

Utjecaj slikarstva na vizualni identitet filma

Jazić, Luka

Master's thesis / Diplomski rad

2024

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:205:741899>

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

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



Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište u Zagrebu
Akademija dramske umjetnosti
Filmsko i video snimanje

UTJECAJ SLIKARSTVA NA VIZUALNI IDENTITET FILMA
Diplomski rad

Luka Jazić

Zagreb, rujan 2024.

Sveučilište u Zagrebu
Akademija dramske umjetnosti
Filmsko i video snimanje

UTJECAJ SLIKARSTVA NA VIZUALNI IDENTITET FILMA
Diplomski rad

Luka Jazić

Mentor: Mario Sablić, doc. art.

Zagreb, rujan 2024.

Sažetak

U ovoj studiji proučit ću kako vizualni jezici slikarstva i filma komuniciraju s gledateljem, kako se prenose poruke s ekrana i kako dolazi do miješanja utjecaja ta dva vizualna medija, s fokusom na preuzimanje simbolike, kompozicije, boje i svjetlosti. Osnovno je pitanje kako snimatelji i redatelji nalaze inspiraciju u likovnim umjetnostima i kojim se alatima koriste kako bi ih preveli na filmsko platno.

Summary

In this study I will try to analyse the visual languages of painting and film and how these two artistic media communicate with the viewer and each other focusing on symbolism, composition, colour and light. The central question of the study is how do cinematographers and directors find inspiration in painting and visual arts and manage to translate the language of painting to the language of the cinema screen.

Ključne riječi

analiza, boja, film, interdisciplinarnost, kompozicija, slikarstvo, svjetlo

Key words

analysis, colour, film, interdisciplinary, composition, painting, light

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Simbolika kao narativno sredstvo.....	3
3. Kompozicija.....	12
4. Svjetlo.....	23
5. Boja.....	27
6. Atmosferičnost.....	30
7. Zaključak.....	34
8. Literatura.....	36
9. Izvori s mrežnih stranica.....	36
10. Filmografija.....	38
11. Popis slikovnog materijala.....	38

1. Uvod

Iako su vrlo različiti mediji, i film i slikarstvo koriste se snagom slika za prenošenje priča, emocija i ideja. Slikarstvo je naširoko smatrano nenarativnim medijem, a film je upravo to. Kako su onda ipak povezani? Bez obzira na filmsku multimedijalnost, baza svakog filmskog pripovijedanja upravo je navodno nenarativna slika. Ako bolje proučimo povijest slikarstva uvidjet ćemo da se ono nije uvijek smatralo nenarativnim, već je kroz cijeli srednji vijek (pod sve snažnijim utjecajem kršćanstva) služilo kao didaktičko sredstvo za nepismene¹. Slika je pričala priču, bilo to kroz tzv. sukcesivno slikarstvo i reljefe² ili personifikacije³ i alegorije⁴ koje su svojim „čitanjem“ omogućavale određene spoznaje o životu i vjeri (van Straten)⁵. Ova studija istražuje teorijske temelje načina na koji likovni simboli i tehnike prožimaju filmski kadar i pretvaraju narative u višedimenzionalna vizualna iskustva. Već spomenuti sukcesivni prikaz ovdje ima značajno mjesto. Kad se dekonstruira, klasični film je niz scena koje postavljene uzastopno tvore priču. Bilo bi krivo pretpostaviti da nema nikakve komunikacije između ova dva vizualna medija. Središnje mjesto u ovoj pretpostavljenoj umjetničkoj razmjeni zauzima preuzimanje simbolike koja filmašima omogućuje crpljenje inspiracije iz bogatog simbolizma utkanog u ljudskoj podsvijesti i afirmiranog tijekom stoljeća razvijanja ikonografije slikarstva. Pretakanje likovnih simbola u film proizlazi iz uvjerenja da određeni vizualni elementi imaju univerzalno značenje i sposobnost nadilaženja vremensko-kulturoloških barijera. Prevođenje simbolike iz medija u medij moguće je zato što slika ima inherentnu narativnu moć koja je stvorena upravo uporabom simbola. Teoretičari kao što je Roland Barthes tvrde da simboli (znakovi) funkcioniraju kao jezik zajedničkog razumijevanja, omogućujući umjetnicima i filmašima komuniciranje složenih koncepata bez eksplicitnog predstavljanja.⁶ Kada Umberto Eco u svom djelu *Otvoreno djelo* govori o tad novoj vrsti likovne umjetnosti, enformelu, on istražuje odnose i način na koji djelo koje je potpuno odvojeno od prepoznatljivog prikaza komunicira te dolazi do zaključka da su estetske forme utemeljene na sustavima znakova beskonačno otvorene interpretaciji: „*Određeni oblici komunikacije zahtijevaju smisao, red, očitost – naime, sve one oblike koje, imajući praktičnu funkciju (kao što je slovo ili prometni znak), treba shvatiti jednoznačno, bez mogućnosti pogrešnog razumijevanja ili pojedinačnog tumačenja. Drugi, umjesto toga, nastoje svojim čitateljima prenijeti čistu informaciju, beskonačno obilje mogućih značenja. To je slučaj sa svim vrstama umjetničkih komunikacija i estetskih učinaka.*”⁷ Nadalje, koncept „ikoničkih simbola“ koji je predložio Nelson Goodman naglašava ideju da slike mogu imati značenje izvan svoje neposredne vizualne reprezentacije. U *Jezicima umjetnosti* Goodman dubinski analizira prirodu umjetničkog simbolizma, tvrdeći da simboli medija rezoniraju s drugim

¹ Gotičke katedrale Francuske često se nazivaju i Biblijama za siromašne budući da su bile prekrivene mozaicima, reljefima, slikama i skulpturama koje su, pričajući biblijske priče, obrazovale nepismene vjernike. https://en.wikipedia.org/wiki/Poor_Man%27s_Bible

² uzastopno prikazivanje scena koje tvore priču

³ prikazivanje apstraktnih pojmova poput ljubavi, vjere i pravde kao antropomorfnih oblika, najčešće ženske figure, s atributima, određenim motivima i predmetima koji omogućuju identifikaciju personifikacije

⁴ više personifikacija koje tvore cjelinu

⁵ van Straten, Reolf, *Uvod u ikonografiju*, Zagreb, 2008., poglavlje: *Personifikacije*

⁶ Barthes, Roland, *Mitologije*, Pelago, Zagreb, 2009.

⁷ Eco, Umberto, *The Open Work*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1989., str. 93 - 94

medijima, utirući put prijenosu vizualnih motiva sa slike na film: „Prema Goodmanu, simbolička funkcija koja je karakteristična za slike je denotacija (1976., Poglavlje 1) - stoga su slike oznake i u tom pogledu analogne jezičnim predikatima.”⁸ Goodman govori o prenošenju jednog „svijeta” u drugi, odnosno o načinima na koji kategoriziramo i prevedimo simbole iz nečega poznatog u jezik nečega novog.⁹ Promatrač je taj koji djelo dovršava, upisuje značenje koje on vidi utemeljeno na onome što on sam prepoznaje. Svaka interpretacija uvjetovana je sveukupnim znanjem promatrača/gledatelja koji informacije crpi iz drugih „svjetova” (djela). Kako bi bio u stanju interpretirati djelo, promatrač/gledatelj ga najprije mora usporediti s nekim drugim djelom koje se na određeni način preklapa ili razlikuje (Gombrich).¹⁰ Tako dolazimo do prelaska simbola iz medija u medij. Međutim, to ne uvjetuje savršeno prevođenje, jer jedan simbol nikada ne može imati isto značenje u dva različita konteksta. Svako prevođenje gubi nešto od osnovnog značenja i dodaje novo (Goodman).¹¹ Takav odnos imaju film i slikarstvo. Simboli ili u suvremenoj teoriji umjetničke komunikacije, znakovi, sastavljeni su od dva dijela: označitelja i označenog.¹² Označitelja možemo zamisliti kao predmet, a označeno kao ideju koju taj predmet pokušava izraziti. Iako promatrač/gledatelj na filmu vidi istog označitelja koji se koristi u slikarstvu, označeno je često samo slično onome što označitelj predstavlja u slikarstvu, ako ne i potpuno suprotno. Međutim, označitelj ne bi mogao imati nikakvo označeno bez da gledatelj zna na što se referira. Prema Gombrichu to je znanje ključno za razumijevanje novonastalih shema. Nijedna vrsta umjetnosti ne nastaje ni iz čega.¹³ Kognitivni napor koji promatrač/gledatelj ulaže tijekom komunikacije s djelom često nije svjestan, ali je uvijek prisutan. Označitelj i označeno postaju znak tek kada su interpretirani. Odnosno, njegova uloga ovisi isključivo o njegovoj kulturološkoj blizini osobi koja ga interpretira. Znak nema ulogu ako nije prepoznatljiv. Film kao vizualna umjetnost često crpi znakove iz svijeta/sheme/koda slikarstva. Ali kao što smo ustanovili - nikada doslovno, uvijek kao nešto istovremeno krnje i šire od njegove primarne upotrebe jer je ujedno u novom kontekstu i jer promatrač/gledatelj ima nepobitnu ulogu u njegovoj interpretaciji (Ecco).¹⁴ Načine na koji filmaši pokušavaju zadržati, reinterpetirati, proširiti i izvrnuti ulogu znakova vizualnog jezika slikarstva na film istražiti ću kroz simboliku, kompoziciju, svjetlost i boju, s naglaskom na vizualni identitet filma kao narativno sredstvo.

⁸ Giovannelli, Alessandro, *Goodman's Aesthetics*, Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2017.

<https://plato.stanford.edu/entries/goodman-aesthetics/#PicRep>

⁹ Goodman, Nelson, *Načini svjetotvorstva*, Disput, 2008.

¹⁰ Gombrich, Ernest Hans, *Art and Illusion*, Princeton University Press for the Bollingen Foundation, Princeton, 1972. poglavlje: *From Representation to Expression*

¹¹ Goodman, Nelson, *Načini svjetotvorstva*, Disput, 2008.

¹² znak. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024.

<https://www.enciklopedija.hr/clanak/znak>

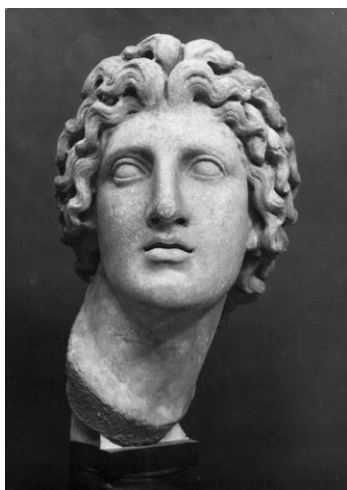
¹³ Gombrich, Ernest Hans, *Art and Illusion*, Princeton University Press for the Bollingen Foundation, Princeton, 1972. poglavlje: *From Representation to Expression*

¹⁴ Cossette Josiane, Guillemette, Lucile, *Modes of Sign Production u Louis Hébert (dir.) Rimouski*, Université du Québec à Trois-Rivières, 2006.

<http://www.signosemio.com/eco/modes-of-sign-production.asp>

2. Simbolika kao narativno sredstvo

Dobar je primjer preuzimanja simbola poza *contemplatio coeli*¹⁵, likovni prikaz portreta koji se prvi puta pojavljuje u helenizmu na portretima Aleksandra Velikog. Definiran pogledom gore i udesno, simbolizira povezanost s božanskim, onozemaljskim i apstraktnim. Iako današnji gledatelji ne znaju povijest razvitka te poze u povijesti umjetnosti, ipak je prepoznaju jer, barem nesvjesno, prepoznaju njezino kulturološki uvjetovano značenje (slika br. 1 i 2). Iako često nesvjesni simboličkog jezika slikarstva, filmaši uspješno prevode takve vizualne motive u svoje kinematografske naracije. Ovaj proces uključuje i *hommage* i reinterpretaciju, budući da filmaši crpe inspiraciju iz slojeva značenja ikoničkih slika i prilagođavaju ih jedinstvenim granicama i mogućnostima filma. Uključivanje likovnih simbola obogaćuje narativ filma dodavanjem alegorije, emocionalne dubine i kulturnog konteksta.



