

**LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
TEATRO IR KINO FAKULTETAS
MENO VADYBOS SKYRIUS**

Rūta Jekentaite

Studijų programa: Kino menas
Specializacija: Prodiusavimas

**ILGOS GAMYBOS DOKUMENTINIO FILMO PRODIUSAVIMO
YPATUMAI**

LONG TERM PRODUCTION DOCUMENTARY FILM PRODUCTION
PECULIARITIES

magistro baigiamasis tiriamasis rašto darbas

Darbo vadovas doc. dr. Lina Kaminskaitė - Jančorienė

Vilnius, 2020

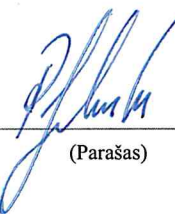
LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

SAŽININGUMO DEKLARACIJA DĖL TIRIAMOJO RAŠTO DARBO

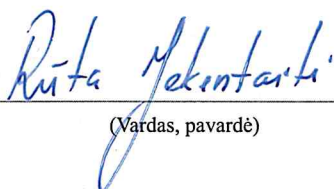
2020 Rugpjūčio m. 03 d.

Patvirtinu, kad mano tiriamasis rašto darbas (tema) „ILGOS GAMYBOS DOKUMENTINIO FILMO PRODIUSAVIMO YPATUMAI“ yra parengtas savarankiškai.

1. Šiame darbe pateikta medžiaga nėra plagijuota, tyrimų duomenys yra autentiški ir nesuklastoti.
2. Tiesiogiai ar netiesiogiai panaudotos kitų šaltinių ir/ar autorių citatos ir/ar kita medžiaga pažymėta literatūros nuorodose arba įvardinta kitais būdais.
3. Su pasekmėmis, nustačius plagijavimo ar duomenų klastojimo atvejus, esu susipažinęs(-usi) ir jas suprantu.



(Parašas)



(Vardas, pavardė)

TURINYS

ĮVADAS	2
1. ILGOS GAMYBOS DOKUMENTINIO KINO PRODIUSAVIMAS	6
1.1. Autorinio dokumentinio kino apibrėžimas	6
1.2. Stebimosios dokumentikos metodo raida	7
1.3. Ilgos gamybos dokumentinio projekto samprata	8
1.4. Ilgos gamybos dokumentinio filmo prodiusavimo savitumas	10
1.5. Dokumentinio kino finansavimo ypatybės	19
2. ATVEJŲ ANALIZĖ	24
2.1 Praktinio lauko tyrimo metodas	25
2.2 Ilgos gamybos dokumentinių projektų praktikų interviu analizė	25
IŠVADOS	30
LITERATŪROS SĄRAŠAS	32
PRIEDAI	33
SANTRAUKA	48

IVADAS

Dvidešimt pirmojo dešimtmečio pabaigoje dokumentinis kinas populiarėjo visame pasaulyje: išaugo dokumentinių filmų skaičius ir jų biudžetai, kur kas daugiau filmų buvo parodyta didžiuosiuose ekranuose ir net sulaukė iki tol nebūtos komercinės sėkmės (filmas „Migruojantys paukščiai“ 2002 m. uždirbo 52 milijonus US dolerių; „Farenheitas 9/11“ 2004 m. daugiau nei 200 milijonų US dolerių). Įvyko ir dokumentinio kino teorijos renesansas – iš gausaus būrio šiai sričiai skirtų knygų galima būtų pažymėti Noelo Carrolo, Billo Nicholso, Michaelo Renovo, Stellos Bruzzi veikalus.

Dokumentika – didžiulė erdvė kino kalbos eksperimentams, ieškojimams. Dokumentiniai filmai dažniausiai nepanašūs vieni į kitus, nes juose veikia tikras, unikalus pasaulis. Dokumentikoje pasakojama apie naujus objektus, parodomi dalykai, kurių žmogus nenumanė esant, kartais net kardinaliai keičiamas žiūrovo požiūris į tam tikrus dalykus. Dokumentika suteikia patirtį, kurios nesi išgyvenęs, bet žiūrėdamas žinai, kad tai tikra. Ji leidžia pamatyti realius žmones, pasaulį, kurį suprantame įvairiai patirdami, bet ne linijiniu būdu, o kiekvieną kartą sukuriant vis naują struktūrą.

Kino teoretikas Bill'as Nichols'as knygoje „Įvadas į dokumentiką“¹, klasifikuodamas dokumentinius filmus, siūlo išskirti šešis vaizdavimo būdus, kurie funkcionuoja panašiai kaip dokumentinio žanro subžanrai: poetiškas, ekspozicinis, dalyvaujамasis, apžvalginis, refleksinis, performatyvus. Šie šeši būdai tarsi nustato konvencijas, kuriomis galima apibūdinti tam tikrą filmą ir tuo pat leidžia nuspėti, kaip vienas ar kitas žanras gali būti išpildytas vizualiai, tačiau, žvelgiant iš prodiuserio perspektyvos, aiškumo filmo gamybos procesui nesuteikia. Dauguma dokumentinio kino kūrėjų savo biografines knygas pradeda mintimi, jog niekas negali išmokyti kurti filmų, išmokti gali tik juos darydamas.

Filmų gamybos industrija nuolat veikiama naujų formų paieškos ir technologijų kitimo. Skirtingai nei kitose industrijose, nuolatinis kitimas čia yra vienintelis pastovumas. Keičiasi žanrai, subžanrai, žiūrovai, platformos, techniniai sprendimai. Naujos kino filmų gamybos formos natūraliai atsiranda ieškant sprendimo, kaip įgyvendinti kino kūrėjo – autoriaus – viziją. Tobulėja technika, keičiasi auditorijos pasiekimo galimybės, todėl reikia naujų įgyvendinimo sprendimų ir strategijų.

¹ Nichols, B., Introduction to Documentary. Indiana University Press, 2010.

Technikai ir techniniams sprendimams tobulėjant, keičiasi ir filmų gamybos finansiniai poreikiai. XXI a. vizualinės kokybės standartai auga, o tai smarkiai padidina gamybos finansines sąnaudas. Tačiau viena lieka nekintama – autorystės svarba. Originalūs, savitą braižą turintys kino filmai yra tai, ko visada laukia žiūrovai ir kino bendruomenė. Todėl nekomercinio, nepriklausomo autorinio kino sektoriuje dirbantys prodiuseriai savo dėmesį fokusuoja į autorinę poziciją ir unikalia kino kalba kuriantį režisierių. Darbas su autoriniais projektais reikalauja ir unikalių autorinių vadybinių sprendimų.

Dokumentinis filmas turi visus įprastus filmo gamybos elementus: pasiruošimo, gamybos, postprodukcijos etapus, tačiau procesai viduje nėra nuspėjami, dokumentinis autorinis kinas gamybos procese gali nuolat kisti, kartu keičiasi gamybos poreikiai ir strategijos, todėl laiko ir finansų skaičiavimas tampa aptakus. Dokumentinis filmas jau ankstyvuose šaltiniuose apibūdinamas kaip „kino kūrimo praktika, kuri nuolat vystosi ir neturi aiškių ribų“². Bet koks netikslumas finansiniuose planuose projektą paverčia rizikingu prodiuseriui, bet koks spaudimas tikslumui, ribojimas kūrybiniame procese rizikuoja projekto originalumu, išskirtinumu.

Dokumentinio kino naujienų portale publikuotame interviu čekų režisierė Helena Treštikova kalbėjo, jog „kurdamas filmus tokiu būdu – tai yra, kai medžiaga bus suredaguota ir įgaus formą tik po kelerių metų – pradžioje neturi nė menkiausio supratimo, kokia bus filmo „didžioji istorija“. Todėl net nebandau tiksliai nusistatyti, ką reikia filmuoti. Nes toks žinojimas užrakina galimybes. Geriausia, jei didžioji istorija nutinka pati, ir tu nebandai jai padėti.“³

Temos aktualumas ir naujumas. Savo diplominio darbo temą – „Ilgos gamybos dokumentinio kino prodiusavimo ypatumai“ – suformavau, kai pradėjusi dirbti su dokumentikos projektais supratau, jog metodai ir strategijos, įprasti dirbant su vaidybiniu kinu, turi būti adaptuoti, norint juos sėkmingai pritaikyti vystant ir kuriant dokumentinio kino projektus. Susidūrusi su šiomis teorinėmis spragomis praktikoje, ėmiau ieškoti metodologinės medžiagos ir pirmiausia nusprendžiau įsigilinti į dokumentinio kino kilmę, gamybos pradžią, kad suprasti naudojamų metodų kilmę, prasmę.

² Nichols, Bill. 'Foreword', in Barry Keith Grant and Jeannette Sloniowski (eds.) Documenting The Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video. Detroit: Wayne State University Press, 1997, psl.26

³ <https://dokweb.net/articles/detail/572/helena-trestikova-i-have-my-doubts-all-the-time-that-s-a-good-thing>

Dėl to darbo problematiką formuluočiau kaip: ilgos gamybos dokumentinio kino prodiusavimo savitumo analizę.

Darbą sudaro trys dalys: darbo įvadas, teorinė dalis ir empirinės medžiagos analizė. Teorinėje dalyje pristatomos darbe vartojamos sąvokos ir teorijos: apžvelgiama, kokie yra dokumentinio kino tipai, autorystės samprata, kuo ypatinga autorinio filmo gamyba, finansavimo metodai. Tyrimo laukas yra autorinis kinas – ilgos gamybos kino projektai – ir šio subžanro savitumas. Empirinės medžiagos analizėje gilinuosi į konkrečių prodiuserių patirtis ir pastebėjimus.

Tyrimo objektas. Kinas – ypatinga sritis, nes jis yra ir verslas, ir menas. Tyrime nagrinėsiu ilgos gamybos dokumentinių filmų proceso savitumą, dėl to tyrimo objektu pasirinkau praktikoje dirbančius prodiuserius. Tiriamojoje darbo dalyje aptariami ir tiriami dokumentikos prodiuserių atsakymai į anketos klausimus. Pasirinkau prodiuserius iš Lenkijos ir Lietuvos, nes noriu sužinoti ir įvertinti skirtumus tarp prodiusavimo tradicijos ir aplinkybių Lietuvoje ir metodų, kuriuos taiko prodiuseriai kitose Europos šalyse, panašiose savo kino gamybos raidos istorija ir autorinio kino stilistika. Tyrimui pasirinkau Lenkijos dokumentinio kino gamybos „Lozinski Production“ atstovą ir nepriklausomą Lietuvoje dirbančią prodiuserę – Giedrę Burokaitę. Šie prodiuseriai kuria dokumentinius filmus, režisieriai, kuriems jie atstovauja, dirba su ilgos gamybos dokumentikos projektais.

Mano tyrimo sritis: gamybos strategija dirbant su dokumentiniais filmais; ilgos gamybos filmų gamybos proceso ir finansavimo užtikrinimo organizavimas; komandos formavimas ir motyvacijos išlaikymas. Taikiau mišraus tyrimo metodą – kiekybinio tyrimo, t. y. apklausos, ir kokybinio turinio duomenų analizę. Siekdama apsibrėžti sąvokas ir analitiškai išnagrinėti dokumentinio kino prodiuserių taikomus metodus, sudariau anketas, remdamasi industrijoje vykstančiomis diskusijomis ir pasikartojančiais klausimais: kas yra ilgos gamybos filmas? Filmu idėjos kitimas gamybos proceso metu ir to įtaka gamybos procesui? Kokiais parametrais remiantis ruošiamas projekto biudžetas? ir kt.

Darbo tikslas. Siekiu kompleksiškai ištirti ilgos dokumentikos gamybos savitumą. Šiam tikslui pasiekti tyrime iškeliami šie uždaviniai:

1. apibūdinti pagrindinius dokumentinio kino gamybos ypatumus;
2. išskirti ilgos gamybos dokumentinio projekto sampratą;
3. aptarti ilgos gamybos dokumentinio filmo prodiusavimo savitumą.

Literatūros ir šaltinių apžvalga. Magistrinio rašto darbo meninio tyrimo turinyje remiausi literatūra iš įvairių šaltinių – knygų ar mokslinių darbų. Į darbą taip pat įtraukiau tyrimui reikalingas menininkų refleksijas spaudoje, internetinėse pokalbių laidose. Dažnai kūrybinė grupė apie procesus kalba neformalioje aplinkoje – straipsniuose, industrijai skirtuose leidiniuose ar interviu industrijos renginių metu.

1. ILGOS GAMYBOS DOKUMENTINIO KINO PRODIUSAVIMAS

1. 1. Autorinio dokumentinio kino apibrėžimas

Dokumentinio kino enciklopedijoje⁴ Amerikos kino kritikas ir teoretikas Bill'as Nicholas, apibendrindamas dokumentinio kino kūrybos vystymąsi ir istoriją, paklaustas, kas yra dokumentinio kino kūrybos pradžia, įvardija, kad dokumentiniai filmai atsirado kartu su technine galimybe užfiksuoti tokį gyvenimą, koks jis yra. Toks fiksavimas buvo būdingas ankstyvajam kinui, kuris, galima sakyti, buvo žmonių, vietų ir daiktų, surinktų iš viso pasaulio, katalogas. Tačiau tuo pat B. Nicholas pabrėžė, kad apibūdinti, kas tiksliai yra dokumentika, ne ką lengviau nei įvardinti, kas yra meilė ar kultūra⁵. Ankstyvojo kino etapu dokumentinių vaizdų naudojimas buvo įvardinamas kaip mokslinė informacija. Laikui bėgant, dokumentiniai filmai tapo ilgesni ir įtraukė daugiau kategorijų. Socialinės žiniasklaidos platformos suteikė galimybę dokumentinių filmų žanrų augimui, padidino filmų sklaidos galimybes ir palengvino prieinamumą.

Kiekvienas dokumentinis filmas turi išskirtinį balsą, o kaip ir kiekvienas balsas, kino kalba yra unikali tarsi piršto antspaudas. Dokumentinis filmas nėra realybės reprodukcija, veikiau reprezentacija pasaulio, kuriame mes gyvename, tad dokumentinio kino kūrėjas yra menininkas, kuriantis pasaulio

⁴ Ian Aitken Encyclopedia of the Documentary Film third edition 2006, psl. 47

⁵ Nichols, B., Introduction to Documentary. Indiana University Press, 2010, 20 psl.

suvokimą per asmeninę prizmę.⁶

Meno istorijos profesorius Stephen'as Bann'as akcentuoja, kad kuriant dokumentinį filmą, nepakanka montažo būdu susieti atskirus epizodinius realaus gyvenimo momentus. Netikėčiausi nelaimingi atsitikimai, įvykiai ar staiga pakitusios aplinkybės suteikia filmui autentiškumo. Tik taip galima sukurti ryškų autorinį filmą, pamažu nutolstant nuo naujienų laidų reportažų logikos, kur irgi fiksuojama kasdienos realybė.⁷

Kino teoretikų įvardinta autorystės svarba glaudžiai siejasi su dokumentinio filmo idėjos realizavimu, tiksliau – gamyba, kur svarbiausia užduotimi tampa padėti autoriui pasiekti norimą rezultatą. Autentiškumo svarba dokumentinio filmo gamybos procesą išskiria iš įprasto filmų gamybos proceso. Kiekvienas autorinės dokumentikos projektas ir jo gamybos procesas yra unikalus, todėl konkretaus dokumentinio kino kūrybai reikalinga ir autentiška gamybos strategija. Gamybos strategija formuojama derinant turinio fiksavimą, naujas kino kalbos formas ir jų įgyvendinimą, numanant ir sprendžiant kūrybines, etines, gamybines bei technines problemas.

