

UNIVERZA V LJUBLJANI
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO
Filmsko in televizijsko ustvarjanje

MATIC ŠTAMCAR

REKLI SO MI, NE SNEMAJ Z OTROKI!

Delo z mladimi v slovenskem avdiovizualnem prostoru skozi čas in refleksija režijskega dela
pri kratkem igranem filmu Trnek

Magistrsko delo

Ljubljana, 2026

Filmsko in televizijsko ustvarjanje

Filmska režija

MATIC ŠTAMCAR

REKLI SO MI, NE SNEMAJ Z OTROKI!

Delo z mladimi v slovenskem avdiovizualnem prostoru skozi čas in refleksija režijskega dela
pri kratkem igranem filmu Trnek

Magistrsko delo

Mentor: doc. Metod Pevec

Ljubljana, 2026

PODATKI O MAGISTRSKEM DELU

Ime in priimek: Matic Štamcar

Naslov magistrskega dela: Rekli so mi, ne snemaj z otroki!: Delo z mladimi v slovenskem avdiovizualnem prostoru skozi čas in refleksija režijskega dela pri kratkem igranem filmu Trnek

Kraj: Ljubljana

Leto: 2026

Število strani: 73

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: Marjanca Šoško

POVZETEK

Ko se pred kamero pojavi otrok, ta postane glavni center pozornosti in ni več le še en del zgodbe. Ko v igranem filmu nastopi otrok, se snemanje namreč spremeni iz vidika organizacije in zahteva drugačno gradnjo odnosa, pozornosti in prisotnosti.

Magistrsko delo se posveča zgodovini in praksam dela z mladimi igralci v slovenskem avdiovizualnem prostoru skozi čas. Skozi pogovore z režiserji, producenti, direktorji fotografije, starši in nekdanjimi otroškimi igralci, delo raziskuje proces od prvih avdicij do tega, kaj ostane otroku v spominu po premieri in njegovih odnosih.

Ob tem se zdi, da so starejše generacije prisegale predvsem na spontanost in se pokaže, kje je zaradi tega prišlo do težav. S pomočjo sodobnejših pristopov se pokaže, kaj gradi varno in strukturirano okolje, v katerem je pristnost mladih pred kamero sploh mogoča in varna. Posebna pozornost je namenjena vlogi vseh vpletenih (staršev, ekipe, odraslih soigralcev), ki za otroka lahko predstavljajo dodatno varovalo, ter etičnim vprašanjem, ki se odpirajo, ko se zabriše meja med vodenjem in izkoriščanjem.

Delo se zaključi z osebno refleksijo lastne izkušnje snemanja kratkega filma Trnek, kjer se ugotovitve iz pogovorov in teorije povežejo s praktičnimi primeri in refleksijo procesa.

Ključne besede: otroški igralci, slovenski film, avdicije, imaginacija, spontanost, pristnost, varno snemalno okolje, režija otrok

They Told Me, Don't Work With Children!: Working with Young Actors in the Slovenian Audiovisual Field Through Time and a Reflection on the Directing Process of the Short Fiction Film Trnek

ABSTRACT

When a child appears in front of the camera, they become the central focus of attention and are no longer simply another element of the story. When a child performs in a fiction film, the shoot changes in terms of organization and demands a different kind of relationship-building, attentiveness, and presence.

This thesis examines the history and practices of working with young performers in Slovenian audiovisual production over time. Through conversations with directors, producers, directors of photography, parents, and former child actors, the work traces the process from early auditions to what stays with a child after the premiere and how it shapes their relationships.

It also becomes apparent that older generations tended to rely above all on spontaneity – and the work reveals where this led to difficulties. Through more contemporary approaches, the thesis shows what builds a safe and structured environment in which the authenticity of young performers on camera is both possible and protected. Particular attention is given to the role of everyone involved (parents, crew, adult co-performers), who can serve as an additional layer of support for the child, as well as to the ethical questions that arise when the line between guidance and exploitation begins to blur.

The thesis concludes with a personal reflection on the experience of shooting the short film Trnek (eng. HOOK(ED)), where the findings from the conversations and theory are brought into dialogue with practical examples and a reflection on the process.

Keywords: child performers, Slovenian cinema, auditions, imagination, spontaneity, authenticity, safe filming environment, directing children

KAZALO

1 Uvod	7
2 Metodologija dela	9
3 Seznam sogovornikov	10
4 Otrok v slovenskem filmu	12
5 Otrok, raziskovanje in sodelovanje	14
6 Zakonodaja nekoč in danes	17
7 Razlika med odraslim igralcem in otrokom	20
8 Iskanje nastopajočih	21
8.1 Proces avdicij	23
8.2 Tisti pravi	24
8.3 Pomen staršev	28
9 Priprave na snemanje nekoč	29
10 Mit o spontanosti	33
11 Starši na snemanju: da ali ne?	38
12 Kjer se začne intimnost in kako k njej pristopati danes	42
12.1 Prehod v lik	46
12.2 Priprava in razvoj najbolj občutljivega	47
12.2.1 Koliko vaj in kakšnih?	48
12.2.2 Pomen soigralca	49
12.2.3 Biti v situaciji	50
12.3 Pomen ekipe	52
12.4 Zaščita otrok pri zahtevnih vsebinah	54
12.4.1 Študija primera: Kazenski strel (2022)	55
13 In kaj po tem?	58
14 Kje sem v tej zgodbi jaz?	61
14.1 Zaznavanje občutka časa	62
14.2 O tem, kaj iščeš	63
14.3 O vajah in spontanosti	64
14.4 O ekipi in okolju	66

14.5 O starših in okolici.....	67
14.6 O tem, kar ostane	68
15 Kaj je torej etično in moralno sporno?	69
16 Viri in literatura.....	71

1 Uvod

Bila je ena slika. Čoln se pelje proti odprtemu morju, na njem sta dve osebi. Kdo sta, kaj sta, nisem vedel. A kaj hitro se je izkazalo, da gre za očeta in sina, ki se odpravljata na ribolov. Ločeni oče s sabo nosi zamere do nekdanje partnerke, otrok se mu skuša približati, a ta ostaja na razdalji. Morda ne toliko zaradi zamer, bolj zaradi lastnega izpraševanja, kako naj se otroku sploh približa. Drug drugemu se ne moreta umakniti, čoln počasi postaja premajhen, situacija deloma eskalira, a kljub temu odpre možnost za približevanje.

Ta vstop v zgodbo in prvi osnutek scenarija z naslovom *Trnek* sta se odprla v nekaj urah, a je v predalu obležal vsaj deset let. K zgodbi sem se vračal, saj se mi je zdelo, da mi lahko predstavlja velik režijski izziv. Predvsem sem se spraševal, kako ujeti drobna čustva in to na vodi, kjer se pozna vsak premik in se nehote zaziba čoln, posledično pa lahko tehnična izvedba zamegli tisto najpomembnejše – odnose. A kako v takšnem okolju sploh postavljati mizansceno, pustiti prostor otroku, da ne bo zaradi vseh tehničnih omejitev snemanja še v večjem krču, in kako nekomu, ki šele odkriva svet, predstaviti zgodbo, ki mu morda ni povsem domača ter ga ob tem ne zaznamovati. Sploh, če sam situacijo razumeš zelo dobro in veš, do kam bi bilo treba pripeljati ta trikotnik odnosov.

Večkrat sem si rekel, da morda kompliciram, a ves čas je v meni ostajal občutek, da bi lahko otroku v čustveno zahtevnejših scenah morda pustil kakšno rano, mu zaradi prevelikega vztrajanja na določenem čustvu pustil slab spomin na izkušnjo snemanja ali pa nezavedno odprl neprijeten spomin, ki bi predstavljal podoživljanje travm.

Hkrati sem zaradi prejšnjih izkušenj dela z mladimi že vedel, da imeti otroka v glavni vlogi, pa četudi le za nekajdnevno snemanje, pomeni, da bo iz dneva v dan bolj utrujen, koncentracija bo popuščala, s tem tudi doživetje snemanja, vsaj tisto prvo navdušenje nad spoznavanjem novega pa bo verjetno popustilo. Film moram posneti, a otroka v nekaj, kar mu ne ustreza, ne smem siliti.

Tako pri mojem diplomskem filmu *Trenutek* (2018), kot tudi pri snemanju magistrskega filma *Trnek* (2024), se mi je na trenutke zdelo, da na režijo otroka včasih sploh ne vplivam. Kaj sploh pomeni režirati otroškega igralca? Ali otrok igralec sploh obstaja? Kdo sploh otroški igralec je? Toda če za vlogo vzamem nekoga, ki že v osnovi prihaja iz okolja, ki ustreza zgodbi, tvegam prav tisti pomislek o neželenem odpiranju starih ran? Kje sploh je razlika med spodbujanjem, manipulacijo in prisilo?

Področje se zdi precej slabo raziskano in se morda jemlje celo kot preveč samoumevno. Posveča se mu zelo malo pozornosti, pa čeprav skoraj vsi v filmskem svetu poznamo vsaj eno zgodbo iz večjih filmskih okolij, kjer se je za najmlajše igralce kasneje izšlo slabo in so posledice prepoznavnosti nosili še leta. Morda se preveč zanašamo na to, da mislimo, da smo vsi nekoč bili otroci in da ta svet razumemo ter vemo, kako pravilno postopati.

Iz navedenih razlogov se je odprla želja, da pogledam, kako so se skozi zgodovino s tem vprašanjem soočali drugi ustvarjalci v slovenskem avdiovizualnem okolju, tako tisti pred kamero kot tudi tisti za njo. Preko srečanj z njimi sem raziskoval vprašanja, kot so:

- Kaj je bilo šteto kot normalno nekoč, a danes ni več?
- Se je proces izdelave filmov skozi leta spreminjal?
- Kako se je vzpostavil odnos na relaciji otrok–režiser–ekipa?
- Kako so pristopali k izvedbi zahtevnejših prizorov?
- So za dosego določenih čustev uporabljali danes morda nezaželene prakse?
- Je izpostavljenost po premieri na njih, predvsem pa na otrocih, pustila kakršne koli posledice?
- Kdaj lahko govorimo, da je šlo nekaj čez?
- Kakšne so dobre prakse dela z otroki?

Preko spominov sogovornikov, njihovih izkušenj, pravnih okvirov in delne literature na temo bom raziskoval, kakšne spremembe na snemanju pravzaprav prinaša prisotnost otroka in kakšna etično moralna vprašanja se odpirajo. Ob tem se bom posvetil metodam in priporočilom za delo z otrokom, tako iz psihološkega kot praktičnega pogleda, ter to primerjal s praktičnimi primeri.

Zbrano gradivo bom primerjal z lastno izkušnjo snemanja kratkega igranega filma Trnek in kako bi glede na raziskano morda danes pristopal drugače.

2 Metodologija dela

Pisanje tega magistrskega dela se je že zaradi izbora raziskovalnega področja soočalo s pomanjkanjem literature na temo, saj je večina literature o igralskem procesu usmerjena predvsem v delo z odraslimi igralci, medtem ko vprašanja dela z otrokom pogosto ostajajo obrobna ali sploh niso obravnavana. Včasih so prisotne le ideje za dramske igre za otroke.

Ena redkih publikacij, ki se temu področju posveča podrobneje, je knjiga *A Filmmaker's Guide to Working With Children* avtoric Meg Rickards in Tamryn Speirs. Med raziskovanjem sem bil v stiku tudi z režiserjem Remi Allierom, ki se je ukvarjal s podobno tematiko. Njegova magistrska naloga je služila predvsem kot orientacija pri iskanju možnih smeri raziskovanja in vprašanj, povezanih z delom z otrokom v filmu. A tudi on je informacije nabiral iz intervjujev, ki jih je prebral ali jih je opravil sam, dokumentarcev o snemanju filmov in redke teoretične literature. Kljub temu pa se večina obstoječih virov ne navezuje neposredno na slovenski filmski prostor.

Zaradi tega so pogovori s slovenskimi filmskimi ustvarjalci zame postali osrednji del raziskave. Pogovarjal sem se z režiserji, igralci, producenti, starši in drugimi sodelujočimi v filmskem procesu. Zanimale so me njihove izkušnje ter razmišljanja iz snemanj, kjer so sodelovali otroci ali pa so bili v proces vključeni kot otroci. Pogovori niso bili strogo strukturirani, ampak bolj odprte izmenjave izkušenj, opazanj in različnih pristopov k delu.

Ker se o teh vprašanjih redko pogovarjamo, mi je bilo pomembno najprej poslušati izkušnje drugih ustvarjalcev in skozi njihove poglede postopoma oblikovati širši pogled na temo. Lastna refleksija je zato v delu umeščena šele v zaključni del, saj namen raziskave ni bila vnaprejšnja analiza lastnega procesa, temveč razumevanje različnih načinov dela z otrokom na filmu.

Delo tako temelji na povezovanju teorije, pogovorov z ustvarjalci in osebne refleksije.

3 Seznam sogovornikov

Velimir Gjurin, slovenski jezikoslovec, ki je kot otrok in najstnik zaigral v filmih Veselica (1960), Ti, loviš (1961), Srečno, Kekec! (1963).

Franci Zajc, producent, direktor filma in serije, sodeloval pri televizijski seriji Erazem in potepuh (1971), Vest in pločevina (1974), filmih Nepopisan list (2000), Sladke sanje (2001), Petelinji zajtrk (2007),

Rado Likon, direktor fotografije in snemalec, sodeloval pri filmih Christophoros (1985), Poletje v školjki (1986), Poletje v školjki 2 (1988), Ita Rina – Filmska zvezda, ki je zavrnila Hollywood (2016), Cankar

Julijana Gruden upokojena specialna pedagoginja, mama Matjaža

Nataša Grom, nekoč asistentka režiserka, ki je sodelovala pri filmih Cvetje v jeseni (1973), Dediščina (1984), Kormoran (1986), Moj ata, socialistični kulak (1987).

Danica Ilovic, asistentka režiserka, ki je nekoč delala na RTV Slovenija, kasneje je začela redno sodelovati s produkcijsko hišo ARSMEDIA.

Vesna Jevnikar, še danes igralka, ki je del ansambla Prešernovega gledališča Kranj. Prvič se je na filmu pojavila v filmu Sreča na vrvi (1977). Kasneje zaigrala še v filmih Poletje v školjki (1985), Maja in Vesoljček (1988), Ruševine (2004), seriji Čisto pravi gusar (1987) ...

Irena Krajnc, zaigrala v filmih Ko zorijo jagode (1978) in Houston, imamo problem! (2016), poklicno se danes ukvarja predvsem z alternativnimi zdravstvenimi rešitvami.

Matjaž Gruden, danes uveljavljen diplomat, ki dela kot direktor za demokratično udeležbo pri Svetu Evrope. Kot otrok je nastopil v vlogi Matica v filmu Sreča na vrvi (1977). Kasneje se je pojavil tudi v filmu Učna leta izumitelja polža (1982).

David Sluga, priznan odvetnik, ki deluje v odvetniški pisarni Sluga. Kot najstnik je nastopil v filmih Poletje v školjki (1986) in Poletje v školjki 2 (1988).

Miha Hočevar, scenarist in režiser filmov Na planincih (2004), Distorzija (2009), Gremo mi po svoje (2010) in Gremo mi po svoje 2 (2013). Svojo pot začel že kot pomočnik režije na filmu Poletje v školjki (1985).

Rok Biček, scenarist in režiser filmov Dan v Benetkah (2008), Lov na race (2009), Razredni sovražnik (2012), Kazenski strel (2021).

Lev Predan Kowarski, direktor fotografije in snemalec, sodeloval pri filmih Srečno, Orlo! (2016), Moja Vesna (2022), Kaj ti je deklica (2025).

Sara Kern, scenaristka in režiserka filmov Maks (2012), Srečno, Orlo (2016), Zbogom, Vesna (2020), Moja Vesna (2022).

Polett Kasza, plesalka in koordinatorka intimnih prizorov (intimacy coordinator) za film in televizijo. Opravila program usposabljanja Safe Set, akreditiran s strani SAG-AFTRA (Screen Actors Guild – American Federation of Television and Radio Artists).

4 Otrok v slovenskem filmu

Slovenski igrani film in njegov razvoj si je težko zamisliti brez vlog, ki so jih upodobili otroci. Samo tri leta po prvem igranem zvočnem filmu *Na svoji zemlji* (1948) smo dobili prvega Kekca, ki ga je upodobil Matija Barl, ter kasneje še dve nadaljevanji, ki so skupaj poskrbeli še za prvo slovensko filmsko trilogijo. Naslednje nismo dobili vse do leta 2026, ko je prav tako znotraj žanra mladinskega filma uspel tri dele ene zgodbe povedati Peter Bratuša s filmi *Gajin svet*. A *Kekec* (1951) v režiji Jožeta Galeta je hkrati tudi film, ki je kot prvi pri nas dobil nagrado na prvem mednarodnem festivalu filma za otroke v okviru 13. Beneškega filmskega festivala v kategoriji filmi za otroke med 11. in 15. letom starosti, z zabavno vsebino, ter bil prikazan na več kontinentih (»Kekec«, BSF).

Do sedaj edino nagrado na Cannskem filmskem festivalu nam je leta 1957 prinesel deveti slovenski umetniški in prvi nemladinski film, v katerem v glavnih vlogah nastopata otroka (Slovenski filmski center, 2016). To je film *Dolina miru* (1956) v režiji Franceta Štiglica. Precej zanimivo je, da so pravzaprav ene izmed večjih festivalskih uspehov v samostojni Sloveniji pravzaprav doživeli prav filmi, v katerih glavno vlogo igrajo mladi. To so *Razredni sovražnik* (2013), *Moja Vesna* (2022), *Kaj ti je deklica* (2025).

A tovrstni filmi so se v kolektivni spomin vtisnili še mnogim generacijam in še danes so med najbolj citiranimi. Le malokdo se ne spomni glasnega ponavljanja pasjega imena "Jakob! Jakob! Jakob!" v filmu *Sreča na vrhovi* (1977), ali pa citata "A si ti tud not padu?" iz filma *Ne joči Peter* (1964). Nepozabna je tudi pesem "Prisluhni školjki" iz filma *Poletje v školjki* (1985). Mlajši pa so se zabavali ob pesnitvi "Velika bela rit" iz filma *Gremo mi po svoje* (2010). Ob tem se še danes spomnim, kako nam je učiteljica slovenščine pripovedovala, da so v njeni mladosti film *Ko zorijo jagode* (1978) dekleta gledala zato, da bi videle poljub med Jagodo Koprivo in Dragijem, fantje pa zaradi scene golote v kopalnici. No, ko so film v osnovni šoli na VHS predvajali nam, se razlogi za ogled tudi med mojimi sovrstniki okoli tri desetletja kasneje niso kaj dosti spremenili.

O moči otroškega pogleda je v svojem esej, ki velja za enega prvih teoretičnih besedil na to temo, že leta 1924 razmišljal Béla Balázs. Po njegovem je poezija vsakdanjega življenja, ki tvori bistvo dobrih filmov, lažje vidna z bližnje perspektive "majhnih ljudi", ker si otroci še vedno vzamejo čas, da se posvetijo drobnim trenutkom in jih premišljeno opazujejo. "Otroci vidijo svet v bližnjem planu. [...] Samo otroci pri igri premišljeno opazujejo majhne detajle"

(Balázs, nav. po Kempna-Pieniążek in Mika 3) in prav ta bližnji plan je tisto, kar jih pred kamero naredi tako posebne.

Ob pomoči francoskega filmskega ustvarjalca Rémi Allierja sem naletel na še eno razmišljanje o tem posebnem pogledu, ki izhaja iz pogovora, ki ga je leta 2007 z Jacques Doillon opravil Nicolas Livecchi:

Kar je čudovito in kar kasneje težko ponovno najdemo, je nemi dialog, ki ga lahko imate z dojenčkom. Moč pogleda in vpraševanja majhnega otroka je neverjetna. Tega nikoli več ne boste našli pri odraslem. Ali pa le v drobcih. Moč tega pogleda, ki ne išče, da bi bil opažen, ki vas zgolj gleda, ki je le dejaven opazovalec, ki vas ne skuša zapeljati, ampak skuša razumeti, nekaj doumeti – to je neskončnost, ki je kasneje ne najdemo več. Morda se k otrokom vračam zato, ker upam, da bom to neskončnost ponovno našel, pa je pri odraslih ne najdem vedno (Allier 15).

V obeh izjavah je zaznati čudenje nad življenjem najmlajših, nečim, kar smo doživljali, a kasneje izgubili. A želja po razumevanju tega, ponovnem ujetju teh občutkov, je ostala. Kot režiserji si želimo vedno ujeti iskrenost, neke občutke, ki jih poznamo, zanima nas misterij in težko bi našli kakšen približek bolj podoben tem interesom, kot je snemanje otroških življenj. V članku "Je šel slovenski mladinski film po svoje?" je takratni predstojnik za zgodovino in teorijo filma in televizije na AGRFT, Igor Koršič, ob uspehih filma *Gremo mi po svoje* razmišljal, da se ta:

[...] dotika najbolj zoprnih, pikantnih in težkih tem, ki jih imajo mladostniki v odnosu do odraslega sveta. Gre za najbolj travmatične stvari v življenju vsakega izmed nas, saj smo v tem obdobju najbolj izpostavljeni in nemočni. Ravno ta nemoč v odnosu do odraslega sveta in hkrati zavedanje, da jo je treba preseči, nagovarjata mlado in staro publiko (Koršič, nav. po Ferenc).

Prav ta izpostavljenost in intenzivnost izkušenj, o katerih govori Koršič, sta morda ključni za razumevanje, zakaj takšni filmi tako močno odmevajo. Ne gre zgolj za to, da v njih nastopajo otroci ali mladostniki, temveč za to, da odpirajo občutja, ki jih vsi poznamo, a jih kot odrasli težko ponovno občutimo in zasledujemo.

Vsi trije poudarjajo, da otroci svet doživljajo bolj intenzivno in iskreno, kot to zmoremo sami kasneje v življenju. Morda ravno zaradi tega snemanje otrok ni samo vprašanje igre ali režije, temveč tudi odnosa do nečesa zelo občutljivega ali izmuzljivega. Ključno vprašanje je, kako to iskrenost ujeti na platnu, ne da bi jo pri tem spremenili, pokvarili ali morda celo izrabili.

Vprašanje ni samo, kako od otroka dobiti želeno igro, ampak kako ustvariti prostor, kjer lahko sploh sodeluje brez pritiska in brez potrebe po ugajanju. Kje je torej meja med vodenjem in

pritiskom, med spodbudo in manipulacijo? Kako so ustvarjalci pristopili k delu z otroki, da je na gledalcih pustilo tako močan vtis, sploh takrat, ko so se morali lotiti intenzivnejših ali intimnejših scen?

5 Otrok, raziskovanje in sodelovanje

Med filmskimi ustvarjalci kroži rek, ki pravi: “Ne snemaj z otroki, na vodi in živalmi!” Poznamo ga skoraj vsi, a dvomim, da zna kdor koli zares povedati, kdo mu ga je povedal ali kje ga je prvič slišal. Nekako obstaja kot opozorilo, ki se prenaša naprej. V njem je čutiti, da nas v primeru, da vstopimo v te situacije, čakajo dogodki, kjer stvari ne bodo potekale po načrtu in kjer bo treba bolj obrtniške pristope prilagoditi ali nanje kar pozabiti.

Med raziskovalnimi pogovori se je iz pogovora v pogovor vsaj enkrat pojavila beseda igra. A ne kot igralski nastop, temveč kot splošno vzdušje, ki ustvarja pogoje za ustvarjanje situacij, ki jih predvideva scenarij. Sogovorniki tega skoraj nikoli niso posebej poudarjali ali razlagali, navrženo je bilo mimogrede. Kot da je šlo za nekaj samoumevnega, kot način, kako opisati izkušnjo dela. Kot nekaj, kar omogoča, da stvari stečejo:

Da so nam puščali neverjetno svobodo v sooblikovanju scene, da smo se lahko igrali, da je bilo to spontano. [...] Mislim bolj to, da ni bilo kakšne posebne priprave, ampak tako, da se na en tak zelo direkten, enostaven način razloži sceno, kaj se od tebe pričakuje. [...] Sproščeno je bilo. Ni bilo tistega občutka, da zdaj delaš nekaj, kar je izjemno nenaravno (Matjaž Gruden, osebni intervju, 6. 3. 2026).

David Sluga je razmišljal:

Jaz sem se v bistvu igral, hkrati pa sem vedel, da je to težko in odgovorno delo. [...] Ekipa je bila dobra, vzdušje je bilo dobro, jaz sem hotel prispevati k dobremu izdelku in sem se v ta namen trudil, brez da bi v to vlagal kakšen poseben napor (osebni pogovor, 2. 4. 2026).

Če sta tako občutila nekdanja igralca, je režiser Rok Bičec ob spominih na snemanje filma *Kazenski strel* (2021) izpostavil, da je bil: “[...] njihov “buddy”, to je najbolj točen opis, njihov prijatelj, zaveznik, starejši brat, nekdo, ki ga spustijo v svoj svet, mu povsem zaupajo in na ta način se z njimi pogovarjaš in prodaj lumparijo, ki jo bomo zdaj ušpičili skupaj” (osebni intervju, 1. 4. 2026).

Bičec se je tako iz snemanja študentskega filma *Dan v Benetkah* (2008) in kasneje filma *Kazenski strel* spomnil zanimive paralele:

Pri obeh filmih sem moral male nositi na "štuparamo" in to sem jih moral nositi jaz. Pri Dnevu v Benetkah sem ga moral, ko smo snemali gasilsko tekmo, [...] po vsaki ponovitvi nositi na štuparamo čez celo igrišče na drugo stran, kjer je bil gasilski kombi in on se je tam usedel v kombi in potem smo eno minuto morali poslušati sireno. On naredi, kar mora narediti, potem eno minuto poslušamo sireno, cela ekipa, 90 statistov, in on sedi za volanom in nas gleda. Po minuti ugasnemo ter zopet delamo. Ne vem, kdo se je ponudil, da me razbremeni, da ga bo nosil on, a mali je rekel: Ne, ne, ne, ne, on me bo nesel. [...] Na Kazenskem strelu pa sem moral nositi oba. Ne spomnim se točnega razloga, a imam fotografije. Bilo je veliko tega igranja, igranja znotraj seta, mislim to bi morala biti za njih igra (osebni pogovor, 1. 4. 2026).

