagrado *Grand prix du festival* in v Madridu na festivalu EL OJO COJO nagrado za *best documental*. (Čelar 2016).

9.1.2 REPREZENTACIJA

Mama je ena sama je film iz več plasti, saj vsebuje veliko elementov animacije, arhivskih posnetkov, poleg tega pa je eden pomembnih protagonistov v filmu *lutka* Slavoj Zajček, ki Tatjano, glavno protagonistko, pelje skozi zgodbo, tako kot je zajček peljal Alico iz luknje, v katero je padla v zgodbi o Alici v čudežni deželi. Tatjana »iz luknje« lahko pride tako, da najde »slovensko mater« (v filmu je ta upodobljena kot kura – lutka v višini človeka) in jo ubije. Zato ima film veliko elementov pravljice in srhljivke. Pri toliko fiktivnih elementih je težko izluščiti

dokumentarni način, vendar bi lahko rekli, da je mešanica *participatornega*, neke vrste *cinema verite* – Tatjana je tista, ki zgodbo s pomočjo zajčka raziskuje in nas vodi od lika do lika – in *razlagalnega* – hkrati pa Tatjana razlaga tudi o preteklosti in pomembnih političnih in kulturnih akterjih v zgodovini Slovenije.

9.1.3 KAMERA – PLANI, SNEMALNI KOT, GIBANJE

Pogovori Tatjane in protagonistov so bili posneti z dvema kamerama, kar je vidno na podlagi bližnjih in daljnih planov, ki pokrivajo istočasno dogajanje. Ena je bila statična in fokusirana na polbližnji plan ali bližnji plan obrazov Tatjane in ostalih protagonistov – te plane smo pogosteje videli, ko je šlo za bolj čustvene izpovedi. Druga pa je pogovor kot »steadicam« spremljala iz ozadja in se vedno malce premikala, kar je vzbujalo nek raziskovalni hkrati pa, ko je bila vključena tudi glasba, malo srhljiv občutek. Kot da to celotno dogajanje spremlja tudi »velika mama«. Sicer pa večkrat vidimo kamero, ki se premika in spremlja Tatjano na poti izza hrbtna, s čimer smo glede na konvencije filmskega jezika nagovorjeni, da zgodbo skupaj z glavnim likom raziskujemo tudi sami. Avtor uporablja tudi psihologijo perspektiv, kar je jasno, ko vidimo Naceta Junkerja, snemanega od spodaj navzgor, ko poje pesem o svoji mami.

9.1.4 ZVOK IN GLASBA

Velik poudarek je na zvočnih elementih, ki so pogosto humorne narave: ko se v filmu prvič pojavi Slavoj Zajček se sliši zvok prdenja, ko se premika animirana kura iz papirja, ki je znesla kinderjajčko, se sliši podoben zvok kot iz risanke *The Flintstones*, ko je Fred Flintstone z nogami poganjal avto. Zvočni efekti so tudi srhljive narave: ko kura v obliki sence preži na Tatjano ali ko jo Tatjana išče v kletnih prostorih, slišimo zvočne efekte, ki se pojavljajo v detektivkah in srhljivkah. Sicer pa je tudi za vsak animiran del – hoja Italije kot čevljev, piščančki, mahanje z roko, dojenčki – dodan primeren zvočni element, tako da je z vidika zvoka to zelo premišljen film.

V filmu *Mama* je ena sama je glasba prisotna diskretno – med Tatjanino naracijo je tiha melodija s srhljivo in pravljичno konotacijo, občasno tudi zgolj zvok bluesovske kitare. Pojavi se običajno takrat, ko Tatjana išče rešitev svojega problema – torej »slovensko mater« ali ko ta v ozadju »preži« nanjo. Eksplicitna glasba se pojavi zlasti iz vsebinskih razlogov – Nace Junker, eden od likov, zapoje pesem, ki jo je posvetil mami.

9.1.5 LUČ, SVETLOBA, BARVE

Intervjuji so posneti več ali manj pri dnevni svetlobi, protagoniste vidimo takšne, kot so, osvetljene z mehko lučjo. Ko Tatjana raziskuje in išče »slovensko mater«, pa velikokrat zaidemo v temnejše prostore ali je kamera usmerjena proti oknu, s čimer se sence bolj izpostavijo. Včasih se »slovenska mati« v obliki sence (kot kura) pojavi zgolj na zidu, mimo katerega gre Tatjana. Dramatična uporaba luči je zlasti vidna v končnem prizoru, saj po nekajkratnem utripanju vse luči ugasnejo, potem pa se naslednje dogajanje odvija v nekakšni kleti, kjer luči prav tako utripajo in zaradi tega vzbujajo občutek, kot da bodo vsak čas odpovedale. Tovrstni prijemi so običajna raba stopnjevanja napetosti v srhljivih prizorih. Avtor s tem evidentno narekuje in odmerja tempo in atmosfero ob zaključku zgodbe. Barve v filmu so pri intervjujih nevtralne, podobne naravnim, medtem ko so med pogovorom s Slavojem Žižkom in v trenutkih, ko se pojavlja Tatjana, ponekod malce temačne in hladne, ponekod je čez video tudi filter, ki sicer mehča sliko, vendar ji hkrati zaradi hladnih barv daje tudi mističen, malo srhljiv pridih.

9.2 Boj za, avtor Siniša Gačič

Siniša Gačič (1980) je leta 2013 končal študij filmske in televizijske montaže na ljubljanski Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, dve leti kasneje pa še študij televizijske režije. Kot novinar, montažer in režiser od leta 1999 sodeluje z različnimi uredništvji na Televiziji Slovenija, kjer je posnel več dokumentarnih filmov. (18. Festival slovenskega filma 2015)

9.2.1 VSEBINA

Boj za (A fight for) je dokumentarni celovečerni film o okupaciji Ljubljanske borze. Mesec dni po začetku okupacije parka na Wall Streetu tudi na trgu pred Ljubljansko borzo protestniki postavijo šotore. V kritiki predstavniške demokracije in globalnega finančnega kapitalizma se združijo pod geslom »nihče nas ne predstavlja«, organizirajo se po načelih neposredne demokracije. V času pomanjkanja družbenih alternativ se v kampu pred borzo začne vzpostavljati skupnost, v kateri naj bi enakovredno odločali vsi posamezniki, združeni v svoji različnosti. Po uvodni evforiji pa velika ideja neposredne demokracije trči ob sodobnega človeka, v ospredje pridejo v nasprotja. (17. Festival slovenskega filma 2014) Boj za je celovečerni prvenec Siniše Gačič, ki je na Festivalu slovenskega filma prejel nagrado Vesna za najboljši celovečerni film. Film je prejel tudi nagrado Štiglicjev pogled za izjemno režijo, ki jo podeljuje Društvo slovenskih režiserjev. (18. Festival slovenskega filma 2015)

9.2.2 REPREZENETACIJA

Boj za je klasičen *observacijski* dokumentarec in med analiziranimi filmi tudi najbolj enoznačen v tem smislu. Kamera zavzame nevidno pozicijo »muhe na steni« in se obnaša kot da je ni tam, zgodba je (na videz) postavljena popolnoma v usta in dejanja protagonistov, ki jih gledamo.

9.2.3 KAMERA – PLANI, SNEMALNI KOT, GIBANJE

Pri širših planih in prikazovanju splošnega dogajanja je kamera več ali manj statična. Kamera se začne premikati, ko je znotraj dogajanja, npr. med hojo v protestu, kar je vizualni prikaz subjektivnega pogleda, ki implicira, da smo tudi mi del te množice. Policisti, ki nadzorujejo povorko ljudi na ulici so prav tako snemani iz »steadicama« ven iz množice, s čimer avtor jasno postavi svojo pozicijo kot notranji udeleženec in ne zgolj zunanji opazovalec. Ta kamera sicer ni konsistentna, vmes protagoniste spremlja tudi statična kamera, vmes pa »kamera iz roke«.

9.2.4 ZVOK IN GLASBA

Čeprav je čez celoten film zelo jasen in več ali manj enoznačen tok glasbe (električna kitara), ki se pojavlja zato, da napove prehod med mikrozgodbami, se film odpre z glasbo, ki sodi v zvrst metala. Ta je očitno ton prizorišča dogajanja, kar tudi vidimo nekje v tretjem kadru, v katerem ima eden izmed likov odprt seznam predvajanja na računalniku. T.i. »mednarodni ton« oziroma naravni ton prevladuje v celotnem filmu, saj avtor očitno tudi v tem pogledu želi slediti observaciji.

9.2.5 LUČ, SVETLOBA, BARVE

Svetloba je prav tako naravna, torej taka kot je bila v določenem delu dneva, ko je bilo dogajanje snemano. Tudi v notranjih prostorih avtor, kot kaže, ne uporablja lastnih luči, ampak se prilagodi luči, ki je na voljo. Barve so nevtralne.

9.3 Ples z Marijo, avtor Ivan Gergolet

Ivan Gergolet (1977) Študiral je film na Univerzi v Bolonji, zdaj živi v Trstu in dela kot režiser, montažer in direktor fotografije. Ivan je eden od dveh hišnih direktorjev fotografije (drugi je Matteo Oleotto) in je doslej sodeloval pri razvoju vseh projektov produkcijske hiše Transmedia. (17. Festival slovenskega filma 2014)

9.3.1 VSEBINA

Ples z Marijo (Dancing with Maria) je celovečerni dokumentarni film o danes 92-letni Argentinki Marii Fux, ki v svojem plesnem studiu v Buenos Airesu sprejema učence iz vsega sveta. Uči, da ni melodija tista, ki nas sili h gibanju, temveč notranji ritmi, kot sta srčni utrip in dihanje. V studio so začeli prihajati najrazličnejši ljudje. Plesalci, igralci, intelektualci, prav tako tudi gluhi in slepi ljudje in ljudje s fizičnimi in psihičnimi omejitvami. Maria je vedno sprejemala vse, brez izjeme, da bi pokazala, da lahko vse vključuje v isto skupino. Ples z Marijo je na 71. Beneškem filmskem festivalu prejel nagrado žirije *civitas vitae*. (17. Festival slovenskega filma 2014)

9.3.2 REPREZENTACIJA

Ples z Marijo je mešanica različnih načinov reprezentacije – *poetski* se kaže v gibanju kamere, za katero se zdi, da je tudi sama ena od udeležencev delavnice, saj se premika skladno z ostalimi in glasbo. *Razlagalni* način je pripoved Marie o preteklosti, ki je podkrepljena z arhivskimi podatki, prav tako pa so razlagalni elementi vključeni v pripovedi ostalih protagonistov. Gre tudi za *observacijski* dokumentarec, saj je kamera velikokrat statična in v obliki »nevidnega človeka« spremlja like in dogajanje.

9.3.3 KAMERA – PLANI, SNEMALNI KOT, GIBANJE

Film se začne tako, da izza hrbta sledimo glavni junakinji Marii Fux, ki hodi iz zasebnega prostora v plesno dvorano z besedami »kar začnimo,« s čimer nas avtor takoj povabi, da zgodbo spremljamo skozi subjektivni pogled Marie Fux. Podobna kamera sledi tudi ostalim protagonistom, ko pripovedujejo svojo zgodbo o odnosu do plesa. Kadri, ki spremljajo delavnice, so več ali manj statični ali pa gre za zelo subtilne premike, ki delujejo, kot da s svojim gibanjem poskušajo ponazarjati gibanje plesa, ki je prav tako kot kamera bolj počasen in mehak. Ptičja perspektiva se pojavi na koncu filma, ko vidimo plesalce na cesti, kjer se vrstijo na belih črtah. Bolj kot pogled iz ptičje perspektive, ki nam da vedeti, kako so majhni problemi, s katerimi se soočamo v primerjavi s problemi sveta – o čemer govori Kriwazcek pri uporabi tovrstne perspektive – ta deluje bolj kot prikaz vpetosti gibanja v ulico, v vsakdanje življenje, ki je prav tako svojevrsten ples.

9.3.4 ZVOK IN GLASBA

Celoten film spremlja glasba, ki spreminja svojo vlogo od stranske – kot lahkotna melodija na Mariinih delavnicah ob začetku filma – do glavne – kot bogata orkestralna glasba, ki se pojavi nekje na dobri tretjini filma in poleg delavnic stopnjuje tudi naracijo zgodbe, ki jo pripovedujejo Maria Fux in ostali protagonisti o odnosu do življenja in plesa. Tako da bi res lahko rekli, da glasba deluje kot hrbtenica filma.

9.3.5 LUČ, SVETLOBA, BARVE

Luč v filmu je mehka, barve pa v podtonu rjave, rdeče in rumene barve – torej tople barve, s katerimi avtor očitno podpre pozitivno pripoved o tem, kako ples dobrodejno vpliva in spreminja ljudi.

9.4 Kaj pa Mojca?, avtorica Urša Menart

Urša Menart (1985) je v letu 2010 diplomirala iz filmske in televizijske režije na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani. Trenutno je samozaposlena v kulturi kot režiserka in scenaristka. (17. Festival slovenskega filma 2014)

9.4.1 VSEBINA

Kaj pa Mojca? (What about Mojca?) je celovečerni dokumentarni film, ki raziskuje vlogo žensk v slovenskem filmu in filmskih klasikah išče odraze spreminjanja položaja žensk v družbi. Dotakne se popularnih in tudi manj znanih ženskih vlog iz zgodovine slovenskega filma, tako junakinj v dobesednem pomenu, značilnih za številne partizanske filme, kot tudi ustaljenih klišejev: trpeča mati, prešušnica, opravljivka. Skozi pogovore s filmskimi igralkami, teoretičarkami in ustvarjalkami ter z analizo najpogostejših stavkov skuša ugotoviti, kdo je značilna slovenska filmska junakinja. (17. Festival slovenskega filma 2014) Film je prejel nagrado Art kino mreže na Festivalu slovenskega filma v Portorožu.

