

Snimateljski pristup diplomskom filmu "Da je kuća dobra i vuk bi je imao"

Plećaš, Jana

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://um.nsk.hr/um:nbn:hr:205:537768>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-27**



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

Jana Plećaš

Snimateljski pristup diplomskom filmu *Da je kuća dobra i vuk bi je imao*

Pisani dio diplomskog rada

Mentori: Goran Trbuljak, red. prof. i Silvestar Kolbas, red. prof.

Zagreb, 2015.

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Radnja filma.....	2
3. Super 16mm kamera	4
3.1. Kućni film	4
3.2. Iz produkcijskog kuta	10
4. Pokreti kamere	13
5. Kadriranje i kompozicija kadra.....	15
6. Rasvjeta	18
7. Scenografija	22
8. Postprodukcija	26
9. Zaključak	27
10. Ekipa filma	28
11. Literatura	30
12. Sažetak.....	31

1. Uvod

Odlučila sam objediniti praktični i pismeni dio diplomskog rada kako bih obrazložila genezu snimateljskog, ali i općeg vizualnog stila kratkog igranog diplomskog filma *Da je kuća dobra i vuk bi je imao*. Pokušati ću ocrtati razloge tehničkih i likovnih odluka koje su s jedne strane težile realizmu kroz ambijentalan pristup rasvjeti i upotrebu 16mm filma čija zrnata slika povlači dojam dokumentarnog prizora i realne stvarnosti, a s druge strane su težile stilizacijskim postupcima koji tu zbilju razvlače u grotesknom smjeru. Takvom smjeru priklonila se i kompozicija kadrova koja svoje korijene vuče iz kontinuirane tradicije hobističkog portretiranja obitelji, ali sa donekle drugačijim naglaskom, ne toliko usmjerenim na pojedinca, već na ideološki prostor koji ga ukalupljuje i definira. Također, osvrnut ću se na današnja razmatranja o hobističkom obiteljskom filmu kao jednoj od referenci za snimateljski pristup filmu. Dio rada posvećen je tehničkoj problematici snimanja na film u studentskim uvjetima produkcije, u ovom razdoblju definitivne prevlasti digitalne tehnologije, te mojem snalaženju s obzirom na gotovo nepostojeće iskustvo u tom području.

2. Radnja filma

Kao što je najčešće slučaj, snimateljski posao u igrano-narativnim formama polazi od same priče i inicijalne redateljske vizije, zbog čega smatram da bi bilo smisleno i u ovom, reverznom slučaju razrade filma započeti s time.

Početna okosnica filma razmjerno je poznata i često korištena: obiteljsko okupljanje na kojem zbog pritiska i nervoze međusobna zamjeranja i frustracije kulminiraju tako da isplivaju neugodne činjenice o kojima se nikad ne govori. Također, tu je i arhetipski lik snahe čija aura privlači zlonamjerne i stroge poglede okrutne i posesivne svekrve, čime potpiruje sveopću nesnalažljivost u muževoj obitelji.

Prvotna je zamisao redateljice i scenaristiceane Jušić bila da uobličimo realističnu dramu o jednoj tradicionalnoj zajednici i protagonistici Sandri koja se na obiteljskom okupljanju slama pod pritiskom. Međutim, uslijed procesa razvoja scenarija, učinilo joj se dramaturški i stilski izazovnijim ovaj klasični dramski sukob izmjestiti u okvire fantastičnog, u pomaknutu stvarnost koja bi hodala po rubu između jeze i grotesknog humora. Ovaj novi žanrovski kontekst dramaturški je potenciran kroz Sandrinu mentalnu bolest i posljedične halucinacije.

Konkretnije, radi se o blažem obliku shizofrenije koja je pod nadzorom i ne oduzima joj relativnu funkcionalnost u socijalnim kontaktima, no na neki način ipak funkcionira kao biljeg neprilagođenosti. Redateljicine intencije svoju polazišnu točku pronalaze u pokretu antipsihijatrije unutar kojega su psihijatri i teoretičari poput Ronalda Davida Lainga ili Felixa Guattarija shvaćali etiketiranje pacijenata i dijagnosticiranje mentalnih bolesti kao opresivni aparat kojime se ljude podčinjuje ograničavajući im slobodu, i stigmatizirajući njima prirodene osobine zbog nemogućnosti sudjelovanja u mehanizmu kapitalističkog sustava. S druge strane, antipsihijatri vide mentalnu bolest kao svojevrsnu oslobađajuću entropijsku silu koja unutar suvremenog kapitalističkog društva ima emancipatorsko-subverzivnu snagu kojom se može izaći iz sistema, gledati mimo okamenjenih normi i konvencija, te ukazati na njihovu arbitrarnost, podložnost odnosima moći i, često, apsurdnost. Obitelj Sandrinog muža savršen je primjer dobro uklopljenih pojedinaca koji čine taj okamenjeni sustav malograđanskih običaja, svjetonazora i ideja. Otac obitelji je mesar, funkcija koja u takvim sredinama uglavnom donosi poštovanje i dobrostojeći status; prava perjanica sistema. Također, obiteljski je posao vezan uz meso koje

uživa gotovo fetišističko poštovanje i neizmjernu simboličku vrijednost, potpuno različitu od bilo koje druge hrane.

Kao i u svojim prijašnjim filmovima, često kroz aspekt tjelesnosti i životinjske simbolike Hana Jušić i putem prikaza ove tradicionalne proslave, koja se tipično vrti oko „kulta“ objedovanja, stavlja naglasak na ono nagonско, naglašavajući prožimljuću dvostruku narav ljudskog bića kao kulturne životinje. Sandra polazi od jednog ekstrema, u kojemu se njezina samosvijest kroz shizofrenu sferu transformira u identifikaciju sa životinjom, ka onom drugom, samom pokretaču ljudske aktivnosti – slobodi (iako je upitan takav ishod u društvu kojega režiserka želi prikazati). Članovi mesarske obitelji, pak, na ovoj razini funkcioniraju kao ukočene životinje pasivne ljudskosti. Taj čopor ugušene spontanosti i ugašene biti ljudske samosvijesti – samostalnog, nezavisnog djelovanja, kako svojeg tako i pojedinaca ubačenih u njihov teritorij, kroz takav način života funkcionira u vidu umrtvljenih formi animalno-čovjekolikih naličja.

Budući da Sandra svoje halucinacije ne može kontrolirati niti predvidjeti, redateljčina je vizija od samog početka podrazumijevala nenametljivo provlačenje halucinacija koje bi funkcionirale kao fragment realnog prizora, te smo se odmah usuglasile kako nećemo raditi nikakvu formalnu razdjelnicu između halucinacija i jave. Ovakav vizualni tretman pokazao se ključnim za označavanje jednakovrijednog statusa halucinacija i zbilje s obzirom da Sandrine halucinacije imaju funkciju svojevrsnih 'smetnji u programu' koje prodiru iza ustaljenih maski i kulisa zakamufirane zbilje. Stilsko jedinstvo i prizorna inkorporiranost različitih stanja svijesti na taj su način stvorili koheziju fantastičnog i realnog povukavši nadrealnu crtu kroz cjelinu filma, u kojemu gledatelji ponekad ne razaznaju prirodu onoga što gledaju.

Tijekom procesa montaže ispostavilo se da je kadar koji je ključan za čitanje ove dimenzije filma trenutak kada Sandra u kadru za čiji status sna ili jave još nismo sigurni, napokon zađe iza reda čempresa na kraju dvorišta, u neobrađeno blato, u kaos, među muhe koje čitavo vrijeme potmulo nadiru, te joj se ondje u punom sjaju ukaže stilizirano dvorište i zlokobna, a tako obična kuća, što simbolizira malograđanski svijet u kojem se nalazi. Uređeni svijet koji poznaje ovdje pokazuje svoje pravo lice, a to je kuća za lutke, odnosno konstruirana iluzija.

3. Super 16mm kamera

Osim redateljinih i mojih osobnih afiniteta prema slici 16-ice, odabir da snimamo na film proizašao je iz želje da ostvarimo određeni paralelizam s obiteljskim kućnim filmovima (eng. *home movies*), koje se najčešće povezuje sa američkim srednjoklasnim obitelji u poslijeratnom periodu sveopćeg socio-ekonomskog uzleta. Već na prvi pogled naslov filma *Da je kuća dobra i vuk bi je imao* kontrira nostalgичnoj idili obiteljskih kućnih filmova, ali isto tako i sam kućni film svojim stereotipnim karakterom razotkriva kamuflažnu idilu kapitalističkog srednjeg građanskog sloja.

