

Andrej Nagode & Matic Drakulić

O montažnem procesu pri filmu *Jezdeca*

UVOD

V prispevku bova predstavila tehnične in ustvarjalne aspekte montažnega procesa pri filmu *Jezdeca*, izpostavila nekaj večjih sprememb, ki so močno vplivale na podobo končnega filma, in opisala razmišljanje, ki je do njih pripeljalo. Skušala bova pokazati, da montaža ni vezana zgolj na mikro raven povezovanja dveh posnetkov, ampak je ključnega pomena tudi pri oblikovanju strukture in pripovednega sloga filma.

Ker sva pri montaži filma sodelovala oba, si bova tudi pisanje članka razdelila podobno, kot sva si razdelila montažo. O začetku procesa in prvih spremembah bo bolj natančno pisal Andrej Nagode, o nadaljevanju dela po menjavi pa Matic Drakulić. O določenih prizorih bova pisala bolj podrobno, zato je priporočljivo, da si za lažje razumevanje film ogledate. Za začetek naredimo kratek povzetek zgodbe.

Protagonista Tomaž (Timon Šturbej) in Anton (Petja Labović) se na veliko noč leta 1999 odločita, da bosta svoja mopedi predelala v »čoperja« in se iz rodne vasi Mala Nedelja odpeljala najprej do Ljubljane, nato pa še proti morju. Vsakega od njiju na pot žene drugačen cilj: Tomaža skrivnostna vizija in iskanje verske resnice, Antona možnost osvoboditve od nerazumevaločega okolja, v katerem je odrasčal. Na poti srečata vrstnico Ano (Anja Novak) in ostarelega motorista Petra (Nikola Kojo). Skupaj nadaljujejo pot, na kateri vsak od njih začne z razmišljanjem o preteklosti in načrtovanjem bolj svetle prihodnosti. Po tragični Petrovi smrti je prijateljstvo med Antonom in Tomažem postavljeno pod vprašaj, vendar se kljub nesoglasjem na koncu pobotata ter uresničita vsak svoje upe in želje.

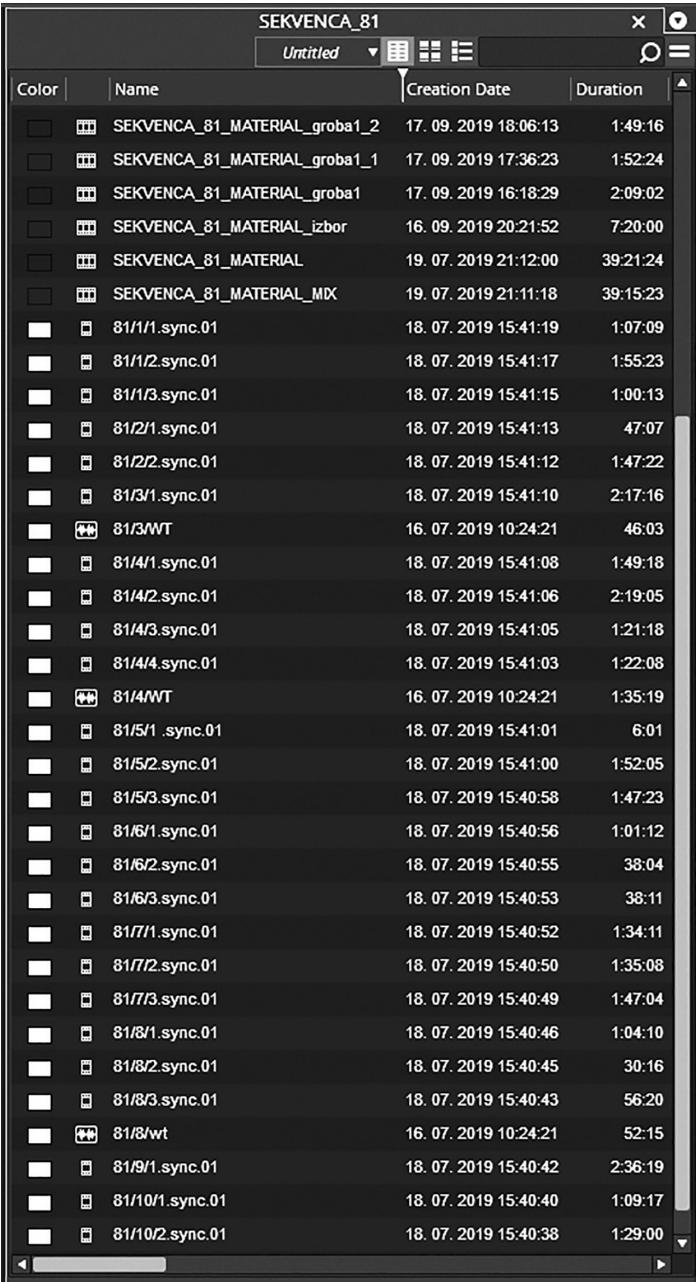
TEHNIČNI ZAČETKI

Snemanje filma se je začelo maja 2019. Z režiserjem Dominikom Mencejem sva se dogovorila, da na začetku junija začnem s pregledovanjem in izborom materiala ter prvo grobo montažo posameznih prizorov. S snemanja je material najprej potoval v postproduksijsko hišo NuFrame, kjer sta Erik Margan in Teo Rižnar pripravila nadomestne videodatoteke za uvoz v montažni program Avid Media Composer. Te so nato iz NuFrame poslali na Viba film, kjer jih je Boštjan Kerčmar, asistent montaže, sinhroniziral z ločeno posnetimi zvočnimi datotekami. Po tem je material ustrezno uredil in preimenoval posamezne posnetke z imeni, ki so bila določena v knjigi snemanja.

PRVI VTISI O MATERIALU

Prvi ogled materiala je za montažerja zelo pomemben, saj je ob tem najbližje občutku, ki ga ima gledalec ob ogledu končanega filma. Karseda objektivno (brez vedenja o snemanju, težavnosti izvedbe posameznih posnetkov ipd.) si ogleda material in si o njem ustvari mnenje. Ob prvem ogledu sem si zapisal prve misli glede izvedbe posameznih posnetkov, označil ponovitve posnetkov, ki so vsebovali igralske presežke, pri vsakem posnetku zabeležil tehnične specifikke itn. Ker je bil Dominik še na snemanju, so mi bili v pomoč zapiski Dijane Mencej, ki je bila tajnica režije. V njenih zapisnikih so bile obkrožene Dominikove najljubše ponovitve, ob ponovitvah pa zapisane njegove opombe (tehnične, vsebinske itn.)

