Snimateljski rad Roberta Elswita u suradnji s Paul Thomas Andersonom

Renaud, Toni

Master's thesis / Diplomski rad

2019

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:205:233586

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

TONI RENAUD

''SNIMATELJSKI RAD ROBERTA ELSWITA U SURADNJI S PAUL THOMAS ANDERSONOM''

Zagreb, 2019

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Studij snimanja

Usmjerenje filmsko i video snimanje

''SNIMATELJSKI RAD ROBERTA ELSWITA U SURADNJI S PAUL THOMAS ANDERSONOM''

Mentor: Branko Linta, izv. prof. art **Student: Toni Renaud**

Zagreb, 2019

Sažetak

Ovaj rad obuhvača suradnju snimatelja i redatelja u stvaranju filmskog djela. U najvećem dijelu temelji se na snimateljskom radu Roberta Elswita i njegovoj suradnji sa redateljem Paul Thomas Andersonom te se bavi analizama njihovih zajedničkih filmova.

This master thesis paper deals with the colaboration of a cinematographer and director in creating a movie. The main part is based on the work of cinematographer Robert Elswit and his colaboration with director Paul Thomas Anderson through analysis of their movies.

Ključne riječi

Robert Elswit, Paul Thomas Anderson, suradnja, snimatelj, redatelj, pokret kamere, svjetlo, vizualni efekti, film.

KAZALO

1. UVOD 4

2. BIOGRAFIJA ROBERTA ELSWITA

2.1 1950. 5

2.2 1960. 6

2.3 1970. 8

2.4 1980. 9

2.5 1990. 10

2.6 2000. i danas 11

3. KRATKA BIOGRAFIJA PAUL THOMAS ANDERSONA 14

4. SURADNJA ELSWITA I ANDERSONA 17

5. ANALIZA FILMOVA

5.1 Hard Eight (1996.) 23

5.2 Boggie Nights (1997.) 29

5.3 Magnolia (1999.) 34

5.4 Punch Drunk Love (2002.) 39

5.5 There Will Be Blood (2007.) 50

6. ZAKLJUČAK 51

7. POPIS LITERATURE 52

ZAHVALA

Prije svega zahvalio bih se prof. Branku Linti na velikoj podršci i stručnoj pomoći u ovom radu, zatim Akademiji dramskih umjetnost te posebno odsjeku snimanja. Također, zahvaljujem se Vanji Černjulu na pomoći pri spajanju sa Robertom Elswitom, kojem se ovim putem zahvaljujem na pruženom vremenu, dobroj volji i nevjerojatnoj pristupačnosti.

1. UVOD

U ovom radu obuhvatiti će se suradnja snimatelja i redatelja (općenito i detaljnije o Robertu Elswitu i P.T.Andersonu), kako nastaju, kako se razvijaju i koji je krajnji rezultat. Pisati će se o njihovom profesionalnom odnosu, također, obuhvatiti će se i biografiju obojice, od početka rada u američkoj filmskoj i televizijskoj industriji, do njihovih prvih velikih zajedničkih filmova. Autentičnosti rada svakako će pripomoći informacije dobivene izravno od gospodina Elswita. Uz rad prilažem USB stick sa audio intervjuom sa R. Elswitom.

Glavni dio diplomskog rada odonsit će se na snimateljsku analizu najuspješnijih filmova Roberta Elswita koje je snimio u režiji Paul Thomas Andersona.

Ono što mnogo ljudi ne zna, a svakako je bitno spomenuti jest da; u najranijim godinama posao snimatelja i redatelja obavljala je jedna osoba, razvojem industrije i razvojem obujma posla došlo je do logičnog slijeda - dvoje ljudi za dva odvojena posla.

Bitno je spomenuti da i dalje redatelj i snimatelj imaju duboku neosporivu vezu u stvaranju filma – ovdje dolazimo do suradnje.

Redatelj kao vizionar nas vodi na kreativno putovanje do kraja filma, njegova je intencija manipulirati gledateljevim emocijama, vremenom i prostorom te na kraju krajeva zadržati pažnju gledatelja kroz dva, tri sata koliko traje film. Dobrim scenarijem, redatelj će stvoriti emocije kod gledatelja. Za konačni produkt, odnosno, film potrebno je mnogo kreativnih ljudi, ali ona najbliza redatelju jest direktor fotografije - DoP.

Odnos se između ostalog gradi u predprodukciji. Ideja je da se DoP i redatelj nalaze i razmjenjuju ideje, referentne filmove, moodbordove[1] i knjige snimanja. Ukratko, dolazi do kreativne izmjene ideja ,a cilj je da DoP što bolje shvati ukus, stil i afinitete redatelja. Poželjno je da su DoP i redatelj kompatibilni u konačnoj viziji filma.

"Najbolje iskustvo rada je kada redatelj ima jasnu viziju, to me inspirira da svoj posao radim još bolje."– Nancy Schreiber,ASC

[1] **Moodboard** (dolazi od engleske riječi mood, što znači raspoloženje i board, ploča) je svojevrsni kolaž slika, predmeta ili tekstova složen u kompoziciju kako bi ispričao neku priču.

"Kao snimatelj, ono što tražite u redatelju jest - partner s kojim ćete napraviti film, viziju - i zato je cilj upoznati ih i zajednicki prikazati viziju svima." - Matthew Libatique, ASC

Kao što je već napisano gore, suradnja DoP i redatelja je puno više no samo poslovni odnos.

"Mislim da je odnos DoP i redatelja više prijateljski odnos nego poslovna suradnja. S Darrenom to i doista je tako, ne nalazimo se na formalnim sastancima već na kavi. To je ono što volim kod njega"- Matthew Libatique, ASC

Ova dva citata Matthewa Libatiquea možda najtočnije opisuju odnos DoP i redatelja , to je jedna od suradnji koju svakako treba spomenuti.

Za razliku od Elswita i Andersona koji su svoj odnos započeli iz poslovne suradnje, Aronofsky i Libatique imaju potpuno drugačiju pozadinsku priču. Dolaze iz veoma sličnih sredina, Aronofsky je rođen i odrastao u Brooklynu, a Libatique u Queensu. Oboje su odrastali slušajući sličnu muziku, gledajući slične filmove, studirajući zajedno na AFI[2] –u – što je na kraju rezultiralo sličnom paletom ukusa i dugogodišnjom uspješnom suradnjom.

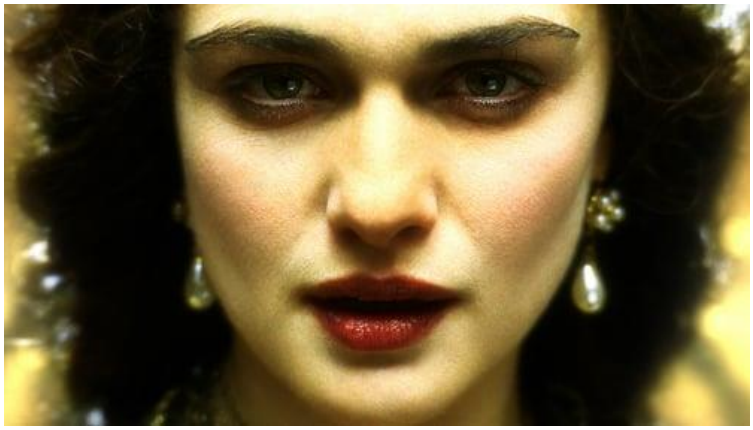
Iz tog prijateljsko/poslovnog odnosa izašli su filmovi: *Black Swan*, zatim sad već kultni film – *Requiem for a dream* te film *The Fountain* za kojeg Aronofsky smatra kako je upravo taj film kruna njhova rada u umjetničkom i tehničkom smislu.

Njihov odnos i partnerstvo u stvaranju filma je zasnovan na razgovoru i dugim raspravama. Aronofsky upotpunosti prepušta postavu svjetla Libatique-u dok se on bavi pokretom kamere i kadriranjem.

[2] **Američki filmski institut** (eng. *American Film Institute* [AFI]) neovisna je neprofitna organizacija u Sjedinjenim Američkim Državama koju je osnovala Nacionalna zaklada za umjetnost *(National Endowment for the Arts),* koju je pak sa svoje strane utemeljio predsjednik Lyndon B. Johnson kada je 1967. godine potpisao Zakon o nacionalnoj fondaciji za humanističke znanosti i umjetnost.

Slika 1. Kadar iz filma „Black Swan“

Slika 2. Kadar iz filma „Reqiem for a dream“



Slika 3. Kadar iz filma „The Fountain“

Na Elswitovo umjetničko promišljanje utjecali su filmovi 30-ih i 40-ih godina, jedan od snimatelja kojeg bi svakako trebalo istaknuti kao jednim od uzora jest - Jack Cardiff, rođen 1914.

Najveći Cardiffov uspjeh bio je film *Black Narcissus* za kojeg je nagrađen i Oscarom. Njegov posljednji film bio je sa Michaell Powelom - *The Red Shoes* je prvi film u Tehnicoloru[3].

Rad na filmu *„The Red Shoes“* Cardiffu je omogućilo da sa set designerom Hein Heckrothom i Michel Powelom eksperimentira s raznim optičkim efektima.

“Otišao sam u grad i snimao neizmjerno puno, iz toga se izrodilo milion idej. Snimao sam baletana koji skače s telefonske govornice na crnu metu sa širokom lećom. Bilo je odličnih snimki, na kraju smo se složili da sekvenca treba trajati 15 –tak minuta i da ćemo ju snimiti u službi glazbe, uspjeli smo izvesti neke trikove kao npr. Kadar u kojoj baletan skoči , snimali smo u 24 sličice u sekundi do 96, te u trenutku skoka u kadru bismo promejnili broj sličica u sekundi, takvim postupkom se ostvario dojam lebdjenja – što izgleda i funkcionira prekrasno“ – izjavio je Cardiff.

Slika 4. Kadar iz filma „The red shoes“

Slika 5. Kadar iz filma „Black Narcissus“

[3]**Technicolor** je naziv za tehnologiju izrade filmova u boji koja se u Hollywoodu rabila u razdoblju od 1920-ih do sredine 1950-ih. Razvila ju je 1915. istoimena tvrtka *Technicolor Motion Picture Corporation*.Isprva su se rabila dva odvojena monokromatska negativa za dva osnovna dijela spektra (crveni i zeleni), potom jedan negativ za dvije boje i naposljetku tri odvojena negativa za tri osnovne boje. Prvi cjelovečernji film u trobojnom technicoloru bio je Becky Sharp, Roubena Mamouliana iz 1935. godine, a pojedini su filmovi u toj tehnici dosegnuli iznimnu koloristička sugestivnost, intenzitet i bogatstvo

2. Biografija Roberta Elswita

2.1. 1950.

Rođen 22. Travnja 1950. godine u Los Angelesu, Kaliforniji. Robert Elswit još kao dijete je bio opčinjen gledanjem filmova na televiziji, 50- ih godina televizijski program svodio se na dva glavna državna programa i par lokalnih. Kako bi program bio konkretniji i raznovrsniji televizijske kuće su puštale filmove 30tih, 40tih pa i nijeme filmove koji su rentali od produkcijskih kuća poput MGMa, Universala, Warner Brothers, Disney i drugih. Djetinjstvo je proveo s bakom, samo par milja udaljen od velikih filmskih studija što je dodatno utjecalo na njegovu ljubav prema filmu.

Elswit je obožavao estetiku crno bijelog filma i najviše je obraćao pažnju na različite kontraste i tonsku strukturu crno bijelog filma. Fasciniran filmom kao takvim, počeo se zanimati kako film nastaje, tko ga stvara i kako.

Slika 6. Robert Elswit

2.2. 1960.

U adolescenskoj dobi počeo je obraćati pažnju na snimatelje i njihova imena, te je aktivno pratio rad poznatih snimatelja 30tih i 40tih poput Ted Mcorda, Jack Cardiffa, Charles Langa. Aktivno je počeo proučavati knjige i časopise o filmu.

