

Snimateljski pristup kratkometražnom filmu „Mali Libero”

Moritz, Sara - Bernarda

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://um.nsk.hr/um:nbn:hr:205:704301>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-15**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Academy of Dramatic Art - University of Zagreb](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Studij snimanja
Usmjerenje filmsko i video snimanje

SNIMATELJSKI PRISTUP
KRATKOMETRAŽNOM FILMU
„MALI LIBERO”

Diplomski rad

Mentor: doc. art. Branko Linta

Studentica: Sara Bernarda Moritz

Zagreb, 2020.

SADRŽAJ

Sažetak.....	1
1. Uvod	2
2. Radnja filma i karakterizacija likova.....	3
3. Predprodukcija filma	4
3.1. Suradnja s redateljem i produkcijom.....	4
3.2. Odabir lokacija filma.....	6
3.3. Izrada knjige i plana snimanja.....	11
3.4. Odabir kamere, objektiva	12
3.5. Odabir rasvjete i scenske tehnike	13
4. Snimanje filma.....	15
4.1. Kreiranje vizualnog identiteta filma.....	15
4.2. Kadriranje i kreiranje kontinuiteta filma	17
4.3. Pokreti kamere.....	27
5. Postprodukcija	33
6. Zaključak	37
7. Literatura	39

Sažetak

Diplomski rad „*Snimateljski pristup kratkometražnom filmu Mali Libero*“ opisuje proces rada na filmu iz perspektive direktorice fotografije. Objedinjuje vizualno promišljanje od prve faze - čitanja scenarija, te tehničko provođenje kreiranih vizualnih rješenja do završne faze - obrade slike.

Ključne riječi: diplomski rad, direktorica fotografije, snimanje, film, kamera, rasvjeta, split

The thesis „Cinematographers approach to short movie Kid Libero“ deals with the process of working on that particular movie from the director of photography perspective and role. It integrates the visual approach from the early stage of reading the script, the technical aspect of building the visual solutions before and during filming, ending with the final phase – color grading.

Keywords: master thesis, director of photography, filming, movie, camera, light, split

1. Uvod

Tema ovog rada je analiza snimateljskog pristupa na kratkometražnom filmu „*Mali Libero*“ koji je ujedino i praktični dio mog diplomskog rada. Ovaj je film cijeloj autorskoj ekipi značajan po tome što je prvi film za koji smo aplicirali i dobili sredstva za snimanje na natječaju Hrvatskog audiovizualnog centra. Kroz rad ću prikazati kako sam u ulozi direktorice fotografije pristupila filmu od prvog susreta sa scenarijem pa nadalje.

„I love reading different scripts and helping create different looks, different environments. Sometimes you go to meet a director over a particular script, and they'll say, 'I want you to do this because I want it to look like Shawshank,' and I'm like, 'Well, I'm not that interested in doing that again.’ – Roger Deakins, ASC, BSC, CBE

Smatram kako gore navedeni citat svjetski priznatog direktora fotografije Rogera Deakinsa otvara izuzetno zanimljiv i bitan aspekt našeg posla, te se poistovjećujem s njime. Uloga direktora/direktorice fotografije na filmu započinje čitanjem scenarija. Svatko od nas pritom unosi vlastiti senzibilitet i preferiranu estetiku, no mišljenja sam kako moramo biti svjesni da smo u službi danog scenarija. Nikako se ne bi smjeli povesti za nametanjem atraktivnih, no potencijalno nepotrebnih vizualnih rješenja ako za time nema utemeljenih razloga u priči. Poistovjećujem se i sa osjećajem ushićenja pri čitanju novog scenarija, koji u meni automatski budi pitanja – „Kako ja, sa svojim sklopom znanja, iskustva i ideja, mogu pomoći da se ovaj scenarij pretoči na medij filma? Kako gledatelju približiti ovu priču, protagoniste i njihove emocije?“.

Svaki je scenarij svijet za sebe, i kao takav nudi bezbroj novih mogućnosti u vizualnom pristupu realizacije projekta. Uloga direktora/direktorice fotografije podrazumijeva da u suradnji s redateljem, a zatim i ostalim sektorima filma, oblikuje jedinstveni vizualni identitet svakog filma na kojem radi. Osobno se vodim načelom da scenarij kao početni predložak filma uvelike uvjetuje pristup svih filmskih djelatnika vlastitim sektorima. Od samog početka rada na svakom novom projektu uvijek se izvorno fokusiram na neizbježne karakteristike priče koju zajednički želimo ispričati, te se zatim upuštam u potragu za vizualnim rješenjima koja će čim vjernije i autentičnije prenijeti ispisane stranice scenarija na filmsko platno ili ekran nečijeg kućnog televizora. Tek kada ustvrdimo zašto, možemo se upustiti u potragu za tehničkim rješenjima i kako ih provesti. Uloga direktora/ice fotografije nije samo snimiti film ili prezentirati vlastito tehničko umijeće, već pomoći u oblikovanju generalnog identiteta i atmosfere filma, u skladu s onim što sami scenarij nudi.

2. Radnja filma i karakterizacija likova

Kratkometražni film „*Mali Libero*“ bavi se univerzalnom temom - odnosom između oca i sina. Likove upoznajemo na splitskom parkiralištu gdje izlaze iz auta. *Boško (44)* vodi sina *Petra (12)* na kvalifikacijski trening Hajduka. Iz njegova ponašanja postaje nam ubrzo jasno koliko mu je bitno da mu sin uspije ući u momčad. Petar i ne odaje taj dojam, već bezuspješno pokušava s ocem ostvariti razgovor nevezan uz nogomet. Na tribinama igrališta Boško susreće svog starog poznanika *Luku (44)*, koji je i sam doveo sina na kvalifikacije. Njihov se razgovor, paralelno uz dječji trening, odvija u neobičnom smjeru. Saznajemo kako su se obojica u mladosti bavili nogometom, te na Bošku primjećujemo određenu nevoljkost pri odgovaranju na Lukine upite. Boško je odsutan, pogledom prikovan na trening i Petra. U razgovoru se spominje njegova žena - no on kratkim odgovorima samo daje do znanja kako je dobro i da se ošišala. U Lukinom ponašanju primjećujemo kako analizira Boška. U jednome trenu Petar pogriješi u igri na što mu Boško glasno sa tribina dovikuje ime kako bi ga opomenuo. Tok igre i razgovora se nastavlja, no samo nakratko. Zaokret u tonu razgovora događa se u trenutku kada Lukin sin *Branko (11)* pogriješi na terenu te Boško počinje i njega dozivati kako bi ga opomenuo. Luka opominje Boška, te napetost između njih dvojice raste kako dalje u tišini promatraju igru. Pri čitanju rezultata, osjećamo tu istu napetost, dok na Petru vidimo nezadovoljstvo. Nakon što nije prozvan u skupinu onih koji su prošli kvalifikacije, on ubrzanim korakom odlazi sa terena, dok zatečeni Boško ostaje promatrati roditelje i djecu koja su prošla dalje u momčad, među njima i Lukin sin Branko. U autu, Boško tješi Petra, uvjeren kako mu je sin nesretan jer nije upao u momčad. On ne čuje Petra, sve dok ovaj po prvi puta u njihovom odnosu ne zauzme vlastiti stav. Saznajemo kako Petru nije nimalo stalo do nogometa i postaje nam jasno da je išao na kvalifikacije samo zbog očeva pritiska. U trenutku tišine koja nastupa Boško primjećuje Petrovu majku u daljini. Petar uzima ruksak i kreće iz auta prema njoj. Shvaćamo kako su mu roditelji rastavljeni. Pri izlasku iz auta smirenijim tonom se obrati ocu te mu kaže kako se vide u utorak, zatim odlazi. Ostavši sam, Boško suzdržava suze.

Petar je dječak razvedenih roditelja, na pragu puberteta, sa svojim interesima i mišljenjima. Boško je razvedeni otac koji svoje propale snove nameće sinu smatrajući kako to stvara veću povezanost između njih, te kako pomaže sinu da uspije gdje on nije. Unatoč specifičnoj situaciji, ova se priča i dalje svodi na svima nam poznatu univerzalnost ljudskih odnosa - pronalaženje zajedničkog jezika, te u konačnici - odrastanje.

