

Razvoj vizualnog stila u mjuziklima

Budišćak, Karla

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:205:953295>

Rights / Prava: [Attribution 4.0 International](#)/[Imenovanje 4.0 međunarodna](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-14**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Academy of Dramatic Art - University of Zagreb](#)



Sveučilište u Zagrebu
Akademija dramske umjetnosti
Zagreb, Trg Republike Hrvatske 5

Karla Budišćak

Razvoj vizualnog stila u mjuziklima

Diplomski rad

Mentor: prof. art. Branko Linta

Zagreb, 2024.

1. Sadržaj

2. UVOD	1
3. MJUZIKL I RAZVOJ VIZUALNOG STILA	3
3.1. Rani vizualni stilovi i utjecaji	3
2.1.1. Pojava zvuka i rađanje mjuzikla.....	3
2.1.2. The Jazz Singer	4
3.2. Procvat filmskog mjuzikla	6
2.2.1. Integracija snimanja i koreografije.....	7
2.2.2. Wizard of Oz	12
3.3. Tranzicija i eksperimentalnost (1960.-1970.)	16
2.3.1. Promjene u vizualnom stilu i u kulturnom utjecaju	16
2.3.2. Cabaret	17
3.4. Ponovno pronalaženje mjuzikla kao žanra	21
2.4.1. Izazovi 80-ih i 90-ih godina	21
2.4.1. Chicago.....	22
3.5. Adaptacija suvremenih pristupa.....	27
2.5.1. Utjecaj Postmodernizma	27
2.5.2. Wonka.....	28
3. ZAKLJUČAK.....	33
4. BIBLIOGRAFIJA:	34

2. UVOD

Tijekom školovanja na Akademiji dramske umjetnosti se nisam baš susrela s mjuziklima osim na kolegiju kod profesora Brune Kragića gdje smo gledali „*Singin' in the Rain*“ (1952.). Od malih nogu sjećam se kako je Sandy u „*Greasu*“ (1978.) u potpunosti promijenila svoj imidž i krenula u pjesmu usred lunaparka s Dannyem te kako su na kraju odletjeli u autu. Kao djevojčica sam bila fascinirana tom scenom i kadrovima lunaparka te se iz točno te scene rodila moja ljubav prema mjuziklima. Tu su također postojali i crtani i animirani filmovi Disneyja, „*The Lion King*“, „*Pocahontas*“ i „*Tarzan*“.

Žanr filmskog mjuzikla karakterizira spoj klasičnih stilova pripovijedanja s umetnutim glazbenim i plesnim točkama. Profesor na Sveučilištu u Iowi, Rick Altman u svojoj knjizi *The American Film Musical* iznosi definiciju koja objašnjava mjuzikl; „*Mjuzikl je, prema industriji, film s glazbom, to jest, s glazbom koja proizlazi iz onoga što ću nazvati dijegezom, izmišljenim svijetom koji je film stvorio (za razliku od tipične holivudske pozadinske glazbe, koja dolazi niotkuda)*“. Ovu definiciju možemo produbiti s objašnjenjem načina izlaganja glazbe. Može se reći da mjuzikli izlažu glazbu u formi koreografiranih glazbenih i plesnih točaka koje su nastavak radnje filma, ali su prikazane u drugačijem načinu pripovijedanja od ostatka filma. Glazba unutar mjuzikala je vrlo motivirana i usko vezana za same likove filma jer ju oni izvode. Najčešći motiv glazbenih točaka je bijeg iz realnosti u maštu. Svakom novom glazbenom točkom, likovi nam pružaju ulaz u njihovu podsvijest te jednom kad uđemo u nju sve ima smisla i sve je moguće. Ovaj način pripovijedanja je jedan od ključnih elemenata građe vizualnog stila filmskog mjuzikla. Unutar ovakvog pristupa nameće se pojam eskapizma na koji se često referiram unutar rada te ga Hrvatska Enciklopedija opisuje kao bježanjem od realnosti. Eskapizam je vrlo zastupljen unutar žanra mjuzikla, ali ne samo filmskog već i kazališnog. Pojam možemo razmatrati unutar odnosa koji nastaje kada gledatelj ode u kino. Svjesno se uranja u novi svijet i na dva sata zanemaruje brige realnosti te se iz samog čina odlaska u kino rađa eskapizam koji se dodatno produbljuje s glazbenim točkama unutar filmskog mjuzikla.

Žanr mjuzikla se prvo javio unutar kazališne scene, ali pojavom filma stvara se velika želja za njegovom ekranizacijom koja u rano doba filma, zbog nepostojanja sinkronog zvuka, nije bila moguća. Prvom sinkronizacijom zvuka sa slikom, žanr filmskog mjuzikla je, slikovitim opisom, eksplodirao. Njegova kompleksnost se mijenjala kroz godine te je rasla sukladno s napretkom

filmskih tehnologija. Filmski mjuzikl se dan danas smatra jednim od najvažnijih žanrova u Američkoj filmografiji iako je njegova popularnost nakon 60-ih godina pala.

Ovaj pisani rad je podijeljen na pet povijesnih cjelina, počevši s pojavom zvuka na filmu i procvata produkcije 30-ih i 40-ih godina do suvremenih pristupa potpomognutih vizualnim efektima. Svakoj cjelini, uz opis glavnih smjerova razvoja žanra, pridružena je analiza jednog filma iz istog razdoblja. Prva cjelina rada se bavi pojavom zvuka te se bazira na analizi filma „*The Jazz Singer*“ koji se zbog uspjeha s tadašnjom publikom probio u širu javnost te dan danas nosi titulu prvog zvučnog filma. Druga cjelina rada bazira se na periodu procvata mjuzikla, integracije koreografije i snimanja te uvođenje Technicolor procesa koji je uklopljen u analizi filma „*The Wizard of Oz*“. Treća cjelina rada objašnjava fazu transformacije i inovacije žanra mjuzikla. Unutar nje poprimaju svjež pristup pripovijedanju, koji sam analizirala kroz film „*Cabaret*“. Četvrta cjelina je obilježena s prijelazom u novi milenij i ponovim pronalaženjem žanra mjuzikla. Analizom filma „*Chicago*“ prikazujem spoj kazališnih elemenata s inovativnijim načinima propovijedanja. Peta, ujedno i zadnja cjelina se temelji na suvremenim pristupima pripovijedanja te kroz film „*Wonka*“ analiziram kako je upotreba vizualnih efekata uvela nove koncepcije razmišljanja o vizualnim stilovima filmova današnjice.

3. MJUZIKL I RAZVOJ VIZUALNOG STILA

3.1. Rani vizualni stilovi i utjecaji

2.1.1. Pojava zvuka i rađanje mjuzikla

Filmski svijet je doživio preobrazbu kasnih 20-ih godina prošlog stoljeća s uvođenjem zvuka, u do tada, nijemu formu umjetnosti. Ovaj pothvat je rezultirao drastičnim promjenama koje su uzburkale cijelu industriju i naše shvaćanje filma kao forme. Razni aspekti stvaranja filma su bili podložni promjenama, od ekspozicije do glume i režije. Tada je riječima Richarda Barriosa u knjizi „*A Song in The Dark*“ (1995.) savršeno opisao situaciju koja je nastala „*Američka filmska industrija diktirala je svijetu, a svijet je počeo slušati i gledati.*“. Nijemi film je pao u zaborav, a pokretne slike sa zvukom ili tada znane pod imenom „talkies“¹ su postale centar pažnje. Ovime se rodio nov, do tada neostvariv žanr filma, a to je bio filmski mjuzikl. On je postao poput glasnogovornika zvučnog filma. Na njemu su se vršili mnogi eksperimenti bili oni tehničke ili estetske prirode. Istodobno su i zvuk na filmu i mjuzikl kao žanr eksplodirali u popularnosti Američke filmske scene jer je sinkronizacija zvuka i slike donijela ples, glazbu, dijalog i zvučne efekte u istom trenutku i na istom mediju. Dogodio se povijesni trenutak koji je preoblikovao kulturu i tehnologiju, a ni jedan drugi medij osim filma to nije mogao replicirati.

¹ Zvučni film nastao u periodu nijemog filma.

2.1.2. *The Jazz Singer*

Era filmskih mjuzikla rodila se ekranizacijom predstave zvane „*The Jazz Singer*“. Tada još mala produkcijska kuća Warner Bros. Pictures Inc. u suradnji s The Vitaphone Corporation odlučuju ekranizirati predstavu. Te 1927. godine film „*The Jazz Singer*“ redatelja Alana Croslanda i direktora fotografije Hala Mohra kreće na svoje prvo izdanje u Warner Bros. kino. Njegova premijera smatra se početkom zvučnog filma. Zvuk na filmu spojili su sa slikom pomoću Vitaphone tehnike² snimanja zvuka na gramofonske ploče. Film „*The Jazz Singer*“ je do tada bio najskuplji projekt produkcijske kuće Warner Bros.

Iako se „*The Jazz Singer*“ smatra prvim zvučnim filmom, godinu dana ranije izašao je film pod imenom „*Don Juan*“. Isto kao i „*The Jazz Singer*“, nastao je u suradnji između Warner Bros. Pictures Inc. i The Vitaphone Corporation. „*Don Juan*“ nije imao istu količinu uspjeha jer kino dvorane u kojima se film trebao prikazivati nisu imale adekvatnu opremu za prikazivanje zvučnog filma te je to rezultiralo u smanjenom broju projekcija filma što je direktno utjecalo na njegovu gledanost. Veliki čimbenik popularnosti „*The Jazz Singera*“ se zasniva na popularnosti glumca Ala Jolsona. Sam film ne sadrži mnogo zvučnih scena, a nijemi i zvučni dijelovi filma ne sačinjavaju jednu srodnu cjelinu, već daju dojam dva odvojena segmenta istog filma. Zvuk s Jolsonovom moćnom prisutnošću su filmu dali novu dimenziju. Vizualni dio filma također reflektira tranziciju između ere nijemog i ere zvučnog filma. Poput nijemih filmova, „*The Jazz Singer*“ prati sličan princip kadriranja i pristupa vizualizacija scena unutar filmova. Najviše sadržava šire planove poput totala, srednjeg i američkog plana, dok je blizi plan bio korišten u emotivnim trenucima filma. Tijekom zvučnog dijela filma, kadrovi su bili u potpunosti statični te su time postigli osjećaj gledanja glazbenog performansa uživo. Ovo je također bio i rezultat tehničkih ograničenja koja su bila prisutna u početnim fazama paralelnog snimanja slike i zvuka. Kamera je proizvodila veliku količinu buke te se morala zatvoriti u zvučno izoliranu kutiju koja je fizički ograničavala njeno kretanje što je rezultiralo statičnim prizorima u prvim zvučnim filmovima. U skladu s vremenom, „*The Jazz Singer*“ je sniman s crno bijelom tehnikom s velikim naglaskom na odvajanje likova od pozadine koristeći se scenografskim, kostimografskim, rasvjetnim i kompozicijskim elementima. Uvodni kadrovi filma, totali s ulica New Yorka imaju dokumentaristički ili esejistički pristup kadriranju i odabiru snimanih motiva. U kontrastu su scene interijera koje kompozicijom kadra i

² Vitaphone je bio proces zvučnog filma koji se koristio na igranim filmovima i gotovo 2.000 kratkih tema koje su producirali Warner Bros. Pictures i njegov sestrinski studio First National Pictures od 1926. do 1930. godine.

scenografije djeluju teatralno. Također krupniji kadrovi s najčešće centralnom kompozicijom služe za isticanje glumačke izvedbe u snažnim emocionalnim dijelovima filma, poput plakanja glumice Eugenie Besserer u finalnoj glazbenoj točki gdje glumac Al Jolson pjeva pjesmu „*Mammy*“. Svjetlom se također naglašavala mimika glumaca, pogotovo unutar dramatičnih scena. Osvijetljeni svjetlom visokog kontrasta unutar krupnog plana, njihovi performansi su bili dodatno naglašeni.



