Rad s glumcem

Sikavica, Ivan

Master's thesis / Diplomski rad

2016

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:205:116840

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
Studij filmske i televizijske režije
Usmjerenje: Igrani film

RAD S GLUMCEM

Pisani dio Diplomskog rada

Mentor: Izv.prof.art. Lukas Nola

Student: Ivan Sikavica

Zagreb, 2016.

SAŽETAK

Osnovni cilj diplomskog rada pod nazivom *Rad s glumcem* je opisati jedan od ključnih poslova redatelja u procesu snimanja filma i ukazati na izazove koji se postavljaju pred redatelja u radu s glumcima. Rad se metodološki oslanja na osobno iskustvo autora i intervjue s istaknutim filmski redateljima o njihovom iskustvu rada s glumcima na vlastitim najuspješnijim filmovima. Na temelju razgovora i osobnog iskustva prikazuju se tri logične faze u nastanku filma tijekom kojih treba promišljati odnos redatelj – glumac: odabir glumaca, probe s glumcima i snimanje filma.

Ključne riječi: rad s glumcem, redatelj, odabir glumaca, probe s glumcima, snimanje filma
Keywords: directing actors, casting, rehearsal, casting, shooting

SADRŽAJ

1. UVOD 2
2. PROFESIJE 4
2.1. Profesija: Redatelj 4
2.2. Profesija: Glumac 5
3. ODABIR GLUMACA 6
3.1. Audicija 6
3.2. Odabir glumaca bez audicije 10
3.3. Glumac posjeduje karakter lika 11
3.4. Kako znati je li odabir glumaca dobar? 12
4. RAD NA ULOZI 14
4.1. Čitanje scenarija 14
4.2. Mapiranje lika 16
4.3. Povijest lika 17
4.4. Odnos prema materijalu 20
4.5. Odnos prema kameri 21
4.6. Podtekst na primjeru filma «Takva su pravila» 23
4.7. Probavanje uloge 25
4.8. Probe na lokaciji, mizanscena 28
4.9. Redateljske upute glumcima 31
4.9.1. Redateljske upute na primjeru filma “Obrana i zaštita” 34
4.9.2. Improvizacija 36
4.9.3. Koliko je proba potrebno? 39
5. SNIMANJE 40
5.1. Akcija! 40
5.2. Snimanje po knjizi snimanja 40
5.3. Repeticije 43
5.4. Gledanje u monitor, u glumce, okretanje leđa glumcima 45
5.5. Snimanje emotivnih scena 47
5.6. Kada snimanje krene u smjeru koji nije ranije dogovoren 49
5.7. Kad se stvarnost uplete u snimanje 52
6. ZAKLJUČAK 54
7. LITERATURA 55

1. UVOD

Jedan od najvećih izazova u poslu redatelja je komunikacija i rad s glumcem. Puno studenata režije upravo se u tom dijelu redateljskog posla ne osjeća ugodno. Zbog toga se nerijetko daje prednost tehničkim aspektima redateljskog posla u odnosu na psihosocijalne. Sigurnije je sakriti se iza tehničkih termina i izreza kadra, a da se pri tom ne raspravlja o najboljem načinu rada s glumcem, vođenju, smjernicama ili savjetima koji iz glumca mogu izvući najbolju izvedbu bez oslanjanja na njegovo osobno nadahnuće.

S obzirom da sam se i sam u dosadašnjem radu susreo s problemima i izazovima koji su postavljeni pred odnosom glumac - redatelj, odlučio sam pokušati pojasniti i demistificirati taj odnos, odnosno odgovoriti na pitanje koja je bila uloga redatelja pri glumačkim izvedbama kojima se divimo i čije pokrete i geste oponašamo dok ih gledamo s ekrana. U tome se nalazi snaga filma, a redateljska uloga u tome nije zanemariva.

Nije potrebno puno iskustva rada na filmu kako bi se otkrilo da se čarolija stvaranja ne događa sama od sebe. Glumci nisu roboti koji će na zapovijed redatelja stvoriti čaroliju. Kao i u svakoj profesiji, zanat treba pripremiti: osigurati adekvatne uvjete, stvoriti ambijent, uštimati orkestar, jer na koncu film ili predstavu stvaraju svi ljudi uključeni u projekt. Čak i onda kad sve djeluje savršeno pripremljeno, još uvijek nema garancije da će se čarolija na ekranu zbilja i dogoditi. I zašto su onda neki glumci negdje izvrsni, a ti isti u nekom drugom filmu su manje izvrsni? Kako postići izvanrednu izvedbu od glumca? Čija je to zasluga? Kojim metodama to postižu odnosno kako izbjeći da im u tome redatelj ne odmogne?

Budući da na fakultetu ne postoji praksa boravka na setu dugometražnog filma i mogućnost da se na djelu vidi metodologija rada profesionalaca, te zbog nedostatka stručne literature, ovaj rad pokušat će nadomjestiti tu prazninu. Uglavnom se stjecanje znanja u tom području svodi na metodu pokušaja i pogreške prilikom snimanja vlastitog filma. Stoga se ovaj rad oslanja na intervjue s renomiranim hrvatskim redateljima u čijim su filmovima glumci nagrađivani.

Za potrebe istraživanja kontaktirao sam kazališnog i filmskog redatelja Bobu Jelčića, profesora koji drži glumačku klasu na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti. Njegov film *Obrana i zaštita*, čija je premijera bila na Berlinaleu (2013.), osvojio je tri glumačke nagrade na Pulskom filmskom festivalu: dvije zlatne *Arene* za

glavne glumačke kategorije, Bogdanu Dikliću i Nadi Đurevskoj, te *Srce Sarajeva* za najbolju mušku ulogu Bogdanu Dikliću na Sarajevo film festivalu.

Razgovarao sam s Ivonom Jukom, redateljicom filma *Ti mene nosiš*, koji je premijeru imao u Karlovy Varima (2015.) i koji je za glumački nastup Helene Beljan osvojio nagradu *Breza* za najboljeg debitanta filmskog festivala u Puli.

Kontaktirao sam redatelja Ognjena Sviličića, čiji je posljednji film *Takva su pravila* (2014.) osvojio četiri glumačke nagrade – Emir Hadžihafizbegović za glavnu mušku ulogu – uključujući onu u Veneciji gdje je imao svjetsku premijeru. Za glavnu žensku ulogu Jasna Žalica, pak, osvojila je nagradu za najbolju glumicu na Stockholm film festivalu.

Svoje iskustvo podijelio je i Zvonimir Jurić, čiji je posljednji film *Kosac* (2013.) osvojio u Puli *Arenu* za najbolju mušku ulogu koju je odigrao Ivo Gregurević. Prije toga Jurićev kratkometražni film *Žuti mjesec* (2009.) je imao premijeru u Berlinu, a Lana Barić je za ulogu u tom filmu nagrađena nagradom *Breza* za najboljeg debitanta na 56. Pulskom filmskom festivalu.

Svježih dojmova s nedavne premijere u Venceciji, gdje je nagrađena nagradom FEDEORA za najbolji europski film, Hana Jušić prisjetila se snimanja svojeg prvog dugometr. igranog filma *Ne gledaj mi u pijat*.

Pri koncipiranju ovoga rada vodio sam se logičnim i ustaljenim fazama u produkciji filma koje uključuju odabir glumaca, probe s glumcima i samo snimanje filma. Uz navedene razgovore s redateljima čiji su filmovi osvajali naše najvažnije glumačke nagrade, služio sam se i odabranom literaturom i internetskim intervjuima u kojima svjetski poznati redatelji objašnjavaju svoja iskustva u radu s glumcima i pokušavaju predočiti specifične probleme s kojima se susreću.

Svoje osobno iskustvo na filmu koristio sam kao uvod u određene teme koje obrađujem, a s kojom se svaki početnik susreće pri realizaciji takvog kompleksnog poduhvata kao što je snimanje igranog filma.

2. PROFESIJE

2.1. Profesija: Redatelj

Svakog redatelja početnika u početku užasne pojam prostora na snimanju. Naime, pisanje scenarija i rad na tekstu čine dvodimenzionalan svijet, dok su boravak na setu i snimanje dio trodimenzionalnog svijeta. U tom svijetu raskoraka, treba se znati snaći, obuhvatiti svijet i kontrolirati ga. Znati upravljati odnosima među glumcima u tom prostoru, organizirati njihov posao na učinkovit i smislen način.

Švedski redatelj Ruben Ostlund priznaje da je najteži dio posla nesklad očekivanja s kojima se redatelj susreće. «Svaki dan dok ste na setu, mislite da znate što trebate napraviti, ali kada konačno vidite kadar ispred sebe, odmah shvatite da to nije onako kako ste u glavi zamislili. To je teži dio posla koji uključuje biti redatelj, jer imate iza sebe cijeli instrumentarij i plan kojeg se trebate držati.»[1]

Kada sam snimao svoj prvi film *Špansko kontinent* (2009.) bio sam jako prestrašen na setu zbog čega sam se osjećao nesigurno. Nisam znao hoću li ikada više dobiti priliku raditi novi film. Učio sam tehničke stvari kako bi barem mogao razumijeti pitanja na koja nisam imao odgovore.

U početku uvijek daješ samo tehničke upute dok ne naučiš komunicirati s glumcima, glavnim instrumentima s kojima stvaramo film. Kvalitetna komunikacija s glumcima podrazumijeva zadobivanje njihova povjerenja, upoznavanje glumaca, njihovog načina razmišljanja, alate potrebne za izvedbu, druge ometajuće i podržavajuće faktore prilikom izvedbe. Važno je shvatiti da je svaki glumac drugačiji i ima svoj način rada. Redateljeva zadaća je da shvati glumčeve potrebe i pomogne mu da obavi svoj posao najbolje što zna. Redatelj ne može naučiti glumca kako da glumi. Nema načina da izvuče od glumca nešto što on već nema u sebi kao talent. Može mu sugerirati ideje, misli i stavove i može mu stvoriti najbolje moguće uvjete i okruženje u kojem će glumiti. Redatelj mora odlučiti da li je ono što vidi zanimljivo, da li je adekvatno, nedostaje li težine, da li je vjerojatno. To su odluke koje nitko drugi ne može donijeti osim redatelja.

---

[1] Interview: Ruben Östlund By Steve Macfarlane on january 14.2015.
http://www.slantmagazine.com/features/article/interview-ruben-ostlund

2.2. Profesija: Glumac

Dok snima, redatelj je najkrhkija osoba. On se razgolićuje pred svojom ekipom, pogotovo ako se radi o nekom autorskom projektu. Ali ako kažemo da je redatelj izložen, onda možemo reći da je glumac doslovce gol. On se mora ogoljeti do kraja pred kamerom, dok je redatelj iza kamere fizički zaštićen.

Redatelj iza kamere može napraviti grimasu, glumac ne može. Ne mogu ni pobjeći, niti objasniti zašto ne mogu. Oni moraju na setu stajati svojim tijelom i svojim licem. Glumac mora odlučiti koliko je daleko spreman ići u istraživanje zajedno s redateljem. Koliko mu se prepušta da ga nosi, jer oboje imaju isti cilj. Oboje moraju moći dijeliti nelagodu koju to razgolićavanje zahtijeva. Trenuci kada se uspostavi međusobno povjerenje i kada glumac, u situaciji kada daje sve od sebe, traži potvrdu od redatelja neizmjerno su lijepi jer ih čini povezanima. Vjeruju da rade nešto dobro. I zato pomažu jedni drugima da bi uspostavili međusobno povjerenje koje je osnovica osjećaja ispunjenja u odnosu redatalj – glumac.

S obzirom da su izloženi, glumci moraju osjećati apsolutnu sigurnost u redatelja. Kako bi mogli biti opušteni, redatelj im mora stvoriti uvjete mirnoće i tišine u kojima će se oni osjećati nesputano i ugodno, znajući da im se neće ništa dogoditi ukoliko pogriješe.

David Lynch je fasciniran glumačkim poslom i tom vrstom preobrazbe koju glumci čine pretvarajući se da su netko drugi. «Morate biti u određenom stanju duha, a to stanje može se uživati i osloboditi u apstrakcijama i čudnovatom. Sve što je potrebno, jest zrnce povjerenja i rješenja, da bi sve iznenada postalo misterija. Za glumca je to nešto predivno. I glumac onda gradi u sebi priču koja će podržati to što radi. Bilo bi zanimljivo vidjeti kakve priče prave u sebi. Ali oni moraju unutar sebe napraviti nešto da bi riječi ili izgled dobili vjerodostojnost.«[2]

Glumci su doista u poziciji nekog djeteta koje traži pažnju od roditelja, u ovom slučaju redatelja. Traže konstantnu potvrdu za ono što rade i zato im je potrebno povjerenje da mogu ići do kraja. Ako ga nemaju, glumci se zatvore u sebe.

Glumac i redatelj Mathiew Kassowitz otkrio je nevjerojatnu kontradiktornost glumačkog poziva. «To je čudan posao, jer istodobno treba imati veoma izražen ego i biti veoma pokoran, što je gotovo nemoguće. No neki od njih uspijevaju.»[3]

---

[2] Lynch on Lynch, edited by Chris Rodley; Faber and Faber, 3 Queen Square London WCIN3AU, 1997
[3] Laurence Tirard: Filmske Lekcije, Lumiere&co, Meandar Media, 2011. str. 231

Kanadski redatelj David Cronenberg kaže kako za razumijevanje odnosa redatelj – glumac, moramo shvatiti kako se glumčeva i redateljeva zbilja razlikuju, odnosno nisu istovjetne. "Isprva sam glumce smatrao svojim neprijateljima, jer nisu razumijeli pritisak pod kojim radim. Ja sam nastojao film snimiti brzo, učinkovito i u okviru proračuna, a oni su marili samo za kostime, šminku i frizuru. To mi se činilo posve smiješno, ali sam s vremenom uvidio da je potpuno suprotno. Ti aspekti nisu nimalo frivolni, oni su njihovo oruđe u istoj mjeri u kojoj se ja služim kamerom i svijetlom. Redatelju je prioritet film, glumcu je prioritet lik, stoga oni nisu na istoj valnoj duljini i ne evoluiraju u posve istom svijetu, ali ako se razumiju, mogu ići u istome smjeru."[4]

3. ODABIR GLUMACA

3.1. Audicija

Da rad s glumcem počinje još od samog odabira glumca dokazuje cijeli proces kojim redatelji pristupaju pronalasku točno određenog tumača uloge koju su napisali ili zamislili po scenariju kojeg nastoje ekranizirati. Kada sam tražio klince za svoj prvi film *Španско kontinent* (2009.) imao sam u glavi približno sliku kako bi ta četiri kvartovska dečka trebala izgledati. Nisam znao gdje bi ih našao osim da organiziram audiciju.

Hana Jušić je za svoj film *Ne gledaj mi u pijat* (2016.) za lik junakinje Marijane, također imala predodžbu kako bi ona trebala izgledati, jer je htjela točno određeni tip cure. I zato nije htjela angažirati profesionalnu glumicu nego pronaći naturščika s kojim bi onda radila. "Ja sam stalno guglala te cure po netu i fejsbuku iz svih krajeva Jugoslavije po onom kako sam je ja zamislila. Bilo me je strah kako ću ju pronaći. Kad sam Miju primjetila slučajno na plaži, ona mi se odmah po izgledu učinila da bi to mogla biti ta cura. Tena me ohrabrila da ju pitam i pozvala sam ju da dođe na kasting u Zagreb. U prvi mah mi je taj eksperiment bio smiješan jer je podsjećalo na slučaj Andreje Arnold koja je glavnu glumicu za svoj film *Fish Tank* (2009.) primjetila na željezničkoj stanici."[5]

Kad je na moju audiciju tada stiglo pedesetak ljudi, različitih dobi, bio sam izgubljen. Nitko nije izgledao kao kvartovski dečko, barem ne onako kako sam ih ja

[4] Isto. str 163
[5] Iz razgovora s Hanom Jušić (2016.)

zamišljao pa sam ih na silu pokušavao ugurati u svoje zamišljene likove dajući im da odigraju neku od scena iz filma.

Redatelj John Boorman tvrdi da su to očekivane situacije u kojima se redatelj treba znati prilagoditi. "U većini slučajeva ne pronađete glumca koji bi točno odgovarao vašoj viziji lika. Tada trebate imati dovoljno zdravoga razuma i odabrati glumca koji vam se najviše sviđa pa prema njemu preraditi ulogu, prilagoditi je njegovoj osobnosti, a ne na silu pokušati glumca utrpati u već napisani lik."[6]

Nakon što sam počeo gledati snimke s audicije, počeo sam drugačije gledati glumce. Nisam više bio toliko usmjeren na njihovu izvedbu, jer mnogi od njih zbog treme i ne mogu pružiti maksimum pa su ukočeni i stisnuti. Promatrao sam njihova lica, neku zanimljivost i karizmatičnost, posebnost koju posjeduju.

Redatelj Bernardo Bertollucci kaže da je znatiželja važan element kod odabira glumaca: "Da bi došlo do valjanog odabira glumca, treba načas zaboraviti lik iz scenarija i vidjeti intrigira li vas osoba koja stoji pred vama. To je veoma važno, jer će vas tijekom snimanja upravo znatiželja koju osjećate prema tom glumcu potaknuti da istražite lik koji utjelovljuje.[7]

Mladi student Filip Detelić, koji je tada došao na audiciju, po svojoj fizionomiji i prvom dojmu nije bio moj izbor za jednog od glavnih likova. Postepeno me sve više intrigirala njegova prirodnost pred kamerom, a njegova sposobnost improvizacije govorila mi je da on vrlo lako može postati bilo koji od likova u scenariju. Njegov specifični izgled u obliku krivog nosa i boje glasa, odjednom su postali njegova prednost. Izdvajali su ga, postali su njegova posebnost**.** Ispalo je da je danas Filip izgradio karijeru na tumačenju energičnih likova iz kvarta, koji stalno plešu na rubu alkoholiziranosti i ekscesnosti.

Hana je nakon susreta na plaži, pozvala Miju Petričević i još neke cure iz agencije *Serena Pro* na audiciju. Na audiciji im je zadala jednu situaciju iz filma koja se bazirala na improvizaciji. U njoj su kandidatkinje glumile kćer koja se svađa s mamom jer je tata bolestan i treba mu mijenjat pelene, a mama to ne želi. "Na prošlim kastinzima sam naučila da je najbolje kandidatima dati situaciju u kojoj se oni najbolje mogu uživiti i da im što detaljnije opišeš situaciju."[8]

Ivona Juka je za svoj film *Ti mene nosiš* organizirala audiciju za lik djevojčice Dore. Na audiciju je došlo dvijestopedeset djevojčica od kojih je puno već glumilo u

[6] Laurence Tirard: Filmske Lekcije, Lumiere&co. MeandarMedia, 2011. Str. 66
[7] Isto str.129
[8] Iz razgovora s Hanom Jušić (2016.)

nekim filmovima, reklamama ili su kružili po raznoraznim snimanjima. «Lik djevojčice Dore je bio moj najveći strah jer su klinci u našim filmovima grozni. S takvim strahom sam ušla u pripreme, jer da nisam, mislim da bi bio grozan rezultat. Bojala sam se jer uloga Dore nije bila samo u okvirima djeteta. Nitko još nije tražio takvu ulogu, iako klinci sami imaju slična iskustava.»[9]

Klinci, mahom dvanaestogodišnjaci, su na prvom krugu audicije morali odigrati situaciju gdje se iza njihovih leđa odigrava zamišljena situacija u rasponu od smiješne do zastrašujuće, a oni na nju, bez da se okrenu, moraju nijemo odreagirati.

