

UNIVERZA V LJUBLJANI
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO
Drugostopenjski študijski program: Filmsko in televizijsko ustvarjanje, filmska režija

DAVID CHAMPAIGNE

Čustva na filmskem platnu

Čustva kot najpomembnejši pripovedni element filmskega režiserja

Magistrsko delo

Ljubljana, 2026

Drugostopenjski študijski program: Filmsko in televizijsko ustvarjanje, filmska režija

DAVID CHAMPAIGNE

Čustva na filmskem platnu

Čustva kot najpomembnejši pripovedni element filmskega režiserja

Magistrsko delo

Mentor: doc. Metod Pevec

Ljubljana, 2026

Ime in priimek: David Champaigne

Naslov magistrskega dela: Čustva na filmskem platnu: Čustva kot najpomembnejši pripovedni element filmskega režiserja

Kraj: Ljubljana

Leto: 2026

Število strani: 67

Naziv visokošolske ustanove: Univerza v Ljubljani, Akademija, za gledališče, radio, film in televizijo

Program in smer študija: Filmsko in televizijsko ustvarjanje, filmska režija

Mentor: doc. Metod Pevec

Jezikovni pregled: Tina Kočevar

Naslov magistrskega dela: Čustva na filmskem platnu: Čustva kot najpomembnejši pripovedni element filmskega režiserja

Povzetek: V pisni obliki magistrskega dela pišem o pomembnosti čustev v procesu filmskega ustvarjanja. Prišel sem do predpostavke, da so čustva najpomembnejši pripovedni element filmskega režiserja. Ob refleksiji procesa realizacije kratkega igranega filma *Samorastnik* raziskujem pomembnost čustev v vseh fazah filmskega ustvarjanja in ugotavljam, kje sem naredil napake, zakaj je do njih prišlo in kako so vplivale na čustveni potencial filma.

V jedru magistrskega dela raziskujem proces filmskega ustvarjanja: pisanje scenarija, sestavljanje igralske zasedbe, igralske vaje, snemanje in postprodukcija. Vsakega izmed korakov podrobno analiziram iz zornega kota čustev. Opisujem, kako so potekale posamezne faze, in vključujem samorefleksijo svojega režijskega dela ter njegov vpliv na čustveno podobno filma.

V magistrskem delu ugotavljam, kako zapleten proces je filmsko ustvarjanje in delo filmskega režiserja. Prišel sem do zaključka, da noben ustvarjalni proces ni enak. To je pot, na katero filmski režiserji stopajo vsakič znova, in upajo, da bodo lahko gradili na preteklih izkušnjah.

Ključne besede: čustva, igralec in režiser, ustvarjalni agens, avtorska suverenost, proces, neznano

Title of the thesis: Emotions in Film: Emotions as the Director's Primary Storytelling Element

Abstract: In the written part of my master's thesis, I examine emotions as the most important storytelling element of a film director. Through a self-reflection on the process of producing the short fiction film *Self-Sown*, I explore the significance of emotions across all stages of filmmaking, and identify where I made mistakes, why they occurred and how they affected the film's emotional potential.

At the core of the thesis, I analyse each phase of the filmmaking process: screenwriting, casting, rehearsals, shooting and post-production. I examine every stage in detail through the lens of emotion. I describe how each phase unfolded and provide a self-reflection on my directing practice, as well as how it influenced the film's emotional landscape.

Throughout the thesis, I come to recognize the complexity of the filmmaking process and the work of a film director. I conclude that no creative process is ever the same; it is a path that film directors begin anew each time, hoping that past experiences enable growth.

Keywords: emotions, actor and director, touchstone, authorial sovereignty, process, the unknown

KAZALO VSEBINE

1. UVOD	6
2. ČUSTVA: STROKOVNA DEFINICIJA	8
2.1. Strokovna opredelitev čustev in povezava s filmom	8
3. ČUSTVA IN SCENARIJ	10
3.1. Tema in logline: iskanje ustvarjalnega agensa	10
3.2. Sinopsis, treatment, scenosled, scenarij – postavljanje strukture in iskanje univerzalnosti	15
4. IGRALSKA ZASEDBA IN AVDICIJE	26
4.1. Nikola in Klara	27
4.1.1. Prvi krog	28
4.1.2. Drugi krog	30
4.2. Sandra	33
4.3. Tolpa	35
5. IGRALSKE VAJE	37
5.1. Svit in Alisa: Nikola in Klara	38
5.1.1. Prva vaja	38
5.1.2. Druga vaja	39
5.1.3. Tretja vaja	40
5.1.4. Četrta vaja	42
5.1.5. Peta vaja	43
5.1.6. Šesta vaja	44
5.2. Svit in Nika: Nikola in Sandra	45
5.2.1. Prva vaja	45
5.2.2. Druga vaja	45
5.3. Tolpa in akcijske koreografije	46
6. SNEMANJE	48
6.1. Prvi snemalni dan	48
6.2. Drugi snemalni dan	49
6.3. Tretji snemalni dan	51
6.4. Četrty snemalni dan	52
6.5. Peti snemalni dan	53
6.6. Šesti snemalni dan	54

7. POSTPRODUKCIJA SLIKE IN ZVOKA	56
7.1. Montaža slike in zvoka	56
7.1.1. Oglad materiala	56
7.1.3. Odvod od originalne strukture	58
7.1.4. Fina montaža I	59
7.1.5. Fina montaža II	61
7.1.6. Fina montaža III in zaklenjena slika	62
7.2. Obdelava zvoka	63
7.3. Obdelava slike	64
8. IZPITNA PROJEKCIJA IN REFLEKSIJA	66
9. ZAKLJUČEK	67
10) VIRI IN LITERATURA	69

1. UVOD

Od nekdaj sem se spraševal, kaj sproži, da film biva z menoj še dolgo po projekciji. Kaj se gledalcem vtisne v spomin in srce? Že od malih nog sem rad poslušal, gledal in pripovedoval zgodbe. Po mnogih letih ukvarjanja s filmom kot hobijem in kasneje strokovni usmeritvi v filmsko umetnost sem prišel do spoznanja, da prav čustva name naredijo trajen vtis. Če ni čustvene vezi med gledalcem in zgodbo, se podre most, ki gledalca povezuje z dogajanjem na platnu. Gledalec postane opazovalec, ne udeleženec in izkušnja izgubi svojo globino. Objektivno opazovanje in distanca nista napačni, vendar razlog, zakaj sem začel ustvarjati filme, je želja, da se s svojimi filmi dotaknem ljudi. Ne zgolj intelektualno, temveč zlasti prek čustev, ki ostanejo v gledalcih dolgo po končani projekciji.

Med študijem filmske režije sem raziskoval načine, kako z uporabo filmskih izraznih sredstev priti do čustvenih reakcij gledalca. Poglobil sem se v scenaristiko, režijo, delo z igralci, uporabo kamere, svetlobe in montaže. Želel sem razviti razumevanje, kako vsak gradnik prispeva k celostni kinematografski izkušnji in posledično, kako čustva prenesti do gledalca. Ta pot me je vodila do spoznanja, da je filmska umetnost kot hišica iz kart: če odvezemo samo en element, se vsa iluzija in lepota filma zrušita. Najtežji izziv je, da se hišica iz kart ne podre in zdrži od prve črke na papirju do prve projekcije v kinodvorani. Film je živ, ko se pripovedni elementi subtilno in nevidno prepletejo med seboj.

V magistrskem delu se poglobim v proces ustvarjanja kratkega igranega filma *Samorastnik*. Analiziram in reflektiram posamezne faze filmskega procesa ter jih mestoma podprem s teorijo. Od pisanja scenarija, kjer se oblikujejo temelji čustvene strukture zgodbe, režije in dela z igralci, kjer se zamisli pretvorijo v živo interpretacijo, ter do režije kamere in montaže, kjer se končna čustvena izkušnja izoblikuje in utrdi.

Pri vsakem koraku se sprašujem, kako sem kot avtor iskal, oblikoval in usmerjal čustva ter v kolikšni meri so se prenesla na končno filmsko delo. Gre za proces samorefleksije, v katerem pod vprašanje postavljam svoje odločitve in iščem odgovore na vprašanje, ali film nosi čustva, ki so me vodila ob sami želji, da bi to zgodbo povedal.

Vse lahko naredim točno tako, kot piše v učbenikih, ampak kaj v globljem pomenu zares ustvari močna čustva v filmu? Želim ugotoviti, kaj je tisto »nekaj« abstraktnega in neoprijemljivega, kar film naredi čustveno prodoren. Kako režiser ve, da mu je uspelo? Je to notranji občutek ali intuicija? Morda temu na koncu sodijo gledalci? Zdi se, da utrinke te ugotovitve imam, hkrati

pa ugotavljam, da je to morda raziskovanje in pot, ki pri filmskih ustvarjalcih traja večno. Vem, da v magistrski nalogi tega spoznanja ali razsvetljenja ne bo, vsekakor pa bo del poti iskanja tega odgovora.

2. ČUSTVA: STROKOVNA OPREDELITEV

2.1. Strokovna opredelitev čustev in povezava s filmom

Čustva so osnova človeškega doživljanja, saj neposredno vplivajo na interpretacijo, zaznavo in odziv na okolje, s katerim je posameznik obdan. Psiholog Paul Ekman, eden vodilnih raziskovalcev na področju čustev, definira osnovna čustva kot univerzalne odzive, ki so vgrajeni v človeško naravo: »Čustva so proces, posebna vrsta samodejne ocene, na katero vplivata naša evolucijska in osebna preteklost, pri čemer zaznamo, da se dogaja nekaj pomembnega za naše blagostanje, in se začne niz fizioloških sprememb ter čustvenih vedenj, ki skušajo obvladati situacijo.« (Ekman, *Emotions revealed*, 45, avtorjev prevod)

Iz tega lahko sklepamo, da čustva niso le subjektivno doživljanje, temveč tudi kompleksen sistem odzivov, ki se odvijajo na kognitivni, telesni in vedenjski ravni. Ekman identificira šest osnovnih čustev: srečo, žalost, strah, jezo, presenečenje in gnus. Ta čustva lahko prepoznamo na podlagi vedenjskih in telesnih odzivov (govorica telesa) ter na podlagi obrazne mimike. Omenjeni čustveni mehanizmi so evolucijsko pogojeni in omogočajo hitro odzivanje na dogodke, ki so pomembni za preživetje. To dokazuje, da lahko človek že v zgodnji fazi razvoja identificira večino zgoraj omenjenih osnovnih čustev. (Ekman, *Emotions revealed*, 52–148)

Čustva opravljajo funkcijo usmerjanja človekove pozornosti in odločanja, kar je v umetnosti ključnega pomena. Na filmskem platnu skušamo prek čustev ustvariti povezavo med gledalcem in vsebino. Ko filmu to uspe, pri gledalcu sproži čustveno reakcijo, ki ne deluje le kot estetski užitek, temveč tudi kot katalizator spomina in identifikacije. Tovrstne reakcije je najlažje vzbuditi, če so v filmu obravnavane univerzalne teme, ki so del človeške narave. Na primer ljubezen, smrt, boj za preživetje itd. Človeška čustva so tesno povezana s filmsko umetnostjo, saj so avtorji nagnjeni k pripovedovanju zgodb, ki jih čustveno intrigirajo. Eden največjih izzivov filmskega ustvarjanja je spojiti formalne, vsebinske in čustvene elemente filma na način, da spodbudijo univerzalen čustveni odziv pri gledalcih.

Filmski ustvarjalci so od začetka zgodovine filma čustva obravnavali na različne načine. Nekateri so se posluževali formalističnih pristopov in so čustva kreirali kot posledico strukturirane kombinacije slike, zvoka in ritma. Drugi so stavili na realistične pristope, ki so čustva ustvarjali na podlagi situacije, ki je bila uprizorjena. Sergej Eisenstein je na primer poudarjal montažo kot ključno orodje za ustvarjanje čustvenega učinka, medtem ko je André Bazin videl moč čustev v realizmu prizora in avtentičnosti nastopa. Pri formalizmu gre za

režijsko odločitev vodenja čustev s pomočjo režije kamere in montažnih postopkov. Pri realizmu je režijska odločitev bolj »objektivna kamera« in zaupanje v čustveno moč situacije. Pri obeh pristopih gre za odločitev režiserja, ki s kamero vodi pogled. Ne glede na razliko v obrtnih prijemih, imata isti cilj: čustveni odziv gledalca.

Po mojih sedanjih izkušnjah sta ključni dve stvari: zavestno oblikovanje forme filmske pripovedi, ki ustreza čustvenim in vsebinskim potrebam filma, ter sposobnost posluha za avtentičnost danega trenutka, improvizacijo in izstop iz načrtovanega. Pogosto nam dobra pripravljenost omogoča samozavest in sproščenost, ki odpirata prostor za prepoznavo potenciala spontanega trenutka, katerega nismo predvideli v pripravah. Ustvarjanje filma je kompleksen proces, ki je po eni strani do potankosti organiziran in po drugi kaotično nepredvidljiv. Zdi se, da je najtežji del poklica režiserja loviti ravnovesje med vojaško disciplino in pripravljenostjo ter spontanostjo in odprtostjo za improvizacijo in spremembe. Nenehno iskanje ravnovesja med racionalnim in intuitivnim. Kajti premoč racionalnega lahko film oklesti in ga naredi čustveno togega, premoč intuitivnega pa lahko vodi v pretiravanje in čustveno patetiko.

3. ČUSTVA IN SCENARIJ

3.1. Tema in logline: iskanje ustvarjalnega agensa

Na magistrski študij filmske režije sem vstopil z idejo žanrskega filma o mladi kriminalistki, ki v strelskem obračunu ubije mladoletnega fanta. Na prvih urah scenaristike so mentorji izrazili dvome. Porajala so se mi mnoga vprašanja, zlasti sem ozavestil sledeča: »Kaj je tema?«; »O čem govori film?« in »Kaj želiš s to zgodbo povedati?« Moji odgovori so bili neprepričljivi in neiskreni. Verjel sem, da me zanima raziskovanje moralne dileme kriminalistke, ki med opravljanjem poklica ubije mladega fanta. Več kot dva tedna sem vztrajal pri tej temi in skušal prepričati sebe in mentorja. Kljub temu, da sta me mentorja doc. Metod Pevec in doc. Matevž Luzar s svojimi vprašanji opozarjala, da film nima prepričljive teme, sem vztrajal naprej. Doc. Pevec je na predavanju definiral pojem »touchstone« ali »ustvarjalni agens«:

Če je scenarij že v začetku pisan premišljeno, tehnično nadzorovano, se mu bo to tudi videlo, ker bo dajal vtis brezosebne korektnosti, nekakšne brezdušne pravilnosti. Če pa je zgodba napisana z odnosom ali pa celo v zanosu, bo morda zdrsnila v pretiravanje, zašla v številna nesorazmerja in sploh zagrešila veliko narativnih napak, vendar bo imela bistveno: potencial. Ustvarjalni proces in tudi »rewriting« ne more in ne sme biti v celoti racionalno nadzorovan. Nadzor po definiciji ni ustvarjalen temveč prej ali slej restriktiven, regulativen in podobno.

Scenarist lahko racionalno pravilno definira temo, načrtuje zgodbo in vodi njen potek, vendar hkrati potrebuje tudi čustveno stimulacijo, ne samo zato, da bo zdržal naporen in dolgotrajen proces razvoja scenarija, temveč tudi zato, ker scenarij – malce ohlapno rečeno – potrebuje svoje srce. V tem kontekstu ameriški scenarist Jack Epps Jr. uporablja besedo touchstone. Izvorno je beseda pomenila kamen, s katerim so trgovci in obrtniki preverjali žlahtnost kovin. V okolju scenaristike pa pomeni konkretno scenaristovo osebno izkušnjo, pravzaprav karkoli, kar scenarista čustveno vznemirja, vzpodbuja oziroma intimno povezuje z zgodbo, ki jo piše. Ta povezava je lahko tudi skrivnostna, iracionalna, v vsakem primeru pa mora biti čustveno aktivna in učinkovita. Takšno vlogo lahko odigra marsikaj: spomin, fotografija, lokacija, oseba, itd. Primer iz okolja slovenskega filma. Jan Cvitkovič je na vprašanja, kako je nastal scenarij za film Kruh in mleko, odgovarjal, da je nekoč videl prizor: človek je vstopil v lokal, pijan in psihično na psu, v rokah pa je držal vrečko. Prizor je nanj naredil močen vtis, ki ga je spremljal in na nek način sodeloval pri pisanju njegove zgodbe in njegovega junaka.

Za besedo touchstone je torej nekaj, čemur bi lahko še najlažje rekli ustvarjalni agens, ki scenaristu daje motivacijo, k njemu se med procesom lahko vedno znova vrača, ta je njegovo

ustvarjalno napajališče. (Metod Pevec, *osebni arhiv*, oktober 2023; Epps, *Screenwriting is rewriting*, Epps, 32–33)

Touchstone je torej srce filma, scenarista ob pisanju čustveno vznemirja, zgodbi daje potencial in avtentičnost. Je kompas, h kateremu se scenarist vrača med pisanjem scenarija in režiser med realizacijo filma.

Po drugem predavanju scenaristike sem sedel za računalnik in se odločil analizirati, kaj ne funkcionira v moji temi in premisi. Kljub dvomom in usmeritvam mentorjev sem vztrajal:

Tema: Moralno soočanje ženske kriminalistke z ubojem mladoletnega fanta. Kje je meja med moralo in opravljanjem poklica?

Logline: Katja je mlada in zagnana kriminalistka, ki živi s svojim mlajšim bratom Gabrielom in je njegova skrbnica. Nekega večera je Katja na terenu s svojim sodelavcem in dobrim prijateljem Alexom. Ravno ko se zdi, da se jima obeta popolnoma rutinska procedura za prekršek posedovanja nekaj gramov kokaina, se ta sunkovito spremeni v smrtno nevarno situacijo, v kateri mora Katja v stotinki sekunde izbirati med svojim in Alexovim življenjem ter življenjem mladoletnega fanta. V popolnoma zabrisani meji med opravljanjem svojega poklica in človeško moralo, se Katja sooča z ubojem mladoletnega fanta. (David Champaigne, *dokument pri predmetu Scenaristični seminar*, 2023)

Bil sem prepričan, da stojim za svojim delom. V resnici nisem vedel, o čem želim govoriti, kaj je tema mojega filma in kaj bi rad z zgodbo sporočil. Šlo je za fascinacijo nad žanrom, željo po spektaklu, akciji in streljanju. Moja motivacija ni imela iskrenega izvora. Iskrenost je nekaj, kar naredi filme avtentične ali tako rekoč avtorske. Čutil sem, da nekaj vre v meni. Dlje kot sem vztrajal pri svoji temi, bolj sem padal v črno luknjo.

Ker smo vsi imeli težave z definiranjem teme in loglinea, smo to na predavanju scenaristike temeljito obdelali. Temo lahko preprosto razumemo in jo definiramo, a logline potrebuje dodatno pojasnilo, saj se marsikdaj ne zavedamo, kako pomembno funkcijo ima in kako pomembna je njegova narativna zgoščenost:

»Logline/premisa je kratek, jednat opis filma, ki običajno obsega le en stavek (izjemoma dva). Njegov namen je takoj pritegniti zanimanje in predstaviti osrednjo idejo in konflikt zgodbe. Premisa je orodje, ki se pogosto uporablja za hitro predstavitev ideje filma producentom, agentom, režiserjem in drugim. Vključuje glavnega protagonista, njegov cilj in glavno oviro oziroma nasprotnika, s katerim se mora soočiti.« (Marčetić, Luzar, Prosenc, Hočevlar, Premrov,

Srebotnjak, *Scenaristični vodnik: Kako pravilno oblikovati scenarij ter sebi in filmski ekipi poenostaviti življenje*, 9–10)

Na tretjem ali četrtem predavanju je prišlo do prvega preboja. Profesorja sta mi postavljala ista vprašanja, jaz pa novih in prepričljivih odgovorov nisem imel. V obupu in jezi sem doživel trenutek iskrenosti. Iz mene je izbruhnila anekdota iz otroštva: star sem bil deset let in sem celo poletje spremljal svojo mater, ki je prestajala hudo krizo identitete in depresijo. Ni bila sposobna skrbeti zase, vstati iz postelje in biti mama. Med tistimi poletnimi počitnicami sem bil prisiljen odrasti. Pral sem perilo, pomival posodo, kuhal in hodil v trgovino. Po moji kratki izpovedi je zavladala tišina. Profesorja sta prepoznala mojo iskrenost. Izviral sem iz nečesa, kar dobro poznam in v meni prebudi močna čustva. Mentorja sta me spodbudila, da se v temo poglobim in nadaljujem v tej smeri.

V osebnih zgodbah je pomembno ohranjati določeno mero distance, ki prepričuje, da bi bili zasebni. Odločil sem se začrtati mejo med mojo osebno izkušnjo in filmsko adaptacijo. Obdržal sem občutek (oziroma ustvarjalni agens), ki izvira iz moje osebne izkušnje, in si zastavil cilj, da zgodbo naredim univerzalno za gledalce. Mladost, odraščanje in konflikti v družini so univerzalne človeške situacije, ki lahko prebujajo univerzalna čustva. Prilagodil sem zasnovo zgodbe, spremenil starosti likov in prilagodil njihove življenjske situacije.

Najmočnejši čustveni potencial nosi tisto, kar je posamezniku osebno blizu. Ker lahko iskreno govorim o temi, lahko posledično tvorim iskreno filmsko pripoved. Vendar če tema mene čustveno vznemirja, še ne morem pričakovati, da bo tudi gledalce. V takem primeru se soočam z izzivom, da temo filma naredim univerzalno in se distanciram od zasebnega življenja. Sprašujem se, kako povedati zgodbo, ki je meni blizu, a hkrati doseči širše občinstvo. Cilj je ustvariti film, ki nosi univerzalne človeške teme in ima moč v gledalcu prebuditi močna čustva. Ustvarjanje distance od zasebnega življenja je ščit do samega sebe in do tistih, ki bi se v zgodbi prepoznali. Obstajajo primeri, kjer se je režiser in scenarist odločil ustvariti film, v katerem se popolnoma drži lastne izkušnje. Izjemen tovrstni primer je film *Varen Kraj* (rež. Juraj Lerotić, 2022). Film je dosegel razmeroma široko občinstvo in doživel mednarodni uspeh, režiser pa se ni odločil ustvariti distance. Jasnega pravila, v kolikšni meri se distancirati od zasebnosti, ni in to je popolnoma odvisno od avtorja. Vendar ima skupni imenovalec z vsakim dobrim filmom – tema je jasna in obravnava univerzalna človeška čustva.