Tijekom srednje škole razmišljao je o tome da mu film postane životno zanimanje. U međuvremenu se zaljubio u kazalište i počinje sudjelovatu u školskim predstavama. Kazalište mu u tom trenu postaje najbliža spona filmskoj industriji. Upisao je školu kazališta na UCLA[4]-u sa namjerom da postane majstor rasvjete i scenograf. S vremenom je shvatio da nije ni približno talentiran kao njegovi kolege te se vratio svojoj prvoj ljubavi- filmu.

Premjestio se na USC[5] i studirao dvije godine film, ali nikad nije završio. Tijekom te dvije godine je puno toga naučio o filmu, imao je sjajne profesore i sudjelovao je aktivno na studenstkim filmovima isključivo kao snimatelj . Bio je izrazito predan radu na filmu.

Snimao je studentske filmove na USC-u, UCLA-u (tada po pravilniku tog sveučilišta nisi trebao biti aktivan student da sudjeluješ na snimanju filma), čak je snimao i na AFI-u jer je i tamo studirao jedan semestar.

2.3. 1970.

Nakon studiranja profesor Lestor Novros[6] sa USC-a je ponudio Elswitu da mu bude asistent na jednom od kolegija i ubrzo mu ponudio posao u njegovoj filmskoj kući Graphic Film Corporation[7] u kojoj je najplodniji redatelj bio George Casey[8].

---

[4] **UCLA** - Sveučilište u Kaliforniji, Los Angeles je američko sveučilište u Los Angelesu u saveznoj državi Kaliforniji čije glavno sjedište se nalazi u naseljenom području četvrti Westwood. To je 12. sveučilište na svijetu koje je rangirano po međunarodnoj akademskoj ljestvici.

[5] **USC** – Sveučilište u Južnoj Kaliforniji, filmsku školu na tom sveučilištu završili su snimatelji poput Jeffa Cronenwetha (Gone Girls, The Girl With The Dragon Tattoo), Conrad L. Halla (American Beauty, road to Perdition) i Roberta Yeomana (The Heat, Moonrise Kingdom)

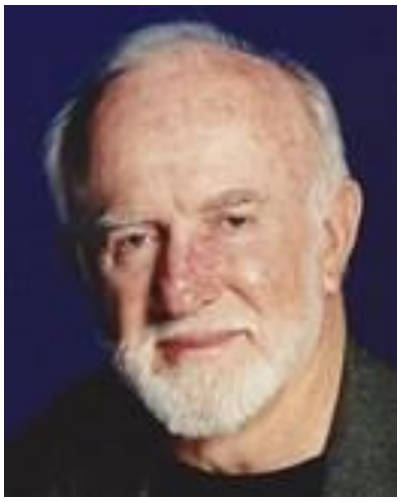
[6] **Lestor Novros** je bio američki slikar, animator i hvaljeni profesor na USCu. Radio je za Walt Disney produkcijsku kuću nakon što je napustio Disney 1941., osnovao je vlastitu produkcijsku kuću.

[7] **Graphic Film Corporation** je bila američka produkcijska kuća Lestora Novrosa, koja je radila isključivo dokumentarce i znanstveno edukacijske filmove.

[8] **George Casey** je bio veteran američkog dokumentarong filma, po struci je bio novinar. Sredinom 60tih počeo je raditi kao producent i redatelj u Graphic Film Co. Bio je stručnjak za IMAX filmove. Jedni od njegovih najcjenjeniji radova su Forces of Nature (2004), Ring of Fire (1991), Genesis (1978).

Bavili su se snimanjem dokumentaraca i edukacijsko-znanstvenih filmova. Snimali su 3D minijature, rekreirali svemir i putanje svemirskih tijela u sklopu znanstvenih filmova čiji je naručitelj bila NASA[9]. Najuspješniji film im je definitivno *To the Moon and Beyond* iz 1965., Radnja film prikazuje planove NASA-e nakon slijetanja na mjesec. Film je pogledao Stanley Kubrick i dogovorio je sastanak sa Lestorom Novrosom u njihovom studiju. Htio je da mu se pobliže pokaže način na koji su radili i snimali makete, odnosno , kako su radili vizualne efekte. Kubirck je naposljetku zaposlio dva radnika iz njihovog studija i još nekolicinu stručnjaka iz Los Angelesa za rad na filmu *2001: Space Odessey*.

Jedan od snimatelja u Graphic Filmu prepoznaje Elswitov talent i zajedno počinju raditi na raznim znanstveno-dokumentarnim filmovima. Snimali su čak filmove i za IMAX[10] dvorane. George Casey je prepoznao potencijal u Elswitu i odlučio ga je poslati u Kanadu na usavršavanje rada IMAX tehnologijom. Radio je na tri velika projekta kao asistent snimatelja i proputovao je cijeli svijet snimajući dokumentarne filmove. Jedan od uspješnijih je bio *Genesis* iz 1978. godine. Elswit je radeći u Graphic Filmu izučio snimateljski zanat, stekao veliko iskustvo i disciplinu rada na filmu. Svakako treba spomenuti i način na koji je naučio snimati vizualne efekte tog doba – kamera se kreće prema objektu, radi cijeli pokret, dok objekt, u ovom slučaju maketa prati rotaciju kamere, ali miruje na mjestu.



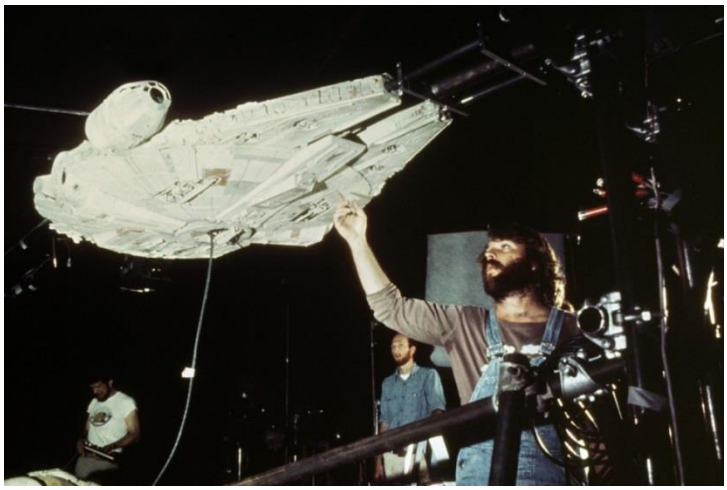
Slika 7. George Casey

Slika 8. Robert Elswit sa IMAX kamerom

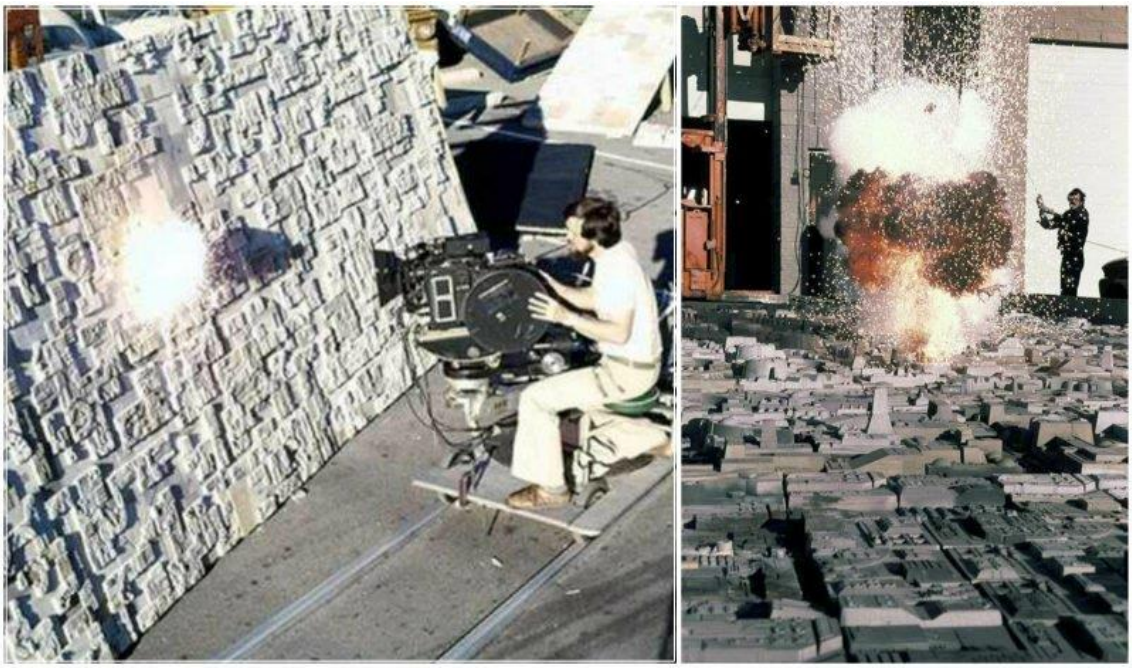
[9] **NASA** (akronim od engl. *National Aeronautics and Space Administration*) je državna civilna uprava SAD-a za zrakoplovna i svemirska istraživanja i razvoj, sa sjedištem u Washingtonu. Osnovana je 29. srpnja 1958. odlukom američkog predsjednika D. Eisenhowera.

[10] **IMAX (**akronim od Image MAXimum) je filmski format i skup standarda kino-projekcije koje je razvila i nad kojima ima industrijsko vlasništvo kanadska tvrtka IMAX Corporation. IMAX ima kapacitete prikazavanja slike daleko veće površine i rezolucije nego konvencionalni filmski sustavi. IMAX tehnologija kombinira različite tehnološke inovacije: specijalne kamere i projektore, specijalna divovska platna i posebno dizajnirane dvorane.

Krajem 70tih, George Lucasov film *Star Wars: A New Hope* je potpuno oduševio publiku cijelog svijeta, a i samu filmsku industriju. Paramount je ubrzo izbacio *Star Trek: The Movie,* iako je Star Trek bilo već dobro poznati televizijski znastveno-fantastični serijal. Za rad na tom filmu Elswit je otišao na intervju u Apogee[11] studio, tada jedan od najcijenjenijih studia za vizualne efekte. Obzirom da je Elswit bio već iskusan u tom području, dobio je posao. To mu bio prvi veliki filmski projekt na kojem je radio kao asistent snimatelja vizualnih efekata punih 8 mjeseci svaki dan. Taj film mu je osigurao ulazak u Američku Filmsku Uniju.



Slika 9. Maketa Millenium Falcon, Star Wars



Slika 10. Snimanje vizualnih efekata na filmu Star Wars: New Hope

[11] **Apogee, Inc**. Je bio studio u Los Angelesu za vizualne efekte. Osnovao ga je John Dykstra 1977. Nakon što je napustio ILM. Njapoznatiji filmovi za koje su radili vizualne efekte su Star Trek the Movie i Battlestar Galactica

2.4. 1980.

Nakon uspješnog rada na Star Trek filmu, jedan od snimatelja sektora vizualnih efekata ponudio je Elswitu mjesto asistenta na novom filmu Georgea Lucasa *Star Wars: The Empire Strikes Back.* Na filmu je prepoznat njegov talent te ga je glavni direktor fotografije za vizualne efekte Dennis Muren[12], (inače jedan od osnivača ILM-a[13]*)* pozvao na nadolazeće filmove koje će raditi. Radi se o kultnim filmovima *E.T. the Extra-Tetrestrial, Poltergeist i Indiana Jones: Riders of the Lost Arc.* Radio je kao operater kamere za vizualne efekte.

Između tih velikih filmova Elswit je snimio svoj prvi nezavisni dugomentražni film *The End of August* redatelja Bob Grahama, na poziciji direktora fotografije. Sljedeće godine producenti istog filma su ga ponovno zvali da snima filma *Walz Across Texas* redatelja Ernest Daya.

Nakon par projekata vratio se raditi za ILM kao operater kamere, iako zadovoljan , nije tamo vidio svoju budućnost. Po riječima Elswita iz intervjua on se smatrao jednim od "glupljih" za rad na vizualnim efektima. Naposljetku je napustio ILM i počeo aktivno tražiti posao po studijima u Los Angelesu kao operater kamere. Počeo je raditi na televizijskim emisijama kao operater kamere no ubrzo je zauzeo ulogu direkotra fotografije. Godine 1986. dobio je Daytime Emmy Award[14] za izvanredno postignuće u snimanju epizode *The War Between The Classes,* serije *CBS Schoolbreak Special.*

Tijekom rada u na televiziji i u ILM-u Elswit nije prestao snimati nezavisne filmove. *The Sure Thing* redatelja Roba Reinera bila mu je prva velika prekretnica u karijeri direktora fotografije na igranom filmu. Film je postigao veliki uspjeh, nakon kojeg je sve česšće bio angažiran kao direktor fotografije na filmu.