«Helena je prošla prvi krug. Nakon audicije vidjela sam je kako čeka tatu. Bila je jedina koja je došla bez roditelja. To je bio znak. Rekla sam joj da ima problema s artikulacijom, jer je imala visok glas i fufljala je. Bila je jako ženskasta. Suprotno od lika Dore. Ali je imala fizičko tijelo koje je fenomenalno reagiralo na zadatke. Ona je išla na dramsku sekciju u ZKM-u i s njima su do sad radili zečiće i lamentacije koje na filmu ništa ne pomažu.» [10]

Hana Jušić je na svojoj prvoj audiciji spoznala i dobru i lošu stranu naturščika. “Sve cure su djelovale kao da recitiraju u osnovnoj školi. Bile su očajne. Mislila sam: 'Pa da, ovo su naturščici, to je *Krv nije voda*, kako to uopće možeš izbiti iz njih'. Kad je došla Mia, izgledalo je kao da je to bio jednostavno njen tekst. Djelovala je prirodno. Nikad nisam vidjela da netko ide glumiti, a da se u izvedbi ne vidi razlika da li priča privatno ili glumi tu situaciju. Mia se svađala s majkom koju je glumila Čejen tako uvjerljivo da sam odmah povjerovala u nju. Dok sam radila na scenariju, mučilo me dvije godine kako ću pronaći lik Marijane. Nisam mogla vjerovati da to može tako glatko proći. Kako je bilo ljeto i tek sam počela raditi kastinge mislila sam da me čeka dugi proces traženja koji će se završiti tako da na kraju ne nađem glumicu.”[11]

Ivona Juka kaže da na audiciji pokušava lik prilagoditi glumcima, a ne njih liku. «Nije mi interesantno da svi budu isti. Ne želim vidjeti tri izvedbe iste. Želim vidjeti koji od glumaca donosi nešto novo tom karakteru. Slijedim impuls glumca, želim vidjeti kuda me on vodi. Napisani scenarij ne prepravljam, nego samo svoju viziju karaktera. Ne mijenjam rečenice. Određeni karakter može biti više kolerik, manje kolerik, flegmatičan i sl., ovisi o temperamentu glumca koji ga glumi.«[12]

Kako bi bila sigurna da se ne prenaglila u svojoj odluci i u svoj eksperiment, Hana je pozvala Miju na još jedan kasting na kojoj su opet radili scenu iz scenarija.

---

[9] Iz razgovora s Ivonom Jukom (2016.)
[10] Isto.
[11] Iz razgovora s Hanom Jušić (2016.)
[12] Iz razgovora s Ivonom Jukom (2016.)

«Bila mi je bitna scena u kojoj ona treba biti dominantna mami i bratu. U toj sceni ona mami govori da zašto ona ne bi išla čistiti po kućama. Htjela sam vidjeti može li ona imati neku karizmu i snagu, koju Mia, ovako na prvi pogled, nema. Da li se može pretvoriti u neko čudovište. Na moju sreću, ona je to užasno lako postizala. Nakon tog drugog puta odmah sam joj rekla da je dobila ulogu i da nas čeka mukotrpan rad."[13]

Ivona je u drugom krugu audicije odabrala tri curice s kojima je radila priču *Bitka kod Termopila* u kojoj Dora govori mami: "A kad ćeš se ti promijeniti?" «Tu je ona super shvaćala motivaciju. Super je izgovarala rečenice, znala je točno na koji način treba što izgovoriti, kad Natašu Janjić treba poniziti, a kad treba biti ciničan i slično. A kad sam im rekla da ih za ulogu trebam ošišati, onda niti jedna nije htjela igrati tu ulogu, već su htjele biti Dorine prijateljice».[14]

Osim za ulogu Helene, Ivona Juka je na audiciju za ostale uloge pozvala po tri provjerene glumice za svaku od tri glavne ženske uloge. Zanimljivo je da je većina glumica birala iste scene i to one koje su emotivo najjače. «Dok sam pisala scenarij jedini glumica koju sam imala u glavi bila je Nataša Janjić za ulogu Lidije. Ona mi je bila najinteresantnija da igra taj lik jer sam vidjela Lidiju fizički zgodnu. Sve glumice koje su čitale scenarij, Lidiju su vidjele kao potrošenu, ružnjikavu ženu čija se nesreća na licu vidi. Nataša se nije vidjela u ulozi Lidije, jer je smatrala da je potpuno van nje. Htjela je igrati Ives i na audiciji je bila odlična. Lana Barić je na audiciji također htjela igrati ulogu Ives. Rekla mi je na prvom susretu da ona ne bi igrala Lidiju, jer je ona takve uloge već puno igrala. I ona je tu ulogu krivo pročitala. Na probi je odigrala scenu u kojoj Ives dolazi po oca u staračk dom. Volim scene bez velikih emocija, jer s dobrim glumcima u njima puno lakše postižeš emociju nego u scenama gdje su finije male nijanse. Iako nema puno dijaloga, htjela sam ju viditi u tim reakcijama, u tom rasponu s tim malim rečenicama. Ta mi je scena bila najinteresantnija. S Natašom na audiciji čak nisam ni probala ulogu Lidije, jer sam smatrala da ona to apsolutno može odigrati. Njoj se dopao scenarij pa je rekla: 'Daj što daš'.»[15]

[13] Iz razgovora s Hanom Jušić (2016.)
[14] Iz razgovora s Ivonom Jukom (2016.)
[15] Isto.

3.2. Odabir glumaca bez audicije

Pojam kontrole na filmu je relativan u svima fazama, počevši od odabira glumaca. Nemoguće je pronaći glumca koji stopostotno odgovara liku iz scenarija, osim ako ne pišete ulogu za točno određenog glumca.

Redatelj Jim Jarmusch za razliku od uobičajenog procesa u kojem se prvo smisli i napiše priča pa se onda izaberu glumci, počinje tako što prvo misli o likovima o kojima bi pisao, misleći pritom na određene glumce. "Trudim se da pišem lik za konkretnog glumca. Često su to ljudi koje znam, tako da moji utisci o njima, čak i ako ih nisam svijestan, bili točni ili ne, ulaze u uloge koje pišem za njih. To ne znači da pišem tako da glume sebe, ali na osnovu nekih aspekata njihovih ličnosti razvijam likove." [16]

Francuski sineast Claude Chabrol kaže da on to nikad ne bi mogao. "Nikad nisam napisao scenarij imajući u glavi nekog određenog glumca jer mislim da bih u tom slučaju upao u zamku i tražio od njega da ponovo odglumi nešto što je već glumio. Kad biram glumca, najvažnije je da me zanima kao osoba".[17]

Za svoj drugi kratki igrani film *Sin* (2012.), za ulogu oca tiranina, koji radije djeluje umjesto da priča, odabrao sam glumca iz Srbije Gorana Radakovića. U Hrvatskoj ima puno glumaca, ali sam ja tražio nekog koji je nepoznat s obzirom da je uloga zahtijevala jasnu fizičku identifikaciju s glumcem jer u filmu gotovo da nema dijaloga. Tražio sam meni svježe, nepoznato i karizmatično lice čovjeka srednjih godina čije lice odaje strogoću, živost i iskustvo. Dogodilo se i da je njegov privatni život korespondirao s onim napisanim tako da sam znao da će biti čovjek koji će svojom izvedbom nadograditi napisani lik iz scenarija.

Redatelji mogu privatni život glumca u potpunosti prilagoditi karakteru lika kojeg igraju čime mogu igrati sami sebe. Zna to i redatelj Steven Soderbergh: "Svaki glumac posjeduje neku profesionalnu i osobnu 'prtljagu' pa ponekad može biti zanimljivo iskoristiti tu prtljagu u potpunosti je prenamjenjujući. Glumci to vole jer im pruža dokaz da je vaš odabir promišljen. S druge strane ima glumaca s kojima ste već radili i s kojima se osjećate ugodno pa ih svaki put iznova angažirate." [18]

---

[16] Jim Jarmusch, Interviews, edited by Ludvig Hertzberg, University Press of Mississipi / Jackson, USA, 2001. str. 158
[17] Laurence Tirard: Filmske Lekcije, Lumiere&co. MeandarMedia, 2011. str. 256-257
[18] Isto. str. 239

Desilo se da sam tijekom godina radeći svoje kratke filmove, svjesno ili nesvjesno, u njih povlačio istog mladog glumca, Matiju Čigira. Kako sam do sada snimao filmove gotovo pa istih tematskih preokupacija, u Matiji, glavnom (anti)junaku triju mojih kratkih filmova, prepoznao sam idealno utjelovljenje zbunjenog zagrebačkog dečka, šutljivog i mirnog, ali tinjajuće buntovnosti jer je rastrgan između onoga što radi i onoga što bi želio.

Redatelj Wang Kar Wai kaže da odluke redatelja nekada nisu uopće logične ili nisu vođene racionalnošću pa ih je teško objasniti. **"**Odabir glumaca posve je proizvoljan baš kao i želja: Zašto se zaljubljujemo u ovu, a ne u onu osobu? To ne možemo objasniti. Nešto učini klik i to je to. Upoznate nekog glumca ili glumicu i odjednom lik koji treba utjeloviti više nije važan. Glumac tad postaje središte vašeg zanimanja i, idealno govoreći, u ulogu unosi dimenziju koja vas toliko iznenadi da vas prisili da toliko preradite lik, pa čak i priču. Film je nešto organski što nikad ne prestaje evoluirati i rasti pa treba prihvatiti mogućnost da nas on ponese, a ne ga uvijek nastojati kontrolirati". [19]

3.3. Glumac posjeduje karakter lika

Bobo Jelčić objašnjava da je za odabir glumaca najvažnije znati koja je suština priče jer je priča personificirana kroz lik. «Na koji način se ideja filma može prezentirati kroz jedan ili dva lika, a da ona nije nametljiva, da je suštinski ono što jest. Obično to ide kroz glavni lik. Po tom određenju biraš glumce. Odnosno da li glumac već posjeduje karakteristike lika koji je napisan ili ne posjeduje pa ćeš ga ti prilagodit njemu.» [20]

Ognjen Sviličić se slaže da postoje dvije vrste filmova: oni u kojima glumci igraju likove koji oni nisu ili filmovi u kojima glumci budu oni sami pred kamerom. «Ja radim ovu drugu vrstu filmova u kojoj izvlačim osobinu glumca pred kameru. Ne tražim od glumca da se pretvara da je netko drugi, nego želim da on kao takav prolazi kroz stanja koja su napisana u scenariju. Da bi to bilo moguće, moram uzeti glumce koji imaju u karakteru neku osobinu napisanog. To ne mora biti neka osobina koja je očigledna nego neka sitnica, neki dio karaktera koji je sličan onome napisanom». [21]

Bobo Jelčić je za svoj film *Obrana i zaštita* u svojim glumcima također tražio osobine karaktera koje je napisao: «Bogdan Diklić i Nada Đurevska posjeduju te

[19] Laurence Tirard: Filmske Lekcije, Lumiere&co. MeandarMedia, 2011. str. 155
[20] Iz razgovora s Bobom Jelčićem (2016.)
[21] Iz razgovora s Ognjenom Sviličićem (2016.)

bazične repere o kojima je priča filma. Poslije razgovora s njima, došao sam do zaključka da oni poznaju materiju lika koji je napisan i u tom okruženju, zadatku se jako dobro osjećaju. U tom smislu, njima je bilo jasno tko su oni, što su oni i zašto su odabrani.» [22]

Sviličić je za svoj zagrebački film odabrao Emira Hadžihafizbegovića i Jasnu Žalicu koji su bosanski glumci. «Moj odabir je pomalo neočekivan jer sam shvatio da u Hrvatskoj nemam takve glumce i tu se ne radi o kvaliteti glumca, nego o nečem u karakteru kod Emira i Jasne što je meni odgovaralo za ovaj film i za način na koji ja radim. Problem je što se takve stvari ne mogu eksplicirati. Kada redatelj bira glumce i kada je podjela neočekivana, znači da tu postoji neki trik, nešto što samo on vidi.»[23]

Redatelji često u svojim odabirima ističu izazov kao važan motiv i element u podjeli glumaca. Bobi Jelčiću bio je cilj raditi nešto što nitko prije tebe nije radio. «Diklića sam do tog trenutka jako malo gledao u nekim dramskim ulogama, uglavnom u komedijama, u likovima s odmakom. Ja sam htio da ga pretvorim u nešto što još nije bio ili barem ja to nisam gledao. I ovo je bilo prvi puta da igra glavni lik. Nikada nije igrao noseću ulogu u nekom filmu. Nada Đurevska je pak nepoznata glumica na ovim prostorima i nije snimila puno filmova iako je nekada prije rata bila neka zvijezda u Sarajevu i u BiH. To su bili neki izazovi koji moraju biti u onom čime se ja bavim, inače nema smisla.»[24]

3.4. Kako znati je li odabir glumaca dobar?

Jedan od najvećih izazova s kojima se redatelj suočava je kako znati da je odabrao dobrog glumca. Pitao sam se to dok sam odabirao dijete za film *Babysitter*, glumca iz druge države u filmu *Sin*, redatelje koji su uskočili u kožu glumaca u filmovima *Ko da to nisi ti* i *Fantastična*, glumicu koja treba odigrati seksi scenu iako u sebi nema vidljivo izraženu crtu seksualnosti u filmu *Ko da to nisi ti*, koji se cijeli vrti oko seksa.

Redatelj Oliver Stone tvrdi da se ne mogu svi glumci prilagođavati niti mogu igrati sve što požele, iako oni tvrde suprotno. “Svaki glumac ima neke svoje parametre iz kojih ne može van. Uz mnogo rada granice se mogu i pomaknuti. No, nijedan glumac ne može odigrati lik koji on nije. U to sam čvrsto uvjeren. Al Pacino ima granice.

[22] Iz razgovora s Bobom Jelčićem (2016.)
[23] Iz razgovora s Ognjenom Sviličićem (2016.)
[24] Iz razgovora s Bobom Jelčićem (2016.)

Robert de Niro, koliko god bio briljantan, ima granice. Pokušajte ga staviti u ulogu nekog srdačnog i toplog lika pa ćete vidjeti. On to naprosto nema u sebi." [25]

Zvonimir Jurić kaže da mu je najtraumatičnije kada shvati da je krivo odabrao glumca. "Kao i većina mladih redatelja u početku sam teško komunicirao s glumcima kojima bi trebao reći uputu, bilo mi je neugodno jer ja te ljude relativno ne znam, a nešto od njih tražim, a najgore mi je kad mi se ne dopada pa pokušavam naći način da im kažem da mi nije dobro. Pa bi često radio kompromise. Ili im ne bi ništa objašnjavao ili bi glumci bili jači od mene pa bi se povukao i to je za mene bilo dosta traumatično."[26]

Dok god ne počnu glumačke probe, redatelj ne može sa sigurnošću znati je li pogriješio u odabriu glumaca. Uvijek se naknadno može odustati, ali onda ostaje pitanje da li je dovoljno vremena ostalo za pripremiti glumce za projekt. Do sada nikada nisam odustao, ali je bilo uvijek sumnje u mojim odlukama.

Redatelj Ingmar Bergman kaže da se pri odabiru glumaca vodi intuicijom. "Možda moja najveća kvaliteta je da se nikad ne opirem intuiciji. Ne idem kontra njene odluke. Tijekom godina sam naučio da dok god nisam emocionalno evolviran što inače zamagljuje prosudbu da odlučim intuitivno – ovako svoju prosudbu mogu slijediti s punim samopouzdanjem. Ali nakon što odlučite nešto intuitivno, potrebno je dalje raditi intelektualno." [27]

U slijedećoj fazi rada s glumcem na ulozi, dovodimo u vezu sve ono što smo zamislili na papiru s konkretnijom materijalizacijom svijeta kojeg nam glumci dočaravaju. Radi se o sudaru očekivanja i realizacije. Koliko je redatelj u stanju ta dva različita svijeta najbezbolnije podnijeti i prilagoditi onome što je realno moguće dobiti vrlo je individualno. To je ono što meni predstavlja najveći problem s kojim se moram boriti do kraja procesa proizvodnje filma.

Hana priznaje da je do sada rad s glumcima bio uvijek izvor frustracija. Zato se za svoj debitantski film posebno posvetila glumcima. "Ja sam u svom diplomskom filmu jako loše radila s glumcima i bila sam jako nezadovoljna. Da ne dopirem do njih ni trunčice. I još mi je bio golemi izvor frustracije koliko su te probe bile loše, nitko od njih mi nije vjerovao ni sekunde. Još mi je i producentica rekla da joj se čini da je meni više stalo do estetike nego do glumaca. I zato sam odlučila da ću uzeti naturščika i

[25] Laurence Tirard: Filmske Lekcije, Lumiere&co. MeandarMedia, 2011. str. 137
[26] iz razgovora sa Zvonimirom Juićem (2016.)
[27] Bergman on Bergman, intervies with Ingmar Bergman, by Stig Bjorkman, Torsten Manns & Jonas Sima, This Touchstone edition, 1986 str. 104

krvnički raditi godinu dana. Znala sam da ovaj film neće držati vodu ako bude lišen emocije kao u mojim kratkim filmovima."[28]

Bez obzira na poduzete pripreme, redatelj Tim Burton kaže da nikakva sigurnost u ovom poslu ne postoji. "Dobrim castingom obavili ste 90% posla u vođenju glumaca. No, onih preostalih 10% je dakako najkompleksnije. Naime, svaki glumac je drukčiji, svaki ima svoj način rada i komuniciranja i ništa vas na to ne može pripremiti."[29]

4. RAD NA ULOZI

4.1. Čitanje scenarija

Probe su uvijek korisne jer na njima nastaju najkreativnije stvari. Puno glava je pametnije od jedne i ako odaberem kvalitetne ljude, nedoumice koje sam do tada imao sigurno ću riješiti u kolektivnom razglabanju s glumcima. Oni će sigurno doprinijeti nadogradnji scenarija, dodati će nešto svoje, poboljšati će dijaloge, dati im prirodnost itd. U protivnom, ako se to ne dogodi, nešto ne valja s projektom, sa scenarijom ili s odabirom.

Kad je Bogdan Diklić bio izabran za ulogu Slavka u *Obrani i zaštiti*, Bobo Jelčić mu je dao scenarij kako bi znao što treba raditi. «Na probama sam mu davao puno veću slobodu nego što je on tražio. Ja sam tražio da neke stvari improvizira, ali se on osjećao više sigurnim kada je izgovarao tekst koji je napisan. To je više jedna starija škola glume u kojoj postoji jedno ogromno povjerenje u tekst koji je napisan bez obzira kakav on bio. Ja mu kažem: 'Pa ja sam taj tekst napisao, on ne valja', ali on nauči tekst takav kakav je napisan. Vrlo je studiozan i vrijedan, jako zahvalan glumac.»[30]

Kad sam krenuo s probama za film *Fantastična*, prvo smo iščitavali scenarij. Marija Škaričić je inzistirala na tome jer je to bio dobar način da zapamti tekst. Većina glumaca to preferira, dok ima i onih koji uče tekst doma, a na probama ga interpretiraju.

Ivona Juka je probe počela sa sve tri djevojčice koje je odabrala na kastingu, a koju od njih će izabrati, odlučit će prije snimanja. «Na probama sam s njima prolazila skoro sve scene iz scenarija. Tu smo se igrali i pričali o scenama tako da su curke postale ekipa. Sve su radile zajedno, tako da su gledale jedna drugu, sinkronizirale jedna drugu. Dok jedna govori, druga otvara usta. Vježbali smo kontinuitet. Da nauče

[28] Iz razgovora s Hanom Jušić (2016.)
[29] Laurence Tirard: Filmske Lekcije, Lumiere&co. Meandar Media, 2011. str.183
[30] Iz razgovora s Bobom Jelčićem (2016.)

ponavljajući biti iste i da znaju zašto trebaju biti iste. Ne ponavljaju zato što su loše nego zato što ću ih snimati iz različitih kuteva, u različitim planovima i da zbog montaže moraju biti isti. U tom kontinuitetu su bile nepogrešive. Za razliku od nekih starijih glumaca mogli su podnijeti kontinuitet. Kod Helene mi se sviđalo najviše da ako sve tri nešto ne mogu, sutradan bi Helena napravila najveći pomak u odnosu na druge dvije curice. Tjelesno je bila brža i spretnija od drugih, a film ne trpi sporost u reakcijama ljudi. To su male sitnice, poput ulaska kroz vrata, sjedanja na stolicu, okretanja i sl., a tako puno igraju u filmu. Bilo koji trik joj pokaži i ona će ga zapamtiti.»[31]

S obzirom da je Helena Beljan imala problema i s izgovorom, Ivona je s njom na probama radila na izgovoru, razgovijetnosti i boji glasa.

