

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Brina Sotlar

Fotografija v slovenskem filmu 1945 - 1965

Magistrsko delo

Ljubljana, 2013

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Brina Sotlar

Mentor:izr. prof. dr. Peter Stanković

Fotografija v slovenskem filmu 1945 - 1965

Magistrsko delo

Ljubljana, 2013

*Zahvaljujem se mentorju izr.prof.dr.Petru Stankoviću  
za strokovno idejno in vsebinsko pomoč ter  
odlično sodelovanje tekom pisanja magistrskega dela.  
Hkrati se zahvaljujem staršem za brezpogojno pomoč,  
moralno in finančno podporo, nenehno vzpodbudo ter  
uresničene želje.*

## **Fotografija v slovenskem filmu 1945 – 1965**

V pričujočem delu z naslovom Fotografija v slovenskem filmu 1945 – 1965, sem se posvetila obravnavi vzpona slovenske kinematografije po drugi svetovni vojni. Razvoj slovenske kinematografije je neločljivo povezan z družbenimi dejavniki - vlogo oziroma funkcijo filma v takratnem družbeno-socialnem kontekstu, zgodovinskimi in sodobnimi vplivi tehničnega razvoja fotografije in filma, razvojem filmske estetike tujih kinematografij ter režijskim pristopom pri realizaciji analiziranih filmov. Analiza značilnosti fotografije v slovenskem filmu temelji na prepletu fotografske in filmske umetnosti oziroma tehničnega vidika fotografije z filmsko estetiko. V analizo je zajetih 33 slovenskih filmov 14-ih različnih režiserjev, ki so z obravnavo raznolike tematike, tehničnim znanjem in individualnim občutkom za filmsko fotografijo vzpostavili temelje slovenske filmske umetnosti.

Podlaga teoretičnemu delu je literatura s področja fotografije in filma. Magistrsko nalogo sestavljajo uvod in opredelitev raziskovalnega vprašanja, glavno besedilo, ki vsebuje štiri poglavja; Zgodovina fotografije filma - preskok od statičnih h gibljivim slikam, Uvod v kinematografijo, Fotografija v filmu ali filmska fotografija, Filmska umetnost v Sloveniji z analizo slovenskih filmov ter sklepni del z ugotovitvami oziroma krajšim reflektivnim prispevkom.

### **Ključne besede;**

fotografija, film, kinematografija, slovenski film

## **Photography in Slovenian cinema 1945 – 1965**

The following dissertation titled Photography in Slovenian cinema 1945 – 1965 is devoted to process the rise of Slovenian cinematography after the second world war. Development of Slovenian cinematography is inseparably linked to different social aspects - role, or better yet, cinema function in social context during 1945 – 1965, historical and contemporary influences of technical innovations, development of different cinema aesthetics worldwide and director's approach to film realization. Analysis of Slovenian cinematography characteristics is based on intertwinement of photography and cinema art, more specifically technical aspect od photography with cinema aesthetics. Dissertation includes analysis of 33 Slovenian films by 14 different directors, whose variations in subject, technical knowledge and individual approach to cinema photography form the basis of Slovenian cinema.

Theoretical part is based on photography and cinema literature. Dissertation structure includes preface, main theoretical section with four chapters; History of photography and film - from static to motion pictures, Introduction to cinematography, Photography in film or cinematography, Slovenian cinematography and conclusion with short reflective contribution.

### **Key words;**

Photography, cinema, cinematography, Slovenian cinema

## KAZALO

1 UVOD .....	7
2 ZGODOVINA FOTOGRAFIJE IN FILMA; PRESKOK OD STATIČNIH H GIBLJIVIM SLIKAM.....	8
2.1 CAMERA OBSCURA.....	8
2.2 RAZVOJ FOTOGRAFSKIH POSTOPKOV .....	9
2.3 OD GIBANJA NA FOTOGRAFIJAH DO GIBLJIVIH FOTOGRAFIJ .....	12
3 UVOD V KINEMATOGRAFIJO.....	13
3.1 ZAČETKI FILMA .....	13
3.2 PREHOD OD ČRNO-BELEGA K BARVNEMU FILMU.....	16
3.3 UVOD V ZVOČNI FILM.....	16
3.4 VLOGA GIBLJIVIH SLIK.....	17
3.5 RAZVOJ FILMSKE PRIPOVEDI .....	19
3.5.1 UVOD V MONTAŽO .....	20
3.5.2 UVOD V FILMSKI ŽANR.....	21
3.6 ODNOS DO ZAČETNE KINEMATOGRAFIJE.....	22
3.6.1 RAZVOJ FILMA PO PRVI SVETOVNI VOJNI.....	22
3.6.2 RAZVOJ FILMA PO DRUGI SVETOVNI VOJNI .....	24
4 FOTOGRAFIJA V FILMU ALI FILMSKA FOTOGRAFIJA.....	25
4.1 TEHNIČNE OSNOVE DELOVANJA FOTOAPARATA IN FILMSKE KAMERE.....	26
4.1.1 FOTOAPARAT .....	26
4.1.2 KAMERA .....	26
4.1.2.1 KAMERA IN FILMSKI TRAK.....	31
4.1.2.2 FORMAT FILMA .....	33
4.1.2.3 VRSTE KAMER.....	34
4.1.2.4 FORMAT SLIKE .....	35
4.1.2.5 DOLŽINE FILMA .....	36
4.2 FOTOGRAFIJA V FILMU.....	36
4.2.1 BARVE.....	37
4.2.1.1 BARVE IN FILTRSKI FAKTOR.....	37
4.2.1.2 LASTNOSTI FILTROV PRI ČRNO-BELEM IN BARVNEM SNEMANJU .....	38
4.2.2 RABE SVETLOBE .....	39
4.2.2.1 NARAVNA SVETLOBA .....	39
4.2.2.2 UMETNA SVETLOBA .....	40
4.2.2.3 KOMBINACIJA NARAVNE IN UMETNE SVETLOBE.....	41
4.2.2.4 POSTAVITEV UMETNIH LUČI.....	42
4.2.2.5 PRIMERI POSTAVITEV LUČI Z NAMENOM DOSEGANJA POSEBNIH UČINKOV .....	43
4.2.2.6 DOPOLNILNA TEHNIČNA OPREMA PRI RABI UMETNIH LUČI.....	45
4.2.3 KAMERA .....	45
4.2.3.1 ODDALJENOST – SNEMALNI PLAN.....	46
4.2.3.2 ODNOS KAMERE DO SNEMANEGA OBJEKTA – ZORNI KOT.....	47
4.2.3.3 GIBANJE KAMERE .....	48
4.2.4 REŽIJA IN NASTAJANJE FILMA; PRIPRAVE, SNEMANJE, EKIPA IN OBDELAVA .....	50
4.2.4.1 FILMSKI KADER – OSNOVA VSAKEGA FILMA .....	52
4.2.4.2 KOMPOZICIJA V FILMSKEM KADRU.....	53
4.3 SUBJEKTIVNI ELEMENTI FILMSKEGA SPOROČANJA, KI TVORIJO ZNAČAJ FILMA .....	56

4.3.1 FILMSKI ČAS.....	56
4.3.2 FILMSKI PROSTOR .....	58
4.3.2.1 PERSPEKTIVA .....	59
4.3.2.2 PROSTOR V KADRU .....	59
4.3.2.3 PROSTOR ZUNAJ KADRA .....	60
4.4. FILMSKI JEZIK IN MONTAŽA.....	60
5 FILMSKA UMETNOST V SLOVENIJI.....	64
5.1 VPLIV FOTOGRAFIJE NA FILMSKO UMETNOST V SLOVENIJI.....	64
5.2 KRATEK PREGLED ZGODOVINE KINEMATOGRAFIJE NA .....	66
SLOVENSKEM.....	66
5.3 SLOVENSKI FILM PO 2. SVETOVNI VOJNI KOT ODRAZ DRUŽBENIH .....	68
SPREMEMB.....	68
5.4 ANALIZA SLOVENSKIH FILMOV V POVOJNEM OBDOBJU (1945 – 1965) .....	70
5.4.1 NA SVOJI ZEMLJI.....	71
5.4.2 TRST .....	74
5.4.3 KEKEC.....	75
5.4.4 SVET NA KAJŽARJU.....	77
5.4.5 JARA GOSPODA .....	78
5.4.6 VESNA.....	80
5.4.7 TRI ZGODBE.....	82
5.4.7.1 NA VALOVIH MURE .....	82
5.4.7.2 KOPLJI POD BREZO.....	83
5.4.7.3 SLOVO ANDREJA VITUŽNIKA.....	84
5.4.8 TRENUTKI ODLOČITVE.....	85
5.4.9 DOLINA MIRU.....	87
5.4.10 NE ČAKAJ NA MAJ .....	88
5.4.11 DOBRO MORJE .....	90
5.4.12 KALA .....	91
5.4.13 DOBRI STARI PIANINO.....	93
5.4.14 TRI ČETRTE SONCA .....	94
5.4.15 AKCIJA.....	96
5.4.16 X-25 JAVLJA.....	97
5.4.17 VESELICA .....	98
5.4.18 TI LOVIŠ.....	100
5.4.19 PLES V DEŽJU .....	102
5.4.20 NOČNI IZLET.....	103
5.4.21 BALADA O TROBENTI IN OBLAKU .....	105
5.4.22 DRUŽINSKI DNEVNIK.....	106
5.4.23 MINUTA ZA UMOR .....	108
5.4.24 TISTEGA LEPEGA DNE .....	109
5.4.25 NAŠ AVTO .....	111
5.4.26 PEŠČENI GRAD.....	112
5.4.27 SAMORASTNIKI.....	113
5.4.28 SREČNO KEKEC .....	115
5.4.29 ZAROTA .....	116
5.4.30 NE JOČI PETER .....	118
5.4.31 LUCIJA.....	119
5.4.32 LAŽNIVKA.....	121
5.4.33 PO ISTI POTI SE NE VRAČAJ.....	122
6 ZAKLJUČEK.....	124
7 LITERATURA.....	136

## 1 UVOD

Začetek filma predstavlja nadaljevanje razvoja fotografije. Brez poznavanja fotografskih zakonitosti, bi bil razvoj filma vprašljiv. Fotografija pravzaprav predstavlja ogrodje filma oziroma tehnično platformo, ki filmu, z namenom poustvarjanja realnosti in doseganja maksimalnega estetskega učinka, omogoča njeno pravilno uporabo. V svojem najbolj grobem opisu je fotografija neke vrste trajen zapis svetlobe, ki podaja vtis o svetu. Je ena izmed umetnosti in eden izmed medijev, ki so tako rekoč glasniki realnega, čeprav nastanku določene fotografije ne botruje zgolj realnost sama, temveč obilica subjektivnih in objektivnih dejavnikov, ki fotografijo hkrati postavljajo na mesto večno nedefinirane umetnosti.

Fotografija je torej predhodnica filmske umetnosti, njuna bistvena razlika pa je v statičnosti same slike. Film sestoji iz večih fragmentov / fotografij oziroma t.i. premičnih slik, katerih montaža, obliko in pomensko vsebino filmske stvaritve smiselno zaokroža. Če film torej dojemamo kot nabor fotografij, ki si sledijo v smiselnem sosledju, je nujno potrebno poznati osnove fotografske umetnosti, da bi lahko smiselno prikazali dialog obeh umetnosti in s pomočjo fotografije analizirali film.

Omenjeno predstavlja izhodišče magistrske naloge z naslovom Fotografija v slovenskem filmu v letih 1945 – 1965. V obdobju, ki ga mnogi označujejo kot zlato dobo slovenske filmografije, je bilo posnetih 33 filmov pod režijsko taktirko štirinajstih različnih avtorjev. Režiserji France Štiglic, Jože Gale, Bojan Stupica, František Čap, Jane Kavčič, Mirko Grobler, Krešimir Golik, Andrej Hieng, France Kosmač, Jože Babič, Boštjan Hladnik, Igor Pretnar ter Franci Križaj predstavljajo tako gonilno silo oblikovanja razvoja slovenske filmske umetnosti v obdobju po 2. svetovni vojni, kot zgled individualnega režijskega razvoja.

Raziskovalno vprašanje, na katerega bom v pričujoči magistrski nalogi skušala odgovoriti, zaobjema različne aspekte filmske fotografije v slovenskem filmu, natančneje kakšne so značilnosti fotografije v slovenskih celovečernih filmih v dvajsetletnem povojnem obdobju (1945 – 1965) ter kakšen je bil njen vpliv na razvoj slovenskega filma? Filmsko fotografijo oziroma njeno vlogo pri konstrukciji pomenov, ki so pomembno prispevali k oblikovanju slovenske kulturne identitete ter utrjevanju položaja filmske kulture v slovenskem prostoru, bom skušala analizirati s

pomočjo teoretske podlage zgodovine nastanka fotografije, povezovanja le-te z nastankom filmske umetnosti, razlage tehničnih zakonitosti delovanja fotoaparata in kamere ter krajše predstavitev zgodovine slovenskega filma, natančneje ozadja družbenih razmer, ki so oblikovale razvoj takratne filmske umetnosti.

## 2 ZGODOVINA FOTOGRAFIJE IN FILMA; PRESKOK OD STATIČNIH H GIBLJIVIM SLIKAM

Fotografija kot umetnost predstavlja kombinacijo tehničnega znanja ter vizualne dojemljivosti posameznika. Tehnično znanje v fotografiji služi kot orodje za doseg željenega cilja, medtem ko vizualna dojemljivost dodaja estetsko vrednost, ki je sicer neizogibno subjektivna, vendar zato nič manj realna.

V tem pravzaprav leži čar fotografije; medija, ki prepleta objektivne značilnosti s subjektivnimi interpretacijami in s pomočjo katerega skušamo od zgodovine njegovega nastanka poustvarjati in zapisovati podobo sveta.

### 2.1 CAMERA OBSCURA

Večina optičnih in kemičnih principov na katerih fotografija temelji, je bila znanih dolgo pred uradnim nastankom prve fotografije. Začetki sovpadajo z razvojem slikarske umetnosti, ki je do razvoja fotografije predstavljal najbolj natančno orodje za poustvarjanje realnosti oziroma podajanja vtisa o svetu okrog nas. Učinke temeljnih zakonitosti, ki vladajo v fotografski umetnosti, so ljudje opazovali že v prazgodovini.

Takratna bivališča so delovala kot neke vrste naravne kamere; žarki sončne svetlobe so projecirali podobe od zunaj, ki so bile obrnjene na glavo. V obdobju Aristotela je bil princip delovanja 'naravne kamere' znano dejstvo, prvi zapis uporabe tovrstne projekcije svetlobe, natančneje opazovanje sončnega mrka v temnem prostoru z okroglo odprtino v zunanji steni, pa v 10.stoletju opiše arabski učenjak Alhazen. (Time-Life Books 1979, 10)

Lastnosti naravne kamere oziroma kasneje poimenovane *camera obscura*, ki v prevodu pomeni 'temna soba', leta 1490 opiše tudi Leonardo da Vinci. Uporaba



*camere obscurae* v renesančni slikarski umetnosti predstavlja prvi velik korak v zgodovini fotografije, ki se je nato v nadaljnjih 50-ih letih intenzivno razvijala v smeri samostojne umetnosti; Gerolamo Cardano leta 1550 prvič omenja iznajdbo, ki naj bi izboljšala vid – bikonveksno lečo, druga znana izboljšava pa je bila zaslonka, najverjetneje izum Daniela Barbaroja iz 30-ih let 16. stoletja. Obe pripravi so vgrajevali v *camero obscura*, da bi projekcijsko sliko izboljšali oziroma izostrili. Ko so ugotovili, da izboljšana naprava prikazuje dvodimenzionalne podobe prizorov, torej posledično pripomore k reševanju večne težave s perspektivo, so umetniki pričeli povpraševati po prenosnih kamerah. (Hedgecoe 1981, 18)

## 2.2 RAZVOJ FOTOGRAFSKIH POSTOPKOV

Povpraševanje po prenosnih kamerah je vodilo v nastanek več vrst kamer, ki so se razlikovale tako po obliki, kot velikosti. Hedgecoe v svoji knjigi *Vse o fotografiji* omenja več izumiteljev, ki so pomembno prispevali k tehničnemu razvoju fotografskih aparatov ter fotografskih postopkov. Kaspar Schott prvi izdelal kamero v obliki skrinje z dvema lečama ter možnostjo nastavitve goriščne razdalje s pomočjo dveh drsečih škatel. Robert Boyle predstavi skrinjasto kamero z zaslonom iz pooljenega papirja, enako zamisel pa uporabi tudi nemški profesor matematike Johann Sturm, ki leta 1676 doda še zrcalce pod kotom 45 stopinj (na os leče), ki projekcijo pravilno obrne ter črno ogrinjalo, ki je izboljšalo fotografovo vidljivost. Sturmova kamera je bila prva prenosna zrcalna kamera, ki jo, z zamenjavo pooljenega papirja z opalnim steklom ter dodanim teleskopskim lečjem iz dveh leč z različnima goriščnima razdaljama, izboljša Johann Zahn ter na ta način doseže povečavo slike.

Vsem novitetam navkljub, glavno hibo vseeno predstavlja dejstvo, da se projecirane slike ni dalo ohraniti. Hedgecoe opisuje poizkus nemškega profesorja anatomije Johanna Schulza, ki je leta 1727 pri poskusih s fosforjem prišel do zanimivih ugotovitev; steklenica mešanice krede in dušikove kisline se je, ob direktni izpostavitvi sončni svetlobi, delno obarvala temno vijolično. S procesom izločanja je Schulze našel v kislini sledi srebra, kar je vodilo k ugotovitvi, da srebrove soli reagirajo na energijo svetlobnih valov. Pomembno odkritje so uporabili kasnejši zanesenjaki in s tem pomembno prispevali k razvoju fotografije.

Izraz “fotografija” pravzaprav pomeni pisanje s svetlobo in bi ga nemara lahko prvemu pripisali Jeanu Hellotu, katerega poskusi so zajemali “skrito” pisavo – leta

1737 je prvi premazal papir s srebrovim nitratom, vidnim na belem papirju šele pod vplivom sončne svetlobe. Štirideset let pozneje je Carl Scheele delal poskuse s srebrovim kloridom ter ugotovil občutljivost spojine na vijolično svetlobo, hkrati pa je odkril način fiksacije fotografij z amoniakom. V začetku 19. stoletja nato s podobnimi poizkusi nadaljuje Thomas Wedgwood, sin slavnega angleškega keramika Josiaha Wedgwooda, ki je prvi poskušal uporabiti svetlobno občutljive snovi pri delu s *camero obscuro*, katero je njegov oče uporabljal za okraševanje porcelana in keramike. Loteval se je poizkusov, ki so rezultirali v nadzoru svetlobe in obrisih, na različnih površinah, problem pa je nastal pri fiksiranju fotografije. Prvo uradno fotografijo leta 1826 posname Joseph Nicéphore Niépce, francoski izumitelj in fotograf. Z bratom Claudom sta preizkušala snov, ki so jo imenovali bitumen iz Judeje, katere najpomembnejša lastnost je bila, da se je pod vplivom svetlobe hkrati strjevala in razbarvala, medtem ko so pred svetlobo zaščitena področja ostala topljiva, možno pa jih je bilo tudi izprati. Niépce je izdelal gravuro, ki jo je zaradi prosojnosti premazal z oljem, jo položil na ploščo prevlečeno z bitumnom ter jo za tri ure izpostavil soncu. Osvetljeni bitumen se je strdil, temnejše predele je bilo mogoče izprati z mešanico sivkinega olja in terpentina in slika je bila obstojna. Niépce je omenjeno fotogravuro poimenoval heliografija. Po prvih uspehih je Niépce z bitumnom premazal kositrno ploščo ter jo osvetlil (osem ur) v kameri, ki jo je postavil obrnjeno proti oknu svoje delovne sobe v Grasu. (Hedgecoe 1981, 20)

Hedgecoe nadaljnje opisuje pričetek družabništva, ki se je za razvoj fotografije izkazalo kot ključno. Februarja 1827 Niépce prejme pismo Louisa Daguerra iz Pariza, ki se je prav tako zanimal za fiksiranje optične slike. Leta 1829 skleneta kratkotrajno družabništvo z namenom izpopolnjevanja heliografije. Daguerre se je hkrati lotil tudi iskanja idealnega fiksirja. Po večletnih poiskusih leta 1835 osvetljeno ploščo odloži v omaro s kemikalijami in nekaj dni kasneje presenečen ugotovi, da se je na plošči razvila latentna slika (temu je botrovala para živega srebra, ki je ugajala iz počenega termometra). Leta 1837 se Dagueru posreči fiksacija s kuhinjsko soljo, iznajdbo pa poimenuje dagerotipija; slike so bile pozitivni, ki jih ni bilo mogoče razmnoževati. Izum je kasneje nadgradil z uporabo posrebrene plošče ter hlapov joda ter slike razvijal s pomočjo hlapov živega srebra.

S podobnimi idejami se je leta 1833 poigraval tudi angleški matematik William Henry Fox Talbot, ki je sočasno odkrival pozitivne in negativne učinke soli na fiksiranje slik; leta 1835 obdela kos papirja, ki je vseboval zelo malo soli ter s *camero obscuro*

razvije prvi negativ, ki prikazuje okno njegovega doma v Lacock Abbeyu. Do leta 1841 je Fox Talbot postopek razvijanja izpopolnil; pisalni papir je obdeloval s srebrovim jodidom, prevlekel z galovim nitratom srebra in slike fiksiral z natrijevim hiposulfitom, postopek pa je poimenoval kalotipija. Z odkritjem kalotipije, ki je bila dovolj hitra (s povečanjem občutljivosti sloja je lahko skrajšal čas osvetljevanja), je fotografija postala bistveno bolj dostopna - do leta 1842 so v Britaniji odprli številne fotografske studie. (Hedgecoe 1981, 22–23)

Daguerrova smrt leta 1851 na nek način pomeni simboličen konec obdobja dagerotipije, kajti isto leto odkrijejo nov postopek, ki dokončno pripomore k uveljavitvi fotografije - izum Fredericka Scotta Archerja – postopek z mokrim kolodijem. Najpreprostejši opis postopka z mokrim kolodijem je izdelovanje negativov na stekleni površini. Rastopina se je imenovala po grški besedi *kola* (pomeni lepilo), emulzija pa je bila v mokrem stanju bolj občutljiva; za posnetek so zadostovale že tri sekunde osvetljevanja. Skupaj s prijateljem Petrom Fryerjem je Archer uvedel tudi postopek imenovan ambrotipija; stranski proizvod postopka z mokrim kolodijem, natančneje, podeksponirane kolodijeve negative na steklu, ki so bili izredno priljubljeni pri portretiranju. V ZDA so kasneje razvili tintipijo, ki je pomenila nanašanje emulzije na tanko kovinsko ploščo prevlečeno s posebnim lakom in ne na steklo, kar je pomenilo cenejšo in hitrejšo izdelavo. (Hedgecoe 1981, 24–25)

Vse izume oziroma inovacije v fotografiji so vodili trije poglobitveni cilji: želje po izboljšavi obstojnosti, ostrine ter hitrosti. Čeprav je bil izum mokrega kolodija v tistem obdobju najhitrejši, je bilo delo umazano in nerodno, zahtevalo je precej izkušenj hkrati pa se plošče niso ohranile. Razvoju suhih kolodijskih plošč je botrovalo delo številnih znanstvenikov in fotografov, med katerimi je bilo najbolj pomembno odkritje emulzija iz tanina, kolodija in srebrovega bromida. Kasnejši nadomestek kolodija je bila želatina in leta 1878 so v Veliki Britaniji plošče iz suhe želatine proizvajale že štiri tovarne. S pomočjo želatinaste emulzije se je skrajšal čas osvetljevanja, kar je med drugim pomenilo uvedbo ne-statične fotografije oziroma manjših prenosnih ročnih kamer. Majhne kamere različnih oblik so imenovali “detektivske kamere”, dokler se na prelomu stoletja ni uveljavilo ime Kodak. Razvoj skrinjaste kamere je tekkel vzporedno z razvojem celuloidnega filma z želatinasto emulzijo, Alfred Pumphrey pa je ustvaril kamero, ki je delovala na podoben princip kot sodobnejše kamere - film za naslednji posnetek je bilo potrebno naviti z ročico. “Pritisnite na gumb, ostalo je naša skrb”, je bil slavni slogan Eastmanovega Kodak

fotoaparata, ki je vseboval vse potrebno za množično proizvodnjo; bil je majhen, lahek, ni se bilo več potrebno ukvarjati z razvijanjem (filme so razvijali v tovarnah in vsak negativ posebej prenesli na stekleno ploščo za kontaktne kopije slik), filmski zvitek pa je zadostoval za sto negativov. Sledila je vrsta različnih prenosnih fotoaparatorov; aparat z zložljivim meh, zrcalni dvoooki aparat, predhodnik *rolleiflexa*, polaroidna kamera, Kodakov *Brownie* in kasneje žepni aparat na zložljivi meh. Monopol nad tehničnim razvojem fotoaparatorov je v tistem obdobju prevzela Nemčija, ki je leta 1924 razvila aparat *Ermanox*, izdelek z vgrajenim zavesnim zaklopom ter možnostjo zelo odprte zaslonke. (Hedgecoe 1981, 24–29)

Naslednje leto Leitz na sejmu v Leipzigu predstavi serijsko Leico; s tem na mesto posamezne fotoplošče velike 9x12 cm, stopi serija posnetkov motiva na 35 mm širokem perforiranem filmu. (Bajd 1999, 8)

### 2.3 OD GIBANJA NA FOTOGRAFIJAH DO GIBLJIVIH FOTOGRAFIJ

V viktorijanskih časih so pri portretni fotografiji od portretirancev zahtevali popolno statičnost, v te namene so imeli celo vrsto pripomočkov, ki so preprečevali vsak najmanjši gib. Napredek fotografije, natančneje pojav hitrejših emulzij in boljšega papirja, med drugim privede tudi do ideje, da bi s pomočjo fotografije lahko “ujeli gibanje”.

Pionir fotografije gibanja je Edward Muybridge, ki se je sprva navduševal nad krajinsko fotografijo. S fotografijo gibanja se je srečal šele, ko ga je kalifornijski železniški magnat Leland Stanford prosil naj posname konja v galopu. Muybridge se je odločil, da bo to storil na dirkah v Sacramentu. Zaradi tehničnih težav mu to v prvem poksusu ni uspelo, se je pa ponovnega podviga, s finančno pomočjo Stanforda, lotil pet let kasneje. Uporabil je kar 12 kamer z elektromagnetnimi zaklopi delujočimi na urni mehanizem ter s stezo povezan električni sprožilec. Posnel je zaporedje fotografij, čez deset let pa so na podoben način posneli tudi prvi “foto-finiš” na dirkališču v New Jerseyu. Edwarda Muybridga je želja po prikazu konjskega teka v hitrem zaporedju dogodkov pripeljala do poskusov s projektorjem, ki ga je sprva poimenoval *zoogyroscope* in kasneje preimenoval v *zoopraxiscope*. (Hedgecoe 1981, 30)

Hedgecoe in Toulet, v povezavi z Muybridgeovim delom, kot izjemno pomembnega omenjata tudi francoskega profesorja Etienna Mareya, ki se je prav tako ukvarjal s

poskusi, da bi v fotografski objektiv ujel gibanje živali. Vendar Marey ni več snemal na fotografske plošče, temveč na dolg zvitek neperforiranega fotografskega papirja, ki se je odvijal pred objektivom, kar je rezultiralo v neenakomernem gibanju.

Glavni izziv je predstavljalo torej kako časovno uskladiti gibanje traku (na katerega se posname podobe) z odpiranjem zaslonke. Raziskave pri razvoju projektorja so bile precej neobetavne; nosilec fotografske slike mora biti namreč osvetljen z močnim virom svetlobe, število projeciranih slik v sekundi pa mora biti enako številu slik posnetih v istem času. Na zadovoljivo rešitev premikanja traku (nosilca slike) je bilo potrebno počakati še kar nekaj časa. (Toulet 1996, 29–34)

### 3 UVOD V KINEMATOGRAFIJO

*“Izum filma je navdihnil mit.”*

*Andre Bazin*

Jovanović besedo kinematograf opisuje etimološko; beseda izvira iz grške besede *kinema*, ki v prevodu pomeni gibanje in grške besede *graphein*, ki pomeni pisati s pomočjo gibljivih podob. Kavčič in Vrdlovec v svojem Filmskem leksikonu pomen besede razširita na uporabo tehničnih zakonitosti fotografije na področju gibljivih slik, natančneje, na fotografsko snemanje in reproduciranje predmetov, pojavov in dogodkov, v gibanju.

#### 3.1 ZAČETKI FILMA

Jovanović trdi, da obstajajo številni zgodovinski dokumenti, ki služijo kot dokaz o naporih civilizacij, da bi s pomočjo tehničnih naprav ali naravnih danosti ustvarili »žive slike« realnih in imaginarnih vsebin. S pomočjo razvoja fotografije konec 19.stoletja trud rezultira v izpopolnitvi filmske kamere, traku in projekcijskega aparata.

Leta 1888 izumitelj Louis Aime Auguste Leprince izdelava kamero s šestnajstimi objektivmi za papirni trak (s fotografsko emulzijo na obeh straneh), leto kasneje nato eksperimentira s kamero, ki je imela zgolj en objektiv, projektor z malteškim križem

ter perforiranim celuloidnim trakom. S to kamero mu je uspelo posneti več prizorov. Istega leta Edward Muybridge potuje po državah Amerike in s pomočjo *zoopraksisa* prikazuje dognanja o človeškem in živalskem gibanju. V New Jerseyu spozna Thomasa A. Edisona, med drugim izumitelja telegrafa, žarnice in fonografa (naprave za snemanje zvoka), ki kmalu po njunem srečanju dobi idejo o optičnem fonografu. S sodelavcem Williamom Dicksonom izdelata kinetograf, napravo za snemanje gibljivih slik in kinetoskop, napravo za predvajanje le-teh. Z namenom, da bi učvrstil fotografske posnetke, je Thomas A. Edison uporabljal film (perforiran na obeh straneh), enakomerno vrtenje traku pa je omogočalo zobato kolo. (Toulet 1996, 34–35)

Leta 1889 prične družba Eastman Kodak na ameriškem trgu proizvajati novo vrsto prozornega fotografskega materiala iz celuloznega nitrata, izum Hannibala Goodwina. William Dickson je naročil trakove iz fotografskega materiala, ki so bili široki 35 mm in v tistem trenutku se je na nek način "rodil film". Leta 1891 izpopolni kinetoskop, ki je deloval kot lesena omarica s kukalom, skozi katerega je lahko posameznik gledal animirani prizor posnet na filmski trak. Dickson prične snemati filme, posnete s kinetografom, vendar ima največ težav z dnevno svetlobo, ki za potrebe snemanja največkrat ni zadostovala. Iz omenjenega razloga leta 1893 v West Orangeu postavijo prvi filmski studio na svetu, neke vrste črno škatlo z odpirajočo streho, ki je bila zaradi mobilnosti postavljena na tračnice. Snemali so brez prestanka, posneto mešanico režije in improvizacije pa so posamezniki lahko videli s pomočjo kinetoskopa. Prvi prenos boksarskega dvoboja je doživel tak uspeh, da so dvoboj organizirali še enkrat (zgolj za potrebe snemanja) ter ga močno podprli z časopisno kampanjo; boksarski dvoboji imajo v razvoju filmskih začetkov posebno vlogo. Prvo dvorano s kinetoskopi so odprli leta 1894 v New Yorku, sledili so London, Pariz, Mehika in tako so gibljive slike postale uspešen del mednarodne trgovine. (Toulet 1996, 35–38)

Američani torej kot začetnika filma pojmujejo Edisona, Nemci pa laskavo titulo pripisujejo rojaku Maxu Skladanowskyu, ki je skupaj z bratom Emilom nasledil očeta - strokovnjaka za t.i. optično gledališče. Toulet opisuje delovanje predhodnice današnje kamere; spreminjajoče prizore so omogočale laterne z več objektiv, ki jih je Skladanowsky posodobil z izdelavo bioskopa. Najprej je na celuloidni trak posnel serijo filmskih zapisov, nadalnja tri leta pa je izdeloval velik projektor z dvema objektivoma, za katerega je uporabil perforiran trak s kovinskimi očesci (filmska

trakova sta tekla vzporedno in se izmenično prikazovala). Prva javna projekcija z bioskopom je bila leta 1895 v Berlinu, njena posebnost pa je bila organizacija in sestava programa (izključno varietejske točke).

Francoska uradno priznana izumitelj filma sta brata Auguste in Louis Lumiere, ki sta delala v očetovem fotografskem ateljeju. Leta 1881, takrat 17-letni Louis, izumi suho bromsrebro želatinsko ploščo, ki je bila izredno občutljiva na svetlobo. V Parizu, natančneje v pariški trgovini Edisonovih zastopnikov, sta naletela na kinetoskop in dobila idejo za lasten izum. Prevezela sta ameriški perforirani film, vendar so se jima ponavljale težave z mehanizmom za previjanje filmskega traku, ki ga je Louis Lumiere rešil z preprosto idejo - za snemanje je uporabil, izboljšal in prilagodil mehanizem šivalnega stroja, zobnik. Preprost izum, ki pomeni rojstvo kinematografa in uraden začetek filma kot ga poznamo danes. (Toulet 1996, 39–40)

Prototip naprave za snemanje, kopiranje in projekcijo filmov, ki ga je izdelal glavni mehanik v Lumierovi tovarni Charles Moisson, je deloval praktično; bil je lahek, zavzemal je malo prostora, njegove zmožnosti pa so bile skorajda neomejene. Frekvenca gibanja filmskega traku je bila šestnajst slik na sekundo, uporabljala sta perforiran celuloidni filmski trak širine 35 mm, z eno okroglo luknjico na vsaki strani fotograma. Zobnik je omogočil sunkovito pomikanje filma, ko se je film ustavil, se je odprl sektorski zaklop in film se je osvetlil oziroma projeciral na platno. (Toulet 1996, 39–41)

Toulet Lumiera opisuje kot strastnega raziskovalca in izumitelja. Vodila naj bi ga ideja o "popolnem" filmu; večjih dimenzijah, izboljšani kvaliteti projekcije, čistejšem zvoku, izrazitih barvah in plastičnosti slike. Na svetovni razstavi leta 1900 je bil film obravnavan zgolj kot veja fotografije, Lumiere pa se je med pripravami na razstavo zanimal zlasti za možnosti povečanja projekcijske površine. Na razstavi so sodelovali takratni znanstveniki in izumitelji, ki so predstavili svoje inovacije, z namenom ustoličenja filma kot perspektivne in samozadostne umetnosti. Kinematograf je bil postavljen v Galeriji strojev, platno je bilo 21 metrov široko in 18 metrov visoko, na njem pa so tekom razstave prikazali 15 kinematografskih posnetkov in 15 barvnih fotografij. Spored se je spreminjal in skupno so prikazali okrog 150 kratkih filmov.

### 3.2 PREHOD OD ČRNO - BELEGA K BARVNEMU FILMU

Ne glede na to ali je šlo za realizem ali estetiko, je film prav tako kot fotografija želel prikazati barve življenja (Toulet 1996, 44). Na prve poskuse barvnega filma so brez dvoma vplivale raziskave barvne fotografije, s katere razvojem so se ukvarjali izumitelji Charles Cros, Louis Ducos du Hauron, Gabriel Lippmann in brata Lumiere. Leta 1899 sta angleška inovatorja E.R. Turner in F.M. Lee naredila prve barvne posnetke s pomočjo ločenih filtrov (rdečega, modrega in zelenega), ki sta jih nato predvajala s projektorjem s tremi objektivi. Bodisi je šlo za estetske zahteve ali željo po dramatični intenziteti posnetka, takratni koloristi so poznali in uporabljali več ročnih oziroma mehanskih tehnik barvanja filmskih kopij. Prva metoda je bila nanašanje barve s čopičem v ateljejih, specializiranih za barvanje fotografij in steklenih plošč. Barvali so sliko po sliko, v primeru želje po doseganju intenzivnega učinka pa so bile za to potrebne priprave tekom snemanja; ozadje, dodatki, kostumi in ličenje so bili običajno sive barve, kar je pripomoglo k večji prosojnosti. Barve so mešali pred ali med nanosom, zaradi razlik, ki so nastale pa je bil vsak obarvani film pravzaprav unikatno delo. Po letu 1903 so za nanos vsake barve posebej uporabljali šablone, narezane po fotogramih, kar je zmanjšalo prelivanje barve na robovih. Okrog leta 1906 so za rezanje šablon in nanašanje barv pričeli uporabljati stroje; režiser George Albert Smith in Charles Urban sta razvila postopek imenovan Kinemacolor – kamera in projektor sta delovala s frekvenco 32 slik na sekundo, kar je bila skoraj dvakrat večja hitrost kot je bilo običajno, filmi pa so bili posneti skozi vrtljiv filter rdeče in zelene barve. Kasneje so razvili cenejše, enobarvne postopke; barvni učinki so bili skromnejši od ročnega barvanja, posledično je to pomenilo tudi enostavnejšo stilizacijo - modra je pomenila noč, rumena sonce itd. (Toulet 1996, 44–46)

### 3.3 UVOD V ZVOČNI FILM

Toulet opisuje stare načine usklajevanja vidnega s slišanim; kmalu so namreč vizualne izboljšave botrovale tudi razvoju na področju zvoka. Povzročanje hrupa je bila priljubljena scenska tehnika, ki so jo originalno uporabljali v gledališču; za platnom je nekdo običajno spremljal projekcijo in uporabljal različne predmete za povzročanje hrupa (pločevina - bučanje viharja, pihanje v stekleno svetilko - rjojenje, premikanje graha - valovanje morja itd.). Prve predstave v Grand Cafeju je, za



poudarjanje učinka filma, spremljal klavir. Potujoče kinematografe so spremljali lokalni pianisti, orkestri pa so (da bi pritegnili gledalce) igrali tudi pred dvorano. Glasbeniki, ki so spremljali filmsko predstavo, so kombinirali znane arije, modne popevke idr. Delno so improvizirali, kasneje pa so uporabljali t.i. napovedovalce, ki so razlagali in animirali predstavo, vendar je poklic izginil, ko so se pojavili prvi filmski napisi in mednapisi, ki so poudarjali filmsko dogajanje.

Obstajajo trije načini snemanja in reprodukcije zvoka; mehanski, optični (se prenaša v mejah frekvence 125 - 7000 Hz in presega zmožnosti človeškega ušesa) ter magnetni način (elektrika se pretvori v magnetni tok, ki se zapiše na nosilcu tona). Mehansko snemanje se je odkrilo relativno zgodaj, izumitelj Thomas A. Edison pa je bil prvi, ki mu je s pomočjo kinetoscopa uspelo ujeti in zadržati zvok. (Tanhofer 1981, 36)

Thomas A. Edison si je kinetoskop zamislil kot neke vrste optični fonograf; zanj je bila reprodukcija slike vedno povezana z reprodukcijo zvoka. Njegovi izumi so leta 1896 spodbudili raziskave francoza Augusta Barona, le-ta pa je istega leta patentiral sistem, ki je sinhronizirano reproduciral sliko in zvok. Mikrofoni so bili nameščeni nad odrom in povezani s samostojno zvočno kabino, kjer so se prežete vibracije zapisovale v vosek. Sinhronost valja in filmskega traku ni bila pretirano zadovoljiva, vendar so se poskusi z zvočnim filmom, neuspehom navkljub, nadaljevali. Na svetovni razstavi leta 1900 je bila prikazana projekcija Hamleta, kjer je operater v ozadju vrtil ročico v filmskem ritmu (zvok je bil posnet posebej). Težave s premajhno občutljivostjo fonografov za snemanje in težave z reprodukcijo pa je uspelo rešiti šele producentu Leona Gaumonta; Gaumont je v sodelovanju z inženirjem Gerogesom Laudetom znannstvenemu svetu predstavil rezultat skupnega raziskovanja – igralci so posneli t.i. *playback*, torej zvočno kuliso, po kateri so kasneje pred kamero oblikovali gibe in premikali ustnice. V dvoranah je kronofotograf tekel s pomočjo motorja fonografa in čeprav povezava fonografa s filmom pogosto ni obrodila sadov, je bilo vedno več novih postopkov, ki so ju povezovali (Oskar Messter, Henry Joly, Eugene Lauste). (Toulet 1996, 46–48)

### 3.4 VLOGA GIBLJIVIH SLIK

Po mnenju Parkinsona, se od vseh zvrsti umetnosti, filmska morda še najbolj opira na znanost in tehnologijo; rodila se je iz fascinacije nad razvojem tehnologije, gibanja, tudi razvojem optičnih iluzij ter preproste želje po zabavi.

Toulet nadalje opisuje kako je razvoj močnih virov umetne svetlobe za potrebe takratnih gledaliških predstav, kjer so uporabljali ogledala in vrtljive plošče, preoblikoval scenografsko estetiko. V tistem obdobju so, predvsem v namene salonskih zabav ter zaradi popularizacije izobraževanja v drugi polovici 19.stoletja, uporabljali t.i. *laterno magico* (majhna priprava, s pomočjo katere na steni vidimo različne obrise).

Naprave z več objektivami so postale bolj dovršene; omogočale so spreminjanje oblik, prelivanje le-teh ter gibanje. K razvoju filma oziroma širjenju filmske umetnosti so močno pripomogli takratni iluzionisti; čarovniške predstave (projektorji) so pravzaprav napovedovale kinematografsko predstavo. Gledališči Robert-Houdin in Egyptian Hall v Londonu sta kmalu oznanjala in promovirala "gibljive slike". Med pionirji filma je veliko iluzionistov; Felicien Trewey, ki je s prsti ustvarjal sence slavnih oseb ter nekaj časa celo vrtil filme (Antoine Lumiere je bil njegov prijatelj) in ameriški iluzionist Carl Hertz, ki je uporabljal animatograf ter organiziral filmske predstave na ladji s katero je potoval. (Toulet 1996, 54–55)

Navdušenje nad iluzionističnimi triki pripelje mladega umetnika Geoga Meliesa do filmske avantgarde. Leta 1888 je kupil gledališče Robert - Houdin in ustvarjal trike, ki jih je povezovala pravljичnost, fantastičnost in iluzija. Aprila 1896 prične Melies, s pomočjo kinematografa, projecirati "gibljive slike". Pričel je s predstavami filmov za Edisonov kinetoskop, nadaljeval pa s predvajanjem svojih filmov (v Lumierovem slogu). Naključje, ko se mu nekega dne v kameri zatakne film, predstavlja uvod v današnjo montažo. Na svojem vrtu je Melies postavil "atelje poz", v katerem je za svoje filmsko podjetje Star-Film posnel več kot petsto filmov. Preizkusil se je v več žanrih; od zgodovinskih filmov, dram, rekonstruiranih novic do komedij idr., uspeh pa je požel zlasti s pravljicami. Vsak prizor filma je, preden ga je posnel, najprej natančno zasnoval in narisal; njegov slog vsebuje prepoznavno estetiko, specifičen izbor tem in mojstrsko uporabo tehnike. Melies je uporabljal različne, tudi gledališke trike; trik zmenjave (z ustavitvijo teka kamere), trik preliva (postopek znan iz fotografij duhov), spreminjanje proporcev predmetov (snemani element vključi v drug element ali predmet približuje / oddaljuje) itd. Melies je svetovno slavo doživel s filmom Potovanje na luno, ki ga je posnel leta 1902. Film je bila zanimiva mešanica teatraličnosti in domišljije, dolžina filma je bila 13 minut, vsega skupaj pa je vseboval 30 prizorov. Uspehu navkljub se "Meliesovo obdobje" konča okoli leta 1906, ko se

spremenijo predvsem zahteve gledalcev - od fantazij proti komedijam in realističnim dramam. (Toulet 1996, 60–69)

### 3.5 RAZVOJ FILMSKE PRIPOVEDI

Mnogi teoretiki delijo mnenje - na temeljna eksistencialna vprašanja je človeštvo iskalo / išče odgovor s pomočjo štirih modrosti; s pomočjo filozofije, znanosti, religije in umetnosti. Vendar, po besedah Roberta McKeeja, teoretična narava filozofije, kompleksna narava znanosti ter izguba moči tradicionalne verske ideologije povzročajo, da se ljudje danes po odgovore najraje obračajo k viru - umetnosti zgodbe. Ljudje smo lačni filmov, romanov, gledališča, televizije in to v tolikšni meri, da je zgodba na nek način postala največji vir navdiha, ki poskuša priti do razumevanja življenja. McKee našo slo po zgodbi opisuje kot odraz globoke človeške potrebe po dojetanju vzorcev življenja, v okviru osebne in čustvene izkušnje. Preprosto povedano z besedami dramatika Jeana Anouilha: »Fikcija daje življenju obliko.«

Kot opisuje Toulet, dramatizacija in estetika prvih filmov izvirata iz pripovednih oblik 19. stoletja. Kasneje *laterna magica* filmu doprinese popolnoma nov repertoar tem ter razdelitev zgodbe na posamezne prizore. Predstave je običajno komentiral napovedovalec in ta navada je kasneje vplivala na zgradbo filma ter hkrati omogočala pojasnjevanje morebitnih nejasnih elementov v filmu. Abel poudarja, da se je najprej spremenila prostorska koherentnost – samostojne slike so se umaknile prostorski sintezi posameznih, med seboj povezanih posnetkov. Posledično je to pomenilo tudi drugačno časovno ureditev; sosledje, hkratnost in notranjo vzročnost prikazanih dogodkov.

Poleg *laterne magice* in vloge napovedovalca, so na razvoj oziroma oblikovanje zgodb in filmskih junakov vplivali tudi drugi dejavniki; eden od njih je zagotovo razvoj barvnega stripa, ki je v tistem obdobju kraljeval na prvih straneh ameriških nedeljskih dnevnikov. Predvsem je bila pomembna struktura stripa, ki je pomembno vplivala na filmski jezik; stripi so razdeljeni na sličice - enakovredne filmskim planom - in gradijo pripoved s pomočjo spreminjanja kotov pogleda, lokacij in izreza (vendar pa so bili režiserji v prvih letih 20. stoletja daleč od pripovednih kompetenc risarjev). Na razvoj filmske zgodbe je vplivala tudi glasbeno - plesno - gledališka umetnost imenovana variete; prvim filmom za kinetoskop so navdih predstavljala

newyorška glasbena gledališča ali potujoče gledališke skupine. Filmski prizori so bili podobni gledališkim prizorom; podobna scenografija, naracija predstave, kamera je bila postavljena “na mestu” gledalca in varietejske točke so bile večinoma posnete le v enem, splošnem planu. (Toulet 1996, 112–114)

Poleg kadriranja so režiserji relativno kmalu pričeli izrabljati globino vidnega polja, ki je bila dolgo močno pogojena z gledališčem (prizori so bili večinoma posneti v splošnem planu). Statična kamera kmalu ni več zadostovala, pričeli so se posluževati t.i. *travelinga* oziroma vožnje, ki so jo po letu 1900 uvedli tudi v igrane filme. V katalogih so imeli *travelingi* svojo rubriko imenovano panorama in gibanje kamere je bilo posledično imenovano panoramiranje. Okoli leta 1906 je takšno gibanje kamere dobilo tudi določeno funkcijo v filmski pripovedi. T.i. zasledovanje je vpeljalo veliko novosti; “panoramska kamera” je igralce spremljala dokler se je dalo, da je film še ohranil smiselno narativno strukturo. (Toulet 1996, 114–120)

Danes filmski naraciji pripisujejo različne pomene. David Bordwell in Kristin Thompson jo definirata kot “verigo dogodkov v vzročno - posledičnem odnosu, znotraj določenih prostorsko-časovnih kontinuitet.” Nadalnje Timothy Corrigan, v knjigi *A Short Guide to Writing about Film*, identificira dve temeljni komponenti v pripovedi; zgodba naj bi obsegala dogodke, ki so se že zgodili, zaplet pa naj bi obsegal taiste dogodke v določenem kronološkem zaporedju. Najbolj grob opis filmske pripovedi morda leži v načinu podajanja le-te; kako je film narejen in v kakšnem zaporedju se odvijajo dogodki. Roberts in Wallis izpostavljata sledeča vodila, okrog katerih naj bi se gibal klasični narativni film; dogodki si sledijo v stilu red/nered/ponovno pridobljeni red, poustvarjanje realnosti, linearna narativa, vzročno-posledično razmerje, zaplet je običajno “voden” s strani filmskega lika, osrednja vloga junaka in naracija mora imeti zaključek. (Roberts in Wallis 2001, 52–53)

### 3.5.1 UVOD V MONTAŽO

V začetnem obdobju filma so sočasnost dogajanja prikazovali s postavitvijo dveh dogodkov v istem “kadru”, dveh krajev na eni kulisi, dekor pa so običajno pregradili s pregrado, masko ali zatemnitvijo. Pogosto je tretjina filmske slike pripadala prizoru, ki je podprl vsebino (dialog) ali za prikaz razdalje, ki je dve osebi ločevala. Dvojna osvetlitev se je v tistem obdobju uporabljala za prikaz subjektivnosti oziroma odraz sanj, spomina, besed itd. Filmi z več prizori niso vedno omogočali tekoče pripovedi, zato so bile prekinitve dogajanja ali časovne elipse pogosta zadeva. Najstarejši način

povezave prizorov je bil t.i. preliv, ki ga je prvi uporabil Melies, ki je hkrati pri njem tudi najdlje vztrajal. Angleška produkcija je recimo uporabljala enostaven rez med prizoroma (preden je bilo vidno polje prazno). James Williamson v letih 1901 - 1902 uporabi nov pristop imenovan časovno prekrivanje ali ponavljalna montaža; akcija se iz prizora v prizor ne nadaljuje tekoče, temveč se delno ponovi v naslednjem prizoru. Časovne anomalije so bile v zgodnjih letih filma nekaj povsem običajnega; v primeru da se je pri snemanju spremenil kot zasledovanja, so pri snemanju naslednjega prizora znova posneli konec prejšnjega. (Toulet 1996, 120–127)

Toulet omenja tudi angleža Georgea Alberta Smitha, prvega človeka, ki je en prizor razdelil na več planov; veliki plan je vstavil med splošne plane, omejen je bil z črno masko, najavljen pa z lupo, teleskopom ali odprtino ključavnice. Menjaval je tudi splošne plane igralcev z velikimi plani tistega, kar naj bi igralci gledali - neke vrste subjektivni posnetek. Po letu 1903 vstavljanje velikega plana ni služilo zgolj za poudarjanje igralčevega pogleda temveč za poudarjanje določenih detajlov v posameznih prizorih.