1



Color	Name	Creation Date	Duration
	SEKVENCA_81_MATERIAL_groba1_2	17. 09. 2019 18:06:13	1:49:16
	SEKVENCA_81_MATERIAL_groba1_1	17. 09. 2019 17:36:23	1:52:24
	SEKVENCA_81_MATERIAL_groba1	17. 09. 2019 16:18:29	2:09:02
	SEKVENCA_81_MATERIAL_izbor	16. 09. 2019 20:21:52	7:20:00
	SEKVENCA_81_MATERIAL	19. 07. 2019 21:12:00	39:21:24
	SEKVENCA_81_MATERIAL_MDX	19. 07. 2019 21:11:18	39:15:23
	81/1/1.sync.01	18. 07. 2019 15:41:19	1:07:09
	81/1/2.sync.01	18. 07. 2019 15:41:17	1:55:23
	81/1/3.sync.01	18. 07. 2019 15:41:15	1:00:13
	81/2/1.sync.01	18. 07. 2019 15:41:13	47:07
	81/2/2.sync.01	18. 07. 2019 15:41:12	1:47:22
	81/3/1.sync.01	18. 07. 2019 15:41:10	2:17:16
	81/3/WT	16. 07. 2019 10:24:21	46:03
	81/4/1.sync.01	18. 07. 2019 15:41:08	1:49:18
	81/4/2.sync.01	18. 07. 2019 15:41:06	2:19:05
	81/4/3.sync.01	18. 07. 2019 15:41:05	1:21:18
	81/4/4.sync.01	18. 07. 2019 15:41:03	1:22:08
	81/4/WT	16. 07. 2019 10:24:21	1:35:19
	81/5/1.sync.01	18. 07. 2019 15:41:01	6:01
	81/5/2.sync.01	18. 07. 2019 15:41:00	1:52:05
	81/5/3.sync.01	18. 07. 2019 15:40:58	1:47:23
	81/6/1.sync.01	18. 07. 2019 15:40:56	1:01:12
	81/6/2.sync.01	18. 07. 2019 15:40:55	38:04
	81/6/3.sync.01	18. 07. 2019 15:40:53	38:11
	81/7/1.sync.01	18. 07. 2019 15:40:52	1:34:11
	81/7/2.sync.01	18. 07. 2019 15:40:50	1:35:08
	81/7/3.sync.01	18. 07. 2019 15:40:49	1:47:04
	81/8/1.sync.01	18. 07. 2019 15:40:46	1:04:10
	81/8/2.sync.01	18. 07. 2019 15:40:45	30:16
	81/8/3.sync.01	18. 07. 2019 15:40:43	56:20
	81/8/WT	16. 07. 2019 10:24:21	52:15
	81/9/1.sync.01	18. 07. 2019 15:40:42	2:36:19
	81/10/1.sync.01	18. 07. 2019 15:40:40	1:09:17
	81/10/2.sync.01	18. 07. 2019 15:40:38	1:29:00

1. Primer organiziranega in preimenovanega materiala v programu Avid Media Composer.

Splošni vtisi o posnetem materialu so bili dobri, še posebej je treba poudariti igro. Timon Šturbej (Tomaž), Petja Labović (Anton), Anja Novak (Ana), Nikola Kojo (Peter) in Nataša Matjašec Rošker (Tomaževa mama Mojca) so svojo nalogo opravili odlično, so se pa v materialu kazali različni načini interpretacije likov. Izpostavil bi oba protagonista, Tomaža in Antona. Petjeva naloga je bila, da je skozi potek filma nadziral ves čas prisotno Antonovo jezo in v lik vnesel ranljivost, ki jo je Anton skrival za jeznimi odzivi. Zelo precizno je vodil igralsko interpretacijo skozi snemanje, kar se je odražalo v zelo podobnih ponovitvah posameznih posnetkov. Timonova metoda interpretacije je bila drugačna. Njegov lik je vseskozi variiral med naivnostjo in počasnim odraščanjem, zato so bila v njegovi igri opazna zelo močna odstopanja iz ponovitve v ponovitve. V prvi ponovitvi je bil lahko kot lik ekstremno naiven v svojih odzivih, v četrty pa morda prezrel. S temi variacijami v igri je Timon ustvaril prostor za različne interpretacije Tomaževega lika v montaži ter možnost, da se njegov karakter zelo natančno izoblikuje. Kot bomo videli v nadaljevanju, je bila raznolikost Timonove igre ključna za nekatere strukturne spremembe, ki smo se jih lotili.

NIKOLI TAKO DOBRO KOT OGLED MATERIALA, A NIKOLI TAKO SLABO KOT GROBA MONTAŽA

Namen prve verzije montaže je uresničitev zaporedja, ki je napisano v scenariju. Ko sva z Dominikom vse zmontirane prizore zložila v zaporedje, je bil film dolg 150 minut in verzija, ki sva jo poimenovala »Groba montaža«, ni delovala. To je povsem običajno. V prvo verzijo celote vedno umestimo vse prizore, ki so bili posneti, in ne razmišljamo o celotni strukturi, pač pa je pozornost usmerjena v dramaturgijo posameznih prizorov. Vanje poskušamo vključiti tudi vsako dobro improvizacijo, ki so jo ustvarili igralci na snemanju. Tu lahko omenim tek Petje in Timona po klancu na poti v Ljubljano. Mopeda nista imela dovolj moči, da bi se lahko z njima peljala po klancu navzgor, in ko sta ugasnila, Timon in Petja nista prekinila z igro, pač pa sta tehnični problem izkoristila za tekmovanje v teku do vrha hriba.

