Snimateljski pristup i analiza kratkometražnog igranog filma „Ništa ja tebi ne govorim, samo kažem"

Cvitanović, Ante

Master's thesis / Diplomski rad

2020

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:205:552300

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

ANTE CVITANOVIĆ

SNIMATELJSKI PRISTUP I ANALIZA KRATKOMETRAŽNOG IGRANOG FILMA „NIŠTA JA TEBI NE GOVORIM, SAMO KAŽEM“

Pisani dio Diplomskog rada

Zagreb, 2020.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
Studij snimanja
Usmjerenje filmsko i video snimanje

SNIMATELJSKI PRISTUP I ANALIZA KRATKOMETRAŽNOG IGRANOG FILMA „NIŠTA JA TEBI NE GOVORIM, SAMO KAŽEM“

Diplomski rad

Mentor: Branko Linta, izv.prof.art. **Student: Ante Cvitanović**

Zagreb, 2020.

SADRŽAJ

Sažetak 1
1. Uvod 2
2. Općenito o filmu 3
3. Filmska radnja i karakterizacija likova 4
4. Predprodukcija, priprema filma 6
4.1. Suradnja s redateljicom i pristup filmu 6
4.2. Lokacije filma 9
4.3. Planiranje i izrada knjige snimanja, kadriranje prije snimanja 12
4.4. Odabir kamere, objektiva i filtera 15
4.5. Odabir rasvjete i scenske tehnike 17
5. Produkcija – snimanje filma 19
5.1. Kreiranje vizualnog identiteta filma 20
5.2. Snimateljski pristup u noćnim scenama 22
5.5. Snimateljski pristup u dnevnim scenama 27
6. Postprodukcija filma 34
6.2. Vlastito izvođenje postprodukcije 35
6.2. Plan i pripreme za izvođenje postprodukcije u Francuskoj 37
7. Zaključak 38
8. Literatura 39

Sažetak

Diplomski rad „*Snimateljski pristup i analiza kratkometražnog igranog filma Ništa ja tebi ne govorim, samo kažem"* bavi se analizom procesa nastanka kratkometražnog igranog filma iz perspektive direktora fotografije. Kroz ovaj rad detaljnije ću se osvrnuti na cjelokupni proces pripreme i snimanja, uporabu snimateljskih postupaka koji u konačnici vode prema kreiranju vizualnog identiteta filma.

Ključne riječi

direktor fotografije, snimatelj, snimateljski pristup, film, svjetlo, kamera, suradnja, redatelj, analiza, vizualni identitet

Summary

The thesis "Cinematography approach and analysis of a short feature film I'm not telling you anything, just saying" deals with the analysis of the process of making a short feature film from the perspective of the director of photography. Throughout this work, I will look more closely at the overall preparation and recording process, the use of cinematography procedures that leads to the creation of the visual identity of the film.

Keywords

director of photography, cinematographer, cinematography approach, film, light, camera, collaboration, director, analysis, visual identity

1. Uvod

Tema ovog diplomskog rada je snimateljski pristup te snimateljska analiza kratkometražnog igranog filma *Ništa ja tebi ne govorim, samo kažem*. Na osnovu vlastitog iskustva kao direktora fotografije navedenog kratkometražnog igranog filma opisat ću cjelokupni proces nastanka filma. Vizualni snimateljski pristup, izbor opreme i tehničkih rješenja, suradnja s redateljicom i ostalim sektorima teme su kojima se ovaj rad bavi.

Tema ovog pisanog rada usko je vezana uz praktični dio diplomskog rada, kratkometražni igrani film *Ništa ja tebi ne govorim, samo kažem* u režiji Sanje Milardović.

2. Općenito o filmu

Redateljica Sanja Milardović koja je po struci glumica, potaknuta vlastitim životnim iskustvom odlučuje se napisati scenarij za ovaj kratkometražni igrani film. Nedugo nakon raspisanog scenarija, na Sarajevo Film Festivalu redateljica upoznaje producenta Mateja Merlića koji odlučuje podržati projekt. Redateljica i producent sudjeluju na scenarističkom laboratoriju Sonje Tarokić u organizaciji Kinokluba Zagreb gdje se scenarij dodatno usavršava. Da film ide u dobrom smjeru dokazuje odabir i sudjelovanje na European Short Pitchu Nisi Mase u Francuskoj. Nakon prezentacije filma, isti ostaje zapažen od strane jedne francuske producentice, koja se uključuje u projekt kao koprodukcija u namjeri da podrži film kroz postprodukciju[1] te distribuciju. Film ostvaruje financijsku potporu Hrvatskog audiovizualnog centra i Grada Rijeke čime se zatvara financijska konstrukcija projekta. Nedugo zatim pozvan sam da sudjelujem u realizaciji projekta kao direktor fotografije[2].

Ovaj kratkometražni igrani film ujedno je prvi film u profesionalnoj produkciji redateljice i scenaristice Sanje Milardović.



Slika 1: Plakat filma (radna verzija)

[1] Engl. *Postproduction* - rad na filmu po završetku njegovog snimanja koji se odnosi na uređivanje i montažu snimljenog materijala te obradu slike ili zvuka, a mogu biti i složeniji postupci kao što su aplikacije računalnih grafika tj. vizualnih efekata.

[2] Direktor fotografije (engl. *director of photography, DoP, DP, cinematographer)* Osoba odgovorna za donošenje umjetničkih i tehničkih odluka u cilju kreiranja određenog izgleda filmske slike. Direktor fotografije kontrolira sve što utječe na to što je kamera u stanju snimiti: kompozicija kadra, ekspozicija, pokreti kamere, osvjetljenje, boje, filteri itd. Direktor fotografije vođa je sektora kamere, rasvjete i scenske tehnike.

3. Filmska radnja i karakterizacija likova

Kako bih što bolje mogao obrazložiti snimateljske postupke te proces nastajanja filma, bitno je i razumjeti osnovnu ideju filma, sadržaj i likove. Film *Ništa ja tebi ne govorim, samo kažem* u osnovi bavi se trenutkom promjene odnosa majke i kćeri, trenutkom u kojem kći preuzima glavnu ulogu starijeg i odgovornijeg skrbnika zbog majke koja se uslijed odlaska u penziju u novonastaloj situaciji počinje gubiti i ne snalaziti se.

Zrinka (30) se vraća u svoj rodni grad Rijeku da obavi pregled lokacija za film na kojem radi.

U Rijeci odsjeda kod majke Tanje (65) s kojom inače ima napet odnos i koja je tipično majčinski živcira, ali ovaj put je nešto drugačije. Majka se neobično ponaša, ne mijenja odjeću, puno spava, ne zna gdje joj je auto... U Zrinki se polagano javlja sumnja da nešto s majkom ne valja. Ta sumnja se potvrdi kada pregledavajući fotografije s terena (koje je taj dan napravila na lokacijama) naleti na jednu iznimno uznemiravajuću fotografiju. Na fotografiji kada zumira vidi Tanju koja rastreseno sjedi na podu, naslonjena na zid neke kuće. Pored Tanje su vrećice sa smećem i Tanja izgleda kao da se potpuno pogubila. Potresena tom fotografijom, Zrinka odluči istražiti što s majkom ne valja, tu istu večer vodi je na večeru gdje majka nastavlja s neobičnim ponašanjem pričajući bizarne činjenice o ubijanu krava. Istu noć Zrinka odluči saznati što se događa s majkom kako god zna i umije. Znajući kako Tanja neće samo tako progovoriti o svom problemu, Zrinka je poziva da joj pomogne u pronalasku lokacija za film na kojem radi. Prolazeći kroz razne lokacije Zrinka polako ispituje o čemu je riječ, Tanja vješto izbjegava odgovore a s druge strane neobično se zainteresira za radnju filma u kojem se glavni lik pokušava ubiti. Tanja počinje voditi tu potragu za lokacijama, sve dok je očitost Zrinkinih pitanja ne izbaci iz takta što rezultira ispadom na lučkog radnika. Tanja se nakon ispada osjeća razotkriveno, želi ići doma, ne želi pričati o ničemu, međutim Zrinka je zamoli da odu na još samo jednu lokaciju. Ta lokacija je rijeka usred šume gdje Tanja zna da to nema veze sa scenarijem, i da je Zrinka vodi sa sobom jer misli da nešto ne valja a ne zato što zaista treba njenu pomoć. Tvrdeći da mora mokriti, Tanja se odvaja od Zrinke i nestaje u šumi. Zrinka kreće u potragu za majkom i u tim trenutcima osjeća najveći strah i brigu za Tanju. U jednom trenu Zrinka ugleda Tanju kako stoji u rijeci i u rukama drži živu ribu. Preplašena Zrinka potrči prema Tanji i instinktivno baci ribu iz Tanjinih ruku nazad u rijeku. Tanja se naljuti poput malog djeteta i krene prema šumi gdje bosonoga nagazi na nešto oštro i padne. To je trenutak Tanjinog loma, kako fizičkog tako i psihičkog. Tanja krene plakati kao malo dijete i priznaje kako ne može više živjeti. Zrinka je tješi i u tim se trenutcima uloge majke i kćeri zamijene.

Lik majke Tanje u filmu utjelovljuje riječka glumica Olivera Baljak. Tanja je žena u šezdesetima koja živi sama. Radila je cijeli život kao ekonomistica u maloj firmi, a odnedavno je u penziji. Iako je kao mlada maštala o tome, nikada nije napustila rodni grad Rijeku. Tanja se u filmu nalazi u novoj fazi svojega života, u kojoj ni ona sama ne zna kako će se snaći. Postupno gubi volju za životom te se svim snagama trudi pokazati svojoj kćerki da je dobro. Osjeća da joj je ispod časti da nekome bude na teret. Pritisak koji sama sebi nameće u konačnici je dovodi do ekscesa (scena s ribom) u kojem postaje ono čega se i bojala - malo dijete nesposobno da se brine o sebi.

Zrinka koju tumači Iva Šimić naizgled je pasivna i introvertirana tridesetogodišnjakinja. Meditirajući i baveći se vlastitim mislima, promakne joj činjenica da se njena majka promijenila. Kako majčina pažnja i briga počnu nestajati, osvještava da nešto nije u redu. Treba se pobrinuti za majku i zapravo na testu je Zrinkina zrelost i mogućnost da se nosi s problemima i novonastalom situacijom. Iako su njena očekivanja za vikend kod majke u Rijeci bila sasvim drugačija, primorana je vrlo naglo preuzeti ulogu roditelja.

4. Predprodukcija, priprema filma

4.1. Suradnja s redateljicom i pristup filmu

Igrani film *Ništa ja tebi ne govorim, samo kažem* prvi je projekt u kojem ostvarujem suradnju s redateljicom Sanjom Milardović. Upoznao nas je producent Matej Merlić koji je već ranije bio uključen u razvoj scenarija navedenog filma. Redateljica je na osnovu mojih dosadašnjih radova prihvatila prijedlog producenta da budem direktor fotografije. Na prvom susretu s redateljicom izmijenili smo informacije o filmu, općenito tko su glavni likovi, o čemu je film i gdje se odvija radnja filma. Kako je scenarij nastao iz redateljičinog osobnog iskustva, pronašli smo dosta zajedničkih tema pošto smo se oboje zatekli u sličnoj životnoj situaciji. Složili smo se oko osnovne ideje filma za koju smatramo da je univerzalna, da bi se i gledatelj lako mogao povezati s filmom a to je trenutak promjene odnosa između roditelja i djece, trenutak kada djeca preuzimaju ulogu skrbništva za svoje bližnje. To iskustvo postalo je osnova naše suradnje i u međusobnom odnosu osjećao sam obostranu sigurnost i razumijevanje.