1.2. Stebimosios dokumentikos metodo raida

Michael'as Renov'as, parašęs veikalą apie dokumentikos subjektą, teigia, kad nors tradiciškai sąvoka dokumentinis kinas reiškia žinojimą ir faktiškumą, „neseniai dokumentinis kinas taip pat pradėjo reikšti nebaigtumą ir svarstymus, prisiminimus ir išpūdžius, asmeninių pasaulių vaizdinius ir jų subjektyvų konstravimą“⁸. Laiko fiksavimo, ilgalaikio stebėjimo metodologija, dokumentinio filmo kūrime naudojama tam, kad žiūrovui perteiktų kuo realesnį gyvenimo pojūtį. Ši kino kalbos priemonė žiūrovui suteikia realaus laiko patirtį, o tai sukelia savitus jausmus ir pamąstymus. Šios priemonės naudojimas leidžia „neteigti“ ar formuoti konkrečią nuomonę, bet leidžia stebėti laiko tėkmėje vykstančius pokyčius.

Atsižvelgiant į laikmetį, ilgos gamybos stebimosios dokumentikos projektų kilmė yra glaudžiai susijusi su *cinéma-vérité* (pranc. tiesos kinas), dokumentinių filmų kūrimo metodu, kuris grindžiamas tikrovės akimirklų fiksavimu. Laiko fiksavimo terminą savo moksliniuose darbuose įvardino profesorius, botanikas Jan Calábek (1903-1992) dirbęs Masaryko universiteto Švietimo ir mokslo

⁶ Nichols, B., *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, 2010, 20 psl.

⁷ Stephen Bann *The Tradition of Constructivism*, 1974 m., psl.130

⁸ (M. Renov, *Subject of Documentary*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2004, psl. 23.)

fakulteto laboratorijos vadovu. Šį metodą jis įvardina pristadydamas mokslinius natūralistinius filmus, kurtus moksliniais tikslais, stebėjimą ir fiksavimą jis naudoja kaip mokslinę priemonę - kurios tikslas „informuoti, šviesti ir ugdyti“. Prof. J. Calabek šį metodą perėmė iš savo dėstytojo Vladimiro Úlehlo, kuris buvo vienas iš mokslinės kinematografijos pradininkų.

Stebimosios dokumentikos filmai ilgiau nepraranda savo aktualumo žiūrovų tarpe, Arūnas Matelis interviu žurnale *Nemunas* kalbėjo jog „pasirinkęs teisingą kalbą, režisierius bus suprastas ir be jokių ypatingų naujovių. Kai kuriuos savo filmus, sukurtus prieš du dešimtmečius, kartais rodau šiuolaikinei publikai įvairiose šalyse, ir juos žiūri ne tik vyresni žmonės, bet ir jaunimas. Aš matau jų akis, nustebimą, kad gali egzistuoti ir toks kinas, toks pasakojimas ir be žodžių, o po filmų dar būna valandiniai pokalbiai. Vadinasi, ne triukuose ir ne greityje, ne technologijose paslaptis. Didžiulė klaida, kai kiną kuria tie, kurie neturi savo prigimtyje energijos, aistrų ir emocijų, o mėgina daryti filmą pagal reklamos principus. Paradoksas, bet publika jų nepriima. Žmonės nemato kalbos identiteto, autentikos, turinio atitikmens formai. Kinas visada buvo ekrane, ugdė žiūrovą, rodė visokias savo formas ir galimybes. Ir tuo pačiu kinas, atsiradęs kino teatre, stiprėja, nes tai suteikia ir režisieriui, ir prodiuseriui pasitikėjimo, finansinio palaikymo, patvirtinimą, kad yra suprantama ir kitokia kino kalba, ji skaitoma ir reikalinga.”⁹

Lietuvių režisieriaus mintį paantrina ir britų dokumentinio kino kūrėjas John'as Grierson'as: „per pastaruosius du dešimtmečius dažnai buvo skelbiama: „dokumentinis kinas - miręs“, bet jis atkakliai laikėsi. To priežastis yra dokumentinio kino lankstumas. Dokumentika, ilgą laiką buvo siejama su švietimu, edukacija ar politika, pastaruoju metu šis žanras perėmė pramoginį impulsą. Dokumentiniai filmai nėra tiesiogiai priklausomi nuo laiko, jie nepraranda savo žiūrovo, atvirkščiai, priklausomai nuo šių dienų realijų yra atisukama į gerokai anksčiau sukurtus dokumentinius filmus. Laikas dokumentiniam filmui suteikia svarą ar svorį, naujas prasmes. Dokumentinio kino tradicija aktuali, o procesas vystosi ir tobulėja kartu su technologijom.”¹⁰

⁹ Erika Drungytė, NEMUNAS, <https://www.nemunas.press/straipsniai/arunas-matelis/>, 2018 -04 -21

¹⁰ John Grierson, *The Rise and Fall of British Documentary*, University of California Press, Los Angeles, 1975, psl. 349

1.3. Ilgos gamybos dokumentinio projekto samprata

Profesorė, kino teoretikė P. Aufderheide į klausimą, kas yra dokumentinis filmas, siūlo tokį atsakymą: „Aš sakyčiau, kad tai filmai apie tikrą gyvenimą. Svarbu suprasti, kad tai yra filmai apie tikrąjį gyvenimą, bet jie nėra tikras gyvenimas. Jie yra tikrojo gyvenimo portretai, kuriuose realus gyvenimas naudojamas kaip žaliava tiksliai autoriaus sumanymui realizuoti. Terminas „dokumentinis filmas“ atsirado iš ankstyvosios praktikos veiksmo, kai į klausimą, ką tu čia darai, buvo atsakoma, kad dokumentuoju, natūraliai iš to kilo žodis „dokumentinis“. Terminui stabilizuotis prireikė dešimtmečių, žmonės dokumentinius filmus arba kūrėjai savo filmus dažnai vadino reflektuojant į temą „edukacinis“, „aktualijų“, „kelionių filmas“. Škotas Johnas Griersonas įtvirtino terminą „dokumentinis filmas“, jis apibrėžė dokumentinį filmą kaip „meninį tikrovės vaizdavimą“. Apibrėžimas yra labai lankstus, todėl vartojamas ir mūsų dienomis.“¹¹

Dokumentinio kino sąvokos autoriumi laikomas Britų dokumentinio kino mokyklos įkūrėjas Johnas Griersonas suformavo tokius pagrindinius dokumentinio kino principus:

- 1) filmavimas natūralioje aplinkoje;
- 2) autentiški veikėjai (ne aktoriai) ir autentiškos vietos;
- 3) spontaniškumas ir prioritetas veiksmui, nutikusiam be išankstinio scenarijaus.¹²

Stebimosios dokumentikos filmų gamyboje dažnai naudojamas laiko fiksavimo metodas. Režisierius stengiasi kiek įmanoma išlikti nešališku stebėtoju ir nepiršti žiūrovui savo perspektyvos, tik „atverti langą“ į pasaulį. Filmas tampa tarsi liudijimu, kuriame žiūrovas gali pajusti šalies politinius, ideologinius ir ekonominius pokyčius. Čekų režisierė H. Třeštíková savo metodologiją, kai filmo herojai stebimi ir fiksuojami ilgą laiką, įvardina kaip laiko ir atminties fiksavimą (ang. time-collecting). Savo paskaitoje „Laiko fiksavimo metodas dokumentiniam kine“ režisierė kalba apie pradinę šio metodo inspiraciją – dienoraščio rašymą: „Man visada buvo įdomu laikas ir pasikeitimai, kuriuos jis atneša. Man buvo įdomios tokio fiksavimo metodo ypatybės. Tiesa, užfiksuota konkrečią akimirką,

¹¹ Patricia Aufderheide, *Documentary Film: A Very Short Introduction*, 2007, Oxford University Press, psl.15

¹² John Grierson, *Documentary*, ed. Forsyth Hardy, New York, Washington: Praeger Publishers, 1971, p. 30.

neleidžia abejoti jos tikrumu. Galima pamatyti šių tiesų judėjimą, raidą ir pokyčius per tam tikrą laiko tarpą – autentišką ir nesumeluotą tiesą.“¹³

M. Hilčišin moksliniame tiriamajame darbe „Helenos Trestikvos stebimosios dokumentikos filmai: autentiškumo poveikis vaizdavime“ pastebi, jog ilgos gamybos stebimosios dokumentikos filmai sulaukia per mažai dėmesio akademinėje bendruomenėje – trūksta tyrimų, jie nėra akademiškai išnagrinėti, išsamiai ištirti, trūksta susitarimų dėl bendrų terminų. Autorė spėja, kad taip yra dėl metodo „šviežumo“.¹⁴

Ilgos gamybos dokumentinio filmo sąvoka kyla iš laiko fiksavimo metodo. Tokį metodą pasirinkusio režisieriaus autorinei idėjai, vizijai realizuoti reikalingas neapibrėžtas laiko tarpas. Dokumentinio filmo autentiškumas tiesiogiai siejamas su filmui įgyvendinti pasirinktomis priemonėmis ir strategijomis – filmo gamybos elementais, o metodo pasirinkimas yra vienas iš gamybos elementų, kuris tiesiogiai įtakoja gamybos strategiją. Filmą gamybą organizuoja ir užtikrina prodiuseris. Dažnai dokumentiniame kine režisierius ir prodiuseris yra tas pats asmuo.

1.4. Ilgos gamybos dokumentinio filmo prodiusavimo savitumas

H. Třeštíkova interviu su kino teoretike M. Hilčišin kalbėjo, : „Savo filmų temas renkuosi atsitiktinai, tai yra didžiausia rizika – niekad nežinau, kas bus toliau, bet tuo pačiu man gyvenimas ir tai, ką jis atneša, įdomu savaime. Visad norėjau fiksuoti pokyčius, istorijos mano filmuose pačios save parašo, o ne aš jas sukuriu.“¹⁵

Ankstesniuose skyriuose apžvelgiau dokumentinio kino tipus ir autorystės sampratą, ypatingai atkreipdama dėmesį į autorystės svarbą. Įvade minėjau, jog autentiškumo svarba dokumentinio filmo gamybos procesą išskiria nuo įprasto filmų gamybos proceso. Poskyrio pradžioje cituojamame interviu

¹³ Maša Hilčišin Dervišević „*Helena Třeštíková's Long-term Observational Documentary Film: Monitoring the Effect of Authenticity in Representation*“, Doctoral dissertation, 2014, BRNO, psl. 30.

¹⁴ Maša Hilčišin Dervišević „*Helena Třeštíková's Long-term Observational Documentary Film: Monitoring the Effect of Authenticity in Representation*“, Doctoral dissertation, 2014, BRNO, psl. 31.

¹⁵ Maša Hilčišin Dervišević „*Helena Třeštíková's Long-term Observational Documentary Film: Monitoring the Effect of Authenticity in Representation*“, Doctoral dissertation, 2014, BRNO. Appendix I //Interview with Helena Třeštíková: 11 November 2008.

Helena T. kalba apie riziką, jog filmuojant dokumentinį filmą, niekada nežinai, kas bus toliau. Viso proceso metu ši rizika lygiomis dalimis tenka filmo prodiuseriui /ei ir režisieriui/ei.

Tarptautinio nepriklausomo kino festivalio „Raindance“ ir kino prodiuseris E. Grove sako jog „režisūra yra pats ryškiausias vaidmuo kino industrijoje, scenarijaus rašymas yra kūrybiškiausias darbas, bet svarbiausia pozicija yra gamyba. Puikus prodiuseris veikia užkulisiuose ir didžiausias įvertinimas, kai niekam netenka galvoti apie gamybą. Jei filmas bus sėkmingas, režisieriui teks visi laurai.¹⁶ Komeracinė nesėkmė dažnai neturi įtakos režisieriaus karjerai, tai gali suveikti priešingai – analizuojama filmo idėja, sprendimai, režisierius gali būti įvardintas kaip drąsus ir kūrybingas, tačiau finansinę nesėkmę patyręs filmas prodiuserio filmografijoje tiesiogiai įtakoja investuotojų požiūrį į jį. Prodiuseris investuotojams turi paaiškinti finansinę katastrofą. Režisieriaus karjerai nesėkmingas filmas gali ir nepakenkti. Tačiau finansinė filmo nesėkmė dėl susidariusių skolų gali baigti prodiuserio karjerą.“¹⁷

Elliot'as Grove'as, apibūdindamas prodiuserį, remiasi amerikietiškos kino mokyklos tradicija. Jis įvardija, jog „filmo prodiuseris yra asmuo, kuris sugalvoja / randa filmo idėją, žino puikų rašytoją, kuris parašo ar adaptuoja tinkamą scenarijų, pasamdo režisierių, prižiūri ir organizuoja parengiamųjų darbų, gamybos ir postprodukcijos procesus. Prodiuseris taip pat turi suplanuoti filmo rinkodą. Be visų šių darbų, jis taip pat atsakingas už pinigų filmui surinkimą, bendravimą su investuotojais ir visus teisinius dalykus. Prodiuseris turės pristatyti filmą ne tik investuotojams, bet ir komandos nariams, galiausiai – distributoriams. Geras prodiuseris vaidina svarbų kūrybinį vaidmenį filmo kūrimo procese. Kiekvienas prodiuseris praleidžia nemažai laiko ieškodamas naujų talentus, žiūri daugybę filmų festivaliuose ir namuose, kaupdami informaciją apie montažo režisierius, vaizdo operatorius ir kitus talentus. Prodiuseris taip pat turi būti derybų meistras ir sugebėti parduoti filmo idėją talentams, kūrybinei grupei ir investuotojams. Prodiuserio darbas yra atrasti ir puoselėti talentus.

¹⁶ Elliot Grove. Raindance producers' lab: lo-to-no budget filmmaking, 2004, Focal Press, psl. 195

¹⁷ Elliot Grove. Raindance producers' lab: lo-to-no budget filmmaking, 2004, Focal Press, psl. 194

IF ONE LIVES AND WORKS as a filmmaker in Europe, the entire film-making process, from start to finish, is described as falling into three stages, although many new filmmakers neglect the third:

Pre-production	Production	Marketing
The script is developed and financing is raised	The film is shot and edited	The marketing materials and press kits are prepared, the film is taken to festivals and markets and sold

(1 pav. / Elliot Grove. Raindance producers' lab: lo-to-no budget filmmaking, 2004, Focal Press, psl. 201)

Dokumentinio filmo gamyba turi tas pačias stadijas kaip ir vaidybinio filmo. Skirtingi šaltiniai skirtingai grupuoja filmo gamybos stadijas – įvardijamos trys, keturios arba penkios dalys. Pagrindinės filmo gamybos stadijos: projekto vystymas, parengiamieji darbai, gamyba, post-produkcija, distribucija (kitai – filmo pardavimas). Dažniausia sutinkamas skirstymas yra toks: parengiamieji darbai, gamyba, postprodukcija. Tačiau filmo gamyba yra ištisinis veiksmas nuo pradinės minties iki žiūrovo, todėl iš prodiuserio perspektyvos teisingiausia įtraukti ir filmo distribucijos arba marketingo, bendrai įvardinant – filmo pardavimo, etapą.

