Montažni postupci u svrhu ostvarenja budućeg vremena u filmskom vremenu u serijalu filmova "Put bez povratka"

Rajić, Zorana

Master's thesis / Diplomski rad

2017

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

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:951324

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-26**

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art - University of Zagreb

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

ZORANA RAJIĆ

MONTAŽNI POSTUPCI U SVRHU OSTVARENJA BUDUĆEG VREMENA U FILMSKOM VREMENU U SERIJALU FILMOVA PUT BEZ POVRATKA

Zagreb, 2017.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Studij Montaže

Usmjerenje Montaža

MONTAŽNI POSTUPCI U SVRHU OSTVARENJA BUDUĆEG VREMENA U FILMSKOM VREMENU U SERIJALU FILMOVA PUT BEZ POVRATKA

Mentor: Sandra Botica Brešan, red. prof. art

Studentica: Zorana Rajić

Zagreb, 2017.

SADRŽAJ

1.UVOD.....1

2. FILMSKA VREMENA.....4

2.1 SADAŠNJOST.....7

2.2 PROŠLOST.....8

2.3 BUDUĆNOST.....9

3. MONTAŽA.....13

4. ANALIZA SERIJAL FILMOVA "PUT BEZ POVRATKA".....16

4.1 PUT BEZ POVRATKA 1.....17

4.2 PUT BEZ POVRATKA 2.....22

4.3 PUT BEZ POVRATKA 3.....27

4.4 PUT BEZ POVRATKA 4.....31

4.5 PUT BEZ POVRATKA 5..... 35

5. ZAKLJUČAK.....40

LITERATURA.....43

FILMOGRAFIJA.....44

1. UVOD

"Film je fotografski i fonografski zapis izvanjskog svijeta." [1]

Film je složena cjelina čije nastajanje počinje u samom početku pisanjem scenarija. Pisac filmskog djela treba unaprijed razmišljati kojom temom će se baviti jer na taj način određuje redateljski pristup tom filmu. Nakon pisanja scenarija i razrade, kreće se u proces snimanja napisanog, a zatim slijedi montaža. Filmovi koji u sebi sadrže filmska vremena poput prošlosti i budućnosti zahtijevaju poseban pristup te promišljanje scenarista, redatelja i montažera. Promišljanja o tome "*kako montažno napraviti film da gledatelj prepoznaje neko drugo vrijeme radnje", "gdje scena prošlosti najbolje odgovara u filmu", "kako uklopiti scenu prošlosti", "kojim postupkom gledatelju dati do znanja da se radi o sceni u budućnosti"* samo su neki od problema s kojima se autori susreću. Redatelj realizira napisano, a montažer ima kreativna rješenja koja će pomoći filmu u ostvarenju napisanog.

Filmska montaža je bitan proces filma. *Montaža je filmski postupak kojim se u kontinuitetu projekcije postiže diskontinuirano prikazivanje prostorno-vremenski zasebnih isječaka vanjskog svijeta.* [2] Cijeli proces nije jednostavan, već treba pametno promišljati svaki korak, pogotovo kad tema filma nije samo jedna narativna priča. *Film ne može pokazati unutrašnji svijet, sadržaje svijesti, na njih se može upozoriti, posebnim postupcima saopćiti,* govori Ante Peterlić u knjizi Osnove teorije filma. Montaža je najvažniji postupak kojim možemo gledatelju prenijeti stanje lika, pažljivim odabirom kadrova stvoriti doživljaj filma. Film će zaokupiti pažnju da gledatelj ne primjećuje razliku između vanjskog svijeta i filma. Poznato nam je da filmska prošlost, tj. prošlo vrijeme u filmu, postoji.

[1] Ante Peterlić (1936. – 2007.), hrvatski filmolog i enciklopedist, glavni urednik Filmske enciklopedije LZ Miroslav Krleža (I-II, 1986, 1990) i urednik struke film u Hrvatskoj enciklopediji (I-IX, A-Sk, 1999. - 2007.), utemeljio sveučilišnu nastavu filmologije u Hrvatskoj ("otac hrvatske filmologije"), bio utemeljitelj i glavni voditelj Škole medijske kulture, Hrvatskoga filmskog saveza (sada: Škola medijske kulture "Ante Peterlić")

[2] Ante Peterlić, Osnove teorije filma, 2000., Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, str. 140.

Kad gledamo film već naučenim filmskim postupcima, znamo *"je li to prošlo ili sadašnje vrijeme filma",* no kako se to odnosi na buduće vrijeme u filmu? Koji su postupci pomoću kojih ćemo u filmu prikazati buduće vrijeme? Što je buduće vrijeme u filmu? U knjizi "*Pojam i struktura filmskog vremena*" Ante Peterlić govori: *U filmu je vremenska dimenzija jednako važna kao i prostorna dimenzija*. [3] Jedno bez drugoga ne ide, što ću kasnije u diplomskom radu i zaključiti.

U diplomskom radu bavit ću se temom: Montažni postupci u svrhu ostvarenja budućeg vremena u filmskom vremenu (eng. flash forward, prenemision, precognition) [4] u serijalu filmova "Put bez povratka" [5]. Tijekom studija zainteresirala sam se za filmsko vrijeme. Zanimalo me kako se pomoću montaže mogu prikazati različita filmska vremena u filmu. Filmsko vrijeme - prošlost (eng. flashback) [6] često nalazimo u filmovima jer pomoću njega otkrivamo motive i razloge naših junaka. I tijekom studija imala sam priliku susresti se s takvim materijalom i montirati film po svojoj zamisli. Buduće filmsko vrijeme ne nalazimo često u filmovima, za razliku od prošlog filmskog vremena. Puno filmova se bavi prošlošću glavnih junaka dok je budućnost nešto što ne možemo s točnošću znati, nego samo predviđati, sanjati, zamišljati ili imati vizije.

Diplomski rad sastoji se od četiri sadržajne cjeline. Nakon uvoda, u drugom poglavlju objasnit ću i jasno definirati filmsku sadašnjost, prošlost i budućnost. Ta tema me privukla iz još jednog razloga - proučavanjem kreativnih procesa montaže i analizom filmova istog serijala dolazim do spoznaje koju ću predstaviti u diplomskom radu. U trećem poglavlju objasnit ću što je montaža, zašto je bitna i što proizlazi iz nje. To poglavlje je bitno radi lakšeg razumijevanja poglavlja koje se bavi filmskim vremenom i četvrtog poglavlja koje se bavi analizom filmova. Koristeći neke od montažnih postupaka možemo gledatelju pomoći da prepozna filmsko vrijeme – budućnost, budući da to filmsko vrijeme nije često i uobičajeno. Stoga je zanimljivo analizirati postupke

[3] Ante Peterlić, Pojam i struktura filmskog vremena (1976), Školska knjiga, Zagreb
[4] eng. flash foward, prenemision, precognition - hrv. inserti budućih zbivanja, kadrovi zamišljanja, prospekcija, predviđanje.
[5] hrv. Put bez povratka (eng. Final Destination) je američki serijal horor-filmova. Sastoji se od pet filmova u serijalu, zanimljivih jer antagonist nije fizička osoba.
[6] eng. flashback - hrv. retrospekcija - filmski postupak koji mijenja prirodni redoslijed pripovijedanja, najčešće kadrovi zamišljanja ili prizori sjećanja u prošlosti.

kojima se koriste montažeri kako bi pomogli gledatelju zaključiti o kojem se filmskom vremenu radi. Nakon analiza u zaključku ću iznijeti svoj stav i komentar oko filmskog vremena - budućnosti. Svoje mišljenje stavljam kao tezu ovog diplomskog rada - "film može prikazati filmsko vrijeme – budućnost".

2. FILMSKA VREMENA

U povijesti filma, redatelji su se bavili prostorom i vremenom u filmu. Andrew Sarris je 1962. godine rekao: *Hitchcock* [7] *i Hawks* [8] *su režiseri prostora, Ford* [9] *i Welles* [10] *su režiseri vremena, ovdje i tamo, da tako kažemo, nasuprot tada i sada.*[11] Ono čime se redatelji bave kad se pripremaju za režiranje je preobrazba prostora i vremena u filmu. Stvara se umjetan prostor i vrijeme koji ne postoje u našoj stvarnosti, ali je to slična, gotovo ista, stvarnost.

Film je svojevrsna multitemporalna struktura.[12] Vremenska struktura u filmu je složena i teško ju je objasniti. Kako bismo mogli razlikovati različito vrijeme u filmu, potrebno je objasniti razliku između stvarnog i filmskog vremena. *Najveća teškoća pri stvaranju pretpostavki za teorijsko razmišljanje o vremenu u filmu jest cilj kojem teže sva filmološka istraživanja. U pitanju je tzv. filmsko vrijeme (eng. cinematic time, franc. temps cinematographique), ne neko općenito vrijeme filma, već upravo ono, kako ga imenuje Jean Epstein* [13]*, "lokalno" vrijeme filma, dakle ono vremensko samog medija, vremenska kvaliteta ostvarena filmskom preobrazbom stvarnosnog vremena.* [14] Film tvori iluziju vremena i poništava naše stvarnosno vrijeme, ali ostvaruje *"irealno"* [15] vrijeme filma. Ante Peterlić govori*: Film je nepobitno prostorno-vremenska umjetnost... U filmu su biće prostora izvanjskog svijeta i biće vremena što je pripadno tom prostoru istinski stopljeni. Sumarno rečeno, egzistiraju paralelno, jedno iskazuje drugo, jedno se očituje drugim u svakom najsitnijem djeliću filma.*[16]

---

[7] Sir Alfred Joseph Hitchcock (13. kolovoza 1899. – 29. travnja 1980.), poznati engleski redatelj i producent. Uveo je u film elemente neizvjesnosti i stvorio novi žanr: psihološki film.
[8] Howard Winchester Hawks (30. svibnja 1896. - 26. prosinca 1977.), američki redatelj, producent i scenarist klasične holivudske epohe.
[9] John Ford (1. veljače 1894. - 31. kolovoza 1973.), američki redatelj vestern-filmova.
[10] George Orson Welles (6. svibnja 1915. - 10. listopada 1985.), američki glumac, redatelj, scenarist i producent koji je radio u kazalištu, na radiju i filmu.
[11] Andrew Sarris, Cactus Rosebud or the Man who Shot Liberty Valance, "Film Culture!, No 25, Summer 1962., New York, str. 14.
[12] Ante Peterlić, Pojam i struktura filmskog vremena, Zagreb, 1976., str. 8.
[13] Jean Epstain, L'intelligence d'une machine, Paris ,1946.
[14] Ante Peterlić, Pojam i struktura filmskog vremena, Zagreb, 1976., str. 9.
[15] irealan - kojega nema u realnosti, koji ne postoji; nerealan, nestvaran, nezbiljski (lat. irrealis: nestvaran ≃ i- + v. realan - koji postoji u stvarnosti; stvaran, istinit, zbiljski)
[16] Ante Peterlić, Pojam i struktura filmskog vremena, Zagreb, 1976., str. 20.

Vsevolod Pudovkin definira filmsko vrijeme kao *nerealno vrijeme, u kojem se može dogoditi neka stvarna radnja, sasvim novo idealno vrijeme, koje je posljedica brzine opažanja i koje zavisi od količine i trajanja različitih elemenata odabranih za prikazivanje zbivanja.*[17] Cesare Zavattini zaključuje kako montaža falsificira vrijeme, pa tvrdi: *Poštovati stvarnost znači poštovati stvarno trajanje i zbivanje. Prije svega, treba sve više i više produbljivati i analizirati ono od čega se sastoji sadašnji trenutak. U jednoj stvarnoj minuti čovjekove patnje krije se čitav svijet.*[18]

Béla Balázs [19], u knjizi Filmska kultura, kroz konjske utrke tumači postojanje triju raznih vremenskih trajanja. Prvo je realno vremensko trajanje objektivnog toka trka, drugo je snimljeno vremensko trajanje, tj. iluzija vremena prikazivanog filmskog kadra i treće je realno vremensko trajanje montažnih snimaka, odnosno trajanje filmske vrpce. Tako su nastale razlike u poimanju vremena u filmu koje se dijeli na fizičko vrijeme [20], dramsko vrijeme i psihološko vrijeme [21]. Dramsko vrijeme je *kompresija stvarnog vremena zahvaćenog u zabilježenim događajima što se događa kad su oni uneseni u film.*[22] Ili kako Nikica Gilić objašnjava *dramsko vrijeme je omjer trajanja filma i pretpostavljivog 'ispričanog' trajanja prikazivane radnje u realnosti, pri čemu pod terminom realnost podrazumijeva realnost svijeta priče.*[23] Često filmovi, bez obzira na dramsko vrijeme, traju kraće od stvarnog vremena radnje.