Hana Jušić počela se s Mijom Petričević, studenticom arhitekture, nalaziti jednom mjesečno u Zagrebu s obzirom da Mia živi u Sarajevu. "Kad smo krenuli raditi po scenariju, shvatila sam da dok izgovara svoje rečenice da je dobra, a replike iz scenarija izgovarala je u nekoj maniri koja je zvučala kao pjevanje. Drugi problem je bio što je stalno gledala u pod i užasno joj je dugo trebalo da digne glavu i u maniri izgovori repliku koja je kićena."[32]

Bobo Jelčić je također imao problema s Diklićevim naglaskom s obzirom da je Diklić rođen u Bjelovaru, a živi u Beogradu. Pobrinuo se da mu odmah osigura osobu koja će s njim raditi na jeziku. "Dodijelio sam mu jednog dečka iz Mostara, koji je također glumac i koji je provodio s njim vrijeme kako bi Diklić lovio tu glazbu, tu melodičnost tog jezika, a budući da je Diklić ijekavac iz Bjelovara onda mu to nije problem. To se pokazalo najboljom varijantom jer sve druge varijante da mu netko npr. akcentira naglaske, djelovale su mi previše školski.«[33]

Braća Dardenne u svom filmu *Deux jours, une nuit* prvi put su radila s nekom velikom glumačkom zvijezdom. Dotad su isključivo radili sa naturščicima. "... Glumac koji je već priznat i cijenjen zna da je dobar glumac. Netko poput Marion može doći do pozicije da se skriva iza tehnike jer se ne želi pokazati ranjivom. Ali to predstavlja prepreku za karakter koji igraju. S druge strane, glumci bez velikog iskustva dolaze na snimanje s osjećajem da samo moraju biti svoji. I to također nije dobro jer postoji mnogo sitnica- detalji i navike - koje imaju u stvarnom životu, a koje nemaju svrhu za

[31] Iz razgovora s Ivonom Jukom (2016.)
[32] Iz razgovora s Hanom Jušić (2016.)
[33] Iz razgovora s Bobom Jelčićem (2016.)

karakter kojeg igraju u filmu. Stoga moraju moći pustiti takve stvari od sebe i možda uspijeti ne biti previše oni sami.“[34]

4.2. Mapiranje lika

Atom Egoyan, kanadski redatelj zna koliko je bitno da glumac prođe cijeli scenarij i razumije ga prije nego ga treba interpretirati. “Ne možete samo dovesti glumce na set i računati s tim da će oni shvatiti gdje se scena smješta na razini filma. Zato su potrebne brojne probe i s glumcima treba propitivati motive, zašto se likovi ne uspijevaju primjerice izraziti. Na koncu da bi znao komunicirati s glumcem i znao postaviti scenu, treba shvatiti psihologiju svojih likova.” [35]

Ognjen Sviličić inzistira da svi glumci u filmu na probama prođu cijeli scenarij. na probama. «Kako se film ne snima linearno da kad se vrate u neku scenu da znaju što je bilo prije, a što je poslije. Užasno je bitna priprema da ako je film povezan emotivno i čija radnja je linearna ima neki progres, jako je bitno da glumac zna što je bilo prije, a koja scena će biti poslije kako bi svoj nivo emocija namjestio».[36] S time se slaže i Alejando Gonazeles Inarrittu koji kaže da “voditi glumce znači dati im na znanje koji je emocionalni cilj njihovog lika u pojedinoj sceni. “[37]

Jedna od bitnih svari koje su Igor i Mare postavili na početku proba filma *Fantastična*, odnosno nakon čitanja scenarija: “Ajmo raščlanit scene, pa razgovarat o emocijama koje su u scenariju prezentirane ili trebaju biti prisutne? Da vidimo da li su prisutne i ako jesu da li su jasne? “

Na svom prošlom filmu “Dva sunčana dana”, Sviličić je shvatio što je glumcu za njegov lik najvažnije. “Talijanska glumica Maya Sansa je prvo što me pitala nakon što je pročitala scenarij: «Gdje je klimaks?» To je za glumca najvažnija informacija. Onda se ona namjestila do toga trenutka. Tako sam ja sad i Emiru rekao: Čuj klimaks ti je kad pretučeš klinca, kad ti odlučiš da li ćeš ga još jedanput udarit tako da ga ubiješ ili ne. To mu je bio znak, da do tog trenutka, njegov lik ne smije mijenjati svoju poziciju.»[38]

Sličnu stvar radila je i Hana Jušić s Mijom nakon što su prošli kroz cijeli scenarij. “Mene je bilo užasno strah da ona ne bude u svakoj sceni ista i da svaka scena

[34] The Dardenne brothers on their new masterpiece, *Two Days, One Night* by A.A. Dowd Jan 13, 2015 http://www.avclub.com/article/dardenne-brothers-their-new-masterpiece-two-days-o-213661
[35] Laurent Tirard: Filmske Lekcije, Nouveau Monde editions, Paris 2009, MeandarMedia, Zagreb str. 266
[36] Iz razgovora s Ognjenom Sviličićem (2016.)
[37] Laurent Tirard: Filmske Lekcije, Nouveau Monde editions, Paris 2009, MeandarMedia, Zagreb str. 369
[38] Iz razgovora s Ognjenom Sviličićem (2016.)

nije jedno te ista emocija. Da ona nije robot koji je cijelo vrijeme namrgođen. Tako da smo prolazili kroz scenarij i ona si je pisala na svom primjerku scenarija kakva tu treba biti emocija. Utvrđivali smo te emocije. Ovdje bi se Marijana trebala nasmijati, ovdje bi trebala imati neku nježnost, a sve kako bi razbili tu monotoniju njenog lika koji je kao terminator. Možda to ovako djeluje izvana mehanički, ali se nadam da to nije tako ispalo."[39]

Da svaki glumac ima svoje metode i načine priprema uvjerio sam se na probi sa Marijom Škaričić i Igorom Kovačom kada me Igor pitao: "Reci mi do kuda traje kadar?" Nije mi bilo jasno zašto me to pita. "Tako da mogu znati kako da raspodijelim snagu". Zvučalo mi je kao sportaš koji se sprema na utrku, pa zavisno o metraži koja je pred njim kalkulira kada će potegnuti zadnje atome snage. Mariji, primjerice, to nije bilo uopće bitno.

Nakon što je sa glumcima u scenariju definirao ključne točke, Sviličić kaže da su ih onda gradirali. Važna razlika Emirove i Jasnine uloge je u muškoj i ženskoj energiji. «Muška energija u filmu se vodi temom filma, principom radnje u kojoj Emir u filmu traži klince koji su prebili njegovog sina, dok je Jasna vođena idejom filma. Ona je imala drugačiju tehniku. Ona ovisi koja je emocija vodi. U toj ideji filma, Jasna nije tražila kako bi se ona ponašala nego način kako ona mrzi ili voli nekoga u toj sceni. Njoj su ubili dijete i ona traži osvetu zbog toga. Te dvije energije muška i ženska su uvjetovale princip rada. Jedna lik je vodio temu filma, a drugi lik je vodio ideju filma koji se, naravno, u zagrljaju spoje na kraju. Tema i ideja se uvijek u nekom klimaksu scenaristički moraju spojiti na kraju.»[40]

4.3. Povijest lika

Bobo Jelčić je probe počeo prvo samostalno sa Bogdanom Diklićem. Deset dana po dva, tri sata ujutro i navečer gdje su radili na njegovoj ulozi. «Nismo čitali tekst nego smo ga mapirali. Radili smo psihološki background njegova lika gdje bi mu ja postavljao razna pitanja, a on morao odgovarati. Da li je on bio bolestan? Zašto da ili zašto ne? Uspostavljali smo neku psihološku mapu lika, a i mapirali smo lik kroz scenarij. Šta je bitno po scenama, što treba naglasiti i tako do najsitnijih detalja. Da vidim kako reagira i da li on ima neku ideju. Da vidim da li je razumio, da mi odmah

[39] Iz razgovora s Hanom Jušić (2016.)
[40] Iz razgovora s Ognjenom Sviličićem (2016.)

pokaže u nekom površinskom sloju bez odlaganja. Da vidim da li je to gore ili dolje, da li je to podigravanje ili naglašavanje. Uglavnom mi smo na tim probama razradili taj lik do najsitnijih tančina znači prije nego smo ušli u probe sa drugim glumcima.»[41] I Judith Weston tvrdi da je najbolji način režiranja glumaca u formi postavljanja pitanja Upute u obliku: glagola, činjenica, slika, primjera i fizičkih radnji funkcioniraju najbolje u formi pitanja prema glumcu. Misliš li da je ... “ [42]

Ognjen Sviličić je puno o povijesti likova pričao sa Emirom Hadžihafizbegovićem koji kao i većina glumaca to radi kao dio svoje glumačke pripreme. «Primjerice, Emir glumi oca koji vozi autobus i on recimo mora znati kako se taj lik ponaša u situaciji kad mu netko odvali šamar. Iako se to konkretno ne dogodi u filmu nego obrnuto, njemu je bitno znati za kreiranje njegovog lika. Kako bi se on ponašao da se to dogodi. Mora znati sve o svom liku. U ovom slučaju Emir sam radi na razvoju svoga lika. To je njegova tehnika.» [43]

John Cassavetes je bio poznat da nije htio govoriti glumcima kako da odigraju svoje uloge jer je htio da glumci sami otkriju svoje karaktere kako bi postali dio njih. Htio je svježe, nevođene i emocionalno iskrene uloge. [44]

Emirov lik Ive u filmu «Takva su pravila» i Diklićev lik Slavka u «Obrani i zaštiti» zapravo su jako slični likovi jer oba dijele isti strah s kojim žive. «Emir igra čovjeka koji je cijeli život proveo u strahu od komunizma. Razvan Radulescu je komentirao da je komunizam u kostima tih likova jer imaju taj strah od institucija i to se osjeti u njihovim pokretima. Ljudi iz istočnog bloka smijali su se na Emirove postupke jer su ih prepoznavali u svojim očevima, djedovima, stričevima. Emiru je to bilo prirodno jer dolazi iz ovog područja, a isto tako može prenijeti drugima da to mogu razumjeti..»[45]

Hana Jušić ne pridaje previše pozornosti povijesti svojih likova, iako to voli raditi zbog druženja s glumcima i pričanja o ulozi. “Neki glumci na tom inzistiraju, ali ja nikada nisam vidjela razliku. Karla Brbić to voli raditi. Govorila bi: “Sad bi Marijana ovo napravila”, “Šta bi bilo s njom da to napravi ili da to napravi ovako?” Glumci govore da moraju znati zašto to rade ili naprave neku veliku filozofiju oko toga. Glumac je ili dobar ili nije. Može imati ne znam kakvu filozofiju lika, ako to ne vidiš u kadru.

[41] Iz razgovora s Bobom Jelčićem (2016.)
[42] Judith Weston, Directing actors: Creating memorable performances for film and television. Judith Weston, 1996. str. 47
[43] Iz razgovora s Ognjenom Sviličićem (2016.)
[44] Judith Weston, Directing actors: Creating memorable performances for film and television. Judith Weston, 1996. str. 47
[45] Iz razgovora s Ognjenom Sviličićem (2016.)

Nemam dojam da takve stvari pomažu. Imam osjećaj da to kako netko gleda, kakav ima izraz lica ili kako izgovara repliku da je to nešto puno vanjskije, fizičko nego što je povezano sa psihologijom. Kao što ti za nekog čovjeka misliš: "Vidi kako je mudar i karizmatičan, kako mu u očima vidiš da sve kuži", a onda ga upoznaš i razočaraš se."[46]

Zvonimir Jurić kaže da poštuje takvu vrstu rada, ali da njega osobno takva vrsta rada umara i da je odustao od povijesti svojih likova. "Nekima to vrijedi, ali meni to ne treba. Puno mi je draže da prolazimo tekst i pričamo. Ne radim ništa osim teksta. To ti je meni dosta. Nema pisanja likova, odgovaranja na pitanja, izmišljanja scena i sl. Nemam od toga ništa, jer imam povjerenja u sebe i svoje oko da mogu prepoznati da li je scena glumački i izvedbeno dobra ili nije i onda s jednostavnim uputama popraviti. Naprosto mislim da imam za to talenat."[47]

Ivona Juka tvrdi da takve stvari glumci ne vole jer ih opterećuje, znaju da to neće biti u šnitu filma. «Mi pričamo o tome. Dovoljno je da o tome razgovaraju. Ne reagiraju o tome s oduševljenjem. Nitko od njih nije pokazao želju za nekim istraživanjem prošlosti svojeg lika. To je prirodnije amaterima. Glumcu je bitnije da radi na tekstu i kamo će ga to odvesti. Više ih zanima neki hint, priča, tekst, film, nešto što će ih inspirirati. S Natašom sam pričala o konkretnim slučajevima zgodnih cura koje su našle problematične tipove i zeznule si život. One su ti inspiracija, ne imitacija. Kao i moja sestrična koja svoju kćer nije tukla, ali ju je znala primati za jaknu i gurati. Takve stvari su nam bila inspiracija za konkretne scene. Konkretan primjer je Nataši bolje pomogao nego slaganje neke priče. Primjerima bolje objasniš povijest lika nego da se radi velika studija šta radiš prije ili poslije.»[48]

Jedan od načina na koji redatelj može razgovarati s glumcima je da pomoću slika komunicira s njima. Bernardo Bertollucci je prije snimanja filma "Posljednji tango u Parizu" odveo Marlona Branda na izložbu Francisa Bacona u Grand Palais da se inspirira slikama. "Pokazao sam mu sliku koju vidimo na špici filma. To je portret koji se doista čini figurativnim. No ako ga dovoljno dugo promatrate, on počinje gubiti na naturalizmu i postaje ekspresijom onoga što se događa u utrobi autora, u njegovu nesvjesnom. Rekao sam Marlonu: "Vidiš li ovaj portret? Htio bih da generiraš istu količinu boli." To je gotovo jedina – u svakom slučaju glavna – smjernica koju sam mu za taj film dao. Često tako funkcioniram, s pomoću slika, jer mi one omogućuju da

[46] Iz razgovora s Hanom Jušić (2016.)
[47] Iz razgovora sa Zvonimirom Jurićem (2016.)
[48] Iz razgovora s Ivonom Jukom (2016.)

komuniciram učinkovitije nego riječima.“ [49] Ingmar Bergman priznao je što mu je rekla glumica Ingrid Thulin koja je glumila u mnogim njegovim filmovima. “Kada mi počinješ objašnjavati ulogu, ja ne razumijem ništa od onoga što hoćeš. Ali kada ne pričaš sa mnom, tada točno znam što želiš od mene.” Takva je najčešće i komunikacija između mene i glumaca.“[50] Judith Weston se slaže da redatelji koji mogu komunicirati s glumcima u slikama mogu natjerati glumce da naprave bilo što. Zato glumcu može više pomoći evociranje neke upečatljive slike nego psihologiziranje. [51]

Hana Jušić je za demonstriranje junakinje Marijane, umjesto objašnjavanja, Miji radije pokazivala svoje omiljene filmske likove koje karakterizira iznimna snaga. “Ja sam njoj pokazivala “Boys don’t cry” i “Winter’s bone” kao neke moje reference kojom joj dam do znanja da bi htjela da njen lik ima tu kvalitetu. Znala sam se nekad na te likove pozvati. [52]

4.4. Odnos prema materijalu

Bobi Jelčiću je najvažnija stvar i u kazalištu i na filmu da materijal koji proizvodi glumac dolazi iz njega, a ne da slijepo sluša bez razumijevanja. U protivnom iz njega ne dolazi nikakva kvaliteta. «Glumac mora misliti svojom glavom. Da misli i proizvodi nešto što je emotivni materijal, a da to dođe iz njegovog odnosa prema materijalu, a ne iz mog jer onda to nema nikakve veze. Glumac materijal faktički treba preraditi u sebi da bi stvorio neku vrijednost i da bi meni ponudio nešto što ja mogu reći: «Joj, pa ovo je super ili joj, ovo ne valja ništa.».[53]

Zvonimir Jurić puno je fleksibilniji u shvaćanju glumačkog procesa. “Ne znam da li glumac mora shvatiti ono što proizvodi. Nisam veliki pobornik toga. Naravno da bi bilo bolje da shvaća, ali što ako ne shvati pa ipak proizvodi sve to što je dobro. Baš me briga da li je glumac shvatio ako daje rezultate.” [54]

Hana kaže da je imala nevjerojatnu sreću da je Mia razumijela scenarij kao svoj. “Osim što ima prirodni talenat, najveća tajna je da nakon što je Mia pročitala scenarij, osjećala ga je bliskim sebi jer joj je lik bio osobno blizak. Ona je taj scenarij pokazivala

[49] Laurence Tirard: Filmske Lekcije, Lumiere&co. MeandarMedia, 2011. str. 128
[50] Bergman on Bergman, interviews with Ingmar Bergman, by Stig Bjorkman, Torsten Manns & Jonas Sima, This Touchstone edition, 1986, str. 56
[51] Judith Weston, Directing actors: Creating memorable performances for film and television. Judith Weston, 1996. str. 43
[52] Iz razgovora s Hanom Jušić (2016.)
[53] Iz razgovora s Bobom Jelčićem (2016.)
[54] Iz razgovora sa Zvonimirom Jurićem (2016.)

svojim prijateljicama i one su govorile: "Pa ona je taj scenarij pisala po tebi!" Da je ta identifikacija s likom imala veliku sličnost je stvarno nevjerojatna sreća. Da ja na plaži ugledam ženu koja se može do te mjere identificirati s tim likom. Prebizarno. Taj scenarij joj je bio bliži nego devedeset posto ljudi koji su ga pročitali. Ona je u sebi tu curu znala, svaku njenu emociju je mogla razumijeti, na isti način kao i ja koja sam to napisala. Ona je taj lik izvodila po sebi, onako kako bi ona to napravila. Znalo se desit da ja njoj dajem neku redateljsku uputu, a ona bi meni rekla da Marijana to ne bi nikad napravila ili to ne bi rekla. Šminkerica ju je uvjeravala da bi Marijana trebala imati prljave nokte i biti ne depiliranih nogu, a ona bi joj odgovarala da Marijana radi u bolnici i ona nije prljavica, da ona sve radi ispravno. Taj lik je zaživio u njoj kao i u meni i kako je taj lik ispao u filmu je najviše njena zasluga. Uz osnovnu prirodnost koju naturščik mora imati, a koju je Mia imala, to je bila najveća sreća za mene."[55]

4.5. Odnos prema kameri

Bobo Jelčić kaže da mi ne snimamo film radi glumca kao u Hollywwodu nego je glumac sredstvo da bi se ispričala priča. «Zato glumac mora znati zadatak koji mu daje uloga. Koji je to zadatak? Znači, tužan si zbog toga, ajde da vidimo zašto i šta to ilustrira. Tužan čovjek može glumiti da je ok, može biti devastiran, tražimo reakcije. Konkretnosti nikad dosta. Gdje si bio prije jednu minutu. Jesi bio na WC-u ili si pio. To su važne stvari. Konkretiziraš maksimalno svoju situaciju. Ti si onda automatski racionalan u jednoj poziciji koja je emotivna. Racionalnim putem dođeš do emotivne pozicije i onda iz nje funkcioniraš u sceni.» [56]

U današnjem suvremenom svjetskom art filmu prevladavaju filmovi suzdržane glume, hladne, bez velike ekspresije. Glumac ne mora raditi jake emotivne reakcije jer se taj kontekst slaže mehanički u montaži, pomoću muzike. Zato filmska gluma nastaje i u montaži. Bobo Jelčić kaže da je zato danas klasično glumačko proživljavanje po Stanislavskom totalno «passe», »old fashion». «Ti bi faktički trebao biti koncentriran tri sata na istu emociju što te zapravo može odvesti stvarno do ludila, a ničim ti ne garantira da će ta emotivnost biti vidljiva na ekranu. Psihološko uživljavanje je jako sklizak teren jer je emocija potpuno neuhvatljiva. Zato danas, odnos prema kameri mora biti prije svega racionalan, puno više nego emotivan. Da ti točno znaš što to jest i da to

[55] Iz razgovora s Hanom Jušić (2016.)
[56] Iz razgovora s Bobom Jelčićem (2016.)

znaš proizvest. Koje su to sile koje te pozicioniraju u jedno psihološko emotivno stanje da bi u sceni bio sa svim onim backgroundom koji nosiš iz prošlih događaja i da bi znao funkcionirati točno onako kako ta pozicija propisuje. Ta su pitanja puno više prisutna nego da se ufuraš u neku situaciju čekajući da ta točka ufuravanja kad tad dođe.»[57]

John Cassavetes govori da ako rad filmu nije iskustvo, onda ga se ni ne isplati snimati. «Iskustvo stvaranja filma dragocijenija je od filma samog."[58] Na snimanju Cassavetesovih "Lica", zvijezda nijemog filma Dorothy Gulliver, na nagovor Cassavetesa morala je glumiti sa stolicom. Michael Ventura je bilježio cijeli proces snimanja filma. "John je platio vrpcu iz vlastita džepa kako bi snimio desetominutnu igru između te žene i stolice. Žena bi počela prvo dodirivati leđa stolice, potom rub sjedala i na kraju se zavalila u nju. Punih deset minuta, a da nikome nije bilo jasno ulazi li ta scena u film ili ne. Ali scena će se osjetiti u filmu na drugi način, putem utjecaja što ga je to iskustvo izvršilo na nju. [59]

Bernardo Bertollucci je na snimanju "Posljednjeg tanga u Parizu" u sceni u kojoj Marlon Brando leži na krevetu i govori Mariji Schneider anegdote iz svoje prošlosti, primijenio pravila "cinema verite" na svijet fikcije. "Rekao sam mu: "Ona će ti postavljati pitanja, a ti odgovaraj što želiš." I on je počeo govoriti sve te prilično uznemirujuće stvari, a ja sam tad, iako redatelj, bio poput gledatelja, odnosno nisam znao laže li ili govori istinu. To je uostalom, jedna od prvih stvari koje sam rekao Marlonu. Rekao sam mu da želim da skine masku "Actors studija", da želim otkriti što je iza nje. Poslije smo razgovarali o tome pa mi je uz vragolast osmijeh rekao: " Ah, zar ti doista misliš da sam ono što sam ti pokazao u tom filmu bio ja?" Naravno da nemam pojma, ali to i jest čudesno."[60]

Kada je na snimanju filma "Ko da to nisi ti", Zvonimir Jurić u sceni u kojoj ispovijeda svoju seksualnu maštariju, počeo izgovarati rečenice seksualne žudnje, one su djelovale jako iskreno jer ih je Zvone izmišljao na licu mjesta pa su svima nama na setu djelovale stvarne jer su dolazile iz njega. Svi smo povjerovali u njih.

