

UNIVERZA V LJUBLJANI
NARAVOSLOVNOTEHNIŠKA FAKULTETA

DIPLOMSKO DELO

MATIC ZAVODNIK

LJUBLJANA 2016

UNIVERZA V LJUBLJANI
NARAVOSLOVNOTEHNIŠKA FAKULTETA
ODDELEK ZA TEKSTILSTVO, GRAFIKO IN OBLIKOVANJE

**INDIVIDUALEN PRISTOP K PRODUKCIJI VIDEA Z
GLASBENO SPREMLJAVO**

DIPLOMSKO DELO

MATIC ZAVODNIK

LJUBLJANA, september 2016

UNIVERSITY OF LJUBLJANA
FACULTY OF NATURAL SCIENCES AND ENGINEERING
DEPARTMENT OF TEXTILES, GRAPHIC ARTS AND DESIGN

**INDIVIDUAL APPROACH TO THE PRODUCTION OF THE
VIDEO ACCOMPANIED WITH MUSIC**

DIPLOMA THESIS

MATIC ZAVODNIK

LJUBLJANA, september 2016

PODATKI O DIPLOMSKEM DELU

Število listov: 33

Število strani: 24

Število slik: 25

Število preglednic: 0

Število literaturnih virov: 8

Število prilog: 1

Študijski program: visokošolski strokovni študijski program (1. stopnja) Grafična in medijska tehnika

Somentor: Andrej Učakar

Komisija za zagovor diplomskega dela:

Predsednik: izr. prof. dr. Aleš Hladnik

Mentorica: doc. dr. Marica Starešinič

Članica: doc. dr. Marica Starešinič

Članica: izr. prof. dr. Helena Gabrijelčič Tomc

Ljubljana,

IZVLEČEK

Video produkcijo tako naročnik kot izvajalec nemalokrat dojemata kot nekakšno obrtniško dejavnost, ki se izvaja po določenem vzorcu in jo lahko apliciramo na kakršen koli projekt. Takšni izdelki včasih ne dosegajo najboljših rezultatov, kar izhaja iz dejstva, da izdelkom ne posvečamo dovolj individualne pozornosti.

Diplomsko delo prikazuje, da je vsak posamezni avdiovizualni projekt zgodba zase, ki ima svoje specifične lastnosti, svojega recipienta, tj. publiko in svoj namen, zato bo dokumentacija takšnega projekta zares primerna šele takrat, ko bomo upoštevali specifičnost vsakega posameznega projekta in ga bomo temu primerno obravnavali.

V teoretičnem delu avtor povzema razmišljanja o montaži filma kot o enem izmed ključnih korakov v video produkciji. Pri tem poskuša razložiti, da to ni le del postprodukcije, s katero se srečamo na koncu projekta, temveč da je upoštevanje tega koraka v vseh fazah produkcije izredno pomembno. Ko avtor govori o montaži, jo povezuje tudi z ostalimi koraki produkcije, pri čemer se opira na strokovno literaturo svetovno znanih filmskih ustvarjalcev in kritikov. V sklopu montaže opisuje tudi pomen glasbene spremljave. Ustrezen izbor glasbe je ključen za končni izdelek in za vtis, ki ga celotno delo naredi na gledalca/poslušalca. V drugem sklopu teoretičnega dela avtor na kratko opisuje nekaj ključnih korakov v predprodukciji lastnega projekta – videa z glasbenega dogodka MENT, katerega celotno produkcijo analizira v eksperimentalnem delu in preko katerega poskuša svojo tezo potrditi tudi v praksi.

Ključne besede: video, video produkcija, montaža, glasbena spremljava, avdiovizualno

ABSTRACT

It often happens that both the service provider as well as the client perceive video production as a craftsman-type activity - one that is executed following a specific pattern that can be applied to any type of project. But such products do not achieve the best results due to lack of sufficient individual attention.

This thesis shows that each and every audiovisual project is unique, meaning that it has specific characteristics and audience, as well as its own purpose. The success of documenting such projects can not be successful until this is taken into account.

The first part focuses on the theory of film editing as one of the vital parts in video production. The author tries to show that editing should not only be a part of post-production, rather though about from the initial stages of production on.

When the author analyzes editing, he is linking it to other production stages while referring to experts in the film industry. He also tries to emphasize the role of music in video production and states that suitable choice of background music is key for the final product and the impression it leaves on the recipients.

Towards the end of the theoretical part author also includes his own experience and presents the key steps of production from MENT music festival for which he produced the official aftermovie. The whole production process is analyzed in the practical part of the thesis, where the author tests his hypothesis in practice.

Keywords: video, video production, editing, background music, audiovisual

VSEBINSKO KAZALO

IZVLEČEK	I
ABSTRACT	II
SEZNAM SLIK	V
1 UVOD	1
2 TEORETIČNI DEL	2
2.1 Predprodukcija v reportažnem videu	2
2.1.1 Definiranje ciljev videa	3
2.1.2 Definiranje ciljne publike	3
2.1.3 Poznavanje trga	3
2.1.4 Oblikovanje sporočila	3
2.1.5 Planiranje distribucije	4
2.1.6 Dolžina videa	4
2.1.7 Idejna zasnova videa (koncept)	4
2.2 Montaža	4
3 EKSPERIMENTALNI DEL	8
3.1 MENT Ljubljana – Festival in konferenca	8
3.2 Namen videa	8
3.3 Predprodukcija	9
3.4 Oprema	10
3.5 Nastavitve na kameri	11
3.6 Glasbena podlaga kot naracija za video	11
3.6.1 Skladba: Lifecutter – <i>Dark marrow</i>	12
3.6.2 Skladba: Nina Bulatovix – <i>Topla voda</i>	12
3.6.3 Skladba: Your Gay Thoughts – <i>Cup of smoke</i>	12
3.7 Produkcija	12
3.8 Postprodukcija	16
4 REZULTATI IN RAZPRAVA	18
4.1 Uvodni del montaže	18
4.2 Sredinski del montaže	20
4.3 Zaključni del montaže	21

5 ZAKLJUČEK	23
6 LITERATURA	24

SEZNAM SLIK

Slika 1: Kamera in objektiv.....	10
Slika 2: Monopod	10
Slika 3: Stabilizator	10
Slika 4: Elektronska naprava 1	13
Slika 5: Elektronska naprava 2	13
Slika 6: Vir svetlobe – sonce.....	14
Slika 7: Vir svetlobe – reflektor	14
Slika 8: Sekvenca	15
Slika 9: Časovnice v program Adobe Premiere CS6	17
Slika 10: Metelkova.....	18
Slika 11: Kino Šiška	18
Slika 12: Hoja ljudi	18
Slika 13: Preostritev	18
Slika 14: Rokovanje	19
Slika 15: Par med hojo.....	19
Slika 16: Prehod med uvodnim in sredinskim delom montaže	19
Slika 17: Prehod med sredinskim in zaključnim delom montaže	21
Slika 18: Ploskajoča publika	21
Slika 19: Lesketajoči se prah	21
Slika 20: Upočasnjjen posnetek 1	21
Slika 21: Upočasnjjen posnetek 2	21
Slika 22: Upočasnjjen posnetek 3	22
Slika 23: Upočasnjjen posnetek 4	22
Slika 24: Zahvala publiki	22
Slika 25: Zaključna grafika	22

1 UVOD

V diplomskem delu uporabljamo izraza *video* in *film*, vendar jima vsebinsko ne pripisujemo različnih pomenov. Ker v teoretičnem delu povzemamo strokovno literaturo iz zgodovine filma, v tem delu največkrat uporabimo besedo film. V eksperimentalnem delu, ko govorimo o produkciji digitalnega videa, pogosteje uporabljamo besedo video. Z obema izrazoma torej označujemo avdiovizualno delo neodvisno od njunega načina zapisa podatkov.

Problem, ki ga opisujemo v nadaljevanju, se tiče marsikaterega tipa video izdelka, a se zaradi lažje predstavitve problema v eksperimentalnem delu osredotočamo na primer produkcije avdiovizualnega dela z dogodka. Video produkcijo tako naročnik kot izvajalec nemalokrat dojemata kot nekakšno obrtniško dejavnost, ki se izvaja po določenem vzorcu in jo lahko apliciramo na kakršenkoli projekt. Takšni izdelki včasih ne dosegajo najboljših rezultatov, kar izhaja med drugim iz dejstva, da izdelkom ne posvečamo dovolj individualne pozornosti. Informacije o projektu, ki jih prejmemo od naročnika, so nemalokrat zelo osnovne in posredovane v zadnjem momentu. Menimo, da je vsak posamezen projekt zgodba zase, ki ima svoje specifične lastnosti, svojo publiko in svoj namen, zato bo dokumentacija takšnega projekta zares primerna šele takrat, ko bomo upoštevali specifičnost vsakega posameznega projekta in ga temu primerno obravnavali.

Svoje mnenje v nadaljevanju zagovarjamo na podlagi produkcije lastnega videa z glasbenega dogodka. Skozi analizo posameznih korakov produkcije skušamo razložiti lastne odločitve in poteze, ki smo jih izbrali z namenom doseganja primerne in učinkovite končne video montaže. Čeprav se takšen video razlikuje od igranega filma, ob snemanju in montaži kljub temu upoštevamo podobna načela, koncepte, strategije in teorije, kot veljajo za tako imenovani narativni film. Pri tem referiramo predvsem na spajanje različnih posnetkov v sekvence, kjer upoštevamo premike kamere, premikanja subjektov v kadru, svetlobne podobnosti ali kontraste ter vse ostale sestavne elemente posnetkov.