Podobne zgodbe z otrokom z Downovim sindromom se je iz snemanja filma *Dediščina* (1984) v režiji Matjaža Klopčiča spomnila asistentka režiserka Nataša Grom:

Naučila [sem ga] Kuža, pazi, da je tako ploskal z rokami, vmes sva se igrala, včasih je bilo tudi zelo naporno. Pred snemanjem sem ga poskušala sprostiti in ker je moral biti vseeno nekoliko prej na snemalnem mestu, sem ga včasih kam peljala, recimo v scenski kamion, da sva šofirala in ni hotel ven in me je enkrat dobesedno obrcal in vse, ko sem ga vlekla in dopovedovala, da zdaj pa mora iti (osebni pogovor, 25. 3. 2026).

Te izjave kažejo, da je v tem verjetno razlog, zakaj klasični igralski pristopi pogosto odpovejo. Bolj kot razlaga, kaj naj naredi, deluje vzdušje, ki ga obkroža. Če je to vzdušje sproščeno, igrivo, če ima občutek varnosti in zaupanja, potem se stvari začnejo dogajati same od sebe. To se lepo vidi tudi v teh konkretnih primerih s snemanj. Vse te, kot se sprva zdi, nepomembne stvari, kot so nošenje otroka, igranje med pavzami, skupno izmišljanje malih ritualov, v resnici niso nepomembne. So del tega, kako se vzpostavi odnos. In ta odnos ni klasičen odnos igralec in režiser, ampak bolj nekaj vmes; Prijateljstvo, zavezništvo, kot pravi Biček. Nekdo, ki mu otrok zaupa in ki ga spusti v svoj svet. Ko se to zgodi, otrok snemanja ne dojema več kot nekaj, v kar vstopa na silo, ampak kot del svoje igre. Za igro v njegovem zasebnem življenju pa vemo, da predstavlja preizkušanje odnosov, situacije, preverjanje meja in učenja, kako stvari delujejo. Vseeno se kaže preko izjav in to se izkazuje tudi v realnosti, da je pri njih potreben dodaten čas, potrpežljivost in prilagodljivost.

Vseeno moramo biti pazljivi na to, kar že nakazujejo nekatere izjave, da se ne vzpostavi razmišljanje, da snemanje pomeni igro v smislu zabave. Ta tip igre je na primer Biček umeščal predvsem v pripravljalni proces, saj je bil prostor za takšno igro med vajami, medtem ko je bilo na samem snemanju vse usmerjeno v resničnost situacije. Po njegovem mnenju bi bilo napačno snemanje romantizirati kot običajno igro, saj je bistveno predvsem to, da je proces otroku zanimiv ter da se med njimi vzpostavi prijateljski odnos, ki temelji na zaupanju

in ga dojema kot ključen gradnik sodelovanja. Doseči je treba, da otrok ne igra v klasičnem smislu, temveč da preprosto je v situaciji in v njej počne to, kar bi počel tudi sicer: "Enako kot z odraslim igralcem. Samo da odrasel, šolan igralec, pozna mehanizme, kako do tega priti, če ne more pasti v situacijo ali pa v neko emocijo, medtem ko naturščik tega ne zna in otrok tudi ne. Za njiju dva moraš ti vzpostaviti situacijo, ki jima omogoča, da sta v njej" (osebni intervju, 1. 4. 2026). Biček meni, da lahko otrok naredi vse, če je situacija dovolj verjetna in se vanjo lahko resnično prestavi. Sara Kern je ob tem poudarila, da je pri delu z mladimi igralci pomembno vzpostaviti odnos, ki temelji na spoštovanju in zaupanju. Čeprav se filmsko nastopanje pogosto opisuje kot igra, sama tega izraza ne razume kot najprimernejšega, saj želi, da mladi proces doživljajo kot resno ustvarjalno delo. Prav občutek resnosti in odgovornosti jim po njenem mnenju daje samozavest ter ustvarja pogoje, v katerih se lahko pred kamero sprostijo (osebni pogovor, 16. 4. 2026).

Njuna pogleda je razširila Polett Kasza, ki je poudarila, da otroci snemanje dojemajo različno glede na starost. Mlajši otroci ga vidijo predvsem kot igro, zato je pomembno, da jim to tudi ostane, brez prevelikega občutka odgovornosti in z možnostjo, da se svobodno odzivajo. Starejši otroci pa že začnejo razumeti, da gre za delo, in ta občutek pogosto tudi želijo, saj jim daje občutek pomembnosti in dosežka. Zato je ključno, da se pristop prilagodi posamezniku - mlajšim ohranimo igrivost, starejšim pa, če to potrebujejo, omogočimo tudi občutek odgovornosti, ne da bi pri tem izgubili element igre (Polett Kasza, osebni pogovor, 26. 3. 2026).

Kamera v tem primeru igralske igre ne beleži v klasičnem smislu, ampak kot neko obliko doživljanja znotraj vzpostavljenе situacije. S svojo radovednostjo, spontanostjo in raziskovanjem otrok oblikuje dogajanje na platnu. Režiser in otrok skupaj iščeta način, kako preiti od otroške igre k igralski igri, in pri tem se med njima razvije poseben odnos. Otrok postane sodelavec, ki ne izpolnjuje klasičnih navodil, temveč ga zanima, kakšna igra sledi v nadaljevanju. Zato se zdi, da pri delu z otrokom ne gre za to, da bi ga naučili igrati, ampak da mu omogočimo, da ostane v tem stanju "igre". Kot sta povedala David Sluga in Matjaž Gruden, gre pri filmskem ustvarjanju po eni strani za občutek igre, po drugi pa za zavedanje, da sodeluješ pri nečem pomembnem. Zanimivo je prav nekaj podobnega izpostavil tudi producent Franci Zajc: "[...] če ima otrok rad ekipo, če je navdušen nad filmom, je kar naenkrat več kot navdušen tudi sam nad sabo in dokler se snema film, je ta glavni" (osebni pogovor, 1. 4. 2026).

A treba je paziti, da se zaradi njegovega zaznavanja, da je pomemben, ne spremeni njegovo vedenje, ter da posledično ne postane neobvladljiv. Prav tako je treba paziti, da zaradi vzpostavljanja skoraj dokumentarnih pogojev njegove spontanosti ne začnemo izrabljati.

6 Zakonodaja nekoč in danes

A še preden se sploh lahko zgodi igra, je režija prizorov z otroki do neke mere povezana z zakonodajnimi omejitvami, časom snemanja in prilagajanjem produkcijskih pogojev. Nastopanje mladih v filmu že desetletja predstavlja posebno obliko dela, ki je razdeljena med umetnostjo, ekonomijo in zaščito otrok. Če v nekaterih drugih dejavnostih osebe, mlajše od petnajst let, sploh ne morejo zaposliti, je film skupaj z drugimi kulturnimi in umetniškimi področji nekakšna izjema, a s svojimi omejitvami (ZDR-1, 214. člen). Prav zaradi potencialne ranljivosti otrok ostaja strah pred njihovim izkoriščanjem. Zakonodaja tako določa osnovne pogoje, pod katerimi je sodelovanje otrok v umetniških projektih sploh dovoljeno, in s tem neposredno vpliva na način organizacije filmskega procesa.

S tem vprašanjem se ustvarjalci ukvarjajo že skoraj od rojstva filmske pripovedi. Eden najbolj znanih primerov, ki je vplival na oblikovanje zakonodaje na tem področju, je na primer tako imenovani "Coogan Act", ki se imenuje po Jackieju Cooganu, ki je med drugim skupaj s Charlijem Caplinom zaigral v filmu *The Kid* (1921). Njegovi starši so namreč zapravili večji del njegovih večmilijonskih zaslužkov, zato je bil leta 1939 v Kaliforniji sprejet zakon, ki določa, da mora delodajalec pri mladoletnih 15 % zaslužka nakazati na poseben račun, do katerega bo ob polnoletnosti imel dostop le on (SAG-AFTRA). Ta primer je razkril, da otrok v filmski industriji ni zgolj ustvarjalec, temveč tudi ekonomski vir, ki je lahko podvržen interesom odraslih. Zato se je pojavila potreba po zakonih, ki bi zaščitili finančne in osebne interese mladih izvajalcev.

V Sloveniji je leta 2018 v veljavo stopil nov Pravilnik o izdaji dovoljenj za delo otrok, mlajših od 15 let, ki podrobneje ureja postopek in pogoje za izdajo dovoljenja za delo otrok pri snemanjih, ter drugih kulturnih, umetniških, športnih in oglaševalskih dejavnostih.

V osnovi ta določa, da je treba pred začetkom snemanja na Inšpektorat Republike Slovenije za delo vložiti Vlogo za izdajo dovoljenja za delo otroka, mlajšega od 15 let. Kot je zapisano na portalu GOV.SI, morajo biti iz priloženih podatkov razvidne vse potrebne informacije, na

osnovi katerih lahko inšpektorat oceni, ali delo, ki ga bo opravljal otrok, ogroža njegovo varnost, zdravje, moralo, izobraževanje in razvoj. Zelo priporočljivo je, da se vlogi priloži tudi scenarij, na podlagi katerega bo otrok opravljal delo. Vlogi mora biti priložen tudi izvod pogodbe, na podlagi katere bo otrok opravljal delo (Vloga za izdajo dovoljenja za delo otroka, mlajšega od 15 let). V 217. členu zakona o delovnih razmerjih je glede časovnega obsega dela zapisano:

- Delovni čas otroka, mlajšega od 15. let, ne sme trajati več kot sedem ur na dan in 35 ur na teden.
- Delo otroka, ki ga opravlja v šolskem letu izven časa, določenega za pouk, ne sme trajati več kot dve uri na dan in ne več kot 12 ur na teden.

Še dodatna omejitev pri otrocih, mlajših od 15 let, je, da ne smejo delati v nočnem času od dvajsete ure zvečer do šeste ure zjutraj, za vsako 24-urno obdobje pa jim mora biti zagotovljen minimalni počitek 14 zaporednih ur (ZDR-1, 217. člen).

Franci Zajc, za katerega je skoraj prvi projekt predstavljala televizijska serija *Erazem in potepuh* (1971), v kateri glavno vlogo igra otrok, se spominja, da takrat iz strani zakonodaje ni bilo nikakršnih regulativ. O tem se preprosto ni razmišljalo in verjame, da za časovna pravila niti ni bilo: "[...] nobene potrebe, ker otrok, tudi če boš ti zahteval od njega, da dela 12 ur, ne bo zdržal, [...] ker otrok se naveliča, posebno če tema ni takšna, da ga privlači in če so mu v ekipi, ki ima 50 ali tudi 100 ljudi, ene trije zoprni zaradi svojega obnašanja" (osebni pogovor, 1. 4. 2026). Sam verjame, da niso nikoli presegli otrokovih zmožnosti. Ko so videli, da ta ne zmore več, so snemanje raje prekinili. Še posebej v primerih, ko je bil v glavni vlogi otrok, kot je bil Erazem. Zavedali so se, da z otrokom v istem času ne bodo mogli doseči enakega rezultata kot s profesionalnim igralcem, zato je treba že vnaprej računati na več snemalnih dni, kar velja še danes. Vseeno priznava, da takrat, ker je serijo financirala televizija, ljudje, ki so serijo delali, pa so bili večinoma zaposleni in je bilo internih stroškov od 80 do 90 odstotkov: "[...] ni bil takšen problem snemanja za nekaj dni ali teden tudi podaljšati" (osebni pogovor, 1. 4. 2026). Koordinatorica produkcijske hiše Arsmedia, Danica Ikoč, ki se je s Francijem Zajcem spoznala že na televiziji, se je ob tem spomnila, da so vlogo za vlogo otroka na inšpektorat prvič vlagali šele za film *Petelinji zajtrk* (2007).

Dolge snemalne dni sta mi omenila tako Velimir Gjurin kot tudi Matjaž Gruden, ki sta oba pravzaprav namignila, da je bila edina omejitev trajanje dnevne svetlobe. Gruden se spominja, da ga je zjutraj pobral kombi, domov pa so jih pripeljali, ko se je stemnilo: "Od sedmih do

desetih zvečer smo bili v službi oziroma do takrat, ko se je nehalo snemati” (osebni pogovor, 6. 3. 2026). Takšen ritem dela je potrdila tudi njegova mama Julijana Gruden (osebni intervju, 27. 2. 2026). Ob tem je Matjaž Gruden dodal še, da so lahko v studiu, ko dnevna svetloba ni bila omejitev, snemanje podaljšali tudi do desetih zvečer in to kljub temu, da tudi sam verjame, da je bilo snemalnih dni včasih več. Tako on, kot Velimir Gjurić, imata namreč v spominu, da je snemanje trajalo celotne počitnice in se raztegnilo še v začetek novega šolskega leta, kar je danes, ko snemanje celovečernega filma traja največ mesec in pol, nepredstavljivo.

A vse kaže, da se takšna praksa ni končala niti v osemdesetih, ko so snemali film *Poletje v školjki*. Rado Likon je omenil, da so na samem snemanju začeli zjutraj in končali s sončnim zahodom ali še kaj več: “[...] včasih smo kaj snemali tudi ponoči” (osebni pogovor, 5. 3. 2026). David Sluga pa je pritrdil, da je bil danes običajen urnik 12 ur zagotovo kršen (osebni pogovor, 2. 4. 2026).

Zanimivo izkušnjo iz snemanja filma *Moja Vesna* je delil Lev Predan Kowarski. Film je bil sneman v Avstraliji, kjer je v veljavi Child Employment Act 2003. Omenil je, da tam ločujejo med časom, ko je otrok pred kamero, in časom, ko ni: “V eni točki je bilo, da so se vsi spraševali, čakaj, če je za kamero in ni pred kamero, se šteje noter ali ne” (osebni pogovor, 3. 3. 2026), a v splošnem vsi vedo, kakšna so pravila in pri tem ni ugibanj:

- Na snemanju moraš imeti posebno osebo, specializirano za varstvo otrok.
- Delovni čas, ko so otroci lahko na snemanju, je razdeljen po starostnih skupinah: do 3. leta maksimalno 3 ure na dan, pri starosti 4 do 8 let lahko dela 4 do 5 ur na dan, za 8 do 15 let pa velja, da so lahko na snemanju maksimalno 8 ur. To vključuje čakanje, pripravo, skoraj ves čas na snemalnem mestu, razen 45 min pavze, ki se ne štejejo kot delo, ampak v čas prisotnosti, kar pomeni, da je otrok tam 8 ur in 45 minut.
- Pri starostni skupini 8 do 15 let velja 10 minut pavze vsako uro, 45 minut pavze vsakih 5 ur, česar se dosledno držijo. Če vedo, da ne morejo narediti še ene ponovitve, te ne naredijo, saj bi bila sicer ustavljena.
- Predviden je prostor, kamor se lahko umakne.
- Delovnik je dovoljen od 6.00 do 23.00, če ima otrok naslednji dan šolo, lahko snema maksimalno do 21.00 (starostna skupina 8 do 15 let).

- Ker otrok ne sme preseči 40 ur dela na teden in povsem izostati od pouka, je pogosto na snemalnem mestu prisoten tudi učitelj, katerega čas za podajanje snovi mora biti vključen v teh 8 ur (starostna skupina 8 do 15 let).

Rado Likon je ob vprašanju, če bi mu danes nekdo ponudil snemanje projekta z otrokom, odgovoril, da bi prvi trenutek rekel le hvala, saj so bile na projektu *Cankar (2018)*, ki ga je že delal pod novo zakonodajo, omejitve zanj prehude, tvegati pa si ni upal. Istočasno se mu je zaradi finančnih omejitev začela rušiti še finančna konstrukcija, saj si je dodatne dni težko privoščil. Še dva sogovornika, ki naj ostaneta anonimna, pa sta povedala, da trenutni pravilnik v Sloveniji in njegovi predpisi niso pisani z mislijo na posebnosti snemanja filma.

Vseeno zakonodaja v splošnem ni zgolj omejitev, ki lahko vpliva na kreativni podpis, temveč tudi izhodišče za razmislek in opomnik o tem, kaj pomeni odgovorno delo z otrokom na filmu.

7 Razlika med odraslim igralcem in otrokom

Delo z otrokom se od dela s poklicnim igralcem ne razlikuje toliko zato, ker bi bilo nujno težje, ampak ker deluje po drugačni logiki. Otroci k filmski igri ne pristopajo na način, kot to počnejo odrasli. Ne razmišljajo o tem, kakšni so videti, lika ne gradijo skozi analizo, težko se pripravljajo sami od sebe, temveč preprosto vstopijo v situacijo in v njej reagirajo. Zaradi tega so lahko njihovi odzivi pogosto bolj neposredni, nepredvidljivi in na nek način bolj živi.

Lee Strasberg v Knjigi *A Dream of Passion* navede misel Richarda Boleslavskyega, ki je opisal, kako sta koncentracija in čustveni spomin (angl. *affective memory*) za igralca med seboj povezana: "Kar počneš na odru, je v tem trenutku najpomembnejša stvar na svetu in tvoj spomin ti mora povedati, kako je treba to narediti" (Strasberg 69). Čustveni spomin je razdelil na dve kategoriji, in sicer analitični spomin, ki se spomni, kako je treba nekaj narediti, in spomin resničnega čutenja, ki igralcu pomaga to na odru tudi izvesti. Kot je pojasnil: "Namen čustvenega spomina ni zares čutiti, videti ali se dotakniti nečesa, to bi bila halucinacija, ampak se spomniti razpoloženja, ko si to delal" (Strasberg 69).

Ne gre torej za to, da čustvo reproduciraš, ampak da se vrneš v razpoloženje, v katerem je čustvo nekoč živelo. Odrasli igralec to tehniko razvija zavestno, skozi leta dela na sebi, a nekoč je tisto, kar išče s tehniko, že imel, vendar je to z odraščanjem izgubil.

Izgubi se v trenutku, ko se razvije zavest o tem, da te drugi opazujejo in ocenjujejo. Psiholog David Elkind je ta pojav imenoval imaginarno občinstvo, ki se pojavi v adolescenci:

Mladostnik nenehno ustvarja imaginarno občinstvo oziroma se nanj odziva. To občinstvo je imaginarno zato, ker mladostnik verjame, da je v središču pozornosti drugih, čeprav v realnih družbenih situacijah to praviloma ni tako (Elkind 1930).

Gre torej za prepričanje, da te vsi gledajo in presojujejo. Ko se tega začnemo zavedati, je del pozornosti vedno usmerjen navzven, na to, kako delujemo, ali smo prepričljivi in ali bomo na primer sprejeti. Ta samozavednost je v socialnem življenju koristna, ker nas uči brati situacije in prilagajati vedenje, a če to prenesemo na delovanje pred kamero, to lahko postane ovira. Razdeli se namreč pozornost med tem, da smo v situaciji, in tem, da sebe opazujemo v njej. Z odraščanjem torej igra postane nastop, nekaj, kar drugi gledajo in presojujejo in s tem izgubi tisto lahkotnost, ki je otroku omogočala, da je preprosto bil v situaciji. Mlajši otrok te zavesti o "biti opazovan" namreč še nima.

To je tudi razlog, zakaj je delo režiserja z otrokom pred kamero tako specifično. Ne gre za to, da otroka naučiš igrati, ampak da zavaruje tisto, kar že ima in da se ustvari okolje, v katerem tega ne bo izgubil.

8 Iskanje nastopajočih

Ker otroci hitro rastejo, je za vsak film, ki zahteva takšno vlogo, treba začeti novo iskanje. Na začetku filma *Sreča na vrvi* se je asistent režiser znašel na Bratovševi ploščadi in se tam srečal z Maticem, ki je ustrežal profilu, ki ga je iskal. Dogovorila sta se, da se ideja predstavi njegovi mami. To je le eden izmed številnih načinov, ki so jih filmske ekipe uporabljale pri iskanju bodočih nastopajočih. Da pa nekateri takšni pristopi danes niso več primerni in da so se načini privabljanja mladih na avdicije občutno spremenili, kaže zgodba, ki se je zgodila Janetu Kavčiču med iskanjem otrok za njegov zadnji film *Nepopisan list* (2001), ki mi jo je povedal Franci Zajc:

Igralce izbiraš med neko poznano skupino, otrok pa imaš, kakor hočeš. Janetu Kavčiču se je zgodilo, da je šel v Valdoltro gledat otroke za film, pa so ga napadli in obtožili, da je pedofil. [Ves presenečen je klical]: "Veš, kaj se mi je zgodilo?" Jaz pa mu pravim, da bi moral povedati, kdo je in kaj dela, sicer lahko hitro pride do takšnih obtožb. Včasih se je to še dalo (Franci Zajc, osebni pogovor, 1. 4. 2026).

Ta pripetljaj po mojem mnenju kaže na širšo spremembo v družbenem odnosu do otrok in njihove zaščite. Če je bilo nekoč spontano opazovanje otrok v javnem prostoru razumljeno kot povsem legitimen del iskanja novih obrazov, danes takšno početje hitro vzbudi sum in zahteva večjo transparentnost in jasno komunikacijo s starši in okolico. Iskanje otroških igralcev se je tako premaknilo v bolj organiziran in nadzorovan proces.

Pogovori so pokazali, na koliko različnih načinov so poleg klasičnih avdicij filmski ustvarjalci pristopali, da so našli ustrezen nabor. Vesna Jevnikar se je spominjala, da ji je učiteljica slovenščine v petem razredu omenila, da v Kranjskem gledališču iščejo dekleta za predstavo. Bila je izbrana iz začela igrati v predstavi *Hiša Marije Pomočnice*: "Kasneje so z Vibe hodili po celi Sloveniji, iskali otroke, in nekako po naključju so me najprej poklicali za snemanje Antona Tomašiča, kjer sem igrala eno izmed punčk. Po tem so me povabili še na avdicijo za film *Sreča na vrvi*" (osebni pogovor, 10. 3. 2026). Matjaž Gruden se spominja, da so prišli na šolo, iskali talente, a ne za film, temveč za televizijsko oddajo. V tistem programu je nekaj časa sodeloval, a ne dolgo: "Ker sem baje prehitro govoril. Je pa bil kamerman Vitan Mal (avtor literarne predloge, po kateri je posnet film *Sreča na vrvi*), ki je rekel, da se mu zdi, da bi se moral prijaviti na avdicijo na Viba filmu in potem sem se pač prijavil" (osebni pogovor, 6. 3. 2026). Podobno je opisala tudi Irena Kranjc, ki je povedala, da so se filmarji z ravnateljem njene gimnazije in še nekaterih drugih srednjih šol dogovorili za obisk. Pri njih so asistente spustili na eno izmed ur enega ali dveh razredov, tam pa so opazovali obraze: "[...] potem sta se predstavila, povedala, da sta iz Viba filma, da zbirajo nove obraze za nov slovenski film, dekleta in fante, in to je bilo to. V bistvu sta tam sedela in če se jima je kdo zdel na nek način zanimiv, sta vprašala, kako ti je ime, tudi mene sta to vprašala in to je bilo to" (osebni pogovor, 10. 4. 2026). Povabljen je bila na avdicijo. David Sluga je opisal, da je Hadi Talal, asistent režije, prišel kar tako, brez da bi bilo dogovorjeno s Kazino: "Kazina je imela na Gerbičevi eno dvorano, kjer smo mi, breakerji, vadili. On je prišel pogledat, in potem je rekel: "Ti, ti, ti pridite! [...] V resnici ni dosti manjkalo, da bi jaz kar odpadel, ker sem pokazal premalo zanimanja za to in tukaj me je Kaja [Štiglic] malo spodbudila" (osebni pogovor, 2. 4. 2026), saj sta se poznala iz plesne šole in prijateljevala že prej.

8.1 Proces avdicij

Prehod v fazo avdicij je pogosto prvi stik med otrokom in režiserjem. Z njimi se začne oblikovati odnos, ki bo trajal vse do konca snemanja. Hkrati se začne kazati, kako bo ta odnos lahko deloval naprej. Kot je razmišljal Lev Predan Kowarski, gre za najpomembnejši del: "Če režiser ne zna zbrati pravih ljudi za like, potem se [po mojem mnenju] iz tega v bistvu ne more več rešiti. Sploh ko gre za otroke ali pa zelo mlade ljudi" (osebni pogovor, 3. 3. 2026).

Pri avdicijah za otroke ne gre zgolj za preverjanje igralskih sposobnosti. Velik del procesa je povezan z opazovanjem njihove spontanosti, odzivnosti in načina, kako vstopajo v zamišljene situacije. Hkrati avdicije razkrivajo tudi širši kontekst sveta, iz katerega otrok prihaja. Srečanje z njim namreč ni le iskanje primerne obraza ali talenta, temveč tudi prvi stik z njegovim domačim okoljem. A otrok le redko na avdicijo pride sam in pogosto gre poleg avdicije za otroka tudi za avdicijo starša. Njihova pričakovanja, razumevanje procesa in pripravljenost na sodelovanje lahko bistveno vplivajo na potek dela. Del te izkušnje je zelo konkretno opisal režiser Miha Hočevar, ki je pri *Gremo mi po svoje 2* (2013) osebno videl okoli pet tisoč otrok. Ko se je začel izbor ožiti, se je staršem takoj predstavil in trenutek izkoristil tudi za preverjanje, ali sploh razumejo v kaj se spuščajo: "Ne glede na velikost vloge bo odpadlo 14 dni njihovih počitnic, tam bodo en mesec, dva meseca, če ima fant, punca, glavno vlogo, potem vidiš, ali to sploh dojemajo, ker marsikdo ne dojema, še nam včasih ni jasno, v kaj smo se podali" (osebni pogovor, 20. 3. 2026). Po njegovem mnenju večina staršev pride, ker otroka podpira, da se s čim ukvarja, a kljub temu da se je vedno trudil razložiti, kaj snemanje pomeni, se mu je vseeno zgodilo, da je imel izbrano glavno igralko, starši pa so snemanje nekaj tednov pred snemanjem odpovedali, ker so šli na počitnice, in to kljub temu da so iz igralske družine in jim je povedal, da je to zdaj zares. Lahko bi sklepali, da niti izkušnja s filmskim okoljem ne zagotavlja razumevanja tega, kaj snemanje dejansko zahteva. Biček je ob vprašanju, koliko je v času avdicij preverjal starše, če bo sploh lahko sodeloval z njimi, razmišljal, da tega ne preverja in je bil v primeru *Kazenskega strela* samo vesel, da je sploh našel dva otroka:

Brez staršev seveda ne gre. Po eni strani so prav oni tisti, ki otroka sploh pripeljejo na avdicijo, kar pomeni, da že obstaja nek interes in podpora. Če tega ne bi bilo, otrok na avdicijo sploh ne bi prišel. Tako da že na tej točki večinoma srečaš starše, ki to načeloma podpirajo. Po moje sicer obstajajo tudi starši, ki otroka forsirajo, ampak takšnega otroka to običajno niti ne

zanima. Če je otrok dober, je v resnici vseeno, ali ga starši silijo ali ne, če pa ga silijo, se to pogosto vidi, ker dela z odporom (Rok Biček, osebni pogovor, 1. 4. 2026).

