

Fotografija v slovenskih mladinskih filmih

SIMON TANŠEK, ZFS

Ločnico med otroškim in mladinskim filmom je težko postaviti. Če koga zanima, kaj definira mladinski film, si lahko prebere zapis Andreja Špraha v pričujočem Ekranu in njegov odličen članek v reviji KINO! z naslovom Mladinski film: žanr, pojav ali problem?¹

Definicija mladinskega filma v slovenskem Filmskem leksikonu pravi: »Dokaj ohlapna oznaka za filmska dela, namenjena mlademu oz. mlajšemu občinstvu; praviloma se ponašajo z zaokroženo, pregledno zgodbo, zanimivim in privlačnim dogajanjem, poenostavljeno karakterizacijo, zabavnostjo, humornostjo in odsotnostjo najbolj grobih oblik nasilja.«²

Ali obstaja recept za fotografijo, primerno mlademu gledalcu? Ali lahko glede na starost gledalca izberemo vizualizacijo za pripovedovanje zgodbe? Lahko izkoristimo mlajšo, neizkušeno publiko? Lahko zasledimo v slovenskih mladinskih filmih rdečo nit in različna stilska obdobja? Kakšna je razlika v osvetljevanju nekoč in danes?

V članku se bom osredotočil na filmsko fotografijo v slovenskih otroških in mladinskih filmih, na svetlobo, barve, premikanje kamere, mizansceno, izbor objektivov ... in seveda na kostumografijo in scenografijo, ki sta tesno povezani z njo.

Najprej je bil Kekec

Prvi slovenski otroški film je bil **Kekec** (1951, Jože Gale; direktor fotografije Ivan Marinček), posnet po istoimenski mladinski povesti Josipa Vandota. Na vizualno podobo enega najbolj poznanih slovenskih filmov je v primerjavi s sedanjimi

vplivala predvsem manjša občutljivost filmskega traku. Da so dosegli zadosten prag svetlobe, so morali interjerje dosvetljevati s prednjo lučjo. Seveda to projicira tudi sence, predvsem ko so igralci in predmeti blizu sten. *Kekec* je za tiste čase tehnično precej dovršen film (Triglav film je za snemanje dobil dve novi angleški kameri – Newall in Vinten – in nekaj reflektorjev), kar dokazuje tudi nagrada za najboljši film na Beneškem festivalu filmov za otroke in mladino.

Zanimiva je simulacija svetlobe ognja, saj ta ne migeta kot pri resničnem ognju, je pa upoštevan njen spodnji izvor. Močne in velike svetlobne izvore, kot so jih uporabljali takrat, namreč težje modeliramo. Prednjo svetlobo z več sencami lahko opazimo tudi v prizorih na skalah. Ker je snemanje v realnih gorah zaradi vremenskih razmer in logistike zahtevno, so jih pogosto snemali v studiu in osvetljevali z lučmi. V teh prizorih za razliko od realnega sonca opazimo tudi več senc. Zanimivo je, da kadre, posnete v studiu, velikokrat montirajo skupaj s subjektivnimi kadri totalov realne narave, s čimer pri gledalcu dosežejo vtis večje verodostojnosti kadrov, posnetih v studiu.

Direktor fotografije Ivan Marinček je bil mojster snemanja zahtevnih svetlobnih atmosfer. Primer za to je prizor v rovu, ki ga koplje Bedanec in kjer ga prestraši sova. V rovu je svetlobna atmosfera petrolejke, Kekec pa je v silhueti. Edina nočna scena v eksterierju je prizor, ko nočni čuvaj oznanja polnoč. Ta scena je posneta podnevi (noč za dan), kar lahko opazimo po svetlem nebu. Verjetno bi se tudi v današnjih časih odločili za »noč za dan«, saj je hribe v totalu ponoči nemogoče osvetliti.

Omenil bi tudi snemanje maket, saj nočne pokrajine z zvezdami na jasnem nočnem nebu zaradi nizke občutljivosti materiala takrat ni bilo mogoče posneti.

