Kodiranje kod Rubena Östlunda

Nanut, Jasna

Master's thesis / Diplomski rad

2016

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://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:721854

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art







SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
ODSJEK FILMSKE I TV REŽIJE: IGRANI FILM

Studentica: Jasna Nanut

KADRIRANJE KOD RUBENA ÖSTLUNDA

Diplomski rad

Mentorica: Snježana Tribuson, prof.

Zagreb, 2015.

SADRŽAJ

Uvod.....str. 2

I. O Rubenu Östlundu.....str. 3

I.I. Filmografija.....str. 6

I.II. O filmu *Force Majeure*.....str. 10

II. Östlundov „realizam sada“.....str. 13

II.I. Kadar-sekvence, off prostor i nordijski humor.....str. 13

II.II. Kadriranje po osi.....str. 20

II.III. Kompozicija i izrez kadra.....str. 22

II.IV. Seting.....str. 24

II.V. Svjetlo i boja.....str. 26

II.VI. Digitalni pokreti kamere.....str. 28

II.VII. Kamera, objektivi i format slike.....str. 30

II.VIII. Ključni faktor: vrijeme.....str. 31

II.IX. YouTube fanatik.....str. 31

II.X. Rad s glumcima i mizanscena.....str. 32

Zaključak.....str. 34

Filmografija i izvori.....str. 36

UVOD



Švedski redatelj Ruben Östlund jedan je od stilski najzanimljivijih i tehnički najinovativnijih europskih redatelja. Njegove filmove odlikuje opservacijski realizam, oni su u suštini psihološke studije koje dubinski istražuju mehanizme ljudskog ponašanja. Zanatski, prepoznatljiv je po digitalnim pokretima kamere i vrlo specifičnom kadriranju koje je tema ove radnje, a koje ga čini jednim od najzanimljivijih redatelja digitalnog doba.

Östlundov autorski pristup je distanciran, hladan i objektivan, neosuđujuć, opservacijski. Njegov kadar ima kubrickovski štih, geometrijske je kompozicije, najčešće statičan, dug, intenzivan. Njegov redateljski stil temelji se na vrlo specifičnom vizualnom stilu, kombiniranju neugodnih situacija, crnog humora i dramatičnih trenutaka. Iako minimalistički i sterilan, njegov vizualni stil nije 'nevidljiv' kao kod primjerice braće Dardenne, već je estetski vrlo upečatljiv. Östlund i na najneatraktivnijoj lokaciji kao što je trgovački centar uspijeva snimiti vizualno impresivan kadar.

Iako je kadriranje zanimljivo u njegovu cjelokupnom opusu, u ovom radu fokusirat ću se na Rubenov posljednji film *Force Majeure* (2014.), u Hrvatskoj preveden kao *Turist,* jer objedinjuje redateljske postupke kojima se dosad služio, i predstavlja njegov autorski vrhunac. Ostale ću njegove filmove spominjati usput.

Namjera mi je analizirati kadriranje u *Force Majeureu* kako bih bolje shvatila na koje načine i kojim sredstvima Östlund postiže vizualnu upečatljivost, dramsku napetost, humor i ritam. O tome još nije napisana knjiga niti esej, pa ću se većinom oslanjati na intervjue s Östlundom i analize njegovih filmova. Posebno mi je zanimljiv njegov proces kroz koji dolazi do odluka gdje postaviti kameru i kako uspostaviti kadar jer u tome je uistinu jedinstven. Još na početku karijere uspostavio je svoj način rada na setu koji razvija već 12-ak godina. Može se slobodno reći da ga je doveo do savršenstva.

I. O RUBENU ÖSTLUNDU



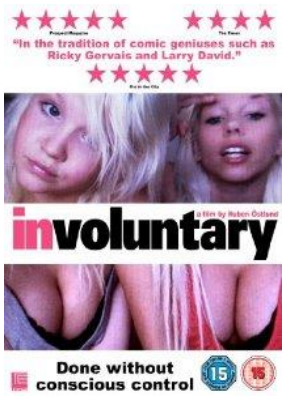
Rođen je 1974. na švedskom otoku Styrso. Studirao je grafički dizajn, a potom upisao režiju na Sveučilištu u Göteborgu gdje je upoznao producenta Erika Hemmendorffa s kojim je 2002. osnovao produkcijsku kuću Plattform Produktion. Kao strastveni skijaš, u mladosti je režirao filmove o ekstremnom skijanju i pritom razvio sklonost dugačkim kadar sekvencama, jer u skijaškim filmovima rez se koristi samo kako bi se pokrila greška. U sto radnih dana snimio bi final u trajanju od 30 minuta pa se po dolasku na studij režije čudio kad je doznao da se dugometražni filmovi od 90 minuta snimaju u prosjeku 30 dana. I danas mu je to neprihvatljivo. Već prvi film, *The Guitar Mongoloid* (orig. *Gitarrmongot*, 2004.) koji traje 89 minuta, snimao je 60 dana.

„Formalna ograničenja stvaraju energiju“, kaže Ruben. Strogim i formalnim pristupom, stilski je blizak pedantnoj staloženosti Austrijanca Michaela Hanekea i vizualnoj sterilnosti sunarodnjaka Roya Anderssona, no od njih se bitno razlikuje. Dok poput Anderssona uspješno kombinira komediju i dramu, Rubenov kadar nije nadrealno šokantan kao Anderssonov, već krajnje realističan. I ne voli (bizarne) masovne scene kao Roy. Za razliku pak od Hanekea, Ruben je vrlo sklon digitalnoj obradi slike te posjeduje smisao za humor, zbog čega je i dobio nadimak 'Haneke sa smislom za humor'.

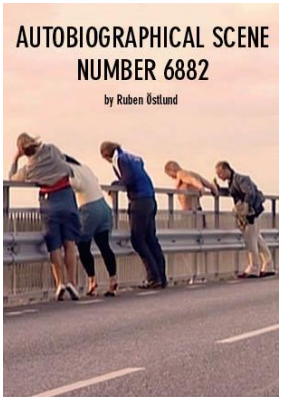


Östlund i njegov producent Erik Hemmendorff





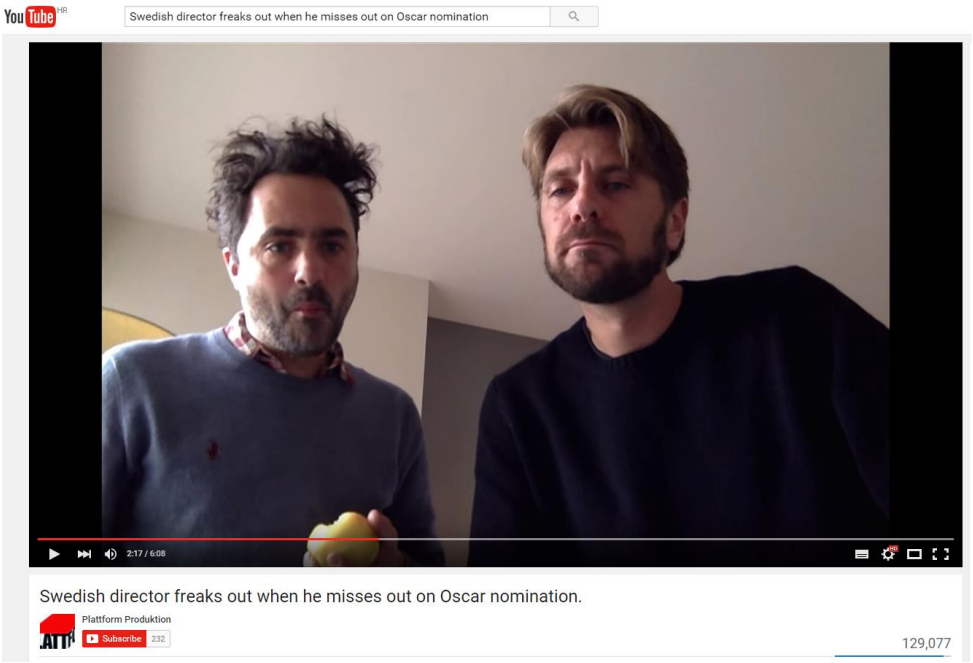




Östlund se u filmovima bavi tragikomičnom opsesijom ljudi self-imageom, socijalnom uvjetovanošću, rodnim ulogama i općenito temama koje je teško obraditi pristojno, politički korektno. Njegov interes formirao se tijekom odrastanja. Oba roditelja su mu profesori. Majka se bavi socijalnim studijama, a na njenom je istraživanju bazirao scenu u filmu *Involuntary* (orig. *De ofrivilliga*, 2008.) koja rekreira eksperiment gestalt psihologa Solomona Ascha o konformizmu. Subjekt je upitan koja je crta na ploči najdulja. Svi u učionici kažu da je najkraća crta najdulja pa se subjekt, pod pritiskom grupe, usprkos svojoj prirodi, složi. *„Svi smo mi proizvodi vanjskih društvenih pritisaka koji su u konfliktu s našim genetski uvjetovanim potrebama da pripadamo i sačuvamo obraz, identitet“*, kaže Östlund. Uz to misli da današnja kinematografija većinom reproducira nešto što postoji samo u kinematografskom svemiru: *„Mnogi filmovi bave se temama koje smo vidjeli već toliko puta. Ja želim sagledati sistem s drukčije sociološke perspektive, omogućiti razumijevanje onih koji čine loše stvari, kao i onih koji imaju mogućnost postupiti ispravnije. U većini anglosaksonske kinematografije imamo heroja, lika s pozitivnim uvjerenjima i namjerama. On naiđe na anti-protagonista i na kraju pobijedi dobro. Ja se radije bavim mehanizmom ljudskog postojanja“.*



Nedavnu retrospektivu svojih filmova u Americi Östlund je otvarao neslužbenim kratkim moku-dokumentarnim filmom *Švedski redatelj poludi kad ne dobije nominaciju za Oscara* (orig. *Swedish director freaks out when he misses out on Oscar nomination*, 2015.). Film je snimljen u jednom kadru kao video blog i postavljen je na YouTube. Prikazuje Rubena i producenta Hemmendorffa kako u hotelskoj sobi uživo gledaju objavu nominacija za Oscara za najbolji strani film i sve su nervozniji, ljući i razočaraniji kako *Ida* Pawela Pawlikowskog (2013.) dolazi u prvi plan, a oni izvise.