3.1. Kućni film

Praksa kućnih filmova svoje začetke nalazi 1920-ih godina prošlog stoljeća. Dok je 35mm film *de facto* u samom startu kinematografije postao profesionalni standard, borba za amatersko tržište izrodila je obilje manjih formata u ranom 20. stoljeću. Nakon što se prebrodilo opasnost od izuzetno zapaljivog nitrarnog materijala koja je kočila amatersko bavljenje filmom širih razmjera, 1922. godine *Pathe* je predstavio 9.5mm sigurni film (eng. *safety film*) tipične centralne perforacije. Ubrzo je postao veoma popularan u Europi, dok se u Americi nikada nije udomaćio. Gotovo istovremeno, 1923. godine *Eastman Kodak* na tržište izbacuje 16mm format predstavljen u obliku preobratnog sigurnog filma. Već iste godine, *Kodak* i *Bell & Howell* standardiziraju amaterski filmski materijal na 16 mm što, nakon mnogo konkurentnih formata predstavljenih do tada, korisnike oslobađa striktnog vezivanja za samo jednog proizvođača opreme. Odmah nakon standardizacije i predstavljanja mnogo ekonomičnijeg preobratnog filma, amaterske se kamere počinju agresivno reklamirati kupcima viših klasa.

MAKING MOTION PICTURES WITH A CINE-KODAK (THE MOTOR CRANKS THE CAMERA)

You press the button; we do the rest

CINE-KODAK, the new Eastman invention, and its projector, the Kodascope, enable you to show in *motion* on your screen the sort of pictures you turn to first in your album. Train the camera, press the button and the result is a reel of personal motion pictures that for you and yours will be priceless.

And the fascination of personal photoplays isn't all. Through Kodascope Libraries, Inc., professional releases may be rented for projection in your own home.

Price of complete outfit, Cine-Kodak with either motor drive or tripod and crank, Kodascope, Screen, etc. \$335. Cost of operating is less than 1/5 of the operating expense of equipment using standard width film, and your finishing by Eastman experts in Eastman laboratories is paid for when you buy the film. *You press the button; we do the rest.*

Descriptive booklet at your dealer's or from us

Eastman Kodak Company, Rochester, N.Y., The Kodak City

Slika 1. *Rethinking the Amateur*, Broderick Fox, *Spectator Magazine*, proljeće 2004.

Kodakova reklama iz 1924. godine (Slika 1.) dočarava kako je već na samom početku ozbiljnijih marketinških kampanja amaterska tehnologija svoj strateški put kročila kroz obiteljsku retoriku. Usmjerenost prema obiteljima od strane marketinških kampanja, te od strane članaka o amaterskom filmu popularnih i specijaliziranih magazina uslijed kojih je došlo do “povećanja kućne filmske produkcije kao hobija, koordinirana je znatno širim socijalnim kontekstom: usponom roditeljstva kao znanosti za vrijeme 1920ih godina i njegovom popularizacijom putem magazina posvećenih "roditeljskim vještinama" poput Parents Magazine-a, porastom socijalnih studija o obiteljima te razvojem bihevioralne psihologije kao akademske discipline.”¹

Nudeći mogućnost odabira pri kupovini proizvoda između kamere pokretane motorom ili one pokretane ručicom uz stativ, ta ista *Kodakova* reklama očito bilježi i prijelaznu fazu u tehnologiji filmskih kamera. To ne iznenađuje s obzirom da je tek godinu dana ranije, te

¹Zimmerman, Patricia, *Professional Results with Amateur Ease: The Formation of Amateur Filmmaking Aesthetics 1923-1940*, Film History, Vol. 2, No. 3 (Sep. - Oct., 1988), str. 270

amaterski ključne 1923., predstavljena prva kamera pokretana motorom, za što je zasluge odnio *Bell & Howell* sa svojom prvom 16mm kamerom - *Filmo 70*. Međutim, iako je tehnološka prijelazna faza trajala veoma kratko, estetske direktive proizašle iz profesionalnih praksi putem magazina i diskusija unutar kino klubova na dug period odgađaju 'blagoslov' praktične upotrebe kamere iz ruke, tvrdeći da je korištenje stativa ili barem snimanje iz ruke minimalnim pokretima nužnost. Takvo ograničavanje slobode pokretljivosti karakterističnih manjih i lakših amaterskih kamera trajalo je sve do pojave *cinéma vérité* filmova 1950-ih godina čija je televizijska distribucija dodatno potaknula amatere da oslobode kameru i napokon razviju jednu od ključnih stilskih odlika kućnih filmova.

Dominantna praksa profesionalnog stila kroz magazinske rubrike sa savjetima i ostalim je estetskim smjernicama kočila spontanost amaterskih filmaša. Polazeći od opservacije kao ključa ideje realnosti, pa tako i filmske iluzije stvarnosti - jedna je komponenta podrazumijevala mizanscensku akciju: snimanje članova familije u pokretu umjesto u ukočenim pozama svojstvenim fotografskim slikama. Drugu komponentu u njezinom krajnjem pogledu najbolje dočarava članak *Popular Science* magazina iz 1934. koji sugerira tajno nadziranje vlastitih članova familije kako bi se uhvatili najprirodniji trenuci u kojima subjekti nisu svjesni da ih se snima. Iako je prirodnost bila poželjna, ona nije podrazumijevala manjak organiziranosti, planiranja unaprijed i estetsku kontrolu koja je uključivala narativnu strukturu, piktorijalne kompozicije, te akciju sa svrhom postizanja emocionalnog angažmana gledatelja, za razliku od nasumičnih kadrova spontane stvarnosti.

U međuvremenu, kako bi stvorio veći profit proširenjem tržišta, *Kodak* je najavio novi *Standard 8* ili *Double 8* film koji će, kako su najavljivale tadašnje reklamne poruke, "srezati troškove proizvodnje filmova za gotovo dvije trećine."² U Europi je nakon Drugog svjetskog rata 8mm film počeo preuzimati popularnost upotrebe 9.5mm filma s amaterske strane, a s poluprofesionalne je isto uradio 16mm film.

U SAD-u je nakon Drugog svjetskog rata, točnije 1948. godine, 1 100 000 obitelji posjedovalo kameru, među kojima 775 000 jeftiniju 8mm, a tek 325 000 16mm opremu. U postocima izražen podatak pokazuje kako je 1952. godine 6% američkih obitelji posjedovalo

2 U originalu: "Cut the cost of movie making by nearly 2/3". Kodakova parola navedena od: Kattelle, Alan, *Once There Was Film, Rethinking the Amateur: Acts of Media Production in the Digital Age*, *Spectator* 24:1 (Proljeće 2004), str. 56

amatersku kameru. Svjesni da je filmska oprema luksuz više srednje klase, proizvođači su započeli s proizvodnjom jednostavnije opreme, čime su stvorili graduiranu paletu proizvoda cjenovno usklađenih sa stupnjem simulacije profesionalne opreme. Međutim, svoje širenje putem srednjoklasnih kućanstava amatersko tržište može zahvaliti mnogo širem poslijeratnom kontekstu sveopće ekspanzije: *baby boom*, rast predgrađa, ekonomski i industrijski rast, povećanje potrošnje; spram društvene kontrakcije u sferu nuklearne familije kao ideološkog centra svake smislene aktivnosti 1950-ih u SAD-u.

Pored ideologije familijarizma, poslijeratni je kapitalizam situirao obitelj u konzumerističku jedinicu. Zbog smanjenja radnog tjedna na pet dana povećala se količina slobodnog vremena, a njime i društveni te kulturni pritisci da ga se idealizira, pri čemu se kroz „enorman porast poslijeratnog tržišta namijenjenog slobodnom vremenu pružio snažan marketinški poticaj i socijalni kontekst koji je katapultirao amatersku filmsku tehnologiju u kućanstva kao još jednu manifestaciju „uradi sam” ideologije”.³ Nije niti čudno da su se, unutar tog trenda prvenstveno mladih suburbanih obitelji u sklopu kojega se velika količina slobodnog vremena i novaca trošila u poboljšanje obiteljskog doma, baš kamera i projektor profilirali u važnija rekreacijska sredstva za produkciju sreće tih malih patrijarhalnih jedinica, putem prožimajuće ideologije koja je spajala intimnost familijarizma s konzumerizmom.