Slika br. 1., 2. i 3. - kadrovi iz filma „*The Jazz Singer*“, Alan Crosland, 1927.

3.2. Procvat filmskog mjuzikla

Filmski mjuzikl kao žanr je doživio svoj procvat u jednoj od najutjecajnijih filmskih era, znanom kao zlatno doba Hollywooda. Ono počinje kasnih 20-ih godina i traje sve do ranih 60-ih godina. Tijekom ovog perioda dogodila su se razna tehnička postignuća, započevši od pojave zvuka na filmu koji je lansirao žanr filmskog mjuzikla te uvođenjem filma u boji, to jest Technicolor procesa.

Direktori fotografije su isto tako sa svim tehničkim napredcima krenuli u ekspresivnije snimateljsko izražavanje. Osvjetljenje i kadriranje su postali kompleksniji. Koncept kontrasta na filmskoj slici je poprimio drugačije shvaćanje. Kamera je Technicolor procesom vidjela više od crno bijelih tonova te se kontrast počeo prikazivati bojama i njihovim međusobnim odnosima poput komplementarnih parova narančaste i plave ili crvene i zelene te upotrebom hladnih i toplih boja. Pruža se veći raspon za kreativnost u osvjetljavanju i u simbolici boja. Primjenjuju se, za to vrijeme, nove metode kadriranja. Neobičnim rakursima i kutovima snimanja produbljuje se dramaturška struktura priče filma.

2.2.1. Integracija snimanja i koreografije

Oduvijek je unutar društva postojala velika ljubav prema kazališnim mjuziklima, ali njihova realizacija nije bila moguća do pojave zvuka na filmu. Popularnost filma „*The Jazz Singer*“ je donijela veliki preokret u filmskoj industriji. Napokon se pojavio zvuk te je započela lavina izrade filmskih mjuzikla. Doduše u vrlo kratkom periodu tržište se zasitilo s mjuziklima, tako navodi autor knjige *A Song in The Dark*, Richard Barrios:

„Gotovo dvije godine njegova je popularnost rasplamsala, a zatim iznenada stala, žrtva promjenjivih vremena, promjenjivih ukusa i prezasićenosti. Prošlo je nekoliko godina dok je gotovo u potpunost mirovao, osim nekolicine koji su se trudili održati duh živim. Zatim se vratio jači nego ikad i postao jedan od glavnih podizača morala tijekom Velike gospodarske krize³.“

Pojavljuje se naglasak na motive poput zajedništva, bolje budućnosti i radosti unatoč tuge te u ovom periodu ponovne pojave filmskog mjuzikla oni služe kao način eskapizma od realnosti za gledatelje. Pružaju vedriji prikaz svijeta u vrlo teškom periodu za američko društvo i pružaju nadu za bolje sutra.

Pomoću novih tehnoloških postignuća, kamera je napokon mogla biti u pokretu s glumcima i pratiti njihovu koreografiju. Iako nije mnogo redatelja i direktora fotografije iskoristilo ove prilike. Iznimka je bio redatelj Rouben Mamoulian ili kako ga autor Richard Barrios u svojoj knjizi naziva „buntovnik“. Nakon snimanja svog prvog filma „*Applause*“ (1929.) počeo je inzistirati na dinamičnim pokretima kamere s rečenicom: „*Kada ja želim da se kamera kreće, vi će te ju micati, a mikrofon će ju pratiti.*“. Ostali redatelji tog vremena su se držali pravila te su filmovi iz snimateljske perspektive bili podosta monotoni i bez dinamike. U knjizi „*A Song in the Dark*“ Richard Barrios citira članak iz magazina *Variety*; „*Fotografija se čini mrtvom, ali moramo se prisjetiti da su snimatelji ovih dana prilično vezanih ruku.*“

Mjuziklima osim pokretne kamere za ostvarenje dinamike je nedostajala i dobra koreografija, to jest kreativna filmska koreografija. Ista koreografija koja svojim novim oblikom ne razrađuje

³ **Velika industrijska (gospodarska) kriza (1929–33)**, najveći poremećaj u svjetskom gospodarstvu potkraj 1920-ih i početkom 1930-ih, koji je simbolično započeo 29. X. 1929. slomom u burzi na Wall Streetu u New Yorku, posljedice kojega su se osjećale sve do II. svjetskog rata. <https://www.enciklopedija.hr/clanak/velika-industrijska-kriza-1929-33>

samo pokrete plesača i čini koreografiju dinamičnijom, već uz sebe uvodi i „koreografiju“ montaže i pokreta kamere. Redoslijed kadrova i planova unutar glazbenih točki je bio određen ritmom glazbe i koreografijom. Birali su se kadrovi koji su najbolje komplimentirali koreografiji i dinamici filma. Koreografija se nalazi u centru te se svi elementi poput snimanja i montaže prilagođavaju njoj kako bi se ostvario najbolji ritam unutar sekvence. Film koji je postavio standard za filmsku koreografiju u mjuziklima je bio film „*The Broadway Melody*“ (1929.) redatelja Harryja Beaumonta i direktora fotografije Johna Arnolda. Ovaj film je bio prvi zvučni film i prvi pravi mjuzikl koji je osvojio Oscara za najbolji film, a MGM ga je reklamirao kao "All Talking All Singing All Dancing" film. Mnogi elementi u radnji filma se danas smatraju klišejom i mnoge tehnike snimanja koje su se koristile u filmu, se sada smatranju uobičajenima, ali za to vrijeme one su bile inovativne. *The Broadway Melody* je dobio velike pohvale na tehniku snimanja zvuka koja je u isto vrijeme omogućila dobro snimljeni dijalog između likova koji su plesali cijelom dužinom i širinom plesnog podija i sve to dok smo u pozadini čuli lupkanje step cipela o pod. Film je također sadržavao i sekvencu snimljenu Technicolorom zvanu *The Wedding of the Painted Doll*. Cijela sekvenca je bila snimljena unutar proscenija⁴ kazališta kako bi se povezali s kazališnim počecima i izričajima. Ova tehnika prikazivanja glazbenih točaka unutar proscenija se nastavila koristi i u kasnijim filmskim mjuziklima poput „*Chicaga*“ iz 2002. Kamera nije bila komunikaciji s glumcima i plesачima jer nije ulazila u prostor proscenija i scene, a prema riječima Richarda Barriosa „*Ples u The Broadway Melody, iako nije bio usavršen, postavio je standard za većinu rane filmske koreografije.*“

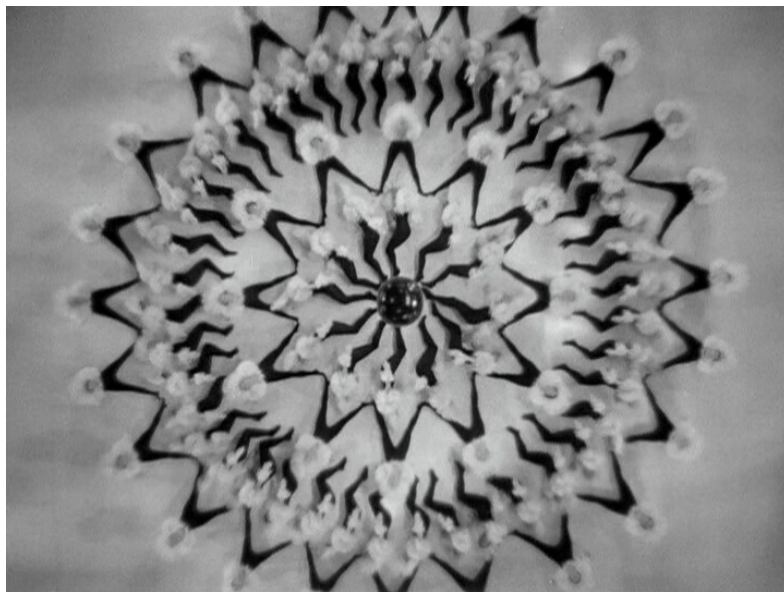
Velike promjene dolaze tek u sredini 30-ih godina kada na scenu dolazi Busby Berkeley. Dolazeći iz obitelji koja se bavi teatrom i nakon odsluženog vojnog roka, započinje svoju karijeru u kazalištu te kasnije na filmu gdje je bio u poziciji supervizora filmske koreografije, a kasnije napreduje do pozicije redatelja filmske koreografije. Filmom „*Whoopee!*“ (1930.) redatelja Thorntona Freelanda i direktora fotografije Leeja Garmesa, Raya Rennahana i Gregga Tolanda Busby Berkeley je započeo svoju karijeru u filmu. Preuzeo je režiranje koreografije na snimanju gdje je jasno izrazio da će njima pristupiti iz pozicije kamere. Ovim filmom nastavlja započeti razvoj odnosa koreografije i snimanja te već nakon dvije godine donosi revoluciju u pristupu snimanja glazbenih točaka u mjuziklima. U tom razdoblju su se rodile njegove poznate tehnike

⁴ **proscenij** (lat. *prosc[en]ium* < grč. *προσκήνιον*), u starogrčkom kazalištu, prednja strana drvene zgrade, u kojoj su se glumci presvlačili i iz koje su izlazili pred gledatelje. Služila je kao pozadina pozornice, bila je dekorirana i imala troja vrata. U današnjem kazalištu proscenij je izbočen prostor između zastora i orkestra. Lože s obiju strana toga prostora zovu se proscenijske. <https://www.enciklopedija.hr/clanak/proscenij>

kadriranja i prikazivanja glazbenih točaka. Kadrovi širokih planova ptičje perspektive bolje znanih pod imenom „*Berkeley's top shot*“, su prizori koji inače nisu vidljivi iz kazališnih gledališta. U njima vidimo geometrijske uzorke nastale od položaja plesača te korištenja različitih planova tijekom sekvence. Kameru je doveo u bliski kontakt s glumcima. Više nije bila samo promatrač ili alat koja je tu da zabilježi glazbenu točku, sada ju pravi s plesačima i glumcima. Ona se nalazila iznad plesača i snimala kadrove koji se mogu opisat apstraktnima. Često su se ti kadrovi nazivali kaleidoskopskim kadrovima jer bi Busby Berkeley stavio pravi kaleidoskop ispred leće kamere. To bi rezultiralo u fantastičnim i intrigantnim geometrijskim kompozicijama u kojima je ljudska figura nestala te plesači koji su se nalazili u formacijama poprimili bi velike apstraktne oblike. Nisu svi široki kadrovi gornje perspektive bili kaleidoskopski, ali su i dalje imali sličan efekt gubljenja ljudske forme unutar kadra i grandioznosti glazbene točke. Također tu je bilo i vožnja kamerom na tračnicama, zapravo je koristio sve metode kretanja kamere koje su bile na raspolaganju. Njegovi filmovi i način na koji je režirao glazbene točke nisu temeljene na konceptu individualnosti već na ljudskom tijelu i njegovom pokretu. Njegova želja je bila prikazati spektakl koji može nastati od plesa i kako ga najbolje prikazati filmskom kamerom.