I.I. Filmografija

Östlund je debitirao 2004. filmom *The Guitar Mongoloid* koji je snimao kroz nekoliko godina, kako mu je to dozvoljavao budget. To je crnohumorna drama o usamljenim, pomaknutim ljudima koji žive u fiktivnom gradu Jöteborgu koji veoma nalikuje stvarnom Göteborgu gdje Östlund danas živi i radi. Dječak na krovu zgrade pomiče antene zbog čega stanari ne vide TV program. Žena izlazi iz stana pokazujući znakove kompulzivnog ponašanja. Mladići uništavaju sve bicikle na koje naiđu. Dvojica muškaraca nagovaraju trećeg, zamućena lica, da sudjeluje u Ruskom ruletu...




Scene iz filma The Guitar Mongoloid (2004.)

The Guitar Mongoloid nema klasičnu naraciju već opisuje stanja i osjećaje Šveđana u novom tisućljeću, kroz kadar-sekvence snimljene fiksiranom kamerom, koje će postati jedno od glavnih obilježja Östlundova stila. U filmu glume većinom naturščici.

Časopis Variety prozvao je autora dalekim rođakom sunarodnjaka Roya Anderssona, a sam film kultnim klasikom. Nagrađen je nagradom FIPRESCI na Moskva Film Festivalu.



2005. snimio je kratki film *Autobiografska scena broj 6882* (orig. *Scen nr: 6882 ur mitt liv,* trajanje: 9 minuta) o grupi prijatelja od kojih jedan namjerava skočiti u rijeku.

Scena iz filma Autobiografska scena broj 6882 (2005.)

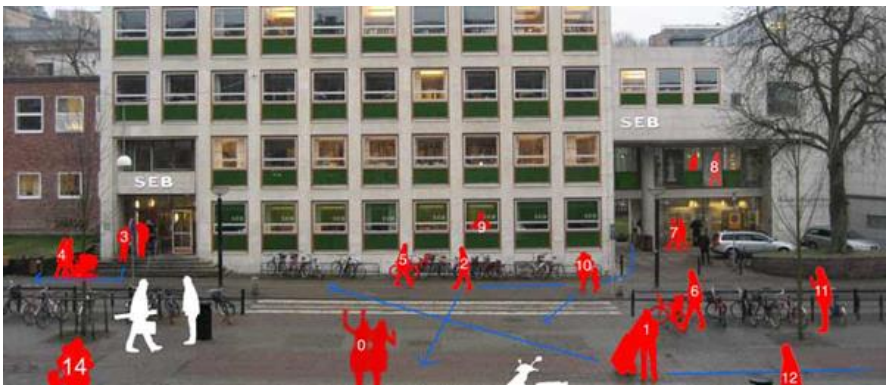
Film je snimljen u tri kadar-sekvence. Kamera je fiksirana, udaljena od aktera. Osvojio je nagrade na festivalima u Edinburghu, Hamburgu, Milanu, Odensi i Uppsali te je bio nominiran za najbolji europski kratki film.



Scena iz filma Involuntary (2008.)

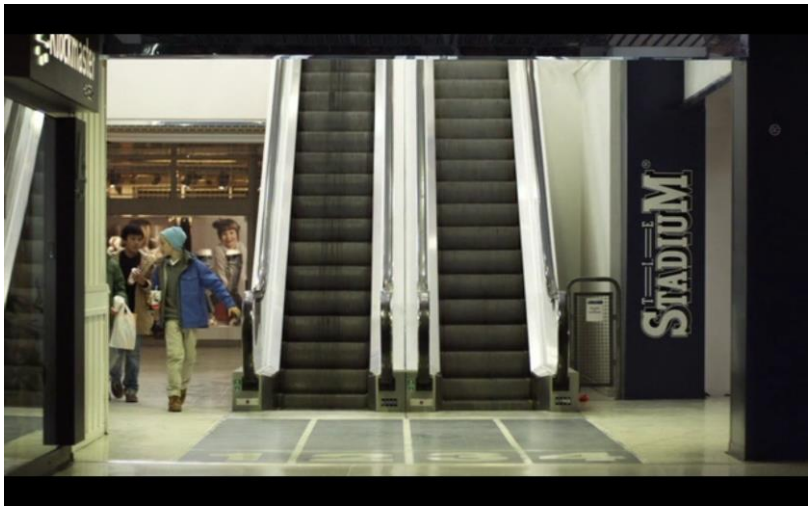
Östlundov drugi dugometražni film *Involuntary* (orig. *De ofrivilliga*, 2008.) premijerno je prikazan u kanskom programu Un Certain Regard. Prozvan 'tragičnom komedijom ili komičnom tragedijom' film paralelno prati pet priča koje analiziraju ljudsko ponašanje u grupi. Opet kadar sekvence, opet fiksirana kamera. Film je osvojio nekoliko nagrada na svjetskim festivalima te je bio švedski konkurent za Oscara za najbolji strani film.

Dvije godine kasnije, 2010., Östlund je osvojio Zlatnog medvjeda u Berlinu i Grand Prix na Tampere Film Festivalu za najbolji kratki film *Incident By a Bank* (orig. *Händelse vid bank*, 2009., trajanje: 12 min.). Snimio ga je kao detaljnu rekonstrukciju istinitog događaja kojem je osobno svjedočio, kad je s producentom prolazio gradom i naišao na pljačku banke. Film izgleda kao da je snimljen u jednom kadru, ali je zapravo kombinacija više repeticija, što je postigao korištenjem digitalnog zooma u montaži.



Nacrt za Incident By a Bank (2009.)

Njegov treći film *Play* (2011.) prikazan je u kanskom programu The Director's Fortnight gdje je osvojio nagradu Coup de Coeu. Radi se o petero crnih tinejdžera, djece imigranata, koji teroriziraju troje mlađih dječaka, dvoje bijelaca i jednog Azijata iz višeg društvenog sloja. U politički korektnom društvu prolaze nekažnjeno, sve dok im otac jednog od dječaka ne očita bukvicu na gradskom trgu pred slučajnim prolaznicima koji stanu na stranu malih delikvenata (*„Dijete je i još je imigrant. On je dvostruko ranjiviji!"*). I ovaj je film snimio u kadar sekvencama s fiksiranom kamerom te je nastavio koristiti digitalni zoom i švenk.



Play (2011.)

Force Majeure (2014.) je njegov četvrti film. Prikazan je u Cannesu, u programu Un Certain Regard gdje je dobio nagradu žirija. To je prvi Östlundov film koji je doživio američku distribuciju, egzistencijalna drama koja se događa u luksuznom skijalištu u francuskim Alpama gdje Šveđani Tomas, supruga Ebba i njihovo dvoje djece provode odmor. Dok ručaju na terasi hotela, prema njima krene snježna lavina. Tomas je isprva opušten misleći da se radi o kontroliranoj lavini, a onda pobjegne glavom bez obzira, napuštajući Ebbu i djecu. Ironično, ispostavlja se da lavina uopće nije došla do restorana, već se zaustavila ispred njega. Obitelj preživljava i suočava Tomasa s njegovim kukavičlukom.







Ruben trenutno radi na novom projektu, filmu *The Square* koji je bazirao na osobnom iskustvu. Hodao je cestom. Čovjeku do njega dotrčala je žena u zagrljaj i povikala: „Morate mi pomoći, ubit će me!“. Nekoliko sekundi kasnije dotrčao je muškarac i počeo vikati na ženu, a čovjek do Rubena mu kaže: „Moraš mi pomoći“. Obojica su bili prestravljeni. Ista stvar dogodila mu se nekoliko dana kasnije u restoranu pa je shvatio da se zapravo radi o triku za pljačkanje jer je u prethodnoj epizodi ostao bez mobitela. Istrčao je iz restorana kako bi zaustavio pljačku, ali je žena uprla prst u njega i povikala: „To je on!“. Lopovi su se opet izvukli.