Proces na koji način glumci sebi objašnjavaju igranje uloga, razumiju samo oni. Sviličić zna da im je teško biti koncentriran stalno na lik. «Glumac se vrlo brzo izbaci iz kolosijeka jer je to stvar koncentracije. Teško je glumiti nekakav lik, teško se svaki put ponašat kao vozač autobusa i imat to u vidu. Ne znam uopće kako glumac to sebi

[57] Iz razgovora s Bobom Jelčićem (2016.)
[58] Michael Ventura: Cassavetes directs: John Cassavetes and the making of Love Streams, Pozitiv film, Zagreb 2011, str. 206
[59] Isto. str. 206
[60] Laurence Tirard: Filmske Lekcije, Lumiere&co. MeandarMedia, 2011. str. 129

objasni. Ja mislim da kad dođe do malog gubljenja da se glumac izvukao iz kolosijeka i onda ga morate vratiti.«[61]

U sceni *Obrane i zaštite* u kojoj Slavko traži od portirice (glumica Selma Alispahić) da mu pozove Dragana, cijela je pažljivo iskonstruirana i primjer kako je od racionalnih elemenata dobivena tenzija, a da se na sceni nije radilo ništa emotivno. «Svaka situacija i u kazalištu i na filmu je fiktivna i lažna. Čim ona nije stvarna situacija, ona je kao tehnički organizam, simulacra, kao kazetofon. Sastoji se od nekih dijelova koje ti moraš na neki način obraditi i koji nisu autentični i zato nema emotivnog. Zato nema uživljavanja, zato je sve racionalno. Stvar odluke i dogovora. Da on bude pasivan, a ona aktivna, službena, znači bez emocija, to je racionalni dogovor. I onda kad mu kažeš još jednu stvar i još jednu stvar, onda glumac to skupi i shvati da to konkretizira njegov zadatak. Uvijek sa glumcem radi praktično, daj im praktične upute.»[62]

4.6. Podtekst na primjeru filma «Takva su pravila»

Sviličić je scenarij za *Takva su pravila* pisao dugo zbog čega je on jako precizan, što može biti i prednost i mana. «S obzirom da je napisan jako striktno, on je u sebi imao dosta podteksta koji se ne izgovara, ali je prisutan u tekstu. [63]

Judith Weston govori kako je podtekst užasno bitan jer drugačiji podtekst daje različito izgovaranje teksta. «Podtekst je ono što karakter zbilja govori, ono što misli. Nekada kažem glumcima da sve što govore je o seksu, ali ne na glas nego da je prisutan u podtekstu. Namjera nije da scena bude o seksu, nego da glumci budu što više aktivni i zainteresiraniji za scenu i za međusobnu igru.» [64]

Sviličić je htio da Jasna i Emir pričaju suprotno od onog kako se osjećaju. «Ta vrsta podteksta je jako bitna za glumce da znaju što je nerečeno u tekstu, u sceni, a ne što je rečeno, jer je tekst zapravo vrlo jednostavan, ali je pun podteksta koji su oni osjećali cijelo vrijeme dok su izgovarali tekst. Oni su intuitivno to cijelo vrijeme znali i zato je rad na ovom filmu bio jako lagan jer nisam morao svaku rečenicu objašnjavati

[61] Iz razgovora s Ognjenom Sviličićem (2016.)
[62] Iz razgovora s Bobom Jelčićem (2016.)
[63] Iz razgovora s Ognjenom Sviličićem (2016.)
[64] Judith Weston, Directing actors: Creating memorable performances for film and television. Judith Weston, 1996. str. 125

nego su vjerovali svojoj intuiciji. Oni su zapravo intuitivno razumjeli ono što sam ja dosta vremena potrošio pišući. Zato su na probama bili izuzetno točni.» [65]

Tijekom cijelog filma glumci su stalno koncetrirani na fizičke radnje: kuhanje, gledanje televizije, odlaske u bolnicu, borbe sa štednjakom, posjetama i sl. koje ih stalno odvlače da ne budu sami i pokazuju emocije. «Ono što je osnovno, a što je zapravo scenaristički postupak i glumcima omogućava igru je da postoji sukob. U svakoj sceni postoji neki sukob u kojem se Emir i Jasna igraju s podtekstom. Glumci su inače zahvalni pa oni to mogu odigrati i bez toga, ali im je puno lakše ako imaju neki sukob. To mogu biti male stvari poput šalice za koju Jasna tvrdi da je prljava, a Emir tvrdi da nije. Onda on misli: Aha, tebi se ne sviđa kako ja perem šalice,itd. Znači postoji neki njihov unutarnji sukob koji se manifestira na čašu koja nije oprana ili scena u kojoj Emir kupi paprike za koje Jasna misli da su preskupe. Ona mu zapravo želi reći da je on nesposoban i da ignorira sve životne činjenice koje im onemogućavaju da oni zapravo žive bolje. Sad to možda zvuči pretenciozno i koliko se to iščitava na van, ne znam, ali je bitno da glumci to znaju, da mogu igrat tu scenu.»[66]

Za scenu kada Jasna i Emir primaju telefonski poziv da im je sin umro bila je velika nepoznanica za Sviličića kako ju odigrati. «Veliku ulogu u motivaciji glumaca je odigralo to što su i Emir i Jasna iz Bosne i što imaju to iskustvo rata iza sebe: Jasna u Sarajevu, a Emir u Tuzli. Oni su vidjeli ili su znali kako je to kad netko nazove i kaže: Evo snajper je ubio nekoga. To je iskustvo koje su oni, ili imali sami (a to ne znam jer nismo razgovarali o tome) ili su znali preko nekoga. Imali su iskustvo primanja takvih vijesti iz rata. Oni su to znali kad su igrali u scenu. Pitao sam što se događa u takvim trenucima i rekli su mi da ti nisi spreman prihvatiti tu činjenicu.» [67]

U sceni kada se pojavljuje cura od sina i pokazuje snimku napada Jasni i Emiru, također postoji podtekst. «Ta scena ima podtekst roditelja koji se srame da njihov sin ima curu. Na neki način je taj strah od institucija sad preseljen na strah od neke normalne komunikacije. Možda bi u Danskoj roditelji pitali curu jeste li vi koristili kondome, a ovi u Hrvatskoj pitaju hoće li coca colu, čaj i sl. Zato taj konobar pridonosi da im smeta i gnjavi sa detaljima.»[68]

«Scena u policijskoj postaji je neka vrsta generacijskog jaza. Tu ima dosta politike. On je neki moderni policajac, a oni su navikli na policajce komunističkog tipa koji imaju tu ljudsku dimenziju solidarnosti. Mladi policajac se međutim drži moderne

[65] Iz razgovora s Ognjenom Sviličićem (2016.)
[66] Isto.
[67] Isto.
[68] Isto.

liberalne procedure koju oni očito ne shvaćaju. Zato je to sukob između današnjeg društva i totalitarnog koje bi za moje likove bili vjerojatno bolji od današnjeg gdje ne postoji taj element brige ili sućuti. Da li je to tako ispalo ne znam, ali oni su igrali scenu na taj način.[69]

Scena u kojoj rodbina dolazi izraziti saučešće Emiru i Jasni odigrana je iz ovdašnjeg mentaliteta. «Poznavajući mentalitet u kojem je kod žena to još dozvoljeno pa one mogu malo pustit suzu, muškarcima to nije dozvoljeno. To su odigrali iz našeg balkanskog mentaliteta koji je nama svima poznat. Glumcima je to najlakše odigrat.»[70]

4.7. Probavanje uloge

Metode i opseg proba razlikuju se od redatelja do redatelja. Ali svi redatelji, prije ili kasnije, nakon teoretiziranja uloge traže od glumaca da pokažu i primjene ono o čemu su pričali. Bobo Jelčić kaže da svaka priča o ulozi mora biti i praktična.

«Bitno je da se konkretizira što je moguće prije pa makar to bilo u početku i loše. To je razmišljanje o ulozi na jedan praktičan način, a ne samo razmišljanje o ulozi. To o čemu mi pričamo se mora vidjeti. I kazalište i film su praktične stvari.»[71]

U početku kada se nalazila sama sa Mijom, Hana je sudjelovala u probama glumeći sve likove. «Bilo mi je jasno da ja ubijam scene sa svojim replikama pa sam zamolila Nikšu Butijera da se počne s nama nalaziti. Mia je imala neki strah od njega jer je bio poznat glumac i to ju je dosta ustrašilo, a s njim je morala imati scene opuštenosti. Mislim da je naturščicima najteže izvodit scene opuštenosti i veselja, kada se smiješ i govoriš neke gluposti. Kada glumac ide izgovarat neku dosjetku, opservaciju koja nije glumčeva primarna ideja nego redateljeva, onda to uvijek zvuči artificijelno. Mia je imala najveći problem u tim scenama s Nikšom gdje njih dvoje leže u krevetu i zafrkavaju se ili gledaju televiziju i onako su opušteni i veseli, prvenstveno jer pred Nikšom nije bila nimalo opuštena. Problem joj je bio i s elementima koji su meni bili smiješni, ali prdeži i proljevi nisu njen smisao za humor. Teško joj se bilo smijat na te stvari kad joj to nije privatno smiješno. I tu smo se stvarno mučili. Bila je dosta nervozna i osjetila sam da joj ja idem na živce i da joj cijeli proces počinje ići na živce.

[69] Iz razgovora s Ognjenom Sviličićem (2016.)
[70] Isto.
[71] Iz razgovora s Bobom Ječićem (2016.)

Kao da si je mislila da ona očito nije dovoljno dobra, da je možda greška što je to prihvatila, a da sam ja pogriješila što sam je izabrala." [72]

Bobo se puno posvetio Nadinoj najzahtijevnijoj sceni, onoj u kojoj psuje na Diklića jer više ne može trpjeti njegovo zanovijetanje i kukavičluk. "Probao sam s Nadom raditi na tome da to ne bude bijes nego protest, ne vikanje nego prijezir. Da te odlučnost i definitivnost njezinih riječi odsijeku. Na probama smo radili na koji način da izlazi ta njena emotivnost. Da nikad ne izlazi u toj svojoj punini emocije nego da izlazi kao probušena guma na biciklu. Da ne ispušta cijeli zrak nego pomalo. Diklić je u toj sceni samo sjedio, nije imao ništa. On je samo reagirao. Onda ona proba i ja vidim da ona osjeti što je to i što ja zapravo želim. Glumcu može biti jasno kad s njim razgovaraš, ali u provođenju toga, u ilustraciji, vidiš da mu nije jasno. Jedna je stvar pojmit nešto, a druga je stvar to izvest. To čak ne mora biti glumčeva krivnja nego naprosto nije još ta informacija saživjela u njemu da bi mogao proizvesti emociju. Ne može proizvodit emociju nešto što nije tvoje ili do kraja tvoje. Onda ja odmah tražim da mi se to izvede da vidim da li je ona to shvatila. I onda izvedbu samo uštimavamo: malo gore, malo dolje, tiše, glasnije, dok ga ne dovedemo na razinu za koju ja mislim da je dobro. Onda i ona to sama sa sobom razradi i slijedeći dan dođe s tim.«[73]

Hana je probe s Mijom stalno snimala kako bi ju nakon odgledanih snimki mogla poslije korigirati. "Tražila me da joj pokažem snimke kako bi vidjela što loše radi, iako su me svi upozoravali da se naturščicima ne pokazuje da se sami gledaju, jer će im biti neugodno. Kad sam joj pokazala, bilo joj je grozno, ali je rekla: "Totalno te kužim, točno vidim što loše radim, ovo fakat zvuči loše, probat ću to ispravit." Rekla sam joj da si za te scene s Nikšom koje su joj bile problem, sama napiše replike, da budu sadržajno otprilike iste, ali bliže njoj. Slijedeći put su sve te stvari bile puno blaže. Mia je jako inteligentna i super može odrediti kad dobro ili loše glumi. Ima prirodnu žicu. Ja sam je stalno drilala i stalno smo gledale snimke s proba gdje je ona bila jako nezadovoljna. S vremenom su se ona i Nikša zbližili i postala je opuštenija, a do snimanja je sve išlo puno lakše. Ona bi sama počela osjećati u svom licu, u svom glasu kada bi to radila, onda bi sama rekla: "Aha, sad sam to opet napravila." Na snimanju su te scene bile najlakše jer su ih toliko izvježbali da ona nije imala nikakav problem.[74]

Ivonu Juku najviše je mučila scena u kojoj se Nataša Dorčić na kraju filma konačno suočava sa svojim ocem kojeg glumi Kruno Šarić. Inzistirala je da scena bude

[72] Iz razgovora s Hanom Jušić (2016.)
[73] Iz razgovora s Bobom Jelčićem (2016.)
[74] Iz razgovora s Hanom Jušić (2016.)

vrlo precizna na probama dok god nije bila zadovoljna sa scenom. «Ta scena je bila jako precizno napisana u emociji i bilo me jedino strah da li je to dobro zamišljena scena, da li je dovoljno prikazana jer je ona nedorečena. To je scena u kojoj likovi sigurno ne pričaju o tome zašto nisu razgovarali, a bilo mi je banalno da se na bilo koji način kaže koji je bio njihov problem. Puno toga se trebalo prikazati u toj sceni: suočavanje i oprost kroz malo teksta. Tu smo scenu probavali sto posto kao da smo na snimanju jer nikada nismo dobili ono u što vjerujem da će biti dobro. Tako da smo samo probavali i probavali jer smo dozirali koliko čega treba biti. Radili smo je dok nisam bila zadovoljna da je imamo. Kad mi nešto miriše da će biti sto posto dobro onda ne želim ni probati do kraja jer se bojim da ju ne potrošim na probi. Ubila bi se da mi na probi bude bolje nego na snimanju. A kad vidim da na probi ne može biti dobro dok nešto ne zacementiramo, onda to probavamo stopedest posto prije snimanja, pa na snimanju možemo pasti na sto posto. Ali ako se na probi pokaže nešto fantastično, onda je bolje to ne forsat, da ne preprobaš situaciju.»[75]

Za razliku od svojih kolega Zvonimir Jurić na «Koscu», zbog specifičnih razloga, nije mogao imati probe sa dvoje glavnih glumaca: Ivom Gregurevićem i Mirjanom Karanović. “Između Ive i Mirjane nismo ništa probali. Znao sam da Ivo ne voli probavati, da je relativno u lošem stanju, fizički dobrom, ali mentalno sve slabijem. Ivino stanje, njegova rezerviranost i povučenost čovjeka koji ne daje puno, meni je baš odgovaralo za tu ulogu. Znajući da je on dobar glumac vjerovao sam da će to ispasti dobro. Zato sam išao dvaput kod Mirjane u Beograd, da razgovaram s njom o ulozi, da joj kažem da se pripremi da neće imati partnera kakvoga očekuje. Ivo Gregurević više nije aždaja od glumca, u smislu da daje, da predlaže, da ima energiju, nego da je jako povučen i da ne očekuje puno od njega. Rekla mi je da zašto napadam čovjeka? “Jel on uopće živ?” Samo sam joj htio reći da će se možda s njim u sceni osjećati usamljeno jer on jednostavno više nema tu energiju da daje. Kad je krenulo snimanje, shvatila je što sam mislio. Kako je Mirjana jedna “tough” žena, znam da bih sigurno da joj nisam to rekao u Beogradu, na setu imao problema, jer bi nju to iznenadilo. Ovako sam ju na neki način pripremio. S obzirom da nije bilo Ive nismo probavali, a kako oboje ne govore puno u filmu, imaju šture rečenice, mogao sam s njom probati bez Ive. Probali smo par scena u kojima sam ja glumio Ivu. Tu sam vidio da ona malo pretjeruje, ali sam si ja to preveo time što je ona inteligentna žena i da ona sad vjerojatno malo ispituje, isprobava koliko može ići. Na kraju je ispalo da je takva bila i na snimanju.” [76]

[75] Iz razgovora s Ivonom Jukom (2016.)
[76] Iz razgovora sa Zvonimirom Jurićem (2016.)

Radeći probe za film *Babysitter*, nakon što smo zapeli nezadovoljni razvojem situacije, jedino na što sam mogao inzistirati je da ih natjeram da dobro usvoje tekst, da im uđe pod kožu i da im situacija postane prirodna barem mehanički.

Patrice Leconte kaže da glumac može biti dobar tek kada nauči tekst. "Tek kad se oslobodi problem memoriranja, glumac može biti jako dobar. U to sam siguran. Nikada nisam vidio da glumac daje najbolje od sebe kad nije s tekstom na ti. Naime, tada više misli na tekst nego što se prepušta glumi i liku." [77]

4.8. Probe na lokaciji, mizanscen

Probe za jednu scenu u svojem kratkom filmu *Babysitter* održavale su se u parku na klupici iako se scena u filmu odvija u kafiću. Poticajna atmosfera i nesputanost nikakvim zabranama trebali su biti poticajni za kolektivni rad u kojem se može i vikati i psovati, s obzirom da se radi o mladim dečkima s određenim malim glumačkim iskustvom. Oni su u toj sceni trebali pričati o rođendanu jer je jedan od njih imao rođendan; o kladionici jer su se kladili na utakmicu i o tekmi koju trenutno gledaju. Trebali su zapravo raditi ono što i inače rade. Nije ispalo tako jednostavno. Čitali bi tekst, a onda bi tekst odbacili i probavali sami improvizirati dijaloge unutar zadane teme. Čak i nakon nekoliko dana druženja, bili su ukočeni, stalno pod mojim pritiskom da su loši i neuvjerljivi. I što smo više probavali to je bilo sve lošije jer sam ja imao sve veća očekivanja što smo se bližili danu snimanja. Stvar se neočekivano promijenila kada smo došli na lokaciju. Odjednom su "proglumili". Replike koje su improvizirali odjednom su živnule i postale stvarnije, a njihove izvedbe doimale su se kao proizvod ambijenta kafića. S obzirom da su do sada glumili u uvjetima koji nisu autentični, tako ni njihove izvedbe nisu mogle biti uvjerljive.