### 3.5.2 UVOD V FILMSKI ŽANR

Prvi žanri segajo že v obdobje Aristotela, ki je takratne drame razdelil po vrednostnem naboju njihovih zaključkov glede na zasnovo zgodbe; zgodba se je lahko končala s pozitivnim ali negativnim nabojem, imela preprosto ali kompleksno zasnovo, iz česar so nastali štiri temeljni žanri: preprosti tragični, preprosti srečni, kompleksni tragični in kompleksni srečni. (McKee 2008, 79) Kasneje nova uveljavljena izrazna sredstva utrejo pot novim temam; filmska tehnika in tehnologija se je trideset let razvija vzporedno z razvojem scenarija. V 30-ih letih se po celem svetu uveljavi določena enotnost izraza filmske govornice. Jovanović navaja približno šest velikih in zmagoslavnih žanrov, ki so utrli pot današnji klasifikaciji: komedija, burleska, muzikal in plesni film, kriminalka in gangsterski film, psihološka in moralna drama, fantastični film ali grozljivka in vestern.

Danes Gomery in C. Allen žanr opisujeta kot intertekstualni sistem (zasnovi zgodbe vsiljuje svoja pravila, ki jih občinstvo pozna in pričakuje, da se bodo izpolnila), ki je deležen največ pozornosti ter definiran na osnovi oseb, tem, prizorišč, zgodb in ikonografije, ki se ponavljajo - žanr je torej tisto, kar filmsko občinstvo razpozna, je intertekstualni niz ozadij, ki sproži določena pričakovanja občinstva.

### 3.6 ODNOS DO ZAČETNE KINEMATOGRAFIJE

V vseh obdobjih prazgodovine filma so fenomen gibljivih slik, ustvarjenih z igro svetlobe in senc oziroma oblikovanje novega umetnega prostora in časa, dojemali na nek način filmsko. Tisk je o prvih filmskih projekcijah poročal omejeno, več je bilo kritik na račun kinematografa, kot na račun filmov. T.i. fotografija gibanja je bila razumljena šele okrog leta 1910, predvsem pri slikarjih, ki so iskali nove pikturnalne rešitve, oziroma širše, avantgardistih v Evropi, ki so želeli v svoji estetski praksi stopiti čez literarno mišljenje značilno za evropsko kulturo. Menili so, da kinematografski medij lahko pomaga pri realizaciji številnih avantgardnih idej in tako uresniči nov postrenesančni koncept slike. (Jovanović 2008, 11)

#### 3.6.1 RAZVOJ FILMA PO PRVI SVETOVNI VOJNI

David Cheshire opisuje razvoj filma v Evropi, ki še zdaleč imel enake kontinuitete kot recimo filmski razvoj v ZDA. Po prvi svetovni vojni je bila evropska filmska industrija primorana pričeti od začetka; neke vrste odskočno desko je predstavljala Rusija, ki je filmsko umetnost postavljala na prvo mesto. Ruska šola filma tako revolucionira možnosti nemega filma, dopolnjujoč Griffithov pionirski doprinos; prične se raziskovati neskončne možnosti filmske montaže. Vertov preučuje proces nastajanja filma in ga primerja z futurističnim strojem, medtem ko Sergej Eisenstein oblikuje in podpira teorijo, da montaža predstavlja niz sporov. Kot navaja Cheshire, Eisensteina ni zanimal tok filmske zgodbe, temveč kumulativno - intelektualni efekt njegovega vizualnega prikaza - želel je "osvoboditi delo definicije časa in prostora". Nekaterim drugim sovjetskim režiserjem je bila najpomembnejša dramska naracija (Pudovkin) in čeprav so bili filmi mnogokrat orodje propagande, je v filmih prevladoval določen poetični simbolizem (ki vse do danes predstavlja vrhunec nemega filma). V obdobju med letoma 1919 in 1925 filmska umetnost v Nemčiji doživlja izjemno hiter razcvet; filmski studii v Neubabelbergu so bili najbolj opremljeni in največji na svetu. V njih so snemali epe in zgodovinske drame z razkošno scenografijo vsi vidnejši režiserji tistega časa - Ernst Lubitsch, G.W. Pabst, Paul Leni, Fritz Lang itd. Kot nadalje razlaga Cheshire, je bilo ponovno oživljanje nemške preteklosti recimo temu posledica weinmarskih "uličnih filmov", njihova značilnost pa je bila velika pokretnost kamere - t.i. subjektivna kamera. Vsebinsko so v tem obdobju odkrivali notranjost posameznika, kar je bil izrazit vpliv

skandinavskega filma. Po letu 1925 nemška filmska industrija doživi padec, kajti v vzponu je ameriška neustavljiva sila filmske industrije - Hollywood.

V Franciji je bil, po propadu monopola "Lumierovih filmov", skorajda edini filmski zanesenjak, kritik in režiser Louis Delluc. Pod njegovim vplivom vznikne tudi Abel Gance, čigar slovite tehnike na posebno platno - prizori posneti na parih kvadratih - so pravzaprav revolucionarne še danes. Filmi se pričnejo žanrsko opredeljevati (Rene Clair - komedije, Jacques Feyder - socialni filmi, Bunuel - nadrealistični film itd.) Hollywood v 20.ih letih prejšnjega stoletja pretreseta pojav zvočnega filma ter ekonomski, borzni zlom. V kasnejših letih postane snemanje filmov dražje, pojavi se fenomen zvezd in filmska industrija se prične komercializirati. Vzpon Hollywooda je takrat pomenil zaton evropske filmske industrije; zahteve ameriškega trga so skorajda popolnoma monopolizirale produkcijo filmov. Razvoj filma se nadaljuje tudi iz tehničnega vidika; uporaba premičnih umetnih luči, ortokromatski film (neobčutljiv na rdečo barvno frekvenco) zamenja pankromatski film (občutljiv na vse barvne frekvence), standardizira se hitrost zvoka ter uvedejo nove tehnike reproduciranja zvoka (sistem zapisa zvoka na ploščo imenovan *Vitaphone*). (Cheshire 1980, 24–25)

Silvan Furlan v Filmografiji slovenskih celovečernih filmov opisuje odnos do filma na slovenskem ozemlju ob koncu leta 1919, ko je bilo slovensko ozemlje priključeno Kraljevini SHS. V tistem obdobju je na omenjenem območju delovalo približno 18 stalnih kinematografov, v nadaljnjih dvajsetih letih pa se številka poveča na 63. V tistem obdobju so bili kinematografi last zasebnikov ali raznih društev, vendar zaslužki niso bili dovolj veliki, da bi omogočili proizvodnjo domačih filmov - prevladovali so predvsem filmi ameriške produkcije. V dvajsetih letih so licenco oziroma obrtni list za snemanje filmov dobili Veličan Bešter, Josip Pogačnik in Metod Badjura, ki so se omejili predvsem na snemanje kratkih, zaradi razmer nedobičkonosnih filmov. Snemanje filmov je v tem obdobju pritegnilo tudi številne mednarodno uveljavljene slikarje (Božidar Jakac idr.). Leta 1927 so pričeli Janko Ravnik, Egon Planinšek in Milan Kham (člani kluba Turist) pripravljati snemanje prvega nemega celovečernega filma V kraljestvu Zlatoroga, ki ga je posnel skladatelj Janko Ravnik. Leto zatem nastane drugi nemi celovečerni film Ferda Delaka z naslovom Triglavske strmine (v produkciji Sava filma). Milan Kham, lastnik Kina Union, leta 1939 ustanovi prvo pravo filmsko podjetje Emona film, ki si je lastilo opremo za snemanje tona, montažo in podnaslavljanje. Sodelujoči so bili producent Milan Kham, režiser in snemalec Mario Foerster, snemalec, tonski mojster in

konstruktor Rudi Omota ter snemalca Anton Smeh in France Cerar. V produkciji Emona filma so posneli vrsto kratkih dokumentarcev.

### 3.6.2 RAZVOJ FILMA PO DRUGI SVETOVNI VOJNI

Po koncu druge svetovne vojne je bilo posledice vojne čutiti povsod. Kot razlaga Mirjana Borčič, je za to obdobje značilen občutek negotovosti ter mrzlično iskanje moralnih in idejnih vodil. Filmski ustvarjalci so opuščali sociološke analize osebnosti ter se osredotočili na posameznikov čustveni svet. Zanimalo jih je psihološko razmerje posameznika do družbe; Fellini se je osredotočil na pomanjkanje čustev in človečnosti, Bergman na smisel bivanja, Antonioni na izgubo zavesti itd.

Vojna je močno vplivala na razvoj filmske industrije tako v ZDA, kot v Evropi; prevladovali so akcijski filmi. Anglija doživi vrhunec filmske popularnosti z mešanico umetniško-dokumentarnih filmov, v Italiji se razvije val neorealizma (kamera se osvobodi studia, uporaba dokumentarnih kadrov, igralci so naturščiki – Visconti, Rossellini itd.). Cheshire kot skupni imenovalec posledic druge svetovne vojne opisuje kot neke vrste stanje šoka, ki je bodisi stremelo k begu od realnosti ali nasprotno, k poglobljanju občutij preteklih realnih doživetij, kar se je močno odražalo na takratni filmski kulturi. (Cheshire 1980, 28)

Cheshire izpostavlja tudi pomen novih tehničnih rešitev - novi Kodakov filmski trak omogoči t.i. tehnike širokega ekrana - kar je pomenilo uporabo masivne opreme, ki jo naokrog prevažajo v posebnih prilagojenih vozilih. Po njegovem mnenju so se najboljši filmi tistega časa snemali v Indiji in na Japonskem; oživljanje japonske preteklosti v povezavi z vizualno izrazito strogo izčiščeno estetiko, je imelo velik vpliv na kinematografijo zahodne Evrope in skandinavskih držav. Leta 1959 se pojavi omenjeni Novi val, ki ga, kot razlaga Cheshire, močno podprejo Andre Bazin in mnogi drugi francoski filmski kritiki, kot so Claude Chabrol, Louis Malle, Francois Truffaut, Alain Resnais, Eric Rohmer in Jean Luc Godard. Bazinov časopis *Cahiers du Cinema* postane neke vrste Biblija nove filmske religije. Vsem pristašem filmskega novega vala je bil skupen odpor do tradicionalnega, predvsem tradicionalnih tehnik montaže, z navdušenjem pa so pozdravljali globinsko kompozicijo, ki so jo uporabljali Murnau, von Stroheim, Welles in Renoir. Značilnost novovalovskega gibanja je bil tudi njihov odnos do pojmovanja avtorja kot edinega ustvarjalca filma. V naslednjih štirih letih je svoje filme snemalo približno 170 režiserjev, katerih dela so popolnoma spremenila pogled na filmsko umetnost.



Filmska zgodba je bila predstavljena s pomočjo tehničnih in narativnih novitet; boljša tehnična oprema (leče), uporaba globinske ostrine, širši format, trendi osvetlitve v nizkih tonih, hitri rezi, improvizacije, žanrska prepletanja, rušenje ločnice med profesionalnim in amaterskim filmom idr.

Ustvarjanje filmarjev tistega časa je vodila nit neorealizma. Cesare Zavattini, teoretik in scenarist, je "idealni film" opisal kot 90 minut dolg film o življenju človeka, kateremu se ne zgodi popolnoma nič. S tem je želel poudariti pomen prikaza vsakodnevnega življenja, v nasprotju z eskapizmom, spektakli in retoriko filma v obdobju medvojnega terorja. Glavno vodilo takratnega ustvarjanja je bilo torej gibanje neorealizma, ki je tehnične, intelektualne in estetske inspiracije črpal iz francoskega filma. Neorealizem je vsemu navkljub ostajal trdno zakoreninjen v ideji revščine in pesimizma nedavne zgodovine, z željo osvetliti družbeno - ekonomski vpliv avtoritarizma in vojne ter se hkrati upreti represiji potencialnega filmskega izraza, ki je bila prisotna dve polni desetletji. Navsezadnje pa je sam avtoritarni režim izučil nemalo neorealističnih filmskih ustvarjalcev. (Parkinson 2002, 150)

#### 4 FOTOGRAFIJA V FILMU ALI FILMSKA FOTOGRAFIJA

*"Svetloba je filozofija filma."*

*Douglas Sirk*

Da bi razumeli prevod fotografije v kinematografijo, je potrebno vedeti kaj fotografija je oziroma kako upodablja svet okoli nas? Branko Balažic fotografijo dojema kot krajevno, časovno in pojmovno pogojeno resničnost, ki jo v danem trenutku fotograf zazna; kot iluzijo objektivnega, realnega sveta. Izhajajoč iz omenjenega, je kinematografija potemtakem replika resničnosti, ki ji botrujejo subjektivni dejavniki ustvarjalcev in interpretov ter objektivni dejavniki danih tehnoloških zmožnosti.

## 4.1 TEHNIČNE OSNOVE DELOVANJA FOTOAPARATA IN FILMSKE KAMERE

Fotoaparat in kamera sta tako po zgradbi kot delovanju zelo podobni orodji; kamera se je razvila iz fotoaparata, oboje pa deluje na principu preprostih optičnih osnov prepuščanja in uravnavanja svetlobe.

Vse kamere imajo enak osnovni namen - beleženje gibanja s pomočjo velikega števila fotografij, običajno posnetih na filmski trak. Le-te oko, zaradi števila spreminjajočih slik na sekundo, zazna kot neprekinjeno gibanje. Z drugimi besedami, je to, kar deluje kot gibanje, pravzaprav sled niza nepremičnih fotografij. (Cheshire 1980, 32)

### 4.1.1 FOTOAPARAT

Vsi fotografski aparati so v osnovi sestavljeni enako; so neke vrste škatle, ki skozi objektiv prepuščajo svetlobo. Fotoaparat ima 6 pomembnih komponent, ki ustvarjajo in beležijo slikovno ravnino; objektiv, ki je narejen tako, da z njim lahko nastavljamo ostrino, s spreminjanjem razdalje med objektivom in slikovno ravnino pa dosežemo, da pridejo željeni deli motiva v gorišče; odprtina zaslonke, s pomočjo katere uravnavamo količino svetlobe, ki pada skozi objektiv na film in s katero hkrati uravnavamo tudi globinsko ostrino; hitrost zaklopa uravnava trajanje osvetlitve; slikovno polje je področje v fotografskem aparatu, kjer je slika izostrena in kjer se film osvetli (v primeru analogne fotografije); svetlomer, katerega funkcija je merjenje odbite in vpadne svetlobe skozi objektiv (gleda enako sliko kot fotografovo oko) ter iskalo, ki omogoča fotografu opredeliti motiv in določiti kompozicijo. (Hedgecoe 1981, 34, 46)

Fotografski aparat je torej naprava, ki od predmeta odbite svetlobne žarke usmeri v objektiv (sodobni objektivni so sestavljeni iz več vrst leč v točno določenem vrstnem redu), pri čemer osvetlitev uravnava zaklop in zaslonka. Zaslonka je običajno sestavni del objektiva in deluje v skladu z zaklopom, ki je v ohišju aparata - za vsako jakost svetlobe mora velikost odprtine zaslonke ustrezati hitrosti zaklopa.

### 4.1.2 KAMERA

Podobno kot fotoaparati, so tudi vse kamere v osnovi enake; sestavljene so iz ohišja kamere, objektiva, zaklopa, iskala, transportnega mehanizma, držala (ročno ali za stativ) in vzmetnega mehanizma (ročno ali baterijsko). (Antonić 1984, 16)

Ohišje kamere povezuje vse dele kamere v celoto, izdelovalci filmskih kamer pa se trudijo le-to čimbolj prilagoditi ročni uporabi. Visoka kakovost optičnih in mehanskih delov je ključnega pomena, običajno kamera vsebuje t.i. kompedij, ki objektiv ščiti pred nezaželenimi svetlobnimi refleksi iz strani, drži različne filtre ter omogoča posebne vizualne filmske trike. Ohišje je narejeno protišumno, kar omogoča neposredna zvočna snemanja. (Kocjančič 1980, 33)

Objektiv predstavlja optično-mehansko celino, nameščeno na sprednji del kamere. Naloga objektiva je, enako kot pri fotografskem aparatu, prenos zmanjšane slike snemanega predmeta na svetlobno občutljivo emulzijo v notranjosti kamere. Objektiv je narejen iz kovinskega cilindra v katerem so nameščene leče in zaslonka, ki uravnava njegovo odprtino. Zaščitni poklop je običajno nameščen preko roba kovinskega cilindra, katerega notranjost je premazana s črno barvo (v izogib odbiti svetlobi). Število, vrsta in razpored leč v objektivu je odvisna od njegovega namena. Med lečami se nahaja zaslonka, največkrat sestavljena iz večjega števila črnih kovinskih lističev razporejenih tako, da njihovo gibanje omogoča okroglo odpiranje in zapiranje, z drugimi besedami, uravnava količino vhodne svetlobe na filmsko emulzijo. Zaslonke si sledijo po vrsti od najbolj odprte do najbolj zaprte, med njimi je dvakratna razlika v osvetljeni površini (zaslonka 11 recimo prepušča dvakrat več svetlobe kot zaslonka 16), obstajajo pa tudi vmesne stopnje. Na drugi strani zaslonke je priklop za pričvrstitev objektiva. Enostavne osem-milimetrske kamere imajo običajno samo en objektiv (goriščna razdalja je 12,5 ali 13 mm), pri katerem ponavadi ni potrebno regulirati ostrine (fiksfokusni objektiv). Obstajajo kamere z dvema objektivoma, ki se nahajata eden nad drugim in menjujeta položaj (snema tisti, ki je zgoraj), drugi služi kot tele objektiv, goriščna razdalja pa se giblje med 20 - 190 mm. Tretja vrsta kamer ima tri objektivne, razporejene na krožni plošči, ki se obrača okrog svojega centra. Na njej se nahajajo normalni objektiv, širokokotni objektiv in teleobjektiv. Od vrste objektiva oziroma odprte zaslonke je odvisno vidno polje ter globinska ostrina (vgrajen daljnomer). (Antonić 1984, 16–23) Kot navaja Tanhofer, se objektiv ločijo glede na goriščno razdaljo in vidni kot, svetlobno moč in prepustnost ter ostrino in kontrast.

Goriščna razdalja je razdalja od centra leče do mesta, kjer se svetloba fokusira. Goriščna razdalja kontrolira globino in lestvico slike (vizualne karakteristike leče). Normalna goriščna razdalja leče na filmski kameri je od 35 - 50 mm. Krajša goriščna razdalja od 35 mm pripada t.i. širokokotni leči, ki zajema širši vidni spekter od

človeškega očesa. Uporaba tovrstnih leč ob močni osvetlitvi omogoča veliko globinsko ostrino. Objektiv z daljšo goriščno razdaljo od 50 mm se imenuje telefoto, le-ta producira sploščeno sliko (poudarek, bližina, hitrost). Prilagajanje goriščne razdalje se uravnava z t.i. *zoom* objektivimi, s katerimi se običajno dosega učinek dramatičnega fokusa. (Roberts in Wallis 2001, 25–26)

Normalni objektiv torej podaja sliko enakovredno vidnemu polju človeškega očesa, perspektiva je naravna, morebitno gibanje vzdolž osi objektivna pa ima naravno hitrost; kader deluje “naravno poln”. Pri širokokotnem in teleobjektivu so normalni odnosi perspektive porušeni, odstopanja od normale bodo večja, tem večje bo odstopanje od normalne goriščnice. Pri širokokotnih objektivih je perspektiva potencirana, prostor zgleda globlji in bolj prostran. Vertikalne linije, odvisno od t.i. rakursa, dajejo “rušilni” občutek, tako da ima gledalec občutek da so stvari na platnu višje kot dejansko so. Vsako gibanje vzdolž optične osi (proti kameri ali stran od kamere) deluje hitrejše, kajti vsak premikajoči objekt menja relativno višino glede na statične objekte v kadru. Občutek hitrosti, odvisno sicer od kota, lahko doseže popolnoma nenaravne razmere. Vsako gibanje glede na os objektivna deluje počasnejše (glede na širok prostor), relativni odnosi objektov se menjajo počasneje. Splošna ostrina kadra deluje večja zaradi večje globinske ostrine, ki seže od prednjega do zadnjega detajla in vključuje vse podrobnosti. Kader deluje manj napolnjen, ker vključuje širši prostor. Snemalec lahko snema iz roke, vsi nezaželjeni gibi in nesigurnosti ostanejo bolj ali manj neopazni. Pri teleobjektivu je situacija drugačna; perspektiva deluje sploščena, prostor izgleda plitek in manjši kot je v resnici. Vertikale se ne rušijo tudi ob ekstremnih rakursih. Ekstremne teleobjektive se uporablja tudi za doseganje posebnih učinkov (inverzna perspektiva idr.). Vsako gibanje vzdolž optične osi kamere deluje nenaravno in počasno, ker se relativna velikost objektov ne menja oziroma se menja počasi. Vsako gibanje glede na os objektivna deluje opazno hitrejše; zaradi ozkega vidnega kota se objekt giblje skozi relativno majhen prostor, ozadje se hitro menja. Panorama je izrazito opazna, ker se odnosi objektov v kadru pogosto menjajo. Splošna ostrina slike je majhna, zaradi majhne globinske ostrine (slika ne bo zajemala detajlov). Kader deluje “polno”, ker se vanj vključi zgolj tisto kar je pomembno. Praviloma se snema s pomočjo stativa, brez stativa se snemajo zgolj premikajoči se objekti. (Tanhofer 1981, 128–134)

Svetlobna moč objektivna pomeni sposobnost leče za prepustnost svetlobe. Eden od temeljnih predpogojev za korektno fotografsko sliko, je zmožnost kontrole količine

svetlobe, ki pronica na emulzijo (količina mora biti pri določeni zaslonki vedno enaka, ne glede na svetlobne pogoje). (Tanhofer 1981, 100) Prepustnost objektiva, najpreprosteje povedano, pomeni količino absorbirane in količino odbite svetlobe. (Tanhofer 1981, 102)

Vtis ostrine filmske slike je odvisen od večih dejavnikov; optimalna ostrina je odvisna od kvalitete objektiva, emulzije na katero se snema, pravzaprav od kvalitete vsake tehnične malenkosti vse tja do filmskega projektorja. Teoretično ostra slika pomeni, da točkasti izvor svetlobe izgleda kot točka; manjša je točka, bolj ostro slika deluje. Zdravo človeško oko kot ostro zaznava vsak krog, ki je od očesa oddaljen 25 cm in ima premera 0,25 mm, kar se je oblikovalo kot standard za zaznavanje ostrine. Od ostrine je odvisen tudi vtis plitkega ali globokega fokusa; globlje v sliko gre ostrina, bolj bo slika izgledala ostra in obratno, plitkejša je ostrina cone, bolj nerealistično bo slika delovala. Kontrast objektiva je v prvi vrsti odvisen od razpona svetlobe, hkrati pa je odvisen tudi od vrste tehničnih zakonitosti; od objektiva kamere in dogajanja (po tem ko prepusti svetlobo) itd. Nemogoče je doseči popolnoma ostro sliko; zaradi raznih aberacij, difrakcije ter neizogibnih proizvodnih napak bo imel vsak objektiv svojo mejo razločevanja detajlov. Višji je ta limit, bolj bo slika kontrastna, torej manjša ostrina pomeni tudi manjši kontrast. (Tanhofer 1981, 95–112)

Zaklop, najpreprosteje povedano, prepušča svetlobo na film. Pri filmskih kamerah je zaklop polkrožna ploščica, ki se vrti med objektivom in filmom, imenuje pa se sektorski zaklop. T.i. sektor ima dve nalogi; osvetljuje film ter omogoča premikanje filmskega traku, medtem ko krilce zapira pot svetlobi. Boljše kamere imajo dve polkrožni ploščici, ki med seboj zapirata "svetli kot" in s tem krajšata ali podaljšujeta osvetlitvene čase. Sektor je bistven del vsake filmske kamere in projektorja - v njem je skrito bistvo kinematografije ter iluzije gibanja. (Kocjančič 1980, 37)

Iskalo je običajno nameščeno na zgornjem delu kamere, nad objektivom, vgrajeno pa je v ohišje kamere. Je optična naprava, ki med snemanjem omogoča natančno določanje slikovnega izreza. Na osnovi preprostega iskala - ikonometra, so z vgrajevanjem razpršilne leče razvili več t.i. neposrednih iskal, katerih skupna značilnost je da ne pokažejo porazdelitve optične ostrine. Iskala so pogosto kombinirana z daljnomerom - napravo za natančno določanje oddaljenosti predmetov od kamere. Danes so najbolj uporabna zrcalna iskala, kjer se slika opazuje neposredno skozi snemalni objektiv, popoln pa je tudi nadzor nad ostrino. Danes imajo mnoge filmske kamere iskala *TTL = Trough The Lens* = skozi objektiv. Optični

sistem iskala je pogosto povezan z avtomatičnim merjenjem svetlobe ter uravnavanjem zaslonke. Iskalo je osnovno orodje, s katerim opazujemo motiv in likovno komponiramo vse sestavne elemente slike. (Kocjančič 1980, 38–41)

Transportni mehanizem kamere je nekoliko bolj zapleten od transportnega mehanizma fotoaparata; njegova prva naloga je, da v času ko krilce sektorja zatemni odprtino okenca, film pomakne za sličico naprej, druga naloga je spreminjanje enakomernega teka filma v suknovito gibanje in nazaj - s pomočjo zobnika, tretja naloga transportnega mehanizma pa je navijanje filma na kolut, v magazin ali na kaseto. Nekatere kamere imajo poleg transportnega zobnika tudi t.i. stabilizacijski zobnik oziroma zobnik za umirjanje slike, ki seže v luknjice oziroma perforacije filma. Kot rečeno, tudi filmska kamera pravzaprav snema samo statične fotografije (običajno 18 ali 24 v sekundi). Sektor, zobnik in film z luknjicami oziroma perforacijami so glavne lastnosti kinematografije, ki se od Lumierovih začetkov niso bistveno spremenile. (Kocjančič 1980, 41–44)

Vzmetni mehanizem; ob koncu prejšnjega stoletja je Louis Lumiere uporabljal oziroma sukal (simbolični gib, ki označuje “filmsko snemanje”) filmskim ustvarjalcem dobro znano klasično ročico, ki jo je kasneje zamenjalo pero (posnetki dolgi max. 30 sekund). Za daljše posnetke so izumili električni motor, ki ga običajno napaja manjša akumulatorska baterija (skrita v ohišju kamere ali v ročaju kamere), sinhroni električni motorji pa omogočajo sinhrono snemanje slike in zvoka. (Kocjančič 1980, 44)

Po pritisku na sprožilec prične kamera teči; hitrost gibanja filma skozi kamero običajno imenujejo tek ali frekvenca filmske kamere. Frekvenca se meri s številom sličic, ki jih kamera posname v sekundi; pri nemih filmih so uporabljali tek šestnajstih sličic v sekundi, zvočni film je sprva začel pri osemnajstih sličicah, ki predstavljajo najmanjšo hitrost, pri kateri na platnu ne opazimo trepetanja slike, kasneje se je zvočno snemanje “ustavilo” pri štiriindvajsetih sličicah na sekundo, kar pomeni tudi optimalno hitrost za kvaliteto zvoka. Pri frekvenci kamere je najpomembnejše dejstvo - čim hitreje teče kamera, krajši je čas osvetlitve filma (ki je odvisen tudi od odprtine sektorskega zaklopa). Tek kamere torej lahko spreminjamo, tek projektorja pa je konstanten. Da bi razumeli efekt podaljšanega ali skrajšanega filmskega časa, je potrebno primerjati tek kamere in tek projektorja; v primeru, da tečeta enako hitro, filmski čas na platnu deluje normalno, v drugih primerih se dogajanje odvoja hitreje oziroma počasneje. (Kocjančič 1980, 45 – 46)

#### 4.1.2.1 KAMERA IN FILMSKI TRAK

Izum filma leta 1889, je rezultat plodnega sodelovanja Georga Eastmana in Thomasa Edisona; Eastman je zaslužen za idejo filma, Edison pa za obliko in velikost le-tega; prvi filmi so imeli širino 3 / 8 palca. Ta stari merski sistem je odgovoren za nastanek 35 mm filma - narejen na osnovi celuloznega nitrata - narejenega predvsem za potrebe komercialne filmske industrije, ki se je obdržal skoraj 50 let. Šele po letu 1923 pričnejo uporabljati manj nevarno acetatno celulozo. Osnova filmskega traku je bila debela 0,13 mm ali 0,2 mm, z dodatkom vezivne plasti, ki je preprečevala odzivnost na statično elektriko. Nanašanje emulzije je izredno kompleksen postopek (barvni film ima tudi do 7 nanosov), trakove nato narežejo (v prostorih s konstantno temperaturo in vlažnostjo) na različne širine ter trakove perforirajo. Filme navijejo na plastična vretena in na različne načine odrežejo določeno dolžino, odvisno od namembnosti traku. V fotografiji in kinematografiji se uporablja različne filme; snemalni negativni filmi dajejo tonalno obrnjeno sliko, pozitiv dobimo šele z povečavo oziroma kopiranjem. Pogosti so tudi t.i. obračalni filmi, ki jih razvijajo s posebnim obračalnim postopkom. (Kocjančič 1980, 63–65)

Brata Lumiere sta prvotno uporabljala trak, ki je imel ob vsaki sličici dve okrogli perforaciji, kasneje sprejmejo Edisonov sistem s štirimi okroglimi perforacijami na višino sličice - ta sistem je ostal nespremenjen do danes. Pri 16 mm filmih se uporablja enotna perforacija, ki je pravokotna in spominja na KS obliko; dvostranska perforacija se uporablja večinoma za snemanje in "neme" kopije, enostranska perforacija pa za kopije z zvočnim zapisom. (Kocjančič 1980, 65)

Za dober snemalni rezultat je potrebno poznati lastnosti filmskega traku. Lastnosti filmskega traku najhitreje spoznamo, če poznamo proizvodne postopke pri nastanku filma oziroma iz česa je film narejen. Fotografska emulzija je tanka plast želatine, v kateri so enakomerno porazdeljeni mikroskopsko majhni kristali srebrovega bromida, občutljivi na svetlobo. Svetloba rahlja kemično zvezo med srebrovimi in bromovi atomi, posledično lahko razvijalec reducira bromove atome, preostali delci čistega kovinskega srebra pa so v plasti videti črni. Z drugimi besedami, osvetljeni deli filma so črni, sliko s tako obrnjenimi svetlobnimi razmerji pa imenujemo negativ. V izogib kasnejši potemnitvi neosvetljenih delov bromovega srebra, uporabimo t.i. fiksir ali ustaljevalec. (Kocjančič 1980, 51–52)

Občutljivost filma je eden ključnih faktorjev pri pravilnem rokovanju z naravno ali umetno svetlobo. Pojem občutljivosti lahko najpreprosteje pojasnimo kot hitrejšo ali počasnejšo odzivnost srebrovega bromida na svetlobne vtise. Med različnimi načini merjenja občutljivosti fotografskega materiala sta se obdržala dva; merjenje v stopinjah DIN (*Deutsche Industrie Normen*) in v stopinjah ASA (*American Standards Association*). Občutljivost filmskega traku se navadno nastavi na vrtljivi skali električnega svetlomera oziroma s posebnim vrtljivim gumbom. (Kocjančič 1980, 52–53)

Gradacija nam pove na kakšen način različne emulzije različno podajajo tonske vrednosti; večji je kontrast, večja je gradacija (t.i. trda gradacija), nepristranske plasti imenujemo normalne gradacije, gradacije zabrisanih sivin in nekontrastnih senc pa imenujemo mehke gradacije. (Kocjančič 1980, 53)

Splošna občutljivost, gradacija in zrnatost emulzije so tri lastnosti, ki so med seboj neločljivo povezane; nizko občutljivi filmi imajo visoko oziroma trdo gradacijo (močen kontrast) in najbolj drobno zrno (zrnatost pomeni grobo strukturo fotografske slike in nemirno sliko pri projekciji filma zaradi presledkov med srebrovimi zrnici), pri visoko občutljivih filmih pa je ravno obratno. Pri razvijanju v studiu se uporablja t.i. gradacijsko krivuljo, ki ima obliko črke S, le-ta pa v vsaki točki izraža odvisnost začrnitve od naraščujoče svetlobe oziroma osvetlitve. Bolj strma kot je krivulja, bolj trda je gradacija in obratno. Normalna gradacijska krivulja se dviga pod kotom 45 stopinj, njena *gama* vrednost (trdotna stopnja nekega materiala s tangensom kota krivulje) je enaka 1 (v fotografiji velja, da je *gama* vrednost 1 najbolj ugodna); negativni z *gama* vrednostjo nad 1,2 so za normalno povečevanje na papir prekontrastni, medtem ko so negativni z *gama* pod vrednostjo 0,8 premalo kontrastni. Omenjena vrednost je izjemno pomembna, kajti takrat ko je *gama* blizu vrednosti 1, je normalno podan celotni svetlobni razpon. Svetlobni razpon hkrati pove tudi kakšna je osvetlitvena toleranca oziroma dovoljena napaka pri osvetlitvi. (Kocjančič 1980, 53–56)

Poznamo tudi različne načine polnjenja kamer s filmskim trakom; film vlagamo v kasete, magazine, vložke in na kolute. Pri 16 mm kamerah je najbolj razširjeno polnjenje s koluti, ki se jih lahko vložijo na svetlobi - filmski trak je neprozoren in sam sebe varuje pred osvetlitvijo, vendar se je potrebno izogibati močni direktni svetlobi. V kasetah prehaja 16 mm film iz odvijalnega na navijalno vreteno skozi mehanizem kamere, v kasetah pa je tudi večja količina traku, zaradi česar imajo kasete običajno



tudi pomožni pogonski elektromotorček. Kasete se lahko polnijo v temnici ali v temnični vreči, v primeru da je kaseto potrebno zamenjati na terenu. Pri 8 mm kamerah je najbolj uveljavljen sistem v tovarni polnjenih vložkov (približno 15 m uporabnega filmskega traku). Pri avtomatskih kamerah občutljivost filma samodejno nastavi zobec na sprednjem delu vložka. (Kocjančič 1980, 44–45)

#### 4.1.2.2 FORMAT FILMA

V času ko Edison prične realizirati idejo o 35 mm filmu, si zamisli razmerje širine in višine 4 : 3 (1 : 1,33), ki se je imenovalo "polni format". (Cheshire 1980, 33) Leta 1923 podjetje Eastman Kodak izumi film širok 16 mm, ki je bil predvsem cenejši, varnejši (manjša vsebnost vnetljivega celuloznega acetata) in enako kvaliteten. Format je bil primeren tako za profesionalne, kot amaterske snemalce, hkrati pa se je ta širina uveljavila tudi kot televizijski standard. Leta 1932 Eastman Kodak na trg pošlje nov format, znan kot *Standard 8*, kar je bil v osnovi 16 mm film (prve 8 mm filme so dobili tako, da so 16 mm trak posneli po obeh polovicah in ga po razvijanju prerezali po sredini), vendar z dvojnimi številom perforacij in manjšim kvadratom. Ta format je bil bolj ali manj namenjen amaterjem, vendar zaradi nepripravnega načina vstavljanja kasete v kamero ni naletel na dober odziv. Kodak nato leta 1965 predstavi revolucionarni t.i. *Super 8*, ki amaterjem tako rekoč omogoči vstop v svet filma; je hkrati cenovno dostopen, uporaben ter kvaliteten (kvadrat je 50% večji kot na *standard 8* filmu). *Super 8* film se je prodajalo v zaprtih, svetlobno nepropustnih, plastičnih kasetah, ki so bile precej enostavne za uporabo. (Cheshire 1980, 33–35)

Medtem ko je, kot rečeno, 8 mm format pomenil idealno izhodišče za amaterske snemalce, predstavlja 16 mm format neke vrste mejo oziroma stičišče amaterjev in profesionalcev. Profesionalcem 16 mm film pomeni idealen medij za učenje oziroma snemanje dokumentarnih in televizijskih filmov; ima namreč trikrat večjo sliko od slike *Super 8* filma, projekcija slik pa je bolj ostra. *Super 16* format je zgolj malo spremenjen 16 mm film; enostransko perforiran film, vendar je površina kvadrata nekoliko večja. 16 mm film se kupuje v različnih dolžinah, običajno 15 m, 30 m, 60 m in 120 m. Filmi so lahko enostransko ali dvostransko perforirani, dvostransko perforirani filmi se uporabljajo večinoma pri snemanju velike hitrosti ipd. Enostransko perforiran film ima na drugi strani prostor za magnetni ali optični zvočni zapis. Obstajajo črno - beli ter barvni filmi, ki so dostopni v obliki negativa ali pozitivna (pri pozitivu ni potrebno narediti kopije za projekcijo, negativ pa dopušča

večje napake pri ekspoziciji, hkrati pa je mogoča tudi obdelava barv). 16 mm film je zapakiran na tuljavi ali v kolutu; tuljave se lahko menjajo na dnevni svetlobi, dolžina filma je običajno 15 - 30 m, medtem ko je pri kolutih dolžina daljša, film pa se menja v temi. (Cheshire 1980, 38–39)

V primerjavi z 16 mm filmom, ima 35 mm film skoraj štirikrat večjo površino kvadrata in celo dvajsetkrat večjo površino od 8 mm filma, kar pomeni izjemno kvaliteto filmske slike. Ostrina se ohranja navkljub neskončnemu kopiranju, hkrati pa ohranja izjemno mirno sliko (več perforacij). (Cheshire 1980, 40)

#### 4.1.2.3 VRSTE KAMER

Glede na namen razlikujemo več vrst kamer, v filmski praksi pa so najpogosteje uporabljene studijske kamere, kamere namenjene snemanju eksterierja, ročne kamere, intervalne kamere, hitre oziroma ultra hitre kamere ter podvodne kamere.

Studijske kamere so namenjene delu v studio, z možnostjo sinhronega snemanja zvoka. Zvočna izolacija doda na teži (do 100 kg), normativi studijskih kamer narekujejo maksimalno glasnost šuma 30 decibelov pri 1 m oddaljenosti mikrofona. Na gibljivi plošči so eden do štirije objektiv. Eksterierne kamere so lažje (15 - 30 kg), opremljene so z enako kvalitetnim mehanizmom kot studijske kamere, vendar nimajo zvočne izolacije. Pogon je akumulatorski, frekvenca pa se kontrolira s t.i. tahometrom. Dolžina filmske kasete je 120 - 300 m. Ročne kamere so najbolj priročne, so lahke (6 - 10 kg), kasete so dolžine 60 - 120 m. Pogon je akumulatorski, obstajajo pa tudi motorji, katerih hitrost se nadzoruje s tranzistorji idr. Kontrola slike je refleksna, opremljeni so lahko z različnimi vrstami objektivov, z različnimi goriščnicami. Intervalne kamere so kamere s katerimi se lahko snema ena slika v različnih vremenskih intervalih (dolžina =  $1/8$  s – 24 h). Način pogona je odvisen od intervalometra, ki sproža električne in magnetne imzpulze za aktivacijo kamere. Hitre kamere imajo višjo frekvenco, ki lahko posname več slik (tudi 2000) na sekundo, vendar so omenjene kamere težke ter precej drage. Podvodne kamere uporabljajo masko, ki sliko približa vidnemu polju človeškega očesa. (Tanhofer 1981, 81–95)

Kamere se delijo tudi glede na format filma. Na tržišču je danes več vrst *super 8* kamer, ki so vse priročne ter enostavne za uporabo, njihova kvaliteta pa se venomer izboljšuje; *zoom*-objektivi, možnost snemanja v slabih svetlobnih oziroma vremenskih pogojih, intervalometri, avtomatično uravnavanje svetlobe in avtomatično ostrenje so zgolj nekatere od lastnosti, ki so postale standard opreme omenjenih kamer. *Super 8*

sistem je zamenjal standardni 8 mm film predvsem zaradi praktičnosti opreme. Potrebno je omeniti tudi *Single 8* kamere in filme, ki so enakega formata kot *Super 8*, vendar se razlikujejo v dveh detajlih; drugačni filmski kaseti in v tem, da je filmska emulzija nanešena na osnovo iz poliestra. *Single 8* film se lahko prikazuje na *Super 8* projektorjih, ima pa hkrati to prednost da je kasetna manjša in tanjša ter možnost neomejene dolžine filma. (Cheshire 1980, 35)

Obstaja veliko število 35 mm kamer, ki se delijo na dve skupini: ročne in studijske, pri čemer so slednje večje in težje od ročnih kamer. Ročne kamere so običajno konstruirane tako, da so zaradi nošenja na rami dobro uravnotežene ter se jih lahko drži relativno mirno. Velike studijske kamere so odlično opremljene ter običajno izjemno drage, filmskim ustvarjalcem pa omogočajo vse tehnične prednosti, ki so potrebne tako za amaterje kot profesionalce (izjemna dolžina filma, filtri, leče idr.). (Cheshire 1980, 40)

#### 4.1.2.4 FORMAT SLIKE

Louis Gianetti poudarja okvir platna, ki obdaja vsako filmsko podobo ter določa svet filma; film je prostorska in časovna umetnost - vizualni elementi filma so nenehno v gibanju. Okvir v filmski sliki predstavlja osnovo kompozicije, ki se prilagaja razmerju med vodoravno in navpično stranico filma, imenujemo ga format filma.

Format in velikost slike sta odvisna od širine filmskega traku, od kamere ki snema ter od načina projekcije. Nekateri pogosteje uporabljeni formati so t.i. standardni klasični format, ki sliko projecira v obliki pravokotnika, razmerje med višino in dolžino slike pa je 1 : 1,37. Drugi, t.i. *wide screen format* sliko projecira v bolj izrazitem pravokotniku, razmerje med višino in dolžino slike je 1 : 1,85. *Cinemascope format* je format, ki sliko projecira v obliki velike poudarjenega pravokotnika, razmerje višine in dolžine je 1 : 2,35 (za predvajanje je zaželeno lahko ukrivljeno platno, slika tako daje občutek prostranstva). T.i. TODD-A-O pomeni veliko pravokotno sliko na obvezno rahlo ukrivljenem kinematografskem platnu, slika je namreč veliko večja od standardne in ustvarja izrazit občutek globine, razmerje je 1 : 2,30, zvok pa je stereofonski. V primeru da želimo dobiti projekcije slike formatov *standard*, *wide screen* in *cinemascope* je potrebno film snemati na 35 mm filmski trak. Poseben sistem leč pri snemanju doda k želenim učinkom. (Borčič 1987, 29–30)

#### 4.1.2.5 DOLŽINE FILMA

Glede na dolžino razlikujemo t.i. mini film, ki traja od 30 s - 2 minuti; kratki film, ki traja od 3 minut - 20 minut; film srednje dolžine, ki traja od 30 minut - 60 minut ter celovečerni film, ki traja več kot 60 minut. Dolžina filma je odvisna od željenega umetniškega učinka ter od tržnih normativov (v primeru komercialnega filma). (Borčič 1987, 30)

#### 4.2 FOTOGRAFIJA V FILMU

Raba svetlobe je osnova filmske fotografije. Poudarki svetlobe in sence v filmskem kadru usmerjajo pozornost gledalca; stopnja osvetlitve določa koliko določen predmet prispeva h kontekstu razumevanja dogajanja. Z drugimi besedami, z uporabo intenzitete ter kontrasta svetlobe in sence se usmerja vizualizacijo filmske pripovedi ter ustvarja filmsko atmosfero. Mirjana Borčič režiserja opredeli kot odgovornega za določitev funkcije svetlobe, direktor fotografije pa naj bi bil tisti, ki določa kako bo predmet osvetljen. Z jasnim namenom doseganja željenega učinka, na osnovi režiserjevih zahtev, opredeli izvor in smer osvetlitve ter določi izraznost posamezne slike oziroma kakšno vlogo ima v kontekstu celotnega filmskega dela.

Lazslo Kovacs, direktor fotografije, je nekoč izjavil: "Vsebina vedno določa obliko; oblika bi morala biti utelešenje vsebine." Preference režiserjev glede filmske fotografije se razlikujejo; realistični režiserji imajo radi nevsiljiv slog, spet drugi se zavedajo umetniške odlike dobre filmske fotografije in pripoved gradijo vzporedno z njo. (Gianetti 2008, 43–48)

Film je zagotovo plod skupinskega dela in mnenja, kdo ima najbolj pomembno vlogo v filmu, so pogosto deljena. Direktor fotografije ima za vizualno podobo filma prav toliko zaslug kot režiser oziroma je njuno sodelovanje tako prepleteno, da je zasluge težko porazdeliti. Vizualni slog, kompozicija, koti, objektivni, vsi pomembni oblikovni elementi in slikovni izrazi so v domeni direktorja fotografije. Čeprav sledi navodilom režiserja, ima vsak direktor fotografije nek osebni avtorski pristop, kar je običajno v filmu tudi zaznati. Vloga direktorja fotografije se razlikuje od filma do filma, v praksi pa se skoraj vsi strinjajo, da se mora ravnati vzajemno z zgodbo, tematiko in razpoloženjem filma. V preteklosti, v obdobju razcveta Hollywooda, je bila večina direktorjev fotografije usmerjena k izrazito dramatičnemu poudarjanju estetskih

elementov filma. Danes so merila estetike popolnoma drugačna. (Giannetti 2008, 41–43)

#### 4.2.1 BARVE

Zgodovinsko je problem barvnega filma nastal, ko so ugotovili, da je fotografski material najbolj občutljiv za modri del barvnega spektra. Pri starejših fotoaparatih so nastajale težave, ker je fotograf običajno ostril v področju rumene barve, za katero je oko najbolj občutljivo, fotografska plošča pa je bila najbolj občutljiva na modrovijolično svetlobo. Posledica je bila razlika med optičnim in kemičnim fokusom oziroma neostrina slike. Zaradi omenjenih težav so v drugi polovici 18. stoletja izumili senzibilizator, natančneje organska barvila, ki z absorbcijo svetlobe določene barve povečajo občutljivost navadne emulzije za druge barve. (Kocjančič 1980, 56)

Po mnenju snemalca Gabriela de Figueroja se lahko razlike med črno - belo in barvno sliko, v grobem delijo na tiste, ki zadostijo tehničnemu aspektu in tiste, ki zadostijo vzbujanju občutij. Plazewski trdi, da barva poveča likovno ekspresivnost filma, film približa objektivnemu odrazu stvarnosti ter opravlja različne dramaturške funkcije. Tanhofer trdi, da so mnogi snemalci stare šole do snemanja barvnih filmov čutili neke vrste odpor, navkljub dejstvu je neprimerno težje poustvariti primeren kontrast pri črno-belem snemanju kot pri barvnem snemanju (sploh pri difuznih lučeh). Glede na dejstvo, da likovni izraz pri čb snemanju temelji na ekspresivnosti kontrasta, pri barvnem snemanju pa na kontrastu barv, je govora o dveh različnih snemalnih pristopih.

##### 4.2.1.1 BARVE IN FILTRSKI FAKTOR

Deloma čar črno - bele fotografije povezujejo tudi z prevajanjem barvne lestvice v abstraktno; na nek način subjektivno lestvico nevtralnih črno - belih odtenkov, kar predstavlja ustvarjalno prvino črno-bele fotografije, ki je dana s senzibilizacijo filma. Emulzija barve dojema drugače kot oko oziroma je za nekatere bolj ali manj občutljiva. V primeru da emulzija na nenaraven način potencira barvne kontraste, se uporabljajo t.i. barvna sita ali filtri. Filtri so okrogla ali štirikotna, ravno ali vzporedno brušena in obarvana stekla, ki jih lahko privijemo na objektiv ali vstavimo v kompedij filmske kamere. Njihova naloga je dvojna; na pozitivu filter poudari sebi enako barvo oziroma jo naredi svetlejšo, nasprotno barvo pa zadrži oziroma jo poda kot temnejšo.