3. Predprodukcija filma

3.1. Suradnja s redateljem i produkcijom

Scenarij i režiju ovog kratkometražnog filma potpisuje Mladen Stanić, redatelj splitskog podrijetla s kojim sam dosad uspješno surađivala na više projekata - od istaknutijih to su nagrađivani kratkometražni filmovi „*Sitnica*”, „*Glava u balunu*“ i „*Bila soba*”. Pri prvom čitanju ovog scenarija, bilo mi je sasvim jasno da je „*Mali libero*” film koji bi potihom mogao ispričati glasnu priču. Već u ranim razgovorima postalo nam je jasno da kako bismo film uspjeli realizirati na način na koji smo zamislili - trebamo naći sredstva kakva još dotad nismo imali na ranijim filmovima. U tom je trenutku produkcijska kuća *Zagreb film* imala raspisan natječaj za prijavu scenarija. Zajedno s njima scenarij filma smo prijavili na HAVC-ov³ natječaj za razvoj projekta kratkometražnog igranog filma u nadi da ćemo osigurati potrebna sredstva za snimanje. Suprotno našim očekivanjima, projekt je na prvom roku natječaja odbijen. Tražili smo recenziju umjetničkog savjetnika Saše Bana i u skladu s njegovim konstruktivnim sugestijama poradili na kvaliteti i prezentaciji projekta. Naime, glavna zamjerka scenariju je bila nedovoljno potenciranje i razvijenost odnosa između oca i sina. U kontekstu generalne dramaturgije filma taj odnos je bio previše suptilan da bi se prijelomna točka u njihovom odnosu na kraju mogla razumjeti. Iz generalnog dojma same recenzije dalo se naslutiti kako bismo uz spomenute ispravke mogli proći na sljedećem roku natječaja. U skladu s tim, film je ponovno prijavljen, te je na drugom roku u ožujku 2019. godine dobio sredstva za realizaciju projekta u iznosu od 320 000 kuna.

Prvi službeni budžet donio je još veću ozbiljnost i odgovornost u pripremi i radu. Tokom dotadašnjeg studiranja i snimanja studentskih vježbi, oboje smo smatrali da generalno u pristupu istima nedostaje kvalitetne pripreme. Prvi zajednički film na kojem smo osjetili promjenu u vlastitom pristupu bio je „*Sitnica*”. Tom snimanju nismo pristupili kao običnoj vježbi koja mora zadovoljiti neku akademski propisanu formu, već kao profesionalnom projektu. Takav se pristup odrazio kako na rezultate toga filma, tako i na druge zajedničke suradnje. U trenutku kada smo saznali da imamo odobren budžet za ovo snimanje - nastupila je sreća, ali i dobra doza treme i odgovornosti.

Nakon razgovora s produkcijskom kućom, imali smo dvije opcije: krenuti u snimanje u lipnju ili rujnu. Redatelj je zbog neodgodivih obaveza u rujnu inzistirao na prvoj opciji. Problem kod toga je bio što nas je od lipnja dijelilo svega tri mjeseca. U dogovoru s produkcijom, odmah smo krenuli u detaljne pripreme. U Split smo putovali u nekoliko

³ HAVC – Hrvatski audiovizualni centar – javna ustanova koja se bavi poticanjem proizvodnje audiovizualne djelatnosti i promicanjem audiovizualne kulture

navrata prije samog snimanja filma. Osim potrage za lokacijama, održali smo i audicije za glumce koje smo snimali u splitskom Kinoklubu. Uz redatelja i mene, ovdje je bio prisutan i prvi asistent režije Marko Jukić te jedan od izvršnih producenata, Ivan Perić. Snimanjem audicija omogućili smo pregled video materijala u više navrata, te je naposljetku redatelj donio odluku o odabiru glumaca. Za moju je ulogu u stvaranju ovog filma bilo od izuzetne koristi što sam i u taj dio procesa imala detaljan uvid iz prve ruke, te sam na ranim glumačkim probama mogla osjetiti kako dijalozi, te samim time i scenarij oživljava.

3.2. Odabir lokacija filma

Cjelokupna radnja filma odvija se u jednom danu u Splitu. Osim dijaloga koji se odvija u autu - sve su nam potrebne lokacije bili eksterijeri. Tražili smo: parkiralište zgrade, šetnicu, prilaz terenima Poljuda, teren i tribine Poljuda, te parkiralište na kojem se odvija završni razgovor u autu.

Parkiralište zgrade smo tražili imajući na umu željeno otvaranje filma. Ideja je bila da sporijom vožnjom preko čiste fasade zgrade otvorimo pogled na parkiralište u trenu u kojem Boško zaustavlja auto, te on i Petar izlaze iz istoga. Čista fasada bila nam je bitna kako bi se u postprodukciji omogućilo dodavanje naslova filma.



Slika 1: Usporedba lokacije parkirališta, isječak iz filma

Druga lokacija – šetnica na putu prema Poljudu – po scenariju je morala vremenski omogućiti snimanje poprilično dugog dijaloga između Boška i Petra. Nakon pregleda više takvih lokacija u Splitu, odabir je pao na šetnicu pokraj Druge gimnazije. Ona je svojom duljinom, ali i natkrivenošću drvećem odgovarala našim potrebama. Svjesni kako snimanje planiramo u lipnju te da se u pristupu svjetlu oslanjam na Sunce, tražili smo lokaciju koja bi većim dijelom pružala hlad. Isto tako, vizualno se dobro nadovezuje na prethodnu scenu, u kojoj je osim zgrade vidljivo i dosta zelenila. Iako je idejno spominjana ideja neprekinutog kadra, zapravo smo pri pregledu lokacija scenu planirali u pokretima kamere – vožnjama.

Odabrana lokacija činila nam se idealna za postaviti tračnice (na slici s desne strane) te bočnom vožnjom pratiti likove, s izmjenjivanjem drveća u prednjem planu.



Slika 2: Usporedba lokacije šetnice, isječak iz filma

Lokacija prilaza terenima Poljuda nudila nam je priliku da iz duge zelene šetnice izađemo na urbaniji, gradski dio i tako prikažemo specifičnu splitsku arhitekturu. Također, prema scenariju, Boško ovdje zastaje kako bi sjeo i zapalio cigaretu, stoga smo i to imali na umu pri pregledu.



Slika 3: Usporedba lokacije prilaza Poljuda, isječak iz filma

Teren na Poljudu bio je nezamjenjiva i jedinstvena lokacija. Uprava kluba Hajduk omogućila nam je pristup na njihove pomoćne terene. Ponuđena su nam dva, veličinom ista terena, orijentirana na istu stranu, s jedinom razlikom u izgledu tribina. Naime, jedan teren imao je raznobojna sjedala, dok je drugi imao samo betonske stepenice. Odabir je pao na drugi, imajući na umu da bi nam u suprotnome raznobojnost sjedala mogla odvlačiti pozornost s dijaloga Boška i Luke tokom utakmice, a i neželjeno se izdvojiti iz generalnog kolorističkog minimalizma koji smo ciljali postići u filmu. Sjedala su bila crvene i jarko žute boje, te su time prkosile nježnim, pastelnim tonovima koje smo željeli koristiti u filmu. Hladan beton u ovoj sceni također nam je više odgovarao zbog prirode zahlađenog odnosa Boška i Luke.



Slika 4: Usporedba lokacije terena Poljudu, isječak iz filma

Završna lokacija je parkiralište. U potrazi za njim bilo nam je bitno da se vidi more kako bismo zaokružili radnju smještenu u gradu na moru, te da pruža mogućnost pogleda na šetnicu na kojoj Boško iz auta primijeti svoju bivšu ženu. Željenu situaciju pronašli smo na parkiralištu u Podstrani.



Slika 5: Usporedba lokacije parkirališta, isječak iz filma

3.3. Izrada knjige i plana snimanja

U dosadašnjem radu naučila sam da ništa bez dobre pripreme. Do koje mjere i koliko detaljno idu knjiga i plan snimanja dobrim dijelom zavisi i o stilu samog redatelja. U ovoj fazi komunikacija direktora fotografije² i redatelja je ključna. Nažalost, tokom snimanja studentskih suradnji, znala sam naići na nevoljkost detaljne izrade knjige snimanja - što je znalo otežati moj posao na način da nisam mogla planirati unaprijed te sam često morala improvizirati. Nekad su takvi uvjeti doveli do loših, a nekad dobrih rezultata i svakako su nosili vrijedne lekcije.

Kako nam je ovo već treći ozbiljniji projekt, tako smo redatelj i ja već dobro uhodan tim. Detaljna knjiga i plan snimanja ovdje su nam bili neophodni kako bismo bili sigurni da ćemo film uspjeti realizirati na zamišljeni način.