Patricia Zimmerman, autorica studije američkog amaterskog filma *Reel Families: A Social History of Amateur Film*, poslijeratni period opisuje kao razdoblje u kojem su amaterski film i hobističko snimanje djece, kućnih slavlja, krstitki i putovanja postali istoznačni termini. Fragmentirani diskursi marketinško-reklamnih strategija i popularne štampe – *how-to* priručnika, fotografskih i roditeljskih magazina, ženskih magazina i magazina za hobi filmaše – uspostavili su socijalne direktive i estetske norme za amaterski film, ciljajući na srednjoklasne građanske obitelji. Unatoč upozorenjima kako snimke ne bi trebale “izgledati kao nasumično zalijevanje travnjaka”,⁴ prave su prakse kućnih filmova ipak ignorirale estetske norme na račun dokumentiranja događaja. Razbijanje estetskih normi nije bilo rezultat kreativnog istraživanja koje bi moglo funkcionirati kao potencijalna opozicija holivudskoj profesionalnoj praksi, niti je na stjecanje filmskih vještina hobiste motivirala određena ambicija za mobilnost prema gore, prema ulasku u profesionalno stvaralaštvo, kao u prošlim razdobljima. Amaterska filmska

3 Patricia R. Zimmermann, *Hollywood, Home Movies, and Common Sense: Amateur Film as Aesthetic Dissemination and Social Control*, 1950-1962; *Cinema Journal*, Vol. 27, No. 4 (Ljeto, 1988), str.25

4 Ibid., str.23

produkcija manifestirala se kroz novu artikulaciju slobodnog vremena, ne kao sredstvo komunikacije u javnoj sferi, već kao čisto uživanje u privatiziranoj aktivnosti koja je producirala "vizualnu posvetu familijarizmu poslijeratne Amerike".⁵

„Razvoj predgradskih familija 1950-ih čvrsto je isprepleten s pojavom televizije kao simbolom individualnog bogatstva i socijalne konzervacije. Slike ekranskih obitelji počele su puniti dnevne sobe diljem Amerike i oblikovale koncept nuklearne, predgradske obiteljske jedinice. Portretirati vlastite obitelji u 1950-ima i 1960-ima značilo je imitirati idealiziranu obitelj prikazanu na televiziji. S jedne strane, roditeljska je 8mm kamera funkcionirala kao potvrda intimnog obiteljskog života, pri čemu je amaterska produkcija oštro definirana prema rastućim popularnim slikama obitelji na televiziji. S druge strane, ona je omogućila da se zamrznu dragocjeni momenti prošlosti koji se mogu povratiti kako bi zabavili obitelj u sadašnjosti.“⁶

Godine 1965. pojavila se *Kodakova Super 8-ica* (i *Fujijeva* inačica *Single 8*). Uz činjenicu da rabljene (eng. *second hand*) kamere postaju dostupne korisnicima, amaterska filmska tehnologija konačno je osvojila *snapshooters*⁷ mase jednostavnim plastičnim *Super 8* kamerama. Shodno uobičajenoj simultanosti razvoja filmske tehnologije i promjena socijalnih i kulturnih obrazaca obiteljskog života, sadržaj kućnih filmova se pomalo otvara, ali se populacijom i dalje širi tradicionalni obiteljski kućni film sve do konačne prevlasti video tehnologije koja svojim stilom i sadržajem "kontrastira hegemonijsko portretiranje idealizirane obitelji, iako ga nikada ne zamjenjuje".⁸

Roger Odin, autor eseja *Reflections on the Family Home Movie as a Document* govori kako "ništa ne podsjeća na kućni film kao drugi kućni film",⁹ a jedino što ih međusobno razlikuje su prizori koji se s vremenom transformiraju. Slika aristokratskog odmora tako je zamijenjena slikom srednjoklasne obitelji na već omasovljenom turističkom odredištu. Tek ako ih se promatra unutar takvog različitog vremenskog ili pak prostornog, kulturnog ili etničkog konteksta, obiteljski kućni film poprima oblik vrijednog dokumenta, što u tom pogledu znači da funkcionira

5 Van Dijck, Jose, *Capturing the family: Home Video in the Age of Digital Reproduction, Shooting the Family*, uredile Patricia Pisters i Wim Staat, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005., str. 27

6 *Ibid.*, str. 27

7 *Snapshooters* (eng.) – snimatelji ili fotografi koji spontano pristupaju bilježenju prizora

8 *Ibid.*, str. 28

9 Odin, Roger, *Reflections on the family home movie as a document, Mining the Home Movie*, uredile: Karen L. Ishizuka, Patricia Zimmermann, University of California Press, 2008.

samo ako ga se iskoristi za nešto što nije njegova funkcija. U obiteljskoj domeni on ustvari funkcionira kao suprotnost dokumentu, za što je ključan njegov stereotipni karakter. Odin takav karakter opisuje riječima:

"Kućni film odbija prikazati bilo što šokantno i sramotno (intimno) kako ne bi otkrio pesimističan pogled na obiteljski život (bolest, patnja, očaj) ili bio prevelika prijetnja za sliku idealne obitelji (svađe u kućanstvu, konflikti između roditelja i djece, obiteljske drame). Kućni film konstruira euforičnu viziju obiteljskog života. Niti jedna druga filmska vrsta ne sadrži toliko smijeha i toliko mnogo osmijeha. Ako se postavi pravo pitanje, te slike obmanjuju. Kućni filmovi funkcioniraju kao maskirajući filter stvarnost."¹⁰

Vjerojatno najpoznatiji i najekstremniji primjer tih slika koje obmanjuju su 16mm kućni filmovi Hitlerove ljubavnice Eve Braun, uglavnom nastali u okruženju njihova Bergof doma. Isto tako obmanjuje i slika naše uzorne mesarske obitelji koju razbija bolesna dotepenka narušavajući njihov „idiličan“ život. Izborom Super 16mm filma pokušale smo uspostaviti određenu sličnost s kućnim filmovima kako bi se stiliziranom ironizacijom obiteljskih kućnih filmova vizualno podcrtao iluzorni svijet današnjeg malograđanskog sloja ovog podneblja, za što nam je kao osnovna vizualna baza poslužio motiv obiteljskog slavlja u dvorištu kuće (s tipičnim dodatkom bazenčića) kao stereotipnog sadržaja i stereotipnog ambijenta kućnih filmova.

Budući da je Super16mm format veći od formata kućnih filmova, ubrzo nakon donesene odluke o snimanju na film odlučila sam se u tehničkom pogledu dodatno približiti amaterskom štihu, tih još manjih formata hobističkih kućnih filmova koje karakterizira razmjerno veća dubinska oštrina. Zbog toga sam na snimanju težila zatvorenijoj blendi pa je šarfer Tomislav Ožanić često imao slobodne ruke nakon postavljanja oštine na hiperfokalnu udaljenost.

Što se tiče formata, iako u kućnim filmovima prevladava omjer stranica 1.36:1 (9.5mm – 1.30:1), nikako nismo željele stavljati za ova vremena širokih formata toliko snažan stilski naglasak, ali smo se ipak odlučile ne ići šire od omjera stranica 16:9 (1.78:1), kao najučestalijeg formata aktualnih kućnih videa YouTube ere.

10 *Ibid.*, str. 262

3.2. Iz produkcijskog kuta

Od samog početka, još dok je scenarij bio u nastajanju, redateljica filma imala je u zamisli S16mm kameru. S obzirom na produkcijske uvjete snimanja jednog studentskog filma, u kontekstu regionalnih, ili još uže gledano, specifično naših školsko-institucionalnih mogućnosti financiranja (naravno, daleko smo od puke iznimke u globalnom pogledu), ovakvu jednom definiranu želju dugo je vrijeme pratila skepsa. Riječ je o 2013. godini i periodu kojeg prati kojeg prati niz od nekoliko godina kroz koje se hrvatska profesionalna produkcija preorijentirala na ekonomičniji i efikasniji, izvorno digitalni film. Osim toga, i daleki je Hollywood odobrio digitalnu sliku, posebice nakon filma *Skyfall* iz 2012. godine, snimatelja Rogera Deakinsa, koji se odlučio za upotrebu više modela *Arri Alexa* kamera.