2



2. Improvizacija Timona in Petje ob vožnji z motorjem.

Nastopila je druga faza montažnega procesa, v kateri sva glede na kronološko¹ zaporedje prizorov, ki je bilo predvideno v scenariju, film razdelila na štiri celote. Prva celota je zajemala dogajanje v vasi, druga pot do Ljubljane, srečanje z Ano in motoristom Petrom, disko in blagoslov motorjev. Tretja celota je zajemala nadaljevanje poti, ločitev družine, Tomaževo izpoved v gozdu, popivanje Antona in Petra ter Petrovo prometno nesrečo, četrta pa ponovno srečanje Tomaža, Antona in Ane, prepri, poroko Aninega brata, Petrov pogreb, kopanje v morju ter konec na hribu. Glavna naloga v tej fazi montaže je bila izboljšati montažo posameznih prizorov znotraj večjih celot (vsaka je trajala okrog 40 minut) ter graditi in oblikovati dramaturške loke ob upoštevanju novo formiranih celot, poudarjati ideje, ki so bile zastavljene v scenariju, in ustvariti ritem filma.

POMANJKLJIVOSTI V KRONOLOŠKEM ZAPOREDJU

Po dveh mesecih dela sva tako do konca oktobra z Dominikom oblikovala drugo verzijo, ki sva jo poimenovala »Kronološka verzija«. Ugotovila sva, da kronološko zaporedje prizorov ne bo delovalo, saj so se izgubili nekateri pomembni tematski poudarki, ki so bili zamišljeni v scenariju. Odnos vere in stvarnosti v povezavi s Tomažem ni bil dobro stopnjevan, saj je v filmu povezan predvsem z njegovim odnosom do Ane, ki v tej verziji ni bil učinkovito predstavljen. Problem je bilo zaporedje prizorov v »Kronološki verziji«, skozi katerega z Dominikom ob ogledu nikoli nisva zares emocionalno začutila njunega postopnega zaljubljanja. Tako v zaporedju ni bila dovolj izrazita Tomaževa razdvojenost med iskanjem verske resnice in zmedenostjo ob občutku prve zaljubljenosti.

Pomanjkljivosti so se kazale pri gradnji Tomaževega lika. Na začetku filma smo pričali njegovi viziji, kar lepo vzpostavi njegov notranji svet, ki pa nato v »Kronološki verziji« za preveč časa izgine. Po uvodnih vizijah v vasi se v tej verziji naslednjič v njegov notranji svet potopimo šele v drugi polovici filma, ko v prizoru v gozdu vzame drogo. To je pripomoglo k občutku, da je Tomaž izjemno pasiven lik. Vseskozi je sledil Antonu in nergal, kako ne bi rad odšel iz vasi in zapustil mame.

V kronološkem zaporedju je bilo zaradi sosledja prizorov tudi preveč namigovanja, da je Peter Antonov oče. Predvsem je bil problematičen prizor v slaščičarni, kjer Anton pove zgodbo o očetovi

¹ V »Kronološki verziji« so si prizori sledili v sosledju glede na dogajanje zgodbe.

jakni. Ustvarjanje občutka, da je Peter Antonov oče, je bilo popolnoma odveč, vendar je bil prizor v slaščičarni zelo pomemben za njun odnos, tako da ga ni bilo mogoče preprosto izrezati iz filma.

Poleg težav na ravni občutja in idej v celotni strukturi filma so se pojavili tudi nekateri izzivi, povezani s posameznimi prizori. Blagoslov motorjev ni deloval, saj snemalna ekipa zaradi močnega naliva ni imela dovolj časa, da bi posnela vse želene postavitve. V montaži se je postavilo vprašanje, ali lahko film deluje brez omenjenega prizora. Možna rešitev bi bila, da bi prizor izrezali iz filma in bi Tomaževemu odhodu na blagoslov sledil direkten prehod na prizor med Antonom in Ano ter nato na prizor kosila s Petrom. To zaporedje ni delovalo, saj je Tomaž v prizoru s pričkanjem o obisku blagoslova prvič na podlagi lastnega prepričanja sprejel drugačno odločitev od družine. Bilo bi čudno, če ne bi videli, kako se v nadaljevanju udeleži blagoslova.

MAMINA SENCA

Z Dominikom sva razmišljala, kako bi s spremembo strukture in pripovednega sloga okrepila občutja in ideje, ki so bile zastavljene v filmu, saj sva ugotovila, da tega ne bova mogla doseči zgolj z drugačno montažo posameznih prizorov. Poučarje sva želela prenesti na povezave med podobami, kar naju je pripeljalo do bolj asociativnega načina razmišljanja ter povezovanja posnetkov in prizorov na podlagi asociativnih povezav. Najpomembnejša cilja sta bila okrepiti Tomažev lik in preko tega tematske ideje v filmu.

Lik Tomaža je bilo treba oblikovati kot naivnega, a vseeno razmišljujočega mladeniča, ki ni prepričan v svoja dejanja (odhod od doma za veliko noč, sledenje neznanemu dekletu ipd.), vendar vseeno sledi notranjemu klicu in se poda na pot, ki je pred njim. Z zaporedjem prizorov sva želela ustvariti tok njegovih misli, ki na kompleksen način povezujejo vero, Ano in njegovo slabo vest ob odhodu od doma, ter gledalce približati Tomaževemu razmišljanju in njegovi podzvesti, ki je bila na začetku filma predstavljena v prizoru vizije. Ključna povezava, ki naju je utrdila v tovrstnem razmišljanju, je bila povezava med posnetkoma Tomaževga obraza pri kosilu in mamine sence na hiši, ko hrani kokoši. Pri tem prehodu sva ugotovila, da ne smeva razmišljati zgolj o kontinuiteti prostora, pač pa morava povezave začeti delati na podlagi asociacij ter idejne in občutenjske kontinuitete.

3



3a



3. Bližnji posnetek Tomaža.

3a. Posnetek mamine sence.

Ideja, da Tomaž razmišlja o mami, se ustvari izključno zaradi montažnega prehoda. Zaradi zaporedja posnetkov in izraza na Tomaževem obrazu razumemo, da Tomaž razmišlja o materi, ki jo je zapustil. Pomembno je, da je mama upodobljena preko sence, poetično in ne stvarno, kot neki odtis v Tomaževi zavesti.