1 KINO!, Mladinski film/Teorija filmske vzgoje, št. XXV-XXVI/2015, str. 17.

2 Bojan Kavčič in Zdenko Vrdovec, Filmski leksikon, Modrijan, Ljubljana, 1999, str. 382.

Kekec je kljub uspehu in popularnosti svoje nadaljevanje dobil šele 10 let po prvem filmu. **Srečno Kekec** (1963, Jože Gale; direktor fotografije Ivan Marinček) velja za prvi slovenski film, pri katerem so uporabili novo izrazno sredstvo – barve, ki so jih avtorji lepo izkoristili s posnetki gorskih pokrajin in pisanimi kostumi.

Tudi v tem filmu je zlasti v eksterierjih opaziti uporabo prednje svetlobe, ki dosvetljuje obraze. Tako so poustvarili prisotnost sonca, toda ob natančnem opazovanju vidimo v ozadju senčno pokrajino. Tako kot danes tudi takrat zaradi dodatnega časa in s tem povezanih stroškov niso mogli čakati na idealne vremenske razmere, zato so svetlobne atmosfere poustvarili z lučmi.

V interjerjih je uporaba prednje svetlobe manj opazna, saj so uporabljali manjše svetlobne enote, ki jih je bilo mogoče bolje modulirati. Izstopajo tudi barve kostumov. Mojca ima modro obleko, njen oče rdeč suknjič, kar v kombinaciji z zeleno travo ustvarja velik barvni kontrast. Zanimiva je tudi mehka osvetlitev jame, kjer Pehta na barvno polnih prtih suši svoja pisana zelišča. Ta jama je za razliko od tunela v filmu *Kekec* osvetljena precej mehkeje in svetleje. Slika je grajena predvsem na barvnem kontrastu, prisotna je modra svetloba mesečine. Snemanje nočnega prizora »dan za noč« lahko opazimo, ko domačini v totalih pokrajine iščejo Mojco. Uporabljen je kontrast med hladno barvo noči in toplo svetlobo bakel.

Če je pri filmih *Kekec* in *Srečno, Kekec* Gale sodeloval z direktorjem fotografije Ivanom Marinčkom, je za tretji film o priljubljenem mladinskem junaku, **Kekčeve ukane** (1968, Jože Gale), nalogo direktorja fotografije prepustil Rudiju Vavpotiču. Interjerji so v tem filmu osvetljeni bolj realno kot v *Srečno Kekec* – Vitrančeva jama je osvetljena realneje kot Pehtina. Tudi v eksterierjih je uporaba prednje luči manj očitna. Kostumi ostajajo zelo barviti. Zanimiva je tudi scena, v kateri Bedanec zaspi pred svojo kolibo in sanja ples narodnih noš pred črnino. V tem prizoru kamera, ki snema z manj kot 24 sličicami na sekundo, in hitra montaža učinkovito prikažeta sanjsko vzdušje. Ta film je v Kekčevi trilogiji prinesel nov način razmišljanja, saj se osvetlitev približa realni logiki svetlobe.

Mladinski film gre na morje

V 60. letih je nastala prva počitniška mladinska detektivka **Ti loviš** (1961, France Kosmač; direktor fotografije Franc Cerar). Gre za enega prvih filmov, ki v času vedno bolj razširjenega počitnikovanja na obali prikazujejo skupino mladih in dogajanje ob morju, kar je kasneje postala osnova

za nekatere priljubljene mladinske scenarije. Spomnimo se samo na **Poletje v školjki** (1985, Tugo Štiglic) ter na filme **Čisto pravi gusar** (1987, Anton Tomašič), **Maja in vesoljček** (1988, Jane Kavčič) – celo del filma **Učna leta izumitelja polža** (1982, Jane Kavčič) se dogaja na morju – pa seveda na priljubljeno nadaljevanko **Bratovščina sinjega galeba** (1970, France Štiglic), s katero je imel direktor fotografije Žare Tušar zahtevno delo, saj uporaba velikih virov svetlobe na plovilu zahteva čas in finančna sredstva. V filmu *Ti loviš* je vročina upodobljena na vizualno prefinjen način. Ostra svetloba se upira v pobeljene obmorske skale in kontrastne obraze otrok, na od vročine sivem nebu se podijo beli oblaki, v restavraciji se na steno projicira senca ventilatorja ..., hkrati pa zgodba portretira skupino otrok, ki se igrajo Indijance in razkrinkajo kriminalca. V filmu je tudi podvodni prizor, kar je zaradi velikosti in okornosti tedanjih kamer bolj izjema kot pravilo.