---

[12] **Denis Muren A.S.C** je američki umjetnik za specijalne i vizualne efekte, najcjenjenije rad mu je na filmovima Stevena Spilberga, Jamesa Camerona i Georga Lucasa. Osvojio je devet Oscar nagrada od kojih je osam za najbolje vizualne efekte i jedan za postignuće u filmskoj tehnologiji

[13] **Industrial Light & Magic (ILM)** je kompanija za proizvodnju filmskih vizuelnih efekata, i višestruki dobitnik nagrada Oscar. Osnovao ju je 1975. godine George Lucas, i u vlasništvu je kompanije Lucasfilm. Lucas je osnovao ILM, nakon što je otkrio da je zatvoren odjel za specijalne efekte kompanije 20th Century Fox i nakon što mu je dato zeleno svjetlo za snimanje filma Zvjezdani ratovi. Studio je počeo sa radom u mjestu Van Nuys, Kalifornija, da bi bio prebačen u San Rafael. Sada je lociran u Letterman Digital Arts centru, u Presidio, San Francisco.

[14] **Daytime Emmy Award** je američka dodjela nagrada za postignuća u televizijskim produkcijama dnevnog programa.

Slika 11. George Lucas u ILM studiu

"Rad na vizualnim efektima me je na neki način disciplinirao da budem precizan i temeljit što po prirodi nisam." - Robert Elswit, ASC

2.5. 1990.

Elswit je vrlo aktivno radio kao direktor fotografije na televiziji i filmu, snimio je niz kratkometražnih i dugometražnih filmova. Kao što su *River Wild* i *The Hand That Rocks the Cradle* redatelja Curtisa Hansona i James Bond film *Tommorw Never Dies* redatelja Rogera Spottiswooda.

Druga prekretnica u karijeri mu je bila defitivino suradnja sa redateljem Paul Thomas Andersonom. Njihov prvi zajednički film *Hard Eight* je bio nominiran za 5 nagrada na *Indipendant Spirits Awards*[15] između ostalog i za najbolju fotografiju. Sljedeće godine drugi film koji su zajedno radili *Boggie Nights* je bio nominiran za 3 nagrade Oscar i niz ostalih nagrada na raznim festivalima. Na Awards Circuit Community Awards[16] Elswit je zaradio nominaciju za najbolju fotografiju na filmu. Njihov treći film *Magnolia* je bio izrazito hvaljen od publike , struke i kritičara. Ne čudi da je film bio nominiran za 3 nagrade Oscar te je Elswitu donio nominaciju za najbolju fotografiju na ACCA dodjeli nagrada.

[15] **Nagrada nezavisnog duha** (engleski Independent Spirit Awards) je američka filmska nagrada osnovana 1984., sa ciljem nagrađivanja i priznavanja nezavisnih filmova i redatelja koji su snimili filmske projekte na ograničenom budžetu, izvan Hollywooda. Među "otkrićima" festivala spadaju i kasniji hvaljeni redatelji, kao što su Joel i Ethan Coen, Oliver Stone, Christopher Nolan, Wes Anderson i Quentin Tarantino.
[16] **Awards Circuit Community Awards (ACCA)** je američka filmska nagrada publike.

2.6. 2000. i danas

Elswitu je početak 21.st bilo najplodnije razdoblje u karijeri. Za film *Good Night and Good Luck* redatelja Georga Clooneya zaradio je nominaciju za Oscara te nominaciju za nagradu American Society of Cinematographers[17]. Dvije godine kasnije osvaja Oscara za film *There Will Be Blood* redatelja Paul Thomas Andersona i nagradu ASC-a.

Iako i dalje preferira filmsku vrpcu. Prvi film koji je snimio na digitalnu kameru mu je bio *Nightcrawler* redatelja Dana Gilroya. Elswitov zahtjev od produkcije bio je da se interijer glavnog protagonista i dnevne scene snime filmskom vrpcom dok je sve ostalo snimljeno digitalno.

Zadnjih 10 godina snimio je niz dugometražnih visoko budžetnih filmova od kojih bi se mogli istaknuti *Salt* redatelja Phillipa Noycea, *Mission Imposible: Ghost Protocol* redatelja Brad Birda, *Bourne Legacy* redatelja Tony Gilroya, *Mission Imposible: Rogue Nation* redatelja Christophera McQuarriea.

Slika 12. Robert Elswit sa osvojenim Oscarom za kameru na filmu "There Will Be Blood"

[17] **American Society of Cinematographers (ASC)** je osnovano u Hollywoodu 1919. To je edukacijska i profesionalna organizacija čiji je cilj otkrivanje novih tehnologija u umjetnosti snimanja filma i okupljanja profesionalnih snimatelja iz cijelog svijeta. Svake godine dodjeljuje nagradu za postignuće u filmskom snimanju.

3. KRATKA BIOGRAFIJA PAUL THOMAS ANDERSONA

Paul Thomas Anderson rođen je 26.6.1970. u Studio Cityu, u Los Angelesu kao jedno od devetoro djece. Andersonov otac Ernie Anderson s kojim je imao odličan odnos ,davao je glas fiktivnom televizijskom horor liku *Ghoulardi*. Podupirao je sinove želje i interes za karijerom u filmskoj industriji. Prilično je rano odlučio da je filmska industrija ono gdje želi provesti svoj života pa je tako već sa osam godina snimio svoj prvi film, a sa dvanaest godina na poklon od oca je dobio svojuj prvu kameru – Betamax[18].

Paul je kroz kasnu adolescenciju zaradio svojevrsni epitet "školskog odmetnika", promjenio je pet škola, a u posljednjoj koju je pohađao je snimio i svoj prvi film, odnosno, mockumentary[19] - *The Dirk Diggler Story* čija priča prati porno zvijezdu John Holmesa.

Nakon diplome u srednjoj školi, upisuje Santa Monica koledž,od kojeg brzo odustaje. Ubrzo upisuje New York University Film School, gdje se zadržao još kraće. Odlučio je svoj put klesati drugačije te počinje raditi kao asistent produkcije na mnogim filmovima, tv emsijama, serijama u Los Angelesu i na istočnoj obali.

Nakon već spomenutog mocumentarya *Dirk Diggker Story*, P.T.A nastavlja sa snimanjem kratkih filmova, 1993. režirao je kratku dramu *Cigarettes & Coffe* u kojem se radnja odvija oko novčanice od 20 dolara koja povezuje petero ljudi.Film je prikazan na Sundance film festivalu u kategoriji kratkih filmova.

Anderson je pozvan da sljedeće godine sudjeluje u glavnom programu s dugometražnim filmom, tu se rodila ideja o filmu *Sydney*. Ulogu Andersonova mentora u sklopu glavnog programa Sundance-a preuzeo je škotski redatelj Michael Caton-Jones, koji je prepoznao Andersonov talent. Opisao ga je kao talentiranog redatelja s dobro oformljenim vlastitim kreativnim osjetom, ali je također primijetio manjak iskustva. To ga je još više potaklo da Andersona naoružana praktičnim znanjem.

---

[18] **Betamax** (ili nekada kao Beta) je video format široke potrošnje kojeg je na tržište izbacila japanska tvrtka Sony 10. svibnja 1975. godine. Kaseta sadrži magnetsku vrpcu širine 1/2 cola (12.5mm) za domaću uporabu, dok je profesionalni format U-matic ima vrpcu širine 3/4 cola (19.5mm). Betamax kao video format ima jako malo korisnika, i skoro je zamro na tržištu.

[19] **Mockumentary** je tip filma ili televizijske emisije koji prikazuje fiktivne likove i događaje prezentirane u dokumentarnom stilu snimanja.

Anderson potpisuje ugovor sa Rysher Entertainment kako bi snimio svoj prvi film *Sydney*, koji je ispao sve samo ne zadovoljavajuć za Andersona. Produkcija je premonitrala njegov film, a Anderson je odpušten s projekta. Godine 1996. odlučio je prijaviti svoju verziju filma na Cannes Film Festival , dopušteno mu je pod uvijetom da ga preimenuje u *Hard Eight*. Njegova odluka se ispostavila ispravnom jer je film odlično prošao kod kritike i publike.

Kao mladić odgojen u Los Angelesu bio je zaintrigiran porno industrijom, što je već bilo jasno i na filmu *The Dirk Diggler Story*. U njegovom drugom dugometražnom filmu *Boogie Nights* (1997.) pratimo perača suđa (Mark Wahlberg) koji ulazi u svijet porno industrije te postaje zvjezda. Film je doživio veliki uspjeh kako kod publike tako i kod kritičara. Film je donio popularnost ne samo mladom redatelju već i Mark Whalbergu i Julian Moore, također bio je nominiran za Oscara za najorginalniji scenarij.

Zahvaljujuć uspjehu koji je doživio s *Boogie Nights*, na svom sljedećem filmu dobiva potpunu kreativnu kontrolu, prva ideja je bila snimiti "mali i intimni film" međutim , scenarij je jednostavno "cvjetao" rezultat je kultni film *Magnolia* iz 1999. , inače izrazito plodne filmske godine[20].

Filmu je uspjeh bio gotovo predodređen, obzirom na renomiranu postavu glumaca u istom. Jeremy Blackman, Tom Cruise, Philip Seymour Hoffman, William H. Macy, Alfred Molina, Julianne Moore i John C. Reilly. Magnolia je postigla golemi uspjeh, kritika i publika hvalili su ne samo izvrsnu glumu, već i režiju, scenarij te muziku u filmu. Tom Cruise je za ulogu Frank T.J. Mackey dobio nominaciju za Oscara, te mu je donijela nagradu Zlatnog lava na filmskom festivalu u Veneciji. Anderson je zaradio nominaciju za Oscara, za najbolji orginalni scenarij.

Nakon Magnolie, Anderson je htio raditi s komičarem i glumcem Adamom Sandlerom, te je odlučio da njegov sljedeći film neće trajati dulje od 90 minuta. 2002. Anderson izlazi sa svojim četvrim filmom *Punch-Drunk Love*, još jedna uspješnica i kod kritike i publike, na filmskom festivalu u Cannesu dobiva nominaciju i odnosi pobjedu za najboljeg redatelja.

[20] Mnogi filmofili će se složiti da je 1999. Bila jedna od najplodnijih godina za film, iste godine gledali smo Kubrickov „Eyes wide shut", Fincherov „Fight Club" , AlmodovarOV „All about my mother" , Mendesov debi film „American Beauty", Darabontov „The Green Mile", „Matrix" ,"Being John Malkovich" ....
Fincherov „Fight Club", Mendesov redateljski privijenac „American Beauty" , „Dogma" Kevin Smitha, „Man on the Moon" Miloša Formana i jos mnogo drugih

Njegov režijski drugačiji film od prijašnjih je definitivno *There Will Be Blood* iz 2007. godine za koji se može reći da je kruna njegovog trenutačnog stvaralaštva. Film je bio nominiran u šest kategorija za nagradu Oscar, između ostalog za najbolju režiju, scenarij i film godine. Daniel Day Lewis je osvojio nagradu Oskar za najbolju mušku ulogu, a Robert Elswit za najbolju fotografiju.

10.godina kasnije izlazi film *The Master* sa Joaquin Phoenixom i Philip Seymour Hoffmanom u glavnim ulogama. Anderson je na filmu sudjelovao i kao producent. Film je imao službenu premijeru na filmskom festivalu u Veneciji gdje je dobio nagradu FIPRESCI[21] za najbolji film.

2014. godine Phoenix i Anderson surađuju ponovno zajedno, ovaj put radi se o neo/noir komediji/drami "Inherent Vice".

Još jednu poslasticu nam je Anderson priredio 2017. godine, ovaj put s genijalnim Daniel Day Lewisom, dramu *Phantom Thread* koja je oboma donjela nominacije za Oscar, također, i sam film je bio nominiran.