Filtri se razlikujejo glede na namembnost; korekcijski / popravni filtri - barve v ČB lestvici prilagajamo očesni krivulji oziroma osebnim preferencam, selekcijski / zaporni filtri - poudarjajo le omejen spektralni pas in izključujejo druge, efektni / učinkoviti filtri - poudarjajo tonske vrednosti za večji učinek slike, kontrastni filtri - povečajo premalo izrazita tonska nasprotja med posameznimi barvami, kompenzacijski / izravnalni filtri - služijo za doseganje prave barvne temperature, kadar svetloba odstopa od idealne vrednosti ter konverzijski / spreminjevalni filtri, s katerimi izravnamo razliko med dnevno svetlobo in umetno lučjo pri snemanju na barvni film. (Kocjančič 1980, 57–58)

Lastnosti vida lahko do neke mere povežemo z delovanjem fotografskih filtrov. Poznamo dva načina mešanja barv; aditivno (mešanje barv z dodajanjem) in subtraktivno (mešanje barv z odvzemanjem). Bela barva svetlobe ni nič drugega kot skupek aditivnega mešanja vseh barv sončnega spektra. Vendar v naravi niso relevantne čiste spektralne barve, temveč svetloba, ki se odbija od predmetov. Predmeti del svetlobe absorbirajo, del odbijejo in ravno subtraktivno mešanje je osnova barvne fotografije. Kot posledica so barve, ki se odbijejo temnejše, kot tiste iz katerih nastajajo; predmet ki vsrka vse žarke izgleda črn (oko ostane brez dražljaja, črna pomeni popolno absorbcijo), odbije pa se neka druga barva. Glede na zgoraj omenjene odbojne lastnosti svetlobe, pri snemanju potrebujemo filterski faktor, ki pove za koliko je potrebno podaljšati osvetlitev filma. (Kocjančič 1980, 59–60)

#### 4.2.1.2 LASTNOSTI FILTROV PRI ČRNO - BELEM IN BARVNEM SNEMANJU

Če povzamemo, obstajajo tri pomembne lastnosti filtrov; v pozitivu svetleje podajajo predmete iste barve kot je filter sam, potemnijo vse barve, ki jih absorbirajo ter zmanjšajo potrebo po podaljševanju filma za določeno vrednost zaradi absorbcije svetlobe v filtru = filterski faktor. Najpogosteje uporabljeni filtri so t.i. rumenica; svetleje podaja predmete rumene, zelene, oranžne in rdeče barve, modre in vijoličaste odtenke potemni, ultra vijolične žarke pa popolnoma zapre - z njo dosežemo naravnejši izgled pri snemanju odprte pokrajine, kajti poudari strukturo (jasno nebo, zasnežena pokrajina idr.). Oranžni filter; močno poveča kontraste ob snemanju na dnevni svetlobi, absorbira celoten modri del spektra in na ta način poudari strukturo materiala. Rdeči filter; podaja vse predmete rdeče, oranžne in rumene barve svetleje, celotni del spektra od rumeno-zelene pa temneje, močno poveča kontraste na nebu, snegu, vodi, pogosto se ga uporablja tudi za različne trike pri snemanju (lahko

potemni do črnega) ter odstranjuje meglico v atmosferi. Zeleni filter; uporablja se večinoma tam kjer prevladuje zelenje, ki postane svetlejša in bolj izrisano. Zadnji v nizu največkrat uporabljenih filtrov je modri filter, ki osvetli modre, zelene in vijolične tone ter potemni rdeče, oranžne in rumene tone, najpogosteje pa je uporabljen pri reprodukcijah barvnih predlog ali pri portretiranju z umetno lučjo. (Kocjančič 1980, 60 – 61)

Poleg zgoraj omenjenih filtrov se v črno-beli fotografiji in kinematografiji uporablja tudi nekatere bolj posebne filtre; filter za ultravijolične žarke, ki se ga uporablja večinoma v gorah (ne zahteva podaljševanja osvetlitve, odpravlja meglice v daljavah ter ohrani lepo zračno perspektivo) ter ob morju (pri snemanju daljin v naravnih barvah). Drugi, izjemno uporaben filter je t.i. polarizacijski filter, ki je uporaben v črno-beli in barvni fotografiji; pri snemanju “odpre” osončene pokrajine, z odklanjanjem refleksov iz nekovinskih predmetov, izboljšuje podajanje barv, odstranjuje atmosfersko meglico, uravnava modrino neba, zapira pot UV žarkom in povečuje kontrast. Tretji pomemben filter pri snemanju na močni sončni svetlobi je nevtralni sivi filter, ki zmanjšuje le količino svetlobe, ne da bi spremenil njeno barvno sestavo. Večinoma se uporablja pri snemanju z visoko občutljivim filmom pri sončni svetlobi oziroma kadar želimo pri močni svetlobi odpreti zaslonko. Nadalnje, se uporablja t.i. pojemaajoči filter, uporaben predvsem pri snemanju pokrajine, kadar je kontrast med nebom in tlemi prevelik. (Kocjančič 1980, 61–63)

#### 4.2.2 RABE SVETLOBE

Pri izbiri kadra oziroma motiva je najpomembnejši način usklajevanja naravne in umetne svetlobe za doseg določenega učinka. Pri snemanju obstajajo zgolj tri možnosti; 1) snemanje pri naravni, dnevni svetlobi, 2) snemanje s pomočjo umetnih virov svetlobe in 3) kombinacija naravne in umetne luči.

##### 4.2.2.1 NARAVNA SVETLOBA

Dnevna svetloba je sončna svetloba, ki je izrazito spremenljiva oziroma ima širok svetlobni razpon; ob močnem soncu je svetloba izrazito trda in kontrastna (med osvetljenimi deli in sencami), čemur se da izogniti z primernim kotom snemanja ali z dodatnimi izvori svetlobe (umetne luči, odbojniki idr.). Pri snemanju ob močni sončni svetlobi je potrebno paziti na maksimalno plastičnost motiva, ki se doseže s postavitvijo luči (primer: frontalna svetloba izza hrbta pri črno - belem snemanju

zmanjšuje vtis plastičnosti in globine). Ob oblačnem vremenu je svetloba razpršena oziroma difuzna - najbolj optimalna svetloba za snemanje, kajti izvor svetlobe ni v točki, temveč je svetloba več ali manj enakomerno porazdeljena (ni senc). Difuzna svetloba je zaželjena predvsem pri barvnih filmih. V primeru snemanja proti svetlobi se je potrebno ogniti direktni svetlobi v objektiv, ki povzroča neprijetne reflekse med lečami. Proti refleksom, ki nastajajo zaradi žarkov iz strani, uporabljajo t.i. senčila, pri filmski kameri pa obstaja za to tudi vgrajen t.i. kompedij. (Kocjančič 1980, 74)

#### 4.2.2.2 UMETNA SVETLOBA

Vir umetne svetlobe je nepogrešljiv del fotografije in kinematografije; vloga umetne svetlobe je vzdigniti nivo svetlobe do točke zadostne osvetlitve filmske emulzije, ki je odvisna od občutljivosti filma, barve, površine, kadra ter konstrukcije, izvora in oddaljenosti svetlobe od objekta. (Cheshire 1980, 98)

Obstaja širok nabor elektronskih bliskavic oziroma flešev, ki merijo količino odbite svetlobe ter uravnavajo trajanje svetlobnega impulza. Vsaka bliskavica ima svojo konstantno svetilnost, kar pomeni pravilno osvetlitev na točno določeni razdalji in ker je količina svetlobe stalnica, je pravilna osvetlitev odvisna od občutljivosti filma in pravilno naravnane zaslonke, ki se izračuna s pomočjo t.i. vodilnega števila. Ob upoštevanju občutljivosti filma, se vodilno število deli z oddaljenosti predmeta v metrih - tako se izračuna zaslonka. (Kocjančič 1980, 74–76)

Fotografi se večinoma poslužujejo omenjenih bliskavic oziroma flešev, v studiih pa večinoma uporabljajo reflektorje pri katerih so pomembni faktorji intenziteta, moč in okretnost. Razlikujemo tri vrste reflektorjev; krožni reflektorji omogočajo širok snop usmerjene svetlobe, najpogosteje uporabljene so Volframove žarnice, drugi so reflektorji za mehko svetlobo, ki imajo pred žarnico mrežico (le-ta botruje bolj razpršeni svetlobi), plitkejši krožnik in površino, ki ne odbija svetlobe ter nazadnje reflektorji z usmerjeno trdo lučjo, ki omogočajo menjavanje svetlobnega snopa in osvetljujejo relativno majhno površino. (Cheshire 1980, 99–100)

Volframove žarnice so v osnovi zelo podobne navadnim žarnicam; narejene so iz steklenega balona, v katerem je plemeniti plin ter žareča nit iz volframa, skozi katero teče elektrika in omogoča svetenje. Volframove žarnice imajo velik razpon moči; od malih studijskih 100 W žarnic, do velikih profesionalnih 10 000 W žarnic. Delimo jih na osnovne Volframove žarnice in t.i. fotografske žarnice. Osnovne Volframove žarnice in fotografske žarnice so prilagojene večini reflektorjev. Fotografske žarnice



imajo razpon od 100 W do 1000 W ter temperature barve od 3200 K do 3400 K. So najcenejša oblika umetne svetlobe, katerih cena sovпада z njihovo "življenjsko dobo". (Cheshire 1980, 99)

V filmski industriji prevladujejo halogenske žarnice; so manjše, lažje in bolj ekonomične od Volframovih žarnic. V mali cevčici, napolnjeni s halogenim plinom - običajno jodom, je žareča nit. Jod poskrbi, da steklo ne potemni in da moč ter barva ostajata nespremenjeni. Doba trajanja je okrog 250 ur, temperatura barve je 3200 K, moč žarnic pa je od 150 W do 650 W za akumulatorske žarnice ter 200 W do 10 000 W za priklopne žarnice. Halogenske žarnice v odprtih reflektorjih (filmskih ali ročnih akumulatorskih reflektorjih) so verjetno najpogosteje uporabljene žarnice, ki omogočajo tudi menjavanje svetlobnega snopa. (Cheshire 1980, 100)

#### 4.2.2.3 KOMBINACIJA NARAVNE IN UMETNE SVETLOBE

Uporaba kombinirane naravne in umetne svetlobe terja precej znanja; čas osvetlitve je potrebno nastaviti kot predpisuje izdelovalec bliskavice - uporabiti je potrebno zaslonko, ki ustreza osvetlitvenemu času na katerega vpliva tudi dnevna svetloba. Oddaljenost bliskavice se izmeri s pomočjo prej omenjenega vodilnega števila. (Kocjančič 1980, 77–78)

Pri filmskih snemanjih je uporaba umetne svetlobe (odbojnikov in umetnih luči) pravzaprav pravilo, medtem ko mora biti razmerje osnovne naravne in umetne dopolnilne svetlobe na vseh posnetkih enako. To razmerje se nadzoruje s pomočjo naprave, ki meri količino svetlobe, imenovane svetlomer. V osnovi je to fotoelektrična celica, ki svetlobo pretvarja v šibek električni tok; močnejša kot je svetloba, močnejši je tok, ki teče do občutljivega merilnega instrumenta. Količina svetlobe je podana v enotah svetlobne jakosti - luksih. Z svetlomerom lahko merimo svetlobo na dva načina; izmerimo lahko svetlobo, ki pada na objekt - merjenje vpadne svetlobe (merjenje na svetlobo) ali svetlobo, ki jo objekt reflektira - merjenje odbojne svetlobe (merjenje na objekt). Pri merjenju vpadne svetlobe se objektu ni treba približati - merimo jo tako, da na svetlomer nataknemo razpršilec oziroma difuzor in svetlomer usmerimo v smeri optične osi objektiva. Merjenje odbojne svetlobe upošteva tudi barvo in zasenčenost objekta. Za popolno kontrolo svetlobe je potrebno izmeriti vpadno svetlobo, kontrast objekta in kontrast luči. Kontrast objekta se izmeri brez difuzorja; to pravzaprav pomeni merjenje najsvetlejših in najtemnejših delov ter individualno končno odločitev. Kontrast luči pomeni, da ko osvetlimo objekt, merimo

vsak vir luči posebej in odčitamo vrednost. Svetloмери, vgrajeni v kamere, so neposredno povezani z zaslonko, ki jo samodejno vrti majhen elektromotor, delijo pa se na avtomatske in polavtomatske sisteme. Avtomatski sistem uravnavanja ni nujno nezmotljiv oziroma ne upošteva velikosti merilnega polja. (Kocjančič 1980, 78–81)

Na oblikovanje slike torej vpliva ogromno število različnih dejavnikov; filmi se razlikujejo glede na osvetlitev oziroma razporeditev svetlobe. Ločimo kadre, snemane v visoki lestvici (*high key*) in kadre, snemane v nizki lestvici (*low key*); kader sneman v visoki lestvici je dramatično kompozicijsko osvetljen, najti je mogoče svetline in temnine, vendar prevladujejo svetle, nenasičene barve. Uporaba tovrstne osvetlitve v zaprtih prostorih ustvarja umetni, stilizirani in nenaraven vtis. Kader, sneman v nizki lestvici je, nasprotno, običajno osvetljen od zadaj, dominirajo temni, črni toni, nasičene barve in dramatičen vtis. (Cheshire 1980, 97)

Obstaja tudi t.i. *medium key*, ki pomeni da so vse cone ekspozicije v harmoniji. Omenjeno običajno imenujemo normalni pozitiv z globokimi sencami in kristalno čisto svetlobo, znotraj razpona med črno in belo bravo pa se nahaja ogromno poltonov. Velika večina posnetkov, snemanih pod normalnimi pogoji, korektno eksponiranih ter obdelanih pod standardnimi pogoji se obravnava kot srednja lestvica. (Tanhofer 1981, 295)

#### 4.2.2.4 POSTAVITEV UMETNIH LUČI

Postavitev luči je enako pomemben del procesa nastajanja filma kot samo snemanje. Spreminjanje višine, kota, moči in razpršenosti posamezne luči oziroma svetlobnega snopa, bo vplivalo na estetiko in vsebino oziroma karakter filma. Obstajajo štiri pomembne luči, katerih kombinatorika omogoča spreminjanje filmskega vzdušja in vizualnosti; glavna luč se običajno postavi najprej, predstavlja izvor najbolj intenzivne svetlobe in je posledično najpomembnejša za določanje ekspozicije. Običajno je glavna luč postavljena diagonalno (pogosto se postavi približno pod kotom 45 stopinj glede na kamero, nikoli za kamero), glede na os kamere, objekt osvetljuje frontalno. Glavna luč najbolje izriše obliko objekta, izniči morebitne nepravilnosti strukture snemanega objekta (npr. koža) ter poudari določene dele (npr. oči). Ko je položaj glavne luči določen, se odredi moč in razpršenost svetlobnega snopa. Sprednjo dopolnilno luč, katere funkcija je dosvetljevanje zasenčenih delov - posledica postavitve glavne luči - uporabljajo tudi zaradi t.i. sijaja, ki ga doda očem snemane osebe ter zaradi mehčanja trde svetlobe. Odnos med glavno in dopolnilno

lučjo odreja stopnjo kontrasta in dramatičnosti kadra. Razmerje klasične postavitve je 2:1 ali 3:1 (glavna luč: dopolnilna luč). Dopolnilna luč naj bi imela mehko, razpršeno svetlobo, običajno stoji na drugi strani optične osi kamere kot glavna luč, njen položaj pa kot rečeno odreja položaj glavne luči oziroma njena namembnost. Tretja luč je t.i. zadnja ali kontra luč, ki jo nekateri imenujejo tudi delitvena luč. Njena naloga je optični odmik objekta od ozadja, tako, da osvetli robove objekta in posledično pridoda vsebini. Običajno je zadnja luč postavljena nad objekt, s pomočjo t.i. zastavic pa se snop svetlobe usmeri stran od objektiva. Kontra luč uporablja tako pri velikem, kot pri daljnih planih. Zadnja od štirih najpomembnejših luči je luč na ozadje, običajno je to reflektor s širokim svetlobnim snopom, ki se ga postavi na isto stran kot glavno luč. Funkcija je mehčanje senc (s pomočjo mask) ter občutek scenske globine. Postavitev luči je običajno za snemanim objektom oziroma za delom scene, tako da je luč kameri nevidna. (Cheshire 1980, 102–103)

Glede na kot med izvorom svetlobe ter osjo kamere ločujemo sprednjo luč (kot blizu 0 stopinj), stransko luč (kot blizu 90 stopinj horizontalno), zadnjo luč (kot blizu 180 stopinj horizontalno), zgornjo luč (kot blizu 90 stopinj vertikalno), spodnjo luč (kot blizu 90 stopinj vertikalno) ter tričetrtinsko luč (okrog 45 stopinj diagonalno). (Tanhofer 1981, 227)

#### 4.2.2.5 PRIMERI POSTAVITEV LUČI Z NAMENOM DOSEGANJA POSEBNIH UČINKOV

Pri filmski fotografiji je dinamika postavitve luči ključnega pomena; pri snemanju se večinoma uporabljajo uveljavljeni kodi rabe svetlobe, s pomočjo katerih se ustvarja filmsko atmosfero. Vsak direktor fotografije ima svoj osebni vizualno - estetski stil, vendar obstajajo določeni normativi oziroma filmski jezik, ki ga govorita tako ustvarjalec kot bralec filma.

##### *Dramatična osvetlitev;*

Klasična postavitev z glavno, dopolnilno in zadnjo lučjo je kombinacija, ki jo pogosto uporabljajo za doseganje stiliziranega učinka; zadnja luč je močna in obrobi posameznikovo silhueto ter poudari lase in ramena, glavna (močno usmerjen reflektor) in dopolnilna luč pa sta postavljeni v visokem razmerju. Tvrsten način osvetljevanja ne odraža naravne svetlobe, temveč poudarja dramatičnost in glamuroznost in je v svoji najboljši obliki lahko izrazito prefinjena, subtilna in prepričljiva osvetlitev. Tvrsten stil je bil izjemno popularen v tridesetih letih

Hollywooda; objektivni manjšega svetlobnega razpona, ki so dodajali k mehki poti, nizko občutljivi filmi idr. (Cheshire 1980, 104)

Za vzbujanje melodramatičnega občutka se klasična pravila osvetlitve prekršijo; namesto uravnotežene svetlobe brez senc, se scena "razbije" v kontrastna področja svetlobe in teme. Na ta način se ustvari izrazit občutek dramatičnosti in napetosti. Uporabljajo se močno usmerjeni reflektorji, s pomočjo tuljcev pa se ustvari še ožje snope trde svetlobe. Najpomembnejše je menjavanje kotov osvetljevanja (primer: močen snop glavne luči usmerjen v obraz iz nižjega, ostrega kota ustvari občutek suspenza – osvetljen le del obraza in močne sence na ozadje). (Cheshire 1980, 104)

#### *Realistična osvetlitev;*

Snemanje na odprtem, pod pogoji naravne svetlobe, se običajno snema pri sončni svetlobi ali oblačnem nebu, tovrstne naravne danosti so prvi pričeli izkoriščati evropski režiserji in snemalci tekom petdesetih in šestdesetih let prejšnjega stoletja. Oblačno vreme pomeni mehko svetlobo, pritajene barve in oblike ter malo oziroma nič senc, po drugi strani močna sončna svetloba poudari vse objekte, predvsem pa je izjemno zahtevno uporabiti sence, ki so posledica močne svetlobe. V primeru da se mehko naravno svetlobo želi poustvariti z umetnimi lučmi, je potrebno težiti h mehkejši svetlobi oziroma velikim, razpršenim snopom svetlobe brez senc (kakršne je moč najti v naravi). Pomembno je majhno razmerje med glavno in dopolnilno lučjo, uporaba difuzorjev ter blago osvetljeno ozadje (primer je svetloba iz okna). Uporaba odbojnikov; reflektor je postavljen tako, da se odbija od bele površine, potrebno se je izogibati barvnim stenam, ki bi spremenile barvo svetlobe. (Cheshire 1980, 105)

#### *Osvetlitev za dinamično mizansceno;*

Snemanje gibanja v zaprtem prostoru, pod umetnimi svetlobnimi pogoji, za snemalce predstavlja precejšen izziv; postavitve luči se namreč spreminja z gibanjem objekta. Pogost način je izogibanje ostrim svetlobnim snopom glavnih in dopolnilnih reflektorjev oziroma snemanje z zgolj razpršeno, od sten in stropa odbito svetlobo. Ko so reflektorji postavljeni, je potrebno s svetlomerom izmeriti stopnjo odbite svetlobe in jo izenačiti. Na ta način bo kamera vsak premik zaznala brez spremembe ekspozicije. Reflektor 1 je pogosto usmerjen v beli zid (glavna luč), reflektorja 2 in 3 pa sta usmerjena v strop, vsak na svojo stran, kjer enakomerno osvetljuje oddaljene kote sobe. (Cheshire 1980, 106)

Obstaja nekoliko splošnih pravil osvetlitve kadra v gibanju - panoramskega snemanja; glavna luč mora biti čim dlje od scene, kar pomeni, da je potreben močnejši reflektor,

ki omogoča manjšo odvisnost gibanja od svetlobe ter zmanjša možnost vidnosti luči v kadru, prazne prostore med glavnimi močnimi lučmi pa mnogokrat osvetlijo z dopolnilnimi razpršenimi lučmi. Najbolj točen način za preverjanje svetlobe je sledenje gibanju s svetlomerom in meritve odbite svetlobe (v višini človekovih oči) ter izenačitev morebitnih odstopanj. (Cheshire 1980, 106)

V primeru, da kamera sledi vožnji, je običajna praksa postavitve ostrih luči na eni in mehkih luči na drugi strani na taki razdalji, da luči niso vidne v kadru in da ni nezaželenih senc. (Cheshire 1980, 106)

#### 4.2.2.6 DOPOLNILNA TEHNIČNA OPREMA PRI RABI UMETNIH LUČI

Najpomembnejši del opreme za menjavo položaja osvetlitve je zagotovo stativ, ki mora biti močan (široke in čvrste noge, ki jih po potrebi obtežijo z obtežilnimi vrečami), vendar ne pretežek, običajno pa se uravnava njegova višina (optimalno od 2 - 5 m). Podobno vlogo ima prijemalka, ki služi pričvrščevanju reflektorja na željeno mesto. Na kvaliteto osvetljave vplivajo reflektorska premikajoča metalna krilca, ki se postavijo pred reflektor in uravnavajo področje osvetljevanja, tulci, ki usmerijo snop svetlobe, difuzor (pleksi steklo, steklena volna, kopirni papir idr.), ki svetlobo iz reflektorja omehča, "dežniki", katerih notranja stran ima odbojno površino, služijo za mehčanje svetlobe in eliminiranje senc, filtri služijo za popravilo barv pri kombiniranju umetne in naravne svetlobe, t.i. "neger" je črna plošča pripeta na žici, ki se postavi pred snop svetlobe, mrežice so narejene iz žice, postavi se jih pred reflector in uravnavajo moč svetlobe, vendar ne vplivajo na ostrino luči, maske so postavljene pred reflektor, mečejo sence na ozadje, odbojniki služijo razprševanju trše svetlobe in dosvetljujejo morebitne sence ter okenski filtri, ki se jih postavi na okno in služijo uravnavanju barvnih tonov. (Cheshire 1980, 101)

#### 4.2.3 KAMERA

Filmska zgodba je odvisna od oblik filmskega zapisa, katerega cilj je smiselno zaokrožena in učinkovita pripovedna celota. Mirjana Borčič opisuje pomen položaja kamere, ki določa različne oblike filmskega zapisa, odkriva lastnosti prikazovanega predmeta ter prikazuje odnos avtorja do zgodbe s pomočjo treh vidikov - oddaljenosti od predmeta snemanja (plani), različnih odnosov kamere do predmeta snemanja (zorni kot) ter mirovanja oziroma gibanja kamere.

#### 4.2.3.1 ODDALJENOST - SNEMALNI PLAN

Prvi človek, ki je prizor razdelil na več planov, je bil anglež George Albert Smith. Veliki plan, ki ga je vstavil med splošne plane, je bil omejen z črno masko ter najavljen z lupo, teleskopom ali odprtino ključavnice. Menjaval je splošne plane igralcev z velikimi plani tistega, kar naj bi igralci gledali; ustvarjal je t.i. subjektivne posnetke.

Kavčič in Vrdlovec v filmskem leksikonu plan definirata kot parameter kadra, ki z razdaljo kamere do snemanega objekta določa njegovo velikost v sliki. Mirjana Borčič plan opredeljuje kot oddaljenost kamere od predmeta snemanja, s katere pomočjo se, v odnosu do drugih filmskih kadrov, odkriva pomen prikazanega predmeta. Pri snemanju se uporabljajo različni objektiv; širokokotni objektiv (predvsem splošni plani; zaradi velike globinske ostrine prostori učinkujejo globlje, predmeti v globini so razpoznavni, tudi ob gibanju se definirajo linije, objekti in prostor), teleobjektiv (predvsem bližnji plani; majhna globinska ostrina, sliko riše mehko, uporabljen je večinoma ko se želi predmet ločiti od okolice), fiksni objektiv (terjajo precej več prostorskega gibanja, vendar rišejo sliko predmeta kot ga vidimo z očesom) in zoom objektiv (prikladni za hitro delo - premikanje žariščne razdalje, splošni posnetki, srednji in bližnji plani idr.) (Borčič 1987, 165–166)

Lestvica planov se ravna po človeški meri (pokončni, stoječi ali sedeči postavi), pri živalih / predmetih idr. pa se snemalni plan oblikuje glede na velikost snemanega predmeta. Posamezen kader ima lahko enega ali več planov, odvisno od gibanja oseb in kamere. (Kavčič in Vrdlovec 1999, 466)

Ločimo 8 glavnih filmskih planov; 1) daljni plan (angl. *extreme long shot*); iz razdalje pokaže določen kader, v ameriški terminologiji takšen posnetek imenujejo tudi *establishing shot* oziroma "vzpostavni kader" - umesti prizorišče dogajanja. 2) Splošni plan ali total (angl. *long shot*); pokaže širšo sliko prostora, v kateri so osebe običajno že prepoznane oziroma umeščene v okolje; v veliko primerih je splošni plan uvodni ali zaključni kader - takrat poudarja odvisnost oseb od prostora zgodbe oziroma gledalca spodbudi k razmišljanju o razmerjih znotraj določenega prostora. 3) Polsplošni plan ali srednji total (angl. *medium long shot*); pokaže osebe bolj od blizu, vendar so še vedno umeščene v okolje. 4) Srednji plan (angl. *medium shot*); kaže osebo v celoti - njena postava sega od zgornjega do spodnjega roba slike, učinkuje očesu najbolj naravno. 5) Ameriški plan; oseba že prevladuje nad okoljem - je

običajno prikazana od glave do kolen. 6) Bližnji plan (angl. *medium close shot*); pokaže osebo od pasu/prsi do glave. 7) Veliki plan (angl. *close-up*); običajno kaže ramena in glavo in je imel v zgodovini filma pomembno pripovedno vlogo - gledalec si lažje zapomni obraz in spozna značilnosti njenega značaja (gledalcu daje občutek neposredne prisotnosti). 8) Detajl (angl. *extreme close-up*); pokaže samo del obraza, s tem opozarja na pomembne podrobnosti (za zgradbo filma) in ima neke vrste simbolično vrednost. (Kavčič in Vrdlovec 1999, 466)

Antonić poleg velikosti opozarja še na eno pomembno lastnost filmskega plana; obstajata subjektivni in objektivni plan. Razlika je v identifikaciji gledalca s splošnim pogledom ali s specifičnim pogledom posameznika, v dotičnem razpoloženju in v določenih okoliščinah. Objektivni je lahko katerikoli plan, subjektivni pa mora izpolnjevati zgoraj omenjena pogoja.

#### 4.2.3.2 ODNOS KAMERE DO SNEMANEGA OBJEKTA - ZORNI KOT

S položajem kamere se torej ustvarja odnos kamere do predmeta oziroma se predmetu pripiše določen pomen. Za dojetje umetniškosti dela je bistveno usmerjanje gledalčeve pozornosti na oblikovne kvalitete. V ta namen so se razvili določeni kinematografski kodi, ki gledalca napeljejo na želeno razpoloženje in opazovanje; s prikazovanjem predmeta iz nenavadnega kota umetnik gledalca »prisili« k večjemu zanimanju ter pozornost usmeri tudi na formalne vrednosti opazovanega predmeta. Usmerjanje pozornosti na oblikovne attribute predmeta gledalca spodbudi k razmišljanju o tem ali je bil predmet značilno izbran oziroma ali je reprezentativni primer svoje vrste, umetnik pa, z omenjenim načinom, hkrati pogloblja svojo interpretacijo predmeta. Odločitev za izbiro snemalnega kota ni nujno pogojena zgolj z pomenom, temveč velikokrat z oblikovnim aspektom; filmski umetnik z razvrščanjem predmetov pokaže razmerja ter pomenljive povezave med stvarmi in na ta način vodi gledalca, ga usmerja in nakazuje interpretacijo. Filmski režiserji so do učinkovite uporabe sredstev prišli postopoma; film je sprva izšel iz želje po mehničnem beleženju stvarnih dogodkov, z uveljavljanjem filma kot umetnosti, pa se je zanimanje iz snovi premaknilo na oblikovne vidike. To, kar je bila do tedaj zgolj potreba po zapisu določenih dejanskih dogodkov, je dobilo namen predstavljati stvarnost s specifičnimi sredstvi, ki filmu vtisnejo slog, ga izostrijo in naredijo živega. (Arnheim 2000, 35–44)

Borčič navaja glavne zorne kote, ki pri snemanju služijo kot neke vrste nenapisana pravila. 1) Spodnji zorni kot se imenuje tudi žabja perspektiva; način snemanja, ko stoji kamera nižje od predmeta snemanja in daje gledalcu občutek, da predmet snemanja opazuje od spodaj navzgor - snemani predmet deluje superiorno (vzvišenost, večvrednost, večja fizična estetika in občutek velikosti). Omenjena perspektiva je pogosto uporabljena v akcijskih filmih in pri prikazovanju izgubljanja stika z realnostjo. 2) Zgornji zorni kot se imenuje ptičja perspektiva; kamera stoji nad snemanim predmetom, na ta način se vzbudi ravno obratno čustvo do predmeta kot pri žabji perspektivi - predmet namreč deluje nebogljen in nepomemben, obvladuje ga perspektiva (lika / gledalca), ki je nad njim. 3) Poševni kot snemanja pomeni, da je kamera nagnjena od svoje navpičnice. Ta kot snemanja uporabljajo redkeje, večinoma v primerih, ko je namen pri gledalcu vzbuditi občutek izgube ravnotežja (fizičnega ali psihičnega). 4) Snemanje v krogu; način snemanja, ko kamera snema prizor v ravnini iz vseh točk kroga, večinoma pa ga uporabljajo za opisovanje. 5) Normalni kot; kamera snema v višini človekovih oči; natančneje od prsi do vrha glave.

#### 4.2.3.3 GIBANJE KAMERE

Arnheim gibanje opisuje s pomočjo razlage časovne in prostorske dinamike; film predstavlja dogodke in spremembe v času. Je pravzaprav dogajanje samo po sebi in ker je gibanje hkrati ena njegovih pomembnih lastnosti, estetski zakoni zahtevajo da film gibanje ne le uporablja, temveč tudi interpretira. Gibanje, ki ga občinstvo občuti, je odvisno od gibanja živih ali neživih predmetov, kot jih snema kamera, učinka perspektive in razdalje med kamero ter predmetom, učinka gibljive kamere, sinteze posameznih kadrov v splošni kompoziciji gibanja, ki jo dosežemo z montažo ter interakcije gibanj povezanih v montaži.

Gibanje služi za izrazno obveščanje občinstva o dogodkih, ki sestavljajo zgodbo, naloga igralcev in režiserja pa je poudariti te izrazne vrednosti in tako oblikovati značaj kadra oziroma celega filma. S tovrstno dinamiko se poudarjajo podobnosti in razlike med značaji likov; vsakega igralca odlikuje njemu značilna melodija gibanja. Le-to ni omejeno samo na igralca, okolje sodeluje in proizvaja določeno hitrost gibanja, ki prav tako vpliva na značaj in izraznost. Zanimivo pa je tudi da je gibanje, ki se zdi v stvarnosti naravno, na platnu prehitro, ker film prikazuje večino dogajanja z relativne bližine; bližje smo gibanju, večja je površina vidnega polja. (Arnheim 2000, 125–128)



Z gibanjem je tesno povezan ritem, na katerega vplivata tehnika snemanja in načini usklajevanja gibanja. Določen kot, iz katerega kamera ujame predmet, vpliva na gibanje, ker je hitrost odvisna od razdalje in ker perspektivno skrajšanje poveča vizualno hitrost. Vsak premik kamere pravzaprav ustvari oziroma spremeni gibanje, kasneje pa se ta dinamika dodatno spremeni v montaži; pogosto spajajo nasprotna gibanja z namenom doseganja ravnotežja. Dodaten stimulant filmski dinamiki oziroma gibanju doda tudi glasba, s pomočjo vrnitve plesne stilizacije, ki se je izgubila, ko je film pričel popolnoma posnemati naravo. (Arnheim 2000, 128–129)

Borčič nadalje razlaga namen omenjene dinamike; statična kamera daje občutek objektivnosti in nasprotno, dinamična občutek subjektivnosti. Statična kamera med snemanjem miruje, običajno želi režiser s statično kamero zajeti dogajanje v celoti, tovrstno usmerjeno in neprekinjeno opazovanje pa predstavlja nasprotje naravnemu opazovanju človeka, ki svobodno izbira gledišče. Dinamična kamera se med snemanjem premika; osnovna načina premikanja sta zasuk (panorama) in vožnja (primik, odmik od predmeta). Vzporedna vožnja kamere spremlja in vzporedno snema predmet v gibanju in na ta način daje pomen temu kar snema - način se uporablja predvsem za opisovanje. Navpična vožnja pomeni premikanje kamere ob njeni navpičnici (precej zahtevno snemanje) in ima tudi predvsem opisovalno funkcijo; pogosto ustvarja napeto pričakovanje. Snemanje na žerjavu pomeni, da je kamera pritrjena na žerjav, kar ji omogoča veliko gibljivost (navpično, vodoravno ali diagonalno) in hkrati poudarja dramatičnost. (Borčič 1987, 46–47)

Gibanje v filmu torej posreduje ideje, ureditev le-tega pa je najpomembnejši ustvarjalni postopek. Glede na ureditev gibanja razlikujemo tri vrste; rekonstruktivno, idejno in ritmično gibanje. Rekonstruktivno gibanje je poustvarjanje logičnega in pripovednega zaporedja dogajanja - teži k posnemanju resničnosti, vendar je prisoten avtorski pristop povezovanja delov v celoto. Idejno gibanje, kot pove ime, sugerira neko idejo in v gledalcu vzbuja miselni proces. Pri tem gledalec uporablja osebne izkušnje kot platformo za asociativno razumevanje vidnega. Ritmično gibanje pa umetniškemu delu daje dinamiko oziroma notranje življenje - najde odmev v gledalčevem čustvenem in miselnem doživljanju. Ritem vpliva na naraščanje in popuščanje gledalčeve pozornosti, ustvarja občutja, menja razpoloženja ter oblikuje in spreminja pomene. (Borčič 1987, 51–52)

#### 4.2.4 REŽIJA IN NASTAJANJE FILMA; PRIPRAVE, SNEMANJE, EKIPA IN OBDELAVA

Konstrukcijo filma morda najpreprosteje opišeta Roberts in Wallis, ki sestavo filmskega jezika razdelita na tri poglavitne elemente; kaj se bo snemalo - *mise en scene* (scenografija, kostumografija, maska, kompozicija, gibanje, izraz, postavitve luči idr.), kako bodo to posneli - tehnična oprema ter kako bo material razdeljen v montaži.

Realizacija filma predstavlja preplet umetniških in tehničnih postopkov. Na začetku je potrebno imeti idejo, opredelitev sporočila in nakazo morebitne oblike sporočanja, kar je večinoma naloga pisca. Na osnovi zamisli izdelajo dramaturški načrt bodočega filma ali *sinopsis*, v katerem se določi like in njihove karakteristike, nakaže potek zgodbe z poudarjenimi konflikti oziroma zapleti in značilnosti filmske atmosfere oziroma ambienta. Na osnovi sinopsisa se izdelata scenarij, z drugimi besedami, obširna literarna predloga filma, ki vsebuje vse podrobnosti pripovedi filma. Organizirana pripoved zahteva povezavo med temo in idejo, med konfliktom in dogajanjem, med pogovori in liki ter med kompozicijo in stilom. Režiserjeva naloga je izražanje filmske vsebine z vizualnimi sredstvi, v skladu s tem mora biti napisan scenarij - prizori v določenem montažnem zaporedju. Za režiserja je pomembna t.i. snemalna knjiga, ki predstavlja koncept filma; filmsko dogajanje je razdeljeno na dele, ki so podrobno opisani - dolžina posnetka, način kako kamera snema (objektiv, plan, zorni kot, gibanje), razporeditev igralcev, dekoracija, rekviziti, dialogi, šumi, glasba idr. Vse omenjene komponente določajo estetsko podobo filma, za katero skrbi dramaturg. (Borčič 1987, 24)

Snemanje filma omogoči producent, ki zagotovi materialna sredstva, za realizacijo filma pa običajno poskrbi številna filmska ekipa. Vodilni člani ekipe so režiser, direktor fotografije, šef razsvetljave, tonski snemalec, scenograf, kostumograf in direktor filma. Stalni člani ekipe so asistent režije, tajnik režije, montažer slike, montažer zvoka, igralci glavnih vlog, snemalec, asistent kamere, ostrilec, snemalec posebnih učinkov, fotograf, vodja osvetljevalcev, osvetljevalci, agregatist, električarji, asistent tona, mikroman, tonski inženir, asistent scenografa, rekviziter, filmski arhitekt, scenski mojster, scenski delavci, scenograf opreme, scenograf izvajalec, asistent kostumografa, slikar mask, masker, pomočnik maskerja, frizer, kostumograf, pomočnik kostumografa, pomočnik direktorja, vodja snemanja, tajnik ekipe, analitik, blagajnik, nabavljalec, šoferji in kurirji. Zunanji sodelavci ekipe pa so scenarist,

lektor, skladatelj, igralci stranskih vlog, svetovalci, šivilje, krojači, vodje statistov, čuvaji, pomožni delavci in izvajalci. (Borčič 1987, 25–26)

Stilni izraz filma je odraz avtorjeve ideje. (Rabiger 2003, 241) Režiser je glavni, odgovorni avtor filma, katerega naloge (ter naloge drugih sodelavcev) so podrobno opisane v snemalni knjigi filma. V filmskem leksikonu Kavčič in Vrdlovec filmsko režijo opredelita kot pojem, ki je na eni strani ekvivalenten konkretnemu nosilcu vodilne dejavnosti pri ustvarjanju filma - režiserju, po drugi strani pa bolj abstrakten in se nanaša na določeno umetniško panogo, ki zahteva poznavanje obrti (procesa produkcije, filmske tehnologije), filmske zgodovine in estetike.

Vloga režiserja kot najpomembnejšega člana filmske ekipe je bila kot taka prepoznana relativno pozno. Šele v obdobju francoske avantgarde v šestdesetih letih in konceptom *films d'auteur*, je bila vloga režiserja ustoličena in film obravnavan kot delo avtorja - režiserja. (Cheshire 1980, 16) Režiser se ob nastajanju snemalne knjige posvetuje s scenaristom, direktorjem fotografije, scenografom, kostumografom, skladateljem ter z direktorjem filma (finančni in organizacijski aspekti). Ekipe nato sklene pogodbo s filmsko tehnično bazo in laboratorijem, sledi izbira objektov in lokacij, nato pa se opravijo poskusna snemanja, kjer je režiserju v pomoč asistent režije, ki je odgovoren za razdelavo snemalne knjige, iskanje lokacij, igralcev - predstavlja desno roko režiserja. Snemanje posameznega posnetka zahteva ogromno priprav; režiser določi akcijo igralcev, gibanje kamere ter način osvetlitve, direktor fotografije razporedi reflektorje, tonski mojster pripravi tonsko aparaturo in mikrofone, na sceni razporedijo rekvizite, preizkus morebitnih posebnih scenskih učinkov, tehnične priprave in vaje z igralci, šele nato pa začnejo snemati sliko in zvok (običajno vse dvakrat, v primeru da posnetek zaradi tehničnih težav ne bi uspel). Začetek snemanja vsakega posnetka napove udarec s t.i. klapo - tablico, na kateri je s kredo izpisan naslov filma, zapovrstna številka posnetka in zapovrstna številka ponovitve. Lopot opozori na začetek snemanja, kar kasneje v montaži omogoče sinhronizacijo zvoka. Posnete negative v laboratoriju razvijejo ter na kopirnem stroju izdelajo delovno kopijo. (Borčič 1987, 26)

Po snemanju sledi obdelava posnetega gradiva - montaža. Montažer posnetke najprej razporedi, kot je predvideno v snemalni knjigi, kar imenujemo groba montaža. Zvok in slika se usklajujeta že pri grobi montaži, nato pa montažer, v sodelovanju z režiserjem, izdelava končno verzijo filma - postopek se imenuje fina montaža. Montaža prav tako vključuje obdelavo zvočnega dela filma, ki sestoji iz montaže posameznih

magnetnih zapisov dialoga, šumov in glasbe. Ko je zvočna montaža usklajena, je zvok pripravljen na treh trakovih, ki jih, v posebnem postopku imenovanem sinhronizacija, uskladijo in prenesejo na en trak. Tako pripravljeno delovno kopijo pošljejo v laboratorij, kjer na podlagi zmontirane delovne kopije sestavijo originalni negativ. V laboratoriju strojno izdelajo predvidene interpunkcije, zatemnitve, odtemnitve idr. Magnetni zapis zvoka prenesejo na svetlobni zapis, s kopiranjem dveh trakov (zmontiranega negativa in svetlobnega zvočnega zapisa) pa dobimo zvočno kopijo filma. (Borčič 1987, 27)

#### 4.2.4.1 FILMSKI KADER - OSNOVA VSAKEGA FILMA

Francoska beseda *cadre* označuje okvir oziroma filmski posnetek poljubne dolžine filmskega traku (običajno neprekinjen posnetek), ki ima določen likovni začetek, konec, trajanje in vsebino. Dolžina kadra je podrejena vsebinskim zahtevam ter vizualnim zahtevam sosledja z drugimi kadri. Ni pomembno koliko časa kader traja, dokler gledalcu podaja smiselno zaokroženo celoto oziroma pripovedno kontinuiteto, ki ohranja njegovo pozornost. Občutek za dolžino kadra predstavlja zaželjeno lastnost režiserja; je namreč pomemben dejavnik oblikovanja filmske pripovedi. (Antonić 1984, 74)

Francozi pod besedo *cadre* pojmujejo zgolj odprto zaslonko kamere, ki omogoča snemanje, pri nas pa kader pomeni štirikotni prostor in osnovni element filma. Celovečerni film dolžine 2700 m ima v povprečju 600 - 700 kadrov. Včasih se beseda kader uporablja tudi za označevanje ene sličice na filmskem traku. Kader je neke vrste hibrid, ki zaobjema prostorsko ter časovno komponento. Pravzaprav obstajata dve definiciji za kader; v montažni definiciji je kader najmanjša montažna enota filma oziroma neprekinjen del filmskega traku med dvema rezoma, po tehnični definiciji pa je kader neprekinjen del filmskega traku od začetka gibanja motorja filmske kamere pa do konca. (Tanhofer 1981, 171)

Filmski leksikon kader opredeljuje kot eno najpogostejših in najzgodnejših montažnih figur, temelječih na t.i. "spoju prek pogleda" oziroma določanje na kakšen način (v kakšni velikosti in perspektivi - plan, snemalni kot, globina polja idr.) in s kakšno uporabo kamere (statična, dinamična) bo filmski prostor (z osebami in predmeti) prikazan v polju filmske podobe. Je ena temeljnih operacij režije.

#### 4.2.4.2 KOMPOZICIJA V FILMSKEM KADRU

Kompozicija je ena najpomembnejših lastnosti dobre fotografije, s to razliko, da se pri fotografiji slika ne giblje. Pri filmu je potrebno kompozicijo prilagoditi dogajanju v kadru. Mizanscena (*mis en scene*) je izvorno francoski pojem, ki pomeni "postavitev na odru" in se nanaša na razporeditev vizualnih elementov znotraj nekega območja. Giannetti ugotavlja, da je pri filmu mizanscena pravzaprav zlitje vizualnih konvencij slikarstva in gledališča; predstavlja tekočo koreografijo vizualnih elementov v kadru, ki so nenehno v gibanju.

Antonić podrobneje razloži strukturo kadra, sestavljenega iz določenega števila posebnih filmskih posnetkov. Podobno kot fotografija ali katerokoli dvodimenzionalno likovno delo, je tudi filmski posnetek podrejen notranji likovnosti, katere zgodovinski izvor je slikarska zapuščina in fiziologija gledanja. Klasični filmski kvadrat z razmerjem stranic 3 : 4 ni naključje, za ta format veljajo klasični zakoni kompozicije; okvir stranic je razdeljen na horizontalne, vertikalne in diagonalne linije (glavna linija, sekundarni horizont, velika diagonala, srednja diagonala, majhna diagonala, sekundarna diagonala in zlati rez), ki naj bi bile v harmoničnem ravnotežju. Horizontalne in vertikalne linije seka t.i. zlati rez (razmerje, ki ga lahko ponazorimo z razdelitvijo daljice na dva neenaka dela tako, da je razmerje celotne dolžine daljice proti večjemu delu enako razmerju le-tega proti manjšemu delu). Kompozicija slika predstavlja več kot zgolj ravne linije v sliki, pomeni pravzaprav umetniški vtis, ki ga pusti film na gledalcu. Kompozicija ima izjemno pomembno vlogo pri izražanju razmerij med objekti, med ljudmi idr.

Kocjančič kompozicijo obravnava iz drugega, čeprav sorodnega vidika; komponirati z drugo besedo pomeni tudi oblikovati, graditi. Komponirati torej pomeni smiselno sestavljati vse prvine (točke, linije, površine, gmote) iz katerih je sestavljena slika v likovno celoto, ki gledalcu preko elementov vizualne sporočilnosti posreduje vsebinsko sporočilo. Akademski pristop se, po njegovem mnenju, osredotoča na linearne, geometrične elemente, točke, linije, površine, ki jih "zlaga" v dovršeno in harmonično celoto. Fotografija in kinematografija, kot dinamični umetnosti, sicer upoštevata pravila harmonije in ravnovesja, vendar to kombinirata z vsebinsko komponento, ki zahteva vtis gibanja, dramatičnosti, akcije idr.