9.4.2 REPREZENTACIJA

Film *Kaj pa Mojca?* je kolaž slovenskih igranih filmov, ki prikazujejo zgolj glavne ženske vloge. S premišljenim zaporedjem in tematskimi sklopi nam avtorica ne prikazuje zgolj zgodovinskega sveta, ampak tudi konstrukt filmskega ustvarjanja, ki je družbeno pogojen. Slednje je definicija za *refleksivni* način reprezentacije.

9.4.3 FILMSKI JEZIK

Pri filmu *Kaj pa Mojca?* težko govorimo o filmskem jeziku, saj je kot že omenjeno sestavljen iz izsekov mnogih drugih filmov, zvok in glasba sta prav tako iz filmov. Filmski jezik še najbolj spregovori skozi scenografijo intervjuvank, ki so v nekem filmskem prostoru (kasneje ugotovimo, da so na podstrešju Viba filma) obkrožene s starimi koluti, lučmi, sedeži in drugimi rekviziti, potrebnimi za ustvarjanje filma. Prav tako je čez kamero položen filter, ki sliko naredi mehko, kot da bi bila čez njo rahla meglica, ki postavi intervjuvanke v malce zasanjan in nostalgičen prostor.

9.5 Premiki v obljubljeni dežele, avtor Miha Erman

Miha Erman (1980) je multimedijski umetnik, ki deluje predvsem na področju filma, animiranega filma, performativnih umetnosti ter zvočne in likovne umetnosti. Leta 2005 je končal študij kiparstva na ljubljanski Akademiji za likovno umetnost. Je soustanovitelj produkcijske hiše ZVVIKS, zavod za film in avdiovizualno produkcijo. V sezoni 2007/08 je vodil ljubljanski umetniški kinematograf Kinodvor. Živi in dela v Berlinu. (17. Festival slovenskega filma 2014)

9.5.1 VSEBINA

Premiki v obljubljeni dežele (*Motions to promised lands*) je dokumentarno-igrani film, ki se skozi pogled potujoče ženske dotika fenomena migracije v sodobni družbi. Njena pot skozi mesta se vizualno prepleta s performativnimi interpretacijami članic skupine Bitnamuun. Fragmenti njene zgodbe tvorijo pripoved, v katero se vpletajo refleksije in izjave različnih migrantk. Glasovi tako spletajo zgodbe, ki izprašujejo sodobno družbeno in subjektivno dimenzijo migracij. (17. Festival slovenskega filma 2014)

9.5.2 REPREZENTACIJA

Premiki v obljubljeni dežele je film skozi katerega nas podobno kot pri *Plesu z Marijo* vodi ena oseba, ki pa je v tem filmu izmišljena – skozi film to sicer ni eksplicitno podano. Naracija, ki jo slišimo in za katero imamo občutek, da jo pripoveduje ta oseba, ki ji sledimo čez cel film, je bolj kot razlagalna *poetska*, saj je skupek nekih občutij in odnosov, ki jih ta oseba doživlja skozi migracijo. Dodani so še zvočni intervjuji različnih ljudi – migrantov, ki prav tako bolj kot praktično čustveno razlagajo odnos do selitev, doma, gibanja in plesa, pri čemer je po pogovornem jeziku jasno, da gre za resnične intervjuje, ne neko vnaprej pripravljeno besedilo

kot pri glavni protagonistki zgodbe. Veliko je tudi plesnih elementov, zaradi česar bi lahko rekli, da je delno uporabljen tudi *performativni* način, saj avtor s plesom in gibanjem, »telesnim znanjem«, poskuša razložiti migracije, torej generalne procese delovanja družbe, kar Nichols opredeli kot bistvo *performativnega* načina reprezentacije.

9.5.3 KAMERA – PLANI, SNEMALNI KOT, GIBANJE

Tudi pri tem filmu imamo subjektivni pogled, saj spremljamo potovanje igralka – migrantke skozi tri različna mesta. Potovanje ponazarja gibajoča se kamera, ki spremlja glavno protagonistko iz ozadja med tem, ko prečka postaje in se usede na vlak podzemne železnice. Subjektivni pogled se pokaže tudi, ko iz kadra, kjer vidimo njo, kako zre skozi okno, preskočimo na kader, ko se vlak premika – vidimo postajo polno ljudi in luči, ki počasi izginjajo v temi. Ples je posnet z gibajočo in statično kamero, ki je odmerjena glede na glasbo in naracijo.

9.5.4 ZVOK IN GLASBA

Čez celoten film nas spremlja glasba, ki je konsistentna, s čimer je jasno, da je delo enega glasbenika. Pogosto je zelo tiha in subtilna, sliši se zgolj kot šum morskih valov, s čimer bi avtor lahko ponazarjal potovanje kot valovanje iz enega mesta v drugo.

9.5.5 LUČ, SVETLOBA, BARVE

Luč je svetla, naravna, vendar pri barvah prevladuje hladen ton, s katerim avtor morda cilja na občutek oddaljenosti in nikoli najdenega doma, ki ga upoveduje zgodba.

10 ANALIZA

Polstrukturirani intervju je kot že omenjeno sestavljen iz štirih delov – predprodukcije, produkcije in postprodukcije ter refleksije. Vsako poglavje je imelo približno 6 do 8 vprašanj, skupaj je to nanoslo 23. Ker pa so vprašanja med sabo povezana in se vsebinsko dopolnjujejo, sem jih razdelila v sklope. Prvi sklop je predprodukcija (ideja, reprezentacija, financiranje, scenarij, urnik in ekipa), potem sledi sklop produkcija (avtorjeva vloga in sodelovanje z liki) ter sklop postprodukcija (material, montaža in zvok) in na koncu refleksija. Tudi ugotovitve si sledijo po tovrstni razdelitvi.

10.1 PREDPRODUKCIJA

10.1.1 IDEJA

Mihi Čelarju se je tema maminih sinkov zdela zelo pereča in zelo značilna za Slovenijo. Do nje je prišel zelo intimno, in sicer z lastno izkušnjo v terapevtski skupini, kjer je zaradi ločitve sam preučeval svojo zgodbo:

Opazil sem, da je to »mamonstvo« v Sloveniji zelo prisotno in nas prizadeva v vseh sferah. To je bil en moment, eno prizorišče, kjer sem te patologije lahko razumel zelo intimno, zelo osebno. Druga zgodba povezana s filmom je bila, da na primer Tatjana je moja prijateljica in je del skupine teh nekih žensk, za katere lahko rečem, da na primer. »vse neki iščejo«. Ali nimajo fantov ali imajo fante iz tujine ali imajo neke fante že leta, pa se nič ne premakne, skratka močno izobražene, inteligentne, ampak ne gre. V bistvu se mi je tako vse poklopilo. Na eni strani imam uvid v »mamonstvo«, na drugi strani pa Tatjana kot zastopnik interesne skupine, ki so slovenske ženske, in imam v bistvu tudi glavni lik. Scenarij se je dopolnil tudi skozi Tatjanjine izkušnje, poglede, omejitve. Poleg tega mi je bila ona »fajn«, ker ima več teh slojev, radijska voditeljica, zna biti prezentna, tisoč stvari počne, plesalka, ima malo tudi raziskovalne žilice, ima službo, ki jo menja, učiteljica angleščine, pač zelo raznovrstna in z obema nogama v življenju. (Čelar 2016)

Osebno življenje je do prvega celovečernega dokumentarca Boj za in kasneje nagrajene za najboljši celovečerni film vodilo tudi **Sinišo Gačič**: »Kot prvo tudi mene zanima provociranje obstoječega sistema. In ta skupina ljudi, ki to počnejo, to so v bistvu moji prijatelji, moj »lajf« v bistvu. Jaz sem se tudi s temi ljudmi, ki so v filmu, zadnjih deset let družil, zato ker so oni edina ta neka žilica aktivizma v Sloveniji oziroma v Ljubljani.« (Gačič 2016).

Posredno, preko svoje žene, in zaradi navdušenja njegovega producenta pa se je z do tedaj neznano tematiko, ki ga je potem popolnoma prevzela, zlasti zaradi glavnega lika Marie Fux, srečal **Ivan Gergolet**:

Film in ideja se začneta pravzaprav v Trstu. Moja žena je učenka plesa Marie Fux v Trstu in jaz sem jo spremljal leta 2010 v Buenos Aires, ker je hotela obiskati eno delavnico Marie prav pri njej v njenem studiu. Žena me je vprašala, če lahko vzamem s sabo kamero in posnamem intervju z njo kot darilo zanjo, da bi imela za spomin. Jaz sem ta intervju posnel takrat, ko sem jo prvič srečal. Ko sem se vrnil domov, sem ta material pokazal

producentu, ki je bil tako navdušen, da je ostal z odprtimi usti. Takoj mi je rekel, vrni se v Buenos Aires in vprašaj Marijo, če se strinja, da snemamo film. (Gergolet 2016).

Z neznano tematiko se je srečal tudi **Miha Erman**, prav tako s plesom. Plesna skupina Bitnamoon, ga je povabila, da bi posnel dokumentarni film v okviru širšega projekta na tematiko migracije žensk: »Tematika je bila tako vnaprej določena in kljub temu, da sam nikoli prej nisem posegel na področje feminizma in migracije, mi je bil izziv zanimiv. Predvsem s stališča filmske reprezentacije. Mene so povabili kot avtorja dokumentarnega filma, ki naj bi poleg dokumentarnega vseboval plesne elemente. Sam sem tako deloval v okvirih teh omejitev in njihovega razpisnega predloga.« (Erman 2016).

Urša Menart pa je »našla« film v filmskih kritikah in teorijah, ki jih sama zelo rada prebira:

Takrat se je zlasti v tujini veliko govorilo o reprezentaciji žensk v holivudskih filmih. O filmu sem začela razmišljati leta 2012 in v tistem času sem bila v filmih še bolj pozorna na klišeje, ki so mi šli na živce. Potem sem začela razmišljati, če bi lahko na slovenskem filmu našla podobne klišeje. Velika prednost slovenske mini kinematografije je, da je sploh mogoče pregledati vse in zanailizirati. Je veliko filmov, je pa vseeno »managable«. Malo je trajalo, da sem prišla sicer na to obliko filma, ki je bila končna, ampak ko sem omenila producentu, mu je bila ideja že od začetka zanimiva – veliko ti ponuja taka tema. Začela sem brati o tem, gledati filme in sem videla, da ima slovenski film ene iste klišeje kot tuji, druge pa zelo drugačne od drugih. (Menart 2016).

10.1.2 REPREZENTACIJA

Miha Čelar se je o vsem, od načina snemanja do animacije in lutke, že zelo hitro namensko in strateško odločil:

Sigurno je kar se tiče snemalnega pristopa ena strateška odločitev na začetku, ali bo bolj raziskovalno, napet pristop z roke, ali bodo to neki estetski kadri, s stativa, »dolijev« in dronov. Če delaš raziskovalni dokumentarec z elementi humorja, je »fajn«, da je to raziskovalno, nima kaj tam nek dolg kader delati, moraš imeti napetost, ki jo kader vzbuja. Za ene stvari se pač odločiš, koliko je pa tega potem notri, pa odloča montaža. Seveda, če hočeš imeti lutko (npr. zajec je stal čez 2000 evrov, Jonas Žnidaršič ga je oponašal, kar je tudi treba plačati), jo moraš narediti, animacija je tudi postopek, rabiš posebne ljudi, ki se s tem ukvarjajo. Film ni neko iskanje navdiha in kreacije, film je

vizija, ki jo moraš razčistiti. Imaš pa pač ta medij, ki je tvoje izrazno sredstvo in nič odvečnega ne sme biti notri, moraš precediti in precediti in precediti. (Čelar 2016).

Da se mu je jasno izrisala ideja, pa so mu pomagale delavnice in »pitchingi«: »Na vsakem dogodku na katerega prideš, imaš nek odziv, obstajajo prav delavnice, moduli na katerih delaš s strokovnjaki, ki te usmerjajo, v osnovi ti povedo, kaj vidijo in kaj ne.« (Čelar 2016).

