

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Mateja Rosa

Vključevanje novinarja v biografskem dokumentarnem filmu

Magistrsko delo

Ljubljana, 2013

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Mateja Rosa

Mentorica: doc. dr. Vesna Laban

Vključevanje novinarja v biografskem dokumentarnem filmu

Magistrsko delo

Ljubljana, 2013

ZAHVALA

Za vse nasvete, spodbudo, veliko mero angažiranosti in potrpežljivost se zahvaljujem mentorici doc. dr. Vesni Laban.

Zahvaljujem se tudi vsem novinarjem, ki so skozi moja vprašanja še enkrat podoživljali celoten postopek priprave biografskih dokumentarnih filmov. Za nasvete pri izbiri analiziranih dokumentarnih filmov se iskreno zahvaljujem sodelavki iz Dokumentacije Televizije Slovenija ge. Jožici Hafner.

Predvsem pa iskrena zahvala mojemu možu Blažu za motivacijo, staršem za spodbudo, bratu in njegovi ženi za vse nasvete, nečakinji Tajdi za veselje, tastu in tašči ter študijskim kolegom in prijateljem, ki ste verjeli vame.

Hvala profesorjem na Fakulteti za družbene vede za vse znanje, ki ste mi ga predali, za nasvete, sodelavcem in prijateljici Maruši Prelesnik pa za spodbudo in pomoč pri pisanju magistrskega dela.

Vključevanje novinarja v biografskem dokumentarnem filmu

V sodobni dokumentarni film se vse bolj vključuje novinar (v nadaljevanju avtor). To je še posebej opazno pri biografskih dokumentarnih filmih, kjer ima avtor vlogo tistega, ki portretiranca predstavlja. Mnogokrat si namreč vzame privilegij interpretacije lastnih občutkov do portretiranca in svojega razmerja z njim. V želji po samodokazovanju načine pripovedovanja (raporte, igrane prizore) ali avdio in vizualne efekte pogosto uporabi nepremišljeno. Gledalcu s tem ne prinaša nikakršnega dodatnega sporočila ali informacije, temveč deluje zgolj na estetski ravni, včasih celo kot motnja. Toda novinarsko delo mora biti premišljeno in utemeljeno, zato se postavlja vprašanje, na kakšen način avtor vstopa v biografski dokumentarni film in s kakšnim namenom. V magistrskem delu smo želeli ugotoviti, ali se avtorji sodobnih biografskih dokumentarnih filmov zavedajo svoje vloge in kako jo dojemajo. Zanimalo nas je ali sami sebe vidijo predvsem kot informatorje ali kot interprete, zakaj vstopajo v film in na kakšen način. Analiza biografskih dokumentarnih filmov in odgovorov iz poglobljenih intervjujev in kaže, da si večina avtorjev analiziranih biografskih dokumentarnih filmov predstavlja sebe v vlogi interpreta in zavestno vstopa v film. Zdi se jim, da lahko s svojo prisotnostjo v filmu, z igranimi prizori in drugimi avdiovizualnimi efekti ustvarijo dinamično dokumentarnega filma, dramaturgizirajo zgodbo in v gledalcu vzbudijo zanimanje.

Ključne besede: novinarstvo, novinar, dokumentarni film, biografski, vključevanje

Inclusion of a reporter in the documentary film biography

Reporter (hereinafter referred to as the author) is increasingly involved in modern documentary films. This is especially noticeable in biographical documentary films, where the author has the role of portraying someone else. The author often takes the privilege to interpret his or her own feelings and not those of the person being portrayed. In an effort to demonstrate different storytelling ways (signal reports, feature scenes, among others), audio and visual effects are often used thoughtlessly. They do not bring any additional messages or information to the viewer, but work on an aesthetic level, sometimes even acting as a disturbance. Nevertheless, journalism must be deliberate and reasoned, so the question is: how does the author enter in the biographical documentary film and for what purpose?

The following thesis discussed whether journalists in modern biographical documentaries are aware of their role and how do they perceive it. It analyses whether they see themselves primarily as informants or as interpreters for entering in the film and in what way. Results from in-depth interviews and analysis of biographical documentaries showed that the majority of journalists consciously enter the biographical documentary film. They feel that their presence in the film, with live-action scenes and other audio-visual effects, create more a dynamic and dramatized documentary film, which is something that was perceived as an inspiration for the viewers.

Keywords: journalism, reporter, documentary, biography, integration

Kazalo

1	Uvod	8
2	Dokumentarni film	10
2.1	Prvi poskusi dokumentiranja	10
2.2	Razvoj dokumentarnega filma	10
2.3	Opredelitev dokumentarnega filma	12
2.4	Dokumentarni film vs. televizijski dokumentarec	14
2.5	Klasifikacija dokumentarnega filma	15
3	Biografski dokumentarni film	17
3.1	Predprodukcija	17
3.1.1	Izbira teme, tj. portretiranca	19
3.1.2	Raziskava	19
3.1.3	Pisanje snemalne knjige	21
3.1.4	Izbira reprezentacije po klasifikaciji Billa Nicholosa	22
3.2	Produkcija	24
3.2.2	Kompozicija	25
3.2.3	Snemalni kot	27
3.2.4	Gibanje kamere	27
3.2.5	Svetlobni efekti	28
3.2.8	Zvok v dokumentarnem filmu	31
3.3	Postprodukcija	32
3.3.1	Montaža dokumentarnega filma	32
3.3.2	Zvok	35
4	Vloga avtorja v prezentiranju biografskega dokumentarnega filma	38
5	Analiza izbranih biografskih dokumentarnih filmov	42
5.1	Dokumentarni portret Petre Majdič: PETRA, 2012	43
5.1.1	Izbira sogovorcev	44
5.1.2	Igrani in arhivski posnetki	45
5.1.3	Kadri	45
5.1.4	Kompozicija	46
5.1.5	Gibanje kamere	47
5.1.6	Kakovost slike	47
5.1.7	Jezik in verbalizacija	48

5. 1. 8 Zvok.....	48
5. 1. 9 Montaža.....	49
5. 2 Dokumentarni portret Kristine Brenkove: ZGODBE KRISTINE BRENKOVE, 2010.....	50
5. 2. 1 Izbira sogovorcev.....	51
5. 2. 2 Igrani in arhivski posnetki.....	51
5. 2. 3 Kadri.....	52
5. 2. 4 Kompozicija.....	53
5. 2. 5 Kakovost slike.....	54
5. 2. 6 Jezik in verbalizacija.....	54
5. 2. 7 Zvok.....	54
5. 2. 8 Montaža.....	55
5. 3 Dokumentarni portret Nataše Tič Ralijan: RADA SEM SREČNA, 2008.....	56
5. 3. 1 Izbira sogovorcev.....	57
5. 3. 2 Igrani in arhivski posnetki.....	57
5. 3. 3 Kadri.....	58
5. 3. 4 Kompozicija.....	58
5. 3. 5 Kakovost slike.....	59
5. 3. 6 Jezik in verbalizacija.....	60
5. 3. 7 Zvok.....	60
5. 3. 8 Montaža.....	60
5. 4 Dokumentarni portret Nika Grafenauerja: PALIMPSESTI ŽIVLJENJA, 2007.....	62
5. 4. 1 Izbira sogovorcev.....	62
5. 4. 2 Igrani in arhivski posnetki.....	63
5. 4. 3 Kadri.....	64
5. 4. 4 Kompozicija.....	64
5. 4. 5 Kakovost slike.....	65
5. 4. 7 Zvok.....	66
5. 4. 8 Montaža.....	66
5.5 Dokumentarni portret Alena Kobilice: HOJA PO VODI, 2012.....	67
5. 5. 1 Izbira sogovorcev.....	68
5. 5. 2 Igrani in arhivski posnetki.....	68
5. 5. 3 Kadri.....	69
5. 5. 4 Kompozicija.....	69
5. 5. 5 Kakovost slike.....	70

5. 5. 6 Jezik in verbalizacija.....	70
5. 5. 7 Zvok.....	71
5. 5. 8 Montaža.....	71
6 RAZPRAVA IN SKLEP.....	73
7 Literatura	78
PRILOGE.....	81
PRILOGA A: Poglobljeni intervju z Marjanom Fortinom.....	81
PRILOGA B: Poglobljeni intervju s Hanko Kastelicovo	86
PRILOGA C: Poglobljeni intervju z Živo Rogelj	90
PRILOGA Č: Poglobljeni intervju z Barbaro Stegeman.....	96
PRILOGA D: Poglobljeni intervju z Janijem Severjem	99

1 Uvod

Dokumentarni film je novinarski format, skozi katerega novinar (avtor) predstavlja zanimiv dogodek ali stvar, gledalcu razlaga in ga informira. Pri biografskem dokumentarnem filmu je glavna naloga avtorja, da predstavi pomembno osebo skozi njegovo/njeno življenje ali pomembne dogodke v njegovem življenju.

Čeprav je ključni cilj vsakega dokumentarnega filma nova informacija, se v sodobne dokumentarne filme z lastno interpretacijo vse bolj nepričakovano vključuje tudi avtor (Rezec Stibilj 2005, 76). S tem se sodobni dokumentarni film odmika od osnovnih namenov in posledično v obdelavo vse bolj vnaša subjektivno stališče ustvarjalca, objektivna stvarnost pa se tolmači z osebnim videnjem in avtorsko obdelavo. To lahko predstavlja problem predvsem takrat, ko je zaradi avtorske poetike podoba npr. portretiranca izumetničena.

Avtor tako ni več zgolj zbiratelj dokumentov, dokazov, iskalec informacij in sogovornikov. Z avtorsko obdelavo se razdalja med avtorjem in predmetom upovedovanja namreč zmanjšuje. Vprašanje pa je, ali je – tako kot piše Labanova (2005, 37) – iz teksta takoj razvidno, kaj je informacija in kaj interpretacija, saj naslovniki sicer, kot pravi Erjavčeva (1999, 75), težko postavijo meje med vrednotilnimi in empiričnimi izjavami.

Ker je obstoječa raziskava o vlogi avtorja v dokumentarnem filmu v Sloveniji (Rački 2005, precej splošna, se bomo v magistrski nalogi osredotočili predvsem na pomen vključevanja avtorja v biografskem dokumentarnem filmu.

V teoretičnem delu bomo povzeli razvoj dokumentarnega filma in spreminjanje njegove namembnosti skozi čas. V nadaljevanju se bomo osredotočili na biografski dokumentarni film in ugotovili, kako se spreminja vloga avtorja skozi vse tri stopnje izdelave filma: predprodukcijo, produkcijo in postprodukcijo. Zanimalo nas bo, kakšna je vloga avtorja v prezentiranju biografskega dokumentarnega filma.

V raziskovalnem delu pa bomo s podrobnejšo analizo petih biografskih dokumentarnih filmov ugotovili, kako konkretno avtorji vstopajo v biografski dokumentarni film. Iz poglobljenih intervjujev z avtorji bomo izvedeli, zakaj se poslužujejo določenih prijemov in ali se zavedajo njihovega učinka na gledalce.

Cilj naloge je torej ugotoviti, kako/na kakšen način avtor vstopa v biografski dokumentarni film. Na podlagi poglobljenih intervjujev z avtorji biografskih dokumentarnih filmov in analize njihovih filmov bomo skušali ugotoviti, kaj želi avtor doseči z vključevanjem v film. Zato si zastavljamo ključni raziskovalni vprašanja:

R1: Kako/na kakšen način avtor vstopa v biografski dokumentarni film?

Rezec Stibilj (2005) opozarja, da avtor v sodobni dokumentarec vedno bolj vstopa povsem nepričakovano. V Leksikonu filmskih i televizijskih pojmov (1993, 85) je zapisano, da avtor to počne tako, da vnaša subjektivno stališče. Buchholz in Schult (1982, 316) kot ključni problem izpostavljata pojavnost avtorjev pred kamero tudi tam, kjer to ni potrebno. Nichols (2001, 101) glede na to, kako se avtor kaže v dokumentarnem filmu ločuje šest reprezentacij: poetično, razlagalno, observacijsko, participalno, reflektivno in uprizoritveno.

R2: Kakšen je namen avtorjevega vključevanja v dokumentarni film?

Edmonds (1974, 31) in Rabiger (1998, 44) opozarjata na nekatere neizogibne vidike vpletenosti avtorja v biografski dokumentarni film. Edmonds (1974, 31) piše o izbiri človeka, o katerem bo biografski dokumentarni film posnet, in o samem izboru informacij. Rabiger (1998, 44) pa opozarja na izbiro lokacije snemanja, izbiro sogovornikov in virov informacij. Labanova (2007, 182) piše o t. i. neposrednih vklopih, s katerimi avtor skuša dramaturgizirati. Tudi Rački (2004) piše o tem, da je biografski dokumentarni film v celoti poskus dramaturgizacije, in da želi avtor s tem predstaviti tudi svojo filmsko poetiko. Buchholz in Schult (1982, 316) pišeta o tem, da gre pri vključevanju avtorja v biografski dokumentarni film največkrat zgolj za režijski prijem.

2 Dokumentarni film

2.1 Prvi poskusi dokumentiranja

Beseda dokumentirati izhaja iz latinske besede »docere«, ki v prevodu pomeni »učiti«, in iz česar lahko sklepamo, da se je dokumentiranje sprva uporabljalo za namene učenja oz. izobraževanja (Nichols 1997, 100). Tako so bili prvi t. i. neumišljeni filmi, predhodniki dokumentarnega filma (Dorin v Burlin 2009), predvsem posnetki človeških bitij in dogajanja v vsakdanjem življenju. Filmi so bili kratki – do dve minuti, dejanske dogodke pa so prikazovali tako »zvesto, neposredno in prepričljivo, da so hitro postali predmet splošnega čudenja in občudovanja« (Dorin v Burlin 2009). Snov za kratke filme so črpali neposredno iz življenja, še posebej jih je navduševalo vse, kar se je gibalo, kar je bilo mogoče posneti v naravnem stanju, brez predhodnih priprav in aranžiranja. Iz neumišljenih filmov so filmarji z različnimi nameni snemali vedno daljše posnetke, jih montirali, in tako je nastal film, ki ga je leta 1926 John Grierson prvi definiral kot dokumentarni film. (Burlin 2009)

2.2 Razvoj dokumentarnega filma

O začetku dokumentarnega filma različni avtorji pišejo različne letnice in za začetnike navajajo različna imena. Tako Barnouw (1981, 3) piše o začetku dokumentarnega filma s Francozoma – bratoma Lumièr, ki sta konec leta 1895 predstavila premiero svojih prvih filmskih posnetkov. Prikazovali so ljudi v njihovem naravnem okolju, dogodke iz njihovega vsakdanjega življenja, pokrajine, velikokrat pa so dogodke ljudem približali tudi z rekonstrukcijami komičnih ali dramatičnih situacij (prav tam). V začetku 20. stoletja govorimo o prvih poskusih propagandnega dokumentarnega filma (Barnouw 1993, 29). Kaj kmalu pa so se začeli razvijati tudi žanri industrijskega, reportažnega, slikovnega, etnografskega in izobraževalnega dokumentarnega filma (prav tam).

Poznejši razvoj dokumentarnega filma, kot še navaja Barnouw (1993, 29), sta najbolj zaznamovala dva žanra. Leta 1908 je znamenita francoska družba Pathé pod imenom Pathé-

Journal začela izdajati t. i. filmske novice. Gre za kratke filme, ki so prikazovali aktualne dogodke. Drug ključni žanr, ki so ga vzpostavili francoski snemalci, pa je potopisni film. V Franciji so ga imenovali documentaire, v ZDA pa travellogue. Kot navajata Barnouw (prav tam) in Aufderheidova (2007, 1), je prav potopisni film in z njim Američan Robert Flaherty prva večja prelomnica v zgodovini dokumentarnega filma.

Prelom naj bi se zgodil leta 1921 oz. 1922, ko je Američan Robert Flaherty v svojem novinarskem prispevku (Nanuk s severa – Nanook of the North) resnične like oz. ljudi prikazal v nezaigranih/naravnih dramatičnih situacijah (Winston 2000, 20). 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 (Aufderheid 2007, 27–28). Flaherty pa je bil tudi prvi, ki je, potem ko so ostali potopisci nizali en potopisni prizor za drugim kot nekakšno predstavitev, dokumentarni film zasnoval dramatično, napeto, kot akcijo, kar je bilo prej v domeni igranih filmov. Ta dokumentarni film je, kot piše Winston (2000, 20), postal osnova za vse nadaljnje dokumentarne filme, Flaherty pa še danes velja za »očeta« dokumentarnega filma.

Že kmalu po tem, ko je leta 1962 Grierson film označil za novinarsko dokumentarno delo, so ga nekateri (glej Bazin 2007, 29; Duncan 1999) kritizirali in tovrstnemu pojmovanju nasprotovali, češ da gre za rekonstrukcijo prizorov očividcev, komentiranje, nenaravne zvoke, očitali pa so mu tudi očitno zaznavanje novinarjeve prisotnosti, ki se kaže skozi dramatzacijo in poetiziranje. Edino, kar je lastno dokumentarnemu filmu, naj bi bili avtohtoni ljudje in neizmišljena zgodba (Winston 2000, 20).

Svojevrsten začetnik dokumentarnega filma pa je tudi ruski režiser Denis Arkadijevič Kaufman, bolj znan kot Dziga Vertov (Šprah 1998, 17–32), ki je leta 1922 udejanjil Leninove teoretične zamisli o revolucionarnem filmu v obliki filmskih novic in poučnih filmov, t. i. kino-resnice. Kino-resnice so prikazovale takratno dogajanje na področju kmetijstva, gospodarstva in vsakdanjega življenja na vasi in v mestu in bile vzor rabe montaže, ki je bila sicer v ameriškem filmu uporabljena že leta 1915 (prav tam). Vertov je poudarjal avtentičnost in faktografskost filmskega kadra (Pöschl, 2010).

Odločilen premik na področju dokumentarnega filma je v 30. letih s skupino britanskih dokumentaristov storil tudi britanski producent in režiser John Grierson (Kavčič in Vrdlovec 1999, 81). Z Britanskim dokumentarnim gibanjem so do tedaj prevladujoče vsebine dokumentarnega filma o naravi in ljudeh preusmerili tudi na socialno tematiko in urbano življenje nasploh. Uveljavili so formo (nevidnega pripovedovalca in dramaturški lok) in način britanskega dokumentarnega filma, ki mu še danes sledi večina TV dokumentarnih filmov. (prav tam)

2.3 Opredelitev dokumentarnega filma

Kot navaja Rezec Stibilj (2005, 16), John Grierson dokumentarni film opredeljuje kot ustvarjalno interpretacijo življenjskih faktov, Alberto Cavalcanti ga pojmuje kot realistični film, saj prikazuje življenje v vsem njegovem spreminjanju, Jean Benoit-Levy pa dokumentarni film opredeljuje kot film, »v katerem se prikazuje življenje v vseh njegovih manifestacijah«. Aufderheide (2007, 2) in Cavalcanti (v Rezec Stibilj 2005, 16) trdita, da je to film o realnem življenju. A po 100 letih od začetka ustvarjanja dokumentarnega filma še vedno nimamo točne definicije, kaj dokumentarni film je.

Rezec Stibilj (2005, 15) piše, da je dokumentarni film eden od štirih glavnih vrst filma, poleg igranega, animiranega in eksperimentalnega. Od ostalih treh se razlikuje glede na princip, ki ga avtor uporablja pri svojem delu.

Nichols (1997, 100) piše, da gre pri dokumentarnem filmu za široko kategorijo vizualnega izražanja, ki temelji na prizadevanju različnih podkategorij, ki dokumentirajo resničnost. Sestavljen je iz filmskih- ali videoposnetkov, enačimo pa ga lahko s prakso filmskega ustvarjanja, s filmsko tradicijo in filmskimi elementi ter z načinom, kako ga občinstvo dojema brez točno določenih pravil in mej. (prav tam)

Coles (1997, 19) razlaga termin dokument/dokumentarno kot dokaz, zato naj bi novinar z dokumentarnim filmom želel nekaj dokazati. Podobno je bistvo ustvarjanja dokumentarnega dela po besedah Ageeja (v Coles 1997, 87) »človeška aktualnost« oz. predstavljanje drugim ljudem to, kar je dokumentarist opazil, slišal, dognal oz. občutil. Dokumentarno delo so vsi

zbrani dokazi, ki jih posredujemo občinstvu prek besed, slik ali celo glasbe (prav tam). Aufderheid (2007, 1) piše, da gre za tipično resen film, ki prejemnika uči ali zabava, takrat ko novinar opravlja funkcijo pripovedovalca zgodb. Dokumentarni film je po njegovem mnenju (2007, 10–11) celota glasbe, slike, posebnih efektov in montaže, s čimer se poleg režiserja mora spopasti tudi novinar.

V Leksikonu televizijskih in filmskih pojmov Univerze umetnosti iz Beograda (1993, 85) dokumentarni film pojmujejo kot »/.../ filmsko in televizijsko vrsto, katere vsebina in značilnosti temeljijo na točnem in neposrednem prikazovanju resničnih dejstev, ujetih z objektivnim očesom kamere, v njihovem avtentičnem, spontanem stanju, ali pa so avtentično rekonstruirane«. Kljub temu pa dodajajo, da sodobni dokumentarni film vse bolj vnaša v obdelavo subjektivno stališče ustvarjalca, objektivna stvarnost pa se tolmači z osebnim videnjem in avtorsko obdelavo. (prav tam)

Nichols (1991, 12–14) opozarja na tri različne definicije dokumentarnega filma glede na tri vidike. S strani avtorja dokumentarnega filma je to film, pri katerem ima avtor manj nadzora nad predmetom upovedovanja v primerjavi s pripravljanjem fikcijskega filma (prav tam). Glede na tekst (Nichols 1991, 18–22) govorimo o informativnem značaju. Vsebinsko dokumentarni film predstavlja primer, problem ali argument in različne poglede nanj. Kar se tiče gledalca, pa je to film, ki prikazuje realnost (prav tam).

Košir (1998, 42) opozarja, da je vsaka filmska pripoved, vključno z vsemi zvrstmi dokumentarnega filma, vedno odsev, odslikava in podoba tistega, ki jo pripoveduje. Torej vseh ustvarjalcev, režiserja, snemalca idr. Piše še (prav tam), da že sam izbor dogodka, postavitev kamere, velikost izreza, dolžina posnetka kažejo na to, da je med dogodkom in gledalcem nekdo, ki z več ali manj odgovornosti in spretnosti vpliva na potek zapisa dogodka. Tudi Munitić (1975, 11) se strinja, da »resnične, popolne avtentične podobe stvarnosti ni in je ne bomo nikoli videli; problem je v selekciji tistih elementov, ki bodo gledalcu nudili predstavo o funkcionalni, ikonografski ali ambientalni vsebini objekta«. Njegovo mnenje dopolnjuje Paul Rotha (v Pöschl 2010), ki trdi, da je glavna naloga dokumentarnega filma dramatisiranje dogajanja, »ki ga snemamo, njegova podreditev temeljni ideji in nameri, kar seveda predhodno terja čas za razmislek in izbor predvidenih posnetkov«.

Glede na funkcijo avtorja in njegov namen pa moramo že v samem začetku pravilno opredeliti pojma dokumentarni film in televizijski dokumentarec. Različni avtorji pri klasificiranju dokumentarnega filma uporabljajo različna termina: nekateri (npr. Nichols 1991, Rački 2005) dokumentarni film, drugi (npr. Buchholz in Schult 1982, Kavčič in Vrdlovec 1999) pa dokumentarec.

2.4 Dokumentarni film vs. televizijski dokumentarec

Medtem ko v Filmskem leksikonu (Kavčič in Vrdlovec 1999, 145) ne najdemo delitve na dokumentarni film in televizijski dokumentarec, avtor knjige Resničnost in resnica v dokumentarnem filmu Filip Robar Dorin v intervjuju za revijo Ekran (v Burlin 2009) poudarja, da je razlika med njima bistvenega pomena. Kot navaja, je klasični dokumentarni film

tematsko, konceptualno in po svojem namenu instrument družbene akcije in je navadno po svoji naravi idejno in pogosto tudi ideološko naravnano, kar pomeni, da prikazuje jasno stališče o določenem dogodku ali predmetu in skuša pridobiti podporo gledalca za ustrezna dejanja. Televizijski dokumentarec zaradi širokega kroga gledalcev in najrazličnejših interesov lastnikov, pokroviteljev ter moralnopolitičnih pritiskov vseh vrst le poredko nastopa v obrambi nečesa ali v prizadevanju za velike družbene cilje, ki jih po navadi spremlja vrsta nasprotujočih si protislovnih pričakovanj. Klasično definicijo, po kateri je dokumentarni film instrument za doseg družbenih sprememb, je potemtakem skoraj nemogoče uporabiti za televizijski dokumentarec. Glavna naloga slednjega je predvsem dokumentiranje časa in spodbujanje gledalčeve pozornejše zaznave lastnega življenja, življenja drugih ljudi ter občutljivosti za kakovost življenjskih dogodkov (Robar Dorin v Burlin 2009).

Glede na zapisano, nas je zanimalo, ali pojma dokumentarec in dokumentarni film ločujejo tudi na Televiziji Slovenija. Kot je povedala sodelavka oddelka za arhiviranje in dokumentacijo na TV Slovenija Jožica Hafner (2011), na javni televiziji dokumentarca in dokumentarnega filma ne ločujejo. Razlikujejo pa dokumentarni film in dokumentarni feljton, ki je »najmlajša dokumentarna zvrst, 20-minutna forma, vsebinsko povsem odprtega

tipa, v kateri avtorji obravnavajo najrazličnejše fenomene sodobnega življenja, od resnih in kulturno relevantnih tem /.../ do zabavnejših tem /.../ in čistih žanrskih špekulacij /.../. Kar različno obarvane in koncipirane feljtone družijo, je avtorska ambicija v 20-ih minutah podati zaokrožen in osebni komentar sodobnega časa.« (MMC RTV Slovenija 2011)

Ker Televizija Slovenija, od koder bomo jemali snov za našo analizo biografskih dokumentarnih filmov, enači dokumentarni film in televizijski dokumentarec, bomo v nadaljevanju uporabljali enoznačen nevtralen termin »dokumentarni film«.

2.5 Klasifikacija dokumentarnega filma

Dokumentarni film različni avtorji opredeljujejo oz. klasificirajo na različne načine. Tako npr. Manca Košir (1988, 40) dokumentarni film uvršča med informativno zvrst, Otto Groth (v Mayeux, 1985) pa v interpretativno zvrst. Groth (prav tam) svojo uvrstitev razlaga s tem, da pri dokumentarnih filmih prevladuje avtorjev angažiran način dela; dogodke, predmete, pojave, probleme in osebe poleg predstavljanja večinoma tudi pojasnjuje, vrednoti, ocenjuje, presoja, analizira in razlaga. Novinar naj bi interpretiral tako ozadja, razmerja, kot tudi osebe.

Vendar, opozarja Rezec Stibilj (2005, 76), opredelitev posameznih »zvrsti« pri dokumentarnem filmu ni enoznačna, saj se »zvrsti« med seboj pogosto tudi prepletajo. Razvrstitev dokumentarnih filmov tako teče v različnih smereh. Določa jo lahko funkcija, ki naj bi jo v družbi opravljal film (obveščal, izobraževal, propagiral, reklamiral), dokumentaristični pristop (rekonstrukcija, kompilacija) ali pa vsebina (o umetnosti, o prometu) (prav tam).

John Grierson (v Kavčič in Vrdlovec 1999, 147) piše, da dokumentarnega filma ne opredeljuje njegov predmet, pa naj bo še tako »naraven« ali »realen«, marveč način predstavljanja realnosti oz. njena ustvarjalna preureditev.

Griersonovo tezo potrjuje tudi Peter E. Mayeux (1985), ki pravi, da dokumentarne filme lahko razvrstimo glede na to, ali je njihov končni cilj informacija, interpretacija ali

prepričevanje. Če je namen dokumentarnega filma informirati, potem se osredotoči na raziskovanje teme, dejstva so pazljivo izbrana in razvrščena, tako da dobimo čim bolj podrobno in nevtrarno poročilo. Interpretacija je dokumentarna predstavitev in nam razgrne in predstavi perspektivo posebej občutljive in sporne teme. Prepričevalni dokumentarni film pa vključuje informacijo in interpretacijo, da s tem predstavi svoje argumente (prav tam).

Aufderheide (2007, 95) piše o dveh vsebinskih načinih priprave biografskega dokumentarnega filma. Prvič: narativni stil priprave biografskega dokumentarnega filma, kjer se avtor ne osredotoči zgolj na en dogodek v življenju osebnosti, temveč zgodbo gradi v širšem okvirju (Aufderheide 2007, 95, 96). Drugič: izborni stil priprave dokumentarnega filma, kar pomeni, da avtor zgodbe ne pripoveduje od začetka do konca, pač pa se osredotoča na ključne trenutke v življenju osebnosti in jih razdeli na »dobre in slabe« (Aufderheide 2007, 96). Obema načinoma pripovedovanja pa je skupno to, da ob zaključku gledalec ve, kakšen je bil avtorjev namen, zakaj je določeno osebnost predstavil (prav tam).

Ker pa je v novinarstvu (Edmonds 1974, Grierson 1947, Kriwaczek 1997, Nichols 2001, Rabiger 1997) uveljavljena klasifikacija dokumentarnih filmov na dokumentarne portrete (predstavitev posameznika ali skupine ljudi) in na dokumentarne filme, ki predstavljajo zgodovinska dogajanja, družbene probleme in mite, bomo v nadaljevanju magistrske naloge sledili tej klasifikaciji.

3 Biografski dokumentarni film

Biografski dokumentarni film uvrščamo med zgodovinske podžanre in je ena najpriljubljenejših oblik dokumentarnega filma (Aufderheide 2007, 95). Kot piše Aufderheide (prav tam), se novinar v zgodbi osredotoča na določeno pomembno osebo (politika, estradnika, umetnika, uspešnega športnika itd.), manj poznano osebnost, a vendar pomembno, ali pa na »pričevalca« zgodovine. Podobna opredelitev je tudi v Filmskem leksikonu (Kavčič in Vrdlovec 1999, 62–63), kjer je zapisano, da biografski (dokumentarni) film največkrat uprizarja življenjsko zgodbo – v celoti ali pa le njen najbolj »dramatičen« del – znane osebnosti. Zgodbo v biografskih dokumentarnih filmih vodi glavna oseba, novinar pa je tisti, ki interpretira in osebnost predstavlja gledalcu (Aufderheide 2007, 95).

O vlogi novinarja v biografskem dokumentarnem filmu podrobneje pišemo v nadaljevanju. Poleg tega pa predstavimo postopek priprave dokumentarnega filma, ki je hkrati tudi postopek priprave biografskega dokumentarnega filma, ta pa je sestavljen iz treh ključnih delov: predprodukcije, produkcije in postprodukcije. V vsaki od posameznih stopenj ima avtor/novinar drugačno (ključno) vlogo.

3.1 Predprodukcija

Kot piše Rabiger (2003, 205), je predprodukcija ključni del priprave vsakega dokumentarnega filma. Je tisti del procesa, ki se ga novinar (v nadaljevanju avtor) loti potem, ko že ima idejo, vendar pred snemanjem.

K predprodukcijski fazi Rabiger (2003, 205) prišteva začetno raziskavo, postavitve delovnih hipotez, izbor ljudi in lokacij za snemanje ter pisanje snemalne predloge, t. i. snemalne knjige. Od tega, kako dobra je predprodukcija, kako natančno je načrtana, je odvisno, kako gladko bo potekala produkcija, torej snemanje dokumentarnega filma (Rabiger 2003, 208).

Kot piše (2003, 208-210), si mora avtor najprej postaviti glavno hipotezo. Temu sledi

raziskava ljudi, stvari in dogodkov, ki jih namerava vplesti v dokumentarni film, priporočena pa je tudi raziskava okolja, v katerem bo dokumentarni film. Prek virov informacij naj si avtor zagotovi čim več različnih vidikov predmeta proučevanja oz. v primeru biografskega filma – preučevano osebo, obenem pa naj preveri, ali so viri informacij dostopni. V procesu predprodukcije naj si zagotovi dovoljenje za dostop do vsakega in vsega, kar ima v načrtu. V sklopu snemalne knjige naj avtor določi seznam akcijskih prizorov in si postavi meje, kako daleč bo sam vplival na obnašanje in potek snemanja, da bo dokumentarni film zanimiv in gledljiv. Na podlagi zbranih informacij naj si avtor zabeleži ključne informacije, ki jih v svojem dokumentarnem filmu ne sme izpustiti. Opravi naj dokončen izbor ljudi, ki bodo sodelovali v dokumentarnem filmu, kraje, kjer bi snemali, in jim pripiše njihovo vlogo v celotni zgodbi. Avtor naj se odloči, kdo bo predstavil svoj vidik na določen npr. del življenja portretiranca, in določi vodilno nit zgodbe oz. tekst, ki bo povezoval /če bo/ zgodbe in izjave ljudi. (prav tam)

Podobno piše tudi Kochberg (2002, 6), ki trdi, da vsak intervjuvanec ponuja svojo interpretacijo, avtor dokumentarnega filma pa je v končni fazi tisti, ki se odloči, katero interpretacijo realnosti bo posredoval svoji publiki. Ob tem, dodaja Edmonds (1974, 36), mora avtor predstaviti različna stališča, a pri tem najprej pomisliti, kakšna je njegova lastna identifikacija znotraj njih. Od tega bo namreč odvisen izbor stališč, ki jih bo vključil v dokumentarni film (prav tam). Kochberg (2002, 8) še piše, da šele takrat, ko avtor sam pri sebi ve, kako bo povedal zgodbo in kakšna bo struktura zgodbe filma, lahko začne z ostalimi deli predprodukcije oz. produkcijske stopnje.

Del predprodukcije so tudi estetske določitve. Tako naj avtor, kot piše Rabiger (2003, 211), že v tem prvem delu določi tudi stil, ki najbolje služi posamezni sekvenci, stil, ki najbolje prikaže avtorjev vidik, stil kot celoto filma in stil, s katerim se izogne tistemu, česar noče pokazati. Išče naj mite, simbole in ključne posnetke, na podlagi katerih se bo odločil, kakšno vlogo bo v dokumentarnem filmu kdo odigral, kakšni posnetki bodo uporabljeni, da bo zajeto bistvo, ključne akcije.

Baddeley (1987, 13) začenja predproduksijske priprave s pisanjem t. i. »modre knjige«, ki vsebuje vsa navodila za čim bolj nemoten potek snemanja dokumentarnega filma – tako za tehnično ekipo kot tudi za igralce (če so vključeni). Kljub temu pa opozarja, da scenarij zaradi

nepredvidljivih situacij nikoli ni dokončen. Baddeley (prav tam) razlaga o skripti, katere ključni del je poleg zgodbe t. i. research – kot v žargonu pravimo novinarski raziskavi. V primeru biografskega dokumentarnega filma se ta nanaša na izbranega portretiranca.

3.1.1 Izbira teme, tj. portretiranca

Izbira portretiranca se prepleta s fazo »ideje« in »raziskave«. Kot navajajo številni avtorji (Rabiger 2009, Holland 2000, Nichols 2001, Edmonds 1974), namreč novinar najprej raziskuje okolje, v katerem skuša najti idejo, oz. ima idejo in znotraj te ideje raziskuje okolje.

Avtor dokumentarnega filma je v svojem bistvu raziskovalec (Rabiger 2003, 121). Zato je prva stopnja pri snovanju dokumentarnega filma raziskovanje – neobremenjeno spremljanje/opazovanje sveta in beleženje dogodkov v njem, ki bi bili zanimivi za predstavitev (Rabiger 2003, 122). Rabiger (prav tam) predlaga, da beležimo dogodke, ki so nenavadni, ki nam vzbujajo gnus, strah, paniko, take, ki nam vzbujajo ljubezen. Potem pa moramo med njimi najti take, ki bi bili vredni obdelave v dokumentarnem filmu; to pomeni najti idejo.

Edmonds (1974, 31) piše, da je prav izbira teme oz. portretiranca eden od neizogibnih vidikov, ki priča, kako je avtor vpleten v produkcijo biografskega dokumentarnega filma. Ko se avtor odloči za temo dela, s tem določi tudi vsebino in način prezentacije (prav tam). Bazin (1967, 22) pa opozarja, da izbira teme/portretiranca določa tudi namen – kaj avtor želi sporočiti.

3.1.2 Raziskava

Rabiger (2003, 128–131) navaja, da je osnova dokumentarnega filma, ki sledi ideji, raziskava. To opravi raziskovalec oz. avtor sam (če gre za več funkcij, združenih v eni osebi) z iskanjem informacij o subjektu v revijah, časopisih, preverjanjem zgodovinskih virov, mitov in legend, družinskih zgodb, otroštva (v primeru, da gre za biografski dokumentarni film), fikcijskih

zgodb itd. Kakovostna raziskava naj bi omogočila, da avtor operira z materialom, ki o izbranem predmetu pove čim več na drugačen način, poda nove informacije (Rabiger 2003, 128).

Še posebej, če želi avtor k dokumentarnemu filmu pristopiti drugače in se izogniti klišejem, je dobro, da se vpraša, kakšen pomen ima upoveden subjekt zanj konkretno, kaj je o portretirancu že znanega, katere spektre lahko v dokumentarnem filmu še osvetli in na kakšen način. (prav tam) Na podlagi tega naj avtor snuje idejo o tem, ali bo film »spontanega« dogodka ali ne (Rabinger 2003, 134).

Tako kot Rabiger (2003, 134) tudi Hollandova (2000, 156–160) piše, da se šele iz dobre raziskave rojevajo tudi dobre ideje. Poizvedovanje je nujno zato, da je avtor informiran o celotni zadevi, ki jo bo v dokumentarnem filmu obravnaval. Tako se lažje odloči, kdo bo del dokumentarnega filma in v kakšnih situacijah bo prikazal glavnega akterja (v primeru biografskega dokumentarnega filma). Poizvedovanje je nujno tudi zato, da avtor določi lokacije snemanja in da še pravočasno pridobi vsa potrebna dovoljenja. Glede na to, o kateri podvrsti dokumentarnega filma govorimo, je nujno opraviti preiskavo dejstev (ang. *factual research*), preiskavo ljudi (ang. *people research*), preiskavo arhiva (ang. *setting up shooting*). (Holland 2000, 156–160)

V nadaljevanju, piše Hollandova (2000, 160), mora novinar zato, da izpraševanec kljub snemanju ostane sproščen in prepričljiv, dobro poznati tehnike izpraševanja – intervjuvanja. Dobri intervjuji so načrtovani specifično. Novinar različno formira intervju, zato da dobi različne vrste informacij: strokovne informacije, osebno, nestrokovno mnenje, podatke očividca, anekdote ali da doseže čustva gledalca.

Kriwaczek (1997) raziskavo deli na vsebinsko in produkcijsko. Vsebinska raziskava vključuje iskanje resursov in informacij o izbranem predmetu/portretirancu (knjige, publikacije ... mediji), produkcijska pa iskanje ustreznih lokacij itd.

Tudi Baddeley (1987, 14) daje velik poudarek raziskavi. Samoumevno se mu zdi, da je predmet preiskave izbran že pred samo skripto, po tem pa sledi natančnejša raziskava. Ta naj

zajema, kot piše (prav tam), obisk lokacij snemanja, srečanja z nastopajočimi, dogovore z ekipo, določeni pa naj bodo že tudi kadri snemanja.

3.1.3 Pisanje snemalne knjige

Kot drugi ključni del predprodukcijskega postopka Baddeley (1987, 15) piše o snemalni knjigi. Idealna snemalna knjiga po njegovem (prav tam) vizualno opisuje posnetek za posnetkom in zagotavlja naslednje informacije: število posnetkov, informacijo, ali gre za zunanje ali notranje snemanje (eksterier ali interier), natančne lokacije, čas snemanja (npr. jutro, pozno popoldne, mrak), kadre (npr. srednji bližnji kader, bližnji kader), kot snemanja (npr. spodnji rekurz), predmet ter akcijo (če sta določena) in premike kamere.

Zvočni zapis (Baddeley 1987, 16) je opisan vzporedno s sliko. Pri tem ima Baddeley v mislih glasbeno podlago, vzdušje, dialoge in zvočne efekte. Pri pisanju snemalne knjige je treba predvideti tudi nepredvidljive situacije oz. pripraviti rešitve zanje. Baddeley (1987, 21) še opozarja, da mora avtor kljub temu, da gre zgolj za grobi opis zgodbe, v snemalni knjigi zabeležiti začetek in konec zgodbe, saj sta ta dva dela najbolj ključnega pomena za dokumentarni film. »Začetek in konec se ne zgodita spontano; morata biti načrtovana.« (Baddeley 1987, 21)

V snemalni knjigi nadalje avtor natančno opredeli lokacije, vnese podatke o tem, kdaj bo uporabil umetniška dela, animacije, inserte in morebiten arhivski material, kakšne posebne tehnike snemanja bo uporabil, kakšne so obleke in kdaj se zamenjajo, kdaj kakšna svetloba itd. (Baddeley 1987, 29–31). Predvsem pri določitvi kraja in časa, opozarja Kochberg (2002, 9), naj bo avtor pozoren in dosleden, saj se pogosto dogaja, da avtorji posnamejo film v vakuumu; v nedefiniranem času in prostoru. Specificirana skripta je – če je bila snemalna knjiga namenjena predvsem avtorju – ključnega pomena tudi za vse ostale sodelujoče v dokumentarnem filmu (Baddeley 1987, 29), še posebej pri zahtevnejših in daljših dokumentarnih filmih. Bistveno pa je, še dodaja Kochberg (2002, 12), da v njej – še preden avtor začne s pisanjem strukture zgodbe – zabeleži tudi posamezne metaforične pomene, s katerimi bo interpretiral zgodbo.

V fazi načrtovanja dokumentarnega filma, potem ko je snemalna knjiga že pripravljena, Baddeley (1987, 29) piše, da mora avtor še bolj detajlno načrtovati snemanje; ali bo film v barvni ali črnobeli tehniki, aktualno je tudi vprašanje svetlobne tehnike, osebja, uporabe zunanjih storitev, najema igralcev, kostumografije, maske, rekvizitov, avtorskih pravic za glasbo, vprašanje najema bralcev, arhivskega gradiva in snemalnega urnika (Baddeley 1987, 46–61).

3.1.4 Izbira reprezentacije po klasifikaciji Billa Nicholisa

Že v predprodukciji dokumentarnega filma se avtor odloči tudi o načinu podajanja vsebine gledalcem. Glede na to, kako se avtor vključuje v biografski dokumentarni film, oz. glede na način reprezentacije, ki jo izbere, Nichols (2001, 101) ločuje poetično, razlagalno, observacijsko, participalno, refleksivno in uprizoritveno reprezentacijo.

Prvi od reprezentacijskih/pripovednih načinov je »*fly-on-the-wall*«*» stil oz. bolj znan kot **observacijski** (Kochberg 2002, 32). Nichols (2001, 101) ga opisuje kot naraven način, ki bazira na dolgih posnetkih, naravni svetlobi, sinhronizaciji, brez neposrednega naslavljanja. Zanj je značilna odsotnost zunanjega pripovedovalca, brez branega besedila, brez igranih prizorov in brez igralcev, film se mora odvijati v realnih pogojih, na realnem kraju dogajanja. Observacijski dokumentarni film je npr. *Titicut Follies* (1967) Fredericka Wisemana (Kochberg 2002, 49).*

Kot druge vrste naracije Nichols (1991, 34–48) navaja **razlagalni** (ang. *expository*) način. Označuje ga kot klasičen realističen format – dokumentarni film, ki se enači s holivudskim, prizori in dogajanje, ki ga avtor komentira z branim besedilom, izjave govornikov pa ne delujejo kot argumenti sami po sebi, temveč kot argument, ki podkrepi avtorjevo izjavo (1991, 34). Za vizualizacijo argumentov se avtor pri razlagalnem načinu poslužuje arhivskega gradiva in grafike, pri branem besedilu pa uporablja tudi metafore (Nichols 1991, 34). Razlagalni dokumentarni film je npr. film Kena Burnsa *The Civil War* (1990) (Kochberg 2002, 49).

Uprizoritven način pripovedovanja, ki je uporabljen v dokumentarnem filmu Jeana Roucha *Chronicle of Summer* (1961) (Kochberg 2002, 49), in kakršnega opisuje Nichols (v Kochberg 2002, 33), uporablja nerealistične posege, avtor je prisoten, tudi tako, da povezuje igralce in gledalce, tovrsten način za pripovedovanje uporablja izseke razprav, gre za neposredno naslavljanje gledalca. Nichols (prav tam) še navaja uporabo raznolikih posnetkov in zvokov za zagotovitev množičnosti vidikov ter zgodovinskih virov in pričevanj v dokumentarnem filmu.

Pri **interaktivnem** načinu je ustvarjalec bolj neposredno zapleten z nastopajočimi, ne da bi pri tem uporabljal prijeme klasičnega razlagalnega načina. (Nichols 1991, 10)

Značilnost **poetičnega** načina je, da avtorja zanima predvsem izraznost, ki jo stvarnost omogoča. Avtorja ne zanima toliko sama zgodba, temveč predvsem kompozicija, igra svetlobe, besede itd. Upodobljeno predstavlja prek subjektivnih impresij in asociacij. (Nichols 1991, 10)

Kot zadnji način Nichols (prav tam) navaja **refleksiven** način pripovedovanja v dokumentarnem filmu. To je dokumentarni film, ki zanika vsakršen pomislek gledalca o njegovi verodostojnosti, pri katerem avtor samozavestno uporabi značilnosti določenega žanra za prikaz »realnosti«, hkrati pa sebe posredno vključuje v film z namišljenimi reakcijami (prav tam). Refleksiven način pripovedovanja je uporabljen npr. v filmu *Unmade Beds* (1997) avtorja Nicholasa Barkerja (Kochberg 2002, 49). Kochberg (prav tam) pa še dodaja, da ne moremo tako strogo ločevati posameznih načinov pripovedovanja, kot je to storil Nichols, saj se načini pogosto prepletajo in so zato težko določljivi. Kot mešanico dveh različnih načinov pripovedovanja – interaktivnega in refleksivnega – Kochberg (2002, 49) navaja film *F For Fake* (1975) Orsona Wellesa.

Dobra predprodukcija je osnova dobrega dokumentarnega filma. Ta pa se nadalje razvija predvsem skozi produkcijo. (Baddeley 1987, 88)

3.2 **Produkcija**

Produkcija dokumentarnega filma je kot druga stopnja tista, v kateri prvič skozi sliko in zvok upodobimo izbran subjekt (Rabiger 2009, 140). Za to je poleg novinarja odgovorna celotna ekipa: snemalci, tonski mojster, režiser, asistenti idr. (Rabiger 2009, 195). Dobro seznanjena ekipa lahko posname kakovosten dokumentarni film in dobro interpretira zgodbo (Rabiger 2009, 143–144). Avtor se v dokumentarnem filmu razkriva skozi govorjeni in vizualni jezik; skozi posnetek, ki vključuje svetlobo kompozicijo, okvirjanje, fokus, kot in gibanje (Stewart, Lavelle in Kowaltzke 2001, 148–153), in skozi novinarski jezik in novinarske pristope ter mednarodni ton.

Preden pa lahko razdelamo načine, skozi katere se avtor vključuje v dokumentarni film, najprej razložimo enega od osnovnih terminov. Kader je osnovni specifično filmsko-televizijski izrazni element (Mrak 2006). Traja lahko od 1/25 sekunde (kar je vrednost ene sličice/frama) do neskončno dolgega kadra, pri čemer pa nam njegovo dolžino narekuje dolžina akcije in povsem praktično – dolžina kasete/prostor na kartici – v kameri (prav tam).

3.2.1 **Kadriranje**

Kadriranje je ena temeljnih operacij režije, skozi katero avtor vstopa v dokumentarni film (Mrak 2006). Poleg izbire plana veliko pove tudi z izborom perspektive, lokacije in karakterjev (prav tam).

Avtor z izborom **kadra** kaže odnos do prikazanega, pri čemer izbira med osmimi različnimi kadri (povzeto po Stewart, Lavelle in Kowaltzke 2001, 148–149).

* Ekstremni total je oddaljen, širok posnetek, kot npr. posnetek pokrajine. Je informativnega značaja, če pa se ne uporablja zgolj za informacijo, zmanjšuje človeka, izgubljenega v okolju ali arhitekturi. Splošni plan vpliva na slog igre.

* Veliki total prikazuje celotno osebo, ki je bolj jasno razvidna kot pri velikem širokem planu, a ozadje še vedno dominira. Tovrstni posnetki se navadno uporabljajo v začetku

dokumentarnega filma, kjer avtor predstavi lokacijo.

* S totalom poda avtor gledalcu veliko informacij o portretiranca, predvsem o njegovi telesni komunikaciji. Tovrsten plan se velikokrat uporablja predvsem v dvoplanu, kjer želi avtor prikazati razmerje med človekoma.

* S srednjim (ameriškim) planom avtor gledalcu še bolj približa portretiranca, tovrstni plan pa navadno uporablja kot vezni člen med velikim totalom in srednjim planom, saj bi sicer ta »približek« deloval pretirano dramatično. Gre za psihološko močnejši plan od totala.

* Z doprskim planom avtor gledalcu sorazmerno približa portretiranca. Primeren je za prikaz dialogov med osebama in prikaz reakcij. Kot vsi v nadaljevanju, je tudi ta plan psihološki.

* Bližnji plan navadno prikaže samo obraz portretiranca, z njim pa avtor podrobneje označi čustva portretiranca in njegov karakter.

* Veliki plan navadno zajema portretirančev obraz od čela do brade, z njim pa avtor prikazuje ekstremna čustva.

* Detajl je pogosto rabljen predvsem za ustvarjanje občutka skrivnostnosti ali napetosti.

Izbor plana za določeni kader je odvisen od funkcije, ki je zanj predvidena (Čučkov 2006, 12–14). Podrejena vloga človeka zahteva uporabo splošnega plana oz. totala, dinamična vloga pa uporabo srednjega ali ameriškega plana (prav tam). Ekstenzivna oz. refleksivna vloga dovoljuje rabo velikega oz. bližnjega velikega plana; sicer pa posebni plan pogojuje tudi želena stopnja pozornosti, ki jo avtor želi pritegniti z določenim prizorom (prav tam).

3.2.2 Kompozicija

Še boljše informacijo o vključevanju avtorja v samo interpretacijo povedanega pa nam daje **kompozicija** (Stewart, Lavelle in Kowaltzke 2001, 149–152). Prikazuje zorni kot, ki ga lahko enačimo z avtorjevim stališčem. S tega vidika ima avtor možnost odločanja o tem, zakaj izbere neke detajle in drugih ne; determinira, kaj gledamo in kako gledamo na izbrani predmet upovedovanja (prav tam). McKee (v Stewart, Lavelle in Kowaltzke 2001, 152) pravi, da ima s kompozicijo avtor to moč, da je interpretacija vidnega odvisna od tega, kje je subjekt znotraj okvirja postavljen (v Stewart, Lavelle in Kowaltzke 2001, 150). McKee (prav tam) ugotavlja, da je leva stran navadno rezervirana za negativne konotacije, centralna

pozicija znotraj okvirja je nasploh najšibkejša pozicija, desno pozicionirani subjekti pa imajo konotacijo moči, solidarnosti in uravnovešenosti.

Rabiger (2009, 567) in Arnheim (2000, 89) pravita, da je kompozicija slike del vsebine oz. vitalni del komunikacije. Kar pomeni, da avtor s kompozicijo na enak način kot z besedo kliče po pozornosti, dramatizira in podaja gledalcu svojo interpretacijo.

Arnheim (2000, 89) piše, da tudi na »najelementarnejši stopnji obstajajo precejšnje razlike med sliko stvarnosti, ki jo ustvari kamera, in tisto, ki jo vidi človekovo oko«. Te razlike, še piše (prav tam), avtor uporablja kot umetniški pristop, s katerim na nezavedni ravni tudi veliko sporoča. Tako lahko že s samim glediščem, tj. pozicijo kamere, avtor sugerira določeno razumevanje predmeta; npr. žabja perspektiva nakazuje težo in moč. Arnheim (2000, 89) navaja še gledišče, ki s svojo nenavadnostjo privlači gledalčevo pozornost ali pa preseneča zaradi razkritja nevidne strani. Neposredno sporočilo prinaša tudi skrivanje oz. razkrivanje pred kamero; nepomembni predmeti so delno ali v celoti skriti, pomembni pa prav zaradi tega izpostavljeni. Eno od sredstev posrednega sporočanja, ki se mu je nemogoče izogniti, je dozdevna velikost, kar pomeni, da so predmeti, ki so v ospredju, veliki, tisti za njimi pa majhni (Arnheim 2000, 89, 90). Gre za sporočilo relativne moči. Avtor lahko z razporeditvijo svetlobe in senc poljubno oblikuje relief in prostornino, z izkoriščanjem luči lahko nekaj poudari oz. skrije (prav tam). T. i. pomanjkljivost filmske tehnike, ki jo avtorji s pridom izkoriščajo, pa so tudi zamejenost slikovnega polja (Arnheim 2000, 90), gibljiva kamera, ki prikazuje subjektivna stanja (npr. padanje, vstajanje, omotica) (Arnheim 2000, 92), stališče, kjer je posameznik zmeraj središče prizora (prav tam). Arnheim (2000, 93) subjektivnost dokazuje tudi z uporabo posebne leče, ki ustvarja efekt popačenja in pomnožitve, z uporabo ostrine slike in s sliko v zrcalu. Z vsemi omenjenimi »filmskimi pomanjkljivostmi« avtor ne posega v stvarnost, kljub temu pa lahko z njimi manipulira in sestavi svojo zgodbo. Sam določi, kaj je pomembno in kaj ne, s premikom kamere lahko premika predmete, lahko jim spreminja pozicije itd. (prav tam). »Svet prikazuje, ne le kakršen se zdi objektivno, ampak tudi s subjektivnega vidika.« (Arnheim 2000, 94)

3.2.3 Snemalni kot

Z določanjem **snemalnega kota** pa je avtor še očitnejši. Snemalni kot pomaga pri razvoju prostorskega in emocionalnega razmerja med občinstvom in portretirancem (Stewart, Lavelle in Kowaltzke 2001, 152). Arnheim (2002, 73) piše, da gledalec »ne more vedeti, iz katerega kota je bil filmski kader posnet, dokler mu vsebina ne pove drugače, zato domneva, da je kamera mirovala in snemala naravnost predse«. Toda to so zgolj gledalčeve domneve, znotraj njih pa ima avtor velik manipulacijski prostor.

Pri snemanju se avtor najpogosteje poslužuje (Čučkov 2006, 15–16):

* zgornjega snemalnega kota: Črta horizonta je v zgornjem delu kadra ali nad zgornjim robom. Zgornji snemalni kot »potiska« človeka v zemljo, zmanjšuje ga in ga dela osamljenega, podrejenega tuji oblasti, nemočnega in ubogega.

* spodnjega snemalnega kota: Črta horizonta je v spodnjem delu kadra ali pod spodnjim robom. Spodnji snemalni kot povečuje in povzdiguje, izraža zmagovitost, avtoritativnost ali oblast.

* kamere, premaknjene od vertikale: Črta horizonta ni vzporedna s spodnjim robom kadra. Takšni snemalni koti ponazarjajo psihične bolezni oz. človekov pogled na svet v času hudo podrtega duhovnega ravnovesja, npr. videnje pijanca itd.

Nadalje pa Čučkov (2006, 16–17) našteva še posebne snemalne kote, ki se uporabljajo za prikaz redkih položajev, pogosto simbolično obarvanih. Kot piše (2006, 17), obstajajo tri osnovne oblike gibanja v filmu, ki lahko poudarijo pomen slike: gibanje objekta, ki se snema, gibanje kamere, ki snema, in gibanje slik (tudi negibnih), kar dosežemo z montažo.

3.2.4 Gibanje kamere

Podobno kot kompozicija in fokus tudi **gibanje kamere** gledalcem sugerira, na kaj naj preusmerijo pozornost (Stewart, Lavelle in Kowaltzke 2001, 153). Ko se kamera npr. premakne v prostor, daje gledalcu občutek, da se je s tem tudi sam približal subjektu (prav tam). S tem avtor povečuje čustveni odziv na to, kar gledalec vidi. Glede na to, kateri način

premika bo avtor uporabil, ločujemo (prav tam):

* **panoramsko snemanje**, ki označuje premik kamere vzdolžno po horizontali z enega na drug konec scene. S tem avtor ustvarja napetost pri gledalcu, ki pričakuje, da se bo na koncu scene nekaj razrešilo. Pri tem je lahko gibanje počasno ali hitro oz. odvisno od avtorjeve namere.

* **trakovno snemanje**, kjer se kamera premika naprej, nazaj, levo in desno (po tračnicah). Tovrstno snemanje vodi gledalca po prostoru, mu daje občutek tridimenzionalnosti in pove, kateri objekt je tisti najpomembnejši, ki mu kamera sledi.

* **posnetek z žerjavom**, kjer se kamera premika gor in dol s posebno mehanično roko. Gre za posnetke s ptičje perspektive. Gledalcu dajo občutek gledanja na določen dogodek z varne distance – občutek vsevedneža.

* **posnetki s približevanjem** (zoomom) imajo podoben efekt kot trakovno snemanje, le da so bolj učinkoviti. Hitro oz. izredno počasno približevanje v gledalcu sproža močna čustva, še posebej, če je efekt podkrepljen z glasbo.

* s **tilt premiki** avtor doseže, da predmeti ohranjajo originalno obliko.

3.2.5 Svetlobni efekti

Pomemben aspekt vizualnega jezika je tudi **osvetlitev** (Stewart, Lavelle in Kowaltzke 2001, 151). Pri osvetljevanju lahko avtor sugerira z barvami in manipulira s kontrasti. Tako po svoje oblikuje sence, s katerimi sugerira asociativne pomene; npr. rdeča svetloba asociira na jezo, nevarnost ali dramo, modra svetloba deluje hladna, tehnična, industrijska. Podoben efekt lahko avtor doseže tudi z osvetlitvenim kotom. Ko je subjekt osvetljen iz ozadja, je videti npr. grozeče in zlovešče (prav tam). Enako tudi Rabiger (2009, 561) razlaga, da so svetlobni efekti (sence, bleščanje, tema, močna svetloba) eni tistih, s katerimi avtor vpliva na gledalčevo razpoloženje, čustva in zaznavanje predstavljenega subjekta.

