

Mile de Gleria (1927–1986)

in memoriam



Obdobje slovenskega filma, v katerem je Mile De Gleria nastopal kot eden vodilnih direktorjev fotografije, je pravzaprav tisto, ki se je začelo zaključevati s krizo slovenske filmske proizvodnje konec sedemdesetih let. To obdobje je poznal Mile z vsemi jasnimi, največkrat dokaj bridkimi izkušnjami, pa tudi z ključnimi uspehi, pri katerih je sam nemalo krat sodeloval.

To je obdobje začetkov slovenskega filma!

Potemtakem je bil De Gleria eden tistih njegovih ustvarjalcev, ki jih imenujemo pionirje slovenskega filma ali — bolj natančno — bil je eden ključnih in najbolj jasnih tistih osebnosti, ki so lovile prve podobe našega dokumentarnega, lutkovnega in kasneje tudi igranega filma. In v vsem tem je bil De Gleria s kvaliteto in z mnogostranstvom svojega delovanja nepogrešljiv, celo eden najvztrajnejših in najuspešnejših predstavnikov generacije, ki je — poleg vsega drugega — postavila tudi temelje študiju filmske umetnosti pri nas.

V tej pionirski generaciji (v katero je De Gleria vstopil že sredi petdesetih let in je zato celo opustil študij arhitekture) so seveda razvoj pogojevali še občutki samozavesti, upornosti in načelnosti. Mile je vse našete odlike imel v precejšnji meri, velikokrat pa žal ne pravih ljudi ob sebi ali posebne sreče pri izbiri sodelavcev. Ne zato, ker jih ne bi bilo, pač pa tudi zato, ker so mnogi med njimi oblikovali svoje ekipe po posebnih naključjih in izbiri, o kateri se velikokrat odloča v zmedu posebnih kolobarjev sodelavcev, ki jih nemalokrat pogojujejo polmračne izbe in situacije izjemnih stisk, prav tako velikih kakor želje, v katerih naši ljudje pri filmu še vedno izgorevajo. Velikokrat tudi zato, ker so slabo vodeni ali pa svoje informacije in mnenja preslabo delijo s tisto strukturo, ki pri nas — drugače kot marsikje, kjer je filmska umetnost bolj uveljavljena — odločajo o proizvodnji. Le-ta seveda ni vedno vezana na zavestno vključevanje najbolj dragocenih ljudi. Družbenopolitični vzgibi so v vseh treh desetletjih velikokrat odločali o filmskih projektih tako kot o kadrih: naključno in skozi prizmo posebne utilitarnosti in nujnosti, kar pa z ustvarjalnimi nujami nima veliko skupnega. Poleg tega je Mile sodil v tisto generacijo, za katero so bili v najbolj receptivni dobi zaprti viri pravih informacij; tujina je bila skoraj nedostopna vse do njegovih poznih tridesetih let. Kakšna izguba! Kolikšna škoda za vso generacijo, ki je doraščala z ogromnimi željami, a za zaprtimi vrati, ki jih je tu in tam odskrtnila dobrota mnogih neuglednih, zato pa zelo načelnih in državotvornih ljudi!

Zdi se mi, da bi pri pokojnem Miletu de Glerii moral opozoriti na tri pomembne odlike njegovega dela. Če ob tem izpustim njegov inovativen vstop v slovenski film z realizacijami lutkovnih filmov že sredi petdesetih let, je seveda njegov glavni prispevek k našemu filmu mogoče ovrednotiti po njegovih celovečercih. Gre za vprašanje njegove dragocene prilagodljivosti, s katero se je loteval posameznih projektov.

Na drugem mestu bi omenil njegov odnos do svetlobe, s katero je svoje filme izpeljeval.

Na tretjem mestu pa bi veljalo opozoriti na pomembne dosežke, ki so pri njem vezani na snemanje v eksterieru, na posnetke naše domače zemlje in njenega pejzaža!