Br. 1¹⁶



Br. 2¹⁷

Iako ne koristi uvijek direktne citate, Robert Eggers u filmu *Svjtionik* (2019.), nadahnut likovnom umjetnošću, vješto koristi motive koji reflektiraju tradiciju pomorskog slikarstva. Izdvajajući se kao središnji simbol, svjetionik reflektira pomorsku povijest koju su zabilježili umjetnici poput Winslowa Homera i J. M. W. Turnera. Međutim, sam svjetionik ima mnogostruka i slojevita simbolička značenja. Svjetionik izolacije, psihološkog pada i kozmičke intrige uvjerljiv je primjer vizualnoga motiva preuzetog iz slikarstva koji omogućuje različite

¹⁵ Zierholz, Steffan., *Galileo contemplator caeli. Res: Anthropology and Aesthetics*, .2021. <https://doi.org/10.1086/717424>

¹⁶ Lizip, *Aleksandar Veliki*, 330. – 323. g. pr. Kr., Museo Barracco di Scultura Antica, Rim
Ovaj kulturni portret Aleksandra Velikog prikazuje ga u pozi *contemplatio coeli*, definiran pogledom gore i udesno predstavlja poveznicu s božanskim, onozemaljskim i apstraktnim. Budući da se Aleksandar Veliki poistovjećivao s bogovima zbog legende da je potomak Zeusa, tijekom stoljeća ova poza povezivana je s carevima i božanskim figurama. S vremenom, pod utjecajem kršćanskog slikarstva kasne antike, *contemplatio coeli* počeo se povezivati s herojskim pozama i spasiteljima. Kad se *contemplatio coeli* evocira u današnjoj filmskoj ikonografiji najčešće se oslanja na originalno značenje: poveznica s apstraktnim, božanskim i najvažnije, sudbinskim.

¹⁷ Wong Kar-wai, *Sretni zajedno*, 1997.

interpretacije tog simbola. Kad govorimo o filmu poput *Svjetionika*, koji već po svojoj narativnoj strukturi naglašava otvorenost interpretacije i namjerno odbija predstaviti sintezu tema kojima se bavi, moramo biti vrlo pažljivi s donošenjem zaključaka o značenju određenih simbola. To ga čini idealnim primjerom za dokazivanje ove teze: naime, simboli kao takvi nositelji su nedovršene poruke. Mogu se interpretirati samo i isključivo u kontekstu u kojem su nastali. Njihova mnogoznačnost i otvorenost omogućuju njihovo manipuliranje, mijenjanje i sposobnost prilagodbe, što je jedan od razloga zašto je razvitak nekih od njih moguće pratiti još od antike i razlog zašto je tako lako uočiti „putovanje“ simbola iz medija u medij. Nadalje, upravo ta otvorenost i povezanost simbolike i konteksta omogućuje gledatelju „dovršenje“, odnosno upisivanje vlastitog značenja u film, čak i kada određena čitanja nisu bila u planu onda kada je film nastao. To je nešto što *Svjetionik* savršeno naglašava. Jedan od takvih simbola koji je s vremenom postao općepoznat kao simbol sudbine, proročanstava i transcendencije, simbol je galeba. Na temelju simboličkog značenja galeba u književnim djelima kao što je *Galeb* Antona Čehova, film koristi upravo ovu pticu kako bi obuhvatio teme čežnje, sudbine i prorečene nesreće.



Br. 3¹⁸

Svjetionik, također, kao osnovni pokretač radnje koristi simbol svjetlosti. Ako se vodimo najčešćom interpretacijom ovoga filma da lik Thomasa Wakea predstavlja Prometeja, titana iz grčke mitologije koji je ljudima donio vatru ukravši je od bogova i time omogućio razvitak ljudske civilizacije, zbog čega se često i naziva zaštitnikom znanja i znanosti, motiv svjetla savršeno se uklapa. Svjetlo je kroz povijest slikarstva predstavljalo istinu, znanje i duhovnu čistoću. Najveći izvor svjetlosti jest sunce pa je personifikacija istine često prikazivana sa suncem u rukama ili kako na njemu stoji (van Straten).¹⁹ Dugogodišnja kršćanska tradicija također koristi motiv svjetla u obliku aureole kao simbol svetosti, a razvio se od antičkih poganskih prikaza solarnih božanstva i careva (Milinović).²⁰ U tom kontekstu motiv svjetla svjetionika možemo prepoznati kao simbol znanja i moći, neke vrste kozmičke istine koja se skriva na vrhu osamljenog svjetionika. U trenutku kad je pogleda Thomas

¹⁸Eggers, Robert, *Svjetionik*, 2019.

¹⁹ van Straten, Reolf, *Uvod u ikonologiju*, Zagreb, 2008., poglavlje: *Ripina ikonologija*

²⁰ Milinović, Dino, *Nova post vetera coepit-ikonografija prve kršćanske umjetnosti*, FF press, Zagreb, 2020.

Howard, odnosno Winslow, ona se ruši jer ljudski um nije spreman na takvu vrstu saznanja i motiv svjetionika ponovo preuzima narativ.

Slika *Hipnoza* Sasche Schneidera primjer je doslovnog citiranja likovnog djela na filmu. Scena u *Svjetioniku* u kojoj lik Ephraim Winslow gleda u svjetlo *hommage* je Schneiderovoj slici i pojačava tematsko istraživanje simbolike svjetlosti i hipnotičkih moći znanja i kako je ono u stanju pridonijeti psihološkom propadanju. Ovaj motiv svjedočanstvo je kako umjetnost ne samo da nadilazi medije, već i vrijeme, kako bi donijela povijesni kontekst suvremenim pričama (slika br. 3 i br. 4).



Br. 3²¹



Br. 4²²

Također, film *Snovi* (1990.) Akire Kurosawe prepun je doslovnih citata slikarskih remek-djela. To je živopisno svjedočanstvo isprepletenosti slikarstva i filma, gdje simboli neprimjetno migriraju kroz medije, stvarajući duboku vezu između vizualnih jezika. Kurosawino gorljivo divljenje djelima umjetnika poput Vincenta van Gogha, Pietera Bruegela i Francisca Goye bilo je ključno u oblikovanju simboličkog krajolika *Snova*. Citiranjem vizualnih odrednica ovih slikara, Kurosawa je stvorio jasne odnose između slikarstva, filma i sna naglašavajući motive iluzije, fantastičnog i nemogućeg kako bi, povukavši paralelu san-film-slika, uspio stvoriti film o iluzionizmu samog filma! Epizodna struktura filma, slična slijedu slika u umjetničkoj galeriji, služi kao dijalog koji povezuje ove dvije umjetnosti.

U epizodi *Vrane*, Kurosawa odaje počast sugestivnim umjetničkim djelima Vincenta van Gogha, posebno *Pšeničnom polju s vranama*. Uskovitlano nebo i prostorna žitna polja zrcalni su prikaz nizozemskog postimpresionista, dok vrane služe kao simbolični predznaci nadolazeće propasti. Kurosawa vješto prevodi Van Goghove intenzivne boje i emocionalni intenzitet u kinematografski ambijent, pretvarajući priču u živi *hommage* (slika br. 5 i br. 6).

²¹ Eggers, Robert, *Svjetionik*, 2019.

²² Schneider, Sascha, *Hipnoza*, 1904.



Br. 5²³



Br. 6²⁴

Kurosawin *hommage* poznatim umjetnicima seže čak i do renesansnog majstora Pietera Bruegela starijeg u epizodi *Blizzard*. Podsjećajući na Bruegelove *Lovce u snijegu*, oštar zimski krajolik dočarava istu atmosferu koju posjeduje ovo remek-djelo renesansnog majstora. Bezvremenski simbolizam čovjekove borbe protiv elemenata povezuje Kurosawin filmski narativ i Bruegelov vizualni pečat (slika br. 7 i br. 8).

²³ van Gogh, Vincent, *Pšenično polje s vranama*, 1890., Van Goghov muzej, Amsterdam

²⁴ Kurosawa, Akira, *Snovi*, 1990.



Br. 7²⁵



Br. 8²⁶

U *Tunelu* Kurosawa istražuje teren iz noćne more koji podsjeća na *Saturn proždire svog sina* Francisca Goye. Neodoljiva atmosfera i psihološka previranja odražavaju Goyino istraživanje najtamnije strane ljudske psihe. Kurosawina vizionarska sinteza Goyinih tema afirmira beskonačni dijalog između slikarstva i filma u kojem simboli i tehnike slobodno putuju kroz različite vrste medija i vrijeme.

Ista slika nadahnjuje redatelja Guierma del Tora u kreaciji filma *Panov labirint* (2006.). Radovi Francisca Goye, posebno one iz njegove serije Crnih slika, duboko se odražavaju u *Panovom labirintu*. Goyina sposobnost da spoji fantastiku mračnog i zastrašujućeg sa svakodnevnim nalazi srodnost s del Torovim narativnim senzibilitetom. Oštar i zbunjujući likovni jezik Goyinih slika dočarava isto raspoloženje koje *Panov labirint* pokušava izazvati. Goyina kulturna slika *Saturn proždire svog sina* obuhvaća teme nasilja, moći i opasnosti

²⁵ Kurosawa, Akira, *Snovi*, 1990.

²⁶ Bruegel stariji, Pieter, *Lovci u snijegu*, 1565., Kunsthistorisches Museum, Beč

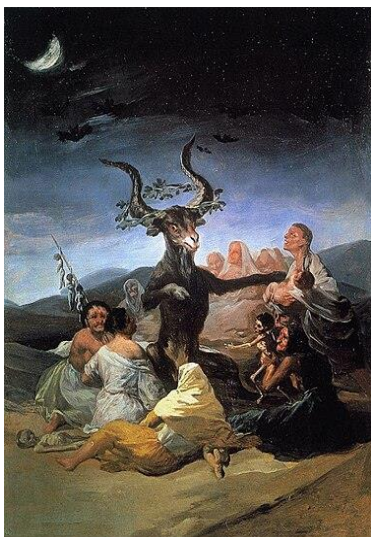
neprovjerene vlasti. Ove teme razrađivane su tijekom cijelog filma, a posebice se izražavaju u liku Kapetana Vidala. Zlokobna simbolika Saturnova proždiranja pronalazi paralelu u Vidalovoj nemilosrdnoj težnji za kontrolom i njegovu zanemarivanju ljudskog života (slika br. 9 i br. 10). Goyina fascinacija nadnaravnim očituje se u Ofelijinu susretu s magičnim stvorenjima u filmu. Prikazi nezemaljskih bića koji se nalaze u Goyinim slikama *Vještičji sabat* i *Pas* služe kao vizualni ogledni primjer za mistična carstva kojima Ofelija prolazi. Del Toro spretno ugrađuje Goyin prikaz jeze i nelagode u estetiku filma (slika br. 11, br. 12 i br. 13).



Br. 9²⁷



Br. 10²⁸



Br. 11²⁹



Br. 12³⁰

²⁷ de Goya, Francisco, *Saturn proždire djecu*, 1820. - '23., Museo del Prado, Madrid

²⁸ del Toro, Guillermo, *Panov labirint*, 2006.

²⁹ de Goya, Francisco, *Vještičji sabat*, 1798., Museo Lázaro Galdiano, Madrid

³⁰ del Toro, Guillermo, *Panov labirint*, 2006.