2 TEORETIČNI DEL

2.1 Predprodukcija v reportažnem videu

Proces video produkcije lahko v grobem razdelimo na predprodukcijo, produkcijo in postprodukcijo. Ko govorimo o predprodukciji, govorimo o razvoju kreativne ideje, pisanju scenarija, pripravi snemalne knjige, terminskem planu, iskanju lokacij in igralske zasedbe, priprave ekipe in opreme (snemalci, asistenti, snemalna oprema, luči, scenografija, kostumografija, ...). To seveda velja za snemanje igranih ali dokumentarnih filmov ter drugih vrst videov s scenarijem in podobno organizacijo. Pri takšnih izdelkih je predprodukcijski del marsikdaj najobsežnejši in najzamudnejši, saj zajema ogromno priprav in usklajevanj z željami in pričakovanji naročnikov, preden bi sploh lahko začeli s produkcijo.

Diplomsko delo obravnava produkcijo reportažnega videa z glasbenega dogodka, zato v nadaljevanju ne bomo govorili o vseh zgoraj omenjenih korakih predprodukcije, ampak bomo omenili le nekatere ključne oporne točke, ki se tičejo produkcije takšnega tipa reportažnega videa, kakršen je opisan v eksperimentalnem delu diplomskega dela. Glede na to, da gre za reportažno snemanje, je seveda velik del produkcije prepuščen naključju. Zato je pri takšnem tipu snemanja nujno, da smo v stalni pripravljenosti in da znamo predvideti čim več potencialnih situacij na izbrani lokaciji snemanja. Iz tega lahko sklepamo, da gre pri takšnem snemanju za veliko improvizacije. Kljub temu pa se je tudi na takšno snemanje potrebno ustrezno pripraviti že v procesu predprodukcije.

Sestavljanje opornih točk za video poteka v sodelovanju z naročnikom. Natančno je potrebno pregledati in preučiti vse naročnikove zahteve: od tega, kaj želi vključiti v video, kako bo potekala zgodba pa vse do ciljne publike. Seznam, ki sledi, smo povzeli po besedilu Jimma Foxa (1) in ga preoblikovali na podlagi lastnih izkušenj, ki smo jih pridobili med opravljanjem praktičnega usposabljanja pri video produkciji "Bright Visuals", ter preko opravljanja lastnih komercialnih projektov v preteklih letih.

Ključne oporne točke v predprodukciji (1):

- Definiranje ciljev videa
- Definiranje ciljne publike
- Poznavanje trga
- Oblikovanje sporočila
- Planiranje distribucije
- Dolžina videa
- Idejna zasnova videa (koncept).

2.1.1 Definiranje ciljev videa (1)

Korak, ki je zagotovo ključen pri produkciji prav vsakega avdio-vizualnega izdelka, je definiranje ciljev videa – kaj želimo z našim videom doseči? Naj bo to spodbujanje stranke k nakupu izdelka, širjenje zavednosti o nečem, predstavljanje vizije podjetja, izobraževanje določene ciljne skupine ali kaj drugega, skratka, karkšenkoli že je namen našega videa, mora ta biti v času predprodukcije čim bolj natančno definiran. Pomanjkanje jasnega fokusa v začetku je recept za neuspešnost videa. Pri izdelavi videa se moramo vedno vprašati: “Kaj želimo, da se zgodi, ko ljudje pogledajo naš video?”

2.1.2 Definiranje ciljne publike (1)

Nujno potrebno je vedeti, na koga je naslovljeno naše sporočilo in temu primerno moramo oblikovati način komunikacije v videu. Potrebno je vedeti, kaj izbrano publiko zanima in kako se naše sporočilo navezuje na njene interese. Proces razvoja sporočila je, vsaj v prvih fazah, v veliki meri zelo podoben raziskovalnemu pristopu za oblikovanje kakršnih koli medijev. Za dobro in učinkovito oblikovanje sporočila moramo dobro poznati našo ciljno publiko ter okolje, v katerem delujemo.

2.1.3 Poznavanje trga (1)

Poznavanje trga, v katerega posegamo z našim videom, je prav tako koristno kot poznavanje ciljne publike. Celosten in strukturiran pristop k “reševanju problema” nam pomaga pri odločitvah, ko pride do kreiranja vsebine – idejne zasnove, pomaga pa nam tudi pri zagovarjanju teh odločitev pred naročnikom, saj imamo jasne in smiselne razloge za te poteze. Nimamo vedno časa in sredstev, da bi se celostno lotili reševanja problema, zato je dobro, da od naročnika pridobimo kar se da veliko uporabnih in relevantnih podatkov o njegovi ciljni publiki ter trgu, na katerem deluje.

2.1.4 Oblikovanje sporočila (1)

Sporočila so v tem primeru ideje, teme in področja, ki jih želimo posredovati. Idealno je eno samo sporočilo, vendar moramo v določenih situacijah prenesti več sporočil hkrati. Vprašati se moramo, kateri specifičen problem poskušamo rešiti in kako to svojo rešitev posredujemo recipientu. Šele dobro načrtovano in premišljeno sporočilo bo pri gledalcih doseglo svoj namen.

2.1.5 Planiranje distribucije (1)

V tem koraku ne referiramo direktno na promocijo in distribucijo videa, ampak na upoštevanje distribucije v fazi planiranja videa, preden ga izdelamo. Kje, kako in zakaj si bodo ljudje ogledali naš video? Poznavanje odgovorov na ta vprašanja nam pomaga pri naslednjih korakih produkcije. Na primer: televizijska publika se precej razlikuje od tiste, ki obišče domačo spletno stran specializirane trgovine. Tudi časovni razpon pozornosti gledalcev se razlikuje od medija do medija, zato je upoštevanje tega koraka v predprodukciji nujno potrebno.

2.1.6 Dolžina videa (1)

Krajše je načeloma bolje. To je izhodišče, ne pa pravilo. V osnovi naj dolžina videa temelji na motivaciji naših gledalcev. Ko govorimo o spletnih videih, vemo, da je čas pozornosti naših gledalcev precej kratek. Krajši video pa pomeni, da moramo informacije, ki jih želimo posredovati, dobro izluščiti, strniti, t. p. nekatere po potrebi izpustiti in se fokusirati samo na bolj pomembne.

2.1.7 Idejna zasnova videa (koncept) (1)

Ko smo dobro definirali vse zgoraj naštetе točke, imamo precej jasno definirane cilje videa in jasno vizijo o prostoru, v katerega bomo z videom posegli. Na podlagi teh informacij se lahko lotimo oblikovanja idejne zasnove ali koncepta za video. Vedno uporaben korak, ki ga lahko naredimo, preden začnemo izdelovati idejno zasnovo za naš video, je, da pogledamo že obstoječe videe s področja, v katerem bomo delovali. Na podlagi teh bomo videli, kaj deluje in kaj ne, torej katere strategije so se izkazale kot dobre in katere ne, na kakšen način trenutno poteka komunikacija in kako jo lahko izboljšamo. Ko oblikujemo našo idejno zasnovo, je dobro, da jo tudi "testiramo". Delimo jo z ljudmi, katerih mnenje se nam zdi relevantno, in če je možno, jo poskusimo testirati tudi pri ciljni publiki.

2.2 Montaža

Uvod v poglavje začnemo z besedilom Bojana Kavčiča, ki povzema razmišljanja filmskega kritika: *"Béla Balázs je v svojem znanem delu Duh filma (1930) med drugim zapisal o montaži tudi tele stavke, ki so nedvomno še danes dovolj aktualni: 'Če vse, kar naj izkusimo, vidimo v slikah, potem montaža sama ničesar ne prispeva. Razvršča zgolj dane pomene, da bi postal potek dogajanja razumljiv. Globoka asociativna in pojasnjevalna moč montaže ni izkoriščena. Produktivna je montaža šele tedaj, če skozenjo skusimo nekaj, česar slike same ravno ne pokažejo.' Ali kot beremo v slovenskem prevodu njegove Filmske kulture, ki je sicer izšla osemnajst let pozneje: 'Montaža postane zares ustvarjalna, če po njej dojamemo in*

čutimo, česar v nobenem prizoru direktno ne vidimo. Preprost primer. Nekdo odhaja iz sobe. Nato vidimo razmetano sobo, s sledovi boja. Za tem posnetek v velikem planu: z naslanjača kaplja kri. Ne boja in ne žrtve nismo videli. Vse smo uganili. Odkrila nam je montaža.' Na prvi pogled se nemara zdi, da ta opredelitev pomena funkcije montaže velja zgolj ali predvsem za tako imenovan narativni film – vendar pa ni težko pokazati, da zadeva Balázseva koncepcija dejansko samo bistvo montaže in obenem njeno univerzalno funkcijo v filmu” (2, 115 str.). O montaži pogosto razmišljamo kot o sredstvu za pripovedovanje zgodbe. Zgodbe pa ni potrebno nujno prenesti neposredno. Moč montaže je prav v tem, da lahko kombinacija posameznih slik v smiselnem zaporedju dobi nov pomen oziroma prenese novo sporočilo, ki ga posamezne slike same po sebi ne bi mogle.