Kompozicija nastaja z usklajevanjem številnih prvin, ki sooblikujejo končni vtis. Svetloba je najpomembnejša med vsemi prvini, ki gradijo vizualno sliko; celotna

izrisanost in razpoloženje fotografije je odvisno od uporabe svetlobe, njenega značaja, intenzitete, kontrasta, barve in smeri, iz katere prihaja. Močna, usmerjena svetloba daje kontrasten vtis z močnimi sencami ter občutkom plastičnosti in prostornosti slike - poudari strukturo in površino predmetov. Njeno nasprotje je razpršena svetloba, ki bo površino upodobila izredno detajlno. V frontalni svetlobi (v smeri optične osi objektiv) bodo predmeti videti ploščati, plastični videz jim bo vrnila stranska svetloba, ki bo predmete osenčila, najbolj učinkovita in hkrati najbolj težavna pa je nasprotna svetloba, ker je najbolj kontrastna in osvetli samo konture (obrise predmetov). (Kocjančič 1980, 87–88)

Druga pomembna komponenta kompozicije je izrez, s katerim se omeji slika oziroma osredotoči pozornost na glavni motiv ter njegov odnos z drugimi slikovnimi prvimi. Bistvo snemanja je določanje pravega izreza; spreminjanje oddaljenosti kamere, izbira objektiv idr. Ostrina je tretja komponenta, ki predstavlja eno izmed osnovnih zahtev pri večini snemanj; ostrina / neostrina na sliki poudari kar je bistveno, gradi vtis prostornosti ter izloči vse morebitne moteče elemente. Bolj odprta je zaslonka, torej daljša goriščna razdalja na objektivu, manjše bo območje ostrine. Naslednja komponenta kompozicije je t.i. ospredje, ki pomaga graditi vtis prostornosti, zato je pomembno, da je od glavnega motiva ločeno bodisi s svetlobo, bodisi z ostrino. V kakršnemkoli primeru je pomembno, da je ospredje smiselni, vsebinski del celote in ne zgolj formalni element. Naslednja pomembna slikovna prvina je ozadje, ki filmskim ustvarjalcem nemalokrat povzroča težave, zato se dostikrat poslužujejo žabje perspektive, globinske neostrine, t.i. zelenega ozadja, ki se ga kasneje računalniško obdela ali podobnih snemalnih trikov. Odnos med snemanim objektom in ozadjem je lahko različen, enakovreden ali podrejen, kar je večinoma odvisno od goriščne razdalje. Izjemno pomemben element kompozicije predstavlja perspektiva, ki gradi vtis prostorskega oziroma tridimenzionalnosti. Poleg linij, ki se stekajo v daljavo, višino ali v globino, se prostornost na sliki lahko doseže s poudarjenim ospredjem, z velikostnim razmerjem med predmeti, z zračno perspektivo, s porazdelitvijo ostrine, svetlobe in senc ter barv. Zorni kot, še ena pomembna komponenta kompozicije, je odrejen s položajem kamere v prostoru; ljudje smo navajeni da svet opazujemo z lastne višine in le-ta se v filmih največkrat uporablja; bližje kameri je smer gledanja posameznika, bolj izrazito bo pogled deloval. Nadalnje je likovna zgradba slike odvisna od formata slike, o katerem je potrebno razmišljati v najzgodnejših fazah nastanka filma. Pravokotni kvadrat poudarja horizontalno smer,

vanj spadajo motivi z vodoravnicami - na takšnih formatih so poudarjeni prostor, širina in daljavo. Pomembna je lega horizontal; visoka lega poudarja zemljo, ospredje, bližino, nizka lega poudarja nebo, daljavo in neomejen prostor, horizont na sredini pa poudarja uravnovešenost in statičnost. Pokončni pravokotni format poudarja vertikalno smer; višino in globino, dviganje ter statičnost, monumentalnost, trdnost idr. Tretji, kvadratni format je predvsem statičen. In nenazadnje je pri kompoziciji potrebno upoštevati tudi tonalnost in kontrast bodoče slike; odločitev ali bo slika svetla ali temna določa filmsko razpoloženje. (Kocjančič 1980, 88–91)

Šele ob upoštevanju vsega omenjenega je čas za t.i. formalno kompozicijo posnetka; usklajevanje slikovnih gradbenih elementov v formalni red, ki omogoča največji možni likovni učinek slike. Formalno zgradbo slike se da ponazoriti z linijami in tako kompozicijo imenujemo linearna ali geometrična kompozicija (težišče v centru slike - statično težišče ali postavljeno nesimetrično - dinamično težišče, ton/barva, smer idr.). Obstajata statična in dinamična kompozicija. S statično kompozicijo se ustvarja vtis miru, stabilnosti, stalnosti in odločnosti, najvišja oblika statične kompozicije je popolna simetrija. Prevladujejo linije, vzporedne z robovi slik, nagnjene linije so podrejene, med seboj so linije čimbolj vzporedne. Posebne oblike statične kompozicije so spiralna, centralna ali radialna kompozicija. Kadar je težišče izven slike, ga skušamo uravnotežiti - običajno dosežemo dinamično ravnotežje. Kompozicija je dinamična ko ustvarja vtis gibanja, nemira, akcije; prevladujejo nagnjene linije, zlasti diagonale (najbolj dinamične, ker so najdaljše premice na sliki), ki težijo proti robu oziroma celo iz slike. Če povzamemo je kompozicija pravzaprav sklop ideje in njene oblike. (Kocjančič 1980, 91–95)

Pri nastajanju filma ne gre zanemariti tudi kompozicije barv; barva je namreč eden glavnih elementov, ki gradijo sliko. Prostornost slike se gradi kot pri črno-beli sliki z ospredjem, ozadjem, linearno ter zračno perspektivo. Od ospredja proti ozadju barve običajno postajajo hladnejše in svetlejšje. Vsaka čista barva, ki prevladuje v sliki, spodbuja človeško oko da vidi t.i. komplementarno barvo. Barve se ob medsebojnem soočanju navidezno spreminjajo, pravi vtis barve dobimo le takrat, ko barvo položimo na nevtralno ozadje. (Kocjančič 1980, 109–112)

### 4.3 SUBJEKTIVNI ELEMENTI FILMSKEGA SPOROČANJA, KI TVORIJO ZNAČAJ FILMA

Branko Belan, v svojem eseju na temo scenarija, citira Eisensteina, ki trdi, da je oblika filma zgolj kvaliteta vsebine. Značaj podobe bi lahko poimenovali tudi psihologija filma, ki odraža notranjo realnost, manifestira pa se z zunanjimi fenomeni - slikovna kompozicija (kompozicija kadra), tehnična montaža (izbor zaporedja scen, trajanje in rezi), naštevanje napisov v filmu, barva, zvok, dialog, glasba idr. Jovanović trdi, da filmski jezik odraža poseben, čustveno nabit jezik, ki pri gledalcu sproža tako emocijo kot misel; obrača se k subjektivni vsoti karakteristik, ki jih sproža uporaba filmskega znaka. Kinematografija si pomaga z vključevanjem prostorske karakteristike kadra ter časovne odvisnosti narave filmskega medija. Po besedah Reichenberga sestoji film iz različnih prostorskih in časovnih segmentov, ki so prepleteni; prostor je zaznan skozi časovni potek in čas je obratno zaznan v občutku prostora.

#### 4.3.1 FILMSKI ČAS

Filmski čas je možno deliti na objektivni ter subjektivni čas; objektivni čas je izmerljiv ekranski čas, ki ga določa sekvenca, kader ali celotna projekcija - torej dolžina filma, subjektivni čas pa je akcijski čas oziroma čas filmskega dogajanja in ga je nemogoče izmeriti. (Reichenberg 2006, 43–46)

Ob gledanju filma se gledalec podredi programirani časovni formi; film ima popoln nadzor nad časovno ureditvijo, frekvenco in trajanjem dogodkov. Z drugimi besedami, večina naracijskih procesov v filmu je odvisna od ravnanja s časom; omenjeno zahteva gledalčevo izkušnjo na ravni podobe; gledalec preiskuje podobo, da bi našel pomen. Časovne omejitve kažejo neposredno na pomen ritma v filmu, mi kot gledalci pa smo pripravljeni sprejeti določeno število podatkov; v primeru da so podatki preveč zgoščeni, se pogosto odločimo za strategijo t.i. hitre eliminacije. V pripovednem filmu naracija gledalcu, s tem ko mu nalaga določeno hitrost sklepanja, obenem določa tudi o čem in kako sklepamo. (Bordwell 2012, 113–116)

Časovni red dogodkov v filmu se lahko odvija sočasno ali zaporedno, obstajajo pa štiri načini podajanja zgodbe; sočasni dogodki in sočasna prezentacija, zaporedni dogodki in sočasna prezentacija, sočasni dogodki in zaporedna prezentacija ter zaporedni dogodki in zaporedna prezentacija. Sočasni dogodki in sočasna prezentacija



so lahko predstavljeni s pomočjo kompozicije v globino polja, razcepljenim platnom, off zvokom ali drugimi stilističnimi postopki. Zaporedne dogodke in sočasno situacijo najdemo redkeje, v primerih, kjer liki gledajo sočasne dogodke (na televiziji ipd.), bolj samozavedna naracija lahko zaporedne dogodke predstavi kot sočasne s pomočjo razcepljenega platna ali t.i. zvočnim prekrivanjem. Najbolj razširjen je tip sočasnih dogodkov in zaporedne prezentacije, katerega glavni stilistični postopek je križna montaža, pri katerem so sočasni dogodki prikazani kot zaporedni. Malo manj razširjen je tudi tip zaporednih dogodkov in zaporedne prezentacije; dogodki so lahko podani kronološko ali so premetani (primer je t.i. *flashback* - notranji ali zunanji delujeta kot spomin, *flashforward*, slušni *flashback* idr.). Seymour Chatman v tem kontekstu razlikuje učinke filmskega medija glede na poročanje ali uprizarjanje; poročanje je kadar si liki izmenjujejo informacije o preteklosti, uprizarjanje pa kadar so dogodki predstavljeni neposredno - kot da se dogajajo zdaj. Manipulacija z narativnim redom ponuja neizmerne možnosti; usmerjanje gledalčeve pozornosti v prihodnost - učinek suspenza in učinek primarnosti - ali pa mora gledalec znova ovrednotiti prve prizore v luči novih informacij idr. (Bordwell 2012, 116–119)

Bordwell nadaljnje razlaga kako so isti dogodki v narativnem filmu lahko predstavljeni enkrat ali večkrat. Dogodek lahko ni omenjen niti uprizorjen, vendar vseeno vemo da se je zgodil, lahko se o dogodku ne poroča, vendar je bil uprizorjen - dramatisacija, v prevladujočem pripovednem filmu so recimo mnogi dogodki omenjeni več kot enkrat, ne da bi bili kdaj uprizorjeni. Nadalnje klasična naracija običajno pomemben dogodek enkrat dramatisira in o njem enkrat ali večkrat poroča. Dogodek je redko uprizorjen več kot enkrat, običajno v primeru ko se o njem ne poroča, se pa tudi zgodi da je dogodek in uprizorjen in omenjen večkrat (subjektivne podobe). Naracija filma mora ponavljati določene vzorčne, prostorske in časovne koordinate, da zagotovi oblikovanje pravilnih hipotez.

Bordwell opisuje tri variable filmskega trajanja; trajanje fabule je čas, ki ga v gledalčevi konstrukciji zgodbe obsega dogajanje, trajanje sižeja je skupek časovnih obdobij, ki jih film dramatisira ter trajanje na platnu oziroma čas projekcije. Omenjene oblike trajanja temeljijo na konvencijah prevladujočega pripovednega filma, kar pomeni tudi odmike - en sam kader lahko sugerira daljše sižejsko ali fabulativno trajanje. Glavni načini pripovedne manipulacije s fabulativnim trajanjem so enakost - fabulativno trajanje je enako sižejskemu, ki je enako trajanju na platnu, skrajšanje (skrajšano je trajanje fabule): a) elipsa; fabulativno trajanje je daljše od

sižejskega, ki je enako trajanju na platnu - posledica je izpuščeni del fabulativnega v času, b) zgostitev; fabulativno trajanje je enako sižejskemu, obe trajanji pa sta daljši od projekcijskega časa, posledica je da v sižeju ni disokontinuitete, toda projekcijski čas zgosti obe trajanji in podaljšanje (podaljšano je trajanje fabule): a) insertiranje; fabulativno trajanje je krajše od sižejskega, ki je enako trajanju na platnu, posledica je diskontinuiteta v sižeju (dodatno gradivo) in b) razvlečenje; fabulativno trajanje je enako sižejskemu, obe trajanji pa sta krajši od projekcijskega časa, na platnu sta tako raztegnjeni obe trajanji.

#### 4.3.2 FILMSKI PROSTOR

Film zaradi svoje fotografske narave izgleda popolnoma realističen. Filmska iluzija temelji na reprezentaciji naravne oziroma verjetne realnosti, ki ji gledalec priznava istovetnost z življenjem kakršnega pozna - film je tako v bistvu dramaturgija narave, ki združuje tako stilistične konvencije, kot zaznavanje gledalca. (Bazin 2010, 118–120)

Iz perspektive gledalca, pri razmišljanju o filmskem prostoru prevladuje koncept pozicije; nevidnega opazovalca uteleša kamera, diskurz pa predstavlja serija pogledov, ki izvirajo iz gledalčevih pozicij. (Bordwell 2012, 141) Gledalec analizira namige, ki mu jih sporoča medij, preko določenih stilističnih konvencij. Podoba sama po sebi ne določa vrste objektov ali globinskih odnosov med objekti, pomemben je naš proces zaznavanja - sklepanja. Percepcija ni zgolj hipni posnetek celotne slike; gledalec na podlagi vidnega ustvarja hipoteze in preverja kompozicijo. (Bordwell 2010, 142–147)

Gledalec torej ustvarja svoje hipoteze, vendar mu vizualne sugestije pomagajo oblikovati podobo, prilagojeno sporočilnosti filma. (Giannetti 2008, 51) Okvir, kot estetsko sredstvo, ima več nalog; izbira in omejuje predmet, izloča vse kar je nepomembno - je neke vrste izolirno sredstvo. Režiserja zanima vse kar je znotraj in izven okvirja; le-ta lahko deluje kot prispodoba oziroma neke vrste simbolika. Obstajajo neke vrste norme, ki jim režiserji sledijo; najpomembnejši vizualni elementi so običajno na sredini platna, slika mora biti uravnotežena in prav zaradi tega so vizualni predmeti na sredini običajno nedramatični. Področje blizu zgornjega roba platna lahko predstavlja moč, oblast in ambicijo, velikokrat pa je to zgolj najbolj občutljivo področje za postavitev predmeta. Področja pri dnu slike običajno sporočajo

nasprotno ranljivost, nemoč itd. Levi in desni rob kadra običajno sporočata nepomembnost in simboliko (pomanjkanja svetlobe itd.).

#### 4.3.2.1 PERSPEKTIVA

Že v renesansi so umetniki izdelali dva poglavitna sistema; linearna perspektiva in sintetična perspektiva (Leonardo da Vinci). Linearna perspektiva se deli na središčno perspektivo (diagonale se stekajo v središčno bežišče), kotno ali poševno perspektivo (dve kompatibilni bežišči) in nagnjeno perspektivo (ustvarja tri skladna bežišča in ne prikazuje strani objekta, ki je vzporedna s slikovno ravnino). Sintetična perspektiva prikazuje nekatere vzporedne robove na slikovni ravnini kot krivulje - s tem upošteva ukrivljenost očesne podobe. Drugi sistemi perspektive so vzporedna perspektiva (ni skupnega stičišča v točki), invertna perspektiva (vzporedni robovi v tridimenzionalnem prostoru so prikazani kot da se stekajo pred slikovno ravnino), perspektiva bežiščnega območja (ni stekanja v globini, temveč v splošnem območju slike), perspektiva bežiščne osi (vzorec ribje kosti) ter bifokalna perspektiva (stekanje v dveh neskladnih bežiščih). Navkljub naštetemu, noben slikovni sistem ne more popolnoma prekopirati empiričnega prostora. Filmska kamera je zasnovana tako, da proizvede podobo s pomočjo projekcije svetlobnih žarkov, svetlobo se lahko preoblikuje na veliko načinov, tako da imajo filmski ustvarjalci ogromno možnosti za približevanje naravnim danostim in niso omejeni zgolj na kopiranje centralne perspektive. (Bordwell 2012, 149–154)

#### 4.3.2.2 PROSTOR V KADRU

Bordwell v svoji knjigi *Pripoved v igranem filmu*, ob konstruiranju objektov in prostorskih odnosov v kadru, navaja pravila vizualnega sporočanja, ki jih razumejo tako filmski ustvarjalci kot gledalci.

- 1) Prekrivanje obrisov; kadar en obris zakriva drugega, pripisujemo zakrivajoč rob bližnjemu objektu in odkrivajoč rob objektu, ki je bolj oddaljen.
- 2) Razlike v teksturi; bolj groba ali zgoščena tekstura sili v ospredje, medtem ko so gladke površine videti bolj oddaljene.
- 3) Atmosferska perspektiva; bolj je površina objekta nerazločna, bolj oddaljen se nam objekt zdi. Fotografija in film lahko manipulirata z zaslonko, globino polja, goriščno razdaljo idr., da ustvarita omenjen učinek.

- 4) Znana velikost; hipoteze gledalci opiramo na prototipske sheme za normalno velikost ljudi, živali in stvari.
- 5) Svetloba in senca; osvetlitev lahko nakaže ploskve, obliko objekta, ustvari volume, teksturo površine in smer svetlobnih virov.
- 6) Barva; svetlejše, toplejše in bolj intenzivne barve se zdijo bližje od temnejših, hladnejših in manj nasičenih barv.
- 7) Perspektiva; fotografija in film uporabljata mizansceno in objektivne različnih dolžin za podajanje podatkov o perspektivi.
- 8) Gibanje likov; liki se gibljejo v okviru podobe - gibanje pomaga konkretizirati prostor, krepi hipoteze o objektih in globini.
- 9) Monokularna praksa gibanja; sposobnost kamere, da se giblje - predvsem panorama in nagibanje - občutno spreminjata zaznano razporeditev površin in navidezne razdalje med objekti.

#### 4.3.2.3 PROSTOR ZUNAJ KADRA

Gledalčevo oblikovanje hipoteze o prostoru lahko spodbudijo prostor v kadru, prostor v montaži (gledalec konstruira prostor v kadru na podlagi predvidevanja in spomina, pri čemer si pomaga s shemami vzroka in učinka), zvočni prostor (prostor konstruiramo tudi s pomočjo slišnih dejavnikov - zvočna perspektiva), hkrati pa h konstrukciji občutka o prostoru pripomore tudi občutek prostora zunaj kadra. (Bordwell 2012, 166) Tehnika postavitve vizualnih elementov zunaj kadra je lahko zelo učinkovita, zlasti kadar je lik povezan z neko skrivnostjo (ustvarja suspenz, občinstvo se boji tistega, česar ne vidi). Za simbolične namene je mogoče izkoristiti tudi prostor za kulisami in prostor za ali pred kamero. (Giannetti 2008, 62–63)

#### 4.4. FILMSKI JEZIK IN MONTAŽA

Ko govorimo o filmu, pogosto naletimo na besedno zvezo filmski jezik. David Cheshire med jezikom in filmom potegne več vzporednic; predvsem oba pojma sestojita iz množice družbeno dogovorjenih znakov, s katerimi se sporazumevamo oziroma s pomočjo katerih komuniciramo. Na t.i. instinktivno dojetje filma oziroma filmskega jezika, vplivajo določeni filmski kodi oziroma filmska slovnica, ki filmsko sporočilo oblikujejo do te mere, da gledalec povezovanja delov v celoto večinoma niti ne zazna.

Jovanović film opisuje kot dinamično ritmično strukturo kodov, katere funkcija je celovita narativna organizacija filma, oziroma z drugimi besedami, filmski kodi uporabljeni pri strukturiranju filmske zgodbe gledalcem omogočajo natančno percepcijo zgodbe oziroma filmsko doživetje ter razumevanje sporočilnosti v filmu. Iz tega vidika so za interpretacijo filmske realnosti izredno pomembni.

Specifični žanri uporabljajo specifične in ustaljene kombinacije kodov. Različne ciljne publike oziroma medijski trendi zahtevajo uporabo specifičnih kodnih repertoarjev, obenem pa, če želijo ohraniti aktualnost, nenehne inovacije v obstoječih strukturah. V teoriji informacij je kod množica znakov, ki se uporabljajo v prenosu sporočil - kodni sistem je dogovorjen znak. Semiološko, kod definiramo s pomočjo označevalcev (zaznavna oblika - slika, beseda) in označencev (pojem - mentalna slika). Francoski semiolog filma, Christian Metz, deli filmske kode na kinematografske kode - kod perceptivne analogije, plastični kod, kod fotogramov, ikoničnega poimenovanja, kadriranja, gibanja, kod vizualno-avditivne kompozicije, montaže in izrazov ter ekstrakinematografske kode - kod naracije, ideologije, psihologije, psihoanalize, morale idr. Nizozemski semiolog Jan M. Peters razlikuje dve osnovni skupini kodov, ki delujejo na različnih ravneh filmske slike; mimetični kod, ki vključuje kod figuracije (vizualizirano zgodbo), kod igre (mizanscene), kod uporabe kamere (snemanje, montaža), in kod verbalnega ter glasbenega posnemanja (neslikovni tekst in glasba) ter izrazni kod, ki se deli na narativni kod (vizualizacija zgodbe), kod režije (artikulacija mizanscene in igra igralcev), kod akcije kamere (način snemanja in vrsta montaže) in kod verbalnega ter glasbenega izražanja. Italijanski teoretik kulture in filmski semiolog Umberto Eco vizualne kode, ki ustvarjajo sporočila filma, deli na perceptivne - pogoji za percepcijo, prepoznavajoče - klasifikacija opaženih predmetov, prenosne - fizični pogoji za nastajanje senzacij, ki gledalca privedejo do določene percepcije, tonske - dodatna sporočilnost, ikonične - oblikovanje predstav mimetične celote, ikonografske - ustvarjanje sporočil višjih interpretativnih pomenov filmske slike, kode okusa in senzibilnosti - oblikovanje sporočil na ravni senzibilnosti gledalca, retorične kode - konvencionalizacije ter kode podzavesti, ki omogočajo izražanje gledalčevih podzavestnih vsebin preko identifikacije s filmskim junakom. (Jovanović 2008, 92–97)

Generalno kode delimo na ikonične, indeksne in simbolne; filmski kader ima lahko status vseh treh naštetih vrst. Ikonični znak ustvarja predstavo, ki je podobna predstavljenemu objektu - ustvarja pogoje percepcije, s tem ko filmske slike kažejo

podobnost s snemanimi objekti na podlagi določenega števila vizualno - avditivnih dražljajev. Ikonografski kod je tudi eden najpomembnejših za karakterizacijo posameznih filmskih žanrov. Indeksni znak je neke vrste modifikacija predstavljenega predmeta, ki se artikulira preko niza izraznih filmskih kodov, skupaj z kodi naracije. Filmske kadre gledalci razumejo in interpretirajo skladno s svojimi perceptivnimi sposobnostmi in celotnim življenjskim, intelektualnim in medijskim znanjem ter izkušnjo. Z drugimi besedami, vsaka ciljna publika pričakuje, da bodo filmski kadri ikonično - indeksni znaki (v duhu časa, kateremu ta ciljna publika pripada). V semiologiji srečamo tudi pojma denotacije in konotacije, ki določata kakovost filmskega kadra v znakovnem množtvu. Denotacija (lat. denotare - zaznamovati, zabeležiti, opozoriti) pomeni, da je kamera posnela določen del vizualno-avditivne realnosti, vendar ne pomeni dobesečnega »odtisa«, temveč skupek parametrov, ki sprožajo zaznavne dražljaje v korelacijskem odnosu z dražljaji v realnem svetu. Konotacija (lat. connotare - označiti, pojasniti, smisel, ki ustvarja kontekst ) v filmu nastane v procesu montaže, kjer filmski kadri v kontekstu dobijo emotivne, racionalne, interpretativne in doživljajske pomene. Predmet na katerega se lingvistična slika nanaša je t.i. referent, ki je vedno odsoten, zato ga konstruiramo v svoji zavesti. V filmih ga srečujemo odsotno-prisotnega, saj je fizični svet na filmskem platnu formalno odsoten, vendar hkrati prisoten v obliki filmske realnosti. Omenjena ambivalentnost referenta v veliki meri določa naravo filmskega doživetja, saj gledalci preko identifikacije postanemo na nek način udeleženci v filmski realnosti. (Jovanović 2008, 97 - 102)

V filmih se vsi kodi združijo v procesu montaže, tako se ustvari filmski tekst oziroma fikcija, ki bo gledalcem omogočila razumevanje filma in filmsko doživetje. Po mnenju Sergeja Mikhailoviča Eisensteina je montaža temeljni princip filma. Obstajajo razlike med režiserji, ki verujejo v podobo in režiserji, ki verujejo v realnost; »podoba« obsega vse, kar lahko določeni stvari doda reprezentacija na platnu - tisto, kar film zares ločuje od preproste fotografije v gibanju je filmska govorica. Vse možnosti montaže ponazarjajo trije postopki, ki jih navadno imenujejo »križna montaža«; dve prostorsko ločeni, a sočasni dogajanja z zaporednim nizanem kadrov, »pospešena montaža«; kopičenje vedno krajših kadrov in »montaža atrakcij«; okrepitev pomena iste podobe s sopostavljanjem neke druge podobe, ki ni nujno del istega dogajanja. Pri montaži gre za ustvarjanje pomena, ki ga podobe same objektivno ne vsebujejo, temveč izhaja izključno iz razmerja njihove sopostavitve.

Sugerira določeno idejo s posredovanjem metafore ali asociacijo več idej. Tako se med scenarij in surovo podobo vrine dodatni pretvornik, pomen pa je v senci podobe, ki jo montaža projecira na gledalčevo zavest. Primer je slavni Kulešovov eksperiment s kadrom Mozžuhina, katerega nasmeh se je pomensko spreminjal glede na podobe, ki so bile postavljene pred njim. Snov pripovedi, ne glede na realizem, se poraja predvsem iz razmerij teh podob (nasmejani Mozžuhin + mrtev otrok = usmiljenje ali mladenka + cvetoča jablana = upanje). Plastična vsebina podobe in sredstva montaže dajejo filmu na voljo cel nabor postopkov, s katerimi gledalcu narekuje interpretacijo dogodka. (Bazin 2010, 31–34)

V montaži združene posnetke gledalec med seboj povezuje in ugotavlja njune medsebojne odnose. Prehodi iz posnetka v posnetek se razlikujejo glede na tehnološko obdelavo in videz; rez, preliv, zatemnitev, odtemnitev, zaslon idr. V analizi montaže kot pripovednega sredstva, je potrebno izpostaviti tudi montažni rez - montažna spona, ki časovno in prostorsko povezuje različne izseke. Z rezom omogočimo opazovanje predmeta in prostora iz vseh strani, hkrati pa omogoča prostorske spremembe. Preliv je montažni laboratorijski postopek pri katerem slika in zvok posnetka počasi bledita, medtem ko se pojavljata slika in zvok naslednjega. Zatemnitev pomeni postopno izginevanje prizora v temo in nasprotno, odtemnitev prevladovanje svetlobe. Zaslon je montažni postopek pri katerem naslednji prizor predhodnjega odriva v navpični ali vodoravni smeri, kot neke vrste zastor. (Borčič 1987, 49–50)

Za montažo je pomemben izbor posnetkov, določanje dolžine posnetkov in način prehoda posnetkov; glede na to ločimo narativno, asociativno in idejno montažo. Narativna montaža pripoveduje zgodbo v smiselnem vzročnem sosledju dogodkov. Pomembna so prostorska in časovna razmerja zgodbe oziroma neprekinjena kontinuiteta dogajanja. Naracijo omogoča tudi t.i. paralelna montaža (montaža dveh dogodkov hkrati), ki doprinese k celovitosti in boljšemu razumevanju zgodbe. Druga, asociativna montaža, omogoča povezovanje več posnetkov, ki sami po sebi nimajo prave vrednosti. Primerja vsebino enega posnetka z vsebino drugega in na ta način dobi asociativne povezave (simboli), ki niso zasnovani na opredeljevanju časa ali prostora. Idejna montaža pa združuje posnetke, tako da preko stilističnih figur posreduje določeno idejo oziroma sporočilo. (Borčič 1987, 51)

Arijon opozarja na tri pomembne aspekte, usklajevanje položaja, gibanja ter pogleda igralca, ki doprinašajo k vizualni skladnosti kadrov v montaži. Filmsko platno je

fiksen prostor; v primeru da je igralec prikazan na levi strani platna v polni postavi, je potrebno držati vizualno premico (pomeni da ostane na levi strani platna), čeprav se plan spremeni. Tako se ohranja kontinuiteta gledalčeve pozornosti, orientirane na gibanju glavnega lika. V ta namen je kader običajno razdeljen na dva ali tri vertikalne dele, kjer so postavljeni glavni liki ali pomembni predmeti. Prav tako je pomembno uskladiti gibanje, katerega smer mora biti enaka (čeprav se plan spremeni), predvsem v izogib težavam gledalca pri razumevanju smeri gibanja. Usklajevanje pogleda je tretji pomemben aspekt pri razumljivem podajanju vizualne zgodbe. Usklajena pogleda sta nasprotujoča pogleda, kar pomeni da je potrebno držati kontinuiteto pogleda filmskega igralca v določeno smer, ki je nasprotna smeri pogleda drugega igralca (dinamiki odnosa med dvema doda pomen). V skupini večih ljudi se fokus zanimanja preusmerja tudi s pomočjo pozornosti pogleda ostalih igralcev, ki smer pogleda gledalcu na nek način sugerirajo.

Montaža materiala pa ne obstaja zgolj kot lepljenje posameznih kadrov v celoto, temveč se njena vloga oblikuje že pred snemanjem. Obstaja 7 različnih temeljnih tehnik znotraj kadra, ki narekujejo tako imenovano "montažo v kameri" ali montažo kadra; premor med gibanjem, spreminjanje ozadja oziroma podajanje občutka dejanskega gibanja, približevanje ali oddaljevanje kamere, spreminjanje položaja telesa igralca (odprt položaj - obrnjen proti kameri, nevtralni pogled - profil, zaprt položaj - igralec je s hrbtom obrnjen proti kameri), delitev slike na dva ali tri vertikalne prostore, spreminjanje dinamike znotraj statičnega kadra, kar omogoča občutek gibanja in t.i. številčni kontrast, ki reorganizira igralce v kadru za doseganje večjega dramatičnega učinka. (Arijon 1976, 502–538)

## 5 FILMSKA UMETNOST V SLOVENIJI

### 5.1 VPLIV FOTOGRAFIJE NA FILMSKO UMETNOST V SLOVENIJI

Leta 1985, ko sta brata Lumiere predstavila svoj izum, je prizadel potres, ki ima za zgodovino slovenskega naroda posebni, simbolični pomen - porušil je staro, da naredi prostor novemu. Do leta 1918 so bile zahteve slovencev po združenji Sloveniji zgolj politična ideja, pričeli pa so se pojavljati drugi družbeni premiki; leta 1983 izide prvi



slovenski delavski časopis, leta 1896 se ustanovi prva slovenska delavska stranka, val mladih sil pa prične oblikovati svoj glas v dokaj mrtvem kulturnem prizorišču, kar kmalu vodi v nesluten kulturni razvoj. (Traven in drugi 1992, 9–10)

Najprej je čare t.i. živeče fotografije spoznal Dunaj, prestolnica avstro-ogrske monarhije, od tam pa so potujoči kinematografi obiskovali okoliška mesteca. Za slovence je bilo predvsem zanimivo dogajanje na železniški relaciji Dunaj - Trst in s kraji ob njej; Gradec, Maribor, Celje, Ljubljana. Promotorji zgodnjih filmskih predstav so se opirali na tradicijo fotografije, ki je bila dobro znana tudi na slovenskih tleh. Znanilec slovenskega filma je bil Janez Puhar (1814 - 1864), prvi slovenski fotograf, ki leta 1842 izumi fotografski postopek imenovan hyalotipija (svetlopis na steklu). Prav omenjen izum predstavlja pomemben dosežek na poti od fotografije k filmu. (Šimenc 1996, 7–10)

Šimenc nadalje opisuje poseben pomen, ki ga ima fotografija za Slovence; z njenim razvojem namreč sovpada rast slovenske narodne zavesti (druga polovica 19.stoletja). Prvi slovenski poklicni fotograf je bil Ernest Pogorelc (1838 - 1892), ki je v prvem ateljeju portretiral someščane ter fotografiral mestne vedute in pokrajinske fotografije. Fotografije so tedaj lepili na kartonske podlage, medtem ko so bili na hrbtni strani odtisnjeni podatki o fotografu. Na območju Slovenije je bilo do prve svetovne vojne že okoli 150 poklicnih fotografov. Amaterski fotografi se pojavijo v osemdesetih letih 18. stoletja, leta 1889 celo ustanovijo svoj klub, objavljajo fotografije itd. Za razvoj fotografije pri nas je bila pomembna ustanovitev fotografskega odseka pri Slovenskem planinskem društvu, ki je objavljalo fotografije v različnih časopisih, bogata tradicija pa je kasneje vplivala tudi na kasnejši razvoj slovenskega filma (V kraljestvu Zlatoroga, Triglavske strmine, Kekec itd.). Slovenska fotografija je torej že pred prvo svetovno vojno dosegla enega vrhuncev likovne ustvarjalnosti, h kateri so pripomogli dr. Frančišek Lampe, slikarji Ivan Vavpotič, Rihard Jakopič, Milan Klelenčič, Frandz Goldenstein, Marko Pernhart in Matija Jama.

Slovenska fotografska dejavnost se je do leta 1918 umetniško in tehnično izpopolnjevala (v skladu z evropskimi smernicami), z novimi tehničnimi znanji pa se je uspešno razvijala tudi v obdobju med obema svetovnjima vojnoma. V medvojnem obdobju sta prevladovali portretna in piktorialna fotografija (krajinska fotografija v različnih odtenkih in kontrastih). V dvajsetih letih 20. stoletja se je fotografija nagibala k realizmu, po gospodarski krizi v tridesetih letih pa je detajlno fotografijo vsakodnevnih objektov zamenjala dokumentarna fotografija (socialni prizori). K

socialnemu in političnemu osveščanju delavskih množic je doprinesla t.i. delavska fotografija, ki je bila predvsem amaterske narave. Razvijala se je počasi, bolj ali manj zaradi neskladij z uredniškimi nazori. K razvoju in razširjanju fotografskega medija so v tridesetih letih pripomogli fotokrožki in fotoklubi. Med drugo svetovno vojno se je razvoj slovenske fotografije nadaljeval s t.i. odporniško fotografijo. (Fabec in Vončina 2005, 9–10)

Glavna značilnost slovenske odporniške fotografije med 2. svetovno vojno je bila njena dokumentarnost, ki je izhajala iz nacionalne in socialne zatiranosti. Fotografije usodnih dogodkov ob okupaciji domovine, prvih partizanskih enot in življenja med vojno so služile namenu propagande proti okupatorju ter dokumentaciji dogodkov. Ohranili so se številni izpovedni posnetki z umetniško sporočilnostjo, ki dosledno sledijo načelom dokumentarizma. (Fabec in Vončina 2005, 198)

## 5.2 KRATEK PREGLED ZGODOVINE KINEMATOGRAFIJE NA SLOVENSKEM

Film so istega leta, kmalu po izumu bratov Lumiere, spoznali na jugoslovanskih tleh; okrog leta 1896 so imeli v Beogradu, Zagrebu in Ljubljani že prve filmske predstave. Prvi posnetke na slovenskih tleh so delo ljutomerskega zdravnika dr. Karla Grossmana, ki je v letih 1905 - 1906 posnel dva kratka dokumentarna filma; Sejem v Ljutomeru in Odhod do maše v Ljutomeru. (Borčič 1987, 54)

Kot razlaga Šimenc, je Grossman venomer iskal ravnotežje med kulturno preteklostjo in sodobnim življenjem in v tem oziru ni nič presenetljivega da je bil, komaj deset let po rojstvu filma v svetu, prav on pionir slovenskega filma. Ukvarjal se je z mnogimi stvarmi, med drugim s pravom, politiko, dramatiko in fotografijo. Prvi metri slovenskega filma so bili posneti na 17,5 mm trak, bili so črno - beli in zvočni.

V zgodnjih letih filmskega razvoja so potujoči kinematografi predstave prirejali v kavarnah, hotelih, cirkuških šotorih idr.; v Ljubljani se je to dogajalo v steklenem salonu Kazine, v Tivoliju pa je leta 1906 Davorin Rovšek pričel predvajati predstave v tedaj komaj zgrajenem Grand Hotelu Union. Filmski program je bil sestavljen iz glavnega filma, ki je trajal približno pol ure in krajših filmov (potopisnih, burlesk in žurnalov). Obdobje med obema svetovnima vojnoma, v primerjavi z francoskim, švedskim, nemškim in sovjetskim filmom, za slovenski film ni pomenilo silovitega vzpona. Državnega denarja za podporo razvoju filmske umetnosti ni bilo, tako da je

filmska dejavnost nastajala večinoma na zasebno pobudo. V začetku leta 1919 je bilo v Sloveniji 18 stalnih kinematografov, leta 1936 se je število povečalo na 63, na sporedu pa so večinoma prevladovali ameriški filmi. Leta 1922 Veličan Bešter ustanovi Slovenija film, prvo uradno slovensko filmsko podjetje, v prvi polovici 30-ih let je bilo edino delujoče slovensko filmsko podjetje Sava film, ki ga je vzdrževal Metod Badjura. Nato leta 1939 Milan Kham, skupaj s Prosvetno zvezo, ustanovi slovensko filmsko in distribucijsko podjetje Emona film, pod okriljem katerega niso posneli nobenega celovečernega filma, zgolj nekaj dokumentarnih filmov. Podjetje je delovalo do leta 1945, ko so ga podržavili, nato pa je opremo in laboratorije Emona filma prevzel Triglav film. (Šimenc 1996, 27–32)

V tistem obdobju ni bilo dosti filmskih zanesenjakov, vendar so malemu številu navkljub, ustvarili temelje za razvoj slovenske kinematografije. V obdobju med obema svetovnjima vojnama je k razvoju slovenskega filma pomembno prispeval Metod Badjura, ki je snemal predvsem dokumentarne filme. Tudi slikar Božidar Jakac je bil filmski navdušenec, ki je, podobno kot Badjura, tlakoval pot sodobnemu slovenskemu filmu; med letoma 1929 in 1955 je posnel 62 filmskih enot na 16 mm, kar pomeni približno 6 ur filmskega materiala. Posebna skupina filmov so njegovi družinski filmi. (Šimenc 1996, 38) Prva dva celovečerna filma sta posnela Janko Ravnikar (V kraljestvu Zlatoroga, leta 1931) ter Metod Badjura in Ferdo Delak (Triglavske strmine, leta 1931). Oba filma imata podobno poglobljeno fabulo, slovenska filmska ustvarjalnost je v obeh primerih našla navdih v slovenski krajinski in planinski fotografiji. (Šimenc 1996, 47)

Med vojno je nastalo nekaj filmov, ki pa niso predstavljali posebnega pomena za razvoj jugoslovanskega filma. Kot rečeno, je med vojno delovalo edino slovensko filmsko podjetje Emona film, ki je snemalo večinoma dokumentarne filme (35 mm, ČB, skupne dolžine 1052 m). Poleg omenjenega je bilo posnetega precej gradiva znanega pod imenom Partizanski dokumenti (na 16 mm film), ki so jih med letom 1943 - 1945 posneli Stane Viršek, Božidar Jakac in Čoro Škodlar. Kinematografi so v tistem obdobju smeli prikazovati le tuje propagandne filme. (Šimenc 1996, 57–58)

### 5.3 SLOVENSKI FILM PO 2. SVETOVNI VOJNI KOT ODRAZ DRUŽBENIH SPREMEMB

Ustavnodajna skupščina dne 29. novembra 1945 poimenuje Federativno ljudsko republiko Jugoslavijo, ki jo je sestavljalo 6 ljudskih republik. O vseh pomembnejših vprašanjih državne politike, povojne obnove in državne uprave je odločal maloštevilni komunistični vrh, nadzor nad kulturnim življenjem in šolstvom pa je prevzela komisija za politiko in propagando, imenovana Agitprop. France Brenk je bil oktobra leta 1944 v Črnomlju predlagan za vodjo oddelka za fotografijo in kinematografijo, pri izvršnem odboru Osvobodilne fronte, ki se je kasneje preimenovalo v Državno filmsko podjetje (podružnica za Slovenijo). Kinematografija je prenehala biti industrijska in trgovska dejavnost, postala je državno subvencionirana in nadzorovana. (Vrdlovec 2009, 164–167)

Povojna Jugoslavija je film podpirala, ključne odločitve o filmu so prihajale iz sedeža Centralnega komiteja Zveze komunistov Jugoslavije v Beogradu, kjer se je odločalo katere filme se bo uvozilo in katere posnelo. V tistem obdobju je izhajal mesečnik filmskih novic imenovan Filmski obzorniki, izdane so bile različne brošure in članki, ki so v en glas govorili o svetli prihodnosti filmske industrije. (Šimenc 1996, 66)

Prvi slovenski dokumentarni film po vojni je bil Ljubljana pozdravlja osvoboditelje, posnet maja 1945, ki ga je neodvisno posnelo troje skupin; ekipa Emona filma, snemalci s Sremske fronte in Metod Badjura, skupaj z amaterskimi snemalci Francijem Barom, Janezom Pogačnikom, Stanetom Virškom in Ivanom Zalaznikom. (Šimenc 1996, 81–82) Po mnenju Šimenca prične slovenski film v 50-ih letih izgubljati poudarjeno politično vlogo, socialistični realizem se je do neke mere poslovil, z drugimi besedami, nastopi čas prevrednotenja družbe. Prične se obdobje decentralizacije, kar je pomenilo, da so vsa področja kinematografije postala samostojna, posledično so ustvarjalci našli svoj osebni stil ter filmom lažje pustili lasten pečat. Slovenski film naj bi to najprej občutil na vsebinski ravni, kjer je poudarjanje družbene kohezivnosti in kolektiva zamenjalo upodabljanje junaka individualista v kombinaciji z poudarkom na vrednotah in nenazadnje vizualni estetiki.

Skoraj vsi začetni igrani povojni filmi so vsebovali tematiko NOB-ja, kar je ob konkurenci tujih filmov kmalu začelo bledeti, domači film je gledalce pričel pridobivati spet z obravnavo drugačne tematike, ki je v večini primerov zadevala na

prvi pogled majhna, a človeško pomembna vprašanja. Sodobnejša tematika je recimo izrazita v filmih Veselica (1960), Družinski dnevnik (1961), Nočni izlet (1961) in Minuta za umor (1962). Navkljub temu, da so omenjeni filmi zanimivi, problematika ki so jo obravnavali, ni bila več aktualna oziroma v ospredju. Boštjan Hladnik je s filmom Ples v dežju (1961) pozornost s socialnega področja usmeril v obliko, slog in izraz in zaradi tega, po mnenju kritikov, omenjeni film predstavlja vrhunec takratne obravnave sodobnejše tematike. Pri občinstvu je bil najbolj uspešen film Veselica, ker je bila, glede socialne in politične kritičnosti, stvarnejša. (Šimenc 1996, 68)

Leta 1948 France Štiglic režira prvi igrani celovečerni zvočni film Na svoji zemlji, za katerega je scenarij napisal Ciril Kosmač. Pred tem slovenska scenaristika sploh ni obstajala. Številni pisni mediji so premiero filma označili kot izjemno pomemben dogodek za slovensko kulturo, film pa je bil odlično sprejet tudi med občinstvom. Štiglic je režiser z največjim številom dolgometražnih filmov; posnel je 12 filmov. Slovenski celovečerni film je svojo pravo podobo dobil v 50-ih letih prejšnjega stoletja. V tistem obdobju je nastalo lepo število slovenskih filmov; vojne in povojne drame (Trst, Svet na Kajžarju, Trenutki odločitve, Dolina miru, Kala, Dobri stari pianino, Tri četrtine sonca, Akcija, Veselica itd.), komedije (Vesna, Ne čakaj na maj) in zametki modernizma (nov filmski izraz, novi oblikovni prijemi in poudarjanje lastnih avtorjevih stališč) v 60-ih letih precej atraktivne tematike (Ples v dežju, Peščeni grad, Lažnivka, Zgodba ki je ni, Na papirnatih avionih itd.). Kot rečeno, je za tisto obdobje značilna socialna tematika ter t.i. črni film. (Šimenc 1996, 68–76)

Sedemdeseta leta so bila v znamenju ekranizacije slovenskih literarnih del; Rdeče klasje, Na klancu, Ljubezen na odoru, Cvetje v jeseni, Pastirci, Čudoviti prah, Povest o dobrih ljudeh, Med strahom in dolžnostjo, Idealist, Vodstvo Karoline Žašler, Sreča na vrvcici, Ko zorijo jagode, Draga moja Iza, Iskanja itd. (Šimenc 1996, 76) Razlogi za prenos literarnih del v film so bili pomanjkanje izvirnih scenarijev, aktualnost besedil, pripravnost besedil za prenos v vizualni jezik, naklonjenost avtorja določenemu literarnemu besedilu in, nenazadnje, tradicija v evropskem filmu. (Šimenc 1996, 89) Naboru slovenskih režiserjev se pridruži Vojko Duletič, ki k filmu pristopa izrazito avtorsko. Skorajda radikalen pristop se kaže v osebni interpretaciji skozi asketsko sliko in umikom dialoga, kar je posebej razvidno v filmih Na klancu in Ljubezen na odoru. (Šimenc 1996, 76) Naši režiserji so se predelave del lotili na različne načine; dokaj svoboden pristop pri predelavi je zaslediti v filmih Na svoji zemlji, Jara gospoda, Slovo Andreja Vitužnika, Koplji pod brezo, Tistega lepega dne, Lucija,

Balada o trobenti in oblaku idr., manjši odmiki v zgodbi so prisotni v filmih Veselica, Samorastniki, Sedmina, Cvetje v jeseni, Na svidenje v naslednji vojni itd., v celoti pa potek dogajanja iz literarnega dela ohranjajo Na valovih mure, Idealist in Deseti brat. (Šimenc 1996, 90) Osemdeseta leta bi prav tako lahko poimenovali zlata leta slovenskega, kajti v tistem obdobju so posneli 44 filmov izrazito pisane tematike.

Socialna, politična, zgodovinska tematika obravnava teme nasilnih agitpropovskih metod in kolektivizacije vasi po vojni, romsko življenje, razpad meščanske družine, slovensko ksenofobijo, problematiko priseljencev idr. Največ filmov sta posneli podjetji Triglav film in Viba film ter manjši producenti. Slovenski filmski delavci so delovali v tujini in sodelovali s tujimi producenti, posebej aktivno so sodelovali z Bosna filmom (France Štiglic, Bojan Stupica, Jože Gale, František Čap, Igor Pretnar, Jože Babič in Jane Kavčič). Leta 1952, ko ni bilo več zagotovljene državne dotacije, se je Triglav film pričel ukvarjati s proizvodnjo koprodukcijskih filmov z evropskimi in ameriškimi partnerji. Namen je bila finančna okrepitev in mednarodna prepoznavnost slovenskega filma. Poleg režiserjev so v republikah nekdanje Jugoslavije delovali tudi slovenski igralci (Špela Rozin, Radko Polič, Bert Sotlar idr.). (Šimenc 1996, 76–80)

#### 5.4 ANALIZA SLOVENSКИH FILMOV V POVOJNEM OBDOBJU (1945 – 1965)

Namen magistrske naloge je analiza odnosa med fotografijo in filmom, vzročna povezava obeh medijev oziroma umetnosti - gradnja filmske pripovedi skozi fotografijo. Raziskovalno vprašanje zaobjema preplet tehničnega vidika fotografije z filmsko estetiko, torej na kakšen način fotografija v slovenskem filmu komunicira z gledalcem?

Na raziskovalno vprašanje bom skušala odgovoriti s splošno analizo fotografskih elementov filmske podobe v slovenskem povojnem celovečernem igranem filmu; analizo rabe tehnične opreme, analizo rabe naravne in umetne svetlobe (visoka / srednja / nizka tonska lestvica, ostra / difuzna svetloba, postavitve luči v filmskem kadru idr.), analizo oddaljenosti, zornih kotov in gibanja kamere, analizo kompozicije v kadru, analizo režijskega pristopa, značaja filma ter montaže. Podlago analizi filmske fotografije oziroma njene vloge pri konstrukciji pomenov predstavlja teorija zgodovine nastanka fotografije, povezovanje zgodovine nastanka fotografije z

nastankom filmske umetnosti, razlaga tehničnih zakonitosti delovanja fotoaparata in kamere ter krajše predstavitve zgodovine slovenskega filma, natančneje ozadja družbenih razmer, ki so oblikovale razvoj takratne filmske umetnosti.

Za dvajsetletno obdobje po drugi svetovni vojni sem se odločila po pregledu literature na temo slovenskega filma ter ugotovitvi, da je fotografija v slovenskem filmu precej neraziskano področje. Slovenski film ima v našem in tujem kulturnem prostoru relativno nevhvaležno vlogo; skorajda ne obstaja kot omembe vredna kinematografija, čeprav slovenski filmski arhiv obsega veliko število odličnih (a žal premalo poznanih) slovenskih filmov. Obdobje med leti 1945 - 1965 predstavlja dovolj širok časovni razpon za splošno analizo fotografskih značilnosti slovenskega filma, hkrati pa z naborom režiserjev in direktorjev fotografije, predstavlja raznolikost v filmskem pristopu ter načinu podajanja vizualne pripovedi, ki služi kot dokument smeri razvoja slovenske filmske fotografije. Metodološki pristop torej zaobjema splošno analizo vizualnih elementov filmske podobe v 33-ih slovenskih celovečernih igranih filmih.

France Štiglic, Jože Gale, Bojan Stupica, František Čap, Jane Kavčič, Mirko Grobler, Krešimir Golik, Andrej Hieng, France Kosmač, Jože Babič, Boštjan Hladnik, Igor Pretnar ter Franci Križaj so filmski ustvarjalci, ki so nedvomno najbolj pripomogli k oblikovanju slovenskega filma kot samostojne umetnosti. Z filmskimi zgodbami in načinom podajanja filmske pripovedi so v analiziranih filmih Na svoji zemlji, Trst, Kekec, Svet na Kajžarju, Jara gospoda, Vesna, Tri zgodbe (Na valovih Mure, Koplji pod brezo in Slovo Andreja Vitužnika), Trenutki odločitve, Dolina miru, Ne čakaj na maj, Dobro morje, Kala, Dobri stari pianino, Tri četrtine sonca, Akcija, X-25 javlja, Veselica, Ti loviš, Ples v dežju, Nočni izlet, Balada o trobenti in oblaku, Družinski dnevnik, Minuta za umor, Tistega lepega dne, Naš avto, Peščeni grad, Samorastniki, Srečno Kekec, Zarota, Ne joči Peter, Lucija, Lažnivka in Po isti poti se ne vračaj, utrli pot vsem kasnejšim filmskim ustvarjalcem.

#### 5.4.1 NA SVOJI ZEMLJI

Film Na svoji zemlji je prvi slovenski igrani celovečerni zvočni film (dolžina 110 min.), posnet leta 1948 v produkciji Triglav filma in distribuciji Viba filma Ljubljana. Snemali so na Primorskem, film je režiral France Štiglic, kot asistent režije je nastopil Jože Gale. Direktor filma je bil Janez Jerman, direktor fotografije in montažer Ivan Marinček, kot glavna snemalca pa sta sodelovala Ivan Belec in Srečko Pavlovčič. Za

scenografijo je bil zadolžen Boris Kobe, za kostumografijo Mija Jarc ter za masko Mara Kralj. Avtor glasbe je Marijan Kozina, izvajalec Orkester slovenske filharmonije Ljubljana, snemalec zvoka je bil Rudi Omota. V glavnih vlogah so nastopili Lojze Potokar (Sova), France Presentnik (Stane), Stane Sever (Drejc), Majda Potokar (Nančika), Mileva Zakrajek (Angelca), Štefka Drolc (Tildica) idr. (Furlan in drugi 1994, 30)

Zgodba je posneta po scenariju Cirila Kosmača, kateremu je uspelo ustvariti preprosto in prepričljivo oblikovano zgodbo. Predstavlja neke vrste epopejo o narodno - osvobodilnem boju, posebnost scenarija pa se kaže v tem, da junaki filma niso črno - beli (kar je bila v tistem obdobju običajna delitev), temveč je junak lahko vsak, ki ima srce na pravem mestu. (Brenk 1979, 98) Dogaja se na Primorskem; vzporedno se odvija v vasi v Baški grapi ter na terenu, kjer se gibljejo partizani, v času od poletja 1943 do osvoboditve maja 1945. Prebivalci primorske vasice trpijo pod okupatorjem in zanje odpor predstavlja neke vrste osvoboditev od tuje nadvlade. Zgodba prepleta usode glavnih likov, ki jih združuje vera in upanje v boljšo prihodnost. (Slovenski filmski center 2013, 1. junij)

Film je bil posnet na 35 mm film, format projekcije je 1 : 1,37, v črno - beli tehniki. (Furlan in drugi 1994, 30) Uporaba fiksnege 25 mm, 28 mm, 35 mm, 50 mm in 75 mm objektiva (vir: Arhiv RS), v analiziranem filmu omenjeno rezultira v popolni ostrini, bodisi gre za bližnji ali panoramski posnetek.