Pri obilasku lokacija prolazili smo scenarij, izgovarali dijaloge i raskadriravali. Inzistirala sam da lokacije prođemo i kronološki - onim redoslijedom kojim će se pojavljivati u filmu, kako bi stekla stvaran dojam i atmosferu istih. Dodatno sam uz pomoć mobilne aplikacije *Sun Seeker* mogla vidjeti kako će se sunce kretati na svakoj lokaciji, te sam tako mogla sugerirati pozicije kamere i glumaca, ali i preciznije odrediti u koje doba dana snimati.

Uz prvog asistenta režije složili smo okvirne dispozicije³ i odredili da nam je pet snimajućih dana optimalno vrijeme potrebno da bi uspješno realizirali ovaj projekt. Ostavili smo mogućnost za šesti dan u slučaju da nešto ne pođe po planu, imajući na umu kako nam sve zavisi o vremenskim uvjetima tih snimajućih dana.

Završena knjiga snimanja sadržavala je skice svakog planiranog kadra uz kratki opis radnje unutar istoga, te je definirala pokrete kamere i točno planirano vrijeme snimanja.

E5 - POLUBLIZU, DVOPLAN - kontinuitet - stativ



OPIS KADRA: Dvoplan. Otac i sin su automobilu, pričaju.

TRAJANJE SNIMANJA: 11:40 - 12:20



Slika 6: Usporedba planiranog kadra iz knjige snimanja, isječak iz filma

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, kontrolirajući kompoziciju kadra, ekspoziciju, pokrete kamere, osvjetljenje, boje, filtere itd. Direktor fotografije vođa je sektora kamere, rasvjete i scenske tehnike.

³ Dispozicija (lat. dispositio – raspored, osnova) – Unaprijed određen dnevni plan snimanja iz kojega je vidljivo koje se scene snimaju prema knjizi snimanja, na kojoj lokaciji, početak i završetak rada itd.

3.4. Odabir kamere, objektiva

Kako u produkcijskoj kući *Zagreb film* nije bilo dostupne opreme koju smo mogli koristiti, ponuđena mi je mogućnost najma kamere iz produkcije *Interfilm*. Između više kamera u njihovoj ponudi odlučila sam se za model *Arri Alexa Mini*. Zbog tehničkih specifikacija, te kvalitetnog senzora ovim sam odabirom bila sigurna da ću dobiti izuzetno kvalitetan zapis slike, velikog dinamičkog raspona. Svjesna da se upuštam u snimanje smješteno isključivo u eksterijerima, gdje smo podložni vremenskim - time i svjetlosnim neželjenim promjenama, ovaj odabir mi je pružio sigurnost u veću mogućnost potencijalnih intervencija i popravaka kada dođem u fazu obrade slike. Isto tako, prednost je i veličina same kamere, koja je pri korištenju na *steadicamu*⁴, ali i pri snimanju iz ruke bez upotrebe dodatnih rigova uvelike ubrzala i olakšala snimanje.

Uz kameru, ista produkcijska kuća imala je dostupan COOKE MINI S4 SET objektiva žarišnih duljina⁵ - 18mm, 25mm, 32mm, 40mm, 50mm, 75mm, 100mm, 135mm, maksimalnog otvora blende⁶ T2.8. Uz taj set, uzela sam i ARRI ALURA ZOOM žarišne duljine 45-250mm otvora *blende* T 2.6 imajući na umu da želimo snimati i detalje splitske arhitekture, ali i dječju utakmicu s veće udaljenosti - tribina. S ovim sam odabirom objektiva bila zadovoljna, imajući na umu kako mi pružaju pokrivenost cijelog raspona vidnog kuta, iako bih voljela da su možda imali još i veći otvor *blende* (T2). Ne mogu sa sigurnošću reći kako bi isti koristila, pa tako nisam ni inzistirala da idemo u potragu za drugim setom objektiva samo zbog toga.

Alexa Mini ima ugrađen sustav ND filtera⁷, gradacije 0.6, 1.2 i 2.1. Dodatno sam uzela set Mitomo IRND filtera 0.3-2.1 gradacije kako bih mogla preciznije kontrolirati ekspoziciju. Koristila sam kompendij⁸ Mattbox 3 stage, u koji sam po potrebi stavljala zasebno ili u kombinaciji neki od ND filtera ili Tiffen 4x5.6 polarizirajući filter kako bi izbjegla eventualno neželjene refleksije ili pak bolje kontrolirala svjetlosni odsjaj na koži glumaca.

⁴ steadicam (engl. steady – čvrst, nepomičan + engl. camera) – trgovačko ime sustava za stabilizaciju kamere. Od 1975. godine taj sustav proizvodi tvrtka Cinema Products, prema patentu Garreta Browna, dok ga danas proizvodi tvrtka Tiffen. Steadicam omogućava izolaciju pokreta kamere od pokreta snimatelja. Neželjene vibracije slike i nesigurnosti kadriranja koje nastaju snimateljevim kretanjem eliminirane su ili svedene na minimum.

⁵ žarišna duljina – vidni kut objektiva, izražava se u milimetrima

⁶ blenda – iris, zaslon objektiva

⁷ ND filter (engl. Neutral density – neutralna gustoća) – filteri neutralne gustoće koji ne mijenjaju spektralni sastav svjetla, već samo njegovu jakost

⁸ kompendij (lat. compendium – skraćivanje) – plastično ili metalno sjenilo koje objektiv štiti od upadnog bočnog svjetla, te omogućuje postav filtera i maski na kameru

3.5. Odabir rasvjete i scenske tehnike

Na ovaj projekt sam vrlo rano pozvala Petra Strmečkog kao *majstora rasvjete*⁹. S njime sam već surađivala na drugim projektima te sam znala da je izuzetno sposoban prepoznati čemu težim pri dizajnu svjetla. Iako izgled filmske slike osmišljava i vodi direktor fotografije, mišljenja sam da je kvalitetna komunikacija s majstorom rasvjete od presudne važnosti. Odabirom kolege bila sam sigurna da će svojim dosadašnjim iskustvom i profesionalnošću moći znatno pridonijeti završnom rezultatu. Imavši na umu kako su nam sve scene dnevne i smještene u eksterijerima, u pristupu rasvjeti odlučila sam se osloniti na Sunce kao glavni izvor svjetla. Totale i šire planove planirala sam snimati dok je Sunce na nižim pozicijama, a bliže planove dok je Sunce više. Na taj sam način mogla u bližim planovima koristiti difuzne materijale i velike reflektirajuće površine kako bih omekšala svjetlo i dodatno razbila sjene, kontrolirajući tako i kontraste na licima. Puno preciznija kontrola svjetlosnih uvjeta podrazumijevala bi gradnju svjetla korištenjem velikih svjetlosnih jedinica, što na projektu ovakve veličine i budžeta nije predstavljalo mogućnost. Svjesna kako odabrani pristup nosi svoje rizike, odlučila sam da iz rentala Grip Film osim difuznih materijala, reflektirajućih površina i negera iznajmimo i ARRI M18 rasvjetno tijelo koje nam je svojim karakteristikama u slučaju naoblake moglo pripomoći u krupnim kadrovima kao potencijalna zamjena za sunčevo svjetlo. Osim njega, uzela sam i ALADDIN BI-FLEX led rasvjetno tijelo koje smo koristili pri osvjetljavanju krupnog kadra Boška u vozećem automobilu na kraju filma.

Scensku tehniku osigurali smo također u Grip Film-u. Zajedno sa Josipom Siladijem obavili smo tehnički pregled lokacija u Splitu kako bismo ustanovili koja nam scenska tehnika odgovara tokom snimanja, ali i dobili njegovu procjenu koliko će tehničke izmjene tog sektora zauzimati vremena. Film smo zamislili većinom statično, s kontroliranim pomacima kamere u pojedinim scenama – vožnjama. Od scenske tehnike smo osim korištenja *fara* tokom snimanja, dogovorili i korištenje *rikše*, konkretno za snimanje scene na šetnici. Kako se radi o duljoj dijaloškoj sceni između oca i sina, redatelj je odlučio snimati tu scenu podijeljenu u dva bloka, svaki u kontinuitetu. Za to smo predvidjeli upotrebu *steadicama*, te smo u dogovoru sa *majstorom scene*¹⁰ Milanom Prpićem odlučili da zbog trajanja scene, vjerojatnosti većeg broja repeticija i prirode terena postavimo operatera kamere na *rikšu*.