Redatelj Stanley Kubrick kaže da se na probama koje nemaju fizičku realnost scene ne može ostvariti naročiti efekt. "Probe su vrlo korisne, ali smatram da samim probama ne možete ostvariti naročiti efekt ukoliko nemate fizičku realnost postavke u okviru koje će te raditi. Nažalost, postavke praktično nikada nisu spremne sve do posljednjeg trenutka prije nego što počnete da snimate i to značajno smanjuje vaše vrijeme probavanja." [78]

---

[77] Laurence Tirard: Filmske Lekcije, Lumiere&co. Meandar Media, 2011. str. 278

[78] Stanley Kubrick, Interviews, edited Gene D. Phillips, Universitity Press of Mississipi/Jackson, USA, 2001. str. 132

Hana kaže da je imala sreću što je imala mogućnost probavati na lokaciji s glumcima jer joj je omogućilo bolju pripremu za ono što je čeka na snimanju. "Ne znam zašto je normalno da u kazalištu imaš toliko proba, a na filmu jedva sastaviš glumce da imaju pet probi prije snimanja. Imala sam sreću što je Nikša imao dosta slobodnog vremena. U stan na lokaciji gdje se snimalo, glumci su došli dva tjedna prije snimanja. Svi smo živjeli skupa, osim Arijane koja je svaki dan dolazila iz Splita. To što su svi skupa boravili u stanu je nužnost za takav tip emotivne drame u kojoj likovi provode puno vremena zajedno. Mia prema glumcima više nije imala nikakvog srama. Konstantno smo prolazili kroz scenarij, par sati dnevno svaki dan, kako bi imali prostora te scene i te replike učiniti svojima, a da se opet drže scenarija. Između toga smo išli na kupanje i družili se. U stanu smo probavali mizanscen za svaku scenu tako da kad su došli na snimanje znali su gdje trebaju stati, gdje sjesti, u kojoj stolici njihov lik sjedi, koja je čija strana kreveta. S obzirom da je na snimanju bilo hektično, da se nisam toliko pripremala, snimanje bi bilo potpuna katastrofa."[79]

Nakon što je Bobo Jelčić prvo odradio samostalno probe s Bogdanom Diklićem, u Zagreb je došla i glumica Nada Đurevska koja je s Diklićem odradila njihove zajedničke scene iz scenarija. «U ITD-u smo dobili dvoranu na tjedan dana i scenograf je napravio sobe po tlocrtu stana u kojem ćemo snimati. Tako da smo probe radili kao da radimo u tom stanu u Mostaru. Na filmu je sve bitno: prostor, odnosi između njih, brzina kretanja, brzina govora između njih, govor i sl. kako bi situacija bila što autentičnija. Zahtijevao sam da rade sve ono što sam ja mislio da bi trebali i što je bilo logično za situaciju. Ja sam samo htio izvući ono što je meni za tu scenu bitno. Ako Nada u sceni razmješta namirnice iz dućana, dok Dik sjedi i pije kavu, onda je to neka logična radnja. Oni razgovaraju ne gledajući se. Da li se netko gleda ili ne gleda dok razgovara je isto bitan segment. Kojom se brzinom kreće ona i koliko njega ima u kadru, a koliko ga nema. Što se razgovaraju i na koji način se razgovaraju, kojom brzinom. Sve je važno.»[80]

Intenzivna i emotivna scena u kuhinji u kojoj Nataša Janjić poludi na Gorana Hajdukovića i izbacuje ga van iz stana čisti je primjer mizanscene. Ivona tvrdi kako je on pomogao glumcima da pronađu u sebi način kako se trebaju u toj sceni postaviti što neposredno utječe i na njihovu izvedbu. «Scena u kuhinji je cijela napisana u scenariju i to je scena za koju je Nataša tvrdila da ju ne razumije i mislila da ju ne može odigrat. Nije joj bilo jasno zašto ga ona odmah ne izbaci van, zašto mora tako puno govoriti jer

[79] Iz razgovora s Hanom Jušić (2016.)
[80] Iz razgovora s Bobom Jelčićem (2016.)

je imala puno teksta, dok je Goran imao jako malo replika. Činilo joj se da ta scena može imati polovicu napisanog teksta. Nataša mi je na prvoj probi, prvu stvar koju mi je rekla, da joj dam mizanscen. Nije htjela ni da probamo scenu bez dogovorenog mizanscena. Neki misle da ako glumcu daš mizanscen, da onda radiš od njih robote, ali griješe. Da sam ih pustila onda bi se sve možda pretvorilo u jedan level. Ili da ona počne urlat od kada uđe u kuhinju do trenutka kada ga izbaci van. Mi smo krenuli s tom scenom s namjerom da dobijemo odnos između njih. Goran će hodati tu, Nataša ti ćeš uzet stvari pa ćeš ih bacati, pa ne znaš kuda ćeš hodat. Nećeš krenuti vikat, nego ćeš pogledati ovaj nered. Ispadne ti torbica. Kreneš se smijat, pitajući se: «Koji si ti idiot, zašto to moraš trpit» i onda iz toga smijeha krene tvoja nemoć koja raste. A kada te zagrli, nećeš se više derati. Bilo joj je savršeno jasno kako scena dinamički ide i što ona treba raditi. Scena ima svoje amplitude. Krene od smijeha, apsolutne nemoći do odlučnosti. S mizanscenom i određenim punktovima postalo joj je jasno da tu ima štofa kako da što odigra. U rečenicama ja ne opisujem mizanscen i punktove, zato one sve djeluju isto. Tek u igri kroz smijeh, ili prijezir, one počinju dobivati različiti smisao. Druga je temperatura i druga je dinamika. Nataša je na snimanju u svakoj repetici toliko nijansama obogatila izvedbu da poslije u montaži ne znaš koja je bolja. Goranu je ta scena bila apsolutna jasna. Nije postavljao pitanja kakva je postavljala Nataša Janjić za tu scenu. Nataša se nije našla kao takav karakter u toj poziciji. Njemu je bilo jasno da je on napušen i da ga ona takvog nađe u neredu i da bilo što da kaže u toj sceni, je nadrapao. Bilo mu je jasno kako je to kad moraš izgladiti situaciju jer si kriv, a nema izlaza.» [81]

Za onu ranije spomenutu dugačku, intenzivnu scenu u instituciji sa Diklićem i portiricom Bobo kaže da se nije mogla probati do kraja dok god nisu došli na lokaciju. “Tu scenu smo probavali u hotelu na recepciji jer nismo mogli prije snimanja ući na set u tu zgradu. A s obzirom da uvjeti nisu bili dobri, to što smo probavali nije bilo adekvatno. I kad smo došli tamo na set, glumica je došla ranije i uvježbavala sa asistentom scenu odnosno taj mizanscen. Asistent redatelja joj je organizirao mizanscen, gdje da ide, šta da ide, u koju sobu kako, javljanje na telefon. Nakon što je ona to malo uvježbala, ja sam još probao s njom i onda smo fiksirali radnju.»[82]

[81] Iz razgovora s Ivonom Jukom (2016.)
[82] Iz razgovora s Bobom Jelčićem (2016.)

4.9. Redateljske upute glumcima

Da bi komunicirao s glumcima, Bobo tvrdi da je najvažnije da budeš autentičan jer onda znaš što hoćeš i kako to prenijeti dalje. «Ljudi rade predstave i filmove bez razloga i to je glavni problem. Ali nije lako doći do toga što je tvoja priča. Nije to jednostavno prepoznati. Ljudi to nekad ne znaju, imaju priču sa sobom, a rade neke druge priče. Moraš imat talent da skužiš da je baš ta priča tvoja priča. Obično ideš za tim šta se tebi događa. Što me boli, što me muči. Ako to znaš, onda nema probe koju nećeš znati iskoristiti.» [83]

Za Hanu Jušić je sav dosadašnji rad zapravo bila priprema za njezin dugometražni prvijenac. Mnogi je pitaju da li je «Pijat» zapravo njezin autobiografski film. "Ja uvijek dajem upute iz neke emocije u kojem lik treba biti u tom trenutku. Ironiziraš ih, uspoređuješ s nekim. To je kod Mije uvijek palilo: "Zašto s mamom tako mazno pričaš, u toj sceni si ti jako ljuta na nju", onda bi se ona nasmijala i pokušala ispraviti. Uglavnom govorim o tome koja je emocija u glasu. Mia je jako racionalna, a i ja sam takva, tako da joj ne pričam u slikama nego joj moram govoriti konkretne stvari: "Sad zvučiš veselo, a tužna si, daj pogledaj ju malo ozbiljnije, zašto sad izgledaš ko neka sramežljivica, tu moraš biti jača, sjećaš se da smo o tome govorili da tu moraš biti jača" itd. A na samom snimanju komunicirali smo u frazama: "Sjećaš li se što smo o tome govorili? ". Nikada ja njoj nisam davala uputu koja je bila nova. "Sjećaš li se kako nam se svidjelo kad si ovu scenu izvodila kao da se čini da bi joj nabila šaku u glavu, a sad si ju izvodila kao neka princezica. Daj vrati opet onu facu," itd." [84]

Ivona Juka kaže da se u komunikaciji s glumcima najčešće služi «...iskustvom, usporedbama, slikama, da opišem iskustvo karaktera, svoje iskustvo ili kažem glumcu: «Gledaj sada kako te zeza s ovom replikom», a glumac je uopće nije svijestan. «Gledaj kako te provocira, gle kako te gleda, a zapravo je drag.» Objašnjavam mu osim njegove motivacije, motivaciju njegova partnera. Dajem mu ponekad primjere iz svakodnevnice. Postoji zakon akcije i reakcije. U rečenici: «Daj ne spominji mi ga više, kad se sjetim da mi je ukrao nakit.», akcija je na: «Ne spominji mi ga više», a reakcija je: «Kad se sjetim da mi je ukrao nakit»...Na tim levelima im objašnjavam upute. Na našem filmu uglavnom glumci glume na istim levelima. Ili na stalnoj akciji ili na stalnoj reakciji. Nema amplituda i zato dijalozi djeluju neprirodno.» [85]

[83] Iz razgovora s Bobom Jelčićem (2016.)
[84] Iz razgovora s Hanom Jušič (2016.)
[85] Iz razgovora s Ivonom Jukom (2016.)

Ingmar Bergman kaže da ne može glumcu prići s emocionalnim uputama jer će ga inače odbaciti. “Moram mu dati potpuno jasne, vidljive, tehničke upute. One koje se tiču prostora u kojem igraju i njegova odnosa prema kameri s kojom indirektno komunicira. Odnos prema kameri može ili riješiti scenu ili, ako je loš, potpuno ubiti radnju. Glumci to osjećaju intuitivno. Ili se glumac osjeća slobodno ili se osjeća ukočen jer ga nešto onemogućava.” [86]

Transkripti razgovora Ingmara Bergmana u dokumentarcu Jamesa Jacobsa o snimanju filma *The Serpent's Egg* otkrivaju da je Bergman na snimanju glumcima davao jednostavne upute, ali u fragmentima. “Kada pogledam snimke i slušam sebe kako govorim upute glumcima, iznenađuje me da im ne govorim ništa važno, samo dijeliće rečenica....ali ih nikad ne prestajem dodirivati i gledati. I instinktivno, pokušavam stvoriti atmosferu zajedništva. No ono što je fascinantno je da smo u mogućnosti dijeliti zajedničku viziju scene bez da uopće diskutiramo o njoj. Ono što radimo na setu dajemo na osjećaju sigurnosti. Mi ne komuniciramo verbalno nego podsvjesno.” [87]

Zvonimir Jurić kaže da se obavezno nakon svakog kadra obrati glumcu. “To je jako važno jer su glumci doista u poziciji djeteta koji traži pažnju od redatelja. Ako glumac radi nešto lošije, nešto što mi se ne dopada, uvijek mu se obratim nakon kadra. Onda mu kažem prvo neku dobru stvar, nju mogu i izmislit, da bi mu zatim rekao kritiku u smislu da bi ovo mogao bolje. Jedna pohvala, jedna kritika. Metoda mrkve i batine. Važno mi je da se glumac dobro osjeća. U suštini dajem vrlo jednostavne upute, ne držim duge govore jer smatram da ih time zamaram. Uglavnom se baziram na neke mehaničke upute: “Igraj manje, daj više naturalizma”, jer mislim da svaki glumac može sam sebi prevest kako to treba napraviti. Glumcima smeta da im redatelj drži monolog i objašnjava kako bi to trebalo napraviti. Treba ih pustiti da pokažu pa ako nije dobro reći im da probaju ponovo.” [88]

Ivona Juka je uz režiju završila i glumu i kaže da neke stvari glumcima uopće ne opisuje nego da joj je lakše da to pokuša odglumit. «To je puno brža komunikacija nego objašnjavati. Ne pokazujem kako se glumi jer bi to bilo preloše. [89]

Zvonimir Jurić kaže da “…glumci u pravilu ne vole “foršpilanje”, ali je to jako pragmatično i efektno. Kad redatelj to radi onda on zna točno što radi i glumac to može

[86] Bergman on Bergman, interviews with Ingmar Bergman, by Stig Bjorkman, Torsten Manns & Jonas Sima, This Touchstone edition, 1986. str. 105
[87] Ingmar Bergman, interviews, edited by Raphael Shargel, University Press of Mississippi –Jackson, 2007. str. 142-143
[88] Iz razgovora sa Zvonimirom Jurićem (2016.)
[89] Iz razgovora s Ivonom Jukom (2016.)

razumijeti. Nekad to baš pomogne, ako je konstantno može biti naporno isto kao i režiseri koji stalno šute. Meni se često dogodi da pokažem glumcu kako bi nešto trebalo izvesti. Potkrade mi se u žaru akcije. Ali ja ne glumim nego pokazujem kako ja to vidim. Ilustriram. On to ne mora tako nego napravi po svom. Ne da me oponaša. Nego da skuži ideju koju si mu pokazao a koju nisi mogao ili uspio objasniti mimo te ilustracije.» [90]

Sviličić je upute na snimanju izvodio iz primjera oko sebe tražeći sličnosti s Emirovim likom. «Za vrijeme snimanja ja sam im govorio stvari iz običnog života. U trenutku kad ti se dere neki klinac u autobusu ti ga ne izbaciš tako da mu daš šamar nego zoveš službu koja će ga izbaciti, takve stvari. Na taj način se priča. Ili Emiru uvijek dajem primjer neke osobe. «Volio bi da piješ tu kavu kao i ovaj vozač koji te doveo danas.» Zato što u nekim ljudima oko nas možda postoje dijelovi karaktera koji on nosi sa sobom odnosno dijelovi istog iskustva. Ja mislim da glumci dosta gledaju, promatraju, čak uspoređuju pa kaže: «Moj stric ne bi nikada to ovako napravio.» Vrlo često se Filip Radoš u «Oprosti za kung fu» sjećao svojih stričeva po kojima je radio ulogu. Rekao bi: «On bi se sad ustao i lupio šakom o stol.» Ja kažem: «Ajde da vidimo.» I obično tako se rade uloge.» [91]

Damien Chazelle redatelj filma «Whiplash» objašnjava kako je nastala oskarovska uloga učitelja J.K.Simmonsa. **"**Uzeli smo scenu iz filma i snimili je kao teaser za potencijalne ulagače. Prije snimanja rekao sam mu samo jednu stvar:"Kada tvoj lik viče i kad krene na učenika hoću da pređeš limit za koji ti smatraš da je normalan. Hoću da postaneš životinja. Ne želim na ekranu više vidjeti ljudsko biće, nego čudovište. Malo je njurgao, ali mi se značajno nasmijao prije nego je otišao. Slijedeći dan na snimanje je došao i učinio upravo to. Čim se kamera upalila postajao bi Fletcher. Ostalo sam mu davao samo uobičajene mikro upute". [92]

Jim Jarmusch je u karijeri radio sa ljudima raznih profesija, a koji su glumili u njegovim filmovima**.** "Glumci se razlikuju. Nikolas Rej mi je rekao: "Ne postoji samo jedan način rada sa svim glumcima i ko god ti kaže tako nešto, taj samo sere" - To su njegove riječi, ja inače ne pričam tako. Zato sa svakim glumcem radim individualno, pitam se: Kako da radim sa ovom osobom, kako da surađujemo? I uvijek radim na

[90] Iz razgovora sa Zvonimirom Juričem (2016.)
[91] Iz razgovora s Ognjenom Sviličićem (2016.)
[92] *Whiplash* maestro Damien Chazelle on drumming, directing, and J.K. Simmons by A.A. Dowd Oct 15, 2014. http://www.avclub.com/article/whiplash-maestro-damien-chazelle-drumming-directin-210473

drugačiji način. Različiti glumci imaju različite kvalitete. Neki su briljantni u improviziranju, nekima su neophodni gotovi dijalozi, cijela mapa." [93]

Za vođenje glumaca treba biti jasan i precizan. Izbor riječi od presudne je važnosti. Mnogi redatelji često znaju dati uputu glumcima služeći se pridjevima. Glumcu je veoma teško takvu vrstu pridjeva pretočiti u čin jer su takve upute općenite.

Judith Weston tvrdi da se "… glumcu ne daju općenite upute jer one donose samo klišeje. Ako glumcu damo kao uputu krajnji rezultat u obliku emocije, glumac tu uputu treba prevesti, a zatim naći način kako ju odigrati. Također, glumcu se ne daju dvije različite upute odjednom, jer glumac ne može igrati dvije stvari odjednom jer to izaziva konfuziju. Primjerice, budi agresivan, ali dobar i sl…" [94]

Prema Judith Weston postoje pet konkretnih i specifičnih fizičkih zadataka koji nam pomažu da uputu glumcima damo pomoću njih:

1. glagolima - jer su aktivni. Kad protagonist radi stvari drugom protagonistu, nešto se dogodi, neka emocija. Ono što radimo utječe na naše emocije i kreira emocije. [95]
2. činjenicama – upotrebljavaj činjenice umjesto fraze: "To je takav lik.." Sa činjenicama se ne možeš boriti ako dođe do neslaganja s glumcem. [96]
3. slikama – one su kao i činjenice, alati pripovjedača. Upotrijebi slike kao zamišljene prilagodbe: Igraš kao da…[97]
4. emocionalnim vrhuncima scene – svaka scena ima neko događanje i kreiranje događaja u sceni glavni je zadatak za redatelja [98]
5. fizičkim radnjama - koje miču koncentraciju s glumčevih misli i rečenica jer dopuštaju da rečenice izlaze iz fizičke radnje. Zaokupljenost fizičkom radnjom može pomoći smanjenju stresa, koncentraciji i sigurnosti kod glumca. [99]

4.9.1. Redateljske upute na primjeru filma "Obrana i zaštita"

Na primjerima scena iz filma "Obrana i zaštita" moguće je primijeniti neke od uputa o kojima je J. Weston govorila. U već toliko spominjanoj sceni Bogdana Diklića i Selme

[93] Jim Jarmusch, Interviews, edited by Ludvig Hertzberg, University Press of Mississipi / Jackson, USA, 2001. str. 200
[94] Judith Weston, Directing actors: Creating memorable performances for film and television. Judith Weston, 1996. str. 23
[95] Isto str. 32
[96] Isto str. 37
[97] Isto str. 43
[98] Isto str. 44
[99] Isto str. 45

Alispahić na porti u nekoj instituciji, čini se kao da je scena produkt improvizacije, ali Bobo tvrdi da je svaka riječ napisana. «Cijeli tekst je napisan prije. Ja sam u toj sceni rekao Dikliću da bude potpuno pasivan. Kad mu dođe replika da ju kaže bez ikakve emocije, a njoj da ne smije ni sekunde stati. Već sama ta stvar koja je tzv. struktura situacije, izaziva napetost. Postaje po definiciji gledljiva. Čim imaš dvoje ljudi koji se gledaju i čekaš tko će koga lupiti, a to se nikada ne dogodi, ali ti to svejedno gledaš jer je po definiciji napeta situacija. Ona non stop nešto radi, čak i kad ne govori. «Brzo hodaj» ili «Govori bez emocija,» to su praktične upute za glumicu. Dikliću sam govorio: «Budi pasivan». Glumcima automatski stvar postane jasnija. «Kad uđeš u instituciju budi manji od makova zrna», to mu je bila uputa. Druga uputa mu je bila da se fizički smanji, a treću glumac smisli sam. Kad gledaš film, kad god Dik uđe u bilo koju instituciju, on se smanji i fizički. Kad Diklić dolazi kod nekog tipa na početku filma i pita za Dragana, on se smanji. Još je taj glumac manji od Diklića, ali Diklić svejedno bude manji od njega. I onda vidiš kompletan odnos prema tome i vidiš da ta njegova pasivnost proizilazi iz jednog općeg backgrounda, a sve iz jedne konkretne situacije.» [100]

U onoj nježnoj sceni u kojoj Diklić treba pokazati Nadi da ju voli i da mu je žao što se ponaša kukavički, Bobo kaže da se emocionalna uputa Dikliću može dati i praktično. „Nećeš mu reći: «Ajde se uživi da ju voliš ili budi tužan», ni za boga. Nego: «Probaj napraviti bilo što s njom, da ju na bilo koji način dodirneš.» Nadi je uputa bila da joj je zadnja stvar na svijetu da ju dodirne. I opet dobiješ napetost. I s obzirom da kao i svaki drugi glumac žele da naprave najbolje što mogu, koncentrirani su samo na to, sve drugo je nebitno. I Diklić se muvao oko nje dobrih petnaest minuta. Hodao je oko nje, izlazio iz kuhinje u sobu, vraćao se i na kraju ju je dobio, ali ju je htio samo dodirnuti. Ta scena je bila preduga pa smo to u montaži morali kratiti. Mi smo, naravno, prije na probama prošli gomiletinu toga oko lika pa mu nije samo to bila uputa. Ti na setu nemaš vremena za filozofiju, a glumcu kažeš napravi mi to, to i to. I ti tu praktično napraviš atmosferu koja je jasna.« [101]

U sceni u kojoj se Diklić jada svome sinu kojeg glumi Rakan Rushaidat Diklić je morao ispuštati golemi teret koji je nosio cijeli film. «On je prvi put pred nekim otvorio dušu. I to je opet morao raditi kroz rupicu od gume na biciklu. Nikada toliko ekspresivno nego sa jednom zadrškom. Strah je bitan činilac u ovom filmu. Svatko se nečega boji pa se nitko ne izlaže do kraja. Nikad nitko ne pukne do kraja. Sve je pod

[100] Iz razgovora s Bobom Jelčićem (2016.)
[101] Isto.

ručnom. Nada više, ali je sve to s nekom zadrškom i sa nekom ljubavlju. Tako i Rakan koji trpi i trpi, ali ne pukne do kraja. Mržnja s ljubavlju.» [102]

4.9.2. Improvizacija

Prema J. Weston: **"**Najteži zadatak za glumca je reći repliku iz scenarija, upamtiti je i uvježbati tako da ju izgovara kao da je govori prvi puta. Kako bi to napravio, njegov emocionalni život i podtekst moraju biti improvizirani. Mora postojati povjerenje između redatelja i glumaca da bi ona uspijela jer zahtijeva slobodu. Improvizacija su vrata prema podsvijesti. Što god tijekom improvizacije izađe iz glumčeve podsvijesti se mora respektirati. Ne postoji kriva improvizacija." [103]

Za svoj četvrti film *Ko da to nisi ti* probe sam radio zasebno. Prvo sam počeo s Matijom Čigirom i Irenom Terezom Prpić koji su na probama improvizirali razne situacije neovisne o scenariju. Pokušavao sam definirati likove tako da sam radio s njima situacije koje nisu bile napisane u scenariju. Primjerice, scene koje bi prethodile ili su bile nakon scena koje su bile napisane. Htio sam da se nekako i meni i njima iskristaliziraju likovi koje oni trebaju igrati.

