

SLIKAR MODERNEGA ČASA

V SPOMIN TOMISLAVU PINTERJU (1926–2008)

PINTER JE BIL VRSTO LET VODILNI IN MEDNARODNO UVELJAVLJEN HRVAŠKI DIREKTOR FOTOGRAFIJE, FILMAR, KI JE PRI NAS IN NA PROSTORIH BIVŠE DRŽAVE TER V TUJINI POL STOLETJA NEUTRUDNO POUSTVARJAL IZREDNE FILMSKE PODOBE.

JOŽE DOLMARK

Začel je v prvih povojnih letih v studiih Jadran filma v Zagrebu, kjer je šel skozi klasično in trdo vajensko šolo, da bi tako kmalu dozorel v senzibilnega in inovativnega mojstra lovljenja premikajočih se filmskih svetlob.

Prvi celovečerec je posnel, po dobrem desetletju prakse s kratkim in dokumentarnim filmom, šele leta 1960 (*Kota 905* režiserja Mateja Relje), da bi zatem kmalu postal najbolj zaposlen direktor fotografije v vsej Jugoslaviji in se uveljavil kot izvrsten snemalec mnogih najbolj reprezentativnih del avtorske hrvaške (*Prometej z otoka Viševica* [Prometej s otoka Viševice, 1964] Vatroslava Mimice, *Rondo* [1966] Zvonimira Berkovića, *Breza* [1967] Anteja Babaje) in srbske (*Tri* [1965] in *Zbiralci perja* [Skupljači perja, 1967] Aleksandra Petrovića, *Pravo stanje stvari* [1964] Vladana Slijepčevića) kinematografije v šestdesetih. V tistih letih je posnel številne finančno majhne in skromne projekte, pa tudi najdražja jugoslovanska filma iz kategorije partizanskega megaspektakla: *Bitka na Neretvi* (1969) Veljka Bulajića in *Sutjesko* (1973) Stipeta Delića.

Pinter je v svoji karieri nato posnel blizu sto filmov z režiserji vseh generacij najrazličnejših estetskih prepričanj. Zlasti pomembno je njegovo sodelovanje z mladimi režiserji t. i. »praške šole« koncem sedemdesetih in v osemdesetih letih (*Samo enkrat se ljubi* [Samo jednom se ljubi, 1981] in *V žrelu življenja* [U raljama života, 1984] Rajka Grlića, *Petrijin venec* [1980] Srdjana Karanovića, *Zaton* [Suton, 1982] Gorana Paskaljevića, *Zbirni center* [Sabirni centar, 1989] Gorana Markovića), z ostalimi režiserji v teh letih (*Nokaut* [1971] Bore Draškovića, *Timon* [1973] Tomislava Radića, *Hiša* [Kuća, 1975] Bogdana Žižića, *Tamo in natrag* [1978] Aleksandra Petkovića, *Novinar* [1979] Fadila Hadžića, *Gazija* [1981] Nenada Dizdarevića,

Kiklop [1982] Antuna Vrdoljaka, *Manifesto* [1988] in *Mister Montenegro* [Montenegro or Pigs and Pearls, 1981] Dušana Makavejeva, *Ples na vodi* [Bal na vodi, 1986] Jovana Ačina, *Gluhi smodnik* [Gluvi barut, 1990] Bate Čengića, *Praznik v Sarajevu* [Praznik u Sarajevu, 1991] Benjamina Filipovića, *Svetovno čudo* [Svjetsko čudovište, 2003] Gorana Rušinovića) ter s priznanimi tujimi režiserji (*Beneški trgovec* [The Merchant of Venice, 1969] Orsona Wellesa, *Stepski volk* [Steppenwolf, 1974] Freda Hainesa, *Privatni grehi, javne vrline* [Vizi privati, pubbliche virtù, 1975] Miklósa Jancsa, *Maska smrti* [Mask of murder, 1985] in *Lepo sanjaj, moja draga* [Destroying Angel, 1987] Arneja Mattssona, *Crusoe* [1989] Caleba Deschanela in *Landslide* [1992] Jean-Clauda Lorda).