The Square je bazirao na gubitku empatije u modernom društvu, premisi da smo na javnim mjestima u strahu od nasilja, sramoćenja i gubitka obraza najčešće pasivni promatrači. U filmu će na gradskom trgu biti označen kvadrat, metafora za društvo, u koji će ljudi moći zakoračiti ukoliko trebaju pomoć. Međutim, okupirat će ga prosjaci...

I.II. O filmu *Force Majeure*



Scenarij i režija: Ruben Östlund

Uloge: Johannes Kuhnke, Lisa Loven Kongsli, Brady Corbet, Jakob Granqvist, Kristofer Hivju

Producenti: Philippe Bober, Erik Hemmendorff, Marie Kjellson

Direktor fotografije: Fredrik Wenzel

Montažer: Jacob Secher Schulsinger

Scenograf: Josefin Åsberg

Kostimografkinja: Pia Aleborg

Glazba: Ola Fløttum

Godina proizvodnje: 2014.

Produkcijska kuća: Platform Produktion (švedsko-francusko-norveško-danska koprodukcija)

Budget: 4.000.000 €

Trajanje: 120 minuta

Aspect Ratio: 2.35 : 1

Kamera: Arri Alexa, Hawk Anamorphic Lenses

Lokacije: Copperhill Mountain Lodge, Åre, Jämtlands län, Švedska (interijeri); Les Arcs, Savoie, Francuska

Nagrade: Cannes Film Festival's Un Certain Regard Jury Prize, nominacija za Zlatni globus, Houston Film Critics Society Award, Austin Film Critics Association Award, Bodil Award, Broadcast Film Critics Association Award, Chicago Film Critics Association Award, Dallas-Fort Worth Film Critics Association Award, Guldbagge Award, Göteborg Film Festival Award, International Cinephile Society Award, National Board of Review USA Award, North Carolina Film Critics Association Award, Oklahoma Film Critics Circle Awards, Palm Springs International Film Festival Award, Pancevo Film Festival nagrada publike, Phoenix Critics Circle Best Int'l Film tied with *Ida*, San Diego Film Critics Society Awards, Seville European Film Festival Award, Southeastern Film Critics Association Awards, Toronto Film Critics Association Award, Vancouver Film Critics Circle Award, Washington DC Area Film Critics Association Award



Cannes Film Festival 2014., ekipa filma Force Majeure

Force Majeure je opservacijska komedija o ulozi muškarca u modernom društvu i obitelji, ali isto tako i žene. U suštini se bavi rodnim esencijalizmom. Inspiraciju za film Östlund je pronašao u pitanju koje ga je dugo intrigiralo: kako ljudi reagiraju u neočekivanim situacijama katastrofe? Njegovi prijatelji, švedski par, bili su na odmoru u Južnoj Americi gdje su sudjelovali u neočekivanoj uličnoj pucnjavi. Suprug je instinktivno pobjegao u zaklon i ostavio ženu nezaštićenu. Po povratku u Švedsku, ona je nakon čaše-dvije vina neprestano ponavljala tu priču. Östlundu se priča svidjela pa ju je počeo istraživati.

„Kao inspiracija i baza za scenarij poslužile su mi i sociološke studije“, kaže. *„Recimo, stopa razvoda je izuzetno visoka nakon što čovjek preživi otmicu aviona, zato jer se radi o kriznoj situaciji u kojoj odjednom vidiš partnerovu stranu koju još nisi upoznao i pomisliš da više ne*

želiš dijeliti život s tom osobom. Druga studija bila je o brodskim nesrećama. Smiješno je kako imamo predrasude o ljudskom ponašanju u takvim situacijama, o potonuću Titanica na primjer. Volimo vjerovati da su žene i djeca prvi napuštali brod, dok je kapetan ostao na brodu sve dok nije potonuo. Međutim, statistike kažu da takve katastrofe najčešće preživljavaju muškarci određene dobi. Muškarci imaju sposobnost ponašati se egoistično u kriznim situacijama. 99 % preživjelih u takvim nesrećama napravili su nešto zbog čega se osjećaju krivima".



II. ÖSTLUNDOV „REALIZAM SADA“

Kadar je određen onime što se u njemu vidi. To je prvenstveno sadržaj kadra, odnosno prizor u vidnome polju, u izrezu tj. mizanscena, zatim način na koji se to vidi, tzv. parametri kadra, a to su izrez, plan, rakurs i pokret kamere, te njegovo trajanje. Određivanje tijekom snimanja što će se i kako vidjeti u kadru naziva se kadriranje. A ono je kod Östlunda vrlo specifično. Tj. općenito je – nespecifično.

Njegov filmski jezik razvijao se sa svakim njegovim filmom. Još u filmskoj školi s producentom Hemmendorffom raspravljao je o digitalnim video kamerama i digitalnoj montaži, vjerujući da predstavljaju budućnost, inovaciju važnu poput Novog vala. „Htjeli smo snimati nove filmove s novim medijima i novim narativnim pristupom“, kaže Hemmendorff. Već tada su shvaćali da nije presudno imati puno novca, već dovoljno vremena za snimanje. Digitalna kamera također omogućava glumcima da ne osjete pritisak samog snimanja. Nema više ograničenja filmske role.

Kako je Ruben vješt sa Photoshopom i sličnim programima za obradu slike, primijenio je taj tada 'punkerski stav' i postigao neposredan efekt koji je danas svjetski priznat. Rano je shvatio da slici može dodavati i oduzimati određene elemente, razvivši teoriju koju je nazvao „Realizam sada“ („Now-Realism“), a koja se bazira na tome da u stvarnom vremenu treba snimati samo scene koje su toliko autentične da je gledatelju moguće iskusiti ih i osjetiti emocije upravo zbog protoka stvarnog vremena u neprekinutom kadru.

II.I. Kadar-sekvence, off prostor i nordijski humor

Prva i osnovna značajka Östlundova kadriranja jest sklonost dugome kadru, točnije kadar-sekvenci u kojoj se radnja često odvija i u off prostoru. To su većinom polutotali, totali i srednji planovi. Nikad ne ulazi u krupni plan, kamo li detalj.

„Primjena kadar-sekvence u suvremenom filmu nije postala tipičnom, nju se osjeća kao poseban retorički postupak. Primjenjuje se uglavnom na mjestima koja se žele naglasiti (npr. prva scena u Wellesovom 'Dodiru zla', 1958., ili zadnja scena u Antonionijevu filmu 'Profesija: reporter', 1975., ili pak za neku prijelomnu scenu u filmu, kao što je Hitchcockova 'Strgnuta

zavjesa', 1966.). Sustavno se primjenjuje u onim filmovima koji teže naglašenoj općoj stilizaciji odnosno kod onih koji teže naglašeno osobnom stilu“, kaže Peterlić.

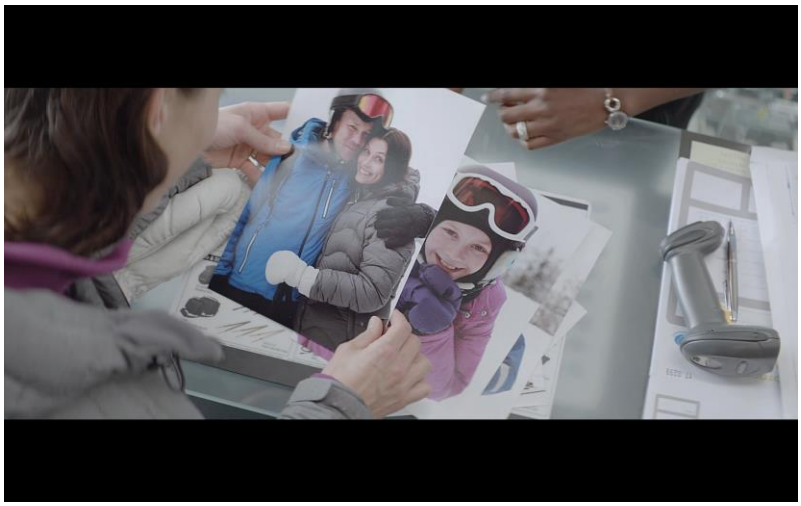
Kadar-sekvence su se ustoličile u modernom filmu, posebno kod Jeana Renoira, Orsona Wellesa i Williama Wylera, označivši odustajanje od klasičnog tipa analitičke montaže i težnju k većoj realističnosti.

Force Majeure počinje upravo kadar-sekvencom snimljenom s fiksiranom kamerom. Obitelj pozira turističkom fotografu koji im daje upute kako da se namjeste, odnosno kako da izgledaju sretniji no što trenutno jesu. Na početku scene vidimo fotografa koji ubrzo izađe iz



kadra i nastavi ih fotografirati, davati im upute iz off prostora koji Östlund vrlo često koristi u filmovima.