De Gleria je posnel enajst celovečernih filmov, med njimi nekaj komedij, dram in predvsem tudi večino naših začetkov historičnega filma. Zelo pisana paleta tém in problemov, ki jih je Mile razpletal zelo natančno in pravzaprav brez večjih spodrseljav. Njegov prvi veliki uspeh pomenijo **Samorastniki** (1963), ki so prinesli za njegovo delo tudi izjemno pomembno snidenje s pokojnim Igorjem Pretnarjem, kateremu je potem v njegovem kratkem življenju posnel vsa preostala dela in z njim pravzaprav dosegel svoje najbolj priznane uspehe; med njimi še posebej izstopa film po Cankarjevem "Kačurju" — **Idealist** (1976).

Poglobljenemu vstopu v problematiko historičnega filma je De Gleria s svojim delom v veliki meri vendarle prvi utiral pot. Kasneje je nadaljeval še s **Pustoto** (1982) Jožeta Galeta in **Desetim bratom** (1982) Vojka Duletiča, kateremu je sicer tudi že v **Ljubezni na odoru** (1973) in še bolj s filmom **Na klancu** (1971) izjemno pomagal. Ti naši filmi kažejo pomembna nihanja in posebnosti, med katerimi se je podoba naših zgodovinskih tem poskušala uveljaviti na naših platnih.

Poseči moram že po posebnostih, ki se vprašanju prilagajanja zamiselnih odlik Mileta de Glerie pridružuje z drugo navedeno točko: z njegovim odnosom do izbrane svetlobe v posameznih projektih.

Problematika filmske fotografije zadnjih treh desetletij se seveda vrti okrog vloge umetne luči, osvetlitev, ki vodijo prilagajanje filmske slike ustrezni tematiki posameznega filma. Ali kakor bi lahko enostavno prevzeli enega od pomembnih problemov estetike: odnos med snovno in oblikovno vsebino!

Prve generacije naših snemalcev, med katerimi vidno izstopa Marinčkova kamera v vseh njegovih prvih filmih, še posebej v **Kekcu** (1951) in v **Jari gospodi** (1954), so bili vodeni z dosežki tedanjega časa. Sem štejem relativno veliko zaslonko (3,5), več ali manj nevredno pozornostni kriteriju globinske ostrine, kakor jo je skušal dedovati — vsaj po svojem pripovedovanju nekoč meni samemu — tudi Bojan Stupica s svojo **Jaro gospodo**, ko je v njeni obdelavi in stilu skušal zasledovati odlike take mojstrovine, kot je film **Molk je zlato**. Kljub temu, da je vrednost Clairrovega filma nesporna, je primerjava najbrž nepravilna in kaže, kako majhen pregled čez tovrstno problematiko je Stupica v času svojega filmskega debija poznal. Sproščena, ironična podoba „nemege“ filma v Clairovi mojstrovini se nikakor ne more meriti s Stupičevo namero ekranizirati Kersnikovo novelo kot svojevrstno metaforo vodilne povojne družbene plasti, ki se je najbrž pod imenom Kersnikove povesti polastila vseh nekdanjih meščanskih prednosti, ne da bi jih povsem doumela in zaslužila. Žal tega v filmu ni mogoče jasno občutiti, predvsem pa bi zgodba sama potrebovala več nadgradnje in dodatnih motivov, da ne bi ostala na nivoju romantične prilike o slabi vesti nepomembne tržne province poznega devetnajstega stoletja pri nas. Sociohistorična podoba **Gospode** pri Stupici je narejena z opojnim navdušenjem, kjer se avtor včasih izgublja v želji po vnašanju folklornih elementov v malo zgodbo slovenskega „bovarizma“, vse vizualno bogastvo scenskih okvirjev in nastopajočih pa dosega nekaj izjemno močnih podob, kjer je slovenska kamera Ivana Marinčka za tedanji čas dosegla izjemno gostoto. Vse te podobe razporeditve velikokrat niso poznale prave selektivnosti, čutil pa si opojno veselje med filmskimi izraznimi sredstvi vsaj v dveh ozirih.