Kada sam dobio scenarij na čitanje, kroz prijašnje iskustvo nakon čitanja scenarija uvijek bih na prvi razgovor s redateljem dolazio pripremljen tako da bih već prije razgovora čvrsto vizualizirao film. Ponekad bi se dogodilo da se moja vizualizacija filma u potpunosti razlikuje od redateljeve namjere. U tim situacijama teško mi se bilo odreći svojih ideja te potaknut tim iskustvom odlučio sam promijeniti način pristupa kod ovog filma. Odlučio sam postepeno kreirati vizualni identitet ovog filma. Smatram da je odgovornost i posao svakog direktora fotografije vizualna interpretacija filmske priče, da u svojoj osnovnoj funkciji podrži redateljevu namjeru.

Pristup scenariju ovog filma u ulozi direktora fotografije bio je dosta sličan kao i pristup redateljice. U osnovi fokusirao sam se na razumijevanje i iščitavanje osnovnih emocija kroz scenarij, te kako bih pronašao način da svojim radom tu istu emociju vizualno predočim gledatelju. Kod prvog čitanja scenarija upoznao sam se s radnjom filma i likovima bez ikakvih zabilježenih bilješki. Kod drugog i trećeg čitanja kada sam već bio upoznat s likovima i radnjom filma, radio sam bilješke kroz scenarij koje su se bazirale na instinktivnom doživljaju, zamišljanju i vizualiziranju sadržaja. Uz pomoć opisa scena, lokacije i određenog doba dana mogao sam zamisliti odnosno vizualizirati određenu scenu na svoj način. Npr. *int. hodnik u zgradi - večer, int. blagovaonica – večer, int. kuhinja – jutro, ext. krov zgrade - suton.* Prema navedenim indikatorima prostora i vremena najčešće sam bilježio neke osnovne asocijacije kao što su: zrake jutarnjeg sunca pod niskim kutem, mekano svjetlo, statična kamera, široki

objektiv, dvoplan – plan – kontraplan, potenciranje emotivnog stanja lika, visoki svjetlosni kontrast, vidljivi izvori svjetlosti, miješano svjetlo... Sve zabilješke donosio sam instinktivno. Nakon nekoliko čitanja i bilješki stvorio sam ideju u snimateljskom pristupu prema ovom filmu. Sastao sam se s redateljicom kako bi prokomentirali scenarij, imao sam vlastito mišljenje i stavove ali ujedno bio sam spreman na kompromis, na to da će redateljica imati suprotno mišljenje. U osnovi složili smo se oko generalne ideje kako bi vizualno trebali tretirati film. Kako sam znao da su odnosi dvoje likova i njihove emocije ključni u ovom filmu, zamolio sam redateljicu da mi dodatno za svaku ulogu napravi dodatne bilješke o emotivnom stanju likova. Redateljica mi je detaljnije ukazala na određene trenutke u filmu u kojima se događa promjena odnosa, gdje likovi postaju svjesni situacije i problema u kojima se nalaze. Ti određeni trenutci promjene odnosa glavnih likova postaju motivacija za upotrebu određenih svjetlosnih postupaka ili pokreta kamere.

Zajedničkim dogovorom postavili smo osnovni pristup filmu; redateljica Sanja Milardović predložila je da snimamo sve scene po redu, onako kako su napisane u scenariju da bi glumački i režijski bila što jasnija izvedba i kontrola. U početku sam malo negodovao jer sam smatrao da ćemo biti spori i kako postoji opasnost da nećemo moći održati svjetlosni kontinuitet kroz cjelokupno snimanje, no ubrzo sam pristao.

Upotreba rasvjete i boja, te korištenje određenih lokacija podcrtavali bi razvoj odnosa i emotivna stanja likova. Primjerice dok su Zrinka i Tanja u stanu, prevladavaju tamnije boje koje prate Tanjino emotivno stanje. U stanu vlada osjećaj zagušljivosti, izražena je nemogućnost komunikacije. Ustaljenost, koja ostavlja dojam polaganog odumiranja Tanje najviše je izražena kroz tamne, zatvorene boje i raspršenost izvora svjetla koje simbolizira određenu težinu ili pritisak u zraku, tj. atmosferi situacije. Prisutnost miješanog svjetla u interijeru sugerira neusklađenost karaktera likova, njihovo međusobno razilaženje u mišljenjima i stavovima te potencijalni sukob. U stanu vlada osjećaj dezorijentiranosti i teško je razaznati doba dana, prenatrpan je i pomalo skučen, a dnevno svjetlo jedva dopire unutra. Također, u stanu bi bili korišteni uži objektivi kako bi se potencirao odnos između Tanje i Zrinke, ali i stvorila dodatna konfuzija oko točnog rasporeda stana. Tako ulazimo u Tanjin unutarnji svijet koji obiluje neorganiziranošću i nejasnim protokom vremena.

S druge strane, u eksterijerima odnos Zrinke i Tanje se raščišćuje, dok Zrinka postavlja pitanja Tanja ima gdje pobjeći. Dojam eksterijera ostavlja širinu i prostor da napokon obje mogu disati, prevladavaju smirenije prirodnije boje. Za eksterijere, tretirali bi film kroz šire objektive kako bi kroz totale potencirali Zrinkinu utopljenost u pejzaž. Sve ono što kroz meditacije Zrinka upija u sebe, ovdje je vizualno dočarano. Prevladavaju zelena i plava, boje smirenja i otvorenosti - ono za čime Zrinka teži. Zelena ima veliku emocionalnu povezanost sa sigurnošću te sugerira stabilnost i izdržljivost.

Plava je boja povjerenja, odgovornosti i predanosti te je toliko snažna da potiče tijelo na proizvodnju kemikalija koje djeluju smirujuće. Ona daje osjećaj intuicije, opušta i odmara tijelo, dok iste navedene boje u stanu se pojavljuju samo u detaljima.

Predložio sam redateljici Sanji Milardović da bi kamera u ovom filmu trebala pratiti radnju filma tako da bude neprimjetna, statična te bez nemotiviranih švenkova ili pomaka kamere, na što je redateljica odgovorila kako se u potpunosti slaže. Donio sam odluku kako neću raditi nikakve korekcije kadra za vrijeme snimanja. Za sve kadrove unaprijed sam ostavljao dovoljno prostora iznad glave tako da se glumci mogu pomicati slobodno unutar okvira kadra bez potrebe za korekcijom kamere. Ako dođe do pokreta kamere taj isti pokret trebao bi biti dramaturški motiviran radnjom, nikako da pokret kamere bude upotrebljavan bez razloga. Upotreba objektiva ovisila bi o odnosu likova unutar scenarija; u eksterijerima bi koristili objektive šireg vidnog kuta u rasponu od 18 mm do 35 mm, kako bi prikazali lokacije kroz koje likovi prolaze. Objektive srednjeg i užeg vidnog kuta u rasponu od 50 mm do 100 mm koristili bi u interijerima i eksterijerima kako bi naglasili odnos likova. Ovakvim pristupom, maksimalno bi fokusirali pozornost gledatelja na filmsku radnju i likove.

Postoji nekoliko situacija u filmu gdje odnos glavnih likova Tanje i Zrinke eskalira, što ih dovodi do vrhunca međusobnog sukoba. Pokretima kamere iz ruke ili vožnjom kamere steadicam-om pratili bi likove kako bi naglasili emotivno stanje lika, u ovom slučaju tjeskobu, nervozu ili strah.

U osnovi nije bilo nekakvih mukotrpnih dugotrajnih traženja, scenaristički film je jasno postavljen i rješenja oko vizualnih i tehničkih odrednica filma na neki način dolazila su po logici razmišljanja, sama po sebi.

4.2. Lokacije filma

Cijela radnja filma u osnovi zamišljena je u Gradu Rijeci i okolici no kroz daljnji razvoj situacije potraga za lokacijama dodatno se zakomplicirala i bili smo prisiljeni tražiti druge opcije. Na prijedlog redateljice koja je rođena u Rijeci i poznaje grad, prilikom prvog obilaska lokacija zaključujemo kako je idealno mjesto za snimanje našeg filma. Gradske vizure Rijeke na određeni način postaju trećim sudionikom u filmu što kasnije igra bitnu ulogu u dočaravanju svijeta glavnih likova. Zaključili smo da je grad moćan, da ima ogromne tvornice, silose, pruge, velika luka a većina toga je izvan funkcije, ne radi. Grad je zapravo poput lika Tanje koja je veliki kapacitet čovjeka i koja je potpuno društveno izolirana otkad je otišla u mirovinu. Grad je kao Tanja, u penziji. Na to se čak referira u replikama Tanja kada gleda tvornicu papira Harteru i kaže: „*Pogledaj ti te zidove, koja je to tvornica bila, a sada ništa, sve prazno...*“ Na to joj Zrinka odgovori: „*Pa nije istina, rade neke festivale tu...*“ a Tanja na to kaže: „*Ma za sve će smisliti neko sranje*.“ Tanja tako minorizira davanje bilo kakve druge funkcije toj tvornici od njene primarne, kao što je Tanjina primarna funkcija bila uloga majke i radnika a sada je za obadvije situacije nepotrebna i suvišna. Tanja ne vidi drugu mogućnost svog života što je dovodi do depresije i gubitka želje za bilo čim. Lokacije su zapravo na neki način preslika stanja likova. Polusrušene tvornice, zapuštene pruge kao i Tanja. S druge strane more, šuma i rijeka simboliziraju Zrinku koja traži svoj unutrašnji mir.

Za potrebe snimanja scena plutanja na vodi, hodanja kroz šumu uz samu obalu rijeke logična odluka bila je rijeka Rječina koja teče kroz Grad Rijeku. U lipnju i srpnju kada smo bili u obilasku navedene lokacije bila je suša, tek ponešto vode na mjestima koja su izgledala kao mala jezera. U toj situaciji znali smo da trebamo pronaći drugu lokaciju. Prvenstveno tražili smo rijeku koja lagano teče i koja nije hladna, da postoji prohodna šuma uz samu obalu rijeke, te da se generalno na lokaciju može pristupiti vozilima. Lokaciju za rijeku koja lagano teče našli smo na rijeci Mrežnici, gdje smo svi zaključili da nam ta opcija po svim kriterijima odgovara.

Redateljica je pisala scenarij imajući na umu već poznate joj lokacije te sami izgled lokacije što nam je dodatno olakšalo cijelu situaciju oko pronalaska i odlučivanja. Prilikom obilaska lokacija u gradu Rijeci konstantno sam primjećivao vizure grada negdje u daljini. Najčešće su to bile vizure nebodera ili nadvožnjaka koje su bile vidljive negdje daleko u pozadini u drugom i trećem planu. Predložio sam redateljici kako bi bilo dobro da u svim eksterijerima imamo prisutnost gradskog prostora u pozadini što se u konačnici ispostavilo kao ispravna odluka. Kroz sve eksterijere u drugom i trećem planu vidjeli smo dijelove grada kao dio filmske priče, te smo vođeni tim kriterijima daljnju potragu lokacija vrlo lako mogli usvojiti ili odbaciti.



Slika 2: Isječci iz filma u kojima je u drugom i trećem planu vidljiv grad

Interijer filma odnosno stan u kojem žive Tanja i Zrinka također tražili smo u Gradu Rijeci, gdje bi potencijalno koristili pogled s balkona ili prozora na grad, da bi tako objedinili orijentaciju vremena i prostora unutar filma. Tražili smo stan s dvije spavaće sobe, ulaznim hodnikom te kuhinjom koja je po mogućnosti spojena s dnevnim boravkom. Smatrao sam da nam je potreban prostor od nekoliko metara ispred i iza pozicije glumaca u odnosu na os kamere. Navedeni prostor bio je potreban kako bismo mogli za svaku scenu snimiti srednji plan. Također, upotrebom rasvjete kontrolirao bih svjetlosne odnose prvog i drugog plana, odnosno mogao bih odvojiti likove od pozadine, ostvariti dubinu u kadru. Nismo bili baš sretni s ponuđenim stanovima u gradu Rijeci, bili su to uglavnom skučeni i teško pristupačni stanovi malih gabarita gdje nam tlocrti stanova nikako nisu odgovarali.