Slika 13. Paul Thomas Anderson

[21] **FIPRESCI** (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique), je međunarodna federacija koja je sastavljena od nacionalnih organizacija filmskih kritičara i filmskih novinara sa idejom da promovira i razvija filmsku kulturu, te da čuva interese profesije

4. Suradnja Elswita i Andersona

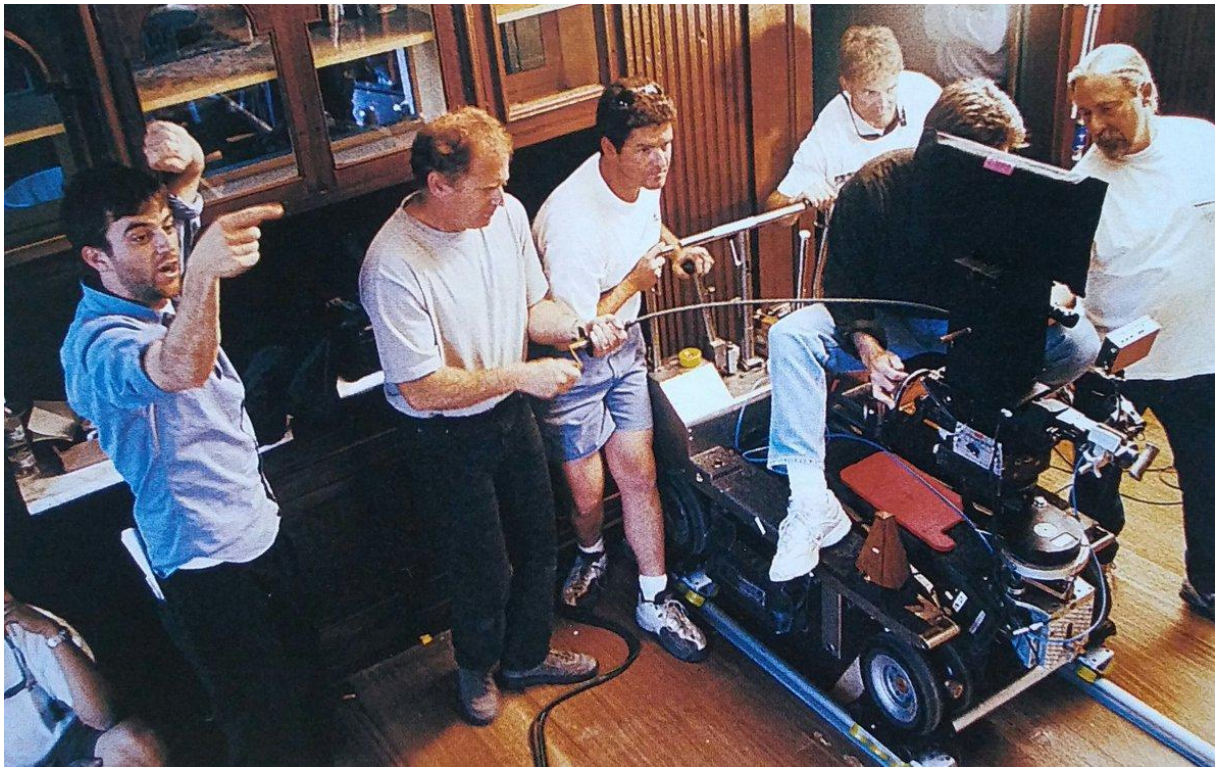
Upoznali su se preko Johna Lyonsa, Andersonovog producenta filma *Sydney* odnosno *Hard Eight*. Nakon prvog sastanka su "kliknuli", uspostavilo se da imaju slične afinitete za filmove te da su im 30te i 40te godine prošlog stoljeća najdraži filmski periodi. Anderson je naravno pogledao neke prijašnje filmove koje je Elswit radio i jako su mu se svidjeli. Dogovorili su se da će definitivno zajedno surađivati na njegovom filmu *Sydney*, no film je još bio u stadiju prikupljanja novaca. Nakon 8 mjeseci od tog sastanka, Elswit je sjedio u restoranu u Santa Monici sa Curtis Hansonom, s kojim je tada snimao film *The River Wild* . Preko puta njega je sjedio Anderson sa Gwenyth Paltrow, John C. Reilyem i Phillip Baker Hallom. Elswit je prepričao, kako mu je Anderson prišao i priopćio da je skupio do kraja novac za film te da ga je baš htio nazvati sljedeći tjedan i obavijestiti ga o novostima.

Unatoč velikoj razlici u godinama, odlično su surađivali i povjerenje je bilo obostrano. Anderson se brine o pomaku kamere i upotpunosti prepušta građu svjetla Elswitu. Svakako je išlo u korist suradnji Andersonovo tehničko znanje o kameri.

Za svaki film koji su radili zajedno, testiranje opreme je bilo izrazito bitno. Dolazili bi na setove koji su bili u pripremama i gradnji, obilazili su prave lokacije gdje će se snimati film i detaljno bi testirali različite vrpce i objektive. Najiscrpnije testiranje je bilo za *There Will Be Blood*. Snimali su glumačke probe na setu i lokacijama mjesec dana prije početka snimanja, jer Anderson voli da su mu svi radnici prisutni i u predprodukcijskoj fazi filma. Snimali su glumce u kostimima, scenografiju, masku i kada bi ustanovili koju vrpcu i koje leće će korisiti, kostimografija i scenografija je imala veliki zadatak prilagoditi se tehnici.

Andersonov pristup filmu i rad na setu je veoma drugačiji od "normalnog". On voli greške, iznenađenja što smatra je da je pravi organski element koji mu otvara razne mogućnosti i pridonosi filmu. Takav način rada mu daje slobodu i navodi ga da gleda stvari iz druge perspektive. Glumcima daje slobodu na setu u smislu istraživanja glume i pokreta pred kamerom i zato vole s njim raditi.

"Kod Andersona na setu nikada ne znaš kada će se snimati neke određene scene. Nema klasičnog redoslijeda snimanja poput finalnih korekcija, obavijesti asistenta režije da će se početi snimati, zvanja kamere i zvuka i klapanja. Anderson kada tijekom probe ugleda nešto novo što nije planirao“, ispričao je Elswit, "*daje znak da promjenim kadar i krenem snimati. Zbog takvog pristupa od strane redatelja, svi na setu su uvijek "u niskom startu" i konstanto moraju obraćati pozornost što se događa na probi, jer nikada nije sigurno kada će Anderson dati znak za početak.“*



Slika 13. Robert Elswit i Paul Thomas Anderson na setu filma "Boogie Nights"

Snimateljski pristup je u potpunosti drugačiji, jer snimatelj mora biti precizan u svojem radu i u svakom trenutku imati svaki element slike pod kontrolom. Zbog Andersonove nepredvidljivosti na setu često je gubio djelatnike sektora kamere.

Elswit kaže, da podržava takav pristup jer ono što je naučio u radu sa Andersonom je to da ni iz perspektive snimatelja nije potrebno uvijek imati sve pod kontrolom. Treba se ohrabriti ponekad i okrenuti kameru u dio seta koji nije pripremljenm ni osvjetljen za snimanje, te jednostavno pokušati to snimiti tako. Anderson je svjestan da to nije ustaljen način rada na setu, ali se zato naučio okružiti s filmskim djelatnicima koji poštuju i prihvaćaju takav način rada. Iako nepredvidivo i ponekad zahtijevno, u njegovim filmovima stvore se scene i momenti koji se ne mogu naći u drugim filmovima.

Anderson ne voli korisiti nikakvu postprodukciju slike i pobornik je čiste slike koju dobije nakon razvijanja negativa, takav redateljev stav ponekad nije išao Elswitu u korist jer nije mogao ispravljlati neke elemente u slici za koje je mislio da se trebaju popraviti.

Obzirom da je Anderson itekako svjestan svih elemenata i pristupa gradnji slike kao i snimatelj, to ujedno olakšava Elswitu komunikaciju i rad s njim, ali isto tako otvara moguće nedoumice i razilaženja u mišljenju. Obojici je cilj da svjetlo istakne sve elemente na koje treba obratiti pažnju, što naposljetku pridonosi ugođaju i estetici filma.

Nažalost nakon zadnjeg filma *Inherent Vice,* Elswit izjavljuje da je to njihov najneuspješniji i potpuno nejasan film i da vrlo vjerojatno neće više zajedno surađivati. Suradnja je zakazala od samog početka snimanja. Priprema samog filma nije bila temeljito napravljena, Anderson nije bio zadovoljan kako su rekreirali Gordita Beach iz 1960tih, dio Los Angelesa koji više ne postoji i interijer kuće glavnog lika. Neprirodni izgled scenografije i svjetla ga je izbacilo iz takta. Elswitu i dalje nije jasno kako je Anderson zamislio izgled filma i kakvu je strukturu htio dobiti. Elswit tvrdi da je jedan od razloga Andersovova općinjenost Juaqinom Phoenixom s kojim je imao vrlo uspješnu suradnju na filmu Master, te da je bio previše fokusiran na njegovog lika a ne na priču.

5. Analize filmova

5.1. Hard Eight (Sydney) (1996.)

Radnja filma je počinje tako da Sydney (Phillip Baker Hall) nalazi životno slomljenog mladića Johna (John C. Reily) i uzima ga pod svoju ruku kao vlastitog sina, te ga odluči izučiti kockarskim trikovima. Kasnije u filmu Sydney pokušava pomoći Clementine (Gwenyth Paltrow), konobarici iz kockarnice koja se prostituira da bi preživjela. John i Clementine se zaljube i odlaze iz grada nakon jedne nezgode, a Sydneyu se zakomplicira život kada ga Johnov prijatelj Jimmy (Samuel L. Jackson) ucjeni da će reći Johnu istinu o njemu. Naime Sydney je nekad davno usmrtio Johnovg oca. Sydney nakoncu usmrti Jimmya i John nikada ne sazna istinu.

Za glavnog lika u Hard Eightu, Anderson je vidio potencijal u Phillip Baker Hallu gledajući ga u filmu *Midnight Run* redatelja Martina Bresta. Hall je u tom filmu imao malu ulogu kockara Sydneya koji je volio lijepa odjela i svega ga je bilo u par scena. Toliko je vidio tog lika u svojem filmu da je izmislio vlastitu priču o njemu te originalno nazvao film po njegovom imenu.

Kostur filma je bio njegov kratki igrani film Ciggarets and Coffe. Taj film uglavnom prikazuje dialošku scenu u restoranu između Douglasa Walkera (Kirk Baltz) i Sydneya (Phillip Baker Hall).

Odnose glavnih likova prikazuje u jakim krupnim kadrovima, poput dijaloške scene u restoranu između Johna i Sydneya. Takvim pristupom odmah uvlači gledatelja u samu srž priče.

U prvom dijelu filma, sekvenca kada Sydney uči Johna kockarskim trikovima i otkriva mu tajne lake zarade je izvedena u prepoznatljivom stilu pomaka kamere i montaže koji će Anderson provlačiti kroz svoje buduće filmove, kako bi nam brzo prikazao jedan splet događaja. Početak sekvence i otkrivanje prvog dijela Sydneyeve prevare je popračeno naglim pomakom kamere u još krupniji kadar da bi montažno skočili na brzi kontinuirani pomak kamere iz američkog u krupni plan na Johna koji izvršava to što mu je Sydney upravo objasnio.

