Metodologija filmskog marketinga - analiza, strategija i alati

Krnjaić, Srđan

Master's thesis / Diplomski rad

2015

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:205:602855

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-26**

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art - University of Zagreb

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Odsjek snimanja

Diplomski studij snimanja

Usmjerenje: Filmsko i video snimanje

Hotel Grand Budapest

- filmski izražaj i likovnost -

Mentor: prof. Stanko Herceg

Student: Pavle Krnjaić

U Zagrebu, 19.09.2016.

1. UVOD **2**

1.1. UVOD U TEMU 2

1.2. BIOGRAFIJA REDATELJA 4

1.3. BIOGRAFIJA SNIMATELJA 7

1.4. RADNJA FILMA 8

2. GLAVNI DIO **10**

2.1. DIZAJN 10

2.2. SCENOGRAFIJA I KOSTIMI 17

2.3. TEHNIČKE SPECIFIKACIJE 22

2.4. FORMATI I KADRIRANJE 23

2.5. RASVJETA 37

2.6. GLAZBA 40

3. ZAKLJUČAK **41**

4. POPIS IZVORA **44**

5. SAŽETAK / SUMMARY **45**

6. KLJUČNE RIJEČI **46**

1. UVOD

1.1 UVOD U TEMU

Kao uvod u temu mogla bi poslužiti izjava Matt Zoller Seitza, koji je u svojoj knjizi *The Wes Anderson Collection: The Grand Budapest Hotel* rekao:

"Hotel Grand Budapest" vrhunac je Andersonove karijere, a on je, skupljajući sve što je do sad naučio, primijenio to na priču koja sadrži književne i likovne odjeke svih ostalih filmova koje je napravio. To je svadbena torta od 12 slojeva u kojoj, dok ju konzumiramo, ne razmišljamo koliko mnogo posla i truda je uloženo u nju, već samo da je – ukusna."

Na neki način moglo bi se reći da su svi Andersonovi filmovi komedije, ili da bar imaju bitne elemente komedije, a istovremeno, da niti jedan od njih, nije komedija "u užem smislu".
Jedan od razloga leži u tome što je u svim njegovim filmovima prisutan jedan specifični, prikriveni melankolični prizvuk, pa tako i u slučaju Hotela Grand Budapest, Andersonovog osmog i strukturno najambicijoznijeg filma. Gledatelj je nakon jednog gledanja intenzivno pod dojmom filma, tako da film zahtijeva, a svakako i zaslužuje da ga se pogleda više puta.

Iako osobno i nisam preveliki ljubitelj opusa Wesa Andersona, ovaj film me fascinirao, prvenstveno zbog neobičnog vizualnog stila, a to me ponukalo da upravo njega uzmem za svoj diplomski rad. Odabrao sam ga zato što je po mnogo čemu poseban, i jer smatram da je jedan

od najznačajnijih filmova u novijoj povijesti kada je u pitanju specifični filmski izražaj i likovnost. Na neki način smatram ovaj film i posvetom svim filmovima zbog svoje kompleksnosti, načina režiranja i snimanja. U ovom radu obradit ću nekoliko najvažnijih tema filma, od same radnje, preko dizajna, formata, kadriranja, rasvjete i glazbe.

1.2 BIOGRAFIJA REDATELJA

Wesley Wales "Wes" Anderson rođen je 1. svibnja 1969. godine u Houstonu, Texas, kao drugi od trojice braće. Njegov otac Melver Leonard Anderson je radio u području oglašavanja te trenutno vodi PR agenciju u Houstonu. Njegova majka Texas Ann Burroughs, bivši je arheolog te trenutačno agent za prodaju nekretnina. Roditelji su mu se rastali kada je Wes imao osam godina. Njegov stariji brat Mel je liječnik, a mlađi brat Eric pisac i umjetnik čije se slike i dizajni pojavljuju u nekoliko Andersonovih filmova.

slika 1: Wes Anderson

Anderson je pohađao srednju školu Westchester, kao i školu St. John u kojoj je maturirao 1987. godine. Ovu posljednju će kasnijih godina iskoristiti za lokaciju svog drugog filma *Rushmore*. Kao i glavni junak tog filma, Max Fisher, Anderson je pisao i režirao kazališne komade koji su izvođeni na sceni te škole. Anderson je studirao filozofiju na Sveučilištu u Texasu gdje je upoznao Owena Wilsona. Godine 1994., poslije snimljenog kratkog filma *Bottle Rocket*, Andersona i Wilsona zapazio je producent James L. Brooks, pa se uz njegovu pomoć film pojavio na Sundance filmskom festivalu, što im je bila odskočna daska i pomoglo da skupe novac za dugometražnu verziju istog filma i naziva.

Anderson je redatelj čiji filmovi imaju snažan autorski pečat i prepoznatljiv vizualni stil. On u njima izbjegava realistično prikazivanje, a sama radnja često ima sekundarnu ulogu.

Francuski redatelji François Truffaut [1] i Louis Malle [2] utjecali su na njegovu sklonost suosjećajnim tragikomedijama, nekonvencionalnim mizanscenenama, te osobnom pristupu stvaranja filma. Često navodi film *The Graduate* kao inspiraciju kojoj se iznova vraća. Primjetan je i utjecaj američke literature na njegov rad, prvenstveno dijela F. Scotta Fitzgeralda[3] i J.D. Salingera[4]. Fitzgeraldova čuvena rečenica "U američkim životima nema drugog čina", primjenjiva je na mnoge Andersonove karaktere, a Salingerov utjecaj vidi se u filmu *Bottle Rocket*. Tako je npr. odnos Anthonya i njegove sestre sličan odnosu Holdena i Phoebe u *Lovcu u žitu*, a obje djevojke imaju prijateljicu koja se zove Bernice. Također, Anthonyev džemper je crven kao i Holdenov šešir, Anthony je proveo vrijeme u mentalnoj bolnici kao i Holden, a u filmu *Rushmore* glavni junak Max biva izbačen iz škole baš kao i on. Obiteljska struktura u filmu *Royal Tenenbaums* istoimene porodice, pod utjecajem je Salingerove obitelji Glass. Svako dijete iz te obitelji perspektivno je i uspješno baš kao Tenenbaumovi. U Salingerovoj kratkoj priči *Down at the Dinghy,* djevojačko prezime najstarije sestre Glass je Tenenbaum, isto kao i bliskog Andersonovog prijatelja Briana koji ima i ulogu u ovom filmu.

U ranoj mladosti Anderson je dosta čitao stripove i na njegovo filmsko stvaralaštvo velik utjecaj je imao strip *Peanuts*, Charlesa Schulza. Manje poznati francuski fotograf Jacques Henri Lartigue je također izvršio veliki utjecaj na Andersona, što se posebno očituje u vizualnoj kompoziciji kadra.

Wes Anderson je prepoznatljiv po filmovima snimanim u duhu američkog nezavisnog filma, koji su izrazito stilizirani i kombiniraju osjećajnost s grubim humorom. U pogledu filmskog jezika Anderson je prepoznatljiv po čestoj upotrebi vrlo krupnog plana, brzim panoramama i usporenim snimkama. Često koristi country glazbu i rock & roll sedamdesetih godina. Njegovi, najčešće marginalni likovi i gubitnici, prikazani su tako da izazivaju suosjećanje. Oni su u većini slučajeva bjegunci od društvenih normi, odani porocima i u potrazi za srodnom dušom i prijateljem. Tako u svakom njegovom filmu bar jedan od glavnih likova (često ženski) puši cigarete, konzumira marihuanu, puno pije i sl. Lik koji se često pojavljuje u Andersonovim

[1] François Truffaut (1932 – 1984) – istaknuti redatelj francuskog novog vala

[2] Louis Malle (1932 – 1995) – francuski filmski redatelj, producent i scenarist, poznat i u francuskoj i američkoj kinematografiji

[3] F. Scott Fitzgerald (1896 – 1940) – američki romanopisac i novelist, jedan od najvećih pisaca 20. stoljeća

[4] Jerome David Salinger (1919 – 1970) – američki romanopisac i pripovjedač, najpoznatiji po svojem dijelu *Lovac u žitu*

filmovima je društveno priznati srednjovječni muškarac koji je zapravo prevarant. Poznat je i po upotrebi kamere iz ptičje perspektive, korištenju živih pastelnih boja, paralelnom i vertikalnom slaganju vizualnih elemenata kao i po stvaranju simetrije unutar kadra. Svi njegovi filmovi u špici koriste font *Futura Bold* a isti se pojavljuje i kod svih natpisa u filmu. U svakom njegovom filmu jedan ili više likova biti će snimljen pod vodom.