Film može prikazivati zbivanja ili "pripovijedati priče" što su u stvarnosti dulje od trajanja filma, može ih kondenzirati; film nadalje može biti dulji od prikazanog zbivanja, može ekspandirati stvarnosno trajanje i, na kraju, može jednako trajati kao i zbivanje u stvarnosti.[24] Montažnim postupcima kojima pripovijedamo, film ne može biti jednak trajanju radnje kao u stvarnosti jer bi taj film predugo trajao. Ante Peterlić objašnjava kako je jedna od značajki dramskog vremena da se *vrijeme supstituira prostorom.*[25] Trebamo početi razlikovati trajanje filma i vrijeme u filmu. Trajanje filma je njegova vremenska značajka dok je vrijeme u filmu kompliciranа

[17] Ante Peterlić, Pojam i struktura filmskog vremena, Zagreb, 1976., str. 22.
[18] iz citata Ante Peterlića, Pojam i struktura filmskog vremena, Zagreb, 1976., str. 23.
[19] Béla Balázs (4. kolovoza 1884. - 17. svibnja 1949.) mađarski Židov, filmski kritičar, pisac i pjesnik
[20] Fizičko vrijeme je ono vrijeme u kojem se događa radnja snimanja ili projekcije filma.
[21] Psihološko vrijeme je doživljaj trajanja nekog događaja, emocionalna impresija trajanja gledatelja dok gleda film. Podrazumijeva se kako osim objektivnoga, postoji i subjektivno vrijeme.
[22] Ralph Stephenson and J. R. Debrix, The Cinema as Art, str. 90.
[23] Nikica Gilić, Filmsko vrijeme: Temeljne značajke i problemi
[24] Ante Peterlić, Pojam i struktura filmskog vremena, Zagreb, 1976., str. 56.- 57.
[25] Ante Peterlić, Pojam i struktura filmskog vremena, Zagreb, 1976., str. 58.

struktura koju možemo objasniti: *Unutar jednog kadra svako trajanje neke radnje u stvarnosti bit će kronometarski jednako trajanju te radnje u tom kadru, ali će zato doživljaj vremena biti uvijek različit. Vrijeme će ekspandirati kao posljedica prostornog ograničenja izvanjskog svijeta okvirom ekrana, izabranim planom i registrirana radnja nužno će se doimati dulja. Objašnjenje ovog fenomena, naravno, već zadire u analizu filmskog vremena, u najužem smislu, a ta analiza pokazuje da je dovoljan jedan jedini strukturalni element da bi se od strukture vremena stvarnosti tvorila posebna vremenska struktura.*[26] Filmovi vladaju vremenom, oni vrijeme neke stvarne radnje mogu skratiti ili produžiti, vrijeme i mjesto radnje se može preskakati i tako se pomoću montaže ostvaruje šok u vremenu ili preskakanje vremena, tzv. elipsa. Gledatelj kroz te vremenske intervencije u materijalu sakuplja sve važne informacije i dolazi do željenog efekta - stvaranje dramskog vremena. Psihološko vrijeme filma ne odnosi se samo na *lokalno*[27] vrijeme, nego i na filmska vremena koja uključuju i ostala vremena. Psihološko vrijeme filma moglo bi se još nazvati "vrijeme doživljaja".[28]

Vrijeme doživljaja bi se tumačilo kao vrijeme kad gledatelj doživljava film, međutim moram naglasiti kako je doživljaj vremena u filmu različit kod svakog čovjeka. Ono je u opoziciji sa stvarnim vremenom. Film ima toliki utjecaj na gledatelja da se gledatelji sami prepoznaju u filmu te se uživljavaju u događaj na filmu, kao da se dogodio u stvarnosti. *Dakle, kad gledamo film, obično imamo dojam postojanja kako filmskoga prostora tako i filmskoga vremena, fenomena vrlo sličnih fenomenima prostora i vremena u uobičajenoj percepciji svijeta što nas okružuje.*[29] Autor je pri oblikovanju filma koristio izražajna sredstva i povećao sličnost filma i stvarnosti da gledatelj uživljen u film ne doživljava njegovu trenutnu stvarnost i stoga se gledatelji identificiraju s likom koji je najsličniji njihovom biću. Nadalje, Peterlić u knjizi Pojam i struktura filmskog vremena govori kako situacije i događaji s atributom neugode gledatelju prividno produžuju vrijeme dok im prizori s atributom ugode skraćuju vrijeme. Dinamične zvučne scene povezujemo sa srećom i ugodom dok tmurne i tihe scene povezujemo s neugodom. Psihološko vrijeme ili vrijeme doživljaja možemo promatrati unedogled jer postoji toliko puno faktora koji utječu

[26] Ante Peterlić, Pojam i struktura filmskog vremena, Zagreb, 1976., str. 58.
[27] Jean Epstain, L'intelligence d'une machine, Paris, 1946.
[28] Ante Peterlić, Pojam i struktura filmskog vremena, Zagreb, 1976., str. 67.
[29] Nikica Gilić, Filmsko vrijeme: Temeljne značajke i problemi

na vrijeme doživljaja te je najbolje početi s analizom filmskog vremena pomoću

kojeg možemo lakše odrediti kamo pripada psihološko vrijeme filma. *Filmsko vrijeme je filmološki pojam koji implicira sva medijska vremenska svojstva filma kao dovršenog i prikazivanog filmskog djela.* [30] *No, u slučaju narativnog filma problematika vremena možda je čak i složenija nego u eksperimentalnom ili dokumentarnom filmu.*[31]

Pišući diplomski rad već sam spomenula kako se gledatelj identificira s filmom i likovima iz čega možemo zaključiti da gledatelj film doživljava u sadašnjosti.

2.1 SADAŠNJOST

"Ljudi poput nas, koji vjeruju u fiziku, znaju da je razlika između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti ništa drugo nego tvrdoglavo postojana iluzija." [32]

Einstein je vjerovao da je vrijeme iluzija. Kroz vrijeme se možemo kretati isključivo u jednom smjeru – prema naprijed, s obrazloženjem da cvijeće ne brine što će biti sutra, ono živi u bezvremenskoj sadašnjosti. Njutnovski [33] pogled na vrijeme, kao na rijeku koja teče jednako brzo za sve, narušila je teorija relativnosti Alberta Einsteina zaključkom da ne postoji univerzalna sadašnjost jer vrijeme teče različito za različite promatrače. Prema Barbouru [34] svaki trenutak koji čovjek doživljava je stvaran, ali taj trenutak traje vrlo kratko, a ono što ga produžuje je opažanje da je vrijeme stalo. Barbour tvrdi da je prolazak vremena iluzoran jednako koliko i osjećaj kretanja koji kreiraju statični okviri u kojima se slika kreće.

Sadašnjost se definira kao trenutak između prošlosti i budućnosti. No, kako se definira filmsko vrijeme sadašnjosti? Gledatelj doživljava film kao kontinuirano prikazivanje sadašnjih trenutaka u stvarnosti. Za njega je to neprekinuti slijed

[30] Filmska enciklopedija I., II., JLZ 'Miroslav Krleža', Zagreb, 1986/1990.
[31] Nikica Gilić, Filmsko vrijeme: Temeljne značajke i problemi
[32] Albert Einstein, teorijski fizičar čije glavno djelo, teorija relativnosti (1916.), postaje temeljni okvir za daljnji razvoj teorijske fizike i duboko zahvaća i u filozofske koncepte, napose o prostoru i vremenu, a povrh toga zalazi i u kozmologiju i kozmogoniju.
[33] Isaac Newton, engleski fizičar, matematičar i astronom. Učinio je niz temeljnih otkrića mehanike i matematike, račun beskonačnosti, postavio tri zakona kretanja i opći zakon gravitacije.
[34] Julian Barbour, engleski fizičar koji se bavi kvantnom fizikom.

događaja u datom vremenu prikazivanja ili projekcije filma. No, Peterlić tvrdi da se sadašnjost filmom uopće ne može materijalizirati jer se medijem filma i fizički

određenim vremenskim i prostornim dimenzijama ne može tvoriti nešto što je adimenzionalno.[35] Gledatelj film doživljava kao što doživljava i svoju stvarnost. *Svakako, sadašnje doživljavanje zbivanja prikazanih filmom kao sadašnjih u filmu je pretežno* [36], ali zato film može *izraziti sada.*[37] Filmsko vrijeme sadašnjost možemo definirati kao *pravu sadašnjost ili samu sadašnjost koja se izražava na taj način da se isti prizor prikaže mijenom samo prostorno-vremenskih komponenti strukturalnih elemenata dok se vječnost izražava "sadašnjošću koja traje"*.[38]

2.2 PROŠLOST

"Najzanimiljivija mogućnost filmskog medija je suprostavljanje filmskog slijeda stvarnosnom poretku zbivanja." [39]

Često se u samom filmskom prizoru iskazuje prošlost. Prošlost određuje sadašnje i buduće vrijeme u svakom trenutku filma, ali ono što gledamo i na što smo usredotočeni je sadašnje vrijeme. *Prošlost se dane građe, stoga, ponekad može i najneposrednije spoznati, kao što se i budućnost može slutiti ili predviđati.*[40] Kako postižemo to da gledatelj primijeti prošlo vrijeme u filmu? Primjenom strukturalnih elemenata filmskog izraza. Gledatelja se mora uvjeriti da u tom neposrednom trenutku gledanja filmskog prizora on zapravo vidi i čuje događaj u prošlom filmskom vremenu, a to se postiže uklanjanjem ili ublažavanjem elemenata sadašnjeg filmskog vremena. Dolazimo do strukturalnih elemenata i montaže koja nas izborom kadrova uvodi u prošlo vrijeme filma, daje nam do znanja da se nalazimo u prošlom filmskom vremenu u odnosu na sadašnje filmsko vrijeme te nas "izvlači" i vraća nazad u sadašnje filmsko vrijeme iz kojeg smo bili odvučeni. Nisu samo ti strukturalni elementi zaslužni za pripovijedanje prošlosti. Verbalno izricanje

[35] adimenzionalno - nema dimenzije (ni prostor, ni vrijeme)
[36] Ante Peterlić, Pojam i struktura filmskog vremena, Zagreb, 1976.
[37] Ante Peterlić, Pojam i struktura filmskog vremena, Zagreb, 1976.
[38] Ante Peterlić, Pojam i struktura filmskog vremena, Zagreb, 1976., str. 199.
[39] Ante Peterlić, Pojam i struktura filmskog vremena, Zagreb, 1976.
[40] Ante Peterlić, Pojam i struktura filmskog vremena, Zagreb, 1976., str. 201.

da se filmska radnja seli u prošlost je najstereotipniji oblik filmskog mijenjanja vremenskog smjera. Nakon što verbalno pripovijedanje završi i zatim se prikaže radnja u prošlosti, gledatelj je naveden prihvatiti vrijeme radnje, iako to nije gledateljeva svijest o nekom prošlom vremenu. Uživljenom u film, gledatelju je nevažno odvija li se radnja u prošlosti. *Vratimo se sada još jednom na onu mogućnost filma da filmski izriče prošlost što se postiže osmišljenom primjenom strukturalnih elemenata.* [41] Filmsko prošlo vrijeme još možemo zvati i retrospekcijom.[42]

Retrospekcija je filmska tehnika koja mijenja prirodni poredak pripovijedanja. Često i cijeli film može biti retrospektivan, vrijeme kronološke priče vraćamo na prethodni događaj, scenu ili slijed koji se dogodio prije sadašnjeg vremenskog okvira filma, prekida sadašnju radnju, naglašava trenutak sadašnjosti u kojem retrospekcija počinje i trenutak u kojem se retrospekcija vraća. *Najčešće je riječ o tzv. kadrovima zamišljanja, prizorima sjećanja glavnog lika, tipično najavljenima dijaloški, ulaženjem u krupni plan* [43] lika koji prepričava prošli događaj. Vožnja prema naprijed, vožnja unatrag, brišuća panorama, zoom[44] unatrag ili zoom unaprijed je stanje kamere. Pomoću kamere se mijenja gledateljev doživljaj vremena. Nekad smo svjesni prijelaza na retrospekciju pomoću montažnih spona koje naglašavaju razliku između dva vremena. *Retrospekcija je postupak izlagačke inverzije u sklopu naracije (prvo se vidi sadašnje, a onda prošlo zbivanje) te je po tome retorički obilježena.*[45] Flash-back je ujedno naziv za kratke insertirane scene prošlosti kojih se lik u filmu prisjeća ili ih prepričava. Često gledatelj kroz flash-back dobije važne informacije radi lakšeg razumijevanja priče filma.

[41] Ante Peterlić, Pojam i struktura filmskog vremena, Zagreb, 1976., str. 204.
[42] retrospekcija (retro - +latinski specere: gledati); eng. flashback, analepsa
[43]Filmski leksikon, Bruno Kragić i Nikica Gilić, Leksikografski zavod "Miroslav Krleža", 2003.
[44] eng. zoom - hrv. zumirati (mijenjati stanje kamere iz širokog plana u bliži plan i obrnuto)
[45]Filmski leksikon, Bruno Kragić i Nikica Gilić, Leksikografski zavod "Miroslav Krleža", 2003.