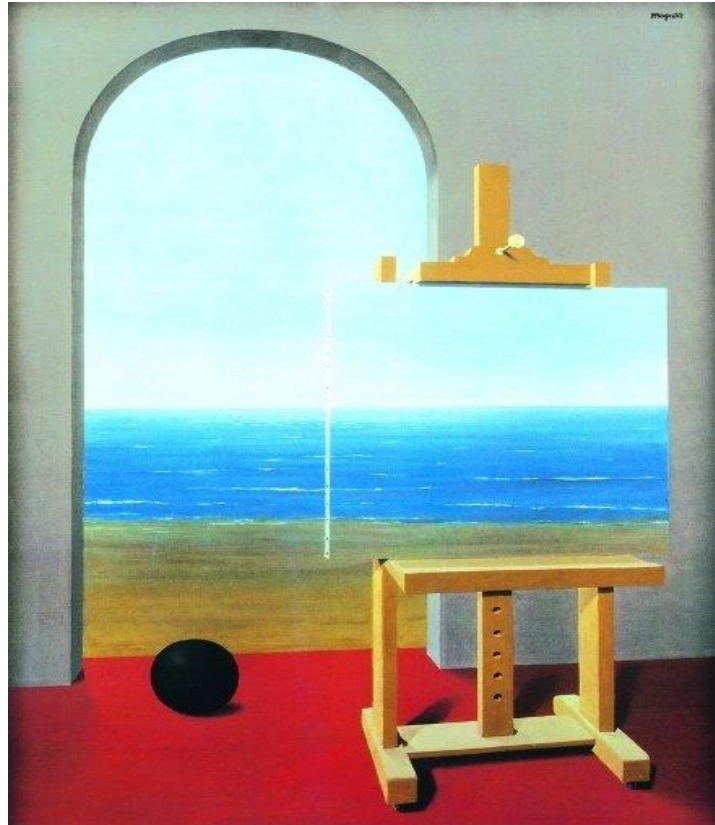
Br. 13³¹

Inspiraciju u slikarstvu i likovnim medijima nalazili su i *mainstream*³² redatelji. Nolanova fascinacija djelima nadrealističkih slikara kao što su Rene Magritte i Salvador Dali postavlja temelj za simboličku slojevitost *Početak*³³. Sposobnost Renea Magrittea prikazati nadrealno u svakodnevicu savršeno odgovara temi filma o pronalaženju puta u snovima. Struktura filma odražava fluidnost snova i način na koji su oni samo inspirirani stvarnim događajima, ali se ne moraju voditi istim zakonima logike koji postoje u pravom životu, poput manipulacije stvarnošću na Magritteovim slikama. Koncept „sna u snu“ odjekuje Magritteov ponovljeni motiv slike unutar slike, prikazujući scene s često dezorijentirajućim osjećajem ponavljanja. U Magritteovoj seriji *Ljudsko stanje* slika unutar slike razbija granice između stvarnosti, u skladu s filmskim ispitivanjem stvarnosti i njezinih slojeva (slika br. 14). Iako su strukture po kojima se motivi u *Početku* slažu slični Magritteovom načinu razmišljanja, sami motivi iskrivljavanja vremena i fluidnosti ljudske svijesti koja oblikuje subjektivnu stvarnost preuzeti su, ili barem inspirirani, Salvadorom Dalijem i njegovom ikoničnom slikom *Postojanost pamćenja* (slika br. 15). Slika sata koji se topi govori o savitljivoj percepciji i nejasnoj granici između sna i jave. Slično tome, manipulacija vremenom unutar sekvenci snova u filmu nadovezuje se na Dalijevu tematiku podsvijesti i nelogičnosti. Također, M. C. Escherove optičke iluzije i nemoguća arhitektura nude ogledalo savijanju stvarnosti u *Početku*. Escherova *Relativnost*, sa stubištima koja prkose gravitaciji, odjekuje filmskim pejzažima iz snova u kojima su fizika i logika subvertirane. Simbol vretenca u *Početku*, koji ukazuje na stvarnost unutar snova, potječe iz Escherovog istraživanja paradoksa (slika br. 16 i br. 17). Vjerojatno nije slučajno da filmovi inspirirani slikarstvom vrlo često tematiziraju upravo nemogućnost prepoznavanja razlike između sna i jave, gubljenje razuma, hipnozu i slične koncepte koji se vežu uz iluzionističku prirodu filma (pa i slikarstva), odnosno potrebu gledatelja vjerovati da je laž koju promatra stvarnost.

³¹ de Goya, Francisco, *Pas*, 1820. - 23., Museo del Prado, Madrid

³² najšire prihvaćen način mišljenja ili djelovanja

³³ Nolan, Christopher, *Početak (Inception)*, 2010.



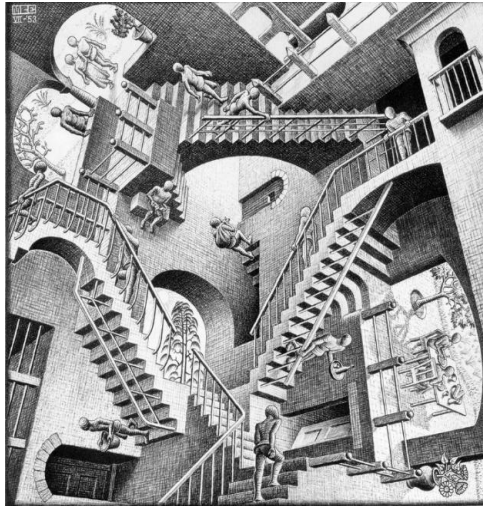
Br. 14³⁴



Br. 15³⁵

³⁴ Magritte, Rene, *Ljudsko stanje*, 1935., Zbirka Simone Spierer, Ženeva

³⁵ Dali, Salvador, *Postojanost pamćenja*, 1954., MoMA, New York



Br. 16³⁶



Br. 17³⁷

Kinematografski simboli koji podsjećaju na poteze kista povijesnih remek-djela prožimaju priče slojevima značenja: galeb u *Svjetioniku* odiše mistikom, dok upečatljive slike *Panovog labirinta* odzvanjaju uznemirujućim šarmom Goyine umjetnosti. Simbol nikada ne može stajati samostalno, uvijek je definiran kontekstom u kojem je promatran. Taj kontekst, na širem planu, tvore priča filma i redateljske odluke, a na užem planu način na koji je određeni simbol prikazan. Simbol je podređen impostaciji unutar kadra. Nije isto ako na određenog lika gledamo iz ptičje ili iz žablje perspektive. Na isti način na koji simbol prenosi značenje prenose ga i načini na koji je prikazan. Poznata *mantra*³⁸ arhitekata jest da forma prati funkciju, ili u ovom slučaju: kompozicija utječe na interpretaciju.

³⁶ Escher, Mauritus Cornelius, *Relativnost*, 1953., MoMA, New York

³⁷ Nolan, Christopher, *Početak (Inception)*, 2010.6

³⁸ sveta izreka, doslovno: sredstvo mišljenja, od korijena *man-*: misliti

3. Kompozicija

Unutar suptilne međuigre svjetla, sjene, kadra i mizanscene, filmska kompozicija skladan je ples koji crpi inspiraciju iz nasljeđa slikarstva kako bi stvorio jedinstvenu vizualnu simfoniju. Poput slikarskog platna, srebrni ekran postaje područje u kojem se pripovijedanje i estetika stapaju da se produbi ili potvrdi značenje i usmjeri percepciju promatrača. Ova potraga počinje putovanjem u domenu kompozicije u kinu. Tamo se odjeci povijesti umjetnosti miješaju s tehnološkim inovacijama, stvarajući vizualni jezik koji nadilazi vrijeme. Kompozicija slike, vođena načelima kao što su zlatni rez, simetrija i ravnoteža, određuje se trima osnovnim kompozicijskim osima: vertikalna, horizontalna i dijagonalna. Ovi principi primarno organiziraju vizualnu ravnotežu koji vodi promatračevo oko i stvara osjećaj reda unutar slike. Ta ravnoteža može se i namjerno narušiti, ali njeno narušavanje može se primijetiti tek kad se uzme u obzir da je njezina osnova uravnotežena. Filmski snimatelji koji prepoznaju ulogu ovih načela vješto ih prenose u dinamičan svijet filma, stvarajući vizualne priče koje ostaju s gledateljima dugo nakon gledanja filma. Za određivanje kompozicije određene slike, pa i kadra, kao i za razumijevanje njezine uloge unutar određenog prikaza, prvo moramo znati što je slika. Prema Arheimu to je dvodimenzionalna površina koja se sastoji od dvije odrednice: vertikalne i horizontalne i dvije dijagonale, a kompozicija je suodnos svih likovnih elemenata unutar slike raspoređenih po tim odrednicama. Uspješna kompozicija smatra se kompozicijom koja oslikava ideju određenog djela.³⁹ Naime, u stvaranju kompozicije slikar mora imati na umu četiri odrednice kompozicije: ravnotežu, proporcije, ritam i pokret (Janson).⁴⁰ Likovni prostor može biti realističan ili se udaljavati od realizma ovisno o prostoru koji stvara. Filmu je realističan prostor inherentan i uvijek se pokušava približiti stvarnom životnom iskustvu gledatelja. Kako bi to postigao koristi se, prema Peterliću „izmjenom svijetlih i tamnih površina”, odnosno svjetlom i bojom, „nagovještajem dubine”, odnosno perspektivom i pokretom.⁴¹ Ravnoteža likovne kompozicije postiže se dvjema silnicama koje vuku suprotnim stranama i uzajamno se izjednačuju, čime se postiže stanje raspodjele u kojem je svaka akcija dospjela u mirovanje. Na kompoziciju utječe i boja, ali najviše težina, odnosno jačina silnice i smjer u kojem se kreće. Najosnovnija i najjednostavnija uravnotežena kompozicija jest simetrija (Arnheim).⁴²

Simetrija kao osnova uravnoteživanja kompozicije javlja se prvi put u sumerskoj umjetnosti, ali posebno mjesto u zapadnoj umjetnosti dobiva u renesansi kad je preuzeta kao likovni izraz neoplatonističkih ideja sklada i jedinstva. Ideja da je čovjek u središtu i da je mjera svega toliko je utjecajna da se do dana današnjeg smatra najplemenitijim oblikom filozofije. U arhitekturi se gube megalomanske strukture, u slikarstvu i ostalim oblicima lijepe umjetnosti razvija se i ponovo oživljava zlatni rez. Zlatni rez najstariji je oblik računanja kompozicije koji uspostavlja ravnotežu prikaza. Iako se prvo primjenjivao isključivo u arhitekturi, u renesansi

³⁹ Arheim, Rudolf, *The Power of the Centre- A Study of Composition in the Visual Arts*, University of California Press, 1982.

⁴⁰ *Jansonova povijest umjetnosti*, Grupa autora, Stanek, Varaždin, 2008.

⁴¹ *Osnove teorije filma*, Ante Peterlić, Hrvatska sveučilišna naklada i Akademija dramske umjetnosti. Zagreb, 2018.

⁴² Arheim, Rudolf, *The Power of the Centre- A Study of Composition in the Visual Arts*, University of California Press, 1982.

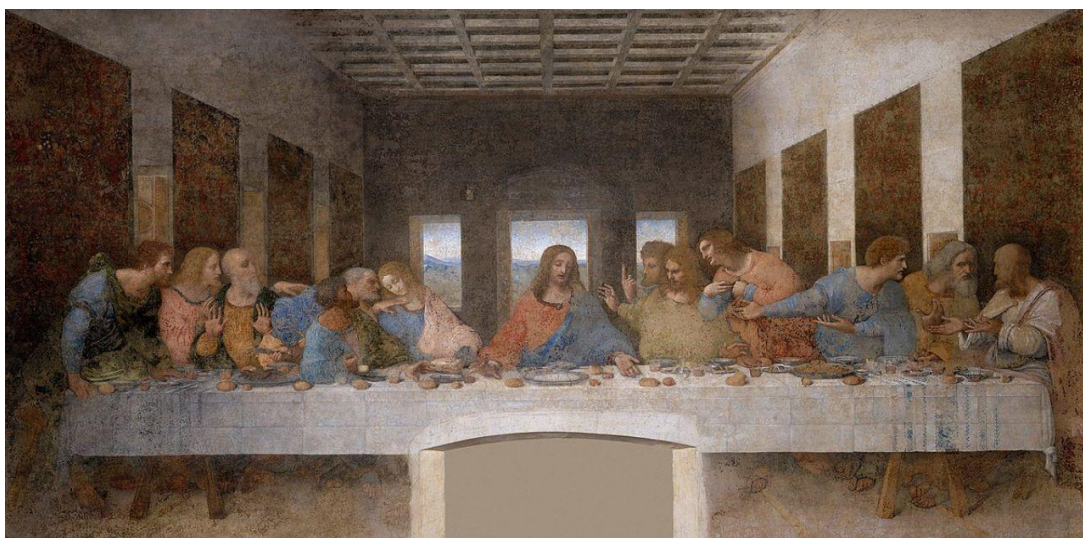
dobiva mjesto u slikarstvu.⁴³ Najpoznatiji i najreprezentativniji primjer zlatnog reza u renesansnoj umjetnosti jest *Posljednja večera* Leonarda da Vincija koja je imala izraziti utjecaj na Vittorija Storara. Govorimo o formatu omjera stranica 2.00:1 koji se po prvi puta pojavljuje 1954. pod nazivom *RKO Superscope*. Njegova uporaba, doduše, nije bila rasprostranjena sve do 1998. godine kada Vittorio Storaro predlaže novi format slike zvan *UNIVISIUM*: „Još u kasnim 90-ima, Storaro je predložio ideju koju je nazvao *UNIVISIUM*, što je elegantni način za opisivanje omjera 2:1. Znao je da su HD televizori (koji su u formatu 16:9) budućnost, ali mnogi filmovi se ne snimaju u tom omjeru. Drugim riječima, prezentacija ne bi odgovarala izvornoj viziji filmaša. Dakle, kako bi olakšao život svima - filmašima i publici - predložio je 2:1 kao konačni kompromis.“⁴⁴ Popularnost televizije te prikazivanje filma na malim ekranima bila je polazna točka ideje koja je trebala omogućiti filmu bolju prilagodbu formatu televizije te smanjiti kompromise s kojima su se snimatelji suočavali prilikom kadriranja. Format slike *UNIVISIUM* Vittorija Storara usko je povezan s umjetničkim nasljeđem *Posljednje večere* Leonarda da Vincija (slika br. 18). Na Storarovo stvaranje duboko je utjecao način na koji je Da Vinci pažljivo orkestrirao kompoziciju, prostornu dinamiku i narativ unutar granica svog remek-djela. U svojoj knjizi *Writing with Light: Volume 2*, Storaro posebno govori o utjecaju *Posljednje večere* na kreaciju *UNIVISIUM*-a te navodi: „Da Vincijeva *Posljednja večera*, sa svojim simetričnim i uravnoteženim rasporedom figura, arhitektonskih elemenata i korištenjem perspektive, poslužila mi je kao otkriće. Način na koji je upotrijebio okvir za konstrukciju višedimenzionalne scene unutar jedne kompozicije bila je nit vodilja u mojoj potrazi za nadilaženjem konvencionalnih omjera slike.“ Primjer toga je Storarov deset godina stariji film *Posljednji kineski car* (slika br. 19).