Na svu sreću, diplomske filmove Akademije dramske umjetnosti potpomaže koprodukcija s Hrvatskom radio-televizijom, što je u konačnici podrazumijevalo njihovu rasvjetu, majstora rasvjete Slavena Spinčića i osvjetljivače, šminkera te pristup scenografskom i rekviziterskom fundusu. Što se tiče kamere, njihova dugo nekorištena *Arriflex 16SR3* s crno-bijelom slikom *video assist*¹¹ i tamnim zuherom bila je, a vjerojatno će tako ostati i ubuduće, u lošem stanju. Istu takvu kameru novije generacije *Arriflex 16SR3 Advanced* s *video assist* slikom u boji rentali smo iz Tuna filma. Iako cijela SR serija 16mm kamera koristi optička vlakna kako bi se omogućilo svijetliju sliku optičkog zuhera i pri manjim otvorima blende (T8, T11), *SR3 Advanced* serija u odnosu na *SR3* postigla je mnogo veću količinu svjetla uklanjanjem svjetlomjera, pa tako i njegovog razdjelnika zrake kompenzirajući gubitak svjetlosti *video assist* prizme, što je zasigurno uvelike olakšalo posao operateru kamere Pavelu Posavcu.¹²

S više sam strana bila upozorena kako su HRT-ovi objektivi za 16mm format fiksne žarišne duljine definitivno prošli svoje najbolje dane, ali i da će biti dovoljno dobri za potrebe našeg snimanja. Tuna film od objektiva za 16mm format posjeduje tek zum objektiv *Angenieux S16* 7mm-81 mm T2.4/3.5. S obzirom na dogovor da će se film snimati pretežito u rangu širokokutnih objektivu do srednje žarišne duljine (9.5mm, 12mm, 16mm), veoma brzo se odustalo od mogućnosti unajmljivanja 35mm filmskih objektivu ili upotrebe za snimanje

¹¹ *Video assist* (eng.) – videokamera koja je priključena na optički trakt i snima sliku prizora kroz . . .
objektiv filmske kamere

¹² http://www.cinematelnic.com/resources/arri_16SR.html

nespretnih, fotografskih objektiv, jer ionako ne bi pokrili širinu vidnog kuta potrebnu za podjednako širokokutni prikaz na S16mm formatu, već bi u tom slučaju predstavljali objektivne srednjih žarišnih duljina, a ni naše financijske mogućnosti ne bi izdržale takav pritisak. Nakon konzultacija s operaterom kamere Pavelom Posavcem, te s obzirom da smo odlučili cijeli film snimati iz ruke, donijela sam odluku kako se bez obzira na težinski laganu(2.3kg) specifikaciju dotičnog zum objektiv prvenstveno trebamo osloniti na HRT-ove f1.3 objektivne fiksne žarišne duljine.

Nabavka, odnosno, donacija negativa prošla je iznanađujuće jednostavno zahvaljujući hrvatskom zastupniku za *Fuji*. *Fuji* je u travnju te iste 2013. godine službeno objavio da u potpunosti prestaju proizvoditi filmske trake, usmjerivši svu svoju budućnost na digitalni film. Iz skladišta u Austriji poslani su role *Eterna 250* i *Reala 500D*. *Eterna 250* senzibiliranu na *tungsten*¹³ svjetlo upotrebljavala sam u noćnim scenama, te dnevnim eksterijernim sa standardnim konverzijskim filterom *Kodak Wratten 85* smanjivši transmisiju svjetla za 2/3 blende što, uvjetno rečeno, snižava osjetljivost na 160 ASA. Takva osjetljivost je upotrebom srednje gustoće ND filtera (oko 1.2) predstavljala optimalnu vrijednost za sunčane eksterijerne scene, budući da sam se u skladu sa stilskim odabirom velike dubinske oštine kadra na S16 formatu odlučila za korištenje srednjih otvora blende (f 5.6, f 8) na kojima objektiv postizu svoje najbolje performance, pa tako i najveći kontrast. Naravno, u slučaju noćnih interijera osjetljivost od 250 ASA nije bila dovoljna za takve otvore. *Reala 500D* senzibilizirana na dnevno svjetlo poslužila je kao materijal korišten pri dnevnim interijerima i večernjoj sceni oko bazenčića.

Laboratorij tinjajućeg *Jadran filma* zatvorio se 2012., a HRT-ov 1.1.2011. godine. Prvotna ideja po pitanju najskuplje stavke – razvijanja – bila je ostvariti koprodukciju s RTV Slovenijom koja, u suradnji s ljubljanskom akademijom, razvija i skenira materijale njihovih diplomskih filmova. Pregovori su trajali neočekivano dugo, te je četiri tjedna prije snimanja dogovor o suradnji zaključno ostao neostvaren. Datum snimanja se bližio, a briga je rasla. Dva tjedna prije početka snimanja u susret nam je izašao mađarski laboratorij te je uz povećani popust dogovoreno razvijanje i telekiniranje testova, te jednokratno razvijanje i telekiniranje glavnog materijala, što je napokon označilo finalnu potvrdu snimanja na film.

¹³ *tungsten* – oznaka za film u boji senzibiliziran za snimanje na temperaturi boje svjetla 3.200K

Na probi kamere isprobala sam oba materijala i sve objektivne. Tek dva dana prije snimanja organizirano je gledanje telekiniranog materijala s *Digi-Bete* SD kvalitete, na veoma malom monitoru u režiji TV studija na Akademiji. Kvaliteta takve slike nije mogla pokazati mnogo, ali su razlike u kontrastima slike snimljenih različitim objektivima bile očite.

4. Pokreti kamere

Uz nenarativnost i česti izuzetak montaže i zvuka, glavna odlika obiteljskih kućnih filmova, njihova neposrednost i spontanost uvjetovana je bliskošću snimatelja, pretežito oca i muža, s ostalim članovima intimne zajednice te, u skladu s time, i međusobnom interakcijom snimatelja i dotičnih subjekata.

Pokreti kamere kasnijih kućnih filmova podržani spontanošću mizanscene, ali i spontanošću samog snimatelja te samim ambijentom, uglavnom se manifestiraju u vidu panoramiranja. Cijena filmske vrpce zasigurno je bila razlog da si snimatelj ograniči slobodu, stoga je rad kamere zaustavljen prilikom prelaska s jedne fizičke točke na drugu ili je hodajuća pratnja često nepredvidive putanje subjekta (djeteta, njihovih vozila ili životinja) zamijenjena tehnički stabilnijom i bržom (vrijeme je novac) tehnikom zumiranja, što je bilo moguće tek od 1952. kada se pojavio prvi *zoom* objektiv za neku amatersku kameru (*Bolex Pan Cinor*, 20mm - 60mm, f2.8, za 16mm).

Naša početna zamisao podrazumijevala je pretežito dinamičnu kameru koja se postiže pomoću pratećih panoramskih kretnji što ih iniciraju slavljeničke aktivnosti likova, na koje bi se nadovezivale panoramske kretnje koje ostvaruju dramske odnose, s namjerom da se približimo spontanim prikazima euforičnih slavlja u kućnim filmovima. Međutim, dramaturški zaokret u fantastično poticao nas je da stilskim postupcima napustimo kodove realističkog prikazivanja da bismo likove obojali dozom stilizacije i groteske. Kako bi se pojačala snovitost i nelagoda, glavna nit vodilja u glumačkim izvedbama bila je doza stilizirane ukočenosti i grča što se posljedično pretočilo i u mizanscensku ukočenost nimalo euforične obitelji što smo odlučili podržati dužim mirnim (statičnim) kadrovima iz ruke, a panoramiranja smo pretežito sveli na ona koja uspostavljaju dramske vrijednosti.

Naglašavanje napetosti svakog Sandrinog prilaska muževoj obitelji sproveli smo polusubjektivnim praćenjem njezinog lika, a sukladno tome, njezino silno olakšanje nakon povratka muža Tihe s nabavke *Jamnica* i zajednički prilazak obitelji za stolom pomalo pitoresknim statičnim kadrom.