Na začetku novembra sva pričela z delom na t. i. »Trst verziji«, ki je bila tako poimenovana zaradi postprodukcijske delavnice v Trstu, na katero smo bili v procesu montaže sprejeti. Popolnoma sva pozabila na logiko dogajanja in začela na podlagi idejne in občutenjske kontinuitete povezovati prizore ter s tem skušala izpolniti prvotni nalogi – okrepiti Tomažev lik ter povečati emocionalno in idejno kompleksnost zgodbe.

Za primer vzemimo prizor, v katerem mama obeša perilo. Prizor je v »Kronološki verziji« sledil prepiru Tomaža in Antona o odhodu v Ljubljano. V »Trst verziji« je prizor uporabljen kot Tomažev spomin na pogovor z mamo v trenutku, ko ga Anton na poti prvič zapusti – po prizoru na bencinski črpalki in prepiru s Petrom. Tomažev občutek je na koncu obeh prizorov podobno, vendar je konec prizora, v katerem Anton zapusti Tomaža na bencinski črpalki, emocionalno močnejši, saj Tomaž prvič v filmu ostane sam z Ano. S povezavo prizorov na podlagi občutenjske kontinuitete in postavljanjem prizora v kontekst Tomaževih misli sva dosegla, da se Tomaž v trenutku dvoma, ki ga je povzročil Antonov vihravi odhod, v mislih vrne k mami, ki ga z razumevajočimi besedami o Antonu potolaži. S tem sva dodala kompleksnost maminemu liku, saj je do tega trenutka v filmu večinoma odklanjala Tomaževu prijateljstvo z Antonom, hkrati pa sva okrepila Tomaževu ljubezen do nje, saj se k njej

»zateče« po tolažbo v trenutku, ko mu je težko. Krepitev Tomaževe ljubezni do mame je pomagala pri grajenju in stopnjevanju intenzitete pri še enem pomembnem vidiku Tomaževega lika – občutku slabe vesti, ki jo ima zaradi odhoda iz vasi za veliko noč.



4. in 4a. Bližnji posnetek obrata Tomaževe glave na bencinski črpalki.

4b. Srednji plan obrata Tomaževe glave v vasi.

4c. Total delavnice v vasi.

V »Kronološki verziji« je na bencinski črpalki Tomaž pogledal Ano (4 in 4a), v »Trst verziji« pa zaradi zaporedja posnetkov Tomažev obrat glave deluje kot »pogled v spomin«. Vzporednico med prizoroma dodatno poudari ponovljeno gibanje Tomaževe glave v posnetku 4b.

Uporabo prizora, v katerem mama obeša perilo v kontekstu Tomaževih misli, so omogočile tudi asociacije, ki so izhajale iz vizualnega izraza, za katerega je skrbel direktor fotografije Janez Stucin. Bela rjuha in način, kako se je na rjuhi izrisala njena

senca, sta omogočila uporabo tega prizora na simboličen način, saj se zgodi zanimiva vizualna povezava čiste, bele rjuhe in mamine sence. Belina rjuhe lahko v vizualnem smislu predstavlja »čistost« in nežnost njenih misli o Antonu, ko o njem govori Tomažu.



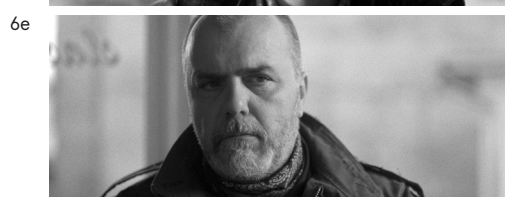
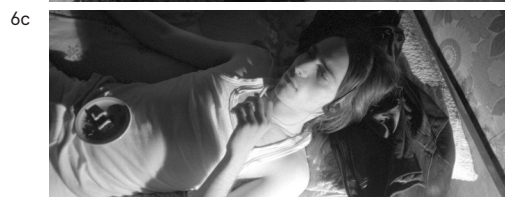
5. Mamina senca na beli rjuhi.

Nežnost in razumevanje Tomaževe mame do Antona je bila dobra iztočnica za postopno razkrivanje njegovega lika. Odločila se je, da v toku Tomaževih misli uporabiva tudi prizore, ki nam Antona prikažejo v drugačni luči. Do te točke v filmu še nismo videli, kje je doma in v kakšnem okolju živi – od česa si je tako zelo želel pobegniti. Skozi odkrivanje življenja njegove družine se v očeh gledalca začne njegov lik spreminjati in postaja bolj kompleksen, saj počasi razume, zakaj si je želel iz vasi in od kod izhajajo močni izbruhi jeze. Poleg tega se preko razkrivanja Antonovega družinskega ozadja v filmu izpostavi še ena pomembna idejna nit.

OČETJE IN SINOVI

Poleg krepitve Tomaževega lika in njegovega doživljanja sveta je bilo treba okrepiti temo, ki se je gradila skozi ves film – ideja odsotnih očetov. Njen vpliv je bil najbolj očiten v Antonovem odnosu s Petrom. Kot sem že omenil, je bilo v »Kronološki verziji« preveč namigovanj, da je Peter Antonov oče, še posebej v prizoru v slaščičarni.





6. (na prejšnji strani) Posnetek stare fasade.

6a. (na prejšnji strani) Posnetek oblakov s ptičem.

6b. Posnetki hriba iz vasi.

6c. Srednji plan Antona doma v postelji.

6č. Prizor Antonovega odhoda od doma.

6d. Bližnji plan Antona v slaščičarni.

6e. Bližnji plan Petra v slaščičarni.

Z Dominikom sva se odločila, da tega prizora ne zmontirava kot plan – kontra plan, ampak s povezavo posnetkov starih fasad, oblakov in hriba v vasi (**6**, **6a** in **6b**) ustvariva nostalgичno in melanholično vzdušje, ki je bolj povezano s praznino v Antonovem odnosu do očeta kot pa z grajenjem odnosa med njim in Petrom. Kot povezavo med posnetki **6**, **6a**, **6b** in prizorom, v katerem se Anton dokončno spre z očimom in odide

(**6č**), sva uporabila srednji plan Antona na njegovi postelji (**6c**). Emocija na Petjevem obrazu je bila popolna za grajenje melanholičnega občutja ob pripovedi iz slaščičarne, hkrati pa je posnetek služil kot vrnitev v Antonovo sobo, ki smo jo že videli v prejšnjem skoku v preteklost in nas spomni na Antonov odnos do očima, ki se bo razpletel v nadaljevanju.