Knygoje „Raindance producers' lab: lo-to-no budget filmmaking“ filmo gamybos etapus autorius detalizuoja taip (1 pav.): „yra trys filmo kūrimo etapai: parengiamieji darbai, gamyba (filmavimas) ir post-produkcija. Parengiamasis etapas – kai tyrinėjamos įvairios filmų kūrimo technikos, dėliojamos skirtingos filmo idėjos, parašomas pradinis filmo scenarijus ar traktuotė ir pradedama ieškoti filmo finansavimo galimybių. Parengiamųjų darbų etape jau yra faktiškai leidžiami pinigai – dažniausia tai yra scenarijaus kūrimo, lokacijų apžiūros, komandos formavimo, medžiagos apie filmą parengimo išlaidos.

Antrasis etapas – filmo gamyba – prasideda, kai gaunamas patvirtinimas dėl realiai gauto reikalingo finansavimo. Komanda susirenka ir praleidžia kartu kasdien po keturiolika–aštuoniolika valandų filmuojant, kol filmas baigiamas, tiek dienų, kiek numatyta planuotėje. Gamybos metu viskas, kas blogiausia – komandos bėdos, techninės problemos ir kūrybiniai rūpesčiai, nutiks tuo pat metu. Gamyba, kuri paprastai pateikiama kaip linksma ir džiuginanti, greičiausiai bus labiausiai varginanti. Pagaliau jūsų filmas yra kokioje nors laikmenoje. Filmavimas baigtas, visi apkabina visus (išskyrus tave, „skūpą“, nuolat taupantį prodiuserį, kurio niekas nemėgsta) ir eina namo. Tu pareinį, leidi sau

išsimiegoti. Pabudęs žvilgsniu randi laikmeną su filmo medžiaga. Jūs dabar vieni. Ką darai toliau? Pradedi postprodukciją. Kažkodėl postprodukcija yra tas procesas, kuris labiausiai baugina žmones. Filmų užbaigimo darbai nėra sunkūs. Gamyba yra sunku. Post-produkciją tereikia teisingai suplanuoti žingsnis po žingsnio.“¹⁸

E. Grove'as per asmeninius, praktinius potyrius detalizuoja tris pagrindines filmo gamybos stadijas, tačiau ilgos gamybos dokumentinio filmo kūrybos procese labiau tinkamas penkių filmo gamybos stadijų skirstymas. Kiekviena stadija turi savo reikšmę procese ir turi būti prodiusuota. Šis skirstymas patogus dėl finansavimo strategijos. Dažnai specializuoti fondai organizuoja atskirus finansavimo ar stipendijų konkursus filmo idėjos vystymui ir parengiamiesiems darbams. Toks detalus gamybos išskirstymas rekomenduotinas ir dėl darbų apimties skaičiavimo bei planavimo pagrindinės komandos nariams – prodiuseriui ir režisieriui. Kad būtų lengviau suprasti ilgos gamybos dokumentinio filmo gamybos sistemą, detalizuosiu minėtas stadijas.

1. Filmų vystymo stadija (*development*) – filmo idėjos suformulavimas ir vystymas, reikalingų tyrimų, medžiagos paieškos darbai, scenarijaus traktuotės parengimas. Knygoje „*Rethinking Documentary*“ Prancūzijos kino gamintojo „Pathé“ atstovas pabrėžia teisingo santykio tarp medžiagos rinkimo, tyrimo ir filmavimo pradžios bei eigos svarbą: tai yra nuolatinis diskusijos ir istorijos paieškos procesas. Manau, kad geriausi dokumentiniai filmai susiformavo procese – kurdamas randi istoriją, nuolat turi būti atvira informacijai, kurią renki parengiamųjų darbų metu, viskas čia labai glaudžiai ir neatskiriamai susiję.¹⁹ Minėtos knygos autorė, kultūros studijų profesorė Wilma de Jong taip pat siūlo, jog filmų vystymo darbai turėtų būti laikomi viena iš pagrindinių dokumentikos savybių ir nepriklausomos gamybos stiprybe. Tyrimas, informacijos rinkimas, kaip teigia daugelis dokumentinių filmų kūrėjų, yra viena iš dokumentinių filmų ypatybių. Profesorius Richard'as Kilborn'as sako, jog rasti , kaip papasakoti istoriją, yra daug laiko reikalaujantis kūrybinis procesas. Tiesą sakant, dokumentinio filmo kūrimas užima daugiau laiko nei vaidybinio filmo. Šis procesas iš esmės reikalauja daugiau laiko. R. Kilborn'o knygoje pateikiami anoniminiai praktikų komentarai. Viena jų dokumentinių filmų režisierius akcentuoja, kad dokumentinių filmų kūrimas yra procesas, kuriam

¹⁸ Elliot Grove. *Raindance producers' lab: lo-to-no budget filmmaking*, 2004, Focal Press, psl. 180

¹⁹ WILMA DE JONG , *Rethinking Documentary. New Perspectives.New Practices.*, Edited by Thomas Austin and Wilma de Jong , Open University Press , 2008 ,UK, psl. 147

reikalingas ilgas dialogas su komanda dalijantis vizijomis ir kalbant apie idėją. Daugelis išankstinių įsitikinimų, sugalvojimų, pirminių impulsų diskusijose pasikeis iš esmės... Dalykai turi keistis, augti, progresuoti. Štai kodėl reikalingas ilgas vystymo laikotarpis.²⁰

Prodiuseriui kuriant filmo gamybos strategijas, šis etapas yra kertinis, nes kartu su režisieriumi būtina išdiskutuoti filmo kūrybos tikslą, taip užduodant „toną“ bendravimui su komanda, kuris yra labai svarbus visam tolesniam gamybos procesui. Filmu gamybos pradžioje komanda turi susitarti dėl esminių klausimų – ar filmo vystymo ir parengiamieji darbai bus apmokami, ar filmas sudomins potencialius finansuotojus, kokias technologijas planuojama naudoti ir kokios komandos reikės šios idėjos realizavimui. E. Grove, remdamasis savo praktika, biudžetą siūlo dalinti į dvi dalis: virš linijos ir žemiau linijos. Aukščiau linijos yra talentų kaina: prodiuseris, scenaristas, režisierius. Žemiau linijos – visi kiti elementai.²¹ Šiam skirstymui antrina ir prodiuseris anonimas, kurį kalbina Wilma De Jong, savo knygoje analizuodama komandos santvarką. Jis įvardija, jog „yra pozicijos, kurios neatliks savo darbo, nebent jiems bus mokamas nustatytas atlyginimas. Ir yra žmonės, kuriantys idėjas, projektus ir ieškantys, kaip įgyvendinti viziją. Jie tikisi, kad vieną dieną jiems bus sumokėta. Iš tikrųjų kino pramonėje yra du tipai žmonių – kurie dirba darbus ir kurie uždirba pinigus.“²²

2. Parengiamieji darbai (*pre-production*). Svarstant filmo idėją ir remiantis preliminariais scenarijaus traktuote, parengiama filmo gamybos strategija. Parengiamųjų darbų etape intensyviai darbą pradeda operatorius, kartu su režisieriumi ieškoma ir apsprendžiama filmo vizualika – kaip ir kas bus filmuojama, kokio ilgio bus kadrai, kokie gali būti planai, kur filmuojama, kaip ilgai filmuojama, kokiomis dalimis filmuojama, kokia technika naudojama. Visa ši informacija prodiuseriui reikalinga filmo įgyvendinimo (biudžeto ir konkretaus filmavimo) plano parengimui. Visos idėjos, išsakytos filmo vystymo etape, surinkta reikalinga informacija ir atliktas tyrimas susitinka šiame etape, ir komanda planuoja realybę – ką norima ir reikia padaryti, kokios realios galimybės, kiek turima laiko ir pinigų. Šiame etape organizuojamos „bandomosios“ ekspedicijos. Jų metu minimali komanda (prodiuseris, režisierius, operatorius, garso režisierius) vyksta apžiūrėti realių sąlygų, atlikti bandomųjų

²⁰ Kilborn and Izod, *An Introduction to Television Documentary*. , UK Film Council, May 2006 , psl.140

²¹ Elliot Grove. *Raindance producers' lab: lo-to-no budget filmmaking*, 2004, Focal Press, psl. 38

²² WILMA DE JONG , *Rethinking Documentary. New Perspectives.New Practices.*, Edited by Thomas Austin and Wilma de Jong , Open University Press , 2008 ,UK, psl. 141

filmavimų, išbandyti technikos, parengti medžiagos filmo finansavimo paieškai ir kt. Dažnai medžiaga iš šių ekspedicijų naudojama galutiniame filmo montaže. Parengiamųjų darbų metu, kuomet planuojamas filmo biudžetas, svarbu galvoti apie techninius sprendimus, nes komanda per ilgą gamybos procesą gali kisti. Ruošiantis filmuoti projektą, svarbiausia yra pasirinkti teisingą biudžeto strategiją.

„Jei pasirinksite projektui tinkamą biudžetą, tai turės įtakos ir tolesnei projekto gamybos strategijai bei didžiąja dalimi nulems jūsų projekto sėkmę. Nėra prasmės filmuoti didžiulį epą su dešimtimis alokacijų turint minimalų biudžetą. Sudarant biudžetą, svarbiausiais neturi tapti komandos reikalavimai. Sudarant filmo gamybos strategiją, svarbu nusistatyti prioritetą – svarbesni technologiniai sprendimai ar kūrybiškumas? Prodiuserio tiesioginė užduotis ir pirmasis filmų kūrimo principas yra realistiškai žvelgti į scenarijų ir nuspręsti, koks biudžetas yra teisingas ir realus, koks biudžetas suteiks pakankamai laiko ir pinigų, kad idėja patektų į ekranus. Kuo didesnis biudžetas, tuo ilgiau užtruks surinkti pinigus, tuo vėliau prasidės gamyba. Nėra teisingo ar neteisingo sprendimo, tačiau turite priimti sprendimą. Atminkite, kad kino istorijoje niekada nebuvo sukurtas filmas, turėjęs užtektingai pinigų biudžetą. Atsiminkite – kuo daugiau laiko turėsite, tuo geriau atrodys filmas. Tačiau laikas yra pinigai.“²³ Knygos autorius pateikė įdomų pasiūlymą – atvirkštinį biudžeto skaičiavimą: pirmiausia įvardinkite sumą, kurią, jau žinote, kad galite panaudoti. Tada sudarykite biudžetą galvodami apie konkrečius reikalingus elementus ir kiek galite išleisti kiekvienam jų, apsvarstykite, ką galite gauti nemokamai. Viską apgalvoję, turėsite „eskizą“, kokį filmą galite padaryti su tuo, ką turite. Atvirkščio biudžeto esmė – galvoti, ką galime, o ne ko norime.“²⁴

3. Filmu gamybos etapas (*production arba principle photography*) arba filmavimo dienos. Tai teoriškai brangiausias etapas – komandos atlyginimai, filmavimo ir technikos išlaidos, ekspedicijos. Ilgos gamybos projekte ši stadija tampa labai techniška. Priklausomai nuo filmo temos, veikėjų ir režisieriaus, filmavimai gali būti sunkiai suplanuojami, komanda gali keistis dėl užimtumo, todėl aktualus technikos sąrašas – rekomenduojama išlaikyti techninį tęstinumą. Kalifornijos universiteto išleistoje knygoje „The Rise and Fall of British Documentary“ įvardijama, kad vaidybinio filmo

²³ Elliot Grove. Raindance producers' lab: lo-to-no budget filmmaking, 2004, Focal Press, psl. 32

²⁴ Elliot Grove. Raindance producers' lab: lo-to-no budget filmmaking, 2004, Focal Press, psl. 49

gamyba paprastai yra daug labiau kontroliuojama nei dokumentinio filmo. Scenarijus suskaidomas į apgalvotus kadrus, kuriuose išdėstoma konkreti siužeto dalis. Kūrybinė grupė dažnai parengia kadruotes, kuriose matomi veiksmas, kameros padėtis, kameros judėjimas, šviesa, reikalingi nustatymai ir žmonių, esančių kadre, išsidėstymas. Po filmavimo montažo režisierius sujungia kadrus veiksmingiausiu ir istorijai naudingiausiu būdu, remdamasis scenarijumi ir kadruotėmis. Dokumentinis filmas vyksta priešingai. Konkrečių, suplanuojamų atlikėjų nėra, kameros padėtis dažniausiai pasirenkama pagal patogumą ir prisitaikymą prie situacijos, o apšvietimas nulemtas filmavimo lokacijos (natūralus) arba, jeigu lokacija žinoma ir suplanuota, apšvietimas yra netrukdantis ir nekintantis. Dokumentinių filmų kūrėjai linkę laikytis tokio dokumentinio filmo apibrėžimo : tai filmas apie realius žmones realiose situacijose, darančius tai, ką jie dažniausiai daro. Režisierius tampa orkestro dirigentu, o ne solistu. Filmui užfiksuoti svarbi tampa grupės kolaboracija – operatoriaus, garso operatoriaus ir montažo režisieriaus. Dokumentinis filmas realią formą dažnai įgauna tik montažo studijoje.²⁵ Britų režisierius Karelis Reizzas išsakė įdomią mintį, jog dokumentinio filmo sėkmę lemia kiti kriterijai nei vaidybinio filmo. Jis išskyrė, kad vaidybinis filmas susijęs su siužeto kūrimu; o dokumentinis filmas – su temos ekspozicija. Būtent dėl šio esminio skirtumo, jo nuomone, ir atsiranda skirtingi gamybos metodai.²⁶

Temos ekspoziciją akcentuoja ir režisierė H. Treštikova, kuri anksčiau minėtame interviu dalijosi mintimis, jog „mano filmai dažnai atrodo nelabai gerai. Aš tai žinau, ypatingai dėl to išgyvena mano montažo režisieriai. Jie niekada nepamiršta man priminti, kad filmuota medžiaga, kurią jiems duodu, yra negera, kad trūksta tęstinumo ir panašiai. Negaliu kaltinti dėl to savo operatorių – aš visada reikalauju, kad jie būtų greiti ir netrukdytų vykstančioms situacijoms. Jie neturi laiko pasiruošti gražiam kadrai, keisti objektyvo – dėl to kenčia filmo vizualiniai sprendimai ir kokybė. Be to, jungiu skirtingu laiku skirtingomis technikomis filmuotus kadrus, mano filmuose skirtingais etapais dirba skirtingi operatoriai, todėl reikia vengti manieringo ar autorinį poskonį turinčio filmavimo stiliaus, operatoriaus darbas turi būti tokios pat maneros, sakyčiau nematomas. Dėl to medžiaga daug ką praranda, tačiau įgyja tai, kas man yra vertinga. Taigi mūsų kūryba yra skirtinga, taip ir turėtų būti.