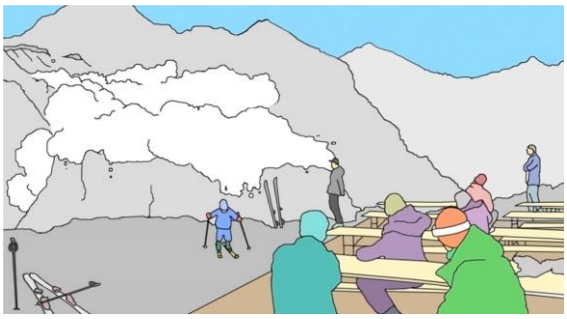
Kadar-sekvenca koja uslijedi u filmu, u kojoj Ebba pregledava razvijene fotografije i komentira ih s prodavačicom u foto atelijeru snimljena je iz gornjeg rakursa, preko njenog



ramena. Ne vidimo lica ni Ebbe ni prodavačice već gledamo fotografije s Ebbom i slušamo njihove komentare. Naglasak je na samim fotografijama koje projiciraju obiteljsku sreću. Razgovor je banalan, prodavačica ispituje Ebbu kako joj se zovu djeca i obje zaključuju kako su fotografije prekrasne. *„Ruben želi suočiti publiku s problemom, ne je nužno zabaviti. Njegov je rad zanimljiv i stoga što se referira na medij koji koristi. Svaki njegov film je sam po sebi diskusija o ulogama i poimanju samog sebe, utjecaju koji slike imaju na naše živote. Kao što fotograf u Force Majeureu slika obitelj, kreira nova sjećanja stvarajući slike savršene obitelji"*, kaže Hemmendorff.

U ranijim filmovima, Östlund se često priklanjao kadar-sekvencama. *Incident By a Bank* je kadar-sekvenca. *Play* se sastoji od kadar-sekvenci snimljenih s fiksirane, dakle statične pozicije kamere. *Involuntary* također. *Force Majeure* je njegov najraskadriraniji film do sada, no sadržava i nekoliko kadar-sekvenci od kojih je najimpresivnija, dakako, scena s lavinom u trajanju od 3 i pol minute.

„Slika treba komunicirati više od samog zapleta i dijaloga. Ja idem metodom pokušaja i pogreške. Ako znam da ću snimati lavinu, OK, kako da je snimim na najdramatičniji mogući način? Hoće li biti zanimljivo iz ovog ugla? Ne? Možda je ovako zanimljivije. Onda razmišljam što je u toj sceni najvažnije. Mogu li se ti trenuci uklopiti u scenu? Hoće li to biti vizualizirano? To je jako praktičan način rada. Puno vremena trošimo na traženje lokacija, puno vremena na svaku scenu, pokušavajući pronaći najbolji kut snimanja i najbolju poziciju kamere", kaže Östlund.





Iako sklon digitalnoj obradi slike, Ruben ne podcjenjuje vrijednost žive slike. Za potrebe scene s lavinom, snimio je pravu lavinu u Britanskoj Kolumbiji i restoran u studiju u Göteborgu. Scena je kombinacija zelenog screena i prave lavine, snježnog dima i CGI efekata.

Kadar-sekvencu s lavinom snimio je u svome prepoznatljivom stilu, statično. Započinje idilično. Obitelj ruča na terasi hotela. Neposredno prije no što se na njih sruči lavina, sin pita *„Zar nema parmezana?“*. To je tipičan primjer Östlundova humora temeljenog na tradiciji bezizražajnog nordijskog humora kao uvertire u životnu tragičnost, rečenica na koju kaže da je jako ponosan. I lavina krene, Tomas pobjegne. Ebba ostane s djecom. Kadar ispuni



potpuna snježna bjelina koja proguta sve, a onda se postupno, u stvarnom vremenu, razrijedi, da bi se počeli nazirati Ebba i djeca, a zatim i Tomas koji se vrati i sjedne s njima za stol, kao da ništa nije bilo.

Time što je prikazao lavinu u stvarnom vremenu, Östlund je gledatelju dao najintenzivniji mogući osjećaj prisutnosti takvom događaju. Gledatelj se osjeća kao da je uistinu na terasi restorana s njima.

Östlunda intrigiraju ljudske slabosti, a emotivnu krizu opušta crnim humorom. Najbolji je primjer tomu scena iz *Force Majeurea* u kojoj Tomas i Ebba provode večer s dvoje prijatelja, također parom. Ebba detaljno prepričava anegdotu s lavinom. Zaplače. Konstatira: *„I evo me u ovom fancy hotelu, ali nisam sretna. Nije dobro, ne sviđa mi se ovdje“*. Tomas šuti. Ebba uzme njegov mobitel kojim je snimio lavinu i prisili ga da zajedno pogledaju dokazni materijal, video iz kojeg je jasno da je pobjegao. Tomas je slomljen. Ebba ga prisiljava, pred prijateljima,

da se izjasni zašto je to učinio. Situacija je krajnje napeta. A onda uslijedi nagli rez na snimku iz letećeg objekta koji se strelovitom brzinom približava prema njima. Likovi se



uplaše, kao i gledatelji. Sjećam se tog trenutka u kinu, svi smo se trznuli, a onda se nasmijali sami sebi, kad smo shvatili čega smo se uplašili.
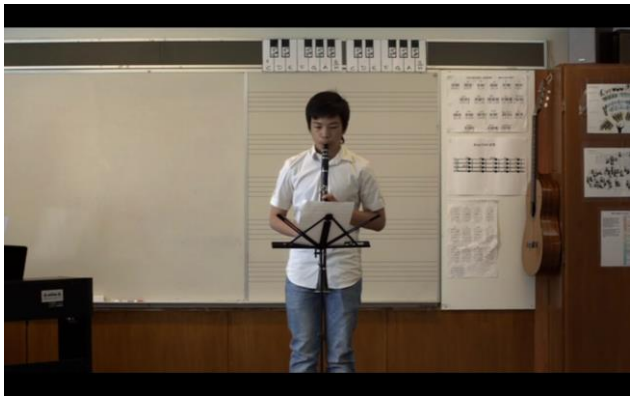


U sljedećem kadru vidimo da je to igračka Tomasova sina, letjelica koja je u filmu predstavljena nešto ranije, u kadar-sekvenci koja započne vrlo začuđujuće. Vidimo snježne vrhove, zvijezde, svjetla iz skijališta i nešto što nesumnjivo izgleda kao NLO. Taj „NLO“ nadlijeće planine, a onda doleti do hotela. Čujemo obitelj kako razgovara u sobi, ali ih ne vidimo. Shvatimo da je to igračka Tomasova sina na daljinsko upravljanje. I opet, Ruben se poigrava s gledateljima. Vjerujem da zna da smo pomislili da je to NLO i otkud sad to u filmu. A onda smo ispali smiješni sami sebi kad smo shvatili o čemu je riječ.

Ruben rado i često zavarava gledatelja. Dobar primjer su i ulični svirači u *Playu*. Prvo imamo statičan kadar ulice. Prolaze ljudi i zagledavaju se u kameru. Gledatelj pomisli: „Što je ovo, zašto oni sad gledaju u kameru?“. No u sljedećem kadru shvaćamo da zapravo gledaju u ulične svirače koji uto zasviraju.





Play završava kadar-sekvencom nastupa jednog od zlostavljanih dječaka, Azijata koji svira klarinet pred razredom. Njegova svirka nastavlja se preko odjavne špice. I ovaj dečko je očito dijete imigranata, ali dobrostojećih zbog čega je dobio šansu baviti se klasičnom glazbom iako za nju, ironično, baš i nije talentiran. Zasvirao je u filmu i ranije, na nagovor zlostavljača. I zvučao nešto bolje. Postavlja se pitanje: je li netko od malih zlostavljača talentiraniji od njega, ali nikad neće dobiti priliku razvijati svoj talent? Ili je nakon neugodne epizode sa zlostavljanjem mali Azijat izgubio hrabrost za nastupe?



„Prostor u filmu dijeli se na dva prostora: prostor u kadru i prostor van kadra“, kaže Burch u Praksi filma referirajući se na krunski primjer, Renoirovu *Nanu* (1926.), prvi film u kojem je off prostor sustavno i strukturalno korišten te suprotstavljen prostoru u kadru, zbog čega postaje jednako značajan. Kod Rubena, kao i kod Renoira, radnja u off prostoru često čini radnju u samom kadru zanimljivijom i napetijom, skreće na nju dodatnu pozornost. S time da Ruben

off prostor često ostavlja zamišljenim, rijetko ga pokazuje prije ili naknadno. Kadar-sekvenca u *Playu* kada mladi delikventi i njihove žrtve odlaze u polje, pa izađu iz kadra, ali ih i dalje čujemo, napetija je no što bi bila da se likovi nisu preselili u off prostor. Obzirom da ih ne vidimo, još više nas zanima što se događa, kakvu će im zamku postaviti delikventi, hoće li dječaci-žrtve preživjeti.



Kadar-sekvenca iz filma Play (2011.) + off prostor

Istovjetno, u gangsterskom filmu *They Live by Night* Nicholasa Raya (1948.) nasilje se sistematski odvija van kadra, navodi Burch te ističe japanskog redatelja Yasujirôa Ozua kao prvog koji je u potpunosti shvatio značaj off prostora i napetosti koja može proisteći iz njega (što je nadasve primjetno u njegovim filmovima *Priča o putujućem glumcu* iz 1935. i *Sin jedinac* iz 1936.). Robert Bresson također se služio off prostorom, primjerice u filmovima *Osuđeni na smrt je pobjegao* (orig. *Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut*, 1956.) i *Džeparoš* (orig. *Pickpocket*, 1959). U *Osuđenom na smrt* ubojstvo čuvara u cijelosti se događa u off prostoru.