Neke od najpopularnijih i najprepoznatljivijih radova Busbyja Berkeleyja su „*Gold Diggers*“ (1933.), „*Footlight Parade*“ (1933.) i „*Dames*“ (1934.). Uzmimo u obzir glazbene točke iz filma „*Dames*“. „*Beautiful Girls*“ kreće s klasičnim totalom iz gornjeg rakursa. Tijekom početka sekvence kamera ne mijenja položaj. Kadar je ispunjen plesačicama koje izmjenjuju plesne pokrete i pozicije te iz kružne formacije jedna po jedna lete prema kameri iz totala u vrlo krupni plan i vidimo lice svake djevojke koja je u plesnoj formaciji. Redatelj ih izdvaja, što nije česti režijski postupak Busbyja Berkeleyja. Ove kadrove isto tako možemo uzeti kao jedan od ranijih primjera upotrebe specijalnih efekata. Djevojke su visjele to jest letjele u zraku pomoću žica koje su ih prenosile do kamere, dok je ostatak djevojaka ostao na plesnom podiju. Letovi plesačica su usklađeni s kranskim pokretima kamere. Oni se pojavljuju kroz cijelu glazbenu točku i često započinju s krupnim kadrovima plesačica koji se pretvore u glamurozne i velike totale po kojima prepoznamo Busbyja Berkeleyja. Totale s čistim geometrijskim oblicima u koje ulazimo odmah nakon kadrova leta. Ornamentalni oblici složeni od tijela plesačica na bijelom podu izgledaju posve artificijelno i nadrealno. Ne stvaramo povezanost s plesačima i ne poistovjećujemo s njima kao u filmovima nastalim u produkcijskoj kući RKO. Vizualno, filmovi Busbyja Berkeleyja nastali pod Warner Brosom se ne mogu više razlikovati od onih nastalih u RKO produkcijskoj kući. Tamo gdje Fred Astaire i Ginger Rogers plešu obraz uz obraz. Njihovi filmovi poput „*Top Hata*“ (1935.) i

„*Swing Time*“ (1936.) nemaju glomazne glazbene točke poput „*Floodlight Parade*“ ili „*Gold Diggers*“. Glazbene točke se izvode s minimalnim upletanjem kamere. Koreografija samog filma je mnogo bolja od onih ranijih mjuzikala, nisu bez razloga Fred Astaire i Ginger Rogers jedan od najpoznatijih glumačkih partnera ikad, ali što se tiče kamere i njene intervencije u glazbene točke, ona je minimalna ako ikakva. Ona se ponovno vraća u poziciju promatrača te se autori oslanjaju na priču i glumce kako bi šarmirali gledatelje filma. Stavlja se velika važnost na emocije i osjećaje likova što stvara poveznicu između njih i gledatelja. Nešto što Busby Berkeley nije radio u svojim filmovima. No nije Busby Berkeley bio jedini koji je imao drugačiji pristup prema snimanju plesa u mjuziklima. Valja spomenuti Sammyja Leeja i Davea Bennetta. Oni također ulažu mnogo kreativnosti i njihovim zajedničkim radom glazbene točke mjuzikla su postale dinamičnije, inteligentnije i zabavnije za gledanje. Ali Busby Berkeley je bio veliki inovator u smislu ne samo koreografije na filmu već i svojim integriranjem kamere kao sudionika. Više nije bilo dugih sekvenci koje se sastoje od šireg i krupnijeg plana, a popraćeni su s korektivnim švenkovima kamere. Sada se glazbene točke snimaju iz različitih kutova, rakursa, s brojnim planovima od glamuroznih i bogatih totala, do upečatljivih i dramatičnih krupnih kadrova koji raznovrsnije prikazuju svijet mjuzikla i daju posve novi oblik eskapizmu.





Slika br. 4., 5. i 6. - kadrovi iz filma „*Dames*“, Ray Enright i Busby Berkeley, 1934., „*42nd Street*“, Lloyd Bacon i Busby Berkeley, 1933. i „*Gold Diggers*“, Mervyn LeRoy i Busby Berkeley, 1933.

2.2.2. *Wizard of Oz*

U istom vremenu kada su se zvuk i slika napokon sinkronizirali, u Hollywoodu su radili na još jednoj tehničkoj inovaciji zvanoj Technicolor. Proces je postao popularan nakon uspješne ekranizacije Disneyevog animiranog filma „*Flowers and Trees*“ (1932.) redatelja Burta Gilletta. Pomoću ovog uspjeha kompanija Technicolor potpisuje ekskluzivni trogodišnji ugovor s Disneyem. Doduše ekskluzivnost ugovora se skraćuje na samo jednu godinu zbog velike želje i pritiska od ostalih velikih produkcijskih kuća poput MGM-a, Paramounta i Universala tijekom 30-ih i 40-ih godina.

Jedan od većih filmova poznatih po svojoj upotrebi Technicolora je „*The Wizard of Oz*“ (1939.) redatelja Victora Fleminga i direktora fotografije Harolda Rossona, a nastao je unutar produkcijske kuće MGM. Ovo je prva uspješna ekranizacija romana „*The Wonderful Wizard of Oz*“ (1900.) spisatelja L. Franka Bauma. Film „*The Wizard of Oz*“ prati avanture djevojčice Dorothy i njenog psa Tota. Nakon snažnog tornada njena kuća u Kansasu je otpuhana u magičnu zemlju Oza. tijekom trajanja radnje filma ona pokušava naći svoj put kući u Kansas. Na svojoj avanturi upozna tri prijatelja, Strašila koji je u potrazi za mozgom, Limenog Drvosječu koji traži srce i Plašljivog Lava koji traga za hrabrošću. Njih vidimo kao tri vrlo važne ljudske osobine; mudrost, osjećajnost i hrabrost. Ovo četvero junaka zajedno prati cestu popločenu žutim ciglama do Smaragdnog grada gdje prebiva misteriozni čarobnjak Oz. Pustolovinu im otežava Zla vještica Zapada, ali kroz ove prepreke djevojčica Dorothy shvaća važnost prijateljstva i ideju „*there's no place like home*“. Također jedna od glavnih tema filma je eskapizam. Na samom kraju filma saznajemo da je sve ovo bio san koji je Dorothy sanjala. Ovo je jedan od klasičnih elemenata mjuzikla gdje autori omogućavaju gledateljima da na sat i pol pobjegnu od stvarnosti pomoću pjesama i koreografiranih scena u filmovima te uđu u stanje gdje je sve moguće i smisleno bez potrebe za velikim objašnjenjem. U ovom slučaju to se desilo i junakinji filma, koja je pobjegla u svijet snova s gledateljima.

Vizualni stil filma „*The Wizard of Oz*“ je i dandanas jedan od najupečatljivijih te se on sam smatra jednim od najsignifikantnijih filmova ikada snimljenih. Od korištenja nove tehnike filma u boji, Technicolor, specijalnih efekata i simbolike boja u scenografiji i kostimografiji. Ima revolucionarni vizualni stil pogotovo za to doba kada je film nastao. Veliki dio budžeta filma je potrošen na Technicolor kamere i rasvjetu koja je bila potrebna za osvjetljenje velikih setova. U članku časopisa *American Cinematographer* „*Behind the Curtain: The Wizard of Oz*“ navodi se da

bi bilo skoro pa nemoguće snimiti film ako u to vrijeme Technicolor nije izbacio novu verziju filma koja ima današnju ekvivalentu 50 ASA⁵ to jest ISO vrijednosti. Također u istom članku se navodi da je iskorištena trećina Technicolor inventara te su neke scene bile snimane čak s osam kamera. Glavna kamera se nalazila na kranu i najčešće pratila glumce, a ostale su bile smještene unutar seta za uže kadrove. Ponovno ću spomenuti motiv eskapizma u ovom filmu koji se savršeno preklapa s vizualnim konceptom filma. Eskapizam nam omogućava bijeg u idealizirani i uljepšani svijet što se na kraju desilo i s Dorothy kada je iz smeđih tonova sepije i Kansasa pobjegla u Technicolor svijet Čarobnjaka Oza. Ovaj prijelaz iz monokromatske sepije u Technicolor je jedan od neprepoznatljivijih vizualnih elemenata filma. On služi kao vizualna metafora za putovanje na kojem je Dorothy. Putovanje iz jednoličnog i običnog svijeta Kansasa u nešto magično, nepoznato, nevjerojatno i šareno. Sepija tonovi Kansasa nadopunjuju jednoličnu, dosadnu i običnu atmosferu koja tamo prevladava, a vrlo saturirane i intenzivne boje magične zemlje Oz predstavljaju nešto neistraženo i čudnovato te pale iskrnu znatiželje, ne samo kod Dorothy već i kod gledatelja. Najpoznatiji motivi unutar filma su bile rubin crvene cipele, smaragdni grad prema kojem putuju junaci filma i cesta koja ih tamo dovodi popločena žutim ciglama. Ovi elementi su i dandanas prisutni u pop kulturi kroz razna područja te to samo pokazuje koliko utjecaja je ovaj film imao na mnoge generacije gledatelja i filmaša iako elementi poput rubin crvenih cipela i smaragdno grada nisu preneseni iz romana L. Franka Bauma. Originalno cipele su bile srebrne boje, a smaragdna boja grada u romanu je bila fasada kojom je čarobnjak htio ostaviti dojam mistike i magije grada. On je jedino bio smaragdan kada su likovi u romanu nosili naočale koje im je dao čarobnjak Oz. Razlike između romana i filma su najvjerojatnije bile rezultat odluka unutar autorskog tima kako bi se najbolje prikazala upotreba Technicolora i bogatstvo boja koje on pruža.