⁹ majstor rasvjete (njem. Meister, lat. magister – savjetnik, vođa) – glavni pomoćni direktora fotografije u oblikovanju scenske rasvjete i vođa tima električara - rasvjetara

¹⁰ majstor scene (njem. Meister, lat. magister – savjetnik, vođa) – glavni pomoćnik direktora fotografije za postav scenskih tehnika i vođa tima scenskih radnika

Osim *fara* i *rikše*, odlučili smo uzeti i *slider* imajući na umu kako bismo s njega mogli snimiti krupne kadrove tokom scene na tribinama Poljuda u kojoj raste napetost između očeva. Takvim pokretom kamere zamislili smo dodatno naglasiti dinamiku njihovog odnosa i podcrtati napetost atmosfere. Kako se u tom trenu nalazimo na tribinama, te smo izrazili želju za pokretom kamere nalik onome s *fara*, Milan nam je predložio upotrebu *slidera*.

4. Snimanje filma

4.1. Kreiranje vizualnog identiteta filma

U dotadašnjem radu, često sam zbog nedostatka budžeta morala preuzimati uloge scenografkinje i kostimografkinje. To, na moju sreću, nije bio slučaj na ovome filmu. Scenografiju potpisuje Tea Truta, no kako se većina radnje odvija u eksterijerima, nismo imali potrebe za puno intervencija u ovom segmentu filma. Kolegicu smo, zbog prethodnih uspješnih suradnji, jako rano kontaktirali, no zbog stalnog posla nam nije mogla potvrditi svoj angažman na snimanju u trenutku kada smo išli u potragu za lokacijama. Iz ovog smo razloga u potragu išli samo redatelj i ja, nadajući se kako će se Tea ipak moći priključiti projektu. Kada je kolegica potvrdila suradnju, zajedno smo prošli fotografije lokacija. Kako je i sama rodom iz Splita, izvrsno poznaje grad te se složila s odabirom lokacija. Ono što samo splitska publika može prepoznati – put koji smo odabrali zaista logički prostorno odgovara putu prema Poljudu. Zajedničkim završnim pregledom lokacija zaključili smo kako najveću izmjenu planiramo u vidu skidanja raznobojnih reklamnih plakata s ograde na tribinama Poljuda. Smatrale smo da bi oni bili prenapadni u kadrovima Boška i Luke tokom dječje utakmice, nepotrebno odvlačeći pogled i samim time fokus s njihovog razgovora i odnosa. Općenito zazirem od vidljivih reklama u filmovima, stoga sam bila izuzetno zadovoljna što nam je uprava Hajduka izišla u susret te izdala dopuštenje za micanje reklama (*vidi sliku 5.*). Osim toga, scenografske su intervencije uključivale npr. skidanje manjih reklamnih oglasa sa stupova, sklanjanje smeća s ulica te postavljanje krunice na retrovizor u Boškovom automobilu.

Za kostimografiju na filmu bila je zadužena Tea Mihalinec. Pri razgovorima o kolorističkom pristupu filmu, te željenoj paleti boja u istome, zajednički smo stavili naglasak na nježne, prigušene tonove. Smatrali smo kako bi odluka o korištenju jakih tonova i uvođenja izraženog kolorita tokom filma bila u neskladu sa sporijim ritmom priče. Za lik Boška zamislili smo odjeću u kojoj on polako nestaje. Izgubljen od razvoda, nesretan, nesvjestan svog ponašanja i nepovezanosti sa sinom, njegova je odjeća trebala još više otupiti dojam ovog lika. Naravno, daleko od toga da napravi karikaturu od njega. Kao završne opcije imali smo zelene hlače s džepovima, duljine koljena, te ili sivu ili zelenu majicu. Iako favorit, materijal sive majice nije u konačnici odgovarao jer se ispod nje jako jasno nazirala bubica. Nategnutog budžeta, odlučili smo se za već kupljenu zelenu majicu. Završni je odabir tog kostima možda i previše uspio u namjeri otupljivanja, iako smo tada svi bili uvjereni kako nije pretjeran. Kada promatram s vremenskim odmakom uviđam kako se zelene nijanse kostima previše spajaju sa okolišem, pogotovo u sceni na šetnici. Taj nenamjerno pretjeran

monokromatski pristup bi, da danas mogu ponoviti, zamijenila. Petrov se kostim sastoji od majice na višebojne pruge, svijetlo plavih traper hlača do koljena, niskih tenisica te ruksaka. Ovdje su boje nježne i pastelne, savršeno ocrtavajući lik jedanaestogodišnjeg dječaka. Lukin kostim zamišljen je kao kontrast Boškovom, baš kao što su i njihovi likovi potpuno različiti. Luka je uspješan, sređen, sretan, gotovo nadmoćan nad Boškom. I dalje želeći ostati u nježnim tonovima, predložila sam da se poigramo tradicionalnim poimanjem boja, te na „jačeg“ muškog lika stavimo kostim boje koja se češće veže uz ranjive, ženske likove. Tako je Luka u laganoj ljetnoj košulji boje lososa, te bež hlačama. Odaje dojam uspjeha i bezbrižnosti. Kao kontrast Bošku – funkcionira idealno. Za snimanje scene utakmice na Poljudu kostimografkinja je imala ogroman zadatak u kratkome roku. Kako joj nisu mogli prije izaći u susret, večer prije prvog dana snimanja sakupila je postojeće uniforme od klubova NK Omiš i NK Hajduk za svu djecu koja se pojavljuju u utakmici. Preko postojećih zaštitnih znakova modnih marki tada je zašila znakove koje je posebno dizajnirala za potrebe ovoga filma. Kada pričamo o koloritu, u dječjoj utakmici imamo zastupljenu najjaču boju u cijelome filmu – kraljevsko plavu. To je boja Petrova tima, i simbolički nam daje naslutiti kako on više nije malo, šutljivo dijete, već dječak koji jača - odrasta.

4.2. Kadriranje i kreiranje kontinuiteta filma

Često se događa da nakon čitanja scenarija vizualno zamislim film na određen način, koji zatim uz predloške iz likovne umjetnosti ili sačuvanim fotografijama iz raznih filmova ili televizijskih serija predstavim redatelju s kojim surađujem. U ovom sam slučaju, na temelju narušenog odnosa između oca i sina, predložila korištenje dekompozicije – postavljanja likova na rubove kadra. Takvu kompoziciju slike sve češće vidamo u novijim televizijskim i filmskim produkcijama. Mišljenja sam kako svako vizualno odstupanje – bilo u postavu rasvjete, kadriranju ili pak pokretima kamere– treba imati svoje zašto. Čini mi se kako se ponekad takvi izmaci pojavljuju samo zato jer su vizualno atraktivni, te često odvlače pozornost umjesto da pomognu ispričati priču. U našem slučaju, u ovoj ranoj fazi, redatelju se takav pristup činio zanimljiv te smo ga odlučili uključiti u knjigu snimanja.



Slika 7: Skice planiranih kompozicija kadrova



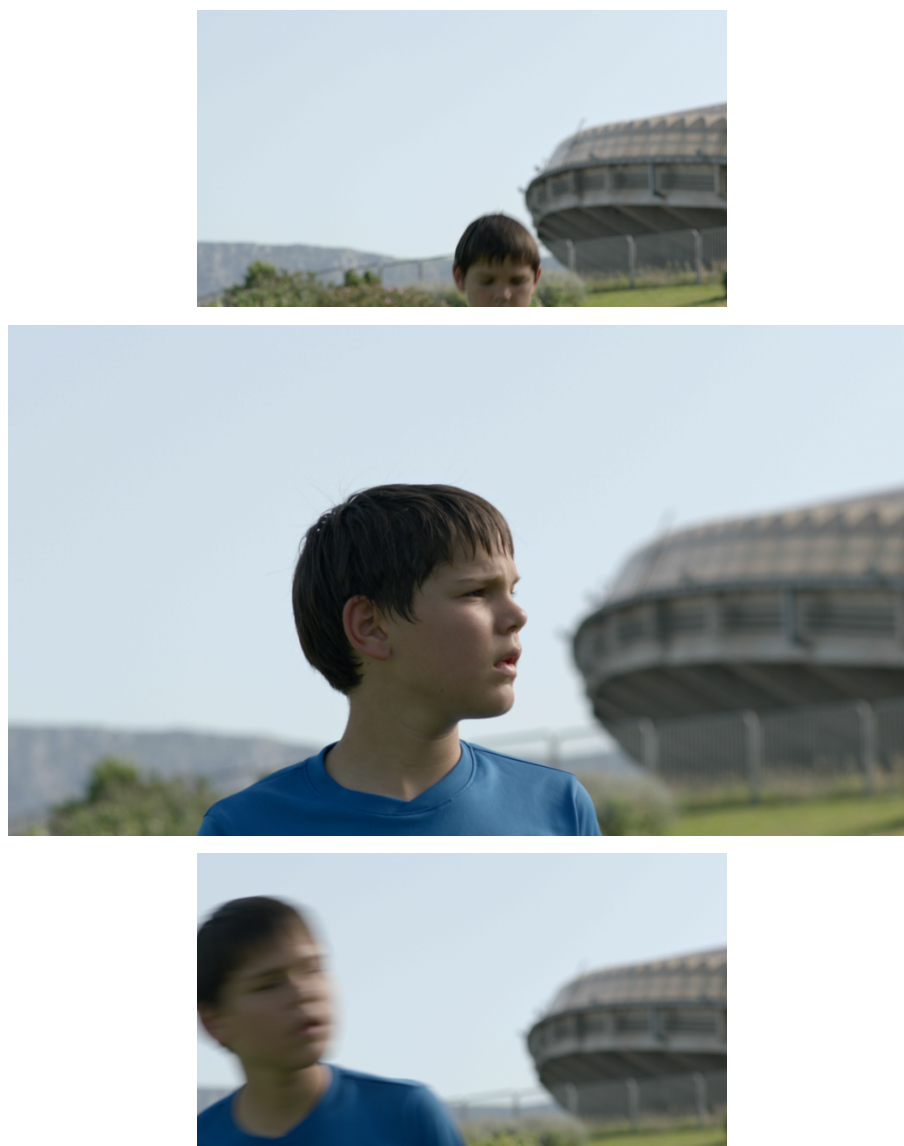
Slika 8: Vizualni predlošci dekomponiranih kadrova, isječci iz filma „Drive“ i televizijske serije „Luther“