Lotil sem se prve resne obravnave teme, o kateri sem želel pisati. Prvič na svoji ustvarjalni poti sem izbral temo, ki mi je blizu in jo razumem. Tema mi je dajala veliko zagona in obenem tudi iskrenosti. Prišel sem do prvih zametkov zgodbe:

Tema: Kot posledica permisivne vzgoje in skrajnih socialnih situacij se je otrok prisiljen posloviti od svoje mladosti in odrasti hitreje, kot bi bilo normalno za razvoj.

ALI:

samorástnik -a m (â)

1. ekspr. kdor mora zaradi neprimernih, težkih življenjskih razmer skrbeti za svoj obstoj sam, se vzgajati sam: ta človek je samorastnik

Logline: Na prvi pogled pravi pankrt v družbi razgrajačev in uličnih »dilerjev« je NIKOLA/vzdevek NIK (13-16) zaradi skrajne socialne situacije doma vsak dan popolnoma prepuščen samemu sebi. Ko Nik spozna, da je depresija njegove mame samohranilke SANDRE (38) prerasla v samomorilne misli, situacijo v domačem okolju brezpogojno in v celoti prevzame v svoje roke. (David Champaigne, *dokument pri predmetu Scenaristični seminar*, 2023; Slovar slovenskega knjižnega jezika (elektronska oblika))

Zgodil se je prvi večji napredek pri pisanju. Našel sem jasno premiso zgodbe, ki je izhajala iz osebne čustvene podlage. Ti dve komponenti sta se sinhronizirali. Kljub temu pa se je pojavila želja, da takoj obrazložim vse. V tej fazi je tema definirana široko kot logline in celo boljše deluje kot tisti, ki sem ga zapisal. Logline je predolg in meji na sinopsis za kratko igrano formo. Začela se je izražati ena izmed mojih pomanjkljivosti – želja, da gledalcu takoj izdam vse informacije in skušam več zgodb združiti v eno. Manjkala sta fokus ter tehnična pravilnost navedbe teme in premise. Vedel sem, da premiso imam, a je še nisem uspel jasno artikulirati.

Na predavanju sem dobil prav takšne povratne informacije: »Smer je prava, ampak nisi še izluščil srčike, ki si nam jo z besedami povedal prejšnjo uro. Vračaj se v tisti občutek.« (Matevž Luzar, *predavanje pri predmetu Scenaristični seminar*, oktober 2023)

V procesu iskanja zgodbe in teme mi je bilo težko svojo vizijo reducirati na dva stavka, a sem hkrati lahko jasno definiral zgodbo in temo, o katerih želim govoriti. Našel sem svoj ustvarjalni agens, ki je imel čustven in vsebinski potencial, vendar tega še nisem uspel zgostiti na nivo teme in premise. Pri iskanju odgovorov sem si pomagal s sledečim:

Poleg odговora na vprašanje »O čem je film?« mora imeti film tudi jasno sliko o vsebini in komu je namenjen. Ton, potencial, dilema likov in tip likov morajo biti jasni in privlačni.

Da bi scenarist lažje ustvaril dober odgovor na vprašanje: »O čem je film?«, mora znati povedati logline – stavek ali dva, ki gledalca pritegneta in navedeta bistvo. Da bi bil učinkovit, mora logline izpolnjevati štiri osnovne kriterije:

1. Ironija. Mora biti na nek način ironičen in čustveno vznemirljiv – dramska situacija, ob kateri se preprosto ne moreš upreti, da bi izvedel več.
2. Privlačna vizualizacija. Ko slišiš logline, se ti mora film odviti v glavi. Vsebovati mora osnovo zgodbe, pogosto tudi njen časovni okvir.
3. Publika in stroški. Mora jasno nakazovati ton, ciljno občinstvo in občutek stroškovne vrednosti, da bodo producenti vedeli, ali ima potencial za dobiček.
4. Privlačen naslov. Učinkovit logline ima dvojno moč – močen stavek in odličen naslov, ki pove »O čem je film« na izviren način. (Snyder, *Save the Cat*, 16-17, prevod avtorja)

Snyder se zanaša na skrajno prodajni vidik filma, a uspem izluščiti bistvo: logline mora zajeti tako temo kot zasnovo zgodbe, o kateri bo pripovedoval scenarij. Ta misel mi pomaga, saj me spodbudi, da izluščim bistveno in zavržem, kar lahko kasneje napišem v scenariju. Tema in zasnova zgodbe morata biti jasni, preden se začne postavljati narativna struktura scenarija. Kompas za postavljanje strukture in pisanje scenarija so ustvarjalni agens, tema in logline/premisa. S pomočjo vodenja mentorjev in branjem scenaristične literature pridem do večje izčiščenosti:

Tema: Odraščanje ob odsotnosti staršev; želja po sprejetosti, pripadnosti in ljubljenosti; ljubezen med sinom in materjo; življenje v težkih socialnih razmerah.

Logline: NIKOLA (16), ki hrepeni po običajni mladosti, se znajde v vlogi gospodinjca in starša lastne mame samohranilke SANDRE (38). (David Champaigne, *dokument pri predmetu Scenaristični seminar*, 5. 11. 2023)

Čuti se, da je prišlo do izločitve odvečnih informacij. Logline jasno definira zgodbo filma, glavnega protagonista in temo. Tema je še vedno preveč razpršena in zdi se, da razlagam več, kot je potrebno. Jemlje fokus od bistva, ki ga že pove logline. Na predavanju je ta različica odobrena za nadaljnji razvoj pisanja – sinopsis in scenosled. Vseeno sem se odločil, da nadgradim logline in pridem do končne verzije, ki me vodi v procesu pisanja:

»NIKOLA (17) vroča poletja preživlja v družbi tolpe preprodajalcev drog, medtem ko doma igra vlogo starša lastni materi.« (David Champaigne, *dokument pri predmetu Scenaristični seminar*, 12. 11. 2023)

Definiranje teme, ki ima potencial, je eden najtežjih delov procesa pisanja. Gre za proces, ki od scenarista zahteva iskrenost do sebe in drugih – gledalcev, mentorjev, producentov, soscenaristov. Na predavanju *Filmska režija IV* nam je doc. Janez Burger zaupal sledeče:

Pisal sem scenarij za film in ugotovil, da nekaj ne funkcionira. Ne spomnim se več, katera verzija je bila, ampak vrnil sem se na logline in ugotovil, da ni v redu. Na novo sem ga pilil in ko sem ga izčistil, je pisanje steklo naprej. (Janez Burger, *predavanje pri predmetu Filmska režija IV*, november 2023)

Definiranje teme je iskanje čustvene biti, ki je kasneje vodilo in kompas za pisanje scenarija. Je gotovost, h kateri se vračam, ko se izgubim. Odkar sem prišel na akademijo, me je bilo strah govoriti o zgodbah, ki so mi osebno blizu. Ugotovil sem, da je bil moj interes za žanr prav tako iskren, a je ostajal le na nivoju zanimanja za obrtniške plati poklica filmskega režiserja. Ne izločam verjetnosti, da se nekega dne vrnem tudi tja. Vendar sem moral najprej začeti z iskanjem lastnega avtorskega izražanja in se odločiti za pripovedovanje zgodb, ki v meni prebudijo ustvarjalni agens. Ko sem začel upoštevati to intenco, se mi je šele začel odpirati avtorski potencial.

3.2. Sinopsis, treatment, scenosled, scenarij – postavljanje strukture in iskanje univerzalnosti

Začelo se je postavljanje narativne strukture filma. Tema in premisa filma sta bili določeni, čas je bil, da se lotimo sinopsisa filma. Sinopsis v osnovi zajame glavne dogodke filma, like, konflikte in preobrate. Navadno je za kratki film dolg polovico strani, v določenih primerih tudi celo stran. Na predavanjih smo morali zaradi zamude pri razvoju idej za filme izpustiti fazo treatmenta in združiti fazo sinopsisa in scenosleda.

Opažam, da pri pisanju scenarija pogosto potrebujem nekoga, ki me dopolnjuje in ohranja na pravi poti. Odločil sem se, da bom sodeloval s scenaristko Elo Božič, s katero sem že sodeloval pri pisanju scenarija za kratki igrani film *Po tem*. Začetek sodelovanja mi je odprl nov in objektivnejši scenaristični pogled na zgodbo. Pomagalo mi je pri distanciranju od svoje osebne izkušnje ter pri odkrivanju pomanjkljivosti trenutne premise filma.

Z Elo sva se poglobila v potencial zgodbe in ugibala nadaljnji razvoj. Najpomembnejši fokus zgodbe je bil spremljati najstnika, ki mu je zaradi zunanjih dejavnikov odvzeta mladost. Prisiljen je preskočiti najstništvo in biti odrasel, odgovoren posameznik. Prevzema vlogo starša lastni materi, medtem ko je na ulici vpleten v tolpo huliganov in preprodajalcev drog. Želela sva ustvariti kontrast med svetom ulice in svetom doma. Nikola na ulici nosi masko, nastopa in se dokazuje. Na tak način sprošča svoje frustracije, jezo in žalost. Vzrok za njegovo vedenje je socialna situacija, ki jo prestaja doma. Ko Nikola prestopi prag domačega okolja, maske padejo. Gre za skrbnega, odgovornega in odraslega fanta, ki se mora doma obnašati kot starš in odrasel človek. S soscenaristko sva se odločila, da v filmu obravnavava dva svetova, ki sta vzročno-posledično povezana, a hkrati popolnoma zamejena. Doma je ključen odnos Nikole z mamo, na ulici pa njegov odnos do družbe ter odnos s Klaro, najboljšo prijateljico, ki je edina, kateri je zares mar zanj. Najin scenaristični namen je bil ustvariti zgodbo, ki temelji na dveh linijah, ki se na koncu filma združita. Dva svetova, ki se s pomočjo katalizatorja, Klare, prepleteta.

Za naslednji korak pisanja sta naju usmerila mentorja za scenaristiko in sicer z nalogo, da razdelava potenciale narativne smeri scenarija. Prišla sva do dveh različic. Prva je zajemala zgodbo, v kateri se konflikt med Nikolo in Sandro stopnjuje, sočasno pa napetost raste tudi na ulici. Hkrati spremljamo Nikolo, ki doma skuša popraviti pralni stroj. Pralni stroj je služil kot dramaturška opora in simbol nefunkcionalnosti Nikolovega življenja. Druga smer je zajemala idejo, da se Nikolov oče nenadoma ponovno pojavi v življenje Nikole in Sandre. Prihod očeta je služil kot dogodek, ki Nikolo iztiri iz normalitete. Očeta se ne spomni, hkrati pa dobi priložnost, da se v domačem okolju postavi za sebe in Sandro. Odločila sva se, da uporabiva smer pokvarjenega pralnega stroja, saj bi prihod očeta dodal še eno narativno komponento, ki bi preveč razpršila fokus kratke igrane forme. V kratkem filmu je pomembna strnjjenost in usmerjenost v en tematski in dogajalni fokus. Narava moje teme je že sama po sebi obsegala dve glavni liniji, kar je za kratki igrani film velik zalogaj in se je v nadaljnjem pisanju izkazalo kot precejšen izziv.

Ko sva napisala prvo različico sinopsisa in scenosleda, sva zajela dogajalno bistvo, glavne linije med liki so bile jasne in prav tako konflikti med njimi. Poznalo pa se je, da je tema precej obsežna in obstajala je nevarnost narativne razpršenosti. Prizori so bili le naključno nizanje dogodkov sveta na ulici in sveta doma. Nobena izmed linij in nobeden izmed odnosov ni imel nekega jasnega razvoja, stopnjevanja in razrešitve. Vsak prizor je stal kot samostojna enota, medsebojno pa niso bili povezani v celoto. Zdelo se je, da prizori želijo povedati vse naenkrat

oziroma več, kot je za gledalca nujno. Z Elo sva skušala narativno linijo postaviti na podlagi zunanjih dogodkov in pozabila na čustveno podlago.

Na predavanju nam je doc. Pevec pomagal s karakterizacijskimi vajami. Izbral je like in pojme. Morali smo izbrati tri izmed navedenih pojmov in napisati prizor. Namen vaje je bil raziskovanje teme in likov našega filma, kar nas je spodbudilo, da smo se poglobili v vsebino in raziskovali različne narativne možnosti. Takrat sem odkril potencial, za katerega nisem vedel, da ga imam. Pisal sem z iskreno čustveno podlago in uspel napisati prizor, ki se je v scenariju obdržal vse do konca:

»INT. NIKOVO STANOVANJE, SANDRINA SOBA - DAN

Sandra leži na postelji, z razmazanimi ličili in objokana. Oblečena je v nočna oblačila. Sandra si briše solze z obraza.

V spalnico vstopi Nik, v roki drži kozarec vode. Ustavi se pri postelji in nekaj trenutkov opazuje Sandro. Nik spleza na posteljo in sede poleg nje. Približa ji kozarec z vodo.

NIK

Mami.

Sandra se pretvarja, da spi, rahlo se predrami.

NIK

Mami, spij mal vode.

SANDRA

Hm?

NIK

Pij no.

Sandra vzdihne in se dvigne ravno dovolj, da lahko spiže nekaj vode. Nik jo opazuje. Sandra med pitjem vode težko zadržuje svoja čustva. Skremži se in preide v jok.

Nik Sandro gleda, prime prazen kozarec in ga odloži na posteljo. Sandra joka, Nik jo močno prime k sebi. Sandra se popolnoma zlomi v Nikovem objemu. Sandra leže nazaj v posteljo, leži v položaju fetusa, obrne se stran od Nika.

Nik leže poleg Sandre in jo močno objame, zadržuje solze. Slišimo zvonec na vhodnih vratih. Nik in Sandra ignorirata zvonjenje.

Zvonec se oglasi. Nik se ne zmeni zanj. Zvonec se oglasi.

SANDRA

Pejt.

Nik se dvigne iz postelje, zvonec se oglasi.« (David Champaigne, *vaja pri predmetu Scenaristični seminar*, 1. 12. 2023)

Prizor je izhajal neposredno iz mojega ustvarjalnega agensa. Odnos med mamo in sinom, ki je tragičen, a hkrati lep. Mama, ki je popolnoma nemočna in nezmožna biti mati, ter sin, ki nosi vso težo sveta na svojih plečih. Zaradi tega konflikt med njima raste, a se na koncu razreši. Ta prizor služi kot tiha sprava med Nikolo in Sandro. Medsebojno sprejemanje in dojetanje, da sta na istem bregu. Sandra Nikoli dovoli, da je sin in najstnik. V svet ga izpusti z repliko: »*Pejt.*«. Občutek sem imel, da sem našel cilj, h kateremu stremim in da okoli tega prizora lahko zgradim celotno filmsko pripoved. V prizoru sem uspel zapisati čustveno bit tega filma.

Kljub temu, da sva v tej fazi z Elo našla produktivno smer, sva še vedno ostajala brez trdne narativne strukture. V iskanju klasične strukture in oprijemljivih narativnih možnosti sva izbrala rešitev, da se Nikoli in Sandri pokvari pralni stroj. Nikola v zgodbi na različne načine poskuša popraviti pralni stroj. Pralni stroj je služil kot opora za strukturo in simbol nefunkcionalnosti situacije, ki jo Nikola prestaja doma. Izziva sva se lotila iz napačnega zornega kota, kajti nisva izhajala iz čustvene podlage, temveč iz zunanjih dogodkov in ovir. Če zgodba izhaja iz čustev, bodo tudi liki imeli ustrezen impulz za svoje delovanje. Film se nahaja v likih, njihovih dejanjih ter medsebojnih odnosih. Pralni stroj pa je bil le zunanji dejavnik, ki je želel po hitrem postopku zakrpati glavno pomanjkljivost scenarija – jasno čustveno linijo.

Z Elo se nisva dovolj poglobila v glavne like in nisva preigrala vseh narativnih možnosti. Najinega ustvarjalnega agensa nisva znala uporabiti kot čustveni in narativni kompas. Napredovala sva premočrtno. Z rešitvami sem bil pogosto prehitro zadovoljen. Pisanje scenarija ni tek po ravnini, temveč je kopanje v globino. Pomanjkanje potrpljenja za kopanje v globino je bil ponavljajoči se vzorec v procesu izvedbe tega filma. Prvič sem se vprašal, če tema ne odpira preveč zgodbenih linij za kratki film. Sem temo celovečernega filma stiskal v telo kratkega filma?

Zaradi časovnega pritiska sva z Elo začela pisati scenarij. Če struktura filma še ni postavljena in ne izhaja iz glavnih likov in njihovega delovanja, odnosov in konfliktov, se pri pisanju scenarija in dialogov pojavi ogromno preprek. Vztrajala sva na dveh glavnih linijah, ki sva jih

obravnava enakomerno – ulica in dom.

Pisanje scenarija je trajalo več kot eno leto, vse do snemanja filma. Napisanih je bilo veliko različic in dolgo smo se lovili okoli istega izziva – kako napisati zgodbo iz likov in ne iz zunanjih dejavnikov. Dramaturška linija je bila premočrtna in ni imela primerne vrhunca. Zato sva se s soscenaristko v prvi različici scenarija odločila, da poleg pralnega stroja dodava še izginotje Sandre. To smer je vodil cilj, da se svet ulice in svet doma združita. Še vedno je manjkal izčiščen razvoj odnosa med Nikolo in Klaro ter Nikolo in Sandro. Prizori so bili še vedno demonstrativni in ne čustveno pripovedni.

V naslednji fazi čiščenja scenarija sva se s soscenaristko odločila, da izločiva izginotje Sandre, saj mora Klarin prihod izvirati iz njene čustvene motivacije. To nama je odprlo več prostora za razvoj linije med Klaro in Nikolo, kjer je jasno, da sta zelo dobra prijatelja, gledalec pa se hkrati sprašuje, če je za tem tudi kaj več. Drugi korak čiščenja je bil eliminacija pralnega stroja, saj so bili v tej fazi odnosi med liki že dovolj trdno postavljeni, pralni stroj pa je bil ostanek prejšnjih različic scenarija. Z odstranitvijo zunanjih elementov narativne strukture, ki so izhajali le iz fizične akcije, sva dobila več prostora za razvoj čustvenih linij med liki. To je bil naslednji večji korak v pisanju. Prizori so počasi začeli služiti razvoju dramaturške in čustvene linije filma ter se obenem začeli bolj povezovati. Z Elo sva ponovno našla svoj čustveni kompas.

Kljub napredku je še vedno manjkal ključni del scenarija, in sicer povezava med svetom na ulici in svetom doma. Manjkal je vrhunec eskalacije v odnosu med Nikolo in Klaro, ki bi dal Klari resnično čustveno motivacijo, da vstopi v Nikolov prostor. V želji, da bi dodala dimenzijo odnosu med Nikolo in Sandro, sva njune dialoge spremenila v srbsčino. V želji, da bi Klaro ustvarila kot kompleksnejši lik, pa sva v scenarij dodala lik Klarinega mlajšega bratca. Namen je bil Klari dodati globino in kompleksnost, ampak smo hitro tako iz vsebinskih kot produkcijskih razlogov to idejo opustili. V formi kratkega filma ni bilo prostora za otroka, saj je odzema fokus odnosu med Nikolo in Klaro ter dodajal še produkcijsko in režijsko zahtevnost dela z otrokom. Čeprav sva dolgo vztrajala na srbskem jeziku med Nikolo in Sandro, sva to odstranila, saj zgodbi čustveno ni ničesar dodalo. Z Elo sva se dolgo vrtela okoli poglobitve odnosov in čiščenja zgodbe, ker sva napredovala preveč linearno. Nisva si vzela dovolj časa za poglobitev in premislek o različnih možnostih, nisva dovolj izhajala iz likov in prehitro sva bila z določenimi rešitvami zadovoljna.

Pri filmski scenaristiki je ključnega pomena zavedanje, da pišemo za filmsko platno: » V filmu lahko pokažeš tisto, česar ne moreš povedati. Neizrečeno, nenapisano pogosto nosi največjo težo.« (Howard & Mabley, *Orodja Scenaristike*, 47)

Pisanje scenarija je pisanje v slikah. Ko pišemo, film vidimo in izvirmo iz aktivnosti likov. Delovanje likov iz čustvene motivacije je bolj sporočilno kot razlagalno podajanje replik. Ko pišemo dialoge, tišina in podtekst povesta več kot direktno podajanje informacij. To priključuje največ čustev. Doziranje informacij pri pisanju scenarija je ključnega pomena. Tovrsten dialog je bolj zanimiv, kajti upošteva človeško naravo. V večini primerov ima neizrečeno večjo težo kot neposredno navajanje informacij. Že pri pisanju scenarija sprejemamo določene režijske odločitve – odmerjanje informacij. Kaj se odločimo direktno povedati, kaj suspendiramo in kaj prenesemo v podtekst. Dialog je dober, če upošteva, da smo ljudje v verbalni komunikaciji zelo neiskreni in se izražamo skozi prikrite pomene ali popolne banalnosti, ki pod seboj prekrivajo težo. Pomembno je, da izčistimo strukturo, narativne in čustvene linije. Šele takrat se začnemo odločati, katere informacije povemo in katere izpustimo. Samo takrat gledalca aktiviramo. Gledalec ugiba, se sprašuje, neizrečeno predvideva, ali pa dopolni z lastno domišljijo.

Z Elo sva se počasi bližala postavljeni strukturi, a sva imela težavo pri enem prizoru. Nikola in Klara se vračata iz trgovine in srečata Sandro, ki neuspešno parkira svoj avtomobil. Klara prvič vidi Sandro v hudem stanju, kar je za Nikolo neprijetno, saj Klari prekriva svoj notranji svet. Ta prizor je deloval kot most in obrat v filmu, kjer se dramaturška in čustvena napetost stopnjujeta ter vodita narativne in čustvene linije v razrešitev. Prizor je deloval ilustrativno in demonstrativno. Ker z Elo nisva našla rešitve, nama je doc. Pevec ponovno pomagal s karakterizacijsko vajo. Tokrat je šlo za vajo, kjer sta bila kot osrednja lika poimenovana Nikola in Klara. Oba z Elo sva dobila usmeritve, na podlagi katere sva napisala prizor, kjer se Nikola in Klara pogovarjata o Sandri. Ta vaja je služila kot preizkus suspendiranja in odmerjanja informacij. Nastal je prizor, ki je bil ključen za nadaljnji razvoj scenarija in njegovo izčiščenje:

»Tih poletni večer. Nikola sedi naslonjen ob ograjo mostu, ob sebi ima dve vrečki iz trgovine. Pod mostom vsake toliko pelje kakšen avto. Nikola iz plastične vrečke vzame škatlico cigaret, iz nje vzame cigareto in jo prižge.

Klara hodi ob železniški progi in se približuje Nikoli. Nikola gleda proti Klari. Potegne dim iz cigarete in ga izdihne.

KLARA
(v hoji)
Oj

Nikola gleda Klaro, ki prihaja proti njemu.

NIKOLA
Dober večer.

Nikola gleda Klaro.

NIKOLA
A ti men mal slediš, a?

Klara se ustavi pred Nikolo in se nasmehne.

KLARA
(sarkastično)
Skos, model.

Klara se rahlo nagne in pogleda v vrečko iz trgovine.

KLARA
Maš kej zame?

NIKOLA
Hm...

Nikola brska po vrečki, v ustih drži cigareto. Klara ga opazuje. Nikola pogleda Klaro.

NIKOLA (CONT'D)
(s cigareto v ustih)
Ne vem, a boš en paradajz?

Nikola Klari pomoli paradižnik. Klara skomigne z rameni in ga vzame.

KLARA
Bom.

Klara paradižnik obriše v majico in previdno zagrizne vanj.

KLARA
(med žvečenjem)
Hvala.

Nikola prikima. Klara žveči paradižnik. Sklanja se naprej, da se ne bi umazala.

NIKOLA
Kera žival si ti.

KLARA
Kdo se oglašá?

Klara naredi velik grižljaj paradižnika. Nikola se ji smeji.

KLARA
(s polnimi ustmi)
Dej nehi no.

Klara in Nikola sta tiho. Sliši se zvok avtomobilov. Nikola kadi in gleda pred seboj. Klara pogleda v tla.

KLARA
Ej --

Nikola jo pogleda.

NIKOLA
Kaj je?
Klara okleva.

KLARA
Vidla sem tvojo mami.

Nikola pogleda predse.

NIKOLA
Kdaj?

KLARA
Učeri.

Klara previdno išče besede.

KLARA (CONT'D)
A je ...

NIKOLA
Ma neki je bla bolna zdej.

KLARA
Aja?

NIKOLA
Ampak je bolj zdej.

Klara prikima.

KLARA
No kul pol.

NIKOLA

Ja.

Skupaj sta v tišini.

KLARA

Ne vem, moj oči je včasih tud ...

NIKOLA

Kaj?

Klara gleda Nikolo.

KLARA

Ne vem.

Nikola in Klara sta tiho. Nikola gleda stran in kadi cigareto.

KLARA

Sam hotla sem prevert --

Nikola želi vstati, a ga Klara ustavi.

KLARA

Dej Nikola, a lah --

NIKOLA

Pa dobr koji ti je kurac?

Klara utihne.

NIKOLA

(na robu joka)

A?

Klara zaskrbljeno gleda Nikolo. Vidi, da je na robu solz, ko se obrne stran od nje. Klara stegne roko in se dotakne njegovega komolca.

KLARA

Ej --

NIKOLA

Kaj te boli kurac moja mt?

KLARA

Pa dobr nč ti nočem pizda, sam --

NIKOLA

No sam pust me.

Nikola odmakne svojo roko in odide. Klara gleda za Nikolo. Ostane

sama na mostu. Poleg nje sta vrečki iz trgovine.« (David Champaigne, Ela Božič, *vaja pri predmetu Magistrsko delo – Filmska režija*, 13. 5. 2025)

Ilustrativni in demonstrativni prizor je nadomestil prizor, ki je držal čustveno napetost in je bil ključen za razvoj odnosa med Nikolo in Klaro. Gre za prizor, ki je napisan precizno, napolnjen s podtekstom, kontekstom in suspensom. Namesto, da prek situacije direktno pokaževa srečanje med Klaro in Sandro, to suspendirava. Klara je videla Sandro, zato tako Nikola kot gledalci ugibajo, kaj se je zgodilo. Prizor je ustrezno postavljen v kontekst zgodbe. Pred tem smo spremljali trenutke upanja, Sandra je dobila razgovor za službo, Nikola in Klara sta šla v trgovino, kjer je vladala dobra volja. Suspendiranje informacij o srečanju med Klaro in Sandro nosi skrivnostno moč. Po eni strani dialog ohranja odnos med Nikolo in Klaro, hkrati pa drži čustveno kontinuiteto tega, kar se je zgodilo prej. Dialog vsebuje veliko podteksta, ki je jasno berljiv, saj je postavljen v kontekst zgodbe in razkriva odnose med liki. Primer take replike je: »*Kera žival si ti.*« Na površini je zbadljivka, ampak gre za to, da Nikola s to repliko do Klare izraža afiniteto. Podtekst gledalca spodbudi, da postane percepcijsko aktiven. Gledalec ugiba in sluti, kaj se skriva za pomenom besed. To mu omogoča hitrejšo identifikacijo in občutek, da so čustva njegova. Prizor služi kot most do razrešitve zgodbe in čustvenih linij. Klarina drža je čvrsta in pokaže, da ji je za Nikolo resnično mar, medtem ko Nikola še vedno beži pred tem, da se ji popolnoma čustveno odpre. Nikola je Klari odprl vrata v svoj svet, a je še ni spustil noter. Klari je dal ustrezno notranjo motivacijo, da se na koncu filma pojavi pred njegovimi vrati in ponuja razplet zgodbe in odnosov med liki. Zdi se, da ta prizor narativno in čustveno film poveže. Utrdi vse, kar se je zgodilo prej, in osvetli pot do konca filma.

Moja šibkost pri pisanju scenarija je bila prekomerno doziranje informacij in narativna razpršenost. Zdelo se je, da podcenjujem gledalca in želim povedati več zgodb hkrati. Pogosto sem želel pokazati in sugerirati, kakšna čustva naj bralec/gledalec doživlja, obenem pa se nisem dovolj poglobil v vsebino, nisem pretehtal vseh narativnih možnosti in nisem dovolj izhajal iz čustvene podlage likov in njihovih odnosov. Pisanje scenarija ni premočrten proces, temveč je kopanje v globino. Osnovno vodilo scenarista je ustvarjalni agens, s pomočjo katerega postavlja narativno strukturo. Narativna struktura mora imeti jasne temelje, katero vodijo čustvene linije. Šele ko imamo trdno narativno strukturo, začnemo sprejemati odločitve, katere informacije povedati direktno, katere indirektno ter katere informacije popolnoma suspendirati. Pogosto se najmočnejša čustva skrivajo v informacijah, ki so izpuščene, ter v dialogih, ki vsebujejo tako podtekst kot kontekst. Scenarist neprestano dvomi, se sprašuje in odgovore išče v globini in ne na površju.

Razvoj scenarija je bil dolgotrajen proces in nastalo je veliko različic. Tudi po tako imenovani končni verziji se je v procesu vaj z igralci in izdelavi snemalne knjige še naprej spreminjal. Občutek sem imel, da scenarij nosi čustven potencial, vendar je zahteval poglobitev na vajah z igralci ter precizno režijo tako igralca kot kamere.

4. IGRALSKA ZASEDBA IN AVDICIJE

»Oblikovanje zasedbe je 80 odstotkov režije.« (Proferes, *Film Directing Fundamentals*, 140)

Filmsko režijo dojemam iz dveh zornih kotov: tehnično-vizualni kot (režija kamere) in čustveni kot (režija mizanscene/igralca). Z vzponom digitalizacije, tehnologije in velikega števila monitorjev na snemalnih mestih, se je pojavila »tehnološka« generacija filmskih ustvarjalcev. Mladim režiserjem pogosto primanjkuje poguma za delo z igralcem in posledično se skrivajo za tehnično režijo (atraktivni premiki, scenska tehnika, vizualno privlačni kadri). Ta pot je lažja, saj se režiser lahko skrrije za kamero in zanemari vse, kar se dogaja pred kamero. Režija igralca in sodelovanje med igralcem in režiserjem je osebni in intimen proces. Zahteva vzajemno zaupanje in odprtost. Ko režiser na prvo mesto postavi delo z igralcem in mizansceno, na prvo mesto postavi tudi čustva in vsebino, obenem pa pred kamero »postavi« sebe. Tovrsten pristop do vsebine zahteva pogum, poštenost in jasno vizijo. Čustvenemu vidiku filmske režije (režija čustev) se trudim vedno dati prednost, šele kasneje se posvetim tehničnemu vidiku (režija kamere), ki ga prilagodim vsebini in čustvenim linijam filma. Če je režija čustev pomanjkljiva, film kot celota pade.

Preden sem se usmeril v filmsko režijo, sem se ukvarjal z gledališko in filmsko igro, kar mi je omogočilo boljše razumevanje ustvarjalnega procesa igralca. Izvajalce pogosto definiramo kot »poustvarjalce«. V to kategorijo spadajo tudi igralci, ampak ta definicija ne ustreza igralčevemu prispevku, preprosto ga ne spravimo v ta kalup. Igralec s svojim ustvarjalnim deležem vsebino nadgradi, zato je morda primerneje uporabiti besedno zvezo »do-ustvarjati«.

Igralec mora razumeti psihologijo, čustva, logiko in dramaturgijo. Postavlja si vprašanja: »Od kod prihajam in kam grem? Kaj si želim? Kaj so moja pričakovanja? Kakšen je moj odnos do tega? Zakaj si nekaj želim? Zakaj rečem ali naredim nekaj?« Gre za podobna vprašanja, na katera mora odgovoriti scenarist in režiser, če želi, da je film narativno in čustveno točen. Poleg čustvenih in vsebinskih zahtev, mora igralec upoštevati tehnološke omejitve snemanja filma. Za igralca je snemanje repetitiven in prekinjen proces, ki terja nenehno pripravljenost in koncentracijo. Obenem mora imeti ozaveščeno še mizansceno, širino kadra, ostrino, svetlobo, glasnost govora itd. Če režiser razume ustvarjalni proces igralca, lahko med vajami z igralcem zgradi zaupanje in na snemanju zagotovi čim bolj varen in odprt prostor za ustvarjanje.

Čustveni vidik filmske režije se začne že pri pisanju scenarija, vendar na avdicijah od režiserja prvič zahteva režijo čustev v praksi. Ko sem začel razmišljati o izvedbi avdicij, sem prišel do prvega vprašanja: Kako s pomočjo avdicij najti igralca, ki bo ustrezal temu, kar pričakujem?

Namen avdicije je bil najti igralca, ki bo deloval skladno z mojo vizijo. V komercialni audiovizualni industriji igralce običajno izbirajo casting agencije, katerih kriterija sta profil igralca in proračun filma. Avtorski film pa za oblikovanje zasedbe pogosto uporablja proces avdicij. Odločil sem se za obsežen proces izbora igralcev. Za naturščike in študente dramske igre na UL AGRFT smo organizirali avdicije. Za lik Sandre sem potreboval poklicno igralko. Naredil sem nabor potencialnih igralk in jih osebno povabil na avdicijo oziroma poskusno snemanje.

4.1. Nikola in Klara

Prvi del avdicij je bila namenjen izboru zasedbe glavnega lika Nikole in Klare, njegove najboljše prijateljice. Za vlogo Nikole sem iskal fanta s širokim igralskim razponom: od intenzivnih in dinamičnih čustev do subtilnih čustev ranljivosti in nežnosti. Za vlogo Klare sem iskal sočutnost, sproščenost, a hkrati značajsko pokončnost. Po posvetu z mentorjem za filmsko režijo sem se odločil, da avdicije razdelim na dva kroga.

Namen prvega kroga je bil preverjanje iskrenosti, avtentičnosti in osebne prezenca kandidatov. Zanimalo me je, na kakšen način kandidat nastopa. Je v svojem nastopu iskren in kakšna je njegova prezenca? Se v negotovosti skriva za performativnostjo ali zmrzne? Namen drugega kroga je bil prepoznati kandidatov potencial za iskani lik. Se igralec znajde v vodenih improvizacijah z jasnimi usmeritvami? Kako deluje v paru ali skupini z drugimi igralci in kako se sooča z interpretacijo scenarija? Kakšna bo njegova interpretacija lika in kako ga bova skupaj razvijala? Raziskoval sem, kako se bodo kandidati in kandidatke odzivali na režijske napotke in usmerjanje v iskane like.

Proces avdicije sem zastavil kot postopno iskanje in razvijanje lika. Odločili smo se, da avdicije in naloge stopnjujemo. Od preprostih vaj, ki preizkušajo osebno prezenco kandidata, do dela s scenarijem in odzivanja na režijske napotke. Želel sem ustvariti proces, med katerim bom skoraj gotovo izbral najbolj primerne igralce. Želel sem, da do določene mere posvojijo lik, kakršnega si predstavljam, in hkrati z avtentičnostjo prinesejo liku nekaj svojega.

4.1.1. Prvi krog

Namen prvega kroga avdicije je bil izbor kandidatov, ki so iskreni, avtentični in imajo močno osebno prezenco. Kandidate sem vodil čez tri igralske naloge, ki so se stopnjevale. Prvi krog sem razdelil na tri naloge, ki so temeljito raziskovale iskane kvalitete.

V prvi nalogi sem iskal osnovno osebno prezenco, avtentičnost in iskrenost. Kandidati so dobili nalogo *improvizacije iz fizičnega impulza*, brez opredeljene igralske naloge: »Kandidat sam stoji na odru ali pred kamero z zaprtimi očmi. Ko začuti prvi fizični impulz, ki se njemu zdi ustrezen, odpre oči in impulz razvija dalje, kolikor v danem trenutku zmore.« (Janez Burger, *predavanje Igralec in režiser*, april 2024)

Pri kandidatih, ki so to vajo opravili dobro, sem doumel pomembno stvar. Prezenca je zaupanje v lastne sposobnosti in obstoj. Opažam, da oseba z močno osebno prezenco verjame, da je vredna naše pozornosti. Ne na egoističen in nastopaški način, ampak prepričanje, da je kot oseba zadostuje. Takšni kandidati niso skrivali svoje osebnosti, ravno nasprotno. Imeli so pogum, da sebe pokažejo v iskreni luči. Nasprotno pa so kandidati s šibko osebno prezenco šli v dve skrajnosti. Večina se jih je skrila za performativnostjo. Očitno je bilo, da so racionalno izbrali *fizični impulz*. Zdelo se je, da so želeli narediti dober vtis. Tak nastop ni bil avtentičen in iskren. Bili so željni pozornosti in potrditve. Drugi so ob tej nalogi zmrznili. Očitno je bila naloga tako preprosta, da so se je ustrašili. Ustrašili so se, da pričakujem le preprost fizični obstoj, brez opredeljene naloge, ki bi jim nudila oporo. Bežali so v fizične akcije, ki so bile enolične, prazne in za njimi ni bilo nobene čustvene motivacije. Ugotavljam, da se igralec s prezenco ne boji svoje osebnosti in je ne skriva. Tak nastop je iskren. Daje vtis: *To sem jaz, vzemi ali pusti*.

V drugi fazi me je zanimalo, ali bodo kandidati ob obremenitvi z igralsko nalogo ohranili prezenco, avtentičnost in iskrenost. Želel sem preizkusiti, kako se bodo kandidati odzivali na *predlagane/dane okoliščine*, kako bodo uporabili *čutni in čustveni spomin* ter kako bodo uporabili svojo *domišljijo*. Za preizkus teh sposobnosti sem se odločil za nalogo, ki sva jo oblikovala z mentorjem za filmsko režijo, doc. Pevcem:

Smrdljiva goba: Posameznik misli, da zamuja na pouk in pridrvi v učilnico. Nikogar ni. Zazna, da nekaj grozno smrdi in išče vir smradu. Najde gobo za brisanje table, ki je namočena v človeško blato in urin. Posameznik mora z najboljšimi močmi gobo odstraniti iz učilnice. (David Champagne, *Metod Pevec, predavanje filmske režije V*, november 2024)

Gre za igralsko nalogo, v kateri je kandidat v prizoru sam. Nima soigralca, na katerega bi se lahko naslonil, in mora bivati sam s sabo. Pri razlagi navodil sem kandidatom skušal spodbuditi domišljijo z napotki: »Odloči se, kdo ti je podtaknil to gobo. Je to potegavščina tvojih sošolcev? Kakšen je tvoj odnos do situacije?« Pri filmski igri je igralec v prizoru pogosto sam in nima pomoči igralskega partnerja. Zanimalo me je, kateri kandidati so sposobni razvijati čustva sami, brez opore. Kandidat je moral čustva ustvarjati sam in se zanašati na svoj »notranji monolog« – to je notranji čustveni proces, ki si ga ustvari za prizor.

Zaznal sem vzorec, ki me je pri večini kandidatov zmotil – skrivanje pred samim seboj. Pod obremenitvijo igralske naloge so kandidati ponovno bežali v performativnost. Čustva in okoliščine, ki so jih doživljali, so prikazovali pretiravano, izgovarjali so jih na glas in dobesedno. Menim, da gre predvsem za strah pred samostojnim bivanjem in za pomanjkanje zaupanja, da njihova prezenca v prostoru in pred kamero zadostuje. Niso verjeli v imaginarno situacijo in posledično niso imeli prostora za čustveno doživljanje. Zanesli so se na razlaganje, kakršnega vidimo v žanru telenovel in ne v resničnem življenju. V primerjavi s performativnimi so drugi kandidati zmrznili. Njihovo čustveno doživljanje je bilo enolično, saj niso razvili čustvene motivacije. Videlo se je, da nalogo izvajajo mehansko. Zaradi negotove prezenca pred kamero so drveli skozi izvedbo naloge in si niso vzeli časa, da bi situacijo razumeli, sprejeli in čustveno odreagirali.

Peščica kandidatov je zdržala obremenitev igralske naloge in le nekateri so uspeli obdržati osebno prezenco, avtentičnost in iskrenost pred kamero. V situacijo so verjeli in niso imeli težave s tem, da so pred kamero sami. Njihova prezenca je bila dovolj močna, da niso potrebovali opore in besednega razlaganja. Za izvedbo prizora so si vzeli čas in so dovolili, da se njihova čustva skladno s situacijo razvijajo počasi. S pomočjo domišljije so razvili odnos do uprizarjane situacije, njihova čustvena interpretacija je bila iskrena in točna. Najbolje so se odrezali tisti, ki niso poskušali prehitro simulirati lika, ampak so v prizoru ohranili sebe. Dovolili so si prepustiti se *predlaganim/danim okoliščinam*: »Najprej vzpostavi dane okoliščine, jim verjemi in resnična čustva se bodo razvila spontano.« (Stanislavski, *An Actor's Work*, 53, avtorjev prevod)

Med avdicijami sem se odločil, da kandidatom z močno osebno prezenco dodelim še eno vajo s sorodnim ciljem kot smrdeča goba: *Čakanje/zasebni trenutek*. Posameznik v določenih okoliščinah pričakuje SMS sporočilo. Situacija je bila fizično bolj statična, ampak čustveno močnejša. Fantje so izvajali nalogo čakanja sporočila mame, ki je pozno ponoči še ni domov,

dekleta pa čakanje sporočila najboljšega prijatelja, ki se je zunaj stepel in ji že več ur ne odgovarja. Brez vednosti kandidatov sem v nalogo dodal lastnosti odnosa med Nikolo in Sandro ter Nikolo in Klaro. Zanimalo me je, če v svoji prezenci nosijo lastnosti iskanih likov. Kandidati, ki so to nalogo izvedli uspešno, so pokazali pogum za čustveno ranljivost pred kamero in doživljanje subtilnih čustev. Pokazalo se je, da kamera resnično sprejme iskreno čustveno doživljanje, zlasti prek subtilne obrazne mimike in oči. Takšen nastop zdrži tudi več minut tišine, saj v sebi nosi močna čustva, ki niso izgovorjena.

Tretja naloga je preizkušala avtentičnost kandidata v dialoškem prizoru ter sposobnost zagovarjanja lika v določenih okoliščinah. Zanimal me je čustveni razpon kandidatov, s to nalogo sem preverjal izražanje surovih čustev. Izbral sem situacijo, ki bi se potencialno lahko zgodila liku v scenariju: *Mladoletnik želi kupiti cigarete/kupovanje alkohola po 21. uri*. Cilj je, da kandidat kupi cigarete ali alkohol kljub nasprotovanju prodajalca. Igralec je postavljen v imaginarno situacijo, ima priložnost zagovarjati lik in je postavljen v dramski konflikt (cilj – ovira). Pri neustreznih kandidatih sem dobil le potrdilo, da ponovno bežijo v performativnost ali čustveno monotonost. Kandidati, ki so nalogo opravili dobro, so pokazali občutek za močna in surova čustva ter uspešno zagovarjali igrani lik. V prizoru so se borili za cilj lika in imeli pogum, da vstopijo v konflikt in premagajo oviro – prodajalca.

Ogledal sem si material in se odločil, da vlogo Nikole po prvem krogu dodelim Svitju Šturbeju. To odločitev sem sprejel premišljeno, a hkrati intuitivno. Svit je imel daleč največji čustveni razpon izmed vseh kandidatov – od intenzivnih in surovih čustev do subtilnih in nežnih. V prvem krogu je že z lastno prezenco pokazal več lastnosti, ki so ustrezale liku Nikole.

Dobri igralci nimajo težave z iskrenostjo v lastni prezenci. Ne forsirajo čustev brez dejanskega kritja in se ne bojijo priznati svojih šibkosti in napak. Vsi kandidati, ki so prišli v drugi krog, so v svoji prezenci nosili določene lastnosti iskanih likov. Ampak v kolikšni meri dovoliti igralcu, da je avtentičen in ne dovoliti, da bi s svojim prispevkom zasenčil lik, kakršnega si predstavljam?

4.1.2. Drugi krog

Kandidate in kandidatke s prezenco sem izbral v prvem krogu, v drugem krogu pa sem želel preveriti njihove igralske sposobnosti. Preveriti sem želel, kako se kandidati odzivajo na način dela z igralci, ki je značilen za profesionalni svet: delo s scenarijem, režijski napotki in razvoj lika. Zanimalo me je, kako se bodo igralci odzivali na moje režijske napotke in na kakšen način bom z njimi nadgradil vsebino. Odločil sem se za stopnjevanje nalog – od preproste

improvizacije do dela s scenarijem in dela na likih. Ker je bilo preverjanje kemije med kandidati nujno, smo se odločili za preizkus vseh kandidatk za Klaro v kombinaciji v Svitom Šturbejem.

Zdi se, da je sodelovanje med režiserjem in igralcem najplodnejše, ko sta obe strani odprti za nove predloge in vlada obojestranska iskrenost in poštenost. Tako režiser kot igralec nista vsevedna – režiser ne ve, kaj si želi v vsakem trenutku, igralec pa ni zmožen narediti česarkoli. Zaupanje se gradi na iskrenem in odprtem dialogu. V drugem krogu nisem iskal le najustrežnejšega kandidata za lik, ampak posameznika, s katerim je ustvarjalni proces tudi kreativni užitek. Ugotovil sem, da je pomembno, kakšne sodelavce si izberem. Potencial in talent nista edini pogoj za uspešno soustvarjanje. Ustvarjanje filma je dolg in intenziven proces, v katerem veliko časa preživimo z določenimi sodelavci, med drugim je to igralska zasedba.

Prvi korak drugega kroga je bil preverjanje kemije med kandidati. Uporabil sem isto vajo kot v prvem krogu – *improvizacijo iz fizičnega impulza*. Izvedba je bila enaka, ampak v paru. Zanimalo me je, kako se dve osebni prezenci srečata v improvizaciji brez konkretnih motivov ali usmeritev. Intrigiral me je primer, ko močna osebna prezenca enega igralca povozí prezenco drugega. Svit je v improvizaciji razvil močan konflikt s soigralko in se je v situacijo intenzivno vživel. Soigralka je ob tem zmrznila. Namesto da bi njegov energetski naboj uporabila za črpanje svoje energije, se je zaprla. Zdelo se je, da Svita ne sliši in od konflikta beži. Konflikt je pomemben del čustvene in dramaturške linije filma in od igralcev zahteva določeno mero poguma.

Drugi primer je bila improvizacija, kjer je bila kandidatka igralsko močnejša od Svita in je ona vodila prizor. Ustrašil sem se, da Svit na to ne bo znal reagirati, ampak se je zgodilo ravno obratno. Iz njene energije je črpal lasten čustveni naboj. Razvil se je miren prizor s šaljivim in komičnim konfliktom. Tekel je pogovor o tem, ali je Luka Dončić dober košarkar ali ne. Prav v tej banalnosti se je med njima razvila kemija, kakršno sem iskal med likoma Klare in Nikole. Čutila se je medsebojna afiniteta, ki je prežeta s podtekstom. Z besedami, ki niso bile direktne, sta razvila vzajemno simpatijo.

Dve osebni prezenci ali dva ega se lahko vzajemno ogrožata in spopadata. Hitro lahko pride do konflikta dveh osebnih prezenc, kar je za ustvarjalni proces škodljivo. Suspenz ega in odprtost znotraj igralske zasedbe je nujna. Ne gre za tekmovanje, kdo se bo bolje izkazal, ampak za »do-ustvarjanje« vsebine. Pošten igralec je tisti, ki s svojim deležem želi koristiti filmu in ne samemu sebi.

V naslednji fazi sem želel nadalje razvijati kemijo med igralcema in ju postaviti v improviziran prizor z jasnimi motivi in nastavki za like, ki so podobni Nikoli in Klari. Naloga prizora je bila, da bodisi Klara bodisi Nikola prizna, da čuti do drugega nekaj več kot prijateljstvo. Igralca sem želel usmeriti v relevantno smer za film. Nadaljeval bom z uspešnim primerom, ki sem ga navedel v prejšnjem odstavku. Energija, ki se je vzpostavila med Svitom in kandidatko v prvi improvizaciji, se je lepo nadaljevala v drugo nalogo. Namenoma sem kandidatki dal nalogo, da kot Klara Nikoli prizna, da ji je všeč. Zanimalo me je, kako bo Svit deloval v prizorih, ki jih vodi njegova soigralka. Ponovno sta razvila simpatičen prizor z nerodnimi tiščinami in pogledi. Prvič sem videl resničen potencial iskanih likov. Pod krinko naloge sem skril usmeritve za lik Klare in Nikole in opazoval, kaj se zgodi. Pogosto je usmerjanje igralca k liku dobro prekrito z igralsko nalogo. Igralec ni dodatno obremenjen, ima prostor za avtentičnost in je subtilno usmerjan.

Zadnja stopnja drugega kroga je bila delo s scenarijem. Kako se kandidati soočajo z dialogom in kako se odzivajo na režijske napotke? Izbral sem prizor, ki sem ga navedel v prejšnjem poglavju (str. 20–23). Prizor smo čustveno-dramaturško analizirali in razdelali odnos med Klaro in Nikolo. Svit in kandidatka, ki sta name naredila vtis pri prvih dveh nalogah, sta me v zadnji fazi dokončno prepričala. Sodelovali smo tekoče in odprto. Sprejela sta kontekst prizora in razumela njegov podtekst. Čustva in vsebino sta dozirala subtilno in nista hitela. Sprejemala sta moje napotke in z menoj delila lastno videnje prizora. Bila sta prva, ki sta uspela utelesiti potencial prizora ter odnos med Nikolo in Klaro.

Ob koncu avdicij je Svit priznal in izrazil skrb, da se ni najbolje odrezal pri čustveno subtilnejših prizorih in da verjame, da zmore več. Vedel sem, da sem izbral ustreznega igralca. Med nama se je razvilo zaupanje. Do mene je bil iskren in pošten. Po ogledu posnetkov avdicij je bila moja odločitev za lik Klare preprosta. Vlogo je dobila Alisa Miličević, kandidatka, ki sem jo omenjal prej. Alisa je ohranila avtentičnost, a hkrati bila odprta za napotke in usmeritve. V sebi je nosila iskrenost, samozavest in imela trdno značajsko držo. Bila je edina, ki je imela sposobnost vodenja prizora. Njene tišine in pogledi so pogosto nosili več kot teža besed.

Med avdicijami sem spoznal, da je poglobljen in dolg proces avdicij za »naturščike« ključnega pomena. Ugotavljal sem, kako se igralci odzivajo na režijske napotke in vizijo likov. Predvsem se je pokazalo, kateri kandidati so sposobni ohraniti svojo avtentičnost in prezenco kljub obremenitvi z dialogom. Sposobnost interpretacije teksta, priklic čustev, odzivanje na režijske

napotke in usmeritve v iskani lik. Vprašanje je, ali kandidat zdrži vedno večje obremenitve. Je zmožen ohraniti sebe in hkrati z menoj »do-ustvarjati« lik in zgodbo, ki je zapisana v scenariju?

4.2. Sandra

Prvič na svoji ustvarjalni poti sem se srečal z avdicijami za poklicne igralkе/igralce. Zasedbo sem gradil okoli protagonista, zato sem se odločil, da za izbor lika Sandre vse igralkе preizkusim v kombinaciji s Svitom. Doc. Metod Pevec avdicije za profesionalne igralkе raje definira kot »poskusno snemanje«:

Avdiciji za profesionalne igralkе sam raje rečem poskusno snemanje. Zakaj? Avdicija se zdi zelo odprta platforma, začne se z javno objavljenim vabilom, prijavi se vsak, ki vsaj približno ustreza objavljenim kriterijem. Igralkе pa navadno povabimo (če se le da osebno) na tak preizkus. In število vabil za eno vlogo navadno ni veliko in vsekakor ni primerljivo z odprtim avdicijskim vabilom. (Pevec, *Zasedba, Avdicije in delo z igralci*, 5)

Na poskusnih snemanjih s profesionalnimi igralci in igralkami ni potrebe po preizkušanju njihovih osnovnih veščin (iskrenost, osebna prezenca, avtentičnost, improvizacija itd.), saj se te pokažejo na poskusnem snemanju. Cilj poskusnih snemanj je bil, da igralkе preizkusim v tandemu s Svitom in prek procesa dela z njimi preverjam, kako se odzivajo na moje napotke in kakšna je njihova odprtost za soustvarjanje. Nicholas T. Proferes v knjigi *Film Directing Fundamentals* lepo povzame, na kaj biti pozoren pri izboru profesionalnih igralcev:

- »Verodostojnost; Ali verjameš človeku, na osebni ravni – ima svoje mnenje, samozavest, avtentičnost in prezenco ob prvem stiku?
- Poslušanje in dialog; Ne opazuj samo podajanje replik, ampak to ali igralec reagira na to, kar mu soigralec govori.
- Odprtost za režijo; Kako se igralec odziva in prilagaja na napotke?
- Konsistenca; Ali lahko igralec stvari ponovi in jih razvija dalje? To je za film zelo pomembno, saj gre za industrijo, ki temelji na repetitiji.
- Energija, glas in telesnost; Preizkušamo, kakšno energijo ima igralec – ima močan in prezenten glas in kako zna utelešati lik, ki ga igra.
- Kemija z drugimi igralci; Ko iščemo pomembne odnose, igralske tandeme ali skupine, je izredno pomembno, da preizkusimo različne kombinacije ljudi.
- Prehodi znotraj prizorov; Opazujemo, kako igralec intuitivno razvija prizor po igralskih koščkih; ali zna dobro prehajati iz ene emocije v drugo znotraj prizora?

- Vstopi in izstopi; Kako igralec vstopi na sceno in kako jo zapusti? Zelo hitro se čuti igralsko prezenco, avtentičnost in samozavest igralca.« (Proferes, *Film Directing Fundamentals*, 139–142)

Lik Sandre je psihološko zelo kompleksen. Sandra je mama, ki zaradi svojih duševnih težav in osebnostne krize, ni zmožna biti mati. Zaradi tega njen sin Nikola prevzame vlogo odraslega v njenem domu. Namen poskusnega snemanja je bil voditi različne igralke skozi odnos med Sandro in Nikolo. Izbral sem tri ključne prizore v scenariju, ki prikažejo različne faze njenega odnosa in se stopnjujejo. Preizkušal sem, kako se igralke odzivajo na režijske napotke, usmerjanje v lik Sandre ter kako se same pripravijo na avdicijo.

Na poskusno snemanje sem v prvi fazi povabil štiri poklicne igralke. Za eno od igralk sem bil vnaprej prepričan, da bo ustrezala vlogi Sandre. Pogovorili smo se o odnosu med Sandro in Nikolo, prebrali vse prizore in jih čustveno ter dramaturško analizirali. Po prvi ponovitvi prvega prizora sem vedel, da sem se zmotil. Njena prezenca je bila šibka, čustveno je bila enolična, kemija med Svitom in njo ni delovala. Svit je bil v igralski premoči, ona pa se nanj ni odzivala. Nisem ji verjel, da bi lahko igrala mamo, saj ni uspela razviti materinskih čustev. Igralko sem na avdicijo povabil, ker sem jo videl v različnih vlogah v filmu in gledališču. Menil sem, da je dobra igralka – na osnovi minulega dela sem bil celo prepričan, da bo vlogi ustrezala. Druga kandidatka je ustvarila nasproten vtis. Ni bila enolična, ampak je bila v svojem nastopu performativna. Ne nalašč, ampak v želji, da bi dobila vlogo. Želela je prikazati čustva, kljub temu, da jih ni čutila. Vtis je bil neiskren in neavtentičen. Nobena izmed štirih igralk ni bila primerna za lik Sandre. Zavedal sem se, da poskusna snemanja še niso končana in sem daleč od ustrezne igralke za Sandro. Odločitev za izvedbo poskusnega snemanja se je izkazala za dobro, saj sem dobil priložnost, da preverjam primernost igralk za vlogo.

Na poskusno snemanje sem povabil še štiri igralke. Podvomil sem, da bi bil moj pristop v prvem delu poskusnih snemanj lahko pomanjkljiv. Igralec in režiser nista vedno kompatibilna in vsak se drugače odziva na režijske napotke. Hkrati pa se vsak posameznik ne počuti udobno v vsaki vlogi. Drugi del poskusnega snemanja je bil uspešnejši. Eni izmed igralk sem prvič verjel, da bi lahko igrala mater, saj je v sebi organsko nosila materinskost. Žal je bila objektivno prestara za lik Sandre. Igralka, za katero sem najmanj pričakoval, da bo ustrezala liku Sandre, me je najbolj presenetila. Bila je odprta za režijske napotke in prišla je s svežim pogledom na lik Sandre. Čustveno je bila točna, poštena in iskrena. Zgodbo scenarija in lik je sprejela, v nastopu

je nosila neizgovorjeno tragičnost in nemoč, ki je pri nobeni izmed drugih kandidatk nisem videl. Igralsko je pokazala čustvene nianse, ki sem jih iskal v liku Sandre.

Igralka, o kateri sem govoril, je Nika Rozman. Po ogledu posnetkov poskusnih snemanj, sem se odločil, da za lik Sandre izberem njo. Na poskusno snemanje sem povabil izbor talentiranih igralk, ki so imele potencial za lik Sandre. Nekatere igralk v specifični vlogi preprosto ne zaživijo dobro, medtem ko so nekaterim te vloge pisane na kožo. Vsekakor to ne pomeni, da te igralk niso dobre, ravno nasprotno. Šele ob koncu poskusnih snemanj sem ugotovil, kako dobro je, da se nisem odločil na osnovi svojega prvotnega občutka. Osebna prezenca igralca je obenem danost in omejitev. Vsak igralec ima določene karakteristike in lastnosti, ki jih ponuja. Absolutno pa to ne meri njihovega talenta ali potenciala.

Poskusna snemanja so pomembna, da ugotovimo, kateri igralec/igralka ima najbolj primerne lastnosti za lik, ki ga iščemo. Če poskusnih snemanj ne bi naredil, bi se znašel v precej neprijetnem položaju, saj bi verjetno že na prvi vaji ugotovil, da sem naredil napako. Zato je pomembno, da delamo tovrstne preizkuse. Na tak način se lahko prepričamo, da smo preverili vse možnosti, hkrati pa smo najbolj pošteni tako do sebe kot do povabljenih igralcev. Oblikovanje zasedbe je zelo osebna stvar in pomembno je, da do tega pristopimo korektno in natančno. S tem naredimo največjo korist za film ter za ljudi okoli nas.

4.3. Tolpa

Zadnji del avdicij je bil krajši in preprostejši. Izmed kandidatov za Nikolo sem v drugem krogu avdicij izbral še dva fanta za del Nikolove tolpe. Nato sem izbrane študente in študentke dramske igre povabil na avdicijo za preostali del tolpe. Namen te avdicije je bil izbor skupine igralcev, med katerimi vlada najboljša skupinska dinamika. Čeprav sem gledal tudi vsakega posebej, sem jih zlasti skušal dojemati kot skupino.

Prvi cilj je bil preverjanje skupinske dinamike in sprejemanje osnovnih predlaganih/danih okoliščin. Dal sem jim prvo improvizacijsko nalogo: *zapravljanje časa na igrišču*. Mlada tolpa uličnih huliganov in preprodajalcev drog, ki ob igrišču kadi marihuano, poslušajo glasbo in se družijo. Napotki so bili preprosti: »Ti si vodja tolpe in imaš največjo avtoriteto, ti si najbolj drzen v tolpi itd.« Na podlagi tega preizkusa sem hitro videl, kdo že s svojo osebno prezenco sodi v okoliščine, ki sem jih predlagal, ter kateremu izmed kandidatov ustreza tovrstna vloga. Kandidate sem preizkusil v več kombinacijah ter na podlagi skupinske dinamike in individualne igre naredil nove kombinacije za naslednjo nalogo.

Cilj naslednje naloge je bil raziskovati dinamiko tolpe v vodeni improvizaciji, ki sem jo oblikoval na podlagi že obstoječega prizora v scenariju. Tolpa se druži, na kar do njih pristopi Renato, ki je dolžan denar za drogo. Konflikt se stopnjuje do te mere, da ga Nikola začne pretepati. Eden iz tolpe ga mora pri tem ustaviti.

Lahko rečem, da je šlo za tipološki način izbora vlog. Tisti, ki so se najbolje znašli v vlogah uličnih preprodajalcev drog, so te lastnosti imeli že v sebi kot del svoje osebne drže. Pokazala se je pomembnost kolektivne igre, medsebojno poslušanje, sodelovanje in dopolnjevanje. Nekateri so bili izbrani že na podlagi vizualnega vtisa in osebne prezenca, ne da bi potrebovali konkretno preobrazbo v lik. Na podlagi avdicij sem izbral štiri študente dramske igre, iz prejšnjih krogov avdicij pa sem imel še štiri naturščike. Igralci so se medsebojno lepo dopolnjevali in sestavili pristno in surovo tolpo za film.

Na avdiciji za tolpo sem spoznal, da bodo prizori s tolpo zahtevali najmanj vaj. Igralci radi uprizarjajo močne, surove in agresivne emocije. Radi se prepustijo primitivnim in objestnim stanjem, kot jih prikazuje tolpa v scenariju. Veliko lažje je vpiti in se zabavati v skupini ljudi kot sedeti povsem sam na kavču v dnevni sobi, v čisti tišini, s svojimi mislimi in čustvi.

Oblikovanje igralske zasedbe in realizacija avdicij sta bila največja ustvarjalna izziva tega projekta. Ta proces je zahteval, da jasno razčistim vizijo filma, likov in njihovih odnosov. Razrešil sem mnoge dvome v zvezi s prepoznavanjem igralskega talenta in potenciala. Zdi se, da je vsaka avdicija unikatni proces in ni enotne formule za uspešno izpeljavo. Ključno je, da svojo vizijo jasno predstavimo igralcem. Igralec mora biti dovolj odprt, da to vizijo sprejme in z režiserjem vstopi v kreativen in produktiven dialog. Gre za medsebojno dopolnjevanje in soustvarjanje vsebine. Igralci so tisti, ki bodo v filmu utelesili naše ideje in našo vizijo, zato je oblikovanje zasedbe ključnega pomena.

5. IGRALSKE VAJE

Če so avdicije proces odkrivanja potenciala igralcev za določene like, so vaje nadaljnji razvoj tega procesa. Z igralskimi vajami začnemo v sodelovanju z igralci utelešati filmsko zgodbo. Prej napisano se v fazi igralskih vaj prične nadgrajevati. Režiser in igralec s skupnimi močmi do-ustvarjata vsebino. Režiser se mora na vaje pripraviti in imeti zanje načrt. Podobno kot pri avdicijah je dobro, da se vaje stopnjujejo. Najprej se z igralci ukvarjamo s scenarijem kot celoto, temo filma, njegovim sporočilom in pomenom. Nato razdelamo odnose med liki ter dramaturško in čustveno linijo filma. Preden se začnemo ukvarjati s scenarijem, je dobro, da skupaj z igralci analiziramo scenarij, se uskladimo glede vizije filma in razvojnih linij posameznih likov. Šele kasneje se poglobimo v vsak prizor posebej in jih počasi vežemo skupaj v logično in čustveno celoto.

Želel sem čim večje število igralskih vaj, ampak sem hitro ugotovil, da to ne bo možno. Svit in Alisa sta bila sredi šolskega leta, Nika Rozman pa je bila odsotna do tik pred snemanjem. Poleg tega sem imel sočasno z igralskimi vajami tudi druge naloge, kot je bilo iskanje lokacij, izdelava snemalne knjige in zgodborisa. Usklajevanje je bilo težko in zavedal sem se, da bom moral v kratkem času narediti veliko.

Vprašanje, ki sem si ga postavljal je bilo: »*Koliko vaj je dovolj?*« Kako se na igralskih vajah dobro pripraviti, ampak vseeno ohraniti dovolj svežine za snemanje? Ključno je igralčevo razumevanje lika in zgodbe, v kateri se lik nahaja. Na snemanju ni časa za osnovna vprašanja o scenariju. Odločil sem se za postopno stopnjevanje vaj. Sprva je bil namen, da z igralci preigramo odnose med liki, kot se je zgodil, preden se začne filmska zgodba. Na tak način pridobijo izkušnjo odnosa, ki ga bodo igrali v scenariju. Šele proti koncu procesa igralskih vaj sem se želel ukvarjati s scenarijem, saj se mi zdi ključno, da prizorov ne vadimo do preigranosti. V procesu vaj sem se želel izogniti prekomernemu ponavljanju prizorov, saj me je bilo strah, da bi igralcem zmanjkalo čustvenega naboja za snemanje. Strah me je bilo, da bi njihov nastop postal naučen in mehanski. Morda je najboljše prizore razviti skoraj do maksimalnega potenciala in omogočiti prostor za svežino in spontanost na snemanju. Zaradi zunanjih dejavnikov sem ugotovil, da ne bom imel toliko vaj, kolikor sem si sprva predstavljal. Čakal me je izziv – pri svojem delu sem moral biti ekonomičen in produktiven.

5.1. Svit in Alisa: Nikola in Klara

5.1.1. Prva vaja

Prva vaja z igralcema Svitom (Nikola) in Aliso (Klara) je bila namenjena predvsem vzpostavitvi skupnega razumevanja celote filma ter natančni opredelitvi predzgodbe obeh likov. Izhajali smo iz napisanega scenarija, vendar je bil večji poudarek narejen na širšem kontekstu medsebojnih odnosov, notranjih stanj likov in poti, ki jo lika prehodita med zgodbo. Skupaj smo analizirali celoten lok filma, se ustavili pri ključnih čustvenih trenutkih in načrtali logiko delovanja odnosa Nikole in Klare. Začutil sem potrebo po postopnem delu, saj je zgodba v svojem jedru intimna in zahteva medsebojno zaupanje med igralcema kot tudi v odnosu do mene.

Na avdicijah sem oba igralca dokaj dobro spoznal, vendar sem na prvi vaji zaznal določeno zadržanost. Svit in Alisa sta delovala previdno in v veliki meri prepuščala pobudo meni. Pogrešal sem organski angažma in igralsko drznost, ki sem ju zaznal na avdicijah. To sem interpretiral kot povsem naraven pojav v začetni fazi procesa, ko se igralca še ne počutita dovolj varno, da bi tvegala in se popolnoma odprla. Verjetno obstaja nekakšen psihološki učinek, ko je igralec izbran za vlogo. Določena obremenitev, adrenalin in pritisk se sprostijo. Mlademu igralcu se pogosto pojavi padeč motivacije in angažiranosti za delo. Igralec se ponovno znajde v coni udobja. Zastavil sem si izziv, da igralca previdno in nenehno postavljam ven iz te cone. Tam se namreč dogaja napredek.

Odnos Nikola – Klara je zahteval svoj čas in razvoj. Če bi ju prehitro obremenil z interpretacijo prizorov in postavil pod pritisk rezultata, bi se lahko zaprla. Igralcema sem dal nalogo, da samostojno ustvarita podroben življenjepis svojih likov. Namen te naloge ni bil zgolj zapolnjevanje biografskih podatkov, temveč poglobljeno razmišljanje o notranjem svetu likov: njunem otroštvu, družinskih odnosih, strahovih, željah, hrepenenjih in neizrečenih mislih. Želel sem, da se z likoma povežeta na osebni ravni in v proces prineseta lastno domišljijo ter čustveno izkustvo. Na vaji smo skupaj določili osnovne okvire življenjepisa obeh likov. Zdelo se mi je pomembno igralca usmeriti v določen narativni okvir, zato sem jima za osnovo dal grobe življenjepise likov in jima dal možnost, da to nadgradita s svojim pogledom.

Pri mladih in neprofesionalnih igralcih je še posebej pomembno, da se proces vaj odvija počasi, izvirajoč iz osnovnih igralskih veščin. Najprej sem se želel lotiti odnosa med likoma v kontekstu scenarija in se šele kasneje nadaljevati z interpretacijo besedila. Igralci so tisti, ki bodo utelesili čustva v filmu in pomembno je, da razumejo igrane like in jih posvojijo.

5.1.2. Druga vaja

Na drugi vaji sem želel narediti prehod iz analitično-teoretične faze v praktično; telesno, čutno in odnosno. Zavedal sem se, da se Svit in Alisa ne poznata dobro in da ne bi bilo primerno, če bi igralca preprosto vrgel v igranje bližnjega odnosa. Namen vaje je bil razbiti začetno zadržanost, sprostiti igralski inštrument ter omogočiti, da se med Svitom in Aliso začne vzpostavljati organska bližina in zaupanje.

Vajo smo začeli s sproščanjem po metodi Leeja Strasberga. Namen te vaje je sproščanje telesne in umske napetosti ter priprava igralskega inštrumenta na nastop. Z izvedbo sproščanja sta igralca dobila neposreden vpogled v to, kako napetost, ki jo posameznik nosi s seboj v vsakdanjem življenju, vpliva na prisotnost, koncentracijo in odzivnost na odru ali pred kamero. Opazil sem jasen premik – oba sta postala bolj osredotočena, mehkejša v telesu in bolj prisotna v prostoru. Zdelo se je, da sta igralca odložila »družbeni filter« in začela obstajati bolj avtentično.

Pri sproščanju sem se odločil sodelovati. Moj namen ni bil zgolj vodenje, temveč vzpostavljanje dodatne ravni zaupanja. Želel sem izkazati odprtost in pripravljenost vstopa v isti proces ranljivosti, ki se zahteva od igralcev. Ta odločitev se je izkazala za učinkovito, saj se je med nami pričelo tvoriti večje zaupanje.

Sledila je vaja opazovanja: igralca sta se posedla drug proti drugemu, se petnajst minut gledala v oči in navajala opažanja drug drugemu. S to vajo sem želel nadalje graditi zaupanje. Na začetku je vaja sprožila nelagodje in veliko smeha, kar sem razumel kot naraven obrambni mehanizem pred tovrstnim stikom. Igralcema sem dovolil, da se smejeta, in jima zagotavljal, da je to popolnoma običajen del procesa. Dlje, kot je vaja trajala, bolj sta se umirila, osredotočila in začela zavestno zaznavati drug drugega. Začela sta se natančno opazovati in navajati opažanja, ki jih v vsakdanjem življenju nismo vajeni. Zdi se, da je takšna koncentracija za igralca zelo pomembna. Za filmsko igro je to še toliko pomembnejše, saj gre za proces, ki je poln zunanjih dražljajev.

Naslednja vaja je bila telesna in simbolna. Igralca sta se postavila vsak na svoj konec prostora. Naloga je narekovala, da se v likih Klare in Nikole počasi približujeta drug drugemu, ob tem ohranjata očesni stik in se na koncu objameta. Tempo približevanja je bil popolnoma njuna odločitev, brez pravil, kdo naredi več korakov ali kdo spodbudi objem. Med vajo se je med njima lepo gradila napetost, čutiti je bilo vzpostavljanje kemije. Doživela sta različna čustva: tišino, napetost, smeh, žalost, jezo, zadržanost. Objem je spodbudil Svit. Čeprav bi glede na

dinamiko likov morda pričakoval obratno, se mi je ta trenutek zdel organski. V kontekstu zgodbe je Nikola tisti, ki mora v zaključku filma prevzeti pobudo in Klaro spustiti v svoj notranji svet.

Za zaključek vaje smo se vrnili k improvizacijam iz fizičnega impulza, ki smo jih že raziskovali na avdicijah. Tokrat smo jih izvajali v kontekstu odnosa Nikola – Klara. Zdelo se mi je pomembno, da doživita ključne dele igranega odnosa. Prva improvizacija je bila posvečena trenutku njunega prvega srečanja, druga pa njunemu prvemu druženju na samem. Svit in Alisa sta bila že precej sproščena, zato so vaje stekle precej gladko. Čustveno so bile lahkotne in igralsko preprostejše. Zdelo se mi je, da smo začeli graditi skupni igralski spomin, ki je kasneje služil kot referenca pri igranju prizorov iz scenarija.

Po drugi vaji sem občutil premik naprej, zlasti iz vidika sproščenosti in medsebojnega zaupanja med Svitom in Aliso. Kot skupina smo se tesneje povezali, postali bolj odprti in si začeli zaupati. Pomembno je, da med igralcem in režiserjem teče odprt dialog in da v odnosu vlada medsebojno zaupanje. Moja želja je bila ustvariti varen prostor za igralce, kamor se lahko kadarkoli zatečejo. Na snemalnem mestu je to zaupanje zelo pomembno, saj gre za velike ekipe in kaotično dinamiko. V takšnem okolju sem želel igralcema služiti kot kompas ali smerokaz, h kateremu se lahko obrneta.

5.1.3. Tretja vaja

Na tretji vaji sem želel nadaljevati improvizirane prizore, v katerih bi se posvečali predzgodbi in razvoju odnosa med Nikolo in Klaro. Na prejšnji vaji smo razbili led, kemija in lahkotnost med njima sta delovali. Namen tretje vaje je bil delo na čustveno zahtevnejših prizorih, ki od igralcev terjajo večjo ranljivost in čustveno odprtost.

Na začetku vaje sta igralca sama izrazila željo po izvedbi sproščanja po metodi Leeja Strassberga. Takšno ogrevanje je igralcema omogočilo sprostitev, umiritev in odmik od zunanjih motenj. Sproščanje je ustvarilo kontinuiteto s prejšnjo vajo in utrdilo zaupanje v proces. Opazil sem, da sta v sproščanje vstopila hitreje kot na prejšnjih vajah. Bilo je jasno, da jima tovrstno ogrevanje resnično ustreza. Lahko bi rekel, da je sproščanje igralcu služilo podobno kot ogrevanje športniku. Igralec je tako v filmu kot gledališču postavljen pod pritisk uprizarjanja situacij na čim bolj naraven način. Sproščenost igralca je nujna za avtentičen, pošten in naraven nastop.

Prva improvizacija je izhajala iz predpostavke, da sta lika vedno boljša prijatelja, med njima pa je čutiti neizgovorjeno medsebojno afiniteto. Med njima je čutiti sproščenost, zaupanje in igrivost, njun odnos pa zaznamuje humor in prijateljsko zbadanje. Namen te improvizacije je bil utrditi osnovo odnosa – občutek varnosti, domačnosti in lahkotnosti. Ta plast odnosa je ključna, saj omogoča, da kasnejši konflikt in čustvena zaprtost pridobita večjo težo. Svit in Alisa sta bila v improvizaciji zelo sproščena, odprta in pogumna v preizkušanju novih stvari. Med njima se je razvila nova vrsta dinamike in kemije. Prizor je vseboval več tišine, neizrečene impulze in poglede. Ustvarjen suspenz je razkril pomembno kvaliteto odnosa, ki smo jo potrebovali tudi za scenarij. Iskana kemija se je začela stabilizirati. Verjel sem jima, da sta dobra prijatelja, ki sta si po tihem tudi zelo všeč.

Nadaljevali smo s prizori, ki vključujejo konflikt in zahtevajo večjo mero ranljivosti. Izhajali smo iz situacije, v kateri se Nikola sooča z osebno stisko, vendar se Klari ne zmore in ne želi odpreti. Ta zaprtost in nošenje maske pred Klaro predstavlja njegovo največjo čustveno oviro v odnosu. Pri tej vaji me ni zanimalo, kaj natančno je njegova stiska, temveč kako se kaže njegovo izmikanje, obramba in nezmožnost biti iskren. Svit je zelo natančno gradil notranji konflikt – med željo po bližini in strahom pred razkritjem. Alisa je Svitom zelo lepo sledila, vztrajala na tem, da se ji odpre in mu nudila podporo. Med njima je prišlo do subtilnega konflikta.

Svit se je mestoma zatekel k intenzivnejšim čustvenim stanjem, medtem ko sem od njega pričakoval ranljivost in čustveno subtilnost. Skušal sem ga usmerjati v zadrževanje čustev in skrivanje svojega stanja pred Klaro. Ta napotek je sicer deloval, ampak vedel sem, da bom moral s Svitom še delati na subtilnosti in ranljivosti. Ker je želel dobro opraviti vajo, se je trudil preveč. Spodbujal sem ga naj igra s tem, kar čuti v danem trenutku, in naj ne dodaja tistega, česar resnično ne čuti – *manj je več* – to je bilo moje sporočilo.

Svit je moje napotke prenesel v naslednjo improvizacijo, kar se je izkazalo za produktivno. Tokrat se je vloga ranljivosti obrnila. Klara se je Nikoli odprla glede dogodka, ki se ji je zgodil prejšnji večer. V improvizaciji smo določili sledeče okoliščine: Klara je morala prejšnji večer peljati očeta na psihiatrično urgenco, saj se je zaradi alkohola in paničnih napadov znašel v hudi krizi. Klara je noč preživela sama in izčrpana, brez spanca. Nikola je v tej situaciji prevzel vlogo opore – poslušal jo je, ji nudil fizično bližino in objem. Pri tej vaji me je igralsko najbolj presenetila Alisa. Čustva je dozirala počasi in jih v prizoru razvijala postopoma in ravno dovolj intenzivno. Proti koncu je prišla do točke, kjer se je skoraj zlomila. Svit se je odlično odrezal v

vlogi opore. Prizor je temeljil na tišinah, bližini in občutku varnosti. Med njima se je razvil zelo lep prizor, meni pa se je odprl nov pogled na njun odnos. Svit in Alisa sta pokazala igralsko zrelost in sposobnost igranja čustveno zahtevnih prizorov, ne da bi zdrsnila v patetiko ali performativnost.

Tretja vaja je utrdila razumevanje ključne dinamike odnosa med Klaro in Nikolo: njuno bližino, neizrečeno privlačnost, strah pred ranljivostjo ter asimetrijo v tem, kdo se v določenem trenutku zmore odpreti. Občutek sem imel, da smo zgradili notranjo zgodovino odnosa, ki ne obstaja zgolj kot miselna konstrukcija, temveč kot izkustvena in čustvena realnost. Naslednji izziv je bil prenesti ta odnos v kontekst scenarija.

5.1.4. Četrta vaja

Prvič smo se lotili dela s scenarijem. Večji del vaje smo namenili podrobni dramaturški in čustveni analizi besedila, s posebnim poudarkom na prizorih med Klaro in Nikolo. Dodatno pozornost smo posvetili podtekstu posameznih prizorov in analizirali kontekst – kaj se je zgodilo pred njimi, v kakšnem čustvenem stanju lika vstopata v prizor in kakšne posledice ima prizor za nadaljnji potek zgodbe?

V drugem delu vaje smo se lotili prvih dveh prizorov filma. Gre za prizora, v katerih je odnos med Klaro in Nikolo na videz sproščen in lahkoten. Skozi dialog se postopoma razkrije, da se lika dobro razumeta, med njima vlada sproščenost in jasna medsebojna afiniteta. Omenjena prizora vzpostavita osnovno dinamiko njunega odnosa in gledalcu ponudita občutek, da gre za stabilno in varno povezavo.

Hkrati pa je že v začetnih prizorih jasno zaznati, da Nikola pred Klaro ni popolnoma odkrit. Pod površjem sproščenega odnosa obstaja zadržanost in notranja napetost, saj Nikola skriva pomemben del svojega življenja, povezanega z njegovo materjo. Z omenjenimi prizori igralca nista imela težav. Odigrala sta jih sproščeno in lahkotno. Svit je uspel ustvariti določeno mero suspenza s skrivanjem situacije z mamom, Alisa pa mu je lepo sledila. Nastale so primerne tišine, pogledi, predvsem pa sta igralca pokazala jasno razumevanje konteksta in podteksta prizorov.

Namen četrte vaje ni bil dokončno izoblikovati prizorov, temveč preveriti, kako se odnos, zgrajen skozi predhodno delo, manifestira v interpretaciji scenarija. Opazil sem, da sta igralca v prizore vstopila z večjo gotovostjo in notranjo logiko, dialog pa ni deloval ilustrativno ali naučeno. Scenarij je začel delovati kot nadgradnja že obstoječega odnosa med likoma, kar je potrdilo smiselnost stopnjevanja težavnosti vaj. Zdelo se je, da smo ustvarili trdno osnovo za

nadaljnje poglobljanje zahtevnejših prizorov. Ta dva prizora me nista skrbela, saj sta v prvi plan postavljala lahkotnost njunega odnosa in medsebojno afiniteto. Večje skrbi sem imel glede čustveno zahtevnejših prizorov, ki so nas čakali na naslednji vaji.

5.1.5. Peta vaja

Na peti vaji smo se poglobili v drugo fazo odnosa med Klaro in Nikolo, kjer odnos iz relativne stabilnosti preide v konflikt. Čustvena stanja, ki so jih zahtevali nadaljnji prizori, so bila kompleksna in so zahtevala več pozornosti. V scenariju smo se prvič srečali s čustvi, ki so subtilnejše narave in zahtevajo več ranljivosti in poglobitve.

V prvem prizoru se Klara in Nikola prvič zares soočita. Dogajanje izhaja iz prizora pred tem; Nikola v Klarini prisotnosti na ulici brutalno pretepe odvisnika, ki je bil tolpi dolžan denar, nato pa brez pojasnila odide. Klara ga poišče z jasno potrebo po razumevanju in soočenju. Njena drža v prizoru je trdna, jasna in neposredna – ne umika se, hkrati pa ne napada. Nikola se v tem soočenju Klari prvič delno odpre. V njem se pojavi trenutek notranjega zloma in se ji skoraj popolnoma odpre, vendar tega ne zmore.

Alisa in Svit sta bila v prizoru zadržana. Njuna čustvena intenzivnost je bila nizka, kot da ne bi imela ozaveščene predzgodbe in odnosa med likoma. Skušal sem ju usmerjati z ozaveščanjem, kaj vse se je prej zgodilo, jima dal več časa, da se vživita v prizor itd. Prizor sta sicer odigrala bolje kot prej, ampak jasno je bilo, da nismo še tam, kjer bi želeli biti. Prišel sem do ključne težave in to je bila njuna čustvena odprtost in ranljivost. Nisem ju želel igralsko izčrpati in s tem povzročiti frustracije. Zato smo nadaljevali z naslednjim prizorom.

Drugi prizor, ki smo ga obravnavali, se zgodi nekaj prizorov kasneje. Klara pride k Nikoli domov in mu pozvoni. Nikola ji odpre vrata in jo spusti v stanovanje. Nikola v tem prizoru Klaro tako fizično kot čustveno prvič popolnoma spusti v svoj svet. Nikola prvič spusti masko, ki jo nosi na ulici.

Pri drugem prizoru sem opazil soroden pojav. Igralca sta bila čustveno že preveč izžeta in jima zato ni ostalo dovolj naboja za nadaljevanje. Svit je pobegnil v performativnost in ponovno sem ga opomnil, da je manj več. To je bila vaja, ki je pokazala naše šibkosti.

Prvič me je začelo skrbeti, ali bomo imeli dovolj časa za vaje. Zavedal sem se, da gre za prizora, ki nosita močno čustveno težo in zahtevata več pozornosti. Pred nami je bila samo še ena vaja in vedel sem, da jo bom posvetil osrednjemu prizoru njunega odnosa. Bil sem ujet v dilemo: ali

vadimo dokler ne omagamo ali si pustimo več svežine za snemanje? Nisem vedel, kje se nahaja rešitev. Zdelo se mi je, da je rešitev čas, tega pa več kot očitno nisem imel dovolj.

5.1.6. Šesta vaja

Šesta in zadnja vaja je bila v celoti posvečena enemu prizoru, v katerem poteka osrednji pogovor med Klaro in Nikolo. Ker smo imeli na prejšnji vaji največ težav s tem prizorom, sem se odločil, da se z njim ukvarjamo celo vajo. Cilj vaje je bil doseči jasno razumevanje notranjih stanj obeh likov ter natančno opredeliti podtekst in kontekst prizora.

Občutek sem imel, da na vaji potrebujem dodatno podporo. Na vajo sem povabil mentorja za filmsko režijo doc. Metoda Pevca, ki je sodeloval pri analizi prizora in pomagal z vodenjem igralcev. Njegov zunanji pogled se je izkazal za koristnega, saj je pomagal razjasniti določene dramaturške poudarke in odnose med izrečenim in neizrečenim. Skupaj smo podrobno analizirali kontekst prizora ter motive obeh likov, pri čemer smo posebno pozornost namenili tišinam, premorom in telesni govorici.

Svit in Alisa sta se na vajo dobro pripravila, kar se je pokazalo v njuni osredotočenosti in suverenosti pri delu. Prizor smo večkrat ponovili. Opazil sem, da sta bila sposobna vzdrževati čustveno napetost prizora brez pretirane ekspresivnosti, kar je prizoru dajalo občutek zadržanosti in resničnosti.

Na vajah še nisem imel občutka, da smo dosegli maksimalni potencial prizora. Nisem vedel, ali je smiselno pritiskati dalje. Strah me je bilo izčrpati igralce. Čeprav sem čutil, da imata igralca še precej čustvene rezerve, sem se odločil, da ju ne izčrpam in počakam do snemanja. Verjel sem, da snemanje prinese svojevrsten pritisk, podoben kot so ga igralci izkusili na avdiciji. Vaje s Svitom in Aliso smo zaključili, jaz pa sem ostal negotov, kaj nas čaka na snemanju. Pred snemanjem nisem imel občutka miru, ampak občutek nelagodja, kot da na vajah nismo dosegli dovolj.

Opazil sem dve težavi. Po eni strani sem bil časovno omejen in sem si želel več vaj, po drugi strani pa se nisem dovolj poglobil. Zdi se, da je bila prva polovica vaj zelo uspešna in da smo na težave naleteli, ko smo se soočali z besedilom. Od tod dalje so vaje napredovale precej premočrtno, z rezultati prizorov sem bil dokaj hitro zadovoljen. Podobno kot pri scenariju sem bil prehitro zadovoljen. Nikakor ni šlo za slabe vaje ali ugotovitev, da igralca za vlogo nista primerna. Pri filmskem ustvarjanju obstaja tisto, kar je dovolj dobro, in pa tisto, kar preseže pričakovanja. Na koncu vaj nisem imel občutka, da smo presegli. Predvsem si nisem vzel dovolj

časa in se poglobil na mestih, kjer je bilo to najbolj pomembno. Pri sebi sem zaznal strah pred neposrednim soočanjem s scenarijem ter izražanjem svojih skrbi in frustracij.

5.2. Svit in Nika: Nikola in Sandra

5.2.1. Prva vaja

Imel sem pozitivna pričakovanja, saj se je zdelo, da smo že na avdiciji postavili zelo trdne temelje za odnos med Nikolo in Sandro. Nikola mora igrati vlogo starša lastni materi, ki je čustveno in funkcionalno odsotna. Gre za čustveno zelo zahteven odnos za oba igralca. Moja edina skrb je bila primanjkljaj časa. Na voljo smo imeli dve vaji.

Na prvi vaji smo obnovili analizo odnosa med Nikolo in Sandro, scenarija in njunih prizorov. Pogovarjali smo se o dramaturški funkciji njunega odnosa, o preteklih dogodkih, ki so oblikovali njuno dinamiko in kako se njun odnos manifestira v posameznih prizorih.

Začeli smo s postavljanjem prizorov in doletelo me je presenečenje. Na avdiciji so bili prizori kvalitetnejše odigrani kot na vajah. Izhodišča, pristop do besedila in metodologija se niso spremenili, vendar rezultat je bil občutno šibkejši. Igralca sem skušal usmerjati nazaj k vodilom, ampak se je zdelo, da nikakor ne pridemo do zelenega cilja. Opazil sem, da je bil Svit na vajah suveren in svež, medtem ko se je Nika zdela odsotna.

Ob koncu vaje sem bil resno zaskrbljen, ampak sem to zadržal zase. Nisem želel strašiti igralcev. Spraševal sem se, ali je bilo moje vodenje pomanjkljivo. Pristopil sem zelo analitično, poslušal želje igralcev in ju skušal voditi po enaki poti kot na avdiciji. Zavedal sem se, da imam pred seboj samo še eno vajo in nisem imel rešitve za nastalo situacijo.

5.2.2. Druga vaja

Na drugi vaji smo se takoj lotili prizorov med Nikolo in Sandro. Prišel sem pripravljen in igralca vodil počasi in precizno. Zdelo se mi je, da je na vaji še vedno prisotna zelo počasna in nizka energija in nisem vedel, kako naj se odzovem. Verjel sem, da imata oba igralca še veliko rezerve. V tistem trenutku z igralcema nisem spregovoril o moji zaskrbljenosti in morda je bila prav v tem napaka. Včasih moramo odkrito spregovoriti o naših skrbeh, jaz pa si nisem upal igralcema podati jasne in konstruktivne kritike. Skrbi sem zamolčal.

Vedno bolj se mi je zdelo, da je bila avdicija enkratna in neponovljiva. Prizori na avdiciji so bili točno to, kar sem si predstavljal. Vajo sem izpeljal do konca, brez večjega napredka. Ko smo vajo zaključili, nisem bil zadovoljen, ampak zaskrbljen. Zavedal sem se, da bi potreboval več časa, da bi ponovno zgradil tisto, kar smo dosegli na avdiciji.

Ugotovil sem, da bi moral voditi bolj jasno in odločno. Nisem imel poguma, da bi izrazil svojo skrb glede igranih prizorov, ampak sem igralcema vlival upanje, da bomo tisti zadnji premik naprej naredili na snemanju. Morda je bolje, da smo eden do drugega popolnoma iskreni, tudi če to povzroči neke vrste pritisk. Zaradi prijaznosti in strahu pred tem, da bi koga prizadel, sem svoje dvome zamolčal.

5.3. Tolpa in akcijske koreografije

Vaje s tolpo in akcijskim koreografom je bilo težko organizirati. Šlo je za veliko količino nastopajočih s študijskimi in šolskimi obveznostmi. Uspeli smo imeti eno vajo s tolpo ter eno vajo z akcijskim koreografom.

Najprej smo z nujnimi akterji naredili vajo za akcijske koreografije – pretepe. Imeli smo dva prizora, v katerih pride do fizičnih obračunov, in nujno je bilo, da nam pri tem pomaga profesionalc. Igralcem je razložil logiko gibanja in način, kako se udarja pri koreografiranih pretepih. Zelo hitro so razumeli logiko in se naučili koreografije.

Vaje s tolpo so bile zame režijsko zabavne. Uprizarjali smo skupino razposajenih mladih fantov, ki se na ulici dokazujejo. Vajo smo izvedli na resnični lokaciji, saj sem želel, da se v prostoru udomačijo že pred snemanjem. Fantje in dekleta so bili sprva precej umirjeni. Njihova zadržanost me je presenetila. Dajal sem jim jasne in direktne napotke ter jim postavljaj cilj, da z vsako ponovitvijo gradijo energijo in pogum. Označeval sem jih kot *razposajene živalske samce*. Z vsako ponovitvijo so bili boljši in vse bolj razposajeni. Imeli smo tudi podporo profesorja za igro pred kamero doc. Sebastiana Cavazze, ki je mlade igralce usmerjal in jim svetoval. Na vaji smo prvič združili celotno tolpo z akcijsko koreografijo. Doc. Cavazza je igralcem dal še dodatne napotke pri insceniranju pretepev, kar je pomagalo. Po dveh vajah smo prizore z ulice osvojili. To so bile edine vaje, po katerih nisem imel nobenih skrbi glede realizacije.

Ugotavljam, da je tako za režiserja kot igralce izvedba čustveno nabitih in fizično zahtevnih prizorov veliko lažja kot izvedba čustveno subtilnih in mirnih prizorov. Zdi se, da se radi skrijemo za dinamiko, pretepe, vpitje itd. V resnici je režija čustveno subtilnih in zahtevnih prizorov tista večšina, ki jo je najtežje osvojiti. Med vajami za ta film sem to šele začel razumeti. Največ režije se skriva v zelo preprostih prizorih. Tisti, ki ne nosijo zunanje dinamike, ampak nosijo notranjo kompleksnost in globino. Pogosto se rešitev skriva v zelo preprostih režijskih napotkih in usmerjanju. Predvsem pa je pomembno, da smo direktni in iskreni s svojimi sodelavci, četudi nismo zadovoljni.

Po zaključku igralskih vaj sem zares doumel pomembnost iskrene komunikacije z igralci. Sprejel sem odločitev zamolčati svoje dvome in skrbi, ampak sem verjetno hkrati dajal vtis negotovosti. Igralci so mojo negotovost najverjetneje zaznali in se posledično tudi sami malenkost zaprli. Zelo pomembno je, da se aktivno odzivamo na delo igralcev. Pomembno je iskreno izraziti pozitivno potrditev, ko smo z njihovim delom zadovoljni, in obenem previdno, a konstruktivno podajati tudi režijske usmeritve in kritiko. Zdi se, da imajo igralci dobro razvit čut za branje režiserjevega mnenja o njihovem delu, zato je poštena komunikacija pomembna. Neizgovorjene frustracije pogosto naredijo več škode kot koristi, saj se tišina pogosto prevede v določeno mero nezaupanja.

Zaradi svoje negotovosti sem pogosto doživljal preglavice in se v iskanju rešitev zapletal. Morda se rešitve nahajajo v veliko preprostejših režijskih napotkih in v podajanju povratnih informacij igralcem – tako pohval kot kritik. Če svoje misli, tako pozitivne kot negativne, iskreno spregovorimo, se bodo igralci verjetno bolj odprli, saj dobivajo potrditev in imajo občutek varnosti ter gotovosti v odnosu do režiserja.

6. SNEMANJE

Poleg igralskih vaj smo bili na snemanje načeloma dobro pripravljene. V sodelovanju z direktorjem fotografije Tadejem Vintarjem smo določili snemalne lokacije in na podlagi teh sva naredila natančen zgodboris in tlorise lokacij z opisano mizansceno. Želel sem si biti kar se da pripravljen, da bi se lahko na snemanju čim več ukvarjal z igralci.

Načrt snemanja je bil izvedbeno zahteven in je terjal visoko mero pripravljenosti mene in ekipe. Produkcijsko sem imel največjo skrb glede snemanja prizorov v blokovskem naselju in okolici. Delali smo na soncu, visokih temperaturah in v okolju, ki smo ga lahko le do določene mere nadzirali. Režijsko sem imel največjo skrb glede snemanja prizorov v stanovanju. Šlo je za dokaj majhen prostor, posneti pa smo morali veliko prizorov, ki so bili čustveno zahtevni. S Svitom in Niko smo imeli najmanj vaj ter največ prizorov v stanovanju.

6.1. Prvi snemalni dan

Za prvi snemalni dan smo izbrali prizore, ki niso bili čustveno preveč zahtevni. Na snemanju je pomembno najprej prebiti led – tako z igralci kot z ekipo. Pomembno je, da se igralci ogrejejo, navadijo na ekipo in sprostijo. Hkrati pa je pomembno, da se snemalna ekipa uigra in začne delovati v ekipnem duhu.

Prvi snemalni dan je vse potekalo precej gladko. Igralci so bili sproščeni, jaz sem bil na ulične prizore dobro pripravljen. Svit in Alisa sta zelo lepo zaživela v igranem odnosu, jaz pa sem ju lahko usmerjal z minimalnimi napotki in imel možnost in čas preizkušati različne igralske variacije. Od bolj umirjenih do bolj razigranih. V montaži sem želel imeti čustveno raznolik material. Ob tem je tudi preostala zasedba (tolpa) odlično zaživela. Prepričljivo so prikazali skupino mladih, ki je tesno povezana in se družijo že vrsto let. Mladi igralci so me s svojo prepričljivostjo prijetno presenetili.

Na koncu snemalnega dne smo snemali prizor, v katerem sta Nikola in Klara v prizoru sama in se pogovarjata – pogovor napelje na Nikolov odhod, za katerega ne želi povedati razloga. Klara ob tem ugiba njegov razlog, gledalec pa ga kmalu izve. Igralca sta bila na koncu snemalnega dne že precej utrujena. Prvič sta morala igrati subtilnejša čustva, upoštevati podtekst in izkazovati medsebojno afiniteto. Prizor smo morali večkrat ponavljati, ker se mi ni zdelo, da smo dosegli njegov maksimalen potencial. Po nekaj ponovitvah sta se igralca končno sprostila in nam je prizor uspelo tudi čustveno izpeljati. Še vedno nisem bil povsem zadovoljen. Včasih si nekaj predstavljamo na točno določen način. Ugotovil sem, da je nemogoče, da bi igralec

vedno naredil točno tako, kot sem si zamislil. Kasneje sem ugotovil, da težava ni bila v igralcih, ampak me je podzavestno motilo nekaj drugega – snemalna lokacija. Ta nas je uspela oklestiti, saj smo se iz avtentičnega urbanega naselja nenadoma preselili ob reko, ki se kasneje ne pojavlja več v scenariju. Naenkrat se je odprt prostor zaprl, izgubili smo odprtost in občutek urbanega okolja. Zdi se, da je lokacija vplivala na čustveni potencial prizora. Globina, ki se nam je ponujala z blokovskim naseljem, se je nenadoma zaprla.

Lokacijo sem izbral pod pritiskom vizualnega sektorja filma in ne po lastni presoji, kaj je najboljše za film. Kasneje sem ugotovil, da bi ta prizor moral posneti na ulici, kajti na snemanju ob reki smo se srečali z več omejitvami. Ni bilo veliko prostora za igralce in ekipo, kar pomeni, da smo postali omejeni s postavitvijo kamere, hkrati pa smo izgubili čas z večjim premikom. Če bi se prizor odločil snemati nekje bližje igrišču, bi bil naš premik minimalen, obenem pa bi ohranili avtentičnost fužinskih ulic.

Pomembno je omeniti, da je v fazi pisanja scenarija obstajala različica omenjenega prizora, v katerem imata Nikola in Klara isti pogovor, vendar med hojo v blokovskem naselju. Ob koncu prizora se ustavita pod Nikolovim blokom, kjer Nikola išče izgovore, zakaj mora oditi domov. V tej različici je bila ohranjena avtentičnost blokovskega naselja, hkrati pa se je še jasneje začrtala meja med ulico in Nikolovim domom. Sprašujem se, ali bi bil prizor veliko boljši, če bi ga posneli v tej različici. V takšni obliki sem imel možnost igralcem tako situacijsko kot mizanscensko omogočiti doživljanje čustev. Igralcem fizična akcija v prizoru pogosto pomaga odmisлити »nalogo« prizora in jim omogoča več naravnosti. Snemanje ob reki pa je ustvarilo neke vrste režijski pritisk, kjer sta se igralca posedla ob reko, brez fizične akcije in bila postavljena v dialoško situacijo. Moja odločitev za premik lokacije ob reko se je izkazala za napačno – tako z vidika režije igralcev/čustev kot z vsebinskega vidika. Doživljanje čustev je namreč pogosto povezano s fizično akcijo igralca. Gre za sredstvo, s katerim igralcem pomagamo, da lažje pridejo do različnih čustvenih stanj.

6.2. Drugi snemalni dan

Drugi dan smo snemali še tri prizore z ulice. V enem izmed teh imajo fantje iz tolpe trenutek »petelinjenja« in medsebojnega podžiganja. Fantje so v prizoru blesteli. Njihovo stanje in povezanost sta bila pristna, njihova kolektivna igra je bila na visokem nivoju in proizvedli so točno tisto paleto čustev, ki sem jo iskal in smo jo nastavili že v procesu vaj. Snemali smo prizor izsiljevanja odvisnika od drog Renata, kjer Nikola in njegov kolega od njega zahtevata vračilo

denarja. Svit in Josip sta prizor odigrala z visoko energijo in pristno. Nejc Cijan Garlatti pa je vlogo odvisnika odigral suvereno in prepričljivo.

Največji izziv tega snemalnega dne je bil mizanscensko kompleksen prizor pretepa. Vseboval je le nekaj kadrov, med drugim tudi kader sekvence prizora. Nastopalo je kar devet igralcev, ki so se morali koreografsko uskladiti v igranju košarke in pretepu. Za Svita je bil to pomemben prizor, saj je šlo za vrhunec Nikolove agresije v filmu. Njegova napetost se manifestira v pretep, v katerem Nikola izgubi nadzor nad samim seboj.

Svit in celotna zasedba so se odlično izkazali, naša skupinska vaja pred snemanjem pa se je izkazala za koristno. Na lokaciji smo učinkovito dodelali mizansceno prizora ter se uskladili tudi z gibanjem kamere in tonskim sektorjem. Kot ekipa smo delovali fluidno, prizor se je poklopil. Svit je ponovno izkazal sposobnost in dar za uprizarjanje čustveno intenzivnih prizorov. Najbolj pa me je presenetil v zaključku prizora, ko se pretep konča in odide stran od družbe. Čustva, ki so ostala v njem kot odmev agresije, so bila najmočnejša. Hodil je stran od družbe, v njem so se jasno začela nabirati subtilnejša čustva obupa, žalosti in jeze. Način Svitove gradnje čustev v tem prizoru je bil za mladega igralca nadpovprečno prepričljiv.

Svit je po eni strani pokazal suverenost in prepričljivost v uprizarjanju intenzivnih čustvenih stanj in naredil lep prehod v subtilnejše čustveno stanje v izteku prizora. Če se igralec zna primerno pripraviti na prizor, lahko doseže želena čustvena stanja. Pomembno je, da režiser zna igralca tudi sam v to spodbuditi, če igralec tega ne naredi samoiniciativno. Doživljanje pristnih čustev je za igralca lahko po eni strani težko in po drugi tudi strašno. Igralcem sem želel omogočiti varen prostor ter jih usmerjati v doživljanje in ne karikiranje. Drugi snemalni dan nam je to uspelo in imel sem občutek, da sem pripomogel k realizaciji maksimalnega potenciala prizora.

Zdi se, da je filmski igralec najbolj prepričljiv, ko »živi« v danem trenutku. Snemanje filma je za igralca čustveno kompleksen izziv, saj gre za popolno razčlenjenost doživljanja čustev. Zato je še tako pomembno zavedanje čustvenega stanja prizora in primerna priprava nanj. Ključno je, da z igralcem razčistimo kontekst prizora, kaj se je zgodilo prej in kako bo sedanji prizor vplival na lik v kasnejših prizorih. Igralca moramo nenehno voditi v doživljanje čustev v trenutku, v danem fragmentu časa, ki ga mi kasneje v montaži izberemo:

Pred kamero mora igralec obstajati avtentično in neposredno, v stanju, ki ga določajo dramske okoliščine. Režiser pa bo nato, ko ima v rokah sekvence, segmente in ponovitve tistega, kar se je

dejansko zgodilo pred kamero, to gradivo zmontiral v skladu s svojimi umetniškimi cilji ter tako zgradil notranjo logiko dogajanja. (Tarkovski, *Sculpting in Time*, 139, avtorjev prevod)

Igralec pred kamero je lahko izpostavljen vsakemu detajlu. Kamera ne laže in vidi vsakršen poizkus neiskrenosti. Zato je pomembno, da igralce vodimo v iskren in prepričljiv nastop.

6.3. Tretji snemalni dan

Ta dan smo imeli na sporedu ključni prizor med Nikolo in Klaro, o katerem sem do sedaj že veliko govoril. Ker je bil ta prizor velik zalogaj, smo v prvi polovici dneva posneli čustveno lažje in prehodne prizore. Imeli smo deljen delovni čas in daljšo pavzo pred snemanjem prizora, ki je bil čustveno najzahtevnejši.

Ko smo prišli na snemalno lokacijo v drugi polovici dneva, sta se Svit in Alisa popolnoma izolirala drug od drugega ter od ekipe. Zdelo se mi je pomembno, da se odmakneta od nepotrebnih motenj ter vzpostavita medsebojno distanco za prizor, kajti na začetku prizora sta vsak na svojem bregu. V pripravah na prizor je Svit vzel *Nikolov skuter* in se začel voziti gor in dol na vrhu garažne hiše. Čustveno se je pripravljaj na prizor. Nastala je zelo zanimiva situacija, ki je delovala kot njegovo soočanje s čustvi, ki so se prenesla iz prejšnjega prizora. Kasneje sem se spraševal, zakaj nisem tega posnel. Ponudil se je trenutek spontanosti, jaz pa sem to v danem trenutku spregledal. Ukvarjal sem se le s tem, kako bom speljal načrtovani prizor. Pod lastnim pritiskom sem ustvaril tunelski vid in nisem uspel izstopiti iz teh okvirjev.

Prizor med Nikolo in Klaro je uspel najboljše doslej. Uspela sta zgraditi lepo čustveno napetost, dajal sem le minimalne napotke in ju usmerjal v rahle nianse. Kljub temu sem ponovno opazil, da moja pričakovanja glede poteka prizora niso bila izpolnjena in sem se kasneje spraševal, zakaj je do tega prišlo. Še vedno nisem imel občutka, da smo dosegli maksimalen čustveni potencial prizora. Ni se mi zdelo, da se njuna čustva manifestirajo povsem organsko. V tistem trenutku nisem vedel, ali me slepijo lastna pričakovanja ali dejansko nekaj manjka.

Kasneje sem ugotovil, da je Svit ponovno manjkala ranljivost in izražanje subtilnejših čustev. Pri Alisi pa se mi je zdelo, da je imela primanjkljaj v ekspresivnosti. To je nekaj, kar bi moral zaznati že na vajah in ju usmerjati v drugo smer. Tako bi se lahko jaz in igralca bolje pripravili na snemanje. Na snemanju je bilo za takšne napotke prepozno, saj bi s tem igralca postavil pod pritisk, kar bi verjetno sledilo v njuno čustveno zaprtost. Zaradi pomanjkljive režijske natančnosti se je zdelo, da igralca nista povsem upoštevala konteksta prejšnjega prizora.

Mestoma sta dajala vtis, da teče le normalen pogovor in druženje in ne pogovor po Nikolovem izpadu na ulici.

Ob režiji tega prizora sem opazil sorodno napako kot pri snemanju ob reki. Pod pritiskom vizualnih želja direktorja fotografije sem se odločil, da snemamo na vrhu garažne hiše, ki že sama po sebi ne daje pravega vtisa izoliranosti in intimnosti, ki jo je potreboval prizor. Poleg tega pa sem tudi pristal na željo, da se prizor snema ob zlati uri, torej v času sončnega zahoda in nekaj minut po tem. Za dejansko snemanje smo imeli približno petinštirideset minut, kar pa za čustveno zahtevnost prizora enostavno ni bilo dovolj. Vizualni vtis je sicer uspel, jaz pa nisem imel dovolj časa za delo z igralci. V tem primeru je izbor lokacije ponovno vplival na čustveni potencial prizora.

Vse težave, s katerimi sem se soočal, so bile posledice odločitev, ki sem jih sprejel že pred snemanjem. Odločil sem se za snemalne lokacije, ki so bile namenjene le vizualnemu vtisu in se vdal pritisku članov ekipe. Na vajah sem sicer uporabil ustrezno metodologijo, ampak premajhno mero iskrenosti v komunikaciji z igralci. Hkrati pa sem na več mestih spregledal čustveno stanje in kontekst prizora. V procesu priprav bi moral biti do igralcev in ekipe bolj transparenten glede svojih skrbi, hkrati pa bi moral nenehno preverjati, ali so moje odločitve in režijske usmeritve primerne za čustveni rezultat posameznega prizora z ozirom na kontekst celotnega filma.

6.4. Četrty snemalni dan

Četrty snemalni dan je bil prvi dan snemanja v interierjih, torej v stanovanju. Moj največji strah glede snemanja v stanovanju je bil odnos med Sandro in Nikolo. Zanj smo imeli najmanj vaj in imel sem občutek, da sem bil na ta del snemanja manj pripravljen kot na snemanje zunaj. To se zdi logično, saj se gotovost gradi na kakovosti priprav na snemanje.

Prvi dan v stanovanju smo začeli s čustveno preprostejšimi prizori, vendar v drugačnem zaporedju, kot bi bilo idealno za igralce. Kljub temu sta me igralca prijetno presenetila. Oba sta prišla zelo dobro pripravljena in suverena. Pri Svitju sem zaznal suveren prehod z agresivnejših čustev ulice v subtilnejša čustva v odnosu z mamjo. Kljub temu sem pri Svitju zaznal določeno mero rezerve in še vedno je imel nagnjenost k zatekanju v agresivnejša čustva. Pogosto sem ga moral opominjati, da lahko v domačem okolju in v odnosu s Sandro spusti masko, ki jo nosi na ulici. Svit je napotke odprto sprejemal in lahko sem ga režijsko usmerjal.

Četrty snemalni dan je potekal precej gladko in glede realizacije nisem imel večjih skrbi. Še vedno pa je v meni vladal občutek, da bi lahko dosegel večji čustveni potencial, če bi imel več časa za vaje z igralcema. Zdelo se mi je, da smo generalno imeli veliko za posneti in mi je nenehno primanjkovalo časa za kakovostno režijo igralcev. Vedno bolj sem se zavedal produkcijskih omejitev, posledično sem režijsko trpel, saj nisem imel dovolj časa za ukvarjanje z režijo čustev. Prizori so bili kakovostno posneti, pogrešal pa sem občutek presežka – ko enostavno vem, da sem uspel doseči občutke, ki sem jih bral v scenariju.

6.5. Peti snemalni dan

Peti snemalni dan nas je čakal velik izziv – glavni konflikt med Nikolo in Sandro. Prizor je bil čustveno in mizanscensko kompleksen, zato smo mu namenili največ časa. Od Svita in Nike je zahteval visok čustveni angažma in veliko energije, prav tako pa dobro pripravljenost in suverenost ekipe, saj je bil prizor zastavljen kot kader sekvenca. To odločitev sem sprejel, saj se mi je zdelo, da ustreza čustvenim zahtevam prizora in igralcem omogoča organsko čustveno kontinuiteto.

Prva stvar, ki sem jo opazil, je bila izredno nizka energija, s katero je Nika prišla na snemanje. To se je manifestiralo tudi v prizor, v katerem ni razvila čustvenega naboja. Čustva je lovila in jih mestoma pretiravala, namesto da bi jih doživljala. Svit je njeni energiji sledil in se je tudi sam zatekel v pretiravanje. Oba sem skušal voditi v kontekst prizorov in njihov vzročno-posledični odnos. Občutek sem imel, da ponovitve delamo v prazno in da smo daleč od želenega cilja.

Prva napaka so bile predolge pavze med ponovitvami, na kar me je opozorila Nika. Igralca sta se čustveno zaustavljala in nista imela priložnosti, da bi se ogrela. Zato smo začeli delati ponovitve eno za drugo. Nisem vedel, kako točno naj igralca v dani situaciji usmerjam. Zaradi velikega števila ponovitev sta se utrudila tako igralca kot ekipa. Vseeno je igralcema s ponovitvami uspelo prizor odigrati čustveno suvereno in zdelo se mi je, da smo dobili vsaj približno zelen rezultat.