Film je posnet v višji tonski lestvici. Pri zunanjih posnetkih je razvidna kombinacija naravne in umetne svetlobe; lepa zračna perspektiva, ni atmosferske meglice. Pri notranjih posnetkih bolj ali manj dominira umetna svetloba (del naravne svetlobe prihaja skozi okna), ki je močno opazna predvsem na obrazih in lasišču igralcev, spreminja pa se glede na njihova občutja (prikaz žalosti v mehkejših tonih). Svetloba je kontinuirano usmerjena, močna in visoko kontrastna. Pri posnetkih prvega boja je svetloba mehkejša in bolj difuzna, več je sivin in manj senc, torej tudi manj kontrasta. Umetna svetloba igralce osvetljuje od zgoraj (luči postavljene nad kamero), med drugim želijo poustvariti občutek naravne svetlobe. Oster snop glavne luči usmerjen v igralce, v razmerju z dopolnilnimi lučmi osvetljujejo temne predele notranjih prostorov ali premočne sence zunaj. Kontra luč (postavljena za igralci) osvetljuje lase, lasišče ali ramena – silhueto. Opazno je menjavanje kotov osvetljevanja, vendar se določeni načini osvetljevanja v notranjih ali zunanjih kadrih (primer: osvetljevanje obrazov igralcev) ponavljajo tekom celotnega filma.



Zanimivo je precej dinamično menjavanje planov, odvisno od pomena prikazanega objekta. Daljnji plan na začetku umesti prizorišče dogajanja, menjavanje splošnega, polsplošnega in ameriškega plana, najpogosteje so uporabljeni srednji in bližnji plan, prisotna sta tudi veliki plan (najbolj izrazita umetna osvetlitev) ter nekaj detajlnih posnetkov. Plani se spretno menjavajo, glede na stopnjo suspenza in poudarjanja bodisi mimike, bodisi pomembnih objektov oziroma poudarjanja njihovega razmerja. Postavitev kamere je v višini človekovih oči (od prsi do vrha glave), postavljena frontalno, iz strani ter zadaj (glede na frontalno postavbo igralca), v primerih prikaza podrejenosti je kamera rahlo vzdignjena. Glede na to, da je film *Na svoji zemlji* prvi celovečerni film na naših tleh je kamera izredno dinamična in gibanje usklajeno; prisotni so panoramski posnetki (25 mm objektiv), zasuk, spremljanje z zasukom, sledenje dogajanju, približevanje in oddaljevanje kamere ter vzporedna vožnja kamere, ki doda gledalčevemu pogledu neke vrste opisovalno noto.

Film *Na svoji zemlji* pomeni začetek partizanskega filma in je prvi v opusu filmov Franceta Štiglica, med katerimi lahko potegnemo določene vzporednice; predvsem v režiserjevem pretanjenem posluhu za prikaz posameznika in njegove situacije v izjemnih okoliščinah. Štiglic se je uspel izogniti idealiziranju, vprašanje vojne obravnava iz stališča intimnega doživljanja posameznika (Drejc), ki omogoča razmišljanja o temeljnih eksistencialnih vidikih človeškega življenja. Film vsebuje dobre posamezne sekvence, ki so odsev občutka za pripoved s pomočjo gibanja kamere, vzporedne zgodbe ter vizualne estetike.

Opazen vpliv gledališke estetike. Kadri so relativno kratki, delujejo kot estetsko zaokrožene celote. Postavitev vizualnih elementov znotraj kadra deluje uravnoteženo (ljudje v prvem planu, težišče v levi polovici slike); filmska slika je razdeljena na horizontalne, vertikalne in diagonalne linije, opazen zlati rez. Dinamiki v kadru doda različna osvetlitev posameznih objektov; določeni objekti so, v skladu z vizualno podobo celotnega filma, osvetljeni izrazito kontrastno.

Film so snemali v težkih pogojih po 2. svetovni vojni in filmska ekipa je pogosto improvizirala (v veliko pomoč so bili lokalni prebivalci), tudi gledališča vajeni igralci so se, v kombinaciji z natruščiki, sproti učili igrati bolj pristno in naravno. Montaža v filmu povezuje določeno prostorsko dimenzijo, ki je v skladu z naracijo zgodbe. Ritem sekvenc, kot rečeno, sestoji iz večinoma kratkih kadrov, ki jih povezujejo montanžni preliv.

#### 5.4.2 TRST

Film Trst so posneli leta 1951, v produkciji Triglav filma in distribuciji Viba filma Ljubljana. Celovečerni igrani film je režiral France Štiglic, asistenta režije sta bila Zvone Sintič in Jane Kavčič, direktor filma pa je bil Mladen Kozina. Kot direktor fotografije je sodeloval Rudi Vaupotič in kot montažerka Milka Badjura. Za scenografijo je poskrbel Boris Kobe, za kostumografijo Vera Slapar, za masko pa Berta Meglič ter Mara Kralj. Avtor glasbe je Marijan Lipovšek, snemalec zvoka je bil Herman Kokove. V glavnih vlogah so nastopili Stane Sever (Borut), Lojze Potokar (Just), Alessandro Damiani (Karlo), Flavio della Noce (Piero), Slavica Hraševc (Marjeta), Anica Kužnik (Vida), Mira Bedenk (Anda), Mirko Zupančič (Sergej) idr. (Furlan in drugi 1994, 32)

Scenarij za film je napisal France Bevk. Zgodba govori o vojno-političnem boju za večnacionalni Trst, natančneje o boju za osvoboditev Trsta, ki ga po kapitulaciji fašistične Italije, ob pomoči italijanskega prebivalstva, vodijo partizanske enote. Zgodba prepleta usode ilegalcev, ki se vsak na svoj način borijo za isti cilj. (Slovenski filmski center 2013, 1. junij)

Film je bil posnet na 35 mm film, format projekcije je 1 : 1,37, v črno - beli tehniki. (Furlan in drugi 1994, 32) V filmu so najverjetneje uporabili objektiv s spremenljivo goriščno razdaljo (zoom), kontinuirano ostra slika.

Film Trst je posnet v višji tonski lestvici, kadri posneti v interierju so osvetljeni močno in enakomerno, kontrasti niso izraziti, prisotne so sivine in hkrati opazne močne sence. Svetloba prihaja iznad kamere (luči postavljene na stropu) ter od dopolnilnih stranskih luči z razpršeno svetlobo, prostor pa osvetljuje tudi naravna svetloba, ki prihaja skozi okna. Osvetlitev deluje precej filmsko, predvsem zaradi izrazito osvetljenih obrazov. Ostre stranske luči so prisotne v kadru, posnetem v hodniku, močne sence. Kadri posneti proti večeru so osvetljeni neenakomerno, naravna svetloba prihaja skozi okna, hkrati so na igralce frontalno usmerjene difuzne stranske luči. V kadrih posnetih v eksterierju je osvetlitev odvisna od naravne svetlobe; kadri posneti pri sončni svetlobi so izrazito svetlih tonov, kadri posneti pri manj intenzivni sončni svetlobi so kombinirani z umetno dopolnilno in kontra svetlobo, kadri posneti ponoči pa se poslužujejo različnih umetnih luči, odvisno od željenega učinka (pri posnetku smrti vojaka je močna ostru luč usmerjena od zgoraj

navzdol na padlega vojaka, drugi kadri so osvetljeni neenakomerno, stranske ostre luči in močne sence).

Začetek in konec filma vsebuje enak posnetek ladje, prisoten je daljni plan Ljubljane, splošni in polsplošni plan sta uporabljena za umestitev v okolje, uporaba ameriškega in srednjega plana za prikaz dinamike ali dialoga, bližnji plan prikazuje več ali manj govor, veliki plan občutja, prisotni pa so tudi detajli. Plani se pogosto menjujejo, podobno kot zorni kot kamere; posnetki iz normalne perspektive (v višini oči), frontalno in iz strani, najbolj pogosto je snemanje iz malo nižje perspektive, uporabljen je tudi zorni kot iz višje perspektive, predvsem ko so želeli zajeti več dogajanja. Kamera deluje mirno in bolj kot ne statično, prisotni so sicer sledenje gibanju z vožnjo, zasuk, odmik z žerjavom ter približevanje in oddaljevanje.

Kadri so relativno kratki, zanimivi zorni koti snemanja in kompozicijska diagonalno usmerjena skladnost (pogosti kompoziciji leve ali desne diagonale). Režiser je k filmu pristopil na dokaj inovativen način - s prikazi filmske dinamike skozi posnetke akcije. Montaža s prelevi dogodke prikazuje zaporedno, usklajuje dogajanje ter enakomerno stopnjuje napetost.

#### 5.4.3 KEKEC

Film Kecec je bil posnet leta 1951, v produkciji Triglav filma in distribuciji Viba filma (dolžina filma 92 min.). Film je režiral Jože Gale, asistent režije je bil Ernest Adamič in direktor filma Dušan Povh. Direktor fotografije in montažer je bil Ivan Marinček ter snemalca Marjan Sedej in Žaro Tušar. Avtor glasbe je Marijan Kozina, izvajalec Orkester slovenske filharmonije Ljubljana, izvajalec pesmi Tomaž Tozon ter snemalec zvoka Franc Kham. Za scenografijo je poskrbel Tone Mlakar, za kostumografijo je bil zadolžen Ive Šubic in za masko Berta Tekavec. V glavnih vlogah so nastopali Matija Barl (Kecec), France Presetnik (Bedanec), Zdenka Logar (Mojca), Frane Miličinski (Kosobrin), Jože Mlakar (Rožle) idr. (Furlan in drugi 1994, 34)

Film je nastal po istoimenski zgodbi Josipa Vandota, scenarij za film pa sta napisala Jože Gale in Frane Miličinski. Dogaja se v idilični slovenski vasi sredi gora, kjer živi deček Kecec. V gorah živita tudi mitična zeliščar Kosobrin ter hudobni Bedanec, ki je kot deklo prisilno zaposlil mlado dekle Mojco. Mladi Kecec se odloči Bedancu

postaviti po robu in Mojco rešiti, kar mu s pogumom in iznajdljivostjo tudi uspe. (Slovenski filmski center 2013, 2. junij)

Film je bil posnet na 35 mm film, format projekcije je 1 : 1,37, v črno - beli tehniki. (Furlan in drugi 1994, 34) Uporaba objektiva s spremenljivo goriščno razdaljo. Globinska ostrina se praviloma manjša, premosorazmerno z odpiranjem zaslonke, večina kadrov posneta z maksimalno ostrino celotne slike, razen pri bližnjih posnetkih obraza.

Film je posnet v višji tonski lestvici. V kadrih posnetih zunaj sta naravna in umetna svetloba kombinirani, predvsem v temnejših predelih (gozd). Kadri posneti v interierju so osvetljeni predvsem z umetnimi lučmi; izrazite usmerjene luči, vendar enakomerno razporejene v predelu kjer so ljudje, okolica je bodisi temna, bodisi neenakomerno osvetljena (določeni objekti bolj izraziti ipd.) Sence so manj opazne, ponekod je več sivin. Zaradi uporabe umetnih luči je svetloba znotraj bolj kontrastna kot zunaj, kontrast pa se menja tudi z menjavo planov; večkrat so detajli precej izraziti. Razlika v svetlobi je opazna tudi pri različnih igralcih; obrazi otrok delujejo bolj osvetljeni. V kadrih posnetih zunaj uporaba večinoma naravne svetlobe. Gore delujejo izrazito kontrastno, kontrast pa se spreminja tudi glede na pripoved - suspenz se poleg glasbe stopnjuje tudi zaradi deloma temačnejšega vzdušja.

Oddaljenost kamere se spreminja od daljnega plana do detajlov. V daljnem planu so posnetki gora, splošni plan je redek (zunaj), dinamiko dogajanja ali dialoga spremlja srednji plan, komunikacijo med igralci spremlja ameriški in bližnji plan, hkrati pa so prisotni veliki plan ter posnetki detajlov (izraziti posebej znotraj). Zorni kot kamere je v višini oči (frontalno in iz strani), torej normalni zorni kot (predvsem bližnji plan, srednji plan itd.), posnetki gora so posneti iz žabje perspektive, prav tako pa se zorni kot menja pri kadrih z Bedancem, ki vzbuja strah (Bedančev pogled je sneman od zgoraj in Kekčev od spodaj, kar prikazuje razmerje moči). Gibanje kamere je prisotno v obliki zasuka, dviga kamere, sledenja dogajanju, vožnje (ko se Bedanec in Kekec lovita idr.), umika kamere, pri panoramskih posnetkih gora, pogosto je tudi približevanje in oddaljjevanje, predvsem ob stopnjevanju občutka napetosti (približevanje – izraz obraza). V določenih kadrih kamera statično spremlja gibanje.

Pri Kekcu je vloga umetniško močnega režiserja opazna; Jože Gale ima izrazit občutek za podajanje pripovedi, čeprav je film v svojem specifičnem izrazu morda še malo okoren. Kadri so relativno dolgi, običajno zaokrožujejo celoto pogovora ali dogajanje, ki ga spremlja gibanje kamere. Izrazita je neke vrste centralna

kompozicija, kjer se ravnotežje dosega z sredinsko usmerjenimi posnetki (posameznik in različni objekti pogosto na sredini kadra). Usklajenost predmetov znotraj prostora daje občutek horizontalne diagonale. V filmu Kekec se dogodki odvijajo sočasno, vendar so prikazano zaporedno, kar se običajno doseže s t.i. križno montažo. Uporaba montažnih prelivov, dolgih prelivov, počasnih zatemnitev, odtemnitev ter ostrih rezov. Občutek prostora se, poleg dejanske scene, oblikuje oziroma utrjuje s pomočjo posnetkov gora, ki dajejo občutek neskončnosti in igralce zlijejo z naravo. Igra otrok je odlična in profesionalna, posebej zanimiv je France Presetnik v vlogi Bedanca (zaradi močne maske je večino lika upodobil s pomočjo oči in glasu).

#### 5.4.4 SVET NA KAJŽARJU

Svet na Kajžarju je četrti slovenski celovečerni igrani film (dolžina 100 min.), posnet leta 1952 v produkciji Triglav filma in distribuciji Viba filma Ljubljana. Film je režiral France Štiglic, asistent režije je bil Janez Šenk in direktor filma Dušan Povh. Direktor fotografije je bil Ivan Marinček, montažer je bil prav tako France Štiglic. Za scenografijo je bil zadolžen Tone Mlakar, za masko Berta Meglič ter Jannette Negro. Avtor glasbe je Ciril Cvetko, izvajalec Orkester slovenske filharmonije Ljubljana ter snemalec zvoka Herman Kokove. V glavnih vlogah nastopajo Miro Kopač (Vračko), Bert Sotlar (Tjoš), France Presetnik (Kulak Šinko), Mila Kačič (Šinkovca), Lojze Potokar (župnik Farkaš) idr. (Furlan in drugi 1994, 36)

Film je posnet po literarni predlogi Ivana Potrča, ki je napisal tudi scenarij za film. Prizorišče dogajanja je slovensko podeželje, natančneje Haloze, v povojnih letih. Komunistična oblast odvzame zemljo (oziroma gorice) cerkvi in ljudem ter prične ustanavljati zadruga. Viničar Vračko, ki je med vojno najprej simpatiziral z Nemci, potem pa s partizani, se na pobudo svoje odločne žene z družino preseli v prazno "gosposko hišo", katere lastniki so pobegnili z Nemci. Ostali viničarji zasedejo cerkveno zidanico in v njej priredijo veselico, ki jo poskuša prekiniti vodilni predstavnik "reakcionarnih sil" - kulakov, cerkve in okupatorjevih kolaborantov. (Slovenski filmski center 2013, 2. junij)

Film je bil posnet na 35 mm film, format projekcije je 1 : 1,37, v črno - beli tehniki. (Furlan in drugi 1994, 36) Uporaba zoom objektiva in maksimalna ostrina celotne slike.

Svetloba se giblje v višji tonski lestvici, je močna vendar enakomerno razpršena – ni ostro usmerjena. Pri kadrih posnetih zunaj je osvetlitev enakomerna, večinoma naravnega izvora; dopolnilna umetna svetloba je najverjetneje prisotna zgolj pri obrazih, ki so osvetljeni močno in enakomerno. Sence, navkljub izraziti naravni svetlobi, niso izrazite oziroma so kadri postavljeni tako, da niso opazne in ne pritegnejo pogleda. Pri kadrih posnetih notri je svetloba kombinirana. Umetna svetloba je razpršena enakomerno - ljudje in objekti okrog ljudi, usmerjena je frontalno v smeri pogleda kamere. Kadri posneti ponoči so ponekod močno osvetljeni, predvsem obrazi ljudi.

Filmski plani se pogosto spreminjajo; daljni plan je uporabljen pri posnetkih narave in okolice, prav tako je splošni plan uporabljen za umestitev v okolje, za dialog in prikaz ljudi pri opravilih so uporabljali večinoma ameriški plan, pri dialogu in izrazu občutij sta pogosta tudi bližnji plan (uporabljen predvsem pri kadrih posnetih notri) in veliki plan. Nekaj je tudi posnetkov detajlov, ki pa niso osvetljeni izrazito kontrastno. Kot snemanja je redko v višini oči, snemano je večinoma iz rahle višine ali nižine in iz strani. Gibanje kamere ni izrazito; kamera dogajanje bodisi panoramsko spremlja iz mesta, bodisi je vključena vožnja s kamero (ki spremlja ljudi), prisotno je tudi približevanje in oddaljevanje (na obraz ali iz obraza na širši plan).

Kadri niso pretirano dolgi - zaokroženo izražanje pripovednih občutij ali posameznih dogodkov. Kompozicija ni centralna, vendar uravnovežena - vertikalne in horizontalne linije. Kot vsi filmi Franceta Štiglica, tudi ta prikaže posameznikovo delovanje znotraj neke skupine; izrazita Štigličeva režijska lastnost je sposobnost prikaza osebne usode, prepletene z usodo skupnosti. Čas v filmu deluje kot da teče hitro zaradi hitrega menjavanja kadrov oziroma dogodkov, ki se vrstijo. Prostorska komponenta se ohranja z pogostimi splošnimi plani. Montaža je dinamična oziroma j pogosta menjava kadrov; zaporedje dogodkov je prikazano zaporedno, tako da pripoved deluje tekoče.

#### 5.4.5 JARA GOSPODA

Film Jara gospoda je bil narejen leta 1953 - po vrsti peti celovečerni slovenski film - (dolžina 107 min.), v produkciji Triglav filma in distribuciji Viba filma. Filmsko ekipo so sestavljali režiser in scenarist Bojan Stupica, asistenta režije Vojislav Bjenjaš in Ivan Petkovšek, direktor filma je bil Milan Guček. Direktor fotografije je bil

ponovno Ivan Marinček, snemalec Žaro Tušar, montažer Vojislav Bjenjaš in fotograf na setu Janez Kališnik. Scenograf Ivo Spinčič, kostumografinja Nada Suvan ter več vizažistov Berta Meglič, Karlo Bulić idr. Avtor glasbe je Bojan Adamič, snemalec zvoka Miodrag Nedić. V filmu nastopajo Mira Stupica (Ančka), Stane Sever (Pavle), Vladimir Skrbinšek (Tine), Franjo Kumer (Henrik), Ante Gnidovec (gostilničar), Bojan Stupica (Andrej), Luce Florentini (Pepe - Žozef), Lojze Drenovec (penzionist) idr. (Furlan in drugi 1994, 38)

Film je posnet po literarni predlogi Janka Kersnika - predstavlja relativno svobodno predelavo njegovega dela - nekakšno stilizirano melodramo o meščanskih povzpetnikih. (Furlan in drugi 1994, 39). Zgodba govori o treh prijateljih, ki se leta 1908 srečajo na Dunaju. Obujajo spomine, ki so prepleteni v drami, povezani z dvema usodnima ženskama, ki sta dvema od treh prijateljev - poslancu Andreju in svetniku Pavlu - zagrenili življenje in med njiju zasejali sovraštvo. Tretji prijatelj, odgovoren za njihovo poznanstvo, ju skuša zopet spraviti in se z glavnima junakoma do konca sprašuje, ali je čas zacelil boleče rane. (Slovenski filmski center 2013, 2. junij)

Film je bil posnet na 35 mm film, format projekcije je 1 : 1,37, v črno - beli tehniki. (Furlan in drugi 1994, 38) Slika je izrazito ostra, uporaba zoom objektiva, ponekod morebitna uporaba teleobjektiva (ostrina na enem delu slike).

Film je posnet v višji tonski lestvici, svetloba v eksterierju in interierju je kombinacija umetne in naravne svetlobe. Pri kadrih posnetih v interierju je svetloba kontrastna; v določenih kadrih so predmeti bližje bolj kontrastni kot predmeti postavljeni zadaj, v drugih kadrih je bolj ali manj enak kontrast čez celo sliko ali pa so izrazito osvetljeni ljudje in njihova ožja okolica, širša okolica pa je temnejša. V interierju prevladuje kontrastna in močna osvetlitev cele slike. Luči so postavljene frontalno in iz strani, ponekod tudi od zadaj, sence niso pretirano vidne. V eksterierju je svetloba prav tako kontrastna, prevladuje naravna svetloba, sence so bolj opazne. Tudi ponoči so kontrasti izraziti, čeprav prevladuje temnejša atmosfera.

Plani se menjajo predvsem glede na dialog; pri pogovoru med prijateljema oziroma dialogu nasplošno prevladujejo srednji plan, ameriški plan in bližnji plan, splošni plan pa so uporabili ko je v kadru več ljudi. Zorni kot snemanja je več ali manj iz zgornjega rakurza, prav tako so uporabili nižjo perspektivo ter normalno perspektivo, ponekod določeno postavitev terjale prostorske zahteve (snemanje hoje ljudi po stopnicah navzdol idr.). Kamera je zaradi zgodbe relativno statična, prisotna je sicer vožnja, panorama, približevanje in oddaljevanje, zasuk, vertikalna vožnja, vendar

izpeljano izredno subtilno in neopazno. Poudarek je na dialogu in ne akciji, kar se kaže v gibanju kamere.

Kombinacija kratkih in dolgih kadrov, kompozicijsko film zaradi rabe svetlobe deluje izčiščen, linije so sicer usklajene s stranicami slike, vendar kompozicija vizualno ne prevladuje. Jara gospoda je film, ki na nek način združuje vprašanje odnosa do takratne družbene realnosti ter utrjevanja nacionalne identitete z zdravorazumsko-kritičnim pristopom. Režiser Bojan Stupica je s filmom Jara gospoda dokazal da ima pronicljiv občutek za prikazovanje dinamike odnosa med dvema človekoma ali več ljudmi, bodisi gre za nostalgijo, ljubezen ali jezo, na realističen način. Izraziti subjektivni kadri, pogled igralca, s katerim se gledalec poistoveti. Dobre posamezne sekvence, posebej sklepna sekvenca. Poudarek je na dialogu, zaporedje dogodkov je prikazano zaporedno, montažo prav tako narekuje dialog med glavnimi osebami.

#### 5.4.6 VESNA

Film Vesna je bil posnet leta 1953 (dolžina filma 96 min.), v produkciji Triglav filma, za distribucijo je poskrbel Viba film v Ljubljani (v njihovih ateljejih je bil film tudi posnet). Film je režiral František Čap, asistenta režije sta bila France Jamnik in Zvone Sintič in direktor filma Milan Košak. Direktor fotografije je bil Pavel Grupp, snemalci Viki Pogačar, Žaro Tušar in Metod Badjura ter montažerka Milka Badjura. Za scenografijo je poskrbel Mirko Lipužič, za kostumografijo Mija Jarc, za masko sta bila zadolžena Berta Meglič in Jan Novotny. Avtor glasbe je Bojan Adamič, izvajalec Zabavni orkester radia Ljubljana, snemalec zvoka pa je bil Marjan Meglič. V glavnih vlogah so zaigrali Metka Gabrijelčič (Vesna), Janez Čuk (Sandi), Jure Furlan (Krištof), Metka Bučar (Kocjanova), Elvira Kralj (teta Ana), Stane Sever (profesor Slapar - Kozinus) idr. (Furlan in drugi 1994, 40)

Scenarij za film je napisal Matej Bor, avtor priredbe scenarija je režiser František Čap. Vesna je prvi slovenski celovečerni film, ki ga lahko uvrstimo v žanr komedije. Zgodba pripoveduje prigode srednješolcev v obdobju pred maturo, natančneje prigode treh prijateljev, ki se med seboj dogovorijo kdo bo osvojil hči profesorja matematike in tako priskrbel maturitetne matematične naloge. Splet okoliščin jih zavede, misleč, da je hči profesorja drugo dekle, vendar pismo, namenjeno napačnemu dekletu, dobi resnična profesorjeva hči, v katero se Samo (eden od fantov) tudi zaljubi. Načrt želi



opustiti, vendar Vesna zanj izve. Na koncu se stvari razjasnijo in glavni junaki ponovno postanejo prijatelji. (Slovenski filmski center 2013, 3. junij)

Film je bil posnet na 35 mm film, format projekcije je 1 : 1,37, v črno - beli tehniki. (Furlan in drugi 1994, 40) Uporaba zoom objektiva; širokokotnega in teleobjektiva (bližnji plan, ostrina na človeku zadaj, prvi plan je zamegljen).

Svetloba v kadrih posnetih v interierju deluje naravno (prihaja skozi okna), sence niso intenzivne, kontrasti niso močni. Blaga umetna dosvetlitev na obraz, prihaja od zgoraj in iz strani, opazna je na stenskih sencah. Zaradi občutka naravne svetlobe v prostoru so predmeti osvetljeni močno, vendar neenakomerno (postelja idr.). Obrazi igralcev so osvetljeni enakomerno; podnevi je osvetlitev intenzivna, ponoči mehkejša, sence niso opazne. Zunaj dominira sončna svetloba, slika ni močno kontrastna, izrazito so osvetljeni obrazi (postavitev ali dodatne luči). Nočni kadri v eksterierju so osvetljeni z cestnimi in umetnimi lučmi, močno poudarjeni obrazi.

Splošni plan je v filmu uporabljen za prikaz dogajanja, srednji plan je uporabljen za prikaz druženja (zunaj), ameriški plan je uporabljen pri dialogih, bližnji plan so uporabili za prikaz dela posameznikov, veliki plan pa za prikaz čustev idr. Veliko je detajlnih posnetkov (glasbila, rože, poštni nabiralnik idr.), ki prikazujejo in določenim predmetom dodajajo namembnost oziroma so vezni člen med prizori. Zorni kot kamere je bolj ali manj postavljen višje ali nižje od povprečne višine oči; od zgoraj je običajno posnet splošni plan, žabja perspektiva pa je uporabljena za posnetke dogajanja, kjer je več ljudi ali pa en sam (občutek izolacije). Gibanje kamere je dinamično (čeprav je kamera pogosto statična); prisotna je navpična vožnja, panoramski posnetki (dialog) ter približevanje in oddaljevanje (poudarjanje / izolacija) idr.

Hitra menjava kadrov, kompozicijo oblikuje nasičenost predmetov v kadru. Horizontale in vertikale dodajajo sliki ravnotežje, pogosta centralna, središčna kompozicija (težišče v centru). Režiser František Čap je zgodbo upodobil izrazito dinamično in tekoče, čeprav morda v nekoliko nekonvencionalni filmski govorici (plani, menjava kadrov, likovna govorica idr.), ki pritegne z, zlasti zanj značilno, dognano fotografijo. Film Vesna je neke vrste pionir slovenskega filma, kajti predstavlja odmik od vojne tematike in se obrača k lahkotnejšemu žanru – komediji. Odlično upodobljen scenarij in dobra igra. Zaporedje dogodkov je prikazano zaporedno, montaža je izrazito živahna, uporabljeni preliv kadr v kader.

#### 5.4.7 TRI ZGODBE

Omnibus sestavljajo tri zgodbe; Na valovih Mure, Koplji pod brezo in Slovo Andreja Vitužnika. Posnete so bile leta 1955, v produkciji Triglav filma in distribuciji Viba filma (skupna dolžina 108 min.). Režiserji so bili Igor Pretnar (Na valovih Mure), France Kosmač (Koplji pod brezo) in Jane Kavčič (Slovo Andreja Vitužnika). Asistent režije je bil Zvone Sintič (Koplji pod brezo), kot direktorji fotografije so sodelovali Rudi Vaupotič (Na valovih Mure), France Cerar (Koplji pod brezo) in Ivan Marinček (Slovo Andreja Vitužnika), montažerji so bili Boris Strohsack (Na valovih Mure), France Kosmač (Koplji pod brezo) in Darinka Peršin Andromako (Slovo Andreja Vitužnika). Vloge direktorjev filma so prevzeli Ante Blaj, Dušan Povh in Mladen Kozina, fotograf pa je bil Lado Sazonov. Scenografa sta bila Tone Mlakar in Stane Kovič, kostumografinje Alenka Bartl, Marija Kobi in Mija Jarc ter oblikovalka maske Berta Meglič. Avtorja glasbe sta Bojan Adamič in Blaž Arnič, izvajalca glasbe Orkester slovenske filharmonije Ljubljana in Orkester Radia Ljubljana. Kot glavni igralci nastopajo Bert Sotlar (Naci), Julka Starič (Kati) Majda Potokar (Meta), Jože Mlakar (Petrun), Lojze Potokar (mlinar Blaž), Sever Stane (Andrej Vitužnik), Jože Mlakar (Petrun), Jože Zupan (Miha) idr. (Furlan in drugi 1994, 42)

Avtorji literarnih predlog so Miško Kranjec (Na valovih Mure), Prežihov Voranc (Koplji pod brezo) in Anton Ingolič (Slovo Andreja Vitužnika). Scenarije so napisali Igor Pretnar in France Severkar (Na valovih Mure), France Kosmač (Koplji pod brezo) in Jane Kavčič (Slovo Andreja Vitužnika). Povezovalni element treh zgodb je voda, ki je predstavljena kot pogoj ljudskega obstoja in hkrati vzrok njihovega uničenja. Zgodbe so prikazane na realističen način, v ospredju je intimna pripoved posameznikov, soočenih z eksistencialnimi težavami na eni ter čustvenimi težavami na drugi strani. (Slovenski filmski center 2013, 3. junij)

Izvorni format projekta: 35 mm film, format projekcije je 1 : 1,37, v črno - beli tehniki. (Furlan in drugi 1994, 42)

##### 5.4.7.1 NA VALOVIH MURE

Ostra slika, uporaba normalnega objektivna s spremenljivo goriščno razdaljo. Posneto v nižji tonski lestvici, zaradi močnejše sončne svetlobe so kadri posneti zunaj bolj kontrastni, vendar je opaziti izrazite sivine, ki kontraste mehčajo. Obrazi so močno osvetljeni, uporaba umetnih luči kvečjemu kot dopolnilo za mehčanje senc. V kadrih

posnetih v interierju je osvetlitev neenakomerna (posamezni predmeti ali deli telesa so poudarjeni bolj), večinoma uporabljene difuzne luči (ni izrazitih kontrastov). Močnejši kontrast je opazen v večernih posnetkih (Katina smrt). Snop svetlobe ni usmerjen frontalno, temveč prihaja iz strani (deluje kot da prihaja iz okna).

Daljni plan uporabljen za prikaz narave oziroma okolja, splošni in polsplošni plan sta uporabljena za umestitev v okolje, srednji plan so večinoma uporabili za zunanje posnetke in prav tako poudarja bodisi delo, dialog ali posameznikovo stanje, ameriški plan je večinoma uporabljen v interierju za poudarjanje dialoga, pogost je bližnji plan (obraz in mlin) ter veliki plan, precej pa je tudi detajlnih posnetkov. Snemalni koti niso dinamični; posnetki v višini oči, iz normalne perspektive, razen ko drugače zahteva kompozicijska skladnost, pogosti posnetki iz nižje perspektive (pogovor), prisotni pa so tudi redki posnetki iz višje perspektive (mrtva Kata). Panoramsko gibanje kamere, prisotno je oddaljevanje in približevanje kamere (poudarek na razmišljanju posameznika), drugače pa je kamera bolj ali manj statična; spremlja gibanje od daleč, s premikanjem iz bližnjega na drug bližnji plan spremlja pogovor, obračanje na mestu itd.

Kadri so relativno kratki, kompozicija ni centralna, vendar uravnotežena z izrazitimi diagonalami. Režijski pristop je viden v kombinaciji narave in dialoga ter poudarjanja odvisnosti človeka od narave, pri čemer glasba pripomore k ustvarjanju napetosti. Naracija zgodbe doda na svojevrstni distanci gledalca in ga, s številnimi posnetki narave, vpelje v zgodbo. Montaža je podrejena spreminjanju planov, zgodba teče vzporedno, predstavljena je zaporedno.

#### 5.4.7.2 KOPLJI POD BREZO

Izrazita ostrina slike, večinoma uporaba normalnega objektivna (edino v primeru prikaza sanj so robovi neostri - možna uporaba teleobjektiva ali popačene leče). Posneto v nižji tonski lestvici. Svetloba v kadrih posnetih v interierju je difuzna, ni močnih senc; luči svetijo v smeri osi kamere, postavljene so nad kamero in iz strani. Prisotne sivine, poudarjeni določeni deli bodisi človeka, bodisi predmeta, vendar je slika osvetljena dokaj enakomerno. Uporabili so tudi naravno sončno svetlobo, ki prihaja iz okna. V kadrih posnetih zunaj je slika bolj spremenljiva, bolj kontrastna in manj enakomerno razporejena; uporaba naravne svetlobe in dopolnilne (kjer je senca - obraz), v kadrih posnetih zvečer pa so uporabili difuzne luči, prisotne so sivine.

Uporaba daljnega plana na koncu za prikaz neba, polsplošni plan so uporabili za poudarek dialoga med več ljudmi in prikaze narave, pogost je srednji plan, večinoma uporabljen za prikaz dela ali dogajanja, ameriški plan za prikaz oziroma poudarek dialoga in dela, prav tako pogost bližnji plan je uporabljen predvsem za prikaz pogovora, monologa, recitiranja, ljubezni, detajlov in nenazadnje veliki plan, uporabljen za prikaz značilnosti posameznikovega značaja. Zorni kot kamere se spreminja, posnetki posneti iz višine oči, iz nižje perspektive (pogreb, delo, dialog, ljubezen, perspektiva psa idr.) in iz višje perspektive (prikaz celotne slike - ambienta). Gibanje kamere je prisotno v obliki vožnje (po zemlji idr.), približevanja / oddaljevanja, obračanja, zasukov, panoramiranja po prostoru, naravi itd.

Kadri so srednje dolgi, dolžina se spreminja glede na dogajanje. Ni čisto centralna kompozicija, vendar je postavitev uravnotežena (ljudje in predmeti sliko delijo po horizontali in vertikali) in preprosta. Režijski pristop je zahteval nekaj takrat redko uporabljenih, če že ne neobičajnih potez (posnetek utopitve, prikaz sanj idr.). Čas deluje, kot da teče počasi, dogodki se odvijajo vzporedno, prikazani so zaporedno, povezani z uporabo montažnih prijemov preliva, zatemnitve in odtemnitve.

#### 5.4.7.3 SLOVO ANDREJA VITUŽNIKA

Ostra slika, posneto v višji tonski lestvici. Uporaba zoom objektiva. V kadrih posnetih v interierju so opazne sivine, ni močnih kontrastov, tudi sence nakazujejo na uporabo difuznih luči. Kombinacija naravne svetlobe, ki prihaja skozi okna, stropna luč je močnejša, proizvaja ostro usmerjeno svetlobo, razvidno iz bolj intenzivnih senc, medtem ko stranske luči proizvajajo mehkejšo svetlobo (mehkejše sence). V določenih kadrih je prostor osvetljen enakomerno, iz močnejših senc je razvidna uporaba ostro usmerjenih luči, postavljenih ob straneh kamere in nad kamero ter igralce osvetljujejo frontalno. Kadri posneti v eksterierju so izrazito svetli; posneti v sončni svetlobi, prisotni kontrasti. Morebitna uporaba dopolnilnih luči za enakomerno osvetlitev obraza ali mehčanje senc. Kadri posneti zvečer uporabljajo manj luči, zgolj uporaba dopolnilnih luči za dosvetlitev obrazov.

Uporaba splošnega plana za prikaz narave ter kontekstualno umestitev dogajanja, polsplošni plan so uporabili ko je v kadru več ljudi - prav tako prikaz dogajanja, pogost je ameriški plan, uporaba bližnjega in velikega plana pri izražanju občutij ali poudarjanja dialoga, prisotni tudi posnetki detajlov. Večina kadrov je posnetih iz normalnega zornega kota, v višini oči, kadri iz ptičje perspektive oziroma nad

normalnim zornim kotom so večinoma uporabljeni za prikaz širšega dogajanja, kadri posneti iz žabje perspektive oziroma od spodaj pa so pogosto uporabljeni pri snemanju točno določenih likov in njihovega delovanja. Kamera je relativno dinamična, sledi dogajanju, prisotno približevanje / oddaljevanje.

Kadri so različno dolgi, postavitve deluje klasično in skladno, kompozicija je centralna. Režiserju je uspelo preplesti zgodbo ljudi z zgodbo narave in s pomočjo zanimivih kadrov (zorni koti idr.) prikazati človeško voljo. Čas deluje, kot da teče počasi, vendar je znotraj dogajanja prisotno nenehno pričakovanje, ki filmu doda dinamiko. Odlična montaža.

#### 5.4.8 TRENUTKI ODLOČITVE

Film *Trenutki odločitve* je bil posnet leta 1955 (dolžina filma 101 min.), v produkciji Triglav filma in distribuciji Viba filma Ljubljana. Režiser je bil František Čap, asistentka režije Neda Mal in direktor filma Mladen Kozina. Kot direktor fotografije je nastopil Ivan Marinček, kot snemalca Srečko Pavlovič in Žaro Tušar, kot montažerka Radojka Gulik ter kot fotograf Lado Sazonov. Za scenografijo je poskrbel Mirko Lipužič, za kostumografijo Nada Souvan, za masko pa sta bila zadolžena Berta Meglič in Ivan Kalar. Avtor glasbe je Bojan Adamič, izvajalec glasbe je Orkester Radia Ljubljana. V glavnih vlogah so zaigrali Stane Sever (dr. Koren), Julka Starič (sestra Marija), Stane Potokar (Brodar), Nežka Gorjup (mamica), Bert Sotlar (stric France), Mila Kačič (Julka), Jože Pengov (ilegalec) idr. (Furlan in drugi 1994, 44)

Scenarij za film je napisal František Čap; zgodba se vrti okrog dr. Korena, ki mu domobranci, v času nemške okupacije, pripeljejo ranjenega pripadnika osvobodilnega gibanja ter zahtevajo naj ga operira in takoj po operaciji izroči. Profesor v samoobrambi ubije domobranskega oficirja in skupaj z bolniško sestro, ilegalcem Jožetom ter ranjencem pobegne h gostilničarju, simpatizerju osvobodilnega gibanja. Zgodba se razvija, ko doktor reši nosečo ženo prej omenjenega domobranskega oficirja in pomaga pri porodu njegovega otroka. Oče ubitega domobranca odstopi od maščevanja in doktorja prepelje preko reke k partizanom. (Slovenski filmski center 2013, 4. junij)

Film je bil posnet na 35 mm film, format projekcije je 1 : 1,37, v črno - beli tehniki. (Furlan in drugi 1994, 44) Uporabljen je fiksni objektiv, ostra slika (globinska ostrina).

Slika v filmu ni kontrastna, film je posnet v višji tonski lestvici. Osvetlitev je enakomerna, v kadrih posnetih znotraj so luči postavljene višje od kamere, igralce osvetljujejo iz strani ter frontalno. V določenih kadrih je močno opazna osvetlitev obraza in zgornjega dela telesa (ranjenec - v tem kadru umetne luči neenakomerno osvetljujejo prostor). V določenih kadrih je uporabljena svetloba, ki prihaja skozi okna in so dopolnilne luči uporabili zgolj na obrazih in delih telesa igralcev ali za dosvetlitev morebitnih temnejših predelov sobe. Zunaj osvetlitev prav tako ni kontrastna. V sončni svetlobi je, kljub enakomerni luči, poudarek na osvetljenih obrazih, svetlobi primerni pa so tudi kontrasti. Posnetki v gozdu terjajo neenakomerno, naravno svetlobo. Kadri posneti ko je sonca manj (proti večeru) poudarjajo sivine, ni kontrastov.

Daljni plan so v filmu uporabili za pokrajinske posnetke, polsplošni in srednji sta uporabljena na ulici, ko je v kadru več ljudi, ameriški je prav tako uporabljen, ko je v kadru več ljudi, ko prikazuje človeka pri delu, poudarek na dialogu ali dogajanju, bližnji prav tako poudarja dialog ali čustveno napetost enega človeka, prisotni so tudi posnetki detajlov. Najpogosteje so uporabljeni srednji, bližnji plan in detajl. Pri posnetkih boja se kamera giblje od srednjega, ameriškega, bližnjega in spet v polsplošni ter splošni plan. Zorni kot kamere je pri bližnjem planu večinoma v višini oči in usmerjen frontalno, ameriški plan je sneman tudi iz strani (profil igralcev), večinoma pa je uporabljen nižji zorni kot kamere. Gibanje kamere se poslužuje panoramiranja, zasukov, oddaljevanja (prikaz prostora), približevanja (prikaz oziroma poudarek občutij), vožnje - sledenja, vendar tekom filma kamera deluje bolj statično kot dinamično.

Kadri so dolgi in kratki (spodbujajo napetost), kompozicija je več ali manj centralna (posnetki ljudi, predmetov idr.). Režiser je v filmu uspel ujeti esenco borbe za lastna prepričanja in vrednote – v ospredju je posameznik. František Čap je znan po izredno dognani fotografiji in tudi v filmu Dobri stari pianino upraviči svoj sloves. Čas in prostor se prepletata na zanimiv način, občutek prostora je času na nek način podrejen. K napetosti izrazito doda odlična igra, ki jo gledalec pravzaprav niti ne zazna. Dogodki tečejo zaporedno in so tako tudi prikazani.

#### 5.4.9 DOLINA MIRU

Film Dolina miru so posneli leta 1956, v produkciji Triglav filma in distribuciji Viba filma (dolžina 92 min.). Režiral ga je France Štiglic, asistenti režije so bili Mako Sajko, France Jamnik in Jelka Potokar ter direktor filma Mladen Kozina. Direktor fotografije je bil Rudi Vaupotič, snemalci Dušan Hočevar, Srečko Pavlovič, Viki Pogačar in Žaro Tušar, montažerka Radojka Ivančević in fotograf Lado Sazonov. Scenograf je bil Ivo Spinčič, kostumografinja Relly Dular in maskerka Hilda Jurečič. Avtor glasbe je Marijan Kozina ter izvajalec Orkester slovenske filharmonije Ljubljana. V glavnih vlogah nastopajo Evelyne Wohlfeiler (Lotti), Tugo Štiglic (Marko), John Kitzmiller (Jim), Boris Kralj (Sturmfuhrer), Maks Furijan (Scahrfurer), Pero Škerl (Komandant) idr. (Furlan in drugi 1994, 46)

Scenarij je napisal Ivan Ribič, priredili pa so ga Vladimir Koch, France Jamnik in režiser France Štiglic. Zgodba govori o dveh vojnih sirotah (Lotti in Marko), ki se odpravita iskat dolino, v kateri ni vojne. O dolini je Lotti pripovedovala babica, Marko pa misli, da je to kraj oziroma dolina, kjer živi njegov stric. Otroka se pogumno napotita iskat dolino, sledijo pa jima Nemci in partizani. Ob reki naletita na ameriškega pilota Jima, ki se jima na poti pridruži in skupaj najdejo kraj, kjer živi Markov stric. Toda "Dolino miru" napadejo Nemci, pri tem pa je Jim smrtno ranjen. Otroka zbežita in nadaljujeta iskanje obljubljenе doline. (Slovenski filmski center 2013, 4. junij)

Film je bil posnet na 35 mm film, format projekcije je 1 : 1,37, v črno - beli tehniki. (Furlan in drugi 1994, 46) Uporaba zoom objektiva, slika je ostra (globinska ostrina). Film je posnet v višji tonski lestvici z večinoma ostro svetlobo. V kadrih posnetih v interierju so uporabljali različne vrste luči (ročne svetilke, luči v stanovanju, tudi sveče idr.), večinoma snop svetlobe usmerjen v smeri osi kamere in iz strani, v nekaterih kadrih je snop svetlobe usmerjen tudi nasproti osi kamere, luči svetijo od zgoraj. Osvetlitev je bolj ali manj neenakomerna, slika je temnejša, osvetlitev določenih delov sobe ali telesa. Ponekod je prisotna samo svetloba, ki prihaja skozi okna, od zunaj. V kadrih posnetih v eksterierju so pri sončni svetlobi kontrasti močni, v kadrih, kjer je sončne svetlobe manj (izrazite sivine), pa je razvidna tudi uporaba umetnih luči (primer: osvetljen konj, obraz umrlega vojaka idr.). V kadrih posnetih ponoči, je osvetlitev neenakomerna, močno so osvetljeni zgolj deli predmetov ali ljudi.

Daljni plan so uporabili pri prikazu leta letal in pokrajine, splošni in polsplošni plan sta uporabljena za dogajanje ali prikaz določenega občutja (pr. dogajanje - jahanje, občutje - osamljenost), podobno je uporabljen srednji plan, ameriški plan in bližnji plan sta uporabljena pri kadrih z več ljudmi oziroma enim človekom in običajno poudarjata dialog, veliki plan odraža posameznikova čustva, prisotni pa so tudi posnetki detajlov. Zorni kot kamere se spreminja, iz ptičje perspektive je posneta pokrajina, otroci, iz žabje perspektive so posneta leteča letala, določeni dialogi, vojaki, pogled iz otroške perspektive in nenazadnje je uporabljena perspektiva v višini oči, ni prav pogosta – posnetki bombardiranja idr. Kamera je dinamična, sledi gibanju igralcev, z oddaljevanjem umešča ljudi v prostor in dogajanje, s približevanjem poudarja posameznika in njegov čustven svet. Tudi vožnja kamere po diagonali in v krogu oziroma okrog osi (prikaže obraze igralcev).

Kadri so dokaj kratki, pogosto menjavanje planov (rezi). Pogosto je težišče v sredini, torej centralna kompozicija, prostori so nasičeni s predmeti, razporejenimi tako da daje vtis uravnoveženosti. Režijski pristop v filmu Dolina miru je glede določenih stvari izjemno napreden (posnetki letal in bombardiranja - dinamika), predvsem pri dinamiki posameznikovega doživljanja, v sorazmerju s širšim dogajanjem / kontekstom. Poudarek na vrednotah posameznika; v ospredju so majhna, a človeško pomembna vprašanja.

Silvan Furlan odlično opiše prostor dogajanja, ki naj bi se dogajal na ozadju iztirjenega sveta vojne. K prepletanju brutalne realnosti in subjektivnega doživljanja prispeva odlična igra, predvsem otrok; zgodba s težko vojno tematiko je prikazana skozi otroške oči, katerih naivnost na iskren način mili grozote, ki se dogajajo okoli njih. Dogodki se odvijajo v zaporedju in so tako tudi prikazani.

#### 5.4.10 NE ČAKAJ NA MAJ

Film Ne čakaj na maj je bil posnet leta 1957, v produkciji Triglav filma in distribuciji Viba filma. Film je pravzaprav nadaljevanje filma Vesna (nastopajo isti liki), režiral ga je František Čap. Asistenta režije sta bila Slavica Gartner in Jože Tiran ter direktor filma Mladen Kozina. Direktor fotografije je bil Janez Kališnik, snemalca Žaro Tušar in Ivan Belec, montažerka Kleopatra Harisijades in fotograf Božo Štajer. Za scenografijo je poskrbel Niko Matul, za kostume Mija Jarc ter za masko Berta Meglič. Avtor glasbe je Borut Lesjak, izvajalca Akademski plesni orkester in Simfonični



orkester. V glavnih vlogah nastopajo Metka Gabrijelčič (Vesna), Janez Čuk (Sandi), Jure Furlan (Krištof), Metka Bučar (Kocjanova), Elvira Kralj (teta Ana), Stane Sever (profesor Slapar – Kozinus) idr. (Furlan in drugi 1994, 48)

Scenarij za film je napisal režiser František Čap, zgodba spremlja glavne like na šolskih počitnicah v gorah, kamor Vesno spremlja teta. Splet okoliščin glavne junake privede do zmotne ideje, da je Vesna noseča, kar njeno družino vznemiri in privede do ideje, da se morata Vesna in Samo poročiti. Nesporazum mladima pride prav, odločita se namreč poročiti zares. (Slovenski filmski center 2013, 5. junij)

Film je bil posnet na 35 mm film, format projekcije je 1 : 1,37, v črno - beli tehniki. (Furlan in drugi 1994, 48) Uporaba zoom objektiva, ostra slika.