Scenografske odluke koje su donesene za film imaju ključnu ulogu u prenošenju fantastične i posebne atmosfere koja vlada filmom. Ekstravagantni setovi s pomalo nadrealnim utjecajem su veoma stilizirani. Od zemlje Žvakača koja je ispunjena šarenim bojama svih tonova do mračne i tajnovite šume. Sve ove odluke pripomažu u transportiranju publike zajedno s Dorothy u magičnu zemlju Oza i prikazuju emocionalno stanje glavne junakinje. Na primjer dvorac Zle vještice Zapada je okružen ostrim stijenama i ispunjen dubokim sjenama, ovime autori prikazuju opasnost u kojoj se nalazi Dorothy i koje prepreke treba prijeći da dođe do svog cilja. Isto tako i cesta popločena sa žutim ciglama, koju prati Dorothy u svakom trenutku predstavlja put života, njegova neočekivana skretanja i račvanja te uspone i padove. Direktor fotografije Harold Rosson pomoću rasvjete kreira

⁵ ISO ili ASA je ljestvica koja određuje koliko je film osjetljiv na svjetlost i zapravo koliko je film "brz".

atmosferu filma i njome postavlja jasnu liniju između dobra i zla. Već spomenute duboke sjene u dvorcu ostvaruju osjećaj nelagode i zla. Većina scena u kojima se pokazuje Zla vještica Zapada su osvijetljene kontrastnije i mračnije kako bi se i podsvjesno izgradio osjećaj zlobe kojom ona pršti. U kontrastu s njom, žuta cesta je puno vedrija u smislu osvijetljenja, boja i scenografije, pogotovo na početku kada Dorothy izađe iz Zemlje Žvakača. Predstavlja fantastičnost svijeta i naivnost od Dorothy jer ne zna gdje će ju ta cesta odvesti. Ona ju gleda kao put prema kući, prema Kansasu, što na kraju i bude istina, ali u početku nije svjesna što će sve doživjeti na tom putu. Žuta cesta kasnije poprimi i mračniju atmosferu. Promjena je primjetna kada Dorothy s Limenim Drvosječom i Strašilom prolazi po sumraku kroz šumu gdje na kraju pronalaze i Plašljivog Lava. Rubovi žute ceste su prerasli travom i krojenje drveća izbija između žutih cigli. Podsvjesno ostavlja dojam na gledateljima da su junaci ušli u prostor gdje im sudbina nije sigurna. Scene koje uklapaju misterioznog Čarobnjaka Oza sadržavaju vrlo svijetle elemente poput lica od Dorothy i tamne dijelove poput mračnih hodnika dvorca. Gledatelji ovime dobivaju osjećaj nepoznatog i ne znaju što ih čeka iza sljedećeg kuta te se potencira misteriozna atmosfera koja okružuje Čarobnjaka Oza. Saznavši njegov identitet tajanstvena atmosfera splasne. Kadrovi su i dalje osvijetljeni tvrdim svjetlom kao i ostatak filma, ali sjene nisu toliko duboke, znatiželja i strah u gledateljima od Čarobnjaka Oza nestane. Njegov identitet je otkriven i više nije okružen vatrom i dimom koji su ga činili nedodirljivim i moćnim.

Osim rasvjetom, direktor fotografije Harold Rosson koristi kreativne načine kadriranja koristeći se naglašenim rakursima i perspektivama kako bi pokazao dominaciju između zlih i dobrih likova filma. Za primjer ću uzeti scenu u filmu gdje se Dorothy s Limenim Drvosječom i Strašilom nađe u sukobu protiv Zle vještrice. Ona se fizički nalazi iznad njih, na krovu kuće, time već ima nadmoć nad njima, a korištenje donjeg rakursa za kadriranje Zle vještrice stvara dominaciju koju su autori htjeli predstaviti. Istim principom su se koristili i za kadriranje junaka, samo što su umjesto donjeg rakursa koristili gornji te se time davao dojam gledanja junaka iz pozicije Zle vještrice, dobili smo njenu točku gledišta. Junaci su u tom trenu izgledali slabo i bespomoćno. Ovo nije jedina situacija gdje se može uočiti korištenje neke vrste točke gledišta. Kadar kada Dorothy prvi put vidi magičnu zemlju Čarobnjaka Oza i kada se boje napokon pojave, mi kao gledatelji imamo osjećaj da smo s njom u isto vrijeme ušli u tu zemlju. Pratećom kamerom uočavamo svijet iz pozicije Dorothy, svijet blještavih boja. Gledatelji se ovime povezuju s likovima jer se i njima daje osjećaj uranjanja u radnju filma, oni postaju dio nje. Također pratećom kamerom se prirodno dodaje pokret i dinamika u sam film. Gledamo junake kako hodaju i plešu po cesti popločenoj

žutim ciglama. S junacima istražujemo magični svijet i nadgledamo ih tijekom njihove avanture. Unutar glazbenih točaka, direktor fotografije Harold Rosson ostavlja junake u širokim planovima što je tipično za vrijeme u kojem je film nastao. Ovime se pokazuje cijela koreografija koju su glumci izvodili i detaljna scenografija koja ih okružuje. Oni ostaju u centru pozornosti te se ne stavlja naglasak na kadriranje i kameru. Krupnih kadrova u filmu nema mnogo, češće se prikazuju blizi planovi, a napretkom radnje filma sve ih je manje te blizi planovi preuzmu ulogu krupnih kadrova. Moguća poveznica je ta da se razvitkom radnje upoznavalo sve više i više likova koji su cijelo vrijeme bili zajedno u kadrovima, pa istinsko krupno kadriranje nije ni bilo moguće. Na ovo isto možemo gledati da su kadrovi bili podjednako ispunjeni u širokom planu kako bi bili da su snimljeni i u krupnijim planovima. Skupina junaka filma ovom podsvjesnom metodom kadriranja postaje kao jedan entitet koji radi zajedno prema postizanju zajedničkog cilja. Junaci na žutoj cesti poskakuju u daljinu, a oko njih prekrasna scenografija i prekrasno oslikana pozadina koja pokazuje veličinu i duljinu puta kojeg moraju proći zajedno.

Vizualne i snimateljske odluke donesene u filmu „*The Wizard of Oz*“ su pridonijele njegovom kulturnom statusu. Korištenje Technicolora, upečatljive scenografije jarkih boja i različitih tekstura, kreativnog osvjetljenja i kadriranja pridonose uranjivanju gledatelja u magičan svijet Oza. Zajedno ovi elementi pripomažu radnji filma i naglašavaju njegovu simboliku kroz korištenje boja i raznih motiva znanih dandanas.



Slika br. 7. i 8. - kadrovi iz filma „*The Wizard of Oz*“ Victor Fleming, 1939.

3.3. *Tranzicija i eksperimentalnost (1960.-1970.)*

2.3.1. *Promjene u vizualnom stilu i u kulturnom utjecaju*

Razdoblje 60-ih i 70-ih godina u SAD-u obilježile su velike kulturne i društvene promjene. U vrijeme borbe za građanska prava, promjene u percepciji seksualnosti i rodni uloga te političkih nemira, filmovi su počeli sve više reflektirati slične teme. Promjene su snažno utjecale na sadržaj i tematiku filmskih mjuzikala. Pojavili su se nekonvencionalni pristupi i eksperimentiranje s različitim filmskim žanrovima unutar žanra filmskog mjuzikla. Redatelji se odvajaju od klasičnog pripovijedanja koje je prisutno ranijih godina. Udaljavaju se od blještavila, optimizma i visoke stilizacije mjuzikala iz zlatnog doba Hollywooda. Ovo doba je obilježeno s ispreplitanjem onog „realnog“ i „fantastičnog“, teme svakidašnjice su počele koegzistirati s istraživanjem različitih žanrova poput horora ili znanstvene fantastike. U tom razdoblju, koje se često naziva "Novi Hollywood", redatelji su pomicali granice realizma, ne samo u pričama koje su prikazivali, već i u načinu na koji su te priče ispričane. Inspiracije su vukli iz burnih društvenih i političkih skandala poput razočarenja nakon Vijetnamskog rata ili skandala Watergate⁶. Ovo su bili događaji koji su ostavili tajni otisak na psihološkom stanju Amerikanaca te su autori koristili film kao refleksiju tjeskobe i nezadovoljnosti u društvu. Tijekom ovih društvenih promjena se izrodila nova kreativnost unutar koje se način pripovijedanja u filmovima razvijao pomoću miješanja realizma s različitim žanrovima i tematikama. Filmovi su poprimili mračne i surovije teme s kompleksnim i realističnim narativima i vizualima. Pojavili su se rock mjuzikli poput „*The Rocky Horror Picture Show*“ (1975.) ili „*Little Shop of Horrors*“ (1986.) koji ubrzo postaju kulturni klasici filmske povijesti. „*The Rocky Horror Picture Show*“ redatelja Jamesa Sharmana i direktora fotografije Petera Suschitzkija je odličan primjer i rock mjuzikla i eksperimenta unutar žanra. Tema filma je isprepletana motivima vezanim za fluidnost rodnog identiteta, nešto što je bilo vrlo prisutno u društvu tog vremena. LGBTQ+ zajednica se tada krenula boriti za svoja prava jednakosti i ravnopravnosti unutar društva te su nastali pokreti poput Stonewall uprisinga⁷ koji je potaknuo mnoge autore na izradu srodnih tema homoseksualnosti i fluidnosti roda.

⁶ **Watergate, afera** politička afera u SAD-u 1972–74. koja je rezultirala ostavkom američkog predsjednika Richarda Nixona. U lipnju 1972. bila je spriječena provala u glavno sjedište Demokratske stranke, u bloku zgrada Watergate, u Washingtonu Afera je dovela do uspostave veće kongresne kontrole nad predsjedničkom administracijom.

<https://www.enciklopedija.hr/clanak/watergate-afera>

⁷ Stonewall pobuna je serija nasilnih sukoba koji su započeli 28. lipnja 1969. godine između policije i aktivista za prava homoseksualaca ispred Stonewall Inn-a, gay bara u New Yorku. Razvitkom pobune rodio se međunarodni pokret za prava homoseksualaca. <https://www.britannica.com/event/Stonewall-riots>

2.3.2. *Cabaret*

Ovaj period u američkoj kinematografiji ne može proći bez spomena Boba Fosseja i njegovog filma „*Cabaret*“ (1972.) koji je snimljen u suradnji s direktorom fotografije, Geoffrejem Unsworthom. Ovo je jedan od ključnih filmova ne samo u fazi tranzicije i eksperimentalnosti, nego općenito u žanru filmskog mjuzikla i filma kao takvog. Radnja filma „*Cabaret*“ smještena je u Berlinu tijekom 30-ih godina i u njoj primarno pratimo likove zvane Sally, Emcee i Brian.