Prizora nikakor nisem uspel pripeljati na čustveno raven, ki smo jo dosegli na avdiciji. Nisem vedel, kako naj to dosežem in tudi zavedal sem se, da mi to ni uspelo. Želel sem, da bi bil prizor tragičen in boleč, tako za Nikolo kot za Sandro, ampak tega med snemanjem nisem začutil. Hkrati sem se spraševal, ali sem naredil napako, da sem prizor postavil kot kader sekvenco, saj sem ob tem izmučil tako igralca kot ekipo. Dvomil sem v svoj pristop in nisem vedel, kako doseči zelen rezultat. V tistem trenutku odgovora nisem imel in še danes, ko pišem, nisem

prepričan, kje se je izgubil čustveni naboj, ki se je razvil na avdiciji. Zavedal sem se, da bi moral s Svitom več delati na ranljivosti in subtilnih čustvih in bi s tem dosegel boljši rezultat, za Niko pa preprosto nisem imel rešitve in odgovora.

Preostanek snemalnega dne je stekel precej gladko. Prizori, ki so sledili, so bili bolj umirjene narave in igralca sta lahko utrujenost uporabila kot atribut. Med preostankom snemalnega dne sem v Niki še vedno zaznaval določeno mero čustvene praznine. Režijsko je nisem znal usmeriti, da bi se te praznine znebila. Svit se je po drugi strani bolje izkazal v subtilnih in poglobljenih čustvenih stanjih.

Moj vtis po snemanju je bil nemoč. Karkoli sem poskusil, kakorkoli sem skušal igralca usmerjati, rezultatov nismo dosegli. Ugotavljati sem začel, da je odgovornost za igralce pred kamero v mojih rokah. Več kot očitno na vajah nisem dovolj jasno predstavil čustvenih nians, ki naj bi jih nosil prizor, hkrati pa v izražanju svojih skrbi in dvomov nisem bil dovolj iskren. Andrej Tarkovski govori tudi o režiserjevi odgovornosti do igralske zasedbe: » Ko snemam film, sem navsezadnje jaz tisti, ki odgovarja za vse — vključno z igralskimi nastopi. V gledališču pa je odgovornost igralca za njegove dosežke in neuspehe neprimerljivo večja. (Tarkovski, *Sculpting in Time*, 139, avtorjev prevod)

V resnici težava ni bila v moji metodologiji režije igralca in čustev, temveč v neizraženih dvomih v fazi vaj z igralci. Svoje frustracije sem zadržal zase, igralci pa so to najverjetneje prebrali. Takrat sem mislil, da sem jih zaščitil pred dodatnimi frustracijami, v resnici pa sem med seboj in igralci ustvaril majhno mero nezaupanja. Igralci so čutili, da jim ne dajem povsem iskrenih povratnih informacij in so se posledično čustveno zaprli.

6.6. Šesti snemalni dan

Zadnji snemalni dan nas je čakalo nočno snemanje, ekipa in zasedba pa sta bili od snemanja že precej izčrpani. Čutil sem visoko stopnjo nejevolje ekipe, ki se je prenesla na vse, tudi na mene. Ekipni duh se je začel izgubljati. Zdelo se je, da je vsak sektor le stremel k temu, da se stvar zaključi, in ne k dobro posnetemu filmu. Šesti snemalni dan se je zame začel z zelo grenkim priokusom.

Snemali smo prizor končne sprave med Klaro in Nikolo in trenutek, ko Nikola Klaro popolnoma spusti v svoj svet. Tako čustveno kot fizično. Pri obeh igralcih sem zaznal izčrpanost in s tem tudi čustveno praznino. Z igralcema sem moral biti zelo previden in ju čez

prizor voditi počasi, z minimalnimi napotki. Hkrati pa sem ju ponovno pozabljal opominjati na kontekst prizora. Zaradi tega smo izgubili precej časa.

V procesu vaj bi moral več poudarka usmeriti na čustveno odprtost in pogum za ranljivost Svita in Alise. Glavno napako sem naredil s tem, da temu nisem posvetil dovolj časa v pripravah, hkrati pa bi moral vsaj poskusiti to nadoknaditi na snemanju s spodbujanjem v čustvene priprave na prizore in nenehno opominjanje na čustveno težo prizora in njegov kontekst.

Prizor sprave med Nikolo in Sandro je na čustvenem nivoju uspel zelo dobro. Igralca sta bila čustveno suverena in prepričljiva. Trajanje prizora ni bil problem, saj so čustva polnila njuno tišino. Posneli pa smo le enega od dveh načrtovanih kadrov tega prizora. Misleč, da bo ta kader čustveno zdržal, sem to odločitev sprejel že v času pred snemanjem. Nisem se pa še zavedal, da sem si v montaži odvzel možnost vplivati na dolžino in ritem prizora.

Ob koncu snemanja filma sem imel precej grenak občutek. Zdelo se mi je, da smo film sicer izpeljali dobro in ga realizirali, ampak je manjkala skupinska dinamika znotraj ekipe. Med snemanjem sem opazil, da se ekipa ni povezala na način, da bi to delovalo v prid filma, ampak mu je na koncu še škodilo. Poleg tega sem jaz nosil težo občutka, da na vajah nismo dovolj dosegli in nam je zmanjkalo časa, da bi na snemanju karkoli nadoknadili. Zaradi prevelike popustljivosti do ekipe sem sprejel določene odločitve, ki niso delovale v prid filma. V prvi vrsti je bilo to sprejemanje želja po vizualno »lepih« lokacijah, ki pa niso delovale v skladu s čustveno in dramaturško linijo filma. Počasi sem začel prihajati do spoznanja, da morda ni bila težava v količini vaj in priprav, temveč v moji transparentnosti.

Na splošno nisem bil dovolj iskren v izražanju svojih skrbi in nezadovoljstva. V strahu, da bi prestrašil igralce ali pa sprožil konflikt, sem skrbi zadržal zase in se prepričeval, da sem z vajami zadovoljen. Posledično je režija igralcev mestoma potekala premočrtno. Ko so se pojavili dvomi, bi se moral z igralci bolj poglobiti v prizore. Igralcem sem želel dajati vtis, da je vse na svojem mestu in sem skrival svoje frustracije. Učinek je bil neproduktiven, saj so najverjetneje vseeno zaznali moje frustracije in so se posledično tudi sami do določene mere zaprli. Vsako dosedanjo pomanjkljivost filma sem pripisoval svojim režijskim odločitvam. Četudi me je to bolelo, sem prevzemal vso odgovornost za lastno nezadovoljstvo.

7. POSTPRODUKCIJA SLIKE IN ZVOKA

7.1. Montaža slike in zvoka

7.1.1. Ogled materiala

Po snemanju sem si vzel dober teden časa, da vzpostavim distanco do občutkov, ki so me spremljali po uspešno zaključenem snemanju. Kljub temu, da smo film realizirali učinkovito in dokaj uspešno, me je spremljal grenak občutek in strah pred soočanjem z materialom. Intuitivno sem čutil, da določen pomemben material ni tak, kot sem si želel. Dvomil sem v to, da so se želena čustva materializirala.

Z montažerko Tašo Tomić Egart sva si vzela dva dni za ogled materiala. Prišel sem do splošne ugotovitve, da je material prizorov iz ulice občutno kakovostnejši in doslednejši kot material, ki smo ga posneli v stanovanju. Prizori iz ulice so bili čustveno prepričljivejši. Zavedal sem se, da imava z montažerko dovolj materiala, s katerim lahko zgradiva prizore. Prizore na ulici sem uspel realizirati v skladu s svojo vizijo. Pri prizorih v stanovanju sva z montažerko ugotovila nasprotno. Material je bil občutno manj kakovosten in tukaj naju je čakalo največ dela.

Moje negativne slutnje glede določenih prizorov so se izkazale za upravičene. Ob prvem ogledu moram izpostaviti prizor prepira med Nikolo in Sandro, ki ni dosegel mojih pričakovanj. Igralca sta bila sicer v prizoru čustveno natančna in prepričljiva, kljub temu pa nismo uspeli ustvariti kader-sekvence, ki bi bila čustveno dosledna. Na trenutke sem imel občutek, da čustva niso imela dovolj teže in da so na določenih mestih malce pretirana. Z montažerko sva našla eno ponovitev, ki je bila popolnoma primerna. Kljub temu pa sva se odločila, da bova v grobi montaži to sekvenco montirala s pomočjo mikroelips.

Generalno težavo sva zaznala pri zaključni sekvenci prizorov v stanovanju. Zlasti pa sva videla, da bo prizor sprave med Nikolo in Sandro nemogoče tempirati, saj smo posneli le en kader. Ta odločitev se je začela kazati kot napaka in velik izziv, ki naju je čakal v montaži. Težavo nama je povzročal tudi zadnji prizor filma, v katerem sem zaznal, da sem igralcem pustil preveč svobode v improvizaciji, in s Tašo nisva našla iztočnice, s katero bi zaključila film.

Po ogledu materiala sem bil v stiski, saj sem videl, da bo s prizori v stanovanju veliko dela. Ob ogledu materiala nisem začutil tragične teže, ki bi jo morali omenjeni prizori nositi. Za prizore na ulici skorajda nisem imel skrbi, saj so uspeli bistveno bolje. Pregarjala me je misel, da generalno nisem delal večjih napak, ampak sem v svojem delu na snemanju spregledal določene malenkosti, ki bi lahko film naredile boljši. Prav tako so me žrle skrbi glede dela z igralci.

Ozaveščati sem začel, da sem bil tako z igralci kot z ekipo preveč popustljiv in ne dovolj iskren v svojih zadržkih in skrbih. Material ni bil tak, kot sem si želel.

Nisem videl težave v smislu obrti montaže, ampak z vidika čustev: »Čustvo trenutka je tisto, kar skušam za vsako ceno ohraniti.« (Murch, *In The Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*, 17–20, avtorjev prevod)

Tukaj se je pojavila ključna razlika v posnetem materialu. Na eni strani material iz ulice, ki je bil v večini čustveno točen. Imel sem občutek, da smo materializirali zeleno vizijo. Na drugi strani pa sem imel material iz stanovanja, ki je bil nedosleden v čustvenih linijah in ni izražal teže in tragike odnosa, ki sem ju želel doseči. Čutil sem, da določene pomanjkljivosti s terena v montaži ne bodo rešljive.

7.1.2. Groba montaža

Z montažerko sva začela postavljati grobo montažo, in sicer v zaporedje, kot ga je narekovala snemalna knjiga. Prizori so bili zmontirani v grobo zaporedje, dolžina grobe montaže pa je štela petinštirideset minut. Slutnje in opozorila mentorjev glede dolžine scenarija so se prav tako izkazale za upravičene. Dolžina me v tistem trenutku ni skrbelo, ampak so me skrbeli vsebina in čustva.

Prizori v stanovanju so bili generalno precej čustveno statični in v danem zaporedju niso nosili teže in tragičnosti, ki sem jo želel doseči v prizorih med Sandro in Nikolo. Zdelo se mi je, da sva skušala ustvarjati čustva iz materiala, ki teh ni ponujal. Težava ni bila samo v vodenju igralcev. Igralca sta bila pravzaprav zelo prepričljiva in čustveno točna, ampak se zelena čustvena linija prizorov ni vzpostavila tudi zaradi načina kadriranja in odmerjanja informacij.

Če vzamem za primer prizor Sandrinega nočnega prihoda domov. Namen prizora je Nikolovo poslušanje in ugibanje, kaj bi lahko bilo z njo narobe. V snemalni knjigi sem prizor postavil zelo enakovredno za oba lika. Material, ki je nastal s Sandro, ni bil čustveno najkakovostnejši, zato je v trenutni obliki dajal občutek siljenja čustev. To ni bila krivda igralcev, ampak informativno predoziranje, ki je vodilo v čustveno razpršenost. Z montažerko sva se odločila prizor graditi drugače, in sicer na podlagi suspenza informacij. Načrt je bil suspendirati Sandro in poudariti Nikolovo ugibanje, čemur bi moralo slediti tudi ugibanje gledalca. Upala sva, da bo prizor s tem postal čustveno točnejši.

Še ena bojazen pa so bili montažni prehodi in elipse med prizori. V glavnem se je težava pojavljala v prehodu iz enega filmskega dneva v drugega – zdelo se je, da prizori v prehodih nikakor ne zadihajo in ne dovolijo gledalcu, da bi predelal pravkar videno. Ugotovila sva, da v materialu ni bilo dovolj širokih kadrov in da se tok zgodbe zaustavlja tudi zaradi orientacije gledalca. Primer je prehod iz nočnega prizora v stanovanju v dnevnega. Za dnevni prizor nismo posneli niti enega totala – prizor se je rezal iz bližnjega plana Nikole ponoči na detajl oblačil podnevi. Prehod ni dal občutka zaključenosti enega prizora in začetka naslednjega. Material nama žal ni ponujal idealne rešitve in ugotavljam, da so totali za začetke in zaključke prizorov zelo pomembni, predvsem v filmih dinamične narave. Gledalec z odmikom dobi priložnost, da prizor vsebinsko in čustveno predela.

Po nekaj poskusih grobe montaže sva ugotovila, da prizori na ulici obdržijo svojo vsebinsko in čustveno točnost. Potrebovali so še določeno mero piljenja in fino montažo, ampak z montažerko sva imela samozavest, da nama material ponuja veliko. Po drugi strani pa sva imela težavo s čustveno linijo odnosa med Nikolo in Sandro oziroma s prizori v stanovanju. Nisva še točno vedela, kako bi to rešila, sva se pa začela spogledovati z radikalnejšimi pristopi, kot je menjava zaporedja prizorov.

Po fazi grobe montaže še nisem imel jasnega občutka, do katere mere bova lahko v fini montaži rešila čustveno pomanjkljive prizore. Cilj montaže je bil izluščiti maksimalni čustveni potencial filma. Montaža namreč ne ustvarja pomena, temveč razkriva notranje stanje, ki že obstaja v posnetem materialu. (Tarkovski, *Sculpting in Time*, 113–125)

Vedno bolj nerealistično je bilo pričakovanje, da bo film naredil močnejši čustveni preboj. Počasi sem prihajal do sprejemanja, da nam presežka najverjetneje ne bo uspelo narediti. Posneti material je ponujal le določeno količino rešitev. S Tašo sva imela po ogledu grobe različice montaže en cilj – kar se da izluščiti čustvene linije filma.

7.1.3. Odvod od originalne strukture

V želji, da bi rešila čustveno linijo filma, sva se z montažerko odločila za poskus obračanja originalne strukture filma in jo postaviti na novo. Zdelo se je, da se čustva nikakor ne manifestirajo na način, kot sva si želela in zato sva se lotila alternativnih možnosti. Takrat se tega nisva zavedala, ampak je šlo za poskus izvirajoč iz strahu pred neizprosnim soočenjem z materialom.

Film se originalno začne z ulico, ampak sva se odločila, da narediva obrat in film začneva s prvo sekvenco stanovanja, kjer Nikola pride domov, Sandra pa ravno odhaja. Kasneje spremljamo Nikolo, ki posluša Sandrin prihod nazaj. To sva naredila, ker se nama je zdelo, da se bo morda gledalec hitreje navezal na zgodbo in glavni lik, če sprva spremlja situacijo doma. Po ogledu te različice in pogovoru z mentorjema za montažo in filmsko režijo, sva ugotovila, da se podre celotna dinamika filma. Nobenega od nas film ni pritegnil in čustveno angažiral. Film je postal za obravnavano temo preveč statičen, hkrati pa so se pojavile težave s čustveno kontinuiteto. Prizori si čustveno niso več jasno in logično sledili. Zdelo se je tudi, da prizori ulice in stanovanja niso bili enakomerno razporejeni, zato je bil tudi sam tempo filma zelo nenavaden.

S Tašo sva se odločila obdržati podobno strukturo, kot jo narekuje scenarij. Ohranila sva razmerje med prizori na ulici in v stanovanju, vendar sva jih rahlo premešala. Pretep sva poskusila postaviti v zgodnejšo fazo filma, kar pa se je izkazalo za konkreten padec v čustveni liniji in napetosti filma. Čustva se namreč med zgodbo močno gradijo, pretep pa služi kot kulminacija vse agresije, žalosti in obupa, ki se nabirajo v Nikoli. Prav tako ohranja čustveno logiko Nikolovega bega od pretepa, kamor mu sledi Klara. Pretep je most, ki vodi v konec filma. Po neuspelem poskusu, se je pretep vrnil nazaj na prvotno mesto.

Še enkrat sva poskusila obrniti zaporedje prizorov, ki se zgodijo doma, ampak sva tudi to zavrgla, saj sva se ponovno srečala s težavo zgodbene in čustvene kontinuitete filma. Po dveh poskusih obračanja strukture, sva ugotovila, da je šlo le za poskus iz obupa in beg pred ponujenim materialom. Odločila sva se neposredno soočiti z danim materialom in iz njega izluščiti maksimalen potencial. Montažo sva vrnila nazaj v zaporedje, kot ga narekuje scenarij, in to uporabila kot čustveno in dramaturško vodilo za montažo filma.

7.1.4. Fina montaža I

Vrnitev v originalno strukturo se je izkazala za pravilno, saj se nama je struktura počasi začela postavljati. Rezi znotraj prizorov so začeli vse bolj delovati, so se pa pojavile težave montažnega ritma določenih delov filma. Zlasti sva to zaznala v začetnih prizorih v stanovanju ter zaključni sekvenci filma, kjer se Nikola vrne domov, ima spravo z mamo in nato še s Klaro.

Zdelo se je, da sva se preveč osredotočila na ustvarjanje fine montaže in ne toliko, kaj nama narekujejo čustva prizora. Ko sva začela čustva postavljati na prvo mesto, se je začel obračati tudi fokus prizorov. Naenkrat se je Sandrin prihod domov lepo sestavil, saj sva v središče postavila Nikolovo čakanje, ugibanje in občutek tesnobe. Tako sva Sandro v sliki v večji meri

odstranila. Ko bi mislil, da jo bova s tem čustveno izgubila, se je zgodilo ravno nasprotno. Celotna čustvena linija je postala močnejša s pomočjo suspendiranja informacij. Suspendirane informacije včasih bolijo veliko bolj kot tiste, ki jih pokažemo neposredno:

Walter Murch pravi, da je izpust informacije, ki jo bi gledalec rad videl, pogosto veliko močnejša, kot če to pokažemo neposredno. (Murch, *In The Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*, 5–10)

Še vedno sva imela težave z montažnimi prehodi in elipsami med prizori. Prizori se čustveno niso sestavili, ker usmerjanje gledalca ni bilo dovolj jasno. Posledično gledalec nima časa, da med prizori čustva predela. Težko se čustveno angažira, če ugotavlja, ali se je začel nov dan in kje točno se nahaja. Pojavila se je potreba po širših kadrih, ki jih v materialu nisva imela. S širšimi kadri bi vzpostavila jasno orientacijo in prehode med prizori, hkrati pa bi gledalcu dala čas in možnost, da lažje čustveno spremlja film.

Tempo montaže filma je bil zelo dinamičen in med prizori v resnici ni bilo veliko časa, da bi gledalec zadihal. Sicer nama je na določenih mestih material ponujal možnost, da film upočasniva, ampak bi s tem konkretno presegle dolžino, ki je ustrezna za kratki igrani film. Zato se pogosto pojavi potreba po oddihih, atmosferskih kadrih ulice, totalih v stanovanju itd. Totalov v materialu žal nisva imela, obenem pa naju je preganjala še dolžina filma. Čustva se pogosto lažje materializirajo, če imamo prostor in čas, da film zaduha. *Samorastnik* tega ni imel.

V tej fazi se zdi, da so prizori na ulici več ali manj lepo postavljeni. Ritem je ustrezen, čustvena in dramaturška linija sta jasni. Večja težava se je pojavljala v čustveni liniji stanovanja. Čustva, za katera sem upal, da se bodo uresničila, niso prišla na plano.

V knjigi *Camera lucida* Roland Barthes definira dva pojma – *studium* in *punctum*:

V francoščini ne najdem besede, ki bi preprosto izražala te vrste človeški interes; mislim pa, da latinščina ima to besedo: to je *studium*, ki ne pomeni, vsaj ne kar s kraja, »študij«, temveč zavzetost za nekaj, nagnjenje do nekoga, nekakšno splošno investicijo, predanost, kajpada vneto, a brez posebne ostrine. Na način *studium* se zanimam za veliko fotografij, bodisi da jih gledam kakor politična pričevanja ali da jih uživam kakor dobre zgodovinske prizore: kulturno (ta konotacija je v *studium* navzoča) sem namreč udeležen pri postavah, obrazih, gibih, sceneriji, dejanjih. Drugi element pa razbije (ali poudari) *studium*. Tokrat ga ne poiščem jaz (tako kot s suvereno zavestjo investiram v polje, ki ga pokriva *studium*), ta element namreč kakor puščica prileti iz prizorišča in me prebode. V latinščini obstaja beseda za to rano, ta vbod, ta zaznamek, ki ga naredi ostro orodje; ta beseda mi še toliko bolj ustreza, ker vsebuje idejo punktuacije,

prepiknjenosti, in fotografije, o katerih govorim, so v resnici take, kakor bi bile punkturane, prepikane, včasih celo popikane s temi občutljivimi točkami: ti zaznamki, te rane so zares pike, konice. Ta drugi element, ki zmoti studium, bom potemtakem imenoval punctum; punctum je namreč tudi: pik, luknjica, majhen madež, zarez - pa celo met kocke. Punctum fotografije je tisto naključje, ki me na njej zbode (pa tudi smrtno rani, zadene). (Barthes, *Camera lucida*, 28)

7.1.5. Fina montaža II

Napredek se je počasi začel dogajati tudi pri postavljanju prizorov v stanovanju. Z montažerko sva se odločila, da določene prehodne dele znotraj stanovanja skrajšava in osredotočiva fokus na odnos med Nikolo in Sandro. Odstranila sva celoten Nikolov prihod domov na koncu filma. Iz prizora čustvenega pogovora med Nikolo in Klaro režemo direktno na Nikolo in Sandro. Ker na snemanju nismo imeli dobrega prehoda med tema dvema prizoroma, sva v materialu prepoznala sorodni podobi: Klara – Sandra. Naredila sva vsebinski rez iz ene ženske na drugo. Prešla sva iz Nikolovega odnosa z dekletom, ki mu veliko pomeni, v njegov izvorni odnos z žensko – njegovo mamo. Poleg tega sva skrajšala še določene druge prihode v prostor, ki se pojavijo v filmu; niso nosili dramaturške in čustvene teže, zato se nama ni zdelo nujno, da jih obdrživa v filmu.