“Montaža iz vseh negibnih in gibljivih, prostorskih in časovnih elementov ustvari celoto filma. Po Robertu Bressonu se mora slika »v stiku z drugimi slikami spremeniti, tako kot se barva v stiku z drugimi barvami. Modra ob zeleni ni ista kot ob rumeni, rdeči«. Montaža je pravzaprav miselni proces, film pa postane mentalni objekt, namenjen recepciji oči in možganov. Na začetku stoletja se pojavi kot skoraj izključno tehnična teorija, a že v manj kot tridesetih letih bliskovito prehodi vse faze razvoja. Še v fazi dominacije neme slike doseže popoln razcvet in proslavi svoje izumitelje, Davida Warka Griffitha in Sergeja Eisensteina” (3, 33 str.).

*“Filmski teoretik, učitelj in praktik Sergej M. Eisenstein se je močno posvečal zakonitostim montaže v vseh njenih oblikah in še vedno ostaja neprekosljiva referenca pisateljev in cineastov, ki razmišljajo o montaži. Jean-Luc Godrard v svoji knjigi *Introduction à une véritable histoire du cinéma* razvija hipotezo, da je Eisenstein, ki je celo življenje iskal montažo, pravzaprav našel snemalni kot. Eisensteinova znanost je bila v tem, da je vedel, kam postaviti kamero. V svojih *Spominih* (Julliard, 1989) Eisenstein razlaga, da se je najprej navdušil za montažo (gibanje) in nato za potezo kadra (to, kar se premika). Opazimo lahko, da so izumi pri kadriranju in izumi pri montaži pogosto delo istih režiserjev: Griffith, Dreyer, Eisenstein, Welles, Godrard” (4, 113 str.).*

O obrti montaže torej težko govorimo, ne da bi jo hkrati povezovali z ostalimi procesi ustvarjanja filma, zlasti s snemanjem in režijo. Tako kot Eisenstein smo se tudi sami najprej navdušili nad montažo, s katero imamo 8 let izkušenj, kasneje pa smo prešli tudi na snemanje in režijo. Ob montiranju videov smo imeli marsikdaj opravka s posnetki, ki niso bili najbolj primerni bodisi zaradi načina kadriranja, premikov kamere ali drugih elementov. Prav tako smo marsikdaj pogrešali določene posnetke, ki bi jih potrebovali prav za izdelavo bolj učinkovite montaže. Snemalec namreč ni imel dovolj jasne ideje o tem, kako naj bi izgledala končna montaža videa, zato smo bili primorani uporabiti dani (včasih pomanjkljiv ali skromen) material ter iz njega narediti, kar se je dalo. Takšne izkušnje so pozitivno vplivale na nadaljnje delo in izpopolnjevanje lastne veščine, saj smo z eksperimentiranjem začeli

odkrivati nove možnosti v montaži. Kasneje, ko smo se začeli ukvarjati tudi s snemanjem in režijo, smo tako neprimerljivo bolj jasno vedeli, kaj in na kakšen način želimo posneti, da bomo imeli karseda dobro izhodišče v montaži – v vseh procesih izdelovanja videa smo začeli razmišljati s pogleda montažerja. Delo v montaži je torej miselni postopek režiserja-montažerja, gledalcu pa mora biti omogočeno, da ga ponovno prehodi. Glede na to, da smo diplomski video izdelali skoraj v celoti sami, so bile naše odgovornosti pri nastajanju videa vezane na različne aspekte v procesu ustvarjanja, in sicer tako na režijo in snemanje kot tudi na montažo. To je za nas predstavljalo toliko težje breme, večji izziv in več možnosti za pojavljanje napak, hkrati pa je pomenilo tudi veliko prednost, saj smo bili pri vsaki nalogi vpleteni v treh vlogah. Naš pogled skozi kamero med snemanjem tako ni bil le pogled snemalca, ampak hkrati tudi pogled režiserja in montažerja. Ves projekt je potekal celostno.

Grigorij Kozincev, sovjetski gledališki in filmski režiser, je nekoč zapisal: *“Vsi smo filme montirali sami. Profesionalnih montažerjev ni bilo, poleg tega pa, komu naj bi zaupali najkompleksnejši del avtorskega dela? (...) Problem ni bil v tem, kako spraviti v red sekvence, posnete po nekem scenariju. Kar je bilo napisano na papirju, je le od daleč spominjalo na to, kar je bilo vtisnjeno na filmski trak. Ni šlo za režiserjevo nadrejenost scenaristu, ampak za prednost, ki jo je imel trak pred papirjem. Film se je ustvarjal med snemanji in med montažo”* (4, 116 str.).

Vprašajmo se, kako izgleda pomen mnogih filmskih postopkov in izdelave filma s stališča montaže. Darko Štrajn je v svojem tekstu *Montaža in ideologija* zapisal: *“Svetloba in senca, geometrija in arhitektura filmskega posnetka, zorni kot, celo režija v igranem filmu, so s stališča primata montaže videti predvsem kot “obrtiške” kategorije. Brez montaže vse to ne proizvede narativnega učinka, za kakršnega pri filmu gre. Zapomnimo pa si, da je pri vsakem filmu montaža konkretna, je dovršitev artikulacije, ureditev posnetkov v neki red, ki ga je mogoče obravnavati celo kot diskurz.”* (2, 150 str.).

Jean-Luc Godard je nekoč izjavil: *“Pri filmu sem odkril le eno: kako preprosto preiti od enega k drugemu kadru, izhajajoč iz dveh različnih gibanj, ali celo, kar je težje, od kadra v gibanju k negibnemu kadru (...). Treba je enostavno prevzeti gibanje v stadiju, v katerem smo ga pustili v prejšnji sliki (...), in izhajati iz trenutka, ko osebo ali stvar, ki se giblje, zakrije nekaj drugega, ali pa se s čim križa, in v tem trenutku kader zamenjati”* (4, 125 str.). Izbira pravih trenutkov za rezanje kadra in upoštevanje učinka prehoda iz enega v naslednji kader je torej zelo pomembno. Kaj pa dolžina posameznega kadra, dolžina posameznih sekvenc in kako to vse skupaj vpliva na vzpostavljanje filmskega ritma? Zakaj prikazati en dolg kader ali zakaj prikazati niz kratkih kadrov? Vselovod Pudovkin je leta 1926 zapisal: *“Montažna obdelava scenarija poleg določanja posameznih prizorov, momentov, objektov, ki jih moramo posneti, zajema tudi določanje zaporedja, v katerem bodo ti prikazani, govorili pa smo že o tem, da je treba biti pri določanju tega zaporedja pozoren ne samo na plastično vsebino vsakega posnetka, temveč tudi na njegovo dolžino, tj. treba je upoštevati ritem, v katerem te*

posnetke združujemo. Saj je vendar ritem sredstvo čustvenega vplivanja na gledalca. Z ritmom lahko režiser gledalca vznemirja ali pomirja. Napaka v ritmu lahko uniči vtis prikazanega prizora, lahko pa ritem, izjemno posrečeno vzpostavljen, vtis prikazanega prizora, ki v posameznih, nepovezanih posnetkih sam po sebi ne predstavlja nič posebnega, neverjetno poveča. (...). Ves film je namreč navsezadnje sestavljen iz ločenih posnetkov, ki se spajajo v prizore, da bi se prizori spajali v sekvence, sekvence v dele in deli naposled v celoten film. Povsod, kjer obstaja pretrganost, povsod, kjer nizamo posnetke, in sicer bodisi posamezne fragmente traku ali posamezne fragmente dogajanja, povsod mora biti upoštevan ritem: ne zato, ker je ritem modna beseda, temveč zato, ker ritem, ki ga usmerja režiserjeva volja, more in mora služiti kot močno in zanesljivo sredstvo vplivanja” (5, 42 str.).

Pri določanju ritma montaže velikokrat ravnamo glede na gibanje v posnetku (objekti in svetloba), gibanje kamere in glede na glasbeno podlago. V primeru, ki ga obravnavamo v eksperimentalnem delu diplomske naloge, je prav glasba tista, na katero smo se največ ozirali pri določanju dolžine posameznih posnetkov in sekvenc. Glasba nam je takorekoč narekovala ritem montaže. In prav tako kot je Pudovkin opisal pomen ritma, lahko tudi glasbi pripišemo enakovreden pomen pri njenem vplivu na doživljanje posameznih posnetkov. Glasba je obenem sredstvo čustvenega vplivanja na gledalca. Različna glasbena spremljava bo ob gledanju istega posnetka ustvarila čisto drugačne občutke pri recipientu. Recimo, da gledamo brezizrazen obraz in slišimo glasbo določenega značaja, naj bo ta vesela, umirjena ali dramatična, se bo tudi obraz, ki ga gledamo, obarval z zvokom, ki ga slišimo. Glasba namreč ustvarja vzdušje, povezuje ali ločuje, poudarja ali razvodenj, anticipira in retardira. Zato mora biti skrbno izbrana glede na posneti material oziroma namembnost videa. Michel Chion je v svoji knjigi *Glasba v filmu* zapisal: “Začnimo s poskusom, pri katerem pokažemo avdio-vizualno sekvenco, izposojeno iz ne preveč znanega filma; odvzamemo ji izviren zvok z glasbo vred in ga nekajkrat nadomestimo z drugo glasbo različnih stilov, ki bo, položena na različne podobe, producirala nepredvidljive pomene. Potem odkrijemo, podobno kot kip, sekvenco z izvirnim zvokom – ustvarjenim prav za ta film –, govor, glasbo in dialoge. Med tem poskusom, ki smo ga nekajkrat ponovili, smo lahko ugotovili, da se je sekvenca, takšna kot je bila načrtovana, na koncu zdela nenavadna in arbitrarna. Glasba, ki smo jo naključno povezali z eno in isto sekvenco, je namreč bliskovito, v nekaj sekundah uspela izpostaviti nekatere subtilne detajle podobe, drže, pogledov, osvetljave ali dogajanja, ki si jih je “uradna” filmska različica dovolila prezreti. Tako položena glasba je pokazala na prezrte zmožnosti podobe, ki jih režiser na srečo ni v celoti izrabil, saj bi v nasprotnem primeru ustvaril neverjetno zmešnjavo poudarjenih efektov na račun vodilne linije filma, njegovega glavnega cilja. Združevanje glasbe z določenim filmom torej povzroči zapiranje enih možnosti, zato da bi izrabili druge; to zapiranje pa je del umetniškega ustvarjanja - dramaturška izbira” (6, 136 str.).