Smještanjem radnje u nacističku Njemačku, Bob Fosse radi svjesnu i očitu odluku te se odmiče od konvencionalne forme mjuzikala. Uklanja stilizaciju, lepršavost, neozbiljnost i vedrinu iz forme mjuzikla i zamjenjuje ih s realizmom, mrakom, ozbiljnosti i pesimizmom. Izbacuje klasičnu definiciju eskapizma u svojim mjuziklima. Eskapizam je i dalje kao motiv prisutan, ali u smanjenoj i ne toliko čistoj formi. Gledatelji i dalje pobjegnu u svijet pjesme i plesa, samo je on puno mračniji i realniji od prijašnjih. Ove promijene ne mijenjaju samo radnju filma nego i njegov vizualni stil. Za razliku od filmova zlatnog doba Hollywoda, udaljavamo se vedrih i jarkih boja, koje vežemo za taj period i ulazimo u mrak, njegove zagasite boje i siluete. Autori ne brinu da svi dijelovi glazbenih točaka budu jednoliko osvjetljeni i vidljivi u svakom trenu. S pesimizmom i prijetećom atmosferom koja vlada u Berlinu tih godina, mrak i sjene koje dominiraju, pružaju gledatelju djelić straha koji je postojao u zraku. Direktor fotografije, Geoffrey Unsworth, odlučuje većinu filma, pogotovo scene u Kit-Kat klubu, snimiti u niskom ključu. Film nam otvara lik Emcee i njegovo polu osvjetljeno lice. Unutar strašne atmosfere u Berlinu i on sakriva svoje pravo lice te otkriva samo onaj mali djelić sebe na pozornici. Emcee nas uvodi u mračan i zagasit Kit-Kat klub koji je ispunjen dimom i siluetama publike koja na prvu izgleda nezainteresirano za bilo što što se dešava na pozornici. Publika koja više podsjeća na beživotne skulpture nego na ljude. Jaka stražnja svjetla iza plesača i svirača na pozornici stavljaju ih u poziciju anonimnosti i mistike koja je samo pojačana zadimljenom atmosferom. Ovi prvi kadrovi postavljaju prave temelje za atmosferu ostatka filma. Kadrovi vlaka, kolodvora i grada, s kojima se isprepliće početka filma nisu prikazani ništa vedrije. Što se tiče samog tonaliteta slike oni jesu svjetliji, ali u njima prevladava veliki udio kontrasta, samo postignut mekšim svjetlom nego što je to u Kit-Kat klubu. Kadrovi i dalje u sebi sadržavaju mračne kutove, ali su manje zastupljeniji nego u interijeru. Čak je i interijer Sallyjine sobe podosta mračan, jedino je prozor izvor svjetlijih, to jest bijelih tonova u slici. Autori se ne boje prikazati svoje likove sa sjenama na licu te se time rađa puno zanimljivija i modeliranija slika. Berlinske ulice tijekom noći su najmračniji dio filma. Moglo bi se reći da su kadrovi noćnih ulica

skoro monokromatski. Prevladaju jaka stražnja svjetla ili prednja svjetla, ali rijetko su u kombinaciji. Također prisutan je i visoki kontrast koji nastaje prikazom svijetle boje kože glumaca na skoro pa potpuno crnoj pozadini. Najsvjetliji dio filma je, ironično, kada zapjeva mladi nacist, pjesmu „*Tomorrow Belongs to Me*“. Kao mlada nada nove Njemačke, predstavlja njenu nadu za svjetlijom i moćnijom budućnošću. Autori su ovo odlučili snimiti u vrijeme zvizdana, kada ima najviše svjetla. Prikazuju mrak koji donosi budućnost s najsvjetlijim dobom dana. Prikrivaju „svijetle“ dijelove društva u mraku, a osvjetljavaju one koji su zapravo „mračni“.

Promjene osim u osvjetljenju su prisutne tijekom kadriranja i pokreta kamere. Kadriranje nije „čisto“ kao na primjer u filmu „*Wizard of Oz*“. Perspektiva i dubina prostora gradila se „prljanjem“ prvog plana. Česti su bili kadrovi u kojima je publika gradila prvi plan, ili smo Sally gledali kroz noge druge plesačice na pozornici. Ovom metodom bliskog pozicioniranja kamere i plesačice autori su „prljali“ prvi plan kao bi ostvarili perspektivu i dubinu unutar kadra koja nije bila prisutna u čistim kompozicijama prijašnjih mjuzikala. Također postoji očita odluka u korištenju užih objektivna i objektivna srednje žarišne udaljenosti. Ovime se prostor i perspektiva sužavaju te je ovo još jedna od metoda koja gradi intimu i povezanost između likova i gledatelja, a temelji se na onom podsvjesnom i ne toliko očitom. Pokreti kamere u klubu su vrlo dinamični pomalo kaotični i popraćeni dinamičnom montažom. Kamera u istom kadru prelazi s klavira, na bubnjeve, pa na trubu i natrag na klavir. Brzi šenkovi jačaju osjećaj ludosti, apsurdna i nečeg sirovog u scenama Kit-Kat kluba. Nerijetko kadar se započne i završi na apsolutno neočekivanoj poziciji. Metode koreografije koje uvodi Bob Fosse u svoje filmove stavljaju kameru i direktora fotografije u novu poziciju. Koreografije nisu više toliko „pravilne“ i „lijepo“. Prikazuju se „nepravilni“ i „neprivlačni“ pokreti tijela u plesu, nešto što do sada nije bilo prikazivano. No to ne izgleda ružno, daleko od toga, samo izgleda novo za žanr mjuzikla koji je do tada bio opsjednut s pravilnim formama. Ljudsko tijelo se tretira kao promjenjivi objekt i stavlja se naglasak na minimalne promjene poput vrtnje stopala ili pucketanja prstiju. Kamera plesače nerijetko prikazuje iz donjeg rakursa, kao da se i sami gledatelji filma nalaze u publici kluba. Kadriranje je puno „smirenije“ u scenama izvan kluba. Pokreti kamere i dalje znaju završiti na neočekivanim mjestima i situacijama, ali sama brzina pokreta je sporija i staloženija. Nema ludosti i zbrke. Kompozicije kadra su klasičnije što se tiče postave glumaca unutar kadra.

Boje filma također igraju veliku ulogu u stvaranju različitih svjetova, Kit-Kat kluba, ulica Berlina i intimnih života likova filma. Kao što možemo zamisliti, Kit-Kat klub i njegova pozornica su ispunjeni saturiranim bojama poput crvene i plave. Mnogo tamnije boje u klubu se nalaze u

prostoru publike. Jedva vidljivi tonovi tamno crvene ili smeđe boje ostavljaju mističnu i misterioznu atmosferu jer nikad ne znamo tko se nalazi u publici i tko promatra plesače, svirače i pjevače na pozornici. Doduše boje izvan kluba su puno mirnije. Prevladavaju tercijarni tonovi to jest zemljani tonovi. Pogotovo je očito to na ulicama Berlina koje poprimaju smeđe tonove te pružaju određenu dozu topline i sigurnosti na ulice Berlina. Interijeri su također ispunjeni zemljanim i toplim tonovima, ali izbalansirani s vedrinom i šarenilom Sallyjine odjeće. Ona predstavlja vedru točku u inače monotonom prostoru koji ju okružuje iako je i ona sama ispunjena problemima. Njena soba pršti od tekstura i raznih boja. Više od bilo kojeg drugog prikazanog interijera u segmentu stvarnosti.

Iz primjera filma „*Cabaret*“ primjećujemo koliko su društvene promjene utjecale na izradu mjuzikla kao žanra. Autori mjuzikala ovog vremena se odmiču od uglađenog, optimističnog stila mjuzikala ranijih godina kako bi prigrlili realističnije, grublje i političke narative. Svi vizualni aspekti ovog filma su se koristili kao komentar tadašnjeg društva, kreirajući put eksperimentalnijim mjuziklima koji potiču na razmišljanje u godinama koja dolaze.





Slike br. 9., 10., 11. i 12. – kadrovi iz filma „Cabaret“, Bob Fosse, 1972.

3.4. Ponovno pronalaženje mjuzikla kao žanra

2.4.1. Izazovi 80-ih i 90-ih godina

Razdoblje 80-ih i 90-ih godina je znano kao teška epoha za filmske mjuzikle. Te godine su označene padom i ponovnim rađanjem mjuzikla kao filmskog žanra, iako on nikada više nije doživio svoju staru slavu iz 40-ih ili 50-ih godina. Ukusi publike počeli su se mijenjati, a tržište je u to vrijeme bilo preplavljeno mjuziklima. Popularnost akcijskih blockbustera i komedija nadišla je ovaj dotad neizostavan dio američke kinematografije. Filmski mjuzikli postali su zastarjeli žanr tadašnjoj publici. Zbog velikih financijskih neuspjeha visokobudžetnih mjuzikala, produkcijske kuće nisu bile voljne riskirati daljnja ulaganja u njihov razvoj. Istovremeno, porast MTV-a i popularnost glazbenih spotova postala je veliki hit unutar društva. Unutar publike više nije bilo potrebe za još glazbenog sadržaja pošto su im želje bile i više nego zadovoljene kraćim formama.

Pojavilo se nekoliko različitih načina na koje se mjuzikl kao žanr filma pokušavao vratiti u kina i ispred gledatelja, ali ni jedan način nije bio dovoljno upečatljiv. Naznake života unutar žanra filmskog mjuzikla su se pojavljivale u filmovima produkcijske kuće Disney. Ona je upravo doživjela procvat u kasnim 80-ima i ranim 90-ima svojim animiranim mjuziklima poput „*Male sirene*“ (1989.), „*Ljepotice i zvijeri*“ (1991.) i „*Kralja lavova*“ (1994.). Ali uspjeh animiranih filmova nije značio uspjeh igranih. Oni su i dalje imali poteškoće u prodiranju do publike i u popularnost. Hollywood se ponovno vratio svojim kazališnim počecima mjuzikla te su krenuli u produkciju uspješnih Broadwayskih mjuzikla. Ovaj pokret se iz 80-ih nastavio i u 90-e. Filmovi su bili reklamirani kao ozbiljni i umjetnički projekti što je pomoglo u rehabilitaciji žanra, jer su se udaljili od komične estetike ranijih mjuzikala. Doduše projekti iz ovog razdoblja i stila su često dobivali miješane kritike. Originalno napisan od strane Tima Ricea 1978. godine mjuzikl „*Evita*“ prikazuje život prve dame Argentine, Eve "Evita" Duarte de Peron, najpoznatije žene Argentine. Njena priča je primjer kako se netko iz siromaštva može probiti do velikog bogatstva. Svojim velikim političkim utjecajem i simpatiziranjem radničke klase je dobila veliku količinu prezira u višim klasama društva. U isto vrijeme je bila najdraža i najomraženija žena u Argentini. Redatelj Alan Parker u suradnji s direktorom fotografije Dariusom Khondijem gradi sofisticirani svijet pun glamura i drame Broadwayskog mjuzikla „*Evite*“ (1996.) za kino platna. Prikazuju transformaciju Eve Peron od siromašne djevojčice do prve dame Argentine.

2.4.1. Chicago

Novi milenij je označen kao doba preporoda u žanru filmskih mjuzikala. Još pod utjecajem pada u popularnosti tijekom prošlih desetljeća, pokrenula se obnova u kojoj su autori spajali klasične i konvencionalne elemente filmskog mjuzikla, poput prikaza glazbenih točaka na prosceniju i sceni, sa suvremenim filmskim pripovijedanjima o „mračnim“ dijelovima života ili smrti. Ovo je zadovoljilo nostalgične ljubitelje filmskog mjuzikla i otvorilo vrata brojnim novim ljubiteljima. U ovom periodu mjuzikli su davali veću pažnju i naglasak na neometan prijelaz s narativnog dijela filma u glazbeni. Miješanje više glazbenih žanrova u kombinaciji s brзом montažom i brzim pokretima kamere je rezultiralo novim i svježim pristupom izrade filmskog mjuzikla. Također oživljavanje je obilježilo ispreplitanje spektakla glazbenih točki sa scenama realnog svijeta. Mjuzikli su sadržavali raskošne setove poput onih u 50-ima, ali i intimna okruženja koja su imala suvremeniji element u dramaturgiji.