²⁵ E. Sussex, *The Rise and Fall of British Documentary*, University of California Press, Los Angeles, 1975, psl. 144

²⁶ A. Lovell, J. Hillier, , *The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice.*, 2011 Elsevier Inc., London, 1972, psl. 86.

Yra filmų, kurie vertingi vien dėl vizualumo, tai irgi yra autoriaus pasirinkimas. Mano pasirinktas filmo kūrimo būdas yra sunkus, galutinis rezultatas nenuspėjamas, dėl to man retai pavyksta įkalbėti kartu dirbti operatorius, su kuriais aš labai norėčiau filmuoti.“²⁷

4. Filmų post produkcijos etapas (*post production*) – medžiagos sinchronizavimas, paruošimas montažui, montažas, garso tinklelio sukūrimas, spalvų korekcijos, titrų dizainas. Dažnai dokumentinio kino gamybos procese dramaturgijai išryškinti ar sukurti post-produkcijos etape naudojami konkretūs montažo ar garso dizaino sprendimai. Estetiniai pasirinkimai tampa pagrindine autoriaus priemone užtikrinti filmo autorinę poziciją – montažo, filmavimo pobūdžio, garso dizaino sprendimai tampa svarbūs suteikiant filmui autentiškumą. Kino kalbos priemonės tampa pagrindiniais darbo įrankiais norint sukurti siekiamą poveikį. Dokumentinio filmo montažo režisieriaus darbas yra ypatingai svarbus ir kūrybinis. Montuoti dokumentinį filmą yra didelė atsakomybė, kuri ateina su kūrybine, pasirinkimų laisve.²⁸ Montažo procesą galime suskirstyti į dvi stadijas – grubus kadro sudėliojimas į pirminę versiją ir montažo sutvarkymas iki galutinės versijos.

Anksčiau minėtame moksliniame darbe kino teoretikė M. Hilčišin aptaria H. Trešitikovos naudojamą metodologiją pasiruošimo, filmavimo ir postprodukcijos etapais. Viena iš praktikų, kurias pasitelkia H. Trešitikova, yra filmavimo proceso eigoje suplanuoti laiką medžiagos peržiūrėjimui ir dramaturginių rėmų apsibrėžimui, vyraujančių motyvų įvardijimui ir filmo pabaigos apgalvojimui. Autorė daug kalba apie stebimosios dokumentikos gamybą taikant ilgalaikio stebėjimo metodą : ilgainiui žmogus pripranta prie kameros, pamiršta, kad yra filmuojamas, ir tai leidžia užfiksuoti natūralų žmogaus buvimą.²⁹ Remdamasi praktine patirtimi, H. Trešitikova montažą vykdo paraleliai filmavimui : „Pasibaigus filmavimo ekspedicijai, transkribuoju turimą medžiagą – padarau kadro aprašus. Tada skaitau užrašus apie filmuotą medžiagą ir darau pirminius pasirinkimus. Sudėliojusi savo pasirinkimus, einu pasitarti su dramaturgu ir montažo režisieriumi. Kalbant apie nufilmuotas ir

²⁷ <https://dokweb.net/articles/detail/572/helena-trestikova-i-have-my-doubts-all-the-time-that-s-a-good-thing>

²⁸ E. Sussex, *The Rise and Fall of British Documentary*, University of California Press, Los Angeles, 1975, psl. 327

²⁹ Maša Hilčišin Dervišević “*Helena Trešitiková’s Long-term Observational Documentary Film: Monitoring the Effect of Authenticity in Representation* “ , *Doctoral dissertation* , 2014, BRNO . Appendix I //Interview with Helena Trešitiková: 11 November 2008.

panaudotos filmui medžiagos proporciją, visada turime maždaug 15 kartų daugiau medžiagos, nei jos panaudojame galutinėje montažo versijoje.“³⁰

Dokumentinių filmų montuotojas Danielius Kokonauskas interviu apie savo darbą išskiria medžiagos tvarkymo ir peržiūrėjimo procesą – „medžiagos peržiūrėjimas, jos sudėliojimas, surūšiavimas, suklasifikavimas, įvardijimas užima kur kas daugiau laiko nei pats montažas. Pavyzdžiui, gauni 20 ar net kelis šimtus valandų filmuotos medžiagos ir pradžiai turi pasidaryti savo tvarką. O būna filmų ir po tūkstančius valandų... Beje, kuo toliau, tuo labiau pirminės medžiagos apimtys pučiasi, nes filmuoti tampa vis paprasčiau. Kadangi pas mus gyvuoja autorinis kinas, paprastai montuotojui susigaudyti medžiagoje padeda režisierius, drauge jie ir „išsėdi“ filmą. Žinoma, paprasčiau dirbti, kai žinai pradžią ir pabaigą, kai filmo pagrindas, jo sienos ir stogas yra aiškūs iš anksto. Kitu atveju, jei yra daug ir įvairiai nufilmuotos medžiagos, atsiranda žymiai daugiau galimybių improvizuoti, sugalvoti ką nors naujo ir netikėto. Tačiau abiem atvejais galutiniai rezultatai gali būti patys įvairiausi. Kiekvienas filmas – tai nauja ir netikėta kelionė.“³¹

5. Filmų distribucijos etapas – filmų distribucija kino festivaliuose, TV ekranuose, kino teatruose, renginiuose, internetiniuose portaluose. Šio etapo strategija priklauso nuo filmo temos, režisieriaus pozicijos industrijoje, turimų finansų, bet svarbiausia – nuo to, koks filmas sukurtas.

Skirtingos dokumentinio ilgos gamybos projekto prodiusavimo strategijos atsiranda dėl skirtingo darbų ir prioritetų pasiskirstymo filmo gamybos stadijose. Strategija yra planas, kuriame išdėstomi būdai ir priemonės, kaip bus siekiama užsibrėžtų tikslų, o tikslas yra labai asmenišką dalyką. Režisieriaus tikslas gali būti pats procesas savaime, prodiuserio tikslas – kuo platesnė žiūrovų auditorija. Abiejų tikslas gali būti aktuali ir asmeniškai svarbi filmo tema, apie kurią norisi, yra svarbu kalbėti, finansinė sėkmė, įsitvirtinimas industrijoje ir kita. Ilgos gamybos dokumentinio filmo prodiusavimo strategija gali prasidėti nuo tikslo įsivardijimo – kodėl gaminame šį filmą, tada aiškėja, kaip tai daryti ir kas yra prioritetas.

³⁰ Maša Hilčišin Dervišević „*Helena Třeštíková's Long-term Observational Documentary Film: Monitoring the Effect of Authenticity in Representation*“, Doctoral dissertation, 2014, BRNO. Appendix III Interview with Helena Třeštíková: Prague, 6 February, 2012

³¹ Gediminas Kajėnas, žurnalas *Kelionė*, interviu su Danieliumi Kokonausku, 2017 12 11, Lietuva.

1.5. Dokumentinio kino finansavimo ypatybės

Šioje darbo dalyje bus aptariami finansiniai ilgos gamybos dokumentinių projektų aspektai, finansavimo tradicijos ir galimybės. Knygoje „Documentary Film: A Very Short Introduction“ jos autorė P. Aufderheide įvardija, jog realizuojant dokumentinio kino projektus, paramos dažniausiai ieškoma tarp šių trijų rūšių rėmėjų: mecenatų ar rėmėjų (įmonių ar vyriausybių lygmeniu); per konkretų televizijos transliuotoją; tiesiai per auditoriją. Kiekvienas finansavimo šaltinis daro įtaką ir pačiam projektui. Vyriausybės parama visose šalyse yra nepaprastai svarbi kuriant dokumentinius filmus. Europoje vyriausybės teikia specialias subsidijas menininkams, dirbantiems su dokumentiniais filmais. Vokiečių, prancūzų ir olandų šalyse tokios subsidijos ypatingai prisidėjo prie dokumentikos žanro klestėjimo. Besivystančiame pasaulyje valstybės vis dažniau teikia stipendijas kultūros kūrimui; nacionalinės vyriausybės dažnai turi tiesioginę prieigą prie ekranų, ir šios subsidijos abipusiai naudingos. Kultūrinis nacionalizmas dokumentiniuose filmuose yra vienas pagrindiniu šių subsidijų motyvų.³²

Detalizuodama potencialias ilgos gamybos projektų finansavimo galimybes, jas suskirstyčiau taip:

1. Valstybės teikiama parama. Europoje dauguma šalių teikia specialias subsidijas bei stipendijas dokumentinio kino kūrėjams. Šie pinigai skiriami tiek nacionaliniams, tiek tarptautinės koprodukcijos projektams, kuriuos apibrėžia šalyse egzistuojantys kino įstatymai. Valstybės rėmimą dažnai sąlygoja aiškos taisyklės, kurios dažnai turi aiškius kalendorinius atsiskaitymo terminus, todėl ilgos gamybos dokumentikos projektams šis finansavimas yra tinkamas filmo vystymo ir parengiamųjų darbų etapuose, nes gamybos etape kūrėjas negali įsipareigoti konkrečiai filmo užbaigimo datai, kurios, pasirašant sutartį, reikalaujama nustatytose taisyklėse.

2. Tarptautiniai fondai arba specialios kino paramos programos. Europoje yra nemažai privačių fondų, orientuotų į tikslines grupes – pvz. kūrėjas moteris ar kūrėjus iki 35 metų, konkrečias temas analizuojančių filmų kūrėjus, bet atskirai išskirti reikia svarbiausius fondus – „Media“ ir „Eurimage“.

³² Patricia Aufderheide, *Documentary Film: A Very Short Introduction*, 2007 Oxford University Press, psl. 18.

„Eurimage“ – tai 1988 m. Europos tarybos įkurtas fondas, skirtas remti bendrai kino gamybai, platinimui ir rodymui. Šiai organizacijai priklauso 38 šalys, kurios turi savo atstovus, o šie savo darbo grupėse svarsto pateikiamas paraiškas. Galutinį sprendimą priima Taryba. Šio fondo prioritetas yra filmo gamybos stadijos finansavimas. Fondo ištekliai surenkami iš valstybių narių įnašų. Beveik 90 proc. surenkamų lėšų tenka bendros gamybos rėmimui. Pati programa veikia trimis kryptimis: parama bendrai gamybai; parama platinimui; parama kino teatrams.

Fondo „Media“ programos pagrindinis tikslas apibrėžiamas taip: „Sustiprinti Europos filmų, TV ir naujosios medijos konkurencingumą, skatinti audiovizualinio sektoriaus plėtrą Europoje, pagerinti Europos filmų, televizijos programų ir multimedijos kokybę, sustiprinti šių sričių parengiamuosius darbus, t. y. darbus iki gamybos pradžios, tobulinti ir plėsti rinkodarą bei platinimą, taip pat kurti naujus šių sektorių tinklus bei infrastruktūrą“.

3. Platintojai. Jei filmo režisierius ar prodiuseris turi ilgametį pozityvų bendradarbiavimą su konkrečiais filmo platintojais, filmo projektas reikiamas lėšas gali gauti ir iš išankstinio platinimo. Šiuo atveju platintojas įgyja teisę platinti dar nesukurtą filmą. Tokiu atveju, jei filmo rodymo teisės įsigyjamos iš anksto, distributorius tampa filmo gamybos dalininku ir gali turėti įtakos filmo gamybai, siekdamas užtikrinti filmo finansinį atsiperkamumą. Šis modelis ilgos gamybos dokumentiniams projektams yra pavojingas dėl autoriaus veiklos ribojimo, nes investuojantysis savo įmonės lėšas yra orientuotas į greitą ir garantuotą atsipirkimą. Norint tokiu būdu parduoti filmą, svarbiausiu faktorium tampa dalykai, užtikrinantys būsimo filmo sėkmę.

4. Privataus verslo sektoriaus investicijos. Dažnai kūrėjai, ilgos gamybos projektą nuo pradžių siekia bendradarbiauti su kolegomis iš filmų gamyba užsiimančių kompanijų. Pavyzdžiui, kompanijos, nuomojančios įrangą, laboratorijas, studijas, postprodukcijos paslaugų tiekėjams mainais už filmo teisių įsigijimą ar kitą su filmo prodiuseriais sutartą naudą gali suteikti paslaugas nemokamai ar pritaikyti dideles nuolaidas. Šis finansavimo modelis dažnai naudojamas, kai suteiktos nuolaidos įtraukiamos į bendrą biudžetą, siekiant parodyti tikrąsias gamybos sąnaudas.

Privatus verslas taip pat įsitraukia kaip mecenatorius, jei tema aktuali asmeniškai ar kultūriškai. Taip pat pozityviai plinta mokestinės lengvatos modeliai. Jie skirtingai veikia skirtingose šalyse. Skirtingi būna procentai sumos, kurią gali susigrąžinti pasinaudodamas lengvata, taip pat – skirtingas laiko

tarpas, skirtas filmavimui konkrečioje šalyje, arba komandos santykis (vietinės ir atsivežtos) bei kiti ribojimai. Bet kuriuo atveju mokestinės lengvatos modelis yra tiesiogiai susijęs su projekto koproduseriu.

5. Koprodusavimas. Tarptautiniai fondai, mokestinė lengvata ir dažnai pasitaikantis išankstinis teisių pirkimas yra susijęs su koproduserio atsiradimu komandoje. Knygoje „Raindance producers’ lab: lo-to-no budget filmmaking“ autorius koproduserį įvardija kaip žmogų, kuris padeda surasti filmui reikalingus talentus ar trūkstamas gamybos grandis. Koproduseriai nedalyvauja visoje filmo gamyboje, jie rūpinasi konkrečiais dalykais, ir jiems mokamas fiksuotas mokestis arba komisiniai. Koproduserį galima palyginti su pažinčių agentūromis.³³

Knygoje „Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices“ įvardijama, jog vienam finansuotojui sunku realizuoti didelio biudžeto filmą. Kelis finansuotojus įtraukti sudėtinga. Ši problema yra kompleksiška ir sunkiai aprašoma akademinėje literatūroje, tačiau tokios problemos kaip skirtingos idėjos interpretacijos ar praktiniai klausimai, kuriuos kiekvienas sprendžia savaip, bei kiti grupinio kūrybinio darbo elementai pasitaiko gana dažnai. Filmų kūrybos procese visada kyla derybinių klausimų tarp režisieriaus ir prodiuserio, tarp prodiuserio ir komandos bei t. t., ir kuomet projekte yra ne vienas pagrindinis finansuotojas, o keli, jie visi turi dalyvauti patvirtinant eigą ir priimant sprendimus. Visi į situaciją žiūrės iš savo požiūrio taško ir matys skirtingas problemas bei galimus sprendimus, visi turės teisę komentuoti ir diskutuoti, todėl procesai užtrunka ilgai. Kai turite daugiau nei vieną finansuotoją, turite lygiavertiškai atsižvelgti į visų teises.³⁴

6. Televizijos transliuotojai. Prie filmo finansavimo dažnai prisideda televizijos transliuotojai. Jų parama būna finansinė mainais į filmo rodymo teisę. Toks investicijos modelis vadinamas (*pre-buy*) ir gautos lėšos gali būti skirtos filmo biudžeto formavimui. Su televizijomis galima sėkmingai bendradarbiauti ir dėl jau pagaminto filmo pirkimo (*acquisition*). Abiem atvejais teisė rodyti filmą gali būti įsigyjama konkrečiam kino filmo parodymų skaičiui (vnt.) arba laikotarpiui.