3 EKSPERIMENTALNI DEL

V nadaljevanju sledi analiza izdelave reportažnega videa z glasbenega festivala MENT, ki se je zgodil med tretjim in petim februarjem 2016. Dogodek, ki se je prvič zgodil v letu 2015, je postal osrednji, anualni dogodek, ki ga je organiziral Kino Šiška v koprodukciji z Multipraktik in Sigic. Multipraktik je, kot lahko preberemo na njihovi uradni spletni strani, *“multi-disciplinarna platforma, namenjena raziskovanju novih praks na področjih kreativne direkcije, grafičnega oblikovanja, video produkcije in fotografije”* (7), ki je pri projektu MENT odgovorna za celotno grafično podobo. Naročnik za izdelavo videa je bil torej zavod Multipraktik v sodelovanju s Kino Šiška.

3.1 MENT Ljubljana – Festival in konferenca

MENT je tridnevni klubski festival svežih bendov iz cele Evrope in širše, v okviru katerega približno 50 izvajalcev nastopi na različnih lokacijah po Ljubljani. Mednarodna konferenca se osredotoča na glasbeno industrijo in kreativnost (8).

Na spletni strani lahko med komentarji o festivalu preberemo tudi:

“MENT Ljubljana je prinesel pravo prevetritev. Pozna se, da pravi ljudje počnejo stvari iz pravih razlogov in imajo pri tem potrebne veščine, znanje in dober okus. Kakovost glasbe je bila izjemno impresivna! Imam občutek, da lahko zelo kmalu iz Slovenije pričakujemo veliko dobrih stvari!”

Helen Sildna, Tallinn Music Week (8),

“Če bi organiziral glasbeni festival, bi najverjetneje preprosto naredil celovit copy-paste festivala MENT.”

Mariusz Herma, Beehype (8).

3.2 Namen videa

Namen videa je dvojne narave in posega v dve časovni obodbi (preteklost in prihodnost): služi kot reportažni medij s festivala in hkrati kot reklamni video za prihajajočo izvedbo festivala v letu 2017. Video, ne daljši od štirih minut, naj bi v strnjeni obliki povzel utrinke s festivala. Predvidena mesta objave videa so bila uradna spletna stran in socialna omrežja festivala MENT, spletna mesta novinarskih medijev ter interna uporaba organizatorja MENT za prihajajočo izvedbo festivala v letu 2017. Kot referenčni video nam je naročnik pokazal film z lanskoletnega festivala MENT.

3.3 Predprodukcija

Na sestanku z naročnikom smo poskušali pridobiti čim več informacij, ki bi lahko bile koristne pri organizirani pripravi na snemanje. Podrobno smo si ogledali celoten program in nato s kamero odšli na vse lokacije festivala, da bi si ogledali svetlobne pogoje in možnosti kadriranja posnetkov. Kot smo predvidevali, smo ugotovili, da bomo zaradi svetlobnih pogojev z izbiro objektivov precej omejeni. Za zajemanje vseh koncertov smo namreč potrebovali objektivne s karseda nizko vrednostjo zaslonke. Zaradi šibke svetlobe smo torej potrebovali leče, ki na senzor kamere spuščajo čim več svetlobe, saj izbrana kamera, Panasonic GH4, na žalost ne dosega najboljših rezultatov pri šibki svetlobi. Po testiranju različnih objektivov smo se odločili, da bomo snemali s Fujian 25 mm (zaslonka 1.4) in Fujian 35 mm (zaslonka 1.7). Oba objektivna sta stara več kot 30 let in njune karakteristike vsekakor niso primerne za vsako priložnost. Za konkreten primer smo ocenili, da bosta nalogo dobro opravila, saj se v slabih svetlobnih pogojih resnično dobro obneseta. S svojim mehkim, žametnim videzom obenem odlično ustrezata estetiki videa, ki smo jo želeli pričarati. Poleg omenjene opreme smo za snemanje bližjih posnetkov uporabljali še objektiv Helios 44-2, z goriščno razdaljo 55 mm in zaslonko vrednosti 2.0. Ob tem velja omeniti, da naša kamera ni aparat polnega formata, ampak ima tako imenovani "*MFT (Micro Four Thirds)*"¹ sistem. To pa pomeni, da moramo goriščne razdalje objektivov množiti z vrednostjo tako imenovanega vrezovalnega faktorja kamere, da bi dobili realno goriščno razdaljo, ki jo v kombinaciji z objektivom zapiše kamera. Pri snemanju v programu 1080 p je ta faktor 2.0, pri snemanju v 4K formatu, pa je vrednost faktorja 2.3.

Poleg koncertnega programa so del festivala tudi konference na temo glasbene produkcije. Naša naloga je bila, da delno posnamemo tudi spremljajočo konferenčno produkcijo, vendar naj v končni montaži vendarle prevladuje vsebina s koncertov. Izziv je predstavljalo ravno združevanje dveh različnih dogodkov: po eni strani so to bili z energijo napolnjeni koncerti in po drugi strani popolnoma statične konference. Dve tako kontrastni vsebini je težko postaviti v skupno montažo, ki bi dobro delovala. Na podlagi tega smo se odločili, da dveh vsebin ne bomo neposredno mešali, temveč jih bomo razdelili v različne sekcije v montaži. Vrhunec festivala vendarle predstavljajo trenutki s polnih koncertov, zato smo se odločili, da jih kot finale kronološko predstavimo za utrinki s konferenc. Za začetek montaže smo torej predvideli utrinke s konferenc, ki so sami po sebi precej dolgočasen material za reportažno montažo, saj jih zaznamuje atribut statičnosti. Predvidevali smo, da bi nam v pomoč pri ustvarjanju dinamične montaže lahko prišli prav tudi po dnevu zajeti, zunanji posnetki prostorov v katerih se odvija nočno dogajanje. Po tem sodeč, smo se odločili, da posnamemo

¹ MFT sistem sta v veliki meri razvili podjetji Panasonic in Olympus in ga predstavili 5. avgusta 2008. Gre za standard sistemskih komponent, kot so na primer priključki za objektivne, fleši ipd., ki je usklajen z digitalnimi kamerami (https://de.wikipedia.org/wiki/Micro_Four_Thirds).

² SEM = Slovenski etnografski muzej

³ Shigeto je umetniško ime za Zacharyja Shigeto Saginawa, ameriškega glasbenika, ki se ukvarja z elektronsko

nekaj zanimivih detajlov z Avtonomnega kulturnega centra Metelkova mesto in Kina Šiške v Ljubljani.

Ena od unikatnih lastnosti festivala MENT je dejstvo, da se koncerti simultano odvijajo v številnih koncertnih dvoranh v mestu. Prehajanje z ene lokacije na drugo je torej sestavni del festivala, kar smo želeli pokazati tudi v končnem videu. Za snemanje med hojo smo potrebovali način za stabiliziranje gibanja kamere, za kar smo uporabili stabilizator Glidecam HD-2000.

3.4 Oprema

Pri delu smo uporabili naslednjo opremo:

- Kamera: Panasonic Lumix GH4
- Objektiv: Fujian, 25 mm, f1.4, CCTV
- Objektiv: Fujian, 35 mm, f1.7, CCTV
- Objektiv: Helios 44-2, 55 mm, f2.0
- Monopod: Sirui P-204S
- Video glava: Manfrotto MVH500AH Fluid Video Head
- Stabilizator: Glidecam HD-2000
- Programska oprema Adobe Premiere CS6.

Na Slikah od 1 do 3, je prikazana oprema, ki smo jo uporabljali pri snemanju videa;



Slika 1: Kamera in objektiv



Slika 2: Monopod



Slika 3: Stabilizator

3.5 Nastavitve na kameri

Kamera ima možnost shranjevanja profilov nastavitvev, med katerimi enostavno prehajamo z enim samim klikom. Na podlagi svetlobnih pogojev in predvidenih situacij snemanja smo shranili dva profila nastavitvev, in sicer enega za večinski del snemanja ter drugega za snemanje upočasnenih posnetkov.

- Prvi profil: Resolucija slike 4K, 24 slik na sekundo, hitrost zaslone 50
- Drugi profil: Resolucija slike 1080p, 60 slik na sekundo, hitrost zaslone 120.