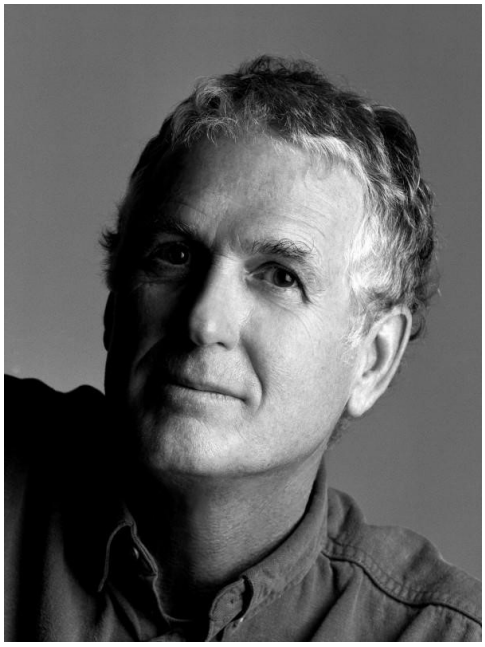
Anderson se često vraća jednom krugu glumaca i drugih kreativnih suradnika. Na primjer braća Wilson (Owen, Luke, Andrew), Bill Murray, Seymour Cassel, Anjelica Huston, Jason Schwartzman, Kumar Pallana i njegov sin Dipak Pallana, Steven Dignam, Brian Tenenbaum, brat Eric. Među njegovim stalnim suradnicima su i snimatelj Robert Yeoman A.S.C. i skladatelj Mark Mothersbaugh.

Film *The Grand Budapest Hotel* osmi je Andersonov dugometražni film i predstavlja jedno od njegovih najvećih kritičkih i komercijalnih uspjeha**.** Donio mu je desetke nagrada i nominacija, uključujući devet nominacija za nagradu Oscar (za najbolji film, režiju, originalni scenarij, glazbu, scenografiju, kameru, šminku, kostimografiju i montažu), od kojih je četiri i osvojio (najbolja glazba, scenografija, šminka i kostimi). Film je britansko-njemačka koprodukcija, a prikazivanjem diljem svijeta do sad je ostvario zaradu od gotovo 175 milijuna dolara.

Filmografija:

- 1996 – Bottle Rocket
- 1998 – Rushmore
- 2001 – The Royal Tenenbaums
- 2004 – The Life Aquatic with Steve Zissou
- 2007 – The Darjeeling Limited
- 2009 – Fantastic Mr. Fox
- 2012 – Moonrise Kingdom
- 2014 – The Grand Budapest Hotel

1.3 BIOGRAFIJA SNIMATELJA



slika 2: Robert Yeoman

Robert David Yeoman rođen je 10. ožujka 1951. godine u Philadelphiji. S tri godine seli s roditeljima u Chicago, u kojem provodi dobar dio djetinjstva. Svoju prvostupničku diplomu prima 1973. godine na Duke sveučilištu, a šest godina kasnije, 1979. godine stječe diplomu magistra likovnih umjetnosti na sveučilištu Južne Kalifornije, škole za filmsku umjetnost. Svoj prvi filmski posao Robert Yeoman je dobio kao direktor fotografije druge ekipe na filmu *To live and die in L.A*., redatelja Williama Friedkina, 1986. godine. Snimao je mnoge nezavisne filmove uključujući i *The Squid And The Whale*, redatelja Noaha Baumbacha, *CQ* redatelja Romana Coppole, te *Drugstore Cowboy* redatelja Gusa Van Santa za koji je dobio i nagradu *Independent Spirit Award* za najbolje snimljeni film. Često surađuje s redateljem
Wesom Andersonom, a radio je na svakom njegovom filmu počevši još od filma *Bottle Rocket* 1996. godine, do *The Grand Budapest Hotel* 2014. godine. Za rad na *The Grand Budapest Hotel* nominiran je za Oscara za najbolji snimateljski rad. Od 2001. godine Yeoman je član Američkog društva filmskih snimatelja (American Society of Cinematographers).

Filmografija:

- To Live and Die in L.A. (1985)
- Rampage (1987)
- Johnny Be Good (1988)
- Dead Heat (1988)
- Rented Lips (1988)
- Drugstore Cowboy (1989)
- The Wizard (1990)
- Kid (1990)
- Too Much Sun (1990)
- The Linguini Incident (1991)
- Past Midnight (1991)
- The Paint Job (1992)
- Somebody to Love (1994)
- Coldblooded (1995)
- Bottle Rocket (1996)
- The Substance of Fire (1996)
- White Lies (1997)
- Permanent Midnight (1998)
- Rushmore (1998)
- Dogma (1999)
- Down to You (2000)
- Beautiful (2000)
- Double Whammy (2001)
- CQ (2001)
- The Royal Tenenbaums (2001)
- The Life Aquatic with Steve Zissou (2004)
- The Squid and the Whale (2005)
- Red Eye (2005)
- Manolete (2007)
- Hotel Chevalier (2007)
- The Darjeeling Limited (2007)
- Martian Child (2007)
- Yes Man (2008)
- Whip It (2009)
- Get Him to the Greek (2010)
- Bridesmaids (2011)
- Moonrise Kingdom (2012)
- The Heat (2013)
- The Grand Budapest Hotel (2014)
- Love And Mercy (2014)
- Spy (2015)
- Ghostbusters (2016)

1.4 RADNJA FILMA

Ovaj film inspiriran je djelima austrijskog pisca Stefana Zweiga[5], a zbiva se u izmišljenoj srednjoeuropskoj državi Zubrowki, koja tijekom filma prolazi doba aristokratskog imperija, potom fašizam, a naposljetku i komunizam.

[5] Stefan Zweig (1881 – 1942) – austrijski književnik poznat po svojim stilistički briljantno analiziranim esejima, novelama, biografijama i romanima

Radnja filma vrti se oko naslovnog hotela, nekad slavnih planinskih toplica u Zubrovskim Alpama, a središnja priča odvija se kasnih 70-ih godina prošlog stoljeća, kada stariji pisac (glumi ga Tom Wilkinson) prepričava detalje svog produženog boravka u hotelu Grand Budapest 60-ih godina. Prisjeća se priče koju je njemu, u to vrijeme mladiću (glumi ga Jude Law) prepričao tadašnji vlasnik hotela, Monsieur Moustafa (F. Murray Abraham).

Film se zatim vraća unazad, u zlatno doba hotela 30-ih godina, kada je Moustafa, odnosno Zero (Tony Revolori) radio kao potrčko za Monsieura Gustava (Ralph Fiennes), revnog i predanog konsijerža u potpunosti posvećenog svom poslu, a istodobno i ljubimca mnogih zubrovskih aristokratkinja.

Problemi počinju kad jedna od Gustavovih ljubavnica, osamdesetogodišnja bogata udovica madam Desgoffe und Taxis (Tilda Swinton) umre pod nerazjašnjenim okolnostima i oporučno ostavi Gustavu sliku neprocjenjive vrijednosti *Dječak s jabukom*. To užasno razljućuje njenu porodicu koja je očekivala da će naslijediti imovinu pokojnice, a naročito njezinog sina, Dmitri Desgoffe und Taxis (Adrien Brody). Uz pomoć Zeroa Gustave krade sliku i sakriva je u hotelski sef, te sklapa savez sa Zerom: u zamjenu za njegovu pomoć, proglašava ga svojim nasljednikom. Ubrzo nakon toga, a nakon iznuđenog svjedočenja batlera pokojne Madame, Gustave biva uhapšen i zatvoren zbog ubojstva.

U zatvoru uspijeva steći poštovanje okorjelih kriminalaca s kojima dijeli ćeliju, nakon što pretuče jednog od njih zbog "osporavanja njegove muškosti". Zero pomaže Gustaveu u bijegu iz zatvora slanjem kamenorezačkih alata skrivenih unutar torte koje je pravila Zerova zaručnica, vrijedna slastičarka Agatha (Saoirse Ronan). Zajedno s grupom osuđenika, uključujući i Ludwiga (Harvey Keitel) Gustave bježi iz zatvora, te zajedno sa Zerom poduzima korake da dokaže svoju nevinost.

Po povratku u hotel Gustave i Zero zatiču vojsku koja upravlja hotelom, jer se osjeća izbijanje rata. Agatha im se pridružuje i pristaje ukrasti sliku, ali biva otkrivena. Slijedi potjera i kaotični obračun, prije nego je Gustaveova nevinost napokon dokazana otkrićem primjerka druge oporuke Madame D, koja važi samo ako je Madame D ubijena. Identitet ubojice Madame D i način na koji je Gustave dokazao nevinost nisu razjašnjeni, iako se ranije u filmu na stolu hladnokrvnog razbojnika Joplinga vide boce s otrovom, što sugerira vjerojatnog ubojicu.

Oporuka također otkriva da je Madame D bila pravi vlasnik hotela Grand Budapest. Ona ostavlja veći dio svog ogromnog bogatstva Gustaveu, te on postaje vlasnik hotela i imenuje Zeroa kao novog konsijerža. Zero obećava da će nastaviti tradiciju hotela, ali komunisti preuzimaju Zubrowku i protek vremena uzima danak. Zero je prisiljen dati ostavštinu kao "doprinos" vlastima i tako spriječiti propast hotela. Ironično, slika za koju su se Zero i Gustave tako očajnički borili sada visi na zidu zaboravljena i iskrivljena. Zerova voljena Agatha i novorođeni sin obolijevaju od pruske gripe i umiru.

Nazad u 1968. godinu, g. Moustafa priznaje Autoru da pravi razlog što on ne može donijeti odluku da zatvori hotel nema nikakve veze s njegovom lojalnošću prema Gustaveu, već zato što je to njegovo jedino sjećanje na voljenu Agathu i najbolje godine njegovog života. Mladi Autor kasnije odlazi za Južnu Ameriku i nikada se više ne vraća u hotel. Zero umire ubrzo nakon toga.