Storarovo spominjanje *Posljednje večere* hvata bit toga kako je kompozicijski sjaj slike utjecao na *UNIVISIUM*. Da Vincijeva pomna instrumentacija elemenata u kadru, iznimna pažnja prema prostornim odnosima i nijansirana međuigra svjetla i sjene duboko odjekuju u Storarovoj kinematografskoj viziji. *Posljednja večera* pokazala je potencijal jedne slike da obuhvati složenu priču, što je zauzvrat inspiriralo Storara u stvaranju formata slike koji nadilazi granice tradicionalnog kadriranja. *UNIVISIUM* je kinematografska posveta umjetničkom talentu renesansnih majstora. Nadovezujući se na Da Vincijevo majstorstvo, Storaro je stvorio vezu između dvaju stoljećima razdvojenih umjetnika vizionara. Rad *UNIVISIUM*-a svjedočanstvo je kontinuiranog utjecaja slikarstva na medij kinematografije, pokazujući kako jedno umjetničko djelo može potaknuti revoluciju koja transformira tkivo vizualnog pripovijedanja.

⁴³ Jansovova povijest umjetnosti, grupa autora, Stanek, Varaždin, 2008.

⁴⁴ Abreau, Raphael, *What is 2:1 Aspect Ratio (Univisium) & Why Are Directors Switching Over?*, Studiobinder, 2020.

<https://www.studiobinder.com/blog/what-is-2-1-aspect-ratio/>



Br. 18⁴⁵



Br. 19⁴⁶



Br. 20⁴⁷

⁴⁵ da Vinci, Leonardo, *Posljednja večera*, 1495. - '98., Santa Maria delle Grazie, Milano

⁴⁶ Bertolucci, Bernardo, *Posljednji kineski car*, 1987.

⁴⁷ Bertolucci, Bernardo, *Posljednji kineski car*, 1987.

Nadalje, samo zato što je renesansa vrijeme antropocentrizma, ne znači da nije i dalje pod velikim utjecajem kršćanstva i da odbacuje svoje srednjovjekovno naslijeđe. Simetrija nije samo način postizanja ravnoteže kompozicije, ona je i narativni element. U kršćanskoj renesansnoj umjetnosti koja ne odbacuje tzv. ikonografsku perspektivu u kompoziciji, kompozicija u kojoj je najvažnija figura u središtu ili na vrhu, samo je podređuje novorazvijenim načelima simetrije. Krist je najčešće postavljen u središtu kompozicije direktno na središnjoj osi. Naslijedom kasne antike Krist je prikazan kao vrhovni vladar, kao kralj.⁴⁸ Takva kompozicija koja sa sobom nosi i određenu narativnu simboliku uskoro se odvoja od svog klasičnog kršćanskog čitanja i prelazi u svjetovne teme, ali uvijek ostaje čvrsto vezana za prikaze kraljeva i strukture moći. Odličan primjer takve kompozicije je *Gentski oltar* poznate braće Eyck iz 1432. godine. Sličnost se javlja u sceni prijestolja u *Tragediji Macbeth* (2021.), kada Macbeth zauzima prijestolje u pratnji Lady Macbeth i Rossa (slika br. 21). Simetrija kompozicije odražava dizajn oltarne slike. Sličnost u izgledu nije simbolička slučajnost, iako ne postoji iskaz autora filma o njoj. Ovo je primjer preuzimanja likovnog jezika koji je postao toliko logičan da ga gledatelj automatski razumije, iako ne zna nužno odakle dolazi. Ova kompozicija stavlja naglasak na Macbethov uspon na vlast i služi za povlačenje vizualne niti između svjetovnih ambicija i nadnaravnih sila. Vizualni jezik hijerarhije koji se nalazi i u *Gentskom oltaru* i u sceni prijestolja usklađuje narativ. U oltarnoj slici Krist zauzima središnji položaj, a uz njega se nalaze dvije važne ličnosti. Ovaj položaj simbolizira duhovnu hijerarhiju (slika br. 20). Slično, u sceni s prijestoljem, Macbeth zauzima središnje mjesto moći uz Lady Macbeth i Rossa, simbolizirajući njegovu zemaljsku vlast i političku dinamiku. Paralele između gornje oltarne pale i scene prijestolja nisu ograničene samo na estetiku. Obje scene sažimaju teme moći, ambicije i odanosti. Božanski kontekst oltarne slike prenosi duhovni autoritet i iskupljenje, dok scena prijestolja prikazuje Macbethov uspon na vlast i moralne složenosti koje iz toga proizlaze. Sučeljavanje nebeske transcendencije i zemaljske ambicije obogaćuje obje priče.



Br. 20⁴⁹



Br. 21⁵⁰

⁴⁸ Milinović, Dino, *Nova post vetera coepit-ikonografija prve kršćanske umjetnosti*, FF press, Zagreb, 2020.

⁴⁹ Coen, Joel, *Tragedija Macbeth*, 2021.

⁵⁰ Braća van Eyck, *Gentski oltar*, 1432., katedrala sv. Bavona, Gent

Podsjećajući na proporcije rane kinematografije i klasičnog slikarstva, akademijin omjer širine i visine 1.37 budi nostalgiju i poštovanje prema prošlosti kinematografije. Ovaj promišljeni izbor usklađen je s veličinama platna koje su slikari usvojili kroz povijest i poziva publiku da uroni u vizualni jezik koji odjekuje poznatim. Format slike akademije promiče dubinu kompozicije koja odražava pažljivo slaganje klasičnih slika. Dok se likovi kreću kroz kadar, njihove interakcije i izrazi paralelni su s vizualnim skladom kojem slikari teže. Kao što su likovi namjerno postavljeni na platno kako bi prenijeli nijanse priče, *Tragedija Macbeth* koristi format slike za usmjeravanje pogleda publike i poboljšanje pripovijedanja kroz vizualni jezik zajednički potezom kista i objektivom kamere. Uključivanje klasičnog omjera stranica naglašava emocionalnu bliskost likova i publike. Uži okvir naglašava ekspresiju i interakciju likova, evocirajući empatičnu vezu koja podsjeća na detaljne portrete klasičnih slika. Kroz ovaj vizualni dijalog, odnos slike postaje tiha, ali duboka slika koja poziva publiku na šetnju kroz zajedničko tkivo slike i filma.



Br. 22⁵¹

Iluzija prostora u slikarstvu postiže se igrom i dinamikom svjetla i sjene. Svaka prostorna modelacija figura i elemenata unutar određenog prostora postiže se dojmom volumena za koji je svjetlosna modelacija ključna.⁵² Stilska odluka da se *Tragedija Macbeth* snima u crno-bijeloj tehnici nije *hommage* klasicima koji su oblikovali temelje filmskog stvaralaštva, već pojačava narativ naglašavanjem njegove emocionalne dubine i odmaka od realnosti. Izbjegavanjem boje, film naglašava međuigru svjetla i sjene, uranjajući publiku u vizualno iskustvo koje premošćuje jaz između suvremenog i bezvremenog. Upotreba crnih i bijelih tonova u *Tragediji Macbeth* oslanja se na tradiciju njemačke ekspresionističke kinematografije koja je koristila jake kontraste kako bi izazvala emocije i značenje. Filmovi poput *Kabinet doktora Caligarija* koristili su tehnike *chiaroscuro*⁵³ kako bi uvukli publiku u priče pune napetosti i psihološke dubine. Važan izvor inspiracije bili su krupni kadrovi filma *Stradanje Ivane Orleanske* na koje se redatelj Joel Coen i snimatelj Bruno Delbonnel referiraju u svom djelu. Igra svjetla i sjene također se koristi u filmu, odražavajući ekspresionistički naglasak na hvatanju biti unutarnjeg stanja lika kroz vizualnu estetiku. U slučaju ovog filma,

⁵¹ Coen, Joel, *Tragedija Macbeth*, 2021.

⁵² Focillon, Henri, *Život oblika*, Kultura, Beograd, 1964.

⁵³ tal.: svijetlo-tamno, način oblikovanja primjenom igre i preljeva svjetlosti i sjene na plohama

kao i u mnogim drugima, crno bijela tehnika pridonosi i kompoziciji slike te upotreba iste pridonosi mogućnostima kadriranja: „Bilo je mjesta na kojima smo kadrirali u ovom filmu, a vrh seta jednostavno je otišao u mrak. U boji biste to vidjeli kao granice seta, ali u crno-bijeloj, to je samo još jedna tekstura.” (J. Coen)⁵⁴

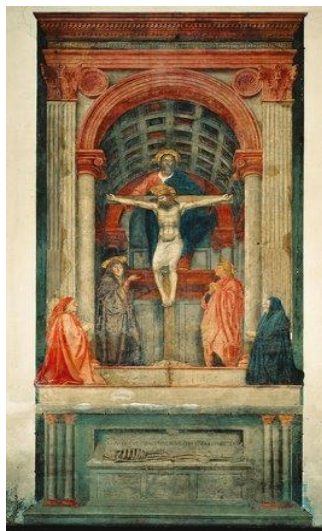
Otkriće linearne perspektive i perspektivnog skraćenja došlo je relativno kasno u povijesti slikarstva. Do tada se prostor prikazivao simbolički. Likovi koji su bili veći smatrali su se bližima promatraču, a likovi koji su bili manji - daljima (slika br. 23). Često se pokušavalo dočarati iluziju prostora postavljanjem likova jednih ispod drugih (slika br. 24). Tek se Brunelleschijevim otkrićem linearne perspektive shvatilo kako točno prikazati dubinu prostora, a prva slika koja se koristila ovom perspektivom je *Sveto trojstvo* slikara Massacia⁵⁵ (slika br. 25). Iako film ne koristi iste tehnike stvaranja iluzije prostora, ne znači da ne preuzima neke u slikarstvu već ustaljene forme.



Br. 23⁵⁶



Br. 24⁵⁷



Br. 25⁵⁸

⁵⁴ J. Coen, intervju s ASC mag., 4. siječnja 2022.

⁵⁵ *Jansovova povijest umjetnosti*, grupa autora, Stanek, Varaždin, 2008.

⁵⁶ Martini, Simone, *Križni put*, 1333., orig. Kapela Orsini, trenutno: Louvre, Pariz.

Ovaj prikaz nam je također zanimljiv jer prikazuje u pozadini tzv. scenski prostor u kojem su arhitektonski elementi u pozadini prikazani kao kazališna scena

⁵⁷ *Posljednja večera* iz crkve Sant'Angelo in Formis, 11. st., Capua, Italija

⁵⁸ Massaccio, *Sveto Trojstvo*, 1427. – 1428., freska u crkvi Sta Maria Novella u Firenci

Na najosnovnijoj razini figurativno slikarstvo možemo podijeliti na ono koje teži realizmu i ono koje se od njega udaljava. Klasični film teži realizmu i jasnoći, bilo to narativno ili vizualno. Poznati povjesničar umjetnosti Henri Focillon razlikuje pet oblika likovnog prostora: ornamentalni, scenski, kartografski, stvarni i arhitektonski.⁵⁹ Zanemarujući prvi koji je vezan specifično za dekorativno slikarstvo, film je u stanju prikazati sve ostale. Privid trodimenzionalnosti u slikarstvu ostvaruje se uz pomoć perspektive. Iako se čini da je filmski prostor vrlo jednostavan pojam koji ne zahtijeva pretjeranu analizu, budući da ga kamera automatski hvata, Wes Anderson, po mnogima najveći stilist suvremenog filma, radi upravo suprotno, on ga potpuno negira. Dok je slikarstvu cilj uvjeriti promatrača da je prostor koji je prikazan stvaran, Wes Anderson pokušava uvjeriti gledatelja da je prostor koji vidi nestvaran.