Predložio sam producentu i redateljici da pokušamo stan pronaći u Zagrebu što bi za cijelu produkciju logistički i operativno bilo jednostavnije, što smo i na kraju odlučili. Scenografkinja Tea Truta predložila je nekoliko stanova u Zagrebu koji bi zamijenili stan u Rijeci, no i dalje rasporedi prostorija unutar stana nikako nam nisu odgovarali. Na jedom od zajedničkih sastanaka s redateljicom i producentom kojeg smo ovaj put dogovorili kod redateljice u stanu u Zagrebu, predložio sam da taj isti stan bude igrajući. Nakon određenog vremena razmišljanja i propitkivanja same funkcije stana za potrebe našeg filma, usvojili smo tu ideju. Stan je imao određeni potencijal, namještaj i raspored prostorija većinom nam je odgovarao. Jedina mana bila je kuhinja koja nije bila spojena s dnevnim boravkom pa samim time nije bilo dovoljno prostora za izdvajanje glumica iz pozadine no postojao je prostor iz hodnika gdje smo mogli snimiti srednji – široki plan pa je na osnovu toga lokacija i usvojena. Nisu nam se sviđali ni veliki bijeli zidovi, no scenografkinja Tea Truta uvjerila nas je kako je to najmanji problem i da se sve može preoblikovati onako kako se dogovorimo. Odlučili smo na bijele zidove zalijepiti tapete ili ih jednostavno pobojati u nježno žutu nijansu. Dodatno smo na zidove postavili slike i fotografije kako bih vizualno *razbili* njihovu jednoliku površinu.



Slika 3: Usporedba lokacije stana prije snimanja i za vrijeme snimanja, isječak iz filma

4.3. Planiranje i izrada knjige snimanja, kadriranje prije snimanja

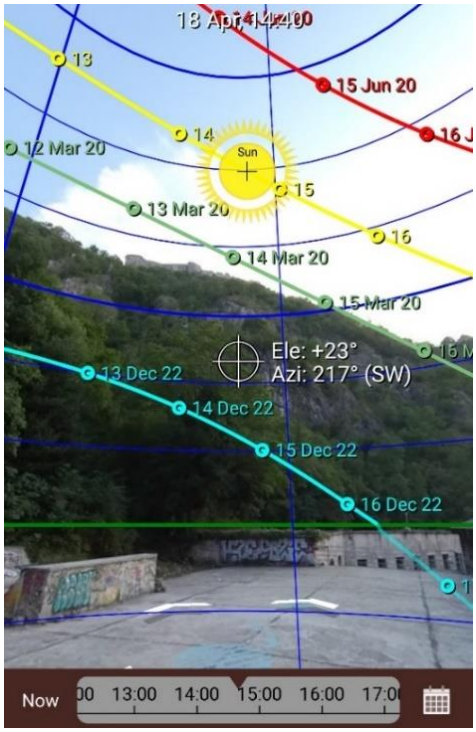
Mišljenja sam da je priprema filma ključna stvar u svakom procesu nastajanja filma. Ponekad to možemo zanemariti ili nam se možda čini manje bitnim, no ne govori se uzalud da je svaka priprema pola odrađenog posla. Proces detaljnog planiranja snimanja filma ima veliki utjecaj na izvedbu snimanja što u konačnici utječe i na konačni rezultat filma. Detaljno planiranje snimanja filma omogućava nam precizniju izvedbu gdje se unaprijed uviđaju i otklanjaju potencijalni problemi ili situacije koje bi mogle nastati za vrijeme snimanja. Prilikom obilaska lokacija vodeći se scenarijem, te u dogovoru s redateljicom određivali smo potencijalne pozicije kamere, odnosno tražili smo načine kako da raskadriramo određenu scenu. Redateljica je već imala neke ideje kako bi scene mogli raskadrirati te smo tražili najbolja rješenja za predloženi scenarij. Kao direktor fotografije dosta često posežem za modernim virtualnim alatima pa sam za određivanje kadra tj. kadriranje koristio aplikaciju *Artemis* koja je dizajnirana za pametne telefone. Aplikacija *Artemis* simulira i bilježi određeno vidno polje kamere ovisno o zadanim parametrima na osnovu odabira proizvođača i modela kamere, određene rezolucije, formata snimanja i preciznog odabira objektiva. Na osnovu navedenih parametara bio sam u mogućnosti na lokaciji predviđenoj za snimanje odrediti točan položaj kamere te širinu objektiva.



Slika 4: Određivanje kadra i objektiva s Artemis aplikacijom te isječak iz filma

Točno vrijeme snimanja određivao sam također preko aplikacije po nazivom *Sun Seeker*. Aplikacija se oslanja na *GPS* koji je ugrađen u pametni telefon da bi se precizno mogla odrediti točna lokacija gdje se sami uređaj nalazi. Uz precizno određivanje lokacije te pomoću kamere pametnog telefona koja neposredno komunicira u skladu s aplikacijom i *Google Maps-om,* točno na lokaciji mogao sam vidjeti simulaciju točne pozicije sunca u određenom vremenu. Ova aplikacija je toliko napredna da čak fizički nisam trebao biti na lokaciji, već sam se virtualno mogao *prošetati* kroz lokaciju te odrediti položaj sunca za bilo koje doba dana u cijeloj

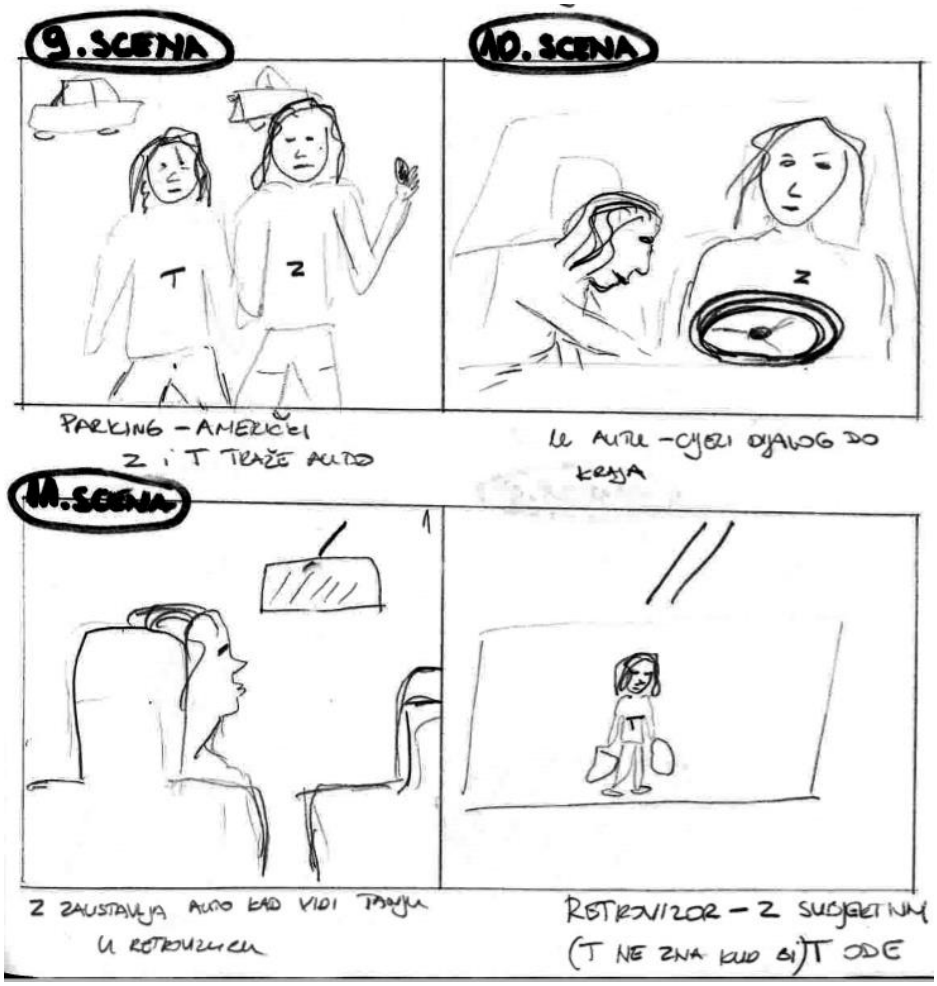
godini. Preciznim određivanjem putanje sunca mogao sam lako donijeti odluku u kojem trenutku bi bilo najbolje snimati određenu scenu u filmu, odnosno postojeću svjetlosnu situaciju iskoristiti da funkcionira u korist izgleda filmske slike. Na osnovu tih informacija prvi asistent redatelja mogao je odrediti *dispoziciju*[3] odnosno točan plan i idealno vrijeme za snimanje. Aplikacije kao što su Artemis i Sun Seeker uvelike su mi pomogle u donošenju bitnih odluka prije samog snimanja. Prvenstveno se to odnosilo na virtualno određivanje objektiva i kadriranje te na određivanje najidealnijeg položaja sunca za pojedinu lokaciju. Za te iste odluke kasnije sam ponovno imao priliku razmisliti o svojim postupcima i namjerama. Smatram da sam na ovaj način razmišljanja i određivanja širine objektiva i položaja sunca prije samog snimanja preduhitrio potencijalne probleme tj. neželjene situacije koje su mogle narušiti konačni izgled filmske slike.



Slika 5: Sun Seeker aplikacija i virtualno određivanje pozicije sunca u odnosu na postavljenu lokaciju

Na osnovu već poznatih lokacija, te određivanja pozicije kamere i širine objektiva, redateljica Sanja Milardović izradila je knjigu snimanja. U osnovi knjiga snimanja predstavlja svaki pojedini kadar filma s vidljivo označenim brojem scene, kratkom skicom i opisom kadra, zamišljeni plan snimanja s orijentacijom i smjerom pogleda likova.

[3] Dispozicija (lat. *dispositio* – raspored, osnova) Unaprijed određen dnevni plan snimanja iz kojega je vidljivo koje se scene snimaju prema knjizi snimanja ili scenariju, na kojoj lokaciji, prijevoz ekipe, početak i završetak rada kao i početak snimanja prvoga kadra, predviđena stanka, posebni zahtjevi određenom sektoru i sl.



Slika 6: Isječak iz knjige snimanja, scene s automobilom



Slika 7: Isječci iz filma, scene s automobilom

4.4. Odabir kamere, objektiva i filtera

Nositelj ovog filma je Castor multimedia, produkcijska kuća s kojom sam već prije snimanja ovog kratkometražnog igranog filma ostvario uspješnu dugogodišnju suradnju. Producent Matej Merlić iz navedene produkcijske kuće, predložio mi je kako imamo kameru Blackmagic Ursa Mini Pro 4.6K i objektive na raspolaganju za snimanje. Prije odabira odlučio sam detaljnije razmotriti ponudu hoće li ponuđena oprema biti ispravan odabir i hoće li zadovoljavati sve potrebe za snimanje igranog filma. Kroz razna testiranja i dokumentacije koje su dostupne preko interneta, sve usporedbe sam radio s kamerom Arri Alexa. Tehničke specifikacije uspoređivao bih u odnosu s Arri Alexa kamerom. Dinamički raspon i reprezentacija zapisa boja dosta su slični kod obje kamere, što mi je bilo iznimno važno i ulijevalo mi je sigurnost za odabir ove kamere. Visoka rezolucija, ugrađeni promjenjivi ND-filteri, ergonomija kamere dodatne su karakteristike Ursa Mini Pro 4.6K kamere koja zadovoljava potrebe ovog projekta.