Zelo vplivno odsotnost očeta v Tomaževem življenju sva želela poudariti skozi sanje, ki jih ima pred prizorom v gozdu. Za Tomažev lik je prizor v gozdu zelo pomemben, saj Ani zaupa zelo intimno stvar iz svoje preteklosti in s tem prvič v filmu deli nekaj osebnega še z nekom drugim kot z Antonom. Tomaž se v sanjah vrne v vas, a tokrat sanje niso povezane z mamo, ampak z očetom. Tomaž dobesedno »odpre« novo poglavje v svojem sanjskem svetu z vstopom v delavnico, ki jo je podedoval po očetu. Z umestitvijo delavnice v kontekst spomina sva želela vzpostaviti tudi poetični pogled na lokacijo. Ne gre zgolj za delavnico, v njej v Tomaževih mislih še vedno prebiva očetov duh.



7. Tomažev prihod v delavnico pred odhodom iz vasi.

7a. in **7b.** Tomaž po pakiranju rumene vrečke z velikonočnimi jedmi.



8. in 8a. Tomažev prihod v delavnico in slička Marije.
8b. Ugašanje luči.
8c. Očetova slika.

Veliko število postavitev kamere nama je omogočilo, da sva lahko sanjski prizor zmontirala drugače kot prizor, v katerem Tomaž zbudi Antona pred odhodom iz vasi. Pri slednjem je poudarjeno Tomaževo pakiranje veliko-nočnih jedi (**7**, **7a** in **7b**); v sanjah pa ne vidimo vrečke in hrane, pač pa je poudarjena slika Marije na ogledalu (**8**) ter očetova slika (**8c**). Obe nosita v kontekstu zaporedja močan pomen. Slička Marije simbolni, saj nas opomni na Tomaževo iskanje vere, očetova slika pa čustveni, saj vzpostavi Tomaževo hrepenenje po očetovi bližini.

ISKANJE STRUKTURE

Kot celota »Trst verzija« ni delovala. Zanimive so bile nekatere zgoraj omenjene povezave, ki pa jih je bilo treba povezati v koherentno celoto. Na tej točki sva z Dominikom sklenila, da nujno potrebujeva svež pogled. Tako je v montažni proces (in v ta članek) vstopil Matic Drakulić. Odločitev za predajo štafete je padla na začetku marca 2020, in kot vsi vemo, je bil 13. marca razglašen *lockdown* – ves svet se je ustavil. Tako smo morali celoten material filma prenesti na prenosni disk, ki sem ga vzel domov. Z Dominikom sva z montažo nadaljevala na daljavo.

Na začetku montaže sem čutil nujno potrebo po ureditvi zaporedja »Trst verzije«. Zato sem, preden sva z Dominikom nadaljevala, naredil nekaj korakov nazaj in jo rekonstruiral v bolj kronološko zaporedje. Imel sem občutek, da je asociativnih preskokov v verziji preveč in da posledično gledalcu ne ponudimo možnosti, da bi se oprijel zgodbe in jo ustrezno spremljal.

Tako sem prišel do verzije, ki je bila po strukturi podobna »Grobi montaži«, vendar so bili v njej posamezni prizori zmontirani že veliko bolj strnjeno. Namesto prejšnjih 150 minut je trajala 105 minut. V to verzijo sva z Dominikom nato postopoma znova vključevala posamezne asociativne povezave ter skoke v času, ki so že bili v prejšnjih verzijah, središče moje pozornosti pa je bilo ves čas razumevanje zgodbe ter njena preglednost za gledalca. Premiki v času so morali služiti teku zgodbe.

USTVARJANJE TOMAŽEVE MISELNE POTI

Kljub nekaterim uspelim povezavam med prizori v strukturi filma še vedno nismo našli vstopne točke za uvedbo preskokov v Tomaževe misli in s tem spremembo kronološkega pripovednega sloga. Dominik je predlagal, da bi prvi skok naredili v prizoru pogovora po kosilu, v katerem Anton Tomaža »napade«, zakaj gleda za Ano. Prizor predstavlja pomembno točko v strukturi filma, saj v Antonovih očeh s Tomažem postaneta rivala, Tomaža pa njegova opazka zmede, saj do tega hipa v filmu nikoli ni pomislil, da bi imel kakršenkoli odnos z Ano.

Cilj je bil ustvariti sekvenco², ki bi na začetku in koncu vsebovala drugače zmontiran prizor pogovora med Tomažem in

² »SEKVENCA je niz prizorov – navadno dveh do petih – ki dosežejo vrhunec v učinku, močnejšem od vseh prejšnjih.« (Mckee, Robert. *Zgodba*. Ljubljana: UMco, 2008, str. 38)

Antonom, med njiju pa bi v zaporedje vključili prizore, ki bi v Tomaževih mislih simbolno povezovali krivdo ob odhodu iz vasi, mamo, vero in Ano. Vpliva Antonovih besed na Tomaža ne bi podkrepila samo ponovitev prizora, pač pa tudi sprememba pripovednega sloga, ki bi nas popeljala v tok Tomaževe misli na podlagi preskokov v času in idejnih asociacij, ki bi jih dosegli z montažnimi prehodi. Zaradi ponovitve pogovora med Tomažem in Antonom na začetku in koncu sekvence smo jo poimenovali »Krožna sekvenca«. Za lažje razumevanje naredimo pregled prizorov, ki so del »Krožne sekvence«:

1. prizor pogovora Tomaž/Anton o Ani,
2. prizor vožnje z motorji,
3. prizor pogovora z mamo,
4. prizor podajanja rok pri maši,
5. prizor odhoda iz vasi,
6. prizor vožnje Ane in Tomaža in prizor blagoslova motorjev,
7. posnetek zrezka pri kosilu,
8. prizor umivanja rok,
9. prizor pogovora Ane po telefonu,
10. druga verzija pogovora Tomaž/Anton o Ani,
11. prizor odhoda družčine in prizor Tomaževega gledanja Ane na motorju.

Za vzpostavitev prvega spomina smo poleg posnetkov nadaljevanja poti družčine s kosila uporabili posnetke iz sekvence vožnje Antona in Tomaža proti Ljubljani. Izbrali smo posnetke cerkve na hribu in traktorja – elementov, ki so Tomažu domači iz vaškega okolja –, s katerimi smo ga želeli uvesti v tok misli, v katerem se bo vrnil v vas. Pomemben element pri vzpostavljanju Tomaževega miselnega toka je tudi zvok. Z oblikovalcem zvoka, Samom Jurco, smo za boljši prehod ustvarili Tomaževo subjektivno percepcijo šumov iz okolice. Šumenje bilk trave na polju in zvonjenje cerkvenih zvonov je postalo zelo slišno in izolirano na Tomaževem bližnjem posnetku na motorju. S tem smo okrepili prehod iz stvarnega dogajanja v tok Tomaževih misli.

9



9a



9b



9c



9č



9. (v levem stolpcu) **Posnetek cerkve na hribu.**

9a. **Posnetek traktorja.**

9b. **Posnetek travnih bilk v vetru.**

9c. in 9č. **Zasuk iz rumene vrečke z velikonočnimi jedmi na bližnji posnetek Tomaževega obraza na motorju.**

Za uspešno vzpostavitev Tomaževega toka misli je izjemno pomemben zasuk kamere od vrečke z velikonočnimi jedmi (**9c**) na Tomažev obraz (**9č**). Vrečka je v kontekstu zaporedja predmet, ki Tomaža vseskozi spominja na vas in s tem postane simbol Tomaževe slabe vesti. Izraz na Tomaževem obrazu je v povezavi s subjektivnim zvokom zvonjenja in šumenja bilk ter posnetki cerkve, traktorja in travnih bilk (**9**, **9a**, **9b**) deloval kot odličen prehod v Tomaževe misli.

V delu »Krožna sekvenca«, kjer se Tomaž v spominu vrne v vas, so trije prizori: prizor jutranjega pogovora z mamo o odhodu, podajanja rok pri maši in prizor odhoda iz vasi. Z vključitvijo prizorov v zaporedje smo vzpostavili in nadgradili mamino reakcijo ob Tomaževem odhodu in okrepili njegovo slabo vest.



10. Tomažev pogovor z mamo o odhodu.

10a. Bližnji posnetek mame pri maši.

10b. Bližnji posnetek podajanja rok.

10c. Bližnji posnetek Tomaža.

10č. Bližnji posnetek mame.

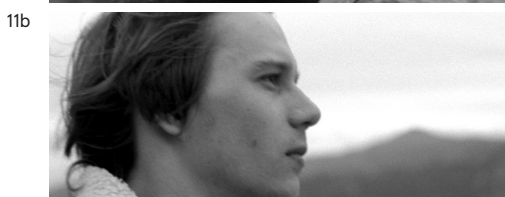
10d. Bližnji posnetek maminih rok.

10e. Tomažev pogled proti mami ob odhodu.

10f. Mama hrani kokoši.

Ključni del jutranjega pogovora je gotovo trenutek, v katerem Tomaž izrazi željo, da bi odšel iz vasi (10). Izraz na maminem obrazu in kompozicija posnetka, ki z okvirom okna utesnjuje mamo in Tomaža, dovolj jasno pokažeta, kakšen je njen odnos do Tomaževe želje. Z bližnjim planom mamine rute (10a) smo v začetku naslednjega prizora vzpostavili močan vizualni motiv, ki ga bomo razrešili ob koncu »Krožne sekvence«. Zaradi grajenja prizora preko bližnjih planov rok in obrazov (10b, 10c, 10č in 10d) ter poudarka na stiku rok ob pozdravu miru, je mamina zavrnitev ob koncu prizora še toliko močnejša. Zelo pomembna je povezava med bližnjim posnetkom maminih rok (10d) in posnetkom Tomaževega obraza (10e). S to povezavo skočimo z ene lokacije na drugo, vendar v emocionalnem smislu, preko izraza na Tomaževem obrazu, nadaljujemo in zaključimo prizor podajanja rok v cerkvi, preskok med lokacijami pa pomaga graditi Tomažev miselni tok. V pomoč nam je bila tudi pesem »Marija skozi življenje«, ki so jo verniki peli pri maši in smo jo na začetku uporabili kot diegetsko glasbo, kasneje pa je prešla v nediegetsko uporabo.

Tomažev miselni tok smo nadaljevali s kombinacijo prizorov blagoslova motorjev in vožnje Tomaža z Ano na motorju. Posnetki vožnje so vzeti s konca filma, iz prizora vožnje Ane in Tomaža proti Medžugorju. Gledalci na testnih projekcijah niso opazili radikalne spremembe v pokrajini in so mislili, da je vožnja nadaljevanje poti družine po kosilu.



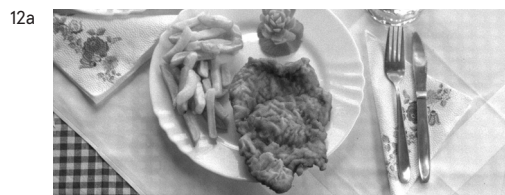
11. Pogled proti duhovniku med blagoslovom motorjev.
11a. in 11b. Zasuk z bližnjega plana Ane na bližnji plan Tomaža pri vožnji z motorjem.
11c. Srednji plan župnika med blagoslovom motorjev.

Kombinacijo obeh prizorov smo zasnovali na dveh ključnih montažnih prehodih. S Tomaževga obraza, ko zagleda duhovnika (11), nismo naredili reza na duhovnika (11c), pač pa smo med oba posnetka umestili vožnjo Ane in Tomaža na motorju (11a in 11b). Intenziteta pogleda Ane in Tomaža je bila emocionalno ustrezna in nam je omogočila, da smo posnetke združili v kontekstu idejne kontinuitete in kršili kontinuiteto dogajanja. Idejno smo namreč želeli poudariti Tomažovo

razmišljanje o blagoslovu motorjev med vožnjo z Ano. V kontekstu idejne kontinuitete je pri tem posnetku zelo pomembno, da gre za zasuk z Ane na Tomaža (11a in 11b), kar vizualno nakazuje povezavo med Ano, Tomažem in vero. Posnetek je posnet v ozkem bližnjem planu, tako da ne vidimo ozadja; s tem se ustvari občutek lebdenja Ane in Tomaža, kar v občutju še dodatno pomaga pri grajenju Tomaževe miselne logike.