S time da Ruben odlazi bitan korak dalje u korištenju off prostora. U filmu *Involuntary* postoji kadar-sekvenca u kojoj je učiteljica na obavijesnom razgovoru s nadređenima koji kritiziraju njezine pedagoške metode. Oboje njezinih sugovornika su u off prostoru čime ih je Ruben lišio identiteta, pretvorio ih u tipične predstavnike konzervativnih prosvjetnih radnika ograničenih pogleda. Jednome od njih učiteljica se obraća provokativnim rečenicama koje ne samo da oživljavaju off prostor već ga čine zanimljivijim od prostora u samom kadru (jer nas zanima kakve su to osobe koje ignoriraju sugovornicu): *„Možete li mi molim vas gledati u oči dok pričate sa mnom? Samo mislim da je važno da, ako su troje ljudi u sobi, da se gledaju u oči“.* Opet Östlundov smisao za humor. On je prema samome sebi tj. svojim redateljskim postupcima – nerijetko autoironičan.



Involuntary (2008.), kadar-sekvenca + off prostor

II.II. Kadriranje po osi

Poput Wesa Andersona, Ruben često snima po osi, na 180° od subjekta, ali ne kako bi kreirao začudnu formalnost i bizarnost nekog pomaknutog, zatvorenog svijeta poput Wesa, već kako bi izazvao nelagodu i napetost. Pritom obojica ostvaruju bilateralnu simetriju kadra. Kadrirani po osi, njihovi se likovi reflektiraju prema nama.

Force Majeure ima važnu scenu u kojoj Tomas i Ebba večeraju s parom prijatelja u restoranu. Ebba tom prilikom prvi put spomene Tomasov bijeg od lavine. On uporno negira da je pobjegao. Östlund je scenu od 6 minuta snimao četiri dana. Svakog dana kamera je bila na jednome glumcu. Kadrirao je po osi - svaki od dva para koji sjede u restoranu sučelice snimio je u zasebnom dvoplanu, frontalno.

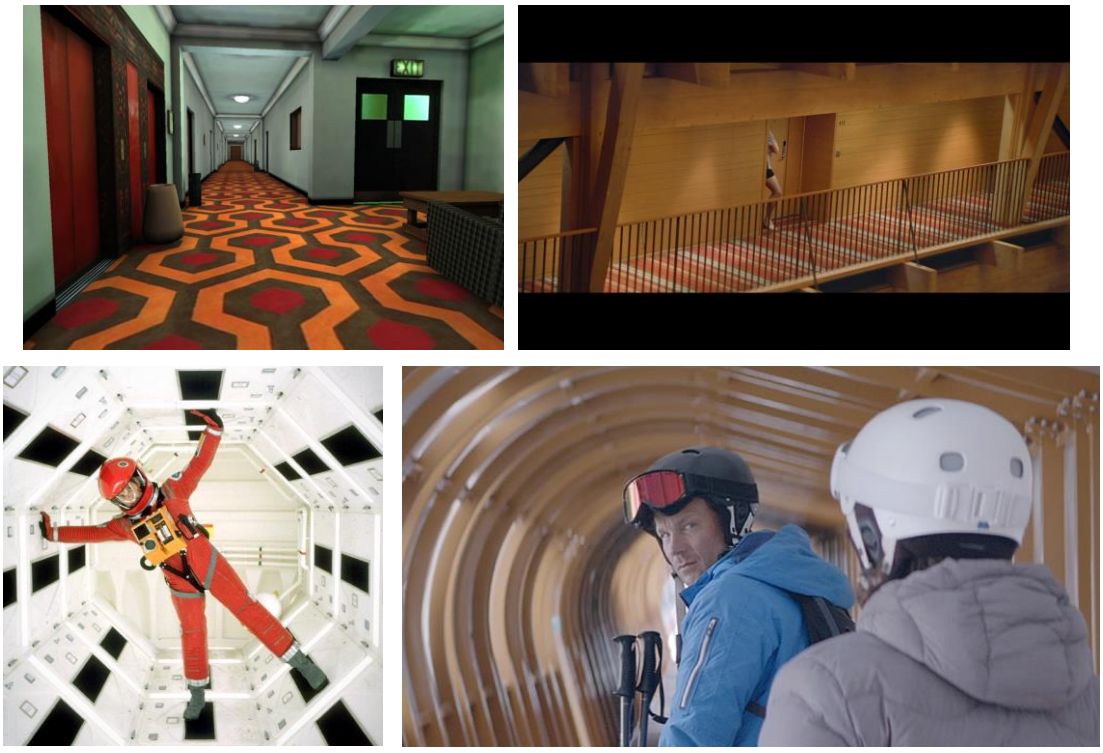



David Bordwell isti je postupak analizirao u filmu *A Scene at the Sea* (orig. *Ano natsu, ichiban shizukana umi*, 1991.) Takeshija Kitana koji mu je objasnio da je određene scene snimao po osi jer ljudi točno tako vide jedni druge u stvarnosti.

Ono što je Ruben postigao ovakvim kadriranjem su intenzitet i nelagoda. Kad gledamo kadar s Tomasom i Ebbom, osjećamo se kao da sjedimo s njima za tim stolom. Uvučeniji smo u scenu

no što bismo bili da je snimljena na klasičan način, preko ramena. Kako scena odmiče, tako se osjećamo sve nelagodnije jer Ebba kroz pripiti smijeh optužuje Tomasa za kukavičluk, direktno napada njegov muški ego i to još pred svjedocima, prijateljima za stolom. Osjećamo se kao da prisustvujemo sceni koja bi trebala biti intimna, događati se iza zatvorenih vrata između njih dvoje.

Ruben često kadrira kao Kubrick, simetrično, kroz perspektivu jedne, uvijek iste točke gledišta ('one-point perspective'). Radi se o točki gledišta 'niz hodnik', kakve smo vidjeli u *Isijavanju* (orig. *The Shining*, 1980.), *2001: Odiseji u svemiru* (*2001: A Space Odyssey*, 1968.), *Paklenoj naranči* (*A Clockwork Orange*, 1971.)... Hodnici hotela u *Force Majeureu* također su prazni, kao i u *Isijavanju*. Jedini prisutan je domar koji flegmatično promatra ovu naoko savršenu obitelj i čudi se njihovim problemima koji njemu, iz njegove nepovlaštene perspektive, djeluju banalno. Svaki put kad se pojavi u filmu i blijedo pogleda glavne likove, sve nam je smješniji.



Isijavanje vs. Force Majeure

II.III. Kompozicija i izrez kadra

Ono što kompozicijski odlikuje Östlundov tipičan kadar visoka je estetiziranost, gotovo nestvarna ljepota kadra, vizualna jednostavnost, scenografska i lokacijska pročišćenost, centriranost, simetričnost, sterilnost, geometrijska pravilnost.



Kompozicijom kadra ponekad namjerno narušava preglednost mizanscene. Nerijetko 'odreže' glumcima ključan dio ili većinu tijela kako bi kompozicijom dao kadru dodatno značenje, kao u uvodnoj kadar-sceni u *Playu* gdje vidimo samo noge protagonista.



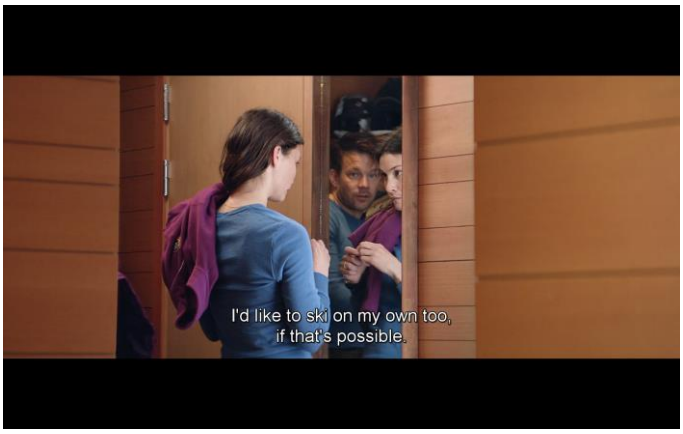
Play (2011)

U *Force Majeureu* je prilično 'smanjio doživljaj' što se tiče ekstremnog izreza, ali ga se nije potpuno odrekao. Scena koja izrezom podsjeća na njegove ranije filmove događa se nakon lavine i nakon što Ebba pred prijateljima u restoranu pokuša nagovoriti Tomasa da prizna bijeg pred lavinom. U ovoj sceni obitelj se sprema na skijanje. Ebba izražava želju da danas skija

sama, da se posveti sebi. Tomas joj nudi svoju kreditnu karticu, iz čega zaključujemo da Ebba financijski ovisi o njemu, da je on hranitelj u obitelji. Ebba odbije karticu.



Radi se o kadar-sekvenci u kojoj vidimo Tomasa u odrazu ogledala kako sjedi stiješnjen između vrata i dovratka. Simbolika je čista i jednostavna: zaglavljen je u svome kukavičluku, dok očajnički pokušava održati svoj identitet, zapravo projekciju pater familiasa. Ebba je snimljena sleđa, ona se 'zatvara' jer je razočarana, okreće mužu leđa. I stoji jer je trenutno jača. Ona nije pobjegla, ona je tijekom lavine ostala s djecom.