Kod objektiva prvenstveno mi je bilo bitno da pokrivaju cijeli raspon vidnog kuta te da po mogućnosti imaju što veći otvor blende[4]. Produkcija je raspolagala sa setom objektiva promjenjivog vidnog kuta Sigma High Speed Zoom Cinema Lens, u rasponu od 18-35 mm te 50-100 mm. U osnovi proizvođač je objektive koji su nemijenjeni za fotografsko snimanje preradio za filmsko snimanje. Karakteristike ovih objektiva su pokrivenost Super 35 mm senzora, maksimalni otvor blende T2 kroz cijeli raspon vidnog kuta, veliki stupanj rotacije fokusa objektiva te jednaka pozicija zupčanika koji služe pri izoštravanju i zumiranju.

Postojeću opremu trebalo je dodatno nadopuniti iz rentala. Blackmagic Ursa Mini Pro već ima ugrađeni sistem ND-filtera[5] u ekspozicijskom pomaku od 2, 4 i 6 ekspozicijskih blendi (koraka) što odgovara 0.6, 1.2 i 1.8 gradaciji filtera. Zbog što preciznije kontrole korekcije ekspozicije nadogradio sam postojeći sistem s dodatnim ND-filterima gustoće 0.3 i 0.9, odnosno s 1 i 3 koraka ekspozicije. Koristio sam kompendij[6] s tri stadija za filtere, tako da sam bio u mogućnosti po potrebi koristiti kombinaciju filtera.

[4] Blenda (njem. *Blende* – zaslon, zaklon, sjajnik/blistavac – ruda) Iris, zaslon objektiva.

[5] ND filteri (krat.; engl. *Neutral density* – neutralna gustoća) Filteri neutralne gustoće koji ne mijenjaju spektralni sastav svjetla nego samo njegovu jakost.

[6] Kompendij (lat. *compendium* – skraćivanje) Metalno ili plastično sjenilo koje štiti objektiv od upadnoga bočnog svjetla. Namijenjeno je i za postav filtera i maski na kameru.

Uz ND-filtere odlučio sam koristiti i mekocrtač[7]. Od početka pripreme snimanja imao sam generalnu ideju kakav bi izgled ovog filma trebao biti i smatrao sam kako bi upotreba mekocrtača kroz cijeli film doprinijela u kreiranju vizualne atmosfere filma. Uloga mekocrtača u osnovi bila je smekšati oštrinu slike, kreirati efekt rasipanja svjetla kod svjetlosnih izvora visokog svjetlosnog intenziteta, smanjiti opći kontrast te generalno kreirati pastelni ugođaj filmske slike. Efekt rasipanja svjetla najbliže vizualno predočava težinu u zraku, atmosferu između dvoje glavnih likova. Nakon kratkog testa između Glimmerglass-a i Black Pro-Mist-a, odlučio sam se za Black Pro-Mist u gustoći od 1/2 i 1/4. U određenom trenutku snimanja tražio sam asistenta kamere da smanjimo gradaciju mekocrtača. Tada smo shvatili da imamo problem s filterima. Ispostavilo se da su navedeni filteri dobro označeni ali od prošlog snimanja krivo su pospremljeni, pa sam umjesto Black Pro-Mista 1/4 dobio SFX filter koji mi nije odgovarao. Odlučio sam nastaviti snimanje iako sam bio svjestan da je u određenim situacijama učinak Glimmerglass filtera gustoće 1/2 bio malo jači nego što sam to želio.

Upotreba polarizirajućeg filtera[8] bila je ključna za uklanjanje problematičnih refleksija. Navedeni filter generalno smo koristili u eksterijerima da bi potamnili plavo nebo, spriječili efekt zrcaljenja staklenih površina pri snimanju kroz staklo od automobila, te u sprječavanju problematičnih zrcaljenja u scenama gdje je bila prisutna voda. Također u nekim situacijama poslužio sam se polarizirajućim filterom pri regulaciji konturnog svjetlosnog odsjaja koji je bio prisutan na koži glumaca. Upotrebom polarizacijskog filtera postigao sam bolju reprodukciju boja jer se eliminiranjem štetnih odraza postiže veći stupanj zasićenja boje.

[7] Mekocrtač filter – (žarg., njem. *Weichzeicher* – mekocrtač). Optičko planparalelno staklo, oblikom nalik na filtre, koje raspršuje svjetlo te time utječe na izgled, oštrinu i kontrast slike. Mekocrtajući "filter" ili mekocrtač, što je doslovan prijevod s njemačkoga, bolje je opisan engleskim terminom diffusion-screen. Mekocrtači su namijenjeni snižavanju općeg kontrasta i raspršivanju vršnih svjetala, što slici daje poseban ugođaj. Kod mekocrtača svjetlo i svijetli dijelovi slike raspršeni su te penetriraju u tamnije, smanjujući tako opći kontrast, a djelomično i oštrinu slike. Najčešće se rabe za bliže i krupne planove, dajući fakturi kože željenu glatkoću. Najviši su stupanj među mekocrtačima mekocrtajući objektivi, danas već nestali iz uporabe, kod kojih je pri konstrukciji zanemaren dio sfernih i kromatskih grešaka. Mekocrtač i mekocrtajuće dodatke objektivu možemo podijeliti u dvije skupine: transparentni materijali fine strukture, primjerice crni til ili, što je čest slučaj u snimateljskoj praksi, komadić crne ženske najlonske čarape te optička planparalelna stakla s ubrušenim raster linijama ili koncentričnim krugovima. Mekocrtači se često pojavljuju i u "vlastitoj izradbi" snimatelja. Planparalelno staklo, presvučeno tankim filmom glicerina ili sličnih masnoća, također je optički dodatak sa znatnim stupnjem mekocrtanja.

[8] Polarizacijski filtri (grč. *pol* – os, osovina lat. filtrum – cjedilo) Polarizacijski filtri rabe se za eliminaciju polariziranoga svjetla i neželjena zrcaljenja (refleksa). Njihova struktura propušta ili priječi prolaz svjetlu određenog valnog titranja.. Djelomična zapreka prolazu svjetla nalaže i korekciju ekspozicije od 1 1/3 – 2 f-broja. Sklop od dva polarizacijska filtra kojima su osi polarizacije postavljene okomito jedna na drugu, potpuno će zapriječiti prolaz svog svjetla, tj. filter će biti neproziran. Zaprečivanje odraza najefikasnije je kada je optička os objektiva postavljena u odnosu na površinu pod kutom od oko 34°, dok je u poziciji od 90° zaprečivanje malo ili gotovo nikakvo. Postoje takozvani *linearni* i *rotacijski* polarizatori.

4.5. Odabir rasvjete i scenske tehnike

U osnovi sektor rasvjete i scenske tehnike u službi je sektora snimanja. Vođeni idejom direktora fotografije u postizanju određenog izgleda filmske slike, zajedničkim dogovorom pronalaze tehnička rješenja te služeći se raznim alatima uvelike pridonose u realiziranju postavljenih ciljeva. S ciljem kontrole i kreiranja određenog izgleda filmske slike potreba za suradnjom s profesionalnim *rental*-om rasvjete i scenske tehnike bila je neophodna. Ostvarili smo suradnju s Grip Film-om iz Zagreba. Prije samog obilaska lokacija zajedno sa ekipom filma zaduženih za rasvjetu i scensku tehniku smatrao sam kako je potrebno da se navedeni sektor upozna s radnjom filma i lokacijama. Na osnovu scenarija, knjige snimanja s predloškom lokacija te vizualnog *moodboarda*[9] vizualni pristup filmu bio je konkretan i definiran, što nam je uvelike olakšalo daljnju komunikaciju. Prilikom tehničkog obilaska lokacija u vožnji prema Rijeci napravili smo mali sastanak, gdje smo majstora rasvjete[10] Ivicu Anđelovića – Iveka te majstora scene[11] Milana Prpića detaljnije upoznali o samoj radnji i izgledu filma. Tehnički obilazak u osnovi služi tome kako bi se odredio način na koji će se određena scena filma snimiti, odnosno za kojim će se raznim alatima i postupcima posegnuti kako bi se zadani cilj realizirao. Tehnički obilazak prošao je izuzetno dobro, načelno znao sam što i kako trebamo snimiti, predlagao sam svoje ideje oko upotrebe rasvjete i scenske tehnike za svaku pojedinu lokaciju filma. U dogovoru i sugestijama od strane ekipe iz Grip Filma odredili smo potrebnu opremu. Kako je produkcija već posjedovala kameru i objektive za snimanje filma, u odabiru rasvjete i scenske tehnike mogli smo biti nešto komotniji. U toj situaciji prvenstveno prema produkciji i budžetu filma postavio sam se racionalno. Odlučio sam se da je najbolje napraviti popis opreme po lokacijama snimanja, posebno za Rijeku, Zagreb i rijeku Mrežnicu. U hijerarhiji i opisu posla sektor rasvjete i scenske tehnike u službi je direktora fotografije. Ekipa koja je radila u navedenim sektorima iza sebe ima veliko dugogodišnje iskustvo stoga sam kroz cijeli proces rada osjećao veliku odgovornost.

[9] Moodboard (engl. *mood* – raspoloženje, *board* - ploča) kolaž slika, predmeta ili tekstova složen u kompoziciju kako bi ispričao neku priču. U osnovi služi kao vizualna referenca te inspiracija.
[10] Majstor rasvjete (njem. *Meister*, od lat. *magister* – savjetnik, vođa, učitelj) Glavni pomoćnik direktora fotografije u oblikovanju scenske rasvjete i vođa tima električara – rasvjetara.
[11] Majstor scene (njem. *Meister*, od lat. *magister* – savjetnik, vođa, učitelj) Glavni pomoćnik direktora fotografije za postav scenske tehnike i vođa tima scenskih radnika.

31.08. - 02.09. / Rijeka	03.09. - 04.09. / Zagreb	05.09. / Mrežnica
LED 1x Skypanel s360 (battery, grid) 1x Skypanel s60 (battery, dop choice, grid) 1x Skypanel s30 (battery, dop choice, grid) ***KINO FLO*** 2x Single 4ft (daylight / tungsten) 2x Single 2ft (daylight / tungsten)	***LED*** 2x Skypanel s30 (battery, dop choice, grid) 2x Aladin bi flex 1 (battey, dop choice, grid) 2x Aladin bi flex 2 (battey, dop choice, grid) ***TUNGSTEN*** 1x Arri Fresnel 300w 1x Arri Fresnel 1000w 3x Delodight	***LED*** 1x Skypanel s360 (battery, grid) ***HMI*** 2x Arri M18
BUTTERFLY 2x Butterfly 12x12ft 2x Textile 12x12 ft, ultra bounce 1x Textile 12x12 ft, 1/4 silk, 1/2 silk, 1x Textile 12x12 ft, solid black / white 1x T-bar 12x12 ft, black solid 1x Butterfly 6x6 ft 1x Textile 6x6 ft 1/4 silk 2x Ogledalo		***BUTTERFLY*** 2x Butterfly 8x8ft 1x Textile 8x8ft ultra bounce 1x Textile 8x8ft 1/4 silk, 1/2 silk 1x Butterfly 12x12ft 1x Textile 12x12ft ultrabounce 1x T-bar 12x12ft black solid 2x Ogledalo
STANDS, FLAGS, FRAMES, etc. Boom cca 5m Frames al. 4x4, komplet kolica C-stand, štange, glave, komplet kolica 4x Floppy 4x Neger srednji 4x Neger mali 2x Polly 2x1m(silver white) 2x Polly 1x1m (silver white) Glot razni pribor	***STANDS, FLAGS, FRAMES, etc.*** 2x Wall Spreader Boom cca 3m Frames al. 4x4, komplet kolica C-stand, štange, glave, komplet kolica 4x Floppy 4x Neger srednji 4x Neger mali 2x Polly 2x1m(silver white) 2x Polly 1x1m (silver white) Glot razni pribor	***STANDS, FLAGS, FRAMES, etc.*** 4x Floppy Frames al. 4x4, komplet kolica C-stand, štange, glave, komplet kolica 2x Polly 2x1m(silver white) 2x Polly 1x1m (silver white) razni pribor
GRIP Kontiki, multi mount Cine jib crane 4m 2x praktikable 2x set kubeta set pedanina razni pribor	***GRIP*** Panther dolly HI hat Zvijezda gas riser 35-68 gas riser 50-115 4x magic arm Kran cca 3m 2x set kubeta set pedanina razni pribor	***GRIP*** Kran 11m Praktikable 2x set kubeta set pedanina razni pribor

Tablica 1: Popis potrebne opreme za rasvjetu i scensku tehniku raspoređen po danima snimanja

5. Produkcija – snimanje filma

Redateljica Sanja Milardović inače po struci glumica, prvenstveno je svoj režijski dio posla posvetila radu s glumcima. U vizualnom smislu znala je objasniti kada joj se nešto sviđa a kada ne. Neki redatelji imaju jako veliku vizualnu percepciju filma, dosta su određeni i točni u svojim namjerama. U ovom slučaju, od strane redateljice Sanje Milardović imao sam veliku slobodu i povjerenje u vlastitom viđenju filma i preuzimanje odgovornosti za vizualni dio filma od samog početka suradnje bio je jako izražen.