Sinišo Gačič je že med študijem začel zanimati observacijski dokumentarec. Ko se je začela zgodba z borzo, ni bilo dvoma o načinu reprezentacije: »Vedel sem, da bo tukaj zgodba in vedel sem, da se bo ta zgodba pred mano odvila. Super se mi je zdelo, da ne pobiram več izjav, ampak snemam tam dogajanje.« (Gačič 2016)

Podobno se je odločil tudi **Ivan Gergolet**, čeprav je njegov lik ponujal bogato zgodovino. Vedel je, da za to, kar hoče povedati, rabi dogajanje tukaj in zdaj:

Ja, dramaturško sem se odločil, da ne želim nje predstaviti kot ustvarjalke z osebno zgodovino, biografijo, tega ni v filmu. Moj cilj je bil od vsega začetka prepovedati njeno delo, njeno sodobno življenje, kaj dela in počne danes. Jaz sem bil tam v tistem trenutku in sem opazoval, kako močno njeno delo vpliva na njene učence ter kako se oni spreminjajo. Center filma je bil pravzaprav, kako ples lahko spremeni življenje. Zato sem zbral neke like in jim začel slediti, jih snemati, da bi zgodbo prepovedal skozi njih. Marija je nek center, neko sonce, okoli nje pa se odvija. (Gergolet 2016)

Miha Erman je od začetka vedel, da bo film vseboval plesne elemente, za ostalo pa so se odločali sproti:

Preteklo je precej časa in ogromno bolj ali manj nepotrebnih raziskav, preden smo prišli do primerne zasnove. Raziskava se je najprej, glede na tematiko, zdela ključna, vendar v tako kratkem času, kot nam je bil na voljo (cca. 10 mesecev), kvalitetna raziskava za strokovni dokumentarec ni bila mogoča. Najprej je bil namen v raziskavo aktivno vključiti strokovnjake, kar nam finance niso dopuščale (neuspeh na razpisih in zbiranju dodatnih financ), tako da sva se zasnove in scenarija lotila z Jasmino Založnik, ki je bila tudi edina strokovna sodelavka – glede na to, da se je že lotevala področja feminizma. Na koncu sem se odločil za osebno izpovedno vsebino filma, umetniški prikaz plesa, strokovni del pa so zapolnili deli intervjujev s strokovnjaki na tem področju. Da pa smo vnesli se noto realnosti, so punce iz ekipe naredile intervjuje z migranti in prekarnimi delavkami. (Erman 2016)

Urši Menart je že sama tematika narekovala film, materiala je bilo veliko, pomembna je bila organizacija v tematske sklope, kateri je dodala intervjuje:

Ja, naprej je tako, da si »itak« moraš vse pogledati. Štiri mesece sem samo slovenske filme gledala, ker je bilo treba priti skozi. Vidiš, da je veliko filmov, ki ne »pašejo« notri. Potem pa si moraš začeti organizirati počasi, v neke tematske sklope oz. kar te zanima. Za ene sem že prej vedela, da se mi bodo pojavili, ker se tudi na primer v slovenski literaturi pojavijo, potem pa so bile tudi druge stvari, ki so se mi pojavile. Najtežje se je bilo odločiti, katere filme vključiti. Ne moreš 200 filmov vključiti. Osredotočila sem se na te filme, ki so »ratali« hiti, ki so bili res mitski. Ali pa tiste, ki so bili tudi mednarodno uspešni pri kritikih, danes pa se jih ne nujno prišteva med velike dosežke. (Menart 2016)

10.1.3 FINANCIRANJE

Miha Čelar je finance pridobil iz različnih virov, šlo pa je za postopek Ustvarjalne Evrope – prej omenjena platforma, na katero se prijaviš preko spleta, in v primeru, da je film izbran, dobiš možnost, da ga predstaviš na največjih dokumentarnih festivalih, kjer lahko tudi pridobiš sredstva za razvoj, predprodukcijo, produkcijo in postprodukcijo:

Tatjano v smislu projekta v razvoju so najprej sprejeli na »Dok Leipzigu«, potem je bila predstavljena v Sofiji, potem na Kosovu, potem še enkrat v Leipzigu in potem v Pragi, na koncu so dali denar še v Sloveniji. Res je, da smo dobili denar za razvoj, s tem da je potrebno, preden sploh začneš z razvojem, enih 15,20 tisoč evrov. Dva človeka potujeta, to so hoteli, avioni, moraš narediti »trailer«, ki mora biti res dober in iti kar daleč, tudi nekaj že posneti. Predstavitev na teh dogodkih pa poteka nekako takole: vsak film ti strukturiraš z nekim naslovom, potem film rabi »log line«, nekaj vmes med sloganom oziroma uvodno misel – 25 besed. Če imaš to, je vsakemu jasno, ne glede na kulturno osnovo, kaj boš s tem filmom poskušal, potem imaš sinopsis – 500 do 2000 znakov. Četrta strani. Po sinopsisu, ki pove, kaj bo v filmu videti, potem pa sledi »treatment«. Avtor pove, kako bo to naredil, kako se bo lotil, a bo animiral, uporabil lutke, in vse to mora imeti nek argument, nek smisel v ozadju ... To je pač proces, ki nastaja. Potem sledi nekaj, čemur se reče »director note of intent« – režijska eksplikacija; kaj hoče režiser s tem povedati. Kot že prej omenjeno rabiš še »trailer« – od 3 do 5 minut. Z vsem tem imaš priložnost kandidirati po Evropi, po velikih filmskih festivalih in ko-produkcijskih forumih, kjer sedijo ljudje z denarjem oziroma festivalski selektorji. Imaš nastop v dvorani pred 200, 300 ljudmi in nastop je zelo omejen. Tvoj film je predstavljen v

katalogu, skladno s prezentacijo. Rabiš imeti tudi že tim – režiser, producent, potem rabiš neko finančno konstrukcijo. Se pravi vsaj vizijo, kjer boš poskušal denar dobiti, pa ne kar nekaj, to mora biti smiselno, verjetno, videti se mora, da se nekdo na to spozna. Za »pitching« imaš 15 minut ... 3–5 minut, da poveš o tem, kaj bo vidno v »trailerju«, ampak dodatne informacije, ne to, kar boš pokazal, »potem je trailer« in na koncu še nekaj vprašanj in odgovorov. Ljudje poslušajo, gledajo nastop, v angleščini seveda, tvojo izrazno moč ... Če jim je všeč, kar so videli, te naslednje dni povabijo na razgovor, ena na ena in potem imaš 20 minut, da nadaljuješ. Na tak dogodek se prijavi na stotine filmov, zberejo jih na primer 20, 25 (pač pisno »apliciraš« že prej seveda, preko aplikacije na internetu) in tja pride na primer 200 do 500 ljudi (publika), ki jih po stroki ali čem drugem ti filmi zanimajo in vse to je potrebno »skomunicirati«. Zato so te predstavitve zelo strukturirane, pogovori prav tako, in vse je časovno omejeno. V 4, 5 dneh se mora namreč to odviti. Vsak dogodek je malo specifičen, vedno bolj ti je jasno, kaj hočeš s filmom povedati in kaj bo. Tatjana je imela 5 ali 6 verzij »trailerja«, prezentacija za »pitching« oz. »5-pager« pa se je tudi ene šestkrat izboljšal. (Čelar 2016).

Siniša Gačič je denar dobil zgolj od Slovenskega filmskega sklada in še to po snemanju: »Denar smo dobili od Slovenskega filmskega sklada kasneje, med snemanjem nič. Za tovrstne teme je težko drugače dobiti denar, ker se pred tabo odvijajo in ne veš, kaj se bo zgodilo.« (Gačič 2016)

Tudi pri **Ivanu Gergoletu** je bil najprej lasten začetni vložek in potem so počasi začeli zbirati sredstva, med drugim tudi na preko prej omenjene Ustvarjalne Evrope, kjer so ga prav tako predstavljali na »pitching« forumih s »trailerjem«. Slovenija je vstopila v zadnji fazi: »Ja, film se je razvijal štiri leta prav zaradi financiranja. Mi smo začeli delati z lastnim denarjem in potem smo se začeli prijavljati na razpise in tudi dobivati denar. Ampak smo potrebovali en kup časa, šli smo na Evropska sredstva, »pitching« forum. Najprej smo dobili v Furlaniji – filmske dežele, potem Creative Europe, nato iz Buenos Airesa, Slovenija je vstopila s postprodukcijo, z denarjem Slovenskega filmskega sklada smo financirali glasbo.« (Gergolet 2016)

Miha Erman je film ustvarjal kot del širšega projekta, iz strani katerega je bil tudi financiran: »Film je bil del širšega projekta KUD Ponora, iz katerega se je potem tudi financiral, zlasti s finančno pomočjo Fundacije Anne Lindh. Projekt je slonel na sodelovanju s parterji, ki so bili z Istanbula, tako da se je to že vedelo, da se gre tja in se bo tam snemalo, potem smo snemali pa še v Ljubljani in Berlinu. Hoteli smo pa prikazati neko raznolikost, kolikor smo lahko in kolikor so finance dopuščale.« (Erman 2016)

Urša Menart pa je finance pridobila na nacionalni televiziji: »Finance smo dobili iz RTV Slovenija. Sicer pa smo uporabili tudi nekaj njihovega arhiva – predvsem zato, ker je bil na BETA kasetah in je bilo lažji prenos. To so nam tudi drago zaračunali in trajalo je ogromno, ogromno časa, da smo ga dobili.« (Menart 2016)

10.1.4 SCENARIJ / TREATMENT

Miha Čelar bolj kot o scenariju govori o približni strukturi in o vnaprej pripravljenih situacijah, za katere lahko predvidi približen razplet. Kljub temu se lahko zgodi, da pride do posnetkov, ki v filmu ne pristanejo:

Ja, hm, zdaj to je tako, scenarij v dokumentarnem filmu je že »fajn« stvar, ampak na koncu koncev, dokumentaren film zares nima scenarija, a ne, ker ga ne morem imetu. Ker če ga ima ... potem (se ustavi, premisli), hm, lahko ga ima, en del. Pač ena struktura je potrebna. To v bistvu ni scenarij, to je nek sinopsis, »treatment«, ko ti nek svoj oseben pristop izdeláš. Potem konkretno pri Tatjani pa je šlo za odločitve, kaj bomo dali v to njeno zgodbo, kaj bo ona raziskala, kaj bo potegnilo zgodbo, ampak da bo v prid celoti. Na primer imeli smo nekaj situacij, ki smo jih posneli in zmontirali in potem dali ven, ker niso šle v celoten film. To se je pa nabiralo kar nekaj časa – npr. arhivski materiali, nabirali smo jih dve leti, to pač traja, moraš raziskovati, izvedeti, da to obstaja. V tem času se je v bistvu vse odvijalo in razvoj, priprava, produkcija, že vse hkrati. Do tistega »deadlina«, ko moraš film končati, uporabiš vse, kar ti pride pod roko. (Čelar 2016)

Siniša Gačič scenarija ne vidi kot nekaj, kar napišeš, ampak kar narediš v montaži: »To je zdaj problematično s tem scenarijem. To je pri dokumentarcu montaža zgodbe. Scenarij je umetniško delo. Se usedeš in ga napišeš. To ni umetniško delo, da se usedeš in ga napišeš. Tvoje umetniško delo tukaj je, da se usedeš, pogledaš neko zgodbo in jo po svoje interpretiraš v montaži in snemanju. Tipkaš pa ne. Moraš pa pač za te razpise nekaj napisati, kar smo mi »itak« »after« napisali. Sicer nismo imeli še konca, ampak bistvo zgodbe je bilo.« (Gačič 2016)

Ivan Gergolet je pisal scenarij in snemal film nekako sinhrono: »Ja, sem pisal scenarij, ampak to se je nekako sproti odvijalo. Nisem najprej napisal scenarija in potem snemal. Snemal sem in pisal in snemal in pisal. Napisal sem štiri ali pet verzij scenarija med snemanjem. To mi je pomagalo. Zelo težko je pisati scenarij dokumentarnega filma, ker ne veš, kaj se bo zgodilo. Ti pa pomaga razumeti, katere so dinamike so v igri.« (Gergolet 2016)

Tudi **Mihi Ermanu** se je scenarij izrisoval sproti, med delom:

Zdelo se mi je zanimivo narediti vez med plesnim, igranim in dokumentarnim filmom. Je bilo pa težko, ker se je scenarij spreminjal, ni bilo jasno. Jasna je bila tematika, ki je bila pa tako široka, da smo skozi cel proces, celo leto, delali na scenariju in ga ožali. Tako kot, kje bi se dalo povezati ples s filmom, kot najti tisto, kar bi nas zanimalo oziroma kje bi se lahko soočili z migracijo. Še najbolj se je scenarij oblikoval, ko sva bila z Ines (igralko) na potovanju in sproti snemala. Vzporedno s snemanjem koreografij in potovanj smo snemali zvočne intervjuje, okrog 40 smo jih naredili, to nam je bil temelj za kasneje. To so bili ljudje, ki imajo osebne izkušnje in tisti, ki se ukvarjajo z migracijo na znanstveni ravni. Do njih smo prišli na več načinov – ena stvar so te delavnice, na potovanju v Istanbulu. Tam smo sodelovali z dvema neodvisnima organizacijama. Potem predavanje na FDV-ju, kjer smo našli sogovornike, za neke smo se pa odločili po našem poznavanju. (Erman 2016)

Urša Menart pa je imela okviren scenarij napisan, izpolnjevala ga je s preučevanjem filmov:

Scenarij oz. »treatment«, sinopsis sem imela že prej narejen, ta glavne filme, za katere sem vedela, da bodo zagotovo prišli v izbor – Samorastniki, Ne joči Peter, Vesna, To so gadi ... 10 ali 15 je bilo takih, za katere sem vedela, to bo »ziher« in okrog tega sem si zgradila okvirno zgodbo in scenarij. Vedela sem, kdo bo približno govoril o določenih zadevah. Vedela sem, da bom imela ta poglavja, niso vsa bila potem ista kot v filmu, ampak na tri četrt pa se je potem izkazalo, da ja. Pri vsakem sem pisala, kateri filmi bi »pasali« notri, kaj me zanima znotraj teme, kdo bi o čem govoril. S tem smo se prijaviли na razpis. (Menart 2016)