Rad snimatelja Roberta Yeomana u *Grand Budapest Hotelu* (2014.) nosi pečat majstorskog slikara. Kompozicije filma odražavaju naglasak klasičnog slikarstva u ravnoteži, simetriji i prostornom skladu u isto vrijeme postizujući sve što je renesansno slikarstvo, zaslužno za suvremenu ideju sklada i simetrije, preziralo: negiranje prostora i plošnost. Vraćajući se na osnovne oblike prostora, po Focillonu, *Grand Budapest Hotel* bio bi scenski. Svaki arhitektonski element služi kao narativni element, nigdje nas ne pokušava uvući u radnju, štoviše naglašava da je konstruiran i često namjerno izbacuje gledatelja iz hipnoze. Likovi kao da nikada ne borave u prostoru, samo kroz njega plutaju, kreću se po površini „kulisa”, a ne stvarnim ili arhitektonskim prostorom. To postiže ne samo negiranjem dubine, već i negiranjem prostornih planova (slika br. 26).



Br. 26⁶⁰

Ni drugi Wes Andersonovi filmovi nisu iznimke, u *Francuskoj depeši* (2021.) Yeoman pristupa prostoru na isti način. Dubina je kompletno negirana, a prostor se čini kao 2D list papira (slika br. 27). Iako nema nikakvih direktnih utjecaja slikarstva, Yeoman stvara vrlo plošnu sliku koja svojom koncepcijom prostora može podsjećati na gotičko slikarstvo scenskog prostora (slika br. 24). Ali, ako pogledamo bolje, primijetit ćemo neke fundamentalne razlike koje nas vode u drugom smjeru: prema već spomenutom Reneu Magritteu (slika br. 28).

⁵⁹ Focillon, Henri, *Život oblika*, Kultura, Beograd, 1964.

⁶⁰ Anderson, Wes, *Hotel Grand Budapest*, 2014.



Br. 27⁶¹



Br. 28⁶²

⁶¹ Anderson, Wes, *Francuska depeša*, 2021.

⁶² Magritte, Rene, *Carstvo svjetlosti*, 1954., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles

Iako se načini na koji Magritte stvara kompoziciju u svojim slikama ne razlikuju mnogo od načina na koji to radi Yeoman, kompozicijski su vrlo različiti. Magritte, a Yeoman također, ne koristi nikakvu vrstu svjetlosne modulacije koja bi sugerirala dubinu ili volumen predmeta. Svjetlost na sve predmete pada jednako. Sjene, ako ih uopće ima, vrlo su blage i ne igraju ulogu u definiciji prostora (slika br. 29 i br. 30). Kada koriste sjene, obojica ih postavljaju kako bi naglasili dramatičnost i usmjerili pogled gledatelja u određenom smjeru. Ako i postoji svjetlosni kontrast, čak i kad je jak, rijetko prati prirodni izgled i opet se koristi isključivo u narativne svrhe, nikad kako bi se postigao osjećaj dubine. Nadalje, obojica koriste likove kao središnje dijelove kompozicije oko kojih se sve drugo vrti i naglašenu simetričnost za ravnotežu. Doduše, za razliku od Magrittea, Yeoman često koristi svjetlosnu perspektivu kako bi dodatno naglasio tu simetričnost. Razlike između njih dvojice dolaze također iz koncepcije simetrije. Iako je Magritte najpoznatiji po svojim simetričnim slikama, zapravo se nikada nije previše zamario velikim kompleksnim kompozicijama, često je eksperimentirao i s asimetričnošću, a njegov naširoko prepoznatljivi stil dolazi zapravo iz oblikovanja likova, a ne kompozicijskih elemenata. Bez obzira na to, plošnost prostora i kod Magrittea i kod Wesa Andersona toliko je bliska u koncepciji da ih je nemoguće ne usporediti.



Br. 29⁶³

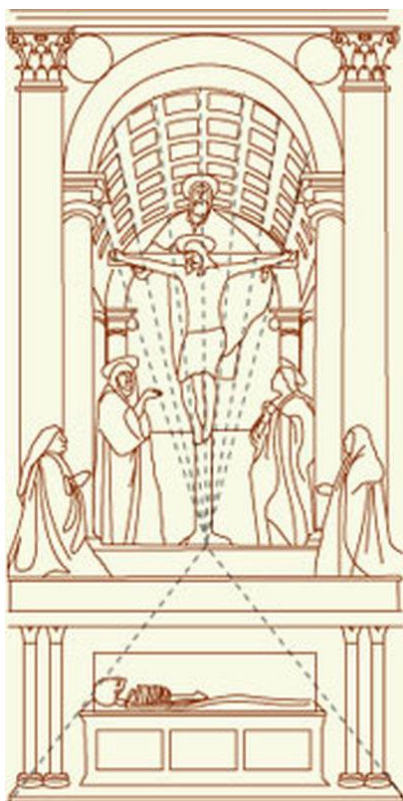


Br. 30⁶⁴

Svjetlosna modulacija, odnosno njen manjak nije jedini način na koji Yeoman postiže plošnost. Pažljivim postavljanjem vertikalnih i horizontalnih linija (dijagonale koristi vrlo rijetko) dalje negira prostor. Osnova perspektivnog skraćivanja u slikarstvu sužavanje je linija u jednu točku na horizontu. Pogledajmo ponovo Massaciovu fresku, ali ovaj put s iscrtanim linijama perspektivnog skraćivanja (slika br. 31). Perspektivno skraćivanje nije uvijek prisutno u cijeloj slici. Kod Vermeera, slikara najpoznatijeg upravo po osjećaju prostornosti koji uspijeva uhvatiti majstorskom interpretacijom svjetla i perspektivnim skraćivanjem, najčešće je prisutno samo u pločicama na podu (slika br. 32). U filmovima Wesa Andersona to naprosto ne postoji. Kada i postoji mogućnost perspektivnog skraćivanja, ono se namjerno izbjegava. Pogledajmo kako se ponašaju linije polica na slici br. 34: služe više za izjednačavanje ravnoteže polica za ključeve, nego kao elementi koji stvaraju vidljivu linearnu perspektivu (slika br. 33).

⁶³ Anderson, Wes, *Hotel Grand Budapest*, 2014.

⁶⁴ Magritte, Rene, *Osobne vrijednosti*, 1952., MoMA, San Francisco



Br. 31⁶⁵



Br. 32⁶⁶



Br. 33⁶⁷

⁶⁵ Massacio, *Sveto Trojstvo*, 1427. – 1428., freska u crkvi Sta Maria Novella, Firenca, vidi sliku broj 25

⁶⁶ Vermeer, Johannes, *Koncert*, 1663. -1666., Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

⁶⁷ Anderson, Was, *Hotel Grand Budapest*, 2014., prikaz s prostoručno nacrtanim kompozicijskim silnicama

Kada smo vidjeli primjer filmske kompozicije koja nije direktno preuzeta, ali je moguća isključivo zbog naslijeđa slikarstva (*Tragedija Macbeth*) i primjer filmske kompozicije koja preuzima elemente slikarstva kako bi stvorila autonoman i originalan stilski potpis koji do sada nije viđen ni u slikarstvu ni na filmu (*Grand Budapest Hotel* i *Francuska depeša*), pogledajmo i primjer direktnog citiranja slikarskog djela: Edward Hopper naširoko je utjecao na filmaše 20. stoljeća. Djelomično jer je i on sam bio pod snažnim utjecajem filma. Iako ima mnogo direktnih i indirektnih citata i referenci koje se pojavljuju u raznim filmovima (najpoznatiji su *Psiho*, *Prozor u dvorište* i *Sjena sumnje* Alfreda Hitchcocka i *The Alienation Trilogy* Michelangela Antoninija) najuspješniji u prenošenju kompozicije je *Sila zla* Abrahama Polonskog iz 1948. godine (slika br. 34 i br. 35). Postoji priča da je Polonsky doveo svog snimatelja Georgea Barnesa tijekom produkcije *Sile zla* na Hopperovu izložbu i rekao mu da želi da mu film tako izgleda. Barnes je poslušao. Ova dva primjera skoro se savršeno kompozicijski preklapaju: nakošene linije stepenica nagnute su skoro pod identičnim kutovima, zid u pozadini igra istu ulogu razlomljivanja dijagonalne linije ruba stepenica s unutarnje strane i ublažavanja prelaska sa stepenica u nebo, čak i crkva koja se na slici vidi u daljini ima svoj kompozicijski pandan u filmu u obliku ukrasnog postamenta na vrhu stepenica. Perspektiva je identična, ni na jednom primjeru ne vidi se put koji se nakon stepenica nastavlja. Jedina kompozicijska razlika, koja nastaje samo zbog razlike u mediju, jest žena koja stoji na vrhu stepenica u filmu, a koje kod Hoppera nema. Ona mijenja atmosferičnost Hopperove slike i gubi se usamljenost koja se osjeća na Hopperovu prikazu.



Br. 34⁶⁸



Br. 35⁶⁹

Ovakvi citati slikarskih djela u filmovima nisu rijetkost, ali za razliku od ovog filma koji se oslanja na kompoziciju, najčešće se odnose na citiranje i preuzimanje simbolike i atmosferičnosti. Edward Hopper, koliko god utjecao na izgled filma 20. st., nije ostavio dugoročan trag na snimatelje. Reference na njegova djela izrazito su česta, ali najčešće u scenografiji. Međutim, postoji nekoliko umjetnika koji su uspjeli za snimatelje napraviti ono što je Hopper za scenografiju. Jedan od njih, koji se ujedno smatra i jednim od najpoznatijih umjetnika svih vremena, jest Caravaggio.⁷⁰

⁶⁸ Polonsky, Abraham, *Sile zla*, 1948.

⁶⁹ Hopper, Edward, *Stepenice u Parizu*, 1906., Whitney Museum of American Art, New York

⁷⁰ Barok, Wikipedia, 2024.

<https://hr.wikipedia.org/wiki/Barok>

4. Svjetlo

Igra svjetla i sjene ključan je element stvaranja kompozicije u slikarstvu još od renesanse. Kao što je već objašnjeno, svjetlosna modulacija osnovni je način postizanja volumena oblika i iluzije prostorne dubine. Umjetnički period koji se do dana današnjeg slavi upravo zbog vrlo dramatične i naglašene uporabe svjetla je barok, a njegov otac i najvažniji predstavnik je Caravaggio.⁷¹ Smatra se da je on prvi koji je koristio *chiaroscuro*, tehniku slikarstva koja stvara izrazito jake svjetlosne kontraste kako bi se postigla dramatičnost scene i povećala narativna moć. Kontrast na Caravaggiovim slikama naglašavao je narativno najvažnije dijelove slike. Npr. *Preobraćenje sv. Pavla na putu u Damask* prikazuje trenutak u kojem se Krist ukazuje Pavlu nakon pada s konja.⁷² Slika ne bi bila ni približno toliko efektivna i dramatična, a ne bi niti prikazivala ili barem ne bi bilo jasno da prikazuje baš taj trenutak. Svjetlo, ili bolje rečeno snažni svjetlosni kontrast, ima ovdje ključnu narativnu ulogu.



Br. 36⁷³

Filmsko remek-djelo Bernarda Bertoluccija *Konformist* (1970.) svjedočanstvo je simbiotske veze između pripovijedanja i vizualne umjetnosti. Snimateljska vizija Vittoria

⁷¹ Barok, Wikipedia, 2024.

<https://hr.wikipedia.org/wiki/Barok>

⁷² *Jansovova povijest umjetnosti*, grupa autora, Stanek, Varaždin, 2008.

⁷³ Caravaggio, *Preobraćenje sv. Pavla na putu u Damask*, oko 1601.