Film je posnet v višji tonski lestvici. Pri kadrih posnetih v interierju je svetloba močna, opazen je pretanjen občutek za filmsko fotografijo. Kombinacija naravne in umetne svetlobe (kombinacija sobnih in filmskih luči postavljenih od zgoraj in iz strani - v smeri osi kamere), predvsem pri osvetlitvi obraza. Interier je sicer osvetljen bolj ali manj enakomerno (primer: učilnica, koncertni prostor), vendar se z uporabo svetlobe poudarja določene detajle. Opazne so sence in kontrasti, tudi pri uporabi difuznih luči, ki sliko oblikujejo v bolj sivih tonih. Ponekod je svetloba razpršena neenakomerno (v gostilni). Pri kadrih posnetih zunaj je opazna močna sončna svetloba - močne in kontrastne sence, v kadrih kjer je sončne svetlobe manj, je svetloba pri posnetkih pokrajine razpršena neenakomerno. Morebitna uporaba umetnih luči za mehčanje senc ali kontrastov ter dopolnilno osvetlitev obraza.

Uporaba različnih filmskih planov; daljni plan je uporabljen večinoma za posnetke narave (začetek in na sredini filma) in posnetek Ljubljane, srednji plan je uporabljen ko so želeli prikazati dogajanje v eni sobi, prav tako so s podobnim namenom uporabili polsplošni plan (pri obeh je v kadru praviloma več ljudi), ameriški plan je uporabljen za poudarjanje dialoga, bližnji plan za poudarjanje razmišljanja, dialoga, plesa, čustev idr., veliki plan so uporabili pri posnetkih petja, poljubljanja itd., prisotni pa so tudi detajlni posnetki. Zorni kot kamere se menja pogosto; največkrat je postavljena malo višje (posnetek profesorja, posnetek sobe in dogajanja v njej, posnetki več ljudi, posnetki iz letala idr.) ali malo nižje (posameznik v učilnici, ples ljudi, posnetek v letalu idr.) glede na normalno perspektivo, v višini oči. Gibanje kamere je dinamično; posnetki gora iz zraka, panoramski posnetki Ljubljane, kamera s približevanjem, oddaljevanjem (umešča v prostor) in vožnjo sledi dogajanju ter ga umešča v kontekst. Pogosti pa so tudi kadri, kjer kamera dogajanje spremlja statično.

Kadri so relativno kratki, kompozicija ni centralno uravnotežena. Zanimiva je kompozicijska postavitvev predmetov in ljudi, ki pravzaprav ne daje občutka uravnoteženosti, vendar razpršenost ne moti (diagonale, zlati rez). Režijsko je film dovršen, dognana fotografija, uporaba zanimivih zornih kotov snemanja (posnetek v ogledalu, posnetek skozi knjižno polico, let letal idr.). Dinamično in tekoče dogajanje, vzporedno dogajanje je prikazano v zaporedju. Montaža deluje izrazito subtilno in gledalca lepo vodi skozi zgodbo.

#### 5.4.11 DOBRO MORJE

Celovečerni film Dobro morje so posneli leta 1958, v produkciji Triglav filma in distribuciji Viba filma. Film je režiral Mirko Grobler, asistenti režije so bili Jelka Potokar, Jane Kavčič in Milan Stante ter direktor filma Gorazd Končar. Direktor fotografije je bil France Cerar, snemalci Viki Pogačar, Metod Badjura in Ivan Belec, montažerka Radojka Ivančević in fotograf Božo Štajer. Scenograf je bil Niko Matul, za kostumografijo je bila zadolžena Nada Souvan, za masko pa Hilda Jurečič. Avtor glasbe je Bojan Adamič, avtor besedila pesmi France Kosmač in snemalec zvoka Herman Kokove. V glavnih vlogah so zaigrali Janez Vrhovec (ribič Lozić), Stane Potokar (Ante Paškval), Polde Bibič (Kiro), Tomaž Pesek (Ive), Tone Homar (Miro), Hinko Nučič (Jakov) idr. (Furlan in drugi 1994, 50)

Scenarij je napisal Ernest Adamič, avtor priredbe scenarija je Milan Statnte, kot dramaturg pa je sodeloval Vladimir Koch. Zgodba govori o ribiču (Lozić), ki se odloči za samostojno ribiško pot, želi narediti konec prevaram in izkoriščanju bogatega lastnika tunolovke in gostilne Paškvala in njegovega pomočnika Kira ter tako osnuje svojo mrežo tunolovko. Paškval mu podtakne z dinamitom ubite ribe in Lozića zaprejo, vendar se prevara na koncu razkrije in vsak dobi, kar zasluži. (Slovenski filmski center 2013, 5. junij)

Film je bil posnet na 35 mm film, format projekcije je 1 : 1,37, v črno - beli tehniki. (Furlan in drugi 1994, 50) Slika je izrazito ostra, uporaba zoom objektiva.

Film je posnet v višji tonski lestvici. V kadrih posnetih v interierju se raba svetlobe razlikuje; ponekod je atmosfera temnejša, ponekod enakomerna močna osvetlitev. Svetloba prihaja od zunaj (okna), dopolnilne luči postavljene nad kamero igralce oziroma predmete osvetljujejo večinoma iz strani, v določenih kadrih je razvidna smer snopa luči od spodaj (sence). V kadrih posnetih zunaj opazna intenzivna sončna

svetloba, močni kontrasti in sence (ponekod bolj, ponekod manj). Kadri posneti na morju so v temnejših tonih, osvetlitev ni enakomerna, prav tako je pri kadrih posnetih ponoči (lanterna in dopolnilne luči postavljene nad kamero).

Daljni plan so uporabili pri posnetkih morja, splošni plan, ko so v kader želeli ujeti dogajanje z več ljudmi, polsplošni plan so uporabili pri umeščanju oseb v kontekst oziroma dogajanje, srednji plan je uporabljen večinoma za prikaz dogajanja, prav tako ameriški (na morju), bližnji plan so uporabili večinoma za izpostavljanje osebe ali dialoga, veliki plan pri poudarku posameznikovega izraza - čustev ali govora, zanimivi pa so tudi posnetki detajlov, predvsem izbira zornega kota. Zorni kot kamere se spreminja, nekaj posnetkov je v normalni višini oči, pri določenih posnetkih je kamera postavljena višje, predvsem ko želi pokazati oziroma zaobjeti širše dogajanje ali naravo ali pa je kamera postavljena nižje, želi poudariti razmerje moči, odnos človeka do narave ali obratno idr. Gibanje kamere ni izrazito dinamično, prisotna je vožnja, ki sledi gibanju ter približevanje / oddaljevanje, vendar se napetost stopnjuje predvsem z montažo in manj z dinamiko gibanja kamere.

Kadri so različno dolgi, kompozicija ni središčna oziroma centralna, vendar precej dovršena. Film deluje na neki svojevrstni estetski ravni, ki lahko, iz vidika gledalca zgodbo bodisi podredi, bodisi podpre. Teče neke vrste počasna dinamika, gledalec nima občutka časa. Montaža se poslužuje določenih trikov (zavesno prekrivanje enega kadra z drugim), ki niso v običajni praksi in zatorej deluje film kot neke vrste eksperiment. Dogodki prikazani zaporedno in tekoče.

#### 5.4.12 KALA

Film Kala je bil posnet leta 1958, v produkciji in distribuciji Viba filma. Kala je prvi film, ki ga je producirala Viba film (le-to so dve leti prej ustanovili filmski delavci). (Štefančič 2005, 35) Dolžina filma je 101 min., spada med celovečerne igrane filme. Film sta režirala Krešimir Golik in Andrej Hieng, asistentka režije je bila Neda Malter, direktor filma Dušan Povh. Direktor fotografije je bil Janez Kališnik, snemalec Žaro Tušar in montažerka Darinka Peršin Andromako. Za scenografijo je poskrbel Ivo Spinčič, za kostumografijo Nada Souvan in za masko Berta Meglič. Avtor glasbe je Blaž Arnič, izvajalec Orkester slovenske filharmonije Ljubljana ter snemalec zvoka Franjo Jurjec. V glavnih vlogah nastopajo Jure Doležal (Andrej), Helena Kordaš

(Ana), Lojze Potokar (ded), Stevo Žigon (filozof), Slavo Švajger (sosed Krel) idr. (Furlan in drugi 1994, 52)

Literarno predlogo in scenarij je napisal Ivan Ribič. Obdobje vojne protagonista zgodbe Andreja loči od njegove izbranke ter od njegove psice Kale. Kalo si prilasti nemški oficir, ki z njo ravno grobo in neprijazno. Andreju nekako uspe pobegniti iz taborišča, hkrati to uspe tudi Kali, ki se po pobegu zateče k volkovom. Ob osvoboditvi se Andrej vrne na svojo kmetijo, kjer se z Kalo ponovno srečata. (Slovenski filmski center 2013, 6. junij)

Film je bil posnet na 35 mm film, format projekcije je 1 : 1,37, v črno - beli tehniki. (Furlan in drugi 1994, 52) V filmu je uporabljen zoom objektiv, izrazita globinska ostrina.

Kadri posneti v interierju so osvetljeni neenakomerno; osvetljeni so obrazi in deli pohištva. Atmosfera je precej temačna, ostro usmerjena svetloba deluje kot da prihaja od zunaj, umetna svetloba je usmerjena frontalno in iz strani, po sencah sodeč so bile luči postavljene nad kamero in svetijo navzdol. Kadri posneti ponoči osvetljujejo samo oči, svetloba je neenakomerno razporejena. Kadri posneti na prostem so osvetljeni z naravno svetlobo, prisotne so močne sence od sončne svetlobe, vendar slika sama ni kontrastna. Določeni kadri so posneti pri blagi sončni svetlobi oziroma v delno oblačnem vremenu, ni močnih senc, enakomerna osvetlitev. Umetne luči so postavljene v smeri osi kamere, vendar so bolj ali manj neopazne. Posnetki gora delujejo kontrastno, vzdušje je temačno, kontrastu intenziteto doda element snega.

Snemalni plani se spreminjajo; daljni prikazuje posnetke narave (predvsem gore), splošni plan služi prikazu različnih situacij (tek idr.), bližnji plan je običajno uporabljen v prikazu dialoga, veliki plan v odrazu čustvene napetosti, prisotni pa so tudi detajli (iz katerih gre kamera pogosto v širši plan). Zorni kot kamere je običajno postavljen malo višje od višine oči, prav tako so splošni plani posneti od zgoraj. Bližnji plani so posneti večinoma iz nižje perspektive. Kot kamere se menja tudi glede na prikaz občutij in suspenza. Gibanje kamere je izraženo v vožnji - sledenje, kamera se približuje in oddaljuje, glede na plan oziroma poudarjanje dialoga ali občutij. Zanimiv in na nek način inovativen kader je statična pozicija kamere, mimo katere ljudje hodijo; deluje kot da bi želeli vanjo stopiti. Film se zaključi s panoramskim posnetkom narave.

Kadri so relativno kratki. Pogoste so diagonalne linije (posnetki narave), opazna je skladnost in uravnoveženost pri kadrih z več ljudmi. Pri režiji je opaznih par novitet;

snemanje v odsevu luže, igra z zornimi koti idr., ki pozornost gledalca pritegnejo in zadržijo. K naraciji pripomore pripovedovalec, filmski čas in prostor sta prikazana kot zaporedna, čeprav se dogodki odvijajo sočasno. Zanimiva je tudi montaža; prikaz suspenza (bližnji plan - iz obraza na obraz, kadre povezujejo tudi detajli idr.).

#### 5.4.13 DOBRI STARI PIANINO

Film Dobri stari pianino je bil posnet leta 1959, v produkciji Triglav filma in distribuciji Viba filma. Dolg je 98 minut, režiral ga je France Kosmač, asistenta režije sta bila Nuša Kozina in Marjan Belina ter direktor filma Mladen Kozina. Direktor fotografije je bil France Cerar, snemalca Viki Pogačar in Ivan Belec, montažerka Radojka Ivančević in fotograf Gorgonij Staut. Za scenografijo je poskrbel Mirko Lipužič, za kostumografijo Marija Kobi in za masko Niko Omerza. Avtor filmske glasbe je Marijan Lipovšek, snemalec zvoka je bil Marjan Meglič. V glavnih vlogah nastopajo Frane Milčinski (Blaž Gaber), Janko Vekoslav (Klavdij), Vida Kuhar (Anuška), Janez Škof (Blisk), Bert Sotlar (partizanski komandant), Demeter Bitenc (nemški oficir), Kristijan Muck (Milče), Stane Potokar (hišni lastnik) idr. (Furlan in drugi 1994, 54)

Avtor literarne predloge in scenarist je Frane Milčinski, so-scenarist pa je režiser France Kosmač. Zgodba govori o pianistu Gabru, ki živi za glasbo. Nemci ga aretirajo, ko med notnim črtovjem odkrijejo peterokrake zvezde. V šolo se nedolgo zatem zateče ilegalec, ki v pianino skriva pištolo. Stari pianino se po spletu okoliščin znajde v cerkvi, kjer so nameščeni belogardisti. Pogumna Anuša se odloči, da bo pod pretvezo vstopila v sovražni tabor in z igranjem sporočila partizanom ali je eksploziv, s katerim naj bi partizani raztretili belogardistično postojanko, že nameščen. Anuša se odloči igrati na pianino in žrtvovati svoje življenje, dokler partizani ne napadejo in eksploziv ne odjekne. (Slovenski filmski center 2013, 6. junij)

Film je bil posnet na 35 mm film, format projekcije je 1 : 1,37, v črno - beli tehniki. (Furlan in drugi 1994, 54) Tekom filma je slika ostra, vmes se pojavi neostrina v ozadju, kar nakazuje, da je možna uporaba teleobjektiva ali odprte zaslonke.

Film je posnet v višji tonski lestvici. Kadri posneti v interierju so enakomerno osvetljeni v sivih tonih. Sence so relativno neopazne, kar nakazuje na enakomerno razporejeno uporabo difuznih luči. Luči so postavljene nad kamero in ob straneh ter svetijo iz strani oziroma v smeri osi kamere. Obrazi so izrazito osvetljeni, predvsem

predel čela, kar nakazuje uporabo frontalno usmerjenih luči, ki svetijo od zgoraj. V kadrih posnetih zunaj so prav tako prisotne sivine, ni močnih kontrastov, osvetljeni obrazi, luči predvidoma usmerjene iz strani. Uporaba ulične razsvetljave v kombinaciji z dopolnilnimi lučmi, ob sončnem vremenu pa kadri delujejo osvetljeni z zgolj naravno svetlobo.

Uporaba splošnega in polsplošnega plana v kadrih posnetih na ulici, običajno kjer je več ljudi. Uporaba srednjega plana, ko je poudarek na določeni osebi ali manjši skupini oseb. Ameriški plan in bližnji plan sta uporabljena, ko je poudarek na dialogu ali občutjih, veliki plan poudarja pripovednost, bodisi mimiko ali govor določenega igralca, precej pogosta pa je tudi uporaba detajlnih posnetkov (predvsem igranje pianina). Film se prične s posnetkom igranja pianina iz ptičje perspektive. Pogosti so kadri, kjer kamera snema v višini oči in na ta način gledalcu približa zgodbo. Določeni posnetki so posneti iz strani – na ta način se kamera delno distancira od dogajanja. Drugače pa so koti precej raznoliki; nekateri kadri so posneti iz ptičje perspektive oziroma nad dogajanjem, ki ga želijo prikazati v celoti, spet drugi so posneti iz žabje perspektive (preiskovanje idr.). Gibanje kamere je precej dinamično; kamera sledi dogajanju, prisotno je oddaljevanje (umestitev v prostor), približevanje (vzbujanje napetosti), uporabili so panoramske posnetke (v razredu), prisotni pa so tudi statični kadri.

Kadri so relativno dolgi, kompozicija večinoma nima centralnega težišča – pogosto so v določenim kadrih v ospredju pomembni predmeti in v ozadju dogajanje, kar doda k ravnotežju slike. Režiser je uspel na film ujeti estetiko, skozi dinamiko in dogajanje. Poudarek je na vrednotah posameznika in njegovem delovanju. Film odlikuje dobra igra glavnih junakov, ki ustvarja neke vrste subtilno napetost. Dogodki se odvijajo v zaporedju, montaža dogajanje neopazno stopnjuje.

#### 5.4.14 TRI ČETRTINE SONCA

Film Tri četrtine sonca je bil narejen leta 1959, dolžina filma je 94 min., posneli so ga v produkciji Triglav filma in distribuciji Viba filma. Film je režiral Jože Babič, asistenta režije sta bila Relly Dular in Jane Kavčič ter direktor filma Gorazd Končar. Kot direktor fotografije je bil angažiran Rudi Vaupotič, kot snemalec Žaro Tušar, kot montažerka Kleopatra Harisijades in kot fotograf Vid Nučič. Scenograf je bil Niko Matul, kostumografinja Milena Kumar in maskerka Hilda Jurečič. Avtor glasbe je

Bojan Adamič in snemalec zvoka Marjan Meglič. V vlogah nastopajo Bert Sotlar (Slavo), Stane Sever (Koval), Elvira Kralj (Hellerjeva), Kristijan Muck (Karel), Mira Sardoč (Marija) idr. (Furlan in drugi 1994, 56)

Scenarij za film je napisal Leopold Lahola, zgodba pa se dogaja v obdobju po koncu vojne, ko so koncentracijska taborišča osvobojena in taboriščniki na poti domov. Skupina taboriščnikov, ki jih vodi Slavo, pride na češko železniško postajo. Čimprej se želijo vrniti domov, vendar so železniške povezave pretrgane, vlaki prepolni, zaradi česar njihov vagon odklopijo, tako da so primorani ostati na postaji, kjer vsak doživi svojo zgodbo. Naposled tudi dočakajo vlak, ki jih bo odpeljal domov k najbližim. (Slovenski filmski center 2013, 7. junij)

Film je bil posnet na 35 mm film, format projekcije je 1 : 1,37, v črno - beli tehniki. (Furlan in drugi 1994, 56) Uporaba fiksnega in teleobjektiva, kar je razvidno iz neostrine ozadja pri posnetku v bližnjem planu, razvidna pa je tudi uporaba deformacije konkavne in konveksne leče (Ratkove blodnje).

Film je posnet v višji tonski lestvici. Svetloba v interierju se spreminja od naravne (okno, improvizirano ognjišče idr.), do kombinacije naravne in umetne; osvetljeni so predvsem obrazi. Umetna osvetlitev prihaja od zgoraj (iz vseh smeri), od spodaj in iz strani, glede na os kamere, opazna pa je zaradi senc na stenah in tleh. Svetloba v kadrih posnetih zunaj prihaja iz uličnih svetilk, prav tako so uporabljene stranske visoke luči. Umetne luči niso usmerjene frontalno, vendar v kombinaciji, v večini primerov, osvetljujejo celoten obraz igralca. Kadri posneti pri močni sončni svetlobi so izrazito svetli, v tem primeru so umetne luči potrebne zgolj za morebitno zmanjševanje občutka kontrasta.

V filmu *Tri četrtine sonca* so uporabljali večinoma srednji plan, ki očesu deluje najbolj naravno. Redka uporaba perspektivnega in daljnega plana, splošni plan je pogost pri posnetkih množic, prav tako je uporabljen polsplošni plan. Ameriški plan je uporabljen pri dialogih. Bližnji plan ni pogost; uporabili so ga večinoma za prikazovanje občutij, dialogov, suspenza idr. Prisotni so tudi detaljni in poldetaljni posnetki. Zorni kot snemanja je pri posnetkih množic, kot običajno, od zgoraj navzdol, polsplošni plani so posneti iz malce višje perspektive kot je človeško oko, dialogi so posneti iz nižje perspektive, delovanje ljudi prav tako nikoli ni posneto v višini oči. Kamera je usmerjena frontalno, iz strani ter od zadaj (glede na igralce). Gibanje kamere je dinamično; obsega vožnjo (kamera se giblje počasi), približevanje in oddaljevanje, obračanje kamere, ki skupaj z zamegljeno sliko podaja občutek

halucinacije, panoramiranje, vertikalni spust kamere, spuščanje navzdol v loku idr. Posebno virtuoznost je zaslediti v uvodni sekvenci, kjer dinamično mizansceno prikažejo v enem vozečem posnetku.

Kadri so relativno dolgi. Kompozicijsko so diagonale opazne pri zunanjih posnetkih, pogoste so "neskončne perspektive", opazen je zlati rez, kar sliki doda določeno mero ravnotežja. Široka paleta sivih tonov ter precizna uporaba svetlobe v filmu ustvarjata posebno atmosfero. Režiser zgodbo poda na zanimiv način, kontinuirano ohranja zanimanje gledalca z menjavo planov in poudarkom na skladni kompoziciji ter igri. V ospredju je posameznik in njegove vrednote, ki so prikazane na estetski in nevsiljiv način. Prepletata se up in tragika, ki sta odlično upodobljena s strani igralcev. Občutek časa je varljiv, kroji ga pričakovanje njihovega odhoda, ki vzbuja svojevrstno prikrito napetost. Dogodki se odvijajo v zaporedju in so tako tudi prikazani, kadri se prelivajo, kar dodatno omogoča fluidnost pripovedi.

#### 5.4.15 AKCIJA

Film Akcija je bil posnet leta 1960, v produkciji Triglav filma in distribuciji Viba filma. Dolg je 85 minut, režiral ga je Jane Kavčič, direktor filma je bil Gorazd Končar. Direktor fotografije je bil France Cerar, snemalec Srečko Pavlovčič, montažerka Kleopatra Harisijades ter fotograf Vid Nučič. Pod scenografijo se je podpisal Niko Matul, za kostumografijo je poskrbela Milena Kumar, oblikovalca maske pa sta bila Hilda Jurečič in Ivan Kalar. Avtor glasbe je Alojz Srebotnjak in snemalec zvoka Franjo Jurjec. V glavnih vlogah nastopajo Kristijan Muck (Karel), Slavko Belak (Polde), Stane Potokar (Metod), Polde Bibič (Sergej), Franjo Blaž (Bahovec) idr. (Furlan in drugi 1994, 58)

Scenarij je napisal Marjan Rožanc (po resničnem dogodku), zgodba pa govori o ujetju skupine partizanov v okupiranem mestu, ki želijo pobegniti. Zgodba se vrti okrog dinamike odnosov, tega ali je napetost prevelika, da bi lahko skovali skupni načrt in kakšna moč leži v slogi? (Slovenski filmski center 2013, 7. junij)

Film je bil posnet na 35 mm film, format projekcije je 1 : 1,37, v črno - beli tehniki. (Furlan in drugi 1994, 58) Uporaba fiksnega objektiva, slika je ostra.

Film je posnet v nižji tonski lestvici. Svetloba v kadrih posnetih v interierju variira; ponekod je bolj temno, uporaba difuznih luči, ki dajejo manj senc in kontrastov, ponekod uporaba luči z ostro usmerjeno svetlobo in posledično močnejšimi oziroma



bolj kontrastnimi sencami. Prostor je osvetljen neenakomerno, svetloba prihaja tudi od zunaj. Poudarjeni so obrazi, luči so postavljene nad kamero; obraze in dele telesa osvetljujejo frontalno in iz strani. V kadrih posnetih zunaj je svetloba neenakomerna, opazne so sence, luči osvetljujejo obraze in telo, sence niso intenzivne. Fotografijo v filmu bolj ali manj vodi močan kontrast, ki v kombinaciji s scenografijo, oblikuje zadušljivo, domala temačno atmosfero.

V filmu so uporabili polsplošni in srednji plan za prikaz večih akterjev in dogajanja, ameriški plan poudarja dialog med igralce, bližnji plan poudarja dialog, veliki plan odraža čustva posameznika oziroma njegovo razmišljanje / stanje, prisotni pa so tudi posnetki detajlov. Zorni kot kamere je večinoma nameščen v višini oči oziroma malo nižje. Gibanje kamere je prisotno, vendar ni izrazite dinamike; vožnja kamere spremlja gibanje, panorama doda gledalčevemu občutku za prostor, medtem ko pomaga približevanje oblikovati občutek napetosti.

Kadri so podrejeni dialogu, kompozicija je uravnotežena, vendar ne daje občutka skladnosti. Režijsko film do neke mere odstopa od drugih filmov, kajti pri osvetlitvi deluje izrazito enotno - skopa uporaba luči. Film ustvarja svojevrsten suspenz, filmski prostor gledalčevo pozornost uokvirja. Pripoved teče lepo, dogodki so prikazani zaporedno.

#### 5.4.16 X-25 JAVLJA

Film X-25 javlja je bil posnet leta 1960, v produkciji Triglav filma in distribuciji Viba filma Ljubljana. Film je režiral František Čap, kot direktor filma je bil angažiran Roman Stergel. Direktor fotografije je bil Janez Kališnik, snemalec Žaro Tušar, montažer Dušan Povh in fotograf Miro Štajer. Za scenografijo je bil zadolžen Marko Lipužič, za kostumografijo Nada Souvan, masker je bil Marko Mačkicič. Avtor glasbe je Bojan Adamič in snemalec zvoka Herman Kokove. V glavnih vlogah so nastopili Dušan Janičijević (Mirko), Tamara Miletić (Hilde Kramer), Angelca Hlebce (mati), Mata Milošević (Zoran), Stevo Žigon (Binder), Nikola Simić (Gregorič), Vera Murko (administratorka) idr. (Furlan in drugi 1994, 60)

Zaradi sorodstvenih vezi s privržencem nemških okupatorjev Binderjem se Mirko dokoplje do službe vohuna v nemški vojski. Hkrati Mirko sodeluje s partizani. Iz nemške strani dobi nalogo, da iz partizanskega območja priskrbi čimveč informacij, Mirko pa s strani ilegalcev dobi ime X-25. Po napetem zapletu se izkaže, da je Mirko

dvojni vohun. Sklene pobegniti k partizanom, s seboj pa vzame tudi Binderjevo tajnico. (Slovenski filmski center 2013, 8. junij)

Film je bil posnet na 35 mm film, format projekcije je 1 : 2,35, v črno - beli tehniki. (Furlan in drugi 1994, 60) Uporaba zoom objektiva, ostra slika.

Film je bil posnet v višji tonski lestvici. V kadrih posnetih v interierju je razvidna kombinacija uporabe naravne in umetne svetlobe. Kadri so močno osvetljeni, uporaba različnih luči; v določenih kadrih difuzna luč od spodaj navzgor osvetljuje igralca frontalno, izrazita tudi uporaba kontra luči, sveti močno in osvetljuje ozadje glave in telesa (poudarja silhueto). Glavna luč je postavljena v višini kamere ali višje, igralce osvetljuje iz blagega profila - razvidno iz ostrejših senc, hkrati pa so luči postavljene nad kamero in igralce ter dele prostora osvetljujejo z dopolnilno difuzno svetlobo. Prostorji so sicer močno, vendar neenakomerno osvetljeni. V določenih kadrih je poudarek zgolj na posameznikovih očeh. V kadrih posnetih v eksterierju vidno dominira naravna svetloba, morebitna uporaba dopolnilne svetlobe za obraz. Sence so izrazite in močne. Svetloba je neenakomerna v kadrih posnetih v gozdu.

Uporaba polsplošnega plana v kadrih, kjer so želeli dogajanje umestiti v kontekst, ameriški plan običajno prikazuje in poudarja delovanje ljudi, bližnji plan poudarja posameznika ali dialog (posnetek od pasu navzgor), prisotni so detajli ter na koncu daljni plan mesta. Zorni kot snemanja ni skorajda nikoli v višini oči, temveč dominirata blaga žabja in ptičja perspektiva (odvisno od gledišča ter pudarka bodisi dialoga, bodisi dogajanja). Kamera ni izrazito dinamična, vendar sledi dogajanju, prisotno je tudi približevanje in oddaljevanje.

Kadri so različno dolgi, kompozicija je centralna, opazna je izrazita skladnost. Režiserju uspe tekom filma ohraniti zanimanje gledalca s fluidno pripovedjo ter pripovedovalcem, ki pomaga ohraniti kontinuirano narativno pripoved z ubesedovanjem misli glavnih likov. Zanimiv je prikaz osebnosti glavnih likov, ki tekom filma z igro vzdržujejo občutek napetosti. Montaža se poslužuje različnih trikov (preliv idr.), dogodki se odvijajo v zaporedju in so tako tudi prikazani.

#### 5.4.17 VESELICA

Film Veselica je bil posnet leta 1960, v produkciji Triglav filma in distribuciji Viba filma. Filma spada med slovenske celovečerne filme, dolg je 102 min. Režiral ga je Jože Babič, asistenta režije sta bila Matjaž Klopčič in Zvone Sintič ter direktor filma

Gorazd Končar. Direktor fotografije je bil Ivan Marinček, snemalec Ivan Belec, montažer Vojislav Bjenjaš in fotograf Vid Nučič. Za scenografijo je poskrbel Niko Matul, za kostumografijo Milena Kumar, oblikovalec maske je bil Mirko Mačkić. Avtor glasbe je Bojan Adamič ter snemalec zvoka Franjo Jurjec. V glavnih vlogah nastopajo Miha Baloh (Aleš), Mira Sardoč (Mara), Lojze Rozman (Miško), Janez Škof st. (Lovro), Iva Zupančič (Lucija), idr. (Furlan in drugi 1994, 62)

Scenarij je napisal Beno Zupančič, kot dramaturginja je sodelovala Slavica Gartner. Zgodba govori o bivšem partizanskem kurirju Alešu, ki živi sam. Nekega dne po naključju sreča žensko, ki ga želi ogovoriti, vendar si premisli. Na službeni zabavi se Aleš napije in večer zaključí z eno izmed svojih sodelavk, naslednji dan pa na partizanski proslavi spozna dečka z enakim imenom, ki mu pripoveduje svojo zgodbo in kako je med vojno ostal brez očeta. Aleš nedolgo zatem sreča Maro, staro ljubezen, in mamo malega Aleša, za katerega se izkaže da je njegov sin. Hkrati tudi izve, da je Mara poročena. (Slovenski filmski center 2013, 8. junij)

Film je bil posnet na 35 mm film, v črno - beli tehniki (comopt, mono), *wide-screen*. (Furlan in drugi 1994, 62) Uporaba zoom objektiva, izjemna ostrina slike.

Film je posnet v srednji / višji tonski lestvici, kadri se med seboj precej razlikujejo. V kadrih posnetih v interierju je razvidna uporaba umetnih luči, ki so največkrat postavljene nad kamero, svetijo frontalno oziroma iz strani. V nekaterih kadrih (soba) je kombinacija umetne in naravne svetlobe (prihaja iz okna) dokaj neenakomerna in kontrastna – osvetljeni obrazi, deli telesa in določeni predmeti. Opazne so sence. V nekaterih kadrih je svetloba bolj enakomerno razporejena, vendar so vseeno opazne razlike v osvetlitvi (izrazito osvetljena postelja ipd.). Uporaba ostre ter difuzne svetlobe. Kadrov posnetih zunaj je manj in se razlikujejo. Posnetki na ulici so nekateri manj kontrastni, več je sivin in manj opazne sence. Obrazi so močno osvetljeni v vseh pogojih. Snop svetlobe prihaja od zgoraj, usmerjen je frontalno, ponekod od spodaj ter iz strani. Pri močni sončni svetlobe umetnih luči ni opaziti, sence so močnejše in kontrasti večji.

Daljni in splošni plan sta uporabljena pri prikazu ulic, polsplošni in srednji plan sta uporabljena za prikaz dogajanja in umeščata like v kontekst dogajanja, ameriški plan so uporabili za prikaz dogajanja in dialogov, dominira bližnji plan, ki je večinoma uporabljen pri dialogih, veliki plan prikazuje čustva, prisotni pa so tudi posnetki detajlov. Zorni kot snemanja je pogosto v višini oči (zanimivi statični kadri), večinoma so posneli kadre s kamero postavljeno malo nižje od višine oči (dialog) ali

malo višje od normalne postavitve (prikaz zgodbe). Kamera je prej statična kot dinamična, pogosta je uporaba zooma, približevanja (poudarek na čustvih) / oddaljevanja (poudarek na kontekstu), prisotno je panoramiranje, ki poudari dogajanje v sobi ter t.i. sledenje pogledu.

Kadri so relativno dolgi ali kratki, odvisno od dinamike dialoga. Kompozicija nima sredinskega težišča, kader razdeljen po vertikalah ali horizontalah, izrazita vizualna skladnost v kadru. Poudarek je na posamezniku, njegovih vrednotah in majhnih, a človeško pomembnih vprašanjih. Film na bolj stvaren način predstavi socialno in politično kritiko morale povojne družbe, režiser Jože Babič s filmom Veselica na nek način doseže novo stopnjo v filmskem izrazu; odlična kompozicija filmske slike, ritem pripovedi idr. Kadri so izredno zanimivi in dinamični (oddaljevanje, prikaz sanj idr.), skupaj z glasbo dodajajo filmski naraciji ter spodbujajo napetost dogajanja. Dogodki se odvijajo v zaporedju in so tako tudi prikazani.

#### 5.4.18 TI LOVIŠ

Film Ti loviš so posneli leta 1961, v produkciji Triglav filma in distribuciji Viba filma. Celovečerni mladinski film je režiral France Kosmač, asistenta režije sta bila Mako Sajko in Franci Križaj, direktor filma pa je bil Gorazd Končar. Direktor fotografije je bil France Cerar, snemalec Ivan Belec, montažerka Milka Badjura in fotograf Vid Nučič. Za scenografijo je poskrbel Niko Matul, za kostumografijo Mija Jarc ter za masko Mija Jarc. Avtorja glasbe sta Lucijan in Marija Škerjanc, snemalec zvoka je bil Marjan Meglič. V glavnih vlogah so nastopili Jure Remškar (Saša), Nataša Remškar (Zlata), Japec Jakopin (Matjažek), Velimir Gjurin (Mišek), Bard Oblak (Primož), Miha Burger (Branko) ter Jernej Pengov (Zorko). (Furlan in drugi 1994, 64)

Scenarij je napisala Mija Kalan, avtor dialogov je Ciril Kosmač. Zgodba govori poletnih počitnicah otrok na morju, ki se zaradi kraje sprevržejo v detektivsko raziskovanje. Osumljencev je več, do pravega tatu pa otroci pridejo po naključju in mu z zvrhano mero poguma preprečijo pobeg. (Slovenski filmski center 2013, 9. junij)

Film je bil posnet na 35 mm film, format projekcije je 1 : 1,37, v črno - beli tehniki. (Furlan in drugi 1994, 64) Uporaba zoom objektiva, ostra slika.

Film je posnet v višji tonski lestvici. Kadri posneti v interierju so osvetljeni močno in enakomerno; kombinacija naravne svetlobe ter umetnih luči, ki so postavljene nad kamero; predmete oziroma ljudi osvetljujejo frontalno in iz strani (glede na os kamere). Ponekod je snop svetlobe močnejše usmerjen, kar je razvidno iz ostrejših senc, ponekod so sence mehkejše, kar nakazuje na uporabo dopolnilnih difuznih luči. Luči se razlikujejo glede na prostor, ponekod prevladujejo umetne luči (plesna dvorana). V kadrih posnetih v eksterierju prevladuje naravna sončna svetloba, kontrastna slika in posledično močnejše sence. Igralci so močno osvetljeni, postavljeni frontalno proti soncu. V kadrih posnetih pod vodo slika deluje megleno, svetloba prihaja iznad gladine (naravna ali kombinacija naravne in umetne, glede na globino). Pri kadrih posnetih ponoči so uporabili cestne luči in ostro usmerjene stranske luči; osvetlitev je neenakomerna, močno osvetljeni obrazi in / ali deli telesa. Daljni plan so uporabili na začetku in na koncu (prikazuje obalo, skale idr.), splošni plan so prav tako uporabili za bližje posnetke plaže, polsplošni in pogost srednji plan običajno prikazujeta igro otrok, ameriški plan navadno zajema več ljudi v kadru, pogost bližnji plan poudarja posameznika ali dialog, veliki plan prav tako poudarja posameznika oziroma njegovo delovanje, prisotni pa so tudi detajli (odtis stopala idr.). Zorni kot kamere se spreminja; posnetki iz normalnega zornega kota (v višini oči), posnetki iz nižje perspektive so prisotni v kadrih, kjer so želeli poudariti pomembnost določene situacije ali dialoga, posnetki iz malce višje perspektive pa so prisotni, ko so želeli zajeti več dogajanja, pri vzpostavljanju občutka hierarhije (odrasli - otroci) idr. Kamera je dinamična in z gibanjem sledi dogajanju (igra otrok), prisotno je oddaljevanje in približevanje, vertikalno gibanje (prikaz ležanja ljudi na plaži - noge), panoramiranje, vertikalno gibanje, "statično gibanje" (na ladji) itd. Film ima svojevrstno dinamiko, predvsem ker so protagonisti zgodbe otroci. Kadri so relativno kratki, kompozicija ima centralno težišče. Režijsko je film zanimiv zaradi zanimivih zornih kotov (posnetek nog na plaži), hkrati pa je režiserju uspelo dogajanje ujeti skozi doživljanje otrok. Montaža omenjeno podpre s hitrimi rezi in ujeto dinamiko gibanja. Montažo podpre tudi glasba. Dogodki se odvijajo v zaporedju in so tako tudi prikazani.

#### 5.4.19 PLES V DEŽJU

Film Ples v dežju so posneli leta 1961, v produkciji Triglav filma in distribuciji Viba filma. Film je dolg 100 minut, režiral ga je Boštjan Hladnik, asistenti režije so bili Milan Ljubić, Janko Hočevar, Lilo Kemal in Neda Vilar, direktor filma pa je bil Dušan Povh. Direktor fotografije je bil Janez Kališnik, snemalec Žaro Tušar, montažerka Kleopatra Harisijades in fotograf Stane Potrč. Za scenografijo je poskrbel Niko Matul, za kostumografijo Nada Souvan, za masko sta poskrbeli Lea Hočevar in Saveta Kovač. Avtor glasbe je Bojan Adamič, snemalec zvoka je bil Herman Kokove. V glavnih vlogah nastopajo Miha Baloh (Peter), Duša Počkaj (Maruša), Rado Nakrst (Anton), Joža Zupan (Magda), Vida Juvan (gospodinja), Ali Raner (šepetalec) idr. (Furlan in drugi 1994, 66)

Scenarij za film je napisal režiser Boštjan Hladnik; zgodba govori o slikarju Petru, ki na nek način poseblja hrepenenje po sreči v ljubezni in išče idealno žensko. Z gledališko igralko Marušo je v stalnem večletnem razmerju, vendar je Peter odnosa naveličan, pri Maruši pa je obratno - s Petrom si želi ustvariti prihodnost. V nekem trenutku oba dojameta, da je prekinitev odnosa najbolj smiselna, vendar na koncu oba začutita da sta izgubila nekaj zelo pomembnega. Medtem dva mlada zaljubljenca plešeta na ulici, v dežju in morda bo njima sreča bolj naklonjena. (Slovenski filmski center 2013, 9. junij)

Film je bil posnet na 35 mm film, v črno - beli tehniki (comopt, mono), *wide-screen*. (Furlan in drugi 1994, 66) Slika je ostra, uporaba zoom objektiva.

Film je posnet v nižji tonski lestvici. Kadri posneti v interierju so osvetljeni zelo različno, pri skoraj vseh kadrih pa je osvetlitev neenakomerno razporejena. Osvetljeni obrazi, uporaba ostrih, večinoma stropnih luči (stopnišče idr.) in dopolnilnih stranskih luči, ki svetijo frontalno, glede na os kamere ter kontra luči. Opazni kontrasti. V kadru posnetem v gostilni je skoraj celotna slika osvetljena enakomerno, kar so dosegli z močno razpršeno osvetlitvijo. Prav tako so difuzne luči uporabili pri osvetlitvi para, ki leži v postelji. V kadrih posnetih zunaj je svetloba več ali manj neenakomerno razporejena, v določenih kadrih prihaja is strani in je vzdignjena nad kamero, v enem kadru prihaja iz kontra smeri (glede na os kamere) in je izrazito močna. Kontra luči so uporabljena tudi pri posnetkih na dežju, vse so ostro usmerjene in proizvajajo občutek večjega kontrasta ter trše sence.

Uporabljen polsplošni plan za prikaz širšega dogajanja, prav tako sta za prikaz dogajanja in delovanja posameznikov uporabljena srednji in ameriški plan, bližnji plan je uporabljen večinoma pri dialogih, veliki plan za prikaz občutij posameznika, prisotni pa so tudi detajli. Zorni kot kamere se spreminja, posnetki iz normalnega zornega kota (dialogi idr.), kamera postavljena višje običajno nudi pogled na množico in širše dogajanje, od spodaj so posneti dialogi. Gibanje kamere je najbolj prisotno v vožnji, ki sledi dogajanju, panoramiranju po prostoru, hkrati so uporabili tudi približevanje in oddaljevanje, za doseganje večje dramatičnosti. Panoramiranje predstavlja izziv predvsem za snemalca, kajti načela klasične kompozicije (zlata rez) ne veljajo več, kader zahteva horizontalno kompozicijo in posebno kadriranje.

Kadri so relativno dolgi in precizno kadrirani, kamera je dinamična. Režiserju je ponovno uspelo v ospredje postaviti posameznika, katerega doživljanje je odlično predstavljeno, tudi s pomočjo filmske estetike in igre (Štefančič v Poklonu Mihi Balohu njegovo igro odlično opiše kot obsedeno in stresno osamljeno). Pozornost iz družbene realnosti mu uspe preusmeriti na obliko, slog in modernistični izraz. Poudarjanje brezizhodnosti s tragikomično kompozicijo, z doživljanjem posameznika, ki pleše z brezupom in apatijo. Odlična montaža, s počasnimi prelivi oblikuje dinamiko in "kaos" filmske realnosti.

#### 5.4.20 NOČNI IZLET

Film Nočni izlet je bil posnet leta 1961, v produkciji in distribuciji Viba filma. Režiral ga je Mirko Grobler, asistent režije je bil Jože Bevc in direktor filma Boško Klobučar. Direktor fotografije je bil Mile de Gleria, snemalec Srečko Pavlovčič, montažerka Darinka Peršin Adromako in fotograf Božo Štajer. Za scenografijo je poskrbel Mirko Lipužič, kostumografinja je bila Marija Kobi in oblikovalka maske Berta Meglič. Avtor glasbe je Marjan Vodopivec, izvajalec 6 blues + 1, snemalec zvoka pa je bil Franjo Jurjec. V glavnih vlogah so zaigrali Janez Škof st. (Oblak), Špela Rozin (Vera), Primož Rode (Marko), Tone Slodnjak (Joe), Manja Golec (Tatjana), Jože Pengov (Koren) idr. (Furlan in drugi 1994, 68)

Scenarij za film je napisal režiser Mirko Grobler, priredila pa sta ga Herbert Gruen in Andrej Hieng. Zgodba govori o fantu Marku, ki se, po prepiru z očetom, znajde na dekadentni zabavi. Skupaj z dekletom Vero sta žrtev nedolžne, a nesramne potegavščine, zaradi katere Marko v navalu jeze odide z gostiteljico Tanjo. Ukradeta

avto, ki je last Verinega očeta, katerega Marko v prometni nesreči tudi ubije, medtem pa se Vera, prepričana da jo je Marko zapustil, na zabavi ponuja vsakomur. Splet okoliščin in nedolžne igrice na divji nočni zabavi so povod za jutranje tragične dogodke. (Slovenski filmski center 2013, 9. junij)

Film je bil posnet na 35 mm film, v črno - beli tehniki (comopt, mono), *wide-screen*. (Furlan in drugi 1994, 68) Slika je ostra, uporaba zoom objektiva.

Film je posnet v višji tonski lestvici. V kadrih posnetih v interierju je svetloba ostro usmerjena, kontrasti so močni, ponekod so vidne celo dvojne sence, kar nakazuje na uporabo več ostrih, frontalno usmerjenih umetnih luči, postavljenih nad os kamere in iz strani. Izrazito osvetljeni so obrazi igralcev. Prostori niso osvetljeni enakomerno, kar občutek kontrasta še poveča. Luči so v določenih kadrih postavljene tudi nasproti kamere - razvidno iz senc ter od spodaj, ko to zahteva scenografija (loža). V kadrih, posnetih v eksterierju, je naravna svetloba močna, posledično so močni tudi kontrasti. Kadri na ulici, v slabšem vremenu, vsebujejo veliko sivin, prisotna subtilna uporaba umetnih luči (v primeru da so prisotne). V večernih kadrih je svetloba usmerjena neenakomerno, osvetljuje obraze in dele ljudi oziroma predmete, luči postavljene nad kamero, osvetljujejo frontalno in iz strani (glede na os kamere).

Uporaba srednjega plana za prikaz dogajanja, uporaba ameriškega plana za dialog in dogajanje, pogosta uporaba bližnjega plana (dialog, čustvovanje idr.), uporaba velikega plana (zanimivi kadri - posnetki od zadaj, v avtu) ter pogosti posnetki detajlov. Zorni kot kamere je večinoma v višini oči, torej normalni zorni kot. V določenih kadrih je kamera postavljena malo nižje (prikaz dogajanja), v določenih je postavljena malo višje (prikaz širšega dogajanja, več ljudi - ples). Zanimivi so kadri iz strme ptičje perspektive (na plesu). Gibanje kamere je dinamično; prisotno panoramiranje po prostoru (prikaz obrazov, dogajanja idr.), sledenje gibanju igralcev, pogosto približevanje / oddaljevanje, prisotno je tudi gibanje po vertikali (na plesu).

Dinamična menjava kadrov, kadri niso pretirano dolgi. Dinamika je prisotna znotraj posameznega kadra (gibanje kamere). Odlična necentralna kompozicija, s pretanjeno fotografijo daje občutek skladnosti. Film s sodobno tematiko je posnet na neobičajen način (ritem pripovedi, zanimivi zorni koti kamere - posnetek od zadaj v avtu, posnetek v ogledalu, posnetek nesreče idr.). Izrazito močna komponenta v filmu je glasba, ki odlično dopolni vizualno podobo, odlične dialoge ter igro. Montaža oblikuje dinamiko filma, posebej zanimivo je vključevanje detajlov in odlično sledenje dialogu.



#### 5.4.21 BALADA O TROBENTI IN OBLAKU

Film Balada o trobenti in oblaku je bil posnet leta 1961, v produkciji Triglav filma in distribuciji Viba filma. Dolžina filma je 80 minut, režiral ga je France Štiglic, asistenta režije sta bila Franci Križaj ter Andrej Hieng in direktor filma France Marolt. Direktor fotografije je bil Rudi Vaupotič, snemalec Ivan Belec, montažerka Milka Badjura in fotograf Gorgonij Staut. Scenograf je bil Tone Mlakar, kostumografinja Nada Souvan, Hilda Jurečič kot oblikovalka maske. Avtor glasbe je Alojz Srebotnjak, snemalec zvoka pa je bil Marjan Meglič. V glavnih vlogah so nastopili Lojze Potokar (Temnikar), Branko Miklavc (Tone), Maks Bajc (Miha), Angelca Hlebce (Temnikarica), Marija Lojk (Justina), Lojze Rozman (Gašper) idr. (Furlan in drugi 1994, 70)

Avtor literarne predloge je Ciril Kosmač, ki je napisal tudi scenarij, katerega je potrebam snemanja prilagodil režiser filma France Štiglic. Zgodba se odvija okrog družine Temnikar, ki se pripravlja na božično praznovanje. Za očeta Temnikarja je božič čas temnih slutenj in tesnobe zaradi trajajoče vojne. V gorah se skrivajo ranjeni partizanski vojaki, katere iščejo domobranske patrolje. Oče Temnikar jih želi na prihajajočo nevarnost opozoriti. (Slovenski filmski center 2013, 10. junij)

Film je bil posnet na 35 mm film, v črno - beli tehniki (comopt, mono), *wide-screen*. (Furlan in drugi 1994, 70) Slika je ostra, uporaba zoom objektiva.

Posnet je v nižji tonski lestvici, kar doprinese k temačnemu vzdušju filma. Kadri posneti v interierju delujejo kontrastno, predvsem zaradi neenakomerne osvetlitve. V nočnih posnetkih so sence opaznejše, izrazita je osvetlitev obraza, medtem ko so predmeti okrog osvetljeni neenakomerno. Umetne luči so postavljene nad in pod osjo kamere ter obraze in določene predmete osvetljujejo iz strani. Navkljub umetnim lučem (ki jim ponekod pomaga svetloba ognja), slika vsebuje dosti sivin, torej so bile - predvsem za ustvarjanje atmosfere - najverjetneje uporabljene tudi mehke difuzne dopolnilne luči. Nekateri predmeti v interierju so osvetljeni, zaradi postavitve luči, ki osvetljujejo igralce, spet drugi so skorajda v popolni temi. Kadri posneti zunaj se spreminjajo; meglice delujejo mehko, nekontrastno, atmosfera je temačna. Pri močni sončni svetlobi slika deluje izrazito svetlo in enakomerno osvetljuje celo pokrajino ter ljudi. Igranje s svetlobo (uporaba močne umetne svetlobe) so uporabili tudi za ponazoritev prividov očeta Temnikarja.

