"Put do uništenja"

Starešinić, Filip

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:205:848689

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

Odsjek snimanja

Diplomski studij snimanja

Usmjerenje: Filmsko i video snimanje

Filip Starešinić

"PUT DO UNIŠTENJA"
SNIMATELJSKA ANALIZA

Pisani dio diplomskog rada

Mentor: Goran Trbuljak, red. Prof. art

Zagreb, 2015.

SADRŽAJ:

1. UVOD

1.1. Uvod u temu.....4

1.2. Snimatelj.....6

1.3. Produkcija filma.....10

1.4.Vizualni jezik i Edward Hopper.....12

2. GLAVNI DIO

2.1. Snimateljska analiza.....17

2.2. Zaključak.....58

3. POPIS IZVORA.....59

4. SAŽETAK/SUMMARY.....60

5. KLJUČNE RIJEČI.....61

1. UVOD

1.1. UVOD U TEMU

" Imao sam na raspolaganju 30 metara 16mm crno-bijelog filma. Prizor auta koji dolazi do znaka stop i zatim odlazi. Ja sam morao odlučiti kako osvijetliti scenu i komponirati u kadrove. To je bila čarolija, misterij."

Conrad Hall

Ovaj kratki citat ukratko, vrlo šturo ali i direktno opisuje glavni zadatak snimateljskog posla. Naime ovaj citat nije nikakav misterij za nas snimatelje i vrlo dobro poznajemo situaciju kada se pojavimo na filmskom setu i iščekuje nas tako naočigled jednostavan zadatak ali u isto vrijeme toliko kompleksan da je potrebno cjeloživotno iskustvo pa da i dalje sa sigurnošću ne možemo izreći da smo potpuno ovladali vještinom riješavanja toga na prvi pogled jednostavnog zadatka.

"Postoji bezbroj tonova svjetla, sjene i boja. To je zapanjujuće fin jezik komuniciranja. Proučavati kako uspješno govoriti tim jezikom cjeloživotni je zadatak".

Conrad Hall

Film je umjetnost komuniciranja ideje kroz pokretne slike. Uspješnost odnosno efikasnost u komuniciranju tih ideja jedan je od ključnih aspekata koji označavaju kvalitetnog snimatelja pa i redatelja. Drugi aspekt su same ideje koje često više ovise o scenaristu ali ipak samo do određene mjere. Vizualni i dramatički put kojim će se krenuti u materijalizaciju odnosno zabilježbu na filmsku vrpcu zapisane riječi leži isključivo na ramenima snimatelja i redatelja.

Odabiranjem igranog filma "Put do uništenja" za snimateljsku analizu i obradu u ovom radu donekle preuzimam ulogu samog snimatelja pokušavajući što detaljnije ući u njegov um, iščitavajući ideje i puteve kojima se snimatelj Conrad L.Hall odlučio kretati.

Pokušavajući dokučiti razloge pozicija kamere, odabira objektiva, osvjetljenja, kompozicija, ukratko proniknuti u finoću razumjevanja filmskog jezika koji je u ovom filmu tako opipljivo, majstorski ispričan. Nakon višekratnog gledanja i vlastite realizacije da se ovdje radi o vrhunskom djelu filmskog snimateljstva nisam mogao a da se ne okušam u razumjevanju vizualnog jezika navedenog filma u nadi za vlastitim napretkom u ipak cijeloživotnom procesu učenja kako kaže i sam Conrad Hall. Slika sama po sebi vrijedi tisuću riječi. Da li način na koji su slike ostvarene iz nas izlazi intuitivno ili svjesno intelektualno, pitanje je na koje se ne može dati jasan odgovor. Čini se da tajna cjeloživotnog zadatka leži u osvješćivanju i razumjevanju intuitivnog odnosno podsvjesnog. Ovdje ćemo se prepustiti analizi većine značajnijih kadrova koji zajedno sklapaju puzle pričanja ovog filmskog ostvarenja. Obraditi ćemo kadrove koji su najznačajniji za pojedine važnije scene iz filma.



Slika 1: Kadar sa dozom misterije a ipak tisuću riječi, iz filma "Put do uništenja".

1.2. SNIMATELJ

Snimateljska briljantnost može biti definirana na mnogo načina. Neki filmaši poput Alfreda Hitchcocka ili Stanleya Kubricka su obsesivni planeri koji stvaraju detaljne nacrte u svojim umovima. Neki pak preferiraju organskije metode, iznenadna refleksija svjetla ili neobjašnjiva poetičnost jednog jedinog iznenadnog neplaniranog trenutka.

Kroz cijelu svoju brilijantnu karijeru iza kamere Conrad Hall, ASC održavao je budno oko za stvari koje je on nazivao *"sretne nezgode, magični trenutci"*. Kao rašljar u potrazi za vodom, Conrad Hall je upotrebljavao svoju kameru poput rašlji, sljedeći svoje instinkte prema egzistencijalnim fontom slika. Njegova volja za riskiranjem rezultirala je bogatom lepezom kinematografskih uspjeha, estetičnom ostavštinom koja je zaslužila divljenje snimatelja i zaljubljenika u film diljem svijeta.

Slike Conrada Halla su istovremeno bezvremenske i plemenite: Kaskade refleksija kišnih kapi koje imitiraju suze na ubojičinu licu u filmu (*In Cold Blood);*



Slika 2: Kadar sa prividnim suzama iz filma "In Cold Blood" 1967.

Odraz prizora robijaša u lancima u sunčanim naočalama ravnodušnog zatvorskog čuvara u filmu "*Cool Hand Luke" 1967.*



Slika 3: Odraz robijaša, kadar iz filma "Cool Hand Luke" 1967.

Lista je nepregledna, indicirajući majstorstvo koje kao da je raslo sa svakim novim filmom. Nakon završetka predivno snimljenog (*Searching for Bobby Fischer,1993.)* filma koji utjelovljuje začudnost i strahote djetinjstva, Hall kaže:

" U potrazi sam za slučajnim nezgodama, nezaobilaznim ali za mene radosnim vizualnim nezgodama koje su neizbježan dio svakog snimanja. To mi je puno draže nego da se držim krutog manufakturiranja slika".

Ta filozofija vodila je Halla kroz njegove najranije dane kao snimatelja. Tijekom studijskih godina na University of Southern California, otkrio je afinitet prema vizualnoj ekspresiji, ali tek nakon prebacivanja svog završnog rada sa novinarstva na film.

"Zaključio sam da pričanje priče riječima nije moja jača strana. Stvarno nisam razmišljao o tome da budem novinar. Zaključio sam da možeš otići u školu i studirati filmove što u principu nije akademski i lakši je način za provesti život. Ali pojavio se problem, kada bih snimio film ispričajući kratku priču i gledavši je na platnu bio sam duboko dotaknut. Znao sam da je to nešto više od filmskih zvijezda, besplatnih putovanja i slave. Postojala je velika potencijalna snaga slobodna za upotrebu u pričanju priča uz pomoć slika. Činjenica da je potencijalna publika tako široka i velika bio je dubok koncept za mladu idealističnu osobu. To sam si jako uzeo k srcu".

Njegova odluka se učvrstila i produbila nakon susreta sa jednim od njegovih mentora Slavkom Vorkapićem, Jugoslavenskim piscem koji je imigrirao u Hollywood 1922. Slavko Vorkapić, majstor vizualnih montaža odbacivao je tradicionalne načine narativne konstrukcije priča i zamjenio ih za čiste vizualne ekspresije i ohrabrivao svoje studente da pokušavaju pričati svoje priče samo pomoću slika. Conrad je uzeo tu lekciju k srcu i njegova karijera je svjedočanstvo snage Vorkapićeve filozofije. Hall se prisjeća:

"1948 i 49te dano nam je 30 metara 16milimetarskog crno-bijelog filma po semestru, ostatak vremena naše misli i ideje su bile realizirane na papiru, malim crtanim likovima u okvirima, knjigama snimanja koje smo crtali. Mnogo smo teoretizirali i Vorkapić nas je poticao da razmišljamo vizualno, da pričamo priče samo sa slikama. Još i danas radim na toj bazi. Vizualno izanaliziram scenu tako da i ako bi zvučna pozadina stala i dalje bi se mogla razumjeti radnja".

Ukratko opisujući Vorkapićev utjecaj na njegov umjetnički izričaj Hall nadalje kaže:

"Imao je duh umjetnika. Naučio nas je da je snimateljstvo novi vizualni jezik. Naučio nas je principe i kazao da je na nama da ih uoptrijebimo. Dao nam je šansu kakvu mnogi studenti nemaju tako rano u svojoj izobrazbi. Učili smo kako biti umjetnici putem filmskog zanata, komunicirati umjetničkim senzibilitetom a ne komercialnim."

Nakon diplomiranja 1949, Hall se udružuje sa dvojicom kolege iz školske klupe, Marvinom Weinsteinom i Jackom Coufferom i oni osnivaju nezavisnu produkcijsku kuću Canyon Films. Dok su se pripremali za snimanje njihovog prvog dugometražnog filma za koji su svo troje izrazili želju za režijom, na komadiće papira napisali su zaduženja i ubacili ih u šešir da bi na taj način odlučili tko će biti producent, tko redatelj a tko snimatelj. Hallov odabir bio je snimatelj.

Tim zamahom sudbine započeo je njegov put prema International Cinematographers Guild i to je bio jedan od najvažnijih trenutaka u izgradnji njegove karijere. Uskoro se našao u ulozi operatera kamere za uvažene ASC snimatelje kao Ted McCord, Robert Surtrees i Ernest Haller. Iako su svi od ovih umjetnika utjecali na njegovo filmsko razmišljanje Hall izdvaja Teda McCorda kao posebno važnog mentora.

"Ted je želio pridonjeti priči, pridonjeti na način koji je unikatan i specifičan za određeni materijal. Želio je biti originalan a ne da reproducira nešto što je vidio na nekoj fotografiji ili slici u tuđem radu.I uvjek je bio lagano uplašen da li mu to polazi za rukom ili ne. Tako da sam od Teda naučio odlaziti do ruba sa našim znanjem o filmu, pokušavati učiniti nešto novo i drugačije. Nikad ne bi smjeli raditi odnosno odnositi se na materijal s viskoka iz stupnja majstorstva, nego u smislu 'da li će ovo funkcionirati ili neće?'. I dalje mislim tako".

Neki od njegovih zapaženijih filmova u ionako impresivnoj listi su sljedeći:

"Morituri", 1965. Nominacija za oskara.

"In Cold Blood", 1967. Nominacija za oskara

"Butch Casiddy and Sundance Kid", 1969. Nominacija za oskara

"The Day of the Locust", 1975. Nominacija za oskara

"Tequila Sunrise", 1988. Nominacija za oskara

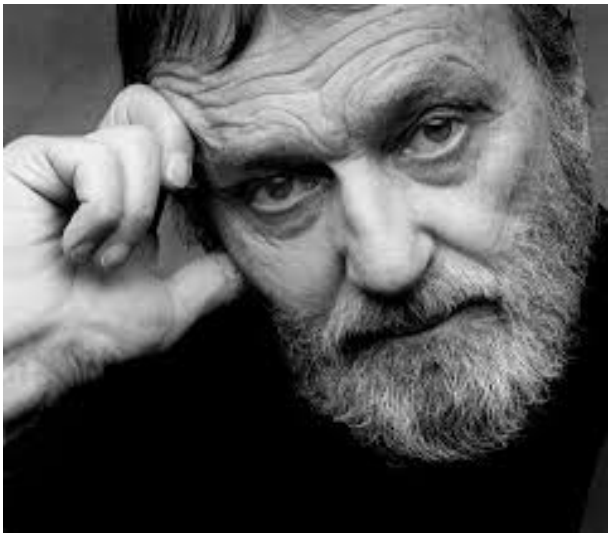
"Searching for Bobby Fischer", 1993. Nominacija za oskara

"A civil Action", 1988, Nominacija za oskara

"American Beauty", 1999. Dobitnik oskara

"Road to Perdition", 2002. Dobitnik oskara

Ova kratka analiza početka Conradove karijere bitna je za jasnije razumjevanje njegovog umjetničkog izražaja u analizi ovog filma, za jasnije shvaćanje pozicije njegovog gledišta odnosno njegovom pristupu vizualizaciji filmskih slika.



Conrad L. Hall (1926-2003)

1.3. PRODUKCIJA FILMA

Baziran na grafičkom stripu autora Max Allana Collinsa film je priča o irskoj mafiji 1930ih u Chicagu. U svojoj srži ovo je priča o donosu između očeva i sinova;

Nakon što njegov profesionalni život počinje imati jake utjecaje na njegov privatni život, plaćeni ubojica Michael Sullivan kojeg glumi Tom Hanks odlazi na teško putovanje samootkrića sa svojim sinom Michaelom mlađim kojeg glumi Tyler Hoechlin. Tijekom puta Michael Sullivan mora podmiriti račune sa njegovim ocem posvojiteljem, irskim kriminalnim lordom Johnom Rooneyem kojeg glumi Paul Newman.

Tema filma o odnosu između očeva i sinova isprepliće se sa samom produkcijom filma. Producent Dean Zanuck je pročitao Collinsov grafički roman koji je ilustriran od strane Richarda Piers Raynera i potom šalje kopiju svojem ocu producentu Richardu Zanucku koji potom šalje roman Stevenu Spielbergu koji mu se javlja nakon par dana oduševljen i sa odlukom da želi producirati film.

Hall i Mendes složili su se da je upotreba grafičkog stripa kao izvor produkcijskog materijala pojednostavila jedan aspekt produkcije. Samim time već su imali jedan oblik knjige snimanja na raspolaganju. U stvari, "*snimali smo prema knjizi snimanja većinu vremena"* kaže redatelj Mendes. Conrad dodaje: *"Volim Samove knjige snimanja zato što mi daju pravu ideju što ustvari on točno želi"*.

Mendes je želio snimati Put do uništenja u cijelosti na lokaciji u Chicagu i obližnjem gradiću Pullmanu da bi postigli izvorni američki srednje zapadnjački izgled. Illinois State Film Commission omogučila je filmskoj ekipi Oružarnicu, najveći zatvoreni prostor koji je mogao poslužiti kao filmski studio na lokaciji u Chicagu. Dovoljno veliki da obuhvati nogometno igralište, Oružarnica je dom Nacionalne Garde Ilinoisa. To skladište omogučilo je filmašima pozamašnu fleksibilnost pa su interijeri Sullivannove kuće i Rooneyeva vila bili jedno od setova koji su sastavljeni tamo. *"Trebali smo studio u Chicagu za izgradnju stvarno velikog seta i Oružarnica nam je upravo to omogućila"* kaže glavni osvjetljivač Tom Stern koji je također radio na filmu American Beauty. Conrad Hall cijenio je taj studio jer mu je pružio potpunu kontrolu nad osvjetljenjem.

Komentirajući svoj rad Conrad Hall kaže: *"Ne pokušavam karakterizirati ljude u filmu, glumci su zaduženi za to. Ja ih pokušavam ukadrirati u prigodnom emocionalnom kontekstu primjerenom određenim scenama. Kako se njihovi karakteri ponašaju u određenim scenama? Da li se ponašaju poput ljudskih bića? Moj zadatak je da scenu učinim emocionalno pristupačnu gledatelju. U ovom slučaju, radnja filma se bazira na ocu koji pokušava odgojiti sina da ne postane poput njega. To je upečatljiva priča situirana za vrijeme velike depresije i donosi ozbiljne poruke.*

Ovaj film funkcionira tako dobro zato što je iskren. To je vrsta iskrenog realizma koja ne pokušava biti teatralna na bilo kakav način. Nema plave mjesečine, predivnih zelenih pejzaža, film sadrži pažljivo izvedene kompozicije, finu montažu i vrlo lagan tempo".

Direktor fotografije Hall oblikuje interijernu rasvjetu kadar po kadar, upotrebljavajući ono što on naziva "Ton sobe". Ton sobe je osvjetljenje koje se ostvaruje svjetlom koje se odbija od zidova, plafona i poda. Hall: *"To daje osjećaj prisutnosti onoga što ne želim vidjeti".* Da bi postigli taj efekt, osvjetljivač Tom Stern i njegova ekipa često upotrebljuju male reflektore direktno usmjerene na bijele djelove plafona da bi dobili mekanu popunu prostorije.

Put do uništenja sniman je u Super 35 formatu, Panavision Platinum kamerama i Panavision Primo objektivima u rangu od 27mm do 150mm. Filmska traka izbora bila je Kodak Vision 500T 5279 za interijere i Eastman EXR 100T 5248 za eksterijere. Operater kamere dodaje kako je većina filma snimljena pri širom otvorenoj blendi od T 1.9 do T 2.5 što je skrativši dubinu polja učinulo fokalnu duljinu specifičnijom i malo je smekšalo pozadinsko osvjetljenje.

"Volim snimati na širom otvorenoj blendi sa samo jednom točkom u dubini polja jasno izoštrenom, mislim da takav način pridodaje emocionalnoj dimenziji. Ovaj film bih ustvari radi toga nazvao mekanim Noirom".

Bez obzira koliko se radilo na predvizualizaciji u pretprodukciji, Hallova ekipa zna da on neće odlučiti kako će se snimiti određena scena dok ne stigne na set.

Gafer Tom Stern komentira:

"Njegov način je maksimalno podređen emocijama, izvedbama glumaca i kako to na njega utječe umjetnički".

"Conrad je biće vođeno intuicijom," kaže redatelj Sam Mendes. *"Od našeg zajedničkog rada na American Beauty znao sam da je za njega jako važna neka vrst telepatije. Koliko god stvari isplanirali unaprijed uvjek želi biti slobodan da improvizira u trenutku snimanja".*

VIZUALNI JEZIK I EDWARD HOPPER

Kao uzora za vizualni jezik filma snimatelj i redatelj povlače inspiraciju od dijela velikog umjetnika 20og stoljeća Edwarda Hoppera. Naime njihova poveznica je zajedničko nastojanje u stvaranju palete u kojoj prostor koji okružuje likove u filmu djeluje kao vizualni ključ za postizanje emocionalnih značenja scena.

Kod rasvjete na filmu ono što se nalazi sakriveno u sjeni može biti značajnije nod onog što je lako vidljivo oku. Svjetlo i sjene mogu učiniti više osim samog postizanja ugođaja; one sadrže i otkrivaju misli i emocije predstavljenog karaktera odnosno lika u filmu. Mendes kaže: "*možete pogledati u Hopperovu sliku i proučavati izvore osvjetljenja, često je ključ njegovih umjetničkih djela lokacija izvora svjetla."*

Mendes je posebno inspiriran Hopperovom slikom iz 1939 "New York Movie". Čista pobuda akcija i emocija koje nikad nisu jasno pokazane. Unutrašnjost kina prikazan do pola u mraku čini se kao da predstavlja dom za usamljenu introspekciju ljudske duše. Na toj slici osvjetljenje je apsolutni izvor njezine poetičnosti. Činjenica da je lice djevojke u kinu sakriveno u polu mraku stvara dojam usamljenosti i beznađa. U tom trenutku potaknut prazninom odnosno mrakom gledatelj sam počinje stvarati vlastiti doživljaj temeljen na njegovim osobnim iskustvima.

Čovjek promatrajući sliku biva inspiriran da mašta o tome što ženski lik na slici razmišlja ili osjeća. Kompozicijski, Hooper konstantno postiže da naše zamišljeno oko bježi dalje, van rubova okvira. Gledatelj možda nesvjesno počinje razmišljati o tome što bi se moglo nalaziti izvan okvira slike, drugim riječima kako kaže Mendes:"*Važnije je ono što se nalazi van kadra nego unutar."*

Na neki način Hopperov modernistički instinkt navodi ga da vizualno upotrebljava teatralni alat tišine i neizrečenoga."*To je nešto što osjećam da Conrad Hall radi brilijantno i to je jedan od razloga zašto sam ga angažirao za ovaj film"* kaže Sam Mendes.

Modernistička uzrečica "*manje je više"* jednako se može primjeniti kako na slikarstvo tako i na film. Suzdržavanje informacija je često vrlo efektna strategija za potenciranje emocionalnog utjecaja kod publike. Ostavljanje praznih ili nedorečenih prostora dopuštamo ljudima da umeću svoje misli i time ostvaruju puno jači doživljaj djela.



Slika 4: Edward Hopper 1939, "New York Movie".



Slika 5. "Hotel By Railroad"1952. Jasni izvor svjetla izvan rubova slike jako pojačava širinu i slika "egzistira" van svojih okvira.



Slika 6: Edward Hopper, "Summer Evening" 1947. Izvor svjetla dominantno oblikuje ugođaj na ovoj slici i jasna je kao inspiracija koja je poslužila snimatelju filma "Put do uništenja".

Pa prepustimo se napokon intuiciji u pokušaju pronalaska puta na raskrižjima analiziranja fotografije u filmu "*Put do uništenja"*.



Slika 7: Kadar iz filma "Road to perdition"

2.1 GLAVNI DIO

SNIMATELJSKA ANALIZA

"Jako je teško artikulirati finoću filmskog jezika; zato jer ne postoje riječi ili metafore koje bi bile u stanju opisati emocije koje nastojimo probuditi".

Conrad Hall

Kadar Prvi: Lagano ulaženje na faru prema dječaku koji stoji leđima okrenut kameri na rubu pješćane obale gledajući prema obzoru. Glas očito od tog dječaka uvodi nas u početak priče.



Slika 8.kadar iz filma

"Povezivanje vode sa smrću...progovara o nepostojanosti vode i povezuje ju sa nemogućnošću kontrole sudbine. To su stvari koje ljudi ne mogu kontrolirati."

-Sam Mendes

Postavljanje prezentiranog kadra kao početak filma predstavlja nekoliko jasnih simbola i riječi filmskog jezika. Dječak stojeći na rubu gledajući prema horizontu a ipak gledatelju okrenut leđima poručuje nekoliko stvari. Pred njim se nalazi cijelo nesigurno more, cijeli život nejasne, potencijalno uzburkane sudbine. Na početku kadra u širokom planu on iako se nalazi u centru, lagano se gubi u širini kadra i more odnosno životna priča preuzima veći značaj.

Činjenica da je dječak okrenut leđima i ne vidimo mu lice isto pridodaje većem naglasku na more i dodaje osjećaju misterije. Dječak držeći ruke u džepovima kazuje nam da on sa dozom smirenosti i odrađenog životnog iskustva preuzima ulogu naratora tragičnih događaja. Kako lagano ulazimo na faru u kadar, važnost vode-mora u širokom planu lagano predaje mjesto samom dječaku, njegovom karatkeru i pogledu na životnu priču iz njegove vlastite perspektive. Tome pridodaje i činjenica da približavajući se dječaku more sve intenzivnije postaje neoštro dok se oštrina zadržava na dječaku. Odlično upotrebljena priroda filmske tehnike u svrhu vizualnog pričanja priče.

Postoji doza misterije, održavanje intenzivne pažnje laganim pokretom kamere prema centralnom subjektu. Svjetle plavičaste boje, svjetlo koje nadopunjuje sjenu koja bi inače trebala biti iza dječakovih leđa lagano je nerealna što nije u sukladnosti sa ostatkom filma koji se bazira na surovom realizmu ali to ide u prilog kompoziciji i osvjetljenju koje djeluju lagano vanzemaljski, odnonso nebeski, odajući dojam lokacije u čovjekovoj duši odnosno umu a ne u stvarnom izvanjskom svijetu. Jako simboličan i metaforičan, savršen uvodni kadar. Kadar nestaje u bjelini dok čujemo zadnje dječakove riječi:*"Ovo je naša priča"*. Prazni kadar bjeline prezentira čist i neokaljan početak, bijelo i čisto platno spremno za još jednu dramatičnu životnu priču.

Kadar drugi: Bijelina čistog platna nadovezuje se na blagi snježni pejzaž čistih brežuljaka na kojima se dječak sa svom svojom nevinom zaigranošću i životnom energijom kreće na biciklu. Oblačnost i tmurnost sugerira da svijet i nije neko predivno mjesto usprkos dječakovoj nevinosti i energiji. Samoća u kadru odaje dojam da dječak sadrži određenu dozu čvrstoće i samostalnosti koja će ga provesti kroz poteškoće na životnom putu.



Slika 9. kadar iz filma.

Kadar treći: Dječak na biciklu ulazi u industrijski kompleks vozeći se kroz sve gušću masu ljudi koji odlaze na posao, dok se potpuno ne zagubi u masovnom broju ljudi. Kamera ga prati bočno u pokretu zadržavajući njegovu desnu poziciju u kadru.



Slika 10. Kadar iz filma.

Postava ovakvog kadra sugerira nevinost dječaka koja je suočena sa realnošću teških vremena kroz koje su ljudi prolazili u doba velike depresije. Činjenica da se on kreće u suprotnom smjeru probijajući se kroz ljude daje naslutiti da ta dječačka poletnost i sloboda nije u skladu sa odraslim svijetom. Bočna postava kadra jasno ocrtava taj sukob i predvodi ga u vrlo jasan filmski jezik sukoba. Dječakovo lice zamotano je u šal čuvajući snagu prvog viđenja njegovog lica za krupniji kadar. Za sada je ipak prioritet predstavljanje lokacije i opće atmosfere.

Kadar četvrti: Dječak zastaje u gužvi prodavajući novine. Na laganom teleobjektivu kamera se lagano na faru približuje dječaku. Fokus je na radnji dječaka, dok je uspostavljena dinamika tokom prijašnjih kadrova održana pokretom fara koji intenzivira naizgled jednostavan kadar. Centralnom postavkom subjekta on dobija na važnosti, kako je i on zastao a radnja se odvija na teleobjektivu dinamika pokreta ljudi je suzdržana, što i odgovara situaciji jer se on više ne vozi kroz njih. Sukob je puno manji i prodavajući novine ljudima nekako se uspostavlja surađivački odnos .

Komentar:

(Filmski postupak vožnje odnosno ulaska fara na centralni objekt čest je u ovom filmu, po mom sudu potpuno opravdano jer to je stvarno koristan alat ako ga se upotrebljava samo kad je stvarno potreban. Mogu reći da nisam pronašao kadra kada ta potrebnost zaista nije bila opravdana).



Slika 11.Kadar iz filma.

Ipak kako u svom hodu ljudi tu i tamo prekrivaju subjekt koji se zagubljuje u masi a u stvari nitko nije zainteresiran za kupnju novina, daje se naslutiti da je on potpuno nevažan u toj masi ljudi. Narod je zasićeni lošim vijestima o financijskim problemima u državi.

Kadar peti: Dječak se kroz sada manju grupu ljudi centralno vozi prema kameri koja opet lagano na faru ulazi u kadar.



Slika 12. Kadar iz filma.

I dalje se radi na uspostavi lokacije ali ovaj put takva radnja privodi se kraju. Grupa ljudi je manja i dječak ispred sebe ima čist put vozeći se ravno u kameru sugerirajući da stiže. Prošao je kroz glavni problem, obavio je zadatak prodaje novina. Kamera održava kontinuitet dinamike laganom farskom vožnjom i intenzivira kadar. Još ne vidimo jasno lice glavnog subjekta održavajući interes gledatelja.

Kadar šesti: Široki kadar panorame tvorničkog kompleksa iz kojega dječak napokon izlazi. Kratki kolaž radnje u tvornici se završava na što upućuje i lagana atmosfera sumraka iako je do sada bilo oblačno. Dječak se kreće prema svjetlijem djelu kadra dalje od tvornice sugerirajući njegovo olakšanje i riješenje zadatka. Skladna kompozicija kadra tvornice sugerira da je to stvarnost koja mora biti prihvaćena.U gornjem lijevom kutu iznad dječaka nalazi se nadvožnjak koji osim što ima ulogu kompozicijski balansiranja kadra, dramaturški govori da premda dječak odlazi prema svjetlu i dalje je uhvaćen u takvom svijetu.



Slika 13. Kadar iz filma.

Kadar šesti: Dječak se vozi gradskom ulicom. Kamera se nalazi u vožnji iznad njegove pozicije prateći ga u njegovom napredovanju.



Slika 14. Kadar iz filma

Lagano široki kadar uspostavlja i daje donekle važnost lokaciji. Kamera vozeći se sukladno ponad dječaka uključuje nas same u taj promet. Na takav način postiže dinamičan kadar koji je u skladu sa intenzitetom prethodnih kadrova. Sada ipak nismo u grupi ljudi već auta i potreban je lagano drugači pristup vožnje kamere. Subjekt je i dalje postavljen centralno i dalje ne vidimo njegovo lice održavajući interes publike, čuvajući taj moment za krupniju i smireniju situaciju kada se možemo u potpunosti okrenuti njegovom karakteru.

Kadar sedmi: Dječak stiže na željeni cilj, ljekarnu.



Slika 15. Kadar iz filma

Kamera se vozi bočno sukladno sa dječakom i usporava sukladno sa njegovim usporavanjem označavajući kraj jedne uspostavljene dinamike i zaokružujući prvu sekvecu filma. Kadar je širok i time jasno utvrđuje lokaciju.

Kadar osmi: Dječak ulazi u ljekarnu. Širok, skladan centralno postavljen kadar sugerira čvrstu ustanovu ljekarne, lokacija je jasno predstavljena. Dječak centralno ulazi u tom širokom kadru lagano podsjećajući na nadzorne kamere u dućanima današnjice. U biti to je jedan čvrst kadar uspostave lokacije koji se ipak u svojoj formalnosti koncentrira na centar u kojem dječak obavlja radnju ulaska. Boca sa žutim sadržajem u desnom kutu kadra u prvom planu pomaže pri ostvarivanju dojma dubine prostora. Ovaj naizgled jednostavan kadar sadrži četiri plana. Prvi je posuda, zatim prodavač pa dječak i zatim eksterijer. S obzirom da je kadar statičan snimatelj poseže za drugim alatima dubinskog raslojavanja kako bi postigao kvalitetan i sadržajan kadar. Tekućina u boci u prvom planu očigledno je namjerno žute boje radi postizanja akcenta u inače tamnom djelu kadra. Dječak je odvojen od zadnjeg svijetlog plana svojom mračnijom siluetom



Slika 16. Kadar iz filma.

***Kadar deveti**:* Dječak je za pultom ljekarne predajući utržak od novina svome šefu.



Slika 17. Kadar iz filma.

Bivajući centralno postavljen, glavna pažnja usmjerena je prema dječaku dok prodavač u prvom planu sa desne strane biva zapostavljen. Činjenica da je i dalje zamaskiran i da mu ne vidimo lice održava interes gledatelja i čini se da i dalje redatelj ostavlja taj trenutak pokazivanja za neki važniji moment vizualnog pričanja priče. U ovom širokom kadru postoje opet četiri plana. U prvom prodavač pa stol sa torbom, dječak i potom pozadina dućana. Postoji nagovještaj lagano toplije rasvjete koja se nalazi u dućanu i sa laganim je kontrastom hladnog svjetla koje dolazi iz vana sugerirajući suptilnu toplinu i sigurnost interijera. Crvene naglašene knjige u lijevom donjem kutu ostvaruju prvi plan lijeve strane kadra.

Kadar deseti: Prodavač sakuplja utržak od prodaje novina.



Slika 18. Kadar iz filma.

Kadar je postavljen lagano ukoso umanjujući važnost prodavača iako je on postavljen centralno. Ipak je dječak glavni lik i on je u prošlom kadru bio postavljen centralno ali i plošno sugerirajući važnost. Otvarajući tim nagibom prostor kojeg možemo shvatiti kao nevezanost i bilo kakvu emocionalnu odvojenost prodavača prema dječaku. Tu smo radi posla i ništa drugo. Ipak sa time što je dječak postavljen u desni dio kadra sugerira da prodavač ima interes i zahtjeva nešto od dječaka, u ovom slučaju njegov utržak. Plavim eksterijernim svjetlom u lijevoj strani kadra postiže se odvajanje siluete dječaka i ujedno ostvaruje dubinska dimenzija.

Kadar jedanaesti: Dječak u srednje krupnom planu otkriva lice.



Slika 19. Kadar iz filma.

Napokon u lagano uskom objektivu preko ramena prodavača vidimo lice dječaka. Upotreba užeg objektiva i prvi put u filmu plitke dubinske oštrine naglašava trenutak u kojem se dječak napokon predstavlja. Sjena na njegovom licu daje naslutiti da i dalje postoji neka doza misterije koja učvršćuje dramatičnost njegovog postojanja koja će se opravdati u sljedećem kadru. Police sa akcentiranim policama u pozadini lijepo u neoštrini ocrtavaju zadnji plan. Dječak budno i intenzivno ravno u oči gleda u prodavača pokazivajući možda malo preforsiranu iskrenost.

Kadar dvanaesti: Dječak krade čokoladu.



Slika 20. Kadar iz filma.

Intenzivnost gledanja i iskrenost iz prošlog kadra opravdani su dječakovom iznenadnom akcijom krađe čokolade u trenutku kada prodavač okreće leđa. Njegova iskrena nevinost bila je lažna. On je ipak lukav sin gangstera. Ta radnja snimljena je u istom kadru kao i prethodni kadar prodavača sugerirajući da to nije ništa specijalno za dječaka i da je to nešto u čemu je dobro istreniran, skoro pa je to njegova rutina. Prodavač se na trenutak gubi u svjetlom dubokom djelu kadra i to dječak iskorištava.

Kadar trinaesti: Dječak se pravi nevin nakon krađe.



Slika 21. Kadar iz filma.

Sada je dječak postavljen duboko u lijevu stranu kadra, ostavljajući prostora između sebe i prodavača. On je sada distanciran, siguran. Uspio je obaviti krađu. Sada je sjena na njegovom licu mekša, nema više misterija.

Kadar četrnaesti: Prodavačeva bezbrižna reakcija.



Slika 22. Kadar iz filma.

Sada je i on u krupnijem planu ostvarujući kakav takav odnos kroz radnju koji su ova dva lika imala. Scena je počela sa širokim kadrovima i lagano kako se radnja odvija kadrovi bivaju sve uži da bi ostvarili intenzitet koji se gradi tokom scene. Dječak u kadru manji je od makovog zrna što je i prikladno nakon krađe.

Kadar petnaesti: Dječak izlazi iz dučana.



Slika 23. kadar iz filma.

Ponavljanje kadra kao na početku scene ulaska u ljekarnu, sugerirajući kao da se ništa specijalno nije dogodilo. Rutina.

Kadar šesnaesti: Dječak nakon izlaska iz dućana pripaljuje lulu.



Slika 24. Kadar iz filma.

U širokom kadru radi lake uspostave lokacije i obuhvaćanja prolaznika dječak pripaljuje lulu nakon lako obavljenog zadatka, sugerirajući njegov možda lažni ili naivni uspon prema odraslosti, njegovoj želji za snalažljivosti u surovom svijetu.

Kadar sedamnaesti: Dječak nastavlja put na bicikli.



Slika 25. Kadar iz filma.

Ovaj put licem okrenut kameri nakon što smo ga upoznali dječak nastavlja put. Postavljen centralno, pušeći lulu sugerirajući njegovo pobjedonosno napredovanje kroz prazne ulice. Riješio je "problem" posla i grada. Sada više nema potrebe za skrivanjem i misterijem. Sam njegov lopvski karakter dovoljno nam je zanimljiv. Početak karakteriziranja subjekta stvara novi interes za daljnje upoznavanje.

Kadar osamnaesti: Dječak udobno zavaljen u snjegu nakon dolaska kod svoje kuće.



Slika 26. Kadar iz filma.

Dječakova pažnja nakon što se udobno zavalio u snijeg pušeći mirno lulu biva privučena nečim dovoljno bitnim da ga izbacuje iz svoje udobnosti izazivajući kod gledatelja interes o čemu se zapravo radi. Kadriran nisko bočno teleobjektivom radi postizanja efekta zavaljenosti i udobnosti u snijegu koja uskoro biva narušena.

Kadar devetnaesti: Ispred dječaka koji naglo ustaje prolazi auto.



Slika 27. Kadar iz filma.

Nakon što ugleda auto dječak se hitro uspravlja, baca lulu na pod i pošto je kadriran plošno kao neki vojnik ispred kojega prolazi general daje naslutiti da se tu radi o nekakvom autoritetu ali nam još nije jasno o kome se radi, tko je u tom autu. Interes publike je pojačan i dalje nas vodi kroz priču.

Kadar dvadeseti: Auto ulazi u garažu.



Slika 28.Kadar iz filma

Kadar auta koji ulazi u garažu snimljen teleobjektivom iz dječakove pozicije jasno daje naslutiti da je dječakov interes pojačan u vezi dolaska tog auta.

Stablo ispred ulaska u garažu pojačava dojam skrivenosti i misterije koje stvara to vozilo jer još neznamo o kome se radi a po dječakovoj reakciji znamo da je bitno. Interes publike je održan. Stablo u desnom kutu ostvaruje dojam prostora i prvi plan.

Kadar dvadeset i prvi: Dječak promatra auto.



S*lika 29. Kadar iz filma.*

Na laganom teleobjektivu da bi se postigla kompatibilnost sa prošlim kadrom i da bi dublje ušli u subjekt, kamera lagano izlazi od dječaka otvarajući sve širi kadar sugerirajući dječakovu ogoljenost i laganu nemoć s obzirom na situaciju odnosno onoga tko je upravo stigao sa autom. Smješten je u lijevu stranu kadra sugerirajući prostor odnosno emocionalnu distancu između sebe i osobe u autu. U desnoj strani kadra je stablo koje balansira kadar i čini prvi plan.

Kadar dvadeset i drugi: Dječak zastaje na početku hodnika.



Slika 30. Kadar iz filma.

U širokom planu da bi se pokazala njegova slabost u situaciji u radi jasne uspotave lokacije, dječak u silueti zastaje na početku hodnika. Mi otprilike znamo što se nalazi ispred njega, njegov otac i zato je bitnija njegova reakcija, zato ga gledamo sa prednje strane. Tamno i kontrastno osvjetljenje pridodaje mističnosti lika njegovog oca kojeg još nismo jasno vidjeli ali samo kadriranje upućuje da se radi o donekle ozbiljnom liku. Zadnji plan jako je osvjetljen da bi se postigla dječakova silueta i rasčlanjivanje planova.

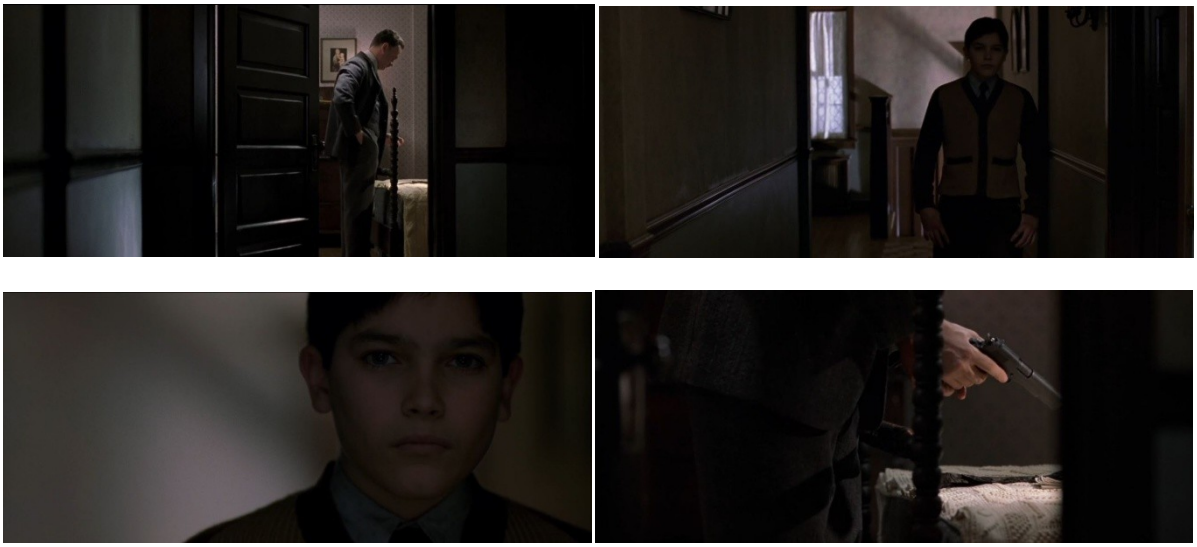
Kadar dvadeset i drugi: Dječak promatra oca.



Slika 31. Kadar iz filma.

Obrnuti kadar prošlome. Vidimo što to dječak gleda. Opet radi ostvarivanja dubine i različitih planova otac se nalazi u jarkom svjetlu. Da bi se dječak ocrtao od inače tamne pozadine hodnika pozicioniran je ispred svjetle refleksije na zidu. Lik oca ne vidimo jasno održavajući zainteresiranost publike.

Serija kadrova:



Slike 31, 32, 33, 34. Kadrovi iz filma.

Kroz ovu seriju kadrova možemo naslutiti lagano ulaženje u sve krupnije kadrove fokusirajući se na detalje, u ovom slučaju jako bitni detalj pištolja koji puno govori o liku oca ali u nedostatku ostalih informacija i dalje ostaje misteriozan i publiku održava zaintrigiranom. Snimatelj ostaje vjeran početnoj silueti i dječaka ostavlja u priličnom mraku odvajajući ga od pozadine svijetlom obasjanim zidnim plohama. Krupni kadar dječaka usmjeren je na pištolj koji tada isto odgovara u krupnom planu. U kadru pištolja ostatak kadra je dosta taman i svjetlo je usmjereno ka pištolju stavljajući ga u centar pažnje. Kako pištolj nije centralno kadriran ostavlja prostor ocu koji je ipak važniji od samog pištolja koji se nalazi u desnoj trećini kadra u zlatnom rezu.

Kadar dvadeset i sedmi: Obitelj se moli prije jela u blagovaoni.



Slika 35. Kadar iz filma.

Skladno uređena kompozicija sugerira uređenu obitelj, vanjsko hladno svjetlo u kontrastu sa toplijim unutarnjim svjetlom odaje toplinu doma. Dječak je smješten u desnu trećinu kadra zlatnog reza kako bi se na neki način ipak istaknuo iako nam je okrenut leđima. Sa lijeve strane u prvom planu postoji lagano osvjetljen kućni element radi ostvarivanja prvog plana i dubine prostora. Sa desne strane tu ulogu preuzima bijelo obojani zid. Majka je jače osvjetljena ostavljajući time oca u malo ozbiljnijem tonu koji i odgovara njegovom ozbiljnom karakteru.

*IZVADAK**:***

Direktor fotografije radio je usko sa redateljem, dizajnerom odjeće Albertom Wolskyem i dizajnerom produkcije Dennisom Glassnerom kako bi razvili hladan povijesni izgled filma.

Sam Mendes, redatelj filma komentira:

"Paleta boja u filmu je jako prigušena. Vrlo rano u početku produkcije Conrad i ja pričali smo o stvaranju jakog osjećaja kontrasta upotrebom tvrdog svjetla koje bi dolazilo sa strana. Željeli smo tamne pozadine i tamne setove, sa tamnim, prigušenim zelenim i sivim bojama. Kostimi Alberta Wolskya su precizno kontrolirani, sa mekanim rubovima i vrlo mekanim siluetama".

Conrad Hall:

"Osjećao sam da je manje šarena paleta boja prigodna za ovu priču. Auti, kostimi i arhitektura diktirali su većinu izgleda filma tako da je naš zadatak više bio ostati iskrenima i realno prikazati atmosferu tog doba iz vremena velike depresije.

Kadar dvadeset i osmi: Obitelj dolazi odati počast preminulome.



Slika 36. Kadar iz filma.

Skladno složen široki kadar koji jasno uspostavlja lokaciju. Atmosfera kasnog ili zimskog popodneva daje se naslutiti sa niskim štralom svjetla na donjem dijelu majke. Glavni lik postavljen centralno označavajući njegov hrabri hod prema preminulom u lijesu dok njegov brat pomalo ustrašen ima dvojbe oko prilaska lijesu postavljen je u stranu. Zastori na stranama kadra i plafonsko osvjetljenje pomalo odaju teatralnu postavu što i priliči cijelom prizoru sa lijesom. On je tu kao u galeriji na izložbi. Postoje tri plana, čineći ovaj kadar dimenzionalnim.

Kadrovi 28 i 29: Dječak gleda unutar lijesa.



Slike 37, 38. Kadrovi iz filma.

Krupni kadar dječaka kako gleda u lijes, dječak je postavljen polovicom lica iza lijesa čime se odaje dojam ne baš prikladnog virenja. Svjetlo na dječakovom licu dolazi sa donje strane što se ne podudara sa sljedećim kadrom. Možda da bi se postigao dojam laganog horora u prvom kadru i radi dojma da svijetlo dolazi iz smjera u koji on gleda, to je centar njegove pažnje.

Kadar 30: Djed odnosno glavni gangster filma.



Slika 39. Kadar iz filma.

Iznenadno predstavljanje vođe cijele porodice nije se očitovalo nikakvom misterioznošću, sakrivanjem ili dramatičnom rasvjetom dajući do znanja da se ovdje radi o takvom liku koji očigledno ima svoju snagu ali opet vrlo direktnu i jasnu. Iskustvo starijeg čovjeka je iskreno i nema se što kriti. Opet u lijevom prednjem kutu zastor za postizanje prvog plana i za povezivanje sa prošlom lokacijom lijesa. Akcent u pozadini oživljava cijelu situaciju. Lice u polu sjeni daje naslutiti da se radi o ne previše iskrenom karakteru s svojim mračnijim stranama.

Kadrovi 31, 32: Dječak ulazi u sobu gdje netko leži na kauču.



Slike 40, 41, Kadrovi iz filma.

Lik u prvom planu ostaje neoštar tokom cijele dužine trajanja kadra dajući naslutiti da redatelj ne želi odmah otkriti o kome se radi. Dječak je osvjetljen tvrdim svijetlom radi odvajanja od tamne pozadine.

Dječak je prilično malen u odnosu na lika u prvom planu označavajući njegovu nemoć.U sljedećem kadru u širokom planu lik sa fotelje postavljen centralno, licem u mraku čuvajući njegov identitet i ostavljajući dojam misterije i mračnosti lika. Kao protubalans lampi nalazi se refleksija sa desne strane ormarića. Prigodno prigušeno osvjetljenje za očigledno tajanstvenog i mračnog lika.

Kadar 33.



Slika 42. Kadar iz filma.

Široki plan prostorije pune ljudi koja je uglavnom osvjetljena žutim svjetlom dok je centar pažnje postavljen visoko označavajući nadmoć i izdvajajući da od ostatka ljudi puno intenzivnijim bjelijim svjetlom. S obzirom da je subjekt tako daleko potrebno ga je naglasiti intenzivnije da bi naš pogled brzo bio usmjeren na pravo mjesto.

Kadar 33. Misteriozni lik promatra situaciju.



Slika 43. Kadar iz filma.

Postavljen centralno izravno suprostavljajući se situaciji lik je osvjetljen tvrdim svjetlom naglašavajući njegovu tvrdu narav i lijepo ga izdvajajući od ostatka grupe ljudi. U pozadini točno iza njegove glave bijela svjetlost na zidu kako bi se izdvojila njegova desna strana lica koja nije direktno osvjetljena.

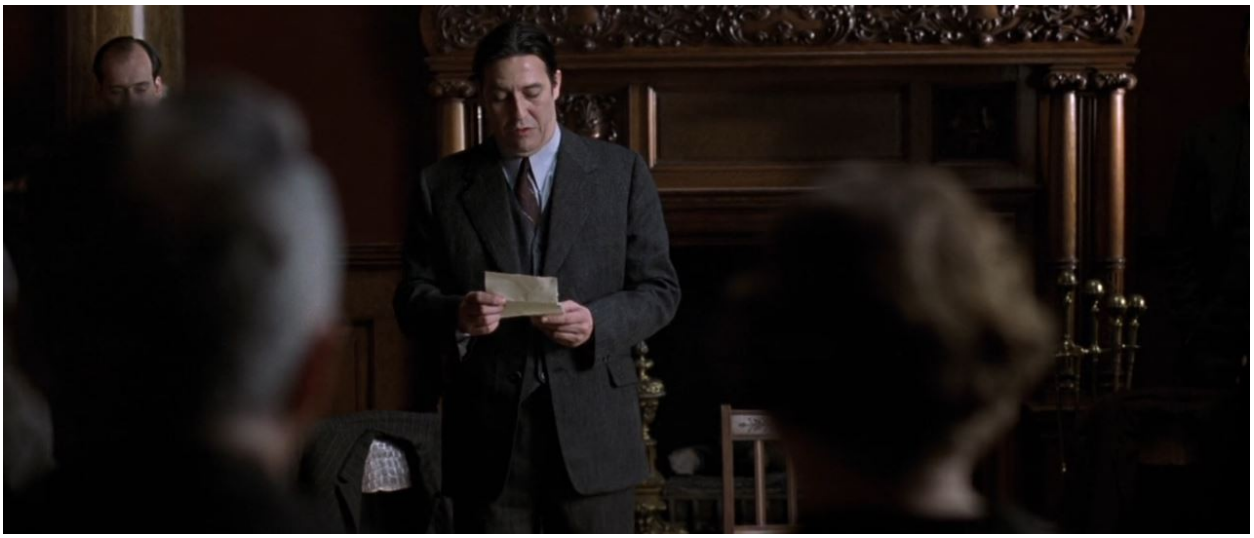
Kadar 34. Šef drži govor.



Slika 44. Kadar iz filma.

Snimatelj zadržava kontinuitet kontrasta na licu starog čovjeka polovicom lica u sjeni odavajući podvojenu narav, premda se šali nije sve baš tako veselo u njegovom karakteru. Ima on i mračniju stranu. Kamera je postavljena u publiku gdje se i mi uključujemo u podređeno pozorno slušanje.

Kadar 35. Desna ruka šefa drži govor.



Slika 45. Kadar iz filma.

Lik koji drži govor premda se nalazi na istoj poziciji kao i prošli lik osvjetljen je malo jačim kontrastom naglašavajući njegovu veću, suroviju energiju od prethodnika koji je dosta stariji od njega. Ipak postavljen je lagano u lijevu stranu tako zauzimajući manje važnu poziciju od njegovog prethodnika sugerirajući podređenost.

Kadar 36. Nakon što su poslali čovjeka koji se pobunio na šefa na nepoznato mjesto, ljudi raspravljaju o situaciji.



Slika 46. Kadar iz filma.

Ovaj kadar je zanimljiv iz razloga što osvjetljenje na licima pravilno pokazuje namjere i karaktere. Šef u sredini i dalje zadržava lice u polu sjeni ostajući vjeran uspostavljenom karakteru i kontrastu. Lijevo otac dječaka ogoljen je potpunim osvjetljenjem koje odaje da nema mračne namjere u kontrastu od čovjeka desno koji je u potpunom mraku očigledno sa mračnim namjerama.

Sljedeće se radi o jednoj od najvažnijih scena u filmu koja definitivno dređuje smjer radnje i ključna je za razvoj karaktera likova.

Kadar 37. Dječak se kriomice zavukao u auto da bi pratio svojeg oca koji odlazi na misterioznu misiju.



Kadar 47. Scena iz filma.

Dječak sjeda na prednje sjedalo kako bi promatrao svojeg oca kako sa drugim saučesnikom i sa svojom strojnicom ulaze u neko skladište za vrijeme kišne noći. Mutnoća stakla lijepo prestavlja nejasnoću koja vlada dječakovim umom dok pokušava otkriti kamo to njegov otac odlazi. Sa lijeve i desne strane imamo svjetlije površine koje drže ekspoziciju kadra jer je kadar pretežno taman i s obzirom da je dječakovo lice lagano podeksponirano imali bi dojam da je cijeli kadar podeksponiran. Smješten je lagano desno od centra smanjujući prostor za pogled što stvara osjećaj dječakove namteljivosti i uoprnosti da dozna o čemu se radi. Ispred njega nalazi se manje prostornog kadra nego sa njegove stražnje strane, upravo radi postizanja dojma da se dječak nastoji približiti situaciji a ne da je gleda pasivno iz ugodne distance.



Slika 48. Kadar iz filma.

Ovo je suprotno odgovarajući kadar prethodnome, pogled dječaka. Siluete naznačuju nejasnu situaciju. Opet u krajnjem lijevom djelu postoji svjetlija točka koja drži ekspoziciju kadra.



Slika 49. Kadar iz filma.

Ipak u sljedećem kadru dječak se premišlja da li da izađe iz auta ili ostane. Ekstremno lijeva pozicija dječaka u kadru kazuje kako je ostavio prostora između sebe i situacije kako bi u toj ugodnoj distanci mogao donijeti odluku.



Slika 50. Kadar iz filma.

Dječakov pogled. Čovjek na lijevoj strani biva ispitivan. To je karakterizirano jakog gornjom rasvjetom koja ga stavlje u središte pažnje, u neku ruku je eksponiran i treba biti 'rasvjetljen' od strane ispitivača. On ujedno i puši što ukazuje na njegovu nervozu dok gornja rasvjeta naglašava dim od cigarete. Čovjek koji ispituje na desnoj strani kadra nalazi se u ugodnoj poziciji dakle i ugodnoj rasvjeti.



Slika 52. Kadar iz filma.

Dječak iz sakrivene pozicije gleda na ispitivanje. Opet pogled pozicioniran lagano desno od centra označava njegov interes i gura se prema radnji da sazna što više.



Slika 51. Kadar iz filma.

Jedan od ključnih momentata u filmu kada ovaj čovjek biva iznenadno upucan. Odluka za snimanje tog kadra u slow motionu bazira se na činjenici da dječak promatra cijelu situaciju i kako mu se to jako urezuje u njegov um, toliko jako da će to utjecati na cijeli njegov život a u isto vrijeme je okidač cijele buduće radnje filma.



Slika 53. Kadar iz filma.

Skok na ektremni krupni plan, odnosno detalj pogleda dječaka u skladu je sa jačinom i porukom onoga što gleda i kako će mu se to jasno urezati u sjećanje i kako će to utjecati na razvoj njegovog karaktera.

Sada je ipak odmaknut u lijevu stranu kadra ostavljajući malo prostora između sebe i radnje ali ipak nije dovoljno lijevo da bi bio u udobnoj distanci, on se zatekao usred događaja koji su sada van njegove kontrole. Nadalje u montaži dešava se brza višekratna izmjena kadrova dječakovog krupnog pogleda i usporenog snimanja čovjeka koji pada na pod jasno dajući do znanja o snazi situacije i urezivanja u um dječaka.



Slika 54. Kadar iz filma



Slika 55. Kadar iz filma

Klasičan primjer pozicija u razgovoru. Lijevo oslobođen prostor ispred glumca označuje njegov obrambeniji distancirani stav dok na desom kadru središnja pozicija lika sugerira centralnu nenarušenu moć, nema potrebu nametati se i prema tome nije stavljen više u desno gdje bi onda došlo do sužavanja prostora pogleda. Posuda u prvom planu održava kontinuitet prostora. Lijevo dubinski kadar označava ujedno i slabost lika koji nema potporu u svojoj pozadini, sam je.



Slika 56. Kadar iz filma



Slika 57. Kadar iz filma

Jako zanimljiv i neobičan kadar. Vožnja na faru dok su likovi u pozadini izoštreni a u prednjem planu centralno van oštrine. Namjera snimatelja i redatelja ovdje bi bila da prilaskom na faru prema glumcu u prednjem planu označe njegovu ličnost koja je inače izvan oštrine. Oštrina u pozadini otkriva točku njegovog interesa i razmišljanja i čim likovi u pozadini otiđu van kadra oštrina se prebacuje na prednji lik koji je sada u krupnom planu. Oči su u sjeni što naslućuje nejasne namjere. Ovo je jedan primjer vrlo kompleksnog vizualnog pričanja priče isključivo filmskim alatima. Da ne postoji takva plitka dubinska oštrina ovaj kadar ne bi bio izvediv.

To daje do znanja da film nije samo puko realističko prikazivanje drame već snimanje samo po sebi igra kritičnu ulogu. U današnjem svijetu 3D snimanja takav postupak bi bio u najmanju ruku otežan jer realistična priroda ljudskog vida traži da cijela slika bude u oštrini i da oči same ostvaruju selekciju.



Slika 58. Kadar iz filma



Slika 59. Kadar iz filma

U sljedećem kadru koji sam duplicirao i desno spustio saturaciju boja na nulu lijepo se može naslutiti prvotna ideja snimatelja da snima film u crno bijeloj tehnici. I sam snimatelj je izjavio da film može slobodno konvertirati u crno bijelo i da ne bi nimalo izgubio na svojoj vizualnoj narativnosti i ekspresiji. Ovdje se radi o "soft" mekanom noiru po riječima redatelja. Sam kolorit kostima i setova je prilično zagasit ali i kontrastan što dodaje na ozbiljnosti i slaže se sa ozbiljnom temom filma.



Slika 60. Kadar iz filma

Ovo je još jedan primjer genijalne dosjetljivosti u upotrebi filmskog jezika, naime cijela radnja se odvija bez teksta.

Čovjek nakon što je ubio dječakovu mamu i brata dolazi pred izlazna vrata na kojima se gleda u refleksiji i sabire se nakon počinjenog djela. S vanjske strane nalazi se dječak. Na prvi pogled čini se da čovjek gleda u dječaka ali ipak gleda u svoj odraz u staklu na vratima.

Taj optički trik na trenutak zavarava publiku ali i dječaka. Conrad Hall poznat je po svojoj dosjetljivosti prilikom iskorištavanja slučajnih optičkih i vizualnih pojava koje se pojavljuju prilikom snimanja filmova. Ne bi bilo teško povjerovati da je ovaj efekt jedan od bezbroj u njegovom skladištu optičkih trikova koje je prikupio tijekom dugogodišnjeg snimateljskog iskustva.



Slika 61. Kadar iz filma



Slika 62. Kadar iz filma



Slika 63. Kadar iz filma

Kadar dječaka kako prilazi mjestu zločina. Kako on još ne zna što se nalazi u sobi ispred njega a publika već ima to saznanje, snimatelj postavlja lokaciju izvan oštrine i bazira se samo na dječaka, njegovu reakciju. Tu se radi samo o njemu i na koji način će primiti saznanje o počinjenim djelima.Svjetlo na kraju tunela dobro octrava dječakovu tamnu siluetu.



Slika 64. Kadar iz filma



Slika 65. Kadar iz filma

Otac bijesno napada sina nakon što je saznao o njegovom počinjenom djelu ubistva. Ovo je prva scena u filmu koja je snimana kamerom sa ramena. Situacija je van kontrole, zvjer se oslobodila, kamera više nema uporište i sada je interes za nastavak radnje kod publike na najvišem nivou.

Sljedećih par kadrova mjenjaju vizualni koncept filma i daju naslutiti o novom pristupu odnosno sugerira novi, drugačiji život za glavne likove. Van svojeg mjesta u velegradu među mnoštvom ljudi u kojem se osjećaju sigurno. Skladne kompozicije i svjetli kadrovi kontrast su kaosu i mraku koji je vladao u njihovom prijašnjem životu. Odvezli su se na put riješavanja problema. Kadar dječaka među ljudima koji čitaju novine jasno označava njegovu sigurnost u masi.






Slike 66, 67, 68, 69. Kadrovi iz filma

Slijedi scena u kojoj glavni mafijaš mora odlučiti o ubistvu Sullivana. Zanimljiva je odluka u ovoj sceni snimatelja-redatelja da se poigra riječima i rasvjetom. Naime kada se odlučuje za ubojstvo to izgovara dok se naginje u mrak, međutim kada kaže "*bog mi pomogao*" naginje se u svijetlo lampe.




Slike 70,71. Kadrovi iz filma.



Slika 72. Kadar iz filma.

Pri uvođenju novog značajnog lika u radnju, redatelj-snimatelj poslužuju se tehnikom far-zoom, u isto vrijeme lagano odzumirajući dok se kamera na faru približava glavnom liku. To postiže efekt da se pozadina naglo udaljava dok glumac ostaje iste veličine. Takav postupak odlično dočarava uvrnute, proaktivne i neobične karakteristike ovog lika. Pozicija ispod mosta uspješno i maksimalno pomaže samom postizanju tog efekta.

Sljedeća scena je druga scena u filmu koja je snimana tehnikom kamere iz ruku i opet se radi o nasilnom nasrtaju oca na sina. Zanimljivo je primjetiti da u ovoj sceni premda je u cjelosti snimana iz ruke, intenzitet aktivnosti kamere polako opada kako se situacija i odnos između oca i sina normalizira.



Slike 73, 74. Kadrovi iz filma.

Naime scena koja slijedi u kojoj dječak pokušava naučiti voziti auto prilično je statična i vedrog, lagano komičnog tona što je dobar kontrast ovoj prethodnoj ozbiljnoj koja je bila van kontrole i lijepo mijenja ton filma. U tom istom nastavku održava se vedriji ton za razliku od prvog djela filma.



Slike 75, 76. Kadrovi iz filma

Još jedan u nizu kadrova klasičnog noira za koji je teško reći da li bolje funkcionira u boji ili crno bijeloj tehnici.



Sllike 77, 78. Kadrovi iz filma.

Slijedi jedan kolaž kadrova koji su povezani vožnjom fara sa lijeva na desno prateći radnju uzastopnih pljački banaka. Tu i tamo u kolažu se izmjenjuje kadar uvrnutog čovjeka koji je u misiji potrage za dvojcem koji upravo pljačka banke. Kolaž se završava statičnim kadrom punog kovčega novca. Interesantan način vizualnog pričanja filmske priče. Naime ovakav kolaž navodi više stvari. Prvo, u kratkom vremenu povezuje više pljački pokazujući kako one teku glatko i bez ikakvih problema. Gledatelj radi ovog postupka zna da niti jedna pljačka neće poći u krivo i na neki način uživa kao i sami pljačkaši u tečnosti radnje. Ipak tu i tamo isprekidano kadrovima čovjeka koji ih traži ipak održava laganu napetost koja ovoj sceni daje multidimenzionalnost. Uspostavljena svjetlina i vedriji ton drugog dijela filma jasno su održani.



Slike 79, 80, 81, 82, 83, 85. Kadrovi iz filma.

Sljedeća zanimljiva scena sadrži jedan prilično jasan i upečatljiv postupak sa bojom svjetla koji u potpunosti mjenja dinamiku i nabijenost scene. Naime Sullivan dolazi ispitati jednog odvjetnika u njegovu hotelsku sobu koja je svjetlo osvjetljena danjim svjetlom kroz prozore. Međutim sa druge strane ulice nalazi se čovjek koji želi ubiti Sullivana. Kada taj čovjek otkrije da se u sobi preko puta nalazi Sullivan, on kreće u akciju a u isto vrijeme Sullivan zatvara zastore sobe koja tada postaje prigušeno crvena jako potpaljujući napetost do užarenja i kada se to iskombinira sa upornim zvukom titrajućeg telegrama postiže se vrhunski vizualni čin napetosti. Čim pucnjava završava, Sullivan se prebacuje u drugu sobu i crveno svjetlo gubi na snazi sukladno sa promjenom radnje.





Slike 86, 87. Kadrovi iz filma

Međutim Sullivan tokom akcije biva ranjen i dječak ga odvodi u jednu kuću na nekoj farmi kod nekih starih ljudi. On tu biva liječen i izlječen. Sljedeći kadar svojom toplotom i centralnim osvjetljenjem prikazuje blagotvornu ugnježđenost likova koji se sada nalaze u puno ugodnijoj i sigurnoj okolini.



Slika 88. Kadar iz filma

Slijedi najupečatljivija scena filma u kojoj Sullivan ubija glavnog šefa za vrijeme kiše u noćnim ulicama Philadelfije. Opet potvrđujući želju za crno bijelom tehnikom ova scena to možda najbolje dočarava. Nakon što zaštitari i ostali ljudi glavnog šefa izlaze iz kafića otkriju da je njihov vozač auta ubijen. Traže pogledima po ulici ali ne mogu locirati nikoga. Od jednom iz tamne dubine ulice krene strojnica u rafalnoj paljbi. Glavni šef zna o kome se radi i leđima okrenut rafalnoj paljbi čeka. Lokacija scene jasno je uspostavljena prvim širokim planom koji se uzdiže na kranu.Slično prošlom kolažu i faru kamera je u pokretu oko šefa dok njegovi ljudi padaju pokošeni strojnicom. Odluka redatelja da ukine bilo kakav zvuk i osloni se isključivo na vizuale postiže poetične visine. Kiša osvjetljena stražnjim svjetlom upotpunjava tužnu dramatičnost raspleta scene. Pri kraju scene vidimo ljude na svojim prozorima kao nekakve duše koje su na nebu, to se lijepo nadopunjava sa poginulima u sceni.



Slike 89, 90. Kadrovi iz filma.



Slike 91, 92, 93, 94, 95. Kdrovi iz filma.

Nakon glavnog razrješenja radnje u prošloj vizualno tamnoj sceni, slijedi sekvenca koja je upravo suprotnog vizualnog karaktera. Sukladno razriješenošću radnje i lakoće koju ta činjenica donosi, sljedeća scena je s obzirom na ostatak filma ekstremno svjetlog karaktera, kao da se nalazimo na nebu ili u raju. Otac i sin stižu na plažu na kojoj se nalazi kuća sa pogledom na ocean. Svjetlina u ovim širokim kadrovima doslovno sugerira finalni raj u koji su stigli protagonisti nakon što su prošli kroz sve nedaće u životu. Zanimljivo je kako snimatelj postiže kompaktnost vizualnih cjelina filma bez obzira što se tonski prilično razlikuju. Od tamnog i tmurnog početka, svjetlijeg razigranog djela nakon bijega i za vrijeme pljačkanja banki pa do završnog ektremno svjetlog finala film ipak zadržava vizualni kontinuitet koji na neki način evoluira sukladno sa odvijanjem radnje.



Slike 96, 97, 98, 99. Kadrovi iz filma.

Sljedeća scena opet je vrhunsko djelo vizualnog pričanja priče. Otac se nalazi u kući i gleda u ocean kroz velik prozor. On je radi stakla lagano zamućen i pretapa se sa refleksijom oceana stvarajući jak dojam duhovnog stanja odnosno poistovjećuje ga sa duhom, prozirnim tijelom što lijepo odgovara odvijanju radnje a to je da ubojica koji ih prati upuca oca i on pada zamrljajući staklo i uništavajući idilu koja se iscrtavala na njemu. Nakon što Sullivan padne ubojica se podiže iz pozadine i postavlja fotografski aparat kako bi mogao uslikati umirućega. Cijela scena odrađena je u ekstremno visokim svjetlim tonovima odavajući dojam blizine neba gdje će uskoro Sullivan i sam otputovati. Dobro vizualno riješenje redatelja-snimatelja da nekako odvoji završnu scenu i učini je posebnom i jako pamtljivom na raznim nivoima, emocionalnim, intelektualnim i duhovnim.



Slika 100. Kadar iz filma.







Slike 101, 102, 103. Kadrovi iz filma.

Nakon ovakvog raspleta cijele radnje zaokružujemo puni krug i vraćamo se na prvi kadar iz filma čime se daje do znanja da je dječak ispričao svoju životnu priču. More ispred njega predstavlja taj otvoreni prostor za život koji je ujedno prolazan poput valova na obali.



Slika 104. Kadar iz filma.

2.2

ZAKLJUČAK:

Tijekom procesa analize vizualnog aspekta filma "*Put do uništenja"* moje divljenje samom djelu ne samo da se utvrdilo nego je produbilo svoje temelje. Ovdje se stvarno radi o djelu gdje skoro svaki kadar predstavlja optimum filmskog izražaja, barem u granicama konvencionalnog filma. Ovaj film predstavlja lagano i čitko školsko vizualnu edukaciju. Gledatelj je jasno upućen i usmjeren kroz suptilne poruke filmskog jezika, na kraju odajući dojam kompletnog filmskog djela koji ne zaostaje u niti jednom od svojih izričajnih grana a napose vizualnih. Zadnje djelo velikog snimatelja Conrada Halla čvrsto stoji kao kruna njegovog životog djela.

POPIS IZVORA:

INTERNET:

10.01. 2016 - http://www.cinematographers.nl/GreatDoPh/hall.htm

12.01.2016 - http://www.theasc.com/magazine/aug02/perdition/

20.01.2016 - http://www.theasc.com/magazine/may03/cover/

22.03.2016 - http://www.britannica.com/biography/Conrad-L-Hall

25.03.2016 - http://www.biography.com/people/sam-mendes-9405648

DVD IZDANJA:

Visions of Light: The Art of Cinematography, /*Arnold glassman, (Dirrector, Producer),Stuart Samuels (Dirrector, Producer), Studio IMAGE ENTERTAINMENT, 1992.*

Cinematographer Style, / *John Fauer (Dirrector), Studio DOCURAMA, 2006.*

LITERATURA:

Reflections: Twenty-One Cinematographers at work, 1st edition, *Izdavač: ASC holding Corp; 1 edicija* ISBN-10:0935578161

Nikola Tanhofer, Silvestar Kolbas: O boji , ISBN: 978-953-6045-55-6, Izdavač: Novi Liber, god. 2008,

Nikola Tnhofer; Filmska Fotografija, *izdavač* Filmoteka 16, Zagreb, 1981.

Enes Midžić: Živuće fotografije i pokretne slike, ISBN-9789530307193, Izdavač: Školska knjiga, god. 2009.

SAŽETAK / SUMMARY

Ovaj diplomski rad temelji se na analizi pojedinih kadrova filma "Put do uništenja" koji se ističu po važnosti izgradnje ugođaja, atmosfere i samog pričanja filmske priče za svaku pojedinu scenu. U analizi prolazimo kroz tehničke osobitosti kadrova kao što su opotreba objektiva, farova, kamere iz ruke itd, pa do pokušaja intepretacije umjetničkih razmišljanja i postupaka snimatelja što ipak predstavlja malo složeniji zadatak koji se uglavnom temelji na mojoj intuiciji kao autora ovog rada. Pojedine scene opisane su kroz jedan ili dva kadra dok je za neke druge bilo potrebno predstaviti kolaž slika kako bi se uspjelo u komuniciranju ideje vizualnih poruka koje su ostvarene kroz sekvencu kadrova jer bez takvog pristupa ne bi bilo moguće dočarati poruke filmskog jezika.

SUMMARY

The basis of this thesis lies on an analysis of specific screenshots taken from the DVD version of a motion picture film "Road to perdition" . Those frames are standing out by their importance in building the atmosphere and basic story tellling qualities for every specific scene. In this analysis we are going trough technical aspects of filmmaking as use of lenses, dollies, handheld camera etc. all the way to interpretations of artistic dirrections of a director of photography and that presents a little bit more complex task which is based on my intuition as an author of this thesis. Some scenes are described trough one or two film frames and some other scenes needed much more work trough series of images as only this aproach would make the task of analisys sensibile.

KLJUČNE RIJEČI:

Conrad Hall, analiza, Sam Mendes, sretne nezgode, summer evening, Vorkapić, dječak.