Kroz daljnje snimanje, u tehničkoj realizaciji i izvedbi u kreiranju filmske slike gotovo da nismo imali nikakvih odstupanja u odnosu na prvotni dogovor prilikom tehničkog obilaska lokacija. Nisam davao prostora greškama, pokušavao sam uvijek biti korak ispred tako da bih unaprijed s majstorom rasvjete te majstorom scene pripremao sljedeću snimajuću scenu. Na taj način pokušao sam omogućiti što više vremena za snimanje, no zbog velikog broja scena tempo snimanja je bio dosta brz i nije bilo prostora za greške. Bilo je također situacija kada sam svjesno trebao napraviti kompromis, pronaći idealno rješenje u ne baš idealnim uvjetima. Prvenstveno se to odnosi na kontinuitet filma. Neke scene koje su predviđene da se snimaju po sunčanom vremenu, bili smo prisiljeni snimati po vremenu kada su se iznenada pojavili oblaci. Također, dok sam neke scene svjetlosno gradio i prilagođavao prema već unaprijed dogovorenim pozicijama kamere dogodilo se da smo u međuvremenu promijenili tu istu poziciju, da bi bili u korak s planiranim vremenom snimanja nisam imao dovoljno vremena za korekcije. U takvim situacijama nisam imao puno izbora, jednostavno sam se morao prilagoditi novonastaloj situaciji te se nadati da će se isti svjetlosni diskontinuitet moći spasiti u postprodukciji. Kako smo već prije napravili detaljnu pripremu filma, suradnja u svim sektorima tijekom snimanja bila je izuzetno dobra.

5.1. Kreiranje vizualnog identiteta filma

Za svaki film u dočaravanju filmske priče, izgled i ugođaj filmske slike igraju jako bitnu ulogu te spadaju pod odgovornost direktora fotografije. Kreiranje izgleda ili određenog ugođaja filmske slike složen je proces koji se očituje kroz spoj umjetničkog i tehničkog izražavanja. U osnovi taj proces bazira se na suradnji redatelja, direktora fotografije, scenografa i kostimografa. Kroz suradnju na ovom filmu osjećao sam jako veliku slobodu u vizualnom pristupu gdje sam za ovaj film mogao ponuditi svakojake ideje i odlučiti koja bi rješenja i pristup bili najbolji za film.

Dosta često u ranom periodu studiranja, prilikom procesa pripreme snimanja filma u suradnji s kolegama drugih odsjeka nalazio sam se u ne baš jasnim situacijama oko određivanja vizualnog identiteta ili generalno govoreći izgleda filma. U tim situacijama uvijek je bila prisutna ideja o izgledu filma ali ta ista ideja nije bila dovoljno dobro prezentirana i lako je bila neshvaćena ili krivo protumačena. Smatram da je ovaj trenutak vizualne komunikacije prije snimanja izuzetno bitan dio kreiranja vizualnog identiteta filma, stoga sam veliku pažnju posvetio upravo tom procesu.

Kroz pripremu ovog filma, da bi ovaj proces bio uspješan neophodno je bilo napraviti popis svih scena kroz određeno doba dana u filmu. Na osnovu navedenog rasporeda i već poznatih lokacija imao sam precizniji uvid prilikom kreiranja određenog vizualnog identiteta pojedine scene.

EXT:

- JUTRO
  - ispred zgrade (7)
- DAN
  - rijeka rječina (1, 25)
  - veli vrh (8)
  - torpedo (9)
  - vovovodna ulica (16)
  - industijska ulica (17)
  - hartera (18)
  - luka, između kontenjera (21)
- SUTON / SUMRAK
  - krov zgrade (10)
  - kanjon rječine (23)
- VEČER / NOĆ
  - ispred fast food-a (12)
  - balkon (14)

INT:

- JUTRO
  - zrinkina soba (5)
  - tanjina soba (5, 15)
  - kuhinja (5, 6)
- VEČER
  - hodnik u zgradi (2)
  - blagovaonica (3)
  - zrinkina soba (4, 13)
  - tanjina soba (11, 24)

INT/EXT:

- DAN
  - auto (19, 22)

Slika 8: Popis lokacija i scena kroz odrednicu doba dana

Govoriti nekoj drugoj osobi o vizualnim odrednicama i ugođaju filmske slike bez predloženih referenci, isto je kao da govorimo o nekoj skladbi bez da je prethodno čujemo ili poznajemo. U ovom slučaju komunikacija s redateljicom o kreiranju izgleda filmske slike bez vizualnih predložaka rezultirala bi prema tome da bi moje misli ili ideje zasigurno bile drugačije prihvaćene ili interpretirane. Osobno posjedujem veliku bazu vizualnih predložaka od nekoliko tisuća fotografija, referenci iz filmova, reklama, serija i glazbenih spotova odabranih kriterijem vlastitog ukusa ili dojma. Pohranjujem ih na način upravo kako sam prethodno organizirao scene iz ovog filma: na općenitu podjelu interijera ili eksterijera te na osnovu određenog doba dana. Vizualne predloške u osnovi koristim prije snimanja a ponekad i tijekom snimanja filma kako bih što lakše pronašao zajednički dogovor s redateljem oko vizualnog identiteta filma. Na osnovu scenarija i vlastitih ideja o izgledu filmske slike, predlošcima preciznije iznosim svoje namjere o potencijalnim vizualnim postupcima. Smatram da je ovakav proces uvelike koristan u komunikaciji s ekipom filma gdje su zaključci doneseni na osnovu vizualnih predložaka uvijek mogu precizno odrediti. Iz vizualnih predložaka moguće je iščitati i definirati informacije poput: generalnog izgleda scene, kadriranje, svjetlosni postupci, kvaliteta svjetla, izvori svjetla, temperatura boje svjetla, paleta boja, scenografija, kostimografija itd.



Slika 9: Vizualni predlošci za izgled scene večeri u blagovaonici

5.2. Snimateljski pristup u noćnim scenama

Cjelokupni interijer kojeg vidimo u filmu nalazi se u Zagrebu, točnije za ovu lokaciju odabrali smo stan u kojem redateljica Sanja Milardović trenutno živi. Razmišljali smo o tome koji je najbolji način da vizualno prikažemo dva različita svjetonazora Zrinke i Tanje. Došli smo do zaključka kako bi upotrebom svjetlosnih izvora različite temperature boje svjetla mogli dodatno naglasiti karakter Zrinke i Tanje kao i njihovo emotivno stanje. U generalnom dojmu i atmosferi scene blagovaonice koja inače služi kao prostor zajedničkog okupljanja obitelji, kontrastom *toplog* i *hladnog* izvora svjetla postigli smo dojam nesklada prostora koji ujedno podcrtava i njihov međusobni odnos. Gust raspored snimanja nije nam dozvoljavao da večernje scene snimamo po noći, pa smo noćne scene snimali po danu, dok je vani sunce. Kako se stan nalazi na trećem katu zgrade te nema balkona nije bilo baš mogućnosti za manipulaciju svjetla koje se nalazi vani. U osnovi imao sam dvije opcije za ovu scenu. Prema vizualnim predlošcima te u dogovoru s redateljicom pokušao sam kroz vidljivi prozor zadržati svjetlo koje bi sugeriralo da je vani noć, na osnovu tog svjetla konstruirati cjelokupnu unutrašnju situaciju. Odlučio sam iskoristi postojeće sunčevo svjetlo te sam na staklo prozora postavio filtersku foliju full CTB[12] kako bih dodatno pojačao dojam plave boje noći te foliju ND (Neutral Density) filtera u gustoći 1.2 i 0.9 kako bih smanjio svjetlinu dnevnog svjetla. Na kraju postavili smo lagano prozirne bijele zavjese kroz koje se mogla vidjeti identifikacija noći, plavog svjetla. Na žalost zbog stalnog prolaska oblaka konstantno se mijenjao intenzitet svjetla te sam bio primoran izabrati drugu opciju. Scenografkinja Tea Truta je pripremila dvije verzije zavjesa u slučaju da nam prva opcija propadne. Roletne prozora smo spustili a preostale svjetlosne rupe prekrili smo *glotom*[13] i na prozor smo postavili neprozirnu zavjesu. Glavni, vidljivi izvor svjetla za ovu scenu bio je luster u kojem je bila žarulja sa žarnom niti snage 300 W.

[12] CTB (krat.; engl. *color temperature blue*) Filterska folija plave boje namijenjena korekciji i konverziji temperature boje. Acetatna je filterska folija u smotku od oko 1,4 m x 10 m, a namijenjena je za postav na izvore svjetla (reflektori, prozori). Filterska folija *Full CTB* konverzijski je filter potpune pretvorbe svjetla s umjetnog (3.200 K) na dnevno, s mired-učinkom od otprilike 131 mireda. Oznake *CTB 1/2 , CTB 1/4* i *CTB 1/8* odgovaraju otprilike 1/2, 1/4, i 1/8 učinka filtra *Full CTB*.

[13] Glot – glotati (žarg. od njem. *glatt* – gladak) Zamračivati, prekrivati prostrane izvore svjetla glotom. Glotanjem se u prirodnim interijerima poništava utjecaj dnevnog svjetla pri oblikovanju atmosfere filmskom ili ambijentalnom umjetnom rasvjetom.



Slika 10: Prikaz konstrukcije roštilja, dok u pozadini scenografkinja Tea Truta postavlja zavjese da bismo zatvorili prolazak dnevnog svjetla. Također, na fotografiji je vidljiv dio zida koji je obojen za potrebe snimanja filma.

Majstor rasvjete (Ivica Anđelović – Ivek) predložio je da napravimo tzv. *roštilj*[14] na kojeg bi mogli postaviti sva svjetla koja se ne vide u kadru. Stan je imao visoke stropove što nam je omogućilo jednostavnije postavljanje i bolju upotrebu cijele konstrukcije. Postavljena svjetla koristio sam za kreiranje različitih svjetlosnih situacija, koja su po funkciji služila kao *glavno, dopunsko* ili kao *kontra svjetlo*. Za krupnije planove Zrinke i Tanje koristio sam okvir s difuznim[15] materijalom *white diffusion 250/251* da bih smekšao svjetlo i ublažio sjene koje padaju na njihovo lice. Rasipanje svjetla po kuhinjskim elementima i zidovima kontrolirao sam pomoću *negera*[16]. Snagu svih rasvjetnih tijela izuzev fluorescentnih cijevi[17] određivao sam pomoću *dimer-a*[18] radi finijeg ugađanja intenziteta svjetla.