Tri situacije koje smo pokušali izdvojiti nestabilnijim i nervoznijim pokretima kamere je situacija kaosa oko bazenčića, zatim trenutak kada na ukućanima Sandra ugleda glave iz mesnice, te situacija ostvarena finalnom polusubjektivnom pratnjom, ali ovog puta ne prilaska već

konačnog odlaska s nepoznatim ishodom. Prilično očigledno, nervoznim pokretima kamere koji se razlikuju od ostatka filma pokušale smo izdvojiti situacije Sandrininih najjačih emocionalnih slomova: trenutke kad se osjeća najugroženijom, kao u prva dva slučaja, odnosno lude i mahnite slobode i entropije u kojoj se sve ruši u trećem slučaju. Ova kaotična eksplozija pojačana je snažnom i optimističnom pjesmom *Valovi Daleke obale* kako bi joj se dala dvojaka uloga: s jedne strane blago ironičan prizvuk ovom izokrenutom, hororskom jahanju u mrak na kraju filma, a s druge ne tako ironičnu euforiju zbog njezinog bijega i poticanja pomalo navijačkih osjećaja u gledatelju.

Iako sam tijekom snimanja upotrijebila dva zumiranja, u finalnoj verziji filma ostao je jedan, točnije rečeno odzum kojim smo pokušali dočarati fiksacijski nagoni poriv, fiksiranjem proporcionalnih odnosa Sandrinog međunožja koje se približava po osi kamere.

5. Kadriranje i kompozicija kadra

Sandrin dubinski strah izazvan je činjenicom da ona niti u jednom trenutku nije sigurna je li nešto što vidi zaista tu ili nije, ali i da uz te „smetnje u programu“ koji se dešavaju samo njoj i koje joj „paraju“ stvarnost, i ona sama primjetno ne zapara tu vladavinu ustaljenih manira svojim neprimjerenim komentarima i sitnim ekscesima. Oslonivši se prvenstveno na taj izvor silnog straha, donekle dedramatiziranim pristupom kadriranja težile smo da geometrijski oštro omeđen filmki prostor preuzme prijeteću ulogu prostora vladavine ustaljenih manira.

Ono što na prvi pogled privlači pozornost svakako je ostavljanje „viška prostora“ iznad glava likova (eng. *head room*), čime rub kadra naizgled agresivnije odsijeca nevidljivi dio tijela u korist prostora iznad glava likova. Srodno tome, pozicije glave često smještamo u centralnu, vertikalnu ili horizontalnu os kadra ili pak u njihovo sjecište, tj. sami centar, ali u tom slučaju ne težimo usklađenim centralnim kompozicijama u kojima bi se većina likovnih elemenata nalazila u centru ili gravitirala prema njemu. Naglašavanje postojanja oštrog geometrijskog ruba filmskog prizora ponekad ostvarujemo pozicioniranjem kamere pod kutem od 90 stupnjeva u odnosu na pozadinu čime linije prizora ostvaruju naglašeni paralelan i okomit odnos s linijama okvira, a sličan postupak može se uočiti i u frontalnom snimanju vodoravne mizanscene likova za stolom u dvorištu. Bitnom smatram i odluku da izbjegavamo pojavljivanje scenografskih elemenata u prednjem planu, ispred glumaca, koji bi svojim širenjem izvan okvira kadra otvarali prizor van granica vidljivog filmskog prostora. Isto vrijedi i za izbjegavanje kadriranja dubinske mizanscene na način da je lik u prednjem planu narezan bočnim stranicama kadra. U dvije situacije sam to i s izričitom namjerom „prekršila“ vođena Haninom željom da tijelima Tihine obitelji 'ugušimo' kadar: u situaciji incidenta oko bazenčića kada Sandru Tiho odnosi u kuću te u situaciji kada ona u strahu pobjegne nakon prvog susreta sa šogorom vidjevši njegovo „palucanje“ jezikom. Simbolika linearno posadenih čempresa najizrazitije ukazuje na postojanje tog specifičnog malograđanskog prostora. Na čemprese ukazujemo prvim kadrom filma, u kojemu sam bočnom postavom kamere prikrla pogled na prostor iza njih, a na potvrdu takve simbolike ukazujemo prvim sljedećim kadrom dvorišta snimljenim s balkona, kada rubom gornjeg dijela kadra režem prostor iza niza čempresa, ali ostavljam njihove špičaste crne sjene koje vibriraju rubom kadra kao naznaku enigmatske prirode onoga iza. Retorička funkcija okvira dodatno se naglasila opiranjem kamere da korigira kadar, bez obzira što se u tom širokom planu srazmjerno mali lik svekra očito približava rubu, pri čemu mu se konačno i „reže“ glava okvirom kadra. Kao što sam

već prije spomenula, jednom prijeđeni prag granice pruža potpuni pogled na taj zatvoreni prostor prezentiran frontalnim, geometrijski naglašenim prizorom..

Relativnom brojnošću navedenih stilizacijskih odrednica kadra koje se ponekad likovno kose jedna sa drugom, ali ih i s namjerom kršimo, pokušale smo ostvariti stil u kojem niti jedna od njih na prvu ne iskače, ali u nadi da će njihov zbir ostvariti svoje konotacijske vrijednosti i pridonijeti amaterskom štihi koji smo težile postići.

Ostavljajući višak prostora iznad glava likova i centralnim pozicioniranjem predmeta interesa vodile smo se kako bismo obrnutim putem postigle ono čemu smo naginjale – *snapshot*¹⁴ estetici portretiranja. Iako su ove dvije odrednice tek grubo reducirana manifestacija *snapshot* kompozicija koje je u principu nemoguće stilski ukalupiti i definirati jer se u tome i nalazi njihova spontana čar, ipak pomalo stereotipno slove kao glavne odrednice loše komponiranog kadra. Osim općeg *snapshot* pristupa, u kućnim filmovima centriranje često gotovo organski proizlazi iz interakcije snimanih osoba sa snimateljem i izravne komunikacije s kamerom poziranjem, mimiciranjem i direktnim gledanjem u objektiv. Koliko je ustvari utkan značaj centralno komponirane *en face* glave, pokazalo nam se i na snimanju kada je, gledajući centralno postavljen subjektivni kadar lica koje „paluca“ jezikom, montažer filma Jan Klemsche inicirao još jednu repetaciju, ovog puta tražeći direktan pogled glumca Damira Poljička u objektiv kamere, što je nakon malo borbe i prihvaćeno.

Frontalno postavljenim likovima koji gledaju direktno u kameru koristio se Terence Davies u filmu *Distant Voices, Still Lives* progovarajući o liverpulske obitelji iz 1940-ih i 1950-ih obilježenoj brutalnošću patrijarhalnog oca. Unutar statičnih tabloa i sporih vožnji po dubini, Davies komponira *en face* likove prema centralnoj vertikali kadra i pod kutem od 90 stupnjeva u odnosu na pozadinu, evocirajući pozirane obiteljske portrete čiji niz stvara dojam filmskog foto-albuma.

Kako bismo još više ušle u svijet tradicionalnih rituala, kroz statične smo kadrove težile stvoriti asocijaciju na obiteljske portrete (prvi kadar za stolom koji prikazuje Sandru, Marijicu i svekrvu, te kadar s glavama iz mesnice), doduše mnogo neformalnije i ne toliko izričite kao u Daviesovu slučaju. Scena vrhunca roštiljske proslave, slavljenički ručak, raskadrirana je u

¹⁴ *Snapshot* – pristup fotografiranju ili snimanju spontanim kadriranjem

namjeri da asocira na niz obiteljskih portreta. Scena se sastoji od četiri frontalna statična kadra iz ruke koji se izmjenjuju: kadar Tihe i Sandre, kadar Marijice i njezine obitelji (s palmom u pozadini), kadar svekra i kadar svekrve. Svaka mala zajednica ili pojedinac komponiran je u odnosu na vertikalnu os kadra: individue u centar, male zajednice simetrično po dužini kadra, a da bi svaki kadar priličio jednom portretu, bez „narezanih“ likova ili sadržaja stola u prednjem planu koji potencijalno može zakloniti figuru, morala sam kadrirati iz nešto višeg rakursa. Gornji rakurs karakterističan je za obiteljske kućne filmove, a proizašao je iz snimateljeve stajanje pozicije u odnosu na snimanu djecu. Slika centriranog djeteta na zelenoj travnatoj pozadini zasigurno je poznat prizor. Ustvari, velika većina kadrova kućnih filmova proizlazi iz stajanje pozicije, a tako je i prilikom blagog gornjeg rakursa kolektivne mizanscene linijskog sjedenja na kauču u dnevnom boravku ili, primjerice, na dvorišnim stepenicama u kojima se najbolje može uočiti težnja kućnih snimatelja prema *en face* kadrovima i izvan snimki izičito poziranih obiteljskih portreta. U njima pozicija kamere obuhvaća najčišći i što frontalniji pogled na niz osoba, posljedično pod kutem od 90 stupnjeva u odnosu na pozadinu. Međutim, plošnost kadra s takve pozicije se često razbija panoramskim pokretima koji zahvaćaju širi mizanscenski prostor nepravilnijeg rasporeda.