Ob poletnih filmih ne moremo mimo že omenjenega **Poletja v školjki** (1985, Tugo Štiglic; direktor fotografije Rado Likon). Morske lokacije so zaradi sončnih dni posnete kontrastno. Le na lokacijah, kjer se svetloba odbija od svetlih tal, je kontrast posledično manjši. V interjerjih so uporabljene vožnje z zasuki kamere. V takšnih primerih je prostor težje idealno osvetliti kot v statičnih kadrih. Igralci v eksterierjih so največkrat postavljeni v kontra svetlobo. Izjema so nujno potrebni kontraplani, ki pa so osvetljeni z logično prednjo svetlobo. Kontrastne scene dosežejo ekstrem v prizoru valjanja v črnem blatu. V ozadju vidimo bleščeče morje, obrazi v kontra svetlobi pa so prekriti s črnim morskim blatom. Naj omenim še fotografsko enkratni prizor poljubljanja pri zahajajočem soncu, kjer oranžna svetloba osvetljuje gladino solin; svetloba se poigrava v objektivu, kjer tvori optične nepravilnosti. Včasih je veljala parazitna svetloba v objektivu za prepovedano, avtor slike pa jo je obrnil v prid romantičnemu občutju, kar je bila za tiste časa zelo pogumna odločitev.

Rado Likon, ki je bil direktor fotografije pri prvem delu, je bedel tudi nad vizualno podobo nadaljevanja – **Poletja v školjki 2** (1988, Tugo Štiglic; direktor fotografije Rado Likon). Film je eden redkih slovenskih primerov tipičnega podžanra mladinskega filma – plesnega filma. Za razliko od prvega dela v drugem uporabljajo več situacij plan-kontraplan, več je uporabe teleobjektivov, zgodba pa je postavljena v manj kontrastno Ljubljano. Ker je to plesni film, so dresi plesalcev zelo barviti. Kljub temu lahko v filmu vidimo tehnično zahtevne svetlobne situacije, na primer nočno atmosfero velikega prostora plesne šole, kjer

se Tomaž in Milena poljubljata. Nepozabna pa je tudi scena, v kateri kamera s pomočjo zasukov in uporabe *zoom* objekтива pričara čarobni ples buldožerjev ob glasbi Johanna Straussa mlajšega Na lepi modri Donavi.

Jane Kavčič in slovenski mladinski film v 70. in 80. letih

Za enega najbolj priljubljenih mladinskih filmov še danes zagotovo velja **Sreča na vrvici** (1977), pod katerega se podpisuje »domači strokovnjak za žanrske«, s tem pa tudi mladinske filme, Jane Kavčič. Za vizualno podobo je skrbel Mile de Gleria. V filmu je v največkrat uporabljena mehka svetloba, tako da je fotografija grajena predvsem na barvnem kontrastu. Barve kostumov in scenografije so nasičene. V eksterierjih je kontrast na obrazih zmanjšan z uporabo prednje svetlobe. Tako v dnevnikih kot večernih ali nočnih prizorih čas najbolj definira svetlobni izvor v scenografiji ali okno v kadru. Ker v dnevnikih interjerjih prevladuje mehka svetloba, so lahko s postavitvijo vidnega izvora svetlobe v scenografijo in potemtrevijo celotne slike z zaslonko poustvarili večerno ali nočno atmosfero. Podobno je v eksterierjih. Večer, ko na streho stolpnice selijo psa, je sneman v oblačnem dnevu, a ulične luči so prižgane in tako dobimo občutek večera. Realna večerna atmosfera traja približno pol ure, oblačni dan pa lahko traja več ur, s čimer ustvarjalci pridobijo več časa in bolj konstantne pogoje snemanja. V oblačnem dnevu je bila posneta tudi nočna nevihtna scena na strehi nebotačnika, ko je glavni lik pri svojem psu. Direktor fotografije je uporabil isti princip pri ustvarjanju atmosfer v interjerjih in eksterierjih ter s tem gledalcu ponudil svetlobno celoto.