2.3 BUDUĆNOST

"Budućnost je (..) do svake sitnice jednako neophodna i određena kao i prošlost." [46]

Buduće vrijeme u likovnoj komponenti filma ne postoji. Ako filmski jezik uspoređujemo s govornim jezikom, buduća forma je neizbježna i teško bi bilo zamisliti jezik bez futura.

Ukoliko pored sadašnjeg vremena u filmu prikazujemo kasnije događaje, dobit ćemo buduće vrijeme u filmu. Problem budućeg vremena u filmu je spoznaja budućnosti. *Ako se filmski izražaj prošlosti zasniva na stanovitoj filmskoj hipertrofiji onih potencijala stvarnosti što su sami potencijalno izražajni manifestanti prošlog, nestajanja u prošlosti, onda je nedvojbeno i da film može prošlo vrijeme pronalaziti već i u budućnosti. Hitanja budućem mogu, naime, predskazivati blizinu trenutka dosezanja te budućnosti, njenu skorost, blizinu njena ostvarenja u sadašnjosti, a odmah zatim i njeno predavanje u prošlosti, dakle vrijeme sadašnje i vrijeme prošlo zaista u filmu mogu biti oba u vremenu budućem.* [47] Film pomoću strukturalnih elemenata može tvoriti uvjete u kojima sadržaj kadrova potvrđuje sadašnje vrijeme u odnosu na prošlo vrijeme i na taj način tvori preduvjet za spoznaju budućeg vremena. *Budućnosno u filmu, prema tome, odlikuje potencijal za iskazivanje prošlosti, i možemo se sada možda zapitati nije li tako i s prošlošću, odnosno da li se izražavanjem prošlog može izraziti budućnosno.* [48] Dobar primjer za flash-back i flash-forward je prva scena u filmu *La Jetée*.[49] Umirući muškarac kojeg dječak vidi, zapravo je on sam. Drugim riječima, dječak proleptično gleda svoju smrt tako da u istoj sceni imamo analepsu i prolepsu. Prolepsa je prikaz budućih događaja u filmu. Međutim, postoji razlika između flash-forwarda i prolepse. Flash-forward su kratki isječci budućnosti, kadrovi sanjanja, zamišljanja ili vizije. Često se koristi za predstavljanje događaja koji se već očekuje, projicira ili zamišlja da će se dogoditi u budućnosti. Može otkriti važne dijelove priče ili implicitno nagovještavati. U pravilu se objašnjavaju kao subjektivni kadrovi (mentalna vizura lika).

[46] The world as I see it, Albert Einstein, str. 28.
[47] Ante Peterlić, Pojam i struktura filmskog vremena, Zagreb, 1976., str. 205.
[48] Ante Peterlić, Pojam i struktura filmskog vremena, Zagreb, 1976., str. 205.
[49] La Jetée redatelja Chrisa Markera, 1962.

Potvrđene su poteškoće u percepciji budućeg vremena jer su proturječne ljudskoj prirodi i spoznaji. Teško predviđamo stvari i u najbližoj budućnosti. Možemo li govoriti o prividnom budućem vremenu? To vrijeme je povezano s očekivanjima i karakter očekivanog događaja se može predvidjeti s točnošću. Buduće vrijeme se poziva na očekivanje gledatelja, a ne nekog junaka. Alfred Hitchcock u špici filma "Čovjek koji je previše znao" eksponira cimbalista velikog orkestra, sugerirajući da kad se orkestar pojavi u fabuli i cimbalist napravi određeni pokret, nastat će događaj ključan za cijeli film. Isto tako, bitna je upotreba rečenica unutar filma koje nagovještavaju neki događaj koji se kasnije ostvaruje. Iza svakog kadra željni smo još više znati što će biti iza sljedećeg kadra. Potiče nas da gledamo prema budućnosti i postavljamo si pitanje što će biti dalje.

Nekad nam nisu potrebne sve informacije kako bismo imali dojam što se događa, potrebne su nam bitne informacije koje nas vode kroz priču prema naprijed. Tako i dolazimo do važnog strukturalnog elementa *elipse ili vremenskog montažnog "skoka", filmskog intervala koji se u početcima filma otkrio ili pojavio ne zato da bi se tvorio filmski skok u prošlost, već da bi se brže "stiglo" željenoj budućnosti.*[50] Elipsom će neki vremenski period biti preskočen ili je skraćeno njegovo stvarnosno trajanje. Doživljaj gledatelja je doživljaj nove budućnosti. Treba napraviti jasnu razliku između budućeg vremena i preskakanja vremenskog skoka. *Montažni skok, interval, osim kad se nekim izričajem ili strukturalnim elementom nije naznačilo, primarno ima vrijednost dosezanja faze u budućnosti, skoka u budućnosti, a tek u posebnim slučajevima vraćanjima u prošlost.*[51] Elipsa ili montažni skok pomažu u stvaranju filmskog vremena, nebitno je li to dosezanje budućnosti, neka od interpunkcija koja nas vraća u prošlost ili predviđa budućnost. *Specifično* [52] filmsko izražavanje budućnosti proizlazi spojem dva kadra pri kojem se sadržaj drugog (slijedećeg) kadra doima kao budućnost, pogotovo ako se u prvom kadru nalazi uzrok. Na taj način stvorit će se dojam budućeg vremena.

Treba razlikovati filmsku budućnost i doživljavanje "nove" sadašnjosti u filmu. *Filmski izražaj budućnosnog, dakle stanoviti filmski futur, tvori se onim*

[50] Ante Peterlić, Pojam i struktura filmskog vremena, Zagreb, 1976., str. 205.
[51] Ante Peterlić, Pojam i struktura filmskog vremena, Zagreb, 1976., str. 206.
[52] Ante Peterlić, Pojam i struktura filmskog vremena, Zagreb, 1976., str. 206.

strukturalnim elementima, ili njihovim skupinama ili kombinacijama, kojima se budućnosnom "potencijalu" građe, očitijem ili skrivenom, pridaje određena anticipativna kvaliteta.[53] Primjenom strukturalnih elemenata (vožnja prema objektu, mizanscena, montažni niz kadrova u kojem se osjeti stvaranje intenziteta ili napetosti, glazba koja unosi nemir ili smiruje) stvara se spoj kadrova i scena u kojima leži uzrok nekog događaja pomoću kojeg doživljavamo promjenu u vremenu i osjećamo razvoj događaja koji je usmjeren prema budućem, tj. prema raspletu uzroka.
Gledatelju dajemo aluziju, nagovještaj temeljem kojeg on unaprijed može zaključiti što će se dogoditi, može predvidjeti buduće filmsko vrijeme.

Buduće filmsko vrijeme (postoji nekoliko naziva koji se upotrebljavaju: prospekcija, prolepsa, flash-forward, flash head) se javlja ili kao redateljski kadar (scena) koji najavljuje nešto iz budućeg zbivanja u kojem se predočava što prethodno pokazani lik zamišlja, ima viziju ili mašta u danome trenutku.
Iskazivanje budućnosnog, ukoliko se u filmu učini intenzivnim do te mjere da se pojavljuje kao najbliža budućnost u filmu, može rezultirati i idejom o neminovnosti da se ta budućnost što će ubrzo biti sadašnjost odmah preda prošlosti.[54]

[53] Ante Peterlić, Pojam i struktura filmskog vremena, Zagreb, 1976., str. 207.
[54] Ante Peterlić, Pojam i struktura filmskog vremena, Zagreb, 1976., str. 205.

3. MONTAŽA

"Montaža je jezik filmskog redatelja." [55]

Kako bismo mogli dublje razumjeti analize filmova kojima se bavim, prvo moram objasniti što je montaža. Svaki film za sebe je posebno umjetničko djelo pa je tako i svaki segment filma umjetničko djelo za sebe koje zahtijeva drukčiji pristup. Filmska slika je mnogoznačna, ona može putovati kroz prostor i vrijeme tako da ulazi u samu srž stvari i čovjekove emocije. Montažom se može sažimati stvarnost, omogućujući uspostavljanje neposrednog kontakta s gledateljevom svijesti. Peterlić u svojoj knjizi "Osnove teorije filma" govori: "*Tko snima, prije ili kasnije, osjetit će potrebu ili želju da sve svoje snimke (kadrove) nekako spoji kako bi ih sve imao "na okupu"...*[56] Montaža je bitna jer nam daje jedan kontinuirani slijed kadrova i ukoliko bismo željeli napraviti nešto više od kontinuiranih kadrova, ona nam je neizbježan filmski postupak. Povezivanjem vizualnih i zvučnih dijelova filma u jednu izlagačku cjelinu, montaža može, ali i ne mora, imati važan utjecaj na cijelu konstrukciju filma, ali važna je jer pomoću nje možemo napraviti zanimljivo izlaganje filma.

Montaža se najčešće planira i to govori S. M. Eisenstein: *Odrediti prirodu montaže znači riješiti specifični problem filma*.[57] Stoga je bitno u početku, pri samom pisanju scenarija shvatiti o kojem se *žanru* [58] radi i koji pristup montaže će se upotrijebiti. Iako ponekad nije pravilo, nisu sve vrste montaže prikladne za sve filmove. Od planiranog načina prikaza priče, tijekom montaže se može mijenjati pristup i nalaziti odgovarajući stil montaže za taj film. Međutim, krajnji rezultat montažnih cjelina i montažnih prijelaza u filmu odigrava se u procesu rada montaže filma. Montažu bismo mogli usporediti s čovjekovim percipiranjem svijeta. Gledajući svoju okolinu, pogled prenosimo s jednog događaja na drugi i tako stalno percipiramo dijelove našeg života u kojima se nalazimo što je jako slično filmu. Kad bismo te doživljaje spojili i prikazali gledatelju, dobili bismo naš doživljaj i percipiranje svijeta. *Montaža je filmski postupak kojim se u kontinuitetu projekcije postiže*

[55] Vsevolod Pudovkin, Noël Carroll; Suvremena teorija montaže
[56] Ante Peterlić, Osnove teorije filma, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000.
[57] Belan, B., Sintaksa i poetika filma: Teorija montaže, knjiga 2, Zagreb: Filmoteka 16, 1979., str. 48.
[58] žanr, filmski žanr, vrsta igranih filmova srodnih tema (zapleta, likova) i ikonografije ili prepoznatljivo oblikovanoga filmskog svijeta

diskontinuirano (isprekidano, skokovito) prikazivanje prostorno-vremenskih zasebnih isječaka vanjskoga svijeta.[59] S. M. Eisenstein definira montažu kao sukob dvaju kadrova koji svojim sadržajem čine novonastalo značenje. Teorija je nastala na temelju Marxovog pogleda na povijest - sukob među suprotnostima gdje te međusobne suprotnosti dolaze do kritičnih prijelomnih točaka u kojima se realnost mijenja. Najjednostavnije rečeno, konflikt sile (teze) i protusile (antiteze) koje se sudaraju proizvode novi fenomen - sintezu. Stoga možemo reći - montaža je čin stvaranja, a ne samo mehaničko nizanje kadrova. Montaža je nasilje nad filmom, rekao je Andre Bazin i poticao očuvanje iluzije realnog prostora i vremena.

Kako možemo biti sigurni je li montaža filma uspješna? Ante Peterlić govori: *U neuspjelom filmu svi ti spojevi kadrova tvore zbrku, konfuziju, besmisao; zamijeti se da je poredak proizvoljan, da su "posljedice" bez pravog uzroka i da se montažom samo simuliraju neka značenja. U uspjelom filmu rezultat je suprotan. Montažom, tim upravo spektakularnim oblikom filmskog zapisa, ostvaruju se brojni učinci na gledateljevu doživljajnost, toliko brojni da filmolog osjeti potrebu da stvori svoj sustav montažnih postupaka i njihovih djelovanja i značenja.* Obilje kadrova koji se spajaju u uzročno-posljedičnu vezu kreiraju gledatelju splet emocija, a montaža je proces pomoću kojeg u misao gledatelja usadimo emociju koju želimo.
Narativno izlaganje je postalo univerzalan stil već od samog početka. Narativna montaža svakim kadrom daje novu informaciju, a montažni prijelazi ne doživljavaju kao prekidi između prizora i scena. Gledatelji na temelju informacija slažu priču filma u svojoj glavi. *Montažni obrasci i montažna rješenja neobično su važna u snabdijevanju takvih signala budući da se montažom uvjetuje promatrački odnos gledaoca prema prizorima, čime se utječe na oblikovanje njegove interpretacije izlaganja.*[60] Film nije jedini medij u kojem se gledatelj susreće s narativnom strukturom. *Gledateljsko poznavanje narativnih struktura, poput paralelne montaže ili anticipiranja, potječe iz mnogih izvora, ne samo filma, već i povijesnih naracija, novinarskih članaka, romana i svakodnevne konverzacije.*[61] Gledatelju je to poznato jer često se i sam sjeća prošlih vremena ili zamišlja što će raditi u budućnosti. Misaoni procesi likova podsjećaju nas na naše misaone procese i zato se možemo

[59] Ante Peterlić, Osnove teorije filma, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000.
[60] Filmska enciklopedija I., II., JLZ 'Miroslav Krleža', Zagreb, 1986/1990
[61] Noël Carroll; Suvremena teorija montaže

poistovjetiti s emocijom, zamišljanjem ili retrospekcijom likova u filmu. *Moramo shvatiti da je montaža, u suštini, nasilno svojevoljno upravljanje mislima i asocijacijama gledatelja.*[62] *Asocijacije, dakle, ne proizvodi samo diskontinuirana, nenarativna montaža, nego i različiti stilizacijski, stilski markirani postupci koji navode na dodatne "dojmove", "misli", "upućivanja" na druge pojave izvan onih koje se izravno prizorno pokazuju.*[63] Montaža potiče gledatelja na kreativan misaoni proces u kojem zaključuje što stoji iza niza povezanih kadrova. Montaža je puno više nego samo manipulacija filmskom slikom. Film nije samo oblik "zabave", pasivan gledatelj proživljava predočena emotivna stanja i prima različite poruke iz filma. Montažom se mijenja čovjekova percepcija filma i doživljaj filmske stvarnosti.