Storara ključna je za narativ filma. Pažljivo stvarajući vizualni narativ koji je nadahnut estetikom slikarstva stvara zagonetan svijet koji nadilazi filmsko platno. Igra svjetla i sjene u filmu, koja sama po sebi može biti smatrana posebnom granom umjetnosti, inspirirana je *chiaroscuro*. Ovo filmsko remek-djelo Vittoria Storara minuciozno koristi interakciju svjetla i sjene, što je posebno vidljivo u jednoj od ključnih scena između Quadra i Clerica. U toj sceni Storarov prikaz odražava Caravaggiovo vješto korištenje svjetla kako bi prenio dubinu emocija. Čak specifično spominje *Pozivanje Svetog Mateja* kao prvu asocijaciju i inspiraciju na koju se referirao prilikom osmišljavanja ugođaja scene. Storaro ističe kontrast svjetla i sjene gotovo identično kao i Caravaggio na svojim slikama. *Chiaroscuro* tehnika pojačava napetost među likovima i razotkriva njihove unutarnje sukobe kroz međuodnos svjetlosti i tame. Storaro direktno spominje i objašnjava ovu vezu: „*Korištenje svjetla i sjene u Caravaggiovim djelima, posebno njegova sposobnost da naglasi emocije kroz oštre kontraste, bila je vodilja u mom pristupu Konformistu. Scena u radnoj sobi (slika br. 36) oslikava ovaj utjecaj, jer sam nastojao uhvatiti psihološki intenzitet likova kroz vizualnu dramu svjetla i sjene.*” (Storaro)⁷⁴

Dramatična jukstapozicija osvijetljenog i jasnog te zamračenog, nevidljivog i neodređenog prostora pridonosi emocionalnoj snazi ovog odlučujućeg trenutka. Storarove umjetničke tendencije, koje se mogu direktno povezati s ostavštinom slikarstva kroz povijest, ističu duboki umjetnički dijalog između Caravaggiove ostavštine i njegova vlastitog filmskog izraza. Clericovo lice je u sjeni, dok su Quadrove crte lica izraženo osvijetljenje, ova simfonija kontrasta uranja publiku u složenost emocionalnog putovanja likova. Vizualni elementi scene mogu se interpretirati kao živi dokaz Caravaggiova trajnog utjecaja, pojačavajući transformativnu moć svjetla kako bi obuhvatila dubine ljudskih emocija: „*U načinu besmrtnosti, ova je razlika u razdvajanju između čovječanstva i božanstva, između prošlosti i budućnosti, između nesvjesnog i svjesnog, između svjetla i sjene. Ta vrsta razdvajanja me intrigirala jer je sav moj rad bio nadahnut ovom slikom čak i kad nisam razmišljao. Moje vlastito znanje o umjetnosti koje me je naučio Carravagio (...) Ponovno počinjem, taj divan trenutak u školi, biti student.*” (Storaro)⁷⁵ Svjetlo u Carravaggiovoj slici utjecalo je na cijelu budućnost umjetnosti. Revolucija koju je postigao ostavila je tragove do dana današnjeg. Svjetlost nije samo element koji se koristi kao sredstvo za stvaranje osjećaja prostornosti, volumena i perspektive, nego postaje glavni narativni i kompozicijski akter. Služi kako bi se jasnom i naglom granicom između svjetla i tame naglasila razlika između ovozemaljskog i onozemaljskog, a štral⁷⁶ svjetlosti usmjeruje promatračevo oko na centar radnje (slika br. 37).

⁷⁴ Storaro, Vittorio, *Writing with Light, Volume 2, The colours*

⁷⁵ Youtube: *Cinematography Tips From LEGENDARY DP Vittorio Storaro*
<https://youtu.be/7UMAJZDUqE4?t=355>

⁷⁶ istaknuta linija svjetlosti



Br. 36⁷⁷

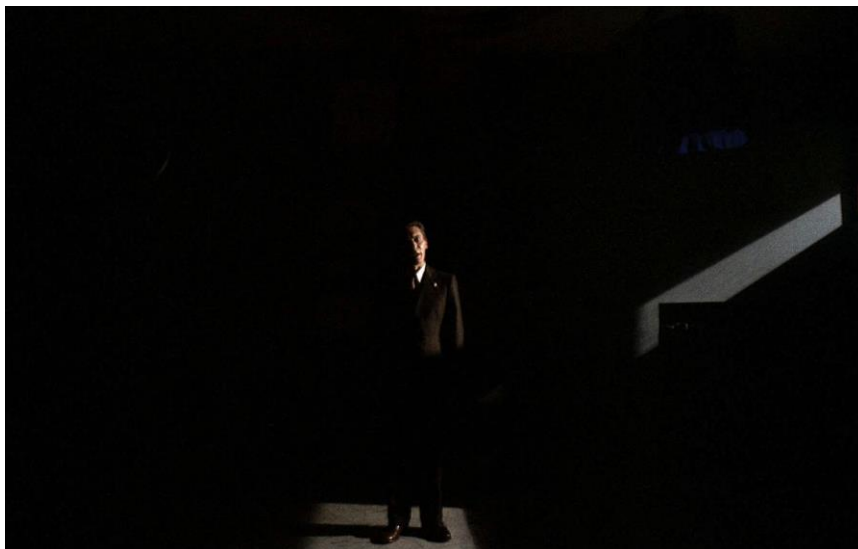


Br. 37⁷⁸

⁷⁷ Bertolucci, Bernardo, *Komformist*, 1970.

⁷⁸ Carravaggio, *Pozivanje sv. Mateja*, 1597., kapela Contarelli u crkvi San Luigi dei Francesi, Rim

Tijekom ranije scene u filmu vidimo lik Il Colonnella kako stoji u zamračenoj prostoriji dok svjetlost prozora obasjava njegovo lice. Dvosmislenost koja okružuje Il Colonnella obuzima ga i postaje dramaturški subjekt koji naglašava njegov unutarnji nemir. Nadovezujući se na svoje uvide iz knjige *Writing with Light: Volume 2*, Storaro razjašnjava svoj pristup oblikovanja tame u nagonu komponentu naracije kao da konvergencija sjene i svjetla u sceni stvara vizualni dijalog koji odražava jasnu mračnu atmosferu Caravaggia. Il Colonnello napola skriven u tami (slika br. 38) odražava slikarsku estetiku Caravaggiovih djela. Ovaj je dijalog više od umjetničke posvete ili *homagea*, postaje sredstvo eksternalizacije unutarnjih borbi likova kroz vizualni jezik.



Br. 38⁷⁹

Posljednji kadar filma (slika br. 39) ima moć sažeti bit priče u jedan kadar. Konačna slika često ima tematsku rezonancu koja odzvanja cijelom pričom, a *Konformist* nije iznimka: koristeći posljednji kadar kao simbol za evociranje emocija, konkretiziranje narativnih tema fokusira se na pogled Jean-Louisa Trintignant u kameru. Storarova vizija i talent u ovom primjeru pretvaraju svjetlo u moćan narativni alat. Blaga svjetlost obasjava crte na Trintignantovu licu i odražava Caravaggiovu sposobnost uhvatiti ljudski izraz kroz svjetlo. Storarovi uvidi u odnos svjetla i sjene iz njegove knjige postaju konkretni kada se Trintignantov pogled pojavi kao vizualna alegorija. Storarov pristup uzdiže konačnu sliku iznad pukog vizualnog prikaza. Trintignantov pogled postaje kanal za dublje osjećaje i neizrečene istine. U sceni je prisutna i simbioza boje, uzajamnost toplog i hladnog svjetla. Pogled postaje emocionalno otkrivenje u kojem međuigra svjetla, sjene i boje odražava složenost ljudske psihe. Storarov rad ne bilježi samo trenutak, već i otkriva slojeve podteksta: „*Mislim da u zadnjem kadru filma, kada Jean-Louis Trintignant sjedi okreće lice prema kameri i gleda, možete shvatiti da je odjednom shvatio istinu o sebi.*” (Bertolucci)⁸⁰

⁷⁹ Bertolucci, Bernardo, *Konformist*, 1970.

⁸⁰ Youtube: Vittorio Storaro & Bernardo Bertolucci Analyze The Conformist (1970)

<https://youtu.be/p5RRhqrPuE4?t=811>



Br. 39⁸¹

5. Boja

Boje su više od pukog estetskog izbora. To je složeni jezik koji prenosi nijanse, raspoloženja i podtekstove, obogaćujući priče na načine na koje riječi same ne mogu. Utjecaj slikarstva na korištenje boje u filmu je neosporan. Filmovi su često bili inspirirani velikim majstorima: jarkim kolorističkim kontrastima fovista i naive, tonskim harmonijama impresionista. Kako se filmski jezik razvijao, filmaši su kroz oponašanje slikarskog platna shvatili da se boja može koristiti za dodavanje dubine priči, izazivanje emocija pa čak i prenošenje apstraktnih pojmova. Tehnološki napredak koji snimateljima omogućuje preciznu kontrolu gradacije boje u postprodukciji, kao i finoće osvjetljenja i dizajna samog seta, pandan su slikarovim potezima kista i izboru pigmenta. Sjedeći u mračnom kinu vidimo fuziju umjetničkih razdoblja, boje koje su nekoć krasile platno sada se po njemu kreću i plešu, pozivajući nas da shvatimo priče na način koji nadilazi granice riječi. Vittorio Storaro ističe: „*Moji učitelji bili su Franjo Filipović, Ivan Generalić, Mijo Kovačić i Ivan Lacković koji su mi otkrili kako izgleda slika stvorena isključivo zahvaljujući emocijama. Oni su crtali po staklu i tako su boje ostale čiste i snažne. Oni su me natjerali da istražujem svijet i zapravo, što sam kod njihovih radova vidio, pokušao sam prenijeti na svoje radove.*” (Storaro)⁸² Generalićeva upotreba boje svjedoči o njegovoj sposobnosti korištenja vibrantnih, živih nijansi s emocionalnom dubinom kako bi uvukao gledatelja u novi, nestvarni svijet. Njegovi radovi odzvanjaju beskrajnom energijom i hvataju bit njegovih tema kroz odvažne i živopisne palete. Generalić koristi boju kao da je narator i dodaje scenama emocije i simboliku koje stvaraju jasnu narativnu razinu. Kako je istaknuto u knjizi *Ivan Generalić: Katalog retrospektivnih izložbi*, njegova nefiltrirana upotreba boje nadilazi realnost i poziva gledatelja u svijet u kojem

⁸¹ Bertolucci, Bernardo, *Komformist*, 1970.

⁸² Intervju sa Storarom, *Večernji list*, 7. 2. 2019.

<https://www.vecernji.hr/kultura/vittorio-storaro-moji-prvi-ucitelji-bili-su-hrvatski-slikari-naive-1299434>

su emocija i fantazija na prvom mjestu. Svaki potez boje postaje potez kistom emocija, omogućujući Generaliću stvaranje vizualnih priča koje govore izravno u srce (slika br. 40).



Br. 40⁸³

U režiji Francisa Forda Coppole i vizualnom dizajnu hvaljenog snimatelja Vittoria Storara, *Apokalipsa danas* je impresivno kinematografsko iskustvo koje zadire u instinktivni svijet rata i ljudskosti. Sa snažnim naglaskom na Storarovom vlastitom vizualnom jeziku i emocionalnoj snazi boje, film počinje kadrom koji priprema gledatelja na atmosferu cijelog filma koristeći jednostavne kromatske prelaze: zelena boja džungle koja predstavlja mir i besmrtnost brzo je kontrastirana žutom bojom dima, zbog čega napetost raste. Već na samom početku filma boja ima narativnu ulogu, doduše ne tako jasno izraženu. Kako priča napreduje boja se razvija u simboliku koja ostavlja dugotrajni trag na gledatelja. Namjerno korištenje boje kao emocionalnog kanala neraskidivo je povezano s pionirima naivne umjetnosti koji su neustrašivo koristili boju kako bi prenijeli nefiltrirane emocije i priče. Povezanost je osobito vidljiva u prizorima kaosa i nereda u kojima kromatska međuigra odjekuje istom emocionalnosti vidljivoj na platnima naivnih slikara. Unutar priče obojeno svjetlo postaje lik za sebe odražavajući mentalna stanja likova i prirodu njihovog okruženja. Svaka boja postaje simbol koji govori o složenosti priče. Zlokobne crvene odražavaju nasilje i kaos rata, blaže plavo svjetlo okružuje trenutke introspekcije i kontemplacije, dok bujne zelene odražavaju dihotomiju života usred razaranja. Zlatni tonovi koji obasjavaju prizore prijateljstva i istraživanja u potpunoj su suprotnosti s ratom razorenim krajolikom. Ova manipulacija palete u skladu je s psihologijom boja, gdje crvena priziva strast i opasnost, zelena simbolizira rast i obnovu, a zlatna predstavlja nadu i superiornost. Kako priča napreduje, bujno zelenilo džungle u sve je jasnijem kontrastu s vatrenim crvenilom rata i razaranja. Zeleni tonovi džungle simboliziraju život, rast i iskonsku povezanost s prirodom, dok nas crvene podsjećaju na nasilje, kaos i sunovrat u razaranja izazvan ratom. Ova dirljiva jukstapozicija naglašava surovu stvarnost sukoba u srcu prirodnog rezervata i sažima složenu međuigru između ljudskih

⁸³ Generalić, Ivan, *Ukradena djeca*, 1979., Galerija naivne umjetnosti, Hlebine

ambicija i okoliša. Prisutnost ljubičastog dima u filmu pojavljuje se kao živopisan prikaz simboličke moći. Ljubičasta, povijesno povezana s kraljevskom osobom, moći i duhovnošću,⁸⁴ preuzima zagonetnu ulogu u *Apokalipsi danas*. Ljubičasti dim koji lebdi tijekom scena u filmu predstavlja nadnaravno i misteriozno. Ističe ideju da je sama džungla nepoznato područje u kojem se stvarnost pretvara u mit i pomiču granice zdravog razuma.