To kaže na to, da lahko gre za precej izmuzljiv proces, ki ni vezan le na to, da je nekdo za vlogo primeren glede na vizijo in scenarij, temveč da je skupaj s starši ali skrbniki primeren tudi glede razumevanja procesa, ki pomeni odpovedovanje in prilagajanje. A tudi ko se izbor že zgodi, lahko režiserja in produkcijsko ekipo čakajo še dodatna presenečenja. Starši lahko odpovejo v zadnjem trenutku, sploh če jih k temu še ne obvezuje pogodba ali pa lahko režiser ugotovi, da otrok tega ne bo zmogel. Rok Biček se je na primeru *Kazenskega strela*, ki je bil mišljen kot nekakšen test za celovečerni film *Črna mati zemla*, spominjal, da je med snemanjem: “[...] začel razumeti, da blondi absolutno ne bo mogel igrati v celovečercu, ker nima koncentracije” (osebni pogovor, 1. 4. 2026), za kratkega bodo že nekako uspeli, za celovečerno verzijo bi bilo nemogoče. Dodal je: “Med vajami sem to slutil, ampak sem vseeno mislil, da bo potem ta adrenalin na setu pomagal, ampak ni. Bil je povsod, samo ne, kjer bi moral [biti]” (Rok Biček, osebni pogovor, 1. 4. 2026). Čeprav je to slutnjo imel že med vajami, se je vseeno odločil zanj, saj druge izbire ni imel. Iz bazena, ki ga je imel, je bil namreč še vedno najboljša izbira. S čimer se odpre, da "pravi" ni vedno tisti, ki popolnoma ustreza, ampak je včasih preprosto najboljši od tistih, ki so na voljo, na odločitev pa včasih vplivajo čas, okoliščine in proračun. Režiser gre lahko naprej tudi ko ve, da ni našel idealne rešitve.

8.2 Tisti pravi

Ko sem pri ustvarjalcih skušal izvedeti, kaj je tisto, kar je vplivalo na odločitev, da so nekoga izbrali za filmsko vlogo, je Nataša Grom razmišljala, da se: “[...] pri otrocih včasih zelo hitro vidi, ali imajo nekaj ali ne. Seveda je vedno prisoten strah, ali bodo zmogli, ampak pri nekaterih to preprosto prepoznaš takoj” (osebni pogovor, 25. 3. 2026). A kaj je tisto nekaj? Spomnila se je primera avdicij iz sicer propadlega projekta *Desovila* v režiji Polone Sepe, kjer so iskali štiri nosilne otroške vloge in se je pri iskanju najmlajše proces izkazal za še posebej dolgotrajnega:

Ne spomnim se, da bi otroka kdaj iskali tako dolgo. [...] Skupine [otrok] so prihajale ena za drugo, nekatere si si zapomnil kot potencialne, druge si hitro odpisal. Potem pa je prišla Špela [Likon, hčerka Rada Likona]. Rekli smo ji, naj gre na oder, ona pa je mirno rekla, da se mora najprej pripraviti. Sedla je, si obula baletne copatke, si zavrtela glasbo in začela. Bila je

izjemna. Dali smo ji še nekaj replik, vključili drugega otroka, da z njo odigra prizor, in takoj je bilo jasno, da se dogaja nekaj posebnega (osebni pogovor, 25. 3. 2026).

Vse prisotne so se le pogledale med sabo, ničesar ni bilo treba reči. Ker so bili z Radom Likonom prijatelji, so jo pravzaprav imele pred nosom ves čas, a tega niso opazile.

Podoben trenutek je opisala Sara Kern v povezavi z avdicijo za študentski film *Maks* (2012), kjer so imeli v glavni vlogi fanta, ki je bil star okoli osem let. Avdicija je potekala v stari čitalnici na AGRFT, nekdo je bil pokrit z rjuhami in igral babico. Situacija ni bila najbolj prepričljiva. Vse skupaj je bilo nekoliko nenavadno, že kar malce komično. Zdelo se ji je, da se je v takšnih razmerah težko vživeti v vlogo. A tisti, ki je bil izbran, je bil edini, ki se je resno pogovarjal z "babico": "Jaz sem mu verjela, mogoče ne cel čas, ampak videla sem trenutke, ko sem mu verjela. In to je ta test. Vsi smo verjeli, da je tam z njim babica. Bil je sposoben tega" (osebni pogovor, 16. 4. 2026).

Podobno zmožnost je iz snemanja filma *Sam proti Rimu* (1962) opisal Velimir Gjurin, ki se je v pogovoru spomnil prizora, kjer njegovemu liku ubijejo mamo. Zanj ni potreboval umetnih solz, niti ni nanj nihče pritiskal, da bi zajokal. Solza je preprosto pritekla, kot da se je spojil s situacijo, čeprav takšne izgube ni doživel nikoli. Od kod je prišlo to razumevanje, ne ve (osebni pogovor, 31. 3. 2026).

Ko poskušamo najti skupen imenovalec teh zgodb, se izkaže, da vse povezuje ena in ista stvar: zmožnost imaginacije. Sposobnost verjeti namišljeni situaciji. Otrok, ki se zna resno pogovarjati z nekom pod rjuho, ki niti približno ni babica. Otrok, ki se mora pred avdicijo najprej pripraviti in zavrteti glasbo. Otrok, ki razume situacijo, ki je še ni doživel. Otroci iz vseh primerov so stopili v namišljeno in temu verjeli, ker so imeli naravno sposobnost, da namišljeno sprejmejo kot resnično. Kot osnova se torej izpostavi, da mora otrok verjeti in da se vidi, da verjame temu, v kar je postavljen v danem trenutku. Preko improvizacij, pogovora ali teksta.

Pri tem se pri vseh zgodbah kaže tudi zmožnost otrokovega fokusa le na tisto, kar je pred njim. Sara Kern ima zato, da se prepriča o tem, v kasnejših krogih avdicije rada: "[...] da so tam kar vsi otroci, da je veliko nekih ljudi, ki gledajo" (osebni pogovor, 16. 4. 2026), ali da je okoli precej nekega dogajanja, da se prepriča, da bo otrok ta fokus lahko tudi držal: "Da vidim, da je človek sposoben tega, da ga niti ne zanima kaj [je okoli njega], ampak se fokusira na to, kar delamo" (osebni pogovor, 16. 4. 2026). Če začuti, da je to, kar dela, iskreno, potem

ve, da lahko z njim doseže marsikaj. Vse ostalo je nato predvsem vprašanje nadaljnjega dela, režijskega pristopa in tega, kako to, kar je pred njo, usmeriti.

Miha Hočevar to dojema kot naravno delovanje pred kamero in opozori, da je to kvaliteta, ki se je ni mogoče naučiti. Odrasli igralci do tega stanja pridejo skozi obrtne veščine in izkušnje, pri otroku pa to obstaja ali pa ne (osebni pogovor, 20. 3. 2026):

Igralec ima za to določene obrtne mehanizme. Ima izkušnje, življenjske in tiste z odra ali kamere, naučen je, kako igrati, kako se pripraviti, kako se sprostiti, kako skozi vaje vzdrževati določeno stanje. Pri otroku pa je talent v tem, da zna nagonsko, organsko delovati pred kamero. Da je sproščen in hkrati upošteva navodila: glej tja, ne tja, ne glej v kamero, ne begaj s pogledom, hodi normalno (osebni pogovor, 20. 3. 2026).

To, kar Hočevar opisuje kot nagonsko, organsko delovanje, je pravzaprav isto, kar Boleslavsky opisuje kot cilj vsakega odraslega igralca in ga odrasel doseže le skozi tehniko, otrok pa ga ima še naravno, ker se zavest o gledanosti pri njem še ni razvita na način, kot jo opisuje Elkind. A to še ne pomeni, da je vsak otrok primeren za delo pred kamero. Odsotnost samozavedanja je le osnova. Poleg tega mora imeti otrok zmožnost fokusa in slediti navodilom, ne da bi pri tem izgubil spontanost, ter imeti tisto zmožnost imaginacije, ki jo opisujeta Nataša Grom in Sara Kern, kjer otrok namišljeno sprejme kot resnično. Šele ko je v otroku vključeno vse to, lahko govorimo o primernem kandidatu, s katerim bo režiser lahko začel raziskovanje.

Miha Hočevar je ob tem v pogovoru dodal, da je po njegovem napaka, če skušaš iz otroka narediti nekaj, kar ni: "Že to, da vzameš nekoga, mu daš naramnice in očala, da boš iz njega naredil pihtarja, je po mojem napaka" (osebni pogovor, 20. 3. 2026). Verjame, da se otroka ne bo dalo radikalno spremeniti. Potrebno je najti takšne, ki ti ustrezajo glede na scenarij, oziroma scenarij nekoliko prilagodiš tem, ki si jih našel: "Otrok lahko to odigra le omejeno, če ga spraviš v približek teh čustvenih stanj ali okoliščin, na katere naj bi reagiral" (osebni pogovor, 20. 3. 2026).

Da so bili liki nekoliko podobni resničnim ljudem, ali da so v sebi nosili izkušnjo, podobno njihovim, so nakazali tudi sogovorniki. Matjažu Grudnu se zdi, da so se liki pri njih oblikovali

[...] po značajskih značilnostih, ne da bi se popolnoma spremenili, ampak so se naslonili na to, kar je kdo že bil. Tamali Indijanec iz Šoštanja [Blisk] je dejansko bil zajeban. Njega smo se mi bali, nas je prav ganjal, ker je bil edini, ki je malo izstopal po starosti. Bil je fizično majhen, ampak starejši. [...] Znal je terorizirati, tako da je tisti prvi del, ko je igral tega hudobnega Indijanca, odigral zelo dobro (osebni pogovor, 6. 3. 2026).

Sluga je na drugi strani povedal, da je tako kot Tomaž izhajal iz ločene družine. Sara Kern je ob primerjavi filmske Loti z osebo, ki jo je upodobila, povedala, da sicer njuni zgodbi nista isti, a vseeno lahko najdemo vzporednice: "Sploh ni bilo, da bi bila iz travmatične družine ali kar koli. Vsaj kolikor sem videla jaz. Ampak imeli so neko migrantsko zgodbo, v prvih letih je bilo težko in imela je mlajšega brata, ki ima avtizem in veliko se vrti okrog njega. Mislim, da je imela Loti neko pozornost drugačne vrste" (osebni pogovor, 16. 4. 2026).

Morda je ta zmožnost imaginacije pri otroku manj vprašanje razvoja skozi proces in bolj vprašanje, kakšen odnos imamo kot oseba do sveta. Sara Kern je na primer opazila, da so bili otroci, ki so ji ostali v spominu, bolj senzibilni in imeli posebno ekspresiven obraz. Nekako so v množici otrok, ki so prihajali in si bili med sabo vsi podobni, naenkrat izstopili in bili odprti do čustev, dražljajev in tega, kar je okoli njih. A talent ni vse. Sara Kern je dodala še en pomemben pomislek:

Hkrati pa mora biti 'ta pravi' tudi v smislu, da si ti pravi zanj in da znaš z njim delati, da se na neki način ujameta. Včasih gre prav za to. Nekdo je lahko zelo talentiran, a ima drugačen način komunikacije, s katerim se ne ujameš, in potem z njim težko delaš. Zato je tisto, kar uspeš ugotoviti na avdicijah, res zelo pomembno (osebni pogovor, 16. 4. 2026).

Nekemu režiserju lahko glede na njegov pristop in scenarij dobro deluje en tip osebe, drugemu drugačen. Vsak režiser ima svoj princip dela. Nekdo deluje bolj strukturirano, drugi dopušča več prostora za improvizacijo. Zato je ključno, da se režiserjev način dela ujame z otrokom, ki bo v zamišljenem načinu dela zmožen delovati.

Lev Predan Kowarski je izpostavil, da je priporočljivo, da režiser tega procesa ne opravlja sam. Sogovorniki so po njegovem mnenju pomembni že od samega začetka procesa: med avdicijami, vajami in naprej. Pomen tega je skušal nazorno ponazoriti preko primera sodelovanja s Sara Kern. Ko sta se pred potrditvijo, kdo od dveh podobno starih kandidatov bo v filmu *Srečno, Orlo! (2016)* zaigral Orla in kdo njegovega prijatelja, ga je režiserka vprašala: "[...] koga bi za Orla dal jaz in koga za prijatelja, sem sprva videl obratno kot ona, ker nisem razumel ne njene estetike ne njenega razmišljanja o liku. Ko mi je pojasnila, zakaj bi izbrala drugače, sem se takoj strinjal. Ne zato, da bi vplival na odločitev režiserja, ampak da bolje razumem, kaj delamo" (osebni pogovor, 3. 4. 2026). O drugem projektu pa je dodal: "Zgodilo se nam je tudi, da smo po začetku vaj ugotovili, da nekateri igralci ne delujejo, in smo jih zamenjali. Takrat je bil ključen pogovor. Režiser sam pogosto čuti, da nekaj ne deluje, vendar ne ve točno, kaj. Če ima ob sebi nekoga, ki je res vključen v proces, lahko ta pomaga

prepoznati problem - kaj ne deluje, kje bo potrebnega več dela in ali je nekaj sploh izvedljivo” (osebni pogovor, 3. 4. 2026).

Izkušnja Nataše Grom iz projekta *Desovila* kaže tudi potrebo po tem, da ostajaš ves čas pozoren in pripravljen na dvom. Tudi ko imaš občutek, da nekaj ne deluje, ali pa da si že videl vse, se lahko pravi izbor pojavi nepričakovano. Da gre lahko za dolgotrajen proces, nad katerim ne gre obupati, kaže zgodba Velimirja Gjurina. Njegova babica (Velimir trdi, da je to bila mama) je v reviji Antena pripovedovala o tem, kako je dobil svojo prvo vlogo v filmu *Veselica* (1960):

Po naključju. [...] Jože Babič je pregledal 360 otrok in mu nobeden ni posebej ustrezal. Pa je potožil svoji kolegici Metki Petelinšek, ki je prav takrat učila Velimirja harmoniko. Metka mu je rekla: Počakaj, ti jaz pripeljem fantka. In tako je vzela našega Valeta in po prvih poskusnih snemanjih je bil sprejet in odigral Aleša (Pirš 25).

Primer Gjurina kaže, da ni nujno, da se prava oseba pojavi samo na avdicijah, srečamo jo lahko med sprehajanjem po ulici ali ko se pogovarjamo z znanci. In ravno tu se pokaže vrednost sogovornikov v procesu, ki lahko pomagajo pri selekciji ali predlagajo druge kandidate. Da bi lahko našli tistega pravega, je treba biti pozoren. Pozorni moramo biti na otroka, ki zna verjeti namišljenemu. Pozorni moramo biti do odnosa, ki se mora vzpostaviti med njim in režiserjem. Pozorni pa morajo biti tudi tisti ob strani, ki jim zaupamo in nam pomagajo videti, kar bi sami sicer morda spregledali. A tistega, kar iščemo, ni mogoče povsem definirati, saj gre za nek notranji občutek in je odvisno od projekta do projekta.

8.3 Pomen staršev

Ko je otrok izbran, se za starše pravzaprav šele začne. Vpogled v to, kako pomemben je lahko za celoten proces starš, odpre razmišljanje Julijane Gruden, ki se spominja, da ko je bil njen sin izbran za glavno vlogo v filmu *Sreča na vrhovi*, z možem nista bila najbolj navdušena:

Ko so ga izbrali, je bil ves navdušen. Nama z [možem Igorjem], moram priznati, ni bilo preveč všeč, ker se ti takoj porajajo neke bojazni, kakšen bo vpliv. To so takšna občutljiva leta in pogovarjala sva se z njim predvsem o tem, da je sicer fino, če ga to zelo veseli, da pa zna biti tudi naporno. In prva taka zadrega oziroma žalost je bila, ko smo bili na morju in je moral predčasno iti, ker se je začelo snemanje in je takrat kar zajokal. Sicer je pa kar z veseljem hodil, je bilo pa tudi fizično naporno včasih (osebni pogovor, 27. 2. 2026).

Omenila je še, da so se pogovarjali o tem, da ko enkrat sprejmeš, ni poti nazaj. Vseeno je Matjaž Gruden poudaril, da sta odločitev prepustila njemu. Nikoli ni bilo pod vprašajem, ali

mu bosta dovolila ali ne (osebni pogovor, 6. 3. 2026), a sta ga, kot opisuje njegova mama, na nek način že pripravljala na to, kaj ga čaka in za kakšno odgovornost gre.

Preko tega vidimo, da starši niso nujno samo tisti, ki podpišejo pogodbo, ampak eden izmed prvih prevodnikov, preko katerih otrok razume, v kaj se spušča. Kako se bo otrok zavedal te odgovornosti, je odvisno tudi od tega, kako to razume starš. Energija, s katero ga bo usmerjal starš, bo hkrati vplivala na to, kako bo otrok prihajal na snemanje. Bo zadržan, se bo zavedal odgovornosti, se bo odpiral ljudem itd.

Zgodba kaže, da je mama s tem pokazala, da ne gre le za to, da dovoliš, temveč da so starši velik del priprav otroka na snemanje, še preden se to zares začne.

Vesna Jevnikar je leta kasneje to isto vlogo doživela iz druge strani, in sicer kot starš. Ko je Miha Hočevnar izrazil željo, da bi rad imel v svojem filmu *Distorzija* (2009) prav njenega sina Žana Perka, ni bila najbolj srečna. Takrat je šel ravno v prvi letnik srednje šole in je razmišljala, kako bo, če bo zamudil ravno prvi mesec šole. Dlje od razmišljanja ni šlo, saj je bila istočasno tudi vesela, saj se je moral za vlogo naučiti bas kitaro, kar mu je zapolnilo čas, hkrati pa se ji je zdelo, da je le našel nekaj, kar ga zanima. So pa njeni starši idejo, da bi zaigrala v filmu *Sreča na vrhovi*, sprejeli precej slabo in če ne bi bil brat direktorja filma na precej visokem položaju v Litostroju, kjer sta delala njena starša, ter posegel vmes, verjetno ne bi nikoli dovolila. Vseeno so poskrbeli za nekaj, kar bo postalo pomembno kasneje: "Starši so zelo dobro poskrbeli v smislu tega, da mi ni bilo dovoljeno čisto nič drugače se doma obnašati, kot sem se prej" (Vesna Jevnikar, osebni pogovor, 10. 3. 2026).

Kot nekdanja otroška igralka in sedaj profesionalna se je kot kaže zavedala, da ne gre samo za to, da dovoliš, ampak tudi kaj vse bo to prineslo za sabo. Kar so naredili njeni starši, misel še nadgradi, saj so na nek način, morda nezavedno, poskrbeli za to, da je otrok po snemanju ostal otrok. Del priprave otroka s strani njegovega starša je torej še, da poskrbijo, da ga izkušnja ne spremeni v nekaj, kar pred snemanjem ni bil.

9 Priprave na snemanje nekoč

Kot opaza Lev Predan Kowarski enotnega pristopa k delu z otroki pravzaprav ni. Vsak režiser si vzpostavi svojega glede na scenarij, otroka in njegov način dela. A če pogledamo nazaj in skušamo razumeti, kako so se generacije filmarjev na snemanje pripravljale nekoč, hitro

ugotovimo, da resnih vaj in spoznavanja mladih igralcev z drugimi soigralci v času pred osamosvojitvijo Slovenije ni bilo. Vpogled v to, iz kje je izhajalo razmišljanje, da te niso potrebne, ponujata spodnji izjavi:

Otroci so najbolj spontani, če jim stvari razložiš in jih vodiš sproti. Tudi običajno nimajo dolgih monologov, pa tudi ne snemamo dolgih kadrov. Tisto, kar potrebuje, se nauči tik pred prizorom ali na sami sceni in takrat je najbolj naraven. Pomembno je, da mu razložiš ozadje, kaj se dogaja (Nataša Grom, osebni pogovor, 25. 3. 2026).

Sigurno je razlika, takrat, ko smo to delali, je bilo vse spontano in je vse to delovalo, zdaj pa moraš biti malo precej bolj pozoren do vsega tega. [...] Včasih si, kar koli je naredil, je bilo spontano narejeno in se nisi potem oziral na nobene stvari, samo si hotel, da bo pred kamero tak, kot si ga želel, zdaj bi se moral ozirati na vse sorte stvari, kaj bi, kako bi, še vedno bi delal pravilno, nežno s tem otrokom, ampak stalno bi pa imel zadaj, da zdaj pa tista kontrola (Rado Likon, osebni pogovor, 5. 3. 2026).

David Sluga je odsotnost vaj potrdil: "Nobenih vaj ni bilo, jaz sem imel sicer snemalno knjigo, to sem malo prebiral in to je vse" (osebni pogovor, 2. 4. 2026), enako se vaj iz istega projekta ne spomni niti Miha Hočevar. Kot doda Matjaž Gruden, so se vaje dogajale šele na snemanju, doma ni imel niti scenarija:

Tekste smo se naučili vsak dan, ko smo prišli. To ni bilo nekaj, da smo dobili domov, pa smo tam študirali in vadili pred ogledalom [...]. Mislim, da je Jane Kavčič kot režiser, pa asistenti in vsi, ki so tam sodelovali, to tudi namenoma tako zastavil. Zelo sproščeno se je pristopalo. Mislim, zahtevali so disciplino, ampak ni bilo tako, da zdaj imaš pa tole, pa se pripraviš za jutri. Nismo niti dobro vedeli, kaj bomo delali naslednji dan. [...] [Jane Kavčič] je sedel na tistem svojem stolu, zbrali smo se okrog njega, ali je bil eden, dva ali deset. Potem je razložil prizor, kaj bi rad videl, kaj od vsakega posebej pričakuje, kaj naj pazi. Po navadi ni trajalo zelo dolgo. Če je imel kdo kakšna vprašanja [je vprašal], malo smo poskusili, malo prebrali, se naučili in šli v masko, zatem se je šlo snemat (osebni pogovor, 6. 3. 2026).

Spoznavanje z drugimi igralci je bilo podobno skromno. Po spominu Vesne Jevnikar so sicer že v času avdicij pri *Sreči na vrvici* med njimi naredili test kemije ter preverjali, kdo od otrok bi bolje deloval z drugim (osebni pogovor, 10. 3. 2026). Sluga se spominja, da so se z drugimi spoznali šele v Piranu, kjer so spali, a se je tudi tam bolj družil s Kajo Štiglic in njeno sestro, drugi fantje pa so spali drugje, tako da z njimi praktično ni imel kakšnega posebnega stika. Enako je bilo tudi z njegovo filmsko mamo, ki jo je prav tako spoznal šele na snemanju, a mu ni bilo težko zamisliti, da je to njegova mama, saj je bila igralka fizično v tistem času precej podobna biološki mami (David Sluga, osebni pogovor, 2. 4. 2026).

Dejstvu, da se je med filmskim Tomažem in Mileno razvil lep odnos, ki se ga čuti tudi na filmu, je verjetno bolj pripomoglo, da sta se David Sluga in Kaja Štiglic že nekaj let prej spoznala v kampu narodnega doma v Premanturi, kjer je bila med njima neka simpatija že prisotna, hkrati pa sta obiskovala isto plesno šolo:

[...] Temelj vsega je bilo seveda to, da me je Kaja sprejela, oziroma da me je po moje ona celo postavila za soigralca, to je psihološko bistvo. Če bi ona rekla, tale je kreten, z njim nočem, bi oče temu sledil, ne samo zato, ker je oče, tudi zato, ker je pameten. Mora imeti ekipo, ki se ujema (David Sluga, osebni pogovor, 2. 4. 2026).

Kemija je torej obstajala, a je bila srečno naključje. Pri Erazmu in Potepuhu je Franci Zajc priznal podobno. Ker je snemanje trajalo dolgo, sta se igralca veliko družila ter imela po besedah Zajca drug z drugim zelo lep prijateljski odnos. A glede na pričevanje se zdi, da je bila to bolj posledica časa, ki sta ga sta ga na snemanju preživela skupaj, kot pa načrtno uvajanje v proces dela na seriji.

Franci Zajc je dodal še, da so vaje, če so bile, služile bolj temu, da so preverili, ali so našli nekoga, ki bo ohranil interes, saj je obstajal strah, da bi otroka z vajami utrudili ali izčrpali in ga v to niso želeli siliti:

[Starši so] prišli na podpis pogodbe, vse sem jim razložil, podpisali so in to je bilo to. Z otrokom smo se potem v bistvu videli šele na snemanju, pravih vaj ni bilo. Sicer so kasneje hodili na neke vaje, ampak tam smo bolj gledali, da ga navdušimo za film in preverimo, ali smo izbrali pravega. Ker to se lahko pokaže tako, kot sem povedal za [neko] nadaljevanko, da nam je po treh, petih dneh, malo zmrznil in ni bilo možnosti, da bi ga spet razveselili (osebni pogovor, 1. 4. 2026)

Na nek način bi lahko rekli, da torej pri teh srečanjih ni šlo za to, da bi gradili odnos, ampak so predstavljala nekakšen podaljšek avdicije. So pa prilagodili način snemanja: "Nismo delali dolgih dialogov. Če je bilo kaj daljšega, je režiser to razbil na krajše kadre, saj je bil otrok premajhen, da bi si zapomnil več. Tudi scenarij tega ni zahteval" (Franci Zajc, osebni pogovor, 1. 4. 2026).