Ločujemo več vrst luči (Rabiger 2009, 561–562):

- rahla svetloba (ang. *key light*), ki pada s strani,
- polna svetloba (ang. *fill light*), ki osvetljuje sprednjo stran,
- hrbtna svetloba (ang. *back light*), ki prihaja iz ozadja,

- praktična svetloba (ang. *the practical*) je vsak vir svetlobe, ki je del scene (luč nad mizo).

Poleg vrste/smeri svetlobe pa avtor pripoveduje tudi s tonaliteto oz. močjo svetlobe (Rabiger 2009, 562). V tem smislu ločimo:

- visoko osvetljeno sliko (ang. *high-key picture*) – deluje svetlo, z rahlimi sencami. Visoka svetloba se uporablja pri komedijah – veselo, prijetno vzdušje, pozitivna.
- nizko osvetljeno sliko (ang. *low-key picture*) – značilna je za filme noir, vzbuja strah, negotovost, negativna čustva.
- zmerno svetlobo (ang. *graduated tonality*) – sestavljena je iz zmernih svetlobnih tonov.

Avtor po Rabigerju (2009, 563) gledalca usmerja še z ustvarjanjem kontrasta, pri katerem ločuje:

- visoko kontrastne slike, ki imajo velik kontrast med osvetljenim delom in senco (npr. ptiči izražajo svobodo, ki jo zapornik ne bo nikoli dosegel),
- nizko kontrastne slike, pri katerih svetlobne ravni ne odstopajo veliko od senc. Z nizkim kontrastom slika izolira predmet od okolice in ga izpostavi.

Eden od načinov avtorjevega podajanja interpretacije je tudi skozi kakovost slike (Rabiger 2009, 563–564). Slabo kakovost avtor doseže z močno svetlobo (ang. *hard light*) (npr. s plamenom sveče), s katero ustvarja ostre sence, vzbuja občutek ostrosti, ali pa z mehko svetlobo (ang. *soft light*) (Rabiger 2009, 564). Skoraj neopazne sence ustvarja z razpršenim virom svetlobe (npr. svetloba, ki se odbija od stene) in daje občutek mehkode (prav tam).

Ko govorimo o vplivu avtorja, pa Arnheim (2000, 107) opozarja na še en vidik. Umetnost je z opustitvijo črno-belega filma prevzela nadzor nad sliko in ga z izpopolnjevanjem slike vedno bolj prevzema. Piše (prav tam) še, da verjetno ne bo nikoli možno 100 % prenesti barve iz realnosti na filmsko platno, hkrati pa opozarja, da lahko avtor v filmu po mili volji spreminja in izloča barve, dodaja kontraste itd. Arnheim (2000, 108) še napoveduje, da bo iluzija stvarnosti s tridimenzionalnostjo povečana do te mere, da gledalec ne bo več mogel ceniti določenih barvnih efektov, četudi bodo izvedljivi. Opozarja še (prav tam), da se bo

posledično s povečanim platnom zmanjšala učinkovitost dvo- in tridimenzionalne kompozicije, montaža in spreminjanje kota pa bosta postala neuporabni sredstvi. Tako bo kamera »postala nepremičen stroj za beleženje, vsak rez na filmskem traku pa pohabljanje« (prav tam). Tak nenavaden razvoj označuje vrhunec stremjenja k podobnosti z naravo. Posnemanje človeku omogoča, da se sooči s pomembnimi izkušnjami; nudi razbremenitev in pripomore k vzajemnosti med »jazom in svetom« (Arnheim 2000, 108–109).

Tudi Sever (2011) piše, da je približek k realnosti prav razvoj t. i. 3D, Expand kinodvoran. Filmi nam po njegovem mnenju skušajo predstaviti slišno, občuteno, otipljivo. S tem pa se približujemo holografski in virtualni resničnosti.

Nadalje (prav tam) opisuje še štiri faze, skozi katere gledalec prehaja pri gledanju filma:

1. faza: gledanje filma in poistovetenje z junaki (identifikacija, ki vsebuje tudi zrcalni stadij); gre za proces, ki nam omogoča, da skozi like izrazimo že potlačena čustva.
2. faza: katarza; gre za proces doživljanja in razumevanja čustev, doživetih ob filmu.
3. faza: introspekcija ali samoopazovanje. Film v nas sproži številna vprašanja, razpoloženja in razmišljanja, ki pripeljejo do večje čustvene zavesti.
4. faza: transformacija – sprememba v vrednotah, pogledih, nazorih, delovanju, obnašanju ...

Po Severju (2011) je človek vizualno, avditivno, kinestetično, olfaktorno in gustatorno bitje (VAKOG model človeškega doživljanja), zato film gleda celostno.

3.2.7 Jezik in verbalizacija

Jezik in verbalizacija pripovedi je način ubesedenja zgodbe v filmu – kakšen jezik je avtor izbral in na kakšen način so dogodki in portretiranec v filmu opisani (Pušnik 2009, 196). Na ta način se avtor v dokumentarnem filmu odziva na najbolj neposreden način. Poleg samih besed in fraz, ki lahko v tekstu delujejo zaznamovano, pa je pri tem zelo pomemben tudi pripovedovalčev glas, njegov ton in barva (Pušnik 2009, 197). Tako se, kot v svoji raziskavi ugotavlja Pušnikova (prav tam), moški glas uporablja za sporočanje odločnosti, razumskosti, medtem ko ženski predstavlja nedolžnost, čustvenost. Komentatorjev glas gledalec dojema kot nevtralen – tak, kot ga predvideva novinarska težnja po objektivnosti (Nichols 1999, 11).

Podaja nam informacije, analizira in na podlagi analize sodi, razlaga. To gledalca odvrča od tega, da bi se spraševal o možnih diskurzih, ki bi lahko bili prisotni. Poudarja preferenčni pomen in tako zmanjšuje verjetnost drugačnega/napačnega razumevanja. To je značilno predvsem za razlagalni dokumentarni film, v katerem avtor vstopa kot »vsevedni« komentator, podobe pa so namenjene ilustraciji ali kontrastu (prav tam).

3.2.8 Zvok v dokumentarnem filmu

»Oči vidijo, toda uho pokaže,« je zapisal Bresson (v Rabiger 2003, 322). Zato je ob sliki ali po tej definiciji celo pred njo pomemben tudi zvok. Ta pa ni en sam, temveč v (dokumentarnem) filmu ločimo različne zvoke/zvočne efekte, s katerimi avtor interpretira in ustvarja vzdušje. Poleg snemanja glasu govorca, ki je nevtralen, se v dokumentarnem filmu pojavljajo tudi drugi glasovi, s katerimi želi avtor stopnjevati zgodbo; diegetski zvok, ki je vključen v sam posnetek, in nediegetski zvok, ki je posnet naknadno (Firth v Turner 2000, 67), zato ga opisujemo v postprodukcijskem delu.

Ambientalni zvok ali mednarodni ton katerekoli lokacije, notranji ali zunanji; npr. promet, zvok gasilske sirene v ozadju. Ambientalni zvok ima vsako okolje, kjer snemamo (Rabiger 2003, 319).

Naravni zvok je katerikoli zvok, ki je posnet neodvisno od slike (Rabiger 2003, 321). Naknadno je uporabljen pri montaži pri rezih, podobno kot tudi zvok ambienta, ki ga avtor šteje med ostale zvočne efekte. Sicer pa mednje šteje še dodane zvoke, kot so petje ptic, šum vetra, šumenje potoka (prav tam). S tovrstnimi zvoki avtor gledalcu vzpodbuja domišljijo – na podoben način, kot to počne z glasbo. Vendar mora biti avtor tudi pri uporabi zvočnih efektov previden. »Tudi tu namreč velja pravilo: manj je več.« (Rabiger 2003, 322) Poudarja pa še (prav tam), da ko govorimo o zvočnih efektih/glasbi v dokumentarnih filmih, je to vse prej kot zgolj spremljava. Vsak zvok bi moral imeti pomen in biti uporabljen z razlogom.

Več o tem bomo predstavili v poglavju o postprodukciji, saj se avtor šele v tej fazi posveti zvoku in z njim interpretira svojo zgodbo.

3.3 Postprodukcija

»Postprodukcija dokumentarnega filma je drugi poskus režije,« piše Rabiger (2009, 206). Lahko sledi scenariju snemalne knjige, v nasprotnem primeru, ko je avtorju produkcija ušla izpod nadzora, pa lahko prav v postprodukciji iz posnetega materiala na novo postavi zgodbo. Iz kolaža posnetega materiala, dokazov, grafik in izjav s pomočjo različnih orodij sestavi zgodbo, interpretacijo tistega, kar želi predati gledalcu (prav tam).

3.3.1 Montaža dokumentarnega filma

S pojavom montaže je filmski umetnik dobil »prvorazredno formativno sredstvo, s katerim lahko poudari in globlje osmisli dogodke, ki jih prikazuje« (Arnheim 2000, 64). To pomeni, da lahko avtor iz določene časovne kontinuitete izvzame le dogodke/trenutke, ki se mu zdijo zanimivi, ki jih želi poudariti, in so v celoti izbrani. Izbere torej le tisto, kar se mu zdi relevantno, zato je montaža pogosto nerealistična, ampak konceptulna in poetična (prav tam). Montaža je proces »združevanja slik« (Stewart, Lavelle in Kowaltzke 2001, 155), s katerimi avtor kreira idejo/sporočilo, ki naj bi ga prepoznal tudi gledalec. Arnheim (2000, 64–65) dodaja, da so z montažo možni tudi številni drugi efekti, ki delujejo na podzavestni ravni. Tako piše npr. o asociativni montaži, pri kateri avtor namesto veselega obraza človeka za prikaz veselja pokaže sončne žarke ali žuboreč potok. Pri tovrstni montaži je bistveno, da kadri, ki si sledijo, niso v prostorsko-časovni povezanosti, temveč so zgolj vsebinsko povezani (prav tam).

Kar nekaj teoretikov (Pudovkin 1949 in Timošenko 1971 v Arnheim 2002, 65–67) je poskušalo klasificirati načela montaže, ker pa po Arnheimovem (2002, 67–68) mnenju nobena ni zadovoljiva, bomo v nadaljevanju predstavili njegovo klasifikacijo, ki upošteva tudi glavne elemente Pudovkinove in Timošenkove klasifikacije.

* Načela montažnega spajanja:

A) Dolžina montažne enote

1. Dolgi deli; zaporedno spojeni kadri so vsi relativno dolgi in ustvarjajo miren ritem.
2. Kratki deli; zaporedno spojeni kadri so relativno kratki in ustvarjajo hiter ritem in efekt kaosa.
3. Kombinacija kratkega in dolgega; med dolge kadre je nepričakovano vključen kratek del ali obratno. To ustvarja dinamiko.
4. Nepravilnost; kjer ne moremo določiti enega od zgornjih ritmov montaže, kar pomeni, da so v nepravilnem ritmu spojeni različno dolgi deli.

B) Montaža celotnih prizorov

1. Zaporedje; to je dogajanje, izpeljano do konca, priključeno mu je naslednje itd.
2. Prepletanje; kjer se prizori razdelijo na manjše dele, ti deli pa se priključijo drug na drugega. To imenujemo navzkrižno montiranje.
3. Vstavljanje; prizorov ali posameznih slik v kontinuirano dogajanje.

C) Montaža znotraj posameznega prizora

1. Kombinacija splošnih in velikih planov.
2. Zaporedje detajlov; celoten dogodek ali situacija je sestavljena izključno iz kratkih delcev.

* Časovna razmerja:

A) Sočasnost

1. Več celotnih prizorov združenih v zaporedje ali navzkrižno zmontiranih.
2. Več detajlov prizorišča dogajanja v istem trenutku. Gre za zaporedno prikazovanje dogodkov, ki potekajo istočasno na istem kraju.

B) Prej, potem

1. Celotni prizori, ki si sledijo v času z vrinjenimi »spomini« in »preroškimi vizijami«.
2. Zaporedje znotraj prizora, torej zaporedje detajlov, ki si časovno sledijo znotraj celotnega dogajanja (npr. on vrže trnek, riba se ulovi).

C) Nevtralnost

1. Celotna dogajanja, ki niso povezana časovno, temveč zgolj vsebinsko, a je jasno, kaj je bilo prej in kaj potem.

2. Posamezni kadri, ki nimajo časovne povezave in so zato redki pri narativnih dokumentarnih filmih.

3. Vključitev posameznih kadrov v celoten prizor – na način simbolične/asociativne montaže.

* Prostorska razmerja

A) Isti kraj, a drug čas

1. V celotnih prizorih. Nekdo se vrne na isti kraj v določenem časovnem intervalu. Pri tem si prizora lahko sledita ali pa sta navzkrižno zmontirana.

2. Znotraj posameznega prizora. Skok naprej v času, tako da se v nepretrganem zaporedju vidi, kaj se je zgodilo.

B) Drug kraj

1. Celotni prizori, v smislu zaporedja ali prepletanja prizorov, ki se dogajajo na različnih krajih.

2. Znotraj prizora. Različni delni pogledi na kraj dogajanja.

3. Nevtralnost.

* Vsebinska razmerja

A) Podobnost

1. Oblike

a) Predmet (npr. hribu sledi bližnji kader breskve)

b) Gibanje (npr. EEG zapis in skakanje na trampolinu)

2. Pomena

a) Posamezni predmet (npr. vesel obraz – sončni žarek)

b) Celotni prizor (npr. pranje denarja – pranje oblačil)

B) Kontrast

1. Oblike

a) Predmet (npr. glasen vs. tih človek)

b) Gibanje (npr. teku sledi plazenje polža)

2. Pomena

a) Posamezni predmet (npr. revež na klopici v parku vs. papež na zlatem stolu)

b) Celoten prizor (npr. v igluju vs. kolibah sredi Afrike)

C) Kombinacija podobnosti in kontrasta

1. Podobnost oblike, kontrast pomena (npr. noge balerine vs. noge vojaka)

2. Podobnost pomena, kontrast oblike (npr. prizor iz kina, kjer se dekle in fant na platnu objemata, nato fant, ki gleda film, objame še svoje dekle)

(Arnheim 2002, 67–70)

Arnheim (2002, 70) se zaveda, da tudi njegova razčlenitev ni popolna. Poudarja pa (prav tam), da posamezni kadri ne bi smeli služiti kot dopolnitev, temveč pri dobri montaži s povezovanjem v zaporedje privzamejo nove pomenske odtenke. To se še posebej kaže pri simbolni oz. asociativni montaži.

Stewart, Lavelle in Kowaltzke (2001, 155) pri montaži pišejo tudi o posebnih efektih, ki se neprestano dopolnjujejo in avtorju dajejo nove možnosti prezentacije; od prelivov (ang. *the dissolve*), zameglitve (ang. *the fade*) do okvirjanja (ang. *the wipe*) itd.

Nichols (1991, 131) kot enega ključnih elementov, skozi katerega avtor vstopa v dokumentarni film, navaja t. i. »pametno montažo«. Avtor lahko namreč na razumevanje videnega vpliva že z načinom kombiniranja dveh zaporednih posnetkov, tona, slike itd. Večina avtorjev se pri dokumentarnih filmih ogiba fiktivnim posegom montaže, kot so npr. vizualizirani spomini (ang. *flashback*), počasni posnetki, vizualizirane sanje, pijanost itd. Kot navaja Nichols (1991, 120), gre pri tem za subjektivno vključevanje avtorja. Z montažo avtor prikazuje napake in opozarja na tisto, kar bi bilo nujno spremeniti (Nichols 1991, 132).

3.3.2 Zvok

Rabiger (2009, 175) piše, da posnetek sicer prinaša informacije, toda prav zvok je tisti, ki vzpodbuja emocije. Poleg dialoškega zvoka (ang. *bold sound*) pa je zelo pomemben tudi ambientalni zvok, ki podaja informacijo o atmosferi v prostoru (prav tam). Potem so tu še zvočni efekti (FX), ki jih sicer lahko enačimo tudi z zvoki atmosfere (Rabiger 2009, 193). Gre za od slike neodvisno posnemanje npr. laježa psa, kruljenja volkov, šumenja potoka (prav tam). Rabiger (2009, 194) trdi, da zvok izziva domišljijo na najvišji možni ravni, prav tako kot tudi glasba. Nadaljuje (prav tam), da zvok prinaša velikokrat več informacij kot najnatančnejši

opis posnetka, zato je že pred začetkom snemanja filma nujno dobro razmisliti, na kakšen način bodo zvočni posnetki uporabljeni.

Kot piše Chion (1995, 7), je film prostor, »kjer glasba, naj je bila napisana posebej za določen film ali pa prevzeta iz že obstoječega vira, postane nekaj drugega in ima svojo vlogo v celoti«. Ko govorimo o rabi glasbe, ne moremo zapisati navodil za uporabo, saj je uporaba glasbe zelo specifična in »v nekaterih trenutkih ujame in naglasi določen stavek dialoga, pogled, montažni efekt, gibanje, scenaristični preobrat« (Chion 1995, 7–8). Glasba omogoča prehode in hkrati komentira zgodbo (Chion 1995, 8). Pri tem pa Chion (1995, 136–137) odločno zanika razmerje »enkratno in nujno« - ista zvrst glasbe/zvoka ima lahko na dveh različnih delih v filmu popolnoma drugačen efekt in sproža drugačno čustvo. »Združevanje glasbe z določenim filmom torej povzroči zapiranje enih možnosti, zato da bi izrabili druge; to zapiranje pa je del umetniškega ustvarjanja,– dramaturške izbire.« (Chion 1995, 137) Glasba, ki v določenem prizoru deluje veličastno, svečano, bo v drugi situaciji precej komična. (prav tam)

Učinki glasbe, združeni s podobo in drugimi zvočnimi elementi filma, prinašajo filmu dodano vrednost, torej »tisti efekt, po zaslugi katerega je vnos informacij, emocij, atmosfere, ki jih ustvarja zvočni element, spontano projiciran s strani gledalca na to, kar gleda, že iz podobe same.« (Chion 1995, 143) Največkrat je prav glasba tista, ki ustvarja to dodano vrednost na način, da sicer brezizrazen obraz ob veseli glasbi gledalec interpretira kot nasmejan, vesel oz. ob baladi gledalec obraz interpretira kot žalosten, prizadet (prav tam). Vendar pa se lahko zgodi tudi pojav v obratni smeri (Chion 1995, 143–144), tako da slika obarva glasbo, npr. pozitivna, vesela glasba ob posnetkih lenih, naivnih žena postane sarkastična in negativna.

Chion opozarja (1995, 144–145) še na dva efekta:

- sinkretizem ali ujemanje; ko se podoba in zvok ujemata (npr. vesela glasba in nasmejan obraz). Gre za pojav, kjer sta dva čutno zaznavna pojava zaznana kot enoten dogodek (tipičen primer je playback), in
- disonanca ali nesoglasje; podoba in zvok se ne ujemata oz. si nasprotujeta (npr. igranje visokih tonov v nizkem predelu klaviature).

Glasba oz. zvok v filmu dodatne informacije prinašata tudi v smislu ustvarjanja časovnih daljic (Chion 1995, 145). Temporalizacija je efekt, ki daje čas podobi, ki ga ne vsebuje nujno sama po sebi, npr. tiktakanje ure. »Glasba, ki je napisana v določenem tonalnem stilu ali v določenem taktovskem načinu, postane gradivo za anticipacijo trenutka, ko se bo končala ali ustavila s pavzo, in ta anticipacija se prenese tudi na našo percepcijo podobe.« (prav tam) Kot primer navaja (Chion 1995, 146) naraščanje (ang. cressendo), s katerim režiserji stopnjujejo napetost, pričakovanje, da se bo nekaj zgodilo.

Velikokrat z glasbo poudarjamo določene vizualne efekte oz. jih z glasbo dosežemo (Chion 1995, 147). Tako npr. v erotičnih filmih z glasbo dosežajo ritem, ki je stalen, in hkrati usmerjen proti cilju, skuša pa tudi najti pravo ravnovesje (prav tam). Druga specifična raba tovrstnih glasbenih posnetkov pa je pri upočasnenih posnetkih: npr. upočasnen tek živali, s katerim prikazujemo gracioznost gibanja (Chion 1995, 147–148). »V takem primeru glasba skoraj vedno vstopi zato, da postavi čas, ki je bil odvezan običajnega ritma, v točno določen kontekst, in po drugi strani prevzame funkcijo nadzora in suspenza.« (Chion 1995, 148) Obenem pa je glasba tista, ki ima zunajčasovno razsežnost, zato ko besede in šumi izginejo, ustvarja trenutke ugodja, užitka, ganjenosti, včasih groze itd. (prav tam)

Ker je glasba katalizator emocij in hkrati tudi element ločevanja dramskih delov, gre za filmski element, ki je zmožen najbolj prožne in neposredne komunikacije z drugimi elementi, zato na enostaven način sopoživlja in sostrukturira film (Chion 1995, 149).

Poleg vseh naštetih funkcij pa ne moremo izpustiti dejstva, da je pogosto izrabljena zato, da prekriva slabo montažo in da polni tonske luknje, s katerimi se film neprestano sooča (Chion 1995, 156). V tej funkciji glasba ohranja kontinuiteto človeške prezence in subjektivnosti.

4 Vloga avtorja v prezentiranju biografskega dokumentarnega filma

Mediji svoje produkte proizvajajo in posredujejo na enostaven način, v vsem razumljivem jeziku (Stewart, Lavelle in Kowaltzke 2001, 7). To velja za verbalno, vizualno in slušno komunikacijo. V svetu, kakršen se kaže skozi dokumentarni film, ima zato velik vpliv njegov avtor, ki na svoj način prezentira in svoje sporočilo predaja občinstvu. (prav tam) Vendar je pri tem treba poudariti, da gre za dva spektra. Eden je ta, kako avtor sporoča in kaj želi s svojim sporočilom doseči, drugi pa ta, kako občinstvo sporočilo dojema (Stewart, Lavelle in Kowaltzke 2001, 51). Dokumentarni realizem sicer stremi k temu, da dokumentarni film daje gledalcu občutek nedvomljive realnosti, toda raziskave so že zgodaj pokazale, da prevladuje avtor in njegove vrednote (Rabiger 2009, 259). Dokumentarni filmi so zgolj avtorjev konstrukt (prav tam).

Vendar je pri vsem skupaj nujno opozoriti na ločnico med subjektivnim samim po sebi in idealom objektivnosti, h kateremu stremi novinarstvo, a se mu je nemogoče približati. Četudi bi si avtor želel ostati nevtralen, se njegova (posredna) prisotnost kaže v sliki, za kamerami, z naslovi in grafikami, s čimer predstavlja pomembno vlogo za gledalca (Nichols 1991, 77). Avtor se nenamerno subjektivno vključuje tudi s samim izborom oseb, ki nastopajo v dokumentarnem filmu (Nichols 1991, 120). Če glavno osebo igra igralec, se poseg avtorja kaže z izbiro igralca, ki nadomesti portretiranca (Nichols 1991, 121). Mimika, videz, glas in obnašanje pred kamero namreč nikoli ne morejo biti popoln substitut za portretiranca, temveč zgolj približek (prav tam).

Po drugi strani pa se avtor neposredno in zavestno v dokumentarni film vključuje z branim besedilom (Nichols 1991, 123–124). Sprejemnik ga – kot pri novicah – sprejema kot nekaj resničnega, na to, kako bo sporočilo dojel, pa ima velik vpliv avtor z izbiro besed, stopnjevanjem napetosti in dramatiziranjem (prav tam). Poleg argumentov, s katerimi avtor razlaga določene stvari v dokumentarnem filmu, pa avtor v film vstopa tudi s komentarji. (Nichols 1991, 125–133). Ti dajejo didaktično argumentacijo skozi argument, saj sprejemnika vodijo in mu kažejo avtorjeva moralna načela in politični pogled na svet (prav tam). Lahko pa je komentar v pomoč pri razlagi videoposnetkov, ki bi bili sicer nerazumljivi, zato so nujni za

gledalčevo pravilno razumevanje videnega. Kot še piše Nichols (1991, 79), sta primarna označevalca avtorjevega pristopa prav slika in zvok v odnosu do gledalca. Kamera gledalcu posreduje tisti del resničnosti, ki ga ujame v objektiv, od avtorja dokumentarnega filma pa je nadalje odvisno, na kakšen način bo to interpretiral: ali bo posnetek uporabil kot prisposodbo nečesa ali pa bo gledalcu pustil prostor za lastno presojo. (prav tam)

Perspektiva je način, skozi katerega dokumentarni tekst ponuja določen pogled na upodobitev sveta (Nichols 1991, 118). Ko govorimo o perspektivi v dokumentarnem filmu, je ta podobna stilu v leposlovju, medtem ko je komentar način, kako avtor skozi dokumentarni film ponudi določeno mnenje o svetu oz. o perspektivi, ki jo predstavlja. Kot piše Nichols (1991, 118), je pri tem komentar vedno na neki višji »meta« ravni kot perspektiva; je bolj neposreden in jasnejši od argumentacije, s katero avtor na veliko bolj posreden način gledalcu predstavlja/vsiljuje svoje mnenje/videnje. Dokumentarni film je zgodba, ki gledalca z glasom novinarja vodi v dojetje resničnosti predstavljenega (Rabiger 2003, 65). Kako bo avtor nekaj predstavil, je odvisno od njega samega, njegov vidik pa se spreminja od prve faze – idejne zasnove – do izdelave dokumentarnega filma. Na to vplivajo raziskava, pisanje scenarija, snemanje in urednikovanje (prav tam). Končni tekst je odvisen od konteksta, ki ga Stewart, Lavelle in Kowaltzke (2001, 51) označujejo kot skupek jezika, narodnosti, časa produkcije, vključenih organizacij, političnih regulacij in ostalih faktorjev. Sicer pa Rabiger (2003, 66–75) prepozna šest načinov, na katere se avtor vključuje v dokumentarni film:

- a) enoten vidik: celotno dogajanje je predstavljeno z enega vidika, zgodbo navadno vodi avtor filma. Enoten vidik je navadno značilen za biografije oz. avtobiografije.
- b) več vidikov: dokumentarni film vodi več pripovedovalcev (vsak s svojega vidika), pri čemer nobeden od njih ni dominanten.
- c) vsevedni vidik: kamera je prosta in se giblje, tako da predstavlja karakterje z vseh možnih vidikov.
- d) osebni vidik: avtorjev subjektivni vidik, pri čemer je avtor lahko hkrati pred in za kamero ali pa film predstavlja vidik avtorja in za njim še neke tretje osebe. Pri tem vidiku ni omejitev, kot tudi ni omejitev, ko govorimo o tem, kaj ve, kaj razmišlja in kako želi osebo predstaviti avtor.
- e) refleksivni vidik: tisti dokumentarni filmi, ki želijo opazovati vpliv snemanja na to, kar predstavljajo.

- f) samo-refleksivni vidik: dokumentarni film, ki ga Rabiger (2003, 75) opisuje kot »kačo, ki lovi svoj rep«. Vključuje namreč tudi avtorjeve misli, percepcije itd.

Vsak od teh vidikov predstavlja določen način opazovanja subjekta in njegovega sveta (Rabiger 2003, 76). Vidik je del strategije pripovedovanja, hkrati pa tudi način, kako avtor predstavi portretiranca oz. nek dogodek/predmet. (prav tam)

Kot piše Rabiger (2003, 9), je dokumentarni film subjektivni konstrukt. Pri tem izpostavlja, da se subjektivnost začne že pri poziciji kamere, pri tem, kdaj se kamera vključi in kdaj izključi, subjektiven je izbor kadrov, ki prikazujejo »resnico«. Priprava dokumentarnega filma pa je en sam izbor: kaj snemati, kako posneti, kaj uporabiti v filmu in kako posneti material najbolj učinkovito uporabiti. (prav tam)

Seveda pa je prisotnost avtorja odvisna od tega, kako zelo avtor želi, biti opazen; neposredno s komentarjem in posredno prek slike, montaže, zvoka itd.

Buchholz in Schult (1982, 316) pišeta, da se avtor včasih odkrito vključuje v film, pri čemer gre velikokrat za režijski prijem. Ta je uporaben predvsem pri dokumentarnih filmih, kjer primanjkuje filmskega materiala, zato si režiser pomaga z arhivskimi fotografijami, zemljevidi, slikami, vizualna navzočnost povezovalca pa daje oddaji bolj razgiban videz. (prav tam).

Čeprav pričakujemo, da bo dokumentarni film objektivni posnetek sveta, piše Toal (v Kochberg 2002, 172), mora avtor ustvarjati zagon, čustveni vrhunec in dramo, zato, da bi ohranil gledalčevo zanimanje. Kot enega največjih problemov dokumentarnega filma, ki je hkrati tudi sredstvo dramatizacije, Erjavec in Mencher (v Laban 2005, 37) navajata pojavljanje novinarjev pred kamero tudi takrat in tam, ko in kjer ni potrebno. Novinar naj se, po njunem mnenju, pojavi samo in zgolj tam, kjer s svojo prisotnostjo na kraju dogajanja prinaša pomembno dodatno informacijo. Zaradi zlorabe raporta pa postane pojem vloge avtorja v dokumentarnem filmu, problematičen (prav tam).

Avtorjevo vključevanje se kaže tudi skozi časovni razvoj zgodbe. Avtor se pri tem lahko odloči za narativno pripoved zgodbe, kar pomeni kronološki vrstni red, fragmentirano ali reorganizirano (prav tam). Ko govorimo o biografskem dokumentarnem filmu, še piše Rabiger (2003, 84), je kronologija zelo pomembna za televizijski prikaz.

Dokumentarni film je tako skupek ideologije in zornega kota avtorja, financerja in seveda tudi sprejemanja publike (Rabiger 2003, 84).

Kot trdi Rabiger (2003, 92), so ustvarjalci dokumentarnih filmov prisiljeni v to, da filme ustvarjajo tako, kot da so spontani, nenarejeni. Pri tem pa je bistveno, da je subjekt oprijemljiv, originalen, prikazan z individualnega, fleksibilnega in jasnega vidika, jezik pa naj bo rabljen stimulatивно, še piše (prav tam). Iz kombinacije vsega navedenega pa izvira stil, ki ga avtor izbere za pripravo dokumentarnega filma in se s tem že posredno vključuje vanj.

Stil filma je tisti viden vpliv avtorjeve identitete. Včasih je stil nemogoče predvideti vnaprej in se izoblikuje skozi samo produkcijo dokumentarnega filma, vpliva pa tudi na vsebino. Predvsem takrat, ko so del stila tudi avtorjevi komentarji, za katere piše Rabiger (2003, 94), da so, ko govorimo o novinarskem dokumentarnem filmu, neumestni, sicer pa eden najbolj očitnih in jasnih načinov vključevanja avtorja v film. Ker je dokumentarni film zgolj nekaj, kar stremi k objektivnosti, tudi sam jezik ni več suženj realnosti. (prav tam) Zato, da avtor zadrži gledalca pred ekranom, se navadno poslužuje pripovedniškega jezika (Rabiger 2003, 95). To sicer nekateri puristi označujejo za manipulacijo, toda dejstvo je, da je kakršenkoli način pripovedovanja odraz avtorjevih vrednot in odnosa do upovedanega, do tistega, kar verjame, da je resnica, in kar meni, da mora biti slišano. (prav tam)

5 Analiza izbranih biografskih dokumentarnih filmov

Predmet naše analize bo vključevanje in (ne)upravičena prisotnost novinarja v biografskem dokumentarnem filmu. Na podlagi primerjalne analize petih biografskih dokumentarnih filmov, ki so bili izdelani v zadnjih desetih letih na Televiziji Slovenija, bomo poskušali ugotoviti, kako pogosto in na kakšen način se novinar vključuje v biografski dokumentarni film.

Analizo bomo opravili po postopku kvantitativne metode analize tekstov, za katero je navadno značilen manjši vzorec enot. Pri izbrani metodi se osredotočamo na interpretacijo vsega, čemur dajemo pomen (pisani tekst, govornjena beseda, semiotske prakse itd.) (Berelson v Shapiro in Markoff 1997, 11).

Opravili pa bomo tudi pet poglobljenih intervjujev z avtorji analiziranih biografskih dokumentarnih filmov, s čimer bomo ugotovili, zakaj novinarji na določen način vstopajo v biografski dokumentarni film. Ključne teme poglobljenega intervjuja bodo vzroki avtorja za vključevanje v biografski dokumentarni film in izbira načina vključevanja. Zanimalo nas bo tudi, kaj so avtorji želeli z vključevanjem v biografski dokumentarni film doseči.

Poglobljeni individualni intervju je odprta raziskovalna metoda in zato zelo primerna za ocenjevanje procesa in rezultatov s stališča ciljne skupine ali ključne osebe, ki pozna rezultate (Guion 2006). Cilj intervjuja je poglobljeno raziskati stališče izpraševanca, njegova čustva in vizijo. Ta metoda ne vključuje le postavljanja vprašanj, ampak sistematično snemanje in dokumentiranje odgovorov, združeno z intenzivnim iskanjem globljega pomena in razumevanjem odgovorov. Tako poglobljeni intervju pogosto zahteva ponavljajoče intervjuje z intervjuvanci iz ciljne skupine in se izvaja z vsakim intervjuvancem posebej (prav tam). Da bi ugotovili, zakaj določen pristop v danem trenutku, bomo poglobljeni intervju opravili z vsakim od novinarjev/avtorjev biografskega dokumentarnega filma posebej, torej s petimi intervjuvanci.

Po opravljenih raziskavah s pomočjo analize tekstov in poglobljenih intervjujev bomo skušali

odgovoriti na poglobitni raziskovalni vprašanja.

R1: Kako/na kakšen način avtor vstopa v biografski dokumentarni film?

R2: Kakšen je namen avtorjevega vključevanja v dokumentarni film?

5.1 Dokumentarni portret Petre Majdič: PETRA, 2012

Avtor Marjan Fortin se je dokumentarnega portreta PETRA lotil na observacijski način (Kochberg 2002, 32), kar pomeni, da dokumentarni film bazira na dolgih posnetkih, naravni svetlobi, sinhronizaciji, brez neposrednega nastavljanja (Nichols 2001, 101). Za analiziran film je značilna odsotnost zunanjšega pripovedovalca, saj v njem ni branega besedila. Prav tako ni igranih prizorov. Sklepamo lahko, da so prizori nastavljeni (Petra pripravlja kavo, Petra dekorira interier, Petra na kavi s prijateljicami ...), niso pa igrani oz. v dokumentarni film niso vključeni igralci. Čeprav pri analizi dokumentarnega portreta tega nismo opazili, smo v intervjuju z avtorjem Fortinom (2012) izvedeli, da je igran tudi prvi telefonski pogovor. Film se odvija na realnem kraju dogajanja. Za dosego tega so uporabljeni arhivski posnetki (posnetki s tekem, posnetki s treningov ...).

Kljub temu, da je Marjan Fortin dokumentarni portret začel z arhivskim posnetkom padca Petre Majdič, ki je nastal v zadnjem delu njene kariere, je film sicer grajen narativno. Gre za kronološko časovno pripoved, kjer je avtor pripoved začel na začetku Petrine kariere (treningi na Pokljuki, matura, prve OI) in končal pri njenih zadnjih dosežkih (bronasta kolajna na OI) oz. načrtih za prihodnost. Tovrsten začetek avtor (Fortin 2012) upravičuje s tem, da je dokumentarni portret želel začeti udarno, z dogodkom, ki ga večina ljudi pozna in ki bi pritegnil gledalce.

Avtor Marjan Fortin se v dokumentarni film ne vključuje prek raportov ali branega besedila. Je pa neposredno vključen v začetku, kjer je odigral telefonski dialog, in skozi celoten dokumentarni film z arhivskim posnetkom komentarja tekme. Posredno vključevanje avtorja se kaže tudi skozi ostale značilnosti, navedene v nadaljevanju.

5. 1. 1 Izbira sogovorcev

Avtor Marjan Fortin portretiranko predstavlja skozi več vidikov. Dokumentarni film vodi več pripovedovalcev (vsak s svojega vidika), pri čemer nobeden od njih ni dominanten. Posamezen pripovedovalec predstavlja svoje opazovanje subjekta in njegovega sveta (Fortin 2012). V analiziranem dokumentarnem filmu o portretiranki govorijo portretiranka sama (Petra Majdič), vsi njeni družinski člani (oče Peter, mama Vera, starejši brat Gregor in mlajši brat Gašper), trenerja (Robert Slabanja in Ivan Hudač), serviserja (Gianluca Marcolini, Hallgeir Lundemo), olimpijci (Janez Pavčič, Milena Kordež, Nataša Ličen), nekdanji športni direktor SZS Primož Ulaga, njene prijateljice (Jera Rakovec Nahtigal, Nataša Zorman, Metka Glas), njena šivilja Oksana Marn, župnik Pavle Juhant in sotekmovalki Marit Björgen in Justiyana Kowalczyk. Avtor je portretiranko skozi izjave predstavil kot družinsko osebo, športnico in prijateljico, samo njene pozitivne strani. Kot pravi (Fortin 2012), je bil glavni vir informacij on sam, saj portretiranko pozna že od leta 1999; prav tako pozna starše, klub, trenerje in smučarski tek. Petro pozna solidno dobro, tako »da sem se lahko dotaknil tistih stvari, za katere vem, da jo zanimajo; npr. kako rada peče jabolčni zavitek, kako rada dela z zemljo in kako je vezana nanjo. Kaj sama od sebe pričakuje, kaj pričakuje od drugih« (prav tam). Sogovornike je izbral glede na potek njene življenjske poti. »Zdelo se mi je prav, da je družina, v kateri je rasla, in jo je spremljala na njeni poti. Tisti, ki so njeno kariero najbolj obeležili – trenerja Slabanja in Ivan Hudač, nekdo, ki jo je poznal kot direktor smučarske zveze, ki se je z njo najprej boril, potem pa ji blazno začel zaupati. Njene sotekmovalke in vrstnice. Vse sledi. Njena življenjska zgodba je reka in to so pritoki.« (Fortin 2012)

Z večino sogovorcev se je avtor zelo dobro poznal že prej. Postavil jih je v določeno zgodbo, vzbudil spomine in jih vprašal: »Npr. Mileni Kordež sem rekel: »*Daj, povej, kako je bilo takrat, ko ste šli na žgance in na mleko!*« In potem je ona povedala, da so bile takrat razmere čisto drugačne. Pristopi so odvisni od sogovorca, poudarja avtor (prav tam). »Malo tipaš, in če nisi zadovoljen, ponavljaš. Prvo vprašanje mora biti sproščujoče.« (Fortin 2012) Avtor omenja tudi izjave njenih sodelavcev v vojski, za katere je zmanjkalo prostora, na drugi strani pa teže izjave nekdanjega predsednika RS dr. Danila Türka, ki bi jo bilo mogoče dobiti, toda ne v ustreznih pogojih: »Imel sem odličen pasus, ampak ga nisem mogel vključiti, ker spoštovani

predsednik dr. Türk ni imel časa. Hotel sem ju spraviti skupaj na smuči, ker ga je Petra naučila smučati, navdušila ga je za smučarski tek, a žal ni imel časa in sem se moral temu odpovedati. Sprejel bi nas v pisarni, ampak to ni tisto, kar v filmu iščeš.» (Fortin 2012) Zaradi časovnih omejitev in razdalje prav tako ni uspel dobiti izjave norveškega komentatorja Jorme Pulkkinena.

5. 1. 2 Igrani in arhivski posnetki

Avtor ni uporabil igranih posnetkov, saj nikjer ne zasledimo igralcev, sklepamo pa lahko, da so nekateri posnetki nastavljeni (Petra in trener listata po knjigi rezultatov, Petra pride v bar, kjer jo čakajo prijateljice, romanje na Brezje itd.). V intervjuju z avtorjem (Fortin 2012) smo izvedeli tudi, da je igran prvi tonski dialog. Ker dokumentarni film bolj ali manj pripoveduje o Majdičevih uspehih, so rabljeni predvsem arhivski posnetki, ki pa niso označeni kot arhivski (Petrin padec na Ol, arhivske fotografije Petre s tekmovanj, posnetki s Folksama – Worldcup). Fortin (2012) rabo arhivskih posnetkov razlaga: »Mislim, da ima naša televizija en fenomenalen fond arhiva in bilo bi neumno, če tega ne bi uporabil. Tako vsa stvar pridobi na avtentičnosti. Posnetki z VHS kamero so družinski. Verjetno bi se dalo dobiti še več, če ne bi bili časovno omejeni. Kvaliteta je veliko slabša, je pa zato avtentičnost večja.«

5. 1. 3 Kadri

Marjan Fortin je z izborom kadrov pokazal odnos do portretiranke oz. predmeta upovedovanja (po Stewartu, Lavellu in Kowalcke 2001, 148-149). Pri izbiri kadrov pa ni imel veliko svobode, saj je za pokrivanje dokumentarnega filma v večini uporabil arhivske posnetke, to je potrdil tudi v intervjuju (Fortin 2012). Pri izjavah se je poslužil predvsem doprsnega ali srednjega plana, oba izredno psihološka. Bližnji plan je uporabil za prikaz čustev, predvsem takrat, ko se portretiranka razgovori o svoji življenjski poti, in ko italijanski serviser s solznimi očmi pripoveduje o tem, kaj mu je pomenilo teh pet let s Petro Majdič v Sloveniji. Za dobre kadre sta zaslužna predvsem režiser in snemalec, je povedal Fortin (2012). Sam pri tem ni imel veliko besede. Avtor je preiščeno izbiral kraj snemanja izjav. S krajem

je gledalcu podal dodatno informacijo o tem, iz kakšnega okolja portretiranka izhaja, v kateri župniji deluje portretirankin stric, kje je Petra začela s treningi itd.: Petrina družina je posneta v domačem okolju, pred domačo hišo, župnik je posnet na griču s pogledom na farno cerkev, prvi trener ob igrišču, serviser v servisnem centru itd. Kot je povedal v intervjuju (Fortin 2012), je izbiral kraje, ki so bili povezani s temo: »Duhovnik Pavel Juhan je posnet na Brezjah zaradi zgodbe o romanju na Brezje. Natašo Lačen smo posneli v Črni, kjer je doma, Slabanjo v šoli, kjer je delal in kamor je Petra hodila, potem na Korantu, kjer so večino tekem opravili. Morali smo biti tam, kjer so bili.«

Med arhivskimi posnetki prevladujeta predvsem ekstremni in veliki total. Avtor uporabi ekstremnega takrat, ko predstavlja prizorišče tekme, in je informativnega značaja. Veliki total je uporabljen za prikaz Petre na tekmovanju (ob prihodu na cilj, ob padcih, ob posvetovanju s trenerjem). Tudi pri t. i. nastavljenih posnetkih prevladuje veliki total. Prikazuje celotno osebo, ki je bolj jasno razvidna kot pri ekstremnem totalu, kljub temu pa ozadje še vedno dominira. Uporabljen je predvsem takrat, ko želi avtor poudariti telesno komunikacijo portretiranke (npr. naporna vadba v fitnesu), ali pa v dvoplanu, kjer želi avtor prikazati razmerje med človekoma. Veliki plan pa je tudi sicer bolj pogost ob koncu dokumentarnega filma, kjer je v ospredju Petra Majdič kot osebnost, kjer razlaga svoje načrte za prihodnost. Tu je pogosteje uporabljen tudi bližnji plan za poudarek čustev.

5. 1. 4 Kompozicija

V primeru dokumentarnega portreta PETRA pri izjavah Marjan Fortin dosledno uporablja statično kompozicijo. Za dinamiko kompozicije, s katero avtor vzdržuje koncentracijo in vzpostavlja vizualni ritem, poskrbi z dinamičnimi posnetki (hoja po poti, srečanje prijateljic, trening v fitnesu, romanje na Brezje, vsi arhivski posnetki tekme), ki pa so rabljeni premišljeno. Ko govorimo o kompoziciji znotraj posnetka, lahko izpostavimo uporabo različnega gledišča. Ptičja perspektiva – od zgoraj navzdol – je rabljena predvsem pri arhivskih posnetkih s tekem. Sklepamo, da zaradi uporabnosti (preglednosti nad progo). Avtor pa se je poslužuje tudi takrat, ko prikazuje Petrin padec, izčrpanost itd. Žabja perspektiva – od spodaj navzgor – je uporabljena takrat, ko Petra zmaguje. Če izhajamo iz

besed Arnheima (2000, 89), je avtor s tem želel povečati osebo, poudariti težo in moč njenih dejanj. Avtor pa s kompozicijo posnetka izpostavlja tudi nekatere predmete; postavi jih v ospredje in poudari njihovo veličino: z dozdevno veličino smuči poudari Petrino športno plat oz. z izpostavitvijo prstana na njeni roki poudari njeno ženstveno plat. Avtor dokumentarnega portreta se ne igra s svetlobo, prav tako pa tudi ne uporablja posebne leče za popačenje stvari, s katero bi lahko manipuliral. Kot umetniški pristop je uporabljena zgolj zameglitev (medalja, Petra v travi). Avtor (Fortin 2012) trdi, da je bila kompozicija v celoti prepuščena snemalcu in njemu, prav tako ni želel prenesti nobenega dodatnega sporočila.

5. 1. 5 Gibanje kamere

Avtor je predvsem v zadnjem delu dokumentarnega portreta uporabil panoramsko snemanje. Gre za asociativno snemanje, kjer Petra pripoveduje o prihodnosti in zre v daljave. Trakovno snemanje je izrazito predvsem v arhivskih posnetkih s tekem, kjer je tovrstno snemanje pomembno pri finišu. Tračnice so vidne celo pri posnetku z žerjavom, ki se ga avtor prav tako poslužuje zgolj pri arhivskih posnetkih s tekem (pregled nad širšim delom proge). Posnetkov s približevanjem pa se je avtor poslužil predvsem takrat, ko Petra pade v jarek in ko se vanjo zaplete nemški serviser. So zelo učinkoviti in gledalcu sprožajo močna čustva. Fortin (2012) je v intervjuju poudaril, da gre za sporočilno globoke besede Petre ob koncu, zato so tudi posnetki nekoliko bolj asociativni. V samo gibanje kamere se, kot pravi (prav tam), ni vpletal. To je prepustil snemalcu in režiserju.

5. 1. 6 Kakovost slike

Eden od načinov podajanja avtorjeve interpretacije je tudi skozi kakovost slike (Rabiger 2009, 563-564). Marjan Fortin se v dokumentarnem portretu poslužuje neoznačenih arhivskih posnetkov in fotografij. O njihovi starosti govori zrnatost slike.

5. 1. 7 Jezik in verbalizacija

Pušnikova (2009, 197) piše, da sta poleg pripovedovalčevih besed in fraz zelo pomembna tudi glas in intonacija. Ker je dokumentarni portret v celoti posnet brez branega besedila, o tovrstnem vključevanju avtorja v film ne moremo govoriti. Kot je povedal Fortin (2012): »Želel sem, da Petra sama pripoveduje zgodbo, saj zna sporočilo povedati veliko bolje od vsakega bralca, govornika oz. moderatorja. Poleg tega Petro vsi poznajo, poznajo njeno zgodbo in je tako avtentičnost njenih besed še močnejša.«

5. 1. 8 Zvok

Po Rabigerju (2003, 319-322) je ambientalni zvok ali mednarodni ton tisti, ki je posnet vključno s slikovnim materialom ali izjavo. Tako lahko med izjavo Petre Majdič slišimo mukanje krav, med izjavo njenega trenerja čivkanje ptic, na tekmi navijanje navijačev itd. Fortin (2012) dodaja, da je sicer mednarodni ton zaželen, a je mukanje krav in zvonjenje na Rogli v nekaterih predelih preglasno, celo moteče. To označuje za napako tonskega mojstra. Nadaljuje še (prav tam), da je bilo mukanje izrazito predvsem v delu, kjer je Petra pripovedovala o njenem sodelovanju s predsednikom, zato je bilo vprašanje o vključitvi tega dela Petrinega življenja v dokumentarni portret še toliko večje. Pozoren gledalec bi namreč lahko to dojel kot parodijo. Kljub temu se je avtor odločil, da vsebina povedanega pretehta tonsko napako.

Zelo izrazita je glasbena podlaga. Chion (1995, 143) piše, da učinki glasbe, združeni s podobo in drugimi zvočnimi efekti, filmu prinašajo dodano vrednost. Tako je v postprodukciji analiziranega portreta dodana klasična glasbena tema, ki se vleče skozi celoten dokumentarni film. Tu lahko govorimo tudi o sinkretizmu ali ujemanju podobe in zvoka, saj je v napetih oz. tragičnih delih filma glasba veliko bolj dramatična, glasna, ostane edini pripovedovalni element. Glasba je bila narejena po naročilu (Fortin 2012), njen avtor je Boštjan Grabnar, ki si je film najprej ogledal in nato napisal glasbo. Naknadno so v skupnem sodelovanju s scenaristom in režiserjem film glasbeno opremili »po občutku« (Fortin 2012). Že v začetku portreta je izredno učinkovit tudi zvočni efekt zvonjenja telefona s posnetkom

telefonskega pogovora, ki priključuje pozornost gledalca. V izpostavljenem delu dokumentarnega filma gre namreč samo za audio, brez video posnetka.

Ob koncu filma pa je prisoten arhivski komentatorski posnetek, kjer se avtor prvič neposredno vključi v dokumentarni film s svojim komentarjem in čustvi:

Kakšen boj, spoštovane gledalke in gledalci! Gremo Petra! Petra teče! Teci, Petra! Teci! Še 150m je do cilja! Petra Majdič na tretjem mestu; Margret Bergerl v vodstvu, potem Kovalycikova, vendar tudi Petra Majdič je blizu! Petra Majdič tule na rokah! Gremo, Petra! Zdrži zdaj še teh sto metrov! Petra Majdič v boju za odličje! Petra Majdič, gremo! Gremo! Petra Majdič je na tretjem mestu! Spoštovane gledalke in gledalci – kolajna je naša! Kolajna je slovenska. Petra Majdič je dosegla tako želeno kolajno. No, ne gledamo, pravzaprav, kdo je zmagal, pa čeprav je to vrhunska tekmovalka Marian Biergel. Petrina medalja pa je enaka zmagi, verjeli ali ne. Kajti to, kar je danes storila Petra, je za holivudski film (Fortin 2012).

5. 1. 9 Montaža

V analiziranem dokumentarnem filmu je izrazita asociativna montaža: Petra Majdič govori o prihodnosti, njena izjava je pokrita s sončno panoramo; Petra Majdič govori o težki borbi, vzponih in padcih, njena izjava je pokrita s posnetki ledene gore itd. Pri tem kadri niso v prostorsko-časovni povezanosti, temveč v vsebinski. Za film so značilni predvsem dolgi posnetki, v dramatičnih delih gre za kombinacijo kratkih in dolgih. Nekateri posnetki (npr. Petrin padec) se večkrat ponovijo in so upočasnjeni, s čimer sklepamo, da je avtor želel poudariti dogodek. Dokumentarni film ne izstopa po številu montažnih efektov. Opazimo črnino, s čimer avtor dosega tragičnost, preliv kot estetski prijem in zameglitev, s katero avtor poudari čustveni moment. Fortin (2012) pa še opozarja, da je večji del dokumentarnega portreta sestavljen iz arhivskih posnetkov, pri katerih niso imeli velike izbire.

Sicer pa je avtor temo izbral iz povsem subjektivnih razlogov:

Mislilim, da je bila priložnost in dolžnost, da ob slovesu tako dobre športnice in osebnosti, kot je Petra, naredimo nekaj njej v spomin in v slovo. Petro spremljam, odkar je bila na svetovnem pokalu, na vseh njenih svetovnih prvenstvih in olimpijskih igrah. Imel sem to priložnost, da sem lahko bil z ekipo, da so me sprejeli kot dodatnega člana, tako da smo celo tri ali štiri leta silvestrovali skupaj na novoletni tekaški turneji. In se mi je zdelo, da moramo to narediti (Fortin 2012).

Kot pravi (Fortin 2012), je Petro želel prikazati predvsem kot osebnost: *»Poznam ogromno športnikov, ampak take osebnosti, kot je ona, pa ne! Vse, kar rabi, atribute dobrega uspešnega športnika, ona ima: voljo, trmo, delavnost ... Poštena je, predvsem do sebe, se ne špara, in od tu izvira to, da lahko pove to, kar misli. Ima neko neverjetno energijo, s katero pritegne cel tim okrog sebe.«* Želel je predstaviti njeno življenjsko zgodbo, ker pa je večji del njenega življenja šport, je kot ključne točke predstavitve izbral: njeni začetki, pot na OI, prva kolajna, OI in zadnja kolajna ter slovo. O tem, kaj predstaviti v filmu, se je veliko pogovarjal tudi z ljudmi, jih spraševal, želel je vključiti tudi poglavje o njenih zvezah, a ker ni našel sogovornika, ki bi bil pripravljen govoriti pred kamero, se je temu delu odpovedal. (prav tam)

5. 2 Dokumentarni portret Kristine Brenkove: ZGODBE KRISTINE BRENKOVE, 2010

Avtorica Živa Rogelj je za dokumentarni portret Kristine Brenk izbrala razlagalni način. Prizore in dogajanje avtorica komentira z branim besedilom, izjave intervjuvancev in portretiranke pa včasih delujejo same po sebi, drugič pa kot argument, ki podkrepi avtorjevo izjavo. Za vizualizacijo se avtorica pogosto poslužuje arhivskega gradiva (arhivski posnetki intervjuja z Brenkovo, arhivska anketa, fotografije) in grafike, pri branem besedilu pa uporablja tudi metafore. Avtorica analiziranega dokumentarnega portreta uporabi igrane posnetke in se z branim besedilom tudi sama vključuje v interpretacijo. Gledalca posredno naslavlja, kar se kaže skozi besedno frazo *»naš jezik«* oz. že v samem nagovoru s citatom *»Ljube kroglice pregelk, nikdar nočem biti velk'«*. V primeru dokumentarnega portreta Kristine Brenk je avtorica uporabila tudi različne glasbene teme (od klavirske do violin in arhivskih posnetkov).

5. 2. 1 Izbira sogovorcev

V dokumentarnem filmu avtorice Žive Rogelj si dominantno vlogo pripovedovalca izmenjujeta bralčev glas (ta se pojavi desetkrat) in portretiranka sama – Kristina Brenk, ki pripoveduje svojo zgodbo. Kot je v intervjuju povedala Rogljeva (2012), je želela, da je Brenkova dominantna pripovedovalka, zato je za temo portreta izbrala zgolj tiste zgodbe, o katerih je Brenkova dobro pripovedovala, posledično pa tudi tiste sogovorce, ki so v zgodbe vključeni. Tako ob Brenkovi spregovorijo še urednik pri Mladinski knjigi Andrej Ilc, ilustratorke Marlenka Stupica, Marjanca Jemec Božič in Ančka Gošnik Godec, pisateljica, pesnica in pravljíčarka Anja Štefan, pesnica in pisateljica Svetlana Makarovič, portretirankina sinova Klas in Lan Brenk, bratranec Vinko Korenčan, kulturnik iz Horjula Marko Zdešar, nečakinja Anka Delault ter sestra Zmaga Radej, vrstnica v samostanu šolskih sester v Mariboru. Posnela je tudi nekatere govorce, ki pa v končni kontekst niso sodili: »Npr. Niko Grafenauer ni sodil v to mehko nit pripovedovanja Kristine Brenk.« (Rogelj 2012) Njen glavni vir informacij je bila Kristina Brenkova sama, v predprodukciji pa se je veliko pogovarjala s profesorico Mileno Milevo Blažič (prav tam).

Sicer pa je avtorica pri pripravi razmišljala tudi o raportu, a ker za pripravo scenarija ni imela dovolj časa, je svoje izpostavljanje izključila: »Menim, da je pomanjkljivost slovenskih dokumentarnih filmov, da se avtorji ne izpostavljajo. Zdi se mi, da znajo Angleži in Američani to zelo dobro narediti. V angleških dokumentarnih filmih je človek/novinar, ki vodi zgodbo, ki je skupaj s portretirancem, ki gledalca vodi po prostoru in času.« (Rogelj 2012)

5. 2. 2 Igrani in arhivski posnetki

V dokumentarnem portretu Kristine Brenk se je avtorica kar trikrat poslužila igranih scen. To so prizori dedka, ki vnučki prebira knjigo Kristine Brenk. Ni pa natančno razvidno, ali gre pri prizoru obdarovanja med bratrancom Vinkom Korenčanom in Kristino Brenk za spontan ali nastavljen dogodek. Živa Rogelj (2012) je v intervjuju obrazložila, da je edini igran prizor tisti z dedkom in vnukinjo, ki pa se v filmu trikrat ponovi. Za igralca je izbrala kar svojega očeta,

priznanega igralca Evgena Carja, in hčerko Taro, ki je ravno takrat prebirala Piko Nogavičko. Vsi ostali prizori niso bili niti malo sugerirani, pač pa povsem spontani (prav tam).

Veliko bolj očitni, čeprav neoznačeni, so črnobeli arhivski posnetki. V večini primerov gre zgolj za fotografije (Horjula, Prežihovega Voranca, Kristine Brenk z družino itd.) ali pa neme posnetke, enkrat je uporabljen posnetek intervjuja s Kristino Brenk, drugič pa anketa z otroki o njenem delu. »Arhivski posnetki prijetno in toplo delujejo. Prinesejo en čar, šarm, nostalgijo. In to je tisto, kar sem želela, malo čarobnosti; zato sem tudi v začetku uporabila učinek kalejdoskopa. Ker se mi je zdelo, da je ona tak človek kot kalejdoskop,« je svojo odločitev komentirala avtorica (Rogelj 2012). Sicer pa je to tudi edini grafični učinek, ki ga je v svojem dokumentarnem portretu uporabila. Vsi dodatni grafični učinki so »komunikacijski šum«, zmotijo, je poudarila (prav tam).

5. 2. 3 Kadri

Kot pišejo Stewart, Lavelle in Kowaltzke (2001, 148-149), avtor s kadri kaže svoj odnos do posnetega. Najpogosteje so izjave posnete v doprskem kadru ali v bližnjem planu (Kristina Brenk, vse ilustratorke, sinova itd.). Doprsni kader je primeren za prikaz dialogov med osebama (Lan in Klas Brenk; Vinko Korenčan in Kristina Brenk; Anka Delault in Kristina Brenk) in prikaz reakcij (smeh Kristine Brenk). Ta plan je psihološki, kar pomeni, da avtor z njim govorca vizualno približa, s čimer pokaže njegov obraz in čustva. Nekoliko redkeje se pojavljata bližnji plan in veliki plan. Bližnji prikaže samo obraz portretiranca, s čimer še podrobneje označi obraz, čustva portretiranca in posredno vpliva tudi na čustva gledalca. V dokumentarnem portretu ni veliko čustev, zato sklepam, da se je avtorica temu planu ognila. Pri arhivskih posnetkih (intervju, anketa in črnobeli posnetki za pokrivanje) ni imela izbire in jih je ohranila take, kot so. Izjemno veliko je detajlov in bližnjih posnetkov ilustracij iz knjig Kristine Brenk. S temi posnetki je avtorica pokrivala daljše izjave sogovornikov. Kot je poudarila Rogljeva (2012), so bili kadri domena režiserja, ki ji je v drugem delu snemanja biografskega dokumentarnega filma priskočil na pomoč.

5. 2. 4 Kompozicija

Veliko več kot sami kadri pa sporočata kompozicija in kraj, kamor so sogovorniki umeščeni. Tako je npr. Brenkova postavljena v čitalnico/ dnevno sobo, ko se pogovarja z bratrancem, pa je v ozadju vidna kmečka jedilnica. Njena sinova sta postavljena v kavarno, vsi njeni bivši sodelavci pa v knjigarno, ki je povezana z njihovim življenjem. McKee (v Stewart, Lavelle in Kowaltzke 2001, 149-152) piše, da imajo znotraj kompozicije desno pozicionirani subjekti konotacijo moči, solidarnosti in uravnovešenosti. Tako je tudi večina subjektov v analiziranem dokumentarnem portretu desno pozicioniranih. Večina levih – ti naj bi po besedah McKeeja (prav tam) imeli negativno konotacijo – je tako pozicioniranih zaradi zaporedja kadrov. »Pri snemanju portretiranke nisem imela veliko izbire,« razlaga avtorica (Rogelj 2012), saj je Kristina Brenk zaradi starosti (98 let) želela ostati doma, za Bežigradom, v dnevnem prostoru, obdanem s knjigami in umetninami. Nadalje pa je s svojim pripovedovanjem narekovala, kje se bodo pogovarjali. »Da bi ji vzbudili drugačne občutke od tistih v Ljubljani, da bi dobili to domačnost, ta impulz in vonj po domačem, smo se odpravili v njeno rojstno hišo v Horjul.« (Rogelj 2012) Sicer pa avtorica (prav tam) razlaga, da je dokumentarni film skromen glede scenografije, a hkrati priznava, da se z lokacijo da podati neko sporočilo. »Vendar se mi zdijo včasih ti prehodi v dokumentarnih filmih slovenskih literatov skozi pokrajino v visoki travi in dehtečih cvetovih neka stalnica. Zato sem želela, da tega ni. Zdi se mi, da je pri takih osebnostih, kot je Kristina Brenkova, to popolnoma odveč.« (Rogelj 2012)

Ko govorimo o kompoziciji posnetkov, prevladujejo statični pri izjavah oz. premike opazimo zgolj tam, kjer gre za dialog (med Korenčanom in Brenkovo, med Delaultovo in Brenkovo, med sinovoma Kristine Brenk). Izrazitega gledišča, kakršnega navaja Arnheim (2000, 89) – ptičje ali žabje perspektive – ne opazimo. Le enkrat se pojavi t. i. žabja perspektiva v kombinaciji z efektom zasuka za 360° (sredi gozda proti vzhodu), s čimer je avtorica na višji ravni orisala otroško brezskrbnost in hkrati oddaljenost tistega časa. Spodnji snemalni kot (Arnheim 2002, 73) povečuje in povzdiguje, izraža zmagovitost, avtoritativnost in oblast. Pišemo pa lahko tudi o bolj in manj izpostavljenih predmetih po Arnheimu (2000, 89, 90).

Tako je npr. Kristina Brenk v čitalnici v ospredju, večja, ker je pomembnejša, knjižne police, ki so manj, a tudi pomembne, saj prinašajo dodatno sporočilo, pa v ozadju. Na podoben način je izostrena sogovornica sestra Zmaga Radej, za njo pa zamegljen kip Marije Device, ali pa kulturnik iz Horjula Marko Zdešar, za njim pa zamegljen zvonik. Z ostrino slike (po Arnheimu 2000, 93) se je avtorica igrala tudi v primeru zamegljene ure na zvoniku oz. detajla vode. Z obojim je želela ustvariti občutek skrivnostnosti, oddaljenosti časa (Rogelj 2012).

5. 2. 5 Kakovost slike

Živa Rogelj se v dokumentarnem portretu poslužuje neoznačenih arhivskih posnetkov in fotografij. O njihovi starosti govori barva (črnobeli posnetki intervjuja s Kristino Brenk, anketa z otroki in zrnatost slike). Ker vse, kar ima pridih starega, vzbuja določena čustva, imajo tak učinek tudi arhivski posnetki. Menimo pa, da bi bilo korektno, če bi vsaj s pripisom letnice nastanka posnetka podala dodatno informacijo gledalcu.

5. 2. 6 Jezik in verbalizacija

Avtorica Živa Rogelj odkrito uporablja subjektivne izraze, kot so: »čudovito junakinjo«, »neverjetne dogodivščine«, »izjemne domiselnosti«. Subjektivnost se kaže tudi v intonaciji bralke in v njeni izraziti interpretaciji, npr. poudarjanje: »slovenskim bralcem, rodovom slovenskih bralcev«. Branega besedila ni interpretirala avtorica sama, pač pa je interpretacijo prepustila igralki Poloni Juh. »Ko enkrat stopiš v pravljčni svet Kristine Brenkove, te nekako povleče,« razlaga avtorica (Rogelj 2012) in dodaja, da če je brano besedilo poetično, vsaj ne želi, da bi bilo osladno.

5. 2. 7 Zvok

V analiziranem dokumentarnem filmu je prisoten precej neopazen ambientalni zvok v dnevnem prostoru, kjer svojo zgodbo pripoveduje Kristina Brenk. Nekoliko opaznejše je

zvonjenje pred horjulsko cerkvijo med izjavo horjulskega kulturnika in ambientalni zvok v kavarni med pripovedovanjem sinov Kristine Brenk – Lana in Klasa. Avtorica se je odločila, da v postprodukciji film tudi glasbeno opremi, pri čemer je želela, »da bi bila topla, prijazna, na trenutke igriva melodija, nikoli zatežena, brez disharmonij. Ker tudi Kristina ni imela disharmonij v sebi.« (Rogelj 2012) Na ta način je Rogljeva interpretirala lastno doživljanje portretiranke. Želela je tako glasbo, da je ne bodo vsi opazili. Sicer pa je ritem tišine in glasbe določil režiser z glasbenim opremljevalcem. (prav tam)

5. 2. 8 Montaža

Ritem montaže v analiziranem dokumentarnem filmu je počasen, kar se kaže v večini s statičnimi posnetki. Po Arnheimovem (2002, 67-68) klasificiranju gre za montažo v razmerju »prej-potem«, pri čemer si celotni prizori sledijo v času z vrinjenimi »spomini«. Ponekod lahko govorimo tudi o asociativni montaži, ki je izrazita predvsem pri branem delu besedila. Npr. *»V družbi in v samoti, peš, na vozu, z vlakom, z avtom ... Še največkrat pa v mislih je Kristina Brenk potovala do Horjula. Do hiše ob potoku. Do matere in očeta.«* Na sliki pa so široki daljni plan pokrajine, bližnji kader zamegljene ure, meglen detajl vode, široki daljni kader mosta pri hiši in črnobela družinska fotografija, dialog o otroštvu je prekrit z zasukom za 360° z žabje perspektive proti nebu in odmikom, statika detajla obgrizenega listka drevesa, ki visi na pajčevini, ozadje zamegljeno itd.

Avtorica biografskega dokumentarnega filma o Kristini Brenk je temo izbrala, ker jo je profesorica Milena Mileva Blažič opozorila, naj naredi portret literatinje, ki je veliko naredila za slovensko književnost. Poleg tega je Kristina Brenk že prej na avtorico naredila velik vtis, zato so bili razlogi za odločitev tudi subjektivni (Rogelj 2012).

»Če nekomu rečem 'Kristina Brenkova', je vsem to znano ime, ampak, kaj pa je napisala?« razmišlja avtorica biografskega dokumentarnega filma Živa Rogelj (2012). Zato je portret začela s po njenem mnenju najbolj znanim – zgodbo o Piki Nogavički.

Gledalca primem z eno znano zadevo, potem pa druge zadeve nalagam. Tako dobi širši vpogled. Pika Nogavička je najbolj znana. Vsi smo jo prebrali, jo gledali. Ker je

pozitiven ženski lik; ki je močen, ne trpi, super lik ... Prav taka je tudi Kristina Brenk. Obe sta močni, smešni, radi se smejeta, navdušeni sta nad življenjem. Pika Nogavička je čudovit primer dobre energije in primer, ki ga vsi poznajo. In Pika Nogavička se tako imenuje, ker ji je Kristina Brenkova tako dala ime. In ko enkrat to veš, te zelo zanima, kaj je Kristina Brenkova še naredila (Rogelj 2012).

Ko je Rogljeva (2012) izbirala, kaj iz 98 let dolgega življenja Kristine Brenk bo predstavila, je vedela, da so to: nagrade, dela, glavne prelomnice v službi. Ker pa to ni faktografski dokumentarni portret, se ji je zdelo pomembno, da gledalec začuti Kristino Brenkovo. »Mene ne zanima, kaj vse je napisala, njo kot človeka sem želela predstaviti in ona mi je narekovala, kaj naj predstavim,« je zaključila novinarka (Rogelj 2012).

Predstavila pa jo je tudi skozi besede sogovorcev, ljudi, ki so s Kristino Brenk delali in živeli. Pri intervjuvanju teh so ji najbolj koristile dolgoletne novinarske izkušnje: »Večina ljudi ima idejo, kaj bodo povedali v intervjuju. Jaz jim pustim, da to povejo. Potem se sprostijo in takrat nastopim jaz s svojimi vprašanji. In potem jih 'lovim' toliko časa, da mi povejo tisto, kar želim, včasih pa je treba kakšno stvar tudi večkrat ponoviti.« (Rogelj 2012) Sicer pa, kot pravi (prav tam), »najbolj pali duhovitost, smeh in prisrčnost!« Joka v biografskem dokumentarnem filmu ni želela uporabiti, ker je to nekaj, česar ne mara kazati.

5. 3 Dokumentarni portret Nataše Tič Ralijan: RADA SEM SREČNA, 2008

Avtorica dokumentarnega filma Rada sem srečna Hanka Kastelicova je za biografski dokumentarni film o igralki Nataši Tič Ralijan izbrala observacijski način pripovedovanja. Čeprav je v izbranem dokumentarnem portretu kar nekaj igranih prizorov, tovrstna klasifikacija reprezentacijskega načina najbolj ustreza, saj je uporaba igranih prizorov razložena kot prikaz igralkinega prepleta življenjske in poklicne igralske vloge. Posnetki so naravni (ježa konj, sprehajanje ob morju), dolgi in posneti na naravni svetlobi (Kastelicova 2012). V nasprotju z opredelitvijo v portretu Nataše Tič Ralijan opazimo tudi neposredno naslavljanje: » (...) Znaste, živijo zato, da bi nardile kakšno vlogo ...«, »To sploh ni noben portret, ker se me še ne boste znebili ...«. Da je vendarle pretežna klasifikacija v observacijski

način pripovedovanja, potrjuje tudi dejstvo, da skozi celoten dokumentarni portret prevladuje mednarodni ton, občasno so v postprodukciji dodane kitare.

5. 3. 1 Izbira sogovorcev

V dokumentarnem filmu scenaristke Hanke Kastelicove je dominantno vlogo pripovedovalca prevzela portretiranka sama. Avtorica je portretiranko poznala že prej, sicer pa ji je večino informacij posređoval koscenarist, ki je obenem tudi portretirankin moŹ, Gašper Tič (Kastelicova 2012). Prav on ji je predlagal večino sogovorcev, ki so Natašo v Źivljenju zaznamovali in imeli vpliv na njeno Źivljenje (Kastelicova 2012). Po dogovoru in pregledu medijskega in druŹinskega albuma je v dokumentarni portret vključila Aleksa Źtakula (njenega urednika na TVS, ki jo je poznal Źe kot majhno dekletce), prof. dr. Dušana Mlakarja z AGRFT-ja, igralca Borisa Kobala, igralkino urednico na TVS 1 Mišo Molk, igralko Ivanko MeŹan, igralkino staro mamo Pavlo Damiš, moŹa Gašperja Tiča in medicinsko sestro z Golnika Rezko Ribnikar. Poleg igralko Nataše kot osebe zasebno ima glavno vlogo pripovedovalke njen gledališki/televizijski lik Analize. Po besedah Kastelicove (2012) so s tem Źeleli izkoristiti moŹnosti, ki jih dopušča televizijski medij in hkrati predstaviti Źe eno plat Tič Ralijanove: »Igralec mora imeti vedno veĉ oseb v sebi. TeŹko je najti samega sebe. Zato smo s postavitvijo dveh Natašinih vlog Źeleli prikazati ta oster kontrast in hkrati Źirok zajem moŹnosti, ki jih ponuja televizija kot medij.«

5. 3. 2 Igrani in arhivski posnetki

Igran posnetek je rdeĉa nit dokumentarnega portreta, ki se vleĉe skozi celotnih 52 minut. Kot trdi Kastelicova (2012), so portretirankino vlogo igralko izkoristili sebi v prid: »Natanko smo vedeli, kaj hoĉemo. Igralci znajo komunicirati s kamero in tako smo ustvarili dialog. Tekstovno smo pripravili del pogovora o njenem Źivljenju. S komunikacijo z lastnim likom pa smo gledalca Źeleli na nek naĉin presenetiti. Ker gre za igrane prizore, smo pri snemanju Nataše doloĉene prizore ponavljali, pri sogovorcih pa nikoli.« Ker je tekst za igrane posnetke napisala Nataša Tič Ralijan z Gašperjem Tiĉem, ki je hkrati tudi koscenarist, lahko trdimo, da

je dokumentarni film delno sugeriran. Avtorji so v dokumentarnem filmu uporabili ogromno podpisanega arhivskega materiala. Od ostalih posnetkov so ga grafično ločili; za televizijske posnetke Natašinih vlog so uporabili okvir televizijske plazme, za gledališke vloge pa okvir gledališke zaves. Na tak način so hkrati tudi reševali razlike v televizijskem formatu, saj so bili arhivski posnetki formata 4:3 in ne 16:9, kot jih zahteva trenutni program. Z arhivskimi posnetki so ustvarjalci sicer želeli prikazati portretirankino življenjsko pot od določenega trenutka (Kastelicova 2012). Po besedah Kastelicove (2012) so prav arhivski posnetki tisti, s katerimi najbolj prikažeš razvoj nekega človeka in vso njegovo spremenljivost.

5. 3. 3 Kadri

Kastelicova (2012) poudarja, da so bili kadri predvsem v domeni režiserja. Ker pa niti ona niti koscenarist Gašper Tič ne marata »samo govorečih glav«, so kadri širši in po njenem mnenju tako tudi bolj izpovedni. Najpogosteje se v izjavah poslužuje psihološkega kadra, ki pokaže več čustev in tudi neverbalno govorico, s čimer je želela vplivati na gledalčevo doživljanje. Zelo izrazit primer psihološkega kadra je pri vseh dvoplanih (npr. Analize in Borisa Kobala, Analize in Nataše Tič Ralijan), pa tudi pri nekaterih sogovornicah (npr. Ivanki Mežan), igralcih, ki imajo zelo izrazito neverbalno govorico. Sicer pa so sogovorniki prekriti tudi s totali (npr. Nataša na obali, Natašina družina s konji), ki skozi srednji plan prehajajo v detajle. Zanimiva je raba predvsem dveh detajlov, ki imata asociativni pomen: detajl odpadlega javorovega lista v travi in detajl grče v deblu. Asociirata Natašino hudo bolezen po porodu drugega otroka in njeno obnemoglost (Kastelicova 2012).

5. 3. 4 Kompozicija

Kastelicova (2012) se zaveda pomembnosti lokacije snemanja in same kompozicije. Pri slednjem ji je svetoval mož, direktor fotografije, s katerim je sodelovala, Bojan Kastelic. Avtorica pravi (prav tam), da so lokacije »prihajale kar same od sebe, in vsekakor nosijo dodatno sporočilo«. Snemali so na lokacijah, ki so Nataši blizu oz. so zaznamovale njeno življenje. Npr. na morju so snemali zato, ker je Nataša tam doma, v gledališču, ker tam dela,

na Golniku pa, ker se je tam zdravila. Ko govorimo o kompoziciji, ne moremo potrditi McKeejeve (v Stewart, Lavelle in Kowaltzke 2001, 149-152) teze, da imajo znotraj kompozicije desno pozicionirani subjekti konotacijo moči, solidarnosti in uravnovešenosti, levo pozicionirani pa negativno konotacijo. Po besedah Kastelicove (2012) so vsi liki pozitivni. Pri režiji so morali paziti le na zaporedje sogovornikov. V večini primerov se jim je kompozicija posrečila, kjer se jim ni, so to reševali naknadno, v postprodukciji z vmesnimi pokrivnimi posnetki.

Ker gre za montažno zelo dinamičen biografski dokumentarni film, so tudi sami posnetki zelo dinamični. Pogosti so premiki, približevanje in odmik, statika je pretežno pri izjavah. Avtorica kar nekajkrat uporabi tudi žabjo oz. ptičjo perspektivo. Žabja perspektiva označuje snemanje s spodnjega zornega kota, s čimer avtor osebo povečuje (Arnheim 2000, 73) ali pa je zorni kot uporabljen kot umetniška poteza. Tvrsten kot je uporabljen pri Natašini izjavi o obdelovanju vrta, ko govori o tem, kako je premagala strah, ko govori o svojem odnosu do narave, v trenutku, ko pove naslovni stavek: »Rada sem srečna« itd. S ptičjo perspektivo, snemano z zgornjega zornega kota, se lahko avtor umetniško izraža ali pa osebo ponižuje (Arnheim 2000, 89, 90). V filmu Kastelicove je uporabljena v trenutku, ko želi avtorica poudariti lepoto in veličino Pirana, Nataša pa nagovori gledalce z besedami: »A ni lep Piran?«. Po drugi strani pa je ptičja perspektiva uporabljena v trenutku, ko Nataša na Golniku v parku pripoveduje o svoji nemoči, ko se je spopadala s hudo boleznijo. Z izbranim zornim kotom avtorica poudarja resničnost povedanega.

5. 3. 5 Kakovost slike

Avtorica Hanka Kastelicova se v biografskem dokumentarnem filmu poslužuje številnih arhivskih posnetkov. Ti so pogosto bolj zrnati, vendar pa o njihovem viru in letu nastanka priča tudi grafični napis z letnico v spodnjem levem kotu. Avtorica se je za ločevanje arhivskih posnetkov poslužila tudi grafike v postprodukciji. Tako gledališke arhivske posnetke uokvirjata rdeči zavesi, televizijske posnetke okvir plazme itd. Po besedah Kastelicove (2012) je tovrstne ločevalne grafike uporabila »na silo«, zaradi težav pri kombinaciji različnih formatov (prehod s formata 4:3 na 16:9). Sicer pa označeni arhivski posnetki gledalcu

prinašajo dodatno informacijo o spreminjanju avtorja in njegovih funkcij skozi čas, vzbujajo pa tudi različna čustva in spomine, povezane s časom nastanka posnetka.

5. 3. 6 Jezik in verbalizacija

Dokumentarni portret je v celoti posnet brez branega besedila, zato o tovrstnem vključevanju avtorja v film ne moremo govoriti. Kot je povedala Kastelicova (2012): »Dokumentarnega filma nisem nikoli delala na način, da je bil v njem vključen tudi novinar.« Po njenem mnenju vključevanje avtorja z raporti in branim besedilom žanr premakne na interpretativno raven. V omenjenem primeru postane tudi novinar del zgodbe, a sama interpretacijo raje prepušča neposredno gledalcu. Novinar je v njenem primeru vedno za kamero. Kljub temu pa se Kastelicova (2012) zaveda, da je interpretacija možna tudi na drugih ravneh, kot so video in avdio posnetki.

5. 3. 7 Zvok

Skozi celoten dokumentarni film je opazen in poudarjen mednarodni, ambientalni ton (šum vode, zapiranje zadrge, zvok ptic). Prvič tu opazimo tudi naravni zvok. Na podoben način kot z glasbo (Rabinger 2003, 322) avtor gledalcu s tem vzbuja domišljijo. V analiziranem biografskem dokumentarnem filmu je tako kot naraven zvok uporabljen zvočni efekt z delfini, ki je ljub portretiranki, ostalo glasbeno opremo pa so, po besedah Kastelicove (2012), prepustili glasbenemu opremljevalcu. Ta je za glasbeno spremljavo izbral nežno kitarsko glasbo.

5. 3. 8 Montaža

Kot pravi Kastelicova (2012), je »želela poudariti predvsem notranjo moč Nataše Tič Ralijan, s humorjem pa vse skupaj začiniti, da je kljub težki življenjski zgodbi dokumentarni film še vedno lahkoten«. Sporočilo je poudarjeno z umirjeno montažo, včasih deluje tudi na

podzavestni ravni, kar imenujemo asociativna montaža. Posnetek z žabje perspektive in zasuk navzdol od neba na total Nataše, ki sedi ob sončnem zahodu ob obali, asociira na nejasno, a lepo prihodnost, bližnji kader vejice na drevesu pa asociira na bolezen. Sicer pa večji del biografskega portreta bazira na »prej-potem« montaži; zaporedju detajlov, ki si časovno sledijo znotraj celotnega dogajanja.

Ko govorimo o postprodukciji, je pri analiziranem biografskem filmu pogosto uporabljena tudi grafika. Kastelicova (2012) se spominja, da je bila v času montaže glavni problem kombinacija različnih formatov: »To smo potem rešili »na silo« z grafiko, kar mi ni najbolj všeč. Sicer pa o montaži nikoli ne razmišljam na tak način (ali je asociativna ali zaporedna ...). Montiram po občutku, navadno dam film v pregled kakšnemu novinarskemu kolegu in opazujem njegova čustva, kretnje, ali se dolgočasi ali sledi. Glede na to prilagajam montažo.«

Avtorico biografskega dokumentarnega filma o Nataši Tič Ralijan moti predvsem, da portrete vedno delamo po zaključku karier velikih ljudi, in ne na vrhuncu. Ker je z Natašo Tič Ralijan že prej veliko sodelovala pri sinhronizaciji risank, poleg tega pa je vedela, da gre za »močno osebnost, ki ima hkrati tudi smisel za humor« (Kastelicova 2012), se je odločila, da ji posveti biografski dokumentarni film. Tako so razlogi za film predvsem subjektivni.

Kastelicova (2012) je dogodke izbirala tako, da je z njimi »gledalca lepo vodila, da je bila montaža gladka, tekoča, in hkrati, da gledalca ves čas preseneča«. Kot je še povedala (prav tam), se nikoli niso borili za podatke, temveč so biografski dokumentarni film želeli oblikovati jasno in prezentno. Uporabljali so podatke in informacije, ki so pomembne. Temelj zgodbe je bila igralkina življenjska ogroženost. Kljub temu pa za analiziran portret pravi, da informacija ni primarna. »Natašo sem želela predstaviti kot človeka z njeno ljubeznijo, hibami in navadami. Kdo je ona kot človek.« (Kastelicova 2012) Zato lahko rečemo, da kljub temu, da novinar ostaja za kamero, je z neverbalnim avdio in video materialom v filmu še vedno prisoten kot interpret.

5. 4 Dokumentarni portret Nika Grafenauerja: PALIMPSESTI ŽIVLJENJA, 2007

Avtorica dokumentarnega filma Palimpsesti življenja Barbara Stegeman je za biografski dokumentarni film pesnika in urednika Nika Grafenauerja izbrala refleksiven način pripovedovanja. To se odraža skozi dejstvo, da film zanika vsakršen pomislek gledalca o verodostojnosti prikazanih podatkov, hkrati pa se avtor v film vključuje skozi namišljene reakcije (Nichols v Kochberg 2002, 49). V analiziranem biografskem dokumentarnem filmu se to kaže na način, da se avtorica v film ne vključuje z branim besedilom, se pa njeno videnje portretiranca izrazito kaže skozi igrane prizore. Stegemanova (2012) se je v dokumentarni film vključila tudi z izrazito čustveno glasbo (klavir) in grafičnimi vložki, s katerimi je skušala ponazoriti pomen palimpsesta in na dokumentarnem filmu pustiti umetniški vtis (prav tam). Sicer pa svojo prisotnost v filmu in čustveno povezanost prizna tudi sama:

Njegovo življenje se je dotikalo tudi mene. Njegova mama je umrla na porodu. Tako kot moja. Odraščal je brez mame in očeta. Pri nas je mama umrla, ko je bila sestra stara šest let, in sem potem jaz skrbela za vseh sedem otrok. Sicer pa je po mojem mnenju njegova poezija nekaj, kar presega življenje. Ta osebni moment je v njegovem življenju in v poeziji (Stegeman 2012).

5. 4. 1 Izbira sogovorcev

V dokumentarnem filmu avtorice Barbare Stegeman je dominantno vlogo pripovedovalca prevzel portretiranec sam. Kljub temu pa je Stegemanova (2012) že po predprodukcijski stopnji natanko vedela, kaj želi povedati in na kakšen način: »Potem pa iščeš samo podatke, ki to potrjujejo. Tudi v montaži imaš ure in ure izjav, treba pa je narediti logično zgodbo. Jaz sem vse prebrala, vse raziskala. Potem sem se dobila z njim, ampak od tega nisem imela veliko.« Tako je Stegemanova večino informacij zbrala iz filmskega arhiva in različnih televizijskih in časopisnih intervjujev. Glede na zbrane podatke je avtorica poiskala ustrezne sogovornike. V biografski dokumentarni film je vključila dr. Milčka Komelja, Tomaža Šalamuna, Janeza Mušiča, dr. Spomenko Hribar, Sašo Markovič, Mili Šlibar, Nika Grafenauerja, Nikovo sestro Sonjo Verbec, Jožeta Mencina, Silvo Mencin, prof. dr. Ireno

Novak Popov (Oddelek za slovenistiko, FF), študenta slovenistike, študentko slovenistike, Janeza Kajzerja, Ano Grafenauer, dr. Manco Košir, akademika dr. Tineta Hribarja, akademika dr. Janeza Bernika, dr. Deana Komela, Draga Mirošiča, Alenko Sottler, Kajetana Koviča, dr. Dimitrija Rupla, direktorja Založbe Nova revija Tomaža Zalaznika, dr. Ivana Urbančiča, Jožeta Snoja, Barbaro Korun, Iva Svetino in Miroslava Košuto.

Soavtor Slavko Hren je želel v film vključiti razne intelektualce, sicer pa po besedah Stegemanove (2012) ni nihče zavrnil intervjuja, razen eden od portretirančevih otrok – Aleš Berger – 15-letnik, ki ga ima z mlajšim dekletom. Glavno besedo so v dokumentarnem filmu dobili predvsem portretirančevi stanovski kolegi in njegova (bivša) žena.

5. 4. 2 Igrani in arhivski posnetki

Dokumentarni portret Nika Grafenauerja se začne z igranim posnetkom noseče matere, ki pride po nasvet k župniku – kaj naj z otrokom. Na ta način je avtorica že na začetku označila tragično pot portretiranca: »Kot izziv sem sprejela vizualizacijo poezije. Tako je nastal igran prizor, kjer ljubimca na Cerkniškem polju bereta poezijo.« (Stegeman 2012) Poleg igranega prizora je avtorica v tem delu dokumentarnega filma uporabila tudi druge avdio in video dodatke, kot so preliv, zameglitve in odmev. Večina efektov je bila naknadno narejena v postprodukciji. Na ta način je avtorica poudarila igrani del, pustila umetniški vtis in skušala vplivati na gledalčeva čustva (Stegeman 2012). Na Rabigerjevo (2003, 322) trditev, da je manj več, in da ko se avtor odloči uporabljati efekte, kot je npr. odmev, mora natančno vedeti, zakaj, pa Stegemanova (2012) odgovarja, da je tudi s tem na nek način skušala poudariti pomen palimpsesta. V prvem igranem delu imajo pomembno vlogo predvsem skrivnostna svetloba (rahla svetloba, ki pada s strani ali od zadaj, visoko kontrastni posnetki), nizko osvetljena slika in barvni filter, ki daje občutek arhivskega posnetka. Kot zatrjuje Rabiger (2009, 147), je to filter, s katerim avtor skuša dopolniti/interpretirati zgodbo.

Avtorica je v dokumentarnem portretu o Niku Grafenauerju uporabila tudi nekaj arhivskega materiala. Ta je uporabljen predvsem v delih, kjer Niko Grafenauer govori o svoji družini (fotografije portretiranca s hčerkama), avtorica pa jih ni uspela posneti (Stegeman 2012), ali

ko želi prikazati minule dogodke (častni sprejem Nika Grafenauerja, črno-beli arhivski posnetki s študentskih demonstracij). Stegemanova (2012) dodaja, da je »arhiv zakladnica informacij, ki gledalca popelje v čas, kjer je on ustvarjal«. Z arhivskimi posnetki je želela poudariti predvsem avtentičnost in vplivati na čustva.

5. 4. 3 Kadri

Z analizo biografskega dokumentarnega filma o Niku Grafenauerju smo ugotovili, da se je novinarka in scenaristka Stegemanova z režiserjem Slavkom Hrenom posluževala predvsem doprsnega in srednjega plana pri izjavah, sicer pa prevladujejo totali. Stegemanova (2012) poudarja, da je Hren učenec Frana Žižka in tako ne odstopa od njegovih pravil, zato gre za precej predvidljivo kadriranje. Z bližnjimi, t. i. psihološkimi kadri sta z režiserjem želela poudariti čustva in neverbalno govorico, s totali pa vpetost osebe v okolje (Stegeman 2012). Zato lahko zapišemo, da je tudi kraj snemanja v analiziranem filmu zelo pomemben (npr. skedenj, kjer je Grafenauer spal kot otrok, dnevni prostor, kjer Grafenauer ustvarja).

Detajli niso uporabljeni z asociativnim namenom ali v primerih, ko naj bi nas zanimala govorčeva čustva, temveč največkrat prikazujejo detajl verza, besedila v knjigi ali pa imajo umetniški učinek (npr. detajl trave z zameglitvijo). Detajli so tako največkrat uporabljeni pri besedilih, ilustracijah in rastlinah.

5. 4. 4 Kompozicija

Stegemanova (2012) je v biografskem dokumentarnem filmu predvidela dinamično kompozicijo. Desna in leva kompozicija se izmenjujeta predvsem pri izjavah, sicer pa prevladuje zlati rez. Prav tako ne moremo reči, da so po McKeejevi (v Stewart, Lavelle in Kowaltzke 2001, 149-152) znotraj kompozicije desno pozicionirani liki pozitivni, levo pa negativni. Kot poudarja Stegemanova (2012), sta s Hrenom z menjavo kompozicije želela samo narediti bolj dinamičen izdelek, hkrati pa sta že v predprodukciji morala paziti na zaporedje sogovorcev. Zaporedje istih kompozicij pri sogovornikih namreč nosi negativen

pomen. V primeru, da sta se zaradi vsebinskih prednosti vendarle odločila za tako zaporedje, sta rez v postprodukciji prekrila z drugim posnetkom in tako uničila morebitno negativno konotacijo (Stegeman 2012).

Analiziran biografski dokumentarni film je montažno precej umirjen, razen na igranih posnetkih recitala. Tu so pogosti premiki, prelive in zameglitve. S tem sta avtorja želela ponazoriti pomen besede palimpsest¹ (Stegeman 2012). Pri arhivskih posnetkih so opazni posnetki z roke, približevanje in oddaljevanje, izjave pa so statične.

Pomensko je uporabljena žabja perspektiva, ki označuje snemanje s spodnjega zornega kota, s čimer po Arnheimu (2000, 73) avtor osebo povečuje ali pa prikazuje hrepenenje. Tovrstnega snemalnega kota se avtorica skozi prikazovanje nenehne želje po svobodi in reševanju notranjega nemira (Stegeman 2012) poslužuje precej pogosto. Pogled z žabje perspektive je najbolj očitno rabljen pri igranih prizorih na Cerkniskem polju in v začetku filma, ko v igranih prizorih otroci v cerkvi gledajo proti vitražu (nečemu višjemu). S ptičjo perspektivo, snemano z zgornjega zornega kota, se lahko avtor umetniško izraža ali pa osebo ponižuje (Arnheim 2000, 89, 90). V filmu Stegemanove je uporabljena zgolj enkrat - pomensko učinkovito, ko eden od sodelavcev razlaga Grafenauerjevo vplivnost v uredništvu Nove revije, v totalu pa so prikazani delavci in celotno uredništvo od zgoraj navzdol.

5. 4. 5 Kakovost slike

Avtorica dokumentarnega filma o Niku Grafenauerju Barbara Stegeman se je v biografskem dokumentarnem filmu poslužila tudi arhivskega materiala. Ta je po njenem mnenju »zakladnica informacij«, ki gledalca popelje v čas Grafenauerjevega ustvarjanja (Stegeman 2012). Prepričana je (prav tam), da z arhivskim materialom, kot je npr. posnetek Nika Grafenauerja med otroki v vrtcu, avtor pri gledalcih vzbudi avtentičnost in čustva. Vsi uporabljeni arhivski posnetki so neoznačeni, vendar pa gledalec arhiv prepozna po slabši kakovosti fotografije in videoposnetka, skladno z vsebino (izjavami).

¹ *Mlajši tekst na pergamentu, s katerega je bil odstranjen prvotni tekst (www.bos.zrc-sazu.si).*

5. 4. 6 Jezik in verbalizacija

Dokumentarni portret je v celoti posnet brez branega besedila, zato o tovrstnem vključevanju avtorja v film ne moremo govoriti. Stegemanova (2012) je prepričana, da dokumentarni film z branim besedilom ne sodi v izbran žanr. Avtorica (prav tam) pravi, da bi se z branim besedilom ali raportom vključila zgolj, če bi tudi sama bila povezana z njegovim življenjem.

5. 4. 7 Zvok

Skozi celoten dokumentarni film je opazen in poudarjen mednarodni ambientalni ton, ki pa ne izstopa. Mednarodni ton se izmenjuje s klavirsko glasbeno podlago in skrivnostnim ženskim vokalom. V postprodukciji je dodan tudi efekt odmeva bralcev poezije na Cerkniškem polju. S tem avtorica (Stegeman 2012) dosega učinek palimpsesta, po katerem sta naslovljena tako biografski dokumentarni film kot tudi pesniška zbirka Nika Grafenauerja.

5. 4. 8 Montaža

Po Rabigerju (2009, 206) je montaža v postprodukciji drugi poskus režije. Ker lahko z montažo popolnoma zgrešimo ali pa dokumentarnemu filmu dodamo novo perspektivo, dodaja avtorica (Stegeman 2012), sta bila z režiserjem Slavkom Hrenom ves čas prisotna v montaži. Montažnih učinkov je veliko: preliv, odmevi, barvne korekcije, zameglitve. »To pa zato, ker je palimpsest nekaj, kar napišeš, prečrtaš in napišeš čez. Učinek preliva je to poudaril. Ker palimpsest je celo naše življenje.« (Stegeman 2012) Avtorica (prav tam) je s tovrstno montažo želela poudariti svoje doživetje življenjske zgodbe Nika Grafenauerja in ga skozi grafične učinke posredovati tudi gledalcem. Sporočilo je torej poudarjeno z umirjeno asociativno montažo, ki deluje tudi na podzavestni ravni.

Avtorica je film začela sooblikovati po naročilu, vendar pa je ob spoznavanju zgodbe

portretiranca začutila tudi osebno povezanost z njim (Stegeman 2012). Zato lahko trdimo, da so avtorico pri ustvarjanju filma vodili tudi subjektivni razlogi.

Stegemanova (2012) je ključne dogodke, ki jih je vključila v biografski dokumentarni film, izbrala tako, da bi z njimi kar se da zaobjela širino Grafenauerjevega dela – esejev, poezije za odrasle in otroke. Biografski dokumentarni film je razgiban, dogodki pa si ne sledijo kronološko. Avtorica je na začetek uvrstila več zaporednih izjav zato, »da gledalec prisluhne, da človeka pritegneš. Če bi začeli dokumentarni film s kronološko življenjsko zgodbo, bi si gledalec mislil "Ne, hvala".« (Stegeman 2012)

Sicer pa Stegemanova (2012) daje velik poudarek tudi kraju (scenografiji) in glasbeni podlagi. Dokumentarni portret so zato snemali na več različnih lokacijah ter tako poudarili avtentičnost in razgibali dogajanje. Glasbeno opremo je režiser Slavko Hren prepustil glasbenemu mojstru Blažu Šivicu. Ta je z ustreznimi klavirskimi vložki in ostalo avtorsko glasbo vplival na gledalčeva čustva in dožemanje dokumentarnega filma.

Zaradi vsega navedenega je avtorica prepričana, da je biografski dokumentarni film interpretativen, predvsem »glede na to, da sem sama svojo zgodbo podoživljala, da sem jaz interpretirala« (Stegeman 2012). Sprašuje se še: »Kako bi sploh bil videti informativni portret? Ne bi bilo metafor, občutkov ... Bili bi samo neki fakti itd. Dolgčas.« (Stegeman 2012)

5.5 Dokumentarni portret Alena Kobilice: HOJA PO VODI, 2012

Avtor dokumentarnega filma Hoja po vodi Jani Sever je za biografski dokumentarni film manekena in plavalca Alena Kobilice izbral observacijski način pripovedovanja. Posnetki so naravni (vožnja na tekmovanje, spremljanje portretiranca v garderobi, spremljanje portretiranca med smučanjem), dolgi in posneti na naravni svetlobi (Sever 2012). Dokumentarni film so snemali kar tri leta oz. s snemanjem še vedno nadaljujejo (Sever 2012), lokacije kot tudi dogodki so precej nepredvidljivi, naključni. Zato so nekateri posnetki slabši, a prinašajo zanimive informacije o portretirancu, hkrati pa delujejo tudi zelo naravno (prav

tam). Način pripovedovanja je pretežno observacijski, kar potrjuje tudi dejstvo, da skozi celoten dokumentarni portret prevladuje mednarodni ton (ang. IT), občasno sta v postprodukciji dodana klavir ali pop glasba.

5. 5. 1 Izbira sogovorcev

V biografskem dokumentarnem filmu novinarja Janija Severja je dominantno vlogo pripovedovalca prevzel portretiranec sam. Avtor je z Alenom snemal oglas in ga med snemanjem bolje spoznal, tako da je bistvene informacije o njem dobil iz prve roke. Druženje s portretirancem pa ga je tudi nadalje usmerilo do virov informacij in sogovornikov (Sever 2012). Poleg Alena je bila ključni vir informacij njegovo nekdanje dekle Karin, zdaj njegova poslovna partnerica, športne informacije je Sever zbral pri portretirančevem sparing partnerju, pri trenerju in trenerki. Sicer pa se med sogovorniki pojavijo soustanovitelj agencije Agence Downtown Franck Ollier, Alen Kobilica, direktor agencije Unedite Edouard Hecklé, prijatelj Dean Nurito, ustanovitelj agencije PH Paul Hagnauer, modna agentka Joy Model Management Paola Roveri, fotograf Paolo Esposito, model Nadya Bychkova, trener plavanja Boro Štrumbelj, športni psiholog dr. Matej Tušak, nekdanje dekle Karin Zihelr, nekdanji član slovenske nogometne reprezentance Ermin Šiljak, prijatelj in sparing partner Tomaž Bole, član slovenske paraolimpijske reprezentance Darko Đurić, trenerka plavanja Dolores Žičkar, oftalmolog prof. dr. Marko Hawlina, prijateljica Barbara Stropnik in estetski kirurg mag. Franci Planinšek.

5. 5. 2 Igrani in arhivski posnetki

V biografskem dokumentarnem filmu o Alenu Kobilici igranih delov ni. Kot je povedal avtor (Sever 2012), je Alen »sicer poskušal igrati nekajkrat, ampak to ni bilo to. Eno stvar je dvakrat povedal, kjer bi bolje izpadlo, ampak tega v film nismo vključili«. Tudi sicer je rdeča nit dokumentarnega filma »spontano sledenje« portretirancu, k čemur stremi tudi kamera (več o tem glej 5. 5. 3).

Arhivski posnetki v analiziranem biografskem dokumentarnem filmu so izjemno redki. Kot je povedal Sever (2012), je Alenova kariera doživela vrhunec v času, ko snemanje še ni bilo tako razširjeno, kot je danes. Za dokumentarni film so sicer iskali arhivski material, vendar ga niso našli. Tako so uporabili zgolj eno reklamo, pri snemanju katere je sodeloval tudi portretiranec, in nekaj profesionalnih fotografskih posnetkov. Na tak način, kot pravi avtor (Sever 2012), niso želeli zapolniti prostora tam, kjer primanjkuje filmskega materiala (Buchholz in Schult 1982, 316), temveč prikazati življenjsko pot portretiranca pred časom snemanja. V Alenovem primeru – iz časa manekenske kariere.

5. 5. 3 Kadri

Pri analizi biografskega dokumentarnega filma o Alenu Kobilici smo opazili, da pri izjavah prevladuje doprsni in bližnji kader. Kot potrjuje avtor (Sever 2012), so želeli loviti emocije na obrazu in v očeh intervjuvancev. Tovrstna kadra sta psihološka, izrazito kažeta intervjuvančevo mimiko, čustva in označujeta njegov karakter (Stewart, Lavelle in Kowaltzke 2001, 148-149). Zaradi rdeče niti spontanosti in mimobežnosti sta pri analiziranem dokumentarnem filmu izrazita tudi total in srednji ameriški plan. Ta dva kadra sta uporabljena predvsem takrat, ko kamera z roke sledi portretirancu.

5. 5. 4 Kompozicija

V analiziranem dokumentarnem filmu so kompozicije bolj ali manj naključne. Kot je tudi v tem primeru potrdil avtor (Sever 2012), je bilo snemanje precej spontano, zato se s kompozicijo niso ukvarjali. Želeli so, da je »portret pravi dokumentarec« (prav tam). Kompozicija oz. nenačrtovana kompozicija je del stila, ki si ga je avtor izbral. »Gre za stil filma, kjer sledimo Alenu. Ne gre za neko režijo, da bi postavili človeka in rekli, ti govori, zdaj se obrni, to naredi. Poskušali smo mu slediti pri tem, kar je počel.« (prav tam)

Opazimo tudi izrazito kompozicijo žabje perspektive, o kateri Arnheim (2000, 73) piše, da

označuje snemanje s spodnjega zornega kota, s čimer avtor osebo povečuje. Avtor (Sever 2012) se pri vprašanju o načrtnosti tega efekta samo nasmeje: »Alena nismo hoteli predstaviti kot žrtev. Ker tudi on ne funkcionira na ta način. Noče pokazati svojih šibkosti. Povečevanje, ja – vsekakor ne kot žrtev.« Žabjo perspektivo opazimo v Alenovi izjavi pri oftalmologu, v garderobi, ko se brije, na klopci v parku idr. Pogosto je žabja perspektiva v kombinaciji z desno kompozicijo, kar portretirancu daje še dodatno pozitivno konotacijo.

Avtor (Sever 2012) je poudaril, da so bolj kot kadri po njegovem mnenju pomembne lokacije. Kljub temu priznava (prav tam), da so bile lokacije velikokrat precej naključne in nenačrtno izbrane: *»Smučanje je bilo spontano, ko smo šli po smučanju nekaj pojest, prav tako. Z Alenom smo se dobivali pri njem doma. Intervju ob morju ni bil planiran. Snemati smo šli smučanje na vodi, ki ga kasneje nismo uporabili v filmu. Po koncu pa smo se usedli in Alen se je spontano odprl. Posneli smo ga in ta del uporabili v biografskem portretu.«*

5. 5. 5 Kakovost slike

V biografskem dokumentarnem filmu avtor ni uporabil arhivskih posnetkov, zato ne moremo pisati o kakovosti slike na ta način. Ker pa so številni posnetki narejeni »mimogrede« (Sever 2012), je na račun tega kakovost fotografije in posnetkov slabša. Slika je pogosto neostra, značilni so hitri premiki, izostritve itd., s čimer avtor skuša pri gledalcu ustvariti občutek naključnosti in avtentičnosti.

5. 5. 6 Jezik in verbalizacija

Biografski dokumentarni film o Alenu Kobilici je v celoti brez branega besedila. Avtor se je za tak način odločil, ker se mu zdi, »da ni šlo za tak tip filma« (Sever 2012). Po njegovem mnenju (prav tam) ta naracija nima druge izbire: *»Zgodba je dovolj razvidna iz samega poteka filma.«*

5. 5. 7 Zvok

Skozi celoten dokumentarni film je opazen in poudarjen ambientalni mednarodni ton (zvok radia, šum vode, šum fontane, nemir v restavraciji, mednarodni ton na smučišču). Glasbena podlaga se stilsko razlikuje in izmenjuje; od klasične glasbene spremljave s klavirjem do popularne glasbe. Avtorska glasba Davida Herzoga v analiziranem dokumentarnem filmu sugerira in orientira gledalca. »Želeli smo umirjene emocije na nekaterih momentih, na drugih tekmovalnost, na tretjih napetost. Gre za različne momente. Skupna nit pa je izrazita glasba, ki poudarja te emocije.« (Sever 2012)

5. 5. 8 Montaža

Dokumentarni film o Alenu Kobilici nima posebnih montažnih efektov, je pa bil avtor pri postprodukciji ves čas prisoten in je sugeriral. Kot je povedal (Sever 2012), je montaža dolgotrajen proces: »Eno od osnovnih vodil je bilo, da zgodbo počasi pelješ tako, da gledalec razume, da je človek slep. Druga zahteva pa je bila, da ima zgodba nek dovolj intenziven ritem in na koncu proizvede neke emocije.« Na ta način je Sever zgradil zgodbo. »Začeli smo s precej glamuroznim začetkom – otvoritvijo modne revije, Parizom, svetom mode, vse je zelo lepo, s plavanjem, ki je neke vrste energija. Potem se pa preveša v dramo in neko vsakdanjost, v zgodbe, ki so nam blizu.« (prav tam) Ideja dramaturškega loka je bila, da se slepote ne pokaže takoj na začetku. »Tako smo gledalca držali v napetosti, da šele na sredini filma začne ugotavljati: »Tukaj pa nekaj ne štima. Tukaj je vseeno s tem človekom nekaj drugačnega.« (Sever 2012) Kot trdi avtor (prav tam), bi drugačna naracija izbran pristop podrla.

Sever (2012) dodaja, da je bilo veliko zanimivih stvari, vendar niso sodile v izbran dramaturški lok, saj bi pomenile odmik od izbrane zgodbe. »Imeli smo kup posnetkov vsakdanjega življenja, ampak se niso vklopili v to naracijo manekena, ki poskuša postati športnik, potem pa konča v čisto drugi zgodbi.« (prav tam) Želel je vključiti tudi družinske

intimne zgodbe, saj so predvsem te zanimale avtorja, in je prepričan, da bi zanimale tudi gledalce, vendar jih portretiranec ni želel deliti.

Sicer pa avtor biografskega dokumentarnega filma o Alenu Kobilici za razliko od teoretikov (Rabiger 2000, Edmonds 1974, Baddeley 1978, Kochberg 2002 idr.), ki trdijo, da je ključnega pomena predprodukcija, pred snemanjem ni natanko vedel, v katero smer bo tekla zgodba.

Na začetku se mi je zdelo, da je namen oz. glavno sporočilo to, kako si nek mlad človek izbere nov cilj in je lahko uspešen; znova uspešen. Neka vztrajnost in nepopustljivost pred usodo. Toda bolj kot smo snemali, bolj se je namen obračal. Zgodba o vztrajnosti je sicer ostala, ampak na drugi strani pa se mi zdi, da bolj ko smo končevali snemanje, bolj je postajalo jasno, da mu v resnici ne bo uspelo iti na olimpijado in da je našel svoje poslanstvo nekje drugje. In je spet iskal nek modus svojega življenja (Sever 2012).

Tako se je končno sporočilo od začetnega spremenilo.

6 RAZPRAVA IN SKLEP

Na podlagi analize teksta petih biografskih dokumentarnih filmov, ki so bili producirani v zadnjih desetih letih na Televiziji Slovenija, in poglobljenih intervjujev z njihovimi avtorji smo ugotavljali, na kakšen način avtor vstopa v biografski dokumentarni film in kaj želi z vključevanjem doseči.

Rezec Stibilj (2005) opozarja, da avtor v sodobni dokumentarec vedno bolj vstopa nepričakovano. Z našo analizo pa ugotavljamo, da bolj kot nepričakovano avtor v biografski dokumentarni film vstopa posredno. V nobenem od petih analiziranih biografskih dokumentarnih filmov namreč ni raporta, obenem pa avtor v samo enem (Živa Rogelj: Zgodbe Kristine Brenkove) od petih primerov v film vstopa z branim besedilom. Pri tem opazimo izrazito subjektivno zaznamovano besedišče (*čudovito junakinjo, neverjetne dogodivščine, njene izjemne domiselnosti*), o avtorjevem odnosu do portretiranca pa priča tudi intonacija in interpretacija, ki jo je avtorica prepustila igralki.

Sicer pa, kot je zapisano v Leksikonu filmskih i televizijskih pojmov (1993, 85), avtorji na različne načine vnašajo subjektivno stališče. To je razvidno tudi v vseh petih analiziranih biografskih dokumentarnih filmih, saj avtorji vanje vstopajo ne le z izbiro sogovorcev, temveč tudi z verbalizacijo, z igranimi in arhivskimi posnetki, s kadri, kompozicijo, kakovostjo slike, z zvokom in montažo.

Pri izbiri sogovorcev so bolj ali manj vsi avtorji enoznačno usmerjeni, saj so njihov glavni vir informacij mož, tesni prijatelji, družinski člani, partnerji. Taka izbira je povsem razumljiva, saj gre za biografski dokumentarni film. V večini analiziranih biografskih dokumentarnih filmov (v treh od petih) vsi sogovorniki do subjektov pristopajo s pozitivno konotacijo. V dveh analiziranih biografskih dokumentarnih filmih (Barbara Stegeman: Palimpsesti življenja in Jani Sever: Hoja po vodi) pa sta avtorja vključila tudi sogovornike, ki o portretirancu nimajo v vseh pogledih izrazito dobrega mnenja (akademika dr. Tineta Hribarja in Janeza Bernika v filmu Palimpsesti življenja in Karin Ziherl v filmu Hoja po vodi). Kljub temu v vseh analiziranih filmih še vedno prevladuje pozitivna konotacija in sogovorniki z dobrim mnenjem o subjektu

upovedovanja. Tako lahko potrdimo tezo Buchholza in Schulta (1982, 316), da so prav sogovorniki tisti, ki občinstvo informirajo, interpretirajo resnico ali pa prepričujejo o določeni temi. Avtorji vseh petih analiziranih dokumentarnih filmov (Fortin, Rogelj, Kastelicova, Stegeman in Sever) so tako izbirali sogovornike, ki so potrjevali njihove teze, njihovo videnje portretiranca.

Z igranimi prizori in izborom arhivskih posnetkov avtorji izpostavljajo določene dogodke. Igrani posnetki so – četudi po resničnih dogodkih – sugerirani, scenarij pa prilagojen. V kar treh od petih analiziranih biografskih dokumentarnih filmov so avtorji uporabili igrane posnetke. Največ igranih prizorov, ki se kot rdeča nit vlečejo skozi celoten film, je v dokumentarnem filmu Kastelicove o igralki Nataši Tič Ralijan. Prav tako se kot rdeča nit vleče igran prizor v dokumentarnem filmu Stegemanove Palimpsesti življenja in v filmu Zgodbe Kristine Brenkove avtorice Žive Rogelj. Vse tri avtorice potrjujejo, da so z igranimi posnetki želele pustiti umetniški vtis in vplivati na gledalčeva čustva, da bi se jih osrednja zgodba/lik dotaknila. Podobno funkcijo imajo tudi arhivski posnetki (teh je največ v dokumentarnem filmu Kastelicove Rada sem srečna), razlaga vseh pet avtorjev analiziranih biografskih dokumentarnih filmov, ki so uporabili arhivske posnetke.

Svoj odnos do prikazanega avtor izraža tudi z izbiro enega od osmih kadrov (povzeto po Stewart, Lavelle in Kowaltzke 2001, 148–149). Pri tem so se vsi avtorji strinjali, da so s psihološkimi kadri želeli poudariti čustva in neverbalno govorico in da so kadri eno najučinkovitejših pripovedovalnih sredstev, s katerim avtor poudari tisto, kar želi.

Kompozicija daje avtorju moč, da z njo interpretira subjekt, glede na njegovo mesto znotraj okvirja (McKee v Stewart, Lavelle in Kowaltzke 2001, 150). McKee (prav tam) ugotavlja, da je leva stran navadno rezervirana za negativne konotacije, centralna pozicija znotraj okvirja je najšibkejša pozicija, desno pozicionirani subjekti pa imajo konotacijo moči, solidarnosti in uravnovešenosti. Vendar avtorji analiziranih biografskih dokumentarnih filmov trdijo, da o tovrstni kompoziciji pri snemanju niso razmišljali. Zanimivo pa je, da so v večini portretiranci pozicionirani desno.

Prav tako sta pri vseh analiziranih biografskih dokumentarnih filmih izrazita mednarodni ton

in avtorska glasba. Glasba, združena s podobo, kot piše Chion (1995, 143), filmu prinaša dodano vrednost. Tako je Fortin v filmu Petra za zvočno podlago uporabil klavirsko temo, Rogljeva v Zgodbah Kristine Brenk klasično glasbo, Kastelicova v filmu Rada sem srečna kitarško spremljavo, v filmu Palimpsesti življenja avtorice Stegeman je izrazita klavirska glasbena spremljava, Severjev dokumentarni film Hoja po vodi pa zaznamujeta klasična in popularna glasba. Avtorji so z glasbo želeli vzbuditi čustva, ustvariti napetost in umiriti dogajanje v delih, kjer je bilo to potrebno.

Podobno kot z glasbo tudi z montažo avtorji tempirajo dogajanje. V večini analiziranih primerov (štirih od petih) je avtor montažo prepustil režiserju. Sever (2012), ki je bil pri montaži filma Hoja po vodi ves čas prisoten, pa je povedal, da je z montažo poskrbel za dovolj intenziven ritem zgodbe in želel, da ob koncu vzbudi emocije.

Glede na to, kako se avtor kaže v dokumentarnem filmu, ugotavljamo, da so trije od petih analiziranih biografskih dokumentarnih filmov v osnovi observacijski (Jani Sever: Hoja po vodi, Marjan Fortin: Petra in Hanka Kastelicova: Rada sem srečna). Zanje so značilni dolgi posnetki, naravna svetloba, odsotnost zunanjšega pripovedovalca in igrani prizori, takšen dokumentarni film pa naj bi se odvijal na realnih krajih (Nichols v Kochberg 2002, 49). Eden od petih analiziranih biografskih dokumentarnih filmov je v osnovi razlagalen (Živa Rogelj: Zgodbe Kristine Brenkove). Zanj je značilno, da avtor komentira film z branim besedilom, izjave včasih delujejo same po sebi, uporabljeni so arhivski in igrani posnetki (Nichols v Kochberg 2002, 49). Eden od petih analiziranih biografskih dokumentarnih filmov pa je v osnovi refleksiven (Barbara Stegeman: Palimpsesti življenja). Zanj je značilno, da se avtor v film vključuje skozi namišljene reakcije. Avtor se v dokumentarni film ne vključuje z interpretacijo branega besedila, vendar pa se njegovo videnje portretiranca izrazito kaže skozi igrane prizore (Nichols v Kochberg 2002, 49). Poudarjamo pa, da je to zgolj osnovna klasifikacija analiziranih biografskih dokumentarnih filmov, saj lahko pri vseh petih potrdimo Kochbergino tezo (2002, 49), da ne moremo strogo ločevati načinov pripovedovanja, saj se ti pogosto prepletajo in so zato težko določljivi.

Na podlagi analize ugotavljamo, da avtor v biografski dokumentarni film vstopa predvsem skozi jezik in verbalizacijo, z izbiro sogovorcev, z igranimi in arhivskimi posnetki, s kadri,

kompozicijo, kakovostjo slike, z zvokom in montažo.

Ugotavljamo, da se ob nekaterih neizogibnih vidikih vpletenosti avtorja, na katere opozarjata Edmonds (1974, 31) in Rabiger (1998, 44), avtorji v dokumentarni film vključujejo s poskusom dramatizacije. To poskušata z glasbo in hitro montažo doseči Marjan Fortin v filmu *Petra* in Jani Sever v filmu *Hoja po vodi*. Kot so povedali avtorji analiziranih dokumentarnih filmov, pa so z vključevanjem želeli predstaviti tudi svojo filmsko poetiko. Hkrati pa Schult in Buchholz (1982, 316) pišeta o tem, da gre pri vključevanju avtorja v biografski dokumentarni film največkrat zgolj za režijski prijem. To potrjujejo tudi izjave avtorjev, da so kadriranje, kompozicijo in montažo v večini prepustili režiserju.

Iz odgovorov intervjuvancev o tem, zakaj so se kot avtorji vključili v biografski dokumentarni film skozi glasbo, montažo, verbalizacijo idr., ugotavljamo, da so na ta način želeli pritegniti pozornosti in vzbuditi emocije pri gledalcih.

Glasba je katalizator emocij in hkrati tudi element ločevanja dramskih delov. Gre za filmski element, ki je zmožen najbolj prožne in neposredne komunikacije z drugimi elementi, zato na enostaven način sopoživlja in sostrukturira film (Chion 1995, 149). Poskočna, vesela durova glasba vzbuja pozitivne emocije, medtem ko npr. molova spremljava priklíče negativna čustva, ko gre za ujemanje ali sinkretizem med glasbo in sliko. (Chion 1995, 144–145) V primeru disonance ali nesoglasja, pa je emocija odvisna od kombinacije slike z glasbo. (prav tam) V analiziranih dokumentarnih filmih sta slika in glasba ujemajoči. Npr. v primeru dokumentarnega filma *Petra* (Fortin 2011) avtor uporabi napeto, tragično klasično glasbo v trenutku njenega padca, ki ga želi označiti kot *usodnega*. S tem sproži napetost in tragiko, v nadaljevanju pa z žalostno klavirsko skladbo sočustvovanje gledalca s portretiranko Petro.

Avtor z montažo iz določene časovne kontinuitete izvzame le dogodke/trenutke, ki se mu zdijo zanimivi, ki jih želi poudariti, in so v celoti izbrani (Arnheim 2000, 64). Arnheim (2000, 64–65) dodaja še, da so z montažo možni efekti, ki delujejo na podzavestni ravni. Tako piše npr. o asociativni montaži, pri kateri avtor namesto veselega obraza človeka za prikaz veselja pokaže sončne žarke ali pa žuboreč potok. Tako npr. skuša avtorica v dokumentarnem filmu *Rada sem srečna* z asociativno montažo odpadajočega lista z drevesa pripraviti gledalca, da

sočustvuje s portretiranko, ki boleha za hudo boleznijo. V dokumentarnem filmu Zgodbe Kristine Brenkove pa z asociativno montažo žuborečega potoka na mestu, kjer portretiranka opisuje svojo mladost, avtorica v gledalcih vzbuja občutja brezskrbnosti, veselja, skromnosti.

Z verbalizacijo avtorji najbolj odkrito in neposredno vstopajo v dokumentarni film in ga interpretirajo. Vendar pa je brano besedilo prisotno samo v dokumentarnem filmu Zgodbe Kristine Brenkove (Rogelj 2008), kjer avtorica interpretira z besedami in besednimi zvezami, kot so: »čudovito junakinjo«, »neverjetne dogodivščine«, »izjemne domiselnosti«.

Zaradi potrjene Kochbergine teze (2002, 49), da je pripovedni način v biografskem dokumentarnem filmu težko določljiv, saj se stili v večini primerov prepletajo, težko določimo tudi zvrst sodobnega dokumentarnega filma. Kot navajajo intervjuvanci, je biografski film izjema med dokumentarnimi filmi. Portret, sestavljen iz faktov, brez metafor in občutkov, bi bil dolgočasen (Stegeman 2012 in Fortin 2012). Fortin (2012) pravi, da je pri svojem delu precej subjektiven in tako tudi pri opisovanju oz. ustvarjanju portreta ni mogel mimo subjektivnih oznak. Kljub temu, da je Kastelicova (2012) v analiziranem biografskem filmu interpretacijo želela prepustiti gledalcem, hkrati jasno priznava, da informacija ni primarna in je portretiranko želela predstaviti kot človeka z ljubeznijo, hibami in navadami. Torej interpretativno. Podobno razmišlja tudi Rogljeva (2012), ki pravi, da se z zvrstjo ne obremenjuje, želela je zgolj predstaviti portretirankino »širino in iskrenost«. Izjave vseh povzema Sever (2012), ki pravi, da je vsak dokumentarni film interpretativen. Zaključuje (prav tam), da se je temu nemogoče izogniti, saj avtor z dokumentarnim filmom predstavlja, kako vidi portretiranca.

Čeprav bi bil za dokončni odgovor nujen številčnejši vzorec za analizo biografskih dokumentarnih filmov in pogovori z njihovimi avtorji, na podlagi analiziranih filmov ugotavljamo, da lahko sodobni slovenski biografski film uvrstimo v interpretativno zvrst. Avtorji se biografskega dokumentarnega filma lotevajo z željo po novinarskem, a hkrati tudi umetniškem ustvarjanju, saj želijo tudi z avdiovizualnimi sredstvi gledalcu podati informacije in vzbujati občutke. Med vsemi dokumentarnimi filmi se jim prav biografski zdi tisti, pri katerem si lahko dovolijo nekoliko več in zavestno vstopijo vanj z efekti in vsem, kar jim pomaga pri vzbujanju občutkov pri gledalcih, pri t. i. dramatiziranju.

7 Literatura

- Arnheim, Rudolf. 2000. *Film kot umetnost*. Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica.
- Aufderheide, Patricia. 2007. *Documentary film: A very short introduction*. New York: Oxford University Press.
- Baddeley, W. Hugh. 1987. *Technique of documentary film production*. Boston: Focal Press.
- Barnouw, Erik. 1981. *The magician and the cinema*. New York: Oxford University Press.
- --- 1993. *Documentary: a history of the non-fiction film*. New York: Oxford University Press.
- Bazin, Andre. 1967. *Šta je film? Film i ostale umetnosti*. Beograd: Institut za film.
- --- 2007. Ontologija fotografske podobe. *Kino!*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture KINO!.
- Buchholz, Axel in Gerhard Schult. 1982. *Fernseh-Journalismus*. Muenchen: List Verlag.
- Burlin, Tomaž. 2009. *Resničnost in resnica v dokumentarnem filmu*. Dostopno prek: http://www.ekran.si/fokus/36/496-filip-robar-dorin-intervjujoscsclean=1&comment_id=55#josc55 (9. september 2011).
- Chion, Michel. 1995. *Glasba v filmu*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Coles, Robert. 1997. *Doing documentary work*. Oxford University Press. New York.
- Čučkov, Zlatjan. 2006. *Osnove filmske in televizijske montaže*. Ljubljana: Interno gradivo TV Slovenija.
- *Dokumentarni feljton*. 1995. Dostopno prek: http://www.rtv slo.si/modload.php?&c_mod=rtvod daje&op=web&func=napovednikir ead&c_parent=57356&c_id=24879 (15. oktober 2011).
- Duncan, W. Dean. 1999. *Nanook of the North*. Dostopno prek: <http://www.criterion.com/current/posts/42-nanook-of-the-north> (26. marec. 2013).
- Edmonds, Robert. 1974. *Anthropology on film: a philosophy of people and art*. Daton: Pflaum.
- Fortin, Marjan. 2012. Intervju z avtorico. Ljubljana, 9. marec.

- Grierson, John. 1947. *Grierson on documentary*. New York: Brace and Company.
- Hafner, Jožica. 2011. Intervju z avtorico. Ljubljana, 15. junij.
- Holland, Patricia. 2000. *The television handbook*. 2nd edition. London in New York: Routledge.
- Kastelicova, Hanka. 2012. Intervju z avtorico. Ljubljana, 15. april.
- Kavčič, Bojan in Zdenko Vrdlovec. 1999. *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan.
- Kochberg, Searle. 2002. *Introduction to documentary production*. Velika Britanija: Wallflower Prest.
- Košir, Igor. 1998. *O dokumentarnem filmu in dokumentarnosti filma*. Slovenski film in njegovo varovanje. Ljubljana: Arhiv republike Slovenije.
- Košir, Manca. 1988. *Nastavki za teorijo novinarskih vrst*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Laban, Vesna. 2005. Žanri vestičarske vrste, običajno poročilo in anketa v dnevnem časopisu. V *Uvod v novinarske študije*, ur. Karmen Erjavec in Melita Poler Kovačič, 37. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Leksikon filmskih i televizijskih pojmov. 1993. *Naučna knjiga*. Beograd: Univerzitet u Beogradu.
- Mayeux, Peter E.. 1985. *Writing for Electronic Media*. Lincoln: University of Nbraska-Lincoln.
- Mrak, Matjaž. 2006. *Kader, sekvenca, kadriranje*. Dostopno prek: http://www.mojmikro.si/v_praksi/nauci_se/kader_sekvenca_kadriranje (15. januar 2012).
- Munitić, Ranko. 1975. *O dokumentarnem filmu*. Beograd: Institut za film.
- Nichols, Bill. 1991. *Representing reality*. Dostopno prek: <http://www.google.com/books?hl=sl&lr=&id=Jq2cS7qARd8C&oi=fnd&pg=PR9&dq=author+manifestation+in+documentary&ots=7abs-4yQx6&sig=iEPGWrt5cOWZruiNiy6dNK5nXvg#v=onepage&q=author%20manifestation%20in%20documentary&f=true> (11. oktober 2011).
- --- 1997. *Introduction to documentary*. Indiana: Indiana University Prest.
- --- 2001. *Introduction to Documentary*. Indiana: Indiana University Prest.

- Pöschl, Andraž. 2010. *Nastanek in razvoj dokumentarnih filmov*. Dostopno prek: www.gea-on.net/clanek.asp?ID=1570 (10. oktober 2011).
- Pušnik, Maruša. 1999. Konstrukcija slovenske nacije skozi medijsko naracijo. *Teorija in praksa* (36) 5: 796–808.
- Rabiger, Michael. 2003. *Directing: film techniques and aesthetics*. Amsterdam; Boston: Focal Press.
- --- 2009. *Directing the Documentary*. Burlington: Oxford Focal, an imprint of Elsevier.
- Rezec Stibilj, Tatjana. 2005. *Slovenski dokumentarni film: 1945-1958*. Ljubljana: Arhiv Republike Slovenije.
- Rogelj, Živa. 2012. Intervju z avtorico. Ljubljana, 18. maj.
- Sever, Damijan. 2011. *Filmoterapija 1: Teoretični aspekti filmoterapije ter vpliv psihoanalize in glasbe na filmoterapijo*. Dostopno prek: <http://www.cpmb.si/documents/clanki/Teoreticni%20aspekti%20filmoterapije%20ter%20vpliv%20psihoanalize%20in%20glasbe%20na%20filmoterapijo.pdf> (29. marec 2013).
- Sever, Jani. 2012. Intervju z avtorico. Ljubljana, 15. september.
- SSKJ. 2012. *Slovar slovenskega knjižnega jezika*. Dostopno prek: <http://bos.zrc-sazu.si/sskj.html> (10. oktober 2012).
- Stegeman, Barbara. 2012. Intervju z avtorico. Ljubljana, 2. marec.
- Stewart, C., M. Lavelle in A. Kowaltzke. 2001. *Media and meaning: an introduction*. London: British Film Institute.
- Šprah, Andrej. 2007. Shoah: Med dokumentarnostjo in »fikcijo realnega«. *Kino!* 2/3: 101–136.
- TV Slovenija, 1. program. 2008. *Rada sem srečna*. Ljubljana, 31. december.
- ---2010a. *Palimpsesti življenja*. Ljubljana, 8. december.
- ---2010b. *Zgodbe Kristine Brenkove*. Ljubljana, 26. september.
- ---2011. *Petra*. Ljubljana, 14. december.
- ---2012. *Hoja po vodi*. Ljubljana, 19. junij.
- Winston, Brian. 2000. *Lies, Damn Lies and Documentaries*. London: British Film Institute.

PRILOGE

PRILOGA A: Poglobljeni intervju z Marjanom Fortinom

1. Kako ste izbrali temo dokumentarnega filma oz. portretiranca? Zakaj?

Verjetno se tega filma ne bi lotili, če Petra ne bi končala kariere. Mislim, da je bila priložnost in dolžnost, da ob slovesu tako dobre športnice in osebnosti kot je Petra, naredimo nekaj njej v spomin in v slovo. Petro spremljam odkar je bila na svetovnem pokalu, na vseh njenih svetovnih prvenstvih in olimpijskih igrah. Imel sem priložnost, da sem lahko bil z ekipo, da so me sprejeli kot dodatnega člana, tako da smo celo tri ali štiri leta silvestrovali skupaj na novoletni tekaški turneji. In se mi je zdelo, da moramo to narediti. Sam sebi sem dovolil to predrznost, predlagal sem, da bi naredil dokumentarni film. Sestavil sem scenarij, druga stvar pa je bila, kako to narediti. Žal je tako, da je ob obilici dela in glede na sredstva nemogoče pričakovati, da bomo naredili film, kot ga delajo bogate produkcijske hiše. Vedeli pa smo, da bomo v zadnjem letu to naredili, in da se ona poslavlja, čeprav tega ni javno objavljala. S to mislijo smo šli z njo, s kamero smo šli na prizorišče in posneli po mojem scenariju. To ni film njenih Olimpijskih iger, njenih uspehov, ampak sem jo imel bolj namen pokazati kot osebnost. Poznam ogromno športnikov, ampak take osebnosti kot je ona pa ne! Vse kar rabi, atribute dobrega uspešnega športnika ona ima: voljo, trmo, delavnost ... Poštena je, predvsem do sebe, se ne špara, in od tu izvira to, da lahko pove to, kar misli. Ima neko neverjetno energijo, s katero pritegne cel tim okrog sebe. Je zgodba njenega življenja. Ker pa je bil velik del njenega življenja šport, je tudi večji del tega filma šport. Predvsem pa je ona izjemno zanimiva osebnost, razmišljujoča, zelo odprta in mislim, da ji redko kateri slovenski športnik seže do kolen.

2. Kaj ste želeli z dokumentarnim filmom sporočiti?

Ta film nima nobenih možnosti za uspeh na festivalih v tujini. Film je izrazito močan v njenih izjavah, v njeni čustvenosti. Moj namen je bil, da Petro pokažemo skozi to, kaj je v življenju še počela. Da je verjela vase, v boga, v upanje, v življenjski cilj, ki ga lahko uresničiš, če imaš dovolj volje. Materiala je bilo za tri ure, jaz sem se boril, da bi dokumentarni film podaljševal, potem je bil kompromis za 1.10. Za vsako stvar, ki sem jo vrgel ven, mi je bilo zelo žal.

3. Zakaj oz. po kakšnem ključu ste izbrali sogovornike? Kdo je bil vaš vir informacij?

Petro poznam od leta 1999, tudi ta šport spremljam od takrat. Poznal sem starše, klub, trenerje, poznal sem smučarske teke in šport v Sloveniji. In poznal sem Petro solidno dobro zato, da sem se lahko dotaknil tistih stvari, za katere vem, da jo zanimajo; npr. kako ona rada štrudelj peče, kako rada dela z zemljo, kako je vezana na zemljo. Kaj sama od sebe pričakuje, kaj pričakuje od drugih. Vprašal tudi določene ljudi, ki so vezani nanjo, ampak moraš vedeti, kaj jih vprašati. Sprva pa moraš kot novinar znati sploh poslušati. Posnetih sem imel veliko več sogovornikov, kot sem jih potem vključil. Ampak, zbiral sem jih pa potem, glede na to, kako je njena življenjska pot šla. Zdelo se mi je prav, da je družina, v kateri je rasla in jo je spremljala na njeni poti. Tisti, ki so njeno kariero najbolj obeležili – Slabanja in Ivan Hudač, nekdo, ki jo je poznal kot direktor smučarske zveze, ki se je z njo najprej boril, potem pa ji blazno začel zaupati. Njene sotekmovalke in vrstnice. Vse sledi. Njena življenjska zgodba je reka in to so pritoki.

4. Katere izjave ste izpustili?

Nisem obdelal njene službe v vojski, kjer smo posneli nekatere ljudi, ki so bili z njenim delom v vojski izredno zadovoljni. Imel sem odličen pasus, ampak ga nisem mogel vključiti, ker spoštovani predsednik dr. Türk ni imel časa. Hotel sem ju skupaj spraviti na smuči, ker ga je Petra naučila smučati, navdušila ga je za smučarski tek, a žal ni imel časa in sem se moral temu odpovedati. Sprejel bi nas v pisarni, ampak to ni tisto, kar v filmu iščeš.

5. Zakaj ste dokumentarni film snemali na izbrani lokaciji? Kakšen je pomen lokacije v vašem primeru? Bi bila lahko lokacija nevtralna ali nosi dodatno sporočilo?

Lokacija se mora navezovati na tisto, o čemer oseba govori. Pavel Juhan na Brezjah, zaradi zgodbe, kako so tja šli peš. Natašo Lačen v Črni, koder je doma, Slabanjo v šoli, kjer je delal, in kamor je Petra hodila, potem na Korantu, kjer so večino tekem opravili. Morali smo biti tam, kjer smo bili. Želel sem, da Petra sama pripoveduje svojo zgodbo, in da to naredimo nekje, kjer je Petra trenirala, tekmovala. Ampak, ker je Petra sama rekla, da je bil v zadnjih letih njen drug dom Rogla, smo se odločili, da jo posnamemo na Rogli.

6. Pri izjavah ste se večinoma posluževali doprsnega kadra. Zakaj?

To je stvar režiserja in snemalca. V glavnem je bil ta kader. Težko je predvideti vnaprej, kaj se bo zgodilo. To je prednost dobrega snemalca, da opazi, če kdo zajoče in gre z doprsnega na jok.

7. Zakaj ste v dokumentarnem filmu uporabili arhivske fotografije/zemljevide/slike/fotografije?

Mislím, da ima naša televizija en fenomenalen fond arhiva in bi bilo neumno, če tega ne bi uporabil. Vsa stvar dobi na avtentičnosti. Je pa problem z arhivskimi materiali v tem, ker je to material, ki ga moraš posebej kupiti. Ampak nam je smučarska zveza šla na roko, saj je pri FIS-i izprosila, da lahko za potrebe filma uporabimo ta material. Posnetke z VHS kamero sem dobil od njene družine. Verjetno bi se dalo dobiti še več. To je Robert Slabanja pridobil za nas. Kakovost je veliko slabša, je pa avtentičnost večja.

8. Zakaj v dokumentarni film niste vključili raporta? Kakšen učinek ste želeli s tem doseči?

Tako branega besedila kot tudi raporta nisem vključil v dokumentarni film, želel sem, da Petra sama pripoveduje svojo zgodbo.

9. Zakaj ste izbrali tovrsten tip montaže?

Najprej sem naredil papirnato montažo, potem smo šli noter in potem smo z režiserjema in montažerjem sprejel nekaj kompromisov. Timsko delo je to. Sicer pa so bili predvsem arhivski posnetki, pri katerih nismo imeli izbire.

10. Teoretiki niso na skupni ideji o tem, kam bi umestili sodobni biografski dokumentarni film. Kam bi ga umestili vi in zakaj? Med informativno ali interpretativno zvrst?

Jaz sem bolj za interpretativni. S portretom poveš, kaj lahko pričakuješ, tudi jaz sam sem precej subjektiven pri svojem delu, zato bi dokumentarni film ocenil in umestil v interpretativno zvrst.

11. Na kakšen način ste izbrali bistvene informacije, ki ste jih v dokumentarnem filmu raziskali in vanj tudi vključili?

Ko sem pisal scenarij, sem si zamislil, kateri 'punkti' morajo biti: kako je začela, njena pot na OI, prva kolajna, OI in zadnja kolajna ter slovo. To so oporne točke, ki jih potem povežeš.

12. Ali ste želeli vključiti še kakšnega sogovorca in zakaj ga niste?

Eden tistih, ki mi je ušel, je bil Jarmo Pukinen. On je bil trener smučarske reprezentance v času, ko je bila ona še mlada punca. Leta 2000. On jo je spremljal, zadnja leta pa je on strokovni sokomentator na norveškem radiu in televiziji. Pozna jo zelo dobro. Jo ceni in spoštuje. Vedno je prišel do nje, ji čestital, tolažil, ko ji ni šlo najbolje. Žal nismo imeli kamere takrat, ko smo bili skupaj. Bilo je cel kup ljudi, ki bi jih lahko vključil. Petra je namreč oseba, ki je, kamorkoli je prišla, pustila velike sledi.

13. Ali ste pri iskanju informacij od dveh virov naleteli na različne interpretacije iste zgodbe? Za katero ste se sami odločili? Zakaj?

Tu je bilo to bistvenega pomena. Vsak je gledal Petro s svojega zornega kota.

14. Kako je v življenju portretiranca, ki ima številne dogodke, izbral samo nekaj ključnih?

Bilo je težko, ampak že tako smo prekoračili čas. Zato sem tudi govoril z ljudmi, kaj bi jih zanimalo. Sam bi želel pokazati še njeno pot s fanti; o njenih neuspešnih zvezah. Ampak, branil sem zasebnost in mislil sem, da to v končni fazi ni nujno.

15. Ali je film dokumentarni igran/sugeriran?

Tisti začetni del je bil slabo odigran, morala bi bolje. Ampak, se niti najbolj ne spomnim in druga stvar je, da sem preklinjal. Prihod Petre s prijateljicami, in še nekateri drugi pa so sugerirani.

16. Kako ste se spopadali z intervjuvanjem sogovorcev, glede na to, kaj ste želeli od njih dobiti (podatke, anekdote, čustva)?

Z večino sogovorcev sem se poznal, postavil sem jih v določeno zgodbo, vzbudil sem jim nekatere spomine in jih vprašal. Npr. Mileni Kordež sem rekel: »Daj, povej, kako je bilo takrat, ko ste šli na žgance in na mleko!« In potem je ona povedala, da so bile takrat razmere čisto drugačne. Pristopi so odvisni od sogovorca. Malo tipaš in če nisi zadovoljen, ponavljaš.

Prvo vprašanje mora biti sproščujoče. Nikoli in medias res. V intervjujih, seveda se zgodi, da je dober tisti, ki ga vidiš prvič. Ampak bolje je, če človeka poznaš.

17. Zakaj ste se odločili za snemanje ob določenem delu dneva (vzhajajoče sonce, zahod itd.)?

Ne, to je zgolj naključje. Takrat smo prišli na hrib, morali smo posneti, s tem nisem želel podati nobene dodatne sporočilne vrednosti.

18. Zvočni posnetki? Zakaj ste posnetku dodali glasbo? Na kakšen način ste jo izbrali?

Mednarodni ton je sicer zaželen, vendar pa so krave na Rogli in njihovo mukanje ter zvonjenje moteči. To je napaka tonskega mojstra. Glasbo smo prepustili Boštjanu Grabnarju, film pa smo opremili po občutku.

19. Zasnova: Zakaj ste začeli z dogodkom, ki se npr. zgodi ob koncu portretirančevega življenja?

Začeti moraš z udarno stvarjo. Vsi se jo spomnijo po tistem padcu, po vrnitvi med žive ... Tako, da začneš udarno in potem nadaljuješ. V bistvu ima dva vrha.

PRILOGA B: Poglobljeni intervju s Hanko Kastelicovo

1. Kako ste izbrali temo dokumentarnega filma oz. portretiranca? Zakaj?

Z Natašo Tič Ralijan sem že prej veliko sodelovala. Skupaj sva delali sinhronizacijo – predvsem risank. Sicer pa me je motilo predvsem, da portrete vedno delamo že po zaključku karier velikih ljudi in ne na vrhuncu. Poleg tega pa sem vedela, da gre za močno osebnost, ki ima hkrati tudi smisel za humor.

2. Kaj ste želeli z dokumentarnim filmom sporočiti?

Dokumentarni film je bil na programu ob koncu leta, zato sem z njim želela poudariti predvsem notranjo moč Nataše Tič Ralijan, s humorjem pa vse skupaj začiniti, da je kljub težki življenjski zgodbi, dokumentarni film še vedno lahkoten.

3. Zakaj oz. po kakšnem ključu ste izbrali sogovornike? Kdo je bil vaš glavni vir informacij?

Glavni vir informacij je bil Gašper (Tič, Natašin mož), ki je bil hkrati tudi koscenarist. Bil mi je v veliko pomoč, saj sva film morala v celoti narediti v treh mesecih. Sam mi je tudi predlagal sogovornike, ki so Natašo v življenju zaznamovali, ki so imeli vpliv na njeno ustvarjanje. V pregled mi je dal medijski material in družinski album.

4. Zakaj ste dokumentarni film snemali na izbrani lokaciji? Kakšen je pomen lokacije v vašem primeru? Bi bila lahko lokacija nevtralna ali nosi dodatno sporočilo?

Lokacije so prihajale kar same od sebe in vsekakor nosijo dodatno sporočilo. Snemali smo na lokacijah, ki so Nataši blizu oz. so zaznamovale njeno življenje; npr. na morju smo snemali, ker je tam doma, v gledališču, ker tam dela, na Golniku, ker se je tam zdravila.

5. Pri izjavah ste se večinoma posluževali doprsnega kadra. Zakaj?

Nihče – ne jaz ne Gašper pa tudi Nataša ne maramo samo »govoreče glave«. Zato so kadri širši in tako tudi bolj izpovedni, saj pokažejo več čustev in tudi neverbalno govorico.

6. Zakaj ste v dokumentarnem filmu uporabili arhivske fotografije/posnetke?

Želela sem prikazati njeno pot od določenega trenutka; vseč mi je prikaz razvoja nekega človeka in vsa ta spremenljivost, ki pa jo najlažje prikažeš prav z arhivskim materialom.

7. Portretiranka ima v dokumentarnem filmu več vlog. Kakšne in zakaj ste se odločili za to?

Igralec mora imeti vedno več oseb v sebi. Težko je najti samega sebe. Zato smo s postavitvijo dveh Natašinih vlog želeli prikazati ta oster kontrast in hkrati širok zajem možnosti, ki jih ponuja televizija kot medij.

8. Ste pri raziskovanju teme naleteli še na kakšne informacije o portretirancu? Zakaj ste jih izpustili? Zakaj ste določene izbrali?

50 min, kolikor smo imeli na voljo za portret, je malo in hkrati veliko časa. Pri vsem skupaj pa je pomembna predvsem energija; osebni pristop. Zato sem dogodke izbirala tako, da sem z njimi gledalca lepo vodila, da je bila montaža gladka, tekoča in hkrati, da gledalca ves čas preseneča.

9. Zakaj ste izbrali tovrsten tip montaže? Ste sodelovali pri montaži? Kaj prinaša asociativni tip montaže pri vašem dokumentarnem filmu?

Pri montaži vedno zelo sodelujem. Menim celo, da je to najbolj kreativen del ustvarjanja filma. Z montažo film postaviš ali pa ga ubiješ. Spomnim pa se, da je bil takrat, ko smo montirali film glavni problem kombinacija različnih formatov. To smo potem rešili »na silo« z grafiko, kar mi ni najbolj všeč. Sicer pa o montaži nikoli ne razmišljam na tak način (ali je asociativna ali zaporedna ...). Montiram po občutku, navadno dam film v pregled kakšnemu novinarskemu kolegu in opazujem njegova čustva, kretnje ali se dolgočasi ali sledi. Glede na to prilagajam montažo.

10. Teoretiki niso na skupni ideji o tem, kam bi umestili sodobni biografski dokumentarni film. Kam bi ga umestili vi in zakaj? Med informativno ali interpretativno zvrst? Zakaj?

Ovisno od pristopa. V omenjenem dokumentarnem filmu informacija ni primarna. Natašo sem želela predstaviti kot človeka, z njeno ljubeznijo, hibami in navadami. Kdo je ona kot človek.

11. Se vam zdi, da je prisotnost novinarja v dokumentarnem filmu prednost ali slabost? Zakaj?

Dokumentarnega filma nisem nikoli delala na način, da je bil v njem vključen tudi novinar. To namreč premakne žanr na informativno raven. Potem postane tudi novinar del zgodbe. Interpretacijo sem želela prepustiti neposredno gledalcu. Novinar je pri meni vedno za kamero.

12. Na kakšen način ste izbrali bistvene informacije, ki ste jih v dokumentarnem filmu raziskali in vanj vključili?

Nismo se borili za podatke, pač pa smo dokumentarni portret želeli oblikovati jasno in prezentno. Uporabili smo podatke in informacije, ki so bili pomembni. Temelj zgodbe je bila njena življenjska ogroženost, zgodba, okrog katere smo gradili.

13. Ali ste želeli v dokumentarni portret vključiti še koga in zakaj ga niste?

Ne.

14. Film je delno igran. Zakaj ste se odločili za to? Je morda tudi sugeriran pri iskanju odgovorov sogovorcev?

Res je in v našem primeru je to prednost. Natanko smo vedeli, kaj hočemo. Igralci znajo komunicirati s kamero in tako smo ustvarili dialog. Tekstovno smo pripravili del pogovora o njenem življenju. S komunikacijo z lastnim likom pa smo gledalca želeli na nek način presenetiti. Ker gre za igrane prizore, smo pri snemanju Nataše določene prizore ponavljali, pri sogovorcih pa nikoli.

15. Kako ste se spopadali z intervjuvanjem sogovorcev, glede na to, kaj ste želeli od njih dobiti (podatke, anekdote, čustva)?

Pri Nataši smo večkrat poskušali z istimi vprašanji. Na različnih lokacijah in vsakič malo drugače. Vmes je minilo nekaj časa, Nataša je bila morda druge volje, bolj sproščena. Tisoče vplivov deluje na to, kako bomo pristopili do intervjuvanca.

16. Zakaj določeni premiki kamere? Kaj ste želeli s tem doseči? Npr. zasuk za 360° itd.?

Vsak gib posebej ima svojo izpovedno moč. Večji del besede pri vsem skupaj je imel režiser, sva se pa tudi o tem veliko pogovarjala, saj je za dober dokumentarni film to bistvenega pomena.

17. Zvočni posnetki? Zakaj ste posnetku dodali glasbo? Na kakšen način ste jo izbrali?

Glasbeno opremo smo prepustili zvočnemu opremljevalcu, le Nataša, ki se sicer vsebinsko ni vključevala v scenarij je predlagala določen insert glasbe z delfini, ki ji je ljub.