[62] Stojanović, D., Montaža caruje: Vsevolod Pudovkin: Filmski redatelj i filmski materijal / Teorija filma. Beograd: Nolit, 1978., str. 171.
[63] Hrvoje Turković, Kako protumačiti “asocijativno izlaganje” (i da li je to uopće potrebno)

4. ANALIZA SERIJAL FILMOVA "PUT BEZ POVRATKA"

Serijal filmova "Put bez povratka" (eng. Final Destination)[64] zainteresirao me jer nema puno filmova koji u sebi nose radnju budućeg filmskog vremena, a bave se predviđanjem i vizijama ili budućim događajima. Razmišljala sam koliko je truda, priprema, pretprodukcije i postprodukcije potrebno da bi se takav film ostvario. Zainteresirao me način montaže, postupci kojima gledatelju pružamo potpuni dojam filma kako bi on bio uvjeren u priču i njezinu istinitost. Interesirala me struktura priče i način izlaganja. Strukturalni elementi čine priču koju nam je autor htio ispričati. Bez tih strukturalnih elemenata; filmsko vrijeme budućnost; teško bismo realizirali. Strukturalni elementi su kadar, okvir, plan, rakurs, stanje kamere, mizanscena i kompozicija, montaža slike ili zvuka. Shvatila sam kako strukturalni elementi tvore filmsko vrijeme, oni su istovremeno prostorno - vremenske kategorije.

U svih pet filmova okosnica radnje je skupina od nekoliko ljudi koja bježi od smrti, a glavni protagonist (svakog filma) ima predosjećaj i upozorava sve ostale likove da će umrijeti u strašnoj nesreći. Nakon što su izbjegavali svoju predviđenu smrt, preživjeli su ubijeni jedan po jedan u bizarnim nesrećama uzrokovanim nevidljivim silama, složenim lancima uzroka i posljedica. Serijal je zanimljiv u žanru horora po tome što *antagonist* [65] nije stereotipni *slasher* [66] ili drugo fizičko biće, već sama smrt koja suptilno manipulira okolnostima u okruženju s dizajnom ili redoslijedom na zahtjevu svakoga tko pobjegne od njihove sudbine.

[64] Final Destination je američka franšiza sastavljena od 5 filmova. Jefferey Reddick je napisao novelu prvotno za seriju X-Files.
[65] antagonist je lik ili skupina likova kojima se protagonist najčešće suprotstavlja. Također, antagonist može predstavljati veliku opasnost ili prepreku protagonistu
[66] To je engleski naziv za ubojice u horor filovima, žrtve su im žene i tinejdžeri, obično ubijeni nožem ili britvama

4.1 ANALIZA FILMA PUT BEZ POVRATKA 1

Početak filma *Put bez povratka 1*[67] počinje (nervoznom, zastrašujućom) glazbom te vožnjom kamere preko detalja sobe. Detaljima ventilatora i knjiga pridaje se veliko značenje. Glazba potencira nervozu, a montažni prijelazi pretapanja potenciraju napetost jer nam ne dopuštaju snalaženje u vremenu i prostoru. S tim zastrašujućim scenografskim elementima nagoviješta se nesreća ili smrt, tj. mi gledatelji to tako doživljavamo. Prije prve dijaloške scene imamo zatamnjenje. Na crnoj pozadini ostaje pisati *this is the end.*[68]

Roditelji spremaju sina na put. Glavni protagonist Alex ne dopušta majci otrgnuti kartu s kofera, ali ona to ipak čini. Detalj trganja karte s kofera popraćuje šum vjetra. Otac mu govori: "Uživaj, cijeli život je pred tobom". Alex pogleda oca i kamera laganom vožnjom kreće naprijed (krupni plan) prema sinu (redatelj nam pomoću pokreta kamere daje do znanja da je Alex nešto predosjetio). Glumačka interpretacija uplašenog lica Alexa govori nam kako nešto nije u redu. Gornji rakurs (perspektiva svemira, Boga ili autora) i šum vjetra koji ulazi u sobu zatvorenog prozora, kamera koja prati nevidljivi lik po sobi, detalji ventilatora i sata na kojem titra 1:80 te glazba nagovješćuju nešto neobično, nezemaljski. Pomoću ovih navedenih elemenata gledatelj osjeća nelagodu. Preko detalja sata u detalj broja leta na terminalu te šumom aviona dolazimo na aerodrom gdje skupina tinejdžera odlazi na put u Paris. Na aerodromu Alexu nepoznati čovjek pruža knjigu "Smrt nije kraj", na pultu za

[67] eng. Final Destination
[68] eng. this is the end - hrv. ovo je kraj (slobodan prijevod sa engleskog jezika)

check in[69] – utišava se atmosfera aerodroma i čujemo okretanje terminala. Otkazuju se letovi prema nekim gradovima. Gospođa na šalteru lijepi naljepnicu na kofer (detalj naljepnice na koferu). Možemo jasno pročitati: FINAL DESTINATION PARIS, CDG. Napetost u filmu se gradi na temelju detalja i krupnih kadrova likova. Stjuardesa govori: "Polazak je u isto vrijeme kad i vaš rođendan." Pomoću verbalnih i slikovnih znakova te zvučnih elemenata film sugerira smrt lika. Kada ljudi prežive neku tragediju, često kažu da su na taj dan ponovo rođeni. Zato nam ta rečenica stjuardese sugerira ponovno rođenje.

Kako film nije samo vizualan medij, svaka pomno upotrebljena rečenica može nas navoditi na daljnji zaključak što će se u filmu događati. Čekajući ukrcaj pratimo radnju nekoliko likova te niz detalja koji nam sugeriraju neku smrt (detalj stranice knjige gdje se piše o poginuću princeze Diane u Parizu, ogreban nos aviona). Alex i njegov prijatelj su na aerodromskom toaletu. Svira glazba John Denvera: *"He was born in the summer of his 27th year. Coming home to a place he'd never been before. He left yesterday behind him, you might say he was born again..."*[70] Kamera se iz gornjeg ekstremnog rakursa rotacijom spušta do Alexovog bližeg plana gdje on zaključuje da je John Denver poginuo u avionskoj nesreći (ova redateljska intervencija podsjeća nas na padanje aviona). Nastavlja se glazba *I've seen it rainin' fire in the sky* [71]

Montažni postupak kadar detalja trganja karte uz pojačane šum vjetra već se ponovio nekoliko puta. Taj postupak nam je već poznat i stvara tenziju. Alex, glavni junak, primjećuje oštećena vrata aviona i sjeda na svoje sjedalo. Kratki kadar detalja zakopčavanja pojasa u avionu i detalj otvaranja ventilacije iznad sjedala stvaraju napetost. Alex se premješta na sjedalo pokraj svog prijatelja. Stolić na sjedalu ispred njega padne i dok ga Alex pokušava zatvoriti, u detalju vidimo kako mu zatvarač ostane u ruci te se pokretom kamere približimo Alexovom licu.

[69] eng. check in - hrv. prijaviti se (u slobodnom prijevodu)
[70] hrv. Rođen je na ljeto svoje 27 godine. Došao je kući na mjesto gdje nikad nije bio. Ostavio je prijašnji dan iza sebe, mogli bi reći da je ponovno rođen. (slobodan prijevod sa engleskog), autor John Denver
[71] eng. I've seen it rainin' fire in the sky - hrv. "Vidio sam vatrenu kišu na nebu.", slobodan prijevod sa engleskog), autor John Denver (u slobodnom prijevodu)

Avion polijeće. Kamera je nemirna, vidimo detalj uputa za spašavanje, nemiran krupni plan Alexa, napeta glazba, kratki kadrovi zatvaranja vrata aviona. Ritmički montirani kadrovi detalja aviona ili neke druge radnje s kadrovima nemirnog i nervoznog Alexa kojima je trajanje sve kraće i kraće uz šumove polijetanja aviona i glazbe čini gledatelje nervoznima. Susrećemo se s blizim kadrovima pojedinih tinejdžera u avionu koji do sada nisu bili u središtu pažnje. Kreću turbulencije u avionu. Brzom i dinamičnom montažom kratkih kadrova ljudi koji vrište, padanja stvari, prevrtanja aviona, krupni kadrovi pojedinih likova, trganja aviona, gledatelj doživljava jako nervoznim i uznemirujućim. Avion eksplodira. Preko bližeg kadra Alexa koji izgara u vatri rezom prelazimo na krupni kadar Alexovog znojnog lica dok jedna od prijateljica govori: "Alex!". Ovim prijelazom između dvije scene jasno se daje do znanja da se scena prije njegovog buđenja nije dogodila. To možemo zaključiti jer glavni protagonist ne bi bio živ. Alex je u prethodnoj sceni poginuo, a sada opet u krupnome planu sjedi u avionu. Gledatelj pretpostavlja da je Alex sve to samo sanjao. Uznemireni Alex brzo se premješta kod prijatelja na sjedalo i odmah prima zatvarač stolića sjedala ispred njega. U kadru detalja zatvarač mu ostaje u ruci.

Ovo je prvi pamtljivi detalj koji se ponavlja već drugi put. Montaža od buđenja u avionu do sjedanja pokraj prijatelja ide istim redoslijedom kadrova kao u prethodnoj sceni, a samo je razlika u ponašanju glavnog lika. U prethodnoj sceni je bio nervozan, ali smiren, a u ovoj sceni je uznemiren. Gledatelj predviđa što bi se moglo dogoditi u sljedećim trenutcima na temelju prethodne scene. Alex počinje vikati kako će avion eksplodirati. Uznemiruje sve putnike te ga kapetan aviona i stjuardi izbacuju van zajedno s nekolicinom prijatelja. Avion polijeće. Alex u čekaoni prepričava svoju viziju dok u tim trenutcima avion eksplodira pri polijetanju. Svi se iznenađeni i šokirani gledaju shvativši kako su ovu tragediju izbjegli. Detalj sata koji otkucava u sobi za ispitivanje, međusobno gledanje. U sobu ulaze inspektori, policija i agenti FBI-a. Ispituju Alexa i sve ostale preživjele o avionskoj nesreći. Preživjeli odgovaraju na pitanja, izmjeničnom diskontinuiranom montažom, policiji i agentima o događaju u avionu. Alex i nekolicina njegovih prijatelja iz razreda je preživjelo. Nakon komemoracije za poginule šum vjetra i zatvaranje vrata kupaonice, voda kao da je živa izlazi iz toaleta, crna sjena prolazi preko buduće 1. žrtve - Toda. Pomoću kadrova detalja, šumova i glazbe u filmu, naslućujemo smrt. Tod pogiba "slučajnom" smrću. Smrt se često prikazuje kao neki loš zadah, sjena koja nestaje, čudan vjetar koji u ovom filmu nema fizičku ulogu,. To će postati motiv koji se ponavlja tijekom cijelog filma. Prepoznajemo je uz šum vjetra. Glazba Johna Denvera postaje lajtmotiv koji će nas svaki put podsjetiti na filmsku prošlost nesreće koja se već dogodila u filmu i sugerirat će novu nesreću. Alex i Clear (jedna od djevojaka koja je izašla iz aviona) saznaju da smrt ima redoslijed ili dizajn kojim uzima preživjele ljude. To je temeljna značajka ovog filma. Alex pokušava kroz cijeli film razumjeti redoslijed pogibanja njegovih prijatelja i kako je smrt to zamislila. Nalazeći se u opasnim situacijama Alex ima kratke vizije elemenata koji će izazvati smrt jednog od prijatelja. Dok oni otkrivaju znakove redoslijeda smrti jedan po jedan pogibaju osim Alexa, Clear i Cartera. Zatamnjenjem u bijeli ekran i odtamnjenjem u most aviona preko filmske slike imamo naslov: 6 mjeseci kasnije. Ovim postupkom jasno do znanja dajemo gledatelju kako smo otišli u filmsku budućnost. Carter, Clear i Alex izlaze iz aviona. Došli su u Pariz. Kadar se spušta preko neonske reklame na stol gdje svi troje sjede. Carter govori: "Da mi je netko rekao prije 6 mjeseci kako ćemo sjediti ovdje i piti piće..." Alex počinje pričati o redoslijedu pogibanja. U sljedećem trenutku Alex čuje kako pjevač pjeva pjesmu Johna Denvera, zapuše vjetar i prolije vino na njegovo ime. Alex se uplaši i odlazi. Clear u staklu vidi viziju autobusa i

zazove Alexa. Ovaj put Clear ima viziju i predosjećaj da će Alex poginuti, prije toga uvijek je Alex imao vizije. Clear ga spašava u zadnji trenutak. Autobus se zabija u stup, ruši neonski znak koji krene padati prema Alexu, ali ga Carter spašava. Digne se: "Rekao sam ti da si sljedeći!" Alex govori: "Ali preskočilo me je!" Carter ga pita: "Tko je sljedeći?" iza leđa mu vidimo neonski znak koji se vraća. Carter pogiba – peta žrtva. Nama ostaje pitanje što se dogodilo s Alex i Clear?