Edino večje spoznavanje sta potrdila Julijana in Matjaž Gruden, ki sta povedala, da so med vikendi pred snemanjem na dom dobili psa, da se je lahko bodoči Matic navadil nanj, saj pred tem doma niso nikoli imeli psov. Julijana Gruden se spominja, da se je neskončno slinil (osebni pogovor, 27. 2. 2026). Na drugi strani so Velimir Gjurić, Martin Mele in Blanka Kos, oziroma Kekec, Rožle in Mojca iz filma *Srečno, Kekec (1963)*, ob 60-letnici filma v oddaji Prvi na obisku navedli, da so imeli pred snemanjem lektorske vaje, saj so morali govoriti v približku gorenjskega narečja. Kot kaže, so se filmski ustvarjalci zavestno posvetili zgolj

elementom, ki bi lahko predstavljali večjo tehnično oviro, ko pa je šlo za odnose, zaupanje, čustveno pripravljenost, so bolj računali na to, da bo svoje naredila spontanost in trenutek, v katerem se bodo znašli.

Da se je včasih k delu pristopalo drugače, nakazuje zgodba Julijane Gruden, ki se ne spominja, da bi ji kdor koli dal v branje scenarij ali da bi se z njo pogovarjal o zahtevnejših prizorih, skozi katere bo šel njen otrok (osebni pogovor, 27. 2. 2026). Podobno izkušnjo opiše tudi Irena Kranjc, ki se spominja, da jih je pred dokončno potrditvijo na domu obiskal režiser Rajko Ranfl. Takrat je imela 16 let, pogoj režiserja za sodelovanje pa je bil, da se sreča z njenimi starši in njo. Povedal jim je o pogodbi, kako bo potekal proces, kakšen film bo in oče je pristal pod pogojem: “[...] da se ji kaj ne zgodi, kar ne bi sama želela” (Irena Kranjc, osebni pogovor, 10. 4. 2026). A scenarija v branje takrat niso dali: “Očetu je Rajko povedal, kaj v scenariju piše in to je bilo to” (Irena Kranjc, osebni pogovor, 10. 4. 2026). Ko sem vprašal, ali so se pogovarjali o konkretnih prizorih, kot so poljubljanje, golo tuširanje ali prepiri, je omenila, da jo je Ranfl takrat vprašal, ali pozna knjižno predlogo Branke Jurca:

Sem rekla, da jo poznam. No, je rekel, to je približno to, kar je tam v knjigi, pa tudi v filmu. Ampak je rekel tako: “Brezveze, da ti ga dam”. Saj mi je dal scenarij pogledat, seveda sem ga prelistala, kje se mi je pa ljubilo tisto brat, takrat sploh ne. [...] Ampak jaz sem Rajku dejansko zaupala, imel je tak nastop in tak odnos do mene, da sem mu zaupala in sploh nisem dvomila v to, kar je rekel, da bo to tudi naredil (osebni pogovor, 10. 4. 2026).

Tudi ona je svoje soigralce prvič spoznala šele na prvem snemalnem dnevu. Zaupanje se je kot kaže veliko bolj gradilo na tem, kakšen je bil človek pred tabo in ne na tistem, kar je bilo zapisano:

Nisem se posebno obremenila s tem, [morda] zgledam tako zelo nebrižna mama, pa nisem bila, ampak se mi to ni zdelo nek velik problem. Najbolj sem se bala tega, da ne bi bil uspešen in da bi ga to obremenjevalo, to je bila moja največja bojazen in kdaj, ali bo res zmogel te obremenitve (Julijana Gruden, osebni pogovor, 27. 2. 2026).

Vseeno so se takšni pristopi iz strani režiserjev pokazali za vprašljive kasneje med snemanjem.

Vesna Jevnikar je za takšen način dela ponudila delno razlago, ki je podobna že omenjenemu v poglavju o zakonodaji: “[...] so bili to časi, ko čas ni bil postavka. Se pravi, na dan ni bilo potrebno posneti toliko in toliko. Mislim, je bilo, ampak če se ni posnelo, pa [se] tudi ni nobenemu nič zgodilo, tako da si je [režiser] vedno vzel čas” (osebni pogovor, 10. 3. 2026). Zaradi manjšega časovnega pritiska si je režiser torej lahko na snemalnem mestu vzel več

časa in gradil odnose sproti. Ta spontanost je bila kot kaže deloma odvisna od delovnih pogojev.

Zdi se, da so se vaj izogibali predvsem zato, da ne bi izgubili tistega enkratnega občutka. Elemente prizora so tako raje odkrivali sproti na snemalnem mestu in s tem ohranili naravno igranje. Otrok se je učil in odzival neposredno v prizoru, ko je razumel, kaj se dogaja.

Čeprav si vsi želimo, da bi situacije, ki jih postavimo na platno, delovale spontano in bi se pri igri nastopajočih čim manj poznala režijska roka, ni nujno, da bo tisto, kar deluje spontano v resničnem življenju, tako delovalo tudi na platnu.

10 Mit o spontanosti

Na trenutke se mi zdi, da je beseda spontanost med filmskimi ustvarjalci še danes pogosto uporabljena tudi kot nekakšen izgovor. Včasih takrat, ko ne vemo, kako bi nekaj zares izpeljali, drugič, ko se z nečim ne znamo soočiti, tretjič, ko nam preprosto zmanjka časa za vaje in si želimo verjeti, da je to pravzaprav bolje za film. Hkrati pa se pogosto sploh ne zavedamo, kakšne zaplete lahko takšna želja po spontanosti povzroči na snemanju. A kaj spontano na filmu sploh pomeni? David Sluga je na primer razmišljal, da mu je bila na snemanju *Poletja v školjki* največja škoda ravno to, da se tudi zaradi omejitev s filmskim trakom, prvih, teoretično spontanih ponovitev, ni snemalo: "Vaja je bila to, da mogoče prvi kader nismo snemali, [...] čeprav, če se mene vpraša, je to ravno največja neumnost; ravno tisti kader, ki ga ne snemaš, je namreč najboljši, [...] je najbolj naraven, drugo je že ponovitev" (David Sluga, osebni pogovor, 2. 4. 2026). Film zaradi potrebe po usklajevanju gibanja kamere, nastopajočih in stalnega nadzora okolja, v katerem se snema, tako že v osnovi pravzaprav ne omogoča, da bi se zares nekaj lahko zgodilo, kot se to zgodi v dokumentarnem filmu. Poleg tega se odpre še vprašanje, ali pravzaprav zaradi lovljenja dokumentarnosti ne posegamo ravno v najbolj ranljiva polja, ki smo jih pri igranem filmu postavili sami, ter tako posnamemo odpiranje ran.

Prav zaradi te želje po spontanosti je glede na pogovore z različnimi sogovorniki občasno prihajalo do zapletov na snemanju. Največ spominov mi je uspelo nabrati iz snemanja filma *Sreča na vrhovi*. Julijana Gruden se spominja, da je nekega dne prejela režiserjev klic: "[...] da imajo malo težav. [...] Moral je poljubiti filmsko mamo in ni hotel. Spraševali so ga: "Kaj

zdaj, ali ti nikoli ne poljubiš svoje mame?”, je rekel: “Ja, ampak svojo mamo” (osebni pogovor, 27. 2. 2026). Potem se je z Matjažem pogovorila in so to izpeljali.

Drugič so snemanje celo ustavili. Ko Matica na začetku preganja indijanska tolpa pod vodstvom Bliska, ga v nekem kadru slečejo in vidimo belo spodnje perilo, a kot je razkril Matjaž Gruden, to niso bile spodnje hlače, temveč bele kopalke:

To so bili takšni prizori, ki so bili že skoraj legendarni, toliko smo že vedeli. Bila je že čisto vzpostavljena neka skupinska dinamika, drugi so se norčevali iz mene: “naslednji teden ali pa jutri bo pa tisti prizor, ko boš ti v gatah.” In to je bil prizor, pri katerem sem rekel, da absolutno ne, jaz ne bom v spodnjih hlačah na filmu. [...] Ampak to se je dogajalo tik pred tem, ko bi moral biti prizor posnet. Jaz sem se postavil tam in rekel: “Ne”. Tako da so morali prekiniti, vsak se je usedel, šli so na kavo in čakali, da pridejo nazaj z belimi kopalkami. [...] Tako da je potem moral scenograf oziroma rekviziter iti po celi Ljubljani iskat bele kopalke. [...] Ampak se spomnim, da so to sprejeli, da ni bilo pritiska name (osebni pogovor, 6. 3. 2026).

Vesna Jevnikar je dodala zgodbo, ko je morala Matica poljubiti, pa je bil povsem nedolžen in skromen poljubček:

Ko sva morala biti z Maticem zaljubljena, je bilo to najhujše, predvsem zato, ker je bil mlajši od mene tri ali dve leti. Takrat se mi je to zdelo res grozno, v smislu, kako naj bom jaz zaljubljena v nekoga tako mlajšega. Ampak sva se sicer zelo dobro ujela, res sva se razumela. Recimo scena [...], ko skoči v vodo, je bila tudi precej naporna, ker so bili zraven še opazovalci in je bilo treba dati tistega “ljubčka”. Mislim, da smo tisti kader snemali kakšnih štiridesetkrat, ker je bil to res nek kamen spotike, preprosto se nisi hotel (Vesna Jevnikar, osebni pogovor, 10. 3. 2026).

Po pričevanju nekaterih ob izidu restavrirane verzije filma *Dolina miru* naj bi se še ena mučna situacija zgodila na snemanju tega filma. Ker Tugo Štiglic, sin Franceta Štiglica, ni zajokal, ga je oče udaril po licu in tako je ves razžaloščen in osramočen stopil v kader ter hodil proti postelji. Te solze so v filmu. Podobno trpko situacijo sicer v smehu danes razlaga igralec, ki je v filmu *Srečno, Kekec*, upodobil Rožleta:

Martin Mele: Morda bi najbolj izpostavil tisti prizor, ko pridem pred Pehtino hišo in me zaloti Pehta. In me potem prime in vleče za lase. Tisti prizor smo snemali 33-krat. To sem si zapomnil.

Novinarka: Ni bil zaigran? Vas je res vlekla za lase?

Martin Mele: Stvar je v tem, da je bil zaigran ene 10-krat. Po tem pa je Gale znorel. In je Pehti rekel, zdaj ga pa začni vleči zares, ker sicer tega ne bomo posneli.

Novinarka: Ker niste bili dovolj prestrašeni ali kako?

Martin Mele: Ja, ni hotlo bit ta pravo. No, potem me je pa še ene dvajsetkrat, dvajset ponovitev vlekla za lase. Tako, da na koncu je imela maskerka, Berta Meglič, silne težave, da me je sploh še lahko počesala. Ker so mi lasje stali že vodoravno. Pehti pa sem se smilil tako, da mi je kupila čokolado, da se mi odkupi (RTV Slovenija, Prvi na obisku).

Ko sem Francija Zajca, ki je pravzaprav eden redkih še živečih filmskih ustvarjalcev, ki je poznal večino starejše generacije režiserjev in z njimi tudi sodeloval (Jože Gale, Jane Kavčič, Matjaž Klopčič ...), začel spraševati, ali je bilo to nekoč nekaj normalnega, je povedal, da se to na projektih, kjer je sodeloval on, ni dogajalo:

Verjamem pa, da je lahko ta stari režiser to naredil, ker mu je to bilo zelo važno. Sicer se je potem otrokom opravičil ali kar koli, ne verjamem, da jih je pustil potem v takem. Tudi zna biti, da jim je naprej povedal, da bo to naredil, čisto verjamem, samo je pa znal, ker konec koncev ta prvi je bil pa efekt, ki ga je hotel imeti v kadru. To mogoče, samo je potem zgladil stvari, ni bil tak, da bi pustil zamero za sabo, ne. [...] Gale bi tudi znal iti malo čez, če je bilo to pač za film nujno ne, verjamem, kolikor ga jaz poznam (osebni pogovor, 1. 4. 2026).

Irena Kranjc, ki je prav tako sodelovala z Galetom in Kavčičem, ju je opisala tako:

Malo bolj komunikativni bi lahko bili. Obnašali so se zelo aristokratsko. Tako bo, kot bom jaz rekel [...] in konec, to je bilo to. To mi ni bilo všeč, ta dirigentski način obnašanja, ki ni dopuščal nobenega koraka vstran ali pogleda na levo. Čemu, če si moral gledati naravnost? (osebni pogovor, 10. 4. 2026).

Lepe spomine na ustvarjanje filmov goji bolj zaradi lepe izkušnje, ki jo je imela z Rajkom Ranflom, ki je, kot pravi, kar malo štrlel iz te skupine (Irena Kranjc, osebni pogovor, 10. 4. 2026).

Čeprav se je večina ob spominih na te situacije za nazaj nasmihala, lahko predvidevamo, da situacije morda vseeno niso bile tako zelo nedolžne, saj se teh zgodb spominjajo zelo živo, medtem ko pri drugih večkrat slišiš le "tega se ne bi spomnil". Že osnovna teorija čustvenega spomina namreč pravi, da se dogodki, ki povzročijo močna čustva, bodisi pozitivna bodisi negativna, bolj verjetno vtisnejo v spomin. Vse te pristope sicer lahko opravičujemo na način, da so se vsi nastopajoči razvili v normalne odrasle, a kot je v pogovoru poudarila Polett Kasza, je to toksično razmišljanje (osebni pogovor, 26. 3. 2026).

Če se v predprodukciji ne posvetiš takšnim vprašanjem in upaš na spontanost, pristnost, kakor koli že to želimo imenovati, se na snemanju torej lahko zgodijo primeri, ko se bo otrok uprl, mu bo nerodno ali pa se bodo v režiserju zbudile frustracije, kot se lahko zaznajo v zgodbi

Martina Meleta. A spomini na negativno izkušnjo so vezani tudi na člane ekipe. Rado Likon je na zgodbo skoraj pozabil, a ko je delal na svojem prvem filmu z Jožetom Pogačnikom z naslovom *Prva ljubezen* (1976), je bil režiser precej nervozen, če otroci niso odigrali prizora, kot je želel. Kričal je in mnogi so jokali. Likonu je bilo sicer neprijetno, a ker je bila takrat hierarhija znotraj ekipe še precej močna, ni imel nikakršne moči nad tem, saj je le postavljajl kamero in luč, glavni so bili drugi. Lahko je le opazoval, kako so jih drugi tolažili (Rado Likon, osebni pogovor, 5. 3. 2026).

A s spontanostjo se ne odpira le vprašanje izrabljanja svojega položaja in čustvene eksploatacije, temveč tudi paradoks spontanosti v kinematografiji. Ko sva o tem govorila z Levom Predanom Kowarskim, se je zelo hitro pokazalo, da je ideja o popolni spontanosti pri igranju pravzaprav precej zavajajoča. Opisal je primer iz delavnice, kjer so igralci na začetku samozavestno pristopili k prizoru bližine, češ da je to nekaj, kar tako ali tako delajo ves čas in da za to ne potrebujejo posebne priprave. A ko so prizor poskusili izvesti brez jasnega dogovora, je rezultat na kameri deloval okorno in negotovo. Problem ni bil v tem, da ne bi znali, ampak v tem, da niso vedeli, kaj lahko pričakujejo drug od drugega. Niso vedeli, kaj bo naredil soigralec, niso vedeli, kako daleč bo šel, kje se bosta dotaknila, kakšna je sploh koreografija na splošno. Ravno ta odsotnost dogovora je ustvarila nelagodje, ki pa ni delovalo kot naraven del prizora, ampak kot nekakšna zunanja zadrega (Lev Predan Kowarski, osebni pogovor, 3. 3. 2026).

Ko so nato prizor začeli graditi postopoma, od pogleda na razdalji do vedno bližjih dotikov in natančno določili, kaj se zgodi v vsakem trenutku, se je situacija popolnoma spremenila. Pomembno je bilo, da sta imela igralca ves čas možnost reči, kje jima postane neprijetno in kje je meja, hkrati pa sta skupaj s tistim, ki je usmerjal, določila, kaj prizor sploh potrebuje. Tako se je vzpostavil nek varen okvir, znotraj katerega je postalo jasno, da se mimo tega ne bo zgodilo nič drugega, in prav ta jasnost je omogočila, da je prizor na kameri začel delovati bistveno bolj naravno. Kot je poudaril, je bilo na koncu videti: "Tisočkrat bolj naravno" (Lev Predan Kowarski, osebni pogovor, 3. 3. 2026), čeprav je bilo v resnici veliko bolj premišljeno. Ob tem mora tudi operater kamere vedeti, čemu naj sledi, in brez konkretnega premisleka se ne bodo ujeli pravi trenutki.

Zelo zanimiv pa je bil njegov poudarek glede situacij, ki to nerodnost zahtevajo. Pogosto se zdi, da bi bilo takšne trenutke najbolje ujeti spontano, a je razmišljal, da ta pristop ne bo zdržal: "Če je nerodno, moraš tudi to zrežirati" (Lev Predan Kowarski, osebni pogovor, 3. 3.

2026). Spontana nerodnost namreč ne zdrži ponavljanja, že po nekaj ponovitvah izgine ali pa postane umetna. Če torej prizor zahteva nelagodje, ga je treba zavestno zgraditi in oblikovati na način, da se ga lahko ponavlja, sicer igralci obtičijo v situaciji, kjer morajo znova in znova reproducirati nekaj, kar jim je neprijetno, dokler se ne desenzibilizirajo in si sami ne ustvarijo neke lastne strukture. V tem smislu se pokaže, da popolna spontanost na snemalnem mestu pogosto pomeni prav nasprotno. Več negotovosti, več ponavljanja in na koncu manj pristnosti. Zdi se, da bolj kot je nekaj vnaprej premišljeno in dogovorjeno, več prostora je za to, da na kameri deluje spontano. Do neke mere je Predan Kowarski pri tem govoril o odraslih, ki zmorejo prizore bolj strukturirati, a vseeno razmišljanje opominja, da je treba delikatne situacije razdelati, jih pravilno skomunicirati, jih premisliti, saj sicer lahko zaradi nejasnosti pride do frustracije tako na strani režiserja, kot na strani nastopajočega, ki režiserju želi ugajati. Morda igralki ob poljubu na mostu v *Sreči na vrhovi* ne bi bilo nerodno, snemanje se v drugi situaciji ne bi ustavilo, lik Matica bi z lahkoto objel svojo mamo. Namesto da bi imele izkušnje iz današnje perspektive negativen prizvok, bi se morda pogovarjali, kako dobro je to situacijo izpeljal režiser, čeprav se je sprva zdela težka.

Vse bolj se tako odpira polje komunikacije, kar v svoji izjavi o spominu na nekomunikativnost starejše generacije režiserjev poudari tudi Irena Kranjc. To razliko v komunikaciji med otrokom in odraslim je s čisto drobno zgodbico iz snemanja ponazorila Nataša Grom. Ko so snemali serijo *Vest in pločevina* (1974) sta bila v enem izmed prizorov skupaj Boris Cavazza in njegov najstarejši sin, ki se je igral v peskovniku. Naročili so mu, da ko ga oče pokliče tretjič, naj vstane in steče k njemu. A ni in ni šlo. Nekajkrat so ponavljali, preden je ugotovila, da otrok ne ve, kaj pomeni tretjič (Nataša Grom, osebni pogovor, 25. 3. 2026). Včasih kakšne stvari torej pozabimo, sploh ko hitimo in jih vzamemo za samoumevne. Ničesar torej ne smemo jemati kot takšno, še najmanj, ko so v igri čustva. Miha Hočevar je poudaril, da pri filmu za zahtevne in potencialno nevarne situacije vedno obstajajo strokovnjaki (orožar za delo z orožjem, pirotehnik za eksplozije, kaskader za nevarne prizore itd.) in v tem smislu vidi tudi vlogo koordinatorjev intimnosti, ki so v svetovnem merilu novost, a nekaj logičnega in potrebnega (osebni pogovor, 20. 3. 2026). Pomembno je, da se takšni prizori uskladijo že dolgo pred snemanjem, da vsak pove, kaj ga muči, kako bi pristopil in ali ima kakšne težave, saj gre za telo in čustva in tega se preprosto ne sme prepustiti naključju.

Na drugi strani se režiserje prevečkrat dojema kot posameznike, ki, sploh ko govorimo o režiji igralca, pomoči ne potrebujejo. Ob tem je vredno razmisliti o misli Mirande Harcourt, mentorice za igro, ki pravi, "[...] da če bi ona producirala ali režirala filma, bi si mislila: 'Imam super ekipo luči in neverjetnega scenografa. Zakaj ne bi imela še nekoga, ki bi mi pomagal čim več izvleči iz igralčeve vloge?'" (Rickards in Speirs 39). Seveda lahko govorimo, da se zatakne pri denarju, a včasih je vredno priznati svojo šibkost in določiti prioritete.

11 Starši na snemanju: da ali ne?

Pri slovenskem filmu ni navade, da bi bili na snemanju navzoči starši. Med mnogimi namreč velja prepričanje, da bo starš na snemanje prinesel predvsem težave. Kaj stoji za tem razmišljanjem, je orisalo nekaj sogovornikov, ki verjamejo, da lahko starši posežejo v ustvarjalni proces, saj želijo za svojega otroka najboljše in lahko začnejo celo usmerjati ali režirati namesto režiserja. Prav zato zagovarjajo strogo distanco, kjer starši niso prisotni ne na vajah ne na snemanju, saj jih vidijo kot nepredvidljive in potencialno nevarne za potek dela. Razmišljali so tudi, da bi se v primeru, da bi prišlo na snemanju do kakšne delikatne situacije, starši praviloma postavili na stran svojega otroka, kar lahko dodatno zaplete odnose. Največjo nevarnost vidijo v tem, da starš začne verjeti, da proces razume bolje od tistih, ki ga opravljajo. Vlogo staršev v tem pogledu vidijo formalno: pri podpisu pogodbe, usklajevanju urnikov, da dajo soglasje k scenariju in podpišejo, da so scenarij prebrali. Če se s tem ne strinjajo, sledi zamenjava otroškega igralca. Na nek način gre za logično razmišljanje, saj snemanje predstavlja zahtevno okolje in vsak dodaten element, ki ga ne moreš nadzirati, prinaša tveganje. A ko pogledamo izkušnje iz različnih obdobj, slika ni več povsem enoznačna.

Edini namig, da je bilo morda v pred osamosvojitvenem obdobju drugače, sem dobil s strani Velimirja Gjulina, ki trdi, da sta bili z njim na vseh snemanjih mama ali babica. Kasneje in danes pa se to zdi prej izjema kot pravilo. Danica Ikoč se je tako spomnila, da je dekle, ki je v Petelinjem zajtrku upodobila Bronjino hči, bila na snemanju v Prekmurju skupaj z babico (osebni pogovor, 1. 4. 2026). Tam, kjer staršev ni bilo, so to vlogo nekako prevzeli asistenti režije ali pa so, kot je za filmsko sestro Marinko povedala Irena Kranjc, zanjo poskrbeli: "[...] pri kostumografiji ali garderoberki. Onidve sta potem poskrbeli zanjo" (osebni pogovor, 10.

4. 2026). Tako imenovane "varuške" so se kot kaže pojavile na projektih, kjer je bilo otrok več in jih je bilo treba imeti pod nadzorom. Vseeno se zdi, da ni šlo za profesionalne skrbnike. Vesna Jevnikar je povedala, da so njihovo skrbnico angažirali šele po nekaj dneh po začetku snemanja: "Katjo Podbevšek, ki je bila od Janeta Kavčiča neko sorodstvo. Mislim, da je bila takrat še študentka in da bo bojda naša varuška, ker so vsi, ki so nas iskali naokoli, znoreli. Tako da potem smo imeli njo za varuško, v narekovajih" (osebni pogovor, 10. 3. 2026). David Sluga ima v spominu, da so tudi na *Poletju v školjki* pomoč iskali med sorodniki: "Pazil je torej stric od Kaje, brat njene matere. Bil je tam in je nekako skrbel kot nekakšen vzgojitelj za to preostalo hordo. Zame pač ni mogel, ker sem bil, kot smo rekli, dislociran, če pa nisem bil dislociran [...], nisem priznaval njegove nadoblasti" (osebni pogovor, 2. 4. 2026).

O očitno profesionalni skrbi sta spregovorila le Velimir Gjurin, ki ima še danes pred očmi postavo učitelja, ki jih je učil med snemanjem filma *Ti loviš (1961)* (osebni pogovor, 31. 3. 2026), in producent Franci Zajc, ki pravi, da je od projekta *Erazem in potepuh* dalje, kjer je za otroka še skrbela urednica mladinskega programa televizije, angažiral strokovnjakinjo, na primer učiteljico, da je profesionalno obvladala odnose z otroki in znala vskočiti in videti, kdaj otrok postane nejevoljen ali ga zmanjkuje: "Tudi v interesu režiserja je bilo, da ko je videl, da otrok ne zmore, smo takoj ustavili, malo počakali, naredili kaj drugega, ga kam peljali ali pa podkupovali s kakšno čokolado, ampak to ne traja dolgo" (Franci Zajc, osebni pogovor, 1. 4. 2026).