Veseli nad tem, da smo tovrstno zgodbo takrat sploh že lahko ekranizirali, je bilo najbrž tolikšno, da je v njej nastopal celo Stupica sam. Na drugi strani pa izjemno razporeditve nad materialnimi možnostmi, ki so bile ekipi na razpolago v daljnem letu 1953. Tolikšnega razkošja ni imela ne prej ne kasneje nobena slovenska filmska ekipa. Ob vsem tem pa je v filmu nemalo antologijskih scen in — kar je posebej zanimivo — Marinčkova kamera raste, kakor je rasla izkušnja samega snemanja, tako da so scene na sodniji, ko so bile med zadnjimi, že v resnici izjemno dobre in jih brez sramu lahko postavimo ob bok tednjim evropskim fotografskim dosežkom.

Tradicija, ki smo jo obotavljaje ustvarjali pri nas, je bila tista točka razvoja naše kinematografije, v katero je vstopal Mile de Gleria s svojim delom.

Menim, da problematike globinske ostrine in izbrane zaslonke, s katero je oblikoval podobe svojih historičnih filmov, Mile De Gleria ni ustrezno reševal in razvijal. S svojimi rešitvami tovrstnih filmov je ostajal v glavnem na nivoju fotografije petdesetih let. Odlikuje jih bogata, klasična razsvetlitev, kateri je kasneje celo dodal še uporabo zoom objektiva. V tej smeri so njegove stilistične rešitve notranjih posnetkov historičnega filma zelo korektne, vendar svetlobno preveč klasične. Moje kritične pripombe se s tem dotikajo predvsem neustrezne globinske ostrine tržne atmosfere **Idealista**, ki na prelomu stoletja ni poznala tako bogate svetlobe, najbrž niti še ne prave električne luči. Ista, morda bolj opazna nevesečnost se mu je dogodila pri interierih **Pustote**: skoraj povsod je notranjost prepogosto osvetljena. Detalji so tako zabrisani, okna in mreže, kože na odprtinah dnevne svetlobe pregorele. Manj je to opazno pri **Samorastnikih**, kjer je črno-bela fotografija bolj "sfumato" zabrisana in enotna tudi zaradi bolj preprostih barvnih razmerij.

Te pomanjkljivosti je velikokrat popravil v **Desetem bratu**. Tu bi morali še posebej omeniti vse prizore krčme, ki so — tako kot prizori pred poroko v **Samorastnikih** — velike antologijske interierne scene domačega filma.

De Gleria kljub določeni izkušnji ni zmozel tiste naravne rasti, informacij in vzorov, ki bi mu dovoljevale nujnejše tveganje z manjšimi osvetlitvami in bolj diskretnimi posnetki v podobnih, zgodovinskih nalogah iskanja avtentičnega razporeditve v filmski sliki. Če pa ocenjujem zunanje posnetke, moramo ugotoviti, da razen nesrečnega monologa Mete v **Samorastnikih**, kateremu je botroval popolnoma nepotreben umik (režiser?) v atelje, v katerem De Gleria ni mogel ustvariti prepričljive slike, ki bi nadomestila naravno luč in okolje, v katerem ni ne foto panoja ne bledih senc nastavljenih platen, De Gleria skoraj ne pozna neuspeha. Njegovi zunanji posnetki naše slovenske domovine so med najboljšimi in najbolj poetičnimi, kar jih v slovenskem filmu premoremo. Še posebej je to vidno v filmih **Pustota**, **Deseti brat**, **Na klancu**. Ob tem pa ne moremo mimo izjemnega dosežka, ki ga je pokojni De Gleria ustvaril v otroškem filmu Janeta Kavčiča. **Sreča na vrvcu** je morda najboljša po

kompletnosti slike in uveljavljanju harmoniji med notranjim in zunanjimi posnetki, ki se končujejo s posebnim čarobnim sprevedom preko ljubljanskega Barja, saj dosega pravzaprav igrivo fantastiko otroške pravljice, ki nadgrajuje postopno zgodnico o malih in psu v svojevrstno metaforo o nujnem optimizmu in ljubezni med nastopajočimi in njihovim okoljem. Morda njegovo najkompletnейše delo?! S tem seveda mislim in cenim film kot vizualno najbolj ubran, saj je dosežena visoka ubranost med vsebino in izbrano obliko vizualne pripovedi. Vsak pomislek, ki velja njegovi luči in veliki globinski ostrini, ki je včasih povsem neavtentična, ko gre za realizacijo historičnih tem, pa se umakne, ko gledam Hladnikov film **Ubij me nežno**.