Film obiluje mnogobrojnim likovima i napetom akcijom. Koncipiran je kao priča unutar priče, u kojoj nas svaki pripovjedač vodi do narednog. Konkretno, na početku mladi pisac sluša upraviteljevu priču, stari je pisac potkraj života pripovijeda u kameru, a na kraju filma čitateljica čita piščev roman *The Grand Budapest Hotel* pokraj njegova spomenika, na kojem vise hotelski ključevi koje su ostavili obožavatelji. Ovakav koncept inače zahtijeva dodatnu koncentraciju, ali Anderson spretno vodi priču tako da gledatelj nema problema oko praćenja.

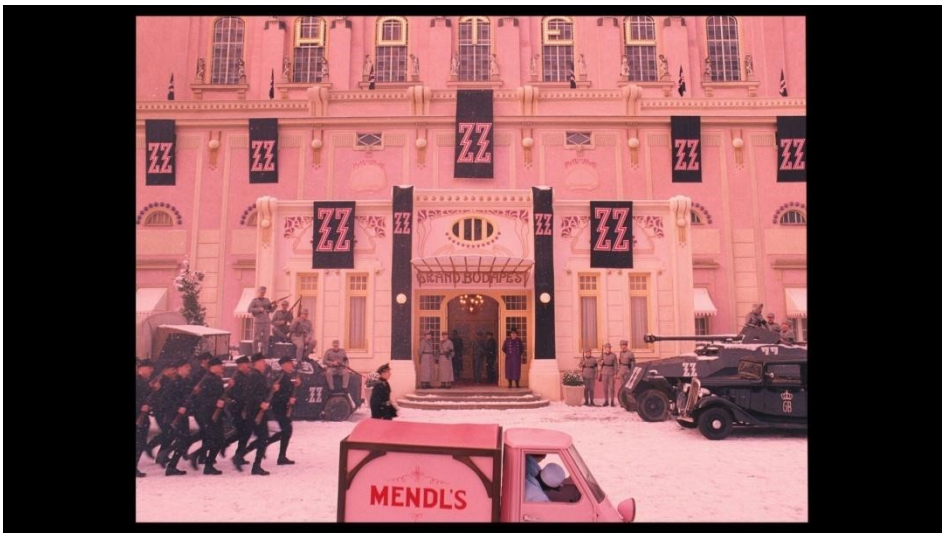
2. GLAVNI DIO

2.1 DIZAJN

Hotel Grand Budapest film je kompleksne priče i naracije snimljen ilustrativnim filmskim i teatralnim stilom. No, kako je to već običaj kod Wesa Andersona, sam zaplet i radnja nisu u filmu najbitniji, jer ono što zanima Andersona su kulturološke reference, komentari i asocijacije, koji su svugdje prisutni.

Tijekom priprema za film Yeoman i Anderson proveli su mnogo vremena obilazeći razne lokacije. Da bi dobili ideju kako bi se pojedine scene mogle odigrati, ponekad su snimili probnu scenu uz pomoć ekipe koja se tamo našla. Anderson je isplanirao film unaprijed maksimalno koliko je mogao, što je podrazumijevalo razna mukotrpna istraživanja i detaljnu razradu svakog kadra s Yeomanom. Ponekad bi se za vrijeme snimanja javila neka nova ideja, ali generalno, ništa nije bilo prepušteno slučaju i sve je bilo prethodno dobro promišljeno, jer su obojica imali razrađenu viziju kako pojedina scena treba izgledati.

I povijesne i zemljopisne odrednice u filmu su nejasne, pa je sama priča smještena između fantazije i stvarnosti. Međutim, iako se film odvija u zamišljenoj prošlosti, on nije lišen poveznica sa stvarnim povijesnim zbivanjima i uključuje određeni politički kontekst. Primjerice, u filmu fašisti na vlasti nisu nacisti (slika 3), ali se gotovo sigurno može ustvrditi da je redatelj imao namjeru na taj način prikazati upravo njih.



slika 3: Kadar iz filma

Pripremajući se za film Anderson je najviše inspiracije pronašao u velikoj arhivi fotografija iz 20-ih i 30-ih godina (Library of Congress Photochrome Prints Collection[6]). Produkcijski i dizajnerski tim osmislio je setove na temelju tih fotografija i po uzoru na razne povijesne znamenotosti Istočne Europe. Uglavnom, svaki element filma do detalja je razrađen - od lokacija snimanja, maštovite rekvizite, kostima, glazbe, do odabira glumaca. Evo nekoliko karakterističnih i meni najupečatljivijih primjera:

[6] Library of Congress - http://www.loc.gov/pictures/search/?st=grid&co=pgz

Prvo, **eksterijeri**: Većina vanjskih scena u filmu snimljena je na krajnjem istoku Njemačke, te u javnosti nepoznatnom gradiću Görlitzu (slika 4), koji je zbog jedinstvene povijesne arhitekture bio savršena lokacija za film. (I to ne samo za ovaj. Naišao sam na podatak da je samo u posljednjih nekoliko godina u Görlitzu snimljen niz filmova, poput *Inglorious Basterds*, *The Reader*, *The Book Thief* i *The Monuments Men*.) Gradić je imao sve što je Andersonu bilo bilo potrebno - od velikih napuštenih termalnih kupelji, do gigantskih dvorana i dr. Za prikaz zgrade hotela idealnom se pokazala napuštena robna kuća Görlitzer Warenhaus, građena u secesijskom[7] stilu. Inspiracije su također dolazile iz raznih toplica i hotela čestih po Njemačkoj i Češkoj, kao što su npr. hotel Adlon u Berlinu ili hotel Pupp u
Karlovym Varyma (slika 5). Za scene u zatvoru Checkpoint 19 odabran je bivši zatvor u Zwickawu, sada dvorac Osterstein.

slika 4: Görlitz

Eksterijeri Mendlove slastičarnice snimani su u pitoresknoj ulici starog grada Görlitza, dok su interijeri u Pfunds Molkerai, poznatoj dresdenskoj mljekari iz 19. stoljeća čija je unutrašnjost pažljivo ručno oslikana.

[7] Secesija – stilski pravac u umjetnosti koji se javio kao reakcija na akademizam i eklekticizam zadnjih desetljeća 19. stoljeća

slika 5: Hotel Pupp

Jedna zlokobna scena, u kojoj zamjenik Kovacs bježi od svog napadača, snimana je u Zwinger muzeju u Dresdenu, bivšoj rokoko[8] palači koja je za potrebe filma pretvorena u Kunstmuseum. Među meni najupečatljivijim je i snježna planinska scena sa Zerom i Gustaveom, za čije je snimanje korišten minijaturni model zgrade zvjezdarnice (slika 6), napravljen po uzoru na stvarni objekt - zvjezdarnicu Sfinga u Švicarskoj.

slika 6: Kadar iz filma

Stara vijećnica u Görlitzu, koja je godinama bila napuštena dok ju nije otkrio Anderson, korištena je za više scena u filmu, poput one gdje zamjenik Kovacs rodbini čita kontroveznu oporuku u Trofejnoj sobi, ili kao jedna od prostorija u Kunstmuseumu, gdje se zamjenik

[8] Rokoko – naziv za francusku umjetnost i unutarnji dizajn 18. stoljeća

Kovacs pokušava sakriti od svog napadača. Palača Madame D. u stvarnom je životu dvorac Hainewalde iz 18. stoljeća na obali rijeke Mandau. Prekrasna scena vjenčanja na kraju filma snimljena je na vidikovcu mosta Basteibrücke u njemačkoj regiji Saska Švicarska.

Zatim, impresivni **interijeri** - stubišta, dizala, atriji i sl. odmah su privukli pažnju scenografa Adama Stockhausena, koji ih smatrao idealnima zbog razmjera i grandioznosti. Stupovi, stepeništa i veliki luster bili su dostupni "u originalu", dok su ostalo morali napraviti. Uvažavajući Andersonove zahtjeve scenografski tim uspio je transformirati interijer u različite faze hotela kojeg vidimo u filmu. Za scene u lobiju (slika 7) radili su dvostruki posao: jedna postava lobija je bila za period iz 1930-ih godina prošlog stoljeća (u vrijeme kad se i odvija većina filma), a druga za period 1960-ih godina, kada se hotel drastično promijenio nakon velikog rata i dolaska komunizma.

slika 7: Lobi robne kuće

Gigantski hotelski restoran u kojem se odigrava scena između starog Zeroa i mladog Autora također je prostor unutar spomenute stare vijećnice, koju je produkcijski tim drastično transformirao u veličanstvenu blagavaonicu. Anderson je čak angažirao umjetnika Michaela Lenza da oslika veliku pozadinu u stilu pejzažnog umjetnika Caspara Davida Friedricha[9] iz

[9] Caspar David Friedrich (1774 – 1840) – njemački slikar i grafičar, najvažniji predstavnik romantizma u Njemačkoj

19. stoljeća.

Još nekoliko primjera koji govore koliko Anderson drži do detalja:

Slika oko koje nastaje zaplet filma - *Dječak s jabukom*, renesansnog umjetnika Johannesa Van Hoytla mlađeg, ustvari je fiktivna slika (slika 8) koju je naručio Anderson i naslikao Michael Taylor, a bila su potrebna puna četiri mjeseca da bi se pripremila za film !

slika 8: Dječak s jabukom

Onda, Andersonu nije bilo svejedno kako će izgledati kolač *Courtesan au Chocolat* (možda i zato što ima veliku ulogu u Gustaveovom bijegu iz zatvora), iako se pojavljuje samo u nekoliko kraćih navrata. Zato je predano radio s pekarom kako bi postigao zadovoljavajući izgled kolača, koji je i proizveden u lokalnoj pekari u Görlitzu.