V filmu so uporabljene skorajda vsi filmski plani; daljni in splošni plan sta uporabljena na začetku za umestitev zgodbe v okolje, polsplošni plan je uporabljen ko je v kadru več ljudi - prav tako služi umestitvi v prostor, ameriški plan podobno, bližnji plan je uporabljen z namenom poudarjanja govora, dialoga ali občutij, pogost je veliki plan, ki prav tako odraža občutja, prisotni pa so tudi detajli, ki so hkrati precej osvetljeni in delujejo kot neke vrste presek kadra. Zorni kot je večinoma malo vzdignjen (srednji plan, namen pokazati večji del prostora) ali spuščen (bližnji, ameriški plan), določeni kadri so posneti tudi v višini oči. Gibanje kamere je dinamično; uporabljena je t.i. panorama (narava, prikaz celotne sobe), vožnja kamere, ki sledi dogajanju, pogosto približevanje / oddaljevanje, ki usmerjata pogled gledalca ter služita poudarjanju dogajanja, prikazu občutij (osamljenosti idr.) - iz ameriškega v bližnji / detajlni plan in obratno.

Začetni kader je precej dolg, kasneje se dolžina zelo spreminja, odvisno od dialoga. Ni običajnih klasičnih rezov z menjavo planov ali kadra, temveč kamera pogosto sledi dialogu z gibanjem. Težišče filmske slike večinoma ni na sredini, temveč na eni ali drugi strani, postavitve ljudi daje občutek dinamike. Slika deluje kompozicijsko precej izčiščeno, prisotne so geometrijske stikajoče linije. Režijsko je film zanimiv; poslužuje se kadrov posnetih v odsevu ogledala, prikazov slutenj in tesnobe, ki presekajo ritem pripovedi in dodajo filmski estetiki posebno noto. Mimika in glasba skorajda prevladata dialog in pripomoreta k vsebinski doslednosti. Veliko kadrov je posnetih v domačiji, tako da dobi gledalec rahlo utesnjen občutek, občutek časa pa je - zaradi režije in montaže - na nek način nedoločljiv. Montaža, v skladu z dogajanjem in dialogom, spodbuja napetost, ki se stopnjuje tekom celotnega filma.

#### 5.4.22 DRUŽINSKI DNEVNIK

Celovečerni film Družinski dnevnik je bil posnet leta 1961, v produkciji in distribuciji Viba filma. Film je režiral Jože Gale, asistenti režije so bili Draga Ahačič, Mirč Kragelj in Dušan Mlakar, direktor filma je bil Lado Vilar. Kot direktor fotografije je nastopil Žaro Tušar, kot snemalec Ivan Belec, kot montažerka Darinka Peršin Andromako ter kot fotograf Gorgonij Staut. Scenografinja je bila Sveta Jovanović, kostumografinja Nada Souvan ter maskerka Berta Meglič. Avtor glasbe je Marjan Vodopivec in snemalec zvoka Herman Kokove. V glavnih vlogah igrajo Stane Sever

(Tone Smrekar), Vladoša Simčič (Mara), Anka Cigoj (Ana), Stane Potokar (Nadižar), Jurij Souček (Jani), Lev Kreft (Janez), idr. (Furlan in drugi 1994, 72)

Scenarij je napisal in, s pomočjo Jožeta Galeta priredil, Ferdo Godina. Zgodba govori o prezaposlenem očetu, ki nima dovolj časa za karkoli drugega razen delo. V filmu družinski člani komunicirajo preko sporočil, ki jih zapisujejo v družinski dnevnik; v tem svojo poroko oznani tudi hči, medtem ko sinova izrabljata prednosti pisnega komuniciranja. (Slovenski filmski center 2013, 10. junij)

Film je bil posnet na 35 mm film, format projekcije je 1 : 1,37, v črno - beli tehniki. (Furlan in drugi 1994, 72) Uporaba zoom objektiva, ostra slika.

Film je posnet v višji tonski lestvici. V kadrih posnetih v interierju je enakomerna osvetlitev (kombinacija naravne in umetne svetobe), ni izrazitih senc, kar nakazuje na uporabo dopolnilnih difuznih umetnih luči. Luči so postavljene nad osjo kamere in nasproti kameri. V kadrih posnetih zvečer so kontrasti močnejši (bolj izrazite sence), luči so prav tako postavljene nad kamero, snop svetlobe prihaja iz smeri nasproti kamere in z difuzno svetlobo osvetljuje objekt. V kadrih posnetih zunaj je prisotna intenzivna močna svetloba, enakomerna osvetljenost in močne sence. V kadrih posnetih zvečer je osvetlitev neenakomerna (cestne luči in postavitev umetnih luči nad osjo kamere - osvetljujejo obraz in del telesa).

Film se prične z daljnim in zaključí z daljnim planom Ljubljane (tudi vmesni kader), splošni in srednji plan so uporabili za umestitev dogajanja v okolje - s poudarkom na likih, pogost ameriški plan so uporabili za prikaz dogajanja in dialoga, pogosta uporaba bližnjega plana - poudarek na likih, prav tako uporaba velikega plana odraža čustveno stanje določenega lika, posnetki detajlov pa pogosto služijo kot povezovalni element med kadri. Zorni kot kamere se spreminja, prisoten je normalni zorni kot, nižja perspektiva (pr. perspektiva otrok), višja perspektiva (zajema širše dogajanje, prikaz ljubezni idr.). Gibanje kamere je dinamično; prisotno je panoramiranje po prostoru, sledenje gibanju, približevanje (poudarek nastalega položaja), oddaljevanje (bližnji v ameriški plan - umestitev).

Kadri so različno dolgi, ni centralne kompozicije, vendar je prisotna neke vrste skladnost (polni kadri). Režijsko je film dobro izpeljan; zanimivo je kadriranje ambienta stare Ljubljane, kompozicija v kadrih, osvetljevanje dnevnih in nočnih kadrov v interierju ter menjava planov, ki (skupaj z montažo) uspejo filmu dodati nekaj svojevrstnega in netipičnega.

#### 5.4.23 MINUTA ZA UMOR

Celovečerni film *Minuta za umor* je bil posnet leta 1962, v produkciji in distribuciji Viba filma. Dolg je 75 minut, režiral ga je Jane Kavčič, asistenti režije so bili Franci Križaj, Dušan Mlakar in Mirč Kragelj ter direktor filma Lado Vilar. Direktor fotografije je bil France Cerar, snemalca Žaro Tušar in Srečko Pavlovčič, montažerka Darinka Peršin Andromako ter fotograf Gorgonij Staut. Za scenografijo je poskrbel Mirko Lipužič, za kostumografijo Maruša Rozman, oblikovalki maske pa sta bili Berta Meglič in Janja Rožanc. Avtor glasbe in pesmi je Jože Privšek, avtorja besedila pesmi Gregor Strniša in Igor Krimov, izvajalec glasbe je Ansambel Jožeta Privška in Veliki zabavni orkester, izvajalca pesmi pa Duša Počkaj in Arsen Dedič. V glavnih vlogah nastopajo Duša Počkaj (Lina), Vanja Draž (Koh), Lojze Rozman (Max), Zlatko Madunič (Mlakar), Janez Škof (Malin), Jože Zupan (Profesor) in Demeter Bitenc (Mitja) idr. (Furlan in drugi 1994, 74)

Avtor dialogov je Marjan Rožanc, scenarist je Milan Nikolić ter avtor priredbe scenarija Jane Kavčič. Film *Minuta za umor* je neke vrste pionir uvajanja detektivskega žanra v slovenski film. Zgodba se vrti okrog protagonista Koha, ki se po 18-letih vrne v domovino in je zaradi dolge odsotnosti osumljen izdaje zaradi katere so bili ubiti skoraj vsi njegovi sošolci. Odloči se, da bo sam poiskal izdajalca. Skupina preživelih bivših sošolcev se znajde skupaj v lokalni in Koha nekdo vrže čez ograjo terase. Inšpektor vse osumljence zadrži v lokalni in pri rekonstrukciji dogodka, razkrije kdo je Kohov morilec. (Slovenski filmski center 2013, 11. junij)

Film je bil posnet na 35 mm film, format projekcije je 1 : 1,37, v črno - beli tehniki. (Furlan in drugi 1994, 74) Uporaba fiksnega objektiva, ostra slika.

Film je posnet v višji tonski lestvici, osvetlitev pa je izrazito filmska - precej kontrastna. V kadrih posnetih v interierju je svetloba močna, osvetljeno je vse, vendar neenakomerno. Opazne so močne sence, postavitve umetnih luči nad osjo kamere, snop luči osvetljuje frontalno in iz strani (glede na os kamere), ponekod je razvidna postavitve dopolnilne luči z leve strani kamere in glavne ostre luči iz desne strani kamere. Izrazito osvetljeni igralci (gosti, plesalke idr.). V določenih kadrih v interierju je opaziti tudi manjše kontraste, difuzno svetlobo, več sivin, vendar je še vedno opazna neenakomerna osvetljenost. V kadrih posnetih zunaj je prisotna močna sončna svetloba in posledično bolj intenzivne sence in močnejši kontrasti. Zjutraj oziroma v slabših vremenskih pogojih pa je opaziti več sivin, slika deluje naravno. Pri večernih

posnetkih je osvetlitev majhna, osvetljeni so zgolj deli telesa in določeni objekti v prostoru. Osvetlitev tekom filma deluje namerno nekonsistentna.

Daljni plan je uporabljen pri posnetku Ljubljane (iz ptičje perspektive), polsplošni plan je uporabljen pri umestitvi likov v okolje, srednji in ameriški plan sta večinoma uporabljena pri posnetkih dogajanja (dialoga idr.), bližnji plan je uporabljen pri prikazu dialoga (običajno med dvema osebama), veliki plan poudarja občutke (drama), prisotni pa so tudi detajlni posnetki. Zorni kot kamere je večinoma postavljen v višini oči - normalni zorni kot, oziroma malo višje ali malce nižje; koti so zanimivi in precej netipični (posnetki delov telesa pri plesu idr.). Kamera je bolj ali manj statična, gibanje je prisotno pri "sledenju pogleda" likov ali panoramskem prikazu prostora.

Kadri so relativno dolgi, odvisno od dialoga. Zanimiva postavitve kamere (posnetek od zadaj v avtu, posnetek skozi ograjo, posnetek plesa, posnetki Ljubljane idr.). Obravnava sodobnejše tematike je, iz režijskega vidika, izjemno lepo speljana. Filmsko dogajanje se več ali manj odvija na enem prostoru, kar doda k težavnosti pri konsistentni ohranitvi gledalčevega zanimanja, vendar režiser omenjeno doseže, z izbiro zanimivih kadrov, dinamičnimi preseki in zaporedno montažo.

#### 5.4.24 TISTEGA LEPEGA DNE

Film Tistega lepega dne je bil posnet leta 1962, v produkciji in distribuciji Viba filma. Režiral ga je France Štiglic, asistenta režije sta bila Franci Križaj in Andrej Hieng, direktor filma pa France Marolt. Kot direktor fotografije je nastopil Ivan Marinček, snemal je Ivan Belec, montažerka je bila Milka Badjura. Za scenografijo je poskrbel Eli Likar, za kostumografijo Nada Souvan ter za masko Berta Meglič in Hilda Jurečič. Avtor glasbe je Alojz Srebotnjak in snemalec zvoka Marjan Meglič. V glavnih vlogah so nastopili Bert Sotlar (Štefuc), Duša Počkaj (Hedvika), Jože Zupan (župnik), Angelca Hlebce (mati Pečanka), Lojze Rozman (Ludvik) idr. (Furlan in drugi 1994, 76)

Avtor literarne predloge je Ciril Kosmač, scenarij pa sta napisala France Štiglic in Andrej Hieng. Zgodba - komedija je postavljena v primorsko vas, v kateri živijo prebivalci ter italijanski predstavniki fašistične oblasti. Osrednji junak je Štefuc, dvakratni vdovec in oče štirih otrok. Po poroki z dvema sestrama, bi rad omožil tudi tretjo, ki pa je zaročena z drugim in hkrati tudi noseča. Štefuc se s tem noče sprijazniti

in sledi splet zabavnih dogodkov, ki na koncu pripeljejo do srečne poroke med zaročencema, rojstva otroka ter vzpostavitve potencialne bodoče zveze med Štefucom in Hedviko. (Slovenski filmski center 2013, 11. junij)

Film je bil posnet na 35 mm film, v črno - beli tehniki (comopt, mono), *wide-screen*. (Furlan in drugi 1994, 76) Uporaba zoom objektiva, ostra slika.

Film je posnet v višji tonski lestvici. Kadri posneti v interierju se glede osvetlitve razlikujejo, uporabljena je kombinacija naravne in umetne svetlobe. Umetne luči so postavljene nad kamero in svetlobo oddajo frontalno in iz strani - sence so relativno močne, kar kaže na uporabo ostro usmerjenih luči. Neenakomerna osvetljenost, navkljub sivinam so opazni kontrasti. Pri posnetkih v cerkvi je osvetlitev prav tako neenakomerna, luči so postavljene ob straneh (osvetljujejo ljudi - ene bolj, druge manj), župnik je osvetljen od spodaj, v spovednici pa snop luči prihaja čez režo (od zgoraj). Svetloba v gostilni je močna, močne stranske frontalno ostro usmerjene luči, stropne luči ter višje postavljena frontalno usmerjena difuzna luč (glede na sence). V kadrih posnetih zunaj je prisotna močna sončna svetloba (in morebitna uporaba kontra dopolnilnih luči), slika je kontrastna, sence so močne. Obrazi so močno in bolj ali manj enakomerno osvetljeni, ponekod svetloba pada neenakomerno (višja stranska postavitev), predvsem zaradi kompozicijske postavitve v kadru (poroka). V večernih kadrih je umetna osvetlitev neenakomerna, osvetljeni so deli obraza in telesa, opazne so močne sence.

Splošni in polsplošni plan sta v filmu uporabljena za umestitev likov v okolje in prikaz okolice, srednji plan poudarja človekovo pojavo, ameriški zaobjema dogajanje in dialog med posameznikoma ali večimi ljudmi, bližnji plan podobno, prisotni pa so tudi posnetki detajlov, ki delujejo kot neke vrste povezovalni členi med kadri ali služijo za poudarjanje določenih predmetov. Prevladuje naravni zorni kot kamere, ki je postavljen nižje od normalne perspektive (prikazuje med drugim tudi veličino človeka oziroma njegovo "držo" ipd.) ter kot, postavljen malo višje (prikaz širše situacije – boj med Štefucom in Ludvikom ipd.). Kamera deluje prej statično kot dinamično - na nek način opazuje dogajanje; prisotna je vožnja, ki sledi dogajanju, prisotno je oddaljevanje, dosti kadrov pa je posnetih s statično kamero.

Kadri so relativno kratki, kompozicijsko težišče ni na sredini, vendar so linije v kadru uravnotežene, opazna skladnost vertikal in diagonal. Izredno posrečen scenarij, katerega zgodbo je uspel režiser odlično prikazati / upodobiti. Tok zgodbe gledalca

potegne v vrtinec dogajanja, k čemur pripomore tudi odlična montaža, ki dobre posamezne sekvence in vzporedne dogodke poveže v odlično celoto.

#### 5.4.25 NAŠ AVTO

Naš avto so posneli leta 1962, v produkciji Triglav filma in distribuciji Viba filma. Dolžina filma je 95 minut, režiral ga je František Čap, asistenta režije sta bila Neda Vilar in Ljubimka Kuruzović, direktor filma pa Roman Stergel. Za filmsko fotografijo je bil zadolžen Mile de Gleria, snemalec je bil Dušan Hočevar, montažerka Manja Fuks in fotograf Vid Nučič. Za scenografijo je poskrbel Marko Lipužič, za kostumografijo Milena Kumar, oblikovalec maske pa je bil Sućo Šarić. Avtor glasbe je Marjan Vodopivec, snemalca zvoka sta bila Marjan Horvat in Franjo Jurjec. V glavnih vlogah nastopajo Ruša Bojc (Vrabčevka), Olga Bedjanić (Jelka), Sonja Krajšek (Maca), Janez Čuk (Pici), Milan Srdoč (Vrabec), Dušan Stefanović (dedek) idr. (Furlan in drugi 1994, 78)

Scenarij za film je napisal režiser František Čap. Zgodba govori o fotografu, ki si z nagrado, ki jo je dobil za dobro fotografijo, želi kupiti nov avto. Namesto denarne nagrade dobi zgolj priznanje. Zaradi posmeha, ki ga je deležen s strani sosedov, se skupaj z družino odloči da bodo kupili star avto znamke Buick. Plan ne gre po načrtih, kajti težave z avtom so večje, kot so sprva pričakovali. (Slovenski filmski center 2013, 12. junij)

Film je bil posnet na 35 mm film, v črno - beli tehniki, *wide-screen*. (Furlan in drugi 1994, 78) Uporaba fiksnega objektivna, ostra slika.

Film je posnet v višji tonski lestvici. V kadrih posnetih v interierju je osvetlitev neenakomerno porazdeljena. Luči so postavljene ob straneh kamere, svetijo frontalno, svetloba je razpršena. Močnejša luč je postavljena na stropu, enakomerno osvetljuje prostor, sence so kljub intenzivni svetlobi mehkejše, najverjetneje zaradi oddaljenosti luči. Kadri posneti v eksterierju so prav tako posneti v sončni svetlobi in močno osvetljeni. Sence so izrazitejše zaradi moči naravne svetlobe, morebitna uporaba dopolnilnih stranskih luči za dosvetlitev obraza. Pri posnetku sprehoda je razvidna močna stranska luč in mehkejša luč, ki prihaja od zgoraj.

Uporaba splošnega, polsplošnega in srednjega plana za umestitev v kontekst, uporaba ameriškega in bližnjega plana za poudarek dialoga, velikega plana za poudarek občutij, prisotni pa so tudi detajlni posnetki. Zorni kot kamere se spreminja; uporaba

normalnega zornega kota (pogovor, vožnja s kolesom idr.), ptičja in žabja perspektiva (odvisno od perspektive - iz bloka/iz tal). Kamera je precej dinamična, prisotno je sledenje gibanju (na plaži), oddaljevanje/približevanje, vertikalno gibanje, večkratno panoramsko gibanje (prikaz mesta), stresanje kamere idr.

Dolžina kadrov se razlikuje, zanimiva središčna kompozicija, netipični zorni koti ter posnetki detajlov. František Čap v svoji klasični maniri navduši z odličnim prikazom zgodbe, ki jo poda na humoren način. Ima izrazit posluh za prikaz nepričakovanih zapletov, na način, da se gledalec z njimi zlahka poistoveti. Filmski čas deluje nekako valovito, dogodki se odvijajo v zaporedju in so tako tudi prikazani.

#### 5.4.26 PEŠČENI GRAD

Film Peščeni grad so posneli leta 1962 v koprodukciji Viba filma ter Proizvodne skupine Refleks - Ljubljana in distribuciji Viba filma. Film je dolg 96 minut, režiral ga je Boštjan Hladnik, asistent režije je bil Milan Ljubić, direktor filma pa Dušan Povh. Direktor fotografije je bil Janez Kališnik in montažerka Kleopatra Harisijades. Za scenografijo in kostumografijo je poskrbela Irena Felicijan, za masko je poskrbela Janja Rožanc. Avtor glasbe je Bojan Adamič, snemalec zvoka je bil Herman Kokove. V glavnih vlogah nastopajo Milena Dravić (Milena), Špela Rozin (Špela), Ali Raner (Ali), Ljubiša Samardžić (Smoki) in Janez Albreht (zdravnik). (Furlan in drugi 1994, 80)

Scenarij je napisal režiser Boštjan Hladnik. Film kaže prve zametke modernizma; prične se z prizorom Milene, ki zbegana priteče pred žičnato ograjo, skozi katero pobegne naprej. Nadaljuje se z cestno odisejajo dveh mladeničev, ki se oba trudita za naklonjenost Milene, vrhunec pa film doživi na morski obali, kjer skuša Milena na skrivnosten način povedati koga izmed mladeničev ljubi. Na obali zgradi peščeni grad, kjer naj bi bili sami, varni in svobodni, vendar za njihovimi petami policija, pred fantoma pa šokantno spoznanje. (Slovenski filmski center 2013, 12. junij)

Film je bil posnet na 35 mm film, v črno - beli tehniki, *wide-screen*. (Furlan in drugi 1994, 80) Uporaba fiksnega objektivna in teleobjektiva.

Film je posnet v višji tonski lestvici. V kadrih posnetih v interierju je prisotna bolj difuzna svetloba, več sivin, enakomerna osvetljenost, sence sicer so opazne, vendar niso močne (kombinacija umetne difuzne svetlobe in zunanje svetlobe). Lepo osvetljen interier. Posnetki v avtu so malce temnejši, zato deluje slika bolj kontrastno.



V kadrih posnetih zunaj so prisotne sivine, ni izrazitega kontrasta; čeprav je opazna sončna svetloba, ni izrazitih senc. Več ali manj uporabljena naravna svetloba. V kadrih posnetih zvečer svetloba prihaja od ognja in dopolnilnih umetnih luči, ki osvetljujejo profile igralcev.

Daljni plan je uporabljen za vmesne posnetke pokrajine in morja, splošni plan je uporabljen za umestitev lika v kontekst, polsplošni, srednji in ameriški plan so uporabljeni za prikaz likov oziroma dogajanja, uporaba bližnjega plana za poudarek dialoga ter uporaba velikega plana za poudarjanje čustev. Zorni koti kamere se spreminjajo; posnetki iz naravnega zornega kota (v avtu), posnetki iz zornega kota vzdignjene kamere, posnetki iz nižjega zornega kota (nesigurnost, travma idr.), ptičja perspektiva (posnetek Ljubljane iz terase, posnetek avta, ki ga vozi eden od likov) idr. Kamera je dinamična, ker sledi dogajanju in igralcem, prisotno je tudi oddaljevanje. Gibanje kamere intenzivno sledi čustvom; tresenje - nervoza, sledenje - beg.

Dolžina kadra je odvisna od dinamike prizora, večinoma so malce daljši. Film je posnet na precej netipičen način (zanimiva zgodba), kadri so dodelani, kompozicijsko so linije v kadrih usklajene, kompozicija ni središčno usmerjena. Zanimivi dialogi, dinamika dogajanja se prenese na gledalca (prostorska diferenciranost, zmedena časovna komponenta), montaža prikazuje zaporedje dogodkov in spodbuja dramatičnost dogajanja.

#### 5.4.27 SAMORASTNIKI

Film Samorastniki je bil posnet leta 1963, v produkciji Triglav filma in distribuciji Viba filma. Režiser filma je Igor Pretnar, asistenti režije so bili Dušan Mlakar, Neda Vilar in Cveta Szabo ter direktor filma Lado Vilar. Direktor fotografije je bil tokrat Mile de Gleria, snemalec Srečko Pavlovčič, montažerka Milka Badjura ter fotografinja Kristina Staut. Za scenografijo je bil zadolžen Mirko Lipužič, za kostumografijo sta bili zadolženi Mija Jarc in Marija Kobi, za masko pa Sučo Škarič ter Berta Meglič. Avtor glasbe je Bojan Adamič in snemalec zvoka Erik Molnar. V glavnih vlogah nastopajo Majda Potokar (Meta), Rudi Kosmač (Ožbej), Vladimir Skrbinšek (Karničnik), Sava Sever (Karničnica), Lojze Rozman (Volbenk), Vida Juvan (Hudabivnica), Stane Sever (župnik) idr. (Furlan in drugi 1994, 82)

Avtor literarne predloge je Prežihov Voranc, scenarij je napisal Vojko Duletič, zgodba pa govori o prepovedani ljubezni med naslednikom graščine Ožbejem ter

revno deklo Meto. Ljubezni močno nasprotuje njegova družina, ki, pritisku navkljub, njunih čustev ne more zaježiti. Vendar Ožbeju in Meti splet okoliščin vsakič znova prepreči srečo, rodi se jima pet otrok, vendar se Ožbej navsezadnje, zaradi pritiska družine, odloči, da se vrne domov k staršem. Med potjo zabrede v potok in utone, film pa se zaključi s kadrom v katerem Meta svojim otrokom pripoveduje, da niso kot ostali, temveč so samorastniki. (Slovenski filmski center 2013, 13. junij)

Film je bil posnet na 35 mm film, v črno - beli tehniki, *wide-screen*. (Furlan in drugi 1994, 82) Uporaba fiksnega objektiva, ostra slika.

Film je posnet v višji tonski lestvici. Kadri posneti v interierju so osvetljeni neenakomerno, prostor deluje temačno, uporaba ostro usmerjenih luči (močne sence), ponekod v kombinaciji s svetlobo ognja. Luči so postavljene nad kamero in igralce osvetljujejo iz strani (glede na os kamere), iz stropa ter iz kontra smeri - kombinacija ostre in difuzne svetlobe. Močno osvetljeni obrazi. Kadri posneti zunaj, v eksterierju, v določenih posnetkih vsebujejo močno sončno svetlobo (in morebitno dopolnilno umetno luč iz strani - osvetljuje obraze). Prisotne so sivine, vendar so opazni kontrasti. Uporaba umetnih luči; osvetljuje igralce, postavljena je za kamero, ob strani kamere in sveti frontalno v smeri osi kamere ter iz strani - difuzna svetloba, ponekod luči osvetljujejo igralce tudi od spodaj. V slabšem vremenu (meglica) so opazni kontrasti in sivinam navkljub osvetlitev obraza izstopa. V kadrih posnetih zvečer igralce osvetljuje ogenj ter dopolnilne luči (močne sence); ostra svetloba iz strani ter kontra svetloba.

Uporaba splošnega in polsplošnega plana za umestitev dogajanja v kontekst, uporaba srednjega plana za boljši vpogled v dogajanje in poudarek na določeni akciji, ameriški plan je prav tako uporabljen za prikaz dogajanja, najpogosteje dialoga, bližnji plan se osredotoča na dialog in čustva, veliki plan poudarja čustva, prikazani pa so tudi detajli. Zorni kot kamere je večinoma postavljen v višini oči, torej normalni zorni kot, hkrati pa so določeni kadri posneti iz malo višje ali nižje perspektive, odvisno od željenega efekta. Prisotno je gibanje kamere, predvsem sledenje igralcem in dogajanju, oddaljevanje/približevanje (poudarjanje izraza ali dogajanja) ter vožnja kamere. Kadri so precej dinamični.

Kadri so relativno dolgi in posneti iz zanimivih zornih kotov, s skopo in netipično osvetlitvijo kadrov v interierju. Igor Pretnar s filmom Samorastniki prikaže svojevrstno senzibilnost in etičnost, ki je v slovenskem filmskem prostoru kasneje redkokdaj dosežena. K razumevanju likov, odnosov med njimi ter socialnih razmer

pripomore ekspozicijska sekvenca; poudarjeni so očetova gospodovalnost, materina nedostopnost in bratska tekmovalnost. Kompozicija dodatno izostri vsebino posameznega posnetka; skladnost ter ritmem pripovedi uspeša doseči pomembno stopnjo v filmskem izrazu. Po mnenju Toneta Freliha le-ta v zadnji tretjini filma nekoliko popusti in v primerjavi z ostalim delom ustvari neskladje, nepoznavanje zakonov filmske realizacije ter brezidejnost koncepta - posledica pretirane predelave literarnega dela - pa zanj predstavljata film, ki ni izkoristil danega potenciala zgodbe. Film lepo zajame prikaz moralne lepote preko trpljenja posameznika (odlična igra glavnih igralcev) in hkrati posameznikov pogumni boj za pravice, občutja, vrednote - za svoj ponos. Zaporedna montaža dramatičnih dogodkov (zažiganje preje na dlaneh, bičanje Mete, vpoklic Ožbeja k vojaku itd.) in bipolaren preplet dveh zgodb - Karničarjeva zgodba in Metina zgodba - dodajo filmu potrebno narativno vizualno dinamiko.

#### 5.4.28 SREČNO KEKEC

Film Srečno Kekec je bil posnet leta 1963, v produkciji in distribuciji Viba filma. Film je dolg 79 minut, režiral ga je Jože Gale (režiser prvega dela Kekca), asistentka režije je bila Draga Ahačič, direktor filma pa Dušan Povh. Direktor fotografije je bil Ivan Marinček, snemalec Ivan Belec in montažerka Darinka Peršin Andromako. Za scenografijo je poskrbel Mirko Ferenčak, za kostumografijo Marlenka Stupica, oblikovalka maske je bila Berta Meglič. Avtor glasbe je Marjan Vodopivec, izvajalec Orkester RTV Ljubljana ter avtor pesmi Kajetan Kovič. V glavnih vlogah so nastopili Velimir Gjurin (Kekec), Blanka Florjanc (Mojca), Martin Mele (Rožle), Ruša Bojc (Pehta), Bert Sotlar (oče), Marija Goršič (mati) in Stane Sever (berač). (Furlan in drugi 1994, 84)

Film je posnet po literarni preglogi Josipa Vandota, scenarij je napisal Ivan Ribič. Nadaljevanje mladinskega filma Kekec pripoveduje zgodbo o naslovnem junaku, ki pride služiti k štiričlanski družini (med njimi je slepo dekletce Mojca). Splet okoliščin privede do Mojčine "ugrabitve", preko katere Kekec in Mojčin brat Rožle spozna Pehto, starejšo žensko, ki s svojim psom živi odmaknjeno v gorah. Pehta pozna zdravilo za Mojčino slepoto, ki ga skrbno skriva. Kekcu uspe Mojco rešiti, Pehti ukrasti zdravilo za Mojčino slepoto in ji povrniti vid, hkrati pa spozna tudi da se za trdim videzom Pehte, skriva dobro srce. (Slovenski filmski center 2013, 13. junij)

Film je bil posnet na 35 mm film, v barvni tehniki (comopt, mono), *wide-screen*. (Furlan in drugi 1994, 84) Uporaba zoom objektiva, ostra slika.

Film je edini barvni film v naboru analiziranih filmov. Posnet je v višji tonski lestvici. Barve so močne, prevladujejo zeleni toni. V kadrih posnetih znotraj prevladuje uporaba naravne in umetne svetlobe. Osvetlitev je neenakomerna, mehkejše stropne luči, usmerjene luči postavljene nad kamero (svetijo od zgoraj dol) ter dopolnilne stranske difuzne luči, postavljene malo nad višino kamere (mehkejše sence). Posnetki v Pehtini jami so osvetljeni z ognjem, ki oddaja močnejše sence ter difuzno svetlobo od zgoraj. Kadri posneti v eksterierju so osvetljeni z intenzivno sončno svetlobo, prisotne močne sence. Morebitna uporaba umetnih luči za dosvetlitev obraza. V kadrih posnetih zvečer dogajanje osvetljuje večerna svetloba in ogenj, kar celotno sliko obarva rahlo rdeče.

Pogosto uporabljeni daljni plan za posnetke pokrajine oziroma prikaz narave, splošni, polsplošni in srednji plan so uporabili za prikaz dialoga in dogajanja, ameriški plan je prav tako uporabljen za prikaz dialoga med dvema ali več ljudmi, bližnji in veliki plan pa sta bolj ali manj uporabljena za poudarjanje posameznika, njegovih občutenj, besed ali dejanj. Dialog vodi dinamika spreminjanja zornih kotov kamere, odvisni so tudi od prostorske razpoložljivosti (glede na dejstvo, da je film sneman v gorah). Uporaba normalnega zornega kota (dialog), nekaj kadrov je posnetih tudi iz malce nižje perspektive (posnetki iz otroške perspektive – pogled na Pehto, posnetki prikaza mogočnosti narave, poudarjanje govora idr.). Kamera je precej dinamična, sledi gibanju igralcev, prisotno je približevanje (poudarek izraza, strahu) in oddaljevanje, panoramski posnetki narave ter premikanje kamere okrog osi (prikaz jame).

Kadri niso dolgi, kompozicijsko uravnotežene linije (posnetki zunaj) ter skladna kompozicija v kadrih posnetih v interierju. Režiser v film lepo vplete posnetke narave, ki se z zgodbo zlijejo in hkrati poudari igrivost otroškega značaja ter človeško dobroto. Podarek na naravi oblikuje občutek neskončnega ali ustavljenega časa. Dogodki se odvijajo vzporedno, prikazani so zaporedno - montaža uokviri zgodbo in združi sekvence “statične” narave ter dinamike dogajanja.

#### 5.4.29 ZAROTA

Film Zarota so posneli leta 1964, v produkciji in distribuciji Viba filma. Film je režiral Franci Križaj, asistent režiserja je bil Kermauner Taras, direktor filma pa

Dušan Povh. Direktor fotografije je bil Ivan Marinček, snemalec Ivo Belec in montažer Vojko Duletič. Za scenografijo je poskrbel Niko Matul, za kostumografijo Nada Souvan, za masko pa je bila zadolžena Berta Meglič. Avtor glasbe je Alojz Srebotnjak, izvajalka Dubravka Srebotnjak Tomšič, za snemanje zvoka je bil zadolžen Herman Kokove. V glavnih vlogah nastopajo Štefka Drolc (Anamarija), Vladimir Skrbinšek (Dahling), Branko Pleša (Karr), Lojze Rozman (Halder), Dule Ulaga (Adamovicz), Duša Počkaj (Natalija Dahling) idr. (Furlan in drugi 1994, 86)

Scenarij za film je napisal Primož Kozak. Zgodba govori o političnih spletkah glede dokumentacije o energetskega sistema, ki jo sebi v prid želi prikrojiti skupina oblastnikov. Profesor Dahling se temu upre in skuša dokazati njihovo namero, na katere čelu sedi šef državne komisije Halder. Vodja tiskovnega urada Karr je na strani profesorja, ki je sicer včasih pristajal na ponarejanje podatkov, vendar želi danes preprečiti veliko družbeno škodo. Na koncu Halderja aretirajo, Dahling in Karr pa sta izpuščena. (Furlan in drugi 1994, 87)

Film je bil posnet na 35 mm film, format projekcije je 1 : 1,37, v črno - beli tehniki. (Furlan in drugi 1994, 86) Uporaba zoom objektiva, ostra slika.

Film je posnet v višji tonski lestvici. Kadri posneti v interierju so izrazito svetli; naravna svetloba prihaja od zunaj (skozi okna), na desni strani osi kamere, od zgoraj, v igralce sveti ostro usmerjena frontalna ali difuzna luč, na levi strani kamere, od zgoraj, dopolnjuje difuzna luč, umetna svetloba prihaja tudi iz stropa in osvetljuje celoten prostor. Razvidna je uporaba vseh luči (glavne, dopolnilne, kontra – močno opazna ter luči na ozadje), ki skupaj z naravno ter sobnimi lučmi ustvarjajo izrazito svetlo atmosfero. V kadrih posnetih zunaj so opazne sivine, kombinacija naravne in umetne svetlobe, ni močnih kontrastov. Pri močni sončni svetlobi ni razvidna uporaba umetne dopolnilne svetlobe, močne sence. V kadrih posnetih zvečer je svetloba neenakomerna, izrazito osvetljeni obrazi (hišna luč ter ostro usmerjena glavna luč).

Uporaba polsplošnega plana za umestitev dogajanja v prostor, uporaba srednjega plana za poudarjanje ljudi, vendar še vedno v prostorskem kontekstu, uporaba ameriškega plana za dogajanje in dialog, uporaba bližnjega plana za poudarek dialoga, uporaba velikega plana za prikaz občutij, prisotni pa so tudi posnetki detajlov. Zorni kot kamere se spreminja, večinoma posneto iz malo višje ali nižje perspektive, prisotni pa so tudi posnetki iz normalne perspektive. Sicer je prisotno gibanje - sledenje dogajanju, približevanje/oddaljevanje - vendar večina kadrov dokaj statično spremlja dogajanje.

Kadri so relativno dolgi. Kompozicija ni centralna, niti pretirano uravnotežena in ravno omenjeno doda k posebnosti posnetih kadrov. Dogaja se neke vrste dinamika v statiki, čas se odvija počasi, vednar niti za trenutek ne izgubi zanimanja gledalca. Dogodki se odvijajo vzporedno in so prikazani zaporedno.

#### 5.4.30 NE JOČI PETER

Film *Ne joči Peter* je bil posnet leta 1964, v produkciji in distribuciji Viba filma. Film je režiral France Štiglic, asistent režije je bil Andrej Hieng, direktor filma pa France Marolt. Direktor fotografije je bil ponovno Ivan Marinček, snemalec Ivan Belec in montažerka Milka Badjura. Kot scenograf je sodeloval Mirko Lipužič, kot kostumografinja Nada Souvan, za masko pa je poskrbela Berta Meglič. Avtor glasbe je Alojz Srebotnjak ter snemalec zvoka Herman Kokove. V glavnih vlogah nastopajo Bert Sotlar (Lovro), Lojze Rozman (Dane), Majda Potokar (Magda / kapetan Brina), Bogdan Lubej (Peter), Zlatko Šugman (Dolfe), Polde Bibič (Matija) idr. (Furlan in drugi 1994, 88)

Scenarij za film je napisal Ivan Ribič, sodelovali pa so tudi France Štiglic, Andrej Hieng ter Vladimir Koch. Zgodba govori o dveh partizanskih minerjih, ki dobita nalogo, da tri vojne sirote prepeljeta iz bojnega območja na osvobojeno ozemlje. Sprva je starima borcema naloga pod častjo, kasneje pa se z otroci spoprijateljita, skupna pot pa jih pripelje do nemalo zanimivih dogodivščin. (Slovenski filmski center 2013, 13. junij)

Film je bil posnet na 35 mm film, v črno - beli tehniki, *cinemascope*. (Furlan in drugi 1994, 88) Uporaba zoom objektiva, ostra slika.

Film je posnet v višji tonski lestvici. Kadri posneti v interierju se razlikujejo; kadri posneti v gostilni so osvetljeni neenakomerno, luči so postavljene nad kamero (svetijo frontalno) in iz strani. Kadri posneti v štabu, ki je delno na prostem, kombinirajo naravno in umetno svetlobo - dopolnilne luči postavljene ob straneh kamere in osvetljujejo igralce, sence niso močne. Otroška soba je osvetljena neenakomerno; kombinacija naravne svetlobe, ki prihaja skozi okna ter umetne ostre in difuzne svetlobe (stranske luči in luči postavljene nad in pod osjo kamere), osvetljujejo igralce - predvsem obraze in dele prostora. Kadri posneti v eksterierju se razlikujejo glede na naravne svetlobne pogoje; kadri posneti v močni sončni svetlobi so kontrastni, prisotne so močne sence, kadri posneti znotraj štaba so osvetljeni z naravno svetlobo,

ki so prav tako kot pri kadrih posnetih v gozdu, osvetljeni neenakomerno zaradi prostorskih danosti. V kadrih posnetih zvečer je svetloba prav tako neenakomerna; osvetljeni so deli telesa in predmeti. Uporaba usmerjenih luči, postavljenih nad kamero (svetijo navzdol) in ob straneh, ozki snopi luči. Hkrati je v določenih večernih posnetkih prisotna tudi svetloba od ognja, ki osvetljuje obraze in okolico.

Daljni plan je v filmu upravljen za posnetke narave in umestitev v kontekst, pogost polsplošni plan je uporabljen pri kadrih, kjer je več ljudi - umestitev v kontekst, srednji plan je pogosto uporabljen pri posnetkih hoje, pogovora idr., ameriški plan je uporabljen pri posnetkih bojevanja, dialoga, vožnje idr., prav tako pogosto uporabljen bližnji plan poudarja določenega posameznika ali dialog, veliki plan odraža posameznikova občutja, prisotni pa so tudi detajlni posnetki. Zorni kot kamere se spreminja glede na kader, prostor, perspektivo; uporabljen je naravni zorni kot kamere, žabja pespektiva pri poudarkih posameznika, dogajanja v štabu, dialoga, pespektiva otrok in ptičja perspektiva, ko so želeli prikazati širše dogajanje ali perspektivo odraslih. Gibanje kamere je osredotočeno večinoma na sledenje gibanju igralcev in dogajanju, prisotno je približevanje pri poudarjanju določenih izrazov ali predmetov, veliko kadrov kamere pa je statične narave.

Kadri so relativno dolgi, kompozicija je skladna in uravnotežena. Režiserju je uspelo odlično upodobiti scenarij in prikazati dobroto in igrivost človeške narave. K omenjenemu nedvomno pripomore odlična igra vseh igralcev ter dinamična montaža, ki zaporedje dogodkov prikaže na nevsiljiv, humoren in človeški način.

#### 5.4.31 LUCIJA

Film Lucija je bil posnet leta 1965, v produkciji in distribuciji Viba filma. Dolžina filma je 81 minut, režiral ga je France Kosmač, asistenta režije sta bila Mako Sajko in Neda Vilar, direktor filma pa Boško Klobučar. Direktor fotografije je bil France Cerar, snemalec Ivan Belec, montažerka Lida Braniš ter fotografinja Kristina Staut. Za scenografijo je poskrbel Eli Likar, za kostumografijo Alenka Bartl ter za masko Hilda Jurečič. Avtor glasbe je Uroš Krek in snemalec zvoka Herman Kokove. V glavnih vlogah so nastopili Alenka Vipotnik (Lucija), Jože Zupan (oče Podlogar), Bert Sotlar (Gašper Podlogar), Rudi Kosmač (Mihor Podlogar), Kristijan Muck (Bolte Podlogar) idr. (Furlan in drugi 1994, 90)

Avtor literarne predloge, po kateri je bil napisan scenarij, je Fran Saleški Finžgar, scenarij pa so napisali France Kosmač, Marjan Brezovar ter Herbert Gruen. Zgodba govori o dekletu Luciji, ki kot dninarka služi na bogati kmetiji družine Podlogar. Z najmlajšim sinom Boltetom se zaljubita in se, po privoljenju očeta Podlogarja, odločita poročiti. Starejša brata temu nasprotujeta in se odločita oditi od doma. Posledično je dela doma več, Lucija kmalu zanosi, preobremenjenost pa jo pripelje do prezgodnjega poroda, pri katerem umreta ona in otrok. Zgodba o sebičnosti, posledicah in odpuščanju. (Slovenski filmski center 2013, 14. junij)

Film je bil posnet na 35 mm film, format projekcije je 1 : 1,37, v črno - beli tehniki. (Furlan in drugi 1994, 90) Uporaba zoom objektiva, ostra slika.

Film je posnet v nižji tonski lestvici. V kadrih posnetih v interierju je osvetlitev enakomerna, predvsem je poudarek na osvetljenosti ljudi - obrazov. Slika je kontrastna, svetloba prihaja od zunaj (skozi okna) ter od luči, ki so postavljene nad kamero in svetijo frontalno (sence so ostre, kar nakazuje uporabo ostre glavne luči). Dopolnilne difuzne luči iz strani ter stropna luč dodatno osvetljujejo prostor. V kadrih posnetih v gostilni je osvetlitev neenakomerna, svetloba prihaja od zunaj, hkrati prostor osvetljujejo dopolnilne difuzne luči. Osvetlitev se razlikuje glede na prostor in prikaz dela zgodbe (mrtva Lucija je močno osvetljena na postelji - večji kontrast). Kadri posneti v eksterierju delujejo kontrastno (tudi zaradi razmer, v katerih so snemali – sneg), vendar manj kontrastno kot kadri v interierju. V močni sončni svetlobi ni znakov o uporabi umetnih luči, kvečjemu morda za dosvetlitev obraza, delov telesa idr. V kadrih, ki so jih posneli v slabšem vremenu so opazne sivine in manj kontrastov, prav tako je sivina prisotna v kadrih posnetih zvečer, vendar so kontrasti močnejši (zaradi umetne neenakomerne dosvetlitve).

Daljni plan je uporabljen pri posnetkih narave ter pri posnetku pogrebne spreveda in hoje, splošni kaže širše dogajanje, polsplošni in srednji plan sta večinoma uporabljena v interierju in prikazujeta dogajanje od blizu, ameriški in bližnji prikazujeta več ljudi oziroma dialog ali delo, veliki plan prikazuje občutja (iz žabje perspektive), prisotni pa so tudi detajlni posnetki. Večinoma so pri filmu Lucija uporabljali normalni zorni kot, ki prikazuje tako dialoge kot dogajanje, hkrati sta pogosta tudi ptičja in žabja perspektiva, vendar postavitev kamere ne odstopa bistveno od višine oči; posnetki iz žabje perspektive prikazujejo žalujoče na pogrebu, utrujajoče delo, posetke posameznikov idr., ptičjo perspektivo pa so uporabili pri posnetku pogreba, dialoga, ko Lucija in Bolte ležita, poroke idr. Kamera v filmu je



bolj ali manj statična, gibanje so uporabili za poudarek dogajanja s sledenjem, prisotno je panoramiranje po pokrajini, približevanje / oddaljevanje ter posnetek poroda in poroke.

Kadri so relativno dolgi, kompozicija je središčno naravnana, slika deluje izrazito uravnoteženo; prisotne vertikale in diagonale. Režijsko je film odlično speljan; prikazuje stisko posameznika, v kombinaciji z izrazitim poslušom za dinamiko odnosov med ljudmi. Lepa pripoved, odlično upodobljena s strani glavnih likov, gledalca poveže z njihovim trpljenjem. Dobre posamezne sekvence (konec idr.), pripoved teče fluidno, dogodki tečejo zaporedno in so tako tudi prikazani.

#### 5.4.32 LAŽNIVKA

Film Lažnivka je bil posnet leta 1965, v produkciji in distribuciji Viba filma. Režiral ga je Igor Pretnar, asistenta režije sta bila Dušan Mlakar in Irena Felicijan ter direktor filma Lado Vilar. Direktor fotografije je bil Mile de Gleria, snemalec Srečko Pavlovčič, montažerka Milka Badjura in fotografinja Kristina Staut. Za scenografijo je poskrbel Mirko Lipužič, za kostumografijo Marija Kobi in za masko Berta Meglič. Avtor glasbe je Bojan Adamič ter snemalec zvoka Lado Vilar. V glavnih vlogah nastopajo Majda Potokar (Branka), Bata Živojinović (Bata), Dušan Antonijević (stric), Vera Šipov (Beba), Irena Prosen (Ranka), Angelca Hlebce (Brankina mama) idr. (Furlan in drugi 1994, 92)

Scenarij je napisal Dragoslav Ilić, zgodba pa govori o dekletu Branki, ki je skorajda edina med vrstnicami, ki nima potencialnega snubca. Zaradi lastnih visokih pričakovanj misli, da je poroka zanj skorajda nedosegljiva, ko se na oglas, ki sta ga objavili skupaj z materjo, javi "inženir" Bata. Bata je v resnici goljuf, ki želi skupaj s stricem Branko ogoljufati za njene prihranke. Branka se v Bato močno zaljubi in ko on to opazi, se odloči opustiti svojo prvotno namero in svojo srečo poizkusiti drugje, nekje, kjer je ljubezni manj. (Furlan in drugi 1994, 93)

Film je bil posnet na 35 mm film, format projekcije je 1 : 1,37, v črno - beli tehniki. (Furlan in drugi 1994, 92) Uporaba zoom objektiva, ostra slika.

Film je posnet v višji tonski lestvici. Kadri posneti v interierju so več ali manj osvetljeni enakomerno (neenakomerno v lokalu, v avtu idr.), uporaba sobnih luči (difuzne stropne luči), glavne in dopolnilne luči postavljene ob strani kamere, svetijo od zgoraj navzdol (ostra + difuzna luč) in osvetljujejo igralce frontalno ali iz profila -

močne sence, prisotne pa so tudi kontra luči, postavljene nasproti osi kamere, svetijo na igralce navzdol. Kontrastna slika, močno osvetljeni obrazi. Kadri posneti na stopnišču kažejo uporabo ostrih luči, ki so postavljeni nad kamero in oddajajo močne sence. Kadri posneti na plesu kažejo enakomerno razporeditev luči, izrazito opazna je kontra luč, ki doda igralcu svojevrsten filmski sij. Kadri posneti v avtu pa uporabljajo kombinacijo zunanje svetlobe ter stranskih dopolnilnih luči za obraz. V kadrih posnetih zunaj je svetloba naravna, enakomerna osvetlitev, prisotne močne sence zaradi močne sončne svetlobe, morebitna uporaba dopolnilne stranske in frontalne umetne luči za obraz ter kontra luči za preoblikovanje silhuete. V kadrih kjer je sončne svetlobe manj, so sence mehkejše in kontrasti manjši. V kadrih posnetih zvečer so kontrasti opaznejši, uporaba umetnih ostro usmerjenih stranskih luči, ki obraze igralcev osvetljujejo iz višje perspektive.

Uporaba splošnega plana na koncu, polsplošnega plana za kontekstualni prikaz dogajanja, ameriškega plana za dialog, bližnjega prav tako za prikaz dialoga, uporaba velikega plana za prikaz občutij ter uporaba detajlnih posnetkov (tudi na začetku filma). Zorni kot kamere je večinoma postavljen v višini oči, uporaba ptičje perspektive, ko so v kader želeli zajeti več dogajanja ter uporaba žabje perspektive pri določenih dialogih, prikazu posameznika idr. Kamera je precej dinamična, sledi dogajanju, prisotno približevanje / oddaljevanje.

Kadri so različno dolgi, prevladujejo malce daljši kadri. Izredno zanimivi zorni koti snemanja ter skladna dinamična kompozicija. Režiserju je uspelo zgodbo zaobjeti v fluidno pripoved. Odlična igra, preplet empatije in suspenza. Dogodki se odvijajo v zaporedju in so tako tudi prikazani.