3.6 Glasbena podlaga kot naracija za video

Pri organizatorju smo se pozanimali tudi o tem, katero glasbeno podlago lahko uporabimo v končni montaži. MENT v sklopu festivala izdaja zgoščenko z izbrano glasbo nekaterih slovenskih avtorjev, ki nastopajo na festivalu. Organizator ima za omenjeno glasbo tako pravico kot tudi željo, da se jo uporabi v videu, zato smo ga prosili, da nam vnaprej posreduje omenjeno glasbeno knjižnico, s katere bi lahko izbirali pesmi za video.

Naša želja je bila uporabiti tri različne pesmi v montaži, s čimer bi lahko sistematično ločili različne segmente videa. Vsaka posamezna pesem pa traja predolgo, da bi jo lahko v polni dolžini uporabili v videu, krajšem od štirih minut. Na podlagi tega smo bili ob izbiri glasbe pozorni na to, da prepoznamo momente v pesmih, ob katerih bi te lahko prekinili na neočiten oziroma nemoteč način. Proces lahko primerjamo z mešanjem glasbe v klubih. Kadar so prehodi lepo izvedeni, jih vzamemo za samoumevne ali jih sploh ne opazimo. Kadar je pesem nenadno prekinjena in za njo sledi pesem drugega stila, je slab prehod zelo očiten in za poslušalca lahko moteč. Proces poslušanja in izbiranja glasbe nam je vzel kar nekaj časa, vendar je ta korak zelo pomemben za doseganje smiselne, tekoče montaže, ki med posameznimi deli lepo prehaja.

Festival je žanrsko precej pester, format videa pa seveda ne dopušča, da bi lahko v njem z glasbo prikazali vse prisotne žanre. Precejšen del programa z nekaterimi najtežje pričakovanimi bendi zaznamuje klubska rock glasba, ki je po energiji, precej inspirirana s strani punka. Najbolj značilen, odličen slovenski izvajalec takšnega opisa glasbe je bend Nina Bulatovix, zato smo se se odločili, da bomo osrednji del videa montirali na njihovo pesem z omenjene zgoščenke. Želeli smo ustvariti dinamičen video, ki bo prikazal energijo nastopajočih bendov na odru in obiskovalcev festivala pod njim. Zgoraj omenjena pesem narekuje hitro montažo, se pravi kratke, hitro menjajoče se kadre. V videu pa smo obenem želeli pokazati tudi nekaj upočasnenih momentov z drugačno, bolj umirjeno noto glasbe, kar se nam je zdelo primerno predvsem za zaključek videa. Iz glasbenega repertoarja smo izbrali umirjeno elektronsko/akustično skladbo benda Your Gay Thoughts. Za obe pesmi smo približno predvideli, na katerih mestih bi jih lahko prekinili in med seboj povezali za

doseganje zgoraj omenjene tekoče montaže. Izbrani smo imeli torej osredno in zadnjo pesem za montažo, manjkala pa nam je še pesem za uvodni del. Po daljšem premisleku in poskušanju kombinacij različnih skladb smo se odločili za techno pesem izvajalca Lifecutter. Izbrane pesmi bomo (v zaporedju, kot si sledijo) natančneje predstavili v nadaljevanju.

3.6.1 Skladba: Lifecutter – *Dark marrow*

Za ta del montaže smo predvideli posnetke s konferenčnega dela festivala, ki so vsebinsko precej statični. Akcijo in dinamiko smo pri takšni vsebini morali ustvarjati s prilagajanjem načina snemanja in montaže. Repetativen temačen ritem pesmi dopušča možnost uporabe upočasnenih posnetkov in hitrih preostritev, kar so bile naše smernice pri snemanju, da bi dosegli učinek dinamike.

3.6.2 Skladba: Nina Bulatovix – *Topla voda*

Skladba je hitra in energična, kar smo želeli prikazati tudi s tipom snemanja in načinom montaže. Na podlagi tega smo vedeli, da je najprimernejše snemanje z objektivni goriščne razdalije 50 mm ali več, kajti tak izbor načina snemanja omogoča, da ustvarimo občutek bolj intenzivne akcije. Z istim namenom smo se tudi odločili, da ne bomo delali statičnih posnetkov, temveč se bomo s kamero stalno gibali. Da bi to dosegli, smo za stabilizacijo kamere izbrali monopod, ki omogoča stabilno snemanje in hkrati hitre tekoče gibe premikanja kamere.

3.6.3 Skladba: Your Gay Thoughts – *Cup of smoke*

Skladbo bi lahko opisali kot umirjeno, počasno, plavajočo in nekoliko hipnotično. Temu primerno smo za ta del videa snemali v upočasnjem programu (60 slik na sekundo) ter ob tem izvajali mirne, rahle premike kamere. Vsebinsko zajema emocijsko polne momente, za katere menimo, da se skladajo z emocijsko naravnostjo izbrane pesmi.

3.7 Produkcija

Snemanje je potekalo dva cela dneva in pol. Otvoritveni večer je potekal v Kinu Šiška, kjer se je zvrstilo pet zaporednih koncertov. Na koncertih smo bili ves čas navzoči s kamero, zgoraj omenjenimi objektivni in monopodom. Pri snemanju smo iskali najbolj primerne zorne kote, s katerih bi lahko zajeli dogajanje na odru in pod njim. Pri reportažnem snemanju je zelo pomembno hitro reagiranje in predvidevanje situacij, da lahko uspemo najbolj zanimive trenutke posneti na najboljši način. S hitrim premikanjem, kreativnim izkoriščanjem prostora in svetlobnih učinkov luči na odru nam je uspelo posneti precej kvalitetnega, predvsem pa uporabnega materiala. Pri načinu snemanja smo upoštevali zgoraj opisane smernice za snemanje. Po končanem snemanju smo na računalniku takoj pregledali posneti material, da bi

dobili boljši občutek o tem, kateri posnetki ustrezajo našemu konceptu snemalnega projekta in kateri ne. Na podlagi pregleda in analize posnetega materiala smo dobili prvo izkušnjo, ki je bila pomembna za nadaljnje načrtovanje snemanja prihajajočih koncertov.

Drugi dan festivala se je začel dopoldne s konferencami v Kinu Šiška. Ta program je potekal zelo mirno in počasi, tako kot smo tudi predvidevali, zato smo imeli več časa za pripravo na snemanje posameznega kadra. Glede na to, da gre za glasbeni festival in da konference potekajo na temo glasbene produkcije, smo poskušali snemati tako, da smo v kadre ujeli elektronsko tehniko, ki spominja na tisto, ki služi za ozvočenje na koncertih. Slika 4 in Slika 5 prikazujeta omenjeno elektronsko tehniko.



Slika 4: Elektronska naprava 1



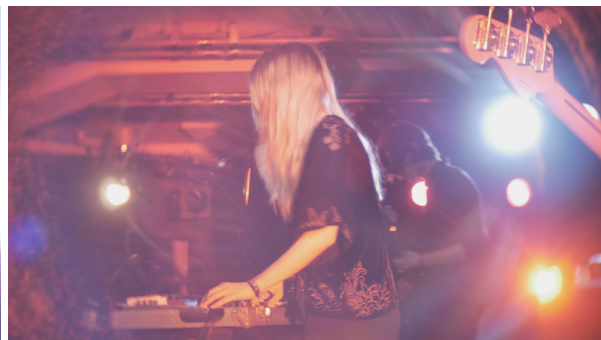
Slika 5: Elektronska naprava 2

Pozorni in pripravljeni smo bili tudi na to, da na kamero ujamemo momente interakcije med udeleženci konferenc, saj je ta vsebina vendarle bolj zanimiva kot samo sedenje na stolu. Po končanih konferencah in pred začetkom prvega večernega koncerta smo imeli na voljo eno uro prostega časa, kar smo izkoristili za snemanje zunanjih detajlov po Metelkovi, ki smo jih želeli uporabiti kot element za povečanje dinamičnosti v montaži. Za snemanje smo uporabili monopod, ki nam je omogočal snemanje z rahlimi premiki kamere. Predvidevali smo, da bo bo tak način snemanja najbolj ustrezen za dinamično kombiniranje s posnetki, narejenimi na konferencah.

Na izbrani lokaciji smo opazili, da dobivamo ob snemanju proti močnemu soncu na posnetkih podoben efekt kot pri snemanju proti reflektorjem na koncertih prejšnjega večera. Pojav se nam je zdel dober način, kako izkoristiti element, v našem primeru vir svetlobe, ki dvema popolnoma različnima vsebinama daje nek skupni imenovalec in ju s tem naredi bolj povezani. Sliki 6 in 7 prikazujeta omenjen pojav.