Zgodno je spomenuti i to da lažne novine u filmu imaju uglavnom originalni tekst, te su se čak koristili i neki odlomci iz Wikipedijinih članaka.

Nešto i o glumcima. Promišljenim odabirom glumaca i angažiranjem Hollywoodske "A postave" redatelj je napravio pun pogodak. Naime, gotovo svi likovi u filmu su ekscentrici različitih karaktera, koji svoje emocije ne izražavaju na tradicionalni način, pa se uvjerljivost mogla postići samo upečatljivim glumačkim ostvarenjima. Glumci Ralph Fiennes, Tom

Wilkinson, Jude Law, Edward Norton, Tilda Swinton, Bill Murray, Jason Schwartzman, Harvey Keitel, Jeff Goldblum, Willem Dafoe, Adrien Brody, F. Murray Abraham, doprinose živopisnosti i specifičnoj atmosferi filma, a u filmu su jednako otkačeni i karizmatični kao i likovi koje tumače. Većina njih prošla je detaljan tretman kod šminkera i kostimografa, pa u ovom filmu izgledaju dosta drugačije, gotovo neprepoznatljivo.

Nesumnjivo, dva su središnja aktera priče – gospodin Gustave i njegov mladi pomoćnik, potrčko Zero (slika 9). Anderson je od početka znao tko će glumiti Gustavea i tu je ulogu bez dileme, potpuno opravdano dodijelio Ralphu Fiennesu, koji se pokazao idealnim odabirom. Dobro je odglumio proturječnosti lika koji tumači: taštinu, nesigurnost, pedantnost, principijelnost. Vješto je balansirao između beskrupuloznog šefa i dobroćudnog prijatelja, a naročito je uživao u očinskom odnosu prema mladom štićeniku Zerou (odlično ga je prikazao debitant Toni Revolori) koji je ustvari pravi nosilac filma.

slika 9: Ralph Finnes kao Gustave i Toni Revolori kao Zero

Ostalim članovima glumačke ekipe nije bilo "ispod časti" pojaviti se u manjim, sporednim ulogama i na kratko. Tako npr. Tilda Swinton kao grofica ima samo dvije scene, kao i Mathie Almaric i Lea Seydoux, koji glume sobare Berghofe i Taxisa. Unatoč tome većina njih ostvarila je efektne i pamtljive uloge - Harvey Keitel je zabavan u maloj epizodi tetoviranog ruskog robijaša, a Bill Murray ima doslovno jednu scenu u kojoj glumi jednog od pripadnika društva Ukrštenih ključeva.

2.2 SCENOGRAFIJA I KOSTIMI

Kao što je već rečeno film je pedantno dizajniran, pri čemu su često korišteni šareni i kičasti ukrasi. Anderson je uložio veliki napor da bi našao dobar omjer između stilizacije i realizma i taj balans filmu daje napetost. Osim toga takav "dualistički" pristup poslužio je za opis Europe u doba industrijalizacije, ali i nadolazećeg rata, kad kultivirani i gospodski gradovi poput Beča, Pariza, Londona i Berlina, postaju mjesta najtežih mogućih zločina.

slika 10: Kadar iz filma

U Andersonovom koloristićkom svijetu malo je crno-bijelih tonaliteta, pa u filmu sve pršti od boja, premda je dojam da se ponekad pretjerivalo i u količini i u intenzitetu, a neke scene su kičaste i prenapadne.

Dok se scenograf Adam Stockhausen sa svojim dizajnom oslanja na autore poput Edmunda Gouldinga sa svojim filmom Grand Hotel, zajedno sa Ernst Lubitschevim klasicima iz 30-ih i 40-ih godina (*Trouble in paradise*, *The shop around the corner*), Roubenom Mamoulianom (*Love me tonight*) i Alfredom Hitchcockom (*The lady vanishes, 39 steps*), Yeoman uglavnom koristi mekanu, svijetlu, blijedo-toplu rasvjetu, bilo da dolazi iz samog rasvjetnog tijela ili je odbijena od pastelih zidova. (To je romantični realizam specifičan za Andersonove uzore -

Francois Truffauta i Louis Mallea, te za snimatelje novog vala - Henri Decaea i Raoula Coutarda).

Hotel Grand Budapest na način na koji je prezentiran u 1932. godini je ambijent ružičaste i pastelne boje, zamišljen u secesijskom stilu, iako je taj stil već tada bio na zalasku. Eksplozija modernizma[10] 1930-ih godina ovdje nije vidljiva. Hotel, kakvog ga vidimo prikazan je u bojama Gustaveovog djetinjstva. Za široki snimak hotela Anderson je koristio tri metra visoki ručno napravljeni minijaturni model (i prije je bio sklon upotrebi maketa i minijatura), a ne predstavlja mu problem ni to što je dizajn samog hotela mješavina više stvarnih mjesta, otkrivenih u pretprodukciji filma.

Još jedan karakterističan primjer za opis navedenog: Frenetični drugi čin u filmu počinje sa zlim blizancem Hotela Grand Budapest, već spomenutim dvorcem Lutz. Dok Grand Budapestovi topli tonovi i plišane teksture zrače otmjenim luksuzom, tamni i tvrdi ambijent dvorca Lutz naglašava opresivno bogatstvo. Njegovo središte je soba s trofejima (slika 11), u kojoj se čita oporuka Gustavove ljubavnice Madame D. Prostorija je natrpana prepariranim ustrijeljenim životinjama, i prepuna članova obitelji očiju uprtih prema izvršitelju oporuke Kovacsu, koji kao da čekaju izvlačenje brojeva na lutriji. Tragovi duboke, inače opuštajuće zelene, kao i zlatne boje po zidovima, ne mogu gledatelja osboboditi lošeg osjećaja da se nalazi u grobnici.

slika 11: Kadar iz filma

[10] Modernizam – dinamičan i relativan pojam koji se koristi da se označe suvremene pojave u literaturi, umjetnosti, odnosno ono što je novu u odnosu na tradiciju

Još je hladniji osjećaj u Checkpointu 19, zatvor u kojem je Gustave pritvoren zbog sumnje na ubojstvo, gdje više nije kicoš i poželjni ljubavnik starijih dama. U jednoj komičnoj sceni časti svoje "kolege" zatvorenike kutijom Mendl kolača, luksuznom slasticom u rangu kavijara ili tartufa. Robijaši u sivim zatvorskim odorama, uokvireni tupim kamenim zidovima, okupljaju se zadivljeno oko te slatke pastelne piramide koja gotovo da može biti umanjena maketa hotela Grand Budapest.

Anderson je oduvijek bio jako otvoren i inspiriran za anamorfnu tehniku snimanja i ta vizualna komponentna povezuje većinu njegovih filmova. U Hotelu Grand Budapest taj anamorfni stil zadržava samo u scenama 1960-ih, pošto je to tehnički najprikladniji omjer stranica za tu eru. Također, široki omjer stranica bolje odgovara prikazu komunističkog razdoblja (slika 12). To koristi kako bi naglasio auru grandioznosti oko F. Murray
Abrahamovog lika - Zeroa Moustafe dok priča svoju priču. Iako je u to doba Grand Budapest tek sjena onoga što je nekad bio, ta anamorfna optika dala nam je na neki način Moustafov srčani pogled na hotel - gotovo da možemo vidjeti duhove njegovih bivših stanovnika i posjetilaca. Ipak, najgore za Andersona nije tama, već crno-bijeli svijet bez boja i raznolikosti, pa se crno-bijelo pojavljuje samo na kraju filma, u sceni u vlaku koja je uvod u
Gustavovu smrt. To je ista ona "crno-bijela" iz Chaplinovog *Velikog Diktatora*, Borzagove *Ljudske Oluje* i Spielbergove *Schindlerove Liste*, a u ovom filmu označava početak jednog strašnog dijela povijesti i kraj Gustaveove iluzije o civiliziranom svijetu.

slika 12: Kadar iz filma

Kada pričamo o filmskom izražaju u Hotelu Grand Budapest, još jedan aspekt uvelike pridonosi njegovoj ljepoti, a to su kostimi, bilo da je riječ o službenim hotelskim uniformama, robijaškim odorama, ali i odjeći drugih likova. Dobro pogođeni kostimi uvijek doprinose karakteru lika i vjernosti vremenskog razdoblja, a to je i ovdje slučaj. Puno je primjera da se pojedini film pamti upravo po kostimima: mnogobrojni povijesni filmovi starijeg datuma, ali i noviji filmovi svih žanrova: *Amadeus*, *Hair, Clockwork orange, Indiana Jones, Chariots of fire*, itd.