Na dodatnim probama s glumcima na stvarnim lokacijama, oboje smo stekli dojam kako bi planiranim načinom kadriranja dali preveliki značaj okolini. Odlučili smo odustati od zamišljenog koncepta te potražiti druge načine kako bi suptilnije podcrtali prirodu njihovog odnosa. Nenametljivo, uveli smo tako par kadrova na koje sam izuzetno ponosna. Tako se na primjer, u sceni kada Boško i Petar dolaze do ograde kod terena Poljuda, ukazala prilika da se razdvoje i prije negoli Petar krene do suigrača, a Boško na tribine. Boška smo postavili sa strane ograde koja je ispunjena rešetkama koje ga prekrivaju i bacaju sjenu na njega, dok Petar stoji na čistini. Simbolično, oni nisu u istim svjetovima. Boško je zatočen u svojem, dok Petar izlazi iz istoga.



Slika 9: Kadar iz filma „Mali Libero“, razdvojeni Boško i Petar

U sceni utakmice dolazi do trenutka u kojem Boško glasno opominje sina s tribina. Nakon krupnog kadra uzrujanog oca, slijedi Petrova reakcija s terena. On postepeno ulazi u kadar u kojem je dotada jedva vidljiva konstrukcija tribina glavnog terena Poljuda, u neoštrini. Petar iz te neoštrine, dolazi u područje oštrine gdje zastaje na trenutak, uputi pogled ocu te izlazi iz kadra, ostavljajući pogled gledatelja tamo gdje je i počeo kadar. Znajući kako njega nije briga za nogomet, niti mu je stalo do kvalifikacijske utakmice, njegov izlazak iz kadra nagovještava i njegov izlazak iz situacije, te suočavanje s ocem.



Slika 10: Petar tokom utakmice, kadar iz filma „Mali Libero“

Primjer dekomponiranog kadra u filmu bio bi svakako onaj Boška i Luke na tribinama. Snimljeni su s leđa, te sam ih postavila u donju trećinu slike. Ostatak kadra ispunjen je, u neoštini, nogometnim terenom na kojem djeca igraju kvalifikacijsku utakmicu. Ovakav postav omjera čini očeve manjima, te sugerira kako njihovi problemi trebaju pasti u zaborav, za dobrobit njihove djece, koja rastu i stvaraju svoje odnose. Isto tako, možemo povući i paralelu sa prošlošću, kako u njihovom razgovoru saznajemo da su i oni nekad zajedno igrali nogomet. Naknadno sam se pitala jesmo li se možda trebali poigrati i snimiti varijantu ovoga kadra u kojoj je oština na dječjoj igri, ili bi to u ovakvom sklopu bilo jednostavno previše?



Slika 11: Kadar iz filma „Mali Libero“, Boško i Luka tokom dječje utakmice

Često se vizualna rješenja ponude i tokom samog snimanja. Tako je i bilo u zadnjoj sceni, kada Petar otvara vrata kako bi izišao iz parkiranoog automobila. Snimali smo krupni kadar Boška, preko Petrovog prozora. Kada je Petar otvorio vrata u prvoj repetitiji, potpuno je prekrivio Boškovo lice. Naizgled greška, potencijalno odličan dramaturški trenutak. Predložila sam redatelju da dopustimo pogrešku, ali namjestimo vrata tako da prekriju otprilike polovicu lica. Ovo je ipak trenutak u filmu u kojem otac shvaća da mu sin odrasta i u njemu se lome dvije strane – ostati takav kakav je, ili se možda probati promijeniti za dobrobit odnosa.



Slika 12: Kadar iz filma „Mali Libero“, krupni kadar Boška preko otvorenih vratiju automobila

U pripremama za snimanje, odnosno pri pregledu lokacija, redatelj i ja smo se poslužili fotoaparatom Canon 6d kako bismo isprobali objektivne različitih žarišnih duljina i stekli dojam u kojem smjeru želimo ići s njihovom upotrebom u pojedinačnim scenama. S obzirom da u toj fazi još nisam znala koju ću kameru i pripadajući set objektivna koristiti, nisam smatrala neophodnim služiti se mobilnim aplikacijama koje simuliraju točno kako će kadrovi izgledati pri snimanju. Takve alate inače smatram iznimno korisnima, no u trenutku obilaska lokacija s fotoaparatom prioritetno je bilo porazgovarati o svojstvima objektivna, te koje bi i ponajprije zašto koristili u određenim scenama. Ono što nam je korištenje profesionalne fotografske opreme pri pregledu lokacija donijelo jest simulaciju planiranih kadrova sa za njima namijenjenim otvorima blende. Naravno, oboje smo bili svjesni kako će odstupanja u izgledu tada nastalih fotografija i kadrova snimljenih profesionalnom kamerom biti i više nego primjetna. Ipak, nismo bili opterećeni pronalaskom u milimetar preciznih izreza kadrova prije samog snimanja. Smatram kako je razgovor o mogućnostima i svojstvima objektivna u našem slučaju bio puno konstruktivniji. Kolega Stanić redatelj je koji posebnu pažnju posvećuje razumijevanju filmske tehnike, što meni kao direktorici fotografije pruža mogućnost za otvaranjem novih aspekata razgovora o samom snimanju. Drugim riječima, već tada smo bili u mogućnosti promisliti kako svojstvima objektivna utjecati na dramaturgiju filma i njima bolje dočarati određena psihološka stanja likova. Kako se radi o filmu koji se bavi međusobnim odnosima emocionalno nestabilnih likova, složili smo se da bismo ih uporabom objektivna trebali donekle izolirati od okoline koja ih okružuje. Upravo iz tog razloga, često smo se koristili i maksimalnim otvorima blende. Tako bi neoštrinom nadalje podcrtali već spomenutu izoliranost i poglede gledatelja beskompromisno usmjeravali na ekspresije glumaca.

Imajući na umu već spomenutu ideju izolacije likova od okoline, tijekom samog snimanja oslanjali smo se pretežno na *uskokutne* objektivne, većih žarišnih duljina, te plitkih dubinskih oština. Što je veća žarišna duljina, to je uži vidni kut. Samim time, objekt djeluje bliže, a pozadina se komprimira. Najčešće korišteni objektivni za snimanje krupnih, blizih i polublizih kadrova tijekom rada na ovom filmu bili su COOKE S4 75mm i COOKE S4 100mm, maksimalnog otvora blende T2.8.