Rok Biček je povedal, da je imel enega od staršev prisotnega tako na snemanju kratkih igranih filmov *Dan v Benetkah*, *Kazenski strel*, kot tudi na filmu *Morje med nama (2024)*, ki ga je produciral. Prav iz slednjega se je spomnil, da je bil že na začetku ključen odprt pogovor s starši, tudi zaradi teme filma same. Mama je hotela biti ves čas na snemalnem mestu, še posebej ko se bo snemal prizor zlorabe, prišlo je tudi do zapleta. Imeli so dva čolna, spremljevalnega in enega s kamero in spremljevalni bi se moral vrniti v bazo po stvari. A ker je bila na njem mama, in bi se čoln vrnil šele čez kakšno uro, je mislila, da jo želijo odstraniti ravno, ko se bo snemal ta prizor. Mislila je, da jo želijo pretentati in je na vso moč vztrajala, da bo zraven. Prestavili so jo na čoln s kamero, da je lahko spremljevalni šel v bazo in se vrnil s stvarmi. Počasi se je začela zavedati, da niso ničesar skrivali in da se omenjeni prizor sploh še ni snemal, a jo je takrat zagrabil strah, da bodo nekaj naredili njenemu sinu, če nje ne bo zraven. Prišlo je celo do tega, da je hotela skočiti iz spremljevalnega čolna in plavati na čoln s kamero, a so jo ustavili, ji povedali, naj počaka in jo v miru prestavili na drug čoln. Na

snemanju je bila tako prisotna ves čas, tudi razumeli so se sicer dobro. Ostali so v stikih (Rok Biček, osebni pogovor, 1. 4. 2026).

Pri filmu *Kazenski strel* je Biček starše vključil še bolj. Bili so prisotni na vajah in celotnem snemanju. Funkcija koordinatorja intimnih prizorov takrat v našem okolju še ni obstajala ali bila prepoznana kot standardna praksa. Biček je zato pogovor o občutljivih prizorih najprej opravil s starši, po tem pa se je ob njihovi prisotnosti to komuniciralo naprej z njihovimi otroki. Starši otrok so po Bičkovih besedah na nek način prevzeli ravno to vlogo. Hkrati si sploh ne predstavlja, kako bi lahko brez staršev izpeljali način dela, ki ga opisuje kot "Stanislavski za otroke" (Rok Biček, osebni pogovor, 1. 4. 2026). V odjavno špico jih je celo napisal kot učitelje igre.

Glede na pripovedi se nakazuje, da se težave s starši lahko začnejo, ko ti ne poznajo sistema dela ali logistike, ker tega niso vajeni ali pa pričakujejo drugačen odnos. Hkrati se razpoznava, da ni dobro, da se na snemalnem mestu naenkrat pojavijo osebe, ki se z ožjim delom ekipe niso spoznale, sploh ko gre za vprašanje otroka, pa četudi so njegovi sorodniki, saj se naenkrat začne vzpostavljati nova dinamika. Vprašanje prisotnosti staršev torej ni toliko vprašanje, ali da ali ne, ampak vprašanje, kako jih vključiti, kdaj in kako jih pripraviti na to okolje.

Polett Kasza je povedala, da naj bi imel danes po mednarodnih smernicah otrok do približno 14. ali 15. leta ob sebi starša ali zakonitega skrbnika, po tej starosti gre za stvar dogovora. Ob tem se vse pogostejše uveljavlja tudi vloga koordinatorja intimnih prizorov, ki pa ne nadomešča starševske ali skrbniške funkcije, temveč jo dopolnjuje, predvsem na področju občutljivih prizorov in postavljanja meja. Hkrati praksa kaže, da starši ne morejo biti vedno prisotni, zato se v takšnih primerih uvede skrbnik ali druga odgovorna oseba. O vprašanju, koliko naj bodo starši prisotni na dejanskem snemanju, Kasza razmišlja, da po eni strani njihova prisotnost zagotavlja občutek varnosti in zmanjšuje tveganje v primeru nepredvidenih situacij, po drugi strani pa lahko vpliva na otrokovo vedenje in dinamiko igre. Zato se kot smiselna rešitev pogosto omenja njihova prisotnost v bližini, ne pa nujno neposredno na snemalnem mestu ali v vidnem polju otroka. Pri manjšem številu otrok se prisotnost starša ali skrbnika kaže kot posebej smiselna, saj ne predstavlja večje organizacijske obremenitve. Pri večjih skupinah pa se bolj uveljavlja model enega ali dveh odgovornih za celotno skupino. Najpomembnejše pa je, da ima otrok vedno dostop do odrasle osebe, ki ji zaupa, in da je

komunikacija med produkcijo, starši in otroki jasna in odprta (Polett Kasza, osebni pogovor, 26. 3. 2026).

Sara Kern je prisotnost staršev omenila kot olajševalno okoliščino zanjo in argumentov, ki so veljali v Sloveniji, danes ne razume več:

Zdaj se mi zdi, da nekako nočem biti tam sama z otrokom. Vedno hočem, da je nekdo zraven. [Če ga ni] se mi zdi, da sem jaz res edina, na kateri je še večja odgovornost, da ne bo kaj narobe. Zdi se mi, da je prevelika odgovornost, da ni zraven nikogar drugega zraven. Enako mi je s starši pomembno to, da se razvije zaupanje. Sploh če ne vedo nič o filmskem svetu in jim je vse novo. Da me spoznajo in da mi čim bolj zaupajo. Da z mano delajo na isti način, kot hočem delati jaz, v smislu, da z otrokom ne delijo nekih stvari (osebni pogovor, 16. 4. 2026).

Hkrati je opozorila na past:

Največja nevarnost je to, da imaš kot režiser moč in moraš biti pazljiv glede tega, kako jo uporabiš. Mislim, da je sploh najbolj nevarno takrat, ko so starši "nafurani" in hočejo, da otrok naredi dobro (in hočejo ugoditi vsemu), da bo še kakšna vloga. Potem starši v bistvu, tudi če so na snemalnem mestu, niso [tam], da bi res pazili za dobrobit otroka, ampak se strinjajo z vsem: "Ja kar koli rečete." Nobenega ni tam, ki bi res pazil na otroka (osebni pogovor, 16. 4. 2026).

Kot primer je opisala primer iz snemanja filma *Moja Vesna*, kjer sta se združila dva svetova: glavna igralka, ki s snemanjem ni imela nikakršnih izkušenj, in njena nova prijateljica, ki je imela s snemanji že vrsto izkušenj:

Začutila sem, sploh s starši prijateljice, ki je imela že veliko nekih vlog, da od njih ni bilo nobenega vprašanja. Imela sem neke replike, ki sem jih vrgla ven. Bilo mi je preveč, ni se mi zdelo okej, da otrok to reče in sem potem to dala ven. Ampak ti starši so ne vem kje našli scenarij in se je ona to že naučila. Ob vsaki ponovitvi je nisem mogla ustaviti, da ne bi tega rekla [ker se je že naučila]. Imela sem ta občutek, da kar napišem in rečem, bomo to delali in sem nekako edina, ki se odločam. [...] Na *Moji Vesni* so bili Mojini starši ves čas tam, a nekje drugje in je imela mama vóki-tóki, da je lahko poslušala vse, kar govorimo. Ampak isto ni bilo nikoli, da bi prišla in rekla, ne vem, nisem sigurna glede teh kletvic (osebni pogovor, 16. 4. 2026).

Preko njene izjave se postavlja zanimivo vprašanje, ali je starš, ki je sicer prisoten, ampak otroka ne varuje, morda celo bolj nevaren od tistega, ki ga ni, saj ustvarja lažen občutek varnosti?

Tako Kasza, kot Nataša Grom, sta izpostavili, da se mora režiser včasih ukvarjati z milijon drugimi stvarmi, zato niso na voljo za vse, a vseeno moraš iti do otrok, preveriti, ali je vse v redu in jih vprašati, ali se s tem strinjajo. Prav tu lahko vlogo prevzame koordinator intimnih prizorov ali neka druga usposobljena oseba, starš, ki to počne namesto njega, še posebej v

trenutkih, ko otrok pove, da mu nekaj ni v redu. Glede na razmišljanje Sare Kern odgovornost za dobro otroka na snemanju ne more biti prepuščena izključno režiserju, niti ni nujno, da lahko to odgovornost prevzamejo starši, saj ni nujno, da bodo delovali v njegovo dobrobit. Ključna je oseba, ki bo lahko v otrokovem interesu delovala neodvisno in ne v interesu produkcije ali karijerne poti.

A to vseeno ne pomeni, da režiser z otrokom nima odnosa, saj potemtakem ni vzpostavljene osnovne vezi zaupanja in varnosti. Kern poudari, da mora imeti otrok občutek, da lahko pride k njej, če se na primer ne počuti dobro, ne zmore snemati ali mora na toaleto. Meja kljub vsem varovalom, ki jih postavimo v obliki asistentov, ne sme obstajati. Otrok mora imeti z režiserjem ali režiserko razvit občutek varnosti, ki je pogoj, da bo z njim sploh sodeloval in se mu odpiral.

Seveda je vprašanje prisotnosti starša odvisno tudi od starosti otroka. Starejši kot je, lažje je brez staršev, a zakonodaja jasno pravi, da so do petnajstega leta zanj odgovorni starši in ni dobro, da vso odgovornost prenesemo na režiserja in produkcijo. Pri večjih odločitvah je nujna še potrditev staršev, če so seveda starši takšni, da bodo delali v korist otroka. Snemalno mesto je specifično delovno okolje, ki se ga ne da primerjati s športnim treningom ali katero koli drugo otroško dejavnostjo. Otrok je na filmu postavljen pred čustvene, fizične in včasih intimne zahteve, ki jih zunaj tega okolja ne srečuje, hkrati pa je obkrožen z odraslimi profesionalci, katerih primarni cilj je film, ne otrok. Prav zato je ključno, da je prisoten nekdo, ki lahko pri občutljivejših prizorih deluje v interesu otroka.

12 Kjer se začne intimnost in kako k njej pristopati danes

Na prvi pogled lahko sicer govorimo, da obstaja razlika med snemanjem filmov, v katerih se pojavi otrok in so prvenstveno namenjeni mladim, in tistimi, ki bolj ciljajo na odraslo občinstvo. A kot kažejo že najbolj osnovni primeri prizorov, kot je na primer že omenjeno zbliževanje lika Matica in njegove mame v filmu *Sreča na vrvici*, se prepreke pri delu z otrokom lahko pojavijo zelo hitro.

Ljudje smo si različni. Nekaj, kar se zdi enostavno enemu, se drugemu morda ne bo. Polett Kasza je to ponazorila na lastnem primeru iz otroštva:

Ko sem bila v baletni šoli, je imela učiteljica že na enem prvih srečanj s starši pogovor z mojo mamo. Bila je izjemna pedagoginja in jo je vprašala, kakšen tip osebnosti sem, ali potrebujem bolj nežno, zaščitniško vodenje, ali pa me je glede na moj značaj mogoče bolj potiskati. Moja mama je rekla, da sem tak tip, ki ga lahko malo bolj "potisneš", in tako je potem tudi delovalo. Zame drugačen pristop ne bi deloval, če sem želela napredovati. Zato je pomembno, da se starše vpraša, kakšni so njihovi otroci, kako reagirajo in razmišljajo, kaj jim ustreza in česa so vajeni (osebni pogovor, 26. 3. 2026).

Pomembno je torej, da se dobi nekakšen občutek, koga imaš sploh pred sabo, ki deluje kot vodilo, kje je sploh potrebno začeti. Intimnost se namreč začne že s pogledom, dihom, bližino posameznika. Pri otroku lahko po njenih besedah intimnost razumemo precej širše kot pri odraslem. Ne gre le za fizični stik, temveč za vse situacije, kjer je otrok na kakršen koli način izpostavljen, ranljiv ali v ne povsem običajni situaciji (Polett Kasza, osebni pogovor, 26. 3. 2026). To lahko razdelimo v več kategorij:

Družinska intimnost. Sem spadajo prizori, kjer otrok upodablja družinske odnose. To vključuje vsakdanje telesne interakcije in bližnje odnose, kot so objemi, dotiki, crkljanje, pa tudi situacije, kot so oblačenje ali slačenje. Čeprav so takšni prizori na videz povsem običajni, se jih v kontekstu snemanja obravnava kot intimne.

Čustvena intimnost. Zajema čustveno izpostavljenost otroka. To so prizori strahu, stresa, bega, skrivanja, močnih čustvenih izbruhov (jok, kričanje) ali situacije, kjer otrok nekaj intenzivnega doživlja ali opazuje. Gre za prizore, pri katerih je pomembno, da je otrok v teh trenutkih ranljiv, ne glede na to, ali gre za pozitivna ali negativna čustva.

Intimnost kostuma in telesne izpostavljenosti. To vključuje vse situacije, kjer je otrok delno razkrit ali v okoliščinah, ki so sicer zasebne. Na primer, da je v kopalkah, spodnjem perilu, prizori kopanja ali uporabe stranišča. Tudi če prizor ni seksualen, se danes razmišlja in upošteva možnost kasnejše uporabe posnetkov na različnih platformah ali v drugih kontekstih, zato se takšne situacije obravnavajo kot intimne in zahtevajo dodatno zaščito, na primer dodatne plasti oblačil.

Intimnost zasebnosti. Sem sodijo prizori, ki prikazujejo dejavnosti, ki jih sicer opravljamo zasebno, na primer v kopalnici ali pri preoblačenju. Ključno je, da je otrok v situaciji, kjer bi v resničnem življenju pričakovali zasebnost, medtem ko je na snemanju prisotna celotna ekipa.

Pokaže se, da se glede na mednarodne standarde vse podrobno premisli in se kot samoumevnih ne jemlje niti objemov. Čeprav se v projekt morda ne bo vključilo koordinatorja intimnih prizorov, vpogled v njihovo razmišljanje in pristop omogoča razmislek o vsem, na kar moramo biti pozorni, ko se pripravljamo na snemanje. Pogovori se lahko začnejo že zelo zgodaj, kjer se pogovorijo, kaj si režiser sploh predstavlja. Veliko je odvisno od tega, koliko režiser sam že ve in koliko želi biti soudeležen v procesu:

Nekateri režiserji imajo zelo jasno predstavo, kaj želijo in jaz sem tam predvsem zato, da usklajujem delo z igralci in z njim ter poskrbim, da se igralci počutijo udobno, zato skupaj nekaj dogovorimo in nato vadimo (Polett Kasza, osebni pogovor, 26. 3. 2026).

Pri prizorih intimnosti je lahko njena vloga zelo tehnična, a se prilagaja temu, kako si delo predstavlja režiser. S pomočjo sistema semaforja scenarij razdeli na tri dele, ki bodo določili tudi, ali je nujno, da je prisotna na snemalnem mestu ali ne:

- zelena pomeni stvari, ki so jasne ali neproblematične;
- oranžna pomeni nejasnosti, ki jih je treba še razjasniti;
- rdeča označuje trenutke, kjer je koordinacija nujno potrebna na samem snemalnem mestu.

Sledi srečanje z režiserjem, kjer predelajo vse oznake in odprta vprašanja, kjer se lahko barva določenemu prizoru glede na odgovore in želje tudi spremeni. Na to vpliva: kaj točno se bo zgodilo, kaj vidimo, kakšen je položaj kamere.

Za tem sledi še srečanje z nastopajočimi. Pri otrocih se v proces vključi še starše, vendar je ključno predvsem to, da otrok dobi občutek, da ima njegov glas dejansko težo. Kot poudari Kasza je pomembno, da: "[...] otroci čutijo, da njihovo mnenje šteje, da lahko rečejo: "To zmorem" ali "Nisem prepričan-a, bomo videli"" (osebni pogovor, 26. 3. 2026). Ne gre zgolj za nekakšen postopek, ampak da otrok dejansko sodeluje pri tem, in pove, kaj je zanj sprejemljivo.

Zelo pomembna je tudi razlika med poslušnostjo in soglasjem. Pri otrocih je ta meja še posebej občutljiva, saj lahko želja po ugajanju hitro zamenja resnično strinjanje. Kot opozarja

Kasza: "Med poslušnostjo in privolitvijo je zelo tanka meja" (Polett Kasza, osebni pogovor, 26. 3. 2026). Otrok lahko reče "v redu je", ker želi biti priden ali ne želi razočarati odraslih, vendar to še ne pomeni, da se res počuti dobro. Zato je ključno stalno preverjanje, ponujanje alternativ in način postavljanja vprašanj, ki niso predstavljena kot pritisk, ampak kot odprt prostor izbire (Polett Kasza, osebni pogovor, 26. 3. 2026).

Primer, kako tanka je lahko ta meja, prikaže primer prizora golega tuširanja takrat še mladoletne, šestnajstletne igralko v filmu *Ko zorijo jagode*. S starši, ki so bili takrat še vedno njeni zastopniki, se o dotičnem prizoru kot kaže ni pogovarjalo, niti se ni pogovarjalo o sceni poljubljanja: "Morate vedeti, da so moji starši Rajku zaupali, meni so zaupali, ker je bilo samo to: "če ti kaj ne bo v redu, ali dvigni šila in kopita ali prekini ali kar koli že"" (Irena Kranjc, osebni pogovor, 10. 4. 2026). Sklepajoč po pričevanju Irene Kranjc se zdi, da je za prizor izvedela šele dan prej, v pred produkciji pogovorov o tem ni bilo:

Prejšnji dan mi je povedal, da bomo jutri, če bo vse tako po planu, delali [to]. [...] Ja, jaz nisem imela s tem nobenega problema, seveda mi je bilo nerodno, saj sem na začetku tudi zardela, samo potem, ko sem to odklopila... [...] Rajko mi je takrat rekel, da bo tuš tekla, da bo to šlo po prsih, da se bodo prsa videla in potem nekako po nogi, da bo potem tudi na filmu. To me je malo skrbelo, to priznam, kako bo javnost odreagirala na to. Ker golota je bila takrat vseeno še ena tabu tema (osebni pogovor, 10. 4. 2026).

Doda, da se v posebnih okoliščinah po navadi ni ustrašila, ampak stisnila zobe in si rekla: "Zdaj smo tukaj, to bomo naredili, potem bomo pa videli, kaj bo" (Irena Kranjc, osebni pogovor, 10. 4. 2026) in nadaljuje, kako je potekalo snemanje na zaprtem snemalnem mestu, kjer so bili poleg le režiser, direktor fotografije in maskerka: "Rekli so, zdaj smo tu trije, ampak to bo videla cela Slovenija in še kdo drug." (osebni pogovor, 10. 4. 2026). Ona je vprašala: "V redu, ampak spada noter? Ali je lahko film brez tega?" (osebni pogovor, 10. 4. 2026). Odgovorili so, da ne, ona je odvrnila: "No, potem pa se bom stuširala" (osebni pogovor, 10. 4. 2026) in zaključi: "Na noben način se nisem počutila izigrano, niti ne razgaljeno, čeprav sem gola, tisto tam nisem bila jaz, tam je bila Jagoda. Spopadla sem se s tem in če to spada v kontekst filma, je pač spadalo tja" (osebni pogovor, 10. 4. 2026).

Morda se iz takratne perspektive nič ni zdelo prav problematično, po drugi strani pa iz današnje perspektive izstopa predvsem pomanjkanje predhodne komunikacije in priprave, kar bi danes veljalo za problematično. Odločitev je bila v veliki meri prepuščena trenutku in njeni pripravljenosti, da se prepusti situaciji, kar lahko razumemo kot pritisk, četudi ne nujno nameren. Kolikor se lahko razbere med vrsticami, na nek način prav velike izbire ni imela, saj

naj bi bila ta scena po njihovih besedah nujna za film. Kot je pojasnila Polett Kasza je vedno treba ponuditi možnosti, da naredijo kaj drugače in ne samo vprašati: “[...] ali si v redu s tem, ja ali ne” (osebni pogovor, 26. 3. 2026). Ne gre samo za to, ali se strinjajo, ampak tudi za to, kako bodo nekaj naredili. Hkrati je sploh pri mladih treba upoštevati, da se lahko zgodi, da bo nečemu rekel ja, a se na snemalni dan tako ne bo več počutil: “Potem moramo imeti pripravljena tudi plan B in C, ki sta vnaprej usklajena z režiserjem in ju vsi poznajo. Gre za nekakšno varnostno mrežo, da ne pride do situacije v zadnjem trenutku, ko ne vemo, kaj storiti in kako rešiti problem” (Polett Kasza, osebni pogovor, 26. 3. 2026), kot se je na primer zgodilo pri *Sreči na vrhovi*, ko so ustavili snemanje. “Namesto tega rečemo: v redu, to ne deluje, imamo drugo možnost, ki bo delovala. Vse je torej stvar dobre priprave v predprodukciji, ki je danes verjetno precej drugačna kot nekoč” (Polett Kasza, osebni pogovor, 26. 3. 2026). Pomembno je, da so vsi vnaprej obveščeni, kaj se bo dogajalo.

12.1 Prehod v lik

Irena Kranjc je z besedami, da v sceni ni bila ona, temveč Jagoda, nakazala še na en pomemben del priprave. Kakor je razložila, ni šlo za odcepitev, ki je posledica pritiska, temveč za zavestni pristop, da se je pred snemanjem prizora umirila in iz Irene stopila v Jagodo. Šlo je za proces, do katerega je nekako prišla sama. Pred snemanjem scen je potrebovala pet minut zase. Odmaknila se je od ekipe, v glavi je premlela, kaj se bo delalo in kaj in kako mora narediti (osebni pogovor, 10. 4. 2026).

Polett Kasza glede vstopanja v lik poudarja pomen majhnih ritualov, ki igralcu pomagajo preiti iz vsakdanjega stanja v lik. Že na vajah uporabljajo različne pristope, kot so igre, osebni sprožilci, in jim na primer predlaga, da si izberejo svojo najljubšo pesem ali izberejo nekaj, ob čemer so lahko igrivi oziroma malo nori:

Potem tudi “izstopimo”, ne samo z rezom, ampak imamo še nek vmesni trenutek, da vedo, kako se “vklopiti” in “izklopiti”. Na koncu dneva je to lahko nekaj preprostega, kot stresanje telesa ali skok ven iz vloge, ali pa da se pretvarjamo, da slečemo kostum lika in ga pustimo v garderobi. Lik ostane tam, jaz grem domov in se naslednji dan vrnem ter si ga spet “oblečem”. S takšnimi gestami pravzaprav ustvarjamo ta mali prostor prehoda (Polett Kasza, osebni pogovor, 26. 3. 2026).

Pri otrocih je ta ločnica po njenih besedah manj jasna kot pri odraslih, zato je med snemanjem priporočljivo stalno opominjanje z imenom lika, da vedo, da je to njegov lik in da to ni on (Polett Kasza, osebni pogovor, 26. 3. 2026).

Tega se je iz svojega kratkega igranega filma *Kazenski strel* spomnil tudi Rok Biček, kjer je otrok za kostum imel nogometni dres. Imeli so obred, da ko ga je oblekel, je bil Franjo, ko ga je slekel, je bil spet Gabrijel. Ko so snemali najbolj intenzivno sceno, se je ta postopek izkazal še posebej priročno: "Ko je bilo prizora konec, mu je oče takoj slekel dres in rekel: "Ej, nisi več Franjo, zdaj si spet Gabrijel." In to je delovalo takoj. V trenutku, ko je slekel majico, se je sprostil, celo iz histeričnega joka je prešel v smeh. Kot da je bilo vse vezano na tisto rumeno majico" (Rok Biček, osebni pogovor, 1. 4. 2026).

Kaj se zgodi, ko otrok ne razume, da gre za prehod, je pokazala izkušnja Vesne Jevnikar, kjer se pojavila kot mama sinu. V prizoru se je morala razjeziti na dečka, ki je predolgo zvonil na zvonec. Ko je začela kričati, so se mu ulile solze:

Začnemo snemati, on dejansko pozvoni, jaz začnem kričati nanj in otroku se ulijejo solze. Zatrokira. Popolnoma noben ni razumel za kaj gre. [...] Po ene desetih minutah [sem se] spomnila, da seveda otroku ni noben povedal, da to, kar smo od njega zahtevali, da zvoni (na silo), da je to igra in da bo potem kregan. In on je mislil, kakšna krivica se mu dogaja, ker je naredil to, kar smo hoteli, potem smo ga pa kregali. On ni dojel, ker mu nihče to ni povedal. [...] Dejansko pozabiš, pozabiš kot odrasel, da bo on to [dojemal] drugače (osebni pogovor, 10. 3. 2026).

Ločevanje med realnim in filmskim svetom tako še posebno pride do izraza pri intenzivnejših scenah, zato so posledice za otroka lahko hujše. Jasne ločnice otroku pomagajo razumeti, da napad na lika ni osebni napad nanj, temveč poseben način igre, znotraj ustvarjenega prostora, ki ima svoje meje. Ne gre za nekaj, kar naredimo na začetku, ampak nekaj, kar moramo preverjati celoten čas dela z njim.

12.2 Priprava in razvoj najbolj občutljivega

Večini sogovornikov, ki so v filmu aktivni še danes, se je, ko so slišali, da vaj včasih ni bilo, to zdelo precej nenavadno. Sploh pri otrocih v glavni vlogi. Kljub temu se med njimi še danes najde kdo, ki razmišlja, da se otrok lahko znajde bolje, če je "vržen v vodo", da ne bi bilo nikakršnih srečanj, je pa nepredstavljivo.

12.2.1 Koliko vaj in kakšnih?

Miha Hočevar vaj nima veliko, a predvsem iz strahu staršem prepove, da bi se teksta doma učili sami. Predvsem ker nimajo znanj, da bi otroka pripravili na igro, sploh takšno, kot jo potrebuje: da ne deluje naučeno, podarjeno in z občutkom knjižne slovenščine. Večkrat gredo čez tekst skupaj in ga zakoličijo. Pomembno mu je, da otrok razume, zakaj je besedilo takšno, da v njem zazna skrite pomene, ki bodo imeli morda funkcijo šele v naslednjih prizorih, ali so odzven prejšnjih. Nikoli pa ne bi vadil na primer joka, saj se ob prevelikem ponavljanju morda ne bo ponovil. Hkrati je opozoril, da je treba njegove filme postaviti v posebno kategorijo, saj ne temeljijo na razvoju likov, temveč so mozaični z "orkestrsko" zasedbo, kjer ima vsak zelo pomembno vlogo, ampak se v celotnem filmu pojavi le nekajkrat in šele ko film gledaš v celoti, vidiš dodatne plasti, detajle, utrinke in doda, da: "[...] to niso vloge, kjer bi moral nekdo oddelati en strašen razvoj" (Miha Hočevar, osebni pogovor, 20. 3. 2026).