slika 13: Kostimi iz filma

Anderson često uniformira svoje kreacije, pri čemu ponekad uniforme odražavaju pojedine poslove, a ponekad služe da prikažu kako lik vidi samog sebe, ili kako ga vide drugi. Iako je država u kojoj se odvija radnja imaginarna, kostimi vjerno ocrtavaju period u kojem se film odvija. Kostimografkinja Milena Canonero, poznata po radu na filmovima poput *Clockwork orange*, *Out of Africa* i *Marie Antoinette*, i prije je surađivala s Andersonom i to na filmovima poput *The Darjeeling limited* i *The life aquatic with Steve Zissou*. Kako ona kaže: *"Čovjek mora uroniti u njegov svijet. Volim njegov svijet. Čini se naivno na prvi pogled, ali je vrlo sofisticiran s mnogo slojeva. Rad s Andersonom je drugačiji jer nas vodi na različita mjesta s različitim likovima i situacijama i koliko to god bilo drugačije, on stvara jedan svoj svijet vrlo specifičan za njega. Što više radim s njim, to on više kristalizira svoj filmski stil"* – kaže Canonero, koja

je bila uključena u Grand Budapest od ideje do realizacije. Partnere za izradu kostima pronašla je u mondenim dizajnerima visoke mode – tako je Prada za lik Joplinga izradila predivni kožni kaput, te prtljagu od 21-og komada za lik Madame D, a Fendi je za

Madame sašio kaput s tipičnim ukrasima inspiriranim Gustavom Klimtom. Kostimi Madame D i Joplinga bitan su dio njihovih likova, a isto se odnosi i na kostime Zeroa i Gustavea. Obje uniforme su osebujne na svoj način, s tim da svaka od njih slijedi prijeratna pravila formalnog odijevanja. Gustave od glave do pete odaje osjećaj suzdržanosti, perfekcije i kontrole, a njegovo kretanje u prekrasnoj ljubičastoj uniformi odiše elegancijom i slobodom. Čak i kada se njegov svijet sruši on i dalje zadržava osjećaj za stil. Zerova uniforma više je militaristički inspirirana, posebno njegova kapa sa zlatnim natpisom "Lobi dječak" (da se naglasi njegova pripadnost) ali sa zlatnim gumbima, kako bi mu se ipak dodalo dašak prestiža. Ovaj običaj zadržan je i dan danas u nekim raskošnim hotelima.

2.3 TEHNIČKE SPECIFIKACIJE

slika 14: Na setu filma

Trajanje: 1h 39 min (99 min)

Omjer slike: 1.37 :1, 1.85:1, 2.37:1

Kamera: Arricam ST, Red Epic, Canon 5d Mark II

Objektivi: Technovision-Cooke, Cooke S4, Angenieux Optimo

Laboratorij: ARRI Film & TV Services, Berlin, Njemačka

Dužina vrpce: 2732m (5 rola)

Negativ: 35 mm (Kodak Vision3 200T 5213)

Print: 35 mm (Kodak Vision 2383), D-Cinema

Za većinu anamorfnih scena korišteni su Technovision fiksni i zoom objektivi. U usporedbi s recimo Panavision Primo anamorfnim objektivima nisu toliko oštri i jasni, ali su veoma zanimljive kvalitete. Neki objektivi su bili čak previše neoštri, gotovo fluidni, što se baš i nije sviđalo Yeomanu, međutim morao je napraviti ustupak jer je Anderson na tome inzistirao, te je ohrabrio snimatelja da zbog tih karakteristika oni i daju kadrovima (i scenama) taj osobit izgled. Za ostale scene uglavnom su korišteni Cooke S4 fiksni objektivi i Angenieux Optimo 24-290 zoom objektiv.

Snimanje filma odradilo se samo s jednom kamerom. Yeoman kaže *"Kada ste kompozicijski precizni i određeni kao Wes i ja, onda je jedna kamera jedini način rada."*

2.4 FORMATI I KADRIRANJE

Film Hotel Grand Budapest prezentiran je ne u jednom, već u tri formata, odnosno omjera slike, a svaki od njih korišten je za pojedini vremenski period. Jedan od najčešćih formata slike za kina u SAD-u, još od 1953. godine je 1,85:1, s projiciranom slikom gotovo dvostruko širom od visine. Anderson koristi taj omjer kratko vrijeme u filmu, u scenama na početku i na kraju filma, koje su smještene u "sadašnje" vrijeme, tj. u 1985-u godinu. Kako radnja ide, tako se film vraća u scene smještene u 60-e godine, gdje se omjer slike mijenja na širokih i za to vrijeme popularnih 2,35:1. Potom se radnja filma seli u 30-e godine prošlog stoljeća a film opet mijenja omjer slike i to u akademski omjer[11] od 1,37:1, u kojem je i snimljena većina filma. Svaki od ta tri omjera služi kako bi se reflektirala povijest razvoja filmske fotografije za razdoblje u kojemu se u filmu radi.

Promjene u formatima slike događaju se odmah na samom početku filma u nekoliko uvodnih scena. Nakon informacije da se nalazimo u 1985. godini, scena započinje likom Autora koji sjedi u svom uredu i obraćajući se u kameru počinje s pripovijedanjem svoje priče. Prvi i jedini kadar ove scene je kadar Autora, centralno komponiran uz sporu vožnju unatrag kako
Autor priča. Iznenadni trenutak događa se kada vožnja stane, te u tom trenutku kamera brzo i pomalo nesigurno "švenka" na dječaka koji izvodi psinu nad Autorom. Takve vrste panoramiranja u filmu su vrlo rijetke. Nakon što se kamera vratila nazad na Autora, kamera se sada približava naprijed prema njemu te je Autor sada centralno komponiran, iako mu se u kadru pridružio ranije spomenuti dječak (slika 15).

[11] Akademski format – omjer stranica od 1,37:1 na 35mm filmu standardiziran 1932. godine

slika 15: Kadar iz filma

Odmah na početku iduće scene dolazi do većih promjena u samoj slici. Format je sa dosadašnjih 1,85:1 iznenada promijenjen na 1,37:1, sugerirajući time neki drugi vremenski period (1930-e). Animirani kadar i Autorova naracija vodi nas preko malog gradića u Alpama, do vrlo poznatog hotela Grand Budapest u nekadašnjem svom živopisnom i kičastom, ali nadasve poštovanom izdanju (slika 16).

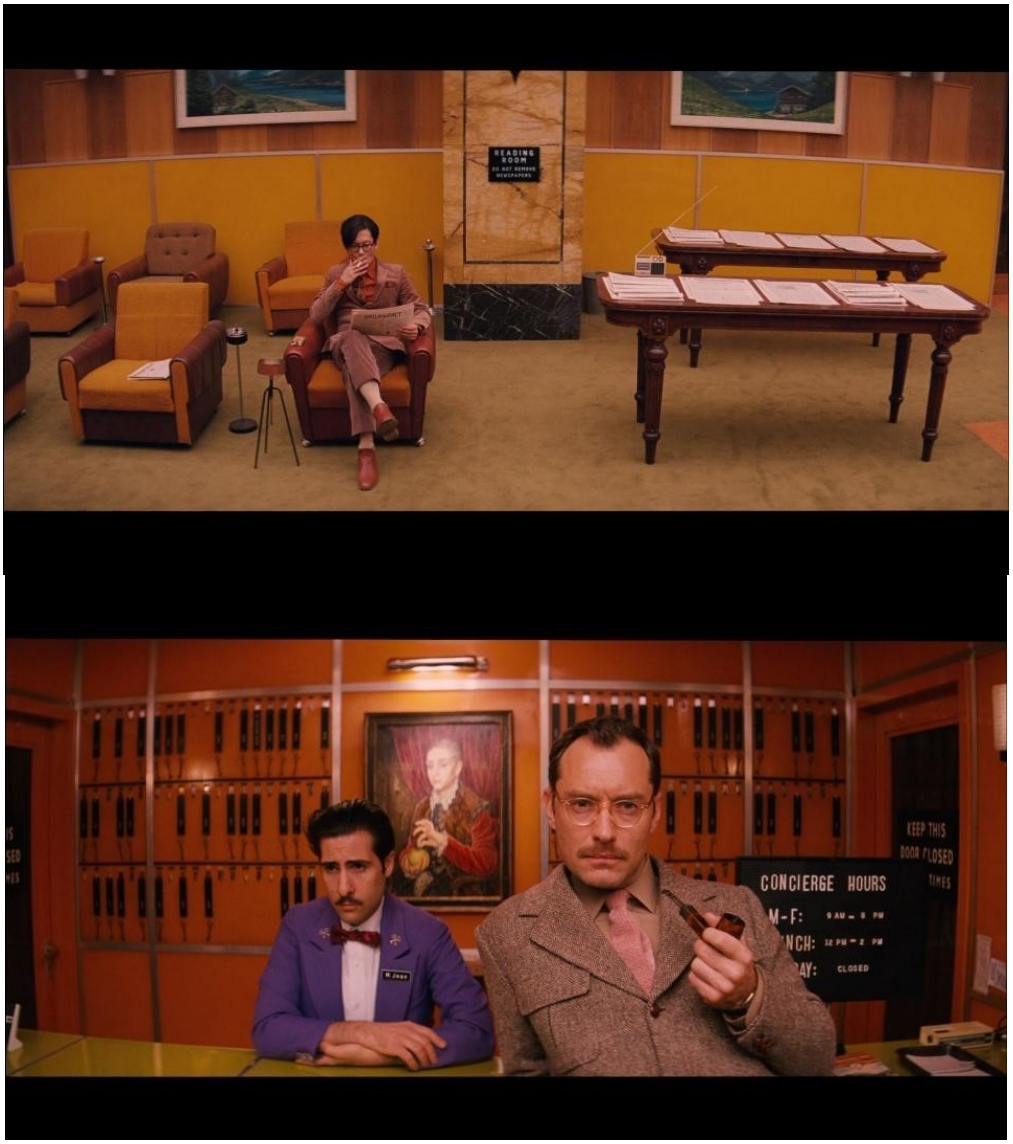
Slika 16: Kadar iz filma

Odmah nakon toga slijedi kadar istog hotela ali u drugom razdoblju, točnije u 1968. godini. Uz promjenu vremenskog razdoblja dolazi i do ponovne promjene formata i to u ono vrijeme vrlo popularnih 2,35:1 (slika 17).