Slika 2. i slika 3. Kadar iz kućnog filma *Dona Swaneyja* koji prikazuje njegovu obitelj iz Mariette, Ohio i kadar iz diplomskog filma

Nakon poprečne mizanscene frontalnih, kazališnih tabloa ranog nijemog filma takva slika spljoštene perspektive nikad nije bila toliko popularna kao danas, kako u filmskom mediju gdje se taj minimalizam dodatno naglašava statičnom kamerom, tako i u fotografiji. Koliko god smo upotrebljavali ovaj stilski postupak kojime se veoma lako zanijeti, toliko smo se trudili i negirati ga: detaljima izrazito Sandrinog svijeta (krupni plan njezina lica koji se bori s netom viđenim „palucanjem“, detalj rezanja mesa kroz mentalnu vizualizaciju rada u mesnici, detalj zakapanja kotleta), kadriranjem pozadine i likova pod kutem, dubinskim mizanscenama, pokretima kamere.

Filmsku sliku koja se kompozicijski orijentira oko centra kadra popularizirao je austrijski redatelj Ulrich Seidl u svojoj trilogiji *Paradise*, pa se redateljici i meni na trenutke u tijeku priprema i razvijanja knjige snimanja javljao strah da smo previše pale pod utjecaj redatelja kojem se divimo. Redateljčina i moja paranoja na mahove je išla toliko daleko da smo nekoliko puta htjele u potpunosti odustati od koncepta pomislivši kako smo možda nesvjesni imitatori Seidlovih tabloa koje sam opisuje rječima: "Ova struktura odgovara mom pogledu na svijet. Prostor i odnos ljudi prema prostoru, u kojemu je ljudsko biće trivijalno i malo, vrlo su važni. Međutim, premda često koristim centralnu perspektivu, nikada je ne planiram u smislu teorije ili jasne namjere. Ona je naprosto proizašla iz mog rada. Odgovara mojem pogledu koji je posljedica nečega. Neki kažu da taj pogled dolazi iz kršćanske ikonografije, s oltarskih slika. Vrlo moguće."¹⁵

Razlog zbog kojega naposljetku nismo odustale ponajviše je taj što nam se činilo kako ovaj postupak organski proizlazi iz čitave priče, kako iz njezinog stila i vizualne poetike, tako i iz teme i svjetonazora, te da bi se tim postupkom pojačala snovita i nadrealna atmosfera. Također smo smatrale da će u kombinaciji sa statičnošću kadrova i pomalo ukočenom glumom pridonijeti osjećaju tjeskobe i blage jeze.

Kadar u kojem se u prednjem planu vide Sandrine ruke komponirala sam po principu prisiljene perspektive (eng. *forced perspective*) koja je u zadnje vrijeme veoma popularna u amaterskoj fotografiji zbog svojeg komičnog efekta. Slike zalazećeg sunca na dlanu ili oslanjanja na Kosi toranj u Pisi preplavljaju internetske stranice. U kadru se vidi naprava za mljevenje mesa i Sandrino poigravanje s mesnim sadržajem, dok u dubini svekrva nadzire njezin rad te se naizgled doima kao da se i ona našla u mesnom sadržaju, čime smo željele naglasiti nevoljku i nesvjesnu buntovnost protagonistice filma.

6. Rasvjeta

15 Dostupno na: <http://www.hatjecantz.de/ulrich-seidl-5630-1.html>

Po pitanju rasvjete bilo je najmanje rasprava - maksimalan dojam ambijentalnog svjetla koje s obzirom na jednodnevnu radnju filma sugestivno prati i njegovu dramsku napetost kako dan odmiče. Vođena takvom situacijom, trudila sam se održati tonsku gradaciju slike kako radnja i dan odmiču, uslijed čega potpuni mrak prevlada na samom kraju filma.

Odrednica da ne cjepkamo prostor Sandrinog straha uključivala je najveću potrebu za paljenjem rasvjete kako bi se ujednačili ekspozicijski slojevi interijera i eksterijera. Planirala sam i u slučaju eksterijernih scena postupiti na isti način, ali scenografski nikad oformljena mesnica u prizemlju kuće poremetila je prvotne planove. S obzirom na lajtmotiv mesa i primarnu djelatnost ove male zajednice, nije imalo nikakvog smisla svjetlom nadzirati dubinu interijernih elemenata na pročelju zgrade, a jedino element mesnice prezentirati u vidu crnog četverokuta. Tako se prostor predviđene mesnice na kraju pretvorio u zaglotanu režiju, pri čemu smo trebali paziti da se oprema i ekipa filma ne vidi u refleksu stakla.

Osnovna redateljčina želja bila je svjetlosnim kontrastima odijeliti stambenu zonu Tihe i Sandre na katu obiteljske kuće od primarnog brloga svekrve i svekra u prizemlju. Iako sam se u početku pribojavala kako u okvirima realnosti opravdati takvu dvojaku svjetlosnu postavku koja bi se izmjenjivala u malim intervalima filmskog vremena, ubrzo sam shvatila da se želje za takvim svjetlosnim ugođajima poklapaju i s redateljskim željama glede scenografskog tonaliteta. Značajnu pažnju pridavala sam sceni kako bi se ostvarili uvjeti za što minimalniju i jednostavniju upotrebu rasvjete, kako pri samom traženju lokacije za snimanje, tako i mizanscenskom rasporedu glumaca i scenografije. U prizemlju kuće koju su trebali obilježiti nešto kontrastniji odnosi svjetla i sjene mizanscenska se postava bazira na bočnom i kontraambijentalnom svjetlu sa strane prozora, s dodatnom svjetlosnom nadogradnjom što dolazi uglavnom iz eksterijera. Na katu kuće bijelih zidova većina radnje je orijentirana prema zidu nasuprot balkonu, kako bi se najjednostavnije i najopravdanije ostvario još blaži svjetlosni kontrast frontalnim svjetlom. Mislila sam da će ovakav raspored pridonijeti najmanjoj potrebi za građenim svjetlom, ali se toga dana pojavila toliko tamna naoblaka da gotovo nije bilo blende za korektnu ekspoziciju tako da se svjetlo u potpunosti gradilo, što na kraju nije niti bio toliki problem jer se bez ikakvih korekcija snimanje samo produžilo i u neplanirane noćne uvjete zbog delikatnosti scene. Svjetlosnu i perspektivnu plošnost slike kojom dominira velika površina bijelog zida u kadrovima ljubljenja Sandre i Tihe odlučili smo razbiti slikom pejzaža i puteljkom naglašene dubine, kao opoziciju pogleda kroz prozor na svijet mesarske obitelji. Zbog toga je i frontalno sniman mali prozor u

njihovoj spavaćoj sobi (nakon incidenta oko bazenčića) poprimio ulogu slike naznačivši njezin konačan bijeg. Svjetlosna postavka scene ljubljenja (slika 4.) uključila je tri HMI reflektora jačine 6 Kw na balkonu čiji su se snopovi odbijali od niza stiropora pod kutem od oko 45 stupnjeva i zatim prolazili kroz roze prozorske zastore. Dubina hodnika osvijetljena je snopovima manje HMI rasvjete reflektiranim od stiropora ili zidova okolnih prostorija, a snop reflektora 4 Kw HMI direktno je ulazio kroz matirani prozor žutog tona na stubištu. Ovakvo kompletno građenje dnevne svjetlosne situacije bilo je potrebno i za scenu u mesnici koja se snimala u izvornom prostoru mesnice samoborske tržnice u noćnim uvjetima.