Blagoslov motorjev v »Krožni sekvenci« postane zelo pomemben prizor, saj v kontekstu zaporedja odhoda iz vasi deluje kot nekakšen obliž na Tomažovo slabo vest. Zapustil je mamo na veliko noč, vendar še vedno spoštuje vero in cerkev ter se obvaruje pred grehom z blagoslovom motorjev. Na tem mestu bi spet poudarili uporabo zvoka. Ker gre za Tomaževe misli, smo se odločili, da zvok ne sme biti realističen, zato smo za kombinacijo prizorov vožnje in blagoslova izbrali zvoke vetra in golobov, ki so ustvarili popolnoma subjektivno, nežno atmosfero, s katero smo podkrepili Tomažev miselni svet.

Dogajanje ob kosilu smo v Tomaževih mislih začeli s povezavo posnetkov motorja in zrezka, ki je bila predvidena že v scenariju, in nato nadaljevali s prizorom umivanja obraza in Tomaževim opazovanjem Aninega pogovora po telefonu.



12c



12č



12d



12. Posnetek blagoslovljenega motorja.

12a. Posnetek zrezka pri kosilu.

12b. Bližnji posnetek Tomaževih rok.

12c. Tomažev odsev v ogledalu.

12č. Tomažev bližnji posnetek.

12d. Anin bližnji posnetek.

Prehod z motorja na zrezek (**12** in **12a**) je deloval zaradi vizualne podobnosti obeh posnetkov. Z montažnim preходом se ustvari povezava med kapljico blagoslovljene vode na motorju in kapljico limoninega soka na zrezku, kar nas pripelje do simbolne interpretacije montažnega prehoda v kontekstu Tomaževega doživljanja sveta – blagoslovljena voda je simbol verskega očiščenja, kapljice limonovega soka pa so kisle; omenjena povezava doda kompleksnost Tomaževi izkušnji iskanja vere, ki od njega zahteva veliko žrtvovanja in negotovih odločitev. V zaporedju, v katerem stoji, se Tomaževa akcija umivanja obraza (**12b** in **12c**) razume kot želja, da bi se zbudil iz misli o mami, vasi in slabi vesti, ki jih ima, ter s tem učinkuje kot dober uvod v opazovanje Aninega pogovora po telefonu (**12č** in **12d**). Ano v tem prizoru prvič vidimo v drugačni luči, zaskrbljeno. Do tega trenutka še nismo izvedeli, kaj je Anin resnični cilj na poti, in pomembno je bilo, da smo ta prizor vključili v zaporedje znotraj Tomaževega miselnega toka, saj smo preko Tomaževega pogleda pri gledalcih vzbudili zanimanje, zakaj je Ana zaskrbljena (**12č** in **12d**).

Prizor s pogovorom Antona in Tomaža je bil ključen za razmislek o »Krožni sekvenci«. Posnet je bil v številnih postavitvah in tako se je ponujala možnost, da ga uporabimo dvakrat in zmontiramo na dva različna načina.

13



13a



13b



13c



13. Vzpostavitevni posnetek prvega pogovora.

13a. Dvoplan Antona in Tomaža med pogovorom.

13b. Bližnji posnetek Antona.

13c. Dvoplan ob koncu pogovora.



14. Začetek ponovljenega prizora pogovora z bližnjim planom Antona.

14a. in 14b. Začetna in končna pozicija vožnje kamere proti Tomaževemu obrazu.

Razlika med prvim (13–13c) in drugim pogovorom (14–14b) je v zornem kotu gledalca. V prvi različici pogovor spremljamo objektivno, od daleč. Pozornost je zaradi dvoplana namenjena obema likoma. Na bližnji plan Antona (13b) skočimo šele v najpomembnejšem trenutku v prizoru, ko reče, da bi Ana Tomaža živega pojedla in ni prava zanj – s tem sproži Tomaževo razmišljanje v nadaljevanju. V drugi verziji pogovora je več pozornosti namenjene Tomažu. To je jasno izraženo z dolgo vožnjo kamere naprej (14a, 14b). S tem smo v drugi verziji bolj pozorni na Tomaževo izkušnjo in odziv na Antonove besede.

V zadnjem delu »Krožne sekvence« Tomaž gleda za družčino, ki se odpelje, nato sledi prehod na prizor vožnje proti Ljubljani, kjer Ana sedi za Antonom na motorju in odvrže svojo ruto. Kot že nekajkrat v »Krožni sekvenci« je način uporabe zvoka pomemben za potapljanje v Tomažev spomin. Močan zvok Petrovega motorja ob odhodu s kosila zamenja nežna atmosfera pihanja vetra in šumenje listov, ki se nadaljuje prek vsega zadnjega dela sekvence. Nežno vzdušje je grobo prekinjeno z realistično atmosfero ognja v trenutku, ko Ana boksne Tomaža v gozdu. Njena replika »A si se zgubu?« je bila idealen zaključek sekvence.



15g



15. Tomažev pogled proti odhajajoči družini.

15a. Tomaževa vožnja na motorju.

15b. Tomaževo gledanje za družino.

15c. in **15č.** Ana odvrže ruto.

15d. Rezani bližnji posnetek Tomaževih oči.

15e. Srednji plan Tomaževe vožnje.

15f. Srednji plan Aninih las.

15g. Bližnji plan Tomaža ob ognju v gozdu.