Nakon odluke da pri snimanju duge dijaloške scene u kojoj otac i sin prolaze šetnicom na putu prema Poljudu koristimo *steadicam* umjesto vožnje, bili smo zabrinuti zbog preferiranog korištenja uskokutnih objektivna na tako pokretnoj kameri. Drugim riječima, nesigurnost je nastupila pri samom odabiru objektivna. Naime, zbog neiskustva snimanja sa stabilizatorom ove vrste u dotadašnjem radu, pojavio se strah da ćemo za snimanje krupnih i bliskih planova glumaca u hodu trebati koristiti objektivne manjih žarišnih duljina kako bi slika

bila što mirnija. Stupili smo u kontakt s angažiranim *steadicam* operaterom Zoranom Vinčićem kako bismo doznali i njegovo mišljenje koje je ipak formirano iskustvom rada. Tehnički je bitno napomenuti da je model *steadicama* u pitanju bio Shadow 12/24V sa Steadicam G50X rukom. Suprotno našim brigama, Zoran nas je uvjerio da ne trebamo odustati od planiranog načina snimanja. Iako smo izgubili mogućnost korištenja 100mm objektiva, i dalje smo bili u stanju provesti ideju o korištenju uskokutnog objektiva bez narušavanja stabilnosti slike. Srećom, ionako smo imali u planu koristiti COOKE S4 75mm za spomenutu scenu. Kao što nam je Zoran objasnio, korištenje spomenutog objektiva nije uzrokovalo pretjeranu nestabilnost slike koja bi stilski odstupala od ostatka filma.

U strukturi scenarija, odnosno filma postoje jasno naznačeni trenuci koji su bitni za razumijevanje likova i njihovih motivacija. Neki od tih trenutaka su prelazak na krupni plan Boška za vrijeme razgovora s Lukom o djeci ili prelazak na dvoplan prilikom otvorenog suprostavljanja sina prema očevim nametnutim ambicijama. Redatelj je u pristupu takvim trenucima izrazio želju za promjenom planova, a ja sam predložila i povremenu zamjenu objektiva kao alternativu fizičkom približavanju kamerom prema glumcu. Razlog tome je naglašenija promjena u izgledu slike koja u tom slučaju nije uvjetovana isključivo izrezom subjekta u kadru. Na primjer, u dijaloškoj sceni na tribinama pokraj igrališta, Boško i Luka portretirani su COOKE S4 75mm objektivom maksimalnog otvora blende T2.8. To se mijenja u trenutku kada Boško izgovori rečenicu „Moj je na mene“, pritom aludirajući na to da je njegov sin Petar sličniji njemu nego majci. Trenutak je to u kojem otac na jedan način zavarava samog sebe više nego prijatelja. Kasnije saznajemo kako Petar ne dijeli očeve nogometne ambicije, dapače, nogomet ga nimalo ne zanima. Ipak, u trenutku dok pratimo razgovor očeva na tribinama, kao gledatelji još nismo u potpunosti svjesni razdora u odnosu između oca i sina. Na jedan način, gledatelji u tom trenutku nevino promatraju Boška koji ponosno, ali samozavaravajuće tvrdi kako je njegov sin nalik njemu, a ne majci. Taj kadar je snimljen objektivom COOKE S4 100mm, maksimalnog otvora blende T2.8. Na isti način snimljeni su i Lukini kadrovi koji slijede nakon toga. Takvim vizualnim tretmanom oba lika dodatno sam suzbila pozadinu i podcrtavala već prisutnu napetost koja neminovno vodi u neku vrstu sukoba između dvoje očeva.

Bitno je još jednom spomenuti i način korištenja otvora blende kao svojevrsnog dramaturškog sredstva. Na primjer, u posljednjoj sceni filma, prilikom Petrovog napuštanja automobila prebacujemo se na kadar unutrašnjeg zrcala u čijem se odrazu vide Boškove oči koje potreseno promatraju sina pri odlasku. U dogovoru s redateljem, taj kadar sam odlučila snimiti s maksimalnim otvorom blende. Iako mi je prvi nagon bio zatvoriti blendu kako bih barem donekle izoštrila pozadinu u kojoj sin šetnicom odlazi do majke i očuha koji se tada

prvi put pojavljuju u filmu, ipak sam odabrala drukčiju opciju. Odlučila sam se vizualno zadržati u unutrašnjosti automobila i samim tim, podcrtati unutrašnji sukob koji se očitava u očima oca koji promatra sina pri odlasku. Prvotna ideja je bila snimiti kadar u kojem je oštrina u potpunosti na majci i očuhu, dok se otac vidi u neoštrom foreplanu slike. U jednoj repetitiji se oštrina trebala prebaciti s njih na oca kao uobičajeni primjer uspostave odnosa izoštravanjem suprotstavljenih strana. Ipak, od obje ideje smo na kraju odustali kada smo shvatili da se cijela scena odvija iz fokalizacije oca koji se konačno slama pod navalom emocija. Iako bi prvotno zamišljeni pristup sceni bio klasičniji i na jedan način sigurniji, on bi odvlačio pozornost sa prijelomnog trenutka u filmu koji je izrazito važan za shvaćanje Boškovog karaktera. Naime, to je prvi i jedini put da spomenuti lik jasno pokazuje ranjivost od koje potječu frustracije koje je do tada nenamjerno iskaljivao na vlastitom djetetu. To nije trenutak u kojem isključivo publici to postaje jasno, već i samom glavnom liku. Zbog toga sam osjetila potrebu da se u tom trenutku vizualno zadržim na njemu. Uz prethodnu suglasnost redatelja, takvim rješenjem sam pokušala utjecati na atmosferu scene i stvoriti vizualno emocionalan trenutak koji smatram bitnim za razumijevanje glavnog lika, a samim tim, u konačnici i filma.



Slika 13: Kadar iz filma „Mali Libero“

Ono što me tokom cijelog perioda priprema zabrinjavalo bili su vremenski uvjeti i kako zadržati kontinuitet izgleda filmske slike tokom pet snimajućih dana u kojima se oslanjamo na Sunce kao izvor svjetla. Imali smo sreće, te nas je vrijeme zaista poslužilo. Po planiranom, u dispozicije smo stavili snimanje širih planova čim ranije ili kasnije u danu, dok smo bliže planove snimali dok je Sunce bilo visoko. Kod bližih planova smo koristili difuzne materijale na okvirima - 251 difuzu - kako bi omeškali svjetlo koje pada na lica protagonista, dok smo upotrebom negera kontrolirali kontrast. U nekim situacijama, kada bi osjetila da su pak sjene prejake, koristili bi reflektirajuće površine – stiropor 2x1m bijelo/srebro ili stiropor 1x1m bijelo/srebro kako bismo ih ublažili reflektiranjem svjetla.



Slika 14: Usporedba, fotografije postava svjetla sa snimanja, kadrovi iz filma „Mali Libero“

Specifična svjetlosna situacija u filmu dogodila se na sceni šetnice. Odlučili smo je snimati u dva bloka, no radnja se i dalje odvija u hodu. Kako je uzduž šetnice drvodred, tako se na pojedinim dijelovima izmjenjuju područja hlada te područja koje osvjetljava direktno Sunce. Ispitavši različite ideje kako pristupiti svjetlu u ovoj sceni, odlučila sam ručno „voziti“ *blendu* kako bih održala dobru ekspoziciju na svim dijelovima šetnice. Kada bi se glumci kretali po dijelovima šetnice obasjane Suncem, smanjivala sam otvor *blende*, dok bi ušetali u hlad drveća, povećavala sam otvor *blende*.



Slika 15: Usporedba, glavni likovi pod direktnim suncem, te u hladu drveća, kadrovi iz filma „Mali Libero“

U zadnjoj sceni odlučila sam se na korištenje rasvjetnog tijela ARRI M18. Naime, na lokaciju smo imali pristup od 11.30 sati, kada je već Sunce bilo visoko, te smo planirali snimanje do 19 sati, kada se sunce spušta. Po scenariju, ova se scena odvija kasnije popodne, dok je Sunce već niže. Kako su nam likovi cijelo vrijeme unutar auta, odlučila sam u početku pomoću rasvjete kreirati svjetlo koje će se spuštanjem Sunca kroz sate snimanja i dogoditi i ugođajem odgovarati dobu dana po scenariju. Na ovaj sam način održala svjetlosni kontinuitet unutar scene.





Slika 16: Fotografija sa snimanja - postav rasvjete; kadrovi iz filma „Mali Libero“

4.3. Pokreti kamere

Kada govorimo o pokretima kamere, pri planiranju i snimanju ovog filma odlučili smo se za snimanje sa stativa, s iznimkom od par vožnji kamere u pojedinim scenama, te scenom šetnice koja je u potpunosti snimljena sa *steadicama*. Odluka o snimanju sa stativa došla je prirodno, uz razgovore o kadriranju i vizualnom pristupu filmu općenito. S obzirom da je iz scenarija jasno da se radi o sporij obiteljskoj drami, kamera iz ruke bi dodavala suvišnu dinamiku koja ne bi bila u skladu s planiranim ritmom i atmosferom filma. Bilo kakva nepotrebna stilizacija te vrste u dramaturškom smislu više bi oduzela nego doprinijela dojmu cjeline. Imajući to na umu, pažljivo smo odredili trenutke u filmu koje smo htjeli suptilno naglasiti, gdje smo se odlučili na vožnje s tračnica.