V filmih Sare Kern je lok razvoja otroškega lika večji. Pred snemanjem se pogosto srečuje z otroki, zlasti kadar nimajo izkušenj s filmom, ter tako z njimi kot starši skozi pogovor o filmu ter improvizaciji postopoma vzpostavlja razumevanje procesa. Srečujejo se po manjših skupinah ali parih, ki se srečajo v prizorih, medtem ko se tisti, ki nimajo skupnih scen, sploh ne srečajo. Generalnih bralnih vaj nima, ampak proces prilagaja konkretnim odnosom med liki in potrebam posameznih igralcev:

Najbolj mi je pomembno to, da imam individualne vaje z vsakim posebej. [...] In vedno spodbujam otroka v to, da ni napačne stvari, ki jo lahko narediš pred kamero. Če greš po metodi, da samo slediš, da si v trenutku, da reagiraš v trenutku, čim bolj iskreno, da se igraš, ampak na resen način in da v tem ni napak, da ni ves čas tega pritiska, da bo nekaj rekel narobe (Sara Kern, osebni pogovor, 16. 4. 2026)

Čeprav se lahko predvsem na snemalnem mestu hitro vzpostavi določena, vsaj navidezna avtoriteta režiserja, saj otrok hitro opazi, od kje prihajajo navodila in kdo usmerja proces, otroka dojema kot sodelavca. Verjame, da mora podobno kot odrasel igralec tudi otrok dobiti občutek, da ima svoje mesto v procesu, da je pomemben član ekipe in da je njegov prispevek vreden pozornosti, saj ga lahko to pogosto dodatno motivira za dobro delo. A tako ni počela vedno. To se je nekako spremenilo s prvencem *Moja Vesna*, ki je verjetno tudi zaradi svoje dolžine potreboval več razmišljanja o razvoju lika:

Ko smo delali Orla, [...] je bila razlika res samo v tem, kako sem jaz z njim delala in takrat je bil bolj nekakšen vojerističen [vojerističen], v smislu, dajmo mu ta kruh za jesti in mi ga

snemamo. Isto sem poskušala graditi zaupanje, ampak ni bilo toliko tega občutka, delamo skupaj (Sara Kern, osebni pogovor, 16. 4. 2026).

Čeprav otroka dojema kot sodelavca, je bila do zdaj precej proti temu, da se otroku da scenarij: "Za avdicijo in kasneje sem pisala scene, ki so podobne, imeli smo vaje, ampak je bilo vse v smislu spoznavanja lika v podobnih situacijah, tako je bilo bolj zame, da vidim, kako otrok reagira. Po tem delajo sceno, kakršna je napisana, prvič pred kamero, to je bila nekako ideja" (Sara Kern, osebni pogovor, 16. 4. 2026). A priznava, da ima glede tega vedno več moralnih zadržkov, saj se ji vse bolj odpira vprašanje privolitve in otrokovega razumevanja procesa, predvsem kadar film posega v težje ali občutljive teme. Vse bolj se ji zdi pomembno, da otroci natančno vedo, kaj snemajo, kar zmanjša možnost presenečenj. Vse bolj se ji odpira pomen transparentnosti pri delu z zahtevnejšimi vsebinami.

12.2.2 Pomen soigralca

Enkrat, ko sedimo za družinsko mizo in tam teče nek dialog, me je malo zmotilo, da je bila kot neka strokovna zaščita med mano in njimi - [med mladimi in profesionalnimi igralci]. Sploh niso šli v povezavo. Jaz sem poskušal igrati nek ping-pong z njimi, pa niso [...] so me odrezali v tem smislu. Oni so igrali svoje. To je brez veze, tako se ne igra, posebej ne z otrokom (David Sluga, osebni pogovor, 2. 4. 2026).

V izjavi, ki jo je Sluga omenil v povezavi s snemanjem filma *Poletje v školjki 2 (1988)*, se izriše, kako pomembna je predvsem za mladega igralca povezava s soigralcem, saj se morajo spremljati in ne igrati vsak v svojo stran. Čeprav bi lahko raziskovali, zakaj je do tega prišlo, je najpomembnejše, da razumemo, da ustvarjanje te povezave ni samo na režiserju, temveč se mora biti sposoben v to spustiti še soigralec znotraj scene.

V povezavi s tem se je v pogovorih vsaj dvakrat pojavil izraz "ista valovna dolžina". Franci Zajc in Danica Ikoivic sta ga uporabila kot spomin na sodelovanje Jerneja Šugmana z mladimi pri filmu *Sladke sanje (2001)*, ko smo odprli temo snemanja nasilnih prizorov: "Šugman se je pripravil in je s tem otrokom predebatiral. Igralec mora, če je odrasel in z otrokom, da sta na isti valovni dolžini" (Danica Ikoivic, osebni pogovor, 1. 4. 2026). Franci Zajc je ob tem dodal, da je Šugman na primer rekel: "Zdaj sem jaz tak, to bom naredil, ker sem na vas jezen in vi morate to sprejemati" (osebni pogovor, 1. 4. 2026). Ta spomin razkriva, da se v proces zaščite vključuje tudi odrasel igralec, ki je z razlago omogočil ustvarjanje varnega okolja in jasnosti. Sara Kern je razmišljala:

Sploh s profesionalnimi igralci [je pomembno], da res pridemo na isto valovno dolžino glede tega, kako bomo delali z otroki. Pripravljeni morajo biti na to, da otrok reče kar koli [...] in to potem bolj odpre možnosti, da se stvari zgodijo. Drugemu igralcu ne morem zagotoviti, kaj se bo zgodilo, ker ne vemo, in to prinese nek svež veter (osebni pogovor, 16. 4. 2026).

Ponekod se lahko odzivi sestavijo v montaži, a če potrebuje daljše kadre, se zanaša na drugega, odraslega igralca. Da ga pripravi do tega, dela z njim individualno, a bolj preko pogovorov o sceni: kako jo želi narediti, predelajo lok lika, a prizora ne vadijo zares. Prvič to preizkusijo na snemalnem mestu, kjer se otroku razloži, kaj se bo zgodilo, da ne bi bilo presenečenj, kako se na to odzove, a če se bo odvijalo drugače, naj sledi temu. Odrasel igralec, ki je opremljen z vedenjem, kam naj bi prizor šel, pomaga poskrbeti za obrat znotraj prizora in otroka na nek način vodi, hkrati mora ostati odprt in igriv. Otroku se ne zaveda, kako je videti v določeni situaciji, zato je lahko v tej igri bolj resničen, ne zanima ga nič okoli njega, nič ga ne zmoti. Mimo gre lahko letalo, vse se lahko podira, a ga to ne moti, ker je vse zares: "Otroška igra temelji na tem. Otroci, ko se igrajo, zelo resno jemljejo vse to. Vprašanje je samo, koliko odrasel lahko pozabi, da je odrasel" (Sara Kern, osebni pogovor, 16. 4. 2026).

Čeprav se morda primera na prvi pogled zdita različna, "ista valovna dolžina" pri obeh pomeni, da mora odrasel igralec razumeti, kako otrok deluje v prizoru in se temu prilagoditi, ne pa od njega pričakovati običajnega profesionalnega pristopa. Otroku mora dati prostor, ne pa ga zapolnjevati namesto njega.

12.2.3 Biti v situaciji

A čeprav so si režiserji v pogovorih glede na pristope k delu zelo različni, v takšni ali drugačni obliki uporabljajo besedo situacija. V nekaterih primerih je uporabljena kot zmožnost posameznika, da ima talent oziroma imaginacijo, s katero se lahko spravi vanjo, pri drugih, da moramo kot režiserji ustvariti verjetno okolje ali situacijo, v katero se otrok sploh lahko spravi. To lahko na eni strani, kot pove Biček, pomeni, da igralcu razlagaš, kaj je njegov interes, kakšna je njegova motivacija in zakaj to počne, hkrati pa ga opomniš, če ni bil v situaciji oziroma če se ni pravilno odzval:

Spomniš ga, naj ne pozabi, koga ima pred sabo in koga ta človek predstavlja. Rečeš mu: bojiš se ga, poglej, kakšen je. Če se ga boji, naj se ga potem tudi zares boji. Moraš biti konkreten, ne pa da daješ abstraktne opombe tipa "daj še deset procentov več" ali "daj še malo manj". Treba je iskati različne variacije, ker če mu ves čas ponavljaš isto, mu to ne pomaga. Sploh pri

otroku je slab napotek, da mu samo rečeš, naj bo malo manj ali malo več (Rok Biček, osebni pogovor, 1. 4. 2026).

Ko pogledamo film Roka Bička in Sare Kern, je skupna lastnost obeh, da imata že v osnovi postavljeno jasno, vizualno čisto okolje z napeto čustveno situacijo, v katero se otrok lahko preprosto prestavi, ne da bi moral nositi velik igralski lok ali preobrat, in se na vse skupaj le iskreno odzove. Kot ugotavlja Sara Kern, močna situacija in dobro zgrajen scenarij že sama nosita čustveno težo prizora, zato otroku ni treba igrati velikih preobratov ali pretiranih čustev. Njegova naloga je predvsem, da je iskreno prisoten v tišini, dialogu in trenutku. Po njenem je prav ta minimalizem pogosto težji od izrazite igre, saj je lažje delati več kot manj, še posebej pri profesionalnih igralcih, ki imajo potrebo, da bi prizor dodatno poudarili.

Kaj omogočata iskrenost nastopajočega in pravilno postavljeno okolje, je razmišljala preko primera iz filma *Moja Vesna*:

Loti ima sceno [...] ne vidi se veliko, a ona se je zares jokala, bila je res žalostna, ampak to je ona nekako naredila sama. Vseskozi sva imeli to sceno, kdaj bo, o njej sva se pogovarjali. Ne vem, na kaj je mislila, da se je spravila do joka, ampak nekako sem ji to pustila, da naredi sama. Jaz sem ji samo rekla, kaj potrebujemo, v kakšnem stanju je ta lik. [...] Vedela sem, da bo iskreno naredila. [...] Ona se je sama spomnila, kaj bo, kako se bo spravila v to, ta neka otrokova domišljija zelo pomaga (osebni pogovor, 16. 4. 2026).

Kot je dodala poskuša, da ne prinaša veliko svojih pričakovanj, kako naj bi nekaj bilo videti. Najbolj jo žene, da skušajo vsi delati nekaj iskreno in priti do teh trenutkov. Nihče ne ve čisto točno, kako bo videti in to je del tenzije, ki je za film dobra: "Če ima otrok talent, da lahko improvizira, potem se nekaj zgodi. Zares mislim, da ni, da bi moral vleči iz ne vem kje. Če scena to prinese, ima to notri in v dialogu, ter drug igralec to prinese notri, potem se otrok na to odziva" (Sara Kern, osebni pogovor, 16. 4. 2026).

Iz vsega tega se nakazuje skupna logika. Otrok bo iskren, če bo svet prizora okoli njega zgrajen konkretno in se bo nanj lahko odzival, ne samo skozi scenarij in režijo, ampak tudi skozi soigralca, ki mu da prostor. V tem smislu otrok pravzaprav ni nikoli v vlogi, da mora nekaj odigrati, ampak vedno v situaciji, na katero se iskreno odzove. Seveda pod pogojem, da so mu stvari jasno razložene in da ve, kaj se dogaja.

12.3 Pomen ekipe

Ko se ustvarja film, se veliko govori o odnosu igralec–režiser, morda tudi o odnosu režiserja s producentom, a v resnici to, kako bo snemanje potekalo, kakšna bo vsesplošna energija, v veliki meri uravnava celotna ekipa. Pri delu z otrokom je to še posebej prisotno, saj otrok absorbira celotno dogajanje in ga zaznava intenzivneje. Odnos ekipe do dela in do otroka je zato še toliko pomembnejši.

To se kaže že pri vsakodnevni komunikaciji. Odrasli včasih pozabimo, da imamo v otroku pred sabo osebo, ki svet okoli sebe zaznava nekoliko drugače. Včasih se celo pozabi na njegovo prisotnost, kar pomeni, da se na snemalnem mestu, kot na običajen dan, še naprej pojavljajo kletvice ali nevmesni komentarji. Iz tega razloga je priporočljivo, da prvi asistent režiser sam ali skupaj s koordinatorjem intimnih prizorov opomni nanj. Polett Kasza je kot primer navedla povsem preprost opomnik: “Zdravo, danes je z nami naš mali soigralec. Bodimo pozorni na to in ne pretiravajmo” (osebni pogovor, 26. 3. 2026). Ob tem moramo še paziti, da četudi komentarji prihajajo z dobrim namenom, opomnimo, naj se nevmesnega, tudi na videz pozitivnega komentiranja izogibamo, kot je na primer: “Danes si v tej obleki videti ljubko” (Polett Kasza, osebni pogovor, 26. 3. 2026). Čeprav je mišljeno dobronamerno, tega kot odrasli otroku ne bi smeli govoriti. Enako velja za igralca ali igralko, če reče kaj v smislu: “Ta šala je samo med nami.” Ker lahko to hitro zaide v čudne smeri” (Polett Kasza, osebni pogovor, 26. 3. 2026). Zato je priporočilo, da se vedno opozarja tudi na jezik, kako ga uporabljamo in kaj govorimo otrokom na snemanju. To kaže, da varno delovno okolje ne nastane spontano, temveč ga je tudi pri delu z ekipo treba vzpostaviti zavestno.

Pomen ekipe se kaže tudi v spominih sogovornikov na lastne igralske izkušnje. David Sluga je izpostavil, da je bila ekipa dobra, med sogovorniki sta bila večkrat omenjena sektorja maska in kostum. Kot je bilo omenjeno v spominu Irene Kranjc, so včasih nadomestile kakšnega člana ekipe, ko so pazile njeno mlajšo soigralko, drugič so poskrbele za pozornosti, ki so ostale v spominu. Matjaž Gruden se tako spominja:

Zvonka Makuc je bila kostumografinja in vedel si, da imaš nekoga, ki je tam, ki ni samo kostumografka [...], je odrasla oseba, potem je bila maskerka [...], vse to so bili profesionalci, ki so se prilagodili temu, da so delali film z otroki in so bili zelo pomembni v tem, da si se počutil tudi varnega, ker rabiš ta krog ljudi. Zvonka, enkrat, ko sem v sceni na policijski postaji, ko imam eno srajco, ki mi je bila zelo všeč, potem me pa je tako gledala: “Pa daj vzemi jo domov.” Tako taki drobni trenutki ene prijaznosti (osebni pogovor, 6. 3. 2026).

Iz navedenega lahko razumemo, da na otrokovo izkušnjo vpliva celoten krog udeležениh na snemanju in ne le sodelovanje z najbližjimi sodelavci, kot so na primer režiser in soigralci.

Poleg prilagajanja načina komunikacije nekateri v praksi uporabljajo mehko uvajanje otroka v snemalno okolje. Sploh za tiste, ki v profesionalno filmsko okolje vstopajo prvič, je namenjeno zmanjševanju občutka tujosti in bolj naravnemu vstopanju v delovno okolje pred kamero. Tako Rado Likon kot Lev Predan Kowarski sta povedala, da otroku omogočita, da se spozna z osnovnimi tehničnimi sredstvi in načinom dela (kamera, ekipa, prisotnost ekipe):

Režiser naredi svoje delo, jaz pa moram otroka seznaniti, mu pogosto dam tudi možnost, da pride za kamero, da pogleda, da malo drži kamero na stativu, da vidi, kaj se bo videlo skozi in tako naprej. S tem pridobim njegovo zaupanje. [...] Ga usmerjamo tudi v prostor: tam na tleh je značka, stopi do tja, da bomo imeli ostro sliko. Takrat smo še delali z metri, brez monitorjev in sistemov kot danes. Če je naredil napako, nisem reagiral slabo, ampak sem rekel: "Oprosti, ampak nismo mogli izostriti, lahko ponoviš?" (Rado Likon, osebni pogovor, 5. 3. 2026).

Jaz vidim zelo pomembno funkcijo tega, da se prej spoznaš z igralci, ker je treba vzpostaviti nek odnos, ker se morajo pred kamero počutiti komfortno in varno. Ti si tam, ti si to oko, ki jih gleda. Mi že ko postavljamo luč, gledamo te ljudi, postavljaš luč in gledaš nekoga. Vedno se zgodijo ti pogovori, kako to izgleda na snemanju, če še niso bili na snemanju in potem jim malo poveš. Ko jim poveš, kaj približno pričakovati, potem, ko vidijo, ko prepoznajo te stvari, je precej bolj prijetno oziroma jim ni čudno. Jaz rečem: "ko boste tam na snemanju stali pred kamero, se bo zgodilo, da vas bom gledal, zato, ker bom gledal svetlobo." Ko to vedo in vidijo, prepoznajo in se ne počutijo neprijetno zaradi tega (Lev Predan Kowarski, osebni pogovor, 3. 3. 2026).

Cilj takšnega pristopa torej ni zgolj izvedba kadra, temveč zmanjševanje nepredvidenih situacij in vzpostavljanje varnega občutka pred kamero. Hkrati je cilj, da otrok sčasoma pozabi, da se snema oziroma da snemanje dojema kot naraven neprekinjen proces.

Pri projektih Sare Karen so naredili še korak dlje. Ne samo, da se je ekipa prilagodila otroku, ampak se mu je prilagodil celoten proces. Ideja izhaja iz vprašanja, kako posneti, da se bo ohranjal prostor igre, kjer je otrok lahko sproščen in kjer se lahko sproščeno giblje. Z direktorjem fotografije Levom Predanom Kowarskim sta se zato vedno spraševala, kako zasnovati proces, ki ne bo deloval na način, da otroku točno določiš, kje mora stati, kako naj bo nagnjen ali da mu določaš točne časovne okvirje, kdaj naj vstane, saj verjame, da se v takšnih primerih otrok na koncu ukvarja le s tehničnimi zahtevami in ne s situacijo. Ob tem je pomembna tudi "kapsula", kjer navodila otroku ne prihajajo iz različnih strani, temveč da z njim komunicira ena oseba, ki usmerja ritem in pravila dela. Takšen način komunikacije

otroku omogoča, da se še dodatno sprosti in ni izpostavljen zmedi, ki jo lahko prinese preveliko število odraslih okoli njega (Sara Kern, osebni pogovor, 16. 4. 2026).

Takšen pristop Sare Kern seveda lahko razumemo le kot enega izmed načinov prilagajanja procesa otroku. Enotne metode ni, saj se posamezni režiserji razlikujejo. Če se v poglavju o avdicijah pokaže, da je ključna kompatibilnost med otrokom in režiserjevim načinom dela, se ista logika nadaljuje tudi v času snemanja. Ni dovolj le izbrati pravega otroka, temveč je treba zanj vzpostaviti tudi ustrezne pogoje dela, ki bodo ustrezali zadanim ciljem. Skupno pa jim je, da skušajo ustvariti pogoje, v katerih otrok ni obremenjen s tehničnimi zahtevami, temveč se lahko osredotoči na situacijo in odziv v njej.

12.4 Zaščita otrok pri zahtevnih vsebinah

Ko film zahteva, da otrok doživi nekaj intenzivnega (zlorabo, izgubo, smrt), se odpre vprašanje, koliko otroku razložiti in kako ga zaščititi. Pollet Kasza pojasnjuje, da pri mlajših otrocih pogosto ustvarijo drugačne, lažje razumljive zgodbe, ki niso neposredno povezane z dejanskim scenarijem. Pri starejših, ki določene izkušnje že poznajo, je možno več:

Če gre že za najstnika, so morda že slišali za spolne zlorabe ali pa o svetu vedo več, zato lahko določene stvari že odigrajo, ker razumejo, kaj so in kaj se dogaja. Če pa gre za zelo majhnega otroka, ki določenih čustev zagotovo še ni izkusil [...] Namesto smrti na primer rečemo, da nekdo v prizoru spi ali da se ta lik ne počuti dobro (osebni pogovor, 26. 3. 2026).

Poleg tega obstajajo prizori, ki jih lahko rešujemo že s samim načinom snemanja. Miha Hočevar je na primer pri prizorih, ki so nakazovali spolnost, kamero postopno umaknil stran od likov in je gledalec lahko sklepal, kaj se je zgodilo, ali pa so bile nekatere situacije čisto v drugem prostoru in se je le slišalo skozi stene in je otrok to navidezno poslušal. Kot še ena opcija zaščite se je preko pogovorov pokazalo, da se pri mlajših otrocih izogibajo, da bi zahtevnejše prizore snemali skupaj z otrokom, ter raje snemajo ločene kadre, pri čemer otrok sodeluje le znotraj kadrov, ki so mu starostno primerni.

V povezavi z zaščito otroka zanimivo vprašanje odpira prigoda iz snemanja filma *Gremo mi po svoje*, ki jo je v zvezi s snemanjem prizora, ko glavni trije liki zagledajo žensko zgoraj brez, opisal Miha Hočevar. Najprej so posneli njihove kadre pogledov: "In potem sem rekel, dobro, zdaj ste vi posneli, pojdite zdaj počakati dol do koč [Vidim, da me gledajo nepremično." Stari so bili okoli 13 let in vprašajo: "A smo lahko mi tudi tukaj? [...] In potem

so se nekam odstranili in so opazovali to snemanje [kontraplana]. Vsi vemo zakaj” (Miha Hočevar, osebni pogovor, 20. 3. 2026). Zgodba prikaže, da tudi če je morda otrok nekaj že videl, ali si tega želi, to še ne pomeni, da ga lahko temu izpostavimo tudi na snemanju. Zato je, kot poudarja Kasza, pri presoji treba upoštevati več parametrov (Polett Kasza, osebni pogovor, 26. 3. 2026).

Pri vsem skupaj je verjetno najpomembnejši del tega procesa komunikacija s starši oziroma skrbniki, saj je treba skupaj z njimi presoditi, kaj otrok zmore razumeti in kako se bo morda do tega materiala opredelil kasneje, ko bo starejši.

A kaj narediti, ko mora biti otrok v središču in se intenzivni izkušnji ne da izogniti?

12.4.1 Študija primera: Kazenski strel (2022)

V slovenski kinematografiji enega redkih primerov, kjer otrok nosi izredno zahteven čustveni lok, najdemo v kratkem igranem filmu *Kazenski strel*. Proces, ki je pripeljal do osrednjega prizora, je vreden podrobnejšega opisa, saj pokaže, kaj sistematična priprava takšnih prizorov sploh pomeni.

Rok Biček je najprej samostojno delal z enim otrokom, nato z drugim, potem ju je dal skupaj. Enkrat so bili doma pri enem, drugič pri drugem, naredili so skupni piknik, kjer so bili prisotni tudi starši. Imeli so bralne vaje, kjer je mama enega brala vezni tekst, režiser odrasle like, onadva vsak svoje replike. Vse je temeljilo na povezovanju in ustvarjanju prijateljskih vezi.

Ključno vprašanje procesa je bilo, kako tistega, ki je v golu, pripeljati do točke zloma. Rešitev je prišla s strani očeta:

Šli smo čez razvoj lika, določili neke točke razvoja lika, kot bi jih verjetno naredil vsak profesionalen igralec. Skušali smo definirati točko, ko se on zlomi in zakaj to sploh počne. Oče je dal nek primer, kako se je on, [sin], počutil, ko je mlajši brat dobil pokal ali neko medaljo na nogometnem turnirju, on kot starejši pa ne. Takrat [na dogodku] ga je raztrgalo, padel je v jok. V tistem trenutku sem pogledal očeta, rekel, pustimo zdaj to, gremo naprej. Po vaji sem govoril z njim in je razložil celotno ozadje te situacije. Rekel sem, to je točka, s katero bomo njega v sekundi spravili v situacijo, ko jo bomo rabili [...] Rekel sem, pusti to do snemanja, več ne rabimo drezati v to. Oče je imel na snemanju s sabo tisto medaljo in mu jo je samo pokazal in smo bili tam. Ampak oče je bil v bistvu ključ do tega. To je lahko naredil samo oče, nisem mogel jaz. Če ne bi bilo očeta, ne bi nikoli vedel za nek privaten dogodek (Rok Biček, osebni pogovor, 1. 4. 2026).

A hitro se lahko v takšnih primerih odpre vprašanje potencialnega odpiranja starih ran za doseganje zelenega rezultata. Učiteljica igre Amanda Brennan meni, da se je osebnemu spominu nemogoče izogniti: "[...] saj boš vedno svoj primarni vir" (Rickards in Speirs 220). Kot primer navede, da če bo nekdo v prizoru moral govoriti o plaži, se bo avtomatično spomnil na eno, ki jo je nekoč obiskal. Vseeno izpostavi, da je treba z otroškimi spomini delati s še posebno pazljivostjo in odgovornostjo (Rickards in Speirs 221).

Pri Kazenskem strelu so to upoštevali. Otroku so razložili namen prizora, da bo trajalo zelo kratek čas in da je omejen na tisti dan, uro, oziroma tistih 15 minut, ko bo vrh prizora. Vedel je, zakaj ga bodo pripravili v takšno čustveno in fizično stanje in da se k temu ne bodo več vračali:

Otrok je vedel, da bo zafrknjeno, da bo hitro konec, vedel je, zakaj to počne, vedel je, kaj bomo počeli. Mogoče dajem občutek, [...] da sem trdosrčnež, [...] [da grem] kot tank čez vse, ampak če bi šel tako, po moje teh stvari ne dobiš. Moraš delati zelo z nekim sočutjem, drugače ne dobiš teh stvari (Rok Biček, osebni pogovor, 1. 4. 2026).

V ključni trenutek prizora ga na snemalni dan ni spravil Biček, temveč otrokov oče, ki je otroku pokazal medaljo. Pred snemanjem sta se umaknila v visoko travo nedaleč stran od snemalnega mesta, si zase vzela petnajst do dvajset minut, nato pa sta prišla pripravljena.