Največ težav sva še vedno imela z zaključkom filma in povezavo čustvenih linij med Sandro, Nikolo in Klaro. Zaključni pogovor med Nikolo in Klaro je bil predolg, preveč banalen in ni imel primernege mesta za rez. Posledično je bilo skoraj nemogoče prilagoditi ritem montaže in smiselno zaključiti film. Konec se je zdel predolg in ni imel lepega čustvenega zaključka. Film je nerodno obvisel v zraku in bil prepuščen naključju improvizacije.

Omenjeno sem dojemal kot ključno režijsko napako. Dovolil sem, da se zaključni pogovori na balkonu zgodijo preveč naključno in brez jasne čustvene teže. To se je zgodilo že v dialogu, preden Sandra pride na balkon, nato pa se je ponovilo isto, ko so vsi trije sedeli na balkonu. Prizor je trajal predolgo, ker sem igralcem dovolil popolno improvizacijo, brez kakršnekoli režijske usmeritve. Posledično so igralci izstopili iz igranih likov, izgubile so se čustvene linije in odnosi, jaz pa sem izgubil jasen zaključek filma. Na srečo je Nika (Sandra) Alisi (Klari) rekla: »*Lepo, da si prišla.*« To naključje nam je rešilo film in nam omogočilo zaključek. Konec filma vsekakor ne bi smel prepustiti naključju in improvizaciji. Namesto jasnega zaključka, je film čustveno in dramaturško popolnoma obvisel.

7.1.6. Fina montaža III in zaklenjena slika

V zadnjih dveh terminih montaže sva s Tašo reševala le še zaključno sekvenco filma. Največja težava se je pojavljala v diktiranju ritma montaže zaradi pomanjkanja materiala v prizoru sprave med Nikolo in Sandro. Za omenjeni prizor smo posneli le en kader in nismo imeli možnosti krajšanja. Poleg tega pa je bila improvizacija, ki sem jo igralcem dovolil, v zadnjem prizoru filma nedopustna. Tukaj bi moral razmisliti o tem, kako se film zaključi in postaviti končno ločilo.

Mentor za filmsko režijo doc. Metod Pevec je bil v tej fazi ključnega pomena. Prišel je s svežim in neizprosnim odnosom do materiala. Po drugi strani sva bila z montažerko na material že precej navezana in nama je manjkalo distance. Zdi se, da je pri montaži filma pomembno, da na ogled montaže povabimo tudi kolege, ki na material niso tako tesno vezani. Doc. Pevec je našel učinkovite montažne rešitve, ki se jih z montažerko nisva upala poslužiti. S pomočjo njegovih predlogov, smo skrajšali zadnjo sekvenco filma in uspeli združiti vse dramaturške in čustvene linije. Odstranili smo občutek visečega konca. Oblikoval se je primeren in strnjen zaključek, ki lepo poveže svet ulice in svet doma.

Zadovoljen sem bil, da smo uspeli najti učinkovite montažne rešitve in iz materiala izluščili maksimalen potencial. Premik v naslednjo fazo postprodukcije je bil zame težek, saj me je nenehno spremljal občutek, da v ključnih trenutkih filma ni prišlo do pravega *punctuma*. Zdi se, da obstaja le majhen razkorak med filmom, ki je režijsko in čustveno kar se da dovršen in ima moč narediti *punctum*, ter med filmom, ki je vseeno čustveno in obrtno dobro izpeljan, ampak ne naredi koraka naprej. *Samorasntik* v mojih očeh ni naredil presežka, po katerem sem stremel.

Spraševal sem se, kaj bi ta film lahko bil, če bi v določenih trenutkih dosegel to kirurško natančnost, ki jo zahteva filmska režija. Tako na čustveni ravni usmerjanja igralcev kot tudi na nivoju kadriranja in razumevanja, kaj nam čustveno prinese postavitev kamere. Če malo poenostavim, se zdi, da je uspeh našega dela primerljiv z dirko: gre za desetinke ali stotinke sekunde, najmanjše malenkosti in dodatne ure premisleka in truda, ki naredijo razliko med filmom, ki ostane na nivoju *studium*, in tistim, ki uspe v gledalcu ustvariti *punctum*.

Mojih pomanjkljivosti v režiji filma je bilo več. Prvo ključno opažanje je prehitro zadovoljstvo s ponujenim igralskim materialom. Pogosto se je zgodilo, da sem dopustil dokaj premočrtno napredovanje skozi vsebino scenarija. V material se nisem dovolj poglobil in preigral vseh možnosti, ki bi ali ne bi primerno delovale za film. Na nivoju predvizualizacije filma sem

naredil podobno napako. Zdelo se mi je, da se na trenutke nisem dovolj poglobil v to, kaj film potrebuje na vizualnem nivoju in na nivoju režije kamere. Posledično so se pojavili trenutki neuskklajenosti režije čustev in režije kamere. Posledično je prihajalo do odstopanj v čustvenem učinku prizorov. Skupni imenovalec omenjenih dveh opazanj je poglobitev v vsebino filma:

Ko se ukvarjaš z vsebino filma, ne napreduj premočrtno. Spusti se navzdol, v globino vsebine in preigraj vse možnosti. Nato se odloči, katera je najbolj ustrezna za tvoj film – režija je nenehno sprejemanje odločitev. (Metod Pevec, *konzultacije pri predmetu Magistrsko delo – Filmska režija*, november 2025)

Opazil sem vzorec pri svojem režijskem delu: strah pred iskrenim izražanjem konstruktivne kritike, zadržkov ali nestrinjanja z ekipo in zasedbo. Zdelo se je, da sem bil na trenutke preveč popustljiv in želel ustreči vsem okoli sebe, medtem ko bi moral biti osredotočen na sledenje svoji režijski viziji. V strahu pred konfliktom sem marsikaj zamolčal. Prav zato se mi zdi pomembno, da v prihodnje pri delu z materialom iščem izraz v globini. Nenehno me je spremljal občutek, da bi moral biti v svojem delu »kirurško natančen«. Vendar tudi tovrstna natančnost lahko škodi filmu. Če si vzamem čas in ne hitim po narativni premici, že sam po sebi pridobim na globini in kompleksnosti vsebine. V procesu ustvarjanja je pomembno, da se ustavim in posledično lahko najdem kompleksnost vsebine, karakterizacije likov in čustev. Ni težava v pomanjkanju »kirurške natančnosti«, temveč v avtorski suverenosti. Moja naloga je, da sem poslušen do svojih sodelavcev, ampak obenem ohranjam svojo avtorsko suverenost. Trenutno še iščem ravnotežje med pričakovanji sodelavcev in svojimi pričakovanji. Želim si boljše razviti sposobnost delanja izbora med ponujenim in svojo vizijo. Da bi film bil dober, je nujen suveren avtor, ki je odločen in obenem fleksibilen v vseh fazah svojega dela. Zdi se, da sem z leti postopoma napredoval in začel razvijati prve zametke avtorskega sloga. Ključ do tega pa je nadaljnji razvoj avtorske suverenosti.

7.2. Obdelava zvoka

Kazalo je, da bo obdelava zvoka več ali manj tehničen proces, ampak smo ugotovili, da lahko s pomočjo zvoka čustveno in dramaturško dodelamo določene prizore. Oblikovanje zvočnih atmosfer je bil eden ključnih elementov obdelave zvoka. Na ulici smo uspeli do določene mere nadomestiti primanjkljaj širokih kadrov, ki bi morali odpirati prostor in v gledalcu zbuditi občutek urbanega naselja. Z oblikovanjem zvočne pokrajine filma smo sliki dodali novo

dimenzijo. Naenkrat se je dokaj zaprt prostor končno odprl in dobil širino, ki je nismo dobili v sliki.

Podobno smo naredili tudi v stanovanju, kjer je šlo za obraten proces. V stanovanju smo atmosfero precej umirili in jo naredili dokaj tiho. Z umirjeno atmosfero smo želeli podpreti čustveno subtilnejše prizore in omogočiti prostor za tiho refleksijo. Uspelo nam je nadgraditi čustveno subtilnejše oziroma zahtevnejše prizore. Pojavilo se je tudi vprašanje glasbenih podlag, vendar smo ugotovili, da ni bilo nobene potrebe po dodajanju glasbe in s tem morebitnim učinkom forsiranja čustev, ki so bila že dovolj očitna.

Pretep na ulici smo želeli oblikovati v naturalistično in brutalno zvočno podlago. Dodali smo močne zvočne učinke udarcev, vdihov in izdihov ter dosegli želeno presunljivost in surovost prizora. Ponovno se je zgodilo, da je film dobil novo čustveno dimenzijo, jaz pa sem z dodanimi zvočnimi učinki prvič začutil želeno čustveno atmosfero prizora.

Streha se je kot izbor lokacije za prizor soočanja med Nikolo in Klaro izkazala za neustrezno. Ker smo bili v okolici industrijske cone, je bila sama atmosfera prostora zelo močna, in smo sprva celo mislili, da bo prizor potreboval nadsinhronizacijo. Na srečo smo s pomočjo orodij za zvočno obdelavo uspeli atmosfero ukrotiti in izčistiti originalen dialog. Spet se je potrdilo, da je bil izbor te lokacije v vseh pogledih napačna odločitev, saj je hrupna zvočna atmosfera ogrožala čustveno intimo, ki bi jo moral prizor ponujati.

Obdelava zvoka je filmu in prizorom dala novo dimenzijo in zdelo je, da je film na nek način ponovno zaživel. Sicer nismo rešili vseh čustvenih pomanjkljivosti, ampak smo jih na določenih mestih vsaj malce »zakrpali«. Zvočno obdelan film je moje negativne občutke malenkost ublažil, a še vedno sem videl mnoge pomanjkljivosti, ki jih vseeno ni bilo možno več rešiti.

7.3. Obdelava slike

Z direktorjem fotografije sva v tej fazi utrdila vizualno podobo filma. Odločila sva se za močnejše svetlo-temne kontraste v sliki in za toplejše barvne tone, ki dajejo občutek vročine in neskončnega poletja. Kljub temu, da je šlo za film, ki obravnava resnejšo tematiko, se nama je zdel primeren kontrapunkt med težo teme in estetsko podobo slike. Film zaznamuje težka socialna tematika, ki jo komplementarno dopolnjuje toplejša vizualna podoba mladinskega filma.

Ob ogledu barvne in svetlobne korekcije slike, je film še dodatno zaživel. Zdelo se je, da je vizualno razvil še eno dimenzijo. Proces obdelave slike ni bil zapleten in je lepo nadgradil vsebino filma. Čeprav tudi obdelava slike ni rešila čustvenih pomanjkljivosti, je bilo film ponovno lažje gledati.

S tem je bil film zaključen, mene pa je čakala le še izpitna projekcija. Od procesa sem bil že precej izčrpan, prav tako pa prenasičen s procesom realizacije tega filma. Vse frustracije in razočaranja so mi onemogočali videti pozitivno plat realiziranega filma.

8. IZPITNA PROJEKCIJA IN REFLEKSIJA

Izpitna projekcija je pokazala, da je bila moja samorefleksija točna. Pomanjkljivosti, ki sem opazil sam, so potrdili tudi drugi profesorji za filmsko režijo in kolegi študentje. Splošna ugotovitev na projekciji je bila, da prizori v stanovanju niso dosegli teže in tragičnosti, kakršni sem v filmu predvidel in pričakoval. Hkrati pa je projekcija do določene mere oblažila moje negativne občutke. Prevladalo je mnenje, da je kljub vsemu nastal dober kratki igrani film. Film je bil produkcijsko zahteven, obenem pa sem se loteval kompleksne teme in večjega števila čustvenih linij, kar je bilo za kratki film precejšnji zalogaj. Občutek sem imel, da teme še nisem razvil do polnega potenciala – nekaj mentorjev je celo namignilo, da bi temo lahko morda razvijal dalje – v celovečerno formo.

Po izpitni projekciji sem se prvič po dveh letih lahko popolnoma distanciral od procesa nastajanja tega filma. Kljub temu, da sem opazil veliko pomanjkljivosti v svojem delu, sem bil s filmom zadovoljen. Prvič na svoji ustvarjalni poti sem se lotil teme, ki mi je blizu, in prvič imel občutek, da sem začel razvijati lasten avtorski izraz. Pri nastajanju filma se mora ogromno dejavnikov sinhronizirati. Zdi se, da so se organizacijski in logistični dejavniki poklopili brez večjih zapletov, medtem ko sem čutil, da je znotraj ekipe in tesnih avtorskih sodelavcev prišlo do več nesoglasij. Tukaj se ponovno pojavi vprašanje moje avtorske suverenosti. Pogosto se je zgodilo, da sem sprejel odločitve pod pritiskom drugih ustvarjalnih sektorjev, čeprav to ni bilo v skladu z mojo avtorsko vizijo filma. V meni so se kasneje pojavile frustracije, ki so jih drugi najverjetneje čutili. Podobno se je zgodilo pri vajah z igralci, kjer nisem uspel jasno prenesti določenih vidikov vizije filma. Posledično so igralci moje potlačeno nezadovoljstvo čutili in se do določene mere čustveno zaprli. Morda bi se določeni elementi v procesu nastajanja filma lepše sinhronizirali, če bi znal zagovarjati svojo avtorsko vizijo ter z ekipo in zasedbo iskreno izražati svoja nestrinjanja in kritike. V procesu sem nenehno lovil kirurško natančnost, medtem ko v resnici nisem še znal primerno zagovarjati svoje avtorske suverenosti.

Vsekakor je bila dobra pripravljenost na snemanje filma ključnega pomena, a hkrati je pomembna tudi fleksibilnost na snemalnem mestu, ki je lahko nepredvidljivo. Ustvarjalni proces je bil zame poln dvoma, preizpraševanja in preigravanja različnih možnosti. Obenem pa sem dvome in vprašanja nenehno dobival s strani sodelavcev. Zgraditi močne temelje za avtorsko suverenost je velik izziv in zahteva leta izkušenj.

9. ZAKLJUČEK

Med ustvarjanjem filma *Samorastnik* sem naredil več napak kot pri drugih dosedanjih delih. Končno sem se lotil teme, za katero sem imel močan ustvarjalni agens, in prvič sem čutil, da sem začel razvijati svoj avtorski slog. Kljub temu pa je bil največji izziv ravno soočanje s temo, ki je meni osebno tako blizu. Prav zato si pogosto nisem vzel časa za poglobitev v vsebino, preigravanje različnih narativnih možnosti in razvoj kompleksnosti vsebine. Posledično se je to poznalo v mojem samozaupanju pri sprejemanju režijskih odločitev in nisem uspel razviti dobre podlage za zagovarjanje svoje avtorske suverenosti. Morda se avtorska suverenost razvije sočasno s poglobitvijo v vsebino. Bolj kot vsebino poznamo in bolj kot je kompleksna, močnejše temelje ima naša avtorska suverenost. Kljub temu, da sem naredil veliko napak, se želim osredotočiti, da te napake jemljem kot priložnost za učenje in avtorsko rast.

Med procesom realizacije filma in tudi med pisanjem te magistrske naloge me je nenehno spremljal občutek, da moram razvijati kirurško natančnost v svojem delu. Čeprav je v režijskem poklicu natančnost pomembna, vsekakor ni vse. Natančnosti pri delu mi ni manjkalo. Glavni vzrok za napake, ki sem jih naredil med realizacijo tega filma, so izhajale iz pomanjkanja avtorske suverenosti. Prepogosto sem dopuščal, da so člani ekipe ali pa zasedba vplivali na moje odločitve. Bil sem preveč poslušen in ne dovolj zvest svoji režijski viziji. Ideje in predloge ostalih sem sprejemal odprto, vendar jih nisem primerno filtriral in ocenil, kaj je v skladu z mojo vizijo in kaj ne. Večkrat se je zgodilo, da je film trpel zaradi odločitev, ki sem jih sprejel v nasprotju s svojo vizijo. To se je zgodilo zaradi strahu pred zagovarjanjem svoje avtorske suverenosti. Četudi sem vedel, kaj si želim, večkrat tega nisem zagovarjal in sem se prepričeval, da imajo morda drugi prav.

Nisem prepričan, a trenutno predvidevam, da se delna rešitev nahaja v bolj poglobljenem raziskovanju vsebine. Pogosto se mi je dogajalo, da sem bil prehitro zadovoljen z vsebino scenarija, rezultati vaj, snemalno lokacijo ali ponovitvijo kadra na snemanju. V prihodnje si moram vzeti več časa, da o vsebini premišljam, v njo dvomim in preigravam različne možnosti. Na tak način bom lahko razvil kompleksnost vsebine in njeno čustveno globino. Morda gre za zaupanje v notranji občutek ali intuicijo. V resnici tega občutka ne znam točno definirati, ampak preprosto rečeno: včasih pridem do rešitve, s katero sem pomirjen, in čutim, da je nekaj prav, včasih pa pridem do določene možnosti in čutim, da ni prava. Vse napake, ki sem jih naredil med ustvarjanjem filma, so dejansko prihajale iz dveh vrst sprejemanja odločitev. Prva je poslušanje ali ugajanje drugim, medtem ko v resnici ob tem čutim neskladje

s svojo vizijo. Druga pa je zadovoljstvo z lastno rešitvijo, ki pa še ni ustrezna, sprejem pa jo, ker si ne vzamem dovolj časa za poglobitev. Zaupanje vase in v svojo vizijo zgradi tudi avtorsko suverenost. Zdi se mi, da se avtorska suverenost gradi postopoma, med procesom ustvarjanja filma naj bi postajala vedno močnejša. Zato jo je treba z vsakim filmom znova zgraditi. Vse narejene napake skušam izkoristiti za učenje in le upam, da bom ob realizaciji naslednjega filma avtorsko bolj suveren in bom zaradi dosedanjih izkušenj razvil večje samozaupanje.

Od tukaj naprej vidim pot v neznano. Nisem prepričan, kako bo naslednjič. Vsak film je nov začetek, vsak film je pot v neznano in zunaj cone udobja. Upam, da mi bodo pridobljene izkušnje v naslednjem procesu pomagale hitreje zgraditi avtorsko suverenost. Zagotovo pa tega ne vem. Zdi se mi, da z vsakim novim filmom ponovno ne vem nič in začenjam znova. Morda sem se iz svojih napak toliko naučil, da bo naslednjič lažje zaupati vase. V tem trenutku se sprašujem: »Kdo pa sploh sem jaz, da bom zagovarjal svojo suverenost in narekoval drugim, kako bo?« Formula za uspeh ne obstaja. Ne obstaja enoten in pravilen odgovor. Zato iščem odgovore, za katere čutim, da so pravilni, in se trudim zaupati vase.

Zgodbe si želim še naprej pripovedovati. Ponižno in iskreno, a hkrati s suverenostjo in zaupanjem vase in v svojo vizijo.

10. VIRI IN LITERATURA

1. Literatura

1. Ekman, Paul. *Emotions revealed: recognizing faces and feelings to improve communication and emotional life*: New York: Henry Holt, 2007
2. Epps, Jack. *Screenwriting is Rewriting: The Art and Craft of Professional Revision*: New York: Bloomsbury Academic, 2016
3. Bizjak Končar, Aleksandra. *Slovar slovenskega knjižnega jezika 2024 [Elektronski vir]*: Ljubljana: Založba ZRC, 2025
4. Snyder, Blake. *Save the Cat*: Studio City (Kalifornija): M. Wiese Productions, 2005
5. Howard, David; Mabley, Edward. *Orodja scenaristike : scenaristov vodič po tehnikah in elementih pisanja scenarija*: Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2017
6. Proferes, Nicholas T. *Film directing fundamentals: see your film before shooting*: Amsterdam; Boston: Focal Press, 2004
7. Stanislavski, Konstantin. *An Actor's Work*. Prev. Jean Benedetti: New York: Routledge, 2008
8. Tarkovski, Andrej Arsenevič. *Sculpting in time: reflections on the cinema*: Austin: University of Texas Press, 2021
9. Murch, Walter. *In the Blink of an Eye: Perspective on Film Editing*: Los Angeles: Silman-James Press, 2001
10. Barthes, Roland. *Camera lucida: zapiski o fotografiji*: Ljubljana: ŠKUC: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1992

2. Pedagoški in strokovni viri

1. Pevec, Metod. »Osebni pedagoški arhiv« AGRFT, 2026.
2. Marčetič, Luka; Luzar, Matevž; Prosenc, Sonja; Hočevar, Miha; Premrov, Juš; Srebotnjak, Martin. *Scenaristični vodnik: kako pravilno oblikovati scenarij ter sebi in filmski ekipi poenostaviti življenje*: Ljubljana: Društvo slovenskih režiserjev in režiserk, 2023
3. Pevec, Metod. »Osebni pedagoški arhiv: Zasedba, avdicije in delo z igralci«, AGRFT, 2025

3. Osebni viri

1. Champaigne, David. *Dokumenti pri predmetu Scenaristični seminar*: AGRFT, 2023
2. Champaigne, David; Božič, Ela. *Dokument pri predmetu Magistrsko delo – Filmska režija*: AGRFT, 2025
3. Champaigne, David; Pevec, Metod. *Zapiski pri predmetu Filmska režija V*: AGRFT, 2024

4. Champaigne, David, Božič, Ela. *Scenarij za kratki igrani film: Samorastnik*: AGRFT 2025.

4. Ustni viri

1. Luzar, Matevž. »predavanje Scenaristični seminar« AGRFT, Ljubljana, oktober 2023. Pisni zapis pri avtorju.

2. Burger, Janez. »predavanje Filmska režija IV« AGRFT, Ljubljana, november 2023. Pisni zapis pri avtorju.

3. Burger, Janez. »predavanje Igralec in režiser« AGRFT, Ljubljana, april 2024. Pisni zapis pri avtorju.

4. Pevec, Metod. »konzultacije Magistrsko delo – Filmska režija« AGRFT, Ljubljana, november 2025. Pisni zapis pri avtorju.

IZJAVA O AVTORSTVU
magistrskega dela

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- magistrsko delo ČUSTVA NA FILMSKEM PLATNU rezultat samostojnega dela,
- je tiskani izvod identičen z elektronskim,
- na Univerzo v Ljubljani neodplačno, ne izključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranja ter pravico omogočanja javnega dostopa do avtorskega dela na svetovnem spletu preko Repozitorija Univerze v Ljubljani.

Datum: 6.4.2026

Podpis: 