10.1.5 URNIK

Miha Čelar je v prvi vrsti urnik prilagajal budgetu:

To je tako, ti maš pač nek budget, to moraš pametno uporabiti, tako da so vsi plačani, pa tudi ti moraš nekaj zaslužiti. Jaz pač živim od dokumentarnih filmov in moram zaslužiti kot režiser in producent. Lahko vse »sfrčkaš« na 100 snemalnih dni. Budgeti v dokumentarnem filmu so relativno nizki in se pogosto zgodi, da je režiser hkrati producent. Vsi to sicer ne delajo, meni se na nek način še da. Približno načeloma veš, v katerem rangju je tvoj budget, in potem tudi, kako se bo razdelil, in potem tudi s koliko snemalnimi dnevi bi ti lahko to povedal. Lahko je kakšen manj, kakšen več. Ampak tukaj ni neke ustvarjalnosti »gremo mi kar snemat«, potem pa čez nekaj časa ugotovimo, da je

to vse brez zveze, pa potrojimo snemalne dni. Od svojega dvajsetega leta se ukvarjam s filmi in ne »kiksнем« toliko. (Čelar 2016)

Siniša Gačič pa se je pri urniku moral bolj prilagajati službi in dogajanju pri borzi: »Poskušal sem si pametno razporediti čas, bil sem tam pet, šest ur na dan, ampak to je bilo na primer, če so bile ob šestih skupščine zvečer, eno uro pred tem in po tem. Potem so bili ti neki pomembnejši dogodki in sem »probak« biti tam takrat. Potem sem sčasoma videl, da imam zgodbo, in sem veliko manj hodil, potem sem rabil samo še razplet.« (Gačič 2016)

Ivan Gergolet je zaradi oddaljenosti snemanje prav tako prilagajal denarju in pa delavnicam Marie Fux: »Jaz sem potoval, dvakrat ali trikrat na leto, odvisno od denarja, in potem sem živel tam najmanj tri tedne, največ štiri mesece, in to v teku treh let in pol. In tam sem razvijal, snemal, pisal, iskal ... Snemal sem približno tri lekcije na teden (toliko jih ima največ) in štiri delavnice na leto, potem pa sem potreboval tudi čas za snemanje izven studia, raziskovanje, intervjuje, arhiv ... « (Gergolet 2016)

Mihi Ermanu je bilo nekakšno vodilo 10-dnevno snemanje v Istanbulu, iz katerega je potem izhajalo ostalo:

Jasno je bilo, da grem v Istanbul za 10 dni – tam smo imeli partnerje in potrebno je bilo izvesti delavnice in okroglo mizo. To je bil zato prvi in glavni snemalni zalogaj. Zatem Ljubljana in Berlin. Tam (Istanbul) smo se povezali z društvi in univerzo, samo snemanje pa je bilo dokaj gverilsko. Z igralko sva hodila po mestu in snemala. 9 dni vizualno, en dan pa sem si vzel za snemanje zvoka. Trije dnevi so bili namenjeni plesnim delom, ki so potrebovali nekoliko zahtevnejšo logistiko in na koncu ni bilo vse izvedljivo. Ostale plesne dele smo snemali v Ljubljani. (Erman 2016)

Urša Menart je štiri mesece gledala samo slovenske filme: »Naneslo pa je več kot 90 filmov. Na koncu sem jih v film vključila veliko manj. Ko sem si vse filme pogledala, potem sem šele šla snemat intervjuje.« (Menart 2016)

10.1.6 EKIPA

Miha Čelar ima že tim ljudi, s katerimi pogosto dela, ni pa to pravilo. Za Tatjano je delal več ali manj z že znanimi z zunanjimi sodelavci in za dokumentarni film kar široko ekipo:

Za Tatjano – bil je izvršni producent, ki je bil hkrati tudi organizator, še organizator s TV-ja, ki ni hodil z nami, potem še DOP, drugi kamerman, tonski snemalec in lučkar.

Nismo šli na vsa snemanja v tej zasedbi, ampak to je na primer neka maksimalna zasedba. Zelo različno si izbiram ekipo. »Valda« imam svoje priljubljene sodelavce, ampak ni stalno. Film ne prenese egocentrizma, teženja, v bistvu to je tako občutljiva naveza, vsi so načeloma honorarno, vsi morajo dati od sebe 110 %, morajo si to želeti delati. Pri dokumentarnem filmu pa je tako, da imaš skoz ene protagoniste, ki so »čisto navadni ljudje« in jih ne smeš preplašiti, vedno moraš skrbeti za to, da po malem pozabljajo, da se jih snema. Tako da v bistvu je zelo pomembno, kakšen človek je kdo, da nimaš težav sam s sabo in posledično z drugimi. (Čelar 2016)

Siniša Gačič je vse delal sam, kasneje se je povezal s produkcijo: »Vse sem delal sam, začel s sošolcem, ampak je po nekaj časa obupal in sem nadaljeval sam z eno kamero. Šele kasneje je nastopila produkcija itd.« (Gačič 2016)

Ivan Gergolet je prav tako začel sam, s tem da je sčasoma pridobil argentinskega producenta, ki je bil tudi snemalec: »Bili sta dve kameri, jaz in moj argentinski producent. Ena je bila »steadicam«, ta se je gibala in ponazarjala gibanje v plesu, in ena, ki je bolj iskala like, ta je bila s stojala. Tudi zvok sem na začetku snemal sam, potem se mi je pridružil brat, ki je snemalec zvoka.« (Gergolet 2016)

Miha Erman je prav tako kot Siniša bil več ali manj za vse sam, edino za plesne dele je imel pomoč: »V glavnem pa sem vse delal sam, edino postprodukcijo z montažerko in pri plesnih delih sem si sposodil »steadicam« za dva snemalna dni ter pomoč pri luči.« (Erman 2016)

Urša Menart je delala z snemalcem, ki si ga je sama izbrala, saj z njim pogosto in rada sodeluje:

Intervjuje smo snemali z eno kamero, z enim snemalcem. Testirala sva različne objektivne in različne izreze. Zbrala sva fiksne in ozkokotne (skozi širši objektiv tudi obraz širše, debelejši zgleda), tako da sva se potem tega zbrala. Njegova ideja je bila tudi, da bi uporabil kako staro »foro«, ki so jo včasih uporabljali. Na primer za filter so imeli stare »najlonke« čez objektiv. Tako da sva uporabila to tudi midva. Hotela sva pa v glavnem, da bodo lepi portreti. Imeli smo scenografa za par dni, ki nam je zložil stvari. Snemali smo na podstrešju Viba filma, smo si naredili različni mini scenografije. Imeli smo koncept, kdo bi kam spadal, pod katere reflektorje. Vsaka skupina ima »kao« svojo scenografijo. (Menart 2016)

10.2 PRODUKCIJA

10.2.1 AVTORJEVA VLOGA NA TERENU

Miha Čelar delo avtorja vidi zlasti kot indirektno režijo, ki se zaradi situacije, ki jo zasnuje razplete na določen način:

In potem se pač nekaj zgodi, kar se. Kamerman mora razumeti, kaj je naš cilj. Pred začetkom snemanja se pogovorim s kamermanom, med snemanjem pa stojim ob njemu in z enim očesom gledam na ekranček na kameri. Dokler nekaj traja, dokler se nekaj dogaja, »valda« pustiš, ne interveniraš, ker samo motiš. Če imaš intervjuje, je potem tudi najbolje, da občutke, ki so se ustvarili s situacijo z intervjuji poglobiš. Potem, ko vidiš, da se je vse izteklo, potem pa seveda zaradi same režije, si lahko dovoliš pa dodaš še kak širok plan. Ampak to je po tistem, ko si ti to prvotno energijo, ta naboj že dobil. Sicer pa vedno delam z dvema kamerama, tako da imam vedno širši plan in bližnji plan, s tem imam tudi možnost rezanja balasta v montaži. Če delaš z eno kamero, nimaš kadrov, da bi zares lahko zmontiral. (Čelar 2016)

Observacijski način, ki je **Sinišo Gačič** navdušil, zahteva veliko predanosti in pozornosti, zamišljene situacije pa po njegovem ne delujejo:

Snemal sem vsak dan v začetku. Imel sem neko normo, »itak« potem ko snemaš tako dolgo, si sam zлагаš scenarij v glavi. Nekaj se je zgodilo včeraj, aha, to, kar se bo dogajalo jutri, mi bo prav prišlo ali pa ne. Pozoren si na te mikrozgodbe, ki se ti odvijajo znotraj vsega tega in spremljaš te. Pozoren si tudi na bolj artikulirane ljudi oziroma ljudi, ki so primerni za kamero. Sicer pa nič nisem interveniral. Oziroma mogoče sem jim vmes rekel, dajte se kaj pogovarjat, pa ni bilo tisto uporabno, nič ni bilo od tistega zanimivo. (Gačič 2016)

Da je **Ivan Gergolet** pridobil zaupanje in da je iskreno začutil temo, s katero se je prvič srečal, se je v like, ki jih je snemal, preobrazil tudi sam:

Začel sem snemati njeno delo, lekcije. Takrat niti nisem vedel, kako se lahko snema ples, gib. To je bilo zame nekaj novega. S prvim materialom nisem bil prav nič zadovoljen. Takrat sva bila že dva, ki sva snemala. Moj argentinski partner je vstopil v projekt, vendar nisva bila zadovoljna. Zato sva se odločila, da kamero pustiva za nekaj časa in začneva lekcije obiskovati tudi midva. To je res menjalo projekt. Naš način snemanja se je spreminjal in tudi Maria nam je odprla vrata. Ko je videla, da smo tako pogumni, da res vstopimo v igro in njen svet, potem se je tudi ona odprla. Ko smo spet prijeli kamero v

roke, smo igrali nevidnega človeka. Pazili smo, da smo bili hkrati oddaljeni in da smo imeli jasno pozicijo v prostoru. Jaz sem začel snemati iz stolov, na enem delu studia, kjer se lahko usedejo opazovalci oziroma starši in gledajo lekcije. Potem sem se začel približevati, ampak vseeno sem bil pri kraju, nikoli v centru. Tudi Maria se tako premika, okoli prostora. (Gergolet 2016)

Miha Erman je imel posebno nalogo in na nek način nepopolno avtorsko svobodo, saj se je poleg usklajevanja z lastnimi idejami moral prilagajati še željam plesalcev:

Kamera, režija, deloma koreografija, scenarij, zvok in postprodukcija so bili moja odgovornost in marsikdaj je bilo težko ujeti glavo in rep projekta. Zato se je scenarij končeval za montažno mizo. S samo produkcijo sem bil zelo omejen. Sami plesni deli so bili zame precej zahtevni, saj je bilo potrebno precej usklajevanja interesov in izrecna je bila zahteva po uravnoveženosti trajanja in intenzitete vsakega od plesnih delov. (Erman 2016)

Predanost, natančnost in sistematizacija so **Uršo Menart** vodile skozi več kot skoraj sto filmov, da je na koncu lahko nastal en sam: »Ko sem gledala filme, sem imela zraven zvezek in ko se mi je zazdel nek moment zanimiv, ali v dialogu nekaj ali nek tak »fajn« kader, sem si sproti zapisovala, tudi »timecode«. Potem imam zapiske – naslov filma in po 4, 5 strani, kje se kaj zgodi in »timecode« zraven, da mi je bilo lažje v montaži najti. Včasih gledaš res en film lahko štiri ure, tako da je bilo to kar naporno.« (Menart 2016)

10.2.2 SODELOVANJE Z LIKI

Miha Čelar pozornost, ki jo posveti likom pred ali med snemanjem povezuje z njihovo težo v filmu:

Ja, preden smo jih sploh snemali, se je pač treba zelo neformalno dogovarjati, v enem trenutku pa povedati, kaj želiš, zelo natančno, in kako boš to uporabil. Jaz »probam« biti korekten. Na primer z Nacetom (op.: Nace Junker) sva se midva ene dvakrat prej dobila, potem smo šli še s Tatjano, da nam je vse tiste svoje vile pa vikende razkazal. Ampak ja, to je Nace, on je diktiral tempo. Pač to je odvisno, koliko ti je pomemben lik. Nace je bil zame zelo pomemben in sem mu tudi zelo hvaležen, da je razkril svojo zgodbo. Z nekaterimi manj pomembnimi liki – na primer ko smo snemali umetnico v Murski Soboti, pa se nisem prej dobil, ker ni bilo tako pomembno. Prej smo se slišali samo po telefonu. (Čelar 2016)

Siniša Gačič je izpostavil, da je bil z ljudmi, ki jih je snemal, povezan že leta prej, zato so bili pred kamero sproščeni in z njim povezani:

Tam do marca sem bil pač skoz tam, potem ko je pa razpadalo, pa nisem več hodil. Sem bil tudi zelo žalosten. Potem so me poklicali, ko so bile te večerne skupščine. Tudi za konec je bilo zmenjeno. Vmes sem kaj zamudil, ker so na primer policaji prišli prehitro, čeprav so me poklicali. Mislim, pomembno je to, da sem te ljudi jaz že snemal. Pred 12 leti sem jaz prvič v njih usmeril kamero. To je pač ljubljanska scena. Ko smo šli v Nato, so oni delali, ko je bila begunska scena, so oni delali. Ti fantje so kot otroci bili 13, 14 let in imeli prvi »squat« v cukrarni. In oni so zdaj že imuni, saj so tudi rekli, da če ne bi bil to jaz, ne bi bilo to možno. (Gačič 2016)