Kamera potom zašvenka gore, na Ebbin odraz u ogledalu. Ona se šminka i ignorira Tomasovu izjavu da bi i on rado malo bio sam. Sretna obitelj pretvorila se u sliku sretne obitelji, kao na početku filma.

U filmu ima još nekoliko kadrova sličnog izreza, primjerice onaj u kojem su djeca ljuta na roditelje. Östlund ih drži u statičnoj kadar-sekvenci dok su Tomas i Ebba, pokušavajući ih oraspoložiti, odrezani. Djeca su se otuđila od roditelja, a Ruben je to naglasio drastičnim izrezom kadra.





Östlund je po prvi put zamalo ušao u detalj u *Force Majeureu*, u kadar-sekvenci u kojoj se Tomas vraća sa skijanja. Ne može ući u hotelsku sobu jer nema ključ, a unutra nema nikoga. Kuca na vrata, pa grebe prstom po njima. Izlazi iz kadra. Čujemo kako telefonira. Kamera zumira vrata, vidimo da je na njima zalijepljena naljepnica kokoške (simbola kukavičluka). Tomas se vraća u kadar i odljepljuje naljepnicu. Odlazi. To je još jedan Östlundov specifičan redateljski postupak – lik nešto radi u off prostoru, a tek onda otkrije nama gledateljima što zapravo radi te time naglasi samu radnju, da joj veće značenje.



II.IV. Seting

„Dobar film postavlja važna pitanja ljudima o ljudima, i u vezi društva u kojem živimo“, kaže Hemmendorff. *„No, htjeli smo da Force Majeure bude i vizualno spektakularan jer nakon filma Play, željeli smo napraviti nešto jednako autentično i prepoznatljivo, s Rubenovim trademarkom, ali opet suprotno, drukčije“.*

S *Force Majeureom* Ruben se vratio tamo gdje je započeo karijeru – na skijalište, a ujedno je po prvi put smjestio radnju u raskošan seting kakvim se inače bave veliki komercijalni filmovi. Taj seting igra veliku ulogu u filmu: *„U takvom luksuznom skijalištu svi ljudi imaju neonsku skijašku odjeću, sunčane naočale. To su dobrostojeći ljudi koji kontroliraju svoje živote. Zanimljivo je suočiti ih s mehanizmom tipičnim za siromašne dijelove svijeta gdje vlada rat ili se dogodi prirodna katastrofa. Zato sam ove likove izložio situaciji koja izaziva njihovo najbazičnije instinktivno ponašanje*“.

Idiličnost i vizualna atraktivnost skijaškog resorta pojačane su after efektima (planine su kompjutorski nadograđene, kao i dio hotelskog kompleksa). No, kao i u svim Rubenovim filmovima, digitalni dio posla je potpuno nevidljiv.

U *Force Majeureu* civilizirani čovjek suprotstavljen je Prirodi. Boreći se protiv nje, civilizirani čovjek pokušava potisnuti svoju neciviliziranu stranu. Tomas se mora suočiti sa stvarnošću, pobjedom Prirode, s time da nije uspio nadvladati najjednostavniji ljudski instinkt – onaj za preživljavanjem. Otud originalni naslov filma *Force Majeure*, u prijevodu s francuskog: 'viša sila', sila koju mi ljudi ne kontroliramo.

Lavina je u filmu metafora, kao i samo skijalište. Snagu prirode koja narušava obiteljski sklad Ruben je prikazao kadrovima u kojima priroda funkcionira svojim tijekom dok čovjek pored nje, pokušavajući je obuzdati, ispada sitan, nemoćan, minoran, smiješan. Poput mrava.

Nakon kadra u kojem iz cijevi pršti voda na skijalištu, slijedi kadar u kojem obitelj pere zube. Zvuk prštanja iz cijevi pretopi se u zvuk električnih četkica, a ralice koje čiste snijeg suprotstavljene su obitelji koja se pere.

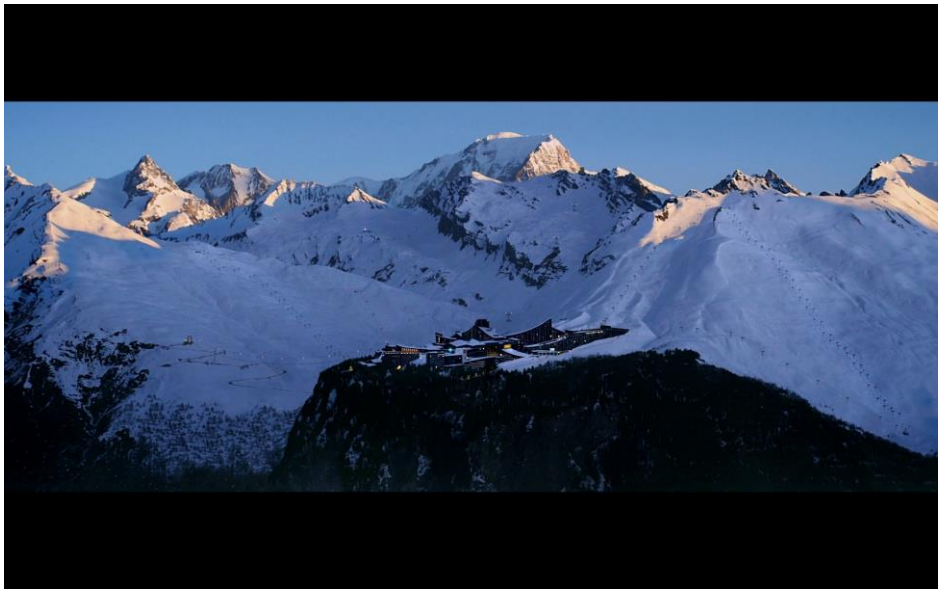




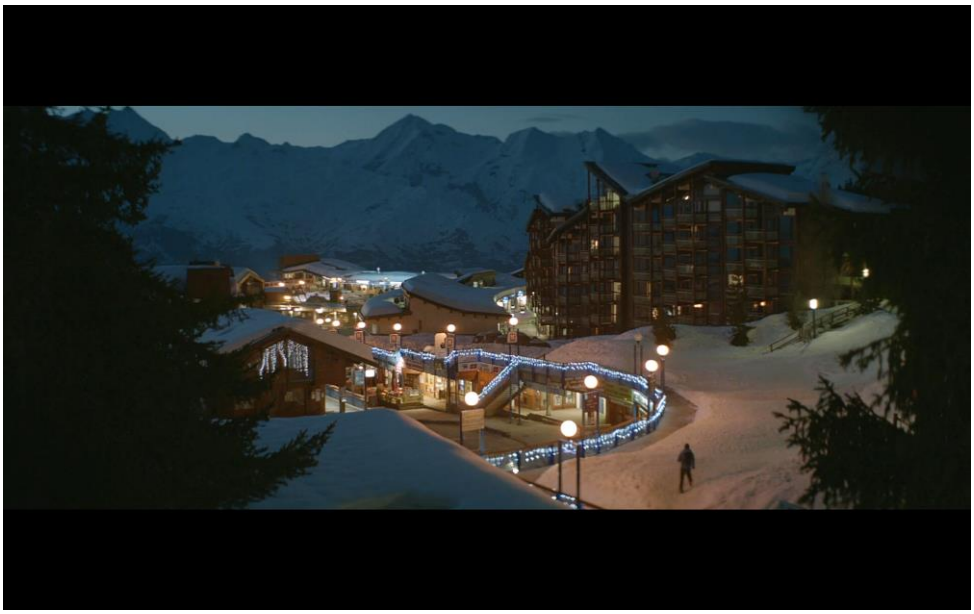




II.V. Svjetlo i boja



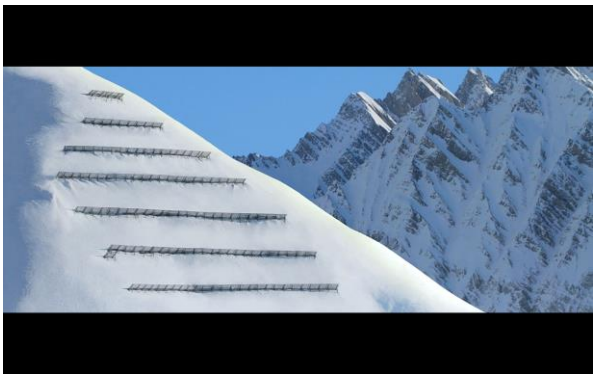
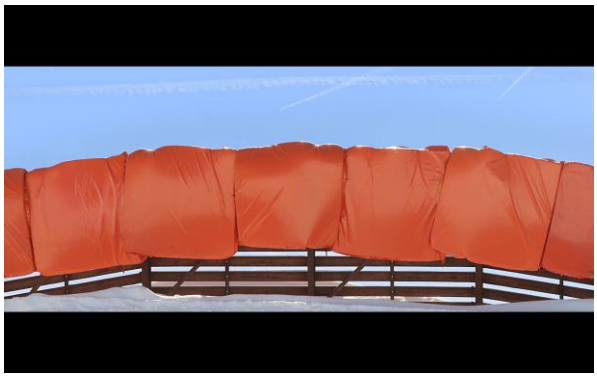
Ruben se kadrirajući često koristi prizornim izvorima svjetla u dramaturške svrhe. Već u uvodu filma koji se sastoji od opisnih kadrova mjesta radnje, vidimo total skijališta. U centru kadra treperi svjetlo, očito nekakva reklama. To treperenje jedina je dinamika u kadru. Privlači pažnju. Djeluje alarmantno. Nameće se zaključak da će se ovdje dogoditi nešto dramatično.