Strukturalni elementi su oni koji tvore doživljaj gledatelja i gledatelju daju informaciju o kojem se filmskom vremenu radi. Oni su ključ cijelog filma. Pomoću montaže, kao jednog od najbitnijih faktora, svjesno manipuliramo gledatelja kako bi on doživio "novu" stvarnost za vrijeme projekcije. *Montažom se uvijek transformira čovjekova percepcija prostora, a kako su do sada analize pokazivale, može se zaključiti da se montažom transformira i doživljavanje vremena stvarnosti* [72] u filmu Put bez povratka 1. Film je vjerno prikazao san glavnog junaka i postupkom reza nas je vratio u sadašnje vrijeme. Rez je *prostorno i vremenski upravo adimenzionalan.*[73] Rez primjećujemo tek onda kada je jedan kadar zamijenjen drugim, kada je eliminirao jedan prostor i zamijenio ga drugim, i upravo se pomoću ove spone napravi vremensko prostorni "skok". Rez između scene sna i nastavka sadašnjeg vremena lika imao je veliki utjecaj na gledatelja. Rez između posljednjeg kadra scene sna, gdje glavni lik sanja eksploziju aviona i prvi kadar scene, gdje se naš lik budi iz tog sna, nas šokira. Šokirani smo jer nakon scene gdje smo već vidjeli smrt naših junaka ne očekujemo povratak u "prošlost" filmske radnje, na koju smo već zaboravili. Pitamo se: *je li to bila prošlost ili budućnost?,* no film nam ubrzo daje odgovor.

[72] Ante Peterlić, Pojam i sutruktura filmskog vremena, Zagreb 1976., str. 164
[73] Ante Peterlić, Pojam i sutruktura filmskog vremena, Zagreb 1976., str. 168

4.2 ANALIZA FILMA PUT BEZ POVRATKA 2

Film počinje emisijom o prvoj obljetnici avionske nesreće leta broj 180 te podsjeća gledatelje na radnju prvog nastavka serijala filma "Put bez povratka 1". U prvoj sceni saznajemo radnju prethodnog filma, informacije o poginulima i onima koji su preživjeli avionsku nesreću, a naposljetku u bizarnim okolnostima ipak poginuli. Saznajemo sve potrebne informacije kako bismo nesmetano mogli pratiti priču, a ujedno nas uvodi u radnju samog filma. Ubrzo zaključujemo kako je ovaj film nastavak filma Put bez povratka 1. Primjećujem da je prva scena montirana na isti način kao u prethodnom filmu; postupkom pretapanja vožnje kamere preko neobičnih detalja sobe (detalj ruke, pauka koji hoda po krevetu, karte nekog grada, povećala, vožnja preko čudnih i bizarnih figurica preko televizora, privjesak ključeva na kojem piše *road trip*[74], ali ne vidimo slovo t, pa izgleda *road rip*[75]) koji sugeriraju smrt.

Već iz naučenih postupaka montaže u prethodnom nastavku, znamo da šum vjetra i vožnja prema licu glavne junakinje sugerira neki nemili događaj. Naglo zatvaranje vrata sobe već smo doživjeli u filma Put bez povratka 1. U krupnom kadru gost emisije govori: "Jedini način da preživite je da budete svjesni znakova oko sebe jer smrti nitko ne može pobjeći. A danas je možda dan kada ćete umrijeti."

[74] eng. road trip - hrv. putovanje cestom (u slobodnom prijevodu)
[75] eng. rip - hrv. počivao u miru (u slobodnom prijevodu)

Slika televizora gubi signal što je ujedno iskorišteno kao montažni prijelaz – pretapanje u drugu scenu filma. Otac ispraća kćer Kim na put u Daytonu. Nakon što odlaze autom, kamera se spušta na mjesto gdje se nalazio auto i na podu vidimo krv. Otac ju također primjećuje. Glazbeni isječak sugerira nervozu. Detalj semafora koji iz zelenoga prelazi u crveno. Glavna protagonistkinja Kim skoro se zabija u auto ispred sebe. Na vozačevo staklo zabija se beskućnica s crvenim rukavicama koja preplaši Kim. Nizanje scena koje se paralelno događaju na autoputu stvaraju nervozu i napetost. Kim vozi po autoputu, pretiče autobus prepun sportaša na kojem se vrlo jasno vidi natpis *Demolish*[76]. Kim uključuje radio na kojem spominju paljenje svijeća za žrtve leta 180 (misli se na junake iz filma Put bez povratka 1). Prebacuje na drugu radijsku postaju gdje svira pjesma *"Highway to Hell"*.[77] Na autoputu susreće dečka u bijesnom automobilu koji turira. Kimin otac zove kako bi javio da joj curi ulje iz mjenjača, a za to vrijeme neka djevojka na motoru pokazuje svoje grudi dečkima iz auta. Prijatelj koji je s njom u autu ugleda policiju iza sebe i govori Kim da se prestroji u drugu traku. Ona nepažnjom skoro završi ispred kamiona koji prevozi balvane i napravi sudar. U Kiminom autu počinje svijetliti crvena lampica motora u detalju. Trudnica u autu, kamion s balvanima, motor koji juri po autocesti, vozač kamiona koji pije pivo, subjektivni kadar dječaka koji lupa s igračkama kamionom i autom. Nekom zgodnom dečku izlazi čađ iz auspuha. Neki dječak udara plastičnim bocama o auto. Motor prestiže Kimin auto. Policijsko vozilo prolazi Kimin auto, a u autu ispred zgodan dečko šmrče liniju kokaina za vrijeme vožnje. Policajac i motorist voze se iza kamiona s balvanima, a iza njih je auto zgodnog dečka pa zatim Kim. Policajac primjećuje da se kamionu odvezalo uže te prolijeva vruću kavu po nozi. Kamionu pukne sajla i jedan balvan pada na autoput u *slow motionu* [78]. Iz perspektive policajca vidimo padanje balvana i sudar s istim. Motorist pada s motocikla i pogiba. Auto zgodnog dečka se nekoliko puta preokreće. Auto se zaustavlja s druge strane autoceste, udara ga kamion i nastaje eksplozija. Djevojka kojoj je gorio opušak naleće na balvan nakon čega joj se auto preokreće. Dečku s plastičnim bocama boca završava ispod kočnice automobila te se direktno zabija u balvan i auto eksplodira. Trudnica s kombijem proklizuje, a Kimi se također preokreće automobil. Dečko s brzim autom zabija se u kamion. Kimi se budi iz

[76] eng. demolish - hrv. uništenje (u slobodnom prijevodu)
[77] eng. Highway to Hell - hrv. autoput do pakla (u slobodnom prijevodu)
[78] eng. slow motionu - usporen pokret slike, je tehnika snimanja većeg broja sličica u sekundi kako bi se u projekciji normalne brzine dobio dojam usporenosti pokreta i vremena

nesvjestice. Gleda kako dečko u brzom autu gori te kako ga udara kamion s druge strane ceste i kreće se prema Kiminom autu. Zoomom kroz njezino oko dolazimo u krupni plan Kim i vraćamo se u stvarnost. Trenutak prije nego li je udarila auto ispred sebe i naglo zakočila. Ovo je isti postupak koji smo se susreli u filmu Put bez povratka 1. Nizanjem napetih situacija i ritmičnom montažom sve kraćih i kraćih kadrova stvaramo napetost i nervozu. Slijedom navedenih kadrova nalazimo na uzroke koji nas navode da zaključimo posljedice tih uzroka. Spretnom montažom akcijskih kadrova gdje prekidamo kadar ne dozvoljavajući odati previše informacija ostavljamo gledatelja u iščekivanju. Kim se sva uspaničila. Beskućnica stavlja prste na vozačevo staklo. Isto kao i u prvom nastavku prepoznajemo neki kadar, element, pokret koji sugerira ponavljanje prethodne scene koja se upravo dogodila. Već doživljena scena se ponavlja, ali do onog trenutka kada glavni protagonist odluči da ne ide istim putem kao u viziji. Kim odluči presjeći put i zaustaviti sve automobile. Ovim postupkom promijenila ja radnju prethodne scene i direktno intervenirala u redoslijed događaja koji se trebao dogoditi. Policajac dolazi do njezinog automobila. Kim govori policajcu da će se dogoditi velika prometna nesreća. Svi koji su poginuli u Kiminoj viziji izlaze iz automobila osim njenih prijatelja. U tom trenutku događa se velika prometna nesreća s kamionom s balvanima. Policajac hitno zove pojačanje i hitnu pomoć, a Kimi se okreće prema tabli. Krupni plan znaka na kojem piše *next 180 feet* [79] u brzom zoomu na detalj broja 180. Tabla s brojem 180 nas podsjeća na prvi nastavak jer je to također broj leta za Paris.

Policajac u slow motionu trči prema Kim i spašava je od smrti. Kamion udara u njezin auto u kojem su joj prijatelji i ubije ih. Kamera se brzo rotira oko policajca i Kim od bližeg do krupnog izreza te prelazi u filaž i pretapanje u drugu scenu. Kim je u policiji gdje se nalaze i svi oni kojima je spasila život. Ponovo priča priču kako je znala da će se to dogoditi te govori kako je imala istu viziju kao i Alex. Opet se

[79] eng. next 180 feet - hrv. sljedećih 50 metara=180 stopa (u slobodnom prijevodu)

referiram na prvi nastavak, gdje se nakon te bizarne nesreće svi likovi nalaze u sobi za ispitivanje. Motorist priča kako su ostali koji su preživjeli kobni let umirali na bizarne načine, a policajac se nadovezuje kako je jedina preživjela Clear[80]. Kroz cijeli film likovi grade zaključke i priču na temelju događaja iz prvog nastavka filma. Stalno se referiraju na ono što se već dogodilo. Prva žrtva nakon odlaska iz policijske stanice pogiba ulaskom u svoj stan. U prvoj trećini filma saznajemo da je glavni protagonist iz prvog nastavka poginuo nekom bizarnom smrću. Ovo je dobar primjer kako se nejasne činjenice u filmu mogu razjasniti. Kroz film jedan po jedan preživjeli pogiba u čudnim okolnostima. Kim i policajac pokušavaju odrediti redoslijed smrti (isto kao i u prvom nastavku Alex i Clear), međutim redoslijed pogibanja je suprotan od redoslijeda pogibanja u viziji. Kim kroz film ima kratke nejasne vizije (flash-forward) elemenata koji će biti uzrok pogibanja ostalih likova. U sceni kada dječak pogiba kod zubara niz kadrova stvara nelagodu s popratnim šumovima i glazbom koja nagoviješta smrt. Pažljivo montirani kadrovi detalja igraju važne uloge u filmu kao dolazak smrti po likove. Kim je u svojoj viziji imala ptice. One su na kraju uzrok pogibije dječaka. Na isti ili približno slični način pogibaju svi likovi u filmu koji su poginuli u Kiminoj viziji. Vizije su jasno odvojene od sadašnjosti ili su dio trenutne situacije. Svi likovi koji su preživjeli nesreću čitaju znakove smrti. Šum vjetra jedan je od stalnih elemenata koji nagovješćuje smrt. Smrt kroz cijeli film intervenira namjerno isto kao i u prvom nastavku iz serijala. U zadnjoj četvrtini filma Kim ima viziju. Vidjela je kako pada u vodu i guši se. Vraća se nazad u realnost. Kim opet ima viziju (flash-back) nesreće koja se dogodila. Saznaje da jedan od likova nije poginuo u viziji. Kim zaključuje da ona mora umrijeti da bi spasila sve. Ulazi u kombi i zaleće se punom brzinom u jezero. Policajac trči za njom, uskače u vodu i krene je spašavati. Dok se guši u jezeru, Kim ima flash-backove ljudi koji su u filmu i imaju svoju ulogu. Dok dolazi s vijesti, ima iste vizije kao i sve flash-backove. Policajac joj govori da su prevarili smrt. Pretapanjem prelazimo u neko drugo, sretnije vrijeme na ručku kod farmera.