Še posebej dragoceno je Pinterjevo sodelovanje s slovenskimi filmarji, ki so se mu za dolgoletno soustvarjanje in veliko mero prijateljstva ter človeškega angažmaja oddolžili zlasti v nesrečnih devetdesetih letih in mu pri nas nudili nekakšno delovno pribežališče, za kar je čutil neizmerno hvaležnost. Pinter je že prej začel sodelovati z Matjažem Klopčičem, za katerega je posnel nekaj dokumentarcev, zlasti pomemben pa je njegov prispevek v celovečercih (*Strah* [1974], *Vdovstvo Karoline Žašler* [1976], *Iskanja* [1979], *Dediščina* [1984], *Ljubljana je ljubljena* [2007]), kjer najdemo enkratno harmonijo razkošne vizualne mizanscene in senzibilnih svetlobnih učinkov, po čemer sta si bila Pinter in Klopčič neverjetno blizu.

Sicer pa je Pinter v slovenskem filmu podpisal še nekaj izrednih fotografij in s tem posebej prispeval k profesionalnemu in estetskemu vrednotenju snemalske kulture pri nas: *Ko zorijo jagode* (1978) Rajka Ranfla, *Nasvidenje v naslednji vojni* (1980) Živojina Pavlovića, *Umetni raj* (1990) Karpa Godine, *Do konca in naprej* (1990) in *Zrakoplov* (1992) Jureta Pervanja, *Peter in Petra* (1994) Franceta Arka, *Carmen* (1995)

Metoda Pevca, *Rodoljub* (1998) Tuga Štiglic, *Mokuš* (1999) Andreja Mlakarja ter tv-seriji *Junaki petega razreda* (1995) in *Moj prijatelj Arnold* (1997) Borisa Jurjaševića.

Pinter je bil skozi ves svoj opus zelo dovzeten za eksperimentiranje s svetlobo, z možnostmi, ki so mu jih ponujala izrisovanja različnih objektov in ostalih pripomočkov, z magijo v uporabi barvnih valerjev; pa vendar je bil ves njegov inovativni snemalski pogum venomer izrazito v skladju z mizanscensko-scenografskimi rešitvami, s spoštovanjem do igralčeve fizične pojave in skrivnosti na njegovem obrazu, kar je bila, *suma sumarum*, vedno čarobnost zgodbe gibajočih se slik znotraj enigmatičnosti časa. To vedenje in takšna profesionalna zavzetost ter človeška pripadnost čarodejstvu kina so ga skorajda plemensko povezovali s soustvarjalci, filmarji, ki so ga vedno in povsod neizmerno spoštovali ter se mu klanjali. Sam pa je bil preprost filmski slikar, po značaju humorna človeška dobričina, ki se je vsakič znova z užitkom razdajal v druženju s somišljeniki, sanjači in zaljubljeni v gibljive slike. Bil je polstoletna priča in nekakšen kohezivni amalgam v vseh tegobah med različnimi ljudmi in njihovimi filmskimi sanjami na teh naših zapletenih prostorih polpreteklega skupnega časa. Zategadelj Tomislav ni bil samo vrhunski umetnik svetlobe in slike, ni bil samo filmar, ki je neizmerljivo mnogo prispeval k začetkom, razvoju in mednarodni uveljavitvi modernega filma na naših prostorih, ni bil samo borec in sanjač, ki »ni nikoli spuščal kamere iz svojih rok«, temveč izreden kolega, ki se je uspeval neverjetno večje prilagajati režiserskim vizijam in tako heterogenim hotenjem različnih avtorskih individualnosti. Tako so nastala dela, ki jih je konec koncev vendarle povezovala neka skupna prefinjena likovno-filmska občutljivost modernega časa ter temu primerna eksistencialna ambivalentnost naših krhkih bitij in naših odnosov do ne



Zbiralci perja



Strah

samo filmske lepote.