Prizorno svjetlo iskoristio je u dramaturšku svrhu u još jednoj sceni. Nakon što Tomas odlijepi naljepnicu kokoške, odlazi van potražiti obitelj. Vidimo polutotal skijališta u kojem lampice uz cestu trepere vrlo intenzivno, jasno naglašavajući njegovo emotivno stanje: on je duboko uznemiren.

Ruben i boju koristi oprezno i racionalno. U uvodne, idilične kadrove skijališta koji su koloristički skladni i neutralni, nenametljivi, s prevladavajućom plavom i bijelom bojom, stavio

je samo jedan kadar snažnog koloristićkog akcenta, očito kako bi naglasio da ovdje ipak nije sve tako skladno.


Većina kadrova kod njega su koloristički ujednačeni. Obitelj čak nosi pidžame jednakih boja.




II.VI. Digitalni pokreti kamere

Uz kadar-sekvence u širim planovima i aktivan off prostor, Rubenovo kadriranje uvelike određuju i digitalni pokreti kamere. Ponekad kadrira najšire što može, kako bi u montaži mogao 'ući' u sliku i manipulirati njome. (Nevidljive) digitalne pokrete kamere masterirao je u filmu *Incident By A Bank*. Snimio ga je fiksiranom 5K RED kamerom, u više repeticija, sve totala. U postprodukciji je 'srušio' rezoluciju slike s 5K na 2K, što je dovoljna kvaliteta za kino-projekciju te dodao pokrete kamere koji prate radnju (zoom na pljačkaše koji dolaze motorom pred banku, kamera ih prati kako ulaze unutra pa švenka na slučajne prolaznike koji ih komentiraju itd.). Na taj način, čim je prvi put zumirao sliku, mogao je kombinirati repeticije najjednostavnijom split-screen metodom. Rezultat: film izgleda kao da je snimljen u jednome kadru, što je samo po sebi jako impresivno jer radnja filma uključuje vrlo kompliciranu koreografiju s puno likova.



Incident By a Bank, 2009.

Isto razmišlja i David Fincher. Snimajući *Neobičnu priču o Benjaminu Buttonu* (orig. *The Curious Case of Benjamin Button*, 2008.), iznervirao se što nije mogao upotrijebiti jednu odličnu repeticiju jer je glumac fizički dijelom 'ispao' iz kadra. I onda je odlučio prebaciti se s 35mm filmske kamere na Red i snimati u 4.5K, prvenstveno kako bi imao upliv u kadar. I odonda snima šire, 20 - 30 % više slike no što mu treba, sa svih strana kadra, a repeticije kombinira čak i u plan-kontraplan situacijama, dakle u kadrovima snimljenim preko ramena, kako bi uvijek mogao iskoristiti glumački najsjajniju repeticiju ili stabilizirati sliku ako mu se kamera slučajno zatrese. Film *Gone Girl* (2014.) snimio je sa 6K Red Epic Dragon kamerom.



Digitalnim zoomom i švenkovima Östlund se nastavio poigravati u filmu *Playu*. Pred kraj filma kamera švenka i sporo zumira scenu u kojoj otac žrtve daje malim delikventima jezikovu juhu. Otac ispada negativac, a Östlund vješto ističe pravilo džungle koje vrijedi i u urbanom zapadnjačkom svijetu: tko jači - kvači. Kritičar magazina Slant usporedio je *Play* s fascinantnim štakorom koji ti polako gricka mozak*: „Kad film završi, štakor ti počne trgati mozak, izjedati ga. A onda, kad ga osvijestiš, uplaši se i pojede sam sebe... Östlund preispituje mehanizme kapitalizma koji počivaju na žudnji za većim i boljim, koja završava u autizmu ili kriminalu“.*

Ruben se ponekad koristi digitalnim zoomom i kako bi naglasio emotivno stanje lika. Ukoliko zanemarimo minimalne, jedva uočljive zoomove u *Force Majeureu*, većinom upotrijebljene u opisnim kadrovima mjesta radnje kako bi neosjetno oživio statične totale, ima jedan zoom koji je vrlo naglašen, brži i prilično primjetan, a ima još veću važnost samim time što je izoliran kao postupak.



Radi se o kadar-sekvenci u kojoj Tomas pije pivo s prijateljem Matsom nakon skijanja. Samopouzdanje mu je, nakon bijega od lavine i Ebbina osuđivanja, evidentno nisko. Međutim, kada im priđe zgodna mlada žena i kaže Tomasu da njezina prijateljica misli da je on najzgodniji muškarac u kafiću, kamera naglašeno zumira Tomasa, naglašavajući kako mu se samopouzdanje, njegov muški ego, naglo diglo od tog komplimenta. Maestralno!

A onda, malo Östlundovskog humora. Žena se vraća i ispričava Tomasu, zamijenila ga je s nekim drugim. Mats se uzruja, zamalo dođe do tučnjave.

II.VII. Kamera, objektivi, format slike

Östlund je ranije filmove snimao u formatu 1.85:1 što je zapravo 35-milimetarski kino standard. Za potrebe *Force Majeurea* s Red kamere je prešao na Arri Alexu i u širi format, 2.35:1. Alexa snima u 2K, dakle ne omogućava ni izbliza toliko zumiranje slike u postprodukciji kao Redica, što znači da se Ruben ekstremnijeg digitalnog zumiranja za potrebe *Force Majeurea* – odrekao. Spomenuti zoom na Tomasa najvjerojatnije je unaprijed isplaniran i zaista snimljen. Iz čega se da zaključiti da je Ruben prednosti samog zooma naučio predviđati i odlučio početi izvoditi postupak na samom setu, kamerom, a ne više u montaži.

Force Majeure je snimio anamorfnim objektivima. Direktor fotografije bio je Fredrik Wenzel, a s Rubenom je prvo izvršio seriju testova. Shvatili su da anamorfni objektivi daju veći kinematografski ugođaj, omogućuju monumentalno, epsko kadriranje planinskog okruženja, a ujedno i veće približavanje likovima negoli u prijašnjim Rubenovim filmovima kada je ostajao na distanci od subjekata. Spomenuti objektivi omogućuju krupne planove, ali zadržavaju oštrinu u pozadini kadra.



II.VIII. Ključni faktor: vrijeme

Dok kadrira, Ruben Östlund ima jednu veliku prednost koju si većina redatelja ne može priuštiti: napretek vremena. Produkcija *Force Majeurea* trajala je tri godine. Godinu dana audicija i predprodukcije. Godinu dana proba i snimanja. I godinu dana montaže. Svaki njegov kadar duboko je promišljen i najčešće promijenjen na setu, jer tvrdi da se kadar ne može savršeno isplanirati unaprijed. Sve dok nije na setu, dok nisu prisutni glumci, rasvjeta i scenografija, on nije siguran koji je kadar savršen za određenu scenu.

„Većina filmmakera je toliko opterećena promjenama pozicije kamere da im ne ostane dovoljno vremena da se pozabave onime što je ispred kamere, samim kadrom. Ja imam jednu poziciju kamere dnevno, eventualno dvije“, kaže on. *„Fokusiram se na sam kadar, a sa mnom i scenograf, dizajner svjetla, glumci. Isprobavamo stvari koje inače ne bismo mogli zbog nedostatka vremena. Probamo i onda snimamo, iznova i iznova. Kad počneš snimati i postaviš kameru, odmah shvatiš da si sve krivo zamislio. Što si napisao u scenariju ne bi zapravo trebalo biti u filmu jer kad to vizualiziraš, shvatiš da materijal moraš tretirati drukčije. I zato na snimanju važem odluke, puno razmišljam i pokušavam riješiti probleme kojih prije snimanja nisam bio svjestan. I onda dođemo do nekih 40 repeticija u prosjeku. Kad smo pri kraju dana, kažem: 'Imamo još pet repeticija. Svi spremni? Sada se moramo koncentrirati.' Pokušam pojačati intenzivnost na setu. Ovo je važna nogometna utakmica. Moramo pobijediti! Svatko mora dati sve od sebe. OK, još četiri repeticije! Još tri! Često su najbolje repeticije među tih pet posljednjih“.*

II.IX. YouTube fanatik

Östlund se kadrirajući poigrava s vremenom i prostorom. Cijeni urbanu arhitekturu, u njoj pronalazi skrivenu ljepotu, naglašava njezinu simetričnost. Njegova je estetika moderna, internetska. Stil voajeristički. Tvrdi da ako se filmmakeri ne budu prilagođavali tehničkoj i vizualnoj evoluciji, kinematografija će postati kao opera, stvar tradicije: *„Iz tekstualnog društva pretvorili smo se u vizualno“*. Inspiraciju nerijetko pronalazi na internetu. Primjerice, istražujući za scenu na pokretnim stepenicama u *Playu*, pregledavao je klipove s pokretnim stepenicama na YouTubeu. Kako bi pronašao uvjerljivu referencu za scenu Tomasova plakanja

u *Force Majeureu*, uguglao je ‘najgori muški plač ikad’: *“Na audiciji sam govorio kandidatima da moraju ići duboko i da im mora biti ugodno dok igraju patetičnog lika”*.