Ivan Gergolet je poleg lastnega angažmaja v plesu uporabil tudi taktiko zvočnega intervjuja brez slike:

Na začetku je bil malo problem, ker Maria ni hotela imeti mikrofona. Potem pa sem ji pokazal material in je videla, da se nič ne sliši, zato je »kakšenkrat« sprejela, da ji dam mikrofona. Dobra polovica materiala je bila pa brez mikrofona, zato veliko stvari nisem mogel uporabljati. Intervjuji so bili posebej in skoraj vsi intervjuji so brez kamere, kar se mi zdi zelo zanimiva tehnika. Ker če ti postaviš kamero, se lik spremeni in se drugače obnaša. Če pa snemaš samo zvok, pa pogovor postane dosti bolj intimen in z Mario je bilo to zelo, zelo jasno. Maria je pa neverjetna pripovedovalka. Sicer pa je več intervjujev, zanimivo, uporabljeno iz čisto prvega intervjuja, ki sem ga snemal leta 2010, še preden sem vedel, da bom snemal film. (Gergolet 2016)

Miha Erman je sodelovanje z igralko označil za spontano in vodljivo, medtem ko so bili plesni deli premišljeni: »Plesni deli pa so bili logistično bolj določeni, uporabili smo luč in včasih scenografijo, predvsem pa sem lokacije prej skrbno izbral in pregledal. Omejeni pa smo bili na brezplačne prostore. Zvočne intervjuje pa so naredile punce iz skupine Bitnamoon.« (Erman 2016)

Urša Menart je intervjuje prilagajala strokovnosti intervjuvank, že pred snemanjem pa se je z vsako dobila, da sta uskladili smer in vsebino pogovora:

Ja, z vsako sem se prej tudi slišala oziroma dobila, da sem malce nakazala, o čem bo pri njej beseda tekla in kaj je pravzaprav vsebina filma. Vsako nekaj drugega tudi zanima. Pri igralkah pač govoriš o vlogah, pri ostalih – filmskih kritičarkah, režiserkah – vsako

nekaj drugega zanima, vsaka ima en drug pogled in strokovno znanje. Mogla sem dobiti celoto, da sem videla, kje mi kdo manjka, da se ne bi zgodilo, da bi v montaži ugotovila, joj, tukaj imam pa luknjo. Pa tudi zaradi prostora – pač snemali smo par dni zapovrstjo in intervjuji so bili vseeno nastavljeni in estetsko dodelani in bi bilo potem nerodno se vračati. So pa intervjuji trajali po 2, 3 ure. Malo sem vajena, ker te dokumentarce, ki sem jih delala ... Raje pustim človeka, da veliko govori, pa čeprav vem, da ne bom rabila tega, ampak je bolje, da se ljudje sprostijo. Imaš sicer več dela, nimaš pa občutka, lahko bi še to pa še to. Ko imaš človeka tam, se mi zdi »fajn« potem to izkoristiti. (Menart 2016)

10.3 POSTPRODUKCIJA

10.3.1 MATERIAL

Miha Čelar je montiral film že čez celoten proces, zlasti zaradi »trailerjev«, ki so bili skrbno dodelani: »Načeloma nisem sproti pregledoval materiala. Jaz material »itak« vidim, ker ko se prizor odvija, z enim očesom gledam na monitor. Nismo nič vnaprej montirali, zmontirali smo jih v »trailerjih«, ki smo jih predelovali – to je bilo v času razvoja. »Trailer« je tisti, ki ti idejo razčisti. Ta začetni proces je najbolj zanimiv.« (Čelar 2016)

Sprotni pregled materiala je rutina **Siniše Gačič**, ki se odvije po vsakem snemanju, saj mu je tako količina materiala lažje obvladljiva: »Imeli smo 120 ur. Pravijo, da je razlika med igranim in dokumentarnim filmom ta, da pri igranem zbiraš najboljši »take«, imaš pet »takeov« in izbereš najboljšega. Pri dokumentarizmu je pa obraten postopek, že sproti čistiš vse, kar je neuporabno, potem si pa pač pustiš vse, nič ne mečeš ven.« (Gačič 2016)

Ivan Gergolet je prav tako začel s »trailerji«, ki so bili potrebni za »pitching« forume, sicer pa so se nekateri materiali, ključni za film, pojavili šele čez tri leta:

Na »pitchingih« je bila Maria, Diana, Markus in Makarena. Zanimivo je bilo, kar se tiče enega lika – Marie Garido – tri leta sem potreboval, da sem dobil tisti arhiv, do zadnjega nisem vedel, če jo bom lahko vključil v film. Sem pa osnovno zgodbo v glavnem začeti graditi že s tistimi »trailerji«. Imel sem montažerko. Montirali smo v Buenos Airesu in v Italiji. Jaz sem bil vedno zraven, več verzij je bilo. Ko sem se vračal iz Argentine, sem ostal več mesecev doma in sem vse pregledoval in izbiral. Sproti se je zgodba sestavljala, ni bilo scenarija. Bom pa rekel, da je bil »treatment«, ki je bil napisan 2012 za Creative

Europe pred filmom, tudi rezultat filma. To je ta mistika, da tisto, kar napišeš, se zgodi. Zato je pomembno pisati. (Gergolet 2016)

Pri **Mihi Ermanu** je preteklo sicer precej manj časa, ker je bilo tudi manj materiala, vendar mu je prav ta mistika scenarija, ki se zgodi po tem, ko je napisan, manjkala:

Material sem pregledoval samo toliko, da sem vedel, da ne bo treba ponavljati, sicer časa za sprotno montažo ni bilo. Ves material se je posnel v circa enem mesecu. Nato sem sedel nadaljni mesec in pol v montažni sobi z Mirjam Hlastan, tukaj v Berlinu. Ves čas sva delala skupaj, tako da montažerki nisem puščal preveč proste izbire. Predvsem zato, ker scenarij ni bil na papirju in je bilo usklajevanje z mojimi predstavami in intencami montažerki dokaj tuje. Materiala je bilo kot običajno ogromno in je zato pregledovanje vzelo precej časa. Postalo je tudi jasno, da bi bilo hvaležno se kaj dosneti, vendar za to ni bilo časa. (Erman 2016)

Urša Menart je začela z dolgimi intervjuji, ki jih je zelo sistematično sortirala po sklopih: »Imela sem vse zapiske od filmov in intervjujev. Začela sva z intervjuji, vrnila se na scenarij/»treatment« izpred dveh let. Pobirala sva dobre, zanimive izjave in jih metala po sklopih.« (Menart 2016)

10.3.2 MONTAŽA

Miha Čelar je, tako kot tudi pri drugih filmih, sam naredil grobo montažo:

To je kot, da bi pisal na pisalni stroj. Potem pa se usedem z mojim montažerjem. Imam dva, ki sta tudi finalizatorja (ta obdela sliko in »grade« naredi itn.) in potem to sestaviva, to je prvo sito. Potem naredim pripravo za ton. To pomeni, da se gor položi vse, kar se položi, preden gre v »sinhro« in potem to ljudem pokažem. Imam en krog ljudi, se pravi moji stalni sodelavci, ki so različni – režiserji, producenti, scenaristi ... In potem zberem mnenja in jim zaupam, verjamem. Če rečejo, da ne deluje, jim zaupam, premontiram in pokažem še enkrat. Animacijski deli so zelo različni, sem bil precej zraven. Na koncu je sicer treba posneti, slik'co po slik'co, gore teh fotografij, je treba narediti film, potem treba opremiti z efekti, narediti barve itd. Zajca smo animirali v živo, kamorkoli smo šli na teren, je zraven šel še top lutkar Brane Vižintin in Jonas Žnidaršič, ki je pa govoril. (Čelar 2016)

Pobeg v hribe je bil za **Sinišo Gačič** tisto, kar mu je pomagalo pri koncentraciji pregledovanja 120 ur materiala:

Ja, v bistvu tako. Poleg sprotnega pregledovanja materiala sva potem, ko je bilo vse posneto, s sošolko šla v hribe in tam gledala ves material 14 dni po 8 ur. Potem sem to vse pogledal ene trikrat. Potem pa sem že z montažerjem Zlatjanom Čučkovim vedel, kaj hočem. Imel sem tudi vse popisano. Najprej sva naredila tonsko zgodbo oziroma pripoved. Potem, ko to imaš, se že odločaš na podlagi tega, kaj bo šlo v zgodbo. Sledi proces, iz prvega koraka ne veš kaj bo v tretjem. Ne moreš prvi dan vedeti, kaj bo, samo če si vztrajen in deloven. (Gačič 2016)

Ivan Gergolet je veliko montiral in sestavljal že sproti, z montažerko sta montirala tako v Buenos Airesu kot v Italiji:

Bilo je veliko materiala, proces montaže je bil zelo dolg, trajalo je veliko časa, ne samo kronološkega. V štirih letih se več stvari zgodi. Ko sem začel, nekatere punce, učenke niso imeli fanta, ko sem končal film, so že imele dva otroka. To je življenjski čas. Ko začneš z dokumentarnim filmom, ne veš, kdaj končaš. Nisem si pa predstavljal, da bo trajalo štiri leta in tudi večkrat sem se malo bal. Maria je imela 88 let. Nisem se bal, da bo umrla, ampak da ne bo več delala, ali pa da se kaj zgodi. (Gergolet 2016)

Na **Miho Ermana** je pri montaži odločilno vplivala skupna projekcija s skupino plesalcev Bitnamoon, ki so film tudi naročili:

Film je bilo treba v eni fazi zaključiti in sledila je prva projekcija s skupino. Odločili smo se, da vsaka članica skupine napiše mnenje in izkazalo se je, da s filmom niso najbolj zadovoljne – predvsem premalo plesnih delov in preveč teksta. To je za avtorja pomembna prelomnica. Prvič vidiš film s publiko in zato ga vidiš drugače, z več kritike in pozornosti. Odločili smo se za kar nekaj kompromisov, ki pa so po moje film naredili manj prodoren in nekoliko manj izpoveden. Predvsem sem bil po tem z njim manj zadovoljen, kljub temu, da se še vedno strinjam z marsikaterimi kritikami. Na nek način zato film razumem tudi kot eksperiment, morda predvsem socialni eksperiment. (Erman 2016)

Urša Menart je skupaj z montažerjem po zvočni zgodbi dodala še slikovno: »V novem zvezku sem potem cel »timeline« izjav zapisovala. Predvsem zaradi tega, ker je bilo veliko kratkih izjav. Ko je bila ta okvirna zgradba, potem sva pa počasi začela, kam bi kakšni odlomki »pasali«. Tako kot sem imela prej gospo po gospo, sva šla potem še film po film po vrsti. Prva verzija je bila potem nekje 4 ure in potem sva krajšala. Ja, potem pa greš stokrat skozi pa ene stvari dodaš, ene vzameš ven.« (Menart 2016)

10.3.3 ZVOK

Miha Čelar je v filmu *Mama* je ena sama uporabil precej zvočnih efektov, ki so bili dodani naknadno: »Zvok je na koncu na vrsti, ko imaš ti film v bistvu zmontiran in potem greš v »sinhro« studiu in začneš oblikovati zvok. Potem pa narediš stvari, maš banke – šume efektov, glasbene zbirke.« (Čelar 2016)

Siniša Gačič zvok ne snema posebej, ampak kar s kamero, na kateri je širokokotni objektiv: »Pridem v bistvu zelo blizu obraza. Zaradi objektiva se sicer ne vidi to, da sem jaz zelo blizu. Potem pa je postprodukcija. Obstajajo potem profesionalci, ki ti ga sčistijo. So zelo dragi, ampak so zelo dobri. To je tam tisoč evrov na dan. Viba film je na primer 1400 evrov. Glasbo pa smo naredili tako, da smo gledali film v živo, Damir Avdič pa je medtem poskušal igrati kitaro in delal distorzije. Po štirih urah smo se odločili, to je to.« (Gačič 2016)

Ples z Marijo je zlasti plesni film, zato je bila za **Ivana Gergoleta** glasba eden ključnih elementov, v katerega je vložil veliko časa in denarja: »Glasbo je napisal prav skladatelj, smo zelo delali na tem. Odstranili smo originalno glasbo, skladatelj pa pisal glasbo na podlagi videa. Smo delali na glasbi skoraj 6 mesecev in koncu potem posneli v Skopju z orkestrom.« (Gergolet 2016)

Miha Erman se je za glasbo povezal s prijateljem, sicer je pa zvok sam posnel: »Glasbo pa je napisal moj prijatelj E. Bergmann.« (Erman 2016)

Urša Menart: »Glasba je glasba iz filmov.« (Menart 2016)

10.4 REFLEKSIJA

Miha Čelar zadnjih pet let dela samo dokumentarce, zlasti mednarodne koprodukcije, dela zelo različne dokumentarce, od zgodovinskih do osebnih. Pri vseh pa mu je ključno, da pove svojo zgodbo:

Avtorski film v kreativnem dokumentarnem filmu pomeni, da nekdo pove zgodbo iz svojega lastnega zornega kota. To ni objektivni film, to je zelo pristranski, subjektivni film. Pravzaprav je to nekaj, kar je v nasprotju z dokumentarnim filmom, kot ga mi razumemo – dokumentarni film naj bi izražal neko resničnost, neko objektivnost, to je vrednost dokumentarnega filma, da je »vse to res«. Kar pa se z avtorskim dokumentarcem v bistvu tepe. Jaz sem povedal zgodbo o maminih sinkih na moj način. Ne samo v smislu