Virtuozna, barvno igriva in sproščena, nadvse enotna podoba ognjemeta idej, s katerimi ustvarja De Gleria v prizorih, ki so za jugoslovansko kinematografijo prava redkost, fantastično „crazy“ zgodbo Hladnikovega sveta.

Bil je suh, čvrst in neverjetno zagret človek, ki je poznal navdušujoče, sanjave izlive razpoloženja, delavoljnosti in zagrizene trmoglavosti. Zbit in oster, kakor so mnogi med temi posebnimi filmskimi delavci, ki so direktorji fotografije. Kakor notranje izgorel človek, ki se v svetlobi reflektorjev, nitrafotk in „pinc“ premika z mačjo okretnostjo in žilavostjo osebe, ki ne izgoreva samo v življenju, ki ga je mnogo prehitro utrdilo, temveč tudi pod svetlobo, ki jo nanaša na prizore in igralce kakor posebno obliko življenja, v kateri se potem beležijo podobe naših sanj. Zgodbe, v katerih se lomijo naše želje, fantazije in poseben svet, ki se vedno znova zaključuje z zaporami izbrane vizije sveta, ljubezni in iskanja tiste jasne in dragocene resnice, skozi katere skušamo odkrivati in graditi podobo tega našega revnega sveta, v katerem se vrtimo in nadlegujemo, životarimo in sanjarimo, obremenjeni z našo posebno revščino in veličino želja, ki zahtevajo, da zaradi tega stremljenja, ki nas prežarja, vztrajamo v tako nevaležnih poklicih, ki se dotikajo obstoja in rasti slovenskega filmskega sveta.

Mile De Gleria je bil eden najbolj trmoglavih, na poseben način vrtoglavih in vročinskih sodelavcev in sopotnikov, soustvarjalcev slovenskega filma!

Velika nesreča našega naroda pa je, da se mnogo njemu podobnih izgublja tudi zato, ker smo preneznatni, da bi jih opazili ali pa nas življenje preveč drobi z vsemi nevšečnostmi provincialnega gledanja, majhnosti in še manjšega izbora, ki ne dovoljuje ne prave rasti ne pravičnih ocen taistega dela, čeprav sodi med najbolj zahtevne in najbolj obupane, kar je naša ustvarjalnost pozna. Včasih bi želel, da bi nam bila sreča bolj naklonjena, včasih pa, da bi se celotna dobrohotnost naših gledalcev obrnila od tega jasnega odklanjanja vsega avtentičnega in našega kakor pred neizbežno sramoto malih dosežkov in velikih besed v prid dejanjem, ki so kljub malim besedam in navidezno še manjšim dosežkom v resnici navdušujoča in dragocena.

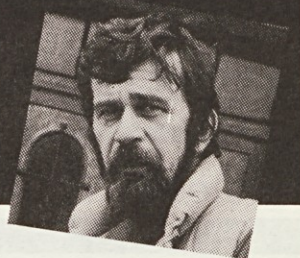
Mile De Gleria je bil eden naših dragocenih filmskih ustvarjalcev. Z malo več sreče in s popustljivejšo osebno naravo bi lahko v neprimerno večji meri razsiral svoje znanje v slovenskem filmu. Naša resnična majhnost siromaši našo vzgojo in povzroča tudi, da se mnogi, De Gleriu podobni, izgubljajo in nas veliko prezgodaj zapuščajo. Pot k izboljššanju položaja slovenskega filma nujno vodi preko drugačne samozvesti, večje osveščenosti in tiste kulture, ki dovoljuje, da se posamezne civilizacije zavedajo tako svojih odlik kot slabosti.

Z nostalgijo, s katero se mnogo prezgodaj poslavljamo od Mileta De Glerie se zavedam naše šibke filmske kritične misli in produkcije, ki nas velikokrat nevarno potiska na rob neosveščenih in filmsko nezanimivih žežel.