Simbolno zaščito je nudil tudi obred dresa. Otrok je intenzivna čustva vezal na lik in snemanje in ne nase osebno. Prav zato je lahko po koncu prizora skoraj takoj prešel iz joka v sprostitvev.

Da so sploh lahko prišli do ključnega trenutka, so pri osrednjem prizoru ugotovili, da otrok znotraj kadra ne bo zmožel zvezno razvijati celotnega emocionalnega loka, ampak lahko vzdrži le eno intenziteto naenkrat. Zato so prizor razdelili na več stopenj. Najprej so ga posneli na nižji ravni, nato na višjih obratih in na koncu še v maksimalni intenziteti, pri čemer so vedeli, da bodo v montaži uporabili le posamezne dele teh ponovitev. Pri tem je prišlo do sožitja med potrebo prizora in frustracijo igralca:

Zaradi tega smo potem naredili, ne vem, petnajst ponovitev prizora in za njega je bil ta prizor zmeraj isti, po tem, kako je on naredil. Frustracija je bila ogromna, ker je on naredil točno to, kar smo se zmenili, zelo se je potrudil in jaz sem rekel, gremo še enkrat, ni dobro in ta frustracija se je pri njem oženila, da tako rečem, tudi s tem, kar mu je kasneje rekel oče, ko ga je spravil v emotivno stanje. Na koncu vem, da je bilo tako, da je on tam cepetal z nogami, ker sem jaz rekel, da še zmeraj ni dobro, da mora iti še enkrat in on je vedel, kaj mora narediti, da bo dobro, ker je delal ves čas to, kar sem mu jaz govoril (Rok Biček, osebni pogovor, 1. 4. 2026).

Že v predprodukciji so za pripravo tega prizora najeli še kaskaderja, ki je oba otroka učil, kako naj se pravilno vržeta na tla. No, kaskader se je metal po tleh, onadva pa sta se poleg malo zabavala. Žoga je bila iz pene, oba sta bila prisotna še pri celotnem testu maske; v rokah sta držala umeten jezik, preizkušala sta tudi umetno kri:

Ko mu kri teče iz ust, je imel v ustih različne krvi, potem pa jih je pljuval ven. Jaz sem snemal, on pa se je potem gledal. Dali smo vse čez. Se pravi, test mask je bil na nek način tudi test zanj, da se je navadil (Rok Biček, osebni pogovor, 1. 4. 2026).

Nobeno vstopanje v situacijo torej ni temeljilo na presenečenju. To je kot izredno pomembno izpostavila tudi Polett Kasza, ki je pojasnila, da je pri delu z otroki koristno, da jih z bolj strašljivimi elementi, kot so poškodbe in posebni učinki maske, postopoma seznanimo vnaprej (Polett Kasza, osebni pogovor, 26. 3. 2026). Če je otrok še majhen, namreč težje razume, da takšne stvari niso resnične, zato je dobro, da jih lahko prej vidi, se jih dotakne in jih preizkusi. Tako se z njimi spozna in jih lažje sprejme, namesto da bi ga nekdo nenadoma presenetil z nečim zelo nazornim, kar bi zanj lahko bilo travmatično. Če jim pokažemo, kako deluje filmska čarovnija, lahko na ta način dobijo občutek vključenosti, kar krepi njihovo samozavest.

Primer *Kazenskega strela* kaže, da so zahtevni prizori stvar dolgega, včasih večmesečnega procesa spoznavanja, zaupanja, preizkušanja, vključevanja strokovnjakov, jasnih meja in skupnega razumevanja, zakaj nekaj počnemo.

Takšen pristop je pomemben tudi pri navidezno preprostih fizičnih interakcijah, kot je mimobežna klofuta in ne le pri kompleksnih prizorih. To potrjuje primer iz filma *Moj ata, socialistični kulak (1987)*, kjer je bil prizor klofute izveden na podlagi dogovora med starejšim igralcem in otrokom. Ker je bila klofuta resnična, so se dogovorili, da ga bodo ponovili samo enkrat. Čeprav so udarec posneli le enkrat, bi bilo danes takšno početje vprašljivo, saj morajo biti vključeni usposobljeni strokovnjaki, na primer koordinator pretepa, ki v sodelovanju z režiserjem poskrbi za varno koreografijo, iluzijo udarca in zaščito vseh sodelujočih. Tudi navidezno enostaven prizor zato zahteva pripravo, strokovno vodstvo in jasno določene meje. Nič se ne sme zgoditi naenkrat ali na slepo.

Pri Kazenskem strelu se nazorno pokaže, da elementi za izvajanje odziva niso bili presenečenje, kot so to morda bili v primerih iz poglavja o mitu o spontanosti. Med seboj so sodelovali vsi, tako režiser, nastopajoči, ekipa, strokovnjaki kot tudi starši. In prav to sodelovanje vseh členov v verigi je otroku omogočilo, da je v prizoru dal vse, saj je vedel, da je varen, da ve, kaj se dogaja in da ima ob sebi ljudi, ki mu zaupajo. Morda je ravno zaupanje,

ki je bilo zgrajeno, preden se je kamera vključila, tisto ključno pri delu z otrokom in je eden izmed najpomembnejših gradnikov, ne pa spontanost ter naključje.

13 In kaj po tem?

Kamera se ustavi, luči ugasnejo, ekipa se počasi razide. Otrok naenkrat prekine večmesečno intenzivno druženje in se vrne v vsakdanje življenje. Le še redko kdo se bo družil izven projekta, večina se bo ponovna srečala le še ob premieri. Za otroka se takrat lahko zgodi, da vsakdanje življenje za določeno obdobje ne bo več povsem enako.

Veliko je govora o tem, da se mora otrok dobro počutiti v času ustvarjalnega procesa. Dati mu moraš priznanje za njegovo delo, ga pohvaliti, a vseeno je treba biti odgovoren, da se v njem ne vzbuditi občutek, da je nekaj posebnega in ga pustiti v tem. Otrok namreč enkrat, ko bo snemanje končano, ne bo mogel razumeti, zakaj tega naenkrat ni več. David Sluga je razmišljal, da je izkušnjo pozornosti zmogel z leti racionalizirati, s čimer je ovrednotil čustvena stanja in vzpostavil učinek notranje stabilnosti. Sam je namreč kasneje poskušal nadaljevati šolanje na AGRFT, a je bil zavrnen in se je moral soočiti z drugo potjo:

Če imaš pri trinajstih, štirinajstih občutek, da si nekaj v življenju že naredil, tebi se pa življenje šele začne, je seveda zoprno, če greš ravno zato [na sprejemne izpite na AGRFT], da ti ne bo treba preveč in to je spet čisto iskreno, da ti ne bo treba preveč v življenju študirati pa delati, tam te pa zavrnejo. Mogoče je to ta racionalizacija, ta preskok iz tega fantastičnega doživetja v resnično življenje (David Sluga, osebni pogovor, 2. 4. 2026).

V tem prehodu mu je racionalizacija pomagala razložiti, da je morda šlo le za zanimivo epizodo. A priznava, da bi bilo verjetno težje, če bi si sam vsega tudi zares želel:

So seveda ljudje, ki so hlepli za tem, ki so si ustvarjali kariero, za razliko od mene. Meni je bila samo navržena pa odvzeta in seveda, če takemu človeku, ki si je to želel, kar naenkrat vzameš, je seveda mnogo huje kot nekomu, ki je na to naletel slučajno (David Sluga, osebni pogovor, 2. 4. 2026).

Podobno so izrazili tudi drugi sogovorniki. Velimir Gjurin se je pred kamero znašel po naključju, Matjaž Gruden po filmih o nadaljevanju igralske poti ni razmišljal, Irena Kranjc je bila najdena v srednješolskem razredu. Z izjemo Vesne Jevnikar neke pretirane želje po nastopanju ni imel nihče in svoje karierne poti v igro ni usmerjal že od začetka. Brez predhodne izkušnje s filmskim svetom niso vedeli, kaj jih čaka in niso imeli orodij za razumevanje procesa. Ob tem niso imeli niti preteklih izkušenj, ki bi jim lahko pomagale, da

se orientirajo. Odgovornost, da jih pripravijo na vse, kar bo sledilo, je bila in še danes je na strani tistih, ki mlade povabijo k sodelovanju.

Kot omenjeno je pri delu z mladimi igralci nujno presojati, kako bodo kasneje gledali nase in na svojo vlogo oziroma v kakšnem kontekstu bodo predstavljeni. A ta odgovornost sega še dlje. Ne gre le za njihov prihodnji odnos do posnetega, temveč tudi za to, kako bo njihove prizore v prihodnosti sprejemala okolica. Sociolog Erving Goffman je podrobno obravnaval: "[...] dve vrsti omejenih območij: ospredje, kjer poteka oziroma bi lahko potekal nastop, in ozadje, kjer se odvijajo dejanja, ki so povezana z nastopom, a niso v skladu z videzom, ki ga skuša ustvariti nastop" (Goffman 150). Razlikuje torej med prostorom, kjer posameznik izvaja družbeno vlogo pred občinstvom, in prostorom, kjer se lahko od te vloge umakne, se pripravi na nastop ali opusti določena pravila, ki veljajo na odru.

[...] težko je biti vedno z vsemi, tudi prijazen ne, predvsem ljudje mislijo, to je največji problem, čisto praktičen, ljudje mislijo, da te poznajo, prav osebno poznajo in da si tak, kot so te spoznali v filmu, ti pa njih ne poznaš in potem, ko oni trčijo na to arogantno osebnost, ki sama sebe ščiti, seveda pride do naravnega konflikta, zamere, kaj se pa ta človek gre, kaj pa misli, da je (David Sluga, osebni pogovor, 2. 4. 2026).

Izkušnja Davida Sluge se neposredno navezuje na ta razkorak, saj lik na platnu postane nekakšno trajno ospredje. Če lahko posameznik v vsakdanjem življenju prehaja med ospredjem in ozadjem ter prilagaja podobo glede na občinstvo, film eno izmed teh podob zabeleži in je več ni mogoče izbrisati. Mladi igralec se zato lahko znajde v položaju, ko se občinstvo še leta kasneje odziva na podobo, ki je sam ne more več nadzorovati. Posledice takšne trajne podobe nazorno prikazuje zgodba Irene Kranjc, ki je po nastopu v filmu zaradi prizora golote v šolskem okolju doživela nerazumevanje in diskriminacijo:

Takrat sem hodila na šentviško gimnazijo in nekaterim krogom v učiteljskih vrstah to ni bilo všeč. Veliko več sem se morala učiti, več povedati kot marsikdo drug, nekajkrat so se nekatere ocene tudi kar izgubile iz redovalnice in tisto je bilo težko obdobje. [...] Takrat je moj oče šel na sestanek k razredničarki in je vprašal, zakaj taka diskriminacija in najprej je mislil, da je to zaradi njega, ker je bil oficir, potem je rekel tako: "Menda ja ne zaradi filma" in je razredničarka rekla: "Ja, ne vem zakaj, ampak verjetno bo prej zaradi filma." in mu je svetovala, naj me prešola drugam. [...] Jaz sem v štirih letih zamenjala tri gimnazije (osebni pogovor, 10. 4. 2026).

Njena izkušnja kaže, da odgovornost pri vključevanju otrok v film ne more biti vezana samo na to, kar je dobro za zgodbo. Sploh pri najmlajših je treba razmišljati tudi o družbeni klimi, v katero jih s tem postavljamo. V primeru Irene Kranjc je bil takšen prizor v takratnem okolju

nekaj novega. Vprašanje je, ali so takšen odziv lahko predvideli, a to ne pomeni, da o tem ni vredno razmišljati še naprej. Hkrati pa se odpira tudi vprašanje, ali je bila scena golega tuširanja res nujna za zgodbo filma, kot so ji to razložili avtorji, ali je bila bolj "nujna" zaradi želje, da s tem pritegnejo del publike. Odgovornost ustvarjalcev je vse večja in razmislek, kako bo prizor zaznamoval določeno osebo, ali kako jo bodo dojemali, ko bo izšel film, mora obstajati. Posledice so namreč lahko tako notranje kot zunanje. O njih je spregovoril Matjaž Gruden:

Mogoče sem malo nezaupljiv, da rabim malo preden navežem pristen stik. Ker potem mogoče malo zgradiš en obrambni sistem. Takrat sem bil v situaciji, ko so ljudje začeli malo spreminjati odnos do mene, pa se ti malo umakneš vase. In recimo tudi dostikrat so mi potem skozi življenje in profesionalno kariero ljudje rekli: "Ti si se meni zdel ful aroganten, dokler te nisem spoznal." A je bilo tudi zaradi tega, ne vem, ampak je bil to en refleks, ki se je takrat pri meni postavil (osebni pogovor, 6. 3. 2026).

Prav vsi izseki nakazujejo, da so se morali novonastali prepoznavni obrazi soočiti z nepričakovano pozornostjo, zaradi katere so lahko vzpostavili obrambne mehanizme, nadzora nad nastalo situacijo pa več niso imeli. Kot ugotavlja Goffman, ima posameznik, ko se pojavi v navzočnosti drugih, običajno takšen ali drugačen razlog, da se vede tako, da bo pri drugih ustvaril vtis, ki je v njegovem interesu (Goffman 12). Pri mladih igralcih se zato pojavi poseben položaj, kjer se lahko v vsakdanjem življenju še naprej predstavljajo na svoj način, ne morejo pa več v celoti nadzorovati vtisov, ki jih o njih ustvarja filmska podoba.

Ta nezmožnost nadzora nad vtisi postane še posebno izrazita v trenutku, ko film doseže občinstvo in je pozornost na vrhuncu. Zato se kot priporočilo pojavlja, da se otrokove izpostavljenosti ne stopnjuje nenadno. Damo mu na primer možnost izbire, ali se želi udeležiti premier, pride samo delno ali sploh ne. Polett Kasza je poudarila, da naj produkcija otroka ne sili v premiere ali javne nastope, če to postane preveč intenzivno. Hkrati se priporoča, da naj bodo tako šola kot vrstniki prej obveščeni. Predvsem zato, da se lahko razred pripravi in se otrok čim bolj izogne negativnim odzivom ali posmehu. Če je mogoče, Kasza predlaga, da si lahko film tudi skupaj pogledajo, da se izkušnja obrne v nekaj pozitivnega (Polett Kasza, osebni pogovor, 26. 3. 2026). Če je okolje pripravljeno, je mehkejši tudi odziv: manj je šoka in drugih močnih vtisov, ki lahko otroka preplavijo. Če otrok ni pripravljen, lahko pride do umika, zmede ali celo obrambnega vedenja. Zato se ves čas ponavlja isto: bolje je biti korak pred tem, kot pa gasiti stvari za nazaj. Ob tem se Miha Hočevar spominja, da se je pred izidom filma *Gremo mi po svoje* (2010) zavedal, da bo film opažen, saj je bil mladinski,

komedija in še Jurij Zrnec je bil takrat na vrhuncu popularnosti: "Zato sem jim govoril, da morajo ostati normalni in skromni, da jim to ne sme stopiti v glavo. Stalno sem jih na to opozarjal. Ko smo se s kombijem vozili v Maribor na premiero, sem jim to sproti razlagal" (Miha Hočevnar, osebni pogovor, 20. 3. 2026) in doda, da ko je pred nedavnim govoril z enim izmed njih, mu je ta priznal, da ni bilo lahko.

Zaščita otroka se zato ne konča s koncem snemanja. Če so se na snemanju skozi leta vzpostavili določeni zaščitni mehanizmi, gre še vedno za razmeroma nadzorovano okolje. Ob premieri pa se otrok znajde v bistveno bolj odprtem prostoru, kjer nad odzivi občinstva, medijev in danes tudi družbenih omrežij ni več neposrednega nadzora.

V tem pogledu je kot posebno pomembna izkušnja Vesne Jevnikar v poglavju o pomenu staršev, kjer je opisala, da so starši zanjo zelo dobro poskrbeli v smislu, da se ji doma ni bilo dovoljeno obnašati čisto nič drugače, kot se je prej (osebni pogovor, 10. 3. 2026). Kolikor bolj se življenje nadaljuje kot prej, lažje je. In kolikor bolj so starši, produkcija in šola usklajeni v tem ter ves čas preverjajo, ali se otrok v situaciji počuti dobro, toliko manjša je verjetnost, da bo izkušnja snemanja pustila sled, ki je otrok ni zmogel predelati sam.

Zato se kot ključen sklep izrisuje, da odgovornost pri delu z otrokom v filmu ne pripada zgolj režiserju ali produkciji v času snemanja, temveč širšemu krogu odraslih in institucij, ki otroka spremljajo tudi po zaključku projekta. Gre za proces, kjer se prepletajo produkcijske odločitve, družbeni odziv in vsakdanje okolje otroka, pri čemer je ravno usklajenost teh ravni tista, ki določa, kako bo otrok izkušnjo dolgoročno razumel in predelal.

14 Kje sem v tej zgodbi jaz?

Vsi smo že slišali star pregovor: "Nikoli ne delaj z otroki ali živalmi!", ki ga pripisujejo komiku W. C. Fieldsu. Verjetno so ga nekoliko napačno razumeli. Ni namreč nujno mislil, da je delo z otroki ali živalmi nemogoče, ampak je bolj opozarjal, da imajo posebno sposobnost ukrasti vso pozornost občinstva. Konec koncev, kdo lahko tekmuje s prikupnostjo ljubkega otroka ali kosmate živali? (Rickards in Speirs 1).

Delo z otrokom vseeno pomeni drugačen pristop in se le na njegovo prikupnost ne da zanašati. A morda je v tej misli skrita še ena resnica. Težko se skriješ za tehniko, konceptom, svetlobo. Z otrokom moraš biti tam, prisoten in odziven, ekipa okoli njega mora delovati usklajeno, odnosi morajo biti zgrajeni vnaprej. Če česa od tega ni, se to lahko pokaže na otrokovem obrazu, slabem spajanju elementov, ki vplivajo na celoten kader, ali v filmu, kjer

se naravni tok pripovedi zdi prekinjen. Skoraj več kot polovica projektov, ki sem jih režiral, je bila povezana z režijo še nepolnoletnih nastopajočih. A zagotovo je enega največjih izzivov predstavljalo snemanje kratkega igranega filma *Trnek*. Po eni strani zaradi vseh tehničnih gabaritov snemanja na vodi, po drugi, ker je bil eden od dveh likov, ki sta prisotna v vsaki sceni, otrok, in ker se zgodba zanaša skoraj izključno na obraze in mikro akcije, kar dvigne pričakovanja, česa mora biti otrok sposoben. Zaradi majhne delovne površine, kot je čoln, sem ostal še brez posameznih mizanscenskih rešitev, kot je na primer razdalja med liki. Tudi akcije, ki so obstajale, in so vezane na lovljenje rib, so kratke in se hitro iztečejo, zato je gradnja dramaturškega loka še posebej delikatna. Igralci so večji del časa pri miru, gre za akcije, ki ne omogočajo enostavnega vživljanja v situacijo, ampak je treba z igralcem vzpostavljati širši kontekst, da sploh prideš do uporabnih trenutkov. Kot režiserju mi je torej ostalo le še tisto, kar je na obrazu igralca, in vse, kar je ali ni za njim. Pri otroku je to zagotovo tvegana igra.

14.1 Zaznavanje občutka časa

Da delo z otrokom zahteva posebno pozornost in zavedanje širšega konteksta, se je pri nas zaznalo, še preden so se avdicije sploh zares začele. Da bi pritegnili čim več kandidatov, sem poster z obvestilom razposlal po ljubljanskih osnovnih šolah. Ker smo za komunikacijo ustvarili navaden Gmail naslov, je ena od mam posumila, da ne gre za uradno avdicio akademije in je istovetnost preverjala tako po elektronski pošti kot s klicem na AGRFT. Šele ta dogodek je na akademiji sprožil vzpostavitev uradnega e-naslova, namenjenega izključno avdicijam, ki pa ga, kolikor vem, ne uporablja nihče, niti nisem prepričan, da zanj sploh vedo. O takšnih stvareh se na akademiji nismo nikoli pogovarjali, redko smo o njih razmišljali.

Ta na videz majhen zaplet pove precej in pokaže tisto, kar se izkazuje skozi vsa poglavja. Zaupanje vzpostavi jasno postavljen okvir in se ne vzpostavi samo od sebe, sploh če starš nečesa ne more preveriti ali ne more zaupati. Varno okolje za otroka se ne začne šele, ko je otrok že izbran, ampak se zaupanje med vsemi deležniki gradi že od prvega stika.

14.2 O tem, kaj iščeš

Že v prvem krogu avdicije smo preizkušali zmožnost imaginacije. Tisti, ki si v praznem prostoru niso uspeli vizualizirati navidezne pikapolonice, ki leze po njih, so izpadli takoj. To je bil eden izmed ključnih kriterijev selekcije med tistimi, ki se bodo zmogli spustiti v situacijo, in tistimi, ki tega ne zmorejo. Nisem prepričan, če sem se takrat povsem zavedal, za kako pomemben korak gre in šele z razdalje razumem, da sem iskal isto stvar kot vsi sogovorniki skozi ta poglavja, in sicer zmožnost vstopiti v namišljeno in mu verjeti. Ideja je bila dobra, a ko svoj pristop primerjam s pristopom Sare Kern v študentskem filmu Maks, ugotavljam, da sem morda naredil manjšo napako. Namesto da bi kandidatom pustil, da situacijo raziskujejo sami, sem jih z navodili za kamero in podrobnimi usmeritvami vodil jaz. S tem sem nehote zabrisal razliko med tem, ali je nekdo res nekaj videl pred sabo in je znal razvijati odnos do namišljenega bitja, ali pa je zgolj sledil navodilom. V resnici nisem preverjal imaginacije same, ampak predvsem sposobnost sledenja navodilom.

Morda je to vzrok, ki je vplival na odločitev o izboru. Kandidat, ki mi je že v prvem krogu padel v oči, se mi je zdel idealen. Tudi v naslednjih krogih nekako nisem videl preko njega. Edini, ki je zares dvomil in direktno izrazil svoje mnenje, je bil kolega, ki se je priključil mojim avdicijam. Da vse ni čisto tako, kot si želim, je omenila še odrasla oseba, ki je po tem, ko se je srečala z njim, omenila, da je kakovost kandidata odvisna od tega, kaj si želim. A teh opomb si nisem znal pravilno prevesti. Ena najtežjih lekcij tega procesa je, kako ostati odprt za to, da pravega morda še nisi našel. Ker ko misliš, da si ga našel, nehote prenehaš iskati in mimo tega ne vidiš. Sogovorniki tam torej niso za to, da se odločijo namesto tebe, ampak ti omogočajo, da odločitve ne sprejmeš prezgodaj in preizkušajo trdnost tvoje odločitve. Čeprav nisem bil čisto pomirjen, sem glasove v sebi preslišal in kandidata potrdil prezgodaj.

Bolj kot sem z izbranim kandidatom vabil, bolj sem ugotavljal, da ostajava pri isti izraznosti in da od neke točke naprej več ni razvoja. Ko je moje dvome nevede potrdil še eden izmed profesorjev, sem vedel, da moram to razrešiti. Štiri mesece pred začetkom snemanja sem bil spet na začetku. Ponovno sem pregledoval posnetke in opazil fanta, ki se mi je, ker je bil precej zaprt, nekako skril med vsemi razgrajači. Imel je milino in empatijo, ki sem jo iskal. Ko sem kontaktiral družino in opravil nova srečanja, je odrasel igralec tokrat, še preden sem ga sploh vprašal, povedal, da se mu zdi otrok odlična izbira. A moja samozavest je bila načeta. Če prej načeloma nisem imel velikega dvoma, sem sedaj, predvsem zaradi prejšnje napačne

presoje, dvomil v vse. Pri tem se pokaže, zakaj je tako nujen iskren sogovornik, ki je v dialogu s tabo ves čas procesa. Je namreč edini, ki pozna vse tvoje dvome in pozna ozadja za razmišljanjem in izbiro. Imel sem ogromno podporo in posluh mentorja za režijo, a mi je znotraj ekipe, odgovorne za izvedbo snemanja, manjkal nekdo, ki bi bil vključen v vse faze in mi bil sposoben nasprotovati. Zdi se mi, da se namreč povsem drugače odzivamo na komentarje ljudi znotraj najožje ekipe, ki te znajo prebrati. Možno je, da niso čutili, da jih bom slišal, a če so vsake toliko kaj komentirali, to ni mogel biti problem. Pri tem se pokaže, kako pomembno je, da s sodelavci sproti komentiramo delo drug drugega, saj to na koncu vpliva na rezultat vsega skupaj, le tako pa se lahko po mojem mnenju krepí zaupanje, ki bo glavni gradnik celotnega ustvarjalnega procesa.

14.3 O vajah in spontanosti

Moj strah, ali sem tokrat izbral pravega kandidata, je iz vaj posledično naredil preverjanje, namesto da bi prinesel raziskovanje in druženje. Meg Rickards in Tamaryin Speirs v poglavju o izboru nastopajočih odpreta zanimivo dilemo, ki ni vezana le na to fazo procesa, ampak se jo lahko prenese tudi na čas vaj. Ko govorimo o učenju teksta, omenjata, da je režiser Matthew Warchus prepovedal, da otroci svoj tekst vadijo s starši. To razdelita na kategorije, kaj storiti in kaj ne:

Naredi: nauči se replike.

Naredi: razumi pomen in emocije, ki stojijo za replikami.

Ne naredi: vadi fiksen način, kako se bodo replike izgovorile (Rickards in Speirs 12).