Jim Jarmusch takav način rada s glumcima radi kao sistem. "Volim da s glumcima probam scene koje nisu u scenariju i koje neće ući u film. Na taj način pokušavamo da formiramo likove, jer je za mene dobra gluma uvijek povezana s reagiranjem. U pravom životu, ako sjedite za stolom s još četvero ljudi, ne znate tko će slijedeći nešto da kaže. To nije unaprijed određeno." [104]

Na probama dajem puno prostora improvizaciji i mijenjanju dijaloga. Ne volim da glumci budu interpreti već da aktivno sudjeluju i da sami pronađu način kako da nešto artikuliraju i na svoj način izgovore replike. Ne vežem glumce uz scenarij, on im više služi kao putokaz kad ne znaju kako dalje. Tako su i Zvone Jurić i Marina Redžepović u istom filmu *Ko da to nisi ti* zajednički osmišljavali situacije koje se nadovezuju na prethodni dio priče sa Matijom i Irenom. Kako su sami sudjelovali u kreaciji, tako su i njihovi karakteri koje igraju bili većim dijelom dio njih samih, ali u sklopu cjeline koja je bila zadana. Takav organski način rada dozvoljavao je meni da ih ne moram posebno voditi jer su im likovi bili emotivno jasni, osjećali su ih i puštali su

[102] Isto.
[103] Judith Weston, Directing actors: Creating memorable performances for film and television. Judith Weston, 1996. str. 263
[104] Jim Jarmusch, Interviews, edited by Ludvig Hertzberg, University Press of Mississipi / Jackson, USA, 2001. str. 199

da ih priča i likovi sami vode. Mislim da bi svaki glumac trebao sudjelovati u stvaranju priče koju glumi. O tome priča i Jim Jarmusch kad govori o radu s glumcima: "Ako kroz rad s glumcem možete da dođete do trenutka u kojem će oni biti sigurni u lik koji glume, onda samo pustite taj lik da reagira na scene koje snimate." [105]

Bobo Jelčić kaže da je glumcima dao dopuštenje da slobodno svoje replike improviziraju, ali Diklić to nije htio. «Kao glumac stare škole nije sklon improvizaciji, nema visoko mišljenje o njoj, pa je principijelan i neće da je radi, a drugo, budući da nije bio u svom jeziku, jednostavno se htio osigurat time da govori ono što već zna. Da ne uđe u improvizaciju pa počne ekavicom govorit.» [106]

Za razliku od Diklića koji možda da je dvije replike izbacio tokom cijelog snimanja, Nada Đurevska pak nije znala niti jednu repliku. «Ja sam joj jednom rekao da može biti slobodna s tekstom i ona je to maksimalno iskoristila. Dosta je to bilo precizno i dosta smisleno s malim odstupanjem od onoga što sam ja zapisao. Zapravo je to dalo novu atmosferu i njoj kao osobi, ali i sceni. I s njom sam radio individualno, ne toliko dugo kao s Diklićem jer ona je imala puno manje nego Diklić i scena i teksta. Diklić je bio ključna točka i dobit njega je značilo ili imaš film ili nemaš i što je logično njemu sam i posvetio najviše pažnje.» [107]

Sviličić kaže da na filmu *Takva su pravila* nisu uopće improvizirali, niti na probama niti na setu. «Kako sam dosta detaljno i dugo pisao scenarij onda je taj podtekst izlazio dosta jasan. Sve što je napisano je i snimljeno. Nije bilo potrebe da glumci unose nešto još i više i da nadopunju scenarij. To sam radio u nekim ranijim filmovima, ali ništa puno. U principu ili nisam sklon tome ili to nije takva vrsta filma. Mislim da takva vrsta filmova baš funkcionira na takav način. Sve je dosta precizno određeno.» [108]

Ingmar Bergman tvrdi da je baza sve vrste improvizacija dobra priprema. «Ako se nisam pripremio, ne mogu improvizirat. Ako sam napravio detaljne pripreme uvijek mogu improvizirati. Onda znam da imam bazu na koju se uvijek mogu vratiti. Ono što prezirem je nepostojanje forme. Rijetkost je da neka vrsta nasumičnosti prenese nešto živo. Ali kombinacija improvizacije i pripreme je uvijek dobra stvar". [109]

---

[105] Jim Jarmusch, Interviews, edited by Ludvig Hertzberg, University Press of Mississipi / Jackson, USA, 2001. str. 200

[106] Iz razgovora s Bobom Jelčićem (2016.)

[107] Isto.

[108] Iz razgovora s Ognjenom Sviličićem (2016.)

[109] Ingmar Bergman, interviews, edited by Raphael Shargel, University Press of Mississippi –Jackson, 2007. str. 61

Na filmu «Ne gledaj mi u pijat» glumci Karla Brbić i Nikša Butijer su napamet naučili cijeli scenarij pa su mogli izvoditi ulogu mame dok nije bilo Arijane na probi. "Vrtili smo se po tim scenama, ali ne da oni striktno izgovaraju replike iz scenarija nego smo prolazili situacije u kojima su oni davali svoje replike kako bi scene živnule jer su dobile neki prirodan razvoj. Iz tih improvizacija kada bi ispalo nešto dobro, onda bi to fiksirali i zapisali." [110]

Zvone Jurić je za kratkometražni film *Žuti mjesec* na papiru imao samo sinopsis. "One su dvije susjede, jedna se tek doselila i nađu se na kavi na razgovoru. Nije pisalo da je jedna trudna, a Lana Barić je u to vrijeme bila na početku trudnoće. I onda sam ja shvatio da kako je ova koja je trudna, zapravo sama i da ne želi o tome govoriti. Otprilike sam toliko imao. One prvih sedam minuta razgovaraju o tzv. ženskim temama. Ja se uopće nisam htio bavit time da ja nešto pišem. Rekao sam im da same nađu te teme. Same su pričale o frizuri, o kavi, o cigaretama. One su toga proizvodile jako puno, dok sam ja tamo sa strane sjedio i bilježio kao neke natuknice. Dao sam im slobodu i vjeru, da ne mogu ništa pogriješiti, da samo voze u bilo kojem pravcu. One zapravo obje igraju da su Dalmatinke, što obje privatno i jesu. Ja bih ih pustio da one pričaju pola sata, a onda bih zaustavio probu i rekao što mislim da je dobro, a što mislim gdje ne trebamo ići. Onda bi govorio: "Ovo mi je bilo dobro, ovo mi nije bila dobra tema i sl". Ja sam uzeo jako puno od njih. Cijeli dijalog su one same stvorile. Ja sam im dao okvir, ali sam bio spreman i okvir mijenjati, a one su punile taj okvir. Ja sam u suštini blag s glumcima i nikada ne kažem da je bilo nešto glupo i loše, radije kažem da je moglo bolje. Svatko ima pravo griješiti, pogotovo ako nije zlonamjerno ili ne dolazi iz lijenosti. Pažljiv sam prema njima, a oni to vraćaju kooperativnošću. Kad glumci napuste prostoriju želim da se ne osjećaju loše, nego da imaju osjećaj da je proba bila korisna svima nama. Ako nije bila dobra proba, ona nam je trebala da bi shvatili gdje nećemo, tako da je i to uspjeh. " [111]

Američki redatelj Jim Jarmusch priznaje da glumci jako puno doprinose u njegovim fimovima. "Prilično mijenjamo stvari i puno najboljih dijelova u mojim filmovima smislili su glumci tijekom proba i improvizacija, a onda sam ih ja ubacivao u scenarij. Stvarno mnogo toga smislili su oni. [112]

---

[110] Iz razgovora s Hanom Jušić (2016.)
[111] Iz razgovora sa Zvonimirom Jurićem (2016.)
[112] Jim Jarmusch, Interviews, edited by Ludvig Hertzberg, University Press of Mississipi / Jackson, USA, 2001. str. 150

4.9.3. Koliko je proba potrebno?

Svaki glumac i redatelj sigurno se pitaju prije ulaska u projekt koliko je proba potrebno kako bi bio uspješan. Redatelj mora znati prepoznati kada je glumac "ušao u ulogu", kada mu je ona postala prirodna. Glumci se često umore tijekom proba i onda je važno da ih se rastereti i osviježi prelaskom na novu scenu, a prethodnoj se vratiti kasnije. Redatelj nikada ne smije ući u probu s glumcima bez plana i cilja koji želi probom postići, u protivnom će glumci takvo vrijeme osjećati uzalud potrošenim. [113]

Jeaan Pierre i Luc Dardenne imaju specifičan način rada koji su razvili tijekom svoje uspješne redateljske karijere. Luc Dardenne kaže: "Spoznali smo da kroz šest tjedana proba, svi glumci su sposobni doći do svojih karaktera koje igraju, bez da imaju prepreke u vidu skrivanja iza glumačke tehnike ili skrivanja iza sebe samih. Postaju karakteri koje glume." [114]

Hana Jušić je iz straha da će nešto krenuti krivo vježbala s glumcima svaku sitnicu jer ništa nije htjela prepustiti slučaju. Neiskustvo i visoka očekivanja samo su pojačavali nervozu. "Mi smo se toliko izdrilale oko svake scene. Mi smo radile manijakalno prije snimanja obje u strahu, budući da je ona naturščik i da će na snimanju trokirat. Onda smo se naprosto htjele osigurat, luđački vježbajući te scene. Na snimanju mi se činilo da sam i s drugim glumcima trebala ovoliko raditi. Sve iz tog straha da će nešto otići krivo. Tako da je na snimanju bilo lagano. Sve što je bilo loše smo već prije odbacili. Ona je točno znala kada je neka replika loše izgovorena, a kada dobro. Što su njeni feleri, u kojem smjeru može otići da bi to bilo loše. Jednostavno, ona je znala scenarij napamet dva mjeseca prije snimanja. To je postalo nešto toliko izvježbano da smo samo čekali da to više snimimo." [115]

Zvonimir Jurić nikada do sada nije imao trideset proba za neki film, a kamoli za kratkometražni kao što je bio slučaj sa *Žutim mjesecom*. "Mi smo toliko to uvježbali, od ničega do nečega u tih trideset dana. To je jako puno proba. Kad se danas sjetim toga, zvuči mi gotovo nemoguće. Ja sam bio bez posla i njih dvije bez posla. Idealna situacija. Nije nemoguće, ali se rijetko dešava. Ako imaš više glumaca u sceni, rijetko ih

[113] Directing film technicques and aesthetics, Michael Rabiger & Mick Hurbis Cherrier, fourth edition, 2013. str. 229
[114] The Dardenne brothers on their new masterpiece, *Two Days, One Night*By A.A. Dowd Jan 13, 2015 http://www.avclub.com/article/dardenne-brothers-their-new-masterpiece-two-days-o-213661
[115] Iz razgovora s Hanom Jušić (2016.)

skupiš više od nekoliko puta. Uvijek je nešto, ili su u braku, djeca, krediti, druge predstave, drugi filmovi, život kao takav.“ [116]

5. SNIMANJE

5.1. Akcija!

Michael Ventura je pratio snimanje Cassavetesovog filma *Ljubavna strujanja* gdje opisuje fasciniranost snimanjem u jednostavnoj sceni u kojoj plešu John Cassavetes i Gena Rowlands. “Između repeticija, oboje su samo dvije poslom zaokupljene individue. Čim se, međutim začuje “Akcija”, nešto se dogodi. Gena, glumeći Sarah, zasja nekom mirnoćom i blagošću. U trenu. Vidjeti to na filmu, znači vidjeti ono što ste i došli vidjeti za kupljenu ulaznicu. Vidjeti to isto uživo, s metar ili dva udaljenosti, s poda ispod klavira, znači svjedočiti čistoj čaroliji. U jednom trenutku pred sobom imam ženu – istina predivnu, ali također umornu i odsutnu. “Akcija!”. Odjednom, iz te iste žene zrači nešto dragocijeno, nešto rijetko i složeno, sama srž ljepote koja izmiče svakom pokušaju određenja.“ [117]

Najbolju uputu na snimanju dao mi je nakon snimanja filma *Sin* glavni glumac Goran Radaković kada mi je rekao da ne mogu biti redatelj ako ne znam za početak snimanja viknuti: Akcija! Nije mi bilo jasno što želi reći. Njemu je smetala činjenica da sam na snimanjima to govorio bez stvarnog značaja te riječi i impakta koji ona ima na njega. Nisam ga u tom trenutku razumio. Objasnio mi je da ta riječ za njega znači komandu, uputu, koja ga prebacuje iz jednog stanja u drugo stanje i zato se ona mora osjetiti na setu, mora nešto značiti. Mora biti zapovijed. Ista je stvar s odjećom. Zašto on ne nosi vlastitu odjeću? Zato jer odjeća mora biti kostim. On mora uskočiti u nju kao što uskače u ulogu.

5.2. Snimanje po knjizi snimanja

Tijekom snimanja Hana nije uspijela raditi s glumcima, već se isključivo bavila sa snimateljicom Janom Plećaš oko kompozicije kadrova. “Moje iskustvo na setu je da

[116] Iz razgovora sa Zvonimirom Juričem (2016.)
[117] Michael Ventura,:Cassavetes directs: John Cassavetes and the making of Love Streams, Pozitiv film, Zagreb 2011. Str. 221

nemaš vremena se baviti s glumcima. Ljudi na setu te gledaju i svi od tebe očekuju da se počne snimati kadar, a ti bi kao trebao opušteno s glumcima pričat što bi oni trebali raditi u toj sceni. Niti se oni mogu opustiti dok čekaju, niti ja, tako da bi to sve trebalo biti dogovoreno prije na probama. Da nije, ne znam kako bi to uspjela. Puno mi je značilo da su na setu gdje je sve bilo kaotično, glumci scene imali u krvotoku. Ništa nije ostavljeno slučaju, jer je sve bilo probano, glumci su bili uživljeni u scenu i likove jer su je probali na različite načine tako da su je mogli obogatiti svojim dodacima. Scena je bila živa, a opet se u svakom trenu znalo što se radi." [118]

Za razliku od Hane, Bobo Jelčić je imao puno fleksibilnije raspoređeno vrijeme na setu na kojem se mogao baviti s glumcima. «Uglavnom prvo jedno sat vremena probavam, pa onda počnem snimati pa opet popravljamo i tako. To sve spada u snimanje. Nije to samo snimanje kamerom nego u snimanje spada i priprema kadra. Isto kako gaferi namještaju svjetlo tako se isto namještaju i glumci. A glumce možeš namještati tek kada su gotova svjetla. Produkcija je puno grintala da sam predugo probavo s glumcima za pojedine scene.» [119]

Ivona je onu veliku scenu u Jadran filmu u kojoj Nataša Dorčić hoda setom sapunice i mnoštvo ljudi joj prilazi, puno puta isprobavala prije jer se radilo o velikom mizanscenu i prije snimanja je trebalo uskladiti glumce i kameru. Ivona je scenu zamislila u jednom kadru i takva je na probama uvježbana. Na snimanju Nataša Dorčić na setu nije mogla nikako izgovoriti tekst. Na probama je bilo odlično, a na setu nikako. Jednostavno se nije mogla prebaciti koncentracijski na jednog, drugog, trećeg, četvrtog itd. Onda sam ja morala odustati od snimanja u jednom kadru i razrezati kadar na određene punktove. Dodavali smo ljude koji izlaze iz prostorija kako bi mogli napraviti prijelaze za drugi kadar.« [120]

Na snimanje *Žutog mjeseca* Jurić je došao najpripremljeniji u svojoj karijeri jer je znao da su se dobro pripremili i da neće raditi nikakve egzibicije s kamerom. Snimit će dva kadra. Jedan za Lanu, i jedan za Mariju jer je vjerovao u tekst koji su imali. "Meni je to bilo jedino snimanje gdje smo došli sa zakucanim tekstom, gdje je sve bilo jasno. Snimanje je bila čista egzekucija. Taj razgovor krene od "small talka", pa postane s vremenom važniji. On ima promjene u sebi kad Lana kaže da ne bi pričala o sebi, pa kaže: "Ajde sjedi, nemoj ići." Niti u jednom trenutku nisam htio ići krupnije. Nisam uopće snimio krupne kadrove. Imao sam tu pozadinu iza njih, neku socijalu i znao sam

[118] Iz razgovora s Hanom Jušić (2016.)
[119] Iz razgovora s Bobom Jelčićem (2016.)
[120] Iz razgovora s Ivonom Jukom (2016.)

da će to što treba ionako probit van. Nisam trebao pokazivanje prstom: "Ajme sad je ovaj dio važniji, ajmo njeno lice još bliže." Htio sam da je što jednostavnije i da se totalno podredim glumcima. Radio sam s punktovima. Davao sam Lani i Mariji po četiri minuta naizmjence, do određenih dijelova." [121]

U sceni kada Nataša Janjić ošamari Helenu Beljan, Ivona je inzistirala da njih dvije to nikad ne probaju do kraja. «Htjela sam da njih dvije odigraju tu scenu što uvjerljivije s elementom iznenađenja. Na probama su njih dvije to probale sa šezdeset posto jer sam htjela da one igraju emocije koje ne možete lažirati. Kad joj Nataša opali šamar, a Helena ju pogleda s takvom mržnjom, željela sam da Nataša shvati što je napravila i da se osjeća kao govno u toj sceni. Na probama nisam htjela da idu do kraja, jer sam htjela postići što veću svježinu na setu. Probali smo u nekom haustoru scenu par puta, rekla sam to će biti super, ali Nataša Janjić nije vjerovala da će to biti super. Zato je i rekla na setu prije snimanja: «Ajmo stat sa scenom. Zašto mi moramo hodat umjesto da se zaustavimo i napravimo radnju u mjestu? Riješimo to sa plan-kontraplanom.» Meni nije bilo logike s obzirom na dinamiku scene i njezinu nervozu jer onda šamar neće doći spontano. Ispričala sam joj primjer iz svog života, kako moja sestrična svoju djecu uvijek kada ne slušaju grubo odguruje ispred sebe da hodaju. Pokazala sam joj tijelom kako to izgleda, kako bi ju trebala primiti za jaknu i odgurnuti. Nataša je to probala i postalo joj je jasno što treba napraviti. Mislim da smo napravili po dvije repeticije sa svake strane.» [122]