Br. 41⁸⁵

Nadalje, zlatni tonovi u scenama francuskih plantaža (slika br. 42) stvaraju osjećaj vremenskog prijelaza. Topli, sunčani tonovi podsjećaju nas na idiličnu prošlost, svijet netaknut ratnim strahotama. Ova vizualna suprotnost naglašava ironiju sadašnjosti, gdje su ostaci kolonijalne slave zasjenjeni apokalipsom koja se približava.



Br. 42⁸⁶

Kinematografija Vittorija Storara u *Apokalipsi danas* rezonira sa slikarskom prirodom naivne umjetnosti. Njegovo majstorstvo svjetla, pod jakim utjecajem naivnih slikara, daje filmu vizualnu dubinu koja asocira na stakla Generalića i Filipovića. Baš kao što naivni slikari koriste boju kako bi izazvali emocije i prenijeli značenje, Storarove kreativne odluke o rasvjeti skladno odjekuju ovim djelima. Spoj toplog i hladnog svjetla odražava oštre kontraste koji se nalaze u naivnoj umjetnosti i pojačava emocionalni dojam prizora.

Film *Bande New Yorka* (2002.) redatelja Martina Scorsesea smješten je u prostranu metropolu s pozadinom povijesnih previranja i živopisnom, burnom pričom. Jedan od

⁸⁴ Rončević, Senska Petra, *Psihologija boja u slikarstvu*, diplomski rad, Umjetnička akademija u Osijeku, 2017.

⁸⁵ Ford Coppola, Francis, *Apokalipsa danas*, 1979.

⁸⁶ Ford Coppola, Francis, *Apokalipsa danas*, 1979.

najupečatljivijih vizualnih elemenata filma je njegova upotreba boja koja služi kao moćan alat za prikazivanje bitni grada koji se mijenja. Dok se kamera kreće kroz slabo osvijetljene ulice i uličice, paleta boja filma priča vlastitu priču utjelovljujući dihotomiju, sukob i identitet koji oblikuju narativni krajolik. Paleta boja filma odzvanja tonovima slikarstva iz 17. stoljeća: vizualni jezik filma prepun je zemljanih tonova koji odražavaju boje nizozemskog zlatnog doba. Baš kao što su slike toga doba bilježile nijanse svakodnevnog života, boje filma odražavaju sirove emocije, društvenu dinamiku i složene strukture revolucionarnog grada, odnosno svega onoga što na svakodnevni život utječe. Ova kromatska veza s umjetnošću 17. stoljeća pojačava povijesnu rezonancu filma: „*Kada sam stigao u Rim, Dante⁸⁷ je već nacrtao slike različitih lokacija i scena u sepijskim tonovima veličine 2 puta 5 stopa. Rađene su sepia ugljenom i izgledale su kao slike iz 17. stoljeća. Dante je odlučio da je to najbolji način predstaviti izgled, a on je to jednostavno uspio, uhvativši atmosferu, kutove, nijanse i temu.*”⁸⁸ (slika br. 43).



Br. 43⁸⁹

6. Atmosferičnost

U svijetu majstorski režiranog *Barryja Lyndona* (1975.) Stanleyja Kubricka, oživljenog kreativnom vizijom snimatelja Johna Alcotta, svaki se kadar ponaša poput umjetničkog platna. Ovo kinematografsko remek-djelo pokazuje duboku vezu između filma i slike. Taj most koji čine promišljena kompozicija, intrigantna međuigra svjetla i pomna pažnja prema vizualnim suptilnostima vodi nas iz jednog svijeta u drugi. Motivi preuzeti iz slikarstva u ovom filmu imaju poseban status i jasno su naglašeni. Poput slikara koji hvata bit pejzaža, Kubrick i Alcott kadriraju scene cijeneći ljepotu nijansi prirode. Isti naturalistički pristup odjekuje u radu Johna Constablea, engleskog slikara iz doba romantizma kada su pejzaži i krajolici bili najzastupljenija tema u slikarstvu, a čiji su pejzaži hvaljeni zbog svoje duboke povezanosti s okolinom⁹⁰ (slike br. 44 i 45).

⁸⁷ Dante Ferretti, produkt dizajner

⁸⁸ Intervju s Michaelom Owensom, *American Cinematographer*, siječanj 2003.

<https://theasc.com/magazine/jan03/mean/page2.html>

⁸⁹ Scorsese, Martin, *Bande New Yorka*, 2002.

⁹⁰ *John Constable*, Wikipedia, 2024.

https://en.wikipedia.org/wiki/John_Constable



Br. 44⁹¹



Br. 45⁹²

Vermeerovo majstorstvo leži u njegovoj sposobnosti uhvatiti delikatnu interakciju svjetla i sjene stvarajući umirujući sjaj koji njegove subjekte obasjava u spokojnoj atmosferi. U *Barryju Lydonu* Alcott pažljivo oponaša ovu tehniku koristeći i imitirajući prirodno svjetlo za rasvjetljavanje scena. Bilo da se radi o toploj sunčevoj svjetlosti koja se probija kroz prozore ili suptilnom svjetlucanju svijeća, tehnika osvjetljenja filma odražava osjetljivost i nijanse Vermeerovih svjetlosnih kompozicija. Alcott navodi: „U pripremi za *Barryja Lyndona* proučavali smo svjetlosne efekte postignute na slikama nizozemskih majstora.”⁹³ (Alcott) Štoviše, reflektirajuća kvaliteta svjetla na Vermeerovim slikama i u kardovima *Barryja*

⁹¹ Kubrick, Stanley, *Barry Lyndon*, 1975.

⁹² Constable, John, *Hampstead Heath, with Pond and Bathers*, 1821., kolekcija Kenwood House, London

⁹³ intervju s Johnom Elcottom, *American cinematographer*, ožujak, 1976.

<https://theasc.com/articles/flashback-barry-lyndon>

Lyndona osnovni je element zaslužan za osjećaj intimnosti. Vermeerovo karakteristično korištenje svjetla na površinama, tekstilu i teksturama, daje njegovom radu taktilnu kvalitetu. Slično tome, Alcottovi kadrovi hvataju svjetlost dok je u interakciji s tkaninama, krajolicima i interijerima, poboljšavajući taktilnu kvalitetu filmskih kadrova i stvarajući sličan osjećaj.



Br. 46⁹⁴



Br. 47⁹⁵

Upotreba prirodnog svjetla u filmu još je jednom pod utjecajem umjetnosti, zadivljujućeg *chiaroscuro* osvjetljenja slika Josepha Wrighta Darbyja. Revolucionarna tehnologija potrebna za snimanje takvih scena svjetlosti svijetla napravila je novi put bez presedana. Sveukupno, pažljive slikarske kompozicije koje se provlače kroz cijeli film služe kako bi nas postavile u poziciju posjetitelja muzeja. Poput umjetničkih predmeta koji zahtijevaju da ih se promatra,

⁹⁴ Kubrick, Stanley, *Barry Lyndon*, 1975.

⁹⁵ Hogarth, William, *Marriage A-la-Mode: 2, The Tête à Tête*, 1743., Nacionalna galerija, London

prizori iz *Barryja Lyndona* isprva ne zahtijevaju ništa više od hladnokrvnog gledanja. Svojom statičnom kamerom i izvedbama glumaca, film svjesno u prvi plan stavlja slikarske kvalitete.



Br. 48⁹⁶

Ovi stilski izbori potiču nas na ispitivanje odnosa između slike i filma te kako se vizual odnosi na Barryjeve promjenjive okolnosti. Osim svoje integralne uloge u određivanju izgleda filma, umjetnička djela imaju značajnu ulogu unutar radnje. Posjedovanje umjetnina smatra se ključnim pokazateljem statusa, pri čemu je kupnja slika bitan dio društvenog uspona. Zbog aristokratskih ambicija Barry rasipa bogatstvo na posljednju modu i skupa platna, ali njegov pokušaj da se pridruži kulturnoj eliti osuđen je na neuspjeh, a njegovi rastući dugovi poslužili su kao katalizator za njegov konačni pad. Bogat klasičnim referencama, Kubrick uspijeva oponašati razdoblje europske povijesti sa zadivljujućom točnošću. Inspiriran umjetnošću 18. stoljeća, okrenuo se umjetnicima kao što su Thomas Gainsborough, Joshua Reynolds i William Hogarth, kako bi pružio autentičan kontekst vremena. Bogate i raskošne slike odražavaju manire tog doba i nude detaljan prozor u prošlost. Kubrick je inspiraciju crpio od brojnih velikih umjetnika toga razdoblja kako bi diktirao estetiku filma: „*Reference na prostrane krajolike Johna Constablea, konjičke kompozicije Georgea Stubbsa i satirične scene Hogartha mogu se vidjeti u filmu. Sama izvorna priča djelomično je inspirirana Hogarthom, a Thackeray završava svoj roman referencom na umjetnikovu seriju Marriage à-la-mode.*”⁹⁷

⁹⁶ Wright of Derby, Joseph, *An Experiment on a Bird in the Air Pump*, 1768, Nacionalna galerija, London

⁹⁷ Youtube: *Barry Lyndon and Art*, BFI,
<https://youtu.be/EykTXlhVmTg>

7. Zaključak

Komunikacija snimatelja i slikara zasniva se na vrlo jednostavnom prevođenju tehnika, ponekad zbog atmosferskičnosti, ponekad zbog simbolike, ponekad kao direktna referenca. Iako su načini postizanja tih efekata potpuno različiti, neupitno su povezani. Svaki promatrani element u ovom radu dolazi iz duge tradicije slikarstva, a mnogi od njih smatraju se osnovnim filmskim tehnikama. Nijedan od elemenata koje nalazimo u spomenutim filmovima nema potpuno istu ulogu kao što ima u slikarstvu. Prevođenje tih elemenata (znakova) podređeno je otvorenosti interpretacije i kontekstu samoga filma kao umjetničke prakse i kao zasebnog umjetničkog djela. Svaki od ovih elemenata u kontekstu filma dobiva značenje tek kad ga se sagleda kao dio filmske tradicije. Gledatelj nije uvijek svjestan da su asocijacije preuzete iz slikarstva, ali ih prepoznaje i razumije. To je ključan dio ovoga rada. Komunikacija slikarstva i filma je prirodna, jednostavna i inherentna filmu. Film (kao umjetnička praksa i kao vizualni medij) preuzima već dobro poznate karakteristike kompozicije, već općepoznate simbole i podređuje ih svojem jeziku. Iako se ti elementi mogu izdvojiti i prepoznati i pratiti kroz povijest slikarstva, oni, kada se iskoriste u svrhe filma, prestaju biti vezani za svoje izvorište i poprimaju prošireno značenje koje dolazi iz filmske prakse. Kurosawa je poznat upravo po tom prevođenju jednog jezika u drugi. Kao slikar i redatelj ima poseban odnos s obje vrste umjetnosti. Jedan od najvažnijih filmova njegove kasne faze *Kagemusha* (1980.) rađen je po slikama koje je naslikao za knjigu snimanja. Kad se pogleda primjer br. 49, vidimo da je razmišljao u kontekstu filmskog kadra i filmskog jezika. Ovo nije slikarska, nego snimateljska kompozicija. Naglasak koji dobiva tehnikom slikanja oslanja se samo na boje, a pokret slike koji je uspio uhvatiti tipičnim slikarskim tehnikama izgubljen je. Još jednom se naglašava način na koji simboli gube neke od svojih značenja i način na koji se to značenje u drugom mediju širi.