Kavčič se je podpisal tudi pod filme **Učna leta izumitelja Polža** (1982), **Nobeno sonce** (1984), **Maja in vesoljček** (1988) in **Nepopisan list** (2000). Pri vseh je sodeloval z direktorjem fotografije Valentinom Perkom. Če je bila fotografija v filmih *Učna leta izumitelja polža* in *Nobeno sonce* dokaj realistična, pri čemer podpira tudi teme realnih težav mladih protagonistov, pa se je tandem Kavčič–Perko pri filmu *Maja in vesoljček* odločil za popolnoma drug slog kot pri prejšnjih dveh projektih, saj jima je zgodba to dovolila. Slovensko pokrajino, Alpe, Postojnsko jamo, soline ..., ki je sicer kadrirana v drugem planu, sta prikazala v njeni najlepši svetlobi. V prizorih vesoljske ladje sta se odločila za mehko, nebarvano svetlobo, ki izvira od nekje spodaj. Svetloba, uporabljena v vesoljski ladji, je popolno nasprotje osvetljuje idilične pokrajine. Pri filmu bi omenil kadre izginevanja in prenosa energije vesoljčkov, kajti triki so se izvajali še analogno.

Miha Hočevar in mladinski film po osamosvojitvi

Slovenski mladinski film po osamosvojitvi je močno zaznamoval Miha Hočevar, ki se je po prvencu **Jebiga** (2000) skoraj v celoti posvetil žanru mladinskega filma. **Na planincih** (2003, Miha Hočevar; direktor fotografije Slobodan Trninić) je zgodba malega človeka, ki je povedana z enostavnimi izraznimi sredstvi. Slika je skozi ves film kontrastna in namerno nestilizirana, saj s tem podpira zgodbo. Totali Mostar in Ljubljano prikazujejo kot pomembna akterja in likom dajejo lokacijsko identiteto. Liki so velikokrat v gibanju, kamera pa jim z zasuki sledi.

Vizualno zanimiv je tudi Hočevarjev film **Distorzija** (2009, Miha Hočevar; direktor fotografije Aleš Belak) o skupini srednješolskih pankovskih upornikov, ki jih starši in vrstniki ne razumejo. Film od drugih odstopa po tem, da je kamera večino časa v gibanju. Nakazuje težnjo iti naprej in ne ostati na mestu, uokvirjenem s pravili. Tudi ko so igralci statični, je kamera v snemalčevi roki. Glavni lik se giblje po hodnikih, podhodih, stopniščih, zakloniščih in garažah, kjer ga osvetljuje grobo modelirana svetloba, kar skupaj z znato sliko podpira njegov karakter. Scenografija živi z liki do te mere, da jo lahko čutimo, skoraj vohamo; je iztrošena od uporabe, prašna in polita z alkoholom. Pri svetlobi različnih barvnih temperatur izstopa zeleni ton fluorescentnih izvorov. Nasprotje zatohli sceni pa so sončne atmosfere Piksijevih mačkastih juter, ko jutranja svetloba prodira skozi svetleča okna in ga boleče špika v zadnjem kotičku možganov.

Hočevar je režiral tudi dva najbolj gledana filma po osamosvojitvi, **Gremo mi po svoje** (2010, Miha Hočevar; direktor fotografije Simon Tanšek) in **Gremo mi po svoje 2** (2013, Miha Hočevar; direktor fotografije Simon Tanšek). V prvem delu najdemo lahkotno, ne preveč komplicirano fotografijo, saj so ciljna skupina tako cicibani kot tudi njihovi stari starši. Vse skupine tabornikov so snemane v kontra svetlobi, tudi njihovi kontra plani so bili postavljeni v kontra svetlobi, kar v realni svetlobni situaciji ni logično. V prvem delu filma je tudi nekaj sanjskih scen, ki stilsko odstopajo. Z drugačnim vizualnim stilom smo zmanjšali možnost, da bi se gledalec naveličal prevladujočih zelenih dnevnikih scen. Nadaljevanje prvega dela je umeščeno na isto lokacijo. Da ne bi ponavljali svetlobnega koncepta, smo izbrali drugačen pristop. Upoštevali smo logiko realne svetlobe. Če je bil kader postavljen v kontra svetlobi, smo pri njegovem kontraplanu uporabljali prednjo svetlobo. Pri obeh delih filma smo se izogibali kontrastnim sencam na obrazih in jih mehčali s prednjimi svetlobnimi izvori. Oba dela filma vsebujeta posnetke idilične narave okolice Bovca.