³³ Elliot Grove. Raindance producers’ lab: lo-to-no budget filmmaking, 2004, Focal Press, psl. 196

³⁴ WILMA DE JONG, Rethinking Documentary. New Perspectives. New Practices., Edited by Thomas Austin and Wilma de Jong, Open University Press, 2008, UK, psl. 148 (Producer 2, June)

Ieškant informacijos apie dokumentinių filmų finansavimą, žvelgiant į šio žanro raidą, akivaizdu, kad televiziją turėjo nemažai įtakos. Wilma De Jong, nagrinėdama teorinę informaciją, įvardija, kad dokumentinių filmų studijose daugiausia dėmesio buvo skiriama dokumentinių filmų kūrimui televizijos kontekste, o tai, atsižvelgiant į ilgą ir tvirtą dokumentinių filmų, transliuojamų per televiziją, tradiciją, nestebina. Televizijos komandos gamybos grandinėje dokumentinių filmų režisieriai ir prodiuseriai būdavo atskaitingi redaktoriams ar TV produkcijos vedėjui, be to, dokumentinis filmas turėdavo užpildyti konkrečią grafiko vietą – turėjo būti nustatytos trukmės ir pagamintas per konkretų laiką. Autorė mano, kad šie TV organizaciniai suvaržymai apsunkindavo režisieriaus ir prodiuserio darbą bei įtakodavo projekto autorystę.³⁵

Nuosekliau norėčiau aptarti kelis H. Treštikovos projektus. Šiuos pavyzdžius pasirinkau tirdama ir analizuodama stebimosios dokumentikos projektų finansavimo strategijas. Visi šios režisierės filmai yra ilgos gamybos stebimosios dokumentikos projektai, juos įgyvendinant buvo panaudotos prodiuserio strategijos, pasirinktos atsižvelgiant į filmo kūrybos aplinkybes. Ilgos stebimosios dokumentikos projektuose dažnai vienas projektas „transformuojasi į kitą“. Šias transformacijas puikiai iliustruoja H. Treštiksovos filmai „Vedybinės istorijos“, „Katka“.

Pradinis dokumentinio projekto „Katka“ tikslas buvo sekti kovos su narkotikais terapijos specialistę Martiną Těmínovą ir du jos klientus – Katką ir Markétą – reabilitacijos klinikoje Čekijos Respublikos pietuose. Po poros filmavimų Katka nutraukė reabilitaciją, dingo ir, matyt, išvyko į Prahą. Třeštíková pradėjo jos ieškoti Prahos gatvėse. Kai ją pagaliau surado, Katka sutiko padėti Třeštíkovái tęsti kino projektą. Třeštíková tęsė susitikimus su Katka ir sekė ją maždaug keturiolika metų. Dokumentinis filmas „Katka“ (2010 metai) buvo parodytas daugiau nei 50 festivalių ir laimėjo įvairių prizų: Editing Award – RIDM 2010, Canada; Best Documentary 2010 – Czech Film Critics Awards, Czech Republic ir kt. Filmą kurtas kartu su Negativ productions, bet kadangi pagrindinis filmo finansuotojas buvo Čekų nacionalinis kanalas, jie (Česka Televize) minimi kaip pagrindiniai filmo gamintojai.

Dokumentinis kinas turi senas tradicijas, televizija užtikrina jo prieinamumą plačiajai publikai, dažnai dokumentiškumo sampratą labiausiai veikia televizijos dokumentika ir net atskiri,

³⁵ WILMA DE JONG, *Rethinking Documentary. New Perspectives. New Practices.*, Edited by Thomas Austin and Wilma de Jong, Open University Press, 2008, UK, psl. 136

dokumentikai skirti kanalai. Samprata, kas yra dokumentinis kinas, visuomenėje asocijuojasi su TV dokumentiniais filmais.

H. Třeštíková TV dokumentikos ciklą „Vedybinės istorijos“ sudaro šeši stebimosios dokumentikos filmai: „Ivana and Pavel“; „Mirka and Antonín“; „Zuzana and Stanislav“; „Ivana and Václav“; „Zuzana and Vladimír“; „Marcela and Jiří“. Šį ciklą 1980 metais pradėjo kurti valstybinė prodiuserinė įmonė Kratky Film Praha valstybės užsakymu. Postūmis šio filmo temai, pasak filmo prodiuserio Pavel Stard, buvo diskusija visuomenėje apie statistiškai didelį skyrybų skaičių tarp jaunų žmonių. Atlikus socialinius tyrimus, nustatyta kad pirmieji 5 santuokos metai yra kritiškiausi. Projekto pradžioje režisierė atsitiktinės atrankos būdu Prahos rotušėje išsirinko dešimt jaunų porų (18–25 m.), kurios planavo savo vestuves, ir pradėjo jas filmuoti. Planuota, jog projektas truks 5 metus. Ilgainiui ciklas suskirstytas į tokius etapus – 1980–1986 m.; 1999–2005 m.; 2009–2017 m. Nuo pradinio 10 porų skaičius buvo sumažintas iki 6.³⁶ Iš nufilmuotos ir anksčiau naudotos medžiagos buvo pagaminti pilno metro filmai, skirti kino teatrų žiūrovams (kino teatrų distribucijai) – „Out of Love“ (1988); „Looking for Ways“ (1989); „Marcela“ (2006); „The Strands“ (2017).

Gamindama šį filmą, režisierė tobulino ir savo metodologiją. Dažniausiai atsikartojantis metodas – filmuodama skirtingais laiko etapais, filmo herojams ji pakartotinai užduoda tuos pačius paprastus klausimus, o montaže šias pasikartojančias situacijas gretina sukurdamą dramatinį pagrindą. Režisierės tikslas – užfiksuoti pokytį žmogaus gyvenime, visuomenėje. Todėl laikas – ištikimas jos filmų palydovas ir bendraautorius. Kūrybinio kelio pradžioje H. Třeštíková pradėjo gilintis į jos skiriamą kūrėbos braižą tapusį „ilgalaikio stebėjimo“ (long-term observation) filmavimo metoda, apie kurį vėliau parengė vadovėlį.

1990 kartu su „Kratky film“ Helena įkūrė fondą „Film and Sociology Foundation“. Šis fondas veikė ir kaip bendruomenė, kur rinkosi sociologai ir filmų kūrėjai. Fondas buvo įkurtas Helenos T. iniciatyva, nes ji aktyviai dalyvavo įvairiuose mokymuose, seminaruose, diskusijose, dalijosi patirtimi bei siekė aptarti praktines ir etikos problemas, su kuriomis yra susidūrusi pati. Fondo veikla sustabdyta 1994 m. nutraukus finansavimą.

³⁶Maša Hilčišin Dervišević „Helena Třeštíková's Long-term Observational Documentary Film: Monitoring the Effect of Authenticity in Representation“, Doctoral dissertation, 2014, BRNO. Appendix III Interview with Helena Třeštíková: Prague, 6 February, 2012

2. ATVEJŲ ANALIZĖ

2.1 Praktinio lauko tyrimo metodas

Ilgos gamybos dokumentiniai projektai nėra dažnas ar kino industrijoje populiarius darbo metodus. Tokio pobūdžio projektams realizuoti svarbios ne tik finansinės investicijos, bet ir komandos gebėjimai, profesionalumas bei finansinės sąnaudos. Praktinėje darbo dalyje siekiama aptarti asmeninę, patirtimi paremtą prodiuserių praktikų poziciją apie ilgos gamybos dokumentinius projektus.

Šio tyrimo tikslas – fiksuoti skirtingas patirtis ieškant ir indentifikuojant bendrus vardiklius, kurie padėtų įvardinti bendrines ilgos gamybos dokumentinio projekto prodiusavimo strategijas. Pagrindinis uždavinys – aptarti ilgos gamybos projekto sampratą ir procesą. Šiam uždaviniui pasiekti naudojau vieną iš R. Tidikio pristatytų socialinių mokslų tyrimų metodų – nestruktūrizuotą (laisvą) ekspertų interviu.

Tyrime lyginami industrijos profesionalų atsakymai, įvertinami atsakymai, analizuojant juos anksčiau darbe pateiktos informacijos kontekste.

Duomenys rinkti raštu, anketas pateikiu darbo priede. Pasirinkau kalbinti lenkų režisierių ir prodiuserį Pawel Lozinski ir lietuvių dokumentikos bei animacijos prodiuserę G. Burokaitę. Pasirinkimą įtakojo autorių darbai, šalys kuriose prodiuseriai dirba, realizuoti projektai bei aktyvi veikla dokumentikos kūrėjų bendruomenėje. Be to, jų projektai ir darbo metodai skiriasi, todėl įdomu analizuoti skirtingas praktikas ieškant panašumų, kuriuos natūraliai pasiūlo pasirinktas žanras.

2.2 Ilgos gamybos dokumentinių projektų praktikų interviu analizė

Pateiktą anketą suskirsčiau į tokias potemes: laikas ir jo planavimas, komanda ir režisierius, projekto montažas, projekto finansavimas, distribucijos strategija. Šios potemės atsirado rašant pirmąją rašto darbo dalį ir analizuojant viešai prieinamą informaciją apie ilgos gamybos projektų realizavimą bei dažniausias problemas arba siekiant patvirtinimo nustatytoms normoms (pvz., klausimai apie montažą). Siekdama vientisos teksto analizės, šaltinius įvardinsiu kaip Prodiuseris 1 ir Prodiuseris 2. Prodiuseris 1 yra ir režisierius, savo pasirinkimą dirbti šiose pozicijose jis įvardina, kaip „vienintelį būdą sumažinti riziką būti savo paties prodiuseriu. Tai reiškia atlikti dvigubai daugiau darbo

ir užpildyti dvigubai daugiau dokumentacijos, bet galų gale tai suteikia man daug daugiau pasirinkimo laisvės ir jausmą, jog niekas negali sustabdyti mano kūrybinio proceso.“

Interviu pradžioje siekiau apsibrėžti terminą „ilgos gamybos projektas“. Prodiuseris 1, ilgos gamybos projektą įvardino kaip 3–4 metus trunkantį projektą, tiek laiko reikia filmo istorijos, nuotaikos ir idėjos atradimui. Ilgas projektas reiškia, kad prireiks poros mėnesių ar metų veikėjų atradimui ar eksperimento formos atradimui. Autorius pamini, kad jis nedirba su stebėjimo kino projektais, kuriuos kuria šio žanro meistrė H. Trestikova, pasiruošimas dokumentiniam filmui yra lygus filmavimo laikui. Prodiuseris 2, pateikia tokį laiko skaičiavimą – optimaliausia filmo gamybos trukmė yra apie trejus metus. Projektus, kurie viršija šį vidurkį, manau, galima priskirti ilgos gamybos projektams. Abu prodiuseriai kaip ilgiausią savo projektą įvardija filmus, kurių gamyba nuo idėjos iki premjeros truko apie 5 metus.

Rašto darbe kelis kartus miniu planavimo būtinybę gamyboje ir kad ilgos gamybos praktikoje šis planavimas yra nuolat kintantis, nes tai yra tarsi žanro duotybė. Planas visų pirma yra laiko limitavimas ar skirstymas konkrečioms gamybos stadijoms ar darbams. Prodiuseris 1, kuris yra ir režisierius, stengiasi laiko kūrybai nelimituoti ir pasilikti galimybę keisti laiko planavimą eigoje. Žinodamas tai, jis renkasi techniką, kuri jam nekainuoja, su kuria jis gali leistis į gamybą bet kada, nepriklausydamas nuo technikos nuomos kompanijų. Prodiuseris 2 laiko limitavimą įvardija kaip būtinybę, jei naudojiesi valstybiniu finansavimu. Terminus reguliuoja valstybinis finansuotojas – filmą privalu baigti ir išplatinti per dvejus metus nuo paskutinių finansavimo metų. Apie laiko planavimą komandos viduje Prodiuseris 1 juokauja, kad diskusijos tarp jo, kaip režisieriaus, ir jo, kaip prodiuserio, niekada nebūna lengvos, o Prodiuseris 2 kalba apie nuolatinį laiko ir gamybos plano perplanavimą, nes filmavimai turi būti aktualūs ir, jei pradiniam plane atrodo vienaip, filmuojant daug kas (ir aktualumas) pasikeičia, todėl vis nustatomi nauji terminai, kurie vis derinami su visa komanda.

Teorinėje darbo dalyje buvo gražus palyginimas, jog režisierius dokumentikoje tampa kaip dirigentas orkestre. Komandos įsitraukimas ir dalyvavimas projekte yra labai svarbus procesas. Prodiuseris 2, kalbėdamas apie komandą, teigia, jog procese vykdavo daug formalių ir neformalių susitikimų, tarpinių peržiūrų ir diskusijų. Daugumai komandos narių tai buvo pirmas ilgametražis filmas, visi buvo susitelkę į jo užbaigimą, tačiau reikėdavo ieškoti naujų būdų skatinti komandą, nes skatinti finansiškai nebuvo galimybės. Prodiuseris 1 kurdamas filmus dirba vienas – „bandau būti operatoriumi ir įrašinėti garsą pats. Kartais dirbu su žymiais operatoriais (Kacper Lisowski, Wojciech

Staroń), jei yra jiems vietos ir jei man reikalingas geros kokybės vaizdas.“ Bendrai Prodiuseris 1 stengiasi nedirbti su daugiau nei 2–3 žmonėmis, siekia nuolat bendradarbiauti su ta pačia komanda. Prodiuseris 2 įvardija, kad procese dalyvauja 5 asmenys, komanda dažnai mažėja priklausomai nuo filmavimo jautrumo, sudėtingumo, todėl dažnai lieka 3 reikalingiausi žmonės. Asmuo, kuris dažniausiai keičiasi ilgos gamybos dokumentinio projekto filmavime, yra garso operatorius. Abu prodiuseriai sutaria kad darbas su ta pačia komanda yra svarbus filmavimo atmosferai, filmo kokybei, taip išlaikant tęstinumą ir vengiant streso komandos viduje.