Tijekom ovog filma koristi se flash-forward i flash-back. Miješa se filmsko vrijeme sadašnjost, prošlost kao vizije kroz koje segmentalno saznajemo informacije koje nismo vidjeli i budućnost kao najave nekih budućih događaja s malo informacija koji

[80] Clear je ženski lik iz filma Put bez povratka 1

će se tek dogoditi. Najkarakterističnije za film, osim miješanja filmskih vremena, je pokret kamere. U filmu, naime, čim se kamera pokrene, stvara se dojam intencionalnosti tog čina, dojam da se nekamo ide i da će se negdje stići.

4.3 ANALIZA FILMA PUT BEZ POVRATKA 3

Radnja trećeg nastavka ovog serijala događa se pet godina nakon prvog. Za razliku od prva dva dijela koji prate glavnog lika koji ima vizije i predosjećaje o tome kad će se i gdje dogoditi smrt nekog od njegovih prijatelja, u ovom nastavku pratimo srednjoškolku Wendy koja, kao i Alex u prva dva nastavka, pokušava spriječiti smrt svoje sestre i prijatelja. Film počinje na isti način kao u prva dva nastavka; pretapanjem zastrašujućih kadrova s naglašenim šumovima i napetom glazbom. Prva scena u filmu se događa u zabavnom parku. Wendy, opsesivno-kompulzivna srednjoškolka, fotografira prijatelje dok idu prema r*ollercoasteru* [81] imena *"High Dive"* [82]. Nedugo nakon što ih je fotografirala primjećuje da na fotografiji nema slova "V" u naslovu rollercoastera (*High Die* [83]), ali tome ne daje previše pažnje.

Kako se scena nastavlja, upoznajemo ostale likove filma, uključujući Wendynog dečka, njezinu najbolju prijateljicu i njezinog dečka, sportaša Lewisa, najbolje prijateljice Ashley i Ashlyn, društvene izgnanike Iana i Erin te na kraju Wendynu sestru Julie koja se boji visine, i nemirnog maturanta Frankiea. Svi se zajedno kreću prema rollercoasteru koji s prednje strane ima demonski lik iz kojeg se čuje dubok, mračan glas koji ih upozorava na predstojeću vožnju. To u Wendy izaziva osjećaj nelagode, čak i dok fotografira za srednjoškolski album. Grupa mladih ljudi polagano počinje sjedati u rollercoaster. Glavna junakinja ima loš osjećaj i ne želi ići im se priključiti. Zaposlenik zabavnog parka upozorava da malo bolje namjeste

[81] eng. rollercoasteru - hrv. vlak smrti (u slobodnom prijevodu)
[82] eng. high dive - hrv. visoko skakanje (u slobodnom prijevodu)
[83] eng. high dive - hrv. smrt s visine (u slobodnom prijevodu)

sigurnosne držače što uzrokuje curenje hidrauličke tekućine iz vagona. Nitko od zaposlenih to ne primjećuje. Kreće niz raznih događaja: Frankie sakrije video kameru u džep, dok Kevin nakon upozorenja od strane zaposlenika sprema Wendyin fotoaparat u svoj džep. Vožnja kreće i počinje biti nemirna zbog curenja hidrauličke tekućine. Cijelo vrijeme Frankie snima video kamerom. Za vrijeme vožnje Ashley izbija Frankieu kameru iz ruke i ona pada na tračnice. Nakon što vlak pređe preko nje sigurnosni držači se otvore.

Jedan od vagona naglo izleće s tračnica, a ostali počinju padati. Vlak zatim naglo stane naopačke i Ian i Erin ostanu visiti dok ne padnu s vlaka u sigurnu smrt. Kevin i Wendy uspiju zaljuljati vlak da krene unazad, ali tom prilikom Kevin pogiba, a zatim Wendy ispada iz vagona i pada na metalnu konstrukciju rollercoastera. Montažnim rezom, kao i u prva dva nastavka, vraćamo se direktno na lice glavne protagonistice. Pomoću toga znamo da je to njena vizija. To je najsigurniji način prijelaza iz jedne scene u drugu. Wendy sjedi u vagonu s Kevinom i shvaća da je to bila vizija onoga što će se tek dogoditi. Postaje histerična i traži da ju puste van. Zaposlenik zatim otključava sigurnosne držače zadnjeg vagona. Wendy i Kevin izlaze i uskoro ih i ostali nervozno prate. Izbija svađa. Wendyn dečko traži da i njega puste, ali vožnja kreće s njim i drugim ljudima u prvom vagonu. Zaposlenik vodi uznemirenu Wendy prema izlazu kada se najednom dogodi nesreća, baš kao i u njenoj viziji. Pogibaju Jason i Carrie zajedno s još nekolicinom ljudi.

U početku scene, za gradnju tenzije, redatelj koristi naizmjence široke kadrove rollercoastera i njegove konstrukcije i krupne kadrove lica glumaca, te napetu glazbenu podlogu. Također, vidimo kadrove detalja koji nagovještaju što će se dogoditi (curenje hidrauličke tekućine, trešnja rollercoastera). Kada vožnja počne, redatelj koristi brzu izmjenu kratkih kadrova kako bi dočarao brzinu i strah tijekom

vožnje glavnih likova u filmu. To je dodatno naglašeno njihovim vrištanjem i smijehom. U tom dijelu nema glazbene podloge. Više se koristi zvučnim efektima, glasovima i reakcijama glumaca. Tek nakon odvajanja prvog vagona vraća se napeta glazbena podloga. Nakon Wendynog pada, vraćamo se na dio scene gdje ona sjedi u vagonu trenutak prije nego počinje vožnja. Dakle, koristi se isti recept kao i u sceni s prvom vizijom koju su imali glavni protagonisti prva dva nastavka. Tijek filma nastavlja se isto kao i u prva dva nastavka. Glavni lik, u ovom slučaju Wendy, istražuje koji redoslijed je smrt odabrala. Wendy kroz fotografije koje je fotografirala za vrijeme zabave u lunaparku otkriva redoslijed smrti. Jedan od likova saznaje da se već u prošlosti dogodio jedan sličan događaj; let za Paris 180. Isto kao i u drugom nastavku temelj pretpostavljanja naših likova je radnja "Put bez povratka 1".

Ostatak filma svi likovi koji su izašli iz vlaka smrti pogibaju na razne bizarne i neobjašnjive načine. Kadrovi detalja imaju važnu ulogu u sva tri nastavka. Oni su ti koji grade napetost jer neprirodna blizina kotačića koji se raspada stvara u nama nelagodni osjećaj. To je bit ovog filma.

Postoji još jedna scena u ovom nastavku koja se bavi budućim vremenom. To je ujedno i posljednja scena filma. Wendy se nalazi u drugom gradu, gdje započinje novi život s prijateljima. Vozi se s njima u metrou. Počinje primjećivati lokacije na kojima su se dogodile sve smrti do tada u filmu. Pjevač u metrou počinje pjevati pjesmu "Turn around Look at Me"[84], koju smo već čuli u filmu, zbog čega postane nervozna i pokuša izaći na sljedećoj stanici. Na samim vratima je zaustavi Julie koja ulazi u metro. U tom trenutku grupa navijača baca nepojedenu čokoladicu prema kanti za smeće, ali ista pada na tračnice gdje ju štakor počinje jesti. Kako se vrata

[84] eng. turn around look at me - hrv. okreni se oko sebe i nađi me (u slobodnom prijevodu)

zatvaraju, Wendy primjećuje da je broj metroa 081 što se u ogledalu zapravo čini kao 180 (prijeteći broj u ovoj franšizi). Uznemirena je, ali svejedno sjeda i počinje pričati s Julie. Kada krene upoznavati Julie sa svojim novim prijateljima, zamjećuje Kevina koji se također nalazi u metrou i odlazi ga pitati što radi ovdje. Tada svjetla počinju titrati. Pripremljeni smo za niz kadrova u kojima će se dogoditi nesreća. U isto vrijeme, štakor koji jede čokoladicu, dolazi preblizu tračnicama i izaziva kratki spoj. Zbog toga se skretnica prebacuje. U tom trenutku metro počne ispadati iz tračnica i svi počinju vrištati i paničariti. Kako se metro raspada, Julie pogodi kotač. Kevin bude odbačen na prozor koji polagano počinje pucati. U jednom trenutku pukne do kraja i Kevin bude izbačen iz metroa ravno u zid. Wendy se hvata za šipku dok se vlak počinje kotrljati. Kako se vlak zaustavi, tako vidimo nju izbačenu kroz prozor na tračnice. Gleda iza sebe i vidi da su svi putnici metroa poginuli. U tom trenutku se čuje zvuk drugog metroa koji dolazi prema njoj. Počinje vrištati i u trenutku kada je metro udara, vraćamo se na scenu gdje priča s Kevinom. I to je bila druga vizija, tj. drugi budući događaj filma, ali doslovce nekoliko sekundi prije nego će se to stvarno dogoditi. Wendy upozorava Kevina koji povlači kočnicu. Wendy i Julie pokušavaju otvoriti vrata i u tom trenutku svjetlo počinje titrati. Ekran odlazi u crno i jedino što čujemo je zvuk razbijanja metroa. Na ovaj način redatelj je ostavio nama gledateljima da odlučimo jesu li se glavni protagonisti spasili ili ih je stigla ista sudbina kao i njihove prijatelje. Također, na ovaj način je ostavljeno mjesta i za možebitne nastavke

4.4 ANALIZA FILMA PUT BEZ POVRATKA 4

Utrka sportskih automobila. Grupa mladih sjedi na stadionu i razgovara o nesrećama na utrkama. Glavni junak Nick dolazi s hranom i sjeda na klupicu koja napukne. Već u prvoj minuti saznajemo da je stadion mjesto nesreće. Kroz prethodne nastavke već smo naučili prepoznati stil montaže. Detalj napuknute klupice simbolično najavljuje nesreću.

Ostali gledatelji sjedaju oko njih. Gospodin u roza košulji, majka s dva dječaka koja im stavlja tampone u uši, i dva zaljubljena para. Zaštitar zamoli gospodina da makne nogu sa sjedala. Nick vidi pukotine na stadionu i počinje se brinuti. Paralelno se odvija scena na trkaćoj stazi. Vjetar zapuše i sruši motorno ulje koje se prolije po stazi. Već smo spomenuli i vidjeli u ostalim nastavcima kako je vjetar smrt koja dolazi. Pokraj Nicka pada papir s imenima svih poginulih vozača utrka. Primjećuje raspadanje betona i osjeća nešto čudno. Stvarni zvukovi scene su deformirani i samo se čuje glazba dok gleda popis vozača. Vjetar zapuhne Nicka (smrt ga doslovno dotiče). Utrka, mehaničar je ostavio odvijač u auspuhu koji ispadne na trkaćoj stazi. Jedan od automobila prelazi preko odvijača te se počne okretati i razbijati po stazi. Panika na stadionu, ljudi bježe prema izlazu. Dijelovi automobila zabijaju se u gledalište koje se počinje raspadati. Scena je detaljno razrađena opisnim kadrovima raspadanja stadiona i smrti likova koji su u prvoj sceni izdvojeni. Već poznatim postupkom, nakon što glavni lik pogine, zoomom kroz njegovo oko prelazimo u sadašnjost glavnog lika. Naučili smo prepoznati viziju glavnih protagonista i razumijemo da će se ta nesreća ubrzo dogoditi. Nick govori svojoj djevojci da će gospodin sa šeširom sjesti ispred njih i on to zaista čini. Majka dvoje djece stavlja im tampone u uši. Nickova prijateljica ga pita: Kako si znao što će ona napraviti? Nick

ponavlja replike koje je čuo u viziji. Prijatelji ga gledaju zabrinuto. Nick svima govori da će se dogoditi nesreća. Čovjek ispred njega se okreće i govori mu da to što govori nije u redu. Nick želi otići, ali Hunt mu ne dopušta. Počinju se svi tući i svađati. Zaštitar ih tjera van sa stadiona nakon čega oni izlaze. Nick im govori da je imao viziju nesreće koja će se dogoditi. U tom trenutku čuje se vika i buka sa stadiona, ljudi bježe. Dok se zaštitar i muškarac svađaju automobilska guma pogađa mehaničarevu ženu i ona umire na mjestu. To je prva žrtva. Nakon njene smrti kreće naslov filma. Za razliku od ostalih filmova, u ovom filmu već prije najavne špice imamo prvu smrt u filmskoj sadašnjosti. Sam uvod u film otkriva nam cijelu buduću radnju.

Najavna špica sadrži rendgenske snimke smrtnih rana iz protekla tri nastavka serijala. Imamo osjećaj povezanosti serijala. Gledajući ta tri filma saznajemo koje smrtne udarce su naši junaci zadobili. Nakon toliko filmova, mi predviđamo smrti tih ljudi koji su poginuli na stadionu u Nickovoj viziji.
Nalaze se u kafiću *"Death by caffeine!"*. Svira glazba *"How the day sounds"*. Razgovaraju, nije im jasno kako je Nick sve to vidio. Nick objašnjava kako je to bila vizija. Pretapanjem prelazimo na scenu gdje Nick sanja neke neuobičajene elemente poput potkove, lanca, vrata, križa, kuka i eksplozija.