Slika 17: Kadar iz filma

U narednih nekoliko kadrova upoznajemo se s hotelom i ljudima koji obitavaju u njemu. Svi kadrovi su manje više statični i fiksni, uz pokoju iznimku preciznog panoramiranja pod 90 stupnjeva. U nekoliko kadrova možemo primjetiti čari cinemascope formata i anamorfotskih objektiva, posebice u simetričnim kadrovima u kojima se ravne linije deformiraju (distorzija[12]) (slike 18 i 19).

[12] Distorzija – geometrijska izobličenja objektiva koja uzrukuju iskrivljenje linija snimljenog objekta



slika 18 i 19: Kadrovi iz filma

U ovoj sceni imamo nekoliko zanimljivih vožnji kamere, posebice u kadrovima sa Zero Moustafom, gdje se za vrijeme Autorove naracije kamera približava na Zeroa i to iz tri različita kuta: bočno, sprijeda i straga. Time se naglašava zaintrigiranost Autora u tu nepoznatu, ali očito dubinski i istinski usamljenu osobu, baš kakav je i sam Autor. (slika 20)

slika 20: Kadar iz filma

Ljepota i posebnost ovog filma leži u sinergiji više različitih elemenata. Svi Andersonovi filmovi, pa tako i ovaj, estetski su dotjerani, osmišljeni i razređeni do najsitnijeg detalja. Kamera je stabilna i fluidna, uvijek na stativu ili tračnicama, a svi pokreti su motivirani. Kompozicije konstantno ostavljaju dojam pažljivih konstrukcija, kao da su dizajnirane poput klasičnih slika. Svaki sudionik, bilo da je to glumac, statist ili rekvizita, je pažljivo postavljen i promišljen. Ništa nije slučajno, pa čak ni spontano, tako da sve pomalo podsjeća na nekakvu izvedbu ili kazališni komad.

Kadriranje u filmu specifično je i posebno, najviše iz razloga upotrebe tri različita spomenuta formata. Format s kojim je snimljena većina filma (1.37:1) doveo je do nekih novih kompozicijskih ideja i mogućnosti. Naprimjer, često se davalo glumcima u kadru više prostora iznad glave nego li je to uobičajeno, te su recimo dvoplani težili da budu nešto veće širine nego isti kadrovi snimljeni anamorfno. To je bio prvi put da redatelj i direktor fotografije snimaju film u tom formatu.

Sa 1.37:1 formatom ponovno se susrećemo ubrzo u filmu kada se vrijeme radnje vrati u 1932. godinu. U jednoj od scena pratimo konsijerža Gustavea u pripremama za dolazak gošće i prijateljice Madame D, te potom njihov razgovor. U dinamičnoj bočnoj vožnji kroz dvije prostorije hotelske sobe kamera niti u jednom trenutku ne napušta centralnu kompoziciju. Gustave je uvijek u centru kadra, dok se oko njega odvija radnja drugih likova. Također, kamera je fiksna. To uvelike pomaže i pri upoznavanju i karakterizaciji samog lika Gustavea, pa

gledatelju odmah postaje jasno da je on veoma organizirana i zapovjedna osoba, koja pomno isplanira svaku sitnicu i ništa ne prepušta slučaju (slika 21 i 22).

Slika 21 i 22: Kadrovi iz filma

Posebno je interesantna i dijaloška scena za stolom između Gustavea i Madam D. Premda je scena naoko ležerna, jasno se osjeća staričin strah od usamljenosti, a tome pridonosi i stil snimanja. Naime, iako se takve scene obično snimaju lagano dijagonalnim stilom, odnosno "preko ramena", ovdje to nije slučaj, odnosno takav stil ne postoji. Umjesto toga vidimo tri perspektive, svaku pod kutem od 90 stupnjeva. Pogled kamere je subjektivan, ravno na glumca koji u sceni gleda direktno u kameru, time se obraćajući drugoj osobi - nekonvencionalan način koji će se više puta pojaviti u ovom filmu (slika 23, 24 i 25).

slika 23, 24 i 25: Kadrovi iz filma

Dijalog Madame D i Gustavea nakratko se nastavlja i u hotelskom liftu. Osim jarko crvene boje lifta, još je jedna stvar zanimljiva. Andersonova sklonost prema centriranju i simetriji teži prema širokoekranskim kompozicijama koje bi jednostavno mogle biti odrezane s lijeve i desne strane, tako da stanu u omjer 1.37:1. Pojedinačni likovi i zbijene grupe mogu jednostavno biti kadrirani kao i prije. Međutim, kod udaljenijih kadriranja postoji opasnost od dobivanja previše praznog prostora u gornjem i donjem dijelu kadra, koji ne postoji u npr. omjeru 1,85:1. Drugim riječima, Andersonova multi-formatna strategija zadala mu je novi izazov u održavanju svog

stila. Mnogi kadrovi u filmu ostavljaju znatan prostor iznad glave, kao što se i vidi u prijašnjim 1.37:1 primjerima. No, neki drugi kadrovi poput ovog u liftu (slika 26) pokazuju kako Anderson popunjava kadrove na različite i zanimljive načine.

slika 26: Kadar iz filma

Praznog prostora iznad glave ovdje nema, portir vertikalno pokriva cijeli lijevi dio lifta, Zero stoji u sredini, dok sa desne strane sjede Gustave i Madame D, čiji prazan prostor iznad glava stvara živahnu neravnotežu kadra.

Sa snimateljskog aspekta film je komponiran po vrlo strogim linijama i osima. Kao da kamera nikad ne napušta svojevrsnu 90 stupanjsku mrežu. Nema dijagonalnih, bočno iskrivljenih kadrova, već je sve poravnato ravnim kutovima i u ravnoteži. U tom smislu, pozicija kamere je komplementarna formatu snimanja.

Ta vrsta kadriranja koju Anderson koristi kroz cijeli film dijeluje posebno dojmljivo u jednoj sceni. Kada Zero izjavljuje ljubav Agathi u lunaparku, vidimo cijelu radnju iz bočnog kuta dok jašu na vrtuljku, sve do trenutka kad Agatha prestane čitati njegovu knjigu i samo počne gledati u njega. U tom trenutku kamera se seli na krupni kadar nje iz perspektive Zeroa, tako da ona gleda direktno u kameru, u Zeroa, i u nas publiku. Time smo dobili veličanstven kadar koji

savršeno utjelovljuje ljubav (slika 27). Također u ovom kadru možemo vidjeti ljepotu formata 1.37:1 kada su u pitanju portreti.

slika 27: Kadar iz filma

Agatha i njeno lice je u kadru idealno smješteno i centrirano, ostavljajući taman dovoljno mjesta sa strane za svjetla u pozadini. Najvažnije od svega, ovaj kadar stvara svojevrsni hipnotizirajući dojam zbog rotirajućih pozadinskih svjetala. To najviše funkcionira zbog toga što se krug svjetla iz pozadine jako dobro uklapa u kvadratni omjer stranica.

Uz takvo neobično kadriranje, Anderson i Yeoman odlučuju se i na neobično raskadriravanje. Da bi se održao ritam u brzim dijaloškim scenama, u kojima glumci govore brže nego što bi govorili u stvarnom životu, upotrebljavaju brišuću panoramu. Time su preskočili snimanje zasebnog kadra za svakog glumca u sceni, te s jednim kadrom brišuće panorame povezali njih sve u jedan kadar. To najbolje možemo primjetiti u sceni potjere u hotelu. Za vrijeme pucnjave na najvišem katu hotela vidimo Edwarda Nortona i Owena Wilsona kako trče prema nama, nakon toga brišuća brza panorama seli na Adriana Brodya koji se isto približava drugim hodnikom, potom na Ralpha Fiennesa i Tonya koji izlaze iz dizala i onda natrag na Owena i Edwarda Nortona. Dakle, u osnovi se radi kompletni brzi okret od 360 stupnjeva sa savršeno

centriranim vratima i hodnicima, kako bi se u kadru ulovili ljudi koji iz njih izlaze (slika 28, 29 i 30).

slika 28, 29 i 30: Kadrovi iz filma

Više puta u filmu pojavit će se i kadrovi iz gornjeg i donjeg rakursa sa širokim objektivom. Stvaraju veoma specifičnu točku gledanja i u mnogo slučajeva takva pozicija kamere omogućuje puno prirodnije popunjavanje kadra u kvadratnom formatu slike (slika 31).

slika 31: Kadar iz filma

Također, zanimljiva je i upotreba zooma u filmu. Kako bi dodatno naglasio važnost pojedinih scena i situacija, redatelj upotrebljava jedan od svojih zaštitnih znakova, a to je "snap zoom" odnosno brzi zoom. Kamera sa ekstremno gornjeg rakursa, gdje vidimo recepciju, panoramira horizontalno na široki plan manjeg prozora, potpuno centriranog u kadru. Odmah zatim kamera u sekundi "zumira" na taj prozor dok nam ne popuni cijeli kadar i tako dodatno zaintrigira publiku (slika 32, 33 i 34).

slika 32, 33 i 34: Kadar iz filma

I u ovom Andersonovom filmu možemo osjetiti njegovu sklonost prema centriranim i simetričnim kadrovima. Veliki broj kadrova simetrično je postavljen što se može vidjeti i iz prijašnjih primjera. Simetrija znači slika u ogledalu - jedna strana je zrcalna slika druge.