Primjer uspješnog filma iz ove ere je ekranizacija Broadwayskog mjuzikla „*Chicago*“ (2002.) redatelja Roba Marshalla i direktora fotografije Diona Beebea. Izvorno ovo je satirična kazališna predstava iz 1926. godine, koju je napisala Maurine Dallas Watkins, a kasnije, 1975. godine, ju Bob Fosse adaptira u mjuzikl i zahvaljujući njemu postaje popularna. Radnja filma „*Chicago*“ je smještena u 20-im godinama i prati priče dvije žene, Velme Kelly i Roxy Hart. Obje se u isto vrijeme nađu u zatvoru osuđene na smrtnu kaznu za ubojstvo. Jedna je ubila supruga i sestru kada ih je našla zajedno u krevetu, dok je druga usmrtila svog ljubavnika nakon što je otkrila da je neće učiniti slavnom. Tijekom svog boravka u zatvoru obje se bore za slavu u očima javnosti što bi im pomoglo pri izmicanju vješala i osiguralo izlazak iz zatvora. Ovaj film akcentira kriminal i slavu koja je bila vrlo simpatizirana u 20-im godinama. Period u američkoj povijesti koji je obilježen prohibicijom i u kojem se ilegalno konzumiranje alkohola smatralo glamuroznim. U isto vrijeme događa se druga industrijska revolucija⁸ te sve više ljudi migrira u gradove. Kultura se širi, te se njome rađa Jazz, novi žanr glazbe koji je obilježio desetljeće. Gradi se svijet s kulturom koju stihovi „*Stay away from Jazz and liquor*“ iz pjesme „*We Both Reached For The Gun*“ odlično opisuju. Društvo je bilo opčinjeno jazzom i alkoholom. Svijet jazza iz kazališnog mjuzikla, redatelj Rob

⁸ Potkraj XIX. i u prvim desetljećima XX. st. također je došlo do prekretnice u razvoju industrije, odnosno do novih industrijskih revolucija. Otkrića elektromotora, dalekovodne mreže visokoga napona i trofazne struje omogućila su široku primjenu električne energije u industriji, a razvoj kemijske industrije i pojava motora s unutar. izgaranjem doveli su do nagloga razvoja petrokemijske industrije i cestovnog prometa.

<https://enciklopedija.hr/clanak/industrijska-revolucija>

Marshall i direktor fotografije Dion Beebe su stvorili uz veliku pomoć kazališnih dizajnera svjetla, Julesa Fishera i Peggija Eisenhauera. Oni su s Dionom Beebeom kreirali glazbene točke koje su bile osvijetljene kazališnom rasvjetom. Koristeći se ovim tehnikama osvjetljavanja stvorili su simbiozu između Broadwaya i Hollywooda. Također element prikaza glazbenih točaka na prosceniju i sceni je pripomogao pri nesmetanoj tranziciji iz kazališta u film i obrnuto. Autori su uveli elemente koji su učinili ovaj mjuzikl uspješnim na pozornicama Broadwaya i uklopili ih s filmskim elementima koji su napravili i filmsku adaptaciju jednako uspješnu.

Osim razlike u korištenju drugačijih rasvjetnih tijela za glazbene točke i scene „realnosti“, autori su radili veliku vizualnu razliku između ta dva segmenta filma. Glazbene točke filma su bile prikazane s vrlo saturiranim bojama poput crvene, plave, žute i ljubičaste. Dok je „realnost“ prikazana izblijeđeno s prevladavajućim sivim i blijedo plavim tonovima. Zatvor i ulice Chicaga izgledaju vrlo hladno i beživotno u usporedbi s glazbenim točkama, ali zajedno funkcioniraju i ne odskakuju jedni od drugih. „*Cell Block Tango*“ je odličan primjer toga. Ova glazbena točka započinje i završava kadrovima stvarnosti iz ćelije Roxy Hart u kojoj prevladavaju sivi i hladni tonovi. Također unutar točke se isprepliću kadrovi stvarnosti u kojima Roxy sluša sve priče spomenute u glazbenoj točki. Sama točka je ispunjena bojom, teksturom i dramatičnošću. Započinje s vrlo strmim, jakim, bijelim i hladnim izvorom svjetla iznad svih šest zatvorenica. Obasjane tvrdim izvorom svjetla ističu se unutar mračne prostorije. Na njihovim licima i tijelima dobivamo dramatične sjene koje simbolično predstavljaju njihovu mračnu narav. Tijekom individualnih nastupa svake zatvorenice, pozadina poprimi plavu boju, dovoljno tamnu da se ne nadjača glavni nastup, ali dovoljno svjetlu kako bi pozadina ostala vidljiva. Svaka zatvorenica tijekom svog nastupa je obasjana istim strmim izvorom svjetla koji ju prati u spotlightu, ali ovaj put je ono popraćeno s bočnim toplijim svjetlom za intimniji ugođaj. Toplo bočno svjetlo nestane u trenutku kada je otkriveno kako određena zatvorenica ubije svog partnera. Ona ostane obasjana hladnim izvorom svjetla, simbolizirajući hladnokrvno ubojstvo koje se desilo. Osvjetljenje je jedino bilo drugačije u segmentu kada je nastupala zatvorenica iz Češke. Ostatak likova oko nje na plesnom podiju je obasjan crvenom bojom koja se može protumačiti kao krvoproliće, dok ona jedina ostaje cijelo vrijeme obasjana u bijelome jer jedina nije počinila ubojstvo za koje je osuđena. Bijelo svjetlo na njoj reprezentira čistoću i nevinost koje ostale zatvorenice nemaju. U nastupu Velme Kelly, to jest kada potvrđuje da je ubila svog muža i svoju sestru, cijeli kadar, osim njenog lica, poprimi crvenu. Istaknuta je unutar kadra, te se ovo prikazuje kao kazališni primjer svjetlosno krupnog plana jer u samom kazalištu ne postoji krupni plan te se on postiže osvjetljenjem.

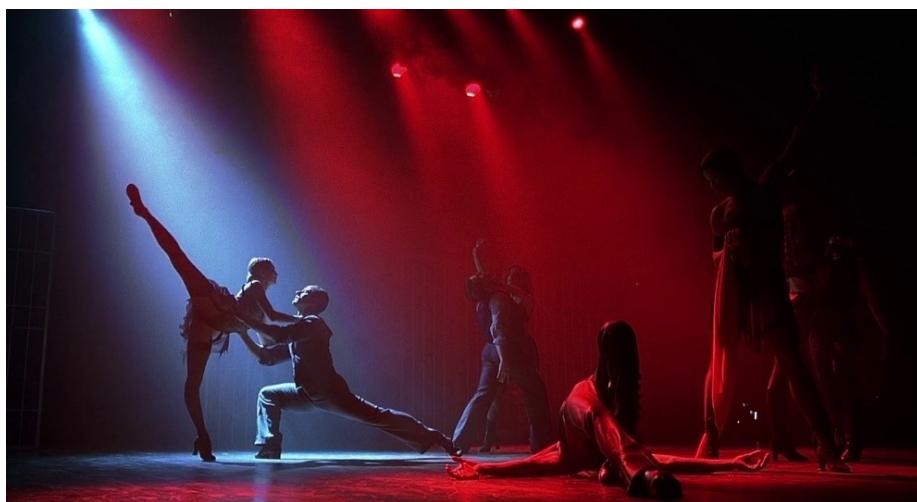
Progresom točke uklanja se boja i pojavljuju se oštri štralovi svjetla. Sjene nastale na plesnom podiju imitiraju metalne šipke zatvorskih ćelija u kojima se likovi filma nalaze. One plešu po licima glumica kao kad ih promatramo unutar njihovih ćelija. Nakon završetka zadnje solo plesne točke, prostor se u potpunosti izmjeni. On je ponovno ispunjen crvenom bojom zajedno sa zatvorenicama, sve osim češke zatvorenice koja je obasjana bijelim snopom svjetla. Pojavi se puno veći broj plesačica uz prvobitnih šest glumica. Pozadina poprimi novi izgled s brojnim crvenim ćelijama koje sadržavaju siluetirane plesačice. Finalni dio glazbene točke je ispunjen s brojnim izmjenama u svjetlu koje su bile moguće zahvaljujući kazališnoj rasvjeti. Brze izmjene iz bijele u crvenu boju te paljenje i gašenje određenog sklopa svjetala je pridonijelo ritmu i dinamici plesa unutar same plesne točke i njene tematike.

Ne želim izostaviti i pokrete kamere tijekom ove glazbene točke. Direktor fotografije Dion Beebe je često koristio četiri kamere za snimanje svake glazbene točke. Kamera A je bila na kranskoj ruci, kamera B se nalazila na tračnicama koje su se protezale između ulica pozornice, a kamere C i D, koje su služile za snimanje detalja, su bile smještene odmah do B kamere ili na portalu pozornice, a na sebi su sadržavale objektivne uže žarišne duljine. Sve četiri kamere su imale različite perspektive na scenu. Ritmične izmjene kadrova koje variraju od širokih totala cijele scene i detalja nogu ili trupa, su rezultat ovakvog načina snimanja. Kadrovi se besprijekorno preklapaju jedan s drugim. U pravim trenucima se pojavio krupni kadar i u pravom trenutku je prikazana cijela scena. Kamera je postala jedna od plesačica u filmu. U skladu je isticala njihove već naglašene pokrete. Slično je radila tijekom finalne glazbene točke kada Velma Kelly i Roxy Hart nastupaju u kazalištu. Kamera na tračnicama prolazi ispod njih u pravom trenutku kada se rese na njihovim kostimima rašire. Zahvaljujući tolikom broju kamera, nastalo je i mnogo različitih kutova i kadrova te su glazbene točke poput finalne, postigle veliku dozu dinamike u inače vrlo jednostavnoj sceni. Ona nije sadržavala kompleksne scenografske setove, brojne i šarene svjetlosne promjene, ali je naglašena s pokretima kamere. Autori su imali nevjerojatan smisao za ritam i u pravim trenucima ukomponirali njene pokrete s pokretima glumica i planovima u kojima su bili prikazani svi dijelovi koreografije, od cijelog pomaka tijela do skoro pa neprimjetnog pomaka stopala.