»treatmenta«, kako sem ga zasnoval, ampak tudi kakšno sporočilo sem oblikoval, mogoče ni tako hudo, mogoče je še hujše, ampak jaz trdim, da je tako. (Čelar 2016)

Ker je **Siniša Gačič** deloval in še deluje tudi kot novinar, se je srečal z dilemo »objektivne resničnosti« proti »konstruirani subjektivnosti«:

Jaz povem svojo zgodbo. Čučkov (njegov montažer op. p.) bo rekel: »Siniša to je filmski prostor, to je čisto drug prostor kot novinarstvo. Tukaj ni več nobene objektivne odgovornosti, tukaj je edino odgovornost samemu sebi. Pri dokumentarnemu filmu ti je najbolj pomembno, če imaš kaj za povedati. Nič drugega. Samo to je.« Imaš veliko strokovnjakov, lahko plačaš dobrega montažerja, snemalca, če mogoče dobiš na razpisu denar, ampak duša človeka pa ima način, da pove. Na teh razpisih opažam, da se velikokrat delajo dokumentarci, v katerem pripovedujejo o zgodbi. To je dokumentarec o zgodbi. Ti moraš zgodbo narediti, ne pripovedovati o njej. (Gačič 2016)

Ivan Gergolet pravi, da avtor ne ustvarja film, ustvarja ga zgodba:

Vsaka zgodba ima svoj žanr, svoj način, preko katerega jo lahko pripovedujemo. Če bi hotel pripovedovati njeno življenje, bi potreboval fikcijo, ne dokumentarca. Ne obstajajo posnetki njenega življenja. V tistem momentu, ko sem bil tam, pa se je veliko dogajalo pred mojimi očmi in za pripovedovanje tega potrebuješ dokumentarni film, snemanje resničnosti. Poveš svojo resnico in zame je to dovolj. Vsak ima svojo resnico. Sem pa bil zelo vesel, ko mi je Maria rekla po filmu, da je to pošten in resničen film in ona se je v filmu prepoznala. Takrat sem si zelo oddahnil. To je bil zame največji dosežek. (Gergolet 2016)

Miha Erman bistvene razlike med dokumentarnim filmom in igranim ne vidi:

*Dokumentarni film se naslanja na realnost, vendar tudi fikcija se. Edino kar ga razlikuje od fikcijskega filma, je laž, da se naslanja na resničnost. In dokumentarni avtor tako ni nič drugačen od fikcijskega. V obeh primerih podaja svoje misli in stoji za njihovo formo. Seveda govorim o avtorskem dokumentarnem filmu. Zato težko sprejem *Motions To Promised Lands* kot uspeh, vsaj ne osebni. Nekako ni prišlo do uprizoritve konsistentnih misli in zelenih idej. Mislim, da je to ob ogledu filma jasno. Preveč interesov in s tem kompromisov, zato film obvisi v nekoliko motnem polju nedorečenosti. (Erman 2016)*

Urša Menart, ki je naredila dva filma o reprezentaciji v filmu (med drugim tudi Nekoč je bila dežela pridnih), prav tako vidi tudi dokumentarni film kot konstrukt:

*Mogoče ti filmi, ki sem jih jaz delala do sedaj, so bili bolj očitno konstrukt oz. se niso delali, da niso konstrukt. Ti, ki pa so cinema verite, pa delujejo veliko bolj realistično, pa so tudi lahko skonstruirani. Vsak dokumentarni film je fikcija na nek način. Bolj je stvar okusa. Eni imajo veliko rajši to, da si notri v dogajanje. Enim gre to na živce, ker se jim zdi, da je »fake« že to, kaj boš izbral in dal v film. Jaz pa nimam, hm ... fascinantne so mi te hibridne forme. Recimo kreativni dokumentarci, ampak to mi je zelo čuden izraz, ker so »itak« vsi kreativni. Veliko se uporablja to, ampak ja ... no, vseh so mi delno igrani, delno dokumentarni oz. da ni jasna meja, kaj je res, kaj ni. Tako kot je film od Sarah Poly, ki je naredila dokumentarni film o svoji družini *Stories we tell*. Mislim, hecno je, ko se prijavljaš na festivale ali kar koli, moraš vedno obkrožiti igrani ali dokumentarni, nimaš vmesne variante. Meni so pač zanimivi ti dokumentarci, ki ti dajo malce razmišljati. Ponavadi ti filmi ne govorijo o dejstvih, pač pa o tem, kaj se dogaja v glavah ljudi. Zdaj je zelo priljubljeno. Med dokumentarnim in igranim filmom je neko polje, kjer se »ful« lahko igraš. Tudi ta nov film od Žige Virca, *Houston we have a problem* je v bistvu mešanica dejstev in izmišljenih dejstev, uporablja formo dokumentarca, zato da pove neko na tri četrt izmišljeno zgodbo. (Menart 2016)*

11 UGOTOVITVE

11.1 PREDPRODUKCIJA

11.1.1 IDEJA

Pri ustvarjanju treh dokumentarnih filmov Mihe Čelarja, Siniše Gačič in Urše Menart, ideja za dokumentarni film zraste popolnoma neodvisno od zunanjih ponudb in vznikne zaradi lastnih zanimanj in duha časa v filmu. Idejo za film *Kaj pa Mojca?* je avtorica dobila iz razprav v filmskih kritičarskih krogih, kjer se je izpostavljala konstrukt ženske vloge v filmu, Film *Mama* je ena sama je posledica raziskovanja lastne intimne zgodbe, saj se je ideja rodila na terapevtski delavnici. Življenjska naravnost in politično prepričanje pa je pripeljalo do filma *Boj za*, ki je, kot je avtor sam povedal, zaradi prijateljske bližine z liki deloval toliko bolj resnično in pristno. Oba plesna filma pa sta se avtorjema nekako zgodila – Ples z Mojco, ker se je nad glavno protagonistko filma Mario Fux po slučajnem intervjuju navdušil avtorjev producent, Premiki v obljubljeni dežele pa, ker so avtorja povabili k sodelovanju. Kljub temu, da sta oba začela z nekakšnim vzgibom od zunaj in da oba upovedujeta ples, je med filmoma razlika. Ivan Gergolet

je popolnoma vstopil v idejo in jo posvojil. Da je lahko ujel to, kar je videl, je odložil kamero in se sam udeležil plesnih delavnic Marie Fux. Kot pravi, je to bistveno spremenilo projekt, ki je potem trajal kar štiri leta, vendar je na koncu izdelek odtehtal več čas in trud: »To je bil moj prvi projekt, s katerim sem bil popolnoma zadovoljen, ko sem ga videl. Ko smo skoraj končali, sem imel vtis, da je to, to. To je film za katerega sem se boril.« (Gergolet 2016) Miha Erman se je filmu posvetil bistveno manj časa, zlasti zaradi financ in ga je bolj kot avtorsko delo dojemal kot socialni eksperiment. V veliki meri se je namreč režijsko in scenaristično prilagajal, če se izrazim v kapitalistični terminologiji, zahtevam naročnika. S končnim rezultatom zato v celoti ni bil zadovoljen, saj po njegovem »nekako ni prišlo do uprizoritve konsistentnih misli. Bilo je preveč interesov in s tem kompromisov, zato film obvisi v nekoliko motnem polju nedorečenosti.« (Erman 2016)

11.1.2 REPREZENTACIJA

O načinu reprezentacije so vsi avtorji razmišljali že vnaprej. Miha Čelar se je odločil zgodbo peljati z glavno protagonistko Tatjano, ki tako kot Alica iz čudežne dežele pade v zajčjo luknjo – Mamalandijo – in jo potem preko različnih ovir vodi iz nje. Na to je dodal še elemente animacije in arhivski material. Siniša Gačič je opazoval in prebil ure in ure časa s temo in liki, intervenciji v zgodbi se je popolnoma izogibal. Ivan Gergolet je zgodbo velike umetnice in plesalke Marie Fux upovedal prav tako skozi observacijo nje in njenih učencev, s tem da je dodal še naracijo Marie Fux, ki reflektira svoje delo in življenje. Miha Erman je povezal igrane in plesne posnetke v glavno zgodbo, ki jo upoveduje sodobna migrantka. Izmišljeni zgodbi so dodane resnične izjave migrantov in prekernih delavcev. Urša Menart pa je iz mnogih, mnogih filmov naredila svoj film. Vsak način je zelo samosvoj in specifičen in težko je potegniti skupni imenovalc. Običajno so, razen filma Boj za, sestavljeni iz več načinov reprezentacij.

11.1.3 FINANCIRANJE

Tako kot reprezentacije so si bili različni tudi načini financiranja. Sicer je vidno, da ko je šlo za večje projekte, ki so trajali več let – Mama je ena sama je nekje dvoletni projekt, medtem ko se je Ples z Marijo prav zaradi financiranja zavlekel štiri leta – je nastopila Ustvarjalna Evropa, ki je v mednarodnem smislu v evropskem prostoru tudi najmočnejši financer dokumentarnih filmov. Da pa sicer sploh uspeš dobiti ta sredstva, je dokumentacija tako zahtevna, da avtorje prisili v predhodni lastni vložek oziroma že v produkcijo. Tudi Siniša Gačič, ki je sicer kasneje dobil denar od Slovenskega filmskega centra, je film v večini že posnel, še preden je zaprosil za denar. Urša Menart je prav tako imela pri razpisu že napisan »treatment«, ki pa je bil

sestavljen na podlagi 15 filmov, kasneje jih je vključila veliko več. Miha Erman pa je specifičen primer, saj je dokumentarni film nastal kot del širšega projekta, zaradi česar pa je bil tudi toliko bolj kot ostali podvržen željam financerjev.

11.1.4 SCENARIJ

Za dokumentarni film so se vsi strinjali, da je težko imeti scenarij v tradicionalnem smislu, kot o njem govori Baddeley. Pri vseh pa je kljub temu šlo za predhodno premišljen način dela, torej neke vrste »treatment«, ki je moral biti velikokrat pripravljen tudi zaradi finančnih pogojev. Količina in vsebina tega se je razlikovala zaradi reprezentacije in s tem kontrole, ki jo je avtor imel glede materiala. Pri observacijskem načinu je te zelo malo, avtor odloča v glavnem, katerim zgodbam in likom bo sledil. Glavni scenarij, kot je povedal Siniša Gačič, sledi v postprodukciji. Miha Čelar je za svoj film namenoma izbiral like in ustvarjal situacije, ki pa jih je predhodno moral najti in dobro raziskati, da so se potem ujemale z njegovo idejo. Prav tako je moral najti arhivski material. Največ kontrole pa mu je dopuščal igrani oziroma animacijski del. Arhivski material je bil velik zalogaj tudi za Uršo, čeprav je bil ta film z vidika kontrole situacije najbolj predvidljiv. Po svoje je imel glede na število izmišljenih elementov veliko kontrolo nad dogajanjem tudi Miha Erman. Ivan Gergolet, ki je v svoj film vložil največ časa, pa je večino materiala raziskoval sproti. Ideja, da ples spremeni ljudi, pa se je z vsakim snemanjem in pridobljenim arhivskim materialom dolgo kristalizirala.

11.1.5 EKIPA

Vsi avtorji so izrazili, da je za delanje filma pomembno, da so ljudje, s katerimi delaš, prijetni in da se z njimi razumeš, kar govori tudi Rabiger in drugi prej naštetih dokumentaristi. Zanimivo je sicer to, da so kar trije od petih film začeli popolnoma sami. Dva sta ga do montaže tudi sama naredila – Miha Erman in Siniša Gačič. Sicer je jasno, da ko gre za večje mednarodne koprodukcije, se tudi ekipa poveča in je res težko vse sam kvalitetno narediti. Miha Čelar je imel na terenu povprečno ekipo petih ljudi. Ivan Gergolet je sicer res začel sam, vendar se mu je potem pridružil argentinski producent in partner ter kasneje tudi njegov brat, snemalec zvoka. Urša Menart pa je do montažnega dela delala sama, prav tako Miha Erman.