Simetrija se može pojaviti u bilo kojem smjeru sve dok je slika ista s obje strane središnje (vertikalne) osi, koja je potrebna da se postigne ravnoteža. Takav vizualni oblik privlačan je zbog dobrog odnosa oblika unutar slike, koja zbog navedenog daje dojam urednosti i organiziranosti, što ograničava stvaranje apstraktnih slika, jer niti objekti u stvarnom svijetu nisu istinski simetrični.

Velik je broj primjera u filmu gdje simetrija, kvadratni format, pa čak i dizajn samog seta uvelike pomažu u savršenom kadriranju. Poput scene u zatvoru gdje Henckels izviruje iz rupe nakon što otkriva da su zatvorenici pobjegli. Da bi prikazao više ljudi u kadru, Anderson ih grupira po slojevima. Također, dodatni vertikalni prostor koristi na kreativan način. 1.37:1 format i niski rakurs kamere omogućio mu je da ih sve uključi u savršeno komponirani kadar. (slika 35)

slika 35: Kadar iz filma

Često koristi vizualnu tehniku kadra u kadru. Dio scenografije postaje dodatni okvir, obično kvadratnog oblika poput formata filma omogućujući tako spretno simetrično kadriranje (slika 37 i 38).

slika 36 i 37: Kadrovi iz filma

Andersonova sklonost simetriji počela je još u njegovim ranim filmovima (najviše po uzoru na Stanleya Kubricka), da bi do danas prerasla u pravu opsesiju, pa to nije njegov prolazni hir. On upravo dokazuje kako simetrija može biti vrlo učinkovita vizualna tehnika. Ljudski mozak prirodno voli simetriju do te mjere, da ljudi fizičku privlačnost temelje na simetriji lica. Kao tehnika kadriranja, simetrija može biti neka vrsta prečaca za stvaranje dojmljive slike. Iako ne postoji jedinstvena formula za održavanje pažnje gledatelja, već je ona uvijek spoj raznih faktora, može se reći da se Andersonov stil simetrije dosta približio tome, jer usmjerava gledateljevo oko da gleda točno onamo gdje on to i želi. Naravno, uz samu simetriju, svaki Andersonov simetrički kadar upotpunjen je bogatim bojama, fascinantnim likovima i dosjetljivim objektima, što ga i čini spektakularnim.

2.5 RASVJETA

Tijekom pedesetak hladnih snimajućih dana u Njemačkoj snimatelj Yeoman sučio se s raznim izazovima kad je u pitanju rasvjeta. On, kao profesionalac, zna za važnost rasvjete i svjestan je da se dobro odabranim svjetlom postiže željena atmosfera svakog kadra, karakterizacija likova, i još mnogo toga. Znao je da se ne može pouzdati u prirodni izvor svjetla kada se snimalo u interijerima, i to mu je predstavljalo najveći izazov. Ustvari, prirodno svjetlo je imao na raspolaganju od 08.30 do 15.30 sati, zbog čega je u interijerima morao koristiti umjetno svjetlo koje je moralo ostavljati prirodan dojam. Nerijetko je u većim interijerima, poput hotelskog lobija ili zatvora, trebao više desetaka kilovata rasvjete da bi postigao željenu količinu svjetla.

Kako kaže Yeoman, Anderson je redatelj koji ima vrlo konkretnu ideju i kada je u pitanju dizajn svjetla, te je odlučan da se izvede što je preciznije moguće. Yeoman i Anderson snimili su proteklih nekoliko godina sedam filmova zajedno, te su se u tom period dobro upoznali i izgradili međusobni odnos povjerenja. Otprilike 75% ovog filma snimljeno je u 1.37:1 omjeru slike, pa su često imali dijelove stropa i poda u kadru, te je bio izazov pronaći adekvatnu poziciju za rasvjetna tijela.

slika 38: Na setu filma

Tijekom priprema odlučeno je da će se za interijere uglavnom koristiti rasvjeta baždarena na umjetno svjetlo, odnosno 3200 kelvina. Tehnički zahtjevi bili su izazovni, a cilj je bio održati

ih sažeto koliko je moguće i opsežno koliko je potrebno. Povremeno je bilo teško sakriti golemi tehnički napor koji je uložen u film. Görlitz je poprilično malen grad i pronalaženje filmskoj ekipi neupadljivih mjesta za manipulaciju (parkiranje kamiona opreme i sl.) ubrzo je postao problem. Za dnevne eksterijere uglavnom su korištene samo reflektirajuće plohe i difuzori. Film je snimljen na 200 ASA filmskoj vrpci i u nekim slučajevima, primjerice kod korištenja anamorfotskih objektiva, velika jačina rasvjete je trebala biti korištena, posebice kada je više glumaca u kadru, a svi trebaju biti u oštrini. Jedan od glavnih motiva filma, hotel Grand Budapest, ima impresivan lobi koji se sastoji od dva centralna stubišta i prekrasnog staklenog stropa, a najveći izazov bio je rasvijetliti taj golemi prostor na način da se i kamera može slobodno kretati u prostoru. U početku se razmišljalo o helij balonima za rasvjetljavanje, ali pošto se snimalo zimi, shvatili su da bi im plavkasto prirodno svjetlo koje dolazi izvana samo smetalo. Iznad staklenog stropa lobija nalazi se još jedan stakleni strop kojeg su prekrili velikim reflektirajućim plohama (6m x 6m) te se tako blokiralo vanjsko prirodno svjetlo, a 40 reflektora rasvjetljavalo je reflektirajuću plohu u staklenom stropu.
Rezultat je bio impresivan a istodobno i realističan.

slika 39: Postava rasvjete

Za razliku od danas prevladavajuće srednje tonske ljestvice, kod koje su u kadrovima gotovo podjednako zastupljene sve tonske zone (od crnog do bijelog), čime se postiže da kadar djeluje prirodno i realistično, tip rasvjete koji je pretežno korišten u ovom filmu je tzv. “visoki ključ” (high-key) osvjetljavanja. Ta tehnika u bitnome je pridonijela prepoznatljivoj vizualizaciji

filma. Ona se inače koristi kad se želi postići da kadrom prevladavaju svijetli tonovi, a da sivo i crno bude samo u malim naznakama. Takav dizajn svjetla karakterizira o jak intenzitet rasvjete, s malo sjena i relativno niskim kontrastom između najsvjetlije i najtamnije točke kadra. U snimateljskom poslu takva se vrsta svjetla u pravilu koristi za izražavanje dobrog raspoloženja. U filmu Hotel Grand Budapest upotrebom tehnike visokog ključa postignuta je komična atmosfera cijelog filma, te se izbjeglo da film postane preozbiljan i prenasilan u scenama koje su doista takve.

Primjerice, postoji specifična scena u kojoj je čovjek ubijen i pri tom gubi četiri prsta. Iako ubojstvo nije prikazano, publika može vidjeti trenutak kada mu vrata odsijecaju prste. Tu je i scena gdje vidimo odrezanu glavu djevojke koja je poslana policiji u košari. Da su te scene snimane npr. s niskim ključem, ton filma bi više nalikovao horroru, ali zbog visokog ključa, čak i stravične scene poput odrezanih prstiju i odrubljene glave djeluju puno bezazlenije.

Obzirom da je Hotel Grand Budapest film fantazije s primjesama komedije, avanture i misterije, dizajn rasvjete i tehnika visokog ključa savršeno mu odgovaraju. Da je korištena rasvjeta niskog ključa, atmosfera filma bi se u potpunosti promijenila. Da je rasvjeta visokog ključa upotrebljavana u kombinaciji s niskim ključem za ranije spomenute nasilne scene, to bi bilo zbunjujuće za publiku, pa bi dojam bio kao da se gledaju dva različita filma spojena u jedan. Ovako je korištenje navedene tehnike održalo temu konzistentnom tijekom cijelog filma, za razliku od prebacivanja između dvije drastično različite filozofije svjetla koje bi samo aludirale na dvije različite teme.