Tu ne gre le za estetiko, gre po vsej verjetnosti tudi za moralo, kakor je nekoč to lepo zapisal Godard. Verjetno je že res, da je ena največjih kvalitiet umetniškega dela ali umetniške izvedbe (pa naj bo v Pinterjevem primeru tudi pogojno samo filmska fotografija) njena preprostost in brezčasnost. Enostavno rečeno: Tomislavovi filmi so videti, kakor da so narejeni včeraj: *Rondo*, *Breza*, *Tri*, *Zbiralci perja*, *Samo enkrat se ljubi*, *Nasvidenje v naslednji vojni*, *Vdovstvo Karoline Žašler* ... so brezčasovno narejeni filmi za večnost, so nekaj izredno kompleksnega in težko prevedljivega v naš običajni semantični svet. So tudi nekaj neskončno takega, kar bo vedno blagodejno delovalo na gledalce, dišalo po prijetnih dimnih oblačkih pipe, ki jo je pihal izredno fin gospod in mojster, človek, ki ni nikoli omahoval pohvaliti in veseliti se uspeha drugih. Človek, ki je našel čas, da je v Zagrebu odšel na snemanje *Sofijine izbire* (*Sophie's Choice*, 1982) in se priklonil Néstorju Almendrosu, kar je bilo težko storiti komu drugemu ali kakšnemu nadobudnemu študentu. Človek, ki se je v Cannesu leta 1967 solidarno družil s švedskim snemalcem Jörgenom Perssonom za dolgim šankom Carltona, ko sta čakala na morebitno priznanje. Nista ga dočakala in niso ga polnokrvno dočakali ne Petrovičevi cigani ne Widerbergova Elvira Madigan. Nič zato.

Polno ti hvala za vse, gospon Pičo.

PINTER O SEBI IN SVOJEM DELU

O delu

»Šel sem skozi vse vajenske faze poklica v studiih Jadran filma. Ko so mi zaupali kamero, sem najprej snemal drobne reči, potem dokumentarce, pa kratke filme in v tej smeri nekaj let naprej. To je bila za tisti čas običajna učna praksa, s katero si nabiral izkušnje, pre-

den si samostojno stopil pred željen izziv, ki je pomenil posneti celovečerni film. Seveda pa sem izkoristil vsak prosti čas in potoval do Trsta, Pariza ali Londona, da bi videl nove filme in bil na tekočem. Redno sem prebiral *American Cinematographer* in se tudi na ta način trudil, da sem ostajal v stiku z novostmi v stroki. Spomnim se, da sem tako zelo hitro v Parizu videl *Lolo* (1961, Jacques Demy), črno-bel film v cinemascopeu, ki ga je posnel Raoul Coutard na začetku novega vala v sijajni difuzni svetlobi in ki je name zelo vplival. Tako sem sproti opazal, da se na vsakih deset let dogajajo velike spremembe v tehniki: prihajale so nove emulzije, boljši objektivni, manjše kamere, bolj kakovostne laboratorijske obdelave. Vedno sem bil zelo pozoren na tehnološke inovacije, ki so omogočale kreativnejše delo. Ljudje, ki so znali te izboljšave izkoristiti v svojem ustvarjanju, so bili vedno moji vzori, od Josepha Ruttenberga in Jamesa Wonga Howa pa do Raoula Coutarda. Prehod na barvno fotografijo je bil težaven, saj pri nas nismo imeli nikakršnih izkušenj z začetnim technicolorjem. Ko so prišli novi postopki, se je vsakdo znašel po svoje, kakor je pač zmogel. V takšnih pogojih sem tudi posnel *Breza*, na nekem materialu Ferranie, in se sproti na lastnih napakah kaj naučil. Tudi naši laboratoriji tedaj niso imeli dovolj izkušenj, da bi lahko popravljali moje napake, praktično smo se vsi šele privajali. Pa vendar je izpadlo tako, da sta *Breza* in *Zbiralci perja* učinkovala precej nenavadno predvsem po neki čudni sreči, ki mi ni dovoljevala, da bi napravil nekaj drugega, in obema filmoma je nenavadna barvna atmosfera veliko bolj koristila kakor škodila. Pri *Zbiralcih* pa sem se tudi prvič dodobra srečal z novimi teleobjektivi in prvimi zoom objektivi. Tako smo dobili nove možnosti, da igralce razigramo in jim damo več svobode pri njihovem gibanju, saj sem jih lahko s kamero stalno spremljal. Začeli pa smo tudi drugače razmišljati o mizansceni in posledično o montaži.«

»Včasih so snemalce jemali drugače. Mislim, da so

takrat snemalci veliko več vedeli o abecedi filma od samih režiserjev. Samo snemanje igranega filma je bilo mnogo bolj zahtevno, ker so bili produkcijski pogoji težji. Potrebneje je bilo več tehničnega in artističnega znanja, mnogo več spretnosti in iznajdljivosti kakor danes, da si lahko v studiu postavil luči, ki so dajale določeno kontinuiteto svetlobne atmosfere. Delali smo z nizko občutljivimi objektivni in s podobno občutljivimi filmskimi trakovi. Pri sekvencah, v katerih je nastopalo več igralcev, si moral dobro paziti, da je vsak od njih pravilno osvetljen, da so ekspozicije na njih in na ozadju pravilno uravnovežene. To so bile reči, ki jih je snemalec moral obvladati in takšno znanje je filmska ekipa občudovala.«