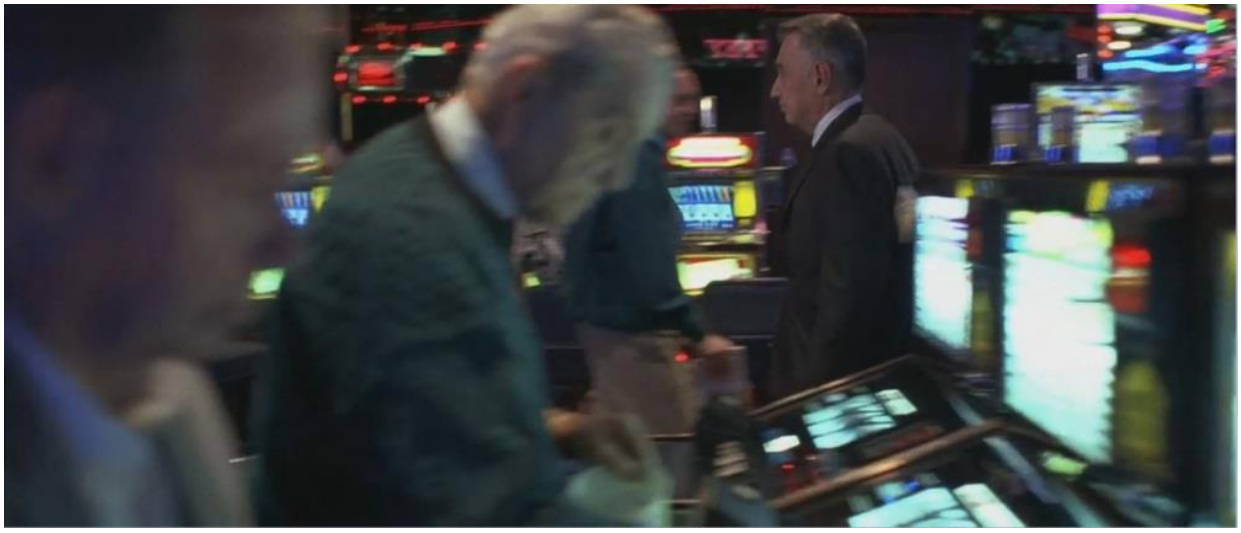
Nađi ga, priđi mu i kaži...

Džon Finegan.

Nadam se i dobiti nešsto para.

Anderson je već na ovom filmu razvio znatiželju za prateće kontinuirane kadrove, što je uvijek izazovno za snimatelja pri postavljanju rasvjete i određivanja pravilne ekspozicije. Jedan od značajnih pratećih kadrova je onaj gdje kamera prati Sydeya iskusnog kockara od naprijed kako hoda kroz kockarnicu između ljudi zaljepljenim za svoje visoke stolce gledajući aparate za kockanje. Kamera naglo skrene i bočno prati glumca kako kroz prolazi kroz zidove običnih kockara, da bi se na kraju proširila u širi prateći kadar gdje nam otkrije panoramu svjetala i zvukova kockarnice što nam da vrlo ekspresivan opis ambijenta. Svjetlo za taj kontinuirani kadar je uglavnom bilo postavljeno okomito na glumca i taman je odstupalo razinom od ostatka ambijentalnog svjetla u kockarnici, a u dijelu kockarnice sa stolovima za kockanje gornje svjetlo je bilo pojačano bočno postavljenim reflektorima da bi se više naglasilo glavnog glumca i sam ambijent kockarnice.

U ovom kadru Sydney je prikazan kao vladar kockarnice koji za sve ima "asa u rukavu".



Koncept svjetla u filmu je uglavnom motivirano ambijentalnom rasvjetom u scenama. Sydney je za razliku od Johna u većini krupnijih kadrova istaknut oštrim bočnim kontra svjetlima.

Za razliku od ostalih budućih filmova koje je Elswit snimio anamorfnim objektivima[22], ovaj film je snimio na super 35mm[23] filmsku vrpcu u 2:40 formatu koristeći sferične objektive[24].

[22] **Anamorfne leće** su dizajnirane da bi široki 2:40 filmski format popunio cijeli negtiv 35mm filmske vrpce. Slika tako zadržava punu rezoluciju negativa i smanjuje se zrno na negativu. Rastezanjem do dva puta vertikalne stranice slika bi poprimila stisnuti izgleda u 4:3 formatu. Finalna slika se projecirala kroz anamorfni objektivi postavljenim na prjektor koji bi napravio suprotni postupak i raširio sliku natrag u 2:40 format . Inače su se široki formati snimali sa postavljenom 2:40 maskom i zbog toga bi 50% filmske vrpce ostalo neiskorišteno.

[23] **Super 35** (originalno zvan Superscope 235) je filmski format slike koji je identičan standardnom 35mm filmu, ali pokriva sa slikom prostor na negativu koji se inače koristi za analogni zapis zvuka.

Ostali prostor na vrpci se kosristio za zvuk. U postprodukciji su snimili finalnu sliku kroz optički printer sa anamorfnim objektivima na novu rolu filma koristeći cijelo područje negativa. Radi takvog postupka dolazi do laganog povećanja u slici što rezultira gubitkom na kvaliteti slike, povećanju kontrasta i povećanjem zrna na filma. Vrpce su tada bile izrazito kvalitetno napravljene stoga je to bio sasvim prihvatljiv gubitak u slici.

5.2. Boggie Nights

Film je inspiriran od strane Andersenove skolonosti prema porno industriji, točnije to je njegov veliki projekt započet mocumentary filmom *The Dirk Diggler Story* koji prati život velike porno zvjezde.

Radnja filma se odvija 70ih u Hollywoodu i prati uspon i pad Eddia Adamsa, mladića koji se upusti u porno industriju pod palicom poznatog redatelja Jacka Hornera. Film je neka vrsta uvrnutog obiteljskog odnosa između Eddia i svih liova involviranih oko njegovog uspjeha kao velika porno zvjezda Dirk Diggler.

Film otvara jedan od boljih kontinuiranih kadrova u povjesti moderne kinematografije. Počinje sa neonskim natpisom Boggie Nights, što je Anderson namjerno napravio da mu producenti slučajno ne odluče promjeniti naslov filma kao što se dogodilo na prethodnom. Preko neonskog natpisa kamera na kranu iz gornjeg rakursa prati noćni život ulica Los Angelesa u sedamdesetima, prateći automobil kako vozi niz ulicu kamera se spušta na tlo i pomoću steadicam-a[25], na kojem se kamera nalazi od početka kadra, prebacuje pažnju i počinje pratiti skupinu otkačenih ljudi kako se približavaju noćnom klubu. Ispred kluba Jack Horner (Burt Reynolds) izlazi iz automobila sa svojom djevojkom Amber Waves (Julian Moore) gdje ih dočekuje vlasnik Maurice (Luis Guzman) , kamera ulazi u klub prateći ih svo troje. Unutar kluba Maurice se rastavlja ubrzo sa Jackom i Amber i kamera nastavlja pratiti odostraga Maurica kako šeta klubom i u jednom trenutku staje naređujući konobaru da odnese za Jackov stol hranu, kamera poprati reakciju od konobara i vidimo ga kako odjuri izvršiti narudžbu. Kamera se vraća na Maurica koji se okrenuo i uputio istom putanjom natrag prema središtu kluba (sada vidimo Maurica od naprijed) te usputno pozdravlja goste kluba.

---

[24] **Sferični objektivi** najupotrebljiviji i njačešči objektivi korišteni u fotografiji i na filmu.

[25] **Steadicam** je vrsta stabilizatora za kameru koju je izmsilio Garrett Brown 1975. Mehanički izolira i poništava ljudsku kretnju pri samom operiranju kamerom te ublažava pokret same kamere.

Maurice prolazi pored kamere, a kamera ga prati do plesnog podija na kojem se srdaćno pozdravlja sa dva sporedna lika Reedom (John C. Reileya) i Buckom (Don Cheadle). Nakon nekoliko kružnih vožnji oko njih troje kamera odlazi sa plesnog podija i počinje pratiti konobara koji nosi kamenice za Jackov stol. Konobar primi narudžbu za piće i kamera ga nastavlja pratiti niti par sekundi jer se prebacuje pažnja na Rollergirl (Heather Grahm) koja prilazi Jackovom stolu i ulazi u kratak dialog sa Amber. Nakon razgovora kamera nastavlja pratiti Rollergirl kako klizi klubom i pleše na muziku ali ubrzo se prebacuje u slow motion tehnici na glavnog lika filma, skupljača čaša Eddiea Adamsa kasnije u filmu prozvanog Dirk Digglera. U ovoj maestralno izvedenoj i koreografiranoj kadar sekvenci predstavljena nam je večina likova. Nakon te kadar sekvence, kao i u Hard Eightu Anderson nas uvlači u budući odnos između dva glavna lika sa jakim krupnim kadrovima.

BOX OFFICE
I got business to run here. Back of the--

...but you are the sexiest bitch
in the entire county. I love you.

Okay, how's it going here?

Hey, we were looking for you before, man.
Where were you, seriously?

Svjetlo na ulici je vrlo suptilno složeno. Uz uličnu rasvjetu koju vidimo u kadru, razina dodatnih rasvjetnih jedinican je praktički služila kao lagano dopunsko svjetlo da smanji kontrast objekata i subjekata koje kamera prati. Unutar kluba glavno oštro svjetlo čine skupine gornjih toplih rasvjetnih jedinica uskog snopa koji stvaraju svjetlosne krugove po klubu te su kompenzirane sa par moving head[26] rasvjetnih jedinica koje su plavom tonu.

[26]**Moving head** je specijalni tip rasvjetnog tijela, obično HMI u rasponu od 575W do 1200W, montiran na sustav sa ugrađenim motorima koji dopuštaju kretanje u dvije osi.Motori dobivaju upute o zadanom položaju preko kontrolera koji može biti upravljan ručno, i/ili programiran zaodređenu koreografiju. Mnogi modeli sadržavaju posebne projekcijske efekte pružajući dodatnu kontrolu snopa.

Podij je osvjetljen šarenom klubskom rasvjetom koja se nasumično pali i mijenja dok su stolovi koji se nalaze po rubovima kluba osvjetljeni isto gronjim svjetlom uskog snopa. Dopunsko indirektno svjetlo za stolom dolazi od osvjetljenog bijelog stoljnjaka koji dodatno podiže razinu svjetla licima glumaca.

Boggie Nights zapisuje još jednu značajnu kadar sekvencu, koja je zapamčena po specifičnom kraju za to vrijeme. Scena zabave na bazenu u Jackovoj kući započinje ulaskom znatiželjnog vozača u kadar, koji se pojavljuje u sceni prije kako zatvara vrata automobila jednog od Jackovih producenata. Kamera iz ruke laganim pomakom u lijevo prati vozača i zaustavlja se na dvoplanu Bucka i njegove djevojke koji se prepiru za stolom pored bazena. Buckovo naglo ustajanje i odlazak sa stola motivira kameru da ga nastavi pratiti, zaustavlja se za stolom na kojem sjede Amber i Maurice, gdje Maurice moli Amber da nagovori Jacka da ga ubaci u koji porno film. Maurice se ustaje sa stola, ljubi Amberine ruke i odlazi. Kamera ga prati odostraga da bi se preusmjerila na djevojku, koja se pojavila u sceni prije sa Jackovim producentom, kako odlazi do stola punog kokaina. Sa stola se diže druga djevojka koju kamera prati do bazena i uranja zajedno sa djevojokm u bazen. Kamera izranja i uokviruje u bočnom bližem planu porno glumca Reeda kako viče Eddiu da skoči u bazen.

Kamera iz ruke i postojuće svjetlo sunca na bazenu nam daje upravo dojam dokumentarizma, sve do trenutka kada kamera uđe u sami bazen a glazba u filmu se pojača. Taj moment potpuno razbije cijelu scenu i pojačava zapravo element precizno koreografirane radnje i kamere.

Od kontinuiranih kadar sekvenci sa steadycam-om, do brzih dolly vožnja prema likovima i kamere iz ruke koje je Elswit izveo izrazito precizno i spretno, te Andersonova režija kamere u svrhu narativa je direktno inspirirana radom Martina Scorcesea, što Anderson nimalo ne skriva nego koristi da bi ispričao svoju priču o jednoj "porno" obitelji.

Film je sniman na Eastman EXR 100T 5248[27] filmsku vrpcu u 2:39 formatu sa anamorfnim objektivima Panavisoin C-serija objektiva i za dnevne scene se koristio konverzijski filter 85[28]. Snimano je sa dvije kamere, za sve scene snimane kamerom iz ruke i pomoću steadicama koristila se Moviecam Compact Camera[29], a za sve ostale kadrove i scene koristila se Panavison Panaflex Gold Camera[30].

[27] **EASTMAN EXR 100T Film / 5248 (35 mm)** je srednje osjetljiv film balansiran za boju volframove žarulje. Ima karakteristike finog i oštrog zrna i velike rezolucije. Veliki dinamički raspon omogučuje snimanje u interijeru i eksterijeru pod raznim svjetlosnim uvjetima.