Taj san nije realističan, jer to što sanja su animirani objekti. Dvostrukom ekspozicijom izlazimo iz njegovog sna. San nije dio stvarnosnog karaktera, iako se događa u filmskoj sadašnjosti. Percipiramo animacije kao strano tijelo jer se do sada nismo susreli s time osim u najavnoj špici. Kao i u svim nastavcima ubrzo nakon nesreće pogiba prva žrtva iz vizije. Uskoro naš glavni protagonist Nick dolazi do zaključka da ako odu na mjesto nesreće, prisjetiti će se vizije i redoslijeda pogibanja. Par odlazi na automobilističku stazu i pomoću flash-backova se prisjeća vizije. Nick se vraća u prošlost i pokušava se sjetiti kojim redoslijedom su u njegovoj viziji ljudi poginuli.

Do sada smo se u prošlim nastavcima susretali s flash-backovima i flash-forwardima. Flash-backovi se razlikuju od vizija ili flash-forwardima po tome što su oni filmske građe te su to isti kadrovi koji su upotrebljeni u prvoj sceni predviđanja.

Paralelnom montažom pratimo scenu prijatelja na bazenu, Nicka koji ga traži, Lori koja traži Janet i Janet koja ide u autopraonicu. To su četiri paralelne radnje koje se odvijaju u istom vremenu. Na taj način, osim što skraćujemo radnju filma, brzom izmjenom scena i glazbe stvara se napetost i iščekujemo što će se dogoditi.
Paralelna montaža često se nalazi u filmovima koji žele tvoriti napetost. Kadrovi se brže izmjenjuju kada se bližimo cilju, zbog kojeg smo imali paralelnu montažu. Katkad se dva zbivanja prate ravnopravno, ali češće se prate neravnopravno. Uvijek je jedna radnje važnija nego druga. Zatamnjenjem i otamnjenjem sugeriramo gledateljima da je prošao duži vremenski period između scena.
Lori i Janet su u šoping centru. Niz detalja sugeriraju da će se dogoditi nesreća. Dizalice se nadvijaju nad centrom. Radnici grade dvoranu, odlaze na ručak. Lorina vezica zapinje u pokretnim stepenicama, vezica se uspije potrgati. U dvorani se kroz radne naočale zapali piljevina. Nick stane ispred šoping centar i ima viziju (piljevina koja se pali, čavli i eksplozija dvorane). Vjetar otkači zavjesu, ventilator gura kolica, razlijeva se alkohol. Puno zapaljivih tekućina nalazi se preko puta dvorane u kojoj se prikazuje film. Lori primijeti na kokicama naziv "Dok nas smrt ne rastavi". Lori to govori Janet. Smiruje ju. Nick dolazi do kina te ulazi u svaku dvoranu tražeći Lori. Čuje glazbu " Dixieland". Nick naiđe na Lori i govori joj da je George mrtav. Lori zove Janet, no ona se odupire odlasku iz dvorane. Oni odlaze u zadnji trenutak, a Janet pogiba u eksploziji kina gdje se sve počinje urušavati. U tom trenutku i pokretne stepenice se urušavaju. Lori ne može izdržati i mehanika stepenica ju ubije. Nick se vraća u stvarnost. Ovo je drugi put da naš junak ima viziju u filmu. U trenutku sam povjerovala da se to zapravo i događa, ali s obzirom da sam već nekoliko puta gledala ove filmove točno uočavam razliku. Ova vizija daje nam pregled cijelog kraja. No, jesmo li sigurni da će se to tako odviti? Nick je predvidio budućnost, sljedećim kadrom mi krećemo predvidjeti filmsku budućnost. No, kako će ovaj put u filmu glavni junak spriječiti smrt? Kamera se zavrti oko Nicka te se ne prikazuje Georgeova smrt.

Ovaj film sadrži puno paralelne montaže dviju scena koje su povezane. Nick krene prema Lori i Janet. Lori se ne osjeća ugodno. Nick dolazi na točno mjesto gdje gori vatra. Pokušava upaliti alarm, ali ne može. Lori govori Janet da nešto nije u redu. Nick pokušava ugasiti vatru. Niz kadrova detalja, krijes s jedne strane odleti na drugu stranu i zapali se vatra, pištolj za čavle zakuca Nicka u zid, probuše se kante sa zapaljivom tekućinom. Nick svom snagom digne dasku na kojoj se nalazi vatra i pokrene alarm za dim te se tekućina ne zapali. Glavni junak napravio je preobrat u cijeloj priči. Ovaj put nije išao spašavati jednu osobu, nego je išao spriječiti uzrok zbog kojeg bi svi poginuli. Pretapanjem odlazimo u sljedeću scenu i na prvom kadru nalazi se naslov: dva tjedna kasnije. Opet možemo usporediti to s prethodnim filmovima. Svi se nalaze u kafiću, piju kavu. Nick vidi puno znakova i govori curama: "Što ako nismo ništa promijenili? Što ako je plan bio da smo od početka ovdje?" U tom trenutku pada skela pred kamion koji skreće i zabija se ravno u njih troje.

Iz kadra ulazimo u odjavnu špicu koja kroz vizuru rendgenske slike prikazuje njihove smrti.

Ovaj film donosi nam promjene u dosadašnjem načinu pripovijedanja. Redatelj nas je uspio zavarat i drugi put. Druga vizija budućnosti je bila u potpunosti uvjerljiva. Razlika između prve i druge vizije je što u drugoj viziji naš glavni protagonist ne pogiba. Flash-forwardi nisu filmski elementi nego animacije koje se javljaju kao vizije.

4.5 ANALIZA FILMA PUT BEZ POVRATKA 5

Posljednji nastavak u ovoj franšizi ujedno je zapravo i *prequel* što se otkriva na samom kraju filma. Najavna špica filma ima veliku ulogu u petom nastavku serijala "Put bez povratka". Kroz dublju analizu najavne špice primjećujemo povezanost s bitnim elementima svih prethodnih nastavaka. (npr. kroz slova je animacijom dodana eksplozija, sljedeća slova razbija odvijač, naslov filma razbijaju kosturske glave, gorući prozori, kuhalo za vodu, proteze, škare, voda, čavlići, balvani, razbijeni prozori, noževi koji padaju, tijela, gume…) Animacijom najprepoznatljivijih elemenata redatelj najavljuje povezanost svih filmova serijala Put bez povratka.

Prvi kadar filma je vožnja ekstremno gornjeg rakursa na polutotal. Kao redateljev komentar može predstavljati pogled nekoga tko je "iznad svega", subjektivnim kadrom Boga ili "Smrti" . Kroz svih pet nastavaka u serijalu primjećujem često javljanje gornjeg rakursa. U uvodnim scenama filma saznajemo tko su glavni protagonisti. Nakon predstavljanja likova dobivamo informaciju o prvom znaku začudnosti - upozorenje. Na otvaranje autobusnih vrata čujemo prijeteću glazbu (ona nas upozorava na začudnost) te blizi plan glavnog lika Sama koji gleda u natpis na stepenici autobusa: *watch your step*– detalj stepenice u laganoj vožnji prema naprijed.

Kroz svih 5 nastavaka ove franšize naučeni smo na serviranje znakova glavnim protagonistima. Uz znakove dolazi ili napeta glazba ili šumovi pojačane glasnoće. Autobus kreće. Radnici odlaze na *team building.* Prolaskom autobusa kroz kadar kamera se zaustavlja na cestovnom znaku *Caution! Construction!* To je drugi znak koji nam sugerira da su radovi na mostu i naslućujemo nešto loše. Uz pomoć glazbe i subjektivnog kadra glavnog junaka koji gleda kroz prozor autobusa, prolazak kamiona s balvanima podsjeća nas na drugi nastavak; Put bez povratka 2.

Zbog toga ćemo podsvjesno misliti da kamion znači opasnost. Scena u kojoj se događa buduće vrijeme, tj. vizija budućeg vremena, započinje širokim kadrom visećeg mosta. Dok autobus ide prema mostu, detalji nagovješćuju događaje koji će uslijediti.

Pogledi glavnog junaka na radove koji se događaju na mostu povezani s glazbom naslućuju nešto neobično. Radnici na mostu rade riskantan posao. Sam gleda konstrukciju mosta koja se njiše, radnika koji reže asfalt, kantu koja pada s mosta (ovim prizorom dobijamo osjećaj koliko je stvarno most visoko iznad vode). Crna sjena prelazi preko lica glavnog junaka (nerealni postupci ili znakovi nekog neuobičajenog događaja koji se ponavljaju u serijalu) i tada Sam počinje čudno reagirati. Čuje se vjetar, a u trenutku kada vozač zakoči Sam poreže prst na sjedalo ispred sebe, slika na ekranu ispred njega se prekida i počinje svirati pjesma *"Dust in the Wind"*. Gotovo prije svake nesreće u svih pet nastavaka najpoznatiji element filma je šum vjetra koji nagovješćuje smrt. Već dolazimo do uobičajenog postupka nizanja kadrova koji imaju odnos uzrok - posljedica. Sam govori svojem najboljem prijatelju da nešto nije u redu. U tom trenutku počinje se stvarati pukotina koja se širi po mostu. Pucaju noseći kablovi mosta. Most sve jače puca. Automobil pada kroz pukotinu. Sam zatim hvata svoju djevojku Molly i izlaze iz autobusa. Dok dio kolega također izlazi za njim, puknuće mosta uzima prve dvije žrtve. U jednom trenutku se urušava sredina mosta. Nakon širokog kadra razrušenog mosta vidimo Molly kako prelazi preko grede. Sam pomaže Olivi da prijeđe preko grede na sigurno. U isto vrijeme Peter za dlaku izbjegava jedan od kablova. Olivia pada s mosta u vodu i pogiba. Dvoje Samovih prijatelja pogiba. Most se još više urušava. Iz donjeg rakursa vidimo kako Sam visi na ogradi. Na samom rubu tog dijela mosta vidimo i kamion s

građevinskim materijalom. Ograda od mosta se savija. Građevinski materijal s kamiona polako klizi prema Samu i Peteru, armaturne šipke padaju i probijaju Petera koji zatim pada u vodu i pogiba. Već u slijedećem kadru vidimo ploču kako klizi s kamiona prema Samu. Dok Molly vrišti, vidimo kako ploča ubija Sama i kamera zoomira u njegovo oko. Kroz njegovo oko, koje se približava ekranu, vraćamo se u autobus gdje cijela ekipa (koja je u prošloj sceni poginula) i dalje na svojim mjestima u autobusu. Jedina osoba koja u Samovu snu ne pogiba je Molly. Ona ostaje živa. Sam se budi šokiran. Autobus staje. Kao i u svim nastavcima, nakon vizije se vraćamo iz budućnosti u filmsku sadašnjost postupkom pretapanja kroz oko glavnog lika. Ponavljaju se iste radnje glavnog protagoniste Sama. Iz već naučenog načina pripovijedanja radnje serijala "Put bez povrataka", shvaćamo da prelazimo iz sjene filmske sadašnjosti koju smo doživljavali kao sadašnjost u ponovnu filmsku sadašnjost. Po tome znamo da je to zapravo scena filmske budućnosti koja će se tek dogoditi. Autobus staje, Sam se poreže kao i u viziji, slika na monitoru ispred njege nestane, počinje svirati pjesma "Dust in the Wind". On ustaje i govori svima da trebaju napustiti autobus. Svi ga začuđeno gledaju. Govori im da će se most urušiti i svi će umrijeti. Sam hvata Molly za ruku i počinje izlaze iz autobusa. Nakon što izađu iz autobusa, nekoliko likova potrče za njima. U tom trenutku vidimo kako se konstrukcija mosta trese i kako se asfalt raspada. Oni bježe s mosta. Kroz široki kadra promatramo kako most puca i pada u vodu zajedno s vozilima i ljudima koji su ostali na njemu.

U svakom nastavku serijala nakon što naši likovi izbjegnu predviđenu smrt, ne vraćamo se više na tu nesreću koja je zahvatila druge ljude, već se nastavljamo baviti isključivo "spašenim" likovima.

S obzirom na to da je ovaj nastavak rađen u 3D-u, montaža nije smjela biti prebrza već je naglas stavljen na osjećaj prostora, tj. visine mosta, prikazivanje padanja i sporiji prikaz pogibije likova. Dakle, sama montaža ove scene nije isprekidana i brza kao u drugim nastavcima ove franšize.