#### 5.4.33 PO ISTI POTI SE NE VRAČAJ

Film Po isti poti se ne vračaj je bil posnet leta 1965, v produkciji in distribuciji Viba filma. Režiral ga je Jože Babič, asistenta režije sta bila Franci Križaj in Jože Mlakar, direktor filma pa France Marolt. Direktor fotografije je bil Žaro Tušar, snemalec Srečko Pavlovčič, montažerka Marička Pirkmajer ter fotograf Ljubo Struna. Za scenografijo je poskrbel Niko Matul, za kostumografijo Anja Dolenc, za masko Hilda Jurečič. Avtor glasbe je Marjan Vodopivec, izvajalec glasbe Orkester RTV Ljubljana, snemalec zvoka je bil Herman Kokove. V glavnih vlogah nastopajo Davor Antolić (Mačor), Ljubiša Samardžić (Abdu), Jože Zupan (Alija), Miha Baloh (Ahmet),

Miranda Caharija (Lenka), Vesna Krajina (Ajša), Petre Prličko (Kiril) idr. (Furlan in drugi 1994, 94)

Scenarij za film je napisal Branko Pleša, priredil pa ga je Giorgio Sestan. Zgodba se vrti okrog priseljencev, natančneje dveh sezonskih delavcev iz Bosne, Mačorja in Abdu, ki se spominjata kdaj in kako sta prišla v Slovenijo. V Abdu se zagleda slovenka Lenka, ki ga povabi naj pride staršem pomagati graditi hišo. Njena mati opazi spogledovanje in postane do hčerinega prijatelja žaljiva. Prav tako Abdu naleti na težave v gostilni, kjer pleše z Lenko, splet okoliščin pa botruje številnim dogodivščinam. (Furlan in drugi 1994, 95)

Film je bil posnet na 35 mm film, format projekcije je 1 : 1,37, v črno - beli tehniki. (Furlan in drugi 1994, 94) Uporaba zoom objektiva, ostra slika.

Film je mešanica posnetkov v nižji in posnetkov narejenih v višji tonski lestvici. Kadri posneti v interierju se razlikujejo; ponekod je svetloba bolj ali manj enakomerna, kontrasti so prisotni, uporaba sobnih luči (stropnih, luči za branje) ter difuznih stranskih luči in ostro usmerjenih luči, ki igralce osvetlujejo frontalno. Ponekod je v pomoč naravna svetloba, ki pronica skozi okna. Drugi kadri so osvetljeni neenakomerno, kontrastiso večji, močno so osvetljeni deli ljudi ali predmetov, uporaba ostro usmerjenih luči s tankim snopom. V kadrih posnetih v eksterierju se svetloba prav tako razlikuje; posnetki v sončni svetlobi so osvetljeni enakomerno, prisotni so kontrasti in prav tako močne sence. V kadrih posnetih pri manj intenzivni sončni svetlobi so prisotne sivine, slika je sicer še vedno kontrastna, vendar manj. Kadri v katerih so zahtevni naravni svetlobni pogoji (gozd) so, kot dopolnilo, uporabili umetne difuzne luči postavljene ob straneh kamere. V kadrih posnetih zvečer je atmosfera temačna, noirovska, osvetljeni so redki deli, kar doda k napetosti.

Uporaba splošnega in polsplošnega plana za prikaz dogajanja, uporaba ameriškega plana za prikaz dialoga, uporaba velikega plana za prikaz občutij, pogosti so tudi posnetki detajlov. Zorni kot kamere se menja, prisotni normalni kot, večinoma pa so uporabili zorni kot iz malce nižje / višje perspektive za poudarjanje določenih vizualnih aspektov, razmerij moči idr. Kamera je dinamična, prisotno horizontalno gibanje, sledenje igralcem, ki spodbuja napetost, panoramski prikaz prostora idr.

Kadri se po dolžini razlikujejo, so prej dolgi kot kratki. Skladna kompozicija, v kombinaciji z lučmi ustvarja videz polnega in uravnoteženega prostora. K posebnosti filma dodajo dinamična, skoraj dokumentaristična kamera, ki ustvarja utesnjeno

vzdušje ter glasba, ki na svojevrsten način prav tako sooblikuje napetost. Potrebno je omeniti tudi vizualno slogovno enotnost ter izredno prepričljivo osvetljevanje glavnih protagonistov. Babič podira tabuje slovenske socialno - politične realnosti, poleg tega k kvaliteti pripomore odlična igra, predvsem Mihe Baloha. Dogodki se odvijajo v zaporedju in so tako tudi prikazani.

## 6 ZAKLJUČEK

*“Film je realnost na 24-ih kvadratih, v sekundi.”*

*Jean-Luc Godard*

Težava prvih slovenskih povojnih ustvarjalcev je bila nedvomno iskanje filmskega izraza. Marcel Štefančič v knjigi *Na svoji zemlji*, ki obsega pregled slovenskih filmov, funkcijo, ki jo je imel film v Jugoslaviji po II. svetovni vojni, opisuje kot ideološko orodje komunistične partije in hkrati medij, skozi katerega se je slavila družbena revolucija in ilustrirala nacionalna ideja. Z drugimi besedami, od režiserja se je pričakovalo, da bo posnel najmanj en film o drugi svetovni vojni in se na ta način do le-te opredelil. Kot trdi Štefančič je bil slovenski povojni film t.i. *cinema de papa*; vse tja do 60.ih let so bili vsi filmi, ki se omenjene tematike niso držali, obravnavani kot nekaj novega in prelomnega.

Če izhajamo iz omenjenega, je bila forma začetnega slovenskega filma močno podrejena vsebini oziroma je na nek način predstavljala njeno orodje. Partizanska tema in tema NOB je izrazito prisotna v filmih *Akcija*, *X-25*, *Balada o trobenti in oblaku*, *Tistega lepega dne*, *Minuta za umor*, *Veselica*, *Samorastniki* itd., v nekaterih filmih pa je misel na vojno prisotna zgolj v ozadju (primer je film *Peščeni grad*, kjer se izkaže da Milena beži pred svojimi spomini o koncentracijskem taborišču). Začetki slovenske kinematografije so bili torej prežeti z družbeno-politično situacijo, hkrati pa je razvoj prepletal s tujimi nastajajočimi filmskimi tradicijami; tudi t.i. novovalovski filmi se niso mogli popolnoma otresti dominantne ideološke teme. Po besedah Štefančiča so se vsi slovenski filmi želeli dotakniti nečesa, bodisi svobode oziroma nečesa nedosegljivega, kar je bilo v filmih predstavljeno kot metafora; v filmu *Vesna*

(nebo), Dolina miru (dolina), Svet na Kajžarju (kolektivizacija), Jara gospoda (nostalgija), Ne čakaj na maj (seks), Ples v dežju (ženska) itd.

Tukaj se poraja vprašanje o značaju slovenskega filma, ki "čistega" izraza, zaradi politične naravnosti v kombinaciji s filmskimi trendi, ni mogel ali uspel izoblikovati. Pa vendar Silvan Furlan v zborniku Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931 - 1993 trdi, da ima značaj slovenskega filma, navkljub preprekam, določene specifikke tako v kulturno - proizvodnem, kot idejno - estetskem pogledu. Razločevalne poteze, ki naj bi dajale slovenskemu filmu pečat edinstvenosti, so v prvi vrsti jezik, kot drugo nagnjenje slovenskega filma k ekranizaciji literarnih del (poleg jezika je književnost konstitutivni element naroda) ter vpliv gledališča na estetiko slovenskega filma. Furlan kot posebnost navaja tudi nekakšno nasprotje med filmom kot kulturno inherenco ter filmom kot kulturno - industrijskim fenomenom, ki se zoperstavlja estetsko - proizvodni unifromiranosti. Omenjeno kaže, da je slovenski film (kot produkt kulture) pogojen z kulturno - zgodovinskim kontekstom (precep med vzhodom in zahodom, med socializmom in modernizmom). Slovenski film naj bi torej na poseben način vijugal med politiko in zabavo, estetiko in industrijo, umetnostjo in ideologijo, kar je jasno razvidno tudi v naboru analiziranih filmov različnih slovenskih in tujih režiserjev.

Slovenski film je bil, kot rečeno, pogojen tako z družbeno-političnimi kot tujimi žanrskimi vplivi in v skladu s tem se je razvijala oziroma oblikovala tudi slovenska filmska fotografija. Režiserji, ki so delovali v tistem obdobju, so bili nekateri bolj, nekateri manj pod vplivom tujih estetskih normativov, vsi pa so filmsko fotografijo obravnavali kot enega nepogrešljivih elementov pri ustvarjanju filmske podobe. Hkrati je kvaliteti filmske fotografije botroval tehnološki razvoj, ki je omogočil lažje snemanje, večjo gibljivost, eksperimentiranje z različnimi objektivimi, torej raznovrstne manipulacije s svetlobo. Zaradi omenjenih dejavnikov avtentičnost ali celovitost oziroma enotnost filmske fotografije zagotovo ni ena izmed značilnosti slovenskega povojnega film; opus analiziranih filmov obsega vse od vojnih dram do "črnega filma", realističnih socialnih dram, komedij in modernističnih filmov, ki že zaradi žanrske raznolikosti terjajo drugačen režijski pristop k filmski fotografiji.

Analizirani filmi so jasen prikaz režijskih preferenc, pogojenih s tujimi estetskimi vplivi ter ekipnim sodelovanjem. France Štiglic, poglavitno ime slovenske povojne filmske zgodovine, je tekom svojega delovanja posnel 14 celovečernih filmov (7 filmov s tematiko NOB). Pri prvem slovenskem filmu Na svoji zemlji je Štiglic

sodeloval z direktorjem fotografije Ivanom Marinčkom (le-ta je sodeloval s slikarjem Venom Pilonom); film je torej nastal v nekakšni navezi literatov, gledališnikov in filmarjev. S preprostimi vizualnimi sredstvi predstavlja nekakšen socialni realizem, ki je še pod močnim vplivom gledališke estetike ter tedence predstavljanja dokumentarnih faktov - po besedah Mateja Bora je Na svoji zemlji prej filmska kronika kot filmska drama. Kasneje Štiglic, v kontekstu post-informbirojske taktirke, posname Trst ter Svet na Kajžarju. Trst se je soočal z nekaj težavami pri razkoraku med aktualno in filmsko realnostjo ter, kot to poimenuje Vrdlovec, filmsko sporočilnostjo, filmska estetika pa se izgubi v razdrobljenosti pripovedi. V omenjenih dveh filmih ni zaznati bistvenega vizualnega napredka; oba filma sta bila posneta s fiksnimi objektivimi v višji tonski lestvici. V obdobju med Štigličevima filmoma gledališnik Jože Gale posname prvi mladinski film Kekec, ki se od prvih dveh Štigličevih filmov razlikuje predvsem po koherentni zgodbi, ki zaobide vojno tematiko ter posnetkih narave, ki služijo kot vodilna nit oziroma povezovalni narativni člen. Tretji Štigličev film in četrti celovečerni igrani film je Svet na Kajžarju, ki so ga nekateri okarakterizirali kot socialistično - realističen film, čeprav mu, kot opazuje Vrdlovec, manjka pozitivni junak, se pa realizem kaže v karakterju izstopajočih likov. Oba Štigličeva filma, Trst in Svet na Kajžarju sta bila deležna številnih negativnih kritik, predvsem zaradi politično-propagandne note ter pomanjkanja pripovedne koherence. S Štiglicem je pri filmu Svet na Kajžarju kot direktor fotografije ponovno sodeloval Ivan Marinček. Peti celovečerni igrani film Jara gospoda je režiral izvrstni Bojan Stupica, gledališki režiser, ki je slovenski film povzdignil na novo raven. Vrdlovec film Jara gospoda vidi kot prvi *film d'art*; Stupica je namreč združil film in gledališče. To je prvi slovenski umetniški film, ki ima hkrati izrazito avtorsko noto tako v formalnem, kot vsebinskem pogledu (film je prvi t.i. film nostalgije, v čemer po mnenju mnogih leži velik del njegove univerzalnosti, hkrati pa od prvih štirih izstopa po "deteritorializiranosti"). V filmu je zanimiva predvsem "izčiščena" filmska fotografija, ki odlično poudarja dialoge med igralci in s pomočjo teatralnosti ohranja dinamiko pripovedi.

Okrog leta 1953 postaja bolj jasen vpliv nove ekonomske politike, ki jo je uvajala gospodarska reforma, kar je pomenilo večjo pretočnost filmske industrije. Večja odprtost za sodelovanje s tujino in tujimi filmskimi ustvarjalci (koprodukcije idr.) je pomenila, da je bil slovenski film soočen z marsikatero novostjo, ki je oblikovala njegov značaj. Tako režiser češkega rodu František Čap režira prvo slovensko

komedijo, ki je, kot trdi Vrdlovec, predstavljala povsem nov tip filma - film hollywoodskega videza, katerega odlika je nedvomno fluidnost filmske likovne pripovedi. V Vesni so v ospredju družinska, ne politična razmerja in čeprav so filmu očitali pretirano idealiziranje, ni dvoma da je Vesna primer obrtniško izjemno spretno izpeljanega filma. Omnibus Tri zgodbe, ki je nastal po kratkih literarnih besedilih, odlikuje neke vrste poetični realizem. Zgodbe se dogajajo na podeželju, v predvojnem času, povezovalni člen je voda (in na nek način smrt). Vrdlovec kot povezovalni člen izpostavi tudi detajle, ki odkrivajo erotiko v malo bolj čutni in nazorni obliki (kot je bilo to običajno v dotedanjih filmih) ter oblikovne prijeme subjektivne podobe in notranjih glasov, kar napeljuje na idejo, da so Tri zgodbe glasnice slovenskega "avtorskega" filma iz začetka 60-ih let. Drugi film Františka Čapa, posnet v slovenski produkciji, za katerega je Čap napisal tudi scenarij, je vojni film Trenutki odločitve. V ospredju je dejavnik slovenske razcepljenosti, ki je bila občutena med vojno in nad katero prevlada etičnost posameznika. Vizualno konsistenten film, ki obliko in vsebino preplete v celoto, tako da vizualna skladnost in občutek za svetlobo podpreta zgodbo in obratno. V letu 1956 Triglav film dobi konkurenčno produkcijsko podjetje - Viba film in istega leta France Štiglic režira film Dolina miru, pretresljivo pripoved ki realnost vojne prikaže skozi čiste otroške oči. Prisotna je simbolika, ki sanjavi realnosti doda bolj realistično noto; čeprav je film prikazan skozi čar otroške naivnosti, ne zanemarija resnosti vojne in njenih posledic. Čista filmska fotografija film obogati oziroma mu doda subjektivno noto, uporaba ostrih luči pa dinamiko še dodatno potencira. Po Dolini miru František Čap posname nadaljevanje Vesne z naslovom Ne čakaj na maj. Filma se oblikovno pretirano ne razlikujeta; čeprav je Čap sodeloval z dvema različnima direktorjema fotografije, je razviden njegov pristop oziroma preference pri ustvarjanju filmske atmosfere. Tudi film Ne čakaj na maj vsebuje nekaj hollywoodskega; izčiščena vizualna estetika ter pronicljivost režiserja s pretanjenim občutkom za fotografijo, ustvarjata filmsko podobo, ki ima v slovenskem filmskem prostoru zagotovo posebno mesto.

Leta 1958 Mirko Grobler posname celovečerni film Dobro morje. Mladinski film (nekateri so mnenja, da zgolj uporablja otroškega junaka in je pravzaprav film za odrasle), ki ni doživel uspeha svojih predhodnikov - morda zaradi realističnega elementa, morda zaradi zgodbe same - ostaja v slovenski filmski zgodovini zgodba zase. Zmaga dobrega nad zlim je upodobljena skozi dinamiko med glavnimi igralci, pri čemer se filmska fotografija močno opira na uporabo naravne luči, ki filmu doda

potrebno realistično noto. Naslednji film v slovenskem filmskem opusu je Kala, nastal po scenariju pisca Doline miru Ivana Ribiča. Film sta v tandemu režirala pisatelj Andrej Hieng in režiser Krešimir Golik, zgodba pa obsega obdobje pred, med in po drugi svetovni vojni. Vrdlovec način podajanja zgodbe v filmu opiše kot poetično meditativen in vizualno ekspresiven, skozi vodilno živalsko prisposodbo se junaki delijo na dobre in slabe, pri čemer se režiser izogne nepotrebnemu povelečevanju posameznih junakov oziroma jih predstavi popolnoma realistično. Fotografija v filmu obsega zanimive zorne kote ter ustvarja preplet tragične in hkrati pozitivne atmosfere. France Kosmač leta 1959 režira film Dobri stari pianino, zgodbo v kateri pianino predstavlja neke vrste "subjekt" v vojnem dogajanju (Vrdlovec 2009, 271). Preplet osebne drame z vojnim stanjem je prikazan skozi napeto atmosfero odkritega boja med partizani in domobranci, katerega vodilna nit je pianino. Konsistentna raba svetlobe ustvarja atmosfero, stopnjuje napetost ter poudarja dogajanje. Gledališki režiser Jože Babič se v slovenskem filmskem prostoru uveljavi s filmom Tri četrtine sonca, odlično zgodbo o taboriščnikih, ki se po koncu vojne vračajo domov. Z izjemo dejstva, da film delno deluje nerealistično (zaradi izgleda igralcev), ga rešuje odlično odigran in upodobljen scenarij, ki filmu doda pravo mero dramatičnosti ter gledalca vodi v pričakovanje njihove "odrešitve". Babič je pri filmu sodeloval z Rudijem Vaupotičem (direktor fotografije), s katerim sta uspela ustvariti prepričljivo in ganljivo zgodbo o povratnikih, ki preko osebnih zgodb (katerih stična točka je povratek v domovino) sestavlja vizualno skladno celoto. Vrdlovec naslednji slovenski film Akcija uvršča med filme, ki so se soočali s posledicami italijanskega neorealizma, posledice, ki jih Giles Deleuze opisuje kot "kriza podobe – akcije". Značilnosti so vrzelasta realnost, nestabilnost, šibke vezi med osebami, manjko premočrtne akcije ter raba klišejev. Film Akcija je režiral Jane Kavčič in bi ga morda najbolje opisali z besedami Vrdlovca, ki film uvršča v partizanski *film noir*; izhaja iz eksistencialne situacije ujetosti, h katere upodobitvi pripomore s kontrastno osvetlitvijo, zadržano igro ter utesnjeno scenografijo.

Naslednji film v nizu slovenskih celovečernih filmov je X-25 javlja, ki ga je režiral František Čap. Film je bil posnet v produkciji Triglav filma, dogaja se na Hrvaškem (v filmu nastopajo večinoma hrvaški igralci). Film je akcijski, protagonista vodi moralni motiv, katerega privilegira protagonistovo gledišče, ki izloči vse ostale like izloči ter na nek način blokira naracijo (vse je dovršeno in razrešeno). (Vrdlovec 2009, 261) Filmska fotografija zgodbo vodi in z dovršeno postavitvijo luči sooblikuje



napetost. Film Veselica, ki ga je režiral Jože Babič, predstavlja neke vrste mejnik v slovenski kinematografiji; vsebinsko malo zapoznena in melanholična zgodba, ki v ospredje postavlja neprilagojene in tesnobne junake, kakršnih slovenski film do tedaj ni bil vaju. Oblikovno film, po mnenju Vrdlovca, spada med t.i. film "črne serije" (pravzaprav je njen začetnik) in vsebuje klasične značilnosti te filmske zvrsti; med drugim film odlikuje odlična kompozicija in dinamika filmskih kadrov. Naslednji v nizu filmov je neke vrste "pionirska kriminalka" Ti loviš, ki jo je režiral France Kosmač. Filmu so očitali slab humor ter nesmiselno dogajanje, ki filmsko akcijo sprevrže v zmedo. Kosmač je ponovno sodeloval s Francetom Cerarjem (skupaj sta posnela že Dobri stari pianino) in v tem filmu oblikovna plat filma nedvomno preseže vsebinsko; ostala sta zvesta dinamiki dogajanja in zanimivim zornim kotom v posnetih kadrih. Naslednji film je prav tako pomenil prelomnico v slovenski kinematografiji, Vrdlovec ga opisuje kot ekspresionistično-modernistično "črno melodramo", film ki se zaveda svoje forme in katerega najbolj inovativen prijem je t.i. *jump cut*, prehajanje iz realističnih v imaginarne prizore, kar hkrati predstavlja tudi vsebino filma. V filmu zgodbo vodi manjko nekega ideala, ki ga uteleša ženska, kar vizualna plat filma odlično podpre. Kontrastna "filmska" osvetlitev in nižja tonska lestvica dodata k mračnosti, dramatičnosti in brezizhodnosti celotne zgodbe. Hladnikov Ples v dežju je nedvomno ustoličil položaj profesionalnega slovenskega filma in pokazal vizualno estetiko, ki ji v slovenski zgodovini do tedaj ni pariral noben celovečerni film. Drugi in hkrati zadnji film Marka Groblerja je Nočni izlet, posnet leta 1961. Vrdlovec je mnenja, da film skuša slediti Triglavovi "črni seriji" (Akcija, Veselica in Ples v dežju), katere oblikovne značilnosti se kažejo v visoko kontrastni luči in večinoma nočnih posnetkih.

Balada o trobenti in oblaku je film posnet po scenariju Cirila Kosmača, ki ga je režiral France Štiglic. Vrdlovec ga ne umešča v "črno serijo", ga pa brez dvoma opiše kot enega najbolj morbidnih slovenskih filmov. Nižja tonska lestvica ter igranje s svetlobo in sencami, ki prikazujejo tesnobo in razmišljanje, dodajo k posebnosti in unikatnosti filmske estetike. Film Družinski dnevnik, v režiji Jožeta Galeta, je na nek način družbena satira. Po besedah Vrdlovca, protagonist uteleša vlogo idealiziranega socialističnega človeka, ki poseblja dve plati tedanje slovenske socialistične družbe; uradno / režimsko in individualistično plat (film ga na nek način pomiluje in posrečeno prikaže značilnosti tedanje družbe). Filmska fotografija sovпада z zgodbo; kompozicija v kadru in dobra montaža poudarjata njene značilnosti. Jane Kavčič je po

Akciji režiral film *Minuta za umor*, prvo slovensko kriminalko, ki pa so ji nekateri očitali vsebinske pomankljivosti. Naracija je izrazita in gledalcu pušča malo prostora za odločitve. Konsistentna kontrastna svetloba tekom filma doda k dramatičnosti in stopnjuje napetost, doda svojevrsten pridih glamurja. Leta 1962 Štiglic režira *Tistega lepega dne* (direktor fotografije je bil Ivan Marinček), prvi Štigličev film, ki ni bil pospremljen z zgodovinsko noto (okupacija je zgolj podlaga za vrsto humornih dogodkov). Odlična filmska fotografija, ki spremlja lahkotno in duhovito zgodbo, definitivno predstavlja enega od vrhuncev slovenske kinematografije v povojnem obdobju (ne zaradi oblike, temveč oblikovnega in vsebinskega sozvočja). Zadnji slovenski film Františka Čapa je komedija *Naš avto*, posneta leta 1962. Čap s filmom ostaja zvest dovršeni fotografski maniri, ki jo je tokrat omogočilo sodelovanje z Miletom de Glerio. Film je nekakšna napoved prihodnosti kapitalizma vrednot, ki se na duhovit način pokaže v obliki članov družine Vrabčevih.

Film *Peščeni grad*, v režiji Boštjana Hladnika, je film ki ga vodi modernistična, skorajda ekscentrična nota. Metaforičen dialog, zanimivi kadri in spretna montaža oblikujejo filmsko delo, ki ga oblikovno ter vsebinsko lahko povežemo zgolj z Hladnikom. Po besedah Vrdlovca, je film nekakšna prispodoba o represivnem sistemu, spretno zamaskiranem v erotično obarvan karneval. Naslednji v nizu celovečernih filmov je Pretnarjev film *Samorastniki*, posnet leta 1963. *Samorastniki* v nizu celovečernih filmov izstopajo predvsem v skladnosti in ritmu filmske pripovedi, s čimer pa se ne strinjajo vsi kritiki; Tone Frelj filmu očita brezidejnost koncepta in slabo upodobitev literarne predloge. V filmu je predvsem zanimiva osvetlitev interierja, ki deluje po principu manj je več in na ta način stopnjuje dramatičnost in vizualno dinamiko. Film *Srečno Kekec* je v naboru analiziranih filmov, prvi in edini barvni film. Nadaljevanje deluje morda malce manj domišljjsko, zaradi bolj realističnih lokacij snemanja. Dominirajo zeleni toni, barve so izrazite, kar filmu doda neke vrste pravljličnost. Povezovalni člen je narava, ki umesti dogajanje in zgodbo gledalcu približa. Jože Gale je pri *Kekcu* sodeloval z Ivanom Marinčkom.

Leta 1964 Franci Križaj po scenariju Primoža Kozaka posname film *Zarota*. Zgodba v filmu je zanimiva, spremlja jo dobra igra, filmska fotografija oblikuje značaj filma; posnet je v višji tonski lestvici, igra s kontrasti spobuja napetost. France Štiglic ponovno sodeluje z Ivanom Marinčkom pri filmu *Ne joči Peter*, simpatični zgodbi o dveh partizanskih minerjih, ki dobita nalogo na osvobojeno ozmelje prepeljati tri sirote. Sodelovanje režiserja in direktorja fotografije rezultira v izčiščeni fotografiji,

poudarek je na naravni svetlobi. Leta 1965 France Kosmač posname film Lucija, za katerega scenarij napiše Fran Saleški Finžgar. Ganljiva zgodba o sebičnosti med brati in odpuščanju je upodobljena v nižji tonski lestvici, ki skupaj z glasbo tvori melanholično vzdušje. Direktor fotografije France Cerar uspe s fotografijo v filmu upodobiti vzdušje tihega pričakovanja in zatajenih čustev. Predzadnji film v nizu je režiral Igor Pretnar. Lažnivka je film z zanimivo zgodbo, ki sta jo odlično upodobila Majda Potokar in Bata Živojinović. Zanimivi zorni koti snemanja in razgibana kompozicija, v kombinaciji s svetlejšo tonsko lestvico, ustvarjajo dinamično filmsko vzdušje. Zadnji v nizu analiziranih filmov je Po isti poti se ne vračaj, ki ga je režiral Jože Babič, direktor fotografije pa je bil Žaro Tušar. Dinamična nekonsistentna osvetlitev daje filmu poseben značaj, večji kontrasti, skladna kompozicija in glasba stopnjujejo dramatičnost.

Analiza 33-ih filmov v dvajsetletnem obdobju kaže da je, bolj kot sam fotografski razvoj, v slovenskem filmu mogoče opaziti različne pristope v kombinacijah sodelovanja režiserjev in direktorjev fotografije. Čeprav so prvi in drugi filmsko fotografijo prilagajali scenariju, se pri njihovem delu kaže določena konsistentnost v pristopu in načinu dela.

France Štiglic je večinoma sodeloval z dvema direktorjema fotografije - Ivanom Marinčkom in Rudijem Vaupotičem. S prvim je sodeloval pri filmih Na svoji zemlji, Svet na Kajžarju, Tistega lepega dne in Ne joči Peter, katere odlikuje preprosta, a učinkovita filmska fotografija. Veliko je posnetkov v eksterierju, kjer je poudarek na naravni svetlobi, realizem filmske podobe pa zgodbo še bolj približa gledalcu. Z Rudijem Vaupotičem je Štiglic sodeloval pri filmih Trst, Dolina miru ter Balada o trobenti in oblaku. Vse tri filme odlikuje kompleksnejša filmska fotografija; Trst in Balada o trobenti in oblaku sta posneta v temnejši tonski lestvici, kombinacija umetne in naravne svetlobe ima na nek način celo narativno funkcijo in izrazito pomaga pri izražanju določenih posameznikovih občutij, v filmu Dolina miru pa je bolj opazen vpliv tujih filmskih trendov (protagonist, zmaga dobrega nad zlim, junaškost idr.), ki jih spremlja višja tonska lestvica, maksimalna ostrina slike, pravilno osvetljen interier - poudarek je bolj kot ne na dogajanju in manj na občutjih posameznih likov. Naslednja utečena naveza sta bila Jože Gale in Ivan Marinček, ki sta sodelovala pri obeh filmih o Kekcu, le da je bil eden posnet na črno - bel in drug na barvni film. Tudi v tem tandemu je opazna preprosta fotografija, izkoriščanje naravne svetlobe, ki filmu vtisne realističen pridih. Zdi se kot da je Marinčkova posebnost manipulacija z

naravno svetlobo in maksimalnen izkoristek njenega potenciala za doseganje vizualne skladnosti, estetike in pripovednosti, hkrati pa je obvladoval tudi usklajevanje umetne svetlobe (posebej v posnetkih v interierju, snemanih v *low-key* lestvici). Skladnost filmske fotografije in poudarjanje realističnosti se pokaže tudi v filmu Zarota Francija Križaja. Z Ivanom Marinčkom je med drugim sodeloval tudi František Čap, skupaj sta posnela film Trenutki odločitve, ki prav tako deluje izjemno "naravno" in skladno s pripovedjo. Čap je pri svojih filmih sodeloval z različnimi direktorji fotografije, pri filmu Vesna in njenem naaljevanju Ne čakaj na maj je sodeloval z dvema različnima direktorjema fotografije; pri filmu Vesna s Pavlom Gruppom, pri filmu Ne čakaj na maj pa z Janezom Kališnikom. Zanimivo pri tem je, da sta filma izrazito vizualno skladna; oba sta posneta v visoki tonski lestvici, z dovršeno filmsko fotografijo - osvetlitev obrazov in bogastvo sivih tonov rezultirata v dovršenih kontrastih. Pri obeh je razviden ameriški vpliv Hollywooda. Iz tega lahko sklepamo, da je František Čap pri svojih filmih močno sledil lastni estetski viziji, ki jo je uresničeval s pomočjo tehničnega znanja različnih direktorjev fotografije. S Kališnikom je ponovno sodeloval pri filmu X-25 javlja, ki podpre zgoraj omenjene ugotovitve - poudarek je na odlični osvetlitvi igralcev. Pri filmu Naš avto je Čap sodeloval z Miletom de Glerio; film je posnet v maniri Čapovih prejšnjih filmov, kar pomeni višja tonska lestvica, široka paleta sivih tonov, občutek za kontrastnost ter odlično osvetlitev posameznikov. Film ki do neke mere izstopa je film Trenutki odločitve, ki ga Čap posname z Ivanom Marinčkom, v katerem je morda bolj razviden Marinčkov stil igranja z naravno svetlobo oziroma poustvarjanja naravne svetlobe / atmosfere, kot Čapov dovršen "hollywoodski" stil. De Glerio je sodeloval z Jožetom Bevcem pri filmu Nočni izlet, ki ga odlikuje predvsem izjemna uporaba umetnih luči. Dramatična osvetlitev z relativno močnimi kontrasti podpira zanimivo zgodbo; dodaja teatralen element in filmu doda neke vrste dekadentnost. Občutek za filmsko fotografijo de Glerio se pokaže tudi pri sodelovanju s Igorjem Pretnarjem, s katerim posnameta Samorastnike ter Lažnivko. Lažnivka se do neke mere vizualno približa Nočnemu izletu, le da je slika manj kontrastna; odlično osvetljen interier daje naraven občutek, ki doda k napetosti dogajanja. Samorastniki se od obeh razlikujejo, precej posnetkov je namreč v eksterierju, kjer je uporabljena večinoma naravna svetloba, v posnetkih v interierju pa je uporaba umetnih luči bolj ali manj skopa, kar oblikuje temačnejšo atmosfero in sproža občutja tesnobe ter ujetosti (gledalec se zaradi tega lažje poistoveti oziroma sočustvuje z Metino situacijo). V obeh filmih je opazen Pretnarjev

občutek za vizualno skladnost ter sodelovanje, ki je obrodilo dva različna, vendar fotografsko konsistentna filma. Pretnar je sodeloval tudi z Rudijem Vaupotičem, in sicer pri kratkem filmu Na valovih Mure, filmu, ki odlično kombinira posnetke eksterierja s prikazi igralcev in njihovih občutij. Tenkočutna fotografija gledalca popelje v zgodbo in vzbudi svojevrstno melanholijo, ki se tekom filma subtilno stopnjuje. Rudi Vaupotič kot direktor fotografije sodeluje tudi pri Babičevem filmu Tri četrtine sonca, sodelovanje ki ga zagotovo ustoliči kot enega redkih mojstrov filmske fotografije v takratnem slovenskem prostoru. Film je odlična kombinacija naravne in umetne svetlobe, katere konsistentnost se ohranja tekom celega filma. Poustvarjanje naravne svetlobe filmu doda realistično noto. Babič je svoj občutek za dovršeno fotografijo pokazal tudi v filmu Veselica, pri katerem je sodeloval z Ivanom Marinčkom. Filmska fotografija v filmu Veselica kaže na Babičev občutek za kombinacijo naravne in umetne svetlobe ter Marinčkov občutek za realističnost in “enakomerno” uporabo luči. Babič pri filmu Po isti poti se ne vračaj sodeluje tudi s snemalcem Žarom Tušarjem, ki so mu leta snemalnih izkušenj nedvomno koristila, kajti film predstavlja zanimivo kombinacijo filmske fotografije in dinamičnosti kamere; film opazno niha od skope osvetlitve v nočnih prizorih do močnejše v dnevnih prizorih. Tušar je kot direktor fotografije sodeloval tudi z Galetom pri filmu Družinski dnevnik, filmu ki se vizualno razlikuje od filma Po isti poti se ne vračaj, kar je nedvomno vpliv Jožeta Galeta. Družinski dnevnik odlikuje enakomerna osvetlitev, predvsem v interierju je prisotna nizka kontrastnost, široka paleta sivin ter dokaj realistična osvetlitev pozameznikov. Med režiserji je potrebno omeniti tudi Janeta Kavčiča, ki je pri odličnem kratkem filmu Na valovih Mure sodeloval z Marinčkom (ponovno poudarek na realizmu, odličen vizualni preplet kadrov v eksterierju z upodobitvijo posameznikovega notranjega boja) ter dvakrat z Francetom Cerarjem. Filma Akcija in Minuta za umor sta vizualno popolnoma različna filma, kar na nek način dokazuje spretnost režijsko-fotografskega tandema. Akcija je posneta v nižjih tonih, skopa uporaba luči in temačno vzdušje. Minuta za umor pa je posneta izrazito kontrastno, precizna uporaba umetnih luči doda filmu dramatičnost in “filmski izgled”. Cerar je z Mirkom Groblerjem sodeloval pri filmu Dobro morje, ki je posnet v srednji tonski lestvici, slika je relativno kontrastna, Cerar pa s tem filmom ponovno dokaže, da je zmožen vizualno upodobiti kakršnekoli morebitne režijske preference. Cerar je, na treh od štirih obravnavanih Kosmačevih filmov, sodeloval tudi z Francetom Kosmačem; celovečerci Dobri stari pianino, Ti loviš ter Lucija. Dobri stari

pianino odlikuje konsistentna filmska fotografija in odlično osvetljeni kadri v interierju, bogati s sivimi toni, ki vzbujajo realističen občutek. Ti loviš je film, ki se poslužuje predvsem naravne svetlobe (večina kadrov posneta v eksterierju) v srednji tonski lestvici, medtem ko je film Lucija posnet v kontrastni nižji tonski lestvici. Kosmač je četrti film posnel z Zvonetom Sintičem; Koplji pod brezo je film z izrazito realistično fotografijo; odlično kombinirani posnetki narave in posnetki dogajanja. Boštjan Hladnik je prvak t.i. slovenskega modernega filma, pri obeh svojih filmih Peščeni grad in Ples v dežju pa je sodeloval z Janezom Kališnikom. Oba filma odlikuje odlična fotografija, ki dogajanju ne samo sledi, temveč ga sooblikuje. Ples v dežju je film izrazitih kontrastov, intenzivne uporabe umetnih luči ter dramatične osvetlitve. Peščeni grad se tega poslužuje v manjši meri, prisotno je več sivin, manj kontrastov, vendar fotografija v filmu skupaj z dinamiko kamere (ter zgodbo) ustvari edinstven in neobičajen film. Občutek za precizno fotografijo Kališnik dokaže tudi v sodelovanju z Krešimirjem Golikom in Andrejem Hiengom pri filmu Kala, ki ga odlikuje raba večinoma naravne svetlobe. Na koncu je potrebno izpostaviti odličnega Bojana Stupico, ki je s pomočjo Ivana Marinčka ustvaril kulturni film Jara gospoda. Film je odlična mešanica dobrega scenarija, Stupicovih gledaliških izkušenj, ki se kažejo v oblikovanju dinamike pri dialogu ter konsistentne filmske osvetlitve (višji toni, prisotne sivine in kontrasti - izjemno lepa osvetlitev v interierju).

Kratek pregled analize slovenskega filma v dvajsetletnem povojnem obdobju potrjuje domnevo, da je zgodovini razvoja slovenskega filma botrovalo več dejavnikov, ki so do neke mere onemogočili oblikovanje avtonomne nacionalne kinematografije; Silvan Furlan v knjigi Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931 - 1993, izpostavlja odlično opažanje, da je zgodovina slovenskega filma je precej bolj kompleksna kot zgodovine večjih nacionalnih kinematografij, ki se jih da zajeti v niz gibanj in toka žanrskih sprememb. Zgodovine majhnih kinematografij so, po njegovem mnenju, praviloma bolj zgodovine posameznih filmov, ki izpostavljajo tako idejne kot estetske razlike (in ne podobnosti). In ravno to je razvidno pri filmski fotografiji v začetnem obdobju slovenskega filma; razlikovalen element v slovenskih filmih ni pogojen zgolj z tehničnim razvojem, družbeno - političnim stanjem ali tujimi filmskimi trendi, temveč z osebnim režijskim pristopom, ki pa vsekakor zajema tudi omenjene dejavnike. Prvi slovenski filmi spremljajo tudi današnje generacije; v zgodovino so se zapisali kot filmi s preprosto pripovednostjo in nevsiljivo estetiko, kar je v današnji filmski kulturi pravzaprav redkost. Kot take, jih je potrebno ceniti in njihovo

vizualno izročilo ohranjati iz generacije v generacijo, kajti zgolj tako ustvarjamo pogoje za boljše razumevanje slovenskega filma in s tem sočasno spreminjamo pogoje, v katerih slovenski film nastaja.

## 7 LITERATURA

- Arhiv RS 52/02. *Triglav. Snemalna knjiga Trst*. Signatura: 48A. Ljubljana: Arhiv RS.
- Arhiv RS. *Triglav film. Snemalna knjiga Koplji pod brezo (Tri zgodbe)*. Signatura: AS 467. Tehnična enota: 50. Ljubljana: Arhiv RS.
- Arhiv RS. 1945–1974. *Triglav film 1945–1974 a. Snemalna knjiga Ples v dežju*. Signatura: AS 467. Tehnična enota: 68. Ljubljana: Arhiv RS.
- Arhiv RS. 1945–1974. *Triglav film 1945 – 1974 b. Snemalna knjiga Balada o trobenti in oblaku*. Signatura: AS 467. Tehnična enota: 68. Ljubljana: Arhiv RS.
- Arhiv RS. 1945–1974. *Triglav film 1945 – 1974 c. Snemalna knjiga Ti loviš*. Signatura: AS 467. Tehnična enota: 68. Ljubljana: Arhiv RS.
- Arhiv RS. 1945–1974. *Triglav film 1945 – 1974 č. Snemalna knjiga Na svoji zemlji*. Signatura: AS 467. Tehnična enota: 67. Ljubljana: Arhiv RS.
- Arhiv RS. 1945–1974. *Triglav film 1945 – 1974 d. Snemalna knjiga Tri četrtine sonca*. Signatura: AS 467. Tehnična enota: 73. Ljubljana: Arhiv RS.
- Arhiv RS. 1945–1974. *Triglav film 1945 – 1974 e. Snemalna knjiga Dobro morje*. Signatura: AS 467. Tehnična enota: 73. Ljubljana: Arhiv RS.
- Arhiv RS. 1945–1974. *Triglav film 1945 – 1974 f. Snemalna knjiga Kekec*. Signatura: AS 467. Tehnična enota: 66. Ljubljana: Arhiv RS.
- Arhiv RS. 1945–1974. *Triglav film 1945 – 1974 g. Snemalna knjiga Jara gospoda*. Signatura: AS 467. Tehnična enota: 66. Ljubljana: Arhiv RS.



- Arhiv RS. 1945–1974. *Triglav film 1945 – 1974 h. Snemalna knjiga Trenutki odločitve*. Signatura: AS 467. Tehnična enota: 66. Ljubljana: Arhiv RS.
- Arhiv RS. 1945–1974. *Triglav film 1945 – 1974 i. Svet na Kajžarju*. Signatura: AS 467. Tehnična enota: 72. Ljubljana: Arhiv RS.
- Arhiv RS. 1945–1974. *Triglav film 1945 – 1974 j. Dolina miru*. Signatura: AS 467. Tehnična enota: 72. Ljubljana: Arhiv RS.
- Hedgecoe, John. 1981. *Vse o fotografiji*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Time-Life Books, ur. 1979. *Velika knjiga o fotografiji*. Ljubljana: Cankarjeva založba Ljubljana.
- Bajd, Marin. 1999. *Klasična kamera. Vodnik po fotografiji*. Ljubljana: Tehniška založba Slovenije.
- Jovanović, Jovan. 2008. *Uvod v filmsko mišljenje*. Ljubljana: Založba UMco.
- Toulet, Emmanuelle. 1996. *Kinematografizem stoletja*. Ljubljana: DZS.
- Kavčič, Bojan in Zdenko Vrdlovec. 1999. *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan.
- Cheshire, David. 1980. *Snimanje kamerom. Priručnik o snimanju i izradi amaterskih filmova*. Zagreb: Mladost.
- Antonić, Aleksandar. 1984. *Filmska kamera u rukama amatera*. Beograd: Novinsko-izdavačka radna organizacija Tehnička knjiga.
- Kocjančič, Drago. 1980. *Fotografirajmo - snemajmo*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

- Arnheim, Rudolf. 2000. *Film kot umetnost*. Ljubljana: NUK.
- Borčič, Mirjana. 1987. *Umetnostna vzgoja. Osnove filmske umetnosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Bordwell, David. 2012. *Pripoved v igranem filmu*. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka.
- Peršin, Goran; Reichenberg, Mitja; Rutar, Dušan. 2006. *Vzgajanje pogleda, 1.del*. Ljubljana: NUK.
- Peršin, Goran; Reichenberg, Mitja; Rutar, Dušan. 2006. *Vzgajanje pogleda, 2.del*. Ljubljana: NUK
- Bazin, Andre. 2010. *Kaj je film?* Ljubljana: NUK.
- Gianetti, Louis. 2008. *Razumeti film*. Ljubljana: Založba UMco.
- Traven, Janko, Lilijana Nedič in Stanko Šimenc, ur. 1992. *Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih (do 1918)*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
- Šimenc, Stanko. 1996. *Panorama slovenskega filma*. Ljubljana: DZS.
- Fabec, Franc in Dejan Vončina. 2005. *Slovenska odporniška fotografija 1941 – 1945*. Ljubljana: Založba Modrijan.
- Vrdlovec, Zdenko. 2009. *Zgodovina slovenskega filma*. Ljubljana: Didakta.
- Parkinson, David. 2002. *History of film*. London: Thames&Hudson world of art.
- Tanhofer, Nikola. 2008. *O boji*. Zagreb: Novi Liber.

- Parkinson, David. 2002. *History of film*. New York: Thames & Hudson.
- Roberts, Graham in Heather Wallis. 2001. *Introducing film*. London: Hodder education.
- Balažic, Branko. 2002. *Fotogovorica*. Ljubljana: Založba Salve.
- Štefančič jr., Marcel. 2012. Svoboda ali smrt! V *Matjaž Klopčič. Eseji in pričevanja*, ur. Andrej Šprah, 47–69. Ljubljana: NUK.
- Abel, Richard. 2007. Zgodnji in predzvočni film. V *Knjiga o filmu*, ur. Samo Rugelj, 3 – 12. Ljubljana: Založba UMco in Slovenska kinoteka.
- McKee, Robert. 1997. *Zgodba*. Ljubljana: Založba UMco.
- Gomery, Douglas in Robert C.Allen. 2000. Predmet raziskovanja filmske zgodovine. V *Kako pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti*, ur. Simon Popek in Andrej Šprah, 25–41. Ljubljana: Slovenska Kinoteka.
- Pelko, Stojan. 2005. *Filmski pojmovnik za mlade*. Maribor: Založba Aristej.
- Furlan, Silvan, Bojan Kavčič, Lilijana Nedič in Zdenko Vrdlovec. 1994. *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931 - 1993*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
- Frelj, Tone. 2011. *Vojko Duletič - obstranec. Ustavljene čas filma*. Ljubljana: UMco.
- Rabiger, Michael. 2003. *Directing film techniques and aesthetics. Third edition*. London in New York: Focal Press.
- Arijon, Daniel. 1976. *Grammar of the film language*. London in New York: Focal Press.

- Tanhofer, Nikola. 1981. *Filmska fotografija*. Zagreb: Filmoteka 16.
- Štefančič, Marcel. 2005. *Na svoji zemlji. Zgodovina slovenskega filma*. Ljubljana: UMco.
- Štefančič, Marcel. 2008. *Poklon Mihi Balohu*. Ljubljana: NUK.
- Belan, Branko. 1957. Marginalije na temu scenarija. V *Kinematografija 1956*, ur. Miroslav Modrinič, 18–26. Zagreb: Filmski vjesnik.
- Brenk, France. 1979. *Kratka zgodovina filma na Slovenskem*. Ljubljana: Dopolna delavska univerza Univerzum.
- Barlič, Špela. 2011. *Za 205 celovečercercev smo potrebovali 80 let*. Dostopno prek: <http://www.pogledi.si/knjiga/za-205-celovecercev-smo-potrebovali-80-let> (25. julij 2011).
- Slovenski filmski center. *Na svoji zemlji*. Dostopno prek: <http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1785> (1. junij 2013).
- Tematska pot. 2012. *Na svoji zemlji*. Dostopno prek: [http://www.tpnasvojizemlji.si/\\_snemanje.html](http://www.tpnasvojizemlji.si/_snemanje.html) (1. junij 2013).
- Slovenski filmski center. *Trst*. Dostopno prek: <http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1788> (1. junij 2013).
- Slovenski filmski center. *Kekec*. Dostopno prek: <http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1790> (2. junij 2013).
- Slovenski filmski center. *Svet na Kajžarju*. Dostopno prek: <http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1792> (2. junij 2013).
- Slovenski filmski center. *Jara gospoda*. Dostopno prek: <http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1793> (2. junij 2013).

- Slovenski filmski center. *Vesna*. Dostopno prek:  
<http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1797>  
(3. junij 2013).
- Slovenski filmski center. *Tri zgodbe*. Dostopno prek:  
<http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1804>  
(3. junij 2013).
- Slovenski filmski center. *Trenutki odločitve*. Dostopno prek:  
<http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1807>  
(4. junij 2013).
- Slovenski filmski center. *Dolina Miru*. Dostopno prek:  
<http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1817>  
(4. junij 2013).
- Slovenski filmski center. *Ne čakaj na maj*. Dostopno prek:  
<http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1828>  
(5. junij 2013).
- Slovenski filmski center. *Dobro morje*. Dostopno prek:  
<http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1834>  
(5. junij 2013).
- Slovenski filmski center. *Kala*. Dostopno prek:  
<http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1841>  
(6. junij 2013).
- Slovenski filmski center. *Dobri stari pianino*. Dostopno prek:  
<http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1845>  
(6. junij 2013).
- Slovenski filmski center. *Tri četrtine sonca*. Dostopno prek:  
<http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1847>  
(7. junij 2013).
- Slovenski filmski center. *Akcija*. Dostopno prek:  
<http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1854>  
(7. junij 2013)
- Slovenski filmski center. *X-25 javlja*. Dostopno prek:  
<http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1857>  
(8. junij 2013).

- Slovenski filmski center. *Veselica*. Dostopno prek:  
<http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1859>  
(8. junij 2013).
- Slovenski filmski center. *Ples v dežju*. Dostopno prek:  
<http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1870>  
(9. junij 2013).
- Slovenski filmski center. *Nočni izlet*. Dostopno prek:  
<http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1873>  
(9. junij 2013).
- Slovenski filmski center. *Balada o trobenti in oblaku*. Dostopno prek:  
<http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1875>  
(10. junij 2013).
- Slovenski filmski center. *Družinski dnevnik*. Dostopno prek:  
<http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1883>  
(10. junij 2013).
- Slovenski filmski center. *Minuta za umor*. Dostopno prek:  
<http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1892>  
(11. junij 2013).
- Slovenski filmski center. *Tistega lepega dne*. Dostopno prek:  
<http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1895>  
(11. junij 2013).
- Slovenski filmski center. *Naš avto*. Dostopno prek:  
<http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1897>  
(12. junij 2013).
- Slovenski filmski center. *Peščeni grad*. Dostopno prek:  
<http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1898>  
(12. junij 2013).
- Slovenski filmski center. *Srečno, Kekec*. Dostopno prek:  
<http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1909>  
(13. junij 2013).
- Slovenski filmski center. *Ne joči, Peter*. Dostopno prek:  
<http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1918>  
(13. junij 2013).

- Slovenski filmski center. *Lucija*. Dostopno prek:  
<http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1927>  
(14. junij 2013).
- Slovenski filmski center. *Lažnivka*. Dostopno prek:  
<http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1928>  
(14. junij 2013).
- Slovenski filmski center. *Po isti poti se ne vračaj*. Dostopno prek:  
<http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=1930>  
(14. junij 2013).