[28] **Konverzijski filter 85** služi da bi promjenio balans boje volframove žarulje u balans boje dnevnog svjetla na filmu.

[29] **Moviecam Compact Camera** je vrsta filmske kamere koja se koristi za snimanje sa ramena i sa steadicamom, radi njezine male težine i dizajna. Sama kamera bez magazina za filmsku vrpcu teži 6kg, što je za filmsku kameru lagano. Napravio ju je Fritz Gabriel Bauer 1990. Godine. The Pianist, Scream, Stuart Little i American Pie 2 su primjeri filmova snimljenih s tom kamerom.

[30] **Panavison Panaflex Gold Camera** je vrsta filmske kamere proizvedena 1976. godine i druga je u liniji poznatih Panavivonih Panaflex kamera. Brzo je postala standard za snimanje filmova i korištena je na ozbiljnim projektima poput Blade Runner, Indiana Jones and the Tample of Doom i The English Patient.

5.3. Magnolia

Kruna Andersonove prve faze filmskog stvaralaštva, film koji je savršen mozaik ljudske empatije i sposobnosti opraštanja u kojem se isprepletu osam različitih priča unutar jednog dana.

Film je doživio veliki uspjeh i hvalu od strane publike i struke, nakon kojeg se 26 godišnji redatelj našao u jedinstvenoj prilici u kojoj je sljedeći film mogao napraviti potpuno po svojoj volji. Michael De Luca, glavni producent New Line Cinema[31], je odlučio podržati sljedeći Andersonov projekt neznajući o ćemu se radi i predati mu odluku o finalnoj montaži filma. Takvu privilegiju često izgrađeni i iskusniji redatelji nemaju.

Logistički film je najkopleksniji za Andersona i Elswita od svih filmova koje su radili do tada i budućih koje će raditi. Produkcijski je bio usko organiziran i promišljen do samog kraja snimanja, što nije ostavljalo prostora Andersonu za njegovo već poznato eksperimentiranje sa greškama i nepredviljivošču. Prvotno radi velike glumačke postave, u kojoj su se našli već neke prijašnje suradnje, i njihovog preklapanja u vremeskim okvirima filma, te same postave svjetla na setu i lokacijama.

Radnja cijelog filma se odvije u jednom danu, počinje sa oblačnim jutrom, nakon kojeg počne padati lagana kiša, tijekom dana se pojača u pljusak i oscilira u predvečer i kasno predvečer, kako bi se opet pojačala u pljusak tijekom noći i u jednom trenu stala, sve do trenutka kada žabe počnu padati s neba, da bi cijeli ciklus završio sa sunčanim jutrom. Sa razlogom je izabran takav slijed vremenskih neprilika da se naglasi trenutačno psihološko i fizičko stanje svakog lika.

U prvom kontinuiranom steadycam kadru vidimo pokislog dječaka Steanlya Spectora (Jeremy Blackman) kako s ljutim ocem, jer kasne, i zabrinutom producenticom žurno hoda po televizijskom studiu u kojem se snima kviza *What Do Kids Know?*. Kviz je koncipiran tako da se mlade zvjezde natječu u općem znanju sa starijim natjecateljima. Steanly je vidno tužan i isfrustriran od emisije koju mora svaki tjedan snimati te je element pokislosti naglasio njegovu neshvačenost. Kadar završava sa pračenjem asistentice Jimmya Gatora (Phillip Baker Hall) kako ulazi u njegov ured i obavještava ga da ga žena zova.

[31]**New Line Cinema** je američka kompanija za proizvodnju i distribucija filmova osnovana 1967. godine u New York Cityju. Godine 2006. kompanija postaje podružnica Time Warnera, a 2008. združena je sa sestrinskom filmskom komapnijom Warner Bros.

U sljedećoj sceni Jimmy Gatora se javlja na telefon ženi, te u sljedećem kadaru vidimo Rose Gator (Melinda Dillon) kako zabrinuto razgovara s njim na telefonu uz prozor. Naime je Jimmy nedavno saznao da boluje od karcinoma i da neće dugo poživjeti. Jaki kontrast eksterijera i interijera sa elemntom pljuska u pozadini izrazito pridonosi trenutačnom psihičkom stanju lika u sceni.

Da bi se održao kontinuitet u vremenu, Elswit je trebao prilagođavati rasvjetu ovisno o dobu dana i vremenskim neprilikama unutar scene, jer montažno se scene različitih priča likova konstantno isprepliču tijekom filma. Anderson je čak radi takvog strogog plana snimanja morao oduzeti onu dozu glumačke slobode na koju su glumci u radu s njim naučili raditi.

Sljedeći niz slika prikazuje četri raličite scene sa različitim likovima koje se odviju kronološki nutar 15 minuta filma, gdje u svakoj sceni vidimo element kiše bilo to fizički prikaz kiše ili mokar lik koji je netom prije bio na kiši. Takav kontinuitet se morao održati tijekom cijelog filma u trajanju od tri sata.

Tijekom predprodukcije i pripreme filma Elswit i Anderson zbog strogog plana snimanja su točno za svaku scenu i kadar odredili s kojim će se objektivom snimati, kakav će biti pokret kamere i na koji način će se pristupiti sceni. Što se tiće samog pristupa svjetlu, Elswit je radi tempa samog snimajna odlučio scene osvjetliti klasičnim pristupom motiviranog svjetla unutar samog ambijenta i naravno prilagođavanju boje te jačine svjetla ovisno o dobu dana.

Noćna scena u kojoj žabe počinju padati s neba, je prema Elswitovima riječima bila najizazovnija, ulicu je zbog digitalno ubačenih žaba , morao osvijetlilti na drugačiji način do sada. Inače bi koristio uličnu rasvjetu kao ambijentalno svjetlo, a dodatnu rasvjetu bi koristio u tom slučaju kao dopunsko motivirajuče svjetlo kako bi istaknuo likove i objekte na ulici. Za ovu scenu morao je osvjetili praktički svaku površinu, drvo i zgradu u ulici da bi žabe došle do izražaja u slici, a pritom zadržale prirodan izgled naspram snimljene pozadine.

Od već etablirani pratećih steadycam kadrova do brzih vožnji prema krupnim kadrovima likova i naglih brišućih panorama su potpis redatelja i snimatelja koje su primjenjivali dosada u svojim zajedničkim filmovima, u ovom filmu su došli najviše do izražaja.

Film je sniman na četri različite 35mm vrpce različitih osjetljivosti, u 2:39 formatu sa anamorfnim objektivima Panavison C-serija[32] koje je Anderson izrazito zavolio nakon snimanja prošlog filma. Koristili su različite negative zbog količine različitih lokacija i raznih svjetlonsih situacija.

Slika 16. Panavison C-serija anamorfnih objektiva

[32] **Panavision C Series Anamorphic Primes** su lagani i kompaktni anamorfni objektivi koji se koriste od 1968. godine i dan danas su standard za snimanje širokog 2:39 filmkog formata.

5.4. Punch Drunk Love

Nakon filma Magnolia, koji je bio veliki i izazovan film za napraviti, Anderson je htio snimiti nešto lagano i slatko. Tako je nastao film Punch Drunk Love, bizarna romantična komedija koja prati život pomalo autističnog trgovca četki za wc školju Barrya Egana (Adam Sandler) kako pokušava naći osobu koja će ga upotpunosti razumjeti i zavoljeti. Karakter njegovog lika je definitivno oblikovao odnos između njegovih sedam sestara koje su ga kroz život ismijavale i emocionalno maltretirale te ga pretvorile u socijalno neprilagodljivu osobu. Barryev ljubavni odnos koji se postepeno gradi u filmu između sestrine kolegice sa posla Lene Leonard (Emily Watson), koji je Lena sama potencirala pri samom početku filma, je zakompliciran jednim pozivom na seks liniju nakon kojeg mu vlasnik Dean Trumbell (Philip Seymour Hoffman) zagorča život. Nakon automobilske nesreće izazvane namjerno od strane Deanovih grubijana u kojoj Lena zadobije ozljedu na čelu, Barry se prvi put zauzme za sebe i istuče ih sa pajserom. Kako bi upotpunosti osigurao ljubavni život između njega i Lene, Barry odluči riješiti problem uživo sa Deanom.

Film je fantazija u kojoj se pokušavaju spojiti dva sasvim udaljena mosta. To je zapravo brak eksperimentalne kinematografije i Adam Sandlerovog specifičnog pristupa komediji. Anderson je definitivno izvukao puni potencijal Sandlerove glume koja se pokazala dubljom nego u bilo kojem njegovom prijašnjem i sadašnjem filmu.

Tijekom pripreme filma Elswit i scenograf Wiliam Arnold su predložili Andersonu da uvede boju u monokromatski izgled lokacija koje je Anderson izabrao u San Fernando dolini, ali Andersonu se to nikako nije svidjelo jer je htio da jedina boja u filmu bude upravo Barryevo tamnoplavo odjelo i Lenini pastelno crveni i ljubičasti kostimi. Zato je donesena odluka da scenografija dominira bijelom bojom, da zapravo pozadina bude bijelo platno u kojem se jedino Barry i Lena ističu kao koloristični akcenti. Ta bijela boja u scenografiji je vizualna poveznica koja prati i komplementira Barryevo plavo odjelo.

Ideju plavog odijela je inspirirano kostimom glavnog lika Godardovog filma *Une femme est une femme,* čiju kopiju su Elswit i Anderson dobili od samog snimatelja filma Raoula Cotarda. Testirali su više od 20 nijansi plave boje odjela dok nisu našli onu pravu. Elswit je izjavio da ga je taj film inspirirao i dao mu ideju o pristupu svjetla u filmu, pogotovo u Barryevom skladištu i uredu.

Elswit je koristio filmsku vrpce osjetljivosti 50 ASA[33] kako bi još jače naglasio kontrast između kostima glavnih likova i scenografije. Radi tako niskog osjetljivog filma morao je koristiti više snažnih rasvjetnih jedinica da bi dobio zadovoljavajuču ekspoziciju slike u interijeru te kako bi donekle izjednačio ekspoziciju sa vanjskim dnevnim svjetlom. U par scena je namjerno preeksponirao prozore i vidljiva scenografska rasvjetla tijela jer su se uklapali u koncept bijele scenografije. Takav vizualni pristup je naglasio važnost glavnih likova i njihovu gradaciju osjećaja u ljubavnom odnosu koji je glavna vodilja filma.

U scenama unutar Barryevog skladišta, Elswit je postavio tri 18kw HMI reflektora[34] na dizala koji su bili difuzirani i usmjereni na određene djelove prostora unutar kadra. U skladištu u Barryevom staklenom uredu, izgleda kao da je glavni izvor florescenta rasvjeta na stropu, ali je Elswit zapravo postavio dvanaest 4KW HMI reflektora koje je filtrirao kroz muslin[35] materijal kako bi ga razmekšao i svjetlo je još dodatno prolazilo kroz plastične okvire koji izgledaju kao uredska stropna rasvjeta. Eslwit je tolikom količinom rasvjete izjednačio svjetlo unutar ureda i ostatka skladišta kako bi mogao snimati preko prozora i ekspozicijski povezao prostor unutar prostora.

[33] **ASA** je jedinica mjerenja brzine filma ili osjetljivosti na svjetlo. To je skala koju je kreirala Američka udruga za standarde. 1987 godine je promjenila ime u ISO (Međunarodna organizacija za standardizaciju)

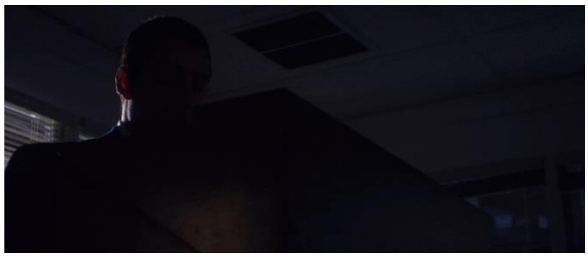
[34] **HMI** koristi metal halidne žarulje čiji Izvor svjetla je strujni luk koji nastaje između elektroda u staklenom balonu punjenom smjesom plinova. Za uspostavljanje strujnog luka potreban je visoki napon, koji se kasnije smanjuje. Zbog toga ove žarulje zahtjevaju pogonski transformator (balast). Svjetlo postiže punu snagu 2 - 4 minute nakon paljenja. Jenom ugašene, ove žerulje se ne mogu ponovno upaliti nekoliko minuta, dok se ne ohlade. HMI je samo najpoznatija od ovih žarulja kojih ima više vrsta. HMI žarulje se proizvode u snagama od 200, 575, 1200, 2500, 4000, 6000, 12000 i 18000 W.