Scene stvarnosti u drugu ruku su bile prikazane puno prizemljenije od glazbenih točaka. Ponovno ću spomenuti paletu boja koja je bila puno bljeđa i nije posjedovala veliki koloristički raspon. Stvarnost su odlučili prikazati što realističnije kako bi se još više istakle jarke boje ekscentričnih glazbenih točaka. Razlika u kvaliteti svjetla je ostala slična po tome da su i kadrovi realnosti i kadrovi glazbenih točaka sadržavali oštre izvore svjetla, ali to je jedna od rijetkih

sličnosti. Smjerovi svjetla su bili drugačiji, za razliku od glazbenih točaka gdje su oni često bili strmi i proizlazili iz nemotiviranih izvora, realnost je bila prikazana na drugačiji način. Svaki izvor svjetla je bio motiviran. Uzmimo kao primjer scenu u sudnici tijekom Roxynog suđenja. Sudnica je sadržavala jedan glavni izvor svjetla, prozore, a ostatak prostorije je bio ispunjen sa scenografskom rasvjetom na zidovima, stolovima, fotografskim bljeskalicama i rasvjetom za televizijski prijenos suđenja. Ista scena je bila isprepletena s kadrovima glazbene točke u kojoj lik Billy Flynn pleše step ples. Ona je u ovom kontekstu predstavljala psihološke igre i spletke koje su se odigravale unutar Billyjeve glave te su se prenosile u stvarnost unutar sudnice. Bio je osvjetljen oštrim štralom svjetla plave boje u spotlightu, dok je ostatak kadra bio obasjan toplim žutim svjetlom. Ovi kadrovi su se koloristički i svjetlosno jako razlikovali od kadrova sudnice te su se autori unutar stvarnosti udaljavali od kazališnog pristupa osvjetljavanja i prikazivanja. Stvorili su ne samo svjetlosne i kolorističke, već i snimateljske razlike, u smislu pokreta kamerom i kadriranja. Pokreti su u stvarnosti bili smireniji i ponovno ću iskoristiti riječ motivirani. Često su pratili likove po kadru, dok su pokreti kamere glazbenih točaka bili vrlo ekspresivni i brzi. Ritmički su se ove dvije cjeline filma razlikovale jedna od druge te su iste te razlike pripomogle samom doživljaju filma. Gledatelji su mogli iskusiti njegove intimnije i usporenije trenutke s onim grandioznim i energičnim trenucima.

Film „*Chicago*“ je jedan od uspješnijih filmskih mjuzikala. Spajanjem kazališne atmosfere s filmskim medijem, stvoren je glamurozan svijet kriminala i jazza. Od simboličnog korištenja boje, snimanja koje je usko vezano za koreografiju plesačica i dramatične rasvjete, izgrađuje se svijet u kojem se fantazija i stvarnost spajaju te doprinose sveukupnom doživljaju Chicaga u 1920-im godinama. Ovim tehnikama autori uspješno prikazuju jedan od poznatijih Broadwayskih mjuzikla te ga je jednako prekrasno za slušati kao i za gledati.



Slike br. 13., 14. i 15. – kadrovi iz filma „Chicago“ - Rob Marshall, 2002.

3.5. *Adaptacija suvremenih pristupa*

2.5.1. *Utjecaj Postmodernizma*

Postmodernizam u filmu se može definirati kao kritika i odbijanje ideja i teorija koje su nastale u periodu modernističkog filma. On je nastao kao pobuna protiv tradicije i njenih pogleda te ih nastoji zamijeniti s boljim, novijim i revolucionarnijim inačicama. Kombinira razne pristupe u unikatnom obliku služeći se grafičkom, književnom, scenskom i vizualnom umjetnošću ili kako ga Filmski leksikon definira: „*Postmodernizam, stilsko obilježje kasnoga modernizma. Odlikuje ga popuštanje nekih središnjih normi modernizma, posebice originalnosti i inovativnosti (osobito se cijeni stilski pastiš, »recikliranje« tradic. obrazaca) te umnožavanje, često suprotstavljenih, stilskih trendova. Postmodernizam u jednom njegovom krilu obilježava stilski osvježena rekonstrukcija klas. narativnih obrazaca (J. Cameron, J. McTiernan, P. Almodóvar), a u drugom unošenje avangardnih i modernističkih obrazaca u proizvodnu i recepcijsku maticu (D. Lynch, P. Greenaway) te obnavljanje ranomodernističkoga kontrastiranja umj. filma onom populističkom i komercijalnom.*“ Cilj filma nastalog u postmodernizmu je iznenaditi i zadiviti svoje gledatelje s nekonvencionalnim ili čak i tragičnim krajem kako bi još više odstupio od tradicionalne narativne strukture filma nastalog u modernizmu.

Primjer postmodernističkog filma u žanru filmskog mjuzikla je „*La La Land*“ redatelja Damiena Chazella i direktora fotografije Linusa Sandgrena. „*La La Land*“ je priča o dvoje ljudi, Mii, ambicioznoj mladoj glumici i Sebastijanu, jazz glazbeniku. Oboje se pokušavaju probiti u svijet umjetnosti Los Angelesa te se kroz svoju potragu za uspjehom zaljube jedan u drugoga. Njihova ljubav dođe do prepreke kada moraju odlučiti žele li ostati u odnosu ili ostvariti svoje snove za koje su toliko teško radili. Gledanjem filma, osobito uvodne glazbene točke i završne sekvence, vidimo da film daje počast filmskim mjuziklima prošlog stoljeća i da je povukao inspiraciju iz filma „*Singin' in the Rain*“ te da se tu primjećuje veliki utjecaj modernizma, sa sretnim krajem i sretnom ljubavnom pričom. Elementi postmodernizma se osjete unutar strukture filma jer za razliku od modernizma daje istu količinu pažnje i radnje ženskom liku i muškom liku te sam kraj nije tipičan sretan kraj sa „*Živjeli su sretno do kraja života*“. Oboje su ostvarili svoje snove, ali jedno bez drugoga. Na neki način dođu do sretnog završetka što se u isto vrijeme provlači kao element modernizma i postmodernizma.

2.5.2. *Wonka*

Napredak vizualnih efekata kroz godine je rezultirao u njegovoj integraciji u veliku većinu filmova 21. stoljeća. Njihova uporaba može biti minimalna, od uklanjanja snimatelja i kamere unutar totala ili do velikih intervencija i izgradnje potpuno novih svjetova kao u filmu „*Avatar*“ (2009.) redatelja Jamesa Camerona i direktora fotografije Maura Fiorea. Najčešće upotrebu vizualnih efekata povezujemo s filmovima akcijskog žanra ili znanstvene fantastike. Naime tamo su oni najuočljiviji, ali to ne znači da drame ili mjuzikli ne sadrže vizualne efekte. Zapravo upotreba vizualnih efekata u mjuziklima je postala jedna od važnijih karakteristika njihovog vizualnog stila. Oni autorima omogućuju kreiranje čarobnih svjetova glazbenih sekvenci s besprijekornim prijelazima u stvarnost.

Suvremeni primjer integracije vizualnih efekata i snimljene slike je film „*Wonka*“ (2023.) redatelja Paula Kinga, direktora fotografije Chung-hoona Chunga i supervizora vizualnih efekata Grahama Pagea. Priča filma se vrti oko lika Willyja Wonke prije nego li je postao slavan čokolatijer iz romana Roalda Daha „*Charlie i tvornica čokolade*“ (1964.). Ova priča je bila ekranizirana već dva prijašnja puta. Prvi put u 1971. godini pod imenom „*Willy Wonka & the Chocolate Factory*“ u režiji Mela Stuarta i direktora fotografije Arthura Ibbetsona te drugi put u 2005. godini, „*Charlie and the Chocolate Factory*“ u režiji Tima Burtona i direktora fotografije Philippa Rousselota. Radnja filma se odvija u nedefiniranom gradu u Europi, ali znanom po najboljoj čokoladi u svijetu tijekom 1930-ih godina. Tada mlad, ambiciozan, ali i naivan Wonka pokušava napraviti svoj utisak u svijetu čokolade. No njegovi pokušaji probijanja u zatvoreni krug čokolatijera ne prolaze kako je on zamislio. Te uz pomoć likova Noodle, Lottie, Cruncha, Piper i Larryja ostvaruje svoj cilj.

Magični i inovativni svijet Willyja Wonke, autori su stvorili pomoću vizualnih efekata. Direktor fotografije Chung-hoon Chung i supervizor vizualnih efekata Graham Page su usko kolaborirali unutar izrade filma. Tim zadužen za vizualne efekte je nastojao u postprodukciju prenijeti isti način osvjetljavanja koji je Chung-hoon Chung koristio tijekom produkcije. Također su omogućili prikaz maštovitih i složenih scenografskih rješenja s promjenjivim bojama, teksturama i detaljima koji stvaraju bajkoviti svijet. Wonkina prva trgovina u središtu sadrži veliko čokoladno stablo trešnje oko kojeg putuje voda prekrivena šljokicama i cvijeće od čokolade. Ulazak u trgovinu ostavlja potpuno magičan utisak i budi nostalgiju u gledateljima koji se sjećaju čitanja knjige dok su bili djeca. Cijeli je prostor ispunjen čokoladom i kreacijama od nje, sve što djeca žele. Svi ovi elementi su tu zahvaljujući kombinaciji vizualnih efekata sa scenografijom.

Tijekom faze postprodukcije, apliciraju se dodatni detalji, teksture ili pokoji čarobni sjaj te se njihovim dodavanjem omogućuje gledateljima sanjivo iskustvo u čudesnoj trgovini.

Svjetlosne atmosfere kroz film su često sadržavale meko svjetlo. Scene eksterijera su prikazane ambijentom oblačnog neba koje podsjeća na London. Dok su scene u interijeru najčešće bile prikazane kontrastnim, ali i dalje mekim $\frac{3}{4}$ smjerom svjetla s paletom boja koja se sastojala od hladnijih i toplijih tonova. Uvijek je postojao u kadru vidljivi i dominantni topli izvor svjetla poput vidljivih žarulja ili svijeća, a oni su bili u kombinaciji s hladnijim sjenama i hladnijim elementima scenografije. Ovime su postigli ne samo svjetlosni nego i koloristički kontrast toplo hladnoga. Iako je postojao element hladnih tonova unutar interijera, njih su i dalje nadvladali toplo zlatni tonovi koji su pružali intimnije momente unutar scene. S druge strane eksterijeri su bili prikazani nešto hladnije s manjkom toplih tonova. Oni nisu bili u potpunosti uklonjeni. Još uvijek su sadržavali toplinu kako se ne bi u potpunosti odvojili od scena interijera, ali su bili minimalno korišteni da se ipak napravi razlika između ta dva prostora. Kontrast se također gradio pomoću stražnjih svjetla koja su osvjetljavala krupne kadrove likova. Lica glumaca su ovime bila modelirana pod mekim svjetlom. Uz meko i modelirajuće svjetlo koje je bilo motivirano vremenom ili vidljivim izvorima svjetla, imamo i klasične primjere nemotiviranog svjetla filmskog mjuzikla. Dobar primjer je prva glazbena točka kojom se otvara film, „*A Hatful of Dreams*“ gdje Wonka silazi s broda i ulazi u grad. Pjeva o svojoj ambicioznosti i koliko je opčinjen gradom, sanjari te i mi kao gledatelji s njim ulazimo u svijet sanjarenja. Usred glavne zgrade gdje se nalaze tri najbolja čokolatijera je vrhunac glazbene točke. Opčinjen s doživljajima jednostavno ne može suzdržati svoje uzbuđenje te kreće plesati usred zgrade. Došao je na mjesto o kojem je sanjao od malih nogu. Uočivši napušten prostor trgovine unutar zgrade, njegova mašta prelazi i u stvarnost. Svjetlosno se kadar mijenja. On poprima ljubičastu boju svjetla, s plutajućim akcentima koji podsjećaju na svjetlo emitirano disko kuglom. Wonkino lice je osvjetljeno žutim izvorom svjetla. Radi se komplementarni kontrast između boja i time se on još više ističe unutar skupine plesača. Ovom glazbenom točkom autori su prikazali klasičnu glazbenu točku mjuzikala. Veliki broj plesača, svjetlosne promjene i ulazak u ono podsvjesno. Mi kao gledatelji smo uvjereni da usred zgrade pleše s tridesetero ljudi s kišobranima koji na sebi imaju napisano njegovo prezime i ništa od toga ne izgleda nestvarno dok se ne postavi druga perspektiva na situaciju. Brzo se prekida ulazak u podsvjesno s komičnim momentom kada policajac primijeti Wonku kako sam usred bijelog dana pleše unutar zgrade. Na vrhuncu glazbene točke isti ga policajac prekida jer je ovaj prostor označen s „*No Daydreaming*“ znakom te i mi sami zaključujemo da se često događaju ovakve stvari unutar zgrade ili čak i grada.