[14] Roštilj (žarg.; njem. *Rosthl* prema mađ. *rostely* – ražanj) Sustav rešetki od metalnih cijevi ili tračnica postavljenih ispod stropa filmskog ili TV-studija, odnosno iznad scene, na koji se vješaju rasvjetna tijela ili drugi pribor rasvjetne ili scenske tehnike.

[15] Difuzor (lat. difundere – raspršiti, razliti, rasprostirati) Polupropusna materija za raspršivanje svjetla (paus – papir, plastika, mat – staklo, staklena vuna, bijelo platno, bijela svila i sl.), stavlja se na određenu udaljenost od svjetlosnog izvora te čini sekundarni izvor svjetla, veće površine od izvora.

[16] Neger (žarg.; tal. negro, lat. niger – crn, mrk) Crni krpeni zaslon na žičanom okviru kojim se nadzire snop i rasipanje svjetla reflektora ili štiti objektiv od bočnog svjetla (američki ekvivalent: flag – zastavica)

[17] Fluorescentna rasvjeta – (lat. *fluere* – teći) Moderna fluorescentna rasvjeta (fluorescentne cijevi ispunjene živinim parama i iznutra presvučene fluorescentnim supstancijama – fosforom) radi na načelu apsorpcije ultraljubičaste kratkovalne energije emitirane posredovanjem živinih para i transformacijom te energije u emisiju plavo- zelenoga svjetla.

[18] Dimer (engl. *dimmer, dim* – potamniti) Električni uređaj za smanjenje jakosti svjetla žarulja.



Slika 11: Isječci iz filma, večernja scena blagovaonice

Tanjina i Zrinkina soba u osnovi baziraju se na istim vizualnim principima kao i prethodna scena. U sceni kada Tanja spava u svojoj sobi i Zrinka dolazi da provjeri da li je sve u redu, zadržali smo koncept miješanog izvora svjetla kao motivaciju za nesigurnost i neusklađenost odnosa među likovima. Upotrebom lampe koja je vidljiva u sceni te u osnovi služi kao glavni izvor svjetla, stvorio sam generalni dojam i atmosferu. Radi smanjenja kontrasta u sceni te isticanje Tanje, odlučio sam se za ekstenziju svjetla postojeće lampe gdje sam dodao još jedno svjetlo iz istog smjera, iste temperature boje svjetla koje nije vidljivo u kadru. Kao motivaciju za snove, općenitu nesigurnost odnosa Tenje i Zrinke te nepredvidivi tok misli i ponašanja simulirali smo treperljivo hladno svjetlo od televizora. To svjetlo ne dolazi od pravog televizora već je efekt treperljivosti postignut tako da smo koristili programirane mogućnosti simulacije televizora koje nam je omogućio reflektor Arri Skypanel S30.



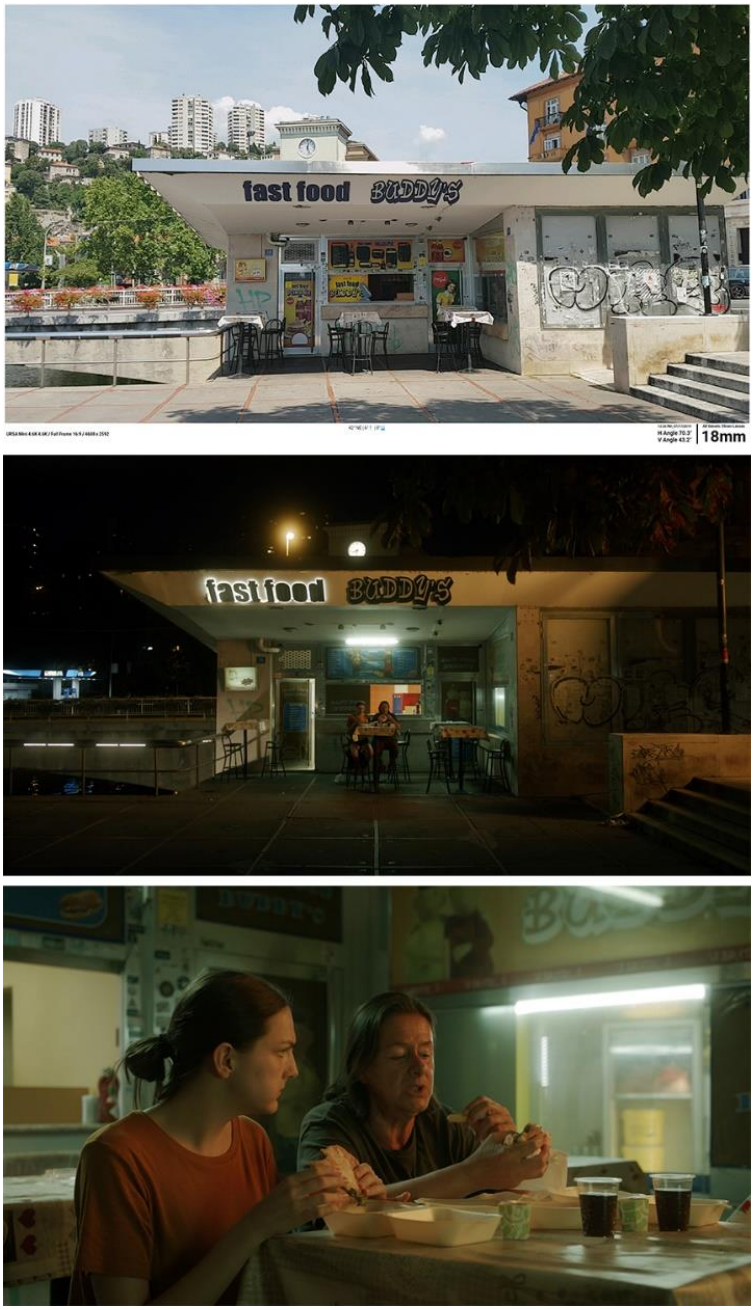




Slika 12: Isječci iz filma, scena gdje Tanja spava uz upaljen televizor a Zrinka provjerava da li je sve u redu (gore lijevo, dolje lijevo)

Slika 13: Redateljica Sanja Milardović i glumica Olivera Baljak (Tanja) odmaraju u pauzi (desno)

Sljedeća scena događa se kada Zrinka i Tanja sjede na večeri ispred objekta brze prehrane gdje komentiraju podrijetlo hrane koju jedu. Na osnovu različitosti karaktera te neslaganja odnosa i u ovoj sceni odlučili smo zadržati koncept miješanog svjetla kojeg smo već ranije primjenjivali u interijerima. U dogovoru i suradnji sa scenografkinjom Teom Trutom, postojeće reklamne natpise zamijenili smo za nove koji su bili manje upadljivi. Svjetlosni naglasak dodali smo i na postojeći natpis koji se nalazi na objektu. Kao glavno svjetlo koristio sam Arri Skypanel S360, gdje sam u osnovi želio stvoriti dojam uličnog svjetla. Svjetlo postojećih uličnih svjetiljki zatvarali smo glotom zbog toga što nam nije odgovarala njihova kvaliteta svjetla i temperatura boje svjetla.



Slika 14: Fotografije stvarne lokacije te scene iz filma

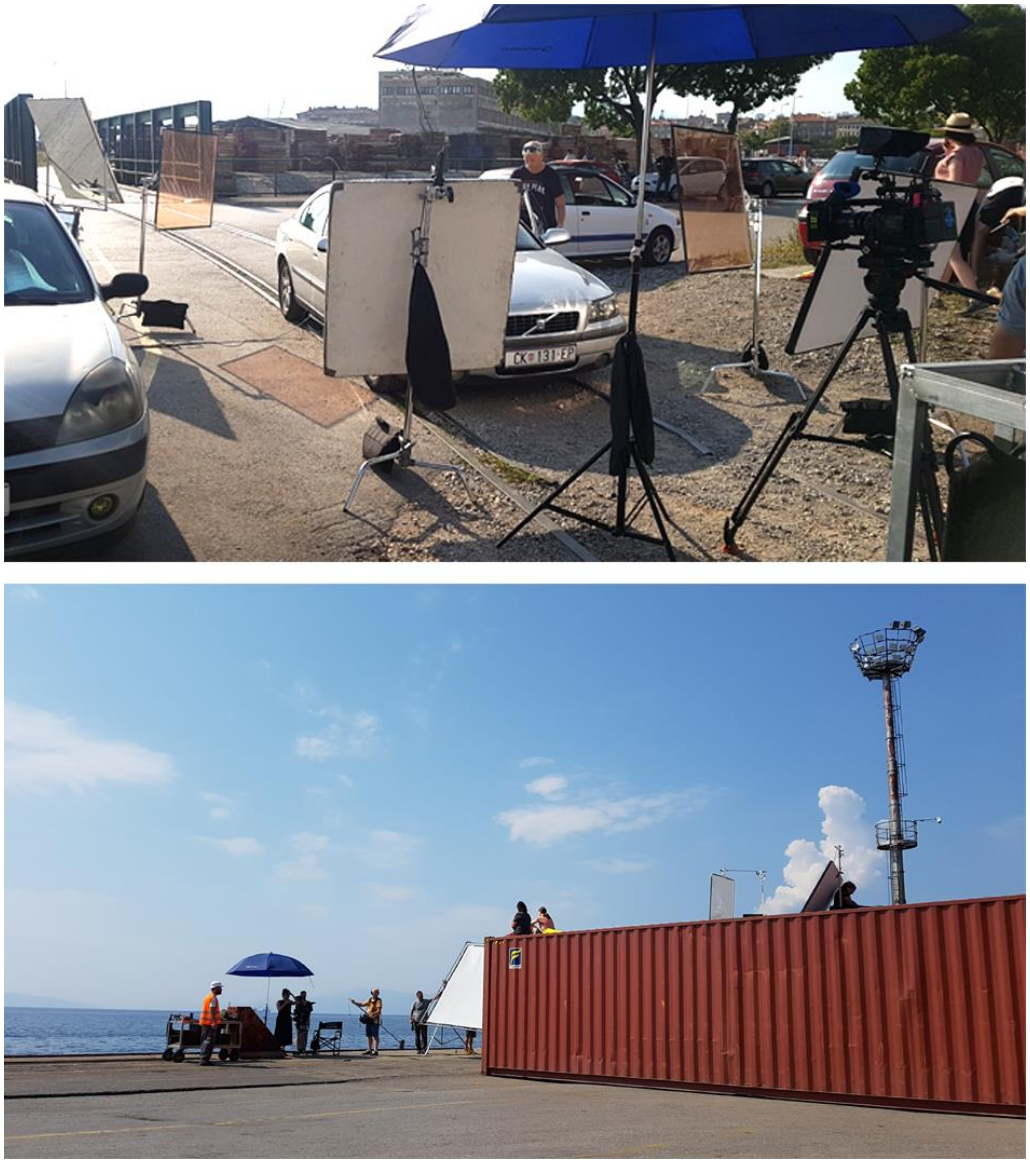
5.5. Snimateljski pristup u dnevnim scenama

Lokacije eksterijera koje smo odabrali za ovaj film vizualno su dojmljive i pridonose atmosferi filma te osjećajima u odnosu Tanje i Zrinke. Sivilo oronulih betonskih tvornica i konstrukcija, ogromni neboderi koji čvrsto dominiraju pejzažem simboliziraju Zrinkino prepoznavanje Tanjine nemoći i zatvorenosti u vlastiti svijet te protivljenje bilo kakvim promjenama. Nedostatak ili monotonost boja u eksterijeru ne odvlači pažnju jer je fokus na pokušaju ostvarenja komunikacije između mame i kćeri, gdje upravo ta bezbojnost naglašava njihov međusobni odnos. Drugim riječima kroz lokacije – pejzaže vizualno suprotstavljamo karaktere likova. U scenama gdje vidimo Zrinku kako sam hoda prevladavaju otvoreniji prirodni pejzaži što karakterizira njenu smirenost i otvorenost dok Tanjino emotivno stanje prati zatvorenost koju vidimo kroz nepomične betonske ili čelične konstrukcije. Za dnevne scene pretežito smo koristili širokokutni objektiv 18 mm – 35 mm kako bi se suptilno osjetila prisutnost prostora u pojedinim scenama.