Zadnji del Tomaževega razmišljanja se začne s posnetkom pogovora po kosilu (**15**), ko Tomaž žalostno gleda za odhajajočo družino. S kratkim posnetkom Tomaževe vožnje (**15a**) smo želeli vzpostaviti kombinacijo prizorov odhoda družine in Anine vožnje na motorju, hkrati pa posnetek zaradi kratkega trajanja deluje kot preblisk, preko katerega se Tomaž potopi v svoj spomin in je umeščen v zaporedje kot reprezentacija njegovega miselnega toka. Povezava med posnetkoma **15b** in **15c** zaradi izraza na Timonovem obrazu in smeri pogleda ustvari iluzijo, da Tomaž »gleda«
dogajanje, ki poteka v posnetkih **15c** in **15č**. Posnetek **15c** nosi simbolni pomen Anine »osvoboditve«
redovniškega vpliva, prav tako pa zaradi podobnosti pokrivala in mamine rute na vizualen način poveže mamo in Ano, k čemur pripomore tudi kadriiranje, ki nas spomni na posnetek mame v cerkvi (**10a**). Kratek posnetek Tomaževih oči (**15d**) s svojim omejenim trajanjem razbije ustaljen ritem izmenjav in s tem še poudari Anino akcijo. Posnetkoma Tomaževe vožnje na motorju (**15e**) in Aninih las, ki plapolajo v vetru (**15f**), je dodano rahlo približevanje, kar poudari Tomaževo zasanjanost ob gledanju plapolajočih las. Montažni prehod na prizor v gozdu (**15e**), kjer Ana boksne Tomaža in ga prebudi iz njegovih razmišljanj, smo postavili ob akcijo Aninega boksanja in s tem na grob način prekinili Tomaževe misli.

PROTI KONCU

Od avgusta 2020 smo s procesom nadaljevali vsi trije. Z Dominikom sva ponovno montirala na Vibi, Maticu pa pošiljala izvoze prizorov, sekvenc in celotnega filma, da jih je komentiral. Z Dominikom sva se intenzivno vrgla na delo, hkrati pa sva imela glede sprememb, ki sva jih naredila, ves čas na voljo svež Matičev pogled – zaradi dobrega poznavanja materiala je najino delo lahko bolje ocenil.

Na tej točki se je začelo sodelovanje z glasbenikom Luco Ciutom. Najprej smo se nekajkrat (preko Zooma) pogovarjali o celotni strukturi filma, nato pa se je iz tega pogovora razvila debata o stilu in količini glasbe. Skozi mnoge verzije, ki jih je Luca poslal, smo počasi definirali instrumentacijo in osnovne glasbene teme za ideje in like.

V tej fazi se je pospešeno začela tudi izdelava vizualnih učinkov, še posebej vizij. V stiku smo bili s studiem NuFrame, v katerem so pričeli s popisom efektov, razdelitvijo dela in izdelavo vizij. To je pomenilo, da smo morali v tej fazi »zakleniti«
dolžine posnetkov, ki so potrebovali vizualne učinke, in na NuFrame poslati ustrezne izvoze, da so lahko pričeli z izdelavo oglednih verzij, ki so nam jih poslali v montažo. V proces se je vključil tudi Jacopo Fant, ki je poleg NuFrame prevzel izdelavo vizualnih učinkov.

V oktobru in novembru smo začeli s testnimi projekcijami, ki smo jih izvedli v projekcijski dvorani na Vibi. Ogledi montažnih verzij na velikem platnu so zelo pomembni, saj velikokrat razkrijejo napake, ki jih v montažni sobi ni mogoče videti, naj gre za tehnične ali vsebinske napake. Hkrati ogledi na velikem platnu sodelujočim v postprodukcijskem procesu omogočijo, da film doživijo v podobnem okolju, kot ga bodo gledalci, kar je zelo pomembno za nadaljnje odločitve v montažnem procesu. Projekcijam je vedno sledil pogovor, v katerem smo razpravljali o vključitvah pripomb gledalcev, ki so bile lahko zelo splošne, vezane na dramaturgijo, igro, tempo, ali pa zelo detaljne in specifične. Skozi premislek o opombah smo lahko lažje nadzirali jasnost zgodbe, tempo pripovedi in razvoj likov. Na tej podlagi smo počasi krčili ekscenost skokov v preteklost in asociativnih kombinacij ter skušali čim bolj jasno za vsako sekvenco specificirati, kaj od nje želimo.

Proces montaže je bil končan marca 2021, torej več kot leto in pol po začetku. Na koncu je bilo treba pripraviti časovnico za izvoze, s katerimi so v nadaljevanju delali oblikovalci zvoka (Samo Jurca in tonski studio 001), oblikovalci končnih vizualnih učinkov (NuFrame, Jacopo Fant) in kolorist (Teo Rižnar).

16



16. Končna časovnica filma ob predaji materiala.

ZAKLJUČEK

Ob koncu bi z Maticem rada zapisala, da je bil to zagotovo eden težjih montažnih procesov, pri katerih sva sodelovala. Najino sodelovanje je bilo izredno dragoceno zaradi medsebojnega vplivanja, ki je bilo bistveno za uspešen zaključek montaže (čeprav je do delitve prišlo šele sredi procesa).

Omeniti pa morava še en zelo pomemben dejavnik, ki je odločilno vplival na videz filma. To je bil Dominikov pogum, s katerim se je lotil montažnega procesa. Če ne bi brezkompromisno zaupal vlogi montaže pri nastajanju filma in »razmesaril« strukture scenarija, katerega soavtor je, ter s tem – do neke mere – začel v montažnem procesu pisati zgodbo na novo, ta film nikoli ne bi bil tak, kakršen je, in tudi proces montaže ne bi bil tako naporen, a hkrati enako nagrajujoč in izpolnjujoč za vse sodelujoče.

Misliva, da je po tem kratkem in strnjenem povzetku procesa montaže filma **Jezdeca** jasno, da je montaža mnogo več kot zgolj tehnični postopek – če je delovno ozračje osvobodeno lastništva idej in ega, lahko ekipa skupaj sanja in ustvari nekaj res zanimivega.

JEZDECA | 2022 | 107'Režija **Dominik Mencej**Producenti **Miha Černec, Jožko Rutar,****Danijel Pek, Milan Stojanović,****Srđan Šarenac, Igor Prinčič, Teo Rižnar**Scenarij **Dominik Mencej, Boris Grgurović**Direktor fotografije **Janez Stucin** (tudi avtor vseh fotografij iz filma, ki smo jih uporabili v tem prispevku)Avtor glasbe **Luca Ciut**Montažerja **Andrej Nagode, Matic Drakulić**Oblikovalec zvoka **Samo Jurca**Produkcija **Staragara**Koprodukcija **Antitalent, Sense production,****Novi film, Transmedia, NuFrame, RTV Slovenija**

Film **Jezdeca** (2022, Dominik Mencej) si bo v kinu mogoče ogledati aprila 2023.