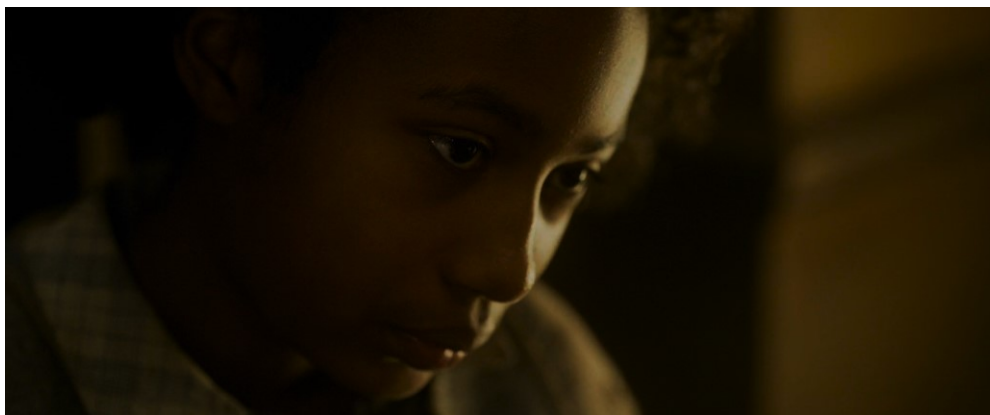
Još jedna scena, to jest glazbena točka koja se može povezati s glavnom zgradom je znana pod naslovom „*For a Moment*“. Ona je također dobar primjer suradnje između direktora fotografije Chung-hoon Chunga i supervizora vizualnih efekata Grahama Pagea. Tijekom glazbene točke Wonka i Noodle pomoću mnogobrojnih balona lete preko grada i slijeću na glavnu zgradu. Ovu scenu isto možemo gledati kao suvremeniju i tehnički napredniju scenu leta od one u glazbenoj točki „*Beautiful Girls*“ iz filma „*Dames*“ (1934.) redatelja Busbyja Berkeleyja. Iako je i ona sama za to vrijeme vizualno bila napredna i vizualno atraktivna. Ovdje kao i u filmu *Dames*, likovi su lebdjeli u zraku pomoću žica, ali za razliku od filma *Dames*, tim iza vizualnih efekata je stvorio cijeli grad, uključujući i zgradu na koju likovi slijeću. Stakleni krov zgrade propuštao je svjetlo te mekim i toplim izvorom svjetla obasjavao naše likove. Osim stvaranja grada, trebalo je i stvoriti svjetlo koje se emitiralo iz zgrade. Ono se moralo tonalitetom i kvalitetom uskladiti s onim koje je osvjetljavalo glumce tijekom inicijalnog snimanja na Chroma key⁹ pozadini. Glazbena točka završava s istim policajcem koji je u zgradi prekinuo Wonku usred njegovog maštanja tijekom prve glazbene točke. Policajac uočava Wonku i Noodlea kako se s velikim brojem balona spuštaju niz zgradu. Zanimljivo je kako autori rade poveznicu s prvom glazbenom točkom, *A Hatful of Dreams* i da na istome mjestu i s istim likovima prekida njihovo maštanje. Iako za razliku od prve glazbene točke, ovdje autori ostavljaju ono magično što se dešava unutar nje te se uklanja granica između realnosti i svijeta mašte. Elementi ta dva svijeta su prije bili odvojeni kao u prvoj glazbenoj točki gdje tridesetero ljudi nije plesalo oko Wonke, ali sada su se spojili u jednu cjelinu. Možemo zaključiti da su autori odlučili spojiti ta dva svijeta u jedan kako bi filmski svijet Wonke prikazali iz perspektive njegove mašte te su se svjetovi sve više spajali kako je radnja filma išla dalje.

No Wonka nema samo utjecaj na gledatelje, ima utjecaj i na pokrete kamere. Oni su fluidni kroz cijeli film te reflektiraju njegovu poletnu i ekscentričnu osobnost. Kamera prati svaki njegov pokret i pleše s njim. Scene se ovako predstavljaju na aktivniji i vedriji način koji pripomaže mjuziklu i njegovim glazbenim točkama. Gledatelji cijelo vrijeme prate događaje koje slijede unutar scene. Direktor fotografije Chung-hoon Chung u intervjuu za *British Cinematographer* je izjavio da nema posebnih i novih tehnika koje je uveo u snimanje ovog filma i da mu je glavni cilj bila diferencijacija između likova. Također navodi da je koristio anamorfne objektivne koji su mu omogućili lakše razdvajanje likova pomoću dubine i izobličenja. „*Moj cilj u ovom filmu bio je diferencijacija. S brojnim likovima, koristio sam anamorfne ili sferne elemente – dubinu,*

⁹ Chroma key je metoda koja zamjenjuje unaprijed definiranu boju, tzv. ključnu boju, u snimljenom materijalu – i umetne (digitalni) sadržaj poput grafikona, mapa i animacija ili ga kombinira s materijalom iz druge snimke <https://www.vegascreativesoftware.com/us/video-effects/guide-to-chroma-key-and-green-screen/>

zakrivljenost i izobličenja – kako bih razlikovao svaki lik.“- Chung-hoon Chung. Široke totale u kombinaciji sa švenkovima koristi za prikazivanje raskošne scenografije unutar glazbenih točaka. Iz ovoga se ponovno vidi utjecaj starih filmskih mjuzikala iako film nema mnogo velikih glazbenih točaka. Tijekom intimnijih trenutaka filma, gdje Wonka razgovara s nekim od svojih prijatelja, oni su prikazani u puno krupnijim planovima koji se usredotoče na njihova lica i reakcije. Često su to scene gdje jedan od likova priča o svojoj prošlosti i gdje drugi lik suosjeća s njime. Tu raste povezanost između likova i gledatelja.

Vizualni stil filma „*Wonka*“ je detaljno izrađen spoj kolaboracije unutar vizualnih efekata, scenografije, snimanja i rasvjete. Od nadopunjavanja scenografije s nadrealnim teksturama i detaljima pomoću vizualnih efekata do svjetla koje je svaki kadar i svaku glazbenu točku upotpunilo sa svojim bojama i kontrastima. Snimanje je služilo kako bi gledatelja uvelo u čarobni i fantastični svijet čokolade. Film „*Wonka*“ ponovno ekranizira svijet koji je Roald Dahl napisao u 1964. godini, ali ga oživljava na nov i uzbudljiv način.





Slike br. 16., 17., 18. i 19. – kadrovi iz filma „*Wonka*“ Paul King, 2023.

3. ZAKLJUČAK

Ponovnim gledanjem većine filmova i prvim gledanjem nekih od filmova, moje znanje ne samo o povijesti nego i o načinu na koji autori pristupaju filmskim mjuziklima se produbilo. Od ljubavnih i vedrih tema klasičnih mjuzikala, do njegovog preporoda i transformacije žanra, pada u popularnosti i na kraju adaptacije suvremenih stilova pripovijedanja i prikaza.

Kronološki prolazeći kroz filmske epohe i analizirajući vizualne stilove svakog filma shvatila sam koliko je važan aspekt tehničke inovacije i koliko je on dirigirao ekspresivnost unutar kreiranja snimateljskog vizualnog koncepta. Isto tako ne mogu zaboraviti ni periode u kojima su nastajali mjuzikli. Ponovno ću spomenuti tragičan period Velike gospodarske krize. Psihički je bio težak period za sve ljude diljem svijeta. Njena pojava se paralelno dešavala sa zlatnim dobom Hollywooda i popularizacijom mjuzikala. Produkcija mjuzikala je u to vrijeme bila u punoj snazi. Tri desetljeća nakon završetka gospodarske krize, publika se zasitila filmskog mjuzikla. Produkcija je pala, te su i autori krenuli novim vodama. Tijekom 70-ih se dogodila velika revolucija unutar ovog žanra. On je postao mračniji i u tematici i u vizualnom stilu. Ratne teme i teme otkrivanja svog identiteta unutar društva su postale popularne u svim aspektima umjetnosti ne samo u mjuziklima. Način na koji su autori pristupali vizualnom stilu se produbio. Od kadriranja, pokreta kamerom i svjetla. Sve je dobilo novo i promišljeno značenje koje se prenijelo i u nadolazeće epohe. Sada kada gledamo suvremene filmske mjuzikle očekujemo elaborirane pokrete kamerom i komplicirane i efektne svjetlosne sklopove. Svaki film je vizualno drugačiji od drugoga i primjećujemo mnogo više pristupa u razmišljanju.

Kao završnu misao u ovom pisanom radu htjela bih nadodati da se moja ljubav prema određenim filmovima koje sam spomenula u ovom radu, a i mjuziklu kao filmskom žanru samo pojačala. Kroz detaljne analize snimateljskih pristupa u filmovima svih epoha sam zaključila da je svaki snimateljski postupak opravdan kada krene glazbena točka. Tijekom nje sve je moguće jer se bavimo s nečim što je u podsvijesti lika filma te je direktor fotografije u mogućnosti napraviti sve od minimalnih intervencija do brišućih pokreta kamerom koji prolaze kroz cijeli set, šarenih svjetlosnih točaka i neobičnih kompozicija.

4. BIBLIOGRAFIJA:

Knjige:

Barrios, Richard: *A Song in The Dark*, Oxford University Press 1995.

Altman, Rick. *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington 1989.

Brown, Simon, Street, Sarah, Watkins, Liz. *Color and the Moving Image: History, Theory, Aesthetics, Archive*, Routledge, 2013.

Haines, Richard W. *Technicolor Movies The History Of Dye Transfer Printing*, McFarland & Company, Inc., Publishers Jefferson, North Carolina, and London 1957. – 1993.

Feuer, Jane. *The Hollywood Musical*, Library of Congress Cataloging-in-Publication 1982.

Keating, Patrick. *Hollywood Lighting From the Silent Era to Film Noir*, Columbia University Press 1970. – 2010.

Internet stranice:

<https://theasc.com/articles/behind-the-curtain-wizard-of-oz>

<https://theasc.com/magazine/feb03/razzle/index.html>

<https://britishcinematographer.co.uk/chung-hoon-chung-asc-wonka/#:~:text=Wonka's%20cinematography%20shifted%20unexpectedly,in%20shaping%20the%20film's%20vision>

<https://www.animationmagazine.net/2024/01/crafting-a-magical-confection-the-vfx-of-wonka/>