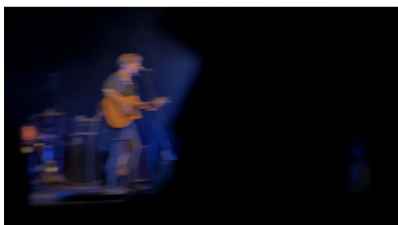
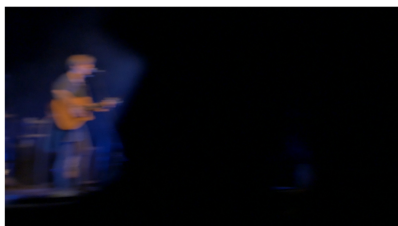
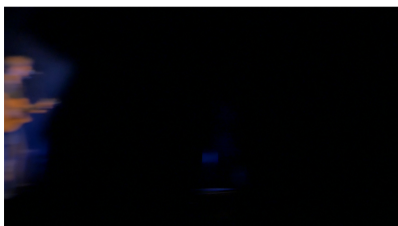
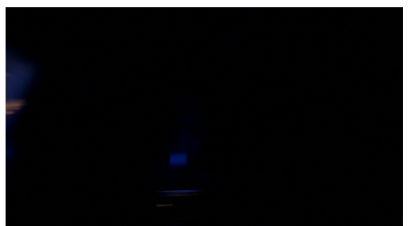
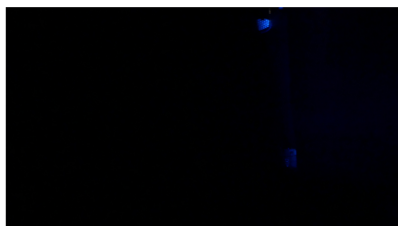
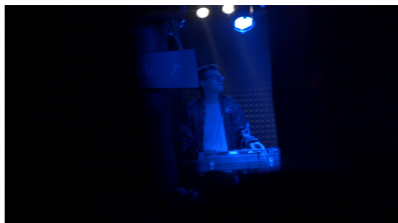
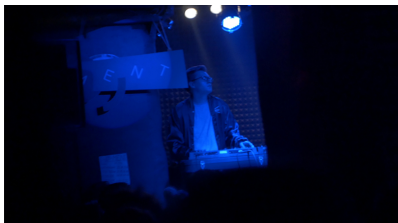
Slika 6: Vir svetlobe – sonce



Slika 7: Vir svetlobe - reflektor

Večerni, koncertni del je načeloma potekal na dveh lokacijah: delno v Kinu Šiška in delno v klubih na Metelkovi. Program se je med seboj prekrival, in ravno zaradi različnih lokacij nismo uspeli obiskati vseh koncertov. Vnaprej smo pregledali program in načrtovali, ob kateri uri želimo biti na določeni lokaciji, da bi uspeli posneti čim več glavnih nastopajočih ter obenem izpustili čim manj ostalih koncertov.

Posamezni koncerti so bili izredno statični, kar pomeni, da se tako nastopajoči kot publika niso skoraj nič premikali. Takšna vsebina ni najboljše ustrezala ostalim energičnim koncertom, katerih vsebina je dobro izgledala ob naši izbrani glasbi za montažo. Pri takšnih manj dinamičnih koncertih smo poskušali akcijo ustvariti z načinom snemanja. Snemali smo tako, da smo kamero na hitro premaknili z leve strani ter se ustavili na izbranem subjektu. Enako smo ponovili z desne, zgornje in spodnje strani, nato pa še v obratnem poteku, torej tako, da najprej snemamo subjekt in potem kamero na hitro odmaknemo v eno izmed smeri. Omenjeno tehniko smo kasneje uporabili na različnih koncertih z namenom izvajanja tekočih prehodov med posnetki v montaži. Slika 8 je sekvenca posameznih slik iz videa, ki prikazuje enega od takšnih prehodov.



Slika 8: Sekvenca

Po končanem drugem snemalnem dnevu smo na računalniku ponovno pregledali posnetke, da bi dobili občutek, kakšen material imamo na voljo, česa nam primanjkuje in kaj bi nam še lahko prišlo prav za doseganje čim boljše končne montaže.

V videu smo želeli prikazati prehajanje med različnimi lokacijami (klubi) in koncertnimi dvoranami festivala. Na zadnji dan festivala smo imeli zato s seboj tudi stabilizator za kamero Glidecam HD-2000, ki smo ga uporabljali za tekoče snemanje med hojo. V dopoldanskem času smo naredili nekaj takšnih posnetkov med konferencami in s tem vnesli nekaj dinamike v sicer statično vsebino. Na enak način smo posneli tudi nekaj interiernih posnetkov v Kinu Šiška, ki bi jih lahko uporabili v končni montaži. Večerni del zadnjega dne snemanja smo prav tako začeli (tako kot prejšnje dni) v Kinu Šiška. Nato smo se premaknili na koncert v Staro elektrarno in od tam naprej s stabilizirano kamero sledili skupini ljudi, ki se je premikala proti kavarni SEM², kjer je prav tako potekal koncert. Tam smo posneli nekaj kadrov in se nato odpravili na Metelkovo, kjer smo obiskovalcem še naprej sledili s kamero, medtem ko so ti hodili od enega kluba do drugega. Na ta način smo posneli kadre, za katere smo predvidevali, da nam bodo v montaži dobro služili za prikazovanje prehajanja med različnimi lokacijami. Preostanek večera smo snemali koncerte z monopodom in – enako kot prejšnja dva večera – iskali najbolj primerne zorne kote, premikali kamero med snemanjem za ustvarjanje dinamike, se trudili predvidevati situacije in skušali ujeti najbolj zanimive momente. Določene trenutke smo tako kot prejšnja dva večera snemali tudi v upočasnjem programu (60 slik na sekundo), predvidoma za uporabo v zadnjem delu montaže.

Eden izmed vrhuncev večera je bil nastop ameriškega glasbenika in producenta pod imenom Shigeto³. Ko je omenjeni umetnik na odru napovedal svojo zadnjo skladbo, smo v pričakovanju njegovega poslovilnega govora neprekinjeno snemali celoten zadnji del nastopa. Kot smo pravilno predvideli, se je izvajalec po končani skladbi ob burnem pozdravu publike poslovil s kratkim govorom. To je bil eden izmed nenačrtovanih trenutkov, ki smo ga kasneje lahko ustrezno umestili v montažo.

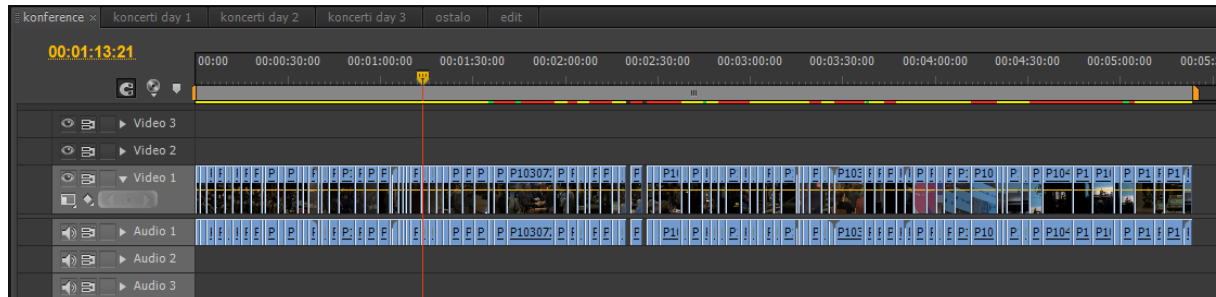
3.8 Postprodukcija

Želja naročnika je bila, da objavi končni video en teden po dogodku, zato smo se takoj lotili montaže, za katero smo predvideli 3 dni dela. Skupno smo posneli 134 gb materiala, kar je v minutaži pomenilo približno 80 minut. Vse skupaj smo uvozili v program Adobe Premiere CS6 in začeli pregledavati posneti material. Zanimive odseke posameznih posnetkov, ki bi potencialno lahko pristali v končni montaži, smo nato prenesli v temu namenjeno časovnico v

² SEM = Slovenski etnografski muzej

³ Shigeto je umetniško ime za Zacharyja Shigeto Saginawa, ameriškega glasbenika, ki se ukvarja z elektronsko glasbo. Njegova glasba ima raznolik zvok, na katerega je vplival zlasti jazz; njegove melodične in na ritem osredotočene pesmi so enkratna mešanica hip hopa in elektronske glasbe ([https://en.wikipedia.org/wiki/Shigeto_\(electronic_musician\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Shigeto_(electronic_musician))).

programu. Časovnice smo razdelili časovno po koncertnih dnevih ter vsebinsko glede na koncertno ali konferenčno specifikko. Po pregledu in analizi vsega materiala smo dodali še eno časovnico z imenom “edit”, v kateri smo nato montirali končno montažo. Slika 9 prikazuje časovnice v programu Adobe Premiere CS6.



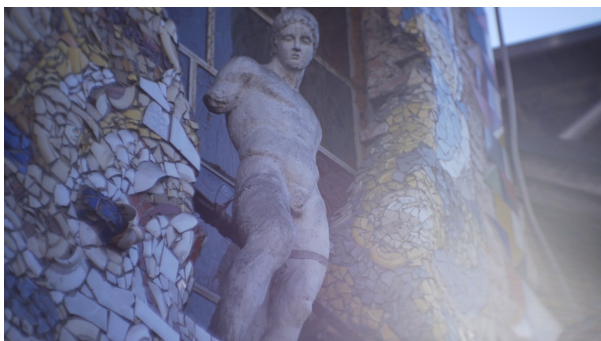
Slika 9: Časovnice v program Adobe Premiere CS6

V omenjeno časovnico smo najprej prenesli izbrane pesmi in nato začeli vnašati video material. Zaradi jasno začrtanih ciljev videa in dobro organizirane predprodukcije, smo znali hitro postaviti grobo montažo. Groba pravimo zato, ker vsebinsko prikazuje predviden video material za končni video, vendar detaljno še ni dodelana. Naš cilj je bil ustvariti montažo, ki pripoveduje neke vrste zgodbo, čeprav gre za reportažni video brez scenarija. Takšno reportažo z atributom narativnosti smo poskušali doseči predvsem s premišljenim sosledjem posnetkov in izkoriščanjem glasbene podlage, kot smo opisali v teoretičnem delu in kar zagovarjamo v nadaljevanju diplomskega dela.