Svi oni koji su poginuli u snu ili viziji spašeni su intervencijom glavnog junaka. Kada sam bolje promotrila te dvije scene koje se ponavljaju primijetila sam da je jedna vizija ili predviđanje, a druga je njihova sadašnjost, odnosno realnost. U obje scene nalaze se isti likovi, a slične situacije su prikazane iz različitih kuteva i različitim kadrovima. Scena vizije traje puno duže nego scena njihove realnosti. Vrlo je zanimljiv način prikaza scene vizije i scene stvarnog događaja. Filmsko vrijeme tih dvaju scena potpuno je drugačije nama gledateljima. Scena vizije je raskadrirana i svaki je lik posebno prikazan, zajedno s njegovim spašavanjem. Puno duže traje scena vizije nego scena samog događaja. Što ako to usporedimo sa stvarnošću? Naša vizija puno će kraće trajati nego kada prikazujemo vizije u filmskom vremenu filma "Put bez povratka". Zašto? Zato što je potrebno objasniti viziju kako bi gledatelj bio dovoljno informiran o cijeloj situaciji.
Tijek filma se nastavlja identično kao u ostala četiri nastavka. Likovi koju se "spasili" od sigurne smrti pogibaju redoslijedom kao u sceni vizije. Napetost se gradi detaljima prostora ili nekog predmeta koji bi mogao biti ključan za pojedinog lika. Međutim, taj trenutak nije kada ga gledatelj očekuje, tj. kada mu je serviran pomoću glazbe, šumova i kadrova. Dobro smišljenom upotrebom kadrova, paralelnom montažom i pametnim korištenjem montažnih spona, film možemo napraviti više zanimljivim i napetijim. Laganim zoomovima prema elementima filma koji mogu biti uzrok nesreće i glazbom koja dodatno pojačava napetost gledatelj napeto iščekuje nesretni događaj. Detalji igraju jako važnu ulogu u ovom filmu. Približavanjem osjećamo dodatnu opasnost i napetost iščekujući što će se dogoditi. Rasplet tog događaja je kada gledatelj odahne od najnapetijeg trenutaka u sceni. Retrospekcija u filmu ima ulogu prisjećanja vizije i redoslijed poginulih. Nakon što poginu svi sporedni likovi, živi jedino ostaju Sam i Molly (isto kao i u prvom nastavku). Zatamnjenjem i otamnjenjem ulazimo u novu scenu na aerodromu i naslovom preko slike: 2 tjedna kasnije. Interesantno je spomenuti zadnju scenu u kojoj vidimo Sama i Molly u avionu. Dolazi do svađe zbog koje nekoliko tinejdžera biva izbačeno iz aviona. Vidimo da je to zapravo Alex koji je taman imao viziju o

eksploziji tog istog aviona. Samim time znamo da je Sam na letu 180 i da je ovo zapravo prequel prvog filma u franšizi. Sam prati što se događa, ali sjeda nazad na svoje sjedalo pored Molly. Čuje se prekid u obraćanju pilota putnicima. Nakon toga se gase svjetla i avion polijeće. U sljedećem kadru vidimo Sama koji gleda u svoju avionsku kartu. Stavlja slušalice na uši i u tom trenutku počinje svirati pjesma "Dust in the Wind". Skida slušalice dok se pali znak da putnici vežu pojaseve. Avion se zatrese, u tom trenutku se Sam opet poreže. Čuje razgovor između jedne putnice i stjuardese koja joj objašnjava da je jedan od putnika (Alex) imao napad panike tj. da je imao viziju. U tom trenutku se Sam okreće prema prozoru i vidi kako motor eksplodira. Avion se počinje raspadati, Sam pokušava držati Molly ali mu ispada iz ruku i pogiba. U sljedećem kadru vidimo kako avion eksplodira i kako Sam i svi ostali putnici izgore u plamenu. Identično izgaraju kao u viziji Alexa u filmu "Put bez povratka 1". Isprepletanjem radnji prvog o petog nastavka dobili smo jednu zaokruženu cjelinu.

Zadnji film Put bez povratka 5 iz istoimenog serijala više je namijenjen adolescentima. On se na trenutke doima vrlo ozbiljnim kao horor film, ali se osjeti jedna sarkastična nota. Film cijelo vrijeme drži ritam i želimo znati što će se dogoditi sljedeće. Izrazitom promjenom plana, posebno pojavom krupnog plana i detalja, neobičnim, naročito ekstremnim rakursima, donjim i gornjim, početkom i završetkom pokretanja kamere, izlaženjem i ulaženjem objekta u kadar, neočekivano otkrivanje nekog objekta pokretom kamere, likovnim koloristićkim, mizanscenskim i kompozicijskim kvaliteta te montažnim prijelazom, kao i naglom pojavom zvuka - upotrebom svih tih strukturalnih elemenata dobiti ćemo željeno filmsko vrijeme. Film u samom početku postavlja egzistencijalna pitanja (smrtnost i sudnji dan). Jedan od poznatih redatelja Ingmar Bergam bavio se tim pitanjem i uspješno ih realizirao u filmu “Sedmi pečat”. Možemo li prevariti smrt igrajući s njome partiju šaha? Ovdje ne igramo partiju šaha, ali kao da i igramo. Jer naposljetku je važno kakav potez će netko povući. Montažni postupak odgađanja je produžavanje i pojačavanje napetosti prije dramskog rješenja. Napetost je suprotnost iznenađenju, tako je odgađanje suprotnost elipsi. Bitno je produžiti neizvjesnost gledatelja, pogotovo kada na našeg glavnog junaka vreba opasnost. Efekt koji se često koristi u filmovima je taj da junak ulazi u sobu te je razgledava detaljno i tek na kraju dolazi do točke koja ga zanima.

5. ZAKLJUČAK

Film mijenja prirodu, karakteristike stvarnog trajanja događaja i mijenja gledateljev doživljaj trajanja. Mijenja li film vremenski doživljaj stvarnog vremena toliko da se izgubi svijest o trajanju stvarnosnih zbivanja? Naravno da mijenja. Ante Peterlić govori *budući da je preobražavanje vremena stvarnosti stalna kvaliteta filma* (...) *mora se zaključiti da je vrijeme filma vrlo složena struktura.* Prema Jeanu Lereinsu film je ne samo slika stvari, već i slika njihovog trajanja. *Filmsko djelo je navodno isključivo se odvija prošlim vremenom, pošto je odavno zarobljeno u svom krajnjem obliku: "Čak i buduće vrijeme u filmu je u suštini prošlost: slika koja će se za trenutak javiti odavno je utvrđena."* Jedino je televizijsko vrijeme sadašnje vrijeme, jer omogućava nastajanje događaja koji još mogu u sebi nositi eventualnu intervenciju nepredviđenog. Isto tako možemo se odrediti prošlog vremena u filmu s obzirom na njegovo ponavljanje (Heraklitov aksiom: ne može se dva puta ući u istu rijeku.) Važna tvrdnja je da film potječe iz fotografije, a fotografija, bez obzira kada je napravljena, uvijek predstavlja sadašnje vrijeme. Tako možemo reći da filmska slika, iako prikazuje povijesni film, prikazuje sadašnje vrijeme. *Istraživanja filmskog vremena usredotočila su se na strukturalne elemente, na filmske oblike viđenja izvanjskog svijeta, montažu i tehničke postupke čija je temeljna značajka upravo u preobrazbi stvarnosnog vremena. U narativnim strukturama, primjerice, brzina izmjene događaja ili specifični izbor oblika filmskoga zapisa (npr. tempo montaže ili dinamična kamera) mogu snažno djelovati na gledateljev doživljaj vremena.* [85] Jedan od najvažnijih postupaka u kraćenju filmskog vremena je elipsa. Hrvoje Turković elipsu definira kao *izostavljanje iz vidnog polja dijela onog zbivanja koje je u središtu pažnje*, a Ante Peterlić je definira kao *montažni spoj u kojem se prikaže početak neke radnje, pri čemu se u istom kadru istakne njezin cilj, a u idućem kadru odmah prikaže ostvarenje toga zakazanog cilja.*[86] Zaista, danas ne postoji film u kojem se ne primjenjuje postupak elipse kao strukturalnog elementa sažimanje priče. Pripovijedanje priče može slijediti narativni tok s uzročno - posljedičnim vezama, ali svakako su moguće i sve druge kombinacije. Nisam se puno dotakla jezika. Film se bitno razlikuje od književnosti i nema oznake vremena u standardnoj mjeri, po Bordwellu su to riječi jučer, danas, sutra. No, on i dalje tvrdi da film može prikazati

[85] N. Gilić Filmsko vrijeme: temeljne značajke i problemi
[86] N.Gilić; Naratologija i filmska priča

sve vremenske odnose kao i književnost. Zaključimo da vrijeme u filmu konstruira neko novo, drugo vrijeme, *objektivno vrijeme* [87] - filmsko vrijeme, u odnosu na ljudsku stvarnost. Film kao medij prikazuje filmsko vrijeme onako kako autor upravo shvaća to filmsko vrijeme, i gledatelji su uvučeni u subjektivan, vlastiti doživljaj i izraz autora.

Serijal filmova Put bez povratka ponudio nam je jedan drugačiji pogled na filmsko vrijeme. Kada sam gledali scenu koja predviđa budućnost, viziju glavnog lika, nismo je bili svjesni do trenutka kada se iz smrti vratimo u blizi ili krupni plan glavnog protagonista. Prva upečatljiva radnja potvrdila nam je da se događaj koji smo vidjeli u viziji ponavlja i mogli smo predvidjeti daljnji razvoj priče. Međutim, radnja se ne odvija kako smo vidjeli u prethodnoj sceni zbog intervencije glavnog lika. Dok smo gledali scene vizije, gledali smo filmsku sadašnjost, scena koja je bila sadašnjost povratkom na krupni plan protagonista shvaćamo kao pomak u vremenu; budnćnost ili prošlost.

Gledajući serijal "Put bez povratka" zaključila sam da u svim nastavcima filma primjećujemo repetitivnost događaja. Nakon odgledanog prvog filma već možemo predvidjeti narativne postupke idućeg nastavka i redoslijed događanja. Zanimljivo je kako se naš um sjeća prvog nastavka i automatski naslućuje moguće događaje potaknut nizom montažnih postupaka i kreativnih režijskih rješeja. Najbitnije je gledatelju usaditi uzrok. Naš um uvijek traži rješenje uzroka u svakom sljedećem kadru i tako gradi napetost. Iako znamo da će naši protagonisti poginuti, mi samo očekujemo i nagađamo na koji će se način to dogoditi. Lažnim usmjeravanjem i montažom možemo se poigrati gledateljima koji će pretpostaviti sljedeći događaj na način kako ih mi navedemo.

Zbog toga je važno da ustanovimo: suprostavljanje stvarnosnom poretku nije toliko svojstveno filmskom mediju kao poštivanje kronologije, koliko god to bilo lako ostvarivo jednostavnim montažnim premetanjem snimljenje građe. Scena filmske budućnosti u trenutku gledanja je filmska sadašnjost. Tek nakon smrti protagonista u viziji vraćajući se na blizi plan u kojem je živ shvaćamo da je prošla scena bila filmska budućnost, odnosno vizija. Međutim, ona je za gledatelja prošlost. Vrijeme se kreće prema naprijed pa tako informacije koje smo dobili više nisu novost nego

[87] Ante Peterlić, Pojam i sutruktura filmskog vremena, Zagreb 1976., str. 223

prošlost. Zaključujem da filmsko buduće vrijeme ne postoji, iako sam prije ovog istraživanja bila uvjerena da postoji.

LITERATURA

Belan, B., Sintaksa i poetika filma: Teorija montaže, knjiga 2, Zagreb : Filmoteka 16, 1979.

Einstein, Albert, The world as I see it, 1949.

Epstain, Jean, L'intelligence d'une machine, Paris 1946.

Hrvatski filmski ljetopis, 19 - 20/ 1999, članak Film, percepcija i kognitivna psihlolgija, Virginia Brooks, Pudovkin, 1958.

Kragić, Bruno / Gilić, Nikica, Filmski leksikon, 2003.

Peterlić, Ante, Filmska enciklopedija 1, A-K, Zagreb, 1986.

Peterlić, Ante, Filmska enciklopedija 2, L-Ž, Zagreb, 1990.

Peterlić, Ante, Osnove teorije filma, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2000.

Peterlić, Ante, Pojam i sutruktura filmskog vremena, Zagreb 1976.

Plažwvski, Ježi, Jezik filma 1, Beograd, 1971.

Stephenson, Ralph / Debrix , J.R., The Cinema as Art, 1973.

Stojanović, D., Montaža caruje : Vsevolod Pudovkin: Filmski redatelj i filmski materijal / Teorija filma. Beograd : Nolit, 1978.

INTERNET IZVORI

http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1840

Carroll, Noël; Suvremena Teorija Montaže

Gilić, Nikica, Filmsko vrijeme: temeljne značajke i problemi

Gilić, Nikica; Naratologija i filmska priča

Mikić, K., Montaža, 2016

Turković, Hrvoje, Kako protumačiti »asocijativno izlaganje« (i da li je to uopće potrebno)

FILMOGRAFIJA

Final Destination (Put bez povratka), James Wong, Glen Morgan, Waren Zide, Craig Perry, 2000.

Final Destination 2 (Put bez povratka 2), David Ellis, Waren Zide, Craig Perry, 2003.

Final Destination 3 (Put bez povratka 3), James Wong, Glen Morgan, Waren Zide, Craig Perry, 2006.

The Final Destination (Put bez povratka 4), David Ellis, Waren Zide, Craig Perry, 2009.

Final Destination 5 (Put bez povratka 5), Steven Quale, Waren Zide, Craig Perry, 2011.