Slika 4. Kadar iz filma opisane svjetlosne postavke

Za noćne scene odlučila sam se oslanjati na ambijentalne izvore svjetla, pri čemu sam se prvenstveno oslanjala na pogodan odabir sjenila scenografskih lampi, a uličnu sam rasvjetu simulirala eksterijerno pozicioniranim *tungsten* rasvjetnim tijelima od 800 W i 2000 W. Kod većine igrajućih svjetiljki plastična sam grla zamijenila keramičkim, a zbog vremenske stiske u pomoć je uskočio i Slaven Spinčić tako da sam bez ikakve brige mogla koristiti žarulje od 150 W. Za večernji kadar u spavaćoj sobi, kada je Sandra u potpunom šoku nakon incidenta kod bazenčića, odlučila sam se za luster polutransparentnog crvenog sjenila, bez obzira na kuhinjski tip lampe. Željela sam naglasiti uznemirujuće stanje protagonistice kolorističkim kontrastom crvene i plavih tonova prostorije, večernjeg perioda visoke temperature boje svjetla. Slučajno se podudarilo da se sličan kontrast ostvario za vrijeme snimanja kadra Sandrinog prilaska bazenčiću kada se počela paliti natrijeva ulična lampa sve izražajnijeg halo efekta. Smatram da je ova koincidencija rezultirala zanimljivim signalom događaja koji slijede, iako se takav dojam

nažalost ublažio ubacivanjem drugog kadra između rastućeg i konačnog haloa narančastog svjetla.

Da bih održala i dodatno podržala dogovoreni kolorit pastelnih tonova, koji se uobičajeno veže uz nježnost, krhkost, neodlučnost i zbunjenost, kontrast direktnog sunca sam ublažavala rasvjetljavanjem sjena, čime sam ujedno podržala željeno likovno kontrastiranje nelagodne atmosfere obiteljskog slavlja dozom lažnog osjećaja sigurnosti.

Koliko je god bilo moguće s obzirom na druge okolnosti većih prioriteta, dispozicija je slagana prema poziciji sunca, kako u eksterijernim scenama tako i nekim interijernim. Veliki problem stvaralo nam je i osmosatno radno vrijeme HRT-a tako da je svjetlosna manipulacija ovisila o onome što nam je Slaven Spinčić bio u mogućnosti ostaviti izvan radnog vremena, što je u ovakvim situacijama podrazumijevalo nekoliko stiropora.

7. Scenografija

Zbog nedostatka obrazovnog programa scenografskog smjera i moje sklonosti ka aranžiranju prostora došlo je do toga da sam na većini kratkih igranih filmova, koje sam do tada snimala, obnašala i funkciju scenografa. S obzirom na amaterske uvjete rada i obujam posla, te na činjenicu da sam tek učila u tom procesu pokušaja i pogreške, kao rezultat su se dogodili polovično odrađeni poslovi i sa scenografske i sa snimateljske strane. Zbog toga sam se dogovorila s redateljicom da za ovaj film nađemo osobu koja će preuzeti funkciju scenografa. Osoba koja je prvotno prihvatila tu funkciju nažalost ipak nije bila u mogućnosti sudjelovati u projektu pa se sve vratilo na staro. Traženje lokacije za snimanje bilo je poprilično naporno jer se pretvorilo u pretraživanje ponude od oko 6000 kuća u Zagrebu i okolici na internetskoj stranici *Njuškalo.hr*. Proces je uglavnom izgledao tako da sam tijekom dva mjeseca prelazila ponudu *Njuškala*, Hani slala širu selekciju, dok su producentice Tena Gojić i Tina Tišljarić uspostavljale kontakt s vlasnicima i agencijama za nekretnine Haninih užih selekcija. Tražile smo kuću u kojoj bi se eventualno moglo scenografski intervenirati, a da osnovni dojam kuće odiše dobrostojećom financijskom strukturom njezinih vlasnika i posjeduje prostor u kojem bi se mogla improvizirati mesnica, što, naravno, nije bilo jednostavno. Mjesec dana prije snimanja suzili smo izbor na tri kuće čiji su vlasnici pristali na ponuđeni iznos. Prvenstveno Hana, ali ni ja, nismo mogle odoljeti kući koju su nam vlasnici ponudili na korištenje potpuno besplatno, ali kojoj su bile potrebne najveće scenografske intervencije.

Glavnu prepreku vidjela sam u potencijalno veoma agresivnoj pozadini likova koja bi se mogla donekle i stopiti s njima: izvorno narančastoj boji fasade, potpomognutoj još intenzivnijim tonom balkona, što je bio tek početak. Producentice je zapao nimalo lak zadatak donacijske nabavke fasadne boje, ali i svog ostalog nepovratnog scenografskog materijala: drvene obloge za terasu, travnati tepisi, pijesak kao podloga za betonski dio terase obložen travom, fototapeta, betonske ploče za prostor ispred mesnice, biljke za vrt, tapisoni i linoleumi, boja za unutarnje zidove, poklopci za kanalizaciju, tenda... Namještaj i rekvizita većinom su pronađeni u *Reto centru*, HRT-ovom fundusu i zahvaljujući dobroj volji vlasnika *Druge perspektive* koji su nam omogućili besplatan pristup svojem fundusu. Ekipe filma, kao i prijatelji i susjedi naše privremene kuće zajedno su se bacili na opsežan fizički posao kako bi se napravio temelj za vizual ovog filma.



Slika 5. Radovi na kući

Scenografski (i kostimografski) za definiciju Haninih stremljenja u smislu vizualne poetike svakako bi bolje poslužio radni naslov filma *Zagreb Honolulu*. U osnovi, trebalo se ispreplesti naočigled potpuno nespojive stilske elemente: tropsko i američko s centralno-istočnom europskom svakodnevicom. Naizraženiji elementi ove izmještene *tropicane* svakako su palma u vrtu (koja se nalazi u kontrastnoj kombinaciji s čempresima – tujama – te tako simbolizira naše podneblje i tvori već spomenutu uređenu granicu sa svijetom kaosa s druge strane), i palma na zidnoj tapeti u dnevnom boravku roditelja. Tropska zidna tapeta već je ustaljen filmski motiv simbolične vizije malograđanskog raja, arhetipskog godišnjeg odmora. Također, pokušali smo brojnim biljkama, ponajviše kaktusima, u kombinaciji s drvenim zidovima obloženima lamperijom, stvoriti ugođaj koji pomalo asocira na američki jugozapad ili Meksiko. Kuću smo podijelili na tri različite i odvojene stilske cjeline. Donji kat kuće koji pripada roditeljima zamišljen je pomalo kao staromodna džungla u smeđe-zelenim tonovima s lamperijom i puno bilja te masivnim namještajem iz 1970-ih: jedna od Haninih inspiracija bilo je imanje Elvisa Presleyja *Graceland*, odnosno poznata *Jungle Room*.



Slika 6. *Jungle Room u Gracelandu*

Na gornjem katu također smo se inspirirali američkim interijerima, ali smo u kontrastu s *horror vacuijem* donjeg kata htjeli postići određenu dozu neosobnosti i sterilnosti američkih motelskih soba iz 1980-ih i 1990-ih. Bez mladenačkih idejnih rješenja i osobnih stvari mladi bračni par živi u stanu s tepisonima i gotovo uredskim namještajem bez osjećaja doma i privatnosti. Također, Sandra kao disruptivni element ne ispunjava svoju osnovnu funkciju savijačice bračnog gnijezda. Iskoristili smo tonove pastelno roze i pistacija zelene kako bismo

ironijski ocrtali nježnost i svježinu mladog para i njihovog zajedničkog života, na koji odozdo vreba svekrvina džungla. Treći dio kuće, mesnica, bio je naprosto preveliki zalogaj od kojega se konačno odustalo kada smo shvatili da rashladne vitrine ne mogu proći niti kroz jedna vrata predviđenog prostora.

Zbog nedostatka novčanih sredstava i manjka vremena scenografija je zastala na reduciranoj verziji zamišljenoga. Tako je, primjerice, dvorište uređeno funkcionalno i minimalistički: vrtna kućica, palma, plastični bazenčić, suncobran, stol, stolice i roštilj. Svaki element ima simboličku težinu sastavnih čestica ovog malograđanskog rituala koji uz izuzetno naglašen bijeli grafički element natpisa mesnice na pomalo neprikladnom tipu tende stvaraju dojam kazališne scenografije ili crtičkog prikaza. Ovakav dojam stiliziranosti potpomognut je i kostimima Katarine Pilić koja se pak inspirirala Duaneom Hansonom i njegovim hiperrealističnim skulpturama američkih turista. Vodila se redateljičinim željama za prodorom tropskog i kalifornijskog koji na trenutke graniči s groteskom i daje likovima nadrealnu notu, ali iz običnih, serijski proizvedenih odjevnih predmeta.