»Obstajajo režiserji, ki mizansceno prepuščajo igralcem. Obstajajo pa tudi takšni, ki jo kreirajo povsem sami ali pa se pri tem zanašajo na izkušnje snemalcev. Sam sem bil vedno prepričan, da moja vloga ni samo v tem, da dobro eksponiram material, marveč da s svojim znanjem o svetlobi in gibanju kamere pomagam režiserju v reševanju mizanscenskih zamisli tako, da mu ostane čim več časa za ukvarjanje z igralci, kar je izrednega pomena. Vedno poskušam doseči, da z režiserjem misliva zelo podobno. Samo takšno sodelovanje je dobro in funkcionalno ter vodi k dobremu rezultatu. Klopčič je režiser takega kova. On sicer večinoma sam poustvarja mizanscenske rešitve, pove, kje bo voznja, kje bo stala kamera in kje bo igralec prišel v kader. Vedno pa me vpraša, kje je najboljša luč. In potem se tej luči prilagaja. Režiser je vselej dirigent orkestra in na meni je, da se v to vklopim. Kar počnem temu v prid, je samo, da predlagam neko vrsto mizanscene, ki naj ne bi vkopala igralcev in bi spoštovala svetlobne pogoje. To je vse. V tem sem se s Klopčičem zelo dobro našel. On je izredno precizen, po scenariju izdela natančno knjigo snemanja in se je tudi drži. S tehnične strani je absoluten perfekcionista, ki v vsakem trenutku pozna svoj posel. Z njim sem imel ob boku vedno izvrstne osvetljevalce in dobre



Rondo



Tri

scenske delavce, pa odlične scenografe – prava milina je delati z njimi.«

Črni val

»Delal sem z Aleksandrom Petrovičem, filma Tri in Zbiralci perja, kasneje pa tudi z Dušanom Makavejevim. Te filme uvrščajo v t. i. črni val. Menim, da je ta oznaka nekoliko pretirana. Mi smo te filme posneli v realističnih okoljih, v takšnih okoliščinah, kakršne so zares bile. Nismo se trudili, da bi te razmere zavestno »počrnili«, marveč smo samo zvesto zabeležili dejansko življenje, ki je na filmu potem izpadlo »črnovalovsko«. Bilo je pač tako, da smo v tistem času snemali nekaj povsem drugega od prelepega življenja v rožicah, in to soočenje z realnostjo ni bilo pogodu oblastem, kar je povsem logično. Sledila je pretirana reakcija in neki čuden, represiven čas. Sam tega nisem občutil tako močno kakor nekateri režiserji. Non-stop sem delal in bil nekoliko ven iz prve udarne linije politične kritike. Marsikoga so zaustavili, predvsem se je to drastično zgodilo Makavejevu, ki je s svojo komunikativnostjo pokal od idej in bil nasploh zunaj najbolj znan. Ko so nanj tako pritiskali, se je to poznalo tudi na ostalih. Toda njega ni moglo nič zaustaviti, ne ljudje ne sila in ne sistem. Ti filmi so kljub vsemu pustili globoko sled v kulturi, ne glede na to, da so sedemdeseta leta prinesla drugačno klimo in novo generacijo povsem sproščenih dečkov, režiserjev t. i. »praške šole«, s katerimi sem veliko sodeloval vse tja do devetdesetih.«

O Orsonu Wellesu

»Orson Welles je bil velik erudit in izvrsten poznavalec kamere ter filmske tehnike nasploh. Spomnim se nekega dogodka na otoku San Giorgio v Benetkah, ko mi je rekel: 'Tukaj postavi kamero, tako, trideset centimetrov nad zemljo, vzemi širokokotni objektiv 18.5 in na desni strani boš videl križ, na levi boš videl morje, to in to v prednjem planu.' Postavim kamero, pogledam