2.6 GLAZBA

Uz već spomenutu vizualnu raskoš film je dodatno obogaćen sjajnom i upečatljivom glazbom Alexandra Desplata, koja je spoj raznih smjerova europske glazbene kulture. Ima tu svega i svačega - stilovi inspirirani austrijskim, njemačkim, poljskim i talijanskim skladateljima, uključujući i Vivaldija, spajaju se sa zvucima njemačkih pivnica, jodlanja, romske glazbe, ruskih vojnih marševa i alpske glazbe. Da nisu u ovom filmu, teško da bi te zvukove, teme i instrumente ikad vidjeli zajedno, jer su razdvojeni ili nacionalnim granicama ili socijalnim strukturama. Glazba "prati" radnju filma, pa se tako, nakon vedre i živahne prve četvrtine filma ispunjene harfom i balalajkama, zlosutno mijenja, u skladu s radnjom filma. Harfe i alpski rogovi zamijenjeni su vojnim udaraljkama i kako stvari bivaju ozbiljnije, udaraljke i vojni marševi, koji ostavljaju dojam težine i ozbiljnosti, zauzimaju središnje mjesto. Sve u svemu, puno raznih glazbenih stilova i instrumenata koji bi u nekom drugom kontekstu djelovali nespojivo, ali ovdje, iako izmiješani, zvuče impresivno.

3. ZAKLJUČAK

slika 40: Anderson i Yeoman na setu filma

U današnjoj filmskoj industriji, koja radi brze zarade često rezultira nemaštovitim projektima, rijetkost je naići na film koji predstavlja umjetničko djelo, kao što je to Andersonov Grand Budapest Hotel. To je jedinstveno djelo neobične atmosfere zahvaljujući čitavom nizu dobro korištenih izražajnih sredstava koje sam nastojao opisati u ovom radu: prvenstveno predivnoj fotografiji, bogatim i detaljiziranim kadrovima, neobičnoj rasvjeti, lijepim bojama, slikovitim likovima i inteligentnim dijalozima, te odličnoj pozadinskoj muzici.

Ovim filmom Anderson je napravio razrađeno i virtuozno dijelo često koristeći rudimentarne filmske tehnike. Centralna simetrija s naizgled jednostavnom montažom može se činiti kao poprilično jednostavna strategija, međutim taj njegov stil, čest u njegovim radovima, nije toliko zastupljen u današnjoj filmskoj industriji. Možda je razlog tome što većina filmaša smatra taj stil previše neprirodnim i ograničavajućim.

Pitanje je da li će i sada, nakon uspjeha širokoekranskog formata, ovaj stil biti više korišten, te da li i ostali moderni filmaši razmišljaju toliko o simetrijama, kadriranju i sličnom? Teško je reći, ali uz sve probleme oko realizacije filma s kojima se moraju nositi, vjerojatno si ne žele svojevoljno nametati i muku oko ograničenih vizualnih alata i svih kreativnih izazova koji uvijek prate takav izbor. Apsolutno podržavam redatelje poput Andersona koji spremno

prihvaćaju takve izazove, iako si takvim odabirom na izvjestan način sužavaju kreativni raspon. Ostavši vjeran svoj jedinstvenom vizualnom stilu, a posebice odluci da ovaj film snimi u tri različita formata, Anderson si je zadao problem koji je uspješno riješio. No treba imati u vidu da je na svim područjima imao iskusne i najbolje moguće suradnike (snimatelja, kostimografkinju, kompozitora glazbe, scenografa, glumce) i da je njihov zajednički rad, svakog u svojoj domeni, zaslužan za uspjeh filma. Pri tome oni nipošto nisu bili puki izvršitelji redateljevih "narudžbi", već njegovi ravnopravni partneri u kreiranju vizualizacije filma. To se naročito odnosi na snimatelja Yeomana.

Naime, dobar snimatelj je u jednakoj mjeri kao i redatelj, a ponekad i više, bitan za izgled filma. U procesu nastajanja filmskog djela redatelj, čitajući scenarij, zamišlja vizualni stil filma. Isti proces prolazi i snimatelj, koji pročitane stranice scenarija u glavi već vidi kao scene, te u mislima počinje stvarati kompoziciju, pokrete kamere i ostalo. Pri tome je bitno da obojica, barem u bitnome, usklade svoje vizualizacije kako bi bili na istom tragu. No, snimatelj ovdje snosi veliku odgovornost, jer on pozna filmske tehnike, pa u tom smislu na neki način i educira redatelja, daje mu prijedloge, nudi moguća rješenja. Na taj način aktivno sudjeluje u procesu nastajanja filma i u kreiranju njegovog vizualnog izgleda. Mnogobrojni su primjeri izvrsno snimljenih filmova (ovaj je, naravno, jedan od njih) koji se pamte po tehnici snimanja i kojima su snimatelji dali prepoznatljiv "štih".

Evo primjera kako snimatelj može utjecati na likovni izričaj u filmu:

Jedan od najvažnijih, a možda i najvažniji element u određivanju vizualnog identiteta filma općenito je svjetlo, za što je ovaj film također jako dobar primjer. Prilikom određivanja vizualnog stila važna je odluka hoće li se koristiti usmjereno ili difuzno svjetlo (ili će se kombinirati), u kojem slučaju je na snimatelju odluka koji od ova dva tipa svojim karakterom odgovara pojedinoj sceni. Onda, bitne su i odluke o korištenju kontrasta između svjetla i sjene, što je također među najvažnijim izražajnim sredstvima filmskih autora.

Zatim, za snimatelja je jako bitan kontinuitet u slici, jer održanje kontinuiteta kroz cijeli film znači da su svi elementi ujednačeni i usklađeni. Održavanje kontinuiteta traži snimateljevu umješnost i iskustvo, pa će neki snimatelj izbjeći "skakanja" kroz kadrove upotrebom sličnog otvora blende, drugi će znati postići tečnost kroz prizore vještom upotrebom filtera.
Ili će, kao u Grand Budapest Hotelu, postojati estetski princip high-key fotografije.

Osim svjetla kao glavnog elementa u određivanju vizualnog identiteta filma snimatelju su na raspolaganju još neka sredstva; objektivi, ekspozicija, pokret kamere, kompozicija... Svi ovi elementi (zajedno sa svjetlom) su povezani i tek usklađeni u filmskoj cjelini dobivaju svoje značenje.

U svakom slučaju filmskom izražaju i likovnosti ovog filma podjednako su doprinijeli i redatelj i snimatelj: Anderson kao idejni začetnik i vizionar, koji je osmislio i do detalja isplanirao svaki kadar i scenu, a Yeoman kao specijalist i profesionalac koji je uspio njegove zamisli provesti u djelo. Pretpostavljam da snimateljima nije uvijek lako raditi s Andersonom i slijediti njegov jedinstven stil i poetiku pričanja priče. U tom smislu Yeomanu je na ovom filmu bilo na izvjestan način lakše, jer je već prije surađivao s Andersonom. Teško je stoga zamisliti da bi s drugim snimateljem ovaj film izgledao bitno drugačije, a pogotovo ne mogu zamisliti da bi izgledao bolje.

4. POPIS IZVORA

LITERATURA:

- Tanhofer, Nikola: *Filmska fotografija*, Filmoteka 16, Zagreb, 1981.
- Zoller Seitz, Matt: *The Wes Anderson Collection: The Grand Budapest Hotel*, Abrams, New York, 2015.
- Tanhofer, Nikola: *O boji*, Novi Liber, Zagreb, 2008.
- Stasukevich, Iain: *American Cinematographer*, izdanje ožujak 2014.

INTERNET:

- 07.08.2016 - http://www.davidbordwell.net/blog/2014/03/26/the-grand-budapest-hotelwes-anderson-takes-the-43-challenge/

- 08.08.2016 - https://www.theguardian.com/film/2014/feb/25/wes-anderson-film-designgrand-budapest-hotel

- 15.08.2016 - http://www.photogenie.be/photogenie_blog/blog/too-pretty-eat-grandbudapest-hotel

- 16.08.2016 - http://timeinpixels.com/2015/09/cinematography-in-grand-budapest-hotel/

- 20.08.2016 - https://www.arri.com/news/news/arri-lights-at-the-grand-budapest-hotel/

- 21.08.2016 - http://noglitternoglory.com/2014/03/17/everything-you-need-to-knowabout-the-grand-budapest-hotel/

5. SAŽETAK / SUMMARY

Ovaj diplomski rad bavi se analizom filma Hotel Grand Budapest s naglaskom na tehničke, prvenstveno snimateljske aspekte (formati, kadriranje, rasvjeta). Osim toga, obrađuje (ili barem pokušava obraditi) probleme s kojima su se susreli redatelj Wes Anderson i direktor fotografije Robert Yeoman i načinima na koje su ih zajedno rješavali.

Rad također govori i o ostalim segmentima filma, poput dizajna, scenografije, kostima, glumaca, glazbe, koji su morali biti dobro promišljeni i do kraja isplanirani kako bi se napravilo ovo istinski fascinantno djelo. Jer, samo ukupnost svih nabrojanih elemenata pridonijela je planetarnom uspjehu ovog filma.

The subject of the present graduate thesis is the analysis of the film "The Grand Budapest Hotel" with an emphasis on the technical, primarily cinematographic aspects (formats, framing, lighting). In addition, the paper elaborates (or at best attempts to elaborate) the problems encountered by the director Wes Anderson and the director of photography Robert Yeoman and the ways in which they jointly addressed them.

The paper also deals with other segments of the film, such as design, scenography, costume design, actors, music, which had to be well-thought-out and thoroughly planned in order to make this truly fascinating work of art, since it was the combination of all the listed elements that contributed to the planetary success of this film.

6. KLJUČNE RIJEČI

The Grand Budapest Hotel, Wes Anderson, Robert Yeoman, analiza, likovnost, dizajn, scenografija, rasvjeta, glumci, formati, kadriranje