Įvardijant filmo gamybos stadijas, bene daugiausia dėmesio skyriau post-produkcijos etapui, kuriame vienas pagrindinių darbų yra montažas. Dokumentikos praktikai turi skirtingas sistemas, bet visi vienbalsiai kalba apie montažo svarbą. Prodiuseris 2 į klausimą, ar montuotojas yra techninis ar kūrybinis komandos narys, atsako, jog montažo režisierius nėra tik techninis darbuotojas, atliekantis režisieriaus nustatytas užduotis. Jis siūlo idėjas, kaip konstruoti seką, kaip perteikti filmo idėją, kas veikia žiūrovą, koks tempas tinkamas ir pan. Savo filmams ieškau būtent tokio žmogaus – kūrybiško, tačiau tuo pačiu ir gebančio dirbti komandoje bei įsiklausyti į režisieriaus norus/pasiūlymus/komentarus. Prodiuserio 1 projektuose montažo režisierius dirba nuo projekto pradžios: „Aš rodau savo montažistei (Dorota Wardęszkiewicz) filmo medžiagą jau projekto pradžioje. Bandome diskutuoti, kaip ta medžiaga turėtų būti matoma. Atsakome į pagrindinius 3 klausimus prieš filmuodami projektą – ką filmuosim, kaip filmuosim ir koks bus galutinis filmas (filmų idėja, žinutė, autoriaus požiūris). Aš neieškau naujų montažistų, esu patenkintas bendradarbiavimu su Dorota. Dažniausiai esu atsakingas už įdomios medžiagos rinkimą montažistei. Jai taip labiau patinka dirbti, nes ji nemėgsta dirbti su asistentais.“ Į klausimą, kaip teisingai apskaičiuoti montuotojo darbo atlygį, numatant, kad nežinome, kokios bus apimtys, prodiuseriai atsakė, kad arba nustatoma suma darbo pradžioje ir ji nekinta, arba suma keičiasi proceso metu ir ieškant filmui finansavimo nuolat persitariamoms sąlygoms.

Projekto vystymo procesus prodiuseriai pradeda skirtingai. Prodiuseris 1 projektą pradeda investuodamas savo įmonės lėšas, nes reikia patikrinti, ar idėja veiks. Prodiuseris 2 projektą stengiasi pradėti tik gavus finansavimą, tačiau realybėje taip nepavyksta, dažnai pradėti tenka anksčiau, nes, kai yra tema, pradeda vykti įdomūs procesai, kuriuos reikia fiksuoti. Prodiuseris turi sugalvoti, kaip tai padaryti. Paklausiau prodiuserių nuomonės, ar dokumentiniam filmui lengviau gauti finansavimą parengiamiesiems darbams ar gamybai. Prodiuseris 2 sako, kad tai priklauso nuo projekto kokybės bei

autorių vizijos ir motyvacijos, o Prodiuseris 1 įvardija, kad nors jų šalyje galima prašyti finansavimo tiek pasiruošimui, tiek gamybai, pasiruošimo etape jis niekada nėra dalyvavęs konkurse, nes „yra per daug dokumentacijos ir santykinai per mažai pinigų“, tad jis stengiasi pasiruošimo darbus atlikti pats, ir tik tada, kai drąsiai gali teigti, jog turi filmą, dalyvauja gamybos finansavimo konkurse.

Remdamasi teorinėje dalyje aprašyta H. Trestikovo ir Čekijos televizijos praktika, kai iš to paties projekto sukuriama skirtingi filmai, teiravausi prodiuserių, ar jie turėjo panašios patirties. Prodiuseris 2 sakė, kad svarstė projektą adaptuoti televizijai, tačiau galiausiai tokio plano atsisakyta, nes tai būtų pakeitę filmo konceptą. Prodiuseris 1 pasakojo, kad taip yra buvę kelis kartus. Pirmą kartą, kai filmuojant jo debiutinį filmą liko medžiagos, netinkančios prie pagrindinio filmo koncepto, jis panaudojo ją atskiram trumpametražiam filmui, kuris turėjo didelį pasisekimą. O antras kartas buvo, kai filmą jie kūrė kartu su tėvu, ir kiekvienas sumontavo skirtingas versijas, ir filmai sėkmingai distributuojami kaip skirtingi kūriniai.

Aptarus procesą, paprasčiau prodiuserių įvardinti, pagal kokius kriterijus sudaromas filmo biudžetas. Prodiuseris 1 stengiasi filmus kurti netoli namų. Jo debiutiniai filmai sukurti namų bendrijos kieme, vienas sėkmingiausių filmų kolegų studijoje, o filmas, prie kurio dirba dabar, kuriamas balkone. Vienintelis įvardijamas normatyvas – tai filmavimo dienų kiekis, nustatomas proceso pradžioje. Prodiuseris 2 įvardija klasikinį biudžeto planavimo metodą – „visuomet atsižvelgiu ir į traktuotę, bet taip pat su komanda sudarome preliminarų gamybos planą, aptariame reikiamą komandą, techniką ir kitus niuansus. Didesniuose projektuose, siekiant užtikrinti sklandų finansavimą ir projekto įgyvendinimą bei sklaidą, geriausia ieškoti partnerių, koproduuserių, kurie ieškotų lėšų savo šalyse.“

Kalbant apie filmo platinimą, prodiuseriai vienbalsiai sutarė, jog apie filmą kalbėti reikia kuo ankstesnėje stadijoje, bet jau turint pagrindą – traktuotę, filmuotos medžiagos. Prodiuseris 1 teigia, kad dabar būtina dalyvauti filmų pristatymo forumuose, o ketinimų raštai, gauti iš žinomų festivalių, pardavimo agentų, padeda surinkti projekto biudžetą.

IŠVADOS

1. Dokumentinio filmo autentiškumas yra paremtas realaus gyvenimo momentų fiksavimu ir šios realios, unikalios medžiagos naudojimu išreiškiant autorinę režisieriaus viziją. Autorinės dokumentikos projektas ir jo gamybos procesas savaime yra unikalūs, todėl konkretaus dokumentinio kino filmo kūrybai reikalinga autentiška gamybos strategija.
2. Laiko fiksavimo, ilgalaikio stebėjimo metodologija dokumentinio filmo kūrime naudojama tam, kad žiūrovui perteiktų kuo realesnį gyvenimo pojūtį. Šios priemonės naudojimas leidžia „neteigti“, neformuoti konkrečios nuomonės, bet stebėti laiko tėkmėje vykstančius pokyčius. Stebimosios dokumentikos filmai ilgiau nepraranda aktualumo. Dokumentiniai filmai nėra tiesiogiai priklausomi nuo laiko, jie nepraranda žiūrovo, atvirkščiai, nepaisant technologijų pokyčio, atsigręžiama į gerokai anksčiau sukurtus dokumentinius filmus. Laikas dokumentiniam filmui suteikia svarumą, naujų prasmų.
3. Ilgos gamybos dokumentinio filmo sąvoka kyla iš laiko fiksavimo metodo. Tokį metodą pasirinkusio režisieriaus autorinei idėjai, vizijai realizuoti reikalingas neapibrėžtas laiko tarpas. Šis neapibrėžtumas prodiuseriui yra iššūkis, nes nėra aiškių rėmų projekto pabaigai, sunku įvardinti ir apskaičiuoti filmo gamybai reikalingas išlaidas, atkrenta dauguma finansavimo šaltinių, nes finansavimo šaltiniai dažniausiai turi laike apibrėžtą atsiskaitymo terminą, paremtą finansiniu auditu.
4. Ilgos gamybos dokumentinio filmo gamybą patogiausia skirstyti į penkias stadijas. Tai projekto vystymas, parengiamieji darbai, gamyba, postprodukcija, distribucija (kitai – filmo pardavimas). Galvojant apie filmo biudžeto surinkimą, geriausią ieškoti finansavimo atskirai kiekvienai stadijai. Taip projektas vystysis žingsnis po žingsnio, ir dėl savo dokumentinės natūros – nuolatinio kitimo – kiekvienoje stadijoje bus parengiama medžiaga apie esamą etapą, temas, herojus. Tai proga kūrybinei grupei permąstyti projektą, įsivertinti esamą situaciją, prodiuseriui – galimybė su nauja medžiaga ar informacija apie projektą ieškoti finansavimo naujuose fonduose.
5. Ilgos gamybos dokumentinio filmo kūrybiniame procese svarbus vaidmuo tenka parengiamajam ir postprodukcijos etapams. Parengiamuoju etapu svarbu ne tik išgryninti filmo temą, surasti filmo herojus, išbandyti lokacijas, bet ir, numatant, kad filmo gamyba gali trukti 10–30 metų ar ilgiau apsvarstyti technikos kitimą, nufilmuotos medžiagos saugojimą, archyvavimą. Postprodukcijos

etape svarbiausias yra montažas, todėl ruošiantis ilgos gamybos filmo prodiusavimui svarbu įtraukti montuotoją į komandos darbus kuo anksčiau. Kad, baigus filmuoti, nereikėtų papildomų metų ar net kelerių vien medžiagos peržiūrėjimui.

6. Skirtingos ilgos gamybos projekto prodiusavimo strategijos atsiranda dėl skirtingo darbų ir prioritetų pasiskirstymo filmo gamybos stadijose. Strategija gali prasidėti nuo tikslo išsivardinimo – kodėl gaminimas filmas. Tada aiškiau, kaip tai daryti ir koks yra prioritetas. Nors visos dalys vienodai svarbios, kiekviename projekte jos pasiskirsto skirtingai. Šiuos skirtumus prodiuseris turi numatyti ir pagal tai parengti optimaliausią gamybos bei finansavimo strategiją. Ilgos gamybos projektams tinka „atvirkštinio“ biudžeto metodas – kuomet biudžetas planuojamas ne pagal realų poreikį, o pagal realiai turimas ar galimas investicijas.
7. Ilgos gamybos filmams finansuoti tenka derinti skirtingus finansavimo modelius. Visi valstybiniai ar tarptautiniai fondai turi aiškius laiko rėmus, todėl reikia juos adaptuoti konkrečioms filmo dalims – vystymui, parengiamiesiems darbams, postprodukcijai. Filmų gamyba dažnai finansuojama privačių mecenatorių, skiriamos kino bendruomenės investicijos (technikos nuoma), taip pat – kūrybinės komandos asmeninės investicijos, pavienių asmenų ar organizacijų, kuriems aktuali filmo tema, investicijos.
8. Interviu su praktikais planavau apklausti darbe ne kartą minėtos H. Trestikovo prodiuserį P. Strnad ir prodiuserį režisierių L. R. Helmrich, tačiau pradėjus dialogą jis nutrūko dėl Covid - 19 pandemijos. Todėl interviu atlikau su prodiuseriu ir režisierium iš Lenkijos – „Lozinski Production“ atstovu P. Lozinskiu ir lietuve G. Burokaite. Ilgos gamybos projekto sampratą jie įvardijo kaip projektą, kurio gamyba trunka ilgiau nei 5 metus, teigė, jog tokio projekto gamyboje optimalus komandos skaičius yra 3–4 asmenys. Komandos tęstinumas, anot jų, svarbus tiek atmosferai, tiek techniniam filmo išpildymui. Taip pat prodiuseriai vienbalsiai sutarė, kad postprodukcija, t. y. montažas, yra svarbiausia ilgos gamybos dokumentinių projektų dalis.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

Knygos

1. A. Lovell, J. Hillier, , *The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice.*, 2011 Elsevier Inc., London, 1972;
2. E. Sussex, *The Rise and Fall of British Documentary*, University of California Press, Los Angeles, 1975;
3. Elliot Grove, *Raindance producers' lab: lo-to-no budget filmmaking*, 2004, Focal Press;
4. Ian Aitken, *Encyclopedia of the Documentary Film*, third edition 2006;
5. John Grierson , *Documenary*, ed. Forsyth Hardy, New York, Washington: Praeger Publishers, 1971;
6. John Grierson , *The Rise and Fall of British Documentary*, University of California Press, Los Angeles, 1975;
7. Kilborn and Izod, *An Introduction to Television Documentary*, UK Film Council, May 2006;
8. Maša Hilčišin Dervišević “*Helena Třeštíková's Long-term Observational Documentary Film: Monitoring the Effect of Authenticity in Representation* “, Doctoral dissertation , 2014 , BRNO;
9. M. Renov, *Subject of Documentary*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2004;
10. Nichols, B., *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, 2010;
11. Nichols B. *Documenting The Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne State University Press, 1997;
12. Patricia Aufderheide , *Documentary Film: A Very Short Introduction* , 2007 , Oxford University Press;
13. Stephen Bann *The Tradition of Constructivism*, 1974 m.,
14. WILMA DE JONG , *Rethinking Documentary. New Perspectives. New Practices*, Edited by Thomas Austin and Wilma de Jong , Open University Press , 2008 ,UK.

Straipsniai ir elektroniniai šaltiniai

15. Erika Drungytė , *NEMUNAS* , *Pokalbis su Arūnu Mateliu*, 2018-04-21;
16. Gediminas Kajėnas , žurnalas Kelionė , interviu su Danieliumi Kokonausku , 2017-12-11, Lietuva;
17. <https://dokweb.net/articles/detail/572/helena-trestikova-i-have-my-doubts-all-the-time-that-s-a-good-thing> .

PRIEDAI

Priedas 1

Anketa su Prodiuseriu 1 (pateikiama originalas ir vertimas)

1. Time and its Management

What is the longest project that you have worked on? (i.e. the length of the entire production - from an idea of the project to its premiere).

They are some. "Father and son" - we started to shoot the material in summer 2009. It turned out that what we made was only the research video. Then we reshot our conversation in the camping car during the way from Warsaw to Paris in 2010. The film was ready and premiered in 2013. So 4 years counting from the beginning of the genuine idea.

How would you determine term - long - term project?

In my case it's a 3-4 year project. I'm using this time to finding the narration, the mood and the idea of the film. "Long" means for me, that sometimes I need couple of months or years to find the right protagonists or make the experiment working (You Have No Idea How Much I Love You) I'm not making "long term observation" films like for example the master of this genre Helena Trestikova. Each of my documentaries needs long preparation which is in my case equal to the period of shooting. So I'm taking a camera trying to shoot and answer myself the most difficult question - Will this be a movie?

Do you set a time limit as to how long the project will last when you start working on a documentary project ?

No, I'm trying not to. For example - I'm making now the film from my balcony (shooting from 1 floor of my apartment in Warsaw). I started the pre-shooting in April 2018 and I'm still standing there with my camera. But my assumption was to shoot the 4 seasons. But after spring number 2 I've decided to dedicate some more time to the project...So I'm still there:)

And especially in the pandemic situation - this is the only way to shoot in those circumstances.

Do you ask for a director to determine and have a framework for an accurate time frame?

Yes, in my case I'm asking myself. Sometimes this conversation between me as a producer and director in one person is really not easy.

2 . Crew and a Director

Long-term projects affect the mental readiness of the crew : what practice you use to keep everyone on the same page ?

I work mostly alone trying to be DOP and to record direct sound by my own. Sometimes with a renowned cameraman (Kacper Lisowski, Wojciech Staroń) when there is a space for them and I need the high artistic quality of the image.

What are the crew members that participate in the filming process of a documentary (on set / expedition)?

I'm trying not to work with more than 2-3 people. Intimacy is very important for me on set.

That's why I'm trying to work with the same crew. They are friends.

Do you try to keep the same crew?

Yes

Working with the same crew is important for the continuity of the filming process or rather for the director's convenience?

Both. Plus atmosphere on set.

3. Editing

When does an editor join a film production?

Does an editor only perform a technical task of organizing data, or rather you grant him/her freedom to have creative choices and to collaborate with a director? How to calculate editor's rate? (When the process is lengthy, when the potential amount of filmed data is hard to predict, when the initial flat rate might not be an adequate figure for the amount of work, and vice versa - if paying for the hours spent on a project, the budget will never be locked).