skozi iskalo in vidim točno to.«

»On je vse vedel vnaprej, vsak kader in objektiv, s katerim ga moram posneti. Bil je neverjeten. Sam sem bil samo neke vrste tehnični izvajalec tistega, kar si je njegov genij zamislil. Veliko bogatih izkušenj sem pridobil z njim in nikoli mi ni prišlo na misel, da bi delo z njim zmanjševalo mojo kreativnost ali zanimanje. Sicer sem se vedno trudil slediti režiserjevim idejam, pa čeravno je bilo v Wellesovem primeru pogosto, da so bili njegovi napotki super natančni in sem imel na voljo nekoliko manj svojih norih idej. Ko mi je kaj takšnega prišlo na pamet, se je on gromozansko zasmel, a zgodilo se je, da je včasih kaj tudi sprejel. Govorili so mi, da sodelavce pozabi plačati in podobno. Pa sem si mislil, da je imenitno že to, da sploh lahko delam z njim, tudi če me ne plača. Na koncu me je plačal petkrat toliko, kolikor bi si sploh kdaj v sanjah zamišljal. Odneseš sem ogromno izkušenj. Orson je morebiti bil posebež, kar se za genija spodobi, a je bil istočasno sijajen človek.«

Logika svetlobe

»Veliko sem tudi študiral slikarstvo, točneje, kako in na kakšne načine določeni slikarji rešujejo problem svetlobe na svojih platnih. Sam sem bil s tem ves čas skorajda obseden. Tako sem velikokrat postavil strope na snemalne objekte, česar v praksi ni bilo, in z zunanje strani razprostrl navadne rjuhe, v katere sem usmeril reflektorje; tako sem v prostoru dobil mehko, difuzno svetlobo. Senc običajno nisem popravljajl z dodatno osvetlitvijo in tako je bila vsa atmosfera precej naravna. Popolnoma sem upošteval logiko svetlobe in dogajalo se je, da izlikani interierji niso preveč odškakovali od posnetkov v eksterierju, kar se je poprej pogosto dogajalo. Z uvajanjem te mehke dnevne svetlobe mi je uspelo, da sem se morda približal slikarstvu, ki sem ga oboževal.

Kasneje sem se trudil doseči čim boljše reprodukcijo svetlobe in barvne temperature. V Sloveniji sem naletel na stiropor, na katerega sem uprl reflektorje in dobil si-

jajno svetlobo, zlasti za ženske obraze. S tem stiroporom sem nato veliko eksperimentalno in potem nekega dne v American Cinematographerju prebral, kako je neki snemalec iznašel fenomenalno rešitev v kreiranju difuzne svetlobe: nabasal je na stiropor. Jaz sem ga našel petnajst let prej, da se malo pohvalim. Danes so te plošče stiropora standardni del osvetljevalske tehnike. Svetloba je za snemalca vedno velika preizkušnja. Jemal sem jo s filma v film, vsakič na novo. Če slediš logiki svetlobe, se ti vedno dogodi kaj novega. Vsakič znova si soočen z novimi situacijami, ki jih moraš rešiti, in rešitve sem vselej iskal iz vzgibov, ki sem jih pridobil ob gledanju slikarskih platen. Ko prideš do tega, greš čez vsakršen stil. Prenehaš delati fotografijo in zares začneš delati film. Zaveš se, da moraš kontrast, barvo, kompozicijo, gibanja kamere in vse kadriranje približati zgodbi ter se ne ujeti v past, da napraviš samo lep kader.«

O sebi

»Veliko sem delal, in ta neizprosen ritem se je poznal v mojem intimnem življenju. Večno na terenu, edina družina ti je filmska ekipa. Ko končaš s snemanjem, greš v drugo ekipo, k drugi družini, v neko drugo mesto, v drugo kulturo. Tam spoznaš zanimive ljudi, se z njimi spoprijateljiš in to traja nekaj časa, dokler ne greš spet nekam drugam. Moji sošolci se še dandanes družijo, igrajo karte ali kegljajo, se pogovarjajo po kafičih. Sam nisem bil nikoli na obletnici mature, ker sem enostavno vedno bil nekje na terenu. Nikoli nisem bil predolgo na istem mestu, tako da nekih intimnih prijateljev pravzaprav niti nimam. Ko imam kaj časa, se spomladi rad usedem zunaj na vrtu kakšnega kafiča in tako rad gledam ljudi, ki hitijo mimo.«

Opomba: Odlomke izbral in prevedel iz knjige Ivana Černjula: Subjektivni kadrovi. Razgovori s filmskim snimateljem Tomislavom Pinterom (Propelerfilm d.o.o in Zagreb film festival, VBZ d.o.o, Zagreb, 2004)