III.X. Rad s glumcima i mizanscena

Za razliku od *Force Majeurea*, prethodni Rubenovi filmovi bili su konceptualniji. Ovaj je usmjereniji ka emocijama, a glumci su režirani individualnije. Redatelj kadrira u uskoj suradnji sa snimateljem, scenografom i glumcima, a u tom smislu, Ruben ima posebne metode koje većina izbjegava: on glumcu pokazuje repeticije na setu, sa ciljem da ih korigiraju, poboljšaju. Uz dodatak napretek vremena na setu, Ruben svoj „realizam sada“ u smislu režije, glume i samog kadriranja time dovodi do neslućenih razmjera.

On većinom snima s jedne pozicije kamere dnevno. Eventualno dvije. Ponekad, jedna pozicija tijekom tri dana. Njegov fokus na setu je na glumačkoj izvedbi i okviru koji najbolje odgovara sceni. Traži ga dok ga ne pronađe. Prosjek repeticija mu je 40. Rekord 120. Pritom se glumac u prvih 10 opušta, stječe sigurnost, iskušava ideje. Johannes Kuhnke, glavni glumac u *Force Majeureu*, prvi put se našao u situaciji da na snimanju bude pozvan iza kamere. Shvatio je da je to jako korisno jer da ponekad ima osjećaj da scena funkcionira, ali kad vidi snimku, shvati da je možda izašao iz savršenog svjetla: *„Na taj način ulazimo sve dublje u emociju, razvijamo je. Usudimo se isprobavati nove stvari tijekom prvih deset tejkova. Ruben govori 'ovo valja', 'ovo ne valja', 'ovo je previše', 'ovaj smjer je dobar, ajmo dalje tako'...“.*

„Na taj način glumci i ja stječemo samopouzdanje da isprobavamo nove stvari za koje na uobičajenom snimanju ne bismo imali vremena. Kad imamo samo jednu poziciju, kad je

kamera uperena u jednog glumca, događaju se zanimljive stvari. Ovako mislim da postižemo viši stupanj glume, samim time što ponavljamo i ponavljamo, i što imamo vremena otkriti kako da naglasimo najvažnije stvari u sceni", kaže Ruben.



Poput braće Coen ili Alexandera Paynea, on ne gaji simpatije prema svojim likovima. U *Force Majeureu* ismijava ljudsku slabost, ali ne sa superiorne pozicije. Glavnome liku u filmu dogodi se jedno od najbolnijih ljudskih iskustava - on izgubi svoj identitet. Za muškarca, to je usko povezano s kukavičlukom. *„Na muškarce je društvo izvršilo pritisak da moraju biti heroji. Ali, to je naučeno ponašanje, ne instinkt. Tomas je pripadnik više srednje klase, bijelac, straight. Živi udoban i siguran život. Nikad nije bio u opasnosti pa se ne zna s njome suočiti. Najreproduciraniji lik u Hollywoodu je junak. S ideološke perspektive, da ga nismo stvorili, ne bismo mogli slati ljude u rat. Muškarcima je nametnut osjećaj da moraju nekoga zaštiti, suprotstaviti se neprijatelju i nedaćama. Dozvolili smo da naša kultura izgradi sistem vrijednosti baziran na irealnim očekivanjima. Kad se život pretvori u kaos volimo misliti da ćemo biti junaci, ali postoji velika šansa da ćemo biti kukavice poput Tomasa",* kaže Ruben.

ZAKLJUČAK





Force Majeure je puno više od kritike srednje klase. To je portret moderne, 'nuklearne' obitelji. Nakon lavine, obitelj shvaća kako zbog društvenih konvencija očekuju određene stvari jedni od drugih, a čim izađu iz konvencija – nesretni su. Film završava scenom u kojoj glavni likovi i ostali turisti hodaju prema aerodromu, nakon što su napustili autobus jer se Ebba uplašila da će se survati niz liticu pa je strahom zarazila ostale. *„Dok hodaju oni shvaćaju kako je biti čovjek“*, objašnjava Ruben. *„Jedina koja ostane u autobusu i stigne na avion je Charlotte, koja je cijelog tjedna živjela grešno, imala drugog frajera svaku noć. Namjerno je nisam kaznio zbog njenog radikalnog životnog stila“.* Kad turisti vide da je autobus otišao, prvo ih preplavi kolektivni sram od pretjerane reakcije, ali se on, dok hodaju zajedno prema aerodromu pretvori u solidarnost (netko Tomasu ponudi cigaretu, on prihvati, sin ga pita zar on puši, Tomas odgovori „Da“, i to je posljednja riječ u filmu). Njihove društvene maske otpadnu i podijele snažan zajednički trenutak.



Iako je maestralno kadriran, u *Force Majeureu* ipak je najvažniji sadržaj kojemu su vizualni stil i kadriranje u potpunosti podređeni. Nakon što je svjedočio pljački banke, Östlund je shvatio: *„Vidio sam događaj za koji su mi jedina referenca bili filmovi. U stvarnosti je to izgledalo*

nadrealno, nije se uklapalo u moja očekivanja. Tada sam shvatio koliko su pokretne slike uobličile moj pogled na svijet i ljudsko ponašanje. Želim da se moji filmovi mogu koristiti kao reference za življenje života", kaže on.

U prijevodu, ne, nije sramota priželjkivati nominaciju za Oscara za najbolji strani film, dapače, to je najnormalnija ljudska ambicija, kako je pokazao šaleći se na svoj račun u videoklipu *Švedski redatelj poludi kad ne dobije nominaciju za Oscara.* Koji bi se drugi redatelj do te mjere javno pokazao u privatnom svjetlu? Jer, njegove su reakcije u tom klipu onakve kakve su inače rezervirane za kod kuće, dok si među bližnjima.

Kroz autoreference, opservacije, tretiranje likova i odabir uistinu originalnih tema, ono što nam Ruben Östlund poručuje kroz svoje filmove jest da nema potrebe da sami sebe, ni sam život, ni njegove filmove, a ni njega samog shvaćamo - preozbiljno. On kadrira minuciozno, promišljeno, impresivno i zavodljivo. Nije slučajno što se kolege i ja na setu, kad se zaglavimo u razmišljanju kako ćemo postaviti kadar, naglas zapitamo: „Kako bi to kadrirao Ruben?".

Filmografija

Autobiografska scena broj 6882 (orig. *Scen nr: 6882 ur mitt liv,* kratki), režija: Ruben Ostlund (2005.)

Involuntary (orig. *De ofrivilliga*), režija: Ruben Ostlund (2008.)

Incident By a Bank (orig. *Händelse vid bank*, kratki), režija: Ruben Ostlund (2009.)

Play, režija: Ruben Ostlund (2011.)

Force Majeure, režija: Ruben Ostlund (2014.)

Swedish director freaks out when he misses out on Oscar nomination, 2015., video blog by Ruben Ostlund

Nana, režija: Jean Renoir (1926.)

Stanley Kubrick's One-Point Perspective, Vimeo

Izvori

Ante Peterlić: Filmska enciklopedija, Leksikografski zavod Miroslav Krleža 2008.

Hrvoje Turković: Filmski leksikon, Leksikografski zavod Miroslav Krleža 2008.

Kristin Thompson i David Bordwell: The Grand Budapest Hotel: Wes Anderson takes the 4:3 challenge, iz Observations on film art, 26.03.2014.

Kristin Thompson i David Bordwell: Shot-consciousness, iz Observations on film art, 16.01.2007.

kadriranje, Wikipedia

slantmagazine.com

filmmakermagazine.com

DP/30: The Oral History Of Hollywood, YouTube

Eftihia Stefanidi: What's All The Fuss About? Ruben Östlund's Involuntary Reviewed, 01.11.2010.

Gunnar Rehlin: Review: 'The Guitar Mongoloid', Variety 14.12.2004.

Noël Burch: Praksa filma, poglavlje: Nana ili dva prostora, Biblioteka umetnost ekrana, Institut za film 1972.

Phil Coldiron: Play, review, Slant Magazine 15.10.2011.

Steve MacFarlane: Interview with Ruben Ostlund, Slant Magazine 14.01.2015.

Jamie Stuart: Cinematographer Jeff Cronenweth on Gone Girl, Digital and Working with David Fincher, Filmmaker Magazine 27.10.2014.

Mikael Elinder and Oscar Erixson: "Every Man For Himself", Gender, Norms and Survival in Maritime Disasters, Uppsala University, Department of Economics 10.04.2012.

Sarah Salovaara: The "One-Point Perspective" in Stanley Kubrick's Work, Filmmaker Magazine 21.03.2014.

James Robert Douglas: "What did it look like?": A Q&A With Ruben Östlund, 24.02.2014.