Iako nije imao probe s glumcima (Ivo Gregurević nije mogao prisutsvovati), te je upozorio Mirjanu da neće imati energetski jednakog partnera sebi, Jurić je vjerovao svojoj intuiciji. Na kraju priznaje da je pogriješio. "Mirjana je na snimanju non stop htjela dodavati, obogaćivati, a ja sam joj govorio: "Ne treba, smanji, vjeruj mi da kad ja složim kontekst u montaži, da će se dobit to što ti pokušavaš uganjat u svom kadru." Strašno sam se s njom mučio i drugi dan sam shvatio da sam se zeznuo s podjelom i da sam mogao prekinuti snimanje i uzeti drugu glumicu, ja bih to napravio. Ne prigovaram ja njoj ništa, ona se borila za svoje, ja za svoje. Ona je meni samo govorila: "Ti meni ne daš glumiti." Kad bi joj ja govorio prije snimanja: "Idi manje", ona bi mi uzvratila: "A meni Ivo ne daje, pa ja moram ići malo jače da od njega nešto izvučem." Ivo se za taj film uopće nije trudio i zato je ispao bolji. Mirjana se trudila, toliko unosila sebe i svoje glumačke vještine pa je ispalo tako kako je ispalo. Ja sam joj govorio da ja nisam to tako zamišljao. Nisam joj to nikako mogao objasniti. Ona bi mi kimnula u znak

[121] Iz razgovora sa Zvonimirom Jurićem (2016.)
[122] Iz razgovora s Ivonom Jukom (2016.)

razumijevanja i onda bi stala pred kameru i nekad više, nekad manje, dodala u svojoj izvedbi. To mi je bila škola da ne uzimam poznate glumce bez proba." [123]

Neki puta redatelju glavni problem na setu u sceni zadaju statisti, a ne glumci. U sceni u banci bili su najveći problem jer ih je bilo puno. Ivona Juka se mučila s njima da reagiraju na pravi način. "Htjela sam da budu manje ekspresivni. Scena je ispala znatno kompliciranije zbog njih, jer statisti znaju misliti da moraju nešto strašno puno glumit. Jednostavno ih trebaš svesti na manju mjeru. S druge strane, imali smo akcentirana mjesta na koja je Lana trebala raditi amplitude, ali onda se dogodi da ih zaboravi ili da u temperaturi ode u falset pa bi ju morala denfati da spusti glas, da daje malo više muškosti.« [124]

5.3. Repeticije

Ivona Juka mrzi raditi repeticije. Oznoji se nad njima. Smatra ih nužnim zlom. «Najradije bi da radim samo jednu repeticiju. Jednostavno mi svaka repeticija radi strah da to nikada neće biti dobro. Ne vjerujem u to da svakom slijedećom izvedba glumaca raste. Vjerujem da čim krene šesta repeticija ja imam probleme, to je moje iskustvo, jer jako malo glumaca raste s repeticijama. Umore se, padaju, a vrlo je rijetko da su ustvari sve bolji i bolji. To vrijedi za profesionalce. Kod naturščika je obrnuto. Oni obično rastu sa repeticijama, slobodniji su. Imaju manju grižnju savjesti u čemu griješe. Glumci se obično blokiraju. Ako nisam bio pet puta dobar, neću biti ni šesti. To je prirodno, ja ih razumijem. Zbog toga ni ne volim raditi repeticije, a naturščik to voli. On nema s tim problema. Oni s repeticijama rastu. Njima treba vremena.» [125]

Hanu Jušić je na snimanju bio najveći strah kako će uskladiti Miju sa glumcima Arijanom i Nikšom, u istom kadru. "Moja najveća bojazan prije snimanja je da su me svi plašili da naturščik pada s repeticijama i da je uvijek najbolji u prvoj repeticiji. S druge strane, imala sam Arijanu Čulinu koja je najbolja bila u kasnijim repeticijama. Ona meni nije vjerovala, mislila je da ju ja želim previše spustit. Kako sam ju svakom repeticijom smanjivala, mislila sam si da se njih dvije neće nikada pogoditi. Ako je Mia najbolja u prvoj, a Arijana u desetoj, to neće uspjeti. Na kraju je ispalo da je Mia u većini scena gotovo ista u svim repeticijama, što je nevjerojatno. U to smo se svi uvjerili u montaži gledajući repeticije. Neke scene su joj išle slabije, a neke bolje. Tamo

[123] Iz razgovora sa Zvonimirom Jurićem (2016.)
[124] Iz razgovora s Ivonom Jukom (2016.)
[125] Isto.

gdje je bila slabija, uvijek bi bila slabija, a neke su joj repeticije identične. Tako da smo u montaži više birali repeticije po drugim glumcima nego po njoj." [126]

Zvonimir Jurić kaže da su imali sreće što je Lanin trbuh na snimanju *Žutog mjeseca* bio već velik što je super odgovaralo filmu, ali je bilo teže za snimanje. Radili smo najviše do pet repeticija. I to su uglavnom bile nijanse. Gdje sam ja samo trebao reći: "Ajde malo dodaj ovog i onog..." Lana je imala malo teži zadatak jer je glumila tu usamljenu ženu, luđakinju i kako je bila trudna umarala se brže pa mislim da su njezine pete repeticije bile slabije od prvih upravo zbog toga i topline reflektora." [127]

Ivona kaže da ako primjeti da se na dan snimanja glumac ne snalazi u sceni, mijenja postavku scene. "Za scenu ispred bolnice u kojoj se Nataša i Goran svađaju smo radili devetnaest repeticija, ali uglavnom zbog tehničkih problema. Činilo se da nećemo nikad snimiti kadar. Nataša je silazila iz bolnice, Goran je dolazio u bolnicu. Ona ne želi razgovarati s njim. Ili kamera ne preigra u pravom trenutku ili glumci ne preigraju, sve ono što smo probavali, nije išlo. Točno se sve znalo, jer smo probavali, a na snimanju su oni griješili jer nisu kretali na prave šlagvorte. Zbog toga je i Mario griješio jer ih nije mogao pratiti jer se nisu držali dogovora. Izašli bi mu iz kadra itd. Tada sam na licu mjesta morala napraviti nove punktove, novi mizanscen da bi mogli snimiti kadar. [128]

Za emotivne scene sa Emirom i Jasnom, Sviličić kaže da su tri repeticije za ovu vrstu emotivnog filma više nego dovoljne. «Ta emocija koju oni proizvode to se ne da «šmirat» i bilo bi naporno plakat i imat emociju o izgubljenom djetetu petnaest repeticija. To su tri repeticije od kojih su uvijek dvije šmiranje, a samo jedna je ispravna. To je ta količina energije koju je nemoguće tražiti više. Poznato je da je Pacino snimio razgovor sa svojim ljubavnikom u filmu *Pasje poslijepodne* samo jedanput. Rekao je da ne može više. Tako je bilo i sa ovim scenama s Emirom i Jasnom. Jedna repeticija je bila prava, a ostale sam bacio. Više od tri puta ne možete ni pitati glumca.» [129]

Bobo Jelčić voli raditi puno repeticija. "Kod Diklića nema pravila. Kako koji dan, neki puta je brz i ne treba mu puno repeticija, a kad mu nije dan treba mu više repeticija. Nadi uglavnom treba par repeticija za ufuravanje. Onda četvrta, peta šesta, sedma, budu super, onda opet dođe mala kriza, pa onda opet jedna, dvije ok i tako dalje. Uglavnom prve dvije se potroše na upoznavanje, da se vidi gdje si i šta si napravio, da se ufuraš i onda krenu ozbiljnije repeticije. Kad uhvatiš ritam i kad one postanu dosadne

[126] Iz razgovora s Hanom Jušić (2016.)
[127] Iz razgovora sa Zvonimirom Jurićem (2016.)
[128] Iz razgovora s Ivonom Juka (2016.)
[129] Iz razgovora s Ognjenom Sviličićem (2016.)

opet se pojavi kriza. Pa tad tebi to postane naporno, to je isto problem sa repeticijom.« [130]

Bobo Jelčić kaže da je najviše repeticija snimio za scenu koja se događa nakon sahrane u kojoj se Ivana, Bogdan i Nada prepiru hoće li ući u auto. Scena je napisana predugačko za ono koliko ja mislim da ona može objektivno podnijeti filmsko vrijeme. Onda sam ju probao na licu mjesta kratiti, mijenjao replike. Pa su se oni pogubili i nije bilo dobro. Dosta dugo smo tu scenu radili. Naprosto je bila predugačka scena, činila mi se kao vječnost. Dijaloške scene su teže za raditi jer traže angažman od glumca i tu se najčešće dešavaju greške. Snimili smo puno repeticija.» [131]

Ruben Ostlund poznat je po brojnim repeticijama koje radi na snimanju, ali prije obavještava glumce tako da se mogu i fizički i psihički pripremiti na iscrpljujući maraton. “Mislim da mnogi glumci vole takvu vrstu snimanja jer se tako osjećaju sigurnim u ono što rade. Ne trebaju se bojati pogreške jer imamo vremena ponavljati. I mogu isprobavati razne mogućnosti koje ne bi mogli da imaju samo nekoliko repeticija na raspolaganju. U protivnom moraju glumiti sigurno, bez puno rizika. Ovako kada na početku snimanja kažem do kraja dana ćemo ovo snimiti, onda glumac na početku dana može riskirati i probavati stvari koje u drugim situacijama nikada se ne bi usudili napraviti. Onda uglavnom na snimanju imam samo jednu poziciju kamere dnevno i imam mogućnost ponavljanja bezbroj repeticija. Imamo vremena probavati mnoge mogućnosti koje ne bi mogli ako bi pola dana potrošili na micanje kamere i pokrivanja brojnih pozicija kadra. Znači isprobavamo glumačke repeticije i na kraju dana kada napravimo pedesetak repeticija kažem svima: Ostalo nam je još pet repeticija do kraja. Moramo se dobro koncentrirati da snimimo kako treba. I onda odbrojavam: "Još četiri repeticije!", "Još tri!". To je kao metoda intenzivnog osjećaja, gdje se ljudi koji su prisutni na setu i rade najbolje što mogu, zajednički fokusiraju na istu stvar.” [132]

5.4. Gledanje u monitor, u glumce, okretanje leđa glumcima

Bobo naglašava kako je dobro da glumac gleda repeticije na monitoru jer tako dobije najbolji uvid u ono što nije bilo dobro. «Diklić je često gledao repeticije. Sa mnom sjedne i onda odmah kažem to nije bilo dobro, ovo je bilo, ovo se mora jako

[130] Iz razgovora s Bobom Jelčićem (2016.)
[131] Isto.
[132] Interview: Ruben Östlund By Steve Macfarlane on january 14.2015. http://www.slantmagazine.com/features/article/interview-ruben-ostlund

podigrati i sl. Ako želi nešto napraviti onda pita da li se može primjerice nasmijati. Neće napraviti ništa što se prethodno niste dogovorili. Niti jednom nije napravio neko iznenađenje. Jako je studiozan i precizan. Nada pak niti jednom nije htjela gledati repeticiju. Dobro je da gledaju repeticije jer to potvrđuje taj stav o racionalnosti. To nije mistifikacija nego kad vidiš što nije dobro napravi konkretnu stvar. Onda malo digni, spusti, pojačaj smanji i to je to. Nema onog, ako se vidim ja ću se prepast pa neću moći. Ja sam to njima rekao u prvom našem susretu da želim sve podigrano tako da su oni se toga pridržavali. Ne znam za Nadu, ali Dik inače voli malo nagaziti u izvedbi barem po onim filmovima u kojima sam ga gledao.» [133]

Krzysztof Kieslowski govori da su redatelji često odmaknuti od akcije koja se zbiva tamo gdje su glumci, a dok su oni dislocirani gledajući u monitor. "Sretni su ili zabrinuti ako nešto pođe po zlu, ali nemaju apsolutne nikakve veze s ljudima koji glume. Glumci imaju izvrsnu sposobnost osjetiti sve redateljeve nijanse. Točno znaju kada je nešto dobro ili loše. Ili radije, preciznije rečeno, znaju sviđa li se to redatelju ili ne. Međutim, kako to mogu osjetiti ako redatelj sjedi okrenuvši im leđa, gledajući u monitor? Ja pokušavam ostati u blizini." [134]

Gledanje u monitor ili u glumca za vrijeme snimanja može biti varljivo jer nešto uživo može biti genijalno, a na monitoru katastrofa. U to se uvjerio i Bobo Jelčić na snimanju. «Kad to vidiš da je moguće, te tjera na monitor budući je on relevantan. On sažima stvari i puno više otkriva nego čist pogled. Puno je bliži situaciji i puno se manje vidi na njemu tako da je on mjerodavan. Golo oko nije. Ista situacija različito kadrirana daje potpuno različit dojam.»

Zvonimir Jurić je pročitao da veliki redatelji poput Francisa Forda Coppole na snimanju okrenu leđa glumcima. Zvone je i sam probao tu metodu na snimanju *Kosca*. "Probao sam okrenuti leđa glumcima i samo ih slušati i ti odmah shvatiš da li scena valja ili ne valja. To stvarno funkcionira. Nisi opterećen ovim vizualnim, jer samo čuješ. I ako ti to na uho ne leži, znaš da nije dobro. Čak ti se stvari i vizualiziraju pa ti dođe da znaš što bi mizanscenski trebao napraviti. Da li da priđu ili se udalje. Odjednom ti se užasno kristalno krene otvarati što s tim. Kad sam prvi puta to doživio, rekao sam: "Vau ovo je dobro, ovo treba često raditi." To sam radio na Koscu, na druge dvije priče, ali nisam sa Mirjanom i Ivom da ih ne uvrijedim. Ja bi inače najavio glumcima da ne misle da sad je nešto protestiram ili komentiram time što im okrećem leđa."

---

[133] Iz razgovora s Bobom Jelčićem (2016.)
[134] Danusia Stok, Kieslowski on Kieslowski, Faber and Faber limited, 1993. Biblioteka Negativ, str. 258

5.5. Snimanje emotivnih scena

Redatelj mora znati razlikovati scene koje zahtijevaju veliki emocionalni angažman i koje s velikim brojem ponavljanja mogu izgubiti spontanost trenutka. U takvim trenucima, pomaže probavati individualno, sa svakim glumcem posebno, a zajedničke susrete glumaca u sceni sačuvati za snimanje. To može sačuvati svježinu njihova susreta i trenutka.

Bobo Jelčić je to radio u kazalištu u svojim predstavama. "Na filmu glumci čitaju scenarij, znaju tko će što napraviti, nije nikakava tajna. Mada možeš radit i bez scenarija da bi dobio neku autentičnost. Taj se princip brzo potroši jer nakon jedne probe svi shvate što želiš napraviti i propadne ti iznenađenje. To možeš napraviti samo jednom, nakon toga svi znaju sve i to više ne funkcionira.»

Redateljica Sarah Polley je u romantičnoj drami *Take this waltz* (2011) probala tu metodu sa svojim glumcima. U filmu Margot (Michelle Williams) je udana žena koja osjeća privlačnost prema Danielu (Luke Kirby), umjetniku koji živi preko puta nje. Kako bi njihov prvi susret proizveo evidentnu seksualnu privlačnost, redateljica Sarah Polley je odlučila da glumci prije snimanja ne probaju takvu scenu. "Imali smo naporne probe prije snimanja, ali ovo je bila scena koju nismo uopće probali. Michelle nikada nije čula riječi koje joj Luke govori, a Luke nikada te riječi nije govorio ispred Michelle."[135]

Iako scena nije bila isprobavana, redateljica je uspjela isprovocirati kompleksne i suptilne reakcije od glumaca koji su stvorili kadar u kojem nenapisane neverbalne reakcije glumaca otkrivaju puno veći emotivni naboj nego sami dijalog.

Scenu u kojoj Lana Barić doživljava emocionalni slom pred svojim ocem kojeg glumi Voja Brajović, Ivona Juka naziva «It scenom», a na probama ju nije htjela ni isprobati do kraja bojeći se da se emotivnost scene ne potroši. «Vjerovala sam da ako nađem osobu koja uhvati taj karakter i dobra je s partnerom, da će moći odigrati tu scenu na ovaj ili onaj način. Da je bio netko drugi umjesto Lane, scena bi vjerojatno bila drugačija. Mi smo tu scenu probavali na probama, ali nikada tolikog intenziteta. Samo smo isprobavali tekst, i mizanscen. Na probama je Lana to igrala nekih šezdeset posto intenziteta. Vidjelo se da će Lana na snimanju biti genijalna. Nije bilo potrebe da ju

[135] Sarah Polley: On love, desire and female body, interview with melissa block, npr's "all things considered" radio broadcast, july 6, 2012.

trošim i forsiram više do snimanja. I ona je osjećala istu sigurnost. Nikada nije tražila da probamo tu scenu još jedanput. Na snimanju smo se dogovorili da ćemo isprobati samo tekst, ali hladno: »Znaš ti tko sam ja tebi...», pokrete kamere i mizanscen da znamo tko, kad, gdje kreće i u kojem trenutku se događaju koje stvari. To smo isprobali sa ekipom na setu par puta. Nisam trebala Lani davati nikakve upute niti nešto objašnjavati. Ona je sama to odigrala. Na setu smo upozorili ekipu da ćemo napraviti scenu koja je strašno intenzivna, emotivno i psihički po glumce i da nam je namjera napraviti samo jednu repeticiju. Naravno, ekipa te ne shvati jako ozbiljno. Naravno i ja sam imala u glavi da možda bude još koji, ali kad je Lana odradila repeticiju, nisam joj trebala ništa akcentirati. Smatrala sam da ako joj bilo što kažem samo ću pokvarit. Kad su vidjeli izvedbu, u ekipi je bio muk. Bio je dugačak snimak sa dvije kamere koje se međusobno mimoilaze, izlaze iz sobe pa se vraćaju. Htjela sam provjeriti da li je snimak tehnički ispravan. Svi su šutjeli nadajući se da neću reći još jedan. A pogotovo Lana Barić. Bilo joj je silno olakšanje kad sam kupila tu repeticiju. Ona je bila toliko iscrpljena nakon te scene da nisam imala želju da ju još jednom kroz to pustim. Lana Barić se u garderobi tresla. Dovedeš se u situaciju koja je emotivna glumom i tehnikom, ali tvoje tijelo je povezano s tobom i doista si prazan nakon toga. Treba čovjeku pustiti da dođe sebi nakon takve izvedbe. « [136]

Za razliku od Lanine «IT scene», u kojoj se uživljavala u ulogu, mlada Helena Beljan je uz pomoć Ivone Juke svoju glumačku scenu kada pjeva pjesmu koju joj je tata pjevao kad je bila mala, riješila tehnikom. «Ona je dijete i ja ne želim da se dijete uživljava kao što se Lana Barić uživljavala u svojoj sceni. Ona je doista u toj sceni doživjela živčani slom. To je bio njezin izbor i ona je odrasla osoba. Ja ne želim dijete dovoditi u takvu traumu da bi postigla takvu scenu. U ovoj sceni se pjeva i plače i htjela sam ju istinito napravit. Volim što veći snimak. Punktovi su uvjetovali mizanscen. Glupo je da goniš nešto što neće biti u šnitu. To je bila izuzetno tehnički teška scena za snimiti. Rekla sam joj da će imati toliko repeticija u toj sceni zbog promjena pozicija kamere jer nismo mogli snimati s dvije kamere i da bi postigla emociju zaboravi sve što su te učili u ZKM-u o zečevima koje si sahranila, mačkama, psima. Imaš jako jednostavan trik kako ćeš plakat svaki put. Opustićeš ramena, tijelo ćeš opustit, zagledat ćeš se u jednu točku i plakat ćeš. Evo i ja sad plačem, a hladna sam ko špricer. Još nisam ni u treningu. Na setu je plakala dvadeset i tri puta, kamera je bila puno puta unšarf jer je bila u teleobjektivu. Nas dvije smo se smijale, nitko nije znao našu tajnu

[136] Iz razgovora s Ivonom Jukom (2016.)

kako to ona radi. Ekipa joj je aplaudirala tako da joj to ne da nije bilo teško, nego si je bila užasno važna.“[137]