Otvaranje filma tako započinje vožnjom kamere uz zgradu. Kao uvod u film, u postprodukciji su dodani razni grafiti i slogani specifični za Split i njegovu atmosferu. Kamera sporijim ritmom prelazi preko fasade i natpisa, te polako otkriva parkiralište i glavne likove kako izlaze iz auta.

U idućoj sceni koristimo *steadicam*. Takva je odluka donesena nakon obilaska lokacije s majstorom scene. Postavljene tračnice bismo u polutotalu prednjeg dvoplana oca i sina jako brzo otkrili u kadru. Kao logična zamjena ponudila nam se upotreba *steadicama*. Zamišljene bočne vožnje smo tada odbacili, smatrajući kako bi kombinacija *steadicama* i vožnje unutar iste scene potencijalno stilski odskakala. Kod redatelja je postojao strah da bi tako snimljena scena bila montažno neskladna i nespretna. Na dan snimanja šetnice, našli smo se u nepredviđenoj situaciji. Zbog nenajavljenih radova u toj ulici, mogli smo koristiti samo dio planirane duljine šetnice, što je rezultiralo osjetno sporijim hodom likova nego što bi stvarna životna situacija iziskivala. No, dispozicija i dozvola za snimanjem na lokaciji nam nisu omogućivali promjenu termina. Naime, snimanje smo namjerno dogovorili u nedjelju, imajući na umu kako se nalazimo uz dvije škole, te smo željeli izbjeći buku i eventualne gužve na šetnici. Kako zbog toga nismo mogli pristati na snimanje radnim danom, a povećanje broja snimajućih dana nije bilo produkcijski moguće, scenu smo bili prisiljeni snimiti u danim uvjetima.

Scena koja slijedi snimljena je u potpunosti sa stativa. Otac i sin u ovoj sceni staju na stepenicama prema Poljudu, te otac sjeda zapaliti cigaretu. U ovoj situaciji smatrali smo kako je suvišno uvoditi pokrete kamere kada su i sami likovi ovdje zastali. Fokus je na njihovom razgovoru. Bitno je napomenuti da sam tokom snimanja cijelog filma držala otkočenu glavu stativa kako bi mogla korigirati kompoziciju slike u slučaju neželjenih pomaka, no rijetko sam to morala koristiti.

Za iduću smo scenu znali da je želimo snimiti u jednom neprekinutom kadru. Trenutak je to kada otac i sin prilaze igralištu, te se otac obraća sinu zadnjim riječima podrške prije utakmice - ili barem tako on to doživljava. Ujedno, to je privremena točka rastanka sina i oca na njihovom zajedničkom putovanju, a i prvi put da sin naglim odlaskom pokazuje jasan otpor prema očevim riječima. Sporom, jedva primjetnom vožnjom unaprijed, prešli smo iz dvoplana oca i sina u bliski plan oca koji na trenutak promatra sina pri odlasku. Ogradom smo se poslužili kao simboličkom barijerom između oca i sina, smještajući jednog od njih na prazan dio lijevo od žice, a drugog iza nje. Vizualno, to jasno predstavlja unutrašnji sukob koji se odvija između njih te najavljuje ono što će se dogoditi na kraju filma – osamostaljenje dječaka od pretjerano ambicioznog roditelja.



Slika 17: Isječak iz filma „Mali Libero“

Scene na Poljudu započinju statično, smireno. Informacijskim kadrovima sa stativa smještamo lik Boška i Luke na tribinama, pokazujemo igralište u totalu, te uspostavljamo Petrov pogled prema ocu s terena.

Do pokreta kamere dolazi u trenutku kada Luka prilazi Bošku na tribinama. Laganom vožnjom podcrtavamo promjenu u fokalizaciji. Naime, do ovog smo trenutka pratili odnos Boška i sina, no sada počinjemo pratiti odnos Boška i poznanika – Luke. Pokretom kamere htjeli smo na neki način dinamizirati početak njihovog susreta, te uvesti malo napetosti - najavljujući tako i razvoj njihovog odnosa - sukob koji slijedi.



Slika 18: Fotografije sa snimanja filma „Mali Libero“, postavljanje i korištenje tračnica

Tokom utakmice, popratili smo igru, ali i kretanje trenera *švenkovima* sa stativa. Kako se dijalog između očeva odvijao, ostali smo na stativu, te njih snimili statično.

Do promjene u tom pristupu dolazi u trenu kada Boško glasno opomene Lukina sina s tribine. Luka mu to zamjeri, te podigne glas na njega. U tom trenutku uvodimo kadrove snimljene sa *slidera*. Preko ramena jednog roditelja snimamo lice drugog roditelja i obrnuto. Time dodatno naglašavamo sukob koji se događa između njih dvojice. U tom trenutku uvodimo i igru na terenu koju snimam s kamerom iz ruke, bez upotrebe stabilizatora, kako bi dobili na dinamici. U montaži su ovi kadrovi spojeni kako bi podcrtali simboliku prijenosa sukoba očeva na njihovu djecu.



Slika 19: Isječci iz filma „Mali Libero“

Pri čitanju rezultata – čija su djeca prošla kvalifikacijski trening – opet smo statični. Iako je situacija neizvjesna i čitamo napetost na licima roditelja, odlučili smo ih na neki način nepomičnom kamerom ograničiti. Naš je fokus na njihovim ekspresijama i zajedno iščekujemo razvoj situacije. U trenutku kada trener prozove i zadnje dijete, te shvatimo da je Lukin sin upao u momčad, a Boškov ne – odlučujemo se na vožnju unaprijed prema

Boškovom licu. Tempo ove vožnje ujedno je i najbrži u filmu. Željeli smo podcrtati osjećaj naleta emocija, svima nam poznat iz vlastitih života, koji je ponekad nalik šamaru. Dramaturški je to trenutak u kojem se Bošku ruši svijet i ovakav pokret kamere to dodatno naglašava.



Slika 20: Usporedba kadra sa početne i završne pozicije kamere, isječci iz filma „Mali Libero“

Iduća scena opet kreće sa stativa. Pravidno je to smirenje prije oluje. Pratimo dijalog oca i sina u parkiranom autu, smireno i fokusirano na njih. Pomaci kamere sa stativa jedva su vidljivi i služe zadržavanju željene kompozicije slike. Razgovor i sama situacija eskalira. Sin pokazuje jasan bunt prema ocu, te povisuje ton. Uskoro napušta auto kako bi otišao majci i očuhu – shvaćamo kako je Boško rastavljen. Boško ostaje sam u autu. Kraj smo filma zamislili i ostvarili sporom vožnjom unaprijed prema Bošku koji sjedi sam u autu. Duljina same vožnje izuzetno je bitna – glumačka je izvedba gradirana na način da otac konačno

shvaća što radi svom djetetu ovakvim pristupom, te smo htjeli da gledatelj prati ovu promjenu čim je dulje moguće kako bi izazvali stanje slično našem protagonistu. Možda nismo u ovakvoj situaciji u svojim životima, ali možemo se poistovjetiti barem na neki način.

5. Postprodukcija

Osobno, područje postprodukcije me fascinira. Smatram kako je proces obrade slike ravnopravan u svojoj kreativnosti i odgovornosti kao i predprodukcija te samo snimanje. Dosad sam radila postprodukciju svojih vježbi na Akademiji, te svih kratkih filmova na kojima sam bila direktorica fotografije. Također sam radila kao koloristica na filmu „*Dogovor*“ redatelja Filipa Lozića (Mohikanac produkcija). Radim u računalnom programu *DaVinci Resolve*, iako smatram da je preda mnom još dug put savladavanja i razumijevanja funkcija i mogućnosti unutar programa. Smatram kako obrada slike može poentirati ili pak umanjiti doživljaj filma. Voljela bih se više i detaljnije baviti ovim područjem u svojoj budućnosti.