11.2 PRODUKCIJA

11.2.1 AVTORJEVA VLOGA NA TERENU

Vsak avtor primerno načinu delanja filma in temi, ki si jo je zadal prikazati, drugje vidi svojo vlogo. Miha Čelar je po tem, ko je sam nekako izbral like in zasnoval situacijo, za katero je približno vedel razplet, izrazil še, da je pomembna ne samo komunikacija z liki, ampak tudi z ekipo, zlasti s kamermanom, s katerim se pred vsako sceno dogovori o pričakovanjih, ki jih mora izpolniti. Ko se ta izteče, nastopi intervju, saj so takrat čustva najbolj burna in se lahko še poglobijo. Siniša Gačič je snemal observacijsko, torej brez intervencije, vendar je vseeno najprej precizno izbral artikulirane like, potem pa še mikrozgodbe, ki se jim je odločil slediti. Ivan Gergolet se je spuščal na neznano polje, ki ga sprva skozi kamero ni mogel ujeti, začutiti. Zato je poskušal to, kar je hotel snemati, tudi sam doživeti. Na ta način je spoznal, da tako kot v plesu potrebuješ čas, da se gib razvije, tudi kamera potrebuje čas, da začne z gibanjem: »Gibanje potrebuje svoj čas, da ga lahko prikažemo. Pri plesu potrebuješ čas, da vstopiš v glasbo in se sinhroniziraš z njo in svojim čustvom. Ista stvar se mora zgoditi s kamero.« (Gergolet 2016) Na ta način mu je potem tudi začela veliko bolj in globlje zaupati tudi glavna protagonista. Film Premiki v obljubljeni dežele je Miha Erman označil kot socialni eksperiment, ki po njegovem sicer ni najbolje uspel – verjetno zato, ker so film ustvarjale številne glave in je zato bilo težko izluščiti eno pozicijo, smer. Urša Menart je iz kopice materiala izbrala posnetke, ki so reflektirali žensko v slovenskem filmu. Zase je rekla, da se ji zdi, da ima občutek za to, da se je v vsem tem dobro znašla: »Iz kopice nekako vem izluščiti bistvo.« (Menart 2016)

11.2.2 SODELOVANJE Z LIKI

Pri sodelovanju z liki so vsi izpostavili zaupanje, sproščenost, čas in moč lika samega. Miha Čelar glede na slednje tudi razporedi čas, ki ga preživi z njimi pred snemanjem. Prav čas namreč vzpostavi močno povezavo. Siniša Gačič jo je s svojimi protagonisti imel zlasti zato, ker je kamero prvič usmeril vanje pred 12 leti. Ivan Gergolet se je po svoje znašel in odkril zanimivo taktiko – snemanje intervjuja brez kamere. Miha Erman z igranimi prizori ni imel nobenih težav, malce več pa s plesnimi, saj so intervenirale v polje njegove režije –npr. z določanjem dolžine kadrov in željo po določanju sekvenc brez naracije. Urša Menart si je prav tako kot ostali vzela čas in organizirala srečanje že pred snemanjem, med snemanjem pa je pustila dolge, dolge odgovore in pogovore, četudi je potem uporabila malo materiala: »Grdo se sliši, ampak nobenega ne zanima prav zares, kaj imajo igralke za povedati. Zmeraj v medijih odgovarjajo

na tipična, klišejska vprašanja. Vse so z veseljem prišle. Štefka Drolc je zelo posebna in isto Ivanka Mežan. To so gospe, ki imajo zelo rade film in jim ni nič problem, rade pridejo, se pogovarjajo.« (Menart 2016)

11.3 POSTPRODUKCIJA

11.3.1 MATERIAL

Zdi se, kot da so tako Mihi Čelarju kot Ivan Gergoletu tempo montaže narekovali »pitching« forumi oziroma festivalske predstavitve, na katerih sta kandidirala s »trailerjem«. Že v tej fazi je bilo potrebno zbrati precej materiala, da je »trailer« lahko bil uspešen in reprezentativen. Gergolet je na en pomemben lik – ki sicer očitno ni bil odločilen na forumih – čakal tri leta, saj ni vedel, če bo dobil kak arhivski material, da bi ga lahko na ta način vključil. Oba sta skratka nekako že sproti pregledovala material. Sproti, vendar namensko, pa je material pregledoval tudi Siniša Gačič – zelo disciplinirano, po vsakem snemanju. Kljub temu ga je bilo potrebno pogledati še trikrat, da je dobil pravo izčiščeno idejo, s katero je potem šel v montažo. Miha Erman je imel material pod kontrolo toliko, kolikor je bilo potrebno, torej da mu ni bilo treba kakšnih scen snemati ponovno. Urša pa je praktično naredila film, zgolj tako da je gledala material. Zato je počela samo to nekje štiri mesece.

11.3.2 MONTAŽA

Zanimivo, da je večina avtorjev sama naredila grobo montažo, pa ne moremo za vse trditi, kot sem predhodno omenila Figgisove besede, da so to naredili iz mladostniškega entuziazma. Verjetno tukaj bolj držijo Rabigerjeve misli, da se to v dokumentarnem filmu pogosto dogaja tudi zaradi pomanjkanja sredstev. Skratka, vsi avtorji so bili ves proces montaže zraven. Miha Čelar je sam naredil grobo montažo, Siniša Gačič je naredil grob izbor po trikratnem pregledu vsega materiala, Ivan Gergolet je delal skupaj z montažerko, prav tako sta bila skozi ves proces navzoča tudi Miha Erman in Urša Menart.

11.3.3 ZVOK

Zvok in glasbo filma je narekoval film sam. Mama je ena sama je imela veliko zvočnih elementov detektivke, na trenutke tudi shriljivke in risanke. Ivan Gergolet, Siniša Gačič in Miha Erman pa so glasbo dali napisati prav za film. Vse kaže, da tudi oni kot Figgis glasbi dajejo precejšnjo pozornost in jo dojemajo kot »psihološko hrbtenico filma« oziroma se trudijo, da ta doprinese k vrednosti filma in, tako kot pravi Rosenthal, prek nje »iščejo unikatnost«. Urša

Menart se je odločila uporabiti originalno glasbo iz filmov, ker se ji je to glede na temo zdelo »najbolj smiselno«. (Menart 2016)

11.3.4 REFLEKSIJA

Miha Čelar za svoje filme pravi, da je vsak drugačen od prejšnjega in da nima neke šablone. Všeč so mu tudi različni pristopi, kot sta poetski ali pa *cinema verite*, in različne teme: »Všeč mi je zgodovina, tako da se rad spopadam s tem, da »probam« prikazati čim bolj tako, kot da to ni nekaj objektivnega in dolgočasnega.« (Čelar 2016) Urša Menart se je po treh podobnih dokumentarnih filmih pripravljena spopasti z novimi načini, saj bi rada delala nekaj, kar je popolno nasprotje »kolaž dokumentarcu«: »Mogoče bom izbrala bolj *cinema verite*. Pri tem, kar sem jaz delala je pač popolna kontrola. Rada bi, da greš mogoče malo snemat z enimi ljudmi in ne veš, kaj se bo zgodilo.« (Menart 2016) Ivan Gergolet se, ko najde zgodbo, odloči tudi, kako jo bo povedal, in misli, da je film bolj odvisen od zgodbe kot od avtorja: »Zgodba ti pove, kako jo posneti.« (Gergolet 2016) Miha Erman meje med dokumentarnim in igranim filmom pri avtorskem dokumentarnem filmu ne priznava, bolj se mu zdi pomembna »sinhronizacija misli s formo, ki jo podaja, kontakt s publiko, nenehno samopreverjanje, distanca do lastnih misli in intence«. (Erman 2016) Samorefleksija in odgovornost sebi se zdita ključna tudi Siniši Gačič in Ivanu Gergoletu. Urša Menart pa o tem, kaj sporočaš z nalepko »dokumentarni film«, pravi takole: »Kot avtorja te lahko različne stvari zanimajo. Vprašanje je tudi, kaj jemlješ kot resnico – a te zanimajo neki fakti ali pa za resnico jemlješ neko stanje duha v enem prostoru in času, ki ga pa lahko ujameš na različne načine. Pri enih stvareh je zelo sporno, če manipuliraš. Spomnila sem se na en nedavni film, Cartel Land je naslov, ki je nominiran celo za oskarja, ampak se mi zdi zelo zmanipuliran. Film predstavljen kot *cinema verite*, vendar vidiš, da imajo pri tem, ko se pogovarjajo z ljudmi, zelo dvojna merila.« (Menart 2016)

12 SKLEP

Miha Čelar sicer snema zgodbe, ki se odvijajo pred njim in v katerih nastopajo »navadni ljudje«, vendar jih delno tudi kreira – npr. enemu protagonistu so preko telefonskega klica na radiu podarili stanovanje za dva dni, kamor so se potem z ekipo »povabili« na kosilo. Siniša Gačič in Ivan Gergolet nista ustvarjala situacij, ampak sta jih iskala, čakala, lovila. Obema je zelo pomembna sinhronizacija s temo in ljudmi, ki sta jih snemala. Siniša se je že predhodno odločil za snemanje ljudi in teme, ki so mu bližnji, Gergolet pa se je spoprijel z neznano temo in ljudmi, tako da v njih ni investiral samo veliko časa, ampak je, zato da bi lažje razumel Mariin svet

plesa, ki ga je snemal, izkusil tudi na lastni koži. Miha Erman si je večino situacij izmislil, vendar na koncu film vseeno poimenoval dokumentarni. Urša Menart je prav tako uporabila situacije iz izmišljenih (igranih) filmov in na koncu iz njih naredila dokumentarec. Precej ironično, kajne? V obravnavanih filmih najdemo zelo različne tematike in načine reprezentacije.

Vsak film je zelo specifičen. Delno primerljiva sta Boj za in Ples z Marijo, zaradi prevladujočega observacijskega pristopa. Primerljiva sta tudi Mama je ena sama in Premiki v obljubljeni deželi, saj pri obeh protagonistka vodi zgodbo, poleg tega so pri obeh prisotni igrani elementi. Pri Mama je ena sama v obliki animacije in pri Premikih v obljubljeni deželi v igrani in plesni formi.

Lahko govorimo o določenih vzporednicah, ki vodijo delo omenjenih avtorjev v dokumentarnem filmu. Pri štirih avtorjih so ideje za film prišle samoiniciativno, večinoma kot lastna želja po raziskovanju. Ivan Gergolet se sicer slučajno sreča z idejo, ampak jo tekom filmskega ustvarjanja vzame popolnoma za svojo.

Zanimivo je tudi to, da so vsi, razen Mihe Ermana, s produkcijo filma začeli, preden so vedeli, da bodo zares dobili finance. Pri Mihi Čelarju in Ivan Gergoletu je to pomenilo tudi precej velik finančni vložek. Slednja dva sta kasneje sicer operirala tudi s precej večjim budgetom, ki sta ga pridobila na enak način, preko pitching forumov Ustvarjalne Evrope. Sta pa tudi Siniša Gačič in Urša Menart mogla imeti že precej razdelano idejo in postavljen »treatment«, kar pomeni opravljena raziskava oziroma v primeru Siniše že skoraj končana produkcija, da sta dobila sredstva. Paradoksalno je zahteva večina financerjev precej razdelan »treatment« – za snemanje dogodkov, ki jih avtorji nimajo pod kontrolo in ki se še niso odvili. Zato se, kot kaže, večina avtorjev odloči, da investira že vnaprej, saj so prijave tako veliko bolj uspešne. Bolj kot pri slovenskih produkcijah je to ključno pri mednarodnih »pitchingih«, kjer prihaja konkurenca iz vsega sveta.

Tako na terenu kot v postprodukciji je pri vseh avtorjih opazen velik angažma. Ivan Gergolet, Siniša Gačič in Miha Erman so bili poleg avtorjev še kamermani in delno montažerji. Miha Čelar je imel precej obsežno ekipo, s katero je pred vsakim snemanjem redno komuniciral. Urša Menart pa je za intervjuje izbrala kamermana, s katerim rada in pogosto sodeluje, ter se z njim in scenaristom točno dogovorila za mesto in način snemanja. Večina popolnoma sama naredi pregled materiala, delno sama ali v zelo tesnem sodelovanju z montažerjem in drugimi oblikovalci zvoka pa tudi montažni del. Trije avtorji so imeli unikatno glasbo v filmu, ki jo je

spisal izbran in v studiu posnet glasbenik. Ivan Gergolet je imel celo orkester. Tako Siniša Gačič kot Miha Čelar pa sta veliko delala tudi na postprodukciji zvoka. Prvi zato, ker zvoka pravzaprav ni posebej snemal, drugi pa zato, ker je imel veliko dodanih zvočnih elementov. Lahko bi rekli, da je zvok – tako kot za prej omenjene avtorjev literature v dokumentarnem filmu – tudi za slovenske ustvarjalce zelo pomemben.

Pri pogledu na ustvarjanje avtorskega dokumentarnega filma so vsi izpostavili, da ne upovedujejo resnične zgodbe, ampak svojo lastno zgodbo, ki sicer vsebuje elemente resničnosti, vendar to ne pomeni, da je resnična. Nihče od njih ne verjame, da je dokumentarni film nek testament časa, objektivna realnost, ampak je bolj pomembno to, kakšna je zgodba in kaj želiš z njo kot avtor povedati. Lahko si jo izmisliš, ustvariš, posnameš in v montaži oblikuješ po svoje. Večina se jih niti točno ne opredeli kot ustvarjalci takšnega in drugačnega filma. Samo Siniša Gačič izpostavi, da ga trenutno zanima izrecno observacijski dokumentarec in da je zanj to tudi edini pravi dokumentarni film.

13 ZAKLJUČEK

Odločitev za raziskovanje o avtorjevi vlogi v sodobnem slovenskem dokumentarnem filmu je vzniknila podobno kot ideje za dokumentarce obravnavnih avtorjev – kot lasten entuziazem, nekaj, kar moram raziskati in kar mi bo mogoče pomagalo pri mojem bodočem ustvarjanju ter me obogatilo s praktičnim znanjem za delo na terenu. Čeprav je pisanje o dokumentarnem filmu nekaj popolnoma drugega kot snemanje, sem se naučila ogromno. Spoznala sem izjemne avtorje, ki so z mano delili dragocene informacije o svojem delu – unikatnost pri njihovem pristopu, predanost pri ustvarjanju in navdušenje nad živim in življenjem. Obenem pa lahko rečem, da sem bila presenečena nad raznolikostjo in profesionalnostjo, ki je očitna že pri manjšem vzorcu. Vsak dokumentarni film je popolnoma svet zase in čeprav so določeni prijemi na videz podobni, bi jih bilo zares težko in nepravilno med seboj enačiti.