Slika 15: Isječci iz filma kroz koje je vidljivo kako odabir lokacija prati emotivno stanje i karakter likova

Za snimanje svih dnevnih scena znao sam da ne mogu imati potpunu kontrolu nad svjetlosnom situacijom te sam se uvelike oslonio na sunce kao glavni izvor svjetla. Razmišljao sam kako upotrijebiti sunce kao glavni izvor svjetlosti a da doprinosi vizualnom izričaju filma. Najbitnija odluka koju sam u ovoj situaciji trebao donijeti bila je određivanje doba dana u odnosu kada će se pojedina scena snimati. Bitno je bilo odrediti i predvidjeti poziciju sunca u odnosu na lokaciju, glumce i kameru. Znao sam da mogu dobiti zadovoljavajuće rezultate ako kameru postavim u situaciju tako da sunce kreira stražnje, *kontra* svjetlo, tj. postavljanjem glumaca između kamere i sunca. Ovakve situacije zahtijevale su minimalno opreme, jednostavno sam koristio bijele ili srebrene reflektirajuće površine kako bih dodatno kontrolirao dopunsko svjetlo ili velike crne površine kako bih kontrolirao kontrast ili blokirao neželjeni upad svijetla.



Slika 16: Primjer upotrebe reflektirajućih površina u eksterijerima

Zbog gustog rasporeda snimanja određene dnevne scene snimali smo oko 12h, točnije kada se sunce nalazi u najvišoj poziciji. Nisam ljubitelj visokog sunca zbog toga što se donosi problem strmih sjena na glumcima, stoga uvijek kada mogu izbjegavam takvo vrijeme snimanja.

U širokim planovima u kojima dominira lokacija nisam se previše brinuo oko kvalitete svjetla i sjena koje su na glumicama, no u blizim i krupnim kadrovima bilo je potrebno iskontrolirati situaciju. Za ublaživanje neželjenih sjena na licima glumaca koristio sam ramu[19] veličine 12x12 s 1/4 ili 1/8 svile kako bih smekšao oštro sunčevo svjetlo. Dodatno, postavljao sam *negative fill* kako bih pojačao kontrast ili spriječio prodiranje svjetlosti.



Slika 17: Primjer kontroliranja sunca u eksterijeru te isječak iz filma

[19] Rama (žarg.; njem. *Rahmen* – okvir) Montažni okvir scenske tehnike koji služi za postav zaslona sa svilom, tilom ili glotom.

Za potrebe snimanja scena na rijeci i u šumi pokraj rijeke, produkciju smo preselili na rijeku Mrežnicu. U ovim scenama odnos Tanje i Zrinke eskalira, dolazi do vrhunca filmske radnje gdje ih obje vidimo kako prolaze kroz teške emotivne trenutke. Pratimo situaciju u kojoj Tanja dolazi do svog potpunog emotivnog kraha pri čemu Zrinka shvaća da treba preuzeti ulogu roditelja.



Slika 18: Isječci iz filma, scena s ribom

Redateljica je već ranije predložila da ove scene želi snimati po kontinuitetu filmske radnje, zbog što bolje glumačke koncentracije, kadar po kadar onako kako je napisano u scenariju, bez preskakanja. Kroz pripremu snimanja filma dogovorili smo se kako ćemo završnu scenu na vodi i u šumi kroz pokrete kamere tretirati drugačije u odnosu na statične kadrove koji su bili prisutni kroz prijašnje scene. Htjeli smo s kamerom pratiti radnju kretanja likova kroz šumu i obalu rijeke te nikako nismo željeli da se dogodi situacija da se likovi udaljavaju od kamere. Kao logičan izbor za pratnju likova i radnje bila je upotreba steadicam-a[20] i kamere iz ruke čijom se upotrebom kao rezultat dobio dojam stalne prisutnosti, napetosti situacije i dinamičnosti scene.

Ideja je bila da zadržim svjetlosni kontinuitet sunčanog dana stoga sam cijelo snimanje prilagođavao prema položaju sunca. Na žalost vremenski uvjeti toga dana nisu nam baš izlazili u susret. Na nebu su konstantno brzo prolazili oblaci i nisam baš mogao kontrolirati situaciju kako sam zamislio.

[20] Steadicam (engl. *steady* – čvrst, nepomičan, oslonjiv jednakomjeran + engl. *camera*) Steadicam je trgovačko ime sustava za stabilizaciju kamere. Taj sustav proizvodi tvrtka *Cinema Products* od 1975, a prema patentu i konstrukciji Garreta Browna. Danas ga proizvodi tvrtka *Tiffen*. Steadicam omogućava izolaciju pokreta kamere od pokreta snimatelja gdje su neželjene vibracije slike i nesigurnosti kadriranja koje nastaju snimateljevim kretanjem, eliminirane ili su svedene na minimum čak i u situacijama ako se snimatelj kreće preko nepravilne površine.

Cijela ekipa je bila na *stand by*[21] i snimanje smo prilagodili tako da smo spremno čekali kada će se pojaviti „svjetlosna rupa“ gdje bismo bili u mogućnosti snimiti određeni kadar.

Određivanje ekspozicije nije bilo jednostavno pošto je u određenim scenama prevladavao izrazito visoki svjetlosni kontrast. Znao sam da kamera ima određenu granicu u dinamičkom rasponu te da nije u mogućnosti zabilježiti vrijednosti cijelog raspona visokih i niskih tonova. Takva situacija najviše je izražena u sceni na rijeci kada Zrinka drži u ruci ribu. Ekspoziciju sam postavljao taman da sačuvam sve visoke tonove, a sjenovite dijelove slike dodatno sam rasvjetljavao dodavanjem svjetla tj. odbijanjem sunca od raznih površina; bijelih i srebrenih stiropora, ogledala, velikih 12 x 12 ft *ultrabounce* rama te s dva HMI[22] reflektora Arri M18.

Dosta često tijekom cjelodnevnog snimanja na rijeci Mrežnici dogodila bi se situacija da se usred snimanja pojavi oblak čime se svjetlosna situacija se naglo promijeni. Najizraženije je bilo pri snimanju scene u šumi kada Tanja padne na tlo i krene plakati. Nekoliko puta prekinuli bi snimanje ali kasnije smo zbog glumačke izvedbe odlučili nastaviti unatoč vidljivoj svjetlosnoj promjeni. U tim trenutcima usred snimanja ekspoziciju[23] sam instinktivno kompenzirao polaganim otvaranjem ili zatvaranjem blende na objektivu. Tako sam pokušao održati konstantnu svjetlinu scene no i dalje se osjetila promjena kvalitete svjetla. Dolaskom oblaka oštro sunčevo svjetlo postalo je mekano – difuzno svjetlo što je utjecalo i na promjenu temperature boje svjetla a samim time i na izgled slike.

[21] Stand by (engl. – biti u pripravnosti) Pripravnost ekipe za snimanje u čekanju razrješenja neke situacije.

[22] HMI (krat.; H – Hg, hydragyrum, živa + M – njem. Mittellang, srednje dugi luk + I – iodides, jodni). HMI je kratica metal-halogene rasvjete sa svjetlosnim lukom u živinim parama, koje su pomiješane s halogenidima i plemenitim plinovima. Temperatura boje svjetla kreće se od 3400 K - 6000 K. HMI je zaštićeno ime tvrtke Osram GMBH, Munchen, a poznate su i pod imenom britearc i DAYMAX. Proizvodni program od 125W – 18 kW djelatne snage, korisnosti svjetlosnog izvora od 80 – 105 Lm/W, napajan je izmjeničnom strujom radnog napona 220 – 240 V. Svjetiljke se stavljaju u pogon putem visokonaponskog startnog uređaja za paljenje. Za puni svjetlosni tok i optimalnu temperaturu boje treba oko tri minute. Svjetiljka ima balon od kvarcnoga stakla i eliptično je cilindričnog oblika. Svjetiljka je podešena za ugradnju u različite tipove rasvjetnih jedinica filmske tehnike, od manjih reflektora na akumulatorski pogon (200 W) pa sve do velikih s fresnel-lećom.

[23] Ekspozicija (lat. *expositio* – izlaganje) Ekspozicija je izlaganje filma određenoj jakosti svjetla u određenom vremenu. Fotografski je ekspozicija (*E*) iskazana umnoškom jakosti / intenziteta svjetla (*I*) i vremena (*V*) kroz koje svjetlo djeluje na svjetloosjetljivi senzor: $E = I \times V$. U stručnoj se literaturi rabi engleska inačica ovog odnosa: $E = I \times T$, gdje je *I* oznaka za *intensity* – intenzitet svjetla, a *T* oznaka za *time* – vrijeme. Ekspozicijski elementi, a to su za filmsko snimanje određena kombinacija otvora objektiva, veličina otvora zaslona kamere i broj snimljenih fotograma u sekundi, mogu se svesti na dvije vrijednosti kao i za standardnu fotografiju: vrijeme ekspozicije i otvor zaslona objektiva. Vrijeme filmske ekspozicije ovisi o dvjema konstantama, a to su učestalost ili frekvencija od 24 sl/s i o otvoru zaslona, tj. sektoru kamere, koji je s otvorom od 180° u načelu istog otvora za sve kamere. U tim je uvjetima vrijeme ekspozicije 1/48 s.

Kasnije kroz finaliziranje montaže ispostavilo se da su najbolje glumačke izvedbe bile baš u nekoliko repeticija u kojima se dogodila svjetlosna promjena. Nisam bio baš oduševljen kada sam to vidio, na prvi dojam ta promjena bila je dosta izražena i negodovao sam zbog toga što se svjetlosna promjena očituje kao snimateljska greška. Redateljica i dalje nije htjela žrtvovati glumačku izvedbu i nerado sam se pomirio sa situacijom.

Nakon nekog vremena shvatio sam da upravo ta situacija kojoj sam se jako protivio izuzetno dobro funkcionira u službi filma. Svjetlosna promjena nekom srećom dogodila se upravo u trenutcima kada se dogodi emotivni slom Tanje gdje Zrinka postaje svjesna situacije u kojoj se nalazi, tj. kada preuzima ulogu roditelja.



Slika 19: Isječci iz filma, scena u šumi

Snimanje scena unutar i izvan automobila uvijek je zanimljiv i specifičan trenutak u procesu snimanja gdje se najviše očituje i dolazi do izražaja tehnička realizacija i izvedba. Najveći izazov bio je pronaći najbolja rješenja za snimanje u situacijama kada je vozilo u pokretu pošto iz produkcijskih razloga nismo mogli priuštiti *camera car*[24]. Za postav kamere odlučili smo se koristiti *kontiki*[25] koji nam je omogućio postavljanje kamere izvan automobila dok je vozilo u pokretu. Radi kontinuiteta svjetlosne situacije sunčanog dana trebao sam izjednačiti svjetlosne vrijednosti unutar i izvan vozila gdje sam ekspoziciju i kontrast kontrolirao dodavanjem ili oduzimanjem - blokiranjem svjetla. Za potrebe snimanja ovih scena iz sigurnosnih razloga cijelo snimanje odvijalo se uz prisutnost policije i pratećih vozila. Situacije u kojima se kamera postavljala izvan vozila a staklo automobila se nalazilo između kamere i glumica nezamislivo je bilo snimati bez upotrebe polarizirajućeg filtera. Upotrebom polarizirajućeg filtera precizno sam mogao odrediti stupanj odstranjenja neželjenih refleksija u staklu.