PRILOGA C: Poglobljeni intervju z Živo Rogelj

1. Kako ste izbrali temo dokumentarnega filma oz. portretiranca? Zakaj?

Pogovarjala sem se s profesorico Mileno Milevo Blažič ob eni drugi priliki, ko sem snemala prispevek o književnosti, in ona me je spomnila, da bi bilo dobro narediti nekaj daljših portretov pisateljic. Med drugim je padla ideja o Kristini Brenkovi. Začela sem o tem razmišljati. Zdelo se mi je, da Kristino Brenkovo lovimo za rep, saj je bila stara 98 let. Zato sem šla do urednika in rekla, da bi to rada naredila.

2. Kaj ste želeli z dokumentarnim filmom sporočiti?

Veličina dela Kristine Brenkove kot založnice, urednice je bila ogromna. Enkrat sem že snemala pri njej doma in je name naredila vtis. Dokumentarnega filma sem se lotila brez scenarija in brez režiserja. Najprej sem v enem dnevu z njo posnela pogovor. Nisem namreč vedela v kakšnem vzdržljivostnem in mentalnem stanju je Kristina Brenkova.

3. Zakaj oz. po kakšnem ključu ste izbrali sogovornike? Kdo je bil vaš vir informacij?

Vse sogovornike sem napletla okoli zgodbe Kristine Brenk in se odpovedala nekaterim, ki sem jih posnela. Npr. Nika Grafenauerja. Nekako ni sodil v to mehko nit. Sicer pa je bila prof. Blažičeva tista, ki mi je pomagala s faktografskimi podatki. Dokumentarni film ni bil vezan na to, da moramo vse njene nagrade, vso njeno pot predstaviti.

4. Zakaj ste dokumentarni film snemali na izbrani lokaciji? Kakšen je pomen lokacije v vašem primeru? Bi bila lahko lokacija nevtralna ali nosi dodatno sporočilo?

Kristina je sama povedala, da bi bila rada doma. Ni želela ven iz svojega stanovanja v Bežigradu. Planirana smo imeli dva snemalna dneva. Ona si je želela da bi bilo v enem snemalnem dnevu. Na koncu je vendarle zdržala in bila bolj pri sebi kot kdo drug. Ona je narekovala, kje se bomo pogovarjali. To je bil dnevni prostor, obdan s knjigami in umetninami. Drug prostor je bil pa prav tako skromen, v njeni rojstni hiši v Horjulu. Da bi ji vzbudili drugačne občutke od tistih v Ljubljani, da bi dobili to domačnost. Da bi ta impulz, vonj po domačem vzbudil drugačne spomine. Sicer pa moram reči, da je ta dokumentarni

film skromen glede scenografije. V dokumentarnem filmu sem želela izpostaviti njo, zato so vsa ostala vizualna sredstva minimalizirana. Eno sestro, s katero sta bili sovrstnici v Mariboru, smo odšli posneti v Radovljico, njena sinova pa smo posneli tu v Ljubljani. Sicer pa ja, tudi z lokacijo se da podati neko sporočilo, vendar se mi zdijo včasih ti prehodi v dokumentarnih filmih slovenskih literatov skozi pokrajino v visoki travi in dehtečih cvetovih neka stalnica. Zato sem želela, da tega ni. Zdi se mi, da je pri takih osebnostih kot je Kristina Brenkova to popolnoma odveč.

5. Zakaj ste določeno osebo vključili v takšnem kontekstu?

Govorce sem iskala glede na njeno pripoved in na strokovnjake. Npr. Anja Štefan kot odlična otroška pisateljica, pesnica in ob enem tudi raziskovalka pravljic. Anja Štefan je tudi srčen človek. Ona se je veliko pogovarjala z Brenkovo. Drugi krog je bil družinski. Izbrala sem si njena sinova. Začela pa sem z ilustratorkami, s katerimi je ona največ sodelovala: Ančka Gošnik Godec, Marjanca Jemec Božič, Marlenka Stupica. To so tiste gospe, ki so sedele skupaj s Kristino Brenkovo.

6. Pri izjavah ste se večinoma posluževali doprsnega in bližnjega kadra. Zakaj?

Gre izključno za izbiro snemalca in režiserja.

7. Zakaj (če je tako) ste v dokumentarnem filmu uporabili arhivske fotografije/zemljevide/slike/fotografije?

Arhivski posnetki delujejo prijetno in toplo. Prinesejo čar, šarm in nostalgijo. In to je tisto, kar sem želela, malo čarobnosti; zato sem tudi v začetku – kolikor nam je uspelo – posnela učinek kalejdoskop. Ker se mi je zdelo, da je ona tak človek – kot kalejdoskop.

8. Zakaj v dokumentarni film niste vključili raporta?

Če bi delala raport, bi ga tako, da bi vodila pripoved v celoti. Ker je vse skupaj šlo zelo na hitro, sem se mu odrekla. Mislim, da je to, da se avtorji ne izpostavljajo, pomanjkljivost slovenskih dokumentarnih filmov. Se mi zdi, da Angleži in Američani znajo to zelo dobro narediti. Dobro se mi zdi, da je – tako kot v britanskih dokumentarcih – človek, ki vodi zgodbo, ki je skupaj s portretirancem in gledalca vodi po prostoru in času. Če bi delala naslednji dokumentarni film, bi ga definitivno delala na ta način. Je pa res, da če

dokumentarni film delamo novinarji, se znamo pred kamero postaviti. Če pa to dela scenarist, je pa raje v ozadju in potrebuje igralca, ki pa s sabo še nekaj prinese.

9. Ste pri raziskovanju teme naleteli še na kakšne informacije o portretirancu?

Zakaj ste jih izpustili? Zakaj ste določene izbrali?

Materiala, ki bi ga želela vključiti, je preveč. Ampak točno sem vedela, koliko materiala moram imeti za dokumentarec. In ker sem zelo disciplinirana, sem že takoj prišla z zadevami in s točno minutažo, spremljevalnim besedilom in izjavami ... Približno 40 min. Se pravi, sem že predvidevala tudi momente premora za tišino in tiste, ko mora igrati glasba. Zdi se mi, da je selektivnost zelo pomembna.

10. Zakaj ste izbrali tovrsten tip montaže? Ste pri njej sodelovali?

Jaz sem sestavila cel dokumentarni film, potem pa je režiser Primož Meško naredil en preobrat in zdi se mi, da je to zelo v redu. S sliko smo sledili temu, kar pripovedujemo. Gre za to, kako je on epizode malo zapakiral, da postane vse skupaj malo bolj napeto. Že od vsega začetka pa sem vedela, da nočem iti kronološko. Želela sem, da bi ta zgodnji del, otroškost, mladost in prehod iz mladosti v zrelost postavil piko. Konec.

11. Teoretiki niso na skupni ideji o tem, kam bi umestili sodobni biografski dokumentarni film. Kam bi ga umestili vi in zakaj? Med informativno ali interpretativno zvrst?

S tem se ne obremenjujem. Za gledalca je to lahko informacija ali interpretacija. Menim, da je pomembno, da sem ujela tisto širino in iskrenost Kristine Brenk.

12. Na kakšen način ste izbrali bistvene informacije, ki ste jih v dokumentarnem filmu raziskali in vanj tudi vključili?

Dokumentarec je narejen izključno iz tistih delov, ki so najboljši. Vključila sem tiste stvari, ki jih je Brenkova najbolje povedala, najbolj iskreno, ob katerih se je najbolj nasmejala.

13. Ali ste želeli vključiti še koga in zakaj ga niste?

Zelo pomembno je, da sem dobila ilustratorke. Vse so gospe v letih. Za Marjanco in Ančko smo se že zmenili, za Marlenko Stupica pa ... Zelo nerada se kaže, daje izjave. Ampak na

koncu, smo jo vendarle prepričali. Lahko bi rekla, da sem vanj vključila vse, ki sem jih želela vključiti.

14. Se vam zdi, da bi lahko biografski dokumentarni film o Kristini Brenk posneli tudi brez branega besedila?

Ta dokumentarec bi se dalo narediti tudi brez branega besedila, vendar bi morala imeti scenarij prej pripravljen.

15. Zakaj ste uporabili tak jezik?

Tega branega besedila je izjemno, izjemno malo. Tako, da so bili kratki stavki. Če so bili poetični, vsaj nisem želela, da bi bili osladni.

16. Zakaj ste se odločili za brano besedilo in tak način branja?

Ko enkrat stopiš v pravljichen svet Kristine Brenkove, potem te to nekako povleče. Vedela sem, da mi bo brano besedilo posnela Polona Juh, poznala sem njeno barvo glasu.

17. Kako ste v življenju portretiranca, ki ima številne dogodke, izbral samo nekaj ključnih?

Ko začneš delati dokumentarni film, veš, da moraš vanj vključiti določeno število dogodkov in med njimi so prav gotovo: nagrade, dela, glavne in prelomnice v službi. Ampak to ni faktografski dokumentarni portret. To si lahko preberemo na spletu. Pomembno mi je, da začutiš Kristino Brenkovo. Mene ne zanima, kaj vse je napisala, njo kot človeka sem želela predstaviti in ona mi je narekovala, kaj naj predstavim.

18. Ali je biografski dokumentarni film igran/sugeriran? Zakaj ste se odločili za igrane dele?

Malo sem se izogibala igranim prizorom, ampak potem sva se z režiserjem odločila, da bi to vseeno naredila. Igralca sta moja hčerka in njen dedek. Tara je takrat ravno brala Piko Nogavičko in bila je navezana na Kristino Brenkovo. Ostali deli pa niso bili niti malo sugerirani. Gre za povsem spontane dogodke. Mi smo jo pripeljali v Horjul, posedli v njen najljubši kotiček. Tudi tisti del, kjer jo obišče slepi bratranec je popolnoma spontan.

19. Kako ste se spopadali z intervjuvanjem sogovorcev, glede na to, kaj ste želeli od njih dobiti (podatke, anekdote, čustva)?

Že po telefonu in po tem, ko se snidemo, moram ljudi prepričati, da je kamera v redu, da je vse dobro, da mi zaupajo. In mislim, da sem brez teoretičnih knjig razvila to, da mi zaupajo. Tudi z delom sem dokazala, da mi lahko zaupajo tudi skrivnosti in jih potem ne razkrijem. Ljudje me poznajo kot novinarko in veliko ljudi ima idejo, kaj bodo povedali v intervjuju. Jaz jih pustim, da to povejo. Potem pa začnem. Od tistega trenutka, ko povejo, kar so nameravali, ko se zares sprostijo. »Aha, zdaj sem pa rešen,« in potem jih 'lovim' in toliko časa, da mi povejo tisto, kar želim. Včasih je treba kakšno stvar tudi večkrat ponoviti.

20. Zakaj določeni premiki kamere? Kaj ste želeli s tem doseči?

To je režiserjevo delo. In delo snemalca.

21. Zvočni posnetki? Zakaj ste posnetku dodali glasbo? Na kakšen način ste jo izbrali? Ste z njo želeli še kaj sporočiti/dodati?

Želela sem si, da bi bila topla, prijazna, na trenutke igriva melodija, nikoli zatežena, brez disharmonij. Ker Kristina ni imela disharmonij v sebi. Želela sem si tako glasbo, da je ne bodo vsi opazili in da bo hkrati ponazarjala samo Kristino Brenk. Glasba, ki ni tako vpadljiva. Tišino in glasbo je določil režiser z glasbenim opremljevalcem.

22. Zasnova: Zakaj ste začeli s citatom Pike Nogavičke? Zakaj ste šli od zadaj naprej?

Če nekemu rečem »Kristina Brenkova«, je vsem to znano ime, ampak, kaj pa je napisala? Pika Nogavička je najbolj znana. Vsi smo jo prebrali, jo gledali. In ker je pozitiven ženski lik, ki je močen, ne trpi, super lik ... Kristina Brenk je tudi super ženski lik. Obe sta močni, smešni, radi se smejita, izražata navdušenje nad življenjem. Zdeli sta se mi zelo podobni. Pika Nogavička je čudovit primer dobre energije in primer, ki ga vsi poznajo. Gledalca primem z eno znano zadevo, potem pa mu druge zadeve nalagam še gor. In potem gledalec dobi širši vpogled. Poleg tega pa citat na začetku citat tudi zato, ker se Pika Nogavička tako imenuje, ker ji je Kristina Brenkova dala ime. In ko enkrat to veš, te zelo zanima, kaj je Kristina Brenkova še naredila.

23. Zakaj tako malo grafične opreme?

Jaz imam najraje statičen kader, v katerem se kaj zgodi. Ali pa lep premik. Obožujem fotografijo. V njej je vse. Takrat je slika najbolj močna. Prelevi, grafično se ven povleče ... To je zame vizualni šum.

24. Kaj je najpomembneje za dober dokumentarni film?

Za dober dokumentarec je najpomembnejše, da imaš dobro zgodbo, da nekaj razkrivaš ali pa da imaš zelo zanimivega človeka. Naloga novinarja je, da iz slabega govorca toliko časa vleče, da dobi nekaj zanimivega. Sama pa se pred snemanjem nisem dobila z nobenim od sogovornikov. Pri portretu mislim, da se moraš narediti malo nevednega. Ni pomembno, da so izjemno načitana, inteligentna vprašanja. Pomembna so kratka vprašanja. Pri čemer portretiranca ne smeš določati z njimi. Če se narediš neveden, človek začne razlagati ...

25. Kaj pa je tisto, kar gledalca najbolj pritegne?

Najbolj 'pali' duhovitost, smeh, pristrčnost. Če se nekdo joka, ga ne želim uporabiti. To je res nekaj, kar ne maram kazati, ker tudi sama nočem, da bi mene kazali.

PRILOGA Č: Poglobljeni intervju z Barbaro Stegeman

1. Kako ste izbrali temo dokumentarnega filma oz. portretiranca? Zakaj?

Slavko Hren, s katerim sva že večkrat sodelovala, je dobil naročilo s strani urednice in me povabil kot scenaristko in raziskovalko. Dokumentarni film smo delali 3-4 mesece.

2. Kaj ste želeli z dokumentarnim filmom sporočiti?

Nekaj portretov, v katerih Niko Grafenauer govori o svojem življenju, je že bilo narejenih. V teku raziskovanja sem naletela na članek Nele Malečkar, ki je znana po tem, da v človeka zavrti, da vse plasti človeka odkrije. In v času, ko sem prebrala ta intervju, nikjer nisem zasledila te zgodbe; njegovo življenje se je dotikalo tudi mene. Njegova mama je umrla na porodu. Tako kot moja. Odraščal je brez mame in očeta. Pri nas je mama umrla, ko je bila sestra stara šest let in sem potem jaz skrbela za vseh sedem otrok. Sicer pa je po mojem mnenju njegova poezija nekaj, kar presega življenje. Ta osebni moment je v njegovem življenju in v poeziji.

3. Zakaj oz. po kakšnem ključu ste izbrali sogovornike? Kdo je bil vaš vir informacij?

Arhivski filmi in intervjuji. Nekajkrat smo se sicer srečali, pa vendar. Niko daje vtis veselega človeka, vendar pa v sebi skriva veliko žalosti. Tako od njega ni bilo veliko. Med snemanjem se je sicer dobro držal, ampak pred snemanjem pa ne. Sogovornike sem izbirala glede na zgodbo. Meni se je npr. zdela zanimiva zgodba, ko mati pride noseča v cerkev, prizor, ki smo ga kasneje tudi odigrali, pa potem prizor, kjer ljubimca na cirkniškem polju bereta poezijo. Slavko pa je imel zahteve po raznih intelektualcih. Mislim, da je vsak svoj delček doprinesel k filmu.

Nihče ni odvrnil intervjuja, razen eden od njegovih otrok Aleš Berger – 15-letnik, ki ga ima z mlajšim dekletom.

4. Zakaj ste dokumentarni film snemali na izbrani lokaciji? Kakšen je pomen lokacije v vašem primeru? Bi bila lahko lokacija nevtralna ali nosi dodatno sporočilo?

Hren je učenec Frana Žižka in tako ne odstopa od njegovih pravil. Gre za precej predvidljivo kadriranje. Moj je bil igrani vložek noseče matere v cerkvi in scena z ljubimci na Cerkniškem polju. Izziv mi je bil poezijo prenesti na ekran.

5. Zakaj ste v dokumentarnem filmu uporabili arhivske fotografije/zemljevide/slike/fotografije?

Mislím, da je ta arhív res ena zakladnica informacij. Fascinirali so me posnetki iz vrtca. Zdi se mi, da nas arhív lahko popelje v čas, kjer je on ustvarjal. Rada delam z arhívom, ure in ure lahko to gledam. Da vzbudim avtentičnost in čustva.

6. Zakaj v dokumentarni film niste vključili raporta? Ste se branemu besedilu namenoma ognili?

Mislím, da to ni v žanru. Če bi bila jaz pomembna za njegovo življenje, potem bi se vključila. Ker pa do tega momenta nisem bila povezana z njegovim življenjem, se mi zdi to nesmiselno. Samo enkrat se roka pojavi v kadru, ker nismo imeli druge izbire.

7. Ste pri raziskovanju teme naleteli še na kakšne informacije o portretirancu? Zakaj ste jih izpustili? Zakaj ste določene izbrali?

Ko narediš raziskavo, že veš, kaj boš povedal in na kakšen način. Potem pa iščeš samo podatke, ki ti to potrjujejo. Tudi v montaži imaš ure in ure izjav, treba pa je narediti logično zgodbo. Jaz sem vse prebrala, vse raziskala. Potem sem se dobila z njim, ampak od tega nisem imela veliko. Narediš en punkt z režiserjem, narediš snemalni plan, potem se s sogovorci pomeniš, če bi povedali nekaj v tej smeri. To je to ...

8. Zakaj ste izbrali tovrsten tip montaže? Ste sodelovali pri montaži?

Ves čas sem bila zraven. Ker montaža zgreši ali pa doda. Popis je naredila naša tajnica, potem pa sem jaz naredila montažni plan, Hren pa ga je predelal. Montažnih učinkov je veliko. To pa zato ... Palimpsest je, da nekaj napišeš, prečrtaš in napišeš čez. Učinek preliva je to poudaril. Ker palimpsest je celo naše življenje.

9. Teoretiki niso na skupni ideji o tem, kam bi umestili sodobni biografski dokumentarni film. Kam bi ga umestili vi in zakaj? Med informativno ali interpretativno zvrst?

Mislím, da je zelo interpretativna, glede na to, da sem sama svojo zgodbo podoživljala, da sem jaz interpretirala. Kako bi sploh bil videti informativni portret? Ne bi bilo nekih metafor, občutkov ... Bili bi samo neki fakti itd.

10. Ali ste pri različnih sogovornikih naleteli na različne interpretacije iste zgodbe ?

Ja, velikokrat. Vključila sem potem obe. Nihče ni rekel »ta je kriv«, drug pa »ne, ta ni kriv«. Šlo je zgolj za različne interpretacije.

11. Kako je v življenju portretiranca, ki ima številne dogodke, izbral samo nekaj ključnih?

Po posvetu s Hrenom sem se odločila za ključne dogodke. Hren je zelo poudarjal srečanje s filozofom. Poskušaš zaobjet širino, poezijo, poezijo za otroke, odrasle. Poskušali smo zaobjeti in predstaviti vse, vodila pa nas je potem poezija. Eseji niso »televizijski«. Kot televizijec moraš gledati, kaj je zame za televizijca sprejemljivo.

12. Kako ste se spopadali z intervjuvanjem sogovorcev, glede na to, kaj ste želeli od njih dobiti (podatke, anekdote, čustva)?

Veliko sem se pogovarjala, predvsem po telefonu. Če se pokažeš kot nevednež, da ti portretiranec oz. sogovornik ne more zaupati, potem izgubiš zaupanje. Jaz sem se na vsak klic pripravila. Pri snemanju večine stvari nismo ponavljali, je pa lažje pri ljudeh, ki so vajeni javnega nastopanja ... Kot televizijec je najboljši klimaks – vrh – če ti nekoga toliko odpreš, da npr. dobi solzne oči. Mislím, da sogovorniki zgodbe želijo povedati, samo nihče jih ne posluša.

13. Zakaj ste na začetku dokumentarnega filma nanizali več kratkih izjav?

Zato, da gledalec prisluhne, da človeka pritegneš. Če bi začeli dokumentarni film s kronološko življenjsko zgodbo, bi si gledalec mislil: »Ne, hvala«.

PRILOGA D: Poglobljeni intervju z Janijem Severjem

1. Kako ste izbrali temo dokumentarnega filma oz. portretiranja? Zakaj?

Šlo je za neke vrste slučaj. Snemali smo reklamo, v kateri je nastopal Alen. Tako smo spoznali njegovo zgodbo. Videli smo ga v bazenu, videli smo, kako se trudi. Takrat je že imel idejo, da bi nastopil na Olimpijskih igrah, kar mu na koncu žal ni uspelo. Ampak zgodba zvezdnika, ki doživi tragično usodo in se potem trudi, da bi spet nekaj dosegel, se nam je zdela zanimiva. Zanimiva vsebinsko in potencialno zgodba, ki bi mogoče zanimala tudi sponzorje, da bi bil Alen zanimiv tudi za trg. To lahko tudi čisto komercialno razumemo.

2. Kaj ste želeli z dokumentarnim filmom sporočiti?

Pri dokumentarcih je s temi sporočili, kar se mene tiče, svojevrstna zadrega. Ko začneš snemati dokumentarni film, niti ne veš točno, kaj se bo zgodilo. Na začetku se mi je zdelo, da je namen oz. glavno sporočilo, to, kako si nek mlad človek izbere nov cilj in je lahko uspešen; znova uspešen. Neka vztrajnost in nepopustljivost pred usodo. Toda bolj kot smo snemali, bolj se je namen obračal. Zgodba o vztrajnosti je sicer ostala, ampak na drugi strani pa se mi zdi, da bolj ko smo končevali snemanje, bolj je postajalo jasno, da mu v resnici ne bo uspelo iti na olimpijado in da je našel svoje poslanstvo nekje drugje. In je spet iskal nek modus svojega življenja.

3. Zakaj oz. po kakšnem ključu ste izbrali sogovornike? Kdo je bil vaš vir informacij?

Ključni vir informacij so bili ljudje, ki nastopajo v filmu. On sam, njegova bivša punca, partnerka, njegovi prijatelji.

4. Kdo vas je usmeril do njih?

Ko spoznaš Alena ugotoviš, da ima neko punco ... Na začetku snemanja sta bila še par, potem sta se razšla. Zdaj skupaj delata. Veš, da ima prijatelje. Z njegovim sparing partnerjem smo hodili skupaj na tekme. Trener in trenerka sta praktično ves čas z njim. Brez njih ne moreš nič narediti. Zdravniki se ve, kateri so. Tako da nekega usmerjanja, se mi zdi, da ni bilo. Sogovorniki so bili sami po sebi umevni in so se odpirali po Alenovih pripovedovanjih.

5. Zakaj ste dokumentarni film snemali na izbranih lokacijah? Kakšen je pomen lokacije v vašem primeru? Bi bila lahko lokacija nevtralna ali nosi dodatno sporočilo?

Lokacije so zelo pomembne. Vendar – gre za dokumentarec, ki smo ga snemali leto ali celo več; pravzaprav ga še vedno snemamo. Lokacije so bile velikokrat precej naključne, nenačrtno izbrane. Razen parih – z zdravniki v ordinacijah. Smučanje je bilo spontano, ko smo šli po smučanju nekaj pojest. Z Alenom smo se dobivali pri njem doma. Intervju ob morju ni bil planiran. Snemati smo šli smučanje na vodi, ki ga kasneje nismo uporabili v filmu. Po koncu pa smo se usedli in Alen se je spontano odprl. Posneli smo ga in ta del uporabili v biografskem portretu.

6. Pri izjavah ste se večinoma posluževali doprsnega in bližnjega kadra. Zakaj?

Hoteli smo loviti emocije intervjuvancev. Pri teh scenah skušam ujeti emocije na obrazu, v očeh ... Na mimiki.

7. Kaj pa snemanje od spodaj navzgor? Kako pomemben je zorni kot?

Alena nismo hoteli predstaviti kot žrtev. Ker tudi on ne funkcionira na ta način. Noče pokazati svojih šibkosti. Poveličevanje, ja – vsekakor ne kot žrtev.

8. Zakaj ste v dokumentarnem filmu uporabili arhivske fotografije/zemljevide/slike/fotografije?

Arhivskih posnetkov smo se malo posluževali, ker jih pravzaprav ni. Njegov vrhunec kariere je potekal, ko še ni bilo snemanja v taki meri. Ko se videokamera ni uporabljalo vsevpred, ni bilo telefonov in kamer tako kot zdaj. To se je začelo leta 2006, z Youtubom. Njegova kariera pa se je takrat zaključila. Iskali smo nekaj tega materiala, ampak ga nismo dobili. Tako da smo porabili eno reklamo pa nekaj profesionalnih fotografskih posnetkov. Niti on nima nekega svojega arhiva. Očitno ni tak človek, da bi imel svoj arhiv.

9. Večina stvari je posnetih z roke. Je to stil?

Ja, to smo načrtno izbrali. Gre za stil filma, kjer sledimo Alenu. Ne gre za neko režijo, da bi postavili človeka in rekli, ti govori, zdaj se obrni, to naredi. Poskušali smo mu slediti pri tem, kar je počel. S tem, da mu največ sledimo pri njegovih športnih dejavnostih.

10. Igranih delov torej ni?

Ne. Alen je sicer poskušal nekajkrat, ampak to ni bilo to. Eno stvar je dvakrat povedal, kjer bi bolje izpadlo, ampak tega v film nismo vključili.

11. Zakaj v dokumentarni film niste vključili raporta ali branega besedila?

Zdi se mi, da ni šlo za tak tip filma. Potem bi dobili čisto drugačen film. Ta naracija nima druge izbire. Zgodba je dovolj razvidna iz samega poteka filma.

12. Ste pri raziskovanju teme naleteli še na kakšne informacije o portretirancu?

Zakaj ste jih izpustili? Zakaj ste določene izbrali?

Seveda. Mene so npr. zanimale družinske intimne zgodbe, pa tukaj zelo daleč nismo prišli. Zaradi Alena.

13. Zakaj ste izbrali tovrsten tip montaže? Ste sodelovali pri montaži?

Ja. Ves čas sem bil zraven. Montiral je Marko (Bratuš) v glavnem, pa Nina (Bučuk) je nekaj montirala, jaz sem bil pa zraven. Montaža je zelo dolgotrajen proces. Eno od osnovnih vodil je bilo, da zgodbo počasi pelješ tako, da gledalec razume, da je človek slep. Druga zahteva pa je bila, da ima zgodba nek dovolj intenziven ritem in na koncu proizvede neke emocije. Začeli smo z enim takim precej glamuroznim začetkom – otvoritvijo modne revije, Parizom, svetom mode, vse je zelo lepo, O.K., s plavanjem, ki je neke vrste energija. Potem se pa preveša v dramo in neko vsakdanjost, v zgodbe, ki so nam blizu.

14. Teoretiki niso na skupni ideji o tem, kam bi umestili sodobni biografski dokumentarni film. Kam bi ga umestili vi in zakaj? Med informativno ali interpretativno zvrst?

Mislím, da je vsak interpretativen, temu se ne moreš izogniti. Ker s tem predstavi avtor, kako vidi nekega človeka. Po drugi strani – koliko jim on (portretiranec) pusti se pokazati.

15. Na kakšen način ste izbrali bistvene informacije, ki ste jih v dokumentarnem filmu raziskali in vanj tudi vključil?

V to zgodbo, ki smo jo poskušali povedati, smo vključili najbolj zanimive stvari. Ogromno je bilo zanimivih stvari, ampak niso sodile v ta dramaturški lok. Pomenile bi odmik od zgodbe. Imeli smo kup posnetkov vsakdanjega življenja, ampak se niso vklopili v to naracijo manekena, ki poskuša postati športnik, potem pa konča v čisti drugi zgodbi.

16. Ali ste pri iskanju informacij od dveh virov naleteli na različne interpretacije iste zgodbe? Za katero ste se sami odločili? Zakaj?

Niti ne. Govorili so o različnih temah, tako da do navzkrižij ni prišlo. Mogoče Alenu kaj, kar je Karin povedala ni bilo všeč, toda do navzkrižij ni prihajalo.

17. Kako ste se spopadali z intervjuvanjem sogovorcev, glede na to, kaj ste želeli od njih dobiti (podatke, anekdote, čustva)?

Odkvisno, kako postavljaš vprašanja, odkvisno od talenta sogovorcev za odkvovore. Mogoče pustiš malo več časa kamero prižgano. Včasih smo isto vprašanje postavili na dveh različnih lokacijah, če bi se sogovorec morda bolj odkvrl. Toda naš namen ni bilo zasliševanje. Podobna vprašanja smo postavljali vsem.

18. Zvočni posnetki? Zakaj ste posnetku dodali glasbo? Na kakšen način ste jo izbrali?

Glasba je avtorska, delo Davida Herzoga. Kot avtor sem sugeriral – želeli smo umirjene emocije na nekaterih momentih, na drugih tekmovalnost, na tretjih napetost. Gre za različne momente. Skupna nit pa je izrazita glasba, ki poudarja te emocije.

19. Zasnova: Zakaj ste začeli z Alenovim modnim svetom?

Neka ideja je bila, da se slepote ne pokaže takoj na začetku. Želeli smo, da gledalec šele tam nekje na sredini filma začne ugotavljati: »Tukaj pa nekaj ne 'štima'. Tukaj je vseeno s tem človekom nekaj drugačnega.« Se mi zdi, da bi drugačna naracija ta pristop podrla.