Matjaž Klopčič

Andrej Habič (1939–1986)

in memoriam



Kmalu zatem, ko se je entuziazem slovenskih filmskih kritikov prelil v revijo Ekran, ki je s svojimi ambicijami — pisati o filmu, kritično vrednotiti jugoslovanske in tuje filmske dosežke — začela posegati v evropski prostor filmskega tiska, se ji je kot oblikovalec pridružil Andrej Habič. Kot tipičen časopisni maček je seveda od urednikov in sodelavcev revije zahteval časopisarsko natančnost pri oddajanju rokopisov in slikovno opremo posameznih tekstov, ki omogoča dosledno oblikovno izvedbo revije. Likovni koncept Ekranu pa je v tistih časih v slovenskem prostoru pomenil novost tako kar zadeva knjižni format revije, kot tudi kar zadeva filmsko tematiko, obravnavano na revialno zahteven način; pisci tekstov so bili do prispevkov izredno kritični, tako kot je bil kritičen do lastnega oblikovalskega dela Andrej Habič. Končne redakcije vsake številke Ekranu so bile torej zelo burne, luč na Dalmatinovi ulici je gorela do zgodnjih jutranjih ur, ko so uredniki pod ostrim Habičevim diktatom sodelovali pri oblikovanju Ekranu. Tako so v času, ko je Ekran oblikoval Andrej Habič, nastajale zanimive številke revije, ki se je po svoji podobi lahko kosala z oblikovno sorodnimi tujimi filmskimi revijami.

Habičovo kreativno delo pri Ekranu je trajalo nekaj let, toda Andrej Habič je bil nemiren duh, grafični oblikovalec — umetnik, ki se je razdaljal in je bil do lastnega dela zelo kritičen. Verjetno se je prav zaradi njegove samokritičnosti sodelovanje z Ekranom prenehalo. Morda je Andrej Habič mislil, da Enkranu pač ne more v tistem trenutku dati nič novega, še posebno zato ne, ker uredništvo še ni bilo pripravljeno na konceptualne spremembe, do katerih je čez čas zaradi Ekranovega razvoja ter novih sodelavcev ali urednikov moralo priti.

Andrej Habič je svoje oblikovalske ideje uresničeval pri več časopisih in revijah, s svojimi oblikovalskimi zamislimi grafičnih podob je v slovenski prostor vnašal sodobnega duha in uveljavljal grafično podobo kot enega najbolj pomembnih elementov časopisne ali revialne komunikacije, s katero je skušal bralca pritegniti in zavezovati branju. Njegov nemirni duh ga je gnal od časopisa do časopisa, od revije do revije in vsako delo je jemal kot izziv. Tako kot ga izzivalo slikarstvo, kot ga je izzivala popolnoma avtorska karikatura, v kateri je izoblikoval habičevsko občutenje sveta in edinstveno risbo, tako je vseskozi ostajal zaljubljenec v opojnost tiskarske barve, ki jo je razlival na časopisni papir v imenitnih oblikovalskih domislicah.

Zadnja leta je delal povsod, predvsem pa pri tedniku Mladina, kjer je bil več kot oblikovalec. Pri Mladini je pričel kot karikaturist (v spominu ostajajo njegovi Karikaturistovi pogledi na film kot edinstvena oblika

‘počlovečene’ filmske kritike), kot avtor vinjet in ilustracij, kasneje pa je postal tehnični urednik-oblikovalec tednika Mladina.

Do konca je bil nemirno nezadovoljen, velikokrat preveč samokritičen in potreben tople človeške pohvale (pa tudi kritike) na svoji vihravi poti dela in ustvarjalnosti. Cesta je pretrgala njegovo vihranje, njegov neprestani nemir; v časopisih sicer ne bodo ostale nepotiskane strani, pa vendar nam bo vsem skupaj nekaj manjkalo, ko jih bomo listali. Manjkal nam bo oblikovalski duh, topla in ostra Habičevska karikatura kot odgovor na naše vsakodnevno žitje in bitje, manjkal nam bo v našem življenju. V življenju tistih, ki smo tega poba poznali, pa bo manjkal hiteči, toplo misleči, hudomušni dolgin, ki je znal stresati šale kot za šalo, velikokrat pa je v svoji preutrujenosti in prerazdanosti potreboval tudi prijateljsko ramo.

Matjaž Zajec