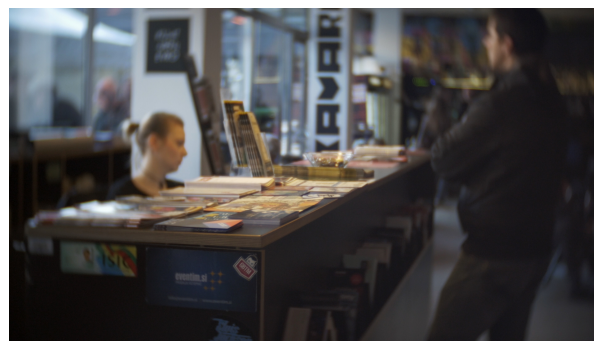
4 Rezultati in razprava

4.1 Uvodni del montaže

Uvodni del videa smo si zamislili kot zgodbo, ki nam na začetku predstavi prostor čez dan, nato prikaže srečevanje ljudi na konferencah, in ko pade noč, prikaže premik teh ter drugih ljudi proti koncertnim dvoranam in klubom. V prvi pesmi se bas ritem pojavi po osmih sekundah, zato smo prvi video kader postavil na to mesto, omenjenih osem sekund pa smo predvideli za uvodne grafike. Video smo otvorili s kadri napisov dogodka in nadaljevali s posnetki iz Kina Šiške in Metelkove, da bi rahlo nakazali prostor dogajanja. Vsi ti posnetki so bili posneti ob dnevni svetlobi. Dva izmed omenjenih posnetkov sta prikazana na Sliki 10 in Sliki 11.



Slika 10: Metelkova



Slika 11: Kino Šiška

Na 25. sekundi je v pesmi opazno slišati menjavo akorda, zato smo ta moment izoristili, da razbijemo monotonost in v video vnesemo novo serijo vsebine. Sledi menjavanje kadrov s konferenc in nočnih kadrov hoje ljudi proti klubom. Obe vsebini sta posneti pod umetnimi lučmi, zato je prehajanje med njimi nemoteče. Zaradi dinamike montaže in skladnosti z ritmom glasbe smo se odločili, da kombiniramo hitre preostritve in upočasnjene posnetke. Počasna umirjena hoja ljudi, ki je prikazana na Sliki 12, v kombinaciji z glasbo nakazuje, da se nekaj pripravlja. Preostritve med ljudmi na konferencah in elektroniko s Slike 13 pa nakazujejo tip dogajanja, ki se nam obeta.



Slika 12: Hoja ljudi



Slika 13: Preostritev

Sosledje posnetkov rokovanja para na konferenci (Slika 14) in nato posnetka drugega para med hojo (Slika 15) nam pripoveduje, da gre za spoznavanje novih ljudi in skupno obiskovanje koncertov.

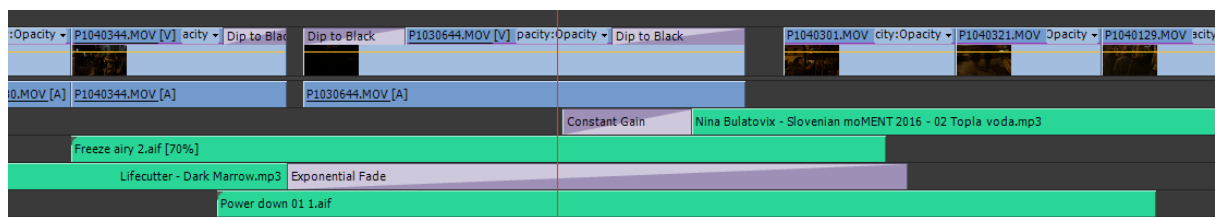


Slika 14: Rokovanje



Slika 15: Par med hojo

Na 49. sekundi skladba preneha z repetativnim bas ritmom, zato smo ta trenutek izkoristili za konec uvodnega dela. Pri ustvarjanju prehoda med prvo in drugo pesmijo smo porabili kar nekaj časa, vendar je prehod zato očitno bolj učinkovit in tekoč. Za začetek smo poskušali ujeti primeren časovni zamik med utiševanjem prve pesmi in jačanjem druge. Nato smo iz knjižnice zvočnih efektov iskali zvoke, ki bi nam lahko služili za ustvarjanje bolj tekočega prehoda. Na mesto, kjer smo določili, da se prva pesem konča, smo dodali zvočni efekt, ki je slišati kot prenehanje delovanja nekega stroja in na ta način bolj dramatično poudarili konec prvega dela videa. Zvok spominja tudi na izpad elektrike, zato smo sinhrono z zvokom “ugasnili” tudi sliko. Kmalu za tem slišimo čedalje bolj glasen zvok intenzivnega vetra, ki smo ga prav tako dodali zato, da bi stopnjevali napetost in tekoč prehod v naslednjo pesem. Omenjen prehod je prikazan na Sliki 16.



Slika 16: Prehod med uvodnim in sredinskim delom montaže

Ta vmesni del med “izpadom elektrike” in začetkom nove pesmi smo izkoristili za prikaz kadra, ki ob glasbeni podlagi dramatično nakazuje prihodnje dogajanje. Upočasnjena posnetek prikazuje, kako snop reflektorskih luči za trenutek osvetli nogo nastopajočega na koncertnem odru, nato pa se luči ponovno ugasnejo še za zadnji moment pred začetkom novega dela videa montaže.

4.2 Sredinski del montaže

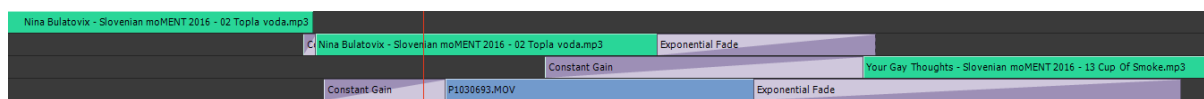
Ob prvem zvoku kitare druge pesmi se začne montaža posnetkov, polnih akcije, ki se ujemajo z energijo ter emocionalno naravnostjo glasbene podlage. V skladu z “udarnostjo” glasbe, prvi kader prikaže obiskovalca, kako brčne proti kameri. Sledijo hitri rezi kadrov, ki nakazujejo premik z ulice v klub.

Po prvi spremembi ritma v skladbi sledi serija posnetkov z različnih koncertov. Pri določanju sosledja posnetkov smo se ozirali na različne elemente, ki povezujejo določen kader s prejšnjim oziroma sledečim, ter s tem naredijo gledanje videa in sledenje dogajanju bolj enostavno ter tekoče. Ti elementi so premiki kamere, pozicija in premikanje subjektov v kadru, podobnost določenih elementov v kadrih, svetlobni pogoji, barvna shema in še kaj. Naš cilj je bil ustvariti karseda tekoče prehode med sicer vsebinsko zelo polnimi in hitro menjajočimi se scenami. Pri izbiri kadrov smo bili zelo pozorni na to, da vsebinsko delujejo čimbolj sinhrono z glasbeno podlago. S tem referiramo na gibanje glasbenikov na odru, plesanje množice pod njim, bobnanje s palčkami in podobno dogajanje, ki lahko izpade nenaravno, kadar se ne sklada z zvokom. To je pri montaži žanrsko tako pestre vsebine precej velik izziv, ki smo se ga zavedali in se nanj pripravili v predprodukciji. Na nekaterih posnetkih, kjer je vsebina prestatična za glasbeno podlago, smo akcijo ustvarjali s premiki kamere, kar smo načrtovali in opisali v predprodukcijskem delu. Pri večini posnete vsebine nam je tako uspelo izbrati kadre, ki se v montaži ujemajo z naracijo glasbene podlage.

Kot smo omenili v predprodukcijskem delu, smo v videu želeli prikazati tranzicijo med klubi, zato smo sredinski del montaže popestrili tudi s kratkima posnetkoma, ki sledita ljudem na Metelkovi ter ob vhodu v enega izmed klubov. Tranzicijo smo želeli tudi metaforično prikazati, in sicer s prehodi, ustvarjenimi s premiki kamere, na katere smo se sklicevali v prejšnjem odstavku.

Na določenih kadrih smo uporabili tudi prehod iz normalne v upočasnjeno hitrost posnetka z namenom intenzivnejšega doživljanja izbranih momentov. To smo naredili na mestih, kjer se je odločitev skladala z glasbo in kjer smo presodili, da bo izbrani učinek prišel najbolj do izraza. Eden izmed teh trenutkov je bil zadnji kader v sredinskem delu montaže. Na posnetku je bobnar, ki dramatično zaključi pesem s serijo udarcev po bobnu in čineli. Ob glasbenikovem zadnjem udarcu po čineli se posnetek upočasni, pesem se zaključi, v ozadju pa slišimo vzklike publike. Pesem smo prekinili na mestu, kjer je bilo slišati primerno, da pa je bil zaključek skladbe lepo izvršen in prehod v novo pesem tekoč, smo v montaži zvoka izvedli naslednje korake: košček pesmi, kjer je njen dejanski zaključek, smo prenesli na mesto, kjer smo skladbo rezali, in s tem ustvarili povsem naravno zvoneč predhodni konec. Nekaj sekund po zaključku druge skladbe smo začeli počasi zviševati jakost tretje skladbe, prehod med njima pa povezali še z zvokom vzklikov publike, ki smo ga posneli na enem izmed koncertov. Naša ideja za takšno stukturo montaže je izhajala iz želje, da konec

sredinskega dela simbolično prikaže konec koncerta oziroma festivala, temu pa sledi podoživljanje nekaterih čudovitih trenutkov v zaključnem delu videa. Prehod med sredinskim in zaključnim delom montaže prikazuje Slika 17.