Br. 49⁹⁸

Nema sumnje da je slikarstvo utjecalo na film, kako u vizualnom tako i u narativnom pogledu. Jedan od najupečatljivijih segmenata slikarstva koji ima snažan utjecaj na film je kompozicija. Slikari su majstori postavljanja elemenata unutar okvira kako bi usmjerili pogled promatrača i izazvali emocije. Filmski kreatori koriste različita kompozicijska sredstva afirmirana kroz filmsku praksu u stvaranju vizualno dinamičnih slika na ekranu koje svoju publiku uvlače u priču. Produbljivanje i zaokruživanje značenja slike često se oslanja na tradiciju slikarske kompozicije. Ali još jedan odlučujući element u slikanju - boja - također igra važnu ulogu u filmu. Boja se koristi u oba medija za označavanje raspoloženja, simboliziranje teme i stvaranje emocionalne dubine. Filmski redatelji često koriste psihoanalitičke i

⁹⁸ Kurosawa, Akira, lijevo film *Kagemusha*, 1980., desno slika iz knjige snimanja *Kagemusha*, cca 1977.

repcijske teorije boja slikarstva kako bi izazvali željene psihološke učinke na gledatelje. Specifične metode, kao što je *chiaroscuro* razdvajanje svjetla i tame, utjecale su na čitave filmske žanrove, poput ekspresionizma. Filmski stvaratelji koriste svjetlo iz očitih razloga - za osvjetljavanje svojih filmskih scena, međutim, oni također koriste element kao alat za unošenje dubine i raspoloženja, kao narativno sredstvo i sredstvo za karakterizaciju likova, učeći od dramatičnog intenziteta svjetla karakterističnog za slikarstvo. Simbolika, koja je jedan od temelja slikarstva, zauzela je svoje mjesto i u filmu. Filmaši su počeli unositi simbole u filmove, baš kao što to čine slikari, pa se u narativu mogu unijeti višestruka značenja i slojevi. Korištenje vizualnih motiva slikarstva, koje filmovima omogućuje funkcioniranje na različitim razinama, obogaćuje narativ. Elementi slikarstva lako su se ustalili u radu filmskog redatelja Akire Kurosawe, koji je svoju karijeru započeo kao slikar. Kurosawa pokazuje da nema problema u transponiranju likovnog jezika slikarstva u dinamičnu umjetnost filmskog stvaralaštva. Utjecaj slikarstva na filmu, dakle, naglašava interdisciplinarni aspekt umjetnosti. Kako kinematografija napreduje, slika se pojavila kao ključni izvor utjecaja koji proširuje mogućnosti izražavanja u filmu. Interakcija između slike i filma gura obje forme u nove kreativne dimenzije i pospješuje razvoj vizualne naracije. Christopher Nolan govorio je o važnosti vizualnih umjetnosti, posebno slikarstva, kao niti vodilji filmskog stvaralaštva: *“The sections of my films that have dealt with what I consider to be beyond what I’m able to express in the script in word in dialog. You then have to look to art really, to teach you, or guide you in terms of expressing beyond dialog and narrations.”*⁹⁹ Nolan ovdje naglašava kako umjetnost utječe na snimanje filmova, nudeći sredstva za stvaranje emocija, ideja i atmosfere koja se ne može uhvatiti dijalogom. U većini filmova dojam nije u riječima, već u mogućnosti izazivanja emocija i situacija samim slikama kada utjecaj umjetnosti postaje neizostavan. Autori poput Nolana u umjetnosti pronalaze nadahnuće kako bi nadišli ograničenja jezika i u potpunosti komunicirali na vizualnoj razini. Utjecaj slikarstva na film nije samo važan, nego prijeko potreban za pružanje simbola i tehnika za pronicanje i izražavanje neizrecivog.

Od početka medija, slike su imale golem i trajan utjecaj na evoluciju filmskog jezika i estetike. Filmski stvaratelji oduvijek su bili pod utjecajem različitih slikarskih tehnika, osobito kada je riječ o korištenju kompozicije, boje, svjetla i simbolike - a sve je to usko povezano s vizualnim umjetnostima. Ovaj interdisciplinarni utjecaj dodaje dubinu filmu. Film prihvaća slikarske tradicije na način koji ne samo da proširuje vlastite izražajne mogućnosti, već i unapređuje kontinuirani razvoj vizualne umjetnosti općenito.

⁹⁹ YouTube: *How Christopher Nolan Was Inspired by Francis Bacon*, Tate
<https://www.youtube.com/watch?v=u1R4CFUxj9c>

Literatura:

Arnheim, Rudolf, *The Power of the Centre-A Study of Composition in the Visual Arts*, University of California Press, 1982.

Barthes, Roland, *Mitologije*, Pelago, Zagreb, 2009.

Crnković, Vladimir, *Generalić*, Hrvatski muzej naivne umjetnosti, Zagreb, 2017.

Ecco, Umberto, *The Open Work*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1989.

Focillon, Henri, *Život oblika*, Kultura, Beograd, 1964.

Goodman, Nelson, *Načini svjetotvorstva*, Disput, 2008.

Gombrich, Ernest Hans, *Art and Illusion*, poglavlje: *From Representation to Expression*, Princeton University Press for the Bollingen Foundation, Princeton, 1972.

Jansovova povijest umjetnosti, grupa autora, Stanek, Varaždin, 2008.

Peterlić, Ante, *Osnove teorije filma*, Hrvatska sveučilišna naklada i Akademija dramske umjetnosti, Zagreb, 2018.

Milinović, Dino, *Nova post vetera coepit-ikonografija prve kršćanske umjetnosti*, FF press, Zagreb, 2020.

Rončević, Senska Petra, *Psihologija boja u slikarstvu*, diplomski rad, Umjetnička akademija u Osijeku, 2017.

van Straten, Reolf, *Uvod u ikonologiju*, poglavlje: *Ripina ikonologija*, Zagreb, 2008.

Storaro, Vittorio, *Writing with Light, Volume 2, The colours*, Mondadori Electa, Milano, 2002.

Storaro, Vittorio, *Writing with Light, Volume 4, The Muses*, Mondadori Electa, Milano, 2018.

Izvori s mrežnih stranica:

Abreau, Raphael, *What is 2:1 Aspect Ratio (Univisium) & Why Are Directors Switching Over?*, Studiobinder, 2020.

<https://www.studiobinder.com/blog/what-is-2-1-aspect-ratio/>

Barok, Wikipedia, 2024.

<https://hr.wikipedia.org/wiki/Barok>

Cossette Josiane, Guillemette, Lucile, *Modes of Sign Production u Louis Hébert (dir.) Rimouski*, Université du Québec à Trois-Rivières, 2006.

<http://www.signosemio.com/eco/modes-of-sign-production.asp>

Intervju s Michaelom Owensom, *American Cinematographer*, siječanj 2003.

<https://theasc.com/magazine/jan03/mean/page2.html>

Giovannelli, Alessandro, *Goodman's Aesthetics*, Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2017.

<https://plato.stanford.edu/entries/goodman-aesthetics/#PicRep>

Intervju s Johnom Elcottom, *American cinematographer*, ožujak, 1976.

<https://theasc.com/articles/flashback-barry-lyndon>

Intervju sa Storarom, *Večernji list*, 7. veljače 2019.

<https://www.vecernji.hr/kultura/vittorio-storaro-moji-prvi-ucitelji-bili-su-hrvatski-slikari-naive-1299434>

J. Coen, intervju s *ASC mag.*, 4. siječnja 2022.

<https://theasc.com/articles/the-tragedy-of-macbeth>

John Constable, Wikipedia, 2024.

https://en.wikipedia.org/wiki/John_Constable

Poor Man's Bible, Wikipedia, 2024.

https://en.wikipedia.org/wiki/Poor_Man%27s_Bible

Shotdeck, 2024.

<https://shotdeck.com/>

Zierholz, Steffan., *Galileo contemplator caeli. Res: Anthropology and Aesthetics*, 2021.

<https://doi.org/10.1086/717424>

Znak. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024.

<https://www.enciklopedija.hr/clanak/znak>

Youtube: *Barry Lyndon and Art*, BFI

<https://youtu.be/EykTXlhVmTg>

Youtube: *Cinematography Tips From LEGENDARY DP Vittorio Storaro*

<https://youtu.be/7UMAJZDUqE4?t=355>

YouTube: *How Christopher Nolan Was Inspired by Francis Bacon*, Tate

<https://www.youtube.com/watch?v=u1R4CFUxj9c>

Youtube: *Vittorio Storaro & Bernardo Bertolucci Analyze The Conformist (1970)*

<https://youtu.be/p5RRhqrPuE4?t=811>

Filmografija:

Apokalipsa danas (Apocalypse Now, Francis Ford Coppola, 1979.)
Bande New Yorka (Gangs of New York, Martin Scorsese, 2002.)
Barry Lyndon (Barry Lyndon, Stanley Kubrick, 1975.)
Francuska depeša (The French Dispatch, Wes Anderson, 2021.)
Hotel Grand Budapest (The Grand Budapest Hotel, Wes Anderson, 2014.)
Kagemusha (Kagemusha: The Shadow Warrior, Akira Kurosawa, 1980.)
Konformist (The Conformist, Bernardo Bertolucci, 1970.)
Panov labirint (Pan's Labyrinth, Guillermo del Toro, 2006.)
Početak (Inception, Christopher Nolan, 2010.)
Posljednji kineski car (The Last Emperor, Bernardo Bertolucci, 1987.)
Sile zla (Force of Evil, Polonsky, Abraham, 1948.)
Snovi (Dreams, Akira Kurosawa, 1990.)
Sretni zajedno (Happy Together, Wong Kar-wai, 1997.)
Svjetionik (The Lighthouse, Robert Eggers, 2019.)
Tragedija Macbetha (The Tragedy of Macbeth, Joel Coen, 2021.)

Popis slikovnog materijala:

Brueghel stariji, Pieter, *Lovci u snijegu*, 1565., Kunsthistorisches Museum, Beč
Carravaggio, *Pozivanje sv. Mateja*, 1597., kapela Contarelli u crkvi San Luigi dei Francesi, Rim
Caravaggio, *Preobraćenje sv. Pavla na putu u Damask*, oko 1601.
Constable, John, *Hampstead Heath, with Pond and Bathers*, 1821., kolekcija Kenwood
Dali, Salvador, *Postojanost pamćenja*, 1954., MoMA, New York
Escher, Mauritus Cornelius, *Relativnost*, 1953., MoMA, New York
braća van Eyck, *Gentski oltar*, 1432., Katedrala sv. Bavona, Gent
Generalić, Ivan, *Ukradena djeca*, 1979., Galerija naivne umjetnosti, Hlebine House, London
van Gogh, Vincent, *Pšenično polje s vranama*, 1890., Van Goghov muzej, Amsterdam
de Goya, Francisco, *Saturn proždire djecu*, 1820. - '23., Museo del Prado, Madrid
de Goya, Francisco, *Pas*, 1820. - 23., Museo del Prado, Madrid

Hogarth, William, *Marriage A-la-Mode: 2, The Tête à Tête*, 1743., Nacionalna galerija, London

Hopper, Edward, *Stepenice u Parizu*, 1906., Whitney Museum of American Art, New York

Kurosawa, Akira, *Kagemusha*, cca. 1977.

Lizip, *Aleksandar Veliki*, 330. – 323. g. pr. Kr., Museo Barracco di Scultura Antica, Rim

Magritte, Rene, *Carstvo svjetlosti*, 1954., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles

Magritte, Rene, *Ljudsko stanje*, 1935., Zbirka Simone Spierer, Ženeva

Magritte, Rene, *Osobne vrijednosti*, 1952., MoMA, San Francisco

Martini, Simone, *Križni put*, 1333., orig. Kapela Orsini, trenutno: Louvre, Pariz

Massacio, *Sveto Trojstvo*, 1427. – 1428., freska u crkvi Sta Maria Novella, Firenca

Posljednja večera, 11. st., Sant'Angelo in Formis, Capua

Schneider, Sascha, *Hipnoza*, 1904.

Vermeer, Johannes, *Koncert*, 1663. -1666., Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

da Vinci, Leonardo, *Posljednja večera*, 1495. - '98., Santa Maria delle Gracie, Milano

Wright of Derby, Joseph, *An Experiment on a Bird in the Air Pump*, 1768., Nacionalna galerija, London

Zahvale

Zahvalio bih roditeljima na podršci prilikom upisivanja i studiranja na Akademiji, za svu pomoć oko vježbi, glumi u istima i prijevozu opreme ☺. Također bih zahvalio sestri na pomoći pri snimanju diplomskog filma i svega ostalog tijekom mog studiranja. Dodatno bih zahvalio i svim profesorima na njihovom trudu i nezaboravnom iskustvu. Naposljetku, hvala Barbari na pomoći prilikom pisanja ovog rada.

Lektorirala: Dubravka Šelendić