How do you look for an editor? Who is choosing an editor for the project? A director or a producer? Would you rather say it's definitely a director's choice?

When working with a new editor do you test their skills by asking them to cut a few sequences of your choice?

The editor is very important for me. I'm shoving my editor (Dorota Wardęszkiewicz) the material in the very beginning. Trying to discuss the way it should be seen. To answer the 3 principal questions

even before the real shooting is started - what to shoot, how to do it, and what about will be the film? (the idea, message, or simply the author's point of view).

I'm not searching for the new editor being happy with my cooperation with Dorota.

Very often I'm the one who is in charge of selecting the material for her. So I'm doing the assistant editor work. Picking the right, interesting material for her. She prefers to do this because she doesn't like to work with an assistant in the editing room. The editor's rate is negotiated in the beginning of our cooperation.

4 . Project Funding

When working on a long-term project, do you use an ordinary scheme of funding distribution (i.e. prep, production, post-production)? If so, do you start your work on a project after you've received the funding for it or rather invest your company's money into carrying out initial bits of work? If so, what initial jobs does the company fund?

I'm always starting with my production company money. I need to check if my idea is working. For example I've started the balcony project in 2018 without any founding and I've signed the first co production agreement in 2019. The project is simple, the small crew is involved (sometimes sound + cameraman) so it was not very hard to handle it even for a not big company like Lozinski Production ltd.

According to your opinion, is it easier to get funding for prep or the production of a documentary?

In Poland we have funding for prep and production from Polish Film Institute (PISF).

I've never applied there or prep founding. To many papers to fill and a relatively small amount of money for the pre-shooting. But I know many other producers using this tool just to start with their productions and they are happy with it. I'm trying to do the prep using my company money in order to be sure that let's say "I have a film!" Then I'm applying for the production money.

Do you have experience of creating a few projects out of one project? For example, originally shooting a movie that is then remade for VOD platforms or TV channels, then using same filmed stock to cut a movie for cinemas and vice versa. Any sort of inaccuracy of financial

plans makes a project into a risky one, however any sort of pressure on accuracy of a creative project comes at a cost of originality, uniqueness of the project. Making movies is a risky business, though what safeguards could minimize the amount of risk?

It happened to me once in 1999. I made a film "The Way It Is" about my neighbors in a small courtyard in Warsaw. Some of the characters - two old sisters - were very special and not cut out for the long film. So I picked material with old ladies and edited (with Dorota Wardęszkiewicz of course) the separate film with them. It is called "Sisters". Won many more awards than the long one. The other case is "Father and son". My father, renowned doc filmmaker, and one of the 2 main protagonists of the film decided to make his own version of our movie. He took the already finished version of the movie (54 min) and re-edited in using his taste into a 70 minutes documentary. So now we have 2 versions of it - "Father and son" by me and "Father and son on a journey" (father's version).

In my opinion the only way to minimize the amount of risk is to be your own producer.

It means to me that I have double job and a lot of paper work, but in the end it gives me some more freedom of choices and the feeling that no one can stop my creativity.

What are your criteria for compiling a budget? Do you compile a budget based on the project's idea (treatment), or rather plan the entire film production process around a certain figure? (Knowing how much money you have and hence rationally planning the best way to fulfill the idea).

Very often I'm making my films not very far from my home. The last one ("Balcony movie") is a very special one in this genre. I'm trying to prove that when I put my camera in one place it will make the world come to me. And it is working. So the biggest position in the budget is the quantity of shooting days. We assumed it would be 70 days. Of course we underestimated it.

5. Strategy

At what stage of the production do you start talking to film festivals and sales' agents?

How would you describe a successful project ?

In the very beginning. The letters of intent from renowned festivals, sales agents, film distributors are helping a lot in the process of collecting the budget of the movie.

I think that those days the successful project need to be build just from it's beginning.

Participation in pitching forums, work in progress presentations are necessary now.

VERTIMAS

1. Laikas ir jo planavimas.

Koks yra ilgiausias projektas ties kuriuo jums teko dirbti? (t.y viso projekto produkcijos trukmė – nuo projekto idėjos iki jo premjeros).

Teko dirbti ties kai kuriais ilgais projektais. „Father and son“ – mes pradėjom filmuoti šį projektą 2009-ų metų vasarą. Pasirodo tai, ką tada nufilmavome tebuvo tik tiriamasis video. Tada mes perfilmavome mūsų pokalbį kemperyje keliaujant iš Varšuvos į Paryžių 2010-ais metais. Filmo premjera buvo 2013 metais. Taigi, 4 metai produkcijos, skaičiuojant nuo pat idėjos pradžios.

Koks, jūsų manymu, yra ilgos gamybos projektas?

Pagal mane, 3-4 metų projektas. Aš naudoju šį laiką, kad atrasčiau istoriją, nuotaiką ir idėją filmui. ‘Ilgas projektas’ man reiškia, kad kartais man prireiks poros mėnesių ar metų, jog atrasčiau teisingus veikėjus projektui ar, kad sukurčiau eksperimentą, kuris veiktų (kaip „You Have No Idea How Much I Love You“). Aš nekuriu stebėjimo kino kaip pavyzdžiui šio žanro meistrė Helena Trestikova. Kiekvienam mano dokumentiniam filmui reikia pasiruošimo, kuris, mano atveju, yra lygus filmavimo laikotarpiui. Taigi, jei paėmęs kamerą bandau filmuoti save atsakantį į nepatogius klausimus – ar tai bus filmas?

Ar nusistatote laiko limitą gamybai, kai pradėdate dirbti ties dokumentiniu projektu?

Ne, aš stengiuosi to nedaryti. Pavyzdžiui, šiuo metu kuriu filmą iš savo balkono (filmuoju iš buto, kuris yra 1-ame aukšte, Varšuvoje). Aš pradėjau projekto paruošiamuosiu filmavimus 2018-ų metų balandį ir aš vis dar filmuoju ten su savo kamera. Mano pradinė idėja buvo nufilmuoti 4 metų laikus. Bet po 2-o pavasario, aš nusprendžiau, jog derėtų skirti daugiau laiko šiam projektui. Taigi, aš vis dar ten. Ir ypatingai pandemijos metu – tai yra vienintelis būdas filmuoti šiomis sąlygomis.

Ar jūs prašote režisieriaus nustatyti projekto darbo sistemą tiksliam laikotarpiui?

Taip, mano atveju, to prašau savęs. Kartais šis pokalbis tarp manęs prodiuserio ir manes režisieriaus nėra lengvas.

2. Komanda ir Režisierius

Ilgo laikotarpio projektai paveikia komandos psichinį pasiruošimą: ką darote jūs, jog palaikytumėte darną tarp filmavimo komandos narių?

Dažniausiai dirbu vienas - bandau būti ir vyriausiuoju operatoriumi ir įrašinėti garsą pats. Kartais dirbu su žymiais operatoriais (Kacper Lisowski, Wojciech Staroń), jei yra jiems vietos ir jei man yra reikalingas geros kokybės vaizdas.

Kokie filmavimo komandos nariai dalyvauja dokumentinio projekto filmavime (aikštelėje arba išvykus)?

Stengiuosi nedirbti su daugiau nei 2-3 žmonėmis. Intymumas man yra labai svarbus aikštelėje. Todėl stengiuosi dirbti su ta pačia filmavimo komanda. Jie yra mano draugai.

Ar stengiatės nedirbti su ta pačia filmavimo grupe?

Taip.

Dirbti su ta pačia komanda yra svarbu filmavimo proceso tęstinumui ar labiau režisieriaus patogumui?

Abu atsakymai. Plius svarbi atmosfera aikštelėje.

3. Montażas

Kada montuotojas prisijungia prie filmo produkcijos?

Ar montažistas turi atlikti tik techninę užduotį – sutvarkyti filmavimo medžiagą, ar jūs duodate jam laisvę priimti kūrybinius sprendimus ir bendradarbiauti kartu su režisieriumi? Kaip apskaičiuojate montažisto tarifą? (Kai procesas yra ganėtinai ilgas, kai sunku nustatyti kiek nufilmuosite medžiagos, kai pradinis tarifas galimai nebus pakankamas už visą darbą arba atvirkščiai – jei mokant už valandas praleistas dirbant prie projekto, biudžetas niekada nebus užtikrintas. Kaip jūs ieškote montažisto? Kas pasirenka montažistą projektui? Režisierius ar prodiuseris? Ar jūs pritartumėte, jog tai režisieriaus sprendimas?

Kai dirbate su nauju montuotoju, ar patikrinate jo sugebėjimus paprašydamas jo sumontuoti kelis epizodus?

Montažistas man yra labai svarbus. Aš rodau savo montuotojai (Dorota Wardęszkiewicz) filmo medžiagą jau projekto pradžioje. Bandome diskutuoti, kaip ta medžiaga turėtų būti matoma. Atsakome į pagrindinius 3 klausimus net prieš filmuodami patį projektą – ką filmuosim, kaip filmuosim ir koks

bus galutinis filmas (filmo idėja, žinutė, autoriaus požiūris). Aš neieškau naujų montažistų, nes esu patenkintas bendradarbiavimu su Dorota. Dažniausiai aš esu atsakingas už įdomios medžiagos rinkimą montažistei. Jai taip labiau patinka dirbti, nes ji nemėgsta dirbti su asistentais. Montažisto tarifas yra nusprendžiamas mūsų bendradarbiavimo pradžioje.

4 Projekto Finansavimas

Kaip dirbate su ilgo laikotarpio projektu, ar naudojate įprastą schema finansuojant filmo distribuciją (t.y pasiruošimas, produkcija, post-produkcija)? Jei taip, ar pradėdote dirbti ties projektu, kai gaunate finansavimą jam ar investuojate savo kompanijos pinigus bandydamas atlikti paruošiamuosius darbus? Jei taip, kokius paruošiamuosius darbus jūsų kompanija finansuoja?

Aš visada pradedu projektą su savo produkcijos kompanijos pinigais. Man reikia patikrinti, ar mano idėja veiks. Pavyzdžiui, aš pradėjau balkono projektą 2018 metais be jokio finansavimo ir aš pasirašiau pirmą koprodukcijos sutartį 2019 metais. Projektas yra paprastas, jame dalyvauja maža filmavimo grupė (kartais garsas + operatorius), tai nebuvo sunku šį projektą išlaikyti net ir nedidelei kompanijai kaip Lozinski Production ltd.

Jūsų nuomone, ar yra lengviau gauti finansavimą paruošiamajam dokumentinio filmo etapui ar produkcijos etapui?

Lenkijoje mes gauname finansavimą projekto paruošiamajam ir produkcijos etapams iš Polish Film Institute (PISF). Aš niekada nesikreipiau ten dėl finansavimo paruošiamajam projekto etapui. Per daug dokumentacijos ir santykinai per mažai pinigų kaip paruošiamajam etapui. Bet aš žinau daug kitų prodiuserių, kurie naudojami šia galimybe, jog galėtų pradėti savo produkcijas, ir jie yra patenkinti. Aš stengiuosi atlikti paruošiamuosius darbus naudodamas savo kompanijos pinigus, jog būčiau užtikrintas, ar galiu pasakyti “Aš turiu filmą!”. Tada aš kreipiuosi produkcijos finansavimui.

Ar turite patirties kuriant kelis projektus iš vieno projekto? Pavyzdžiui, iš pradžių filmuojate filmą, kuris vėliau yra perdaromas VOD platformoms ar TV kanalams, o vėliau, naudojant tą pačią medžiagą sukurti filmą kino teatrams ir atvirkščiai.

Bet kokie netikslumai finansiniuose planuose gali projektą padaryti rizikingu, vis dėlto bet koks kūrybinio projekto tikslumas priklauso nuo projekto originalumo ir unikalumo. Kino kūrimas yra rizikingas verslas, bet kokie saugikliai galėtų sumažinti riziką?

Tai atsitiko man kartą 1999-ais metais. Aš sukūriau filmą “The Way It Is” apie mano kaimynus mažame kieme Varšuvoje. Kai kurie iš personažų – 2 senos sesės – buvo labai svarbios, bet jos netiko galutiniam filmui. Tad aš surinkau visą medžiagą su šiomis senomis seserimis ir sumontavau (aišku su Dorota Wardęszkiewicz) kitą filmą. Jo pavadinimas “Sesės”. Laimėjo daug daugiau apdovanojimų nei pirmasis filmas. Kitas atvejis – “Father and son”. Mano tėvas, įžymus dokumentikos kūrėjas, ir vienas iš 2 pagrindinių filmo protagonistų nusprendė sukurti savo versiją šito filmo. Jis paėmė jau sukurtą šio filmo versiją (54 min) ir permontavo į 70 minučių dokumentinį filmą. Tai dabar turime 2 versijas šio filmo – “Father and son” sukurta mano ir “Father and son on a journey” (sukurta tėvo). Mano nuomone, vienintelis būdas sumažinti riziką – būti savo paties prodiuseriumi. Tai reiškia man atlikti dvigubai daugiau darbo ir dvigubai daugiau dokumentacijos, bet galų gale tai suteikia man daug daugiau laisvės pasirinkimuose ir jausmą, jog niekas negali sustabdyti mano kūrybinio proceso.

Kokie jūsų kriterijai sudarant biudžetą? Ar sudarote biudžetą atsižvelgdamas į projekto idėją (pristatymą), ar planuojate viso filmo produkcijos biudžetą apie tikslų skaitmenį?

(Žinant kiek pinigų turite ir racionaliai planuojant geriausią būdą įgyvendinti idėją.)

Dažniausiai kuriu filmus netoli nuo savo namų. Paskutinis filmas “Balcony movie” yra labai ypatingas šitame žanre. Aš bandau įrodyti, kad padėdamas kamerą vienoje vietoje, sugebėsiu pasaulį privesti prie savęs. Ir tai veikia. Didžiausia biudžeto dalis atitenka filmavimo dienų kiekiui. Mes manėm, kad jų bus 70. Ir aišku, kad mes nepakankamai tai įvertinom.

5. Strategija

Kuriame produkcijos etape jūs pradodate bendrauti su kino festivaliais ir pardavimų agentais?

Kaip jūs apibūdintumėte sėkmingą projektą?

Pačioje pradžioje. Ketinimų raštai iš žinomų festivalių, pardavimų agentų, kino platintojų labai padeda projekto biudžeto rinkimui. Manau, sėkmingam filmui bendravimas su kino festivaliais, pardavimų agentais ir platinimų įmonėmis jau yra svarbus procesas nuo pat projekto pradžios.

1. Laikas ir jo planavimas.

Koks yra ilgiausias projektas ties kuriuo jums teko dirbti? (t.y viso projekto produkcijos trukmė – nuo projekto idėjos iki jo premjeros).

Ilgiausias projektas dokumentinis filmas “Animus Animalis”. Nuo susitikimo su režisiere ir apsitarimo idėjos iki filmo pasaulinės premjeros – praėjo berods 4,5 metų. Nors režisierė šią idėją nešiojosi dar porą metų prieš tai. Tačiau po pasaulinės premjeros, dar tvarkėme filmą, keitėme vieną sceną, tai galima sakyti užtrukome apie 5 metus.