Što se ovog filma konkretno tiče – još nisu isplaćena sredstva za postprodukciju, što znači da nisam bila u mogućnosti platiti termine u profesionalnom studiju te odraditi ovaj dio procesa uz profesionalnu osobu koja bolje poznaje program, čemu sam se radovala i vidjela to kao priliku za učenjem. Tako je trenutna verzija kolora u ovome filmu nastala samo u mojoj izvedbi, dio na Akademiji, dio na vlastitom računalu. Generalno sam zadovoljna rezultatima, iako sada uviđam neke stvari koje bih promijenila ili barem isprobala kako bi funkcionirale da sam drukčije postavila sklop.

Proces rada započela sam postavljanjem XML-a u *DaVinci* program te povezivanjem sa sirovim materijalima. Zatim sam prolazila scene, te sam od svake odabrala po jedan kadar koji bi koristila kao početnu točku obrade slike za tu scenu. Korigirala sam ekspoziciju, kontrast i boje na tom kadru te zatim ostale kadrove unutar scene podešavala prema referentom kadru. Za svaku promjenu koju sam radila, koristila sam *node-ove* kako bi lakše sistematizirala učinjene promjene i mogla efikasnije i suptilnije neke od njih izvesti. Obratila sam posebnu pozornost i na svjetlosni i koloristički kontinuitet između scena.

Napominjem, s odmakom vremena uviđam mnogo stvari koje bih probala drukčije izvesti, te stoga jedva čekam dovršiti film u profesionalnom studiju. Zasižno bih voljela isprobati topliju i kontrastniju verziju izgleda filmske slike. Trenutna je obrada stilski poprilično neutralna. Nema odstupanja u temperaturi boje svjetla, niti izmjena u zasićenosti, svjetlini i tonovima pojedinih boja. Zanima me što bih postigla kada bi tome drukčije pristupila. Napravila sam par skica smjera u kojem bi išla, no zaista ne znam bi li to funkcioniralo dok ne isprobam provući zamišljeni izgled kroz cijeli film te ne pogledam sve u cjelini. Osim pojačavanja kontrasta, pozabavila bih se smanjenjem zasićenosti zelene boje, kao i promjenom tona iste. Voljela bih dobiti topliju sliku, uz prigušene tonove zelene boje, kojima bih i smanjivala svjetlinu.



Slika 21: Usporedba trenutnog izgleda obrade slike te idejnih skica za završnu obradu izgleda slike kratkometražnog filma „Mali Libero“

Takav pristup slici išao bi uz moj subjektivan dojam atmosfere grada Splita u ljetnim mjesecima, kada mi se čini kao da Sunčevo svjetlo svojom toplinom preuzima grad i upija sve druge boje. Napominjem, subjektivan je to dojam i pokušaj opisa atmosfere bojom. Netko drugi bi mogao reći da mu Sunčevo svjetlo baš potencira i oživljava druge boje. Dojam je boja posve individualan, povezan uz naša emotivna stanja, sklonosti i iskustva, te je zbog svoje kompleksnosti predmet proučavanja znanstvene discipline – psihologije boja.

Po logici rada na principu „prvo zašto to radimo, a zatim kako“ nisam sigurna kako bi ovakva obrada slike rezonirala kod publike. Bi li stiliziranija slika previše privlačila pozornost na sebe, automatski odvrćući pozornost s radnje? Ili bi dodatno izdvojila likove od okolina u kojima se nalaze i tako ih još više istaknula?

Ako se ne bavimo dalje tim pitanjima, ostaje nam trenutna verzija obrade slike. Uočavam mjesta u filmu u kojima na snimanju, ali ni u postprodukciji nisam uspjela održati kontinuitet. Za primjer ću uzeti scenu s nogometnih tribina, konkretno krupne kadrove očeva - Boška i Luke.



Slika 22: Isječci iz kratkometražnog filma „Mali Libero“

Uviđam kako sam grešku počinila već na samom snimanju. Logikom da je Sunce sa stražnje strane likova, ova situacija nije dobro postavljena. Lukin kadar (desna slika) smo snimali u jutarnjim satima dok je Sunce zaista bilo njemu iza leđa te smo upotrebom stiropora reflektirali to svjetlo na njegovo lice kako bismo ga nadosvjtlili. Boškov kadar (lijeva slika) snimali smo kasnije, u popodnevnim satima dok je Sunce bilo nisko i s njegove prednje strane. Kako bih probala postići skladan izgled koristila sam njemu iza leđa ogledalo kako bih reflektirala Sunce i dobila kontrast nalik onoj prisutnoj u Lukinom kadru. Nisam dobro izvela postav te je tako Boškov krupni plan puno svjetliji, bez sjena. Takav spoj kadrova ne slijedi logiku svjetla. U koloru bih probala koristiti masku na Boškovom licu kako bi čim više ujednačila ovu situaciju. Isto tako, morala bih uskladiti zelenu boju borova u pozadini, pošto su ovdje vidno različite.

Generalno, zbog situacije sa sredstvima, ali i pandemije, film trenutno stoji u ovoj verziji. Čeka završnu obradu slike i zvuka, te zatim započinje festivalski život. Zanimljivo je da smo se morali odreći svima nam mnogo dražeg i zvučnijeg imena filma. Planirani naslov bio je „Mali Messi“, no produkcija nije uspjela u pregovorima oko korištenja imena slavnog nogometaša. Tako se film sada zove „Mali libero“ zbog pozicije na kojoj Petar igra.

6. Zaključak

Rad na ovome filmu donio je nova iskustva i spoznaje. Izuzetno sam zahvalna što sam dobila priliku raditi na njemu, te smatram da smo kao ekipa ostvarili jedan veliki korak u vlastitom pristupu pričanja priča filmskim sredstvima. Prva je ovo i suradnja sa profesionalnom produkcijom - najveći budžet do toga trena, te svojevrsan uvid u svijet koji nas čeka.

Sretna sam što sam bila uključena u proces od samih začetaka. Od ranih čitanja prve, druge i tako redom ruke do završne verzije scenarija, mogla sam stvarati sve veći i bolji dojam ove priče. Pregledom lokacija, te upoznavanjem glumaca za vrijeme audicija i na ranim glumačkim probama mogla sam bolje osjetiti kako priča oživljava te dati kompetentnije ideje kako bi vizualno pristupila snimanju. Neke od tih ideja su zaživjele, neke su u procesu otpale. Bi li film bio znatno bolji ili lošiji u slučaju da su ostale, ne možemo znati, i tu je – po meni - ljepota našeg posla. Biti direktor fotografije na filmu znači oslušivati, osjećati, predlagati, prilagođavati se, imajući na umu kako je sve što radimo dio veće priče. Nekad smo prisiljeni odustati od ideja i to zna biti teško, no te ideje su i dalje tu, i možda zažive u drugoj priči.

Doza samokritičnosti uvijek postoji. Pretpostavljam da s iskustvom ona postaje sve manja, ali nisam još vodila razgovor s nekim kolegom ili kolegicom koji se nakon završetka projekta ne pita što je možda mogao ili mogla drukčije učiniti. Kod mene je taj osjećaj još poprilično prisutan, pa tako i sada kada gledam film ostaje mi dosta propitkivanja i kritika vlastitog rada. Taj osjećaj uspijevam kontrolirati imajući na umu da smo u procesu kako osobnog, tako i profesionalnog rasta, te kako to u životu ide – ne možemo sve uvijek i u potpunosti kontrolirati, ali zato iz tog gubitka kontrole možemo povući važne lekcije za budući rad.

Smatram kako je suradnja redatelja i mene na ovom projektu bila kreativna, precizna i kvalitetna. Međuljudski odnosi koji su se potvrdili ili stvorili na ovom setu također su neprocjenjivo ulaganje u buduće suradnje i izuzetno sam zahvalna na kolegama koji su dali sve od sebe na snimanju. Međusobno smo se poticali na kreativan i savjestan rad koji je rezultirao ovim kratkim filmom koji možda ima mana, ali je najbolje od nas dosad. Veselim se budućim suradnjama i spoznajama.



Slika 23: Ekipa filma „Mali Libero“

7. Literatura

1. Midžić, Enes: Govor oko kamere, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2006.
2. Midžić, Enes: O slici pokretnih slika: kadar i stanja kamere, Areagrafika, Zagreb, 2004.
3. Peterlić, Ante, Osnove teorije filma, Akademija dramske umjetnosti, 2018.
4. American Society Of Cinematographers: American Cinematographer Manual, The Asc Press, Hollywood, 2001.
4. Itten, Johannes: The Art of Color, Wiley, 1997.

Izvori s mrežnih stranica:

5. Citat Rogera Deakinsa: <https://www.indiewire.com/2001/10/interview-shooting-coens-d-p-roger-deakins-and-the-man-who-wasnt-there-80697/>