[35] **Muslin** (francuski mousseline.) - tanka pamučna tkanina, gotovo proziran, običnom tkati, koji je donešen u Europu u XVII stoljeću sa Bliskog istoka. Domovina ovog tkanina je Irak, odnosno grad u Iraku - Mosul. Tkanina je odmah stekla popularnost u Francuskoj, a zatim iu drugim europskim zemljama. U snimateljskom svijetu taj materija služi za difuziranje svjetla i postoje dvije vrste koje se koriste *bleached* muslin koje je nešto toplijeg tona od *unbleached* muslina.

Još jedan vizualan potpis u filmu su defitivno svjetlosni odbljesci po objektivu koji su izrazito komplementirali ugođaju i narativu određenih scena. Najljepše su dozirani u krupnim kadrovima dijaloga Barrya i Lene dok se voze u automobilu nakon prvog spoja. Za taj efekt Elswit je koristio HMI rasvjetnu jedniciu Joker PAR[36] koji je postavio neposredno iznad kamere i propuštao bi svjetlo u određenim trenutcima filma.

[36] **PAR** (Krat.; engl. Parabolic aluminized reflector) Vrste kvarc-halogenih svjetiljki s visokoreflektivnim konkavnim paraboličnim reflektorom s aluminiziranom površinom te prizmatičkim lećama. Parabolični reflektor omogućava snop paralelnoga svjetla, a tip leća određuje širinu snopa. Četiri su tipa svjetiljki: Vrlo uska snopa, uskasnopa, srednjega snopa, te širokoga snopa. Te su svjetiljke temperature boje 3.200 K, a postoje i one s dihroičkim filtrom te temperaturom boje od oko 5.000 K. Poznate su pod trgovačkim imenima PAR 64 i PAR 36. Obično su smještena u duguljasta metalna kućišta, ali primjenjuju se i na rasvjetnim tijelima Mini brut i Maxi brut.

Barryevi pokreti tijela, genijalna muzika Jona Briona, kombinacija scenografije i kostimografije i već nam dobro poznati pokreti kamere Elswita i Anderson grade zajedno taj element fantazije u filmu, ali se treba napomenuti dva svjetlosna trenutka koji vizualno opisuju nadnaravnost ljubavnog odnosa u filmu. Nakon prve scene sa Lenom Barry u svom uredu počne svirati klavir i od nikuda se topli izvor svjetla postupno pojačava na njegovom licu. Drugi moment je kada Barry razgovara sa Lenom na telefonskoj govornici i u trenutku kada se Lena javi upali se toplo svjetlo unutar govornice. Takvi trenutci u filmu su neprocjenjivi za snimatelja.



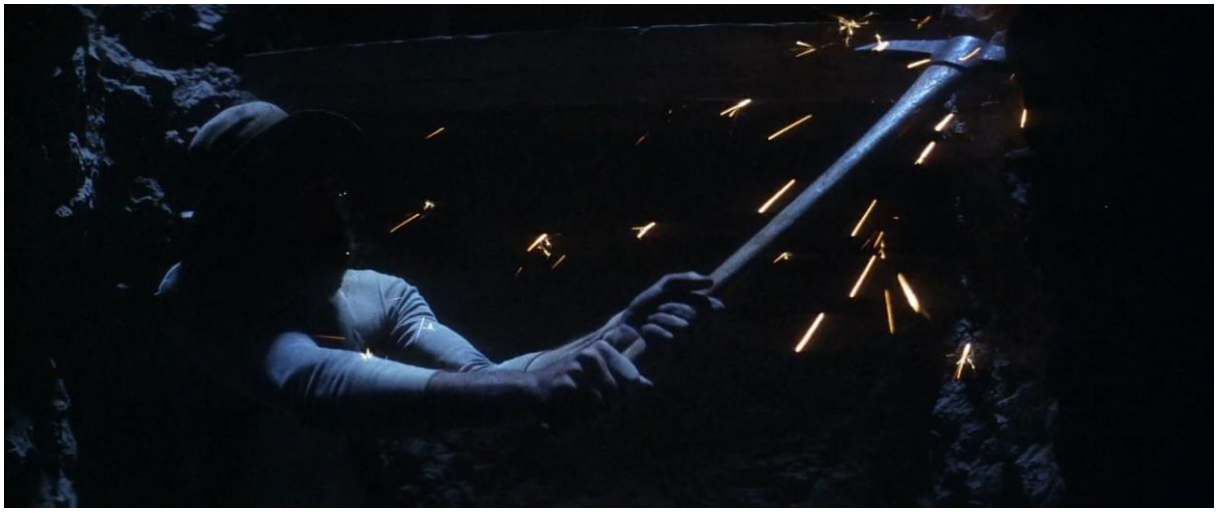
5.5. There will be blood

Film prati uspon naftaša Daniela Plainviewa (Daniel Day-Lewis) na američkom zapadu s početka 20tog stoljeća. Uz pomoć svojega posvojenog sina i partnera H.W. Planview iskorištava potencijal u nafti i počinje stvarati monopol na jugu Kalifornije u mjestu Little Boston. U stvaranju svojeg naftnog carstva sukobljava se sa onima koji ga žele „preveslati“ i bojkotirati njegov posao, osobito sa lokalnim svećenikom Eliom Sundayom (Paul Dano) i Henryem (Kevin J. Oconnor) koji trvdi da je njegov polubrat. Plainview pobjeđuje sve svoje bitke , ali njegov prijezir prema ostalima ga naposljetku preuzme.

Film je djelomično napisam po Uptown Sinclairovom romanu *Oil!* i Andersonu je služio kao kostur filma, ali važno je još napomenuti da je glavna filmska referenca bio John Hustonov film *The Treasure of Sierra Madre.* Anderson i Elswit, inspirani radovima Johna Hustona i generalno filmovima iz 40tih, su išli pristupom jednostavnog, čistog kadriranja i razumnim brojem kadrova u sceni. Držali su se upravo utjaca čvrste i jasne strukture filmova iz 40tih. Elswit izrazito cijeni Andersonovu volju za spajanjem klasičnog pristupa snimanja filmova sa modernim eksperimentiranjem, te kvalitete zajedno daju snažan efekt.

Slika 15. Kadar iz filma "The Treasure of Siera Madre"

Anderson naglašava teške okolnosti u kojima su se pioniri u pronalaženju ruda i nafte morali suočiti. Većina naftaša su tada počeli kao samotni rudari zlata i srebra. Kad su se prebacili na naftu morali su postati prodavači, zastupnici svojih ideja i pričati o tome više nego što su htjeli. Po prirodi su radili isključivo samostalno, zato su bili beskrajno frustrirani u situcaijama gdje su trebali prodati sebe i svoju ideju. Takav težak život naftaša u nastanku možemo vidjeti u prvih 20 minuta filma gdje Plainsview sam rudari i kopa u rupi. Zanimljiv je pristup svjetlu u scenama unutar okna u zemlji, glavno je svjetlo uvijek bilo građeno dnevno iz smjera ulaza u rupu i s tim gorjnim oštrim smjerom svjetla odlično se naglašava težina i muka radnika u rudarskom oknu.

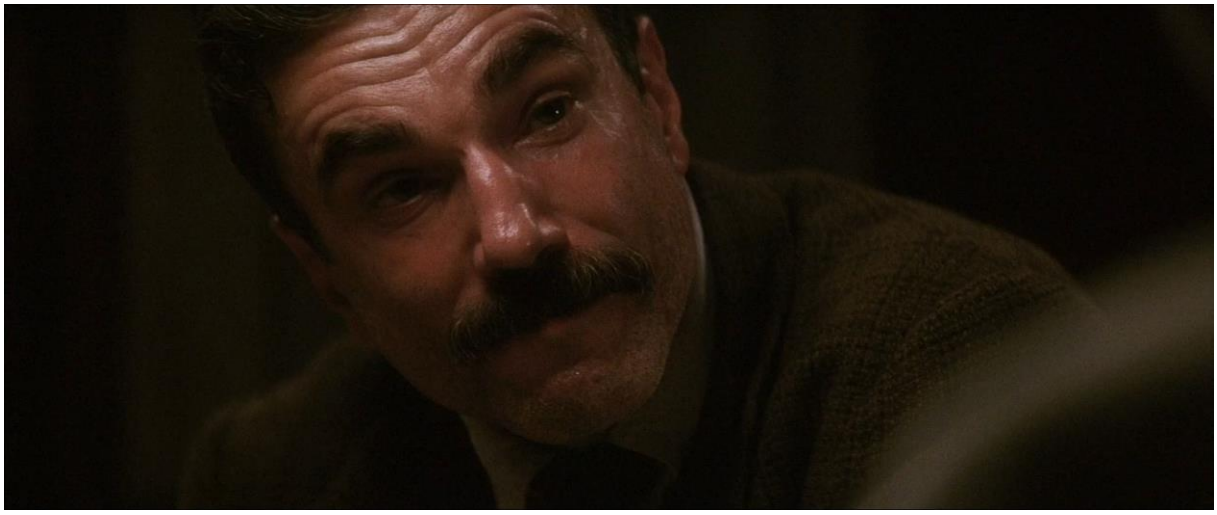


Odnos između Daniela Plainviewa i svećenika Eli Sundaya je zapravo jedna velika poslovna konkurencija u ostvarivanju vlastitih interesa i jedna od glavnih vodilja filma. Obojica na svoj način iskorištavaju ljude i zemlju oko sebe radi vlastitog statusa i bogatstva. Tenzija i sukob nadmoći u njihovom odnosu se već može očitati u njihovoj prvoj raspravi oko prodaje ranča obitelj Sunday. Daniel prvotno dogovara prodaju ranča sa Elijevim ocem Abelom , vidimo ih u širem planu zajedno za stolom uključujući Elija i Danielovog sina H.W. Ubrzo nakon ponuđene svote novaca, Abel se pogubi gdje bi ga zamjenio u pregovorima njegov sin Eli. Eli samouvjereno kaže da je ispod njihove zemlje nafta i da je to veliko bogatsvo. Scena ubrzo pređe u krupne kadrove između njih dvoje, gdje Eli traži od Daniela tri puta veću svotu novaca od prvotne ponude za izgradnju nove crkve i za postizanje jačeg statusa u društvu.

Daniel će naravno ispuniti neke Elijeve zahtjeve da bi zadobio povjerenje od mještana, ali se neće dati dodatno preveslati. Nakon te scene vidimo da nisu ostvarili zdravi "poslovni" odnos.

U ovoj sceni je prikazan taj obrat u Danielovom poslu. Nekoć je sam rudario u vlastitoj rupi, a sad je u situaciji da mora pregovarati sa ljudima da bi postigao vlastite ciljeve. Povrh svojih talenata da pridobi povjerenje od ljudi, Daniel ih u suštini prezire.

" Uglavnom mrzim sve ljude...ponekad ih gledam i ne vidim ništa što mi se sviđa"



Dalje u filmu, u svakoj nadolazećoj sceni sa Danielom i Elijem tenzija je sve veća i veća. Takodjer, zanimljiva je scena te način kadriranja tijekom razgovora Daniela i Elia u kućici pored nafte bušotine. Tu se može primjetiti to rivalstvo i tko ima glavnu riječ nad donošenjem odluka. Eli dolazi sa mirnim stavom pred Daniela koji je ukadriran centralno tako da okvir prozora iza njega izgleda kao križ, a u trećem planu vidimo plavo nebo sa božanskim oblacima. To nam daje dojam božanske figure, nadmoći. Pokušajem postizanja nadmoći sa ispitivanjem o pripremama bušotine i pokretanjem inicijative da ju blagoslovi na svečanom otvaranju, Eli upotpunosti gubi tu bitku u trenutku kada Danijel sam blagoslovi bušotinu i potpuno izignorira Elia i njegov zahtjev. Ljudi se razlilaze nakon blagoslova dok Eli u nevjerici ostaje u sredini kadra. Likovi u filmu su često centralno komponirani u kadru.