Sodobni slovenski otroški in mladinski film

Med opaznejšimi otroškimi in mladinskimi filmi, ki so nastali v zadnjem času, bi omenil film **Nika** (2015, Slobodan Maksimović; direktor fotografije Predrag Dubravčić), v katerem kombinacija barvnih kostumov in scenografije spominja na estetiko Formule 1. Poleg tega je močan vizualni element tudi obarvana svetloba, ki osvetljuje obraze. V filmu so uporabljene neostrosti v prvem planu, vsebuje veliko detajlov in prodiranja svetlobe skozi leče objektiva. Film je dober primer inovativnega in pogumnega pristopa k barvne-
mu osvetljevanju obrazov.

Z vizualnega vidika je zanimiv tudi film **Pojdi z mano** (2016, Igor Šterk; direktor fotografije Miloš Srdić), saj v njem najdemo odlične svetlobne atmosfere narave, kar vsekakor spodbudi željo po gledanju. Direktor fotografije je precizen pri definiranju časa dneva, kar se opazi pri različnih svetlobnih atmosferah jame. Razlika med zarjo, dnevom, večerom in nočjo je očitna. Pohvalno je tudi snemanje portretov, saj oči igralcev pri uporabi nežne prednje svetlobe zaživijo. Napredovanje snemalne tehnike opazimo pri ekstremnih svetlobnih scenah, kjer direktor fotografije ogenj vžigalnika uporabi za glavno luč.

Naj zaključim s filmom **Posledice** (2018, Darko Štante; direktor fotografije Rok Kajzer Nagode), ki me je osvojil z velikokrat od dejanja fizično odmaknjeno objektivno kamero, ki likom pogosto sledi s pogledom v hrbet. Mizanscena v totalih kader sekvenc deluje naravno in nevsiljivo. Tudi svetloba je nemoteče naturalistična. Neprijazno lokacijo dogajanja podpirata zrnata slika – pri snemanju so uporabljali večjo občutljivost senzorja od priporočene – in razmerje stranic 1:1,66, ki spominjata na sliko analognih S16-mm kamer. Vizualno atmosfero ustvarja tudi zmeščana slika v svetlih delih.

Namesto zaključka

Po pregledanih filmih sem ugotovil, da je pomembno, kdo film gleda, saj so odrasli vizualno bolj izkušeni. Če v filmu podcenjujemo otroški čut za estetiko in svetlobno logiko, potem takšno delo ne bo primerno za odrasle.

Ustvarjalci filmov se sprašujemo: do kakšne mere naj upoštevamo svetlobno logiko, kako temni naj bodo nočni prizori, kakšen naj bo kontrast, kakšna barvna scenografija in kostumi, kaj prinese mehčanje slike ...? Ogromno vprašanj, toda pravih odgovorov ni. Odgovori se razvijajo v sodelovanju soavtorjev v času priprav.

Vprašanje vizualne estetike je tudi vprašanje dobe. Mladina danes ne razmišlja kot v prejšnjem stoletju. Na



POSLEDICE (2018)



NIKA (2015)

nekatero filme je treba gledati z zavestjo, da so bile včasih tehnologije drugačne in so imeli ljudje manj vizualnih izkušenj. Z možnostjo digitalne obdelave slike so se začele v filmih pojavljati tudi scene različnih vizualnih pristopov. Če v času priprav ne določimo stila filma, ga bomo primorani iskati v postprodukciji, kjer pa je možnosti ogromno in nas lahko zavedejo.

Preučevanje fotografije v filmih je zaradi nedostopnosti gradiva oteženo. Večina prepisov na ploščkih je vprašljive kakovosti in neprimernih za raziskavo, saj prepisi ne ustrezajo tistemu, kar so avtorji ustvarili, VOD platforme s temi filmi pa nimamo. Absurdno je, da aparature za restavriranje in digitalizacijo v Sloveniji obstajajo in res ne smemo več čakati, da se nam zapisi na filmskem traku v arhivih trajno uničijo.

Prve vizualne izkušnje se začnejo pri otrocih. Če nekaterih občutkov in navad ne razvijejo v prvih letih življenja, potem jih ne razvijejo nikoli. Zato snemajmo več filmov, namenjenih mlajšim. Če ne bodo vzljubili filma v prvih letih, ga ne bodo nikoli, in če ne bo kulturno kritičnega občinstva, potem tudi ne bo kulturne družbe. A to je že druga zgodba ...