Po petih več kot poldrugo uro dolgih pogovorih lahko trdim, da je avtorjeva vloga v sodobnem slovenskem dokumentarnem filmu zelo intenzivna na vseh ravneh produkcije. Sicer je res, da se ta časovno razlikuje glede na zahtevnost dokumentarnega filma – Ivan Gergolet in Miha Čelar sta potrebovala več let – pri vseh pa je vidno, da to delajo z veliko strastjo in predanostjo. Povedno je tudi to, da so obravnavani avtorji velikokrat hkrati še producenti, organizatorji, scenaristi, snemalci, montažerji. Tako da je v tem smislu produkcija dokumentarnega filma res popolnoma drugačna in s tem tudi avtorjeva vloga morda intenzivnejša kot pri igranem filmu. To, da sta bila dva avtorja od petih raziskanih, uspešna na platformi Ustvarjalne Evrope, kjer se letno za dokumentarni film prijavi, kot izpostavi Čelar, »stotine filmov iz skoraj celega sveta, izberejo pa jih kakšnih 25«, (Čelar 2016) štejem kot velik dosežek za dvomilijonsko državo. Da smo pri avtorskem dokumentarnem filmu konkurenčni svetu kaže prav tako nedavni film *Houston, we have a problem!* slovenskega avtorja Žige Virca, premierno predvajan v Torontu na filmskem festivalu Sundance, ki ga je ustanovil znan filmski igralec Robert Redford. Tudi Žiga Virc je s filmom *Houston, we have a problem!* začel svojo pot preko Ustvarjalne Evrope, podobno kot Ivan Gergolet in Miha Čelar.

Ocenjujem, da se slovenski dokumentarni film pozitivno razvija in »prebuja«. Ni torej naključje, da sem se letos konec 21. junija ob 21. uri udeležila »Doku budnice«, kjer je slovenska avtorica Petra Seliškar pozvala k ustanovitvi združenja za razvoj dokumentarnega filma Dokumentarni kreativni kolektiv z geslom: »Drugje po svetu ustvarjalni dokumentarni film premika meje, mi smo se po 25 letih Slovenije končno zbudili.« (Seliškar 2016)

14 LITERATURA

1. Arnheim, Rudolf. 1957/2000. *Film kot umetnost*. Ljubljana: Krtina, NUK.
2. Aufderheide, Patricia. 2007. *Documentary film: A very short introduction*. New York: Oxford University Press.
3. Baddeley, Hugh. 1963. *The technique of documentary film production*. London in New York: The Focal Press.
4. Barnouw, Erik. 1993. *Documentary: A history of the non-fiction film*. New York: Oxford University Press.
5. Bazin, André. 1958/2007. *Kaj je film*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture.
6. Brecht, Bertold. 2010. *O filmu*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture Kino!.
7. Burlin, Tomaž. 2009. *Filip Robar Dorin – intervju*. Dostopno prek: http://www.ekran.si/fokus/36/496-filip-robar-dorin-intervjujoscclean=1&comment_id=55 (7. maj 2016).
8. Carrier, Scott. 2014. *A brief history of documentary form. Transom. A showcase and workshop for new public radio*. Dostopno prek: <http://transom.org/2014/brief-history-of-documentary-forms/>. (8. april 2016).
9. Chion, Michael. 1987. *Napisati scenarij*. Ljubljana: Revija Ekran.
10. Cook, Pam. 2007. *Knjiga o filmu*. Ljubljana: Umco: Slovenska kinoteka.
11. Čelar, Miha. 2014. *Mama je ena sama*. Ljubljana: Astral film.
12. Čučkov, Zlatjan. 2007. *Osnove filmske in televizijske montaže*. Ljubljana: RTV Slovenija. Dostopno prek: http://izobrazevanje.rtvsl.si/sites/default/files/MONTAZA_CUCKOV.pdf. (9. maj 2016)
13. Ellis J.C., Betsy Mclane A. 2006. *A new history of documentary film*. New York: London: Continuum.
14. Erman, Miha. 2014. *Premiki v obljubljeni deželi*. Ljubljana: KUD Ponor.
15. 17. Festival slovenskega filma. 2014a. *Boj za*. Dostopno prek: <http://www.fsf.si/2014/filmi/dokumentarni-celovecerni-film/boj-za-a-fight-for/> (5. junij 2016).
16. – – – 2014b. *Urša Menart*. Dostopno prek: <http://www.fsf.si/2014/osebe/avtor/ursa-menart/> (5. junij 2016).
17. – – – 2014c. *Kaj pa Mojca?*. Dostopno prek: <http://www.fsf.si/2014/filmi/dokumentarni-celovecerni-film/kaj-pa-mojca-what-about-mojca/> (5. junij 2016).

18. – – – 2014č. *Mama je ena sama*. Dostopno prek: <http://www.fsf.si/2014/tekmovalni-program-1/mama-je-ena-sama-tatjana-in-motherland/> (5. junij 2016).
19. – – – 2014d. *Ivan Gergolet*. Dostopno prek: <http://www.fsf.si/2014/osebe/avtor/ivan-gergolet/> (5. junij 2016).
20. – – – 2014e. *Miha. Erman*. Dostopno prek: <http://www.fsf.si/2014/osebe/avtor/miha-erman/> (5. junij 2016).
21. – – – 2014f. *Ples z Marijo*. Dostopno prek: <http://www.fsf.si/2014/tekmovalni-program-1/ples-z-marijo-dancing-with-maria/> (5. junij 2016).
22. – – – 2014g. *Premiki v obljubljeni deželi*. Dostopno prek: <http://www.fsf.si/2014/tekmovalni-program-1/premiki-v-obljubljeni-dezele-motions-to-promised-lands> (5. junij 2016).
23. 18. Festival dokumentarnega filma. 2016. *Pripoved dokumentarista*. Strokovni seminar za ustvarjalce dokumentarnih filmov. Dostopno prek: <http://www.fdf.si/index.php/slv/18-top-sl/program/spremljevalni-program/29-pripoved-dokumentarista>. (15. marec 2016).
24. 18. Festival slovenskega filma. 2015. *Siniša Gačič*. Dostopno prek: <http://www.fsf.si/2015/festival/strokovna-zirija/sinisa-gacic/> (6. junij 2016).
25. Figgis, Mike. 2007. *Kako narediti film z digitalno tehnologijo: priročnik za filmske zanesenjake*. Ljubljana: Umco: Slovenska kinoteka.
26. Freeman, Mark. 1997. *A guide to study documentary films*. Dostopno prek: <http://www-rohan.sdsu.edu/~mfreeman/images/DOCFILMS.pdf>. (15. januar 2016)
27. Gačič, Siniša. 2014. *Boj za*. Ljubljana: Tramal film.
28. Gergolet, Ivan. 2014. *Ples z Marijo*. Trst: Fivia.
29. Giannetti, Louis. 2008. *Razumeti film*. Ljubljana: Umco: Slovenska kinoteka.
30. Hill, John. Gibson, Church, Pamela. 1998. *The Oxford guide to film studies*. New York: Oxford University Press.
31. Hollows, Joanne. Hutchings, Peter. Jancovich, Mark. 2000. *The film studies reader*. London: Arnold: New York: Co-published by Oxford University Press.
32. Kerrigan, Susan. McIntyr, Phillip. 2010. »The creative treatment of actuality«: Rationalizing and reconceptualizing the notion of creativity for documentary practice. *Journal of Media practice*: 111 – 130.
33. Klopčič, Matjaž. 2011/2012. *Pravilo igre: mojstrovina evropskega filma*. Dostopno prek: <http://kinoteka.si/Files/pdf/1502.pdf> (5. maj 2016).
34. Kriwazcek, Paul. 1997/2003. *Documentary for the small screen*. New York: Focal Press.

35. Menart, Urša. 2014. *Kaj pa Mojca?*. Ljubljana: RTV Slovenija.
36. Michelson, Annette. 1984. *Kino-eye: The writings of Dziga Vertov*. Berkeley (Ca.): University of California Press.
37. Nelmes, Jill. 2007. *An Introduction to Film Studies*. London: New York: Routledge
38. Nichols, Bill. 2001. *Introduction to documentary*. Indiana University Press: Bloomington & Indianapolis.
39. Popek, Simon, ur. 1999. *Dokumentarni film: 8. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike*. Ljubljana: Slovenska kinoteka: Revija Ekran.
40. Rabiger, Michael. 2015. *Directing the documentary*. Burlington: Focal Press.
41. Robar-Dorin, Filip. 2008. *Resničnost in resnica v dokumentarnem filmu: razvoj in dosežki neumišljenega filma v svetu in doma*. Ljubljana: Umco: Slovenska kinoteka.
42. Rosenthal, Alan. 2007. *Writing, directing and producing documentary films and video*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
43. Rugelj, Samo. 2009. *Gledalec/bralec*. Ljubljana: Umco.
44. Slovenski filmski center. Miha Čelar. Dostopno prek: <http://www.film-center.si/sl/film-v-sloveniji/filmi/oseba/2256/miha-celar/> (6. junij 2016).
45. Šprah, Andrej. 2010. *Prizorišče odpora*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture Kino!
46. – – – 2012. *Prekletstvo iskanja resnice: filmska ustvarjalnost in teorija Živojina Pavloviča*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
47. – – – 2013. *Neuklonljivost vizije: politični dokumentarni film po drugi svetovni vojni*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
48. Termania. 2010. *Polstrukturirani intervju*. Dostopno prek: <http://www.termania.net/slovarji/terminoloski-slovar-vzgoje-in-izobrazevanja/3474922/polstrukturirani-intervju> (6. junij 2016).
49. *Ustvarjalna Evropa*. Dostopno prek: <http://ced-slovenia.eu/> (15. junij 2016).
50. Villain, Dominique. 1991. *Montaža*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
51. Winston, Brian. 2013. *The documentary film book*. London: British Film Institute.

PRILOGE

Priloga A: Polstrukturirani intervju

Avtorjeva vloga v sodobnem slovenskem dokumentarnem filmu

1 - PREPRODUKCIJA

1. Kako ste se odločili za temo – ste dobili navdih sami in šli v raziskavo, ali ste nekje videli to zgodbo se odločili zanjo?
2. Zakaj se vam je zdela ta tema pomembna?
3. Ste se vsega lotili sami, ali ste že imeli kakšno pomoč pri raziskovanju?
4. Kako je bilo s financiranjem? Ste »treatment«/predlog komu predstavili itd.?
5. Kako ste se lotili scenarija? Ste se z vsemi protagonisti dobili prej? Ste razmišljali že o dolžini kadrov, načinu reprezentacije, dinamiki snemanja (z roke, tripod ...), o teku naracije, zvoku?
6. Ste se že vnaprej časovno (koliko snemalnih dni) in prostorsko omejili?
7. Na kakšen način ste si izbrali ekipo? Koliko ljudi? Koliko opreme?
8. Ali ste šli prej na ogled terena?

Vprašanja za določene avtorje:

9. Kako je potekalo sodelovanje za animacijo?²
10. Od kje zamisel za lutko?³
11. Kako je bilo s pridobivanjem arhivskim posnetkov in koliko časa je to vzelo?⁴
12. Kako je potekalo usklajevanje s tujino?⁵

2 - PRODUKCIJA

1. Kaj je vaša funkcija na terenu, na kakšen način sodelujete?
2. Koliko bi rekli, da ste intervenirali v samo dogajanje – torej vodili, celo režirali-svoje like?

² Film *Mama je ena sama* je v dokaj veliki meri animiran.

³ V filmu *Mama je ena sama* poleg Tatjane glavno vlogo zavzema lutka.

⁴ V filmu *Kaj pa Mojca?* se zvrsti ogromno arhivskega materiala.

⁵ Film *Ples z Marijo in Premiki* v obljubljeni deželi sta v veliki meri posneta v tujini.

3. Kako hitro po tem, ko pridete na teren, začnete s snemanjem? Si vzamete veliko časa za priprave?
4. Kako ste bili zmenjeni z ljudmi, ki ste jih snemali – so vas npr. poklicali, ko se je kaj pomembnega pripravljalo?
5. Ste kaj ponavljali, »ponazarjali«, kakšen imate odnos do tega?
6. Koliko vame je uspelo slediti scenariju? (izbira kadrov – sprotna, premišljena?)

3 - POSTPRODUKCIJA

1. Ste sproti pregledovali posnet material, zakaj ja/ne?
2. Koliko ste imeli materiala – je bilo pričakovano?
3. Kakšna je bila vaša vloga pri montaži?
4. Kakšna je bil prva groba montaža (*raw cut*), ste sami sodelovali ali ste delo prepustili montažerju?
5. Kako ste se odločali glede hitrosti montaže, dinamike filma, zaporedja kadrov, zgodb?
6. Kako je bilo z glasbo in napisi?

4 - REFLEKSIJA

1. Kaj je za vas dokumentarni film?
2. Kaj vam je pomembno pri ustvarjanju dokumentarnega filma?
3. Kakšna je po vašem avtorjeva vloga v dokumentarnem filmu?

Priloga B: Avdio posnetki intervjujev z Ivanom Gergoletom, Miho Čelarjem, Miho Ermanom, s Sinišo Gačič in z Uršo Menart