Koks, jūsų manymu, yra ilgos gamybos projektas?

Manau, optimaliausia filmo gamybos trukmė apie trejus metus. Projektus, kurie viršija šį vidurkį, manau galima kategorizuoti į ilgo laikotarpio projektus.

Ar nusistatote laiko limitą gamybai, kai pradėdate dirbti ties dokumentiniu projektu?

Prieš pradėdant dirbti, susidėliojome su komanda grafiką, kiek kada filmuosime, kada pradėsime post-produkciją. Žinoma, terminus reguliuoja ir kino centras (filmą reikia baigti ir išplatinti per dvejus metus nuo paskutinių finansavimo metų datos). Kadangi mūsų filmo gamyba buvo finansuota 2016 m. pavasarį, optimistiškai planavome ir tikėjomės filmą baigti ir padaryti premjerą iki 2017 m. galo. “Suklydome” vieneriais metais ir premjerą šventėme 2018 lapkritį .

Bet taip planavome ir pagal gautą sumą – ji buvo nedidelė, LKC mums nurėžė 2/3 prašomo biudžeto, tad tai smarkiai koregavo planus. Be to 2017-iems metams neturėjome jokio biudžeto, kadangi tęstinės gamybos statuso taip pat mums neskyrė, tad atrodė bus neįmanoma tęsti gamybos. Vis tik tęsėme, nuolat ieškodami papildomo finansavimo.

Ar jūs prašote režisieriaus nustatyti projekto darbo sistemą tiksliam laikotarpiui?

Taip, su režisiere planavome filmavimus kartu, tačiau keitėsi filmo idėja, tad visi iš anksto suplanuoti filmavimai tapo nebeaktualūs, teko planuoti iš naujo ir nusistatyti naujus terminus. Viską derinome su komanda.

2. Komanda ir Režisierius

Ilgo laikotarpio projektai paveikia komandos psichinį pasiruošimą: ką darote jūs, jog palaikytumėte darną tarp filmavimo komandos narių?

Buvo ganėtinai sudėtinga, bet matyt motyvacija pabaigti filmą buvo stipriausias veiksnys – beveik visai komandai šis filmas buvo pirmasis pilno metro filmas. Tačiau, reikėdavo ieškoti vis kitų būdų kaip skatinti komandą, kadangi finansiškai skatinti nelabai turėjome galimybių. Darėme daug formalių ir neformalių susitikimų, filmo tarpinių montažo peržiūrų ar skatindavome vienas kitą žodžiu. Labai pakeldavo ūpą ir motyvaciją įvairūs pitching forumai, kadangi gaudavom nemažai pozityvaus “boosto”, - matėme, kad filmas įdomus auditorijai.

Kokie filmavimo komandos nariai dalyvauja dokumentinio projekto filmavime (aikštelėje arba išvykus)?

Į pirmuosius filmavimus važiuodavome penkiese – aš, režisierė, operatorius, garso operatorius ir kameros asistentas. Vėliau, komanda vis mažėdavo. Kartais į filmavimus, prikausomai nuo sudėtingumo ir jautrumo, važiuodavo ir trijų žmonių komanda (režisierė, operatorius ir garso operatorius).

Ar stengiatės dirbti su ta pačia filmavimo grupe?

Kas liečia pagrindinius autorius – režisierę ir operatorių, tai jie nesikeitė. Nors būta atvejų, kai būtinai reikėdavo nufilmuoti tam tikrą sceną, o kažkuris iš jų negali (o buvo ir tokių atvejų, kai negalėjo abu), ieškodavom, kas pakeistų ir juos. Bet tai vienkartiniai atvejai.

Dažnai keisdavosi kameros asistentai, garso operatoriai, nors buvo nusistovėjusi tam tikra grupelė žmonių, kurie vienu ar kitu metu prisijungdavo ilgesniam ar trumpesniam laikui. Nors bandėme kuo ilgiau išlaikyti tuos pačius žmones, ypatingai garso operatorių, tačiau per kelis metus pastovesnių turėjome tris, ir dar keletą prisijungiančių karts nuo karto.

Dirbti su ta pačia komanda yra svarbu filmavimo proceso tęstinumui ar labiau režisieriaus patogumui?

Manau, nuolatinės komandos buvimas, visų pirma išlaiko filmo kokybę, kitas svarbus veiksnys tas, jog padeda palaikyti gerą atmosferai tiek pačioje komandoje tiek su filmuojamais žmonėmis. Kadangi mūsų filmo tema gan jautri ir visuomenėje nepriimama itin palankiai, stengdavomės komandą išlaikyti kuo stabilesnę, kad filmuojamiems asmenims būtų kuo mažiau streso.

3. Montażas

Kada montuotojas prisijungia prie filmo gamybos?

Matyt, priklauso nuo projekto. Manau, kuo anksčiau prisijungia ir pradedamas montavimo procesas, tuo aiškėja filmo vizija ir idėja, gali greičiau sureaguoti į pokyčius – gali iš anksto pamatyti, ko trūksta medžiagoje, ką reikėtų nusifilmuoti, kad padėtų perteikti filmo idėją kuo geriau. Mūsų atveju, montažo režisierius prisijungė pirmaisiais filmavimo metais.

Ar montuotojas turi atlikti tik techninę užduotį – sutvarkyti filmavimo medžiagą, ar jūs duodate jam laisvę priimti kūrybinius sprendimus ir bendradarbiauti kartu su režisieriumi? Kaip apskaičiuojate montažisto tarifą? (Kai procesas yra ganėtinai ilgas, kai sunku nustatyti kiek nufilmuosite medžiagos, kai pradinis tarifas galimai nebus pakankamas už visą darbą arba atvirkščiai – jei mokant už valandas praleistas dirbant prie projekto, biudžetas niekada nebus užtikrintas. Kaip jūs ieškote montažisto? Kas pasirenka montažistą projektui? Režisierius ar prodiuseris? Ar jūs pritartumėte, jog tai režisieriaus sprendimas?

Montažo režisierius, mano manymu, nėra tik techninis darbuotojas, atliekantis režisieriaus nustatytas užduotis. Jis siūlo savo idėjas, kaip konstruoti seką, kaip perteikti filmo idėją, kas veikia žiūrovą, koks tempas tinkamas ir t.t. ir pan. Savo filmams ieškau būtent tokio žmogaus – kūrybiško, tačiau tuo pačiu ir gebančio dirbti komandoje ir įsiklausyti į režisieriaus norus/pasiūlymus/komentarus.

Idealiu atveju, susitariamas atlygis už projektą ir nustatomas tam tikras „deadline“as“. Mūsų atveju, šis planas nesuveikė absoliučiai. Ar tiksliau buvo nustatinėjimas vis iš naujo. Iš pradžių buvome nusistatę vieną sumą ir vieną atlygį už visą projektą, tačiau baigėsi finansai, o filmavimo bei montažo procesas

tęsėsi. Žinoma, toliau ieškojome finansavimo, tarėmės su montažo režisieriumi iš naujo bei nustatinėjome naujus terminus.

Dažniausiai ieškome kartu su režisieriumi, bet galutinis sprendimas yra režisieriaus.

Kai dirbate su nauju montažistu, ar patikrinate jo sugebėjimus paprašydamas jo sumontuoti kelis epizodus?

Lietuvos kino industrija gan nedidelė, tad praktiškai visus rinkoje esančius asmenis žinai iš jų ankstesnių darbų. Žinoma, dažniausiai darome susitikimą, kalbamės, bandome suprasti ar yra kalbama ta pačia kalba – ar yra tarpusavio supratimas apie darbo kartu pobūdį, ar sutampa vizijos, ar suprantama filmo idėja :)

4. Projekto Finansavimas.

Kaip dirbate su ilgo laikotarpio projektu, ar naudojate įprastą schema finansuojant filmo distribuciją (t.y pasiruošimas, produkcija, post-produkcija)? Jei taip, ar pradėdote dirbti ties projektu, kai gaunate finansavimą jam ar investuojate savo kompanijos pinigus bandydamas atlikti paruošiamuosius darbus? Jei taip, kokius paruošiamuosius darbus jūsų kompanija finansuoja?

Taip, stengiuosi projektus pradėti vykdyti tik gavus finansavimą. Su Animalis, deja, taip nepavyko, nes privalėjome važiuoti filmuoti į Suomiją ten vykusio taksidermijos čempionato – niekaip negalėjome praleisti šio įvykio. Tuo metu tai buvo dviejų studentų baigiamasis filmas, tad investavome savo finansus. Apmokėjome kuro, maisto išlaidas bei dalinai reikėjo apmokėti pasus į čempionatą. Pavyko nemokamai rasti apgyvendinimą Suomijoje, tad tam tikros išlaidos atkrito.

Jūsų nuomone, ar yra lengviau gauti finansavimą paruošiamajam dokumentinio filmo etapui ar produkcijos etapui?

Manau, tai priklauso nuo projekto kokybės, autorių vizijos ir motyvacijos.

Ar turite patirties kuriant kelis projektus iš vieno projekto? Pavyzdžiui, iš pradžių filmuojate filmą, kuris vėliau yra perdaromas VOD platformoms ar TV kanalams, o vėliau, naudojant tą pačią medžiagą sukurti filmą kino teatrams ir atvirkščiai?

Buvo panašus svarstymas su Animalis – TV padaryti kitos rezoliucijos filmą, t.y. 16:9, kadangi originali rezoliucija yra 4:3. Tačiau to neprireikė, visų džiaugsmui, nes tai būtų reiškę paaukoti filmo konceptą.

Bet kokie netikslumai finansiniuose planuose gali projektą padaryti rizikingu, vis dėlto bet koks kūrybinio projekto tikslumas priklauso nuo projekto originalumo ir unikalumo. Kino kūrimas yra rizikingas verslas, bet kokie saugikliai galėtų sumažinti riziką?

Kas liečia finansinį planą – nevisuomet jis gali būti įgyvendintas, ypač, kai yra prijungiamos kelios šalys, ieškančios lėšų savo fonduose. Prodiuseris turi turėti planą B ir planą C bei nuolat ieškoti alternatyvų, kad projektas būtų įgyvendintas.

Vienas pagrindinių veiksnių, galinčių sumažinti riziką filmui finansine ir kūrybine prasmėmis – nuolatinė komunikacija su komanda, lūkesčių aptarimas, planų derinimas. Tai sukuria erdvės lankstumui ir geriausio sprendimo suradimui.

Kokie jūsų kriterijai sudarant biudžetą? Ar sudarote biudžetą atsižvelgdamas į projekto idėją (pristatymą), ar planuojate viso filmo produkcijos biudžetą apie tikslų skaitmenį?(Žinant kiek pinigų turite ir racionaliai planuojant geriausią būdą įgyvendinti idėją.)

Planuodama biudžetą, visuomet atsižvelgiu ir į traktuotę, bet taip pat su komanda sudarome preliminarų gamybos planą, aptariame reikiamą komandą, techniką ir kitus niuansus.

Lietuvos kino centre tėra du fondai – vystymui ir gamybai. Tad post-produkcijos išlaidas turi nusimatyti dar ruošiant gamybos paraišką. Tačiau, ne visad pavyksta laiku įgyvendinti visas veiklas, tuomet yra investuojami kompanijos, o kartais net ir asmeninės lėšos.

Užtikrinti sklandžiam finansavimui ir projekto įgyvendinimui bei sklaidai, geriausiai ieškoti partnerių, ko-prodiuserių, kurie savo šalyse ieškotų lėšų.

5. Strategija

Kuriame produkcijos etape jūs pradodate bendrauti su kino festivaliais ir pardavimų agentais? Kaip jūs apibūdintumėte sėkmingą projektą?

Manau filmo sėkmė priklauso nuo auditorijos susidomėjimo, kuo daugiau jis parodomas ir pamatomas, tuo filmas laikomas sėkmingesniu.

SANTRAUKA

Dokumentika – didžiulė erdvė kino kalbos eksperimentams, ieškojimams. Dokumentiniai filmai dažniausiai nepanašūs vieni į kitus, nes juose veikia tikras, unikalus pasaulis. Dauguma dokumentinio kino kūrėjų savo biografines knygas pradeda panašia mintimi, jog niekas negali išmokyti kurti filmų, išmokti gali tik juos darydamas. Savitą braižą turintys kino filmai yra tai ko visada laukia žiūrovai ir kino bendruomenė, todėl nekomercinio, nepriklausomo autorinio kino sektoriuje dirbantys prodiuseriai savo dėmesį fokusuoja į autorinę poziciją ir unikalia kino kalba kūrantį režisierių, darbas su autoriniais projektais reikalauja ir unikalių, autorinių vadybinių sprendimų.

Darbą sudaro trys dalys: darbo įvadas, teorinė dalis ir empirinės medžiagos analizė. Teorinėje dalyje pristatomos darbe vartojamos sąvokos ir teorijos: apžvelgiama, kokie yra dokumentinio kino tipai, autorystės samprata, kuo ypatinga autorinio filmo gamyba, finansavimo metodai. Tyrimo laukas yra autorinis kinas - ilgos gamybos kino projektai - ir šio subžanro savitumas. Empyrinės medžiagos analizėje gilinamasi į konkrečių prodiuserių patirtis ir pastebėjimus. Autentiškumo svarba dokumentinio filmo gamybos procesą išskiria nuo įprasto filmų gamybos proceso. Kiekvienas autorinės dokumentikos projektas ir jo gamybos procesas savaime yra unikalus, todėl konkretaus dokumentinio kino kūrybai reikalinga ir autentiška gamybos strategija. Darbe aptariamos pagrindinės ilgos gamybos projekto stadijos.

Magistrinio rašto darbo meninio tyrimo turinyje remtasi literatūra iš įvairių šaltinių - knygų ar mokslinių darbų. Į darbą taip pat įtrauktos tyrimui reikalingas menininkų refleksijas spaudoje, internetinėse pokalbių laidose.

SUMMARY

Documentary offers wide space for experiments and search of the cinematic language. Documentaries usually are not similar to each other because they show current, real world. Most documentary filmmakers starts their biographies with similar thoughts, that nobody can teach how to make movies, you only can learn by making them. Audience and cinema community are most excited about films of distinctive style . Therefore producers that work in the independent cinema industry, focus their attention on authors and directors, that speak in unique cinematic language. Working with author's projects also requires unique managerial solutions.

The master work consists of three parts: the introduction of the work, the theoretical part and the analysis of empirical material. The theoretical part defines concepts and theories: it explains the types of documentary cinema, the concept of authorship, specialties of author's film productions and financing methods. The field of research is author's cinema – long- term film projects - and this peculiarity of the sub-genre. Analysis of empirical materials focused on experiences and observations of particular producers.

The importance of authenticity is what distinguished documentary film production from usual movie production. Each author's documentary project and its production process is unique Therefore creation of a particular documentary movie requires authentic creative strategy. The main stages of a long production project are discussed in the work.

In the master work the content of the artistic research was based on literature from various sources – books and scientific work. Related artists 'reflections in the press, online talk shows are also included.