Kasneje isti režiser, ki izhaja iz gledališča, predstavi opažanje, da: “[...] filmski režiserji pogosto niso navajeni vaditi in morda ne razumejo pomena vaj. Odsvetuje, da bi se vaje uporabljale za to “da se do konca zakoliči vlogo”, ampak za to, da se “razširi možnosti za snemanje” ter “poglobi razumevanje scen ter likov” in da se pripravi “nahrbtnik za na pot”“ (Rickards in Speirs 55), v katerem bo otrok nosil nove spretnosti. Namesto polnjenja nahrbtnika za pot, kot to poimenuje Warchus, sem se prezgodaj preveč usmerjal h končnemu rezultatu. Vaje ne bi smele zakoličiti vloge, ampak razširiti možnosti, pri meni pa se je dogajalo ravno nasprotno. Seveda sva se z obiskom kina, vožnjo s čolnom po Ljubljani, razlago načina snemalnega procesa itd. spoznavala, a ker sem poleg tega ves čas preverjal, ali bo zmozel poosebiti najzahtevnejša notranja stanja, sem v neki točki zaznal, da ga moje stalno preverjanje že nekoliko dolgočasi. Da se med nama ni vzpostavila prava sproščenost, se je

pokazalo, ko je v pogovoru o osebnih izkušnjah rekel, da se o tem ne moreva pogovarjati, ker gre za osebne stvari. Seveda vsi kaj zadržimo zase, a tu je šlo za povsem običajen pogovor. Čeprav sem sam govoril odkrito, se obojestranska odprtost med nama ni povsem vzpostavila. Najini valovni dolžini nista bili povsem usklajeni in tega nisem znal pravočasno razrešiti, zato po mojem mnenju tudi nisva zgradila odnosa, s katerim bi postala "sodelavca", kot to opisuje Sara Kern, niti nisem gotov, da sem postal njegov "buddy", kot to poimenuje Rok Biček. Če nisi nič od tega, on hitro postane le izvrševalec tvojih navodil, kar se po mojem mnenju čuti tudi na filmu. Zagotovo gre to skupaj s komentarjem Sare Kern, da moramo biti s kandidatom pravi tudi drug za drugega. Tudi če je bila druga izbira boljša, ni prišlo do maksimalnega izkoristka potenciala, ker se nisva uspela popolnoma odpreti drug drugemu. Ko nisi pomirjen sam s seboj, tega ne moreš skriti pred otrokom.

Ko sem z novim kandidatom začel vaje, sem vzporedno razmišljal o spontanosti in se odločil, da zaradi ohranitve svežine otroku ne dam scenarija. To se mi je zdelo logično. Govoril sem si, da bo otrok najbolj spontan, če mu vsega ne bom razkril prej, ampak da bomo to odkrivali sproti. S tem sem nehoti ponavljal isto nevarno logiko, ki so jo imele starejše generacije. A spontanost in pristnost nista isto. Kot se kaže iz vseh zbranih primerov, lahko spontanost pomeni tudi negotovost, zmedo, odsotnost varnega okvira, v katerem se otrok sploh lahko odpre. Pristnost pa zahteva, da je okolje tako dobro zgrajeno, situacija tako jasna in odnosi vzpostavljeni tako dobro, da se otrok preprosto odzove. Sprašujem se, koliko bi si pri tem lahko pomagal z odraslim soigralcem, ki glede na to, o čemer govori Sara Kern, ni samo soigralec, ampak lahko postane tisti, ki lahko otroka vodi skozi prizor, poskrbi za obrat in mu pomaga krmariti skozi okolje, v katerem se bo lahko odzval. O takšnem stiku se ni razmišljalo, saj se je na vse preveč gledalo iz perspektive otroka. Več bližnjih posnetkov soigralca in njegovega spopadanja samega s sabo bi v montaži dalo otroku več prostora za jasno odzivanje. Deloma je k temu pripomogla tehnična omejitev, saj se je moral otrok zaradi majhne snemalne površine pogosto odzivati na prazen prostor, igralec pa je bil vedno potisnjen v ozadje.

Čeprav sem se zavedal, da bi mi pomagalo, če bi odnos najprej zgradili in ga za potrebe snemanja razrušili, zaradi določenih poletnih časovnih zapletov to ni uspelo. Kljub temu verjamem, da bi bila intenziteta čustvovanja mladega igralca še močnejša, če bi razumel, kaj v situaciji izgublja. To bi lahko dosegli le s postopnim krojenjem medsebojnega odnosa, z manj vajami, usmerjenimi v intenzivne scene, in več skupaj preživetega časa v sproščeni atmosferi

ter z bolj jasno določenim in sproti preverjenim lokom likov. Čeprav se morda zdi, da bi s tem zgrajen odnos izrabljali za ustvarjanje resničnega čustvovanja ob izgubi odnosa, ki sta ga gradila, je treba vedeti, da je odrasel soigralec za otroka naredil pomemben korak, ki se ga takrat niti nisem zavedal. Že na enem izmed prvih srečanj mu je namreč povedal, da bo v pripravah zelo prijazen, a naj ga na snemanju ne preseneti, ker ne bo takšen, ker bo v liku. Pripravil ga je torej, da bo tam deloval drugače, in to je bila neka oblika varnosti, o kateri sem premalo razmišljal. Iz tega bi lahko celo gradili vstopanje in izstopanje v lik, ki ga je kot varnostni ukrep opisala Polett Kasza.

Če skušam to povezati, vaje niso namenjene temu, da imaš vsak prizor zakoličen vnaprej, ampak da veš zakaj delaš vsako vajo in kaj lahko otrok od nje odnese. Tega takrat nisem zadosti razumel. Vedel sem, kaj hočem videti na zaslonu, nisem pa razumel vseh mehanizmov, ki lahko otroka do tega pripeljejo. Kot kaže primer *Kazenskega strela*, je priprava z otrokom vedno tudi gradnja zaupanja in gradnja znanja, potrebnega za izvedbo prizora in eno brez drugega težko zares deluje. Sam mislim, da sem deloval preveč široko in da so bile nekatere točke preobratov premalo definirane ali izluščene.

14.4 O ekipi in okolju

Ker sem se moral z veliko tehničnimi elementi vsaj v obdobju predprodukcije ukvarjati sam, sem se na trenutke tako v pripravah kot na snemanju oddaljil od otroka. Nočem, da se to dojema kot nekakšen izgovor, da se nekateri elementi niso povezali, a to odpira širše vprašanje. Med procesom in kasneje so se sicer pojavila mnenja, da se je v omejenem produkcijskem okolju bolje ne lotevati bolj ambicioznih projektov, a kot kaže analiza dela z mladimi v slovenskih igranih filmih skozi čas, to ni vprašanje ambicioznosti, temveč bolj vprašanje tega, ali vsak v verigi ve, kakšne so njegove naloge in zna iskati rešitve. Predpostavka, da se mora režiser ukvarjati z večjim delom nalog, ki mu ne pripadajo, je že v osnovi napačna. Tudi in predvsem če gre tu za študijski proces.

Ravno ta odsotnost skupnega iskanja prilagoditev in rešitev je po mojem mnenju pri delu z določenimi člani ekipe pripeljala do tega, da se je preveč razmišljalo o splošnem konceptu, premalo pa o tem, kako ga, če bo potrebno, prilagoditi na mlajšega igralca. Tehnični parametri se niso prilagodili otroku, otrok se je moral prilagajati njim, kar mu je odvzelo del svobode v gibanju. Kot primer dobre prakse se je med pogovori po mojem mnenju razkril primer Leva Predana Kowarskega iz filma *Moja Vesna*, ki nakazuje, da mora včasih priti do sprotnih

sprememb. Ko sta s Saro Kern ugotovila, da otrok zmore pred kamero držati daljša čustva, sta na mestu samem spremenila način dela in začela snemati v dolgih kadrih namesto kratkih (Lev Predan Kowarski, osebni pogovor, 3. 3. 2026). Pri nas takšne prilagoditve ni bilo. Namesto da bi v neki točki opustili snemanje s stativa in prešli na kamero iz roke ter tako lažje prišli v linijo pogleda igralca, smo sprejemali kompromise in kamero postavljali na mesta, kjer ta linija ni bila dovolj močna. A če tega ne zaznaš pravi čas ali pa ob sebi nimaš nekoga, ki te preverja in izprašuje tvoje odločitve, se hitro zgodi odpovedovanje najbolj osnovnim sredstvom, kot je moč pogleda in to na filmu, ki brez tega ne obstaja. Hkrati moraš ustvariti prostor, da tehnično ne prevlada nad otrokom. Nekateri so si tu vzeli preveč prostora.

14.5 O starših in okolici

Ključno spoznanje o vlogi staršev je prišlo skozi primerjavo med zgodbo iz snemanja filma *Morje med nama* in tem, kar se je zgodilo pri *Trneku*. Starši, s katerimi smo komunicirali, so vmes odšli na potovanje, skrb pa so prevzeli bližnji sorodniki, ki v proces niso bili uvedeni, deloma pa sem jih poznal le jaz. Pojavili so se na snemanju, bili precej zaščitniški in zdelo se je, da jim dolgotrajen proces snemanja ne ustreza. Posledično je produkcija začela pritiskati na režijo. Kot se kaže iz primerov, ni dobro, da se na snemalnem mestu naenkrat pojavijo osebe, ki se z ekipo niso spoznale, pa čeprav gre za bližnje sorodnike. Brez stalnega in sprotnega komuniciranja ne gre, takšne spremembe glede odgovornih za skrb otrok pa med snemanjem ne smejo priti kot presenečenje, ampak moramo biti nanje pripravljeni že v predprodukciji in se hkrati pogovarjati z vsemi, ki bodo prihajali na snemanje ter niso del ekipe.

Poleg tega sem se ves čas spraševal o otrokovem notranjem svetu in kako previdno operirati z njim. Bal sem se, da bi ga potisnil v nekaj, za kar niti ne bi vedel, da mu povzroča težavo, saj sem slutil, da v sebi nosi neko trpko izkušnjo. Kaj točno, nisem vedel. Kot je pojasnila Polett Kasza, tega ni treba poudarjati niti spraševati o podrobnostih. Dovolj je, da to sprejmeš kot nekaj, kar otrok sam prinese s sabo. Da bi se prepričal, kako delati z otrokom, bi danes s starši preveril, za kakšnega otroka gre, kako se odziva na situacije in kaj nosi v sebi. V našem primeru bi to bilo mogoče, saj je bila mama izredno komunikativna, a tega preprosto nisem izkoristil. To lahko pomaga že v fazi pred potrditvijo, ne le, ko je otrok že izbran, saj preko zgodb z njimi izveš, kaj te morda čaka.

14.6 O tem, kar ostane

Trnek me je naučil, da je delo z otrokom na filmu nekakšno ogledalo. Mi nastavljam o ogledalo otroški izkušnji, hkrati se ogledalo nastavlja nam in vsemu, kar je okoli njega. Pokaže se, še bolj kot po navadi, ali si res prisoten, ali je ekipa res uigrana, ali so odnosi res zgrajeni. Če česa od tega ni, se to občuti, kot da nekaj manjka, ali pa neki trenutki ne stečejo in vse delaš preveč po etapah, namesto da bi ustvarjal gibanje.

Čeprav se je na snemanju filma *Trnek* pokazalo, da boš iz utrujenega otroka zelo težko še kaj izvlekel in da je vse, kar je več od tega, le še mučenje, se je hkrati pokazalo tudi nekaj drugega. Zakonske omejitve so sicer nujne, predvsem zaradi posameznikov, ki nimajo občutka, kdaj otrok ne zmore več, a v takšni obliki, kot obstajajo trenutno, namesto jasnih okvirov povzročajo izreden pritisk in veliko slabe volje. Vsi namreč vemo, da je v uzakonjenih dveh urah kar koli nemogoče posneti. Povsem drugače bi bilo, če bi imeli jasno zapisane omejitve, kakršne imajo na primer v Avstraliji, kjer se te razlikujejo tudi glede na starost mlade osebe, kar kaže na zavedanje, da se vzdržljivost pri otroku z leti spreminja. Pri nas pa se žal pogosto zatakne že pri vprašanju, kdaj se delo sploh začne. Ob prihodu na snemalno mesto? Ko otroka pobere voznik? Ko otrok stopi pred kamero? To je vprašanje, kako resno sploh jemljemo zaščito otroka v celotnem procesu. In dokler tega nimamo jasno določenega, bo vsak projekt to reševal na svoj način.

Danes bi moj način dela vključeval veliko več premisleka o tem, kako zgraditi okolje, ki daje prednost nastopajočim, sploh najmlajšim, ne da bi se pri tem izgubila zamišljena atmosfera. Razumeti moramo, da vsak projekt potrebuje svoj pristop. Z vsakim projektom smo znova na začetku in nekaj, kar je delovalo na prejšnjem, pri naslednjem morda ne bo. Največ frustracij nastane takrat, ko nismo poenoteni in ko se ne zavedamo, v kaj se spuščamo. To ne pomeni, da moramo vedno izbirati enostavnejše projekte, pomeni le, da moramo vsi raziskovati skupaj in ostajati odprti za spremembe.

Nisem le režiser, ki dela z otrokom, sem tisti, ki otroka postavlja v svet, v katerem se bo odzival. Moja odgovornost pa je, kakšen bo ta svet. Ne samo v smislu varnosti ali privolitve, ampak v smislu tega, ali je ta svet dovolj jasen, vreden zaupanja in dovolj odprt, da se bo v njem lahko zgodilo nekaj resničnega.

15 Kaj je torej etično in moralno sporno?

Zdi se mi, da vsi primeri nakazujejo, da je varen proces tisti, kjer si lahko pritrdilno odgovorimo na vprašanja: ali je otrok v procesu varen, slišan in spoštovan; ali se način dela prilagaja njegovi starosti in zrelosti; ter ali skupaj s starši ustvarjamo pogoje, v katerih lahko sodeluje brez pritiska in brez izkoriščanja njegove nevednosti.

Vodenje, usmerjanje in ustvarjanje določenih situacij je del režije in ne pomeni manipulacije. Problem nastane, ko se od otroka neko čustvo izsiljuje, ker ne ustreza tistemu, kar smo si zamislili in ko se preseže meja med tem, kar lahko otrok ponudi s svojo imaginacijo in tem, kar mu vsiljujemo. Sporno postane, ko je njegov odziv pomembnejši od njegovega počutja. Če nismo že v času avdicij ali priprav ugotovili, da otrok ni zmožen določenih čustvenih stanj, je to naš problem in ne problem otroka. Kar je za zgodbo najpomembnejše, je treba izvedeti in pripraviti že dolgo pred tem, ko stečejo kamere, oziroma moramo sprejemati tisti način čustvovanja, ki ga otrok zmore brez pritiska, zgolj z imaginacijo.

Tisti otrok, ki je zmožen imaginacije, spuščanja v navidezno nesmiselno situacijo in ji verjame, ne potrebuje prisile, saj bo ključ do prizora raziskoval sam, če mu pravilno postavimo okvir. Potrebujemo predvsem prostor za ustvarjanje in zaupanje na obeh straneh. Primer *Kazenskega strela* temu pritrjuje, saj ni bilo presenečenj, pritiska ali odpiranja spominov na slepo. Otrok je vedel, kaj se bo zgodilo, vedel je zakaj in da se k temu ne bodo vračali. Oče je bil ključ, ne zato, da bi z otrokom manipuliral, ampak ker je dobro razumel, kaj otrok že ima v sebi. In prav razlika med tem, da raziskuješ, kar že obstaja, se o tem pogovarjaš, a ne izkoriščaš, ter ne izsiljuješ tistega, kar ni, je morda najpomembnejša meja pri delu z mladimi.

Kot se je izkazalo v pogovoru s Saro Kern, je cilj iskrenost in ne točno določena oblika čustva, ki smo si jo zamislili. Zasledujemo tisto, kar se zgodi, ko je otrok res prisoten, in smo odprti za tisto, kar otrok prinese. Kot je bilo poudarjeno, nihče ne ve čisto točno, kako bo videti in to je del tenzije, ki je za film dobra. Odprtost za presenečenja je pogoj za pristnost. A ta pristnost ni isto kot spontanost, saj spontanost brez jasno določenih meja prinese negotovost. Da pa bi lahko prišli do pristnosti, mora biti vse okoli otroka zgrajeno tako dobro, da se zgodi samo od sebe.

Ključno je spoštovanje in razumevanje meja. Dokler to obstaja, se vživljanje v situacije lahko dojema kot del ustvarjalnega procesa. Čeprav se morda zdi, da je podobno z odraslimi igralci,

je ključna ena razlika. Odrasel lahko meje postavi sam, za otroka jih moramo postavljati mi, saj večina popolne meje še ne zmore postaviti v celoti. In tu je odgovornost odraslih, morda režiserja, soigralca, starša ali koordinatorja.

Otrok mora ostati v polju igre. Občutek vrednosti mu dvignemo, ko postane naš sodelavec in ve, da njegove besede štejejo, da ima svoje mnenje in ga sme izraziti. Ko razume, da je del procesa in ne samo lik, ki dela po naših navodilih. Če je otrok vključen, ve, v kaj se spušča, ve, kaj ga čaka in smo lahko lažje pozorni na njegove spremembe v odzivanju. Če ob tem razmišljamo še, kako bo to, kar snemamo, vplivalo na njegovo prihodnost, bi morali biti na varni strani. To ni nekaj, kar se lahko zagotovi samo z zakoni in protokoli, ki pa so seveda nujno potrebni. Predvsem na to vpliva vzpostavljen odnos in zaupanje, ki je zgrajeno še preden se vključi kamera. A odgovornost ne preneha, ko se ta ugasne.

Glavni nauk vseh teh let je, da moraš ves čas poslušati in biti pozoren na vse, kar se dogaja okoli tebe, ter se temu prilagajati. Ne smeš biti ujetnik lastne fiksne ideje o tem, kako mora nekaj izgledati. Večkrat se mi je zgodilo, da so bile boljše rešitve praktično pred mano, pa jih nisem bil pripravljen videti ali pa sem jih videl, pa jih nisem sprejel, ker sem imel v glavi svojo predstavo. Rekel sem si: ne, to ne more biti to. Na koncu pa pogosto niti nisem dosegel tistega, kar sem si prvotno zamislil, medtem ko bi bila rešitev, ki sem jo zavrnil, dejansko boljša. To velja na vseh nivojih: pri konceptu, zgodbi, pa tudi pri igralski interpretaciji (Rok Biček, osebni pogovor, 1. 4. 2026)

16 Viri in literatura

Literatura in spletni viri:

- Strasberg, Lee. *A Dream of Passion: The Development of the Method*. Boston, Toronto: Little, Brown and Company, 1987, str. 69.
- Elkind, David. »Egocentrism in Adolescence.« *Child Development* letn. 38, št. 4, 1967, str. 1025–1034.
- »Dolina miru v Cannesu«. Slovenski filmski center, 21. april 2016. <https://www.film-center.si/sl/novice/7354/dolina-miru-v-cannesu/> Dostop 30. mar. 2026
- Pirš, Janez. »Kekcu je zrasla brada.« *Revija Antena* letn. XV, št. 33, 27. 7. 1979, str. 24–27.
- Rickards, Meg in Speirs, Tamryn. *A Filmmaker's Guide to Working with Children*. London: Focal Press, 2026.
- Allier, Rémi. *Du jeu d'enfant au jeu d'acteur: Étude du travail de la direction d'acteur avec les enfants à travers l'expérience du jeune cinéaste et de certaines de ses inspirations*. Institut des Arts de Diffusion, 2014.
- »Kekec«. Baza slovenskih filmov, <https://bsf.si/sl/film/kekec/> Dostop 30. mar. 2026
- Ferenc, Janja. »Je šel slovenski mladinski film po svoje?«. *Delo*, 26. november 2013. <https://old.delo.si/kultura/film-tv/je-sel-slovenski-mladinski-film-po-svoje.html> Dostop 30. mar. 2026
- »Coogan Law«. SAG-AFTRA, brez datuma. <https://www.sagaftra.org/membership-benefits/young-performers/coogan-law> Dostop 30 maj 2026
- Kempna-Pieniążek, Magdalena, in Bogumiła Mika. »Boyish Worlds: John Williams and Child Gaze.« *Émergences. Son, musique et médias audiovisuels* št. 2, 2025. DOI: 10.35562/emergences.304. [e-revija].
- »Vloga za izdajo dovoljenja za delo otroka, mlajšega od 15 let«. Gov.si, brez datuma. <https://www.gov.si/zbirke/storitve/vloga-za-izdajo-dovoljenja-za-delo-otroka-mlajsega-od-15-let/> Dostop 2. apr. 2026
- Republika Slovenija. (2013). *Zakon o delovnih razmerjih (ZDR-1)*. Uradni list RS, št. 21/13 s spremembami. Dostopno na: <https://pisrs.si/pregledPredpisa?id=ZAKO1420>

- RTV Slovenija. »60 let filma Srečno, Kekec« Prvi na obisku, Prvi program Radia Slovenija, 30. 8. 2023, <https://www.rtv slo.si/radio/podkasti/prvi-na-obisku/173250713/174983001?page=14> Dostop 30. maj 2026
- Child Employment Act 2003 (No. 81 of 2003). Victoria, Australia.
- Goffman, Erving. *Predstavljanje sebe v vsakdanjem življenju*. Prev. P. Petek. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2014.

Seznam pogovorov:

- Gruden, Julijana. »Osebni pogovor.« Ljubljana, 27. februar 2026. Zvočni posnetek pri avtorju.
- Predan Kowarski, Lev. »Osebni pogovor.« Ljubljana, 3. marec 2026. Zvočni posnetek pri avtorju.
- Likon, Rado. »Osebni pogovor.« Ljubljana, 5. marec 2026. Zvočni posnetek pri avtorju.
- Gruden, Matjaž. »Osebni pogovor.« Ljubljana, 6. marec 2026. Zvočni posnetek pri avtorju.
- Jevnikar, Vesna. »Osebni pogovor.« Ljubljana, 10. marec 2026. Zvočni posnetek pri avtorju.
- Hočevar, Miha. »Osebni pogovor.« Ljubljana, 20. marec 2026. Zvočni posnetek pri avtorju.
- Grom, Nataša. »Osebni pogovor.« Ljubljana, 25. marec 2026. Zvočni posnetek pri avtorju.
- Kasza, Polett. »Osebni pogovor.« Ljubljana, 26. marec 2026. Zvočni posnetek pri avtorju.
- Gjurin, Velimir. »Osebni pogovor.« Ljubljana, 31. marec 2026. Pisni zapiski pri avtorju.
- Zajc, Franci. »Osebni pogovor.« Ljubljana, 1. april 2026. Zvočni posnetek pri avtorju.
- Iko vic, Danica. »Osebni pogovor.« Ljubljana, 1. april 2026. Zvočni posnetek pri avtorju.
- Biček, Rok. »Osebni pogovor.« Ljubljana, 1. april 2026. Zvočni posnetek pri avtorju.
- Sluga, David. »Osebni pogovor.« Ljubljana, 2. april 2026. Zvočni posnetek pri avtorju.
- Kranjc, Irena. »Osebni pogovor.« Ljubljana, 10. april 2026. Zvočni posnetek pri avtorju.
- Kern, Sara. »Osebni pogovor.« Zoom, 16. april 2026. Zvočni posnetek pri avtorju.

Seznam omenjenih avdiovizualnih del:

- Chaplin, Charles, režiser. *The Kid*. Charles Chaplin Productions; First National Pictures, 1921. [film].
- Ricci, Luciano in Riccardo, Freda, režiserja. *Sam proti Rimu*. Film Servis; Atlantica Cinematografica Produzione Films, 1962. [film].

- Gale, Jože, režiser. *Srečno, Kekec!* Vesna film; Filmski studio Viba film, 1963. [film].
- Štiglic, France, režiser. *Ne joči Peter.* Filmski studio Viba film, 1964. [film].
- Potočnik, Staš, režiser. *Erazem in potepuh.* RTV Ljubljana, 1971. [igrana TV serija].
- Tomašič, Anton, režiser. *Vest in pločevina.* RTV Ljubljana, 1974. [igrana TV serija].
- Pogačnik, Jože, režiser. *Prva ljubezen.* Filmski studio Viba film, 1976. [film].
- Kavčič, Jane, režiser. *Sreča na vrvici.* Vesna film, Filmski studio Viba film, 1977. [film].
- Ranfl, Rajko, režiser. *Ko zorijo jagode.* Filmski studio Viba film, 1978. [film].
- Klopčič, Matjaž, režiser. *Moj ata, socialistični kulak.* Filmski studio Viba film, 1978. [film].
- Štiglic, Tugo, režiser. *Poletje v školjki.* Viba film, 1986. [film].
- Štiglic, Tugo, režiser. *Poletje v školjki 2.* Viba film, 1988. [film].
- Klopčič, Matjaž, režiser. *Dediščina.* Viba film, 1984. [film].
- Kavčič, Jane, režiser. *Nepopisan list.* Arsmedia, 2000. [film].
- Podgoršek, Sašo, režiser. *Sladke sanje.* Arsmedia, 2001. [film].
- Biček, Rok, režiser. *Dan v Benetkah.* UL AGRFT – Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2008. [film].
- Naberšnik, Marko, režiser. *Petelinji zajtrk.* Arsmedia; RTV Slovenija; Studio Viba film, 2007. [film].
- Hočevnar, Miha, režiser. *Distorzija.* RTV Slovenija, 2009.
- Kern, Sara, režiserka. *Maks.* UL AGRFT – Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2012. [film].
- Muratović, Amir, režiser. *Cankar.* Cebam; RTV Slovenija; Slovenski filmski center – SFC, 2018. [film].
- Štamcar, Matic, režiser. *Trenutek.* UL AGRFT – Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2018. [film].
- Biček, Rok, režiser. *Kazenski strel.* Antitalent, 2021. [film].
- Kern, Sara, režiserka. *Moja Vesna.* Cvinger film; Sweetshop & Green, 2022. [film].
- Sevnik, Lun, režiser. *Morje med nama.* Cvinger film, 2024. [film].
- Štamcar, Matic, režiser. *Trnek.* UL AGRFT – Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2024. [film].

IZJAVA O AVTORSTVU
magistrskega dela

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je magistrsko delo *“Rekli so mi, ne snemaj z otroki! Delo z mladimi v slovenskem avdiovizualnem prostoru skozi čas in refleksija režijskega dela pri kratkem igranem filmu Trnek”* 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: 29. junij 2026

Podpis: