Montaža u djelima Stevena Soderbergha

Sikirić, Dunja

Master's thesis / Diplomski rad

2018

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:205:573894

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 Montaže
Usmjerenje Montaža

Montaža u djelima Stevena Soderbergha

Diplomski rad

Mentorica: Maja Rodica Virag, red. prof. art. Studentica: Dunja Sikirić

Zagreb, 2018.

Sadržaj:

1.Uvod…….....…1

2. Biografija i filmografija Stevena Soderbergha.....…….....2

3. O analizama djela....……...…….....…….....5

4.1.O filmu *Sex, Lies and Videotape* (1989.) .....…….....….....6

4.2. Analiza filma *Sex, Lies and Videotape*.....7

5.1. O filmu *The Limey* (1999.).....…….….....….....23

5.2. Sarah Flack.....24

5.3. Analiza filma *The Limey*.....25

6.1. O televizijskoj dramskoj seriji *The Knick* (2014.-2015.).....33

6.2. Analiza epizode serije *The Knick*.....35

7.1. Soderbrghovo premontiravanje tuđih filmova.... ……..…..….....46

7.2. Analiza Soderberghove verzije filma *2001: A Space Odyssey*.....47

8. Zaključak…….....…….....52

9.Literatura…….....53

1. Uvod

Steven Soderbergh američki je filmski redatelj, scenarist, producent, montažer i snimatelj. Njegov šarolik opus seže od niskobudžetnih art-house nezavisnih filmova poput filma *Bubble* iz 2005. godine do razvikanih visokobudžetnih holivudskih filmova poput trilogije *Oceanovih 11, 12 i 13* (iz 2001., 2004. i 2007.). Osim žanrovske raznovrsnosti njegovih filmova, za Soderbergha je specifično da svoje filmove, osim što ih piše i režira, nerijetko sam i snima i montira. To samo po sebi u filmskom svijetu nije neviđena pojava, primjerice, Akira Kurosawa nerijetko je filmove sam montirao od čega su najpoznatiji *Rashomon* i *Sedam samuraja*, ali je svakako nesvakidašnja i neuobičajena praksa.

Stevena Soderbergha odabrala sam zato što je profesionalno počeo kao montažer, a kada je počeo režirati filmove i televizijske serije, veliku većinu njih je i sam montirao. Smatram da mu je iskustvo stvaranja i građenja djela u montaži pomoglo da kao redatelj raste iz projekta u projekt te da na samim snimanjima eksperimentira više kako bi kasnije u montaži dobivao bolje rezultate. U montaži je pokazao hrabrost i inovativnost što ću pokazati na nekoliko primjera. Također, Soderbergha sam odabrala zato što je i danas aktivan na polju filma i televizije što znači da i dalje stvara i eksperimentira.

Cilj je ove radnje analizom Soderberghovih djela koje je sam montirao i koje nije istražiti postupke korištene u pripovjedanju priče.

2. Biografija i filmografija Stevena Soderbergha

Steven Andrew Soderbergh rođen je 14. siječnja 1963. u Atlanti (savezna država Georgia, SAD). Neko je vrijeme s obitelji živio u Charlottesvilleu u Virginiji, no u njegovim adoslescentskim godinama obitelj seli u Baton Rouge u Louisiani. Njegov je otac Peter Andrew Soderbergh bio profesor, a kasnije i dekan na Louisiana State Universityju, a njegova majka Mary Ann (rođena Bernard) bila je predavačica predmeta parapsihologije na istom sveučilištu. Već u tinejdžerskim godinama Steven Soderbergh se počeo baviti filmom. Naime, već ga je u vrijeme pohađanja srednje škole otac upisao na tečaj animacije na Louisiana State Universityju. O svom je iskustvu s animacijom u jednom kasnijem intervjuu za časopis *Film Comment*[1] rekao:

> *"Dobro sam crtao, ali vrlo brzo mi je postalo jasno da je to [animacija] previše posla za premalo rezultata. Napravio sam dva filma, svaki po šest sekundi i rekao - Ovo su gluposti! Tako da sam jednostavno samo počeo snimati."*

Za svoje je projekte često posuđivao opremu studenata Louisiana State Universityja te snimao kratkometražne, amaterske projekte. U jednom je intervjuu za *Chicago Tribune*[2] o tom razdoblju rekao:

> *"Kada mi je bilo četrnaest godina i kada sam se dočepao kamere, našao sam odušak koji sam tražio. Film je izvrstan medij ako ste malo opsesivno-kompulzivni. Možete se zadovoljiti i tehničkom stranom i estetskom stranom filma. Režijom sam se počeo baviti nekako prirodno jer, kada sam počeo raditi kratke filmove, nisam imao nikoga da mi pomogne. Montaža je najuzbudljiviji proces zato što u njemu postaje najočitije što se sve može s filmskim medijem."*

Nakon mature ne upisuje fakultet već odlučuje okušati svoju sreću u Hollywoodu gdje traži posao scenarista. Nakon godinu dana odbijanja i neuspjeha, te povremenih poslova filmskog montažera, vraća se u Baton Rouge i radi slabije plaćene poslove kako bi preživio dok paralelno piše i snima niskobudžetne filmove. Nakon što je režirao dokumentarac o rock bandu *Yes*, 1985. godine pruža mu se velika prilika pozivom rock banda *Yes* da im režira koncertni film. Materijal za taj film snimljen je na dva koncerta iz njihove turneje koja je promovirala njihov album *90125* iz 1983. godine. Film nazvan *9012Live* doživio je uspjeh – nominiran je za nagradu *Grammy* u kategoriji najboljeg glazbenog video spota te je prikazan na MTV-u. Nakon toga, Soderbergh piše i snima svoj dugometražni igrani prvijenac *Sex, Lies and Videotape*, film koji je svojevrsno istraživanje modernih ljubavnih veza. Taj film neočekivano postaje hitom na filmskom festivalu u Cannesu 1989. godine gdje osvaja i tri

[1] https://www.filmcomment.com/article/truth-or-consequences-steven-soderbergh-interviewed-by-harlan-jacobson/

[2] http://articles.chicagotribune.com/1989-08-06/entertainment/8901020760_1_cannes-film-festival-candid-camera-steven-soderbergh

nagrade – Nagradu za najboljeg glumca (James Spader za lik Grahama Daltona), nagradu FIPRESCI[3] te Zlatnu palmu za najbolji film.

Nakon tog uspjeha, u Soderberghovoj filmografiji slijedi nekoliko filmova koji su unatoč svojim kvalitetama razočarali na kino-blagajnama. To su *Kafka* iz 1991. godine, mračna, izmšljena dramatizacija Kafkina života, *King of the Hill* iz 1993. godine, drama o odrastanju jednog dječaka u doba Velike Depresije, *The Underneath* iz 1995., kriminalistički triler o nastojanjima bivšeg ovisnika o kockanju da ponovno okupi svoju obitelj, *Gray's Anatomy* iz 1996., komedija u kojoj glumac i pisac Spalding Gray izgovara monolog o traženju lijeka za svoje bolesno oko nakon nepovoljne dijagnoze. Nesrazmjer između njegovog prvog filma koji je doživio velik uspjeh i filmova koji su slijedili na koje publika, a često ni kritika, nije dobro reagirala, Soderbergh je premostio filmom *Schizopolis* iz 1996. godine. *Schizopolis* nije bio namijenjen široj publici i nije bila očekivana velika zarada. Taj je film Soderberghu poslužio da se prisjeti zašto se uopće htio i počeo baviti filmom: da eksperimentira s nekim idejama i zamislima koje je imao te da osvijesti svojevrsni umjetnički poziv na buđenje, odnosno da sam sebi dokaže da ne mora nužno pratiti zahtjeve Hollywooda već da može postići uspjeh prateći svoje ideje. Kasnije se ispostavilo da je snimanje *Schizopolisa* bila dobra ideja jer su Soderberghovi naredni filmovi ostvarivali komercijalne uspjehe, a bili su i umjetnički uspjeli.

Out of Sight iz 1998. godine, drama je koja se bavi romansom između osuđenog pljačkaša banaka i policajke koju je oteo u bijegu iz zatvora. *The Limey* iz 1999. godine, uzbudljiva je kriminalistička drama o opasnom, bivšem zatvoreniku koji traži odgovore na pitanja u vezi sumnjive smrti svoje kćeri. *Erin Brokovich* iz 2000. godine, biografska je drama o ženi koja je razotkrila veliki ekološki skandal i veliku energetsku korporaciju bacila na koljena. Iste godine izlazi još jedan njegov film – *Traffic,* kriminalistička drama u kojoj se isprepliću sudbine likova upletenih u trgovinu i korištenje droge te predstavnika zakona. Iste su godine i *Erin Brokovich* i *Traffic* nominirani za nagradu Američke filmske akademije *Oscar* u kategoriji za najbolju režiju, a *Traffic* ju i osvaja. U cijeloj povijesti Američke filmske akademije, samo je jedan režiser osim Stevena Soderbergha bio nominiran za najbolju režiju za dva filma iste godine. Bio je to Michael Curtiz 1939. s filmovima *Angels with Dirty Faces* i *Four Daughters.*

Sa svojim fimskim kolegom i prijateljem, Georgeom Clooneyem, 2000. godine otvara produkcijsku kuću Section Eight Productions. U periodu od 2001. do 2006. kada je ugašena, produkcijska kuća Section Eight Productions producirala je nekoliko uspješnih filmova među kojima su pimjerice, osim šest Soderberghovih filmova[4], *Insomnia* (2002.) Christophera Nolana i *Confessions of a Dangerous Mind* (2002.), redateljski prvijenac Georgea Clooneya. U istom periodu, Soderbergh režira trilogiju *Oceanovih 11, 12 i 13. Oceanovih 11* iz 2001. bio je *remake* filma Lewisa Milestonea iz 1960., a zbog uspjeha na kino blagajnama i velike popularnosti, Soderbergh snima i dva nastavka – *Oceanovih 12 i 13,* 2004. i 2007. godine. Između snimanja nastavaka trilogije, Soderbergh se posvećuje svojim drugim projektima kojima drži ravnotežu između komercijalno uspješnih, među *mainstream* publikom prepoznatih filmova i onih filmova u kojima eksperimentira i ostvaruje svoje umjetničke

[3] skraćenica za Fédération Internationale de la Presse Cinématographique. To je organizacija koja okuplja filmske kritičare i novinare koji pišu o filmu s ciljem promicanja filmske kulture. Nagradu za filmska postignuća dodjeljuju na festivalima kao što su Filmski festival u Cannesu, Filmski festival u Veneciji i slično.

[4] Ocean's 11 (2001.), Full Frontal (2002.), Ocean's 12 (2004.), The Good German (2006.), Ocean's 13 (2007.), The Informant! (2009.)

ideje. Tako snima romantičnu komediju *Full Frontal* 2002. godine. Iste godine snima i romantičnu dramu *Solaris* koja je *remake* istoimenog filma Andreja Tarkovskog iz 1972. godine. U tom periodu režira i humorističnu seriju *K-street* koja je na duhovit način obrađivala trenutne političke teme. Soderbergh 2004. sudjeluje u stvaranju omnibusa *Eros* čija su zajednička tema ljubav i seksualnost. Taj se omibus sastoji od tri dijela. Soderberghov se segment, imena *Equilibrium,* bavi poslovnim čovjekom čiji se stres s posla manifestira u obliku čudnog, ponavljajućeg erotičnog sna. Druga su dva segmenta režirali Michelangelo Antonioni i Kar-Wai Wong, naziva *The Dangerous Thread of Things* i *The Hand.* 2005. godine Soderbergh snima niskobudžetnu kriminalističku dramu *Bubble*. Zanimljivo je kod tog filma da je Soderbergh odlučio snimati s naturščicima te na autentičnim lokacijama. U filmu *The Good German* iz 2006. koji se bavi novinarom koji 1945. dolazi u Berlin izvještavati o tijeku konferencije u Potsdamu te paralelno traži svoju bivšu ljubavnicu Lenu, Soderbergh koristi crno-bijelu tehniku ne bi li film vizualno podsjećao na starije filmove, a iz istog razloga koristi i omjer slike 1,66:1. Nakon završetka trilogije *Oceanovih 11, 12* i *13,* Soderbergh snima biografiju argentinskog revolucionara Che Guevare u dva dijela – *Che Part One: The Argentine* i *Che Part Two: Guerilla.* Od tada se nastavlja baviti filmom i televizijom kombinirajući zadovoljavanje želja publike, pri kojem ne odustaje od svog prepoznatljivog stila, i vlastito pronalaženje i inoviranje na području filmske umjetnosti. U njegovoj se filmografiji tako nalaze još i naslovi *The Girlfriend Experience* iz 2009., drama o njujorškoj elitnoj prostitutki, *The Informant!*, također iz 2009., komična kriminalistička drama o zaposleniku jake agronomske kompanije kojeg FBI uposli da špijunira svoju tvrtku ne bi li skupili dokaze da ju sruše, *And Everything is Going Fine* iz 2010., dokumentarni film o Spaldingu Grayu, *Contagion* iz 2011., triler o epidemiji mistične bolesti, *Haywire*, također iz 2011., akcijski triler o tajnoj agentici koja traži osvetu nakon jedne misije u kojoj je shvatila da je prevarena od strane svog poslodavca, *Magic Mike* iz 2012., komična drama o striperu koji mlađeg kolegu uči tajnama zanata, *Side Effects* iz 2013., triler o ženi na koju prepisani lijek ima neželjene nuspojave, *Behind the Candelabra*, također iz 2013., TV film o Liberaceovoj vezi sa Scottom Thorsonom te *Logan Lucky* iz 2017., komična drama o dvojici braće koji planiraju veliku pljačku za vrijeme utrke Nascara u Sjevernoj Karolini. Između 2014. i 2015. režira televizijsku seriju *The Knick* o bolnici *Knickerbocker* u New Yorku. Svoj film *The Girlfirend Experience* iz 2009., Soderbergh je 2016. pretvorio u istoimenu televizijsku seriju, no režiju je prepustio Lodgeu Kerriganu i Amy Seimetz dok je sam preuzeo ulogu izvršnog producenta. Iz svega navedenog vidljivo je da je Soderbergh svestran i plodan autor te da se voli okušavati u različitim žanrovima i formatima. Soderbergh je u nekoliko navrata izjavljivao kako namjerava napustiti filmsku industriju jer je došao red na mlađe generacije, no unatoč tome i danas se bavi filmom i televizijom.

3. O analizama djela

Kroz analize odabranih Soderberghovih djela, pokušala bih ustanoviti koje montažne postupke i na koji način koristi u pripovjedanju filmske priče, stvaranju atmosfere i lika. Za analizu sam odabrala sljedeća djela:

1. *Sex, Lies and Videotape* (1989.) – film koji je sam montirao

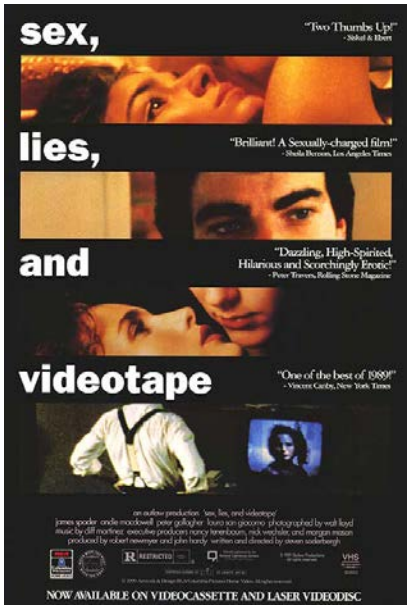
2. *The Limey* (1999.) – film koji nije sam montirao

3. *The Knick* (2014.-2015.) – jednu epizodu serije koju je u cjelosti sam montirao

4. *The Return of W. De Rijk* (2015.) – film koji je Soderbergh izmontirao iz Kubrickovog filma *2001: A Space Odyssey*

U analizi ću koristiti i dijelove raznih intervjua sa Soderberghom i njegovim suradnicima kako bih vlastita zapažanja potkrijepila njihovim komentarima.

4.1. O filmu Sex, Lies and Videotape (1989.)



Režija: Steven Soderbergh

Scenarij: Steven Soderbergh

Produkcija: John Hardy

Snimanje: Walt Lloyd

Montaža: Steven Soderbergh

Uloge: James Spader (Graham Dalton), Andie MacDowell (Ann Bishop Mullany), Peter Gallagher (John Mullany), Laura San Giacomo (Cynthia Patrice Bishop), Ron Vawter (psihoterapeut)

Kratki sadržaj: Ann i John su bračni par iz predgrađa. John je odvjetnik u usponu, a Ann domaćica koja je imala posao prije udaje. Ann posjećuje psihoterapeuta jer ju naoko muče globalni problemi, a zapravo osjeća nesigurnost u svjojoj vezi i seksualno je potisnuta. Ono što ona ne zna, ali tijekom filma počinje osjećati jest da ju muž vara s njenom sestrom Cynthiom koja je, za razliku od Ann, ekstrovertirana i slobodna. Njihovi se životi promijene kada u grad dođe Johnov stari prijatelj s fakulteta, Graham Dalton. Graham svoje seksualne i emocionalne frustracije liječi gledanjem intervjua koje je snimio u kojima žene pričaju o seksu. Grahamov utjecaj pomogne Ann da stekne dovoljno samopouzdanja da život uzme natrag u svoje ruke – suoči Johna sa sumnjom o njegovoj nevjeri pa ga i ostavlja te doživljava svojevrsno seksualno oslobođenje.

4.2. Analiza filma Sex, Lies and Videotape

Soderbergh je ovaj film napravio u dobi od samo dvadeset i šest godina. U jednom intervjuu za *Film Comment* [5] rekao o tome gdje je crpio inspiraciju za film:

> *"Natjerao sam najvažniju ženu u svom životu da ode jer nisam htio biti u vezi, a nisam jednostavno mogao reći "Ne želim biti u vezi, želim biti izvan ove veze." Sve je bilo u redu s osobom koja mi je život učinila nelagodnim, ja sam bio taj koji nije bio spreman nositi se s odgovornošću. [...] Odugovlačio sam s time, a istovremeno sam bio s drugim ljudima. To je bio jedan nered. Sad kad razmišljam o tome, zaprepašten sam kako sam tada postao tip osobe kakvu prezirem."*

Naslov filma nalazi se na samom početku filma. Nakon naslova, raspored kadrova je sljedeći:

KADAR	DIJALOG
1. kadar ceste u vožnji u gornjem rakursu	
2. Graham se vozi u autu, BP, blagi donji rakurs	
3. kadar ceste u vožnji u gornjem rakursu koji usporava pa stane. [Prva tri kadra praćena su frenetičnom, napetom glazbom koja usporava kako usporava i treći kadar te staje kada staje i vožnja u kadru, počinje Annin off] 3. kako krene off, tako vožnja krene unatrag	Nakon što automobil u kadru stane, Ann izgovara u offu: *Garbage. All I've been thinking about all week is garbage.*
4. total benzinske postaje, Graham parkira automobil	Ann (A): *I mean, I just can't stop thinking about it.* Psihoterapeut (P): *What kind of thoughts about garbage?* A: *I just...I've gotten real concerned over what's gonna happen*

[5] https://www.filmcomment.com/article/truth-or-consequences-steven-soderbergh-interviewed-by-harlan-jacobson/

5. Graham iz prtljažnika vadi crnu torbu, kamera ga u amerikenu prati od automobila do ulaska u muški zahod	*with all the garbage. I mean, we've got so much of it. You know? I mean, we have to run out of places to put this stuff eventually.*
6. Ann, KP, razgovara sa psihoterapeutom	*The last time I started feeling this way is when that barge was stranded and, you know, it was going around the island and nobody would claim it. Do you remember that.* P: *Yes, I remember.*
7. Graham, BP, brije se u zahodu na benzinskoj crpki	P: *Do you have any idea what may have triggered this concern?* A: *Yeah, yeah.*
8. Ann razgovara sa psihoterapeutom, total sobe	A: *You see, the other night John was taking out the garbage and he kept spilling things out of the container and that made me...I started imagining, like, a garbage can that produces garbage. And it doesn't stop it just keeps producing garbage. And it just keeps overflowing. And you know, what would you do to try to stop something like that?*
9. Graham se presvlači na podu zahoda, total zahoda	P: *Ann, do you see a pattern here?* A:*What do you mean?* P:*Well, just last week we were talking about about your obsession with the families of airline fatalities. Now we're talking about your concern over the garbage problem.* A: *Yeah, so?* P: *Well, if you think about it, I think you'll see the object of your obsession is invariably*
10. Ann, KP	*something negative which you have no control over.* A: *Yeah, but how many people do you think*

	run around obsessing over how great and happy things are? You know, I mean, maybe they do, but I don't think they're in therapy. Anyway, bein' happy isn't all that great. I mean, the last time I was really happy, I got so fat. I must've put on 25 pounds. I thought John was gonna have a stroke.
11. Kadar počinje izvlačenjem od detalja vjenčanog prstena kojim se John igra do SP Johna koji sjedi za uredskim stolom i razgovara na telefon (prema prozoru)	[John na telefon razgovara s nekim muškim kolegom o tome kako dobiva puno više pažnje od žena otkako je oženjen]
12. SP (od prozora), John završava telefonski razgovor i oblači kaput. [Počinje Annin off]	P: *Are you still keeping this thoughts from John?* A: *Yeah.*
13. SP (prema prozoru) John stoji i gleda kroz prozor te se okreće i odlazi iz ureda	P: *Are you afraid of his reaction? Of his finding you silly at thinking these things?* A: *No, it's not that. It's just...well, I'm really angry at him right now.* P: *Why?*
14. Graham se vozi u automobilu	A: *He invited his college friend of his to come and stay at our house and he didn't even ask me.*
15. Ann, SP, sjedi na kauču i obraća se psihoterapeutu	A: *I'm gonna say yes, of course, but... You know, it just would have been nice to have been asked.* P: *What upsets you about that?* A: *I guess it makes me angry because I can't justify being angry. It's his house.*
16. psihoterapeut u BP, razgovara s Ann	*He pays the mortgage.* P: *Yes, but he asked you to quit your job and*

	you do have housework. A: *Yeah, I have housework. That's true.*
17. Ann KP	P: *This unexpected guest notwithstanding, how are things with John?* A: *Oh, they're fine. I mean, they're fine. Except, I'm going through this thing where I don't want him to touch me, but...*
18. Total, EXT kuće, John ulazi u kuću	P: *When did you begin to have this feeling?* A: *Well, last week. I don't know, I just...*
19. INT, Cynthia otvara vrata, ulazi John (BP/SP), skida kaput i ljubi Cynthiju	*I got this really strange feeling and just didn't want him to touch me.* P: *Prior to this feeling did you, were you comfortable with physical contact with John*? A: *Oh yeah, sure. Except well, I've never been that much into sex.*
20. total sobe, Cynthia i John se ljube	A: *I mean, I like it and everything, but, you know, I just don't think it's such a big deal and... I wouldn't miss it. You know, that kinda thing. But, lately*
21. BP John diže Cynthiu, ljube se, John nosi Cynthiju prema krevetu	*I just... (have) been kinda curious about how things have slacked off.* P: *Perhaps he senses your hesitance at being touched.*
22. BP protukadar prethodnog kadra, John i Cynthia hodaju prema krevetu	A: *Yeah, but you see, that's the weird thing because he started not touching me before I started feeling like that.* P: *Aha.*
23. BP/KP John i Cynthia se ljube na krevetu	A: *I mean, I'm sure he probably wishes that I would initiate things once in a while and I would except for...it just never occurs to me*

	and well, a few times I have felt like it I was by myself. P: *Did you do anything?* A: *What do you mean?* P: *Did you masturbate?*
24. Ann KP, razgovara sa psihoterapeutom	A: *Oh, Oh, God no! No, mm-mm.* P: *I take it from your response that you never masturbate.* A: *Well, I tried once. It just seems so stupid. I don't know, it just seemed like a dumb thing to do and God, and then I started worrying that my dead grandfather*
25. BP psihoterapeuta, sluša Ann	*was maybe watching me, you know, and...*
26. SP Ann sjedi na kauču, razgovara sa psihoterapeutom	*It seemed so stupid. You know, especially when you don't know what to do with all the garbage.* P: *Oh, so it was recently when you tried this?* A: *Oh, well, it was kinda recently but not...real recently. I am just not up to having a guest in the house.*

Nakon toga slijedi scena u kojoj se John nakon seksa sa Cynthiom oblači te govori kako mora natrag u ured. Usput joj spomene kako u grad dolazi njegov stari prijatelj s fakulteta Graham. Na Cynthijino pitanje o tome može li upoznati Grahama, John odgovara kako su bili bliski prije mnogo godina. U tom trenutku slijedi rez na Grahama koji se vozi u atuomobilu i zaustavlja se na prilazu Annine i Johnove kuće, a u *offu* John izgovara repliku "*I think we're very different now*."

U ekspoziciji filma uvedeni su glavni likovi – Ann, John, Graham i Cynthia. Gledatelj u početku ne zna tko je tko i u kakvim su odnosima. Sadržaj ekspozicije jest takav da je Ann kod psihoterapeuta na terapiji, John je na poslu pa odlazi k ljubavnici, Graham dolazi u grad. Da su te situacije postavljene linearno, odnsono da jedna za drugom slijede cijele scene ili sekvence kao na primjer:

1. Ann je na psihoterapiji

2. John je u uredu te odlazi ljubavnici

3. Graham automobilom dolazi u grad,

cijela bi ekspozicija bila jasna i gledatelj bi shvatio tko su likovi i u kojemu su odnosu, ali bi ona trajala dulje i upitno je bi li uspjela zadržati gledateljevu pažnju i pobuditi znatiželju. Osim kraćeg trajanja, paralelna montaža[6] u ekspoziciji stvara bolji dojam istovremenosti radnje te asocijativno daje nagovještaj budućih događanja. Primjerice, korištenje Anninog razgovora sa psihoterapeutom kao *voiceover* u kadrovima u kojima se pojavljuje Graham nagovješta da će on imati značajne veze s rješavanjem njenih problema, dok se u dijelovima s Johnom njen problem intimnosti dovodi u izravnu i jasnu vezu s njegovim preljubom. Podvlačenje Johnove replike *"I think we're very different now"* dok nakon seksa sa Cynthiom oblači svoju bijelu košulju pod kadar Grahama koji u crnoj košulji i s cigaretom u ustima zaustavlja svoj automobil na prilazu Annine i Johnove kuće, dodatno naglašava Johnovu izjavu o tome kako misli da su sada različiti i nagovješćuje da će gledatelj tijekom filma vidjeti zašto i na koji su način drugačiji i kako će se to odraziti na njihove živote. Nakon ekspozicije, film teče linearno bez posebno izraženih. montažnih postupaka.U sceni večere (~ 15. min. filma), koja je isključivo dijaloška, Soderbergh je koristio tzv. *tracking shot*[7]. U jednom je intervjuu za *Chicago Tribune*[8] rekao:

> *"Koristio sam tracking shotove jer sam znao da će u filmu biti mnogo dijaloga, a nisam želio da film bude vizualno statičan. Htio sam da se stvari miču, a da ne ometam glumačku izvedbu. Htio sam postići taj predatorski osjećaj opkoljavanja i približavanja liku."*

Scena počinje dugim *tracking shotom* koji obilazi oko stola, počinje na Johnu i polako se otvara prema Grahamu. U nekim su trenucima stvoreni zanimljivi dvoplani primjerice kada John zeza Grahama za nepodopštine iz mladosti, a Graham se smije ili kada Graham upita Ann ima li obitelji u gradu, na što ona odgovara da ima roditelje i sestru, a John joj upućuje nenametljivi, ali značajan pogled. Takav izbor kadra i dobra glumačka izvedba, dali su sceni uvjerljivost i dinamiku. *Tracking shot* završi u izrezu bližeg plana Grahama, a Ann je na lijevoj strani kadra snimana preko ramena kad Graham postavi pitanje u vezi Annine sestre. U ovom trenutku scene razgovor između sva tri lika raskadriran je jedino kroz kadrove i protukadrove Ann i Grahama. Budući da je gledatelj već upoznat s Johnovom nevjerom, Soderbergh znakovito razgovor o sestri ostavlja između Grahama i Ann. Tek kad razgovor skrene na temu Grahamovog iznajmljivanja stana i kada Graham počne iznositi svoju apsurdnu ideju o imanju samo jednog ključa u životu kadar se opet širi tako da uključuje i

---

[6] Filmski leksikon definira paralelnu montažu kao montažni postupak kojim se gledatelju omogućuje naizmjenično praćenje dvaju istodobnih, a prizorno odvojenih zbivanja. Iako je ovdje riječ o tri paralelna zbivanja, i dalje se radi o paralelnoj montaži (izvor: http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1333)

[7] Eng. Tracking Shot, u Filmskom leksikonu definiran je kao *prateća vožnja* - vožnja kojom se prati kretanje važne pojave u kadru. No, ovdje se može raditi i o *navodećoj vožnji* - prizorno nemotivirana vožnja koja navodi gledatelja da prebaci pozornost na neki novi prizor, ili da preuredi svoje doživljavanje prizora

[8] http://articles.chicagotribune.com/1989-08-06/entertainment/8901020760_1_cannes-film-festival-candid-camera-steven-soderbergh

Johna. Pomno planiranje *tracking shotova,* odnosno planiranje unaprijed tko će biti u kadru u kojem dijelu dijaloga pretpostavlja specifčno montažno znanje vođenja pažnje. Nakon scene večere slijede scene u kojima Ann pomaže Grahamu u traženju stana dok John istovremeno poziva Cynthiju u svoju kuću dok Ann nije kod kuće, scena u restoranu u kojoj Graham otkriva Ann kako je impotentan. Nakon toga slijedi scena u kojoj Ann muči nesanica te odlazi u gostinjsku sobu gledati Grahama kako spava. Na kraj zadnjeg kadra scene u kojoj Ann dolazi u Grahamovu sobu podvučena je replika Anninog psihoterapeuta koja glasi *"How was your weekend?"* i Annin odgovor *"It was O.K."* Takav montažni postupak obično služi da kraj prethodne scene "povuče" iduća scena, odnosno da malo potakne gledateljevo praćenje fima. Iako je i ovdje takav slučaj, ovdje takvo podvlačenje ima još dvije značajne funkcije. Prva je ta da se skok u vremenu (između vikenda i psihoterapije) čini prirodnijim, manje primjetnim, a druga je ta da se stvori asocijativna veza između razgovora na psihoterapiji i Annine rastuće fascinacije Grahamom. (~29. min. filma). Michael Dare za *Criterion*[9] 23. travnja 1990. o ovom postupku piše:

> *"Rezovi u zvuku događaju se u trenucima neposredno prije ili nakon rezova u slici što često uzrokuje glasovna preklapanja koja često navode na krivi trag [...]. To nije pogreška već idiosinkratsko obilježje stila."*

Zatim u članku citira samog Soderbergha:

> *"Kad se nastojiš izraziti u bilo kojoj vrsti umjetnosti, moraš proći kroz tri faze. Prvo, imitiraš druge. Zatim počinješ dokumentirati o čemu razmišljaš i što osjećaš koristeći vještine koje si stekao kroz imitaciju. Naposlijetku, u trećoj fazi, uzimaš emocije i osjećaje koje si proživio koji su, naravno, autobiografski i od njih kreiraš fikcionalnu priču u kojoj izražavaš te emocije i osjećaje. Zato je ovo bio ogroman skok za mene. Sex, lies and videotape je za mene iznimno autobiografski film, a opet, ništa od toga iz filma se nije zbilja dogodilo. Uspio sam jasnije prenijeti ono što sam osjećao koristeći fikciju."*

U narednim scenama Ann je kod Cynthije te razgovaraju o Grahamu. U idućoj sceni Ann nenajavljeno dolazi Grahamu u goste te u tijeku razgovora Graham otkriva svoje kazete s intervjuima i što s njima radi. Nakon te slijedi scena u kojoj Ann Cynthiju u telefonskom razgovoru upozorava da je Graham poremećen i da ga se kloni. U idućoj sceni John zove Cynthiju da se nađu no ona odbija. Umjesto toga odlazi u Grahamov stan ne bi li se s njim upoznala. Cynthia koketira s Grahamom i kroz razgovor joj Graham otkriva da snima intervjue o seksu sa ženama te ih kasnije koristi za samozadovoljavanje. Cynthia inzistira na tome da intervjuira i nju. On pristaje te postavlja par pitanja na koja Cynthia rado odgovara. Nakon odgovora na drugo pitanje, Graham ostane dugo gledati u Cynthiju. Nakon toga slijedi elipsa – kadar nakon Grahamovog gledanja Cynthia već izlazi iz njegove kuće. U sceni nakon toga, Johna koji je u uredu zove Cynthia da se nađu na što John pristaje. Još na kadru Johna

[9] https://www.criterion.com/current/posts/962-sex-lies-and-videotape

podvučena je Cynthijina replika *"Would you like me to take my skirt off?"*. Kao i u nekim ranije navedenim situacijama, Soderbergh koristi podvlačenje jedne ili dviju kratkih replika ne bi li bolje povezao scene i naglasio odnose među likovima. Kao što je ovdje primjer, na kadru Johna ostavlja repliku njegove ljubavnice Cynthije. Iako to lik Cynthije nije izgovorio liku Johna, Soderbergh montažom tom replikom manipulira ne bi li gledatelju podsvjesno implementirao ideju o tome da će se Cynthia opet upustiti u seksualne odnose s Johnom. U tablici je prikazan raspored kadrova u sceni nakon scene telefonskog poziva između Cynthije i Johna.

KADAR	**DIJALOG (s videa)**
	Graham (G): *If you wish.* [Cynthia skida suknju]
	G: *You're not wearing any underwear.* Cynthia (C): *Do you like the way I look?* G: *Yes.* C: *Do you think I'm pretty?* G: *Yes.* C: *Prettier than Ann?* G: *Different.*
	C: *John and Ann don't have sex anymore.* G: *Is that what he tells you?* C: *He doesn't have to tell me.*

Kad je dvije scene ranije Graham postavljao pitanja o prvim seksualnim iskustvima Cynthia je, kojoj takve stvari nisu tabu tema, odgovarala sa smješkom i tamo je Soderbergh koristio kadrove likova kako razgovaraju u toj realnoj situaciji. S težim temama o kompleksima i osjećaju poželjnosti, Soderbergh se nosi korištenjem tehnike videa. U toj jednostavnoj sceni

od tri kadra i s malo dijaloga, Soderbergh izvrsno ocrtava potisnute emocije i frustracije. U intervjuu za *Film Comment* [10] svoju metaforu video-vrpce Soderbergh je pojasnio ovako:

> *"Video je sredstvo vlastitog distanciranja od ljudi i događaja. Imamo tendenciju razmišljanja da stvari možemo iskusiti pukim gledanjem video vrpce. Za Grahama je to bio aspekt mene samoga koji sam odveo u ekstrem. On (Graham) treba distancu da se osjeća dovoljno slobodno da reagira, a da nitko ne gleda, što i je, pretpostavljam, definicija voajerizma. Doduše, ja mislim da voajerizam ima uglavnom negativne konotacije. Valjda bi i trebao. Ne znam."*

Scena u kojoj je Soderbergh koristio video tehniku povezana je s idućom nedijegetskom glazbom. Iduća scena počinje kadrom znojne Cynthije nakon seksa sa Johnom. Usporenim kadrovima i glazbom, scena je sasvim stilizirana. O prikazivanju seksa na filmu, Soderbergh je za *Chicago Tribune* [11] komentirao:

> *"Mnogo je nevjerojatnih emocija koje se javljaju prije i nakon samog seksualnog čina. I time sam se htio pozabaviti, a ne samim činom za koji mislim da ne varira toliko od pojedinca do pojedinca."*

Zatim slijede scene u kojima u telefonskom razgovoru Cynthia priznaje Ann da je snimila s Grahamom intervju, scena u kojoj Ann dolazi u kafić gdje Cynthia radi te joj pokazuje haljinu koju je kupila kao zajednički poklon za njihovu majku za rođendan. Nakon toga dolazi scena u kojoj Ann ne može spavati te budi Johna i pita ga vara li ju.

KADAR	**DIJALOG**
	A: *John.* J:*Mhm.* A: *John!* J: *Huh?* A: *I called you last Monday at 3:30 and they said you weren't in. Do you remember where you were?* J: *On Monday...*

[10] https://www.filmcomment.com/article/truth-or-consequences-steven-soderbergh-interviewed-by-harlan-jacobson/
[11] http://articles.chicagotribune.com/1989-08-06/entertainment/8901020760_1_cannes-film-festival-candid-camera-steven-soderbergh

	*... Last Monday?*
	*Oh, I had a late lunch.* A: *So, who'd you have lunch with?*
	J: *I ate by myself.*

[u tablici je samo dio scene koji ću analizirati]

Nakon toga, John se počinje pravdati, Ann mu isprva ne vjeruje, ali ju John uspije uvjeriti u to da ju ne vara. U ovoj je sceni Soderbergh koristio *flashback*[12]. S obzirom da je prije ulaska u *flashback* u kadru Ann, a nakon izlaska John, a i provučen je dijalog iz realnog vremena, *flashback* se ne može pridati nijednom od likova, već se može zaključiti da je on objektivan. Služi za potvrdu gledatelju da John laže. Nakon toga slijede scene u kojima John od Cynthije saznaje da je snimila intervju s Grahamom i u raspravi oko toga odluče da se više neće viđati, a nakon nje scena u kojoj Ann u opsesivnom čišćenju kuće usisivačem usiše naušnicu te poveže da ju John vara s njenom vlastitom sestrom. Odlazi do Grahama i inzistira da snime intervju. Graham se protivi toj ideji, ali na kraju ipak pristaje, pali kameru i zamoli Ann da se predstavi. Ona izgovara svoje ime te slijedi rez na crno. Nakon crnine pojavljuje se kadar eksterijera Grahamove kuće, a nakon njega ponovno se ulazi u kuću. Ann leži na kauču,

[12] Filmski leksikon *flashback* definira kao retrospekciju - insert (kadar, scena, sekvenca) u kojemu se prate prošla zbivanja, ona koja su prethodila zbivanju kojim se film bavi u trenutku insertiranja. (izvor: http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1576)

Graham je kraj nje i miluje ju. Oni se gledaju bez riječi. Soderbergh je ovdje gledatelja ostavio u neizvjesnosti jer je jasno postavio kratku vremensku elipsu, a izostavio dio koji zapravo gledatelja zanima, a to je Annin intervju. Cijelu je scenu, od trenutka kad Graham pristane da snime intervju do milovanja na kauču, Soderbergh povezao neprizornom glazbom kako ne bi došlo do konfuzije u praćenju prizora, ali i da bi podcrtao bizarnost i neugodnost te situacije. Iduća scena jasno daje do znanja da se dogodio protok vremena jer se odvija navečer dok se prethodna scena s Grahamom i Ann odvija po danu. John zove poznanike i raspituje se je li itko vidio Ann. Ona ulazi u kuću, govori Johnu da se želi rastati te da je snimila intervju s Grahamom. John ljutito odlazi i u idućoj sceni dolazi Grahamu. John uđe u Grahamovu kuću, udara ga šakom te izbacuje na trijem te se zaključava u kuću, uzima Anninu kazetu te ju gleda.

KADAR	**DIJALOG (iz videa)**
	(počinje neprizorna glazba)
	G: *OK, I'm recording.*
	G: *Tell me your name.*

	A: *Ann Bishop Mullany.*
	G: *So, what do you want to talk about.* A: *What do you usually talk about?* G: *Sex.* A: *OK. Let's talk about sex.* G: *Do you have sex?* A: *Not very often, no.*
	G: *When you do, who usually initiates it?* A: *He does.*
	G: *Is the sex satisfying?* A: *Uhm.*
	A: *I don't know. I don't know. I don't know what you mean.*

	G: *Do you have orgasms?*
	A: *I don't think so.*
	A: *I mean I guess since I'm not sure that I've never had one.*
	(poglašnjava se neprizorna glazba i mijenja svoj karakter iz neutralne u pomalo opasnu)
	

	
	G: *Have you ever thought about having sex with someone other than your husband?*
	John (J): *Here we go.*
A  B	J: *Here we go.* A: *Uh.* G: *Why don't we stop?* A: *No, I don't wanna stop.* G: *Have you ever thought about having sex with someone other than your husband?* A: *I thought about it.* [ovaj kadar počinje u izrezu A, a završava u izrezu B]



Nakon toga, radnja se prebacuje u prošlost, u trenutak samog intervjua i raskadrirana je između Ann i Grahama u kadrovima i protukadrovima. Graham ju pita o kojim muškarcima je razmišljala na što ona odgovara da je razmišljala o njemu. Nastavljaju razgovarati o tome kako bi Ann željela da joj Graham pruži orgazam, o tome što se impotencijom Graham sam kažnjava za problem patološkog laganja. Ann ga pita što bi Elizabeth[13] mislila da ga vidi nakon devet godina i u što se pretvorio. U tom trenutku Ann preuzima taj intervju, ona postaje ta koja postavlja škakljiva pitanja Grahamu te ustaje i uzima kameru i usmjerava ju u Grahama. On govori kako mu se ne sviđa ta zamjena uloga, ali Ann inzistira te mu nastavlja postavljati pitanja. Na vrhuncu njihovog prepucavanja, Ann poručuje Grahamu da ostavlja Johna jer je Graham u njoj pokrenuo razmišljanje te imao utjecaj na njen život. Graham odgovara da se to nije trebalo dogoditi. Ann odlaže kameru na stoliću i prilazi Grahamu. Izmjenjuju dodire i poljupce te kada stvari postaju ozbiljnije, Graham ustaje i gasi kameru. U tom trenutku, radnja se vraća u realno vrijeme Johnovog gledanja intervjua. Soderbergh je vraćanje u prošlost koristio kako bi stvorio intimniju atmosferu i kako bi gledatelja više uključio u intervju. U tom dijelu koji je pokazan kroz prošlost je važniji dijalog i produbljivanje odnosa između Grahama i Ann u tom samom trenutku nego recimo Johnova ili Grahamova reakcija u realnom vremenu. Još jedna prednost takvog izlaganja sadržaja intervjua, sve od scene kad ga Ann i Graham počinju snimati je u tome što početak intervjua kod gledatelja potakne interes i nosi ga sve do kraja, ne daje mu sve unaprijed, nego gledatelj otkriva detalje istovremeno kad i John. Struktura je mogla biti takva da intervju gledatelj vidi od početka do kraja i onda čeka da John za to sazna i gleda kako John ljutito dolazi i prebije Grahama. No takav je način strukturiranja manjkav iz nekoliko razloga. Prvi je taj što bi kod gledatelja došlo do zamora, a moguće i do pada interesa. Drugi je taj što nije posebno zanimljivo u filmu vidjeti kulminaciju radnje i zatim još dvadesetak minuta gledati posljedice. Dva su kadra otklona[14] u vraćanju u prošlost. Njihova je funkcija da podsjete gledatelja da gleda snimljeni intervju i da ga podsjete da to nije realno vrijeme nego prošlost, odnosno da "osvježi" gledateljevo praćenje. Također je moguće da je dijalog između Ann i Grahama u scenariju bio dulji ili detaljniji pa je u montaži trebao biti skraćen što je možda zakompliciralo izvođenje nekog reza pa je zato stavljen kadar otklona.

[13] Elizabeth je Grahamova bivša djevojka iz studentskih dana koju John spomene pri početku filma u sceni večere kad Graham tek dođe u grad

[14] U Filmskom leksikonu Hrvoje Turković definira kadar otklona kao kadar kojim se, u sklopu scene, nakratko otklanja od vezanog praćenja zbivanja – koje je u središtu pozornosti – na neki sporedni ambijentalni detalj ili na sporedan lik prisutan u prizoru. Ako se otklanja samo zato da bi se prebrodio neki problematični montažni spoj, a kadar ima tek općenitu ambijentalno-opisnu funkciju, naziva ga se međukadar (ili žargonski konjska glava). (izvor: http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=762)





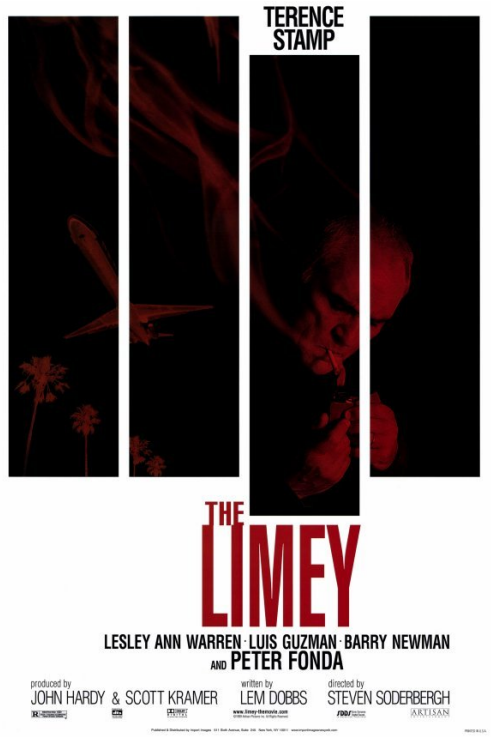




Nakon povratka u realno vrijeme, John još neko vrijeme gleda u prazan signal na televizoru. Zatim izlazi na trijem i govori Grahamu da je spavao s njegovom djevojkom Elizabeth dok su još bili zajedno te odlazi. Graham zatim ulazi u kuću te trga i lomi kazete i baca ih u smeće. Zatim slijedi rez na crno. U crnom se čuje John u uredu. Zove klijenta s kojim je sastanak cijelo vrijeme odgađao radi druženja sa Cynthijom. Iz razgovora i iz ostatka situacije jasno je da John ima problema na poslu i da on i Ann više nisu zajedno. U idućoj sceni Ann dolazi u kafić gdje Cynthia radi i miri se s njom. U sceni nakon toga, Ann dolazi do Grahamove kuće te sjede na trijemu, drže se za ruke i razgovaraju. Sve tri scene nakon crnog su svojevrstan epilog u kojem gledatelj površno saznaje u kakvim su odnosima i životnim situacijama likovi nakon svih događaja koje je pokrenuo Graham svojim dolaskom u grad.

Soderbergh je već u svom prvom filmu pokazao da je vješt u građenju očekivanja, zatim njihovom iznevjeravanju i prolongiranju iščekivanja. Budući da je ovo film koji počiva na međuljudskim odnosima i bavi se karakternim nijansama likova, montaža dijaloga je bila velik i zahtjevan posao. Korištenjem tehnike videa u pojedinim scenama, stvorio je poseban osjećaj distanciranja likova od negativnih emocija i frustracija.

5.1.. O filmu The Limey (1999.)



Režija: Steven Soderbergh

Scenarij: Lem Dobbs

Produkcija: John Hardy, Scott Kramer

Snimanje: Edward Lachman

Montaža: Sarah Flack

Uloge: Terence Stamp (Wilson), Peter Fonda (Terry Valentine), Leslie Ann Warren (Elaine), Luis Guzman (Eduardo Roel), Barry Newman (Jim Avery)

Kratki sadržaj: Bivši zatvorenik Wilson dolazi u Los Angeles kako bi istražio okolnosti smrti svoje kćeri Jenny. Policija je zatvorila slučaj zaključkom da je poginula u prometnoj nezgodi. Wilson u to ne vjeruje te istražuje s kime se družila i što je radila neposredno prije smrti. U istrazi mu se pridružuje Eduardo Roel koji je također bivši kriminalac, a Jenny je poznavao sa satova glume. Edurardo upoznaje Wilsona s Elaine, ocvalom glumicom i Jennynom vokalnom trenericom te najboljom prijateljicom. Elaine pomogne Wilsonu analizirati i shvatiti neke stvari koje ju bile loše u njegovom odnosu s kćeri. Wilson u svojoj istrazi nailazi na ime Terryja Valentinea, Jennynog ljubavnika u vrijeme njene smrti. Odlučuje ga pronaći i ubiti. Terry u nekoliko slučajeva izmakne Wilsonu. Na kraju filma, u velikom obračunu u vikendici u koju se Terry sakrio, Wilson svlada Terryja i taman kada se učini da će ga konačno ubiti izgovara repliku *"Tell me, tell me about Jenny"*. Terry mu odgovara da je Jenny saznala za njegove ilegalne poslove te mu je prijetila zvanjem policije. On je na to burno reagirao i u verbalnom prepucavanju i pokušaju otimanja telefona iz Jennynih ruku, slučajno ju je ubio. Wilsona to slomi jer je Jenny kao mala djevojčica i njemu prijetila da će ga prijaviti policiji. Wilson pušta Terryja na miru te odlazi kući.

The Limey iz 1999. je Soderberghov film koji je uslijedio nakon filma *Out of Sight* iz 1998. koji je nakon nekoliko loše primljenih filmova vratio javnosti vjeru u Soderbergha. *The Limey* je film koji Soderbergh nije sam montirao. Montirala ga je montažerka Sarah Flack.

5.2. Sarah Flack

Sarah Flack američka je filmska montažerka. Studirala je politologiju na Sveučilištu Brown, a usput je slušala i neke filmološke predmete. Za vrijeme se studija dosta fokusirala na odnose SAD-a i Rusije te su je zanimale zemlje poput Slovačke i Češke. Diplomirala je u proljeće 1989., a nedugo kasnije došlo je do pada Berlinskog zida što joj je kasnije omogućilo da posjeti zemlje o kojima je učila. Nakon diplome, zaposlila se u Miramaxu kao tajnica gdje je radila tri mjeseca. Nakon toga, sličan posao dobiva u Orion Picturesu u New Yorku. Rane 1990. pročitala je u magazinu *Variety* članak o tome kako Soderbergh snima film u Pragu (*Kafka*). Kontaktirala je mnoge svoje poznanike iz Miramaxa i uspjela dobiti posao asistentice produkcije na filmu. Na setu je upoznala Soderbergha, a cijelo to iskustvo s filmskog seta potaknulo ju je da se nastavi baviti filmom, a kako ju je oduvijek zanimala montaža, to je zanimanje i odabrala. Prvih je nekoliko godina svoje karijere radila kao asistentica montaže, a u tom periodu filmska tehnologija se polako prebacivala s filmske trake na digitalne medije. O svom iskustvu promjene tehnologije je za *Focus Features*[15] rekla:

> *"Prvo sam naučila tu "starinsku" tehnologiju i svladala osnove filmske montaže na tom izvornom mediju filma. No, imala sam sreće da sam sve svoje filmove montirala u AVID-u. "*

Flack je izučila AVID ubrzo nakon njegovog izlaska na tržište. U isto je vrijeme Soderbergh tražio asistenta montaže za svoj film *Schizopolis* (1995.) te je posao dao Sari Flack. O tom je iskustvu za *Focus Features* rekla:

> *"Digitalizirala sam sav materijal i organizirala projekt[16] tako da on može montirati. Ispalo je da je on dosta zauzet pa mi je počeo davati pojedine scene da ih montiram. Svidjelo mu se kako radim pa mi je na kraju dao da izmontiram cijeli film."*

Nakon *Schizopolisa* Flack i Soderbergh surađuju i na filmu *The Limey* (1999.) i *Full Frontal* (2002.). Sarah Flack je svoju karijeru potpuno posvetila montaži, a najviše je radila s redateljicom Sofijom Coppolom. Neki od poznatijih filmova koje je montirala su *Lost in Translation* (2003.), *Marie Antoinette* (2006.), *Somewhere* (2010.).

---

[15] http://focusfeatures.com/article/an_interview_with_somewhere_s_sarah_flack

[16] Projekt u smislu sistema za nelinearnu montažu.

5.3. Analiza filma *The Limey*

Za film *The Limey* najopćenitije se može reći da ga karakterizira nelinearna montaža. Kroz film se u nekoliko navrata pojavljuju kadrovi glavnog lika Wilsona koji sjedi u zrakoplovu. Gledatelj isprva misli kako Wilson nekamo ide (dolazi u Los Angeles) da bi do kraja filma isti kadrovi stvarali osjećaj Wilsonova vraćanja (odlazi kući u Englesku). Situacije u filmu su nerijetko ispresijecane *flashbackovima* i *flashforwardima*[17] raznih situacija koje je Wilson doživio u Los Angelesu, ali i *flashbackovima* iz dalje prošlosti, odnosno njegove mladosti i djetinjstva njegove kćeri Jenny. Soderbergh je u intervjuu za *IndieWire*[18] komentirao montažu filma:

> "IW: *Jeste li na montažu gledali kao na vježbu ili eksperiment?*
>
> Soderbergh: *Pa, da. Otpočetka sam na montažu gledao kao na priliku da ispočetka napišem i ispočetka kreiram film. To je cijelo vrijeme bila moja namjera. Snimiti hrpu stvari i onda doći u montažu i cijeli film rastrgati"*

Montažerka Sarah Flack je montažu komentirala za *Focus Features*[19]*:*

> *"Film je napisan i snimljen kompletno linearno osim dvije scene koje su predviđene da budu nelineaarne [...]. Cijeli dijalog je snimljen na svim lokacijama*[20] *pa smo film mogli izmontirati nelinearno još u fazi grubog reza."*

Film počinje bez slike šumom valova i replikom *"Tell me, tell me! Tell me about Jenny!"* Nakon toga slijedi uvodna sekvenca filma koja prikazuje Wilsona kako dolazi u Los Angeles (neposredno prije reza nakon kojega se pojavljuje slika, a nakon replike čuje se šum prolaska zrakoplova). Uvodna sekvenca ujedno je i uvodna špica u kojoj se pojavljuje i sam naslov filma te glavni suradnici na filmu. Montirana je na pjesmu *The Seeker* grupe The Who. Prikazuje Wilsonov odlazak iz zračne luke, vožnju taksijem i dolazak u motel. Montirana je pomalo u stilu muzičkog video spota. Kada Wilson dođe u motelsku sobu, završava uvodna sekvenca (zadnja četiri kadra od A do C):

---

[17] Filmski leksikon *flashforward* definira kao inserte budućih zbivanja, najčešće zamišljanja (prospekcija, kadrovi budućnosti

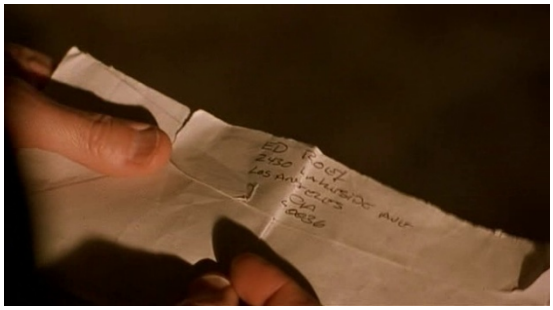
[18] http://www.indiewire.com/1999/10/interview-out-of-place-dislocated-with-steven-soderbergh-and-the-limey-82016/

[19] http://focusfeatures.com/article/an_interview_with_somewhere_s_sarah_flack

[20] Ne kompletni dijalog filma, već pojedine scene

A 

B 



C 

U kadru A još traje pjesma, prevlači se i u naredni kadar, kadar B, ali naglo staje kada Wilson okrene omotnicu u kojoj je dobio izrezak iz novina s člankom o smrti svoje kćeri, a na kojoj piše ime pošiljatelja - Ed Roel. Zadnji kadar uvodne sekvence (C) je krupni plan Wilsona koji gleda u omotnicu. Za vrijeme kadrova B i C, u pozadini se čuje šum zrakoplova koji je ovdje prizoran šum (nekoliko kadrova ranije, kad Wilson tek ulazi u motel, u pozadini se vidi zrakoplov kako prolazi pa se može zaključiti kako tamo često prolaze), no može se tumačiti i kao neprizorni šum koji služi zaokruživanju dojma te uvodne sekvence. Nakon uvoda slijed događaja u filmu teško je navesti u linearnom slijedu s obzirom na česte skokove unutar samih scena na kadrove za koje gledatelj ne zna iz kojeg vremena u filmu potječu. Nakon gledanja filma u cjelosti, tok događaja može se sabrati na sljedeći način:

1. Wilson dolazi u kuću Eduarda Roela, upoznaje se s njim, Eduardo mu govori o Jenny. Eduardo spomene događaj kada su on i Jenny išli špijunirati njenog dečka Terryja Valentinea u neko sumnjivo skladište te da se Jenny uzrujala.

2. Wilson nabavlja pištolj i metke.

3. Wilson odlazi u to skladište tražeći Terryja Valentinea. Nakon što se posvađa s radnicima koje je zatekao tamo, dolazi do fizičkog obračuna te radnici Wilsona izbacuju van. On se vraća u skladište te ih sve osim jednog ubija. Uzima iz stolnog adresara karticu s kontaktom Terryja Valentinea. Za zadnjim radnikom koji bježi Wilson viče *"You tell him. You tell him I'm coming! Tell him I'm fucking coming!"*

4. Valentineov stručnjak za sigurnost, Jim Avery upozorava Valentinea da su njihovi bivši suradnici pobijeni u skladištu te da je ubojica vikao *"Tell HIM I'm coming."*

5. Eduardo savjetuje Wilsona da potraži Elaine. Wilson nalazi Elaine i upoznaje se s njom. Ona mu govori o Jenny i kako je patila zbog očeve prošlosti.

6. Eduardo i Wilson dolaze nepozvani na zabavu kod Valentinea. Wilson želi ubiti Valentinea, ali na kraju odustane od tog nauma. Wilson uputi Valentineu značajan pogled. Valentine pošalje zaštitara da odstrani Wilsona sa zabave. Wilson ubije zaštitara. Wilson i Eduardo bježe, Avery ih sustiže, obračunavaju se, ali svi ostaju živi.

7. Avery obavještava Valentinea da je čovjek koji je ubio čovjeka na zabavi Jennyin otac.

8. Avery plaća Stacyju da ubije Wilsona.

9. Stacy uhodi Wilsona te ga u garaži bezuspješno pokuša ubiti. Wilsona spasi agent koji radi u D.E.A[21].

10. Agent u razgovoru Wilsonu otkriva adresu vikendice u kojoj se Valentine skirva.

11. Wilson odlazi u vikendicu u kojoj se Valentine skriva te nakon oružanog obračuna obiju strana njih dvojica ostaju sami na plaži. Valentine objašnjava Wilsonu što se dogodilo te ga ovaj ne ubije te odlazi.

12. Wilson se oprašta od Eda i Elaine te odlazi kući u Englesku.

Generalno, događaji u filmu jesu poredani linearno. Primjerice, cijeli završni dio s Valentineom u vikendici odvija se zaista na kraju priče. No, neki kadrovi s kraja, razmješteni su ranije u filmu. Primjerice, u prvoj polovici filma (slika A i B) u spotovskom predstavljanju lika Terryja Valentinea pojavljuju se kadar puta u vikendicu i kadar iz vikendice.

A  B 

Također, i sama replika *"Tell me about Jenny"* koja kronološki dolazi na kraju priče prva je replika u filmu. Takvim odstupanjem od linearnog prikazivanja Soderbergh je htio imitirati fragmentiranost i nelinearnost ljudske svijesti i sjećanja. S istom je namjerom snimio pojedine dijaloške scene na različitim lokacijama, ali s kompletno identičnim cijelim dijalogom. Želio je kasnije, i u tome je uspio, dijalog izmontirati na način da slika ne opstruira sam sadržaj izrečenog teksta, ali da istovremeno gledatelj stekne dojam da je to subjektivno sjećanje određenog lika (Wilsona) i da ljudsko sjećanje funkcionira na taj način. Primjerice, moguće je da osoba s nekime vodi više razgovora u više navrata na različitim lokacijama, no kada se toga prisjeća, sjeća se suštine razgovora, onoga što je bitno, a detalje u kojem trenutku i na kojem mjestu je nešto bilo izgovoreno, čovjek često ne pamti. Osim toga, razgovori često

[21] DEA – Drug Enforcement Administration, američki pandan Ureda za suzbijanje zloporabe droge

skrenu na neku drugu temu i onda se spontano završe nekad kasnije. Soderbergh je za takav postupak tretmana dijaloga između Elaine i Wilsona Jasonu Andersonu za *Space Age Bachelor* [22] rekao:

> *"Funkcionira u smislu sjećanja. To mi je jedan od najdražih dijelova filma. To je bila ideja koju sam oduvijek htio probati i nešto za što sam osjećao da bi moglo funkcionirati iako totalno nema smisla [...] Scena bi trebala ostavljati dojam sjećanja."*

U filmu se pojavljuju tri vrste *flashbacka:*

1. Wilsonovo fragmentirano sjećanje događaja u samom Los Angelesu (već opisana razina)

2. Wilsonova sjećanja na mnogo ranije vrijeme u njegovom životu (kad je Jenny bila mala)

3. prizori kojima nijedan lik nije svjedočio – primjerice Jennyina pogibija

Flashbackovi u kategoriji (2.) nisu u cjelosti nastali iz snimljenog materijala za ovaj film. Neki su dijelovi preuzeti iz filma *Poor Cow* redatelja Kena Loacha iz 1967. godine u kojem jednog od likova igra upravo Terence Stamp. Loachov dugometražni igrani film izvrsno se mogao uklopiti u *The Limey* zato što radnja njegova filma neodoljivo podsjeća na Wilsonovu prošlost. Radnja filma *Poor Cow* prati ženu koja u životu donosi samo pogrešne odluke pa se tako mlada uda za lopova koji ubrzo završi u zatvoru. Takva situacija vodi ju u seriju jednako loših i pogubnih veza.

A 

B 

Kadrovi A izvađeni su filma *The Limey*, a kadrovi B su originalni kadrovi iz filma *Poor Cow*.

[22] http://www.space-age-bachelor.com/archives/interview-with-steven-soderbergh-one-scene-of-the-limey

Iz primjera je vidljivo da su kadrovi iz filma Poor Cow dodatno tretirani kako bi se uklopili u *The Limey*. Kadrovi su obojeni u ispranu sepiju ne bi li više izledali kao sjećanje, ali i kako ne bi koloristički previše odudarali od boja koje prevladavaju u *The Limeyju*, a to su ponajviše žućkaste i smećkaste nijanse vrućeg Los Angelesa. Kadar sviranja gitare izrezan je kako bi u svom okviru zahvaćao samo Davea/Wilsona. Još jedan način na koji je manipulirano materijalom iz filma *Poor Cow* je nadosnimavanje novih kadrova i njihovo kombiniranje s postojećom građom. Primjerice, u filmu *Poor Cow*, u trenutku izricanja presude Dave (lik Terencea Stampa) pogleda gore na galeriju u svoju djevojku.




Soderbergh je to u svom filmu iskoristio na sljedeći način:




Iskoristio je u fragmentima dijelove izricanja presude da i u *The Limeyju* bude jasno da se radi o čitanju presude. Kada Wilson pogleda gore, vidi svoju kćer (u kadru koji nije iz filma *Poor Cow*). Soderbergh je iskoristio vezu kadra i protukadra povezanih pogledom da prepriča zašto i kako je došlo do narušavanja odnosa Jenny i njenog oca.

Soderbergh je za *IndieWire*[23] komentirao i ovaj aspekt filma:

> *"*IW*: Recite mi malo o vizualnoj shemi filma. U kojem trenutku ste ramišljali o tome kako će biti rezan? Je li to bilo već u fazi scenarija?*
>
> Soderbergh: *Dijelovi su bili zamišljeni još u fazi scenarija, da. Nismo mogli puno stvari naznačiti jer se te stvari ne mogu pročitati. Nismo mogli ni naznačiti stvari iz filma Poor Cow jer u toj fazi još*

[23] http://www.indiewire.com/1999/10/interview-out-of-place-dislocated-with-steven-soderbergh-and-the-limey-82016/

nismo bili dobili prava za korištenje. Dakle, scenarij je bio jedan okvirni predložak. Ali svi smo znali što želimo kasnije s time raditi pa sam osigurao da snimamo na način koji će nam kasnije omogućiti da budemo radikalni u fragmentaciji priče koliko god smo mogli."

Kategorija broj 3 *flashbackova* odnosi se na kadrove koji ne pripadaju nijednom od likova, odnosno, nitko od likova ih se ni ne može sjećati jer njima nisu svjedočili. Andrew de Waard i R. Colin Tait u svojoj knjizi *The Cinema of Steven Soderbergh: Indie Sex, Corporate Lies and Digital Videotape* iz 2013. godine u poglavlju *Searching Low and High: The Limey and the Schizophrenic Detective* navode nekoliko primjera za ovaj tip *flashbacka* od čega su najočitiji primjeri kadrovi Jenny kao djevojčice na plaži (A) i kadrovi gorućeg automobila (B) u kojem je navodno poginula Jenny. U ovim primjerima, objašnjavaju, nemoguće je odrediti otkuda takve informacije dolaze, pogotovo u destabilizirajućem i zbunjujućem prvom dijelu filma.

A  B 

U ovakvoj vrsti montaže, koja imitira tok svijesti pojavljuju se i *flashforwardi. Flashforwardi* scene koje će u filmu doći tek kasnije. Također, pojavljuje se *flashforward* kao zamišljanje mogućih ishoda situacije. Primjerice, u sceni kada Wilson i Ed Roel upadnu nepozvani na zabavu Terryja Valentinea. U trenutku kada Wilson ugleda Terryja, zamišlja kako mu prilazi i u njega ispaljuje metak. Prvo je zamišljanje hitac u prsa od kojeg Valentine može i ne mora umrijeti. Nakon prvog zamišljanja, Wilson zaista krene prema Valentineu i na putu ima još jedno zamišljanje, ovoga puta hitac je promašen i pogodi Valentinea u lakat. Nakon drugog zamišljanja, Wilson se zaista približava Valentineu te kada uspostave kontakt očima Wilson ima i treće zamišljanje – trećim hicem pogađa Valentinea ravno u čelo. Iz zamišljanja ga trgne Ed koji ga odvlači govoreći mu da to ne radi. Ovim je *flashforwardima* Soderbergh htio dočarati misaoni proces koji Wilson proživljava. Proces u kojem razmatra sve moguće ishode svoje akcije. Da bi bilo jasno da se radi o zmišljanju, a ne o stvarnoj akciji u realnom vremenu, Soderbergh u zamišljanjima koristi usporeni šum valova, a atmosferu zabave stišava. Stvarnost od *flashforwarda* Soderbergh odvaja uporabom *overlappinga* [24] u trenutku vađenja pištolja iz džepa sakoa u prva dva zamišljanja. U tablici se nalazi prikaz *overlappinga* prije drugog zamišljanja.

[24] Filmska enciklopedija *overlapping* (montažno preklapanje) definira kao kontinuirani montažni prijelaz kod kojega se u sljedećem kadru ponavlja završni dio radnje iz prethodnog kadra

	POČETAK KADRA	KRAJ KADRA
1		
2		
3		

U trećem zamišljanju ne rabi *overlapping* jer je sustav *flashforwarda* već uspostavljen pa bi bio suvišan. No, moguće je da se u trećem zamišljanju ne javlja kako bi gledatelj bio naveden na krivi trag i pomislio da će Wilson zaista ubiti Valentinea. U prilog tome govori i činjenica da se od trenutka kad Wilson prvi puta spazi Valentinea do trećeg zamišljanja tempo scene ubrzava bržim rezovima, kraćim i brojčano manjim kadrovima.

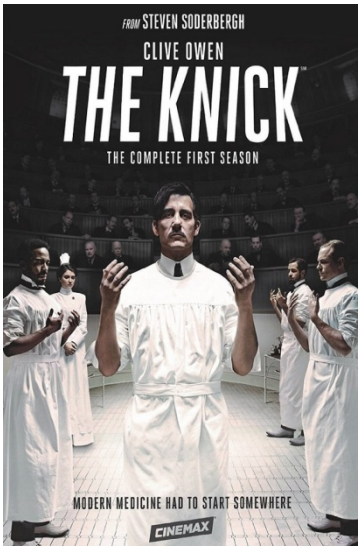
Cijeli proces montaže zahtijevao je mnogo testnih projekcija jer su verzije filma dosta varirale između prelinearnih i dosadnih do prenelinearnih i neshvatljivih. O tome kako je naposlijetku došlo do finalne verzije Soderbergh u intervjuu za *IndieWire*[25] posvjedočio:

> "IW: *Što je film dovelo od izrazito fragmentirane prve verzije do manje fragmentirane finalne verzije?*
>
> Soderbergh: *To je ipak bio malo previše. Film se ni u jednom trenutku nije usidrio. Cijelo vrijeme je plutao. Shvatio sam nakon testnih projekcija da su gledatelji imali stvarnu želju tu i tamo biti mirni i ne skakati okolo. Tako da sam morao malo popustiti."*

[25] http://www.indiewire.com/1999/10/interview-out-of-place-dislocated-with-steven-soderbergh-and-the-limey-82016/

Soderbergh je u filmu *The Limey* koristio zaista inovativne postupke u montaži. Znao je kakav osjećaj želi postići i da se želi pozabaviti fragmentiranošću i nelinearnošću ljudskog sjećanja, ali nije znao točno kako će to izvesti. Snimio je veliku količinu materijala, a eksperimentiranjem u montaži i poigravanjem filmskim vremenom, odnosno kreiranjem složenog sustava *flashbackova* i *flashforwarda* došao je do izvanrednog rezultata.

6.1. O televizijskoj dramskoj seriji *The Knick* (2014.-2015.)





Režija: Steven Soderbergh

Scenarij: Jack Amiel, Michael Begler, Steven Katz

Produkcija: Gregory Jacobs, Steven Soderbergh, Jack Amiel, Michael Begler, Michael Sugar, Clive Owen, Michael Polaire, Steven Katz

Snimanje: Peter Andrews[26]

Montaža: Mary Ann Bernard[27]

Uloge: Clive Owen (dr. John Thackery), Andre Holland (dr. Algernon Edwards), Michael Angarano (dr. Bertram Chickering Jr.), Eric Johnson (dr. Everett Gallinger), Eve Hewson (Lucy Elkins), Juliet Rylance (Cornelia Robertson)

Nakon filma *Behind the Candelabra* 2013. godine, Soderbergh je najavio svoje povlačenje iz svijeta filma. Neko je vrijeme osjećao da su se vremena promjenila te da nema smisla boriti se sa zahtjevima tržišta i studija. Planirao se posvetiti svom hobiju slikarstva, no onda mu je menadžer Michael Sugar poslao scenarij za televizijsku seriju *The Knick.* Soderbergh je prihvatio projekt te je na njemu radio kao režiser, producent, montažer i snimatelj. Seriju *The Knick* proizvela je američka televizijska kuća *Cinemax*. *The Knick* prati razvoj kirurgije u bolnici *Knickerbocker* u New Yorku na početku dvadesetog stoljeća s ekscentričnim kirurgom dr. Johnom Thackeryjem kao centralnom figurom. Snimljene su dvije sezone. Soderbergh je u nekoliko prilika izjavio da je serija i zamišljena i da je dramaturgija posložena i planirana da

[26] Pseudonim Stevena Soderbergha koji si je nadjenuo po svom ocu. Soderbergh upotrebljava pseudonime zato što smatra da se opetovanim pojavljivanjem njegovog imena na odjavnoj špici umanjuje njegova upečatljivost i vrijednost, ali i zbog pravila američkih strukovnih udruga koje ne dopuštaju da se funkcije na filmu pojavljuju u provizornom poretku (primjerice, na Soderberghovim filmovima ne bi smjelo pisati *directed and edited by Steven Soderbergh* zato što režija i montaža ne idu jedna za drugom u tom poretku (izvor: http://www.slate.com/articles/news_and_politics/explainer/2007/01/whats_in_a_name.html)

[27] Pseudonim Stevena Soderbergha koji si je nadjenuo po svojoj majci

se ostvari u dvije sezone. O drugim je opcijama za nastavak serije za magazin *Variety*[28] Soderbergh 2016. rekao:

> *"Serija je oduvijek bila zamišljena da bude podijeljena u cjeline od po dvije godine[...] Razgovarao sam sa scenaristima o tome u kojoj godini bi se odvijala radnja [treće sezone] i tko bi bili likovi. Uvijek smo zamišljali da svake dvije godine poništimo sve što je bilo ranije i krenemo ispočetka. U ovom trenutku to nastojimo napraviti."*

Magazin *Variety*[29] je kasnije pisao o tome kako je postojala ideja da u trećoj sezoni radnja ostane u bolnici *Knickerbocker*, ali da se radnja nastavlja dvadeset godina kasnije te da se skokovi ponavljaju u narednim sezonama. 23. ožujka 2017. *Cinemax* je objavio da, unatoč interesu publike i kvalitete prve dvije sezone, seriju *The Knick* neće nastaviti proizvoditi. U *Reddit AMA*-ju[30] koji je otvoren 7. srpnja 2017., jedan je korisnik postavio pitanje na koje je Soderbergh odgovorio:

> " murkler42*: Pretpostavljam da je The Knick mrtav, no možete li nam reći nešto o idejama za nastavak o kojima ste pregovarali. I smijete li raspravljati o idejama koje ste baš Vi osobno htjeli u slučaju da se serija nastavila?*
>
> SoderberghRealClone[31]: *Treća sezona serije The Knick je trebala biti smještena u 1947. i trebala je, na moje apsolutno inzistiranje, biti snimljena u crno-bijeloj tehnici i u širokom omjeru slike. Moguće je da je to doprinijelo propasti."*

Soderbergh je sve nastavke obiju sezona serije *The Knick* sam izmontirao, pod pseudonimom Mary Ann Bernard, a radi se o dvadeset nastavaka u pojedinačnom trajanju između 45 i 57 minuta.

[28] http://variety.com/2016/tv/news/the-knick-season-three-steven-soderbergh-1201675175/
[29] http://variety.com/2017/tv/news/the-knick-cancelled-season-3-cinemax-1202014854/
[30] Reddit AMA (AMA= Ask Me Anything), posebni intervjui s odabranim osobama na portalu www.reddit.com u kojima korisnici tog portala imaju mogućnost postavljati pitanja, a osoba koju se intervjuira odgovara na pitanja koja želi
[31] Korisničko ime Stevena Soderbergha na Redditu

6.2. Analiza epizode serije *The Knick*

Za analizu sam odabrala sedmu epizodu (*Williams and Walker*) druge sezone.

Uvod u radnju do sedme epizode:

Thackery se uz Galingerovu pomoć navodno odviknuo od kokaina. Zapravo je našao način kako da kombinira kokain i heroin, ali da ih ne unosi intravenozno već da pripravlja od njih prah koji potom unosi kroz sluznicu (šmrkanjem). Thackeryja je počelo zanimati područje ovisnosti i mentalnog zdravlja. U prethodnim je epizodama u cirkusu vidio i upoznao hipnotičara te želi eksperimentirati s hipnozom kao mogućim lijekom za ovisnost. U istom je cirkusu zamjetio sijamske blizanke spojene na boku te ih oteo iz ruku njihovog vlasnika te ih, uz njihov pristanak, želi operacijskim putem razdvojiti. Edwards se priprema za prvu operaciju crnog pacijenta ikada u bolnici Knickerbocker. Chickering uživa u novoj vezi sa Genevieve. Lucy koketira s Henryjem. Cornelia potajno istražuje ubojstvo inspektora Speighta, suprotno željama svoje i muževe obitelji da što prije ima djecu te da se posveti obitelji. Barrow smišlja nove načine varanja na gradnji nove bolnice Knickerbocker ne bi li se dočepao veće količine novca. Tom i Harriet žive u istom stanu.

Scenoslijed sedme epizode:

1) INT / bolnički odjel / dan - Thackery uz Edwardsovu pomoć isprobava hipnozu jednog pacijenta koji je ovisan o alkoholu

2) INT / predvorje bolnice Knickerbocker / dan – Garrison Carr, crni pacijent, se prijavljuje u bolnicu, tvrdi da ima zakazanu operaciju

3) INT / Genevieveina soba / noć – Chickering i Genevieve provode romantičnu večer zajedno

4) INT / kineski bordel / noć – Lucy se prostituira u bordelu gospodina Wua

5) INT / Lucyna soba / jutro – Lucy pokazuje svojoj sustanarki Lotte skupu haljinu za bal koju je kupila svojim novcem

6) EXT / na gradilištu nove Knickerbocker bolnice / jutro – Barrow otplaćuje dio duga arhitektu Wingu

7) INT / bolnička soba / jutro dan – Garrison Carr zove Gallingera da mu dade neki lijek protiv bolova, Gallinger odbija jer se protivi tome da njihova bolnica prima crne pacijente

8) INT / Thackeryjev ured / dan – Thackery šmrče kokain i heroin, u bilježnicu zapisuje progres svog istraživanja, naglo ga zaboli trbuh te zbog toga ispija neki sirup. U ured mu ulijeće Gallinger ljut zbog crnog pacijenta na odjelu

9) INT / Edwardsov ured / dan - Thackery napada Edwardsa što je dopustio Garrisonu Carru da dođe u bolnicu prije nego je Thackery zamolio odbor za dopuštenje. Edwards mu govori da je bilo krajnje vrijeme za takav potez.

10) INT / dvorana za bal / dan – Cornelia i Effie nadgledaju pripreme za bal. Effie je nervozna. Cornelia slaže da mora na probu haljine

11) INT / imigracijski ured u pomorskoj luci / dan – Prvi kadar je EXT, Cornelia dolazi u pomorsku luku, razgledava ju te ulazi u imigracijski ured. Cornelia se raspituje o načinu na

koji migranti ulaze u SAD. Saznaje da zaposlenici njenog oca često bolesne putnike trećeg razreda pred ulazak u luku prebacuju u drugi razred ne bi li izbjegli trošak njihovog vraćanja u zemlju iz koje su došli te potencijalne kazne za dovođenje zaraženih ljudi u SAD.

12) INT / operacijska dvorana / dan – Thackery objašnjava Edwardsu, Gallingeru, Chickeringu te medicinskim sestrama kako će izvesti operaciju razdvajanja sijamskih blizanki te što će bit čije zaduženje. Govori svima prisutnima da će Henry[32] snimati operaciju.

13) INT / Tomov stan / večer - Harriet se sprema za odlazak u crkvu, Tom joj se odlučuje pridružiti

14) INT / Abbyna spavaća soba / noć – Thackery ne može spavati te odlazi

15) EXT / groblje / noć, svitanje – Thackery dolazi na Sonyin[33] grob te razgovara s grobarom. Saznaje se da je Thackery platio kip janjeta na njenom nadgrobnom spomeniku

16) INT / hodnik – bolnička soba / jutro – medicinska sestra ulazi u sobu sijamskih blizanki te im govori da je vrijeme da se spreme za operaciju

17) INT / operacijska sala / dan – Chickering i Thackery pripremaju stol za operaciju blizanki. Thackery govori Chickeringu da je pio sirup za smetnje koje ima, Chickering se zabrine.

18) INT / Thackeryjev ured / dan – Thackery se mentalno priprema za operaciju. Thackery u panici zove Abby koja ga smiruje i uvjerava da će sve dobro proći

19) INT / operacijska sala / dan - Operacija razdvajanja blizanki. Henry snima operaciju

20) INT / operacijska sala / (nekoliko dana kasnije) - u istoj operacijskoj dvorani, Thackery prikazuje kolegama film operacije i opisuje kako je što napravio. Nakon projekcije, projekcionist vadi traku iz projektora, Thackery ga pita od kojeg je to materijala napravljeno, projekcionist mu odgovara te Thackery dobiva ideju za novo medicinsko pomagalo.

21) INT / Cornelijina soba / noć – Otac njenog muža ulazi u Cornelijinu sobu. Poklanja joj naušnice koje joj je već ranije poklonio, a koje je ona prodala u San Franciscu da kupi hranu za imigrante. Govori da ih je našao i kupio jer ih je namjenio njoj. Govori joj da treba prestati sa svojim istragama i da se mora posvetiti obitelji.

22) INT / prostorija u kući Philipovih[34] roditelja / noć – Cornelija govori Phillipu što joj je rekao njegov otac. Phillip je pun razumijevanja, ali moli Corneliju da napravi kako joj je rekao jer je njegov otac pozajmio njenom ocu mnogo novca i Phillip ne želi probleme u obitelji zbog toga.

23) INT / Tomov stan / noć – Harriet uči mlade žene kako da koriste prezervative

24) INT / dvorana za bal / noć – Na balu su Chickering, Genevieve, Edwards, Opal, Henry, Lucy, Cornelia, Phillip i ostali ugledni gosti

[32] Henry je brat Cornelie Showalter (rođene Robertson). Radi za svog oca Augusta Robertsona. Izlazi s medicinskom sestrom Lucy.

[33] Sonya je djevojčica koju je Thackery pokušao operirati u zadnjoj epizodi prve sezone. Zbog sumanute želje da bude napredniji od dr. Zinberga i pod ekstremnim utjecajem droge, Thackery je pogrešno mislio da je riješio nepoznanicu vezanu uz krvne grupe te je Sonyi dao transfuziju vlastite krvi koja ju je ubila.

[34] Phillip Showalter – Cornelijin muž

25) INT / Tomov stan / noć – Harriet i Tom završavaju s večerom, razgovaraju o tome kako će proizvoditi i prodavati prezervative

26) INT / dvorana za bal / noć – gosti se zabavljaju. Dolaze Thackery i Abby. Nastupaju bijelci obojeni u crno.

27) INT / bolnička soba / noć – Garrison Carr leži u svom krevetu, Gallinger ga gleda

28) INT / dvorana za bal / noć – gosti plešu

29) INT / laboratorij/ noć – Gallinger radi preinake na lijeku *Curare*

(Paralelna scena plesa gostiju i Gallingerovog miješanja lijeka)

30) EXT / ulica ispred dvorane za bal / noć – August Robertson kaže Edwardsu da je sretan što je on u njihovim životima i da je ponosan na njega. Opal upita hoće li biti mjesta za njega u novoj bolnici *Knickerbocker* te nastane neugodna situacija.

31) EXT / ulica / noć – Thackery i Abby hodaju kući nakon bala. Razgovaraju o mogućnosti da Thackery operira njen nos i učini ga ljepšim.

32) INT / Henryjeva spavaća soba / noć – Tijekom seksa, Lucy predlaže Henryju da u njega ubrizga kokain kako bi im iskustvo bilo intenzivnije. On pristaje.

33) EXT / oko gradilišta nove bolnice Knickerbocker / jutro – Barrow i Jimmy prebijaju Winga. Barrow mu uručuje otkaz.

34) INT / operacijska sala / jutro – Tijekom priprema operacijske sale za operaciju Garrisona Carra, Gallinger kriomice mijenja lijek namijenjen pacijentu bočicom koja isto izgleda, no u njoj se nalazi lijek koji je noć prije kuhao u laboratoriju.

35) INT / operacijska sala / dan – Operacija Garrisona Carra pođe po zlu jer on loše reagira na lijek koji mu je Edwards ubrizgao. Gallinger uskače i spašava stvar.

36) INT / laboratorij / noć – Edwardsu nije jasno kako je došlo do pogreške te testira na miševima lijek koji je dao Carru

37) INT / Edwardsov stan / noć – Opal tiješi Edwardsa koji je uzrujan zbog greške na operaciji.

Budući da je *The Knick* snimljen kao *single-camera show*[35], odnosno da su sve scene snimljene jednom kamerom, montaža je morala biti kao da iz nule montira igrani film. No, za Soderbergha je poseban izazov predstavljala činjenica da se organizacija dramaturgije jedne epizode unutar sezone odražava i na prethodne i na naredne epizode. Također, trebalo je paziti i na tempo priče na razini pojedine epizode. Vrlo su korisne u razumjevanju tijeka procesa montaže epizoda druge sezone bilješke koje je magazin *IndieWire*[36] objavio 22. prosinca 2015. koje su za vrijeme rada na montaži izmjenjivali Soderbergh i tadašnji predsjednik *Cinemaxa* Kary Antholis. Sam je Soderbergh njihovu kreativnu korespondenciju opisao:

[35] Za razliku od *multi-camera* serija koje su snimljene s dvije ili više kamera (najčešće tri) pri kojoj svaka kamera hvata različitog lika u sceni ili različit plan

[36] http://www.indiewire.com/2015/12/exclusive-steven-soderberghs-editing-notes-for-the-knick-season-2-95853/

"Ono što mi se sviđa u suradnji sa Cinemaxom je to što me oni uvijek pitaju može li nešto biti bolje. A ono što volim u suradnji sa Cinemaxom je to što kad ja kažem da ne može, oni mi vjeruju."

Naravno, ranije verzije epizoda nisu dostupne za gledanje, ali i same su bilješke dovoljne za zaključivanje o tome na koje su probleme u montaži nailazili i kako su im pristupili.

" Kary Antholis: *Možemo li isprobati početak epizode sa scenama INT / bolnica Knick/ muški odjel / jutro – Thackery Edwardsu demonstrira hipnozu na Wendellu Luddu i INT / bolnica Knick / prednji ulaz/predvorje / dan – Carr dolazi u bolnicu prijaviti se za operaciju. To su dvije jake scene i uspostavljaju put za oba naša glavna lika u ovoj epizodi. Thackery je ohrabren da obnovi svoju potragu za suvremenim kirurškim tehnikama, a Edwards je prisiljen donijeti sudbonosnu odluku. Nakon toga bismo nastavili sa scenama Chickeringa i Genevieve u njenom stanu, Lucy u kineskom bordelu, Lucy se divi svojoj novoj haljini. Te scene bi bile dobri kontrapunkti scenama s Thackeryjem i Edwardsom.*

Soderbergh: *Može, učinjeno.Izvrsno funkcionira."*

S obzirom da se ne zna koje su scene u scenariju bile namjenjene početku epizode, može se samo zaključiti da je *cold opening*[37] ove epizode bio definiran u montaži. Antholisov argument o stvaranju kontrapunkta Thackeryju i Edwardsu je dobar i takav poredak funkcionira, kao što se može i vidjeti u finalnoj verziji epizode.

"Kary Antholis: *Bismo li mogli isprobati malo ispresijecati naredne scene tako da počnemo s Lucy koja se divi haljini pa onda režemo na Ping Wua koji se seksa, onda opet režemo na Lucy i Lotte*[38]*, pa onda opet na Ping Wua kojem Lucy gura stopalo u usta tijekom seksa pa da režemo na Lucynu repliku "But he expects it and he's going to get it*[39]*."*

Soderbergh: *Da smo to prije tako zamislili, ja bih to drugačije snimio i funkcioniralo bi. Ovako kako je (snimljeno) djeluje nezgrapno i nepromišljeno kada se tako izmontira.[...] Kako god okreneš, ne funkcionira."*

Unatoč tome što se Antholis dosjetio zanimljivog rješenja paralelnom montažom kako bi bilo jasnije i naglašenije kako je Lucy došla do novca za skupu haljinu za bal, Soderbergh ga je odbio jer način na koji su te dvije scene snimljene nije bio odgovarajuć za njihovu paralelnu montažu. No, način na koji je zamišljeno povezivanje tih dviju scena i na koji je to Soderbergh naposlijetku i napravio, sasvim dostatno stvara vezu između Lucyne prostitucije i

[37] *Cold opening,* može se prevesti i kao prednaslovna sekvenca. U tv serijama, cold open dolazi prije naslova ili uvodne špice, a može se raditi o nekom skeču koji nema veze s nastavkom radnje u epizodi, no može služiti i kao uvod u epizodu (izvor: http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/TheTeaser?from=Main.ColdOpen)

[38] Lotte je Lucyna sustanarka

[39] Ova se replika odnosi na Henryja s kojim se Lucy viđa. Referira se na to da Henry očekuje da Lucy na balu bude dotjerana poput dame iz visokog društva

nabavke skupe haljine kao razloga zašto se uopće prostituirala. Zbog naglosti reza i promjene doba dana iz noći u jutro, dramatičan rez s jedne na drugu scenu u kojoj se pojavljuje isti lik, ostavlja snažniji dojam nego što bi to ostavila paralelna montaža.

ZADNJI KADAR SCENE 4 INT / kineski bordel / noć – Lucy se prostituira u bordelu gospodina Wua	
PRVI KADAR SCENE 5 INT / Lucyna soba / jutro – Lucy pokazuje svojoj sustanarki skupu haljinu za bal koju je kupila svojim novcem	

> "Kary Antholis: *Bismo li mogli scenu s Cornelijom u pomorskoj luci (11) pomaknuti prije scene s Robertsonom i Henryjem? Ono što Cornelia sazna u pomorskoj luci bi moglo potonjoj sceni dodati tenzije.*
>
> Soderbergh: *Ne, ali pogodio si nešto što me oduvijek smetalo: Do ovog trenutka, Thackery je rekao Edwardsu da je prepušten sam sebi po pitanju operacije Garrisona Carra, tako da bi scena s Henryjem koji govori svom ocu (Augustu Robertsonu) da je Edwards zamolio Thackeryja za dopuštenje da zamoli odbor da odobri operaciju trebala biti u šestoj epizodi, bliže sceni u kojoj Edwards to moli Thackeryja, a kronološki prije nego se Edwards i Thackery posvađaju oko toga. Za taj pothvat je potrebno skratiti šestu epizodu što sam uspio skraćivanjem scene s Chickeringom i Genevieve (prije onih stvari s Chickeringom starijim i prstenom). Mislim da je to okej jer se kasnije taj prsten više ne spominje, a kasnije ih vidimo da se dobro zabavljaju na balu itd. Rezultat kraćenja daje jednu krasnu tranziciju s Chickeringa kojeg Genevieve poziva u svoj stan na Lucy koja dobiva pozivnicu za bal. Voila!"*

U ovim opaskama Soderbergh snažno argumentira značajniju intervenciju u strukturi serije, odnosno, predlaže zamjenu scena na razini višoj od jedne epizode. Zanimljivo je to što predlaže obrnuti poredak scena, nego što je zamišljen u scenariju, a dobiva puno jasnije slaganje kauzalnosti događaja. Iz toga proizlazi da su mu se te stvari postale jasne tek u fazi montaže kada je u kontinuitetu vidio kako događaji u seriji teku. Smatram da je izbor

izbacivanja scene Chickeringa i prstena dobar izbor budući da i u ranijim pa tako i u kasnijim epizodama je jasna priroda veze Chickeringa i Genevieve i kuda vodi tako da serija ništa nije izgubila izbacivanjem te scene. Pomicanje scene s Henryjem i njegovim ocem Augustom Robertsonom u šestu epizodu je bolji izbor zato što, kako je i sam Soderbergh objasnio, ta scena na ovaj način dolazi bliže Edwardsovom inicjalnom razgovoru s Thackeryjem u vezi operacije Garrisona Carra. Također, provlačenjem kroz više epizoda daje samoj toj narativnoj liniji veći značaj i priliku za razvoj u nekom normalnom ritmu. Naposlijetku, daje *cold opening-u* sedme epizode čišću priliku da utre put događajima sedme epizode.

> "Kary Antholis: *EXT / oko gradilišta nove bolnice Knickerbocker / jutro – Barrow i Jimmy prebijaju Winga. Barrow mu uručuje otkaz. Postoji li prilika da stavimo neku glazbu ovdje*?
>
> Soderbergh: *Isprobao sam neke stvari, ali ništa mi nije pasalo. Osim toga, to nije baš neka duga scena pa taman kad se glazba krene razvijati, nemamo više scene."*

U ovim opaskama vidljivo je kako Soderbergh montažerski razmišlja o upotrebi glazbe. Ne želi ju koristi u nekoj sceni ako nije dramaturški iznimno važno i ne želi ju nametati u scenama u kojima nema priliku razviti se. Također, o glazbi u seriji *The Knick*, koju *Telegraph*[40] opisuje kao nekarakterističnu vremenu, s teškim i modernim, probadajućim elektroničkim *beatovima*, Soderbergh je za *Telegraph* rekao:

> *"Nisam htio ništa sa žicama, ništa analogno. Htio sam da djeluje agresivno. Nisam htio da ikoga tko gleda seriju uhvati nostalgija za tim vremenom."*

Soderbergh efikasno manipulira filmskim vremenom što je vidljivo u 14. sceni. U njoj je na zanimljiv je način tretirana Thackeryjeva nesanica. Soderbergh se klonio filmskih klišeja o liku koji noću ne može spavati. Umjesto klasičnog "vrćenja" u krevetu te krupnih planova lica osobe koja ne može zaspati, Soderbergh je Thackeryjevu nesanicu obradio u četiri jednostavna kadra.

1. 
2. 

[40]http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/11135879/Steven-Soderbergh-I-wanted-The-Knick-to-feel-aggressive.html

3.  4. 

U samo 23 sekunde trajanja ove scene, promišljenim je stvaranjem elipsi u relativno kratkom vremenu gledatelju ispričao da Thackery pati od nesanice, da ga nešto muči te da nekamo odlazi. Iduća scena dat će odgovor na pitanje kamo odlazi i zašto ne može spavati.

Scena 19 je scena u kojoj Thackery započinje operaciju na sijamskim blizankama. Tablica prikazuje zadnja tri kadra 19. scene.

SCENA	KADAR	DIJALOG
19		Thackery: *Nurse Elkins, surgical knife.*
19		[Henry svojom kamerom snima operaciju]
19		[Thackery čini prvi rez]

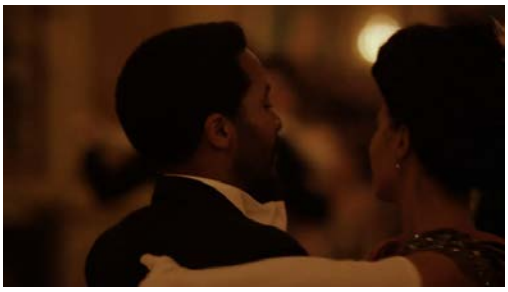
Nakon što Thackery zareže mjesto na kojem su spojene sijamske blizanke, Soderbergh čini zanimljiv rez. Idući kadar pokazuje okretanje ručice projektora, a kadar nakon njega potvrđuje

da se dogodila elipsa i da u istom tom ambijentu Thackery okupljenima pokazuje snimku operacije. Tablica prikazuje prva dva kadra 20. scene.

SCENA	KADAR	DIJALOG
20		
20		Thackery: *In opening up the girls, we discovered a delicate prolongation of the liver substance in the connecting band. At this point, the liver is fully exposed...*

Sličan je postupak Soderbergh koristio u svom dugometražnom prvijencu *Sex, Lies and Videotape,* točnije kada John gleda Annin intervju s Grahamom. Kao što je slučaj i tamo, Soderbergh vješto koristi elipsu kako bi stavio naglasak na ono što je njemu u sceni bitno. U ovom slučaju to nije način na koji je Thackery tehnički izveo operaciju, već njegova prezentacija drugim liječnicima u kojoj su vidljivi Thackeryjev podivljali ego i samodopadnost.

Scene 27, 28 i 29 čine jednu kompleksnu sekvencu povezanih glazbom. U sceni 27 u kojoj Gallinger gleda Garrisona Carra kako spava u bolničkom krevetu javlja se glazba, tipična neprizorna glazba ove serije, koja stvara ugođaj nesigurnosti i neugodnosti. Provlači se kroz scenu 28 u kojoj gosti na balu plešu. Znakovito je i to da se više ne čuje prizorna glazba gudačkog kvarteta na balu već samo neprizorna glazba koja se provlači još iz scene 27. Također, plesanje u 28. sceni je u *slow-motionu* čime Soderbrgh nastoji gledatelja navesti na razmišljanje o samim likovima i njihovim odnosima. Nakon plesanja, dolazi scena u kojoj Gallinger prerađuje lijek. Ovdje je Soderbergh napravio zanimljivu asocijativnu vezu između Gallingerove zle namjere i lika protiv kojeg to radi. Naime, Gallingerovo prerađivanje lijeka u laboratoriju za vrijeme bala nagovješćuje posljedicu same Gallingerove akcije. Početak Gallingerovog kuhanja rezan je na kadar na plesnom podiju na kojem je gledatelju prvo vidljiv Edwards, lik kojem Gallinger pokušava napakostiti.

Nakon uspostavljanja te veze, sekvenca se nastavlja u poetskom tonu – izmjenjuju se kadrovi Gallingerovog kuhanja i plesa na balu dok glazba nastavlja graditi neugodan ugođaj. Takvim paralelnim izlaganjem, Soderbergh je postigao dojam istovremenosti radnje te stvorio dojam da je Gallinger neko duže vrijeme proveo u laboratoriju kuhajući lijek koji će podvaliti Edwardsu, podcrtavajući time zlonamjernost i predanost Gallingera zadatku koji si je sam nametnuo, a to je sramoćenje i uništavanje Edwardsa.

U sceni 37, Edwards svoje frustracije s posla priča svjoj supruzi Opal. Soderbergh je ovdje koristio stari, prokušani postupak koji je koristio i ranije u svojim filmovima, kao što su *Sex, Lies and Videotape* iz 1989. ili *The Informant* iz 2009.. Edwardsove riječi o tome što se dogodilo i kako se osjeća tretirane su i postavljene kao *voice-over* u prethodnoj sceni (Edwards nakon operacije koja je pošla po krivu u laboratoriju na miševima testira lijek koji je dao Garrisonu Carru), tako da je slikom prikazan samo kraj 37. scene, dakle, samo Edwardsovo slamanje i Opalino tješenje. U tablici je prikazan *voice-over* u sceni 36.

KADAR	VOICE OVER
	*How the hell could it go so wrong?*

	*So fast.*
	*Gallinger, of all people. A white knight to the rescue. The reporters loved it.*
	*Argh, such a disaster.*
	*You set out trying to prove one point and you wind up...*
	*...proving the opposite.*

Ovakvim je postupkom Soderbergh postigao dojam da je Edwardsa zaista pogodio taj događaj u operacijskoj dvorani te da je istinski počeo sumnjati u svoje sposobnosti, a istodobno je lišio patetike iduću scenu. No, moguće je i to da je taj postupak koristio iz nužde: kraćenja trajanja.

Soderbergh je vješto cijelom epizodom rasporedio operacijske (i ostale medicinske) postupke koje liječnici vrše u bolnici *Knickerbocker* kao i scene iz njihovih privatnih života. Takvim dobrim omjerom postigao je zanimljivost epizode i ujednačenost ritma.

Izjava koja najbolje opisuje Soderberghovu predanost projektu odražava njegova izjava o tome zašto montira snimljeni materijal za *dailiese*[41] u e-knjizi *The Knick: Anatomy of a series* [42] :

> *"Montirani materijal daje jasniju naznaku režijske namjere nego nemontirani. Inače je priprema i gledanje dailiesa ogroman gubitak vremena. Optimizacija cijelog procesa nije samo moj cilj, to mi je i opsesija."*

Sama činjenica da se Soderbergh nakon prilično uspješne i plodne filmske karijere odlučio upustiti u televizijski projekt govori o tome koliko je voljan i spreman eksperimentirati ne bi li stvorio zanimljiv sadržaj za publiku te ne bi li unaprijedio sebe kao umjetnika. U seriji *The Knick* pokazao je iznimnu vještinu dramaturške organizacije. Budući da je to serija koja je podijeljena u nastavke, o rasporedu scena, učestalosti pojavljivanja likova i njihovim pojedinačnim razvojima, trebalo je razmišljati i prije samog snimanja, no najviše se time trebalo pozabaviti u montaži što je Soderbergh vrlo uspješno i učinio. Iz bilježaka koje je izmjenjivao s tadašnjim predsjednikom Cinemaxa, vidljivo je koliko je vremena i energije utrošio na razmišljanje o scenama, njihovom pozicioniranju unutar jedne epizode, ali i na razini cijele sezone. Unutar samih epizoda, koristi svoju vještinu građenja napetosti i psihološkog nijansiranja likova kako bi što bolje ilustrirao kataktere i akcije likova.

[41] U filmskoj industriji, *dailies* su gledanja snimljenog materijala na kraju snimajućeg dana (izvor: http://www.mediacollege.com/glossary/d/dailies.html)
[42] https://www.wired.com/2015/07/the-knick-book/

7.1. Soderbrghovo premontiravanje tuđih filmova

Osim u filmovima koje sam režira, a nerijetko i piše i snima, Soderbergh svoju vještinu montaže izražava na još jedan, pomalo nesvakidašnji način. Naime, u posljednjih nekoliko godina, širenjem digitalne tehnologije, postalo je moguće montirati tuđe filmove u kućnoj radinosti. Naravno, ne od originalnog materijala i svih repeticija, nego od dostupnih finalnih verzija filmova. Tako je Soderbergh premontirao, odnosno napravio svoje verzije filmova kao što su *Raiders of The Lost Ark* Stevena Spielberga iz 1981.,u kojem je odstranio sav originalan zvuk i boju te dodao glazbu Trenta Reznora i Atticusa Rossa za koju je mislio da bolje pomaže slici ispričati priču. Naravno, i samu sliku je premontirao kako bi ju prilagodio svojoj ideji koju obrazlaže na svom blogu[43]:

> *"U filmovima uloga montaže dodaje nešto jedinstveno: priliku da se produži ili proširi vizualna ili narativna ideja do samih granica mašte – današnja luda ideja koja funkcionira je sutrašnja normala."*

Izmontirao je i svoju verziju filma kojim je, kako sam kaže[44], bio opčinjen još od kad je bilo najavljeno njegovo snimanje. Radi se o filmu *Heaven's Gate* Michaela Cimina iz 1980. godine. Soderbergh je također izmontirao film koji je naslovio *Psychos* kombinirajući film *Psycho* Alfreda Hitchcocka iz 1960. godine s istoimenim *remakeom*[45] tog istog filma Gusa Van Santa iz 1998. godine. U svojoj je verziji kombinirao kadrove istih scena iz jednog i drugog filma, a mjestimice je koristio i dvostruku ekspoziciju, odnosno oba filma istovremeno. Budući da je Van Santov remake u boji, a original crno-bijel, Soderbergh je sve dijelove Van Santovog filma prebacio u crno-biijelu tehniku osim scene pod tušem gdje je koristio dvostruku ekspoziciju pa je Van Santove kadrove ostavio u boji. Osim ta tri filma, Soderbergh je na svojem blogu objavio i svoju verziju filma *2001: A Space Odyssey* Stanleya Kubricka iz 1968. godine, a nazvao ju je *The Return of W. De Rijk*. Warner Brothers i upravitelji ostavštine Stanleya Kubricka zamolili su Soderbergha da svoju verziju ukloni s Interneta s obzirom na kršenje autorskih prava što je Soderbergh i učinio. Dok njegove verzije ostalih navedenih filmova i dalje postoje na njegovom blogu i mogu se pogledati, njegovu verziju filma *2001: A Space Odyssey* moguće je pronaći na nekim drugim stranicama kao što su primjerice forumi i *torrent siteovi*[46].

[43] http://extension765.com/soderblogh/18-raiders
[44] http://extension765.com/soderblogh/16-heavens-gate-the-butchers-cut
[45] *Remake* - obnovljena verzija, nova verzija, film izrađen prema scenariju već ranije urađena poznata filma (izvor: http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1570)
[46] *Torrent site* je stranica na kojoj se pomoću ključne riječi može naći odgovarajući *torrent (*eng.=bujica*)* sa željenim datotekama. Najčešće je riječ o ilegalnom skidanju sadržaja s Interneta.

7.2. Analiza Soderberghove verzije filma *2001: A Space Odyssey* (1968.)



Režija: Stanley Kubrick

Scenarij: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke

Produkcija: Stanley Kubrick, Victor Lyndon

Snimanje: Geoffrey Unsworth

Montaža: Ray Lovejoy

Uloge: Keir Dullea (dr. Dave Bowman), Gary Lockwood (dr. Frank Poole), Douglas Rain (HAL-9000),

Soderbergh je 15. siječnja 2015. godine na svom blogu objavio vlastitu verziju filma *2001: A Space Odyssey (*u daljnjem tekstu *Odiseja)* Stanleya Kubricka. Znakovito ju je naslovio *The Return of W. De Rijk.* William de Rijk[47] bio je čovjek koji je 1975. u amsterdamskom muzeju *Rijksmuseum* iz osvete osobliu muzeja koje ga dan ranije nije pustilo u muzej, nožem napravio cik-cak rupe na Rembrandtovoj slici *Noćna straža.* Soderbergh je takvim naslovom najvjerojatnije aludirao na to da je *Odiseja* jednako značajna i umjetnički važna tvorevina poput *Noćne straže,* a da se njegov čin premontiravanja može tumačiti poput čina Williama de Rijka, no ne kao osveta već samo kao uzimanje tuđeg djela i rezanje po vlastitom nahođenju. Soderbergh je na svom blogu[48] objasnio misaoni proces koji ga je doveo do odluke da se ipak odvaži premontirati film:

> *"Katkada moraš preći granicu da znaš gdje je uopće granica. [...]Možda je ovo ono što se dogodi kad s nekim filmom provedeš previše vremena: počneš misliti na njega kad ga nema, i poželiš ga popraviti. Četiri desetljeća gledao sam taj film redovito, ali tek sam prije nekoliko godina počeo razmišljati o tome da ga premontiram.[...] Zašto baš sad? Ne znam. Možda nisam bio dovoljno star da ga se uhvatim do sad. [...] Možda me previše bilo strah dotaknuti ga do sada, ne samo zato što taj film ne treba ni moju ni ičiju tuđu pomoć, nego i zato što je to najimpresivnije zamišljeno i ostvareno djelo vizualne umjetnosti dvadesetog stoljeća [...]. Hoću reći, odlučio sam da, ako ću ga se konačno uhvatiti, bi mi bilo bolje*

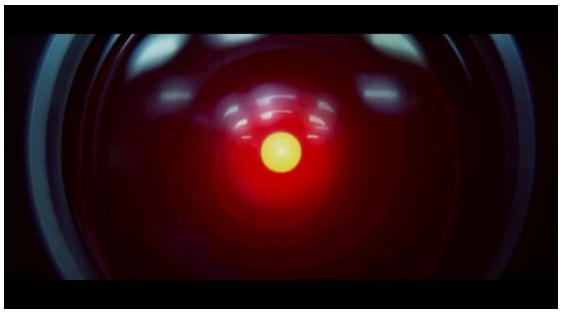
[47] http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1956922_1956921_1956951,00.html
[48] http://extension765.com/soderblogh/23-the-return-of-w-de-rijk

da imam neku bolju ideju od pukog skraćivanja i postavljanja druge glazbe."

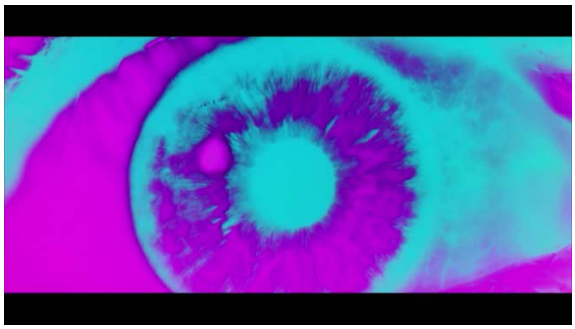
Zasigurno jedna od stvari koja je Soderbergha privukla kod ovog filma jest njegova oskudnost dijaloga, odnosno oslanjanje filma na vizualno komuniciranje više nego na verbalno komuniciranje. Originalna *Odiseja* može se podijeliti na tri dijela, od čega je svaki imenovan podnaslovom:

1) *The Dawn of Man*
2) *Jupiter Mission*
3) *Jupiter and Beyond the Infinite*

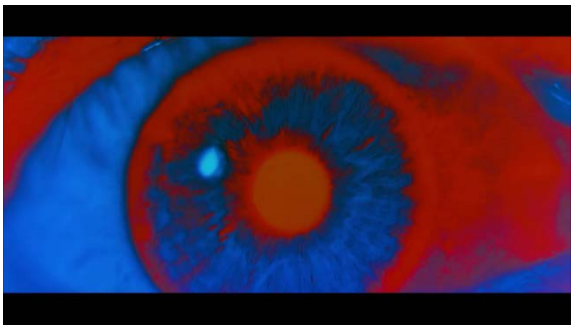
Originalna je *Odiseja* u svojoj premijernoj verziji trajala 161 minutu, ali ju je Kubrick odlučio skratiti zbog negodovanja publike nakon premijere. Izbacio je 19 minuta filma, ponajviše iz dijela *The Dawn of Man*, kako piše portal *Mental Floss*[49], zbog tempa radnje. Soderbergh je u svojoj verziji zadržao trodjelnu strukturu, no trajanje je skratio na 110 minuta.
Otvaranje filma Soderbergh čini isto kao i Kubrick. Film počinje skladbom *Atmospheres* Gyorgyja Ligetija. Za razliku od Kubricka, čiji uvod prije pojavljivanja logoa studija traje tri minute i kompletno je u crnom, Soderbergh je iz kasnijih dijelova filma izvukao kadrove te ih reda naizmjenično s crnim blankom od po tridesetak sekundi. Kadrove koje je odabrao navedeni su kako slijede u filmu:

1. 

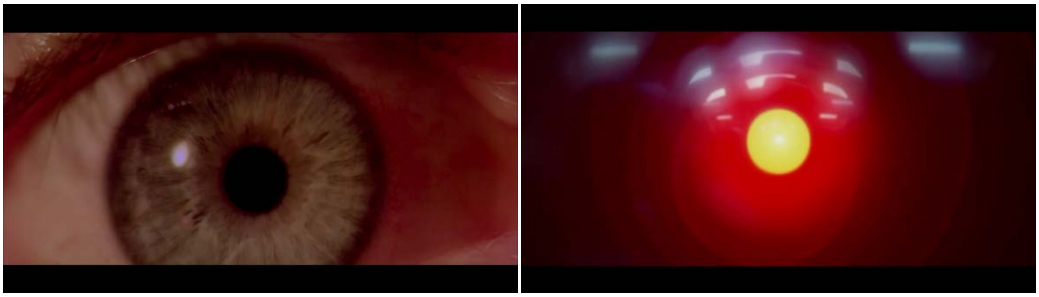
2. 

3. 

[49] http://mentalfloss.com/article/78437/12-out-world-facts-about-2001-space-odyssey

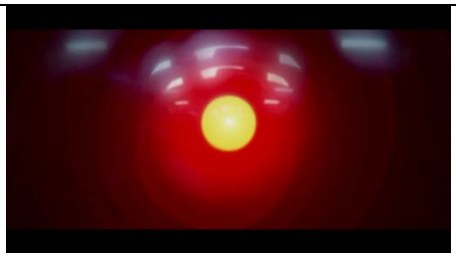
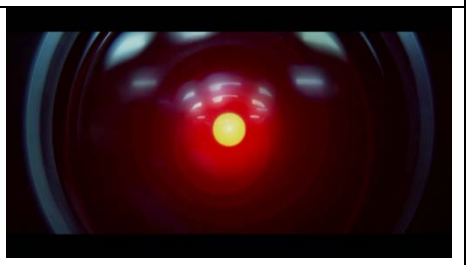
4. 

Nakon četvrtog kadra oka, više se postoje crnine već kadar mijenja boje svakim treptajem oka u kadru. Nakon nekoliko treptaja pojavljuje se kadar oka bez obojenja, te se nakon njega pojavljuej kadar sličan prvom kadru. Soderbergh zatim reže na crno ostavljajući glazbu u pozadini.



Gledatelju koji nikada prije nije gledao originalnu *Odiseju* ovakav raspored kadrova u uvodnoj sekvenci kazuje da će film tematizirati suprotstavljanje ljudske i umjetne inteligencije. Kadrove oka, Soderbergh je uzeo iz jednog kasnijeg dijela originalne *Odiseje*, a to je scena Daveovog putovanja[50] kroz velike udaljenosti svemira tijekom kojeg vidi razne kozmološke fenomene. U Kubrickovoj verziji odmah nakon loga studija dolazi naslov filma, a Soderbergh ga uopće ne koristi. On nakon uvodne sekvence prelazi na dio *The Dawn of Man*, koji je znatno skratio, za oko 22 minute. Soderbergh je u svojoj verziji početni dio dijela *The Dawn of Man*, dio s hominidima i prvim pojavljivanjem crnog monolita skratio za oko 5 minuta, ostavljajući sve potrebno za razumijevanje priče, no istodobno izbacujući sve ono što usporava tempo, a nije prijelomno za praćenje priče. Također, Soderbergh je iz dijela *The Dawn of Man* lik Heywooda Floyda sveo na minimum izbacujući scene za vrijeme njegovog putovanja na Mjesec (primjerice, razgovor sa kćeri putem videoveze) i značajnim kraćenjem onih koje je ostavio (primjerice, scena sastanka osoblja baze Clavius). Možda bi ga i sasvim izbacio da nije bitan za scenu svemirske ekspedicije u kojoj astronauti dolaze na mjesto gdje je nađen još jedan monolit. Soderbergh do tada stvara jednu vezu koja nije bila Kubrickova namjera. Naime, svaki put kada se pojavi monolit, nakon njega se pojavljuje kadar oka računala koji je u originalnoj *Odiseji* oko računala HAL 9000 koje postoji u brodu kojim na Jupiter putuje misija čije su Dave i Fred dio.

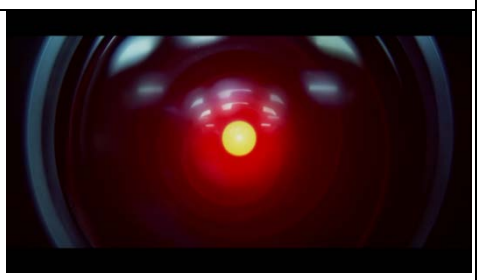
[50] https://en.wikipedia.org/wiki/2001:_A_Space_Odyssey_(film)

Redoslijed kadrova	Pojavljivanje monolita kod hominida	Svemirska ekspedicija razgledava monolit
1		
2		
3		

Tim je postupkom Soderbergh mistični entitet monolita povezao s okom računala koje je simbol umjetne inteligencije. Soderbergh time sugerira opasnost čovjekove ovisnosti o tehnologiji. Ponavljanjem kadra oka računala nakon što ga Dave ugasi, Soderbergh isprobava ideju o čovjekovom gubitku kontrole u slučaju ustanka robota.

U dijelu *Jupiter Mission* Soderbergh je u pojedinim dijelovima dijaloga dodao jeku, no s obzirom da se takvom jekom djelomice gubi razumljivost izgovorenog teksta, nije sasvim jasna funkcija dodavanja jeke. Kasnije ju više ne koristi, a budući da nije ni uspostavio sistem iz kojeg bi bilo jasno u kojim situacijama i čemu ta jeka služi, može se zaključiti da je riječ o tehničkoj pogrešci. Dio *Jupiter Mission* skratio je za 8 minuta. Ne radi se o radikalnim izbacivanjima scena, Soderbergh je više radio na držanju ritma.

U dijelu *Jupiter – Beyond the Infinite* nije izbacivao ništa, no u popularno zvanoj *Star Gate* sekvenci, odnosno u, već ranije spomenutom Daveovom putovanju kroz velike udaljenosti svemira tijekom kojeg vidi razne kozmološke fenomene, dodao je dva kadra oka računala. Jedan bliže početku i jedan pri kraju. Na samom kraju filma kada ostarjeli Dave ležeći u krevetu posegne za monolitom koji se materijalizirao u sobi, biva pretvoren u fetus. U onome što slijedi nakon toga Soderbergh je učinio još jednu malu, ali značajnu promjenu. U tablici je prikazan raspored posljednjih kadrova u obje verzije filma.

Redni broj	KUBRICK	SODERBERGH
1		
2		
3	/	
4	/	

Time je Soderbergh zaokružio svoju ideju o sveprisutnoj umjetnoj interligenciji koju je sistematično provlačio kroz cijeli film.

Svojom intervencijom, Soderbergh je film skratio, što ga je učinilo za današnjeg gledatelja pitkijim i lakšim za praćenje i gledanje. No što je još važnije, implementirao je vlastitu ideju koju je dosljedno vodio do kraja. Ideja povezivanja monolita i oka računala baca jedno novo, osuvremenjeno svjetlo na filmski klasik poput *Odiseje*. Otvara zanimljiva pitanja postanka čovjeka, postojanja inteligentnog života u svemiru i druga. Sposobnost da opetovanim gledanjem filma uoči mogućnosti koje kadrovi pružaju, a da im to nije izvorna namjena, još je jedna osobina koja pokazuje Soderberghov talent i veliku vještost.

8. Zaključak

Steven Soderbergh u svojoj je plodnoj karijeri režirao 28 dugometražnih filmova i tri televizijske serije. Neka djela su bila uspješnija, a neka manje uspješna. U svojim se djelima nije samo *okušavao* kao snimatelj i montažer već se angažmanom u tim sektorima iskazao kao vrhunski filmaš te je svojim djelima dao osobni pečat. U ovom radu, posebnu sam pozornost dala montaži.

Već u svom prvijencu *Sex, Lies and Videotape* iz 1989. godine, koji je sam izmontirao, koristeći tehniku videa u samoj radnji filma kao sredstvo psihološke karakterizacije lika te nekonvencionalno koristeći dijaloge likova kao *voice-overe* uspostavlja svoj stil. U narednih nekoliko filmova, činilo se da je uspjeh njegovog prvijenca bila samo početnička sreća, no Soderbergh 1998. godine filmom *Out of Sight* 1998. vraća povjerenje publike i struke. Taj mu je uspjeh vratio samopouzdanje te 1999. režira film *The Limey*. Iako je film montirala Sarah Flack, neupitno su vidljive njegove montažerske vještine s obzirom na kompleksne sustave *flasbackova* i *flashforwarda* koje su on i Sarah Flack kreirali u tom filmu.

Osim filmom, Soderbergh se u svojoj karijeri bavio i televizijskim serijama. U ovom sam radu na primjeru serije *The Knick*, koju je Soderbergh sam izmontirao, analizirala kako je u toj seriji Soderbergh pokazao vrhunsku vještinu i zrelost pri organizaciji priče među epizodama. Također, scene unutar samih epizoda odišu njegovim stilom.

Soderbergh se iz hobija bavi premontiravanjem tuđih filmova. Taj proces koristi kao vježbu koliko nekim materijalom može manipulirati čak i kada nema nemontirani materijal. Tako je premontirao i Kubrickov film *2001: A Space Odyssey.* Izbacivanjem scena koje nisu izravno vezane za ono što je zamislio te ponavljanjem kadra oka računala, Soderbergh je Kubrickov film stavio u novi kontekst i na neki ga način osuvremenio, proširujući ideje i pitanja koja je Kubrick izvorno postavio u svom filmu.

Kroz sve navedeno, zaključujem da je u slučaju Stevena Soderbergha riječ o iznimno talentiranom umjetniku. Smatram da mu je iskustvo montiranja pomoglo na početku karijere te da mu kontinuirano pomaže da svoje režijske ideje realizira na inovativne načine te da ostvari svoj puni potencijal.

9. Literatura

1) https://www.filmcomment.com/article/truth-or-consequences-steven-soderbergh-interviewed-by-harlan-jacobson/

2) http://articles.chicagotribune.com/1989-08-06/entertainment/8901020760_1_cannes-film-festival-candid-camera-steven-soderbergh

3) http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1333

4) https://www.criterion.com/current/posts/962-sex-lies-and-videotape

5) http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=762

6) http://focusfeatures.com/article/an_interview_with_somewhere_s_sarah_flack

7)http://www.indiewire.com/1999/10/interview-out-of-place-dislocated-with-steven-soderbergh-and-the-limey-82016/

8) http://www.space-age-bachelor.com/archives/interview-with-steven-soderbergh-one-scene-of-the-limey

9) Andrew de Waard i R. Colin Tait, (2013.): *The Cinema of Steven Soderbergh: Indie Sex, Corporate Lies and Digital Videotape*

10)
http://www.slate.com/articles/news_and_politics/explainer/2007/01/whats_in_a_name.html

11) http://variety.com/2016/tv/news/the-knick-season-three-steven-soderbergh-1201675175/

12) http://variety.com/2017/tv/news/the-knick-cancelled-season-3-cinemax-1202014854/

13)https://www.reddit.com/r/movies/comments/6lusix/generic_greeting_reddit_im_steven_soderbergh_and/

14) http://www.indiewire.com/2015/12/exclusive-steven-soderberghs-editing-notes-for-the-knick-season-2-95853/

15) http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/TheTeaser?from=Main.ColdOpen

16) http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/11135879/Steven-Soderbergh-I-wanted-The-Knick-to-feel-aggressive.html

17) http://www.mediacollege.com/glossary/d/dailies.html

18) https://www.wired.com/2015/07/the-knick-book/

19) http://extension765.com/soderblogh/18-raiders

20) http://extension765.com/soderblogh/16-heavens-gate-the-butchers-cut

21) http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1570

22)http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1956922_1956921_1956951,00.html

22) http://extension765.com/soderblogh/23-the-return-of-w-de-rijk

23) http://mentalfloss.com/article/78437/12-out-world-facts-about-2001-space-odyssey

24) https://en.wikipedia.org/wiki/2001:_A_Space_Odyssey_(film)