Sviličić kaže da je snimanje takvih emotivnih scena najbolje prijepodne kad je ekipa filma u naponu snage. Emirova najemotivnija scena u filmu je njegov krupni plan u kojem odluči da će ubiti ubojicu svoga sina i zove njegovu curu da mu ona kaže ime tog dečka. «To smo ponavljali tri puta. Ja sam pripremio ekipu do te mjere da ne postoji mogućnost da se dogode tehnički problemi. To u tom trenutku nije bila opcija. To se jednostavno ne smije dogoditi. I naravno takve stvari se uvijek snimaju prije ručka. Ne baš odmah rano ujutro dok još nisu zagrijani nego je recimo treći kadar taj koji je kao ključan. I onda je sva ekipa pripremljena, koncentrirani su i postoji čak izvjestan strah, da će biti problema ako netko zezne stvar. Bilo je užasno tiho na setu jer su svi znali da tako mora biti jer tišina podiže atmosferu kod glumaca. Bitno je da Emir tada ne osjeti da je pod velikim ispitom jer to stvara tremu. Treba mu što više olakšat time da mu dozvolite mogućnost pogreške i ponavljanje ukoliko neće biti dobro.« [138]

5.6. Kada snimanje krene u smjeru koji nije ranije dogovoren

Snimanje filma je jako intenzivno i turbulentno razdoblje za redatelja. Mora biti upućen u sve sektore produkcije, kako bi mogao imati kontrolu nad svima, reagirati ako je potrebno i posvetiti se svima, a ponajviše glumcima. S obzirom na opseg posla, to je praktički nemoguće. Ivona govori kako je pod adrenalinom cijelo vrijeme. «Na samom snimanju mozak radi dvjesto na sat i ako vidiš da nešto ne štima odjedanput ti se pojavi pet novih ideja koje se ne bi pojavile da nema prepreke, ali da sam odlazila sa seta nezadovoljna nekim scenama, to jesam. To ne mora biti mjerodavno jer kad dođeš u montažu vrlo često skužiš da scena uopće nije tako loša kako si ti u prvi mah mislio.» [139]

Sviličić priznaje da je na snimanju imao dilemu kako snimiti Jasninu reakciju u sceni kada želi reći Emiru što bi ona napravila da nađe ubojicu njihova sina. «Ona se u toj sceni totalno raspadne, rasplače, vuče Emira za ruku. Reagira puno žustrije, mnogo žešće i divlje nego što je u finalnoj verziji filma. I to je bilo puno točnije za njen lik i njenu reakciju. Međutim, to je bilo dosta osjetljivo, jer mislim da bi žena inače tako reagirala, ali da to nije dobro za dramaturgiju filma. Mi smo sve to znali, ali u trenutku

[137] Isto.
[138] Iz razgovora s Ognjenom Sviličićem (2016.)
[139] Iz razgovora s Ivonom Jukom (2016.)

kada smo snimali tu scenu je bilo logično da Jasna poludi i da se slomi. U tim emocijama ne možete biti sigurni. Gledaš Jasnu i dobra je, međutim znaš da to nije taj film i da do kraja filma ne može izdržati taj tempo ukoliko je njezin klimaks prije. Tako bi ispalo da u filmu postoje dva klimaksa: Jasnin i Emirov što se meni nije svidjelo jer sam htio da film zapamtimo po jednom klimksu. Onda smo namjerno smanjivali jačinu njene reakciju tako da težište filma prebacimo dalje u sedamdesetu minutu, a ne u šezdesetu minutu filma. Ona je imala taj ispad energije koji je bio rezerviran za Emira, jer nije ona ta koja treba ubiti klinca, nego on. Snimali smo dvije varijante dok nisam skužio da je jedina varijanta prava, ona u kojoj Jasna, to napravi suptilnije, introspektivno gdje ti vidiš da je njoj teško, ali to ne pokazuje. Ona zapravo njemu prenese svoj osjećaj da bi se on mogao napuniti i film izvući do klimaksa u kojem prebije klinca.» [140]

Bobo Jelčić kaže da scenu nakon što Diklić padne u kupaonici, nije uopće napisao jer je inzistirao na improviziranim reakcijama glumaca. "Namjerno nisam ništa napisao jer bi se u protivnom svi glumci primili tih replika. Ovako je ispalo da kad Diklić padne, onda ostali glumci moraju na to reagirati. To smo isprobavali na probama i kad smo došli do neke razine, onda bi snimali, pa ne bi bio zadovoljan, pa bi opet probavali pa snimali. Uzeli smo cijeli jedan dan samo da snimimo tu scenu. Scena je bila očekivana, znao sam što ću dobiti iz nje, samo sam htio dobiti replike koje nisu napisane nego su nastale iz same situacije. Kroz probavanje smo dolazili do nekih replika koje bi onda ostajale i tako bi se selektirale same po sebi. Tako bi došli do nekog vrhunca koji je bio ok i koji sam uzeo na kraju, ali smo ga dugo razrađivali. Dikliću je to bio problem jer nije sklon improvizaciji, dok drugim glumcima to nije bio nikakav problem. Ja sam sve glumce zvao da pogledaju repeticije, pa je onda i Dikliću bilo lakše.» [141]

Kada redatelj zapne na snimanju, glumci mu mogu jako puno pomoći. Kako su već dugo u procesu, intimno imaju pravi impuls, znaju bolje osjećati svoje likove jer opravdavaju njihove postupke i redatelji bi trebali to znati prepoznati i slijediti ih. Ivona Juka kaže da je često slušala njihove prijedloge. «Lana Barić mi je predložila da ima jaknu cijelo vrijeme na setu. Rekla je da ljudi koji imaju jaknu na sebi, izgledaju zajebano, kao da bi svakog časa mogli otići. «Ja sam joj rekla: «Ali vi radite u zatvorenom, zašto bi bila u jakni?» Ona me pogledala i rekla: «I ti si isto u jakni.» Nije bilo logično da ima jaknu, ali za njezin lik je imalo smisla jer ona ne voli to što radi. Na

[140] Iz razgovora s Ognjenom Sviličićem (2016.)
[141] Iz razgovora s Bobom Jelčićem (2016.)

kraju je bolje izgledalo u sceni, dalo joj je jednu temperaturu i nijansu koju neće pročitati niti jedan gledatelj svjesno. Nikad me nitko nije pitao za to, a što se meni u prvi mah činilo da će bosti u oči.» [142]

U sceni u cvjećarnici kada Vedran razočarano odustaje od biznisa, «ja sam mislila da se on šeće među njima, da ih sluša i tek onda reagira. Goran je radije rekao da je bolje da stane i da ih sluša jer je to puno jače i da onda baci ključeve i kaže da se gone s tim svojim teorijma. Ili u sceni za šankom, kada Goran pije piće sa svojom ekipom na početku filma. Njih trojica su se puno bolje postavili mizanscenski nego sam ja to zamislila u glavi. Kad sam ih vidjela na setu kako su se njih trojica mizanscenski postavili i meni je odmah bilo jasno, da je to puno bolje nego što sam ja to zamislila u glavi. Iz njih je izašlo kako će se postaviti, koja pića će piti itd.» [143]

Ingmar Bergman kaže da redatelj mora znati dvije stvari: "šutiti i slušati glumce. Mnogi često zaboravljaju da su glumci kreativni ljudi, sramežljivi, ali kreativni. I ako ih iscrpite sa savjetima i objašnjavanjima do najsitnijih detalja, preplašit će se sami iznijeti svoje ideje. Osjećat će da redatelj zna bolje od njih i da je bolje slušati naredbe. Iskustvo me naučilo da ako strpljivo čekam i budem otvoren za njihove sugestije, plodonosna razmjena će krenuti." [144]

Jurić se sjetio situacije na filmu *Crnci* kada su zapeli pa su on i Goran pitali glumca Krešimira Mikića za pomoć. "U sceni kada Krešo Mikić izlazi van iz garaže nakon što otkrije da su oni ubojice, kamera ga prati s leđa i u jednom trenutku treba preći na njega sprijeda. Dosta kompliciran kadar u uskom dijelu hodnika i da bi kamera mogla u tom hodniku napravit manevar, Krešo se u jednom trenu treba zaustaviti da bi ga snimateljica mogla zaobići. Krešo to nije htio napraviti jer nije bilo nikakvog motivacijskog razloga da to napravi. Ja sam mu rekao da će to sigurno biti vizualno jako dobro, ali da ne znam drugi razlog zašto bi stao. "Ajde uzmi si pet minuta, razmisli i vidi da li ti možeš naći načina zašto bi stao. Ako mi kažeš da nisi našao razlog, nas dvojica ćemo odustati od toga kadra." Kako je Krešo jako inteligentan glumac, vratio se za par minuta i rekao da ima riješenje. Kako je bio u garaži i padao po krvi, sjetio se da šmrcne i obriše rukom nos pa shvati da mu je ruka krvava od garaže i stane. On je sam našao rješenje." [145]

---

[142] Iz razgovora s Ivonom Jukom (2016.)
[143] Isto.
[144] Ingmar Bergman, interviews, edited by Raphael Shargel, University Press of Mississippi – Jackson, 2007. str. 145
[145] Iz razgovora sa Zvonimirom Jurićem (2016.)

5.7. Kad se stvarnost uplete u snimanje

Koliko god redatelj i ekipa filma pripremali film do najsitnijih detalja i radili u strogo kontroliranim uvjetima nije isključeno da se na samom snimanju neće desiti nešto nepredvidljivo. Što se događa kada se ispod dobro uhodane produkcijske mašinerije provuče mali komadić života i nekontrolirano uvuče u kadar? Moguće je da se na čudesan način stopi sa realnošću i da dobijemo najljepšu moguću simbiozu sa snimanim materijalom. Kao što je za najbolju improvizaciju ključna dobra priprema. Mislim da tada nastaju najljepše stvari na snimanju.

Od početka snimanja filma *Babysitter* postojala je ideja da kamera bude postavljena izvan scena u kojoj se odigrava glumačka radnja. Umjesto da kamera bude dio scene, kao u većini slučajeva na filmu, aktivna i dinamična, prateći glumce, ovdje je ona zamišljena u ulozi pasivnog promatrača, voajera koji promatra zbivanja s distance. Znao sam kako se u parku Ribnjak noću uvijek skuplja znatna količina mladih ljudi koji sjede na klupicama ili na travi i piju cijelu večer. Htio sam prenijeti takvu situaciju, ali sa glumcima u njoj. Stoga smo snimatelj i ja postavili kameru na stativ pored grma, a glumce postavili pored puta kojim prolaze ljudi. Računao sam na neprireñenost situacije znajući koga mogu očekivati, ali nisam znao kako će glumci reagirat i snaći se u datoj situaciji. Dok sam ja ponavljao repeticije nezadovoljan razvojem, u jednom trenutku pojavila se grupica ljudi i jedan dečko se zaustavio jer je prepoznao moje protagoniste. On se upustio u razgovor s njima ne znajući da ga snima kamera, niti da se zapravo nalazi na skrivenom setu. U jednom trenutku se desila improvizacija potpuno spontanog noćnog razgovora o besmislu onoga što su tamo radili, a što je bila i tema ovog filma. Oni su bili oduševljeni scenom. Osjetili su odmah da se desila prirodnost kojoj svi težimo i da je ovo kupljena repeticija. Nismo ni trebali snimati dalje tu scenu. Njima je to bila najdraža scena filma.

Uslijed intenzivnog druženja tijekom priprema i proba glumci i redatelji nerijetko dolaze do konflikata, ali uglavnom umjetničkih. Hana Jušić objašnjava kako se posvađala na snimanju sa svojom mladom glumicom Mijom Petričević. “Imali smo jednu svaću jer sam donijela jednu odluku bez da sam joj to rekla. Radi se o sceni seksa koja je njoj, od trenutka kada sam je izabrala, do noći prije snimanja, najviše opterećivala kako će to napraviti. Nismo nikad probali tu scenu. A kako bi je probali? Često smo pričali o toj sceni, i stalno ju je iznova ta scena morila i što se bližio dan snimanja te scene ona je bila nervoznija. U sceni seksa ona se jebe sa tri tipa i stalno nam je falio taj treći, stalno je netko otkazivao, nije mogao i sl. Usred snimanja je meni

uletila Čejen i pokazivala mi sliku jednog glumca i pitala da li može. Ja sam pristala bez da sam pitala Miju, zbog čega se ona naljutila. To se dešavalo prije nego smo snimali scenu u kojoj ona treba biti grozna prema mami i bratu. Obje smo bile ljute jedna na drugu, razgovor smo završili psovkama. Ona je plakala i bila je užasno ljuta na mene. Jura je nakon toga došao da moramo snimati scenu. Ona je obrisala suze i sjela. Ja sam joj davala uputu sa najružnijim i najhladnijim tonom. Ponašala sam se odvratno prema njoj, a i ona prema meni. Ona je toj sceni mrzila mene u tom trenutku, a razgovarala je sa Nikšom i Arijanom. Sreća je da je na snimanju te scene, ona zapravo to super izvela, bila je jako uvjerljiva jer je bila opasna i bijesna kao ris, jako uvjerljiva. Danas sam jako zadovoljna s tom scenom." [146]

John Boorman tvrdi da je redatelju autocenzura veliki neprijatelj. "Godard je jednom rekao da treba biti nepromišljen da bi se snimio dobar film, i to je točno. Čim uvidite koliko je teško snimiti film, počnete se obuzdavati i poduzimati mjere predostrožnosti. Čaroliju, međutim, nećete postići oprezom. Sineast početnik često ostvari čuda zato što se i ne znajući upusti u nemoguć projekt, a kad se jednom nađe na mukama, mora ići do kraja. Dok sam snimao svoje prve filmove, želudac mi se grčio od straha. Danas naravno imam više samopouzdanja. Ipak ne čini mi se da sam sve shvatio, daleko od toga. Sjećam se da sam sreo Davida Leana nekoliko tjedana prije smrti. Pripremao je Nostroma i rekao mi: Nadam se da ću ga uspijeti snimiti, jer mislim da sam napokon shvatio kako se radi film. Baš kao on i ja mislim. Da će mi, koliko god filmova snimio, ta umjetnost zauvijek ostati zagonetna."[147]

[146] Iz razgovora s Hanom Jušić (2016.)
[147] Laurence Tirard: Filmske Lekcije, Lumiere&co. MeandarMedia, 2011. str. 67

6. ZAKLJUČAK

Rad s glumcem počinje od odabira glumca, a prethodi mu cijeli proces traženja, organiziranja, prilagođavanja glumca tekstu ili teksta glumcu. Pojam kontrole na filmu je relativan u svima fazama, počevši od audicija jer prvi puta dovodimo u stvarnost ono što smo zamislili. Svaki glumac je drukčiji, svaki ima svoj način rada i komuniciranja i ne postoji priručnik koji može redatelja naučiti režirati glumca. Glumcu treba pristupiti individualno jer su neki skloniji improvizaciji, a neki se u tome ne osjećaju sigurno pa se slijepo drže teksta; nekima je potrebno više probi, a nekima manje.

S obzirom da su jako izloženi, glumci su nesigurni i trebaju potvrdu od redatelja da je ono što rade dobro. Ako glumac osjeti nesigurnost kod redatelja automatski to povezuje sa svojom izvedbom i počinje ju propitkivati te i sam postaje nesiguran. Glumac na setu je koncentriran isključivo na svoju izvedbu i na odnos s partnerom u sceni, a redatelj ima i drugih obaveza na setu pa često može doći do nesporazuma. Zato je najvažnije uzajamno povjerenje. Redatelj im treba pružiti okvir koji je ujedno strukturiran i ugodan. Tu ravnotežu je teško ostvariti jer osjećaju li se sputanima, glumci će se blokirati, ali blokirati se mogu i ako dobiju previše slobode. Stoga redatelj treba znati "čitati" ljude, biti okružen ljudima, promatrati i osluškivati glumce, jer iskustvo uči redatelja da ako strpljivo čeka i bude otvoren za njihove sugestije, glumci će mu to kreativno uzvratiti.

Koliko god redatelj i glumac pripremali film do najsitnijih detalja i radili u strogo kontroliranim uvjetima nije isključeno da se na samom snimanju neće desiti nešto nepredvidljivo. Tada je moguće da nastanu najlošije, ali i najljepše stvari na filmu, a to je nešto na što ne možete utjecati.

7. LITERATURA

Bjorkman, Manns, Sima / Stig, Torsten, Jonas, Bergman on Bergman, interviews with Ingmar Bergman, This Touchstone edition, 1986

Jarmusch, Jim, Interviews, edited by Ludvig Hertzberg, University Press of Mississipi / Jackson, USA, 2001.

Kubrick, Stanley, Interviews, Universitity Press of Mississipi/Jackson, USA, 2001.

Rabiger, Hurbis / Michael, Mick, Directing film technicques and aesthetics,fifth edition,2013.

Rodley, Chris, Lynch on Lynch, Faber and Faber, 3 Queen Square London WCIN3AU, 1997.

Shargel, Raphael, Ingmar Bergman, interviews, University Press of Mississippi – Jackson, 2007.

Stok, Danusia, Kieslowski on Kieslowski, Faber and Faber limited, 1993.

Biblioteka Negativ, Nakladnik Pozitiv film,

Tirard, Laurence, Filmske Lekcije, Lumiere&co.MeandarMedia, 2011.

Ventura, Michael, Cassavetes directs: John Cassavetes and the making of Love Streams, Pozitiv film, Zagreb 2011.

Weston, Judith, Directing actors: Creating memorable performances for film and television. Judith Weston, 1996.

Intervjui za potrebe diplomskog rada

Jelčić, Bobo, redatelj filma *Obrana i zaštita* (8.rujna 2016.)

Juka, Ivona, redateljica filma *Ti mene nosiš* (10.rujna 2016.)

Jurić, Zvonimir, redatelj filma *Žuti mjesec, Kosac* (17. rujna 2016.)

Jušić, Hana, redateljica filma *Ne gledaj mi u pijat* (18. rujna 2016.)

Sviličić, Ognjen, redatelj filma *Takva su pravila* (15. rujna 2016.)

Izvori s mrežnih stranica:

http://www.avclub.com/article/dardenne-brothers-their-new-masterpiece-two-days-o-213661 The Dardenne brothers on their new masterpiece, *Two Days, One Night* By A.A. Dowd Jan 13, 2015 12:00 AM

http://www.avclub.com/article/whiplash-maestro-damien-chazelle-drumming-directin-210473 *Whiplash* maestro Damien Chazelle on drumming, directing, and J.K. Simmons By A.A. Dowd Oct 15, 2014 11:00 AM

http://www.slantmagazine.com/features/article/interview-ruben-ostlund Interview: Ruben Östlund By Steve Macfarlane on january 14.2015.

http://www.npr.org/2012/07/06/156371014/sarah-polley-a-long-look-at-what-we-feel-is-missing, Sarah Polley: On love, desire and female body, interview with melissa block, npr's "all things considered" radio broadcast, july 6, 2012.

Filmografija:

Babysitter (Ivan Sikavica, 2013.)
Crnci (Zvonimir Jurić, Goran Dević, 2009.)
Dečki nikad ne plaču (*Boys Don't Cry*, Kimberly Peirce, 1999.)
Dva dana, jedna noć *(Deux jours, une nuit*, Jean Pierre and Luc Dardenne, 2015.)
Dva sunčana dana (Ognjen Sviličić, 2010.)
Fantastična (Ivan Sikavica, 2015.)
Ko da to nisi ti (Ivan Sikavica, 2013.)
Kosac (Zvonimir Jurić, 2013.)
Ljubavna strujanja (*Love Streams,* John Cassavettes, 1984.)
Ne gledaj mi u pijat (Hana Jušić, 2016.)
Obrana i zaštita (Bobo Jelčić, 2013.)
Ritam ludila (*Whiplash*, Damien Chazelle, 2014.)
Pasje poslijepodne (Dog Day Afternoon, Sidney Lumet, 1975.)
Posljednji tango u parizu (*Ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972.)
Sin (Ivan Sikavica, 2012.)
Španjsko kontinent (Ivan Sikavica, 2009.)
Take this waltz (Sarah Polley, 2011.)
Takva su pravila (Ognjen Sviličić, 2014.)
Ti mene Nosiš (Ivona Juka, 2015.)
The Serpent's Egg (Ingmar Bergman, 1977.)
Zimska kost (*Winter's Bone*, Debra Granik, 2010.)
Žuti mjesec (Zvonimir Jurić, 2009.)