I'd just like to say God bless these
honest labors of ours, and, of course,

God bless you all.

Tijekom scene u staroj crkvi, gdje Daniel prisustvuje Elievom nastupu tj. egzorcizmu nad staroj gospođi, dolazi se do spoznaje da je Eli običan lažni prorok. Scena je 90% snimljena u kadar sekvenci. Dolly[37] vožnjom prati se Daniela kako prlazi crkvi. On nas uvede unutra i sjeda pored ulaznih vratiju dok Eli gleda uvis i propovijeda. Kamera se polako kreće prema naprijed, a Eli lagano ide prema kameri tražeći sudionika u njegov predstavi. Kamera se zaustavlja u dvoplanu Elia i stare gospođe u kojem Eli izvlaći "đavolji artritis" iz nje. Kamera se nastavlja kretati ali sada unazad prateći Elija od naprijed dok tjera zloduha iz crkve. Tu dolazi do prvog rez na Danielov krupnjak u kojem se prikaže njegova nevjerica nad cijelom situacijom. Ova scena i izgled interijera vizualno prikazuju Elijevo "rudarenje" u mračnoj staroj crkvi ne bi li uvjerio i zadobio povjerenje mještana.

Scena je osvjetljena lijevim bočnim mekanim dnevnim svjetlom koje je pojačano HMI reflektorima kroz prozore i drvene procjepe radi postizanja zadovoljavajućeg svjetlosnog nivoa, dok na desnoj strani je ostavljeno prirodno preeksponirano prozorsko svjetlo. Umjetnog dopunskog svjetla nema s čime je postignut jaki kontast i blago osvjetljeni tamni tonovi što izrazito doprinosi dramaturgiji cijele scene.

[37] **Dolly** su specijalo napravljena kolica koje se uglavnom kreću po tračnicama i na koja se montira kamera. Kad se teži stilizacijski proizvesti mirnu vožnju koriste se uglavnom dolly kolica. Kretanje je uglavnom pravocrtno ili kružno, ali smjer kretanja ovisi o tome kako su postavljene tračnice.

Druga scena u obnovljenoj crkvi je potpuno drugačija u priči pa tako i u postavi svjetla. Daniel je prisiljen kleknuti i pokajati se za svoje grijehe i Eli upotpunosti iskoristi tu situaciju da ga ponizi pred ostalim mještanima. Na stražnjem zidu iza Elia je velika rupa u obliku križa kroz koju ulazi dnevno svjetlo i daje dojam prozračnosti cjelog prostora. Strop je bio građen od muslin materijala koji je filtrirao dnevno svjetlo I nekoliko Arrimax Par reflektora koji su bili postavljeni na dizala iznad crkve.

Klimaks njihovog odnosa je smješten je u Danijelovom dvorcu u kuglani. Eli dolazi Danijelu sa poslovnom ponudom da zajedno kupe zadnje neiskopano zemljište u Little Bosotonu, gdje Danijel pristaje uz uvjet da Eli prizna da je lažni prorok i da Bog ne postoji. Nakon Elievog priznanja, koje je slično sceni Danielovog pokanjanja, na njegovu žalost Daniel ga obznani da tamo više nema nafte radi okolnih bušotina koje su iscrpile to područje. Prevareni Eli moljakanjem razbjesni Daniela koji ga naposljetku ubije.

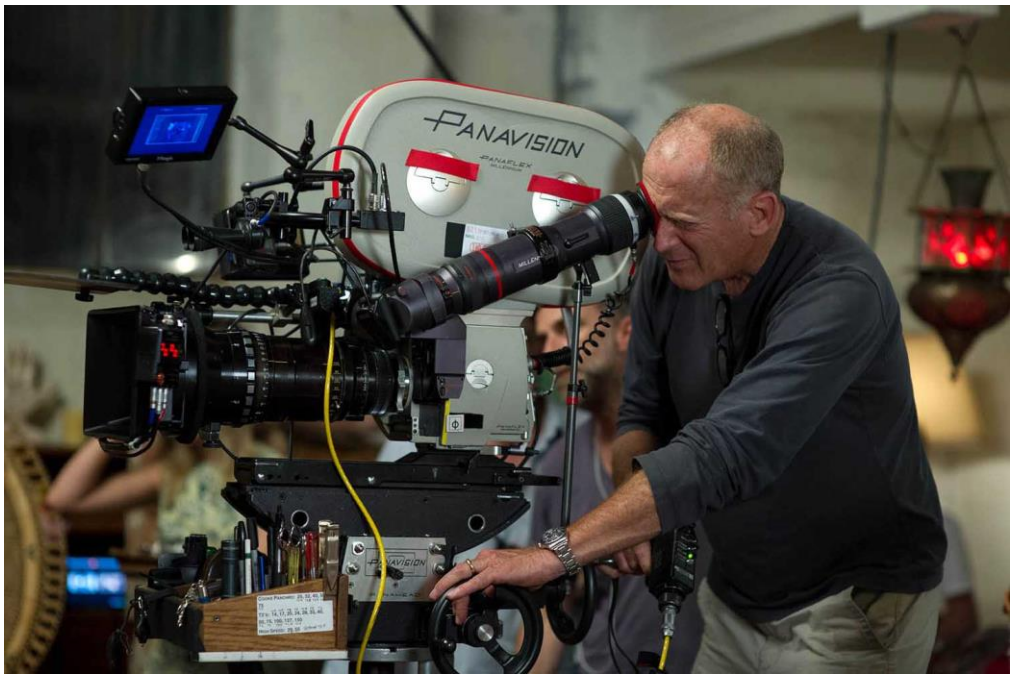
Ta lokacija je zapravo vrlo osobna Elswitu. Tijekom njegovog studija Graystone Mansion je bilo glavno sjedište Američkog filmskog instituta. Upravo je kuglana bila prostorija za snimanje zvuka. Paul je htio bijele zidove i bijeli strop po uzoru na Kubrickov film *Clockwork Orange*. Ta bjelina je stvorila odličan kontrast sa drvenim podom kuglane. Pošto se u sceni u većini kadrova vidi cijela prostorija od poda do stropa, Elswit je išao pristupom postojuče ambijentalne rasvjete, koje je pojačao sa jačim halogenim žaruljama, te ih sakrio iza svake staklene kugle na stropu, da dobije valjanu ekspoziciju. Takvo sveopče svjetlo, sterilnost scenografije i preeksponiranog izvora svjetla je vizualno pridoljelo jasnom i brutalnom kraju njihovog odnosa.

Što se tiče tehničkog pristupa i formata Anderson je htio, kao i za sve prethodne filmove, snimati sa anamorfnim objektivima u 2.39:1 formatu. Elswit je izabrao kameru[38] i koristio različite setove Panavison anamorfnih objektiva, od koji su nekolicina bili dodatno modificirani. Primarni objektivi su mu bili C-serija, E-serija Panavison anamorfnih objektiva i set Panavison Super High Speed[39] objektiva. Dan Sasaki, tehničar koji je bio zadužen za pripremu leća, je složio i prilagodio za korištenje stari 43mm objektiv koji je originalo bio od Andersonove *Pathé* kamere koju je koristio na njegovom prijašnjem filmu *Magnolia.*

[38] **Panavision Panaflex Millennium XL** je serija Panaviosn kamera proizvedena 1999. Nasljednik je Panavison Panaflex Millenium kamere koja je po dizajnu bila potpuno promjenjena od originalne Panaflex kamere iz 1972. god. Generalna težina kamere je smanjena sa 9.3kg koliko je težila originalna Panaflex kamera na 5.4 kg koliko teži Millennium XL.

[39] **Super High Speed** objektivi su objektivi sa većim otovorom blende iliti minimalnim f-brojem (f/1.2, f/1.4). Koriste se uglavnom za snimanje usporenih snimaka i u svjetlosno nižim uvjetima.

Glavne preinake koje je Dan Sasaki napravio na C- i E-Seriji , po uputstvima i željama Elswita i Andersona, su bile zamjena starih leća iz objektiva sa modernijim staklom i izmjenom nekih cilindričnih leća unutar objektiva za postizanje slike manjeg kontrasta. E-serija je optimizirana za maksimalnu preciznost, a C-seriju su napravili osjetljivijom na bljeskove svjetla po objektivu, sa nekih objektiva su micani anti-refleksivni slojevi. Anderson nije htio vrste bljeskova koji se često primjenjuju u muzičkim spotovima, već je težio kontroliranom, prirodnom izgledu slike.



Slika 17. Elswit na setu Inherent Vice sa Panavison kamerom

C-serija Panavison objektiva su se koristili isključivo za interijere, dok E-serija, koja reproducira mekšu sliku, se koristila za eksterijere da malo smekša i smanji kontarst pustinjskog ambijenta. Super High Speed objektivi su se koristili isključivo za noćne scene i za neke scene u sutonu. Stari 43mm objektiv, koji vinjetira, daje desaturiranu sliku, nižeg je kontasta i niže rezolucije se koristio za par kadrova u filmu, a se najviše je došao do izraza u kadru gdje vidimo Plainsviewa i malo dijete kako se voze u vlaku, vidno se osjeti pomak boje po rubovima slike. Isti se objektiv koristio i u par totala, makar je optički vinjetirao na površini cijelog negativa i reproducirao ne toliko oštru sliku, zatvaranjem blende Elswit je postigao prihvatljivu oštrinu.

Dnevni pregledi snimaka su se printali na vrpcu, jer Anderson nije pobornik digitalne manipulacije slike, čak se nisu radile DVD snimke dnevnog pregleda materijala, cijeli proces je rađen fotokemijskim putem. Nema nikakve digitalne intervencije na sliku, osim par intervencija npr. dodavanje naftih bušotina ili micanja modernih elemenata iz snimaka pejzaža.

6. Zaključak

Snimateljski rad Roberta Elswita u suradnji s Paul Thomas Andersonom je jedan od opusa filmova zajedničke suradnje redatelja i snimatelja koji je ostavio veliki trag u filmskom stvaralaštvu i samoj Andersonovoj karijeri. Ti filmovi su im otvorili velika vrata Hollywooda i Andersona nominirali za 4 Oscara, a Elswitu dodjelili Oscara za najbolju kameru na filmu *There Will Be Blood*.

Odnos redatelja i snimatelja ima dublji i širi smisao od same poslovne suradnje. Međusobno povjerenje i poštovanje uz naravno komunikaciju je temelj svakakog odnosa pa tako i ovoga. Nažalost na zadnjem filmu njihov odnos, kakao Elswit izjavljuje je bio poput lošeg braka i da je vrlo vjerojatno bila njihova posljednja suradnja.

No ipak Elswitovo tehničko iskustvo, predivno kadriranje i suptilan pristup svjetlu, te Andersonov neosporiv scenaristički i režijski talent, neobičan pristup rada na setu i ideje oko pokreta kamere su savršen spoj koji je stvorio filmove zapisane u vrhuncu svjetske kinematografije i mene kao snimatelja inspiriralo da se bavim filmskom umjetnošću.

Popis literature

Audio intervju s Robertom Elswitom

Jacqueline B. Frost, Cinematography for Directors: A Guide for Creative Collaboration

Blain Brown, Cinematography: Theory and Practice: Image Making for Cinematographers and Directors

https://www.thefamouspeople.com/profiles/paul-thomas-anderson-30736.php#childhood-&-early-life

https://www.uclfilmsociety.co.uk/blog/hard-eight-phantom-thread-paul-thomas-anderson-retrospective/

https://theasc.com/ac_magazine/January2008/ThereWillBeBlood/page1.html

https://variety.com/2011/film/news/libatique-aronofsky-double-vision-1118040449/

https://cinephiliabeyond.org/magnolia-paul-thomas-andersons-absorbing-mosaic-compassion-humanity-importance-forgiveness/

https://cinephiliabeyond.org/hard-eight-aka-sydney/

https://cinephiliabeyond.org/punch-drunk-love/

https://cinephiliabeyond.org/boogie-nights-paul-thomas-andersons-priceless-155-minute-film-school/