Slika 20: Tehnička izvedba i realizacija u odnosu na rezultate -isječke iz filma

[24] Camera car (engl. car - vozilo) Manji ili veći automobil pregrađen ili konstruiran za postav kamere i snimanje u vožnji.
[25] Kon-tiki – Vrsta montažnih postolja kojima se kamera postavlja na snimajući automobil. Sam postav može biti kombinacija ovjesa, zatege i pneumatskog držača koji se priljubljuje uz karoseriju.

6. Postprodukcija filma

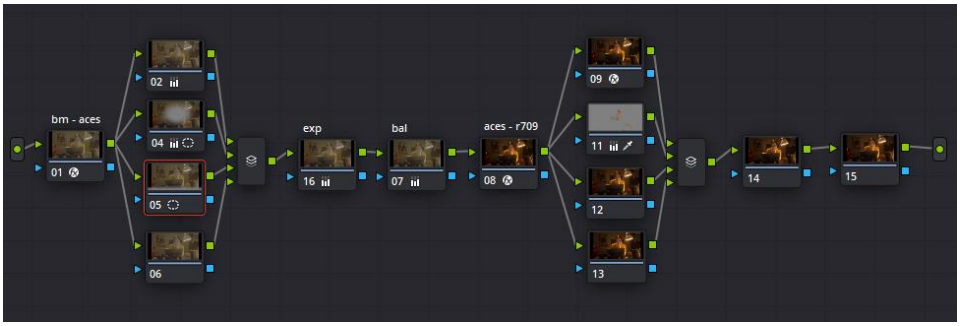
U današnjem procesu kreiranja filmskih slika postprodukcija igra jako bitnu i nezamjenjivu ulogu. Postprodukcija filma u ovom slučaju prvenstveno se odnosi na *kolor korekciju* filma. Kolor korekcija filma služi za obradu slike odnosno fino ugađanje i izjednačavanje slike putem računalnih programa. Raznim alatima moguće je manipulirati odnosno mijenjati vrijednosti atributa slike kao što su kontrast, ekspozicija, zasićenost boje, promjena boje itd. U osnovi filmska kamera ima mogućnost zapisa slikovnih informacija u logaritamskom obliku, pa zbog toga ista djeluje isprano, bez boje i kontrasta. Logaritamski zapis filmske slike ostavlja značajan prostor u manipulaciji računalnim programima. Cilj postprodukcije slike vizualno je ujednačavanje kadrova da u konačnici funkcioniraju kao jedna cjelina iako ti isti kadrovi mogu biti snimljeni u različito vrijeme te pod različitim uvjetima i postavkama kamere.

6.2. Vlastito izvođenje postprodukcije

Za postprodukciju slike oduvijek sam bio zainteresiran, taj dio procesa smatrao sam jako bitnim pošto je direktno povezan sa snimanjem i kontrolom izgleda filmske slike. Oduvijek sam imao želju baviti se time ali zbog skupoće sistema za izvođenje postprodukcije nisam bio u mogućnosti realizacije.

Za potrebe diplomskog rada uz pisani dio rada neophodno je imati i dovršen film koji je ujedno i praktični dio diplomskog rada. U procesu pisanja ovog rada dok se čeka postprodukcija filma u Francuskoj, odlučio sam se za vlastito izvođenje postprodukcije. Kontaktirao sam kolegu Tomislava Stojanovića iz produkcijske kuće *Eclectica* i zamolio sam ga ako je u mogućnosti da mi ustupi slobodni termin. *Eclectica* se inače bavi produkcijom i postprodukcijom s kojom ostvarujem već dugogodišnju suradnju, stoga povjerenja nije nedostajalo. Nikako nisam htio remetiti njihovo radno vrijeme stoga smo dogovorili dva termina, za vikend, izvan radnog vremena.

Za samostalno izvođenje postprodukcije bilo je neophodno prethodno znanje i iskustvo, poznavanje računalnog programa i alata te mogućnosti manipulacije. Srećom, kroz studiranje odslušao sam predmet „*Digitalna postprodukcija"* gdje sam stekao osnovna znanja za obradu digitalne slike računalnim putem u programu pod nazivom *Davinci Resolve*. Postprodukciju slike za vježbe koje smo snimali na akademiji uvijek bih sam realizirao a dodatna znanja usvajao bih preko stručne literature ili *online tutorijala*. Zbog prethodno stečenog iskustva upravo sam se i odlučio da sam izvedem postprodukciju slike. Računalni program za obradu slike *Davinci Resolve* radi na principu *node – layer* sistema, gdje se cjelokupni postupci izvođenja mogu preciznije izvesti, i cijeli proces moguće je sistematizirati prama vlastitim potrebama. Ta sistematizacija znači da se svaka napravljena korekcija nalazi u novom serijskom ili paralelnom *node*-u gdje svi zajedno čine mrežu, određeni sklop, što dodatno otvara mogućnosti preciznije kontrole slike za svaki pojedini kadar.



Slika 21: Ilustracija upotrebe node-ova i sistematizacija procesa za izvođenje kolor korekcije u računalnom programu Davinci Resolve.

Prvi korak bila je pretvorba logaritamskog izvornog zapisa filmske slike u ACES[26] sustav koji je zatim pretvoren u standardni Rec.709[27] sustav prikazivanja boja. Ovom metodom konverzije filmskog zapisa imao sam uvid u vrijednosti zapisa filmske slike u standardiziranom formatu prikazivanja Rec.709 čije su vrijednosti prihvatljive u svim oblicima prikazivanja, bilo to na filmskom platnu, televizoru ili računalu. Sljedilo je pažljivo pregledavanje cjelokupnog materijala, gdje sam okvirno uviđao koje je korekcije potrebno napraviti u pojedinim scenama. Zatim sam odabrao od svake scene po jedan reprezentativni kadar prema kojem sam brzim korekcijama ekspozicije i ugađanjem boja odredio općeniti izgled filmske slike pojedine scene. Za izvedbu postprodukcije u vlastitom angažmanu uvelike mi je pomoglo to što sam već prije, na osnovu vizualnih predložaka s redateljicom Sanjom Milardović definirao izgled filmske slike. Sljedeći korak bio je izjednačavanje ostatka kadrova s reprezentativnim kadrom kako bih dobio jednu cjelinu. Fino ugađanje filmske slike napravio sam koristeći se raznim alatima poput maskiranja određenih dijelova slike, gdje sam dodavao ili oduzimao vrijednosti svjetline, mijenjao vrijednosti određenih boja i sl.

Cjelokupnim procesom rada sam zadovoljan, no nakon određenog vremena koje je prošlo od kolor korekcije uviđam neke situacije za koje smatram da trebaju određenu intervenciju.



Slika 22: Usporedba filmske slike prije i poslije kolor korekcije

[26] ACES (engl. Academy Color Encoding System) standardizirani sustav za kodiranje boja kojeg su konstruirale stotine profesionalaca i stručnjaka u filmskoj industriji pod pokroviteljstvom Akademije filmskih umjetnosti i znanosti (AMPAS). ACES sustav boja uključuje sve što ljudsko oko može vidjeti, što znači da nema restrikcija ili ograničenja. ACES se nikada ne prikazuje u izvornom obliku zbog toga što ne postoji ekran koji može prikazati sve boje kao što je to slučaj kod ljudskog oka.

[27] Rec.709 – Postavljen od strane ITU-a (International Telecommunication Union) 1990. godine, Rec.709 standardizirani je kolor profil kod svih HDTV-a.

6.2. Plan i pripreme za izvođenje postprodukcije u Francuskoj

Film je u ovom trenutku pisanja ovog rada u fazi finaliziranja montaže slike. Kako smo ostvarili suradnju s francuskom koprodukcijom[28], postupak obrade slike i zvuka najvjerojatnije bi se trebao napraviti u Francuskoj. Da bi se to postiglo, film trenutno čeka rezultate lokalnog natječaja za odobrenje sredstava za post-produkciju.

Kao direktor fotografije odgovoran sam vizualni identitet filma, stoga me u ovom segmentu očekuje suradnja s koloristom s ciljem finog ugađanja i finaliziranja filmske slike.

Prema prethodnom vlastitom izvođenju postprodukcije slike u ovom trenutku imam detaljniji uvid u cjelokupni proces izvedbe i definiranju konačnog izgleda filmske slike stoga očekujem da ne bi trebalo biti nikakvih neugodnih iznenađenja prilikom suradnje. Upravo ova nova vlastita verzija kolor korekcije poslužit će mi kao referenca i osnova za eventualne buduće promjene i odluke.

Smatram da je zajedničko određivanje i definiranje izgleda filmske slike redatelja i direktora fotografije prije izvođenja kolor korekcije jako bitno. Dakako, u ovom trenutku i dalje ostavljam prostora prema budućoj suradnji gdje sam načelno otvoren za bilo kakve konstruktivne sugestije koje će doprinijeti vizualnom ugođaju filmske slike.

[28] Koprodukcija (lat. *cum, con* – s, sa + lat. *producere* – izvesti, umnožiti) Zajednička proizvodnja. Film u proizvodnji dviju ili više produkcijskih kuća, dvaju ili više producenata (koproducenata) ili producenata iz više zemalja (međunarodna koprodukcija).

7. Zaključak

Rad na ovom kratkometražnom igranom filmu bio je zahtjevan, dugotrajan i složen proces. Kao direktor fotografije u osnovi zadužen sam za to kakva će biti vizualna odrednica filma, atmosfera odnosno ugođaj filmske slike. U suradnji s ostatkom filmske ekipe, sudjelovao sam u svim fazama procesa kreiranja filmske slike: od ideje i pripreme filma, snimanja i postprodukcije filma. Kroz proces promišljanja i kreiranja vizualnog identiteta filma nastojao sam definirati sve bitne snimateljske odluke prije samog snimanja a samim time i preduhitriti potencijalne probleme na snimanju. Željeli mi to ili ne, kroz proces snimanja događali su se problemi koji su ponekad bili izvan naše kontrole. U tim nepredviđenim novonastalim situacijama svaki put pokušavao sam ostati smiren, ne impulzivno reagirati te pronaći najbolja rješenja u korist filma. Stoga mogu reći kako je rad na ovom filmu bio istodobno užitak i stres.

Dosta sam samokritičan kada se osvrnem na vlastiti rad, uvijek razmišljam na način kako su neke situacije mogle biti drugačije i da je cjelokupan proces snimanja filma mogao biti bolji no postajem svjestan da je kompromis sastavni dio svakog filma kojeg treba u jednom trenutku pustiti da „živi“.

Na osnovu cjelokupnog iskustva mogu zaključiti kako najbitnije odluke koje sam donio proizlaze iz točnosti i jednostavnosti postavljenog scenarija, gdje se režijske i snimateljske ideje i rješenja na neki način sami poslože.

Zvanje i posao direktora fotografije u konstantnoj je tranziciji i gledam na to kao proces cjeloživotnog učenja i usavršavanja. Pored filma kojeg smo proizveli, shvaćam da su međuljudski odnosi vrijednost koju smo stvorili radeći na ovom filmu i koji su ujedno zalog za budući rad. Uz razvijanje vlastitih vještina, znanja, estetike i iskustva ovaj film je poslužio i stvaranju te učvršćivanju kruga ljudi s kojima i dalje nastavljam suradnju.

Iskreno zahvalan sam što sam dobio priliku raditi na projektima kao što je ovaj kratkometražni igrani film, tu istu priliku doživljavam kao osobni napredak i daljnje usavršavanje.

8. Literatura

Midžić, Enes: Govor oko kamere, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2006.

Midžić, Enes: O slici pokretnih slika: kadar i stanja kamere, Areagrafika, Zagreb, 2004.

American Society Of Cinematographers: American Cinematographer Manual, The Asc Press, Hollywood, 2001.

Hirschfeld, Gerald: Image Control: Motion Picture and Video Camera Filters and Lab Techniques, Focal Press, Boston, 1993.