Slika 7. Duane Hanson: Tourists II

8. Postprodukcija

Po završetku snimanja kompletan negativ je poslan na razvijanje u mađarski laboratorij *Magyar Filmlabor*. Izvješće o negativu ukazalo je tek na prljavštinu na vratašcima nakon čega smo primili i telekinirani materijal u SD kvaliteti na *DigiBeti*. Iz financijskih razloga nije dolazilo u obzir raditi pozitivsku kopiju na 35mm film koja bi se eventualno prikazivala u ionako već digitaliziranim kinima. Nakon montaže slike snimljeni negativ je skeniran u slovenskom studiju za postprodukciju slike *Teleking* uređajem *Lasergraphic Director* u razlučivosti 2K. *Teleking* nam je maksimalno izašao u susret besplatnim skeniranjem materijala i osiguravanjem jednog termina kolor korekcije. Iako sam bila svjesna da će zrno biti izraženije uslijed slike manjeg svjetlosnog kontrasta (dnevni situacija) i čišćih ploha, vidjevši Log sliku skeniranog negativa iznenadila sam se veličinom zrna i količinom šuma. Prije kolor korekcije razgovarala sam s koloristom Jurom Teržanom o uklanjanju šuma, za što on nije vidio potrebu smatrajući da sken ne sadrži šum već samo zrno. Iako sam očekivala tek sirovi materijal, ugodno sam se iznenadila došavši u kolorkorekciju gdje nas je dočekala slika koja je izgledala mnogo bolje nego na skeniranom materijalu. Jure se maksimalno potrudio prije našeg dolaska kako bismo uspjeli sve stići odraditi unutar jednog termina stavivši LUTove na Log sliku čime je slika djelovala puno bolje. Svjesna da faktura 16 mm filma podnosi minimalnu kolorističku manipulaciju, ali i da imamo jako malo vremena, te uz apsolutno neiskustvo u području digitalne obrade 16 mm materijala, prihvatila sam ovo kao najbolje rješenje. Jure je napomenuo kako je i on imao malo iskustva s koloriranjem 16mm materijala, a od zadnjeg je prošlo gotovo dvije godine tako da smo na obostrano zadovoljstvo krenuli s koloriranjem najjednostavnijeg kadra za početno uhodavanje. Nažalost, oboje smo se malo gubili i prešli na sljedeći kadar tek za dva sata. Maksimalno se žureći da sve stignemo, na nekoliko smo kadrova zamučivanjem ionako već malih detalja slike reducirali količinu šuma. Na koncu koloriranja nije bilo vremena za eventualno micanje šuma po RGB kanalima. Ubrzo su uslijedile prve projekcije filma tako da prostora za korekcije nažalost nije bilo. Iako se dugo nisam mirila s finalom slike, s vremenom se silno nezadovoljstvo zamijenilo prihvaćanjem rezultata kao takvog.

9. Zaključak

Rad na ovom filmu pružio mi je zadovoljstvo da barem malo istražim područje kemijski stvarane slike. Kako se radi o diplomskom filmu tri studentice – Tine Tišljar kao producentice, Hane Jušić kao redateljice, te mojem – doživjele smo ovu priliku kao jednu od možda posljednjih da snimamo na film što je i bio razlog da se maksimalno potrudimo u realizaciji takve želje uz pomoć mentora i ostalih članova ekipe. Je li ovo zaista bila posljednja prilika tek ćemo vidjeti, ali se nadam da ću iskustva stečena na ovom filmu moći primijeniti i u budućnosti. Iako nije prošlo niti tri godine od snimanja filma, mnogi detalji su zaboravljeni, ali su se i vraćali tijekom pisanja ovog rada posebice u nostalgичnom pogledu na silan trud cijele ekipe koja najčešće najviše pogura u manje idealnim uvjetima rada. U konačnom vizualu filma očite su male nespretnosti, ali ih s odmakom doživljavam kao neodvojivu stavku cjelokupnog stila filma.

10. Ekipo filma

Operater kamere:	Pavel Posavec
I asistent kamere:	Tomislav Ožanić
II asistent kamere:	Tomislav Sokač
Majstor rasvjete:	Slaven Spinčić
Rasvjetlivači:	Dubravko Topol Kristijan Golub Mario Vučković
Kolorist:	Jure Teržan
Pratitelj kamere:	Filip Friščić
Pratitelj objektiva:	Ivica Knežević
Glumci:	Sanja Drakulić - Sandra Tibor Knežević - Tihomir Marina Redžepović - Marijica Damir Poljičak - Saša Mijo Pavelko - Otac Blanka Bart-Hajoš - Majka Martin Šamanović - Sin Lili Topolnik - Luna
Redateljica i scenaristica:	Hana Jušić
Producentice:	Tena Gojić Tina Tišljar Petar Peras
Koproducent HRT:	Jan Klemsche
Montažer slike:	Borna Buljević
Montažer tona:	Katarina Pilić
Kostimografkinja:	Ivana Šimunić
Šminkerica:	David Oguić
Vođa snimanja:	Dora Prpić
Asistenti produkcije:	Luka Kosmat Tena Škiljević Karla folnović Danijel Brlas Dunja Sikirić
Skripterica:	Tonči Tafra
Klaperi:	Danijel Golem
Ton majstor:	Mihovil Vargović
Mikroman:	Luka Reicher
Dizajneri:	Martina Lajtner Ira Cecić
Koordinatorice postprodukcije:	Igor Ruf Ana Kovačić Pavle Ploc
Izrada maski:	

Mentor snimanja:
Mentor režije:
Mentor produkcije:

Goran Trbuljak
Lukas Nola
Damir Terešak

11. Literatura

- Kattelle, Alan: Once There Was Film, Rethinking the Amateur: Acts of Media Production in the Digital Age, *Spectator* 24:1, proljeće 2004.
- Peterlić, Ante: Filmska enciklopedija, Jugoslavenski leksikografski zavod 'Miroslav Krleža', Zagreb, 1990.
- Midžić, Enes: Živuće fotografije i pokretne slike, Školska knjiga, Zagreb, 2009.
- Midžić, Enes: Pokretne slike - filmska kinematografija, Areagrafika, Zagreb, 2007
- Midžić, Enes: Govor oko kamere, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2006
- Odin, Roger: Reflections on the family home movie as a document, *Mining the Home Movie*, ur: K. Ishizuka, P. Zimmermann, University of California Press, Los Angeles, 2008.
- Zimmermann, Patricia : Hollywood, Home Movies, and Common Sense: Amateur Film as Aesthetic Dissemination and Social Control, 1950-1962; *Cinema Journal*, Vol. 27, No. 4, ljeto, 1988.
- Tanhofer, Nikola: Filmska fotografija, *Filmoteka* 16, Zagreb, 1981.
- Tanhofer, Nikola: O boji na filmu i srodnim medijima, Novi liber d.o.o; Zagreb, 2008.
- Van Dijck, Jose: Capturing the family: Home Video in the Age of Digital Reproduction, *Shooting the Family*, uredile Patricia Pisters i Wim Staat, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005.
- Zimmerman, Patricia: Professional Results with Amateur Ease: The Formation of Amateur Filmmaking Aesthetics 1923-1940, *Film History*, Vol. 2, No. 3, Sep. - Oct., 1988.

- <http://www.hatjecantz.de/ulrich-seidl-5630-1.html>
- http://www.cinematelnic.com/resources/arri_16SR.html

12. Sažetak

Rad *Snimateljski pristup diplomskom filmu Da je kuća dobra i vuk bi je imao* bavi se genezom snimateljskog, ali i općeg vizualnog stila tog kratkog igranog filma. U radu sam ocrtala osnovne likovne i tehničke odlike snimateljskog pristupa. Snimanje na Super 16mm film ekipi je pružilo možda posljednje takvo iskustvo u vremenima digitalne kinematografije.

Summary

Theme of this thesis is genesis of both cinematography and visual style of the short film *No Wolf Has a House*. I have described fine art and technical characteristics of my approach as a cinematographer of this film. Filming on Super 16 stock was unique and maybe one of a kind experience for the whole crew in nowadays time of digital film.