Slika 17: Prehod med sredinskim in zaključnim delom montaže

4.3 Zaključni del montaže

Bobnarju iz konca sredinskega dela montaže sledi kader ploskajoče publike (Slika 18) ter za tem detajl prahu v zraku (Slika 19), ki v kombinaciji z reflektorskimi lučmi ustvarja lepe svetlobne učinke. Statičen posnetek lesketanja prahu v praznem prostoru simbolizira prazno koncertno dvorano oziroma konec koncerta, v kombinaciji z glasbeno podlago pa ustvarja nežen prehod v vsebino, ki sledi.



Slika 18: Ploskajoča publika



Slika 19: Leskatajoči prah

Sledi serija estetskih in emocijsko polnih upočasnjenih posnetkov (Slike 20–23), ki ob premišljeno izbrani skladbi učinkovito pričarajo prijeten, žameten ter zasanjan spomin na doživljanje festivala.



Slika 20: Upočasnjen posnetek 1



Slika 21: Upočasnjen posnetek 2



Slika 22: Upočasnjen posnetek 3



Slika 23: Upočasnjen posnetek 4

Za zadnji posnetek videa smo izbrali kader izvajalca "Shigeta" (Slika 24), ko se ta zahvali publiki in reče, da se bo vrnil, medtem ko ga občinstvo pospremi z odra z aplavzom in bujnimi pozdravi. Posnetek smo prekinili v trenutku, ko v glasbeni spremljavi zaslišimo bobne. Pesem se nadaljuje, pravzaprav se takrat celo razživi. Ta del smo predvideli za napis "se vidimo v 2017" (Slika 25), ki ga je naročnik animiral naknadno. Z opisanim zaključkom smo želeli sporočiti, da je letošnji festival končan, vendar glasba, koncerti, spomini in zgodba MENT-a živijo naprej in se zagotovo nadaljujejo v prihodnjem letu.



Slika 24: Zahvala publiki



Slika 25: Zaključna grafika

Končni video smo izvozili iz programa in ga poslali v predogled naročniku, ki je bil z rezultatom zelo zadovoljen. Pozitivno je komentiral dinamiko, stil, ujemanje glasbenega in vizualnega dela ter celostno podobo izdelka. Predvsem nas je veselilo dejstvo, da je naročnik razumel sporočilo, ki smo ga poskušali ustvariti z montažo videa. Za korekturo smo morali zamenjati samo en kader, in sicer zato, ker se v njem vidi popivanje obiskovalcev, česar naročnik ni želel promovirati. Na popravljenem videu smo nato opravili še barvno korekcijo ter izdelek poslali naročniku, ki je videu dodal še uvodne in zaključne grafike. Končni video je bil nato objavljen na uradni strani festivala MENT in na socialnih omrežij organizatorja, kjer je prejel izključno pozitivne komentarje. Številni obiskovalci festivala so nato preko svojih osebnih profilov na socialnih omrežjih delili povezavo še naprej, kar je zagotovo pozitivna povratna informacija. Priložena zgoščenka vsebuje video, ki ga opisujemo v diplomskem delu.

5 ZAKLJUČEK

Glede na pozitivne odzive tako ciljne publike kot tudi naročnika lahko sklepamo, da smo svoje delo opravili dobro, kvalitetno in profesionalno. To potrjuje tudi dejstvo, da smo v naslednjih petih mesecih po končanem videu opravljali še tri plačane projekte; slednji so bili rezultat dobrih referenc primarnega naročnika. Menimo, da sicer ne obstajajo pravilni ali nepravilni videi, temveč da obstajajo samo bolj ali manj ustrezni videi, česar se morata tako naročnik, zlasti pa izvajalec zavedati. Da bi se ustrezno lotili projekta, moramo poznati njegove specifične lastnosti in na podlagi teh izbrati primeren način dela. Opcij je ogromno in vedno bo obstajal drugačen način od tistega, ki smo ga izbrali. Pri ustvarjanju filma ni pravil, so samo takšni in drugačni koncepti in teorije. Slednje je potrebno dobro poznati, ne zato, da bi jim morali slepo slediti, ampak zato, da bi se znali čim bolje odločati. Poznavanje teorij tako iz sveta glasbe, filma, fotografije in še kakšne druge umetnosti nam razširja obzorja in pomaga pri ustvarjanju lastnih potez. Poleg vsega omenjenega želimo poudariti, da je ključni element pri kakršnem koli kreativnem ustvarjanju neprestano inspiriranje, ki rezultira iz odprtosti tako do novega in neznanega kot tudi tradicionalnega. Na uspešnost projekta vpliva tudi motivacija pri izvedbi. Ta je močno odvisna od inspiracije izvajalca glede na tematiko projekta in nenazadnje tudi od plačila. Ni vsak izvajalec primeren za vsako vrsto projekta.

Osnova za izdelavo avdiovizualnega dela, ki bo ustrezalo svojemu namenu, je torej upoštevanje unikatnosti, specifičnosti oziroma individualnosti vsakega posameznega projekta. Vsak element avdiovizualnega izdelka nosi močno sredstvo vplivanja na recipienta (gledalca/poslušalca), zato mora izkoriščati svoj maksimalni potencial za prenos sporočila. Pri tem bi še posebej poudarili vlogo glasbene spremljave, ki ji mnogi pogosto posvečajo premalo pozornosti. Njenega pomena in umeščenosti v celostno podobo končnega izdelka se morata zavedati tako naročnik kot izvajalec. Dolžnost naročnika je, da pravočasno kontaktira izvajalca in mu posreduje vse podatke, ki so relevantni za dobro načrtovanje v predprodukciji, naloga izvajalca pa je, da na podlagi teh podatkov oblikuje koncept videa, ki bo v vseh pogledih prenesel želeno sporočilo. Nekateri naročniki se tega bolj zavedajo kot drugi. Toda obvladovanje takšnega načina delovanja je učni proces, ki zahteva čas in se ne more zgoditi *ad hoc*. Obenem pa je tak sistematičen oz. celosten pristop k izdelovanju videa lahko časovno bolj zamuden in posledično tudi cenovno dražji. Morda je slednje mnogokrat tudi bistveni razlog, da se bodo nekateri naročniki še vedno raje obrnili na video produkcijo, ki ponuja cenejšo tako imenovano "obrtniško" storitev.

6 LITERATURA

1. FOX, J. *Video pre-production planning check-list – 11 steps to a successful project* [dostopno na daljavo]. OMM, 16.4.2013. [citirano 20.6.2016]. Dostopno na svetovnem spletu: <<http://onemarketmedia.com/2013/04/16/video-pre-production-planning-check-list-11-steps-to-a-successful-project/>>.
2. ŠTRAJN, D. et. al. *Montaža : [izbor predavanj z Jesenske filmske šole, 24.-27. novembra 1986]*. Urednik Z. Vrdlovec. Ljubljana : Tiskarna Učne delavnice, 1987, str. 115, 150.
3. KRAJNC, M. *Osnove filmske ustvarjalnosti* [dostopno na daljavo] : izobraževalno gradivo za srednje šole - El. knjiga. - Ljubljana : Slovenska kinoteka, 2012, 33 str. [citirano 20.6.2016]. Dostopno na svetovnem spletu: <<http://www.kinoteka.si/Files/pdf/695.pdf>>.
4. VILLAIN, D. *Montaža*. Prevod M. Meh. Filmografski podatki A. Korpes. Ljubljana : Slovenska kinoteka, 2000, str. 113, 116, 125.
5. EJZENŠTAJN, S. M. PUDOVKIN, V. I. VERTOV, D. ŠKLOVSKI, V. B. TINJANOV, J. N. EJHENBAUM, B. M. *Sovjetski montažni film : zbornik*. Prevod D. Cerar, J. Habjan, U. Zorman, M. Kržan, T. Tomšič. Urednik J. Habjan. Ljubljana : Studia Humanitatis, 2011, 42 str.
6. CHION, M. *Glasba v filmu*. Prevod I. Ostrouška, A. Trunkelj. Filmografski podatki in ureditev indeksov D. Debevec, A. Korpes. Ljubljana : Slovenska kinoteka, 2000, 136 str.
7. *Multipraktik produkcija* [dostopno na daljavo]. [citirano 20.6.2016]. Dostopno na svetovnem spletu: <<http://www.multipraktik.si/>>.
8. *MENT Ljubljana* (festival / konferenca / platforma) [dostopno na daljavo]. Ment Ljubljana - festival & konferenca [citirano 20.6.2016]. Dostopno na svetovnem spletu: <<http://www.ment.si/sl/onas/>>.