Snimatelj na niskobudžetnim i filmovima ADU produkcije, osobno iskustvo

Barbir, Rino

Master's thesis / Diplomski rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:185801

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art



Sadržaj

1. Uvod ……...…… 2
2. Primjer filma s budžetom, “Ljubav u doba novogradnje” ……..…… 3
2.1 Pretprodukcija filma i suradnja s redateljem ……..…… 3
2.2 Izbor kamere i optike ……..…… 9
2.3 Rasvjeta ……..……..…… 11
2.4 Lokacije i snimateljski pristup ……..… 14
2.4.1. Pothodnik ……...…… 14
2.4.2. Izabelin stan ……....… 15
2.4.3. Riva …… 17
3. Primjer filma bez budžeta, “Med i mliko” ……...…… 19
3.1 Pretprodukcija filma i snimanje ……...…… 19
3.2 Izbor lokacija i snimateljski pristup ……..…… 22
4. Usporedba “Arri Alexa” i “Blackmagic 4K production” kamere ……...…… 25
5. Usporedba snimanja niskobudžetnog filma i filma ADU produkcije – zaključak ….. 26
6. Literatura ……..…… 31
7. Sažetak / Summary ……..…… 32

1. Uvod

Tema mog diplomskog rada je osobno iskustvo rada na niskobudžetnom i filmu s budžetom, konkretno ću se osvrnuti na dva filma koja sam snimio. To su "Med i mliko" Marka Jukića i "Ljubav u doba novogradnje" Igora Jelinovića. Za primjer sam odabrao upravo dva filma koja su u svojim produkcijskim uvjetima najrazličitiji. "Ljubav u doba novogradnje" je financiran sporazumom ADU-a i HAVC-a, i za moje dosadašnje iskustvo snimljen u dobrim uvjetima, dok je "Med i mliko" snimljen u skromnijim uvjetima, ali uz mnogo entuzijazma ekipe koja je na njemu radila. U daljnjem tekstu osvrnut ću se na pretprodukciju, snimanje, probleme prilikom snimanja, tehničku opremu korištenu na filmovima i slično.

2. Primjer filma s budžetom, “Ljubav u doba novogradnje”

2.1 Pretprodukcija filma i suradnja s redateljem

“Ljubav u doba novogradnje” je treći film koji sam snimao s Igorom Jelinovićem, to je njegov režijski, a moj snimateljski diplomski film. Do sada smo snimali niskobudžetne filmove, pri tom mislim na budžet nizak tek toliko da pokrije troškove prijevoza ekipe i hranu tijekom snimanja. Ovo je bio prvi put da smo mogli izdvojiti novac za najam kamere, objektiva, scenske tehnike i ostalih potrepština za realizaciju filma. Ipak, dugo vremena nismo znali o kolikoj svoti se radi, te smo bili spremni snimati film i u uvjetima na kakve smo dosad navikli. Ideje koje smo imali odnosile su se uglavnom na varijantu budžetiranih uvjeta, ali bili smo spremni i na ovu nešto skromniju.

Glavni lik u filmu je Miro (26), usamljeni, društveno neprilagođeni mladić koji živi s mamom, ide u teretanu, gleda pornografiju, vozi se autobusom po gradu i promatra ljude. U jednom od svojih pohoda primijeti Izabelu (19), koja postane predmet njegovih fantazija, pa je Miro stane pratiti po gradu u raznim situacijama. Ne znajući kako joj prići, njegovi jedini prijatelji Tomo (26) i Ante (27), koji se uglavnom izruguju na njegov račun, predlože mu inscenaciju napada na Izabelu u kojoj bi je Miro spasio od njih dvojice. U mračnom pothodniku Tomo i Ante napadnu Izabelu, a Miro je spasi te njih dvoje dogovore spoj. Izabela ima velika očekivanja od spoja te idealizira Mira, ali kada se nađu polako počinje uviđati kako je Miro sve suprotno od onoga što je ona zamišljala. Na spoju se nižu neuspjeli Mirovi pokušaji da joj se dopadne, sve dok Izabeli ne dosadi i priopći mu da odlazi kući. Miro u napadu skrušenosti Izabeli priznaje inscenaciju napada, a ona mu, uvidjevši da je on unatoč svim blamažama i društvenim neprilagođenostima dobra i iskrena osoba koja će uvijek biti tu za nju, odluči mu dati još jednu šansu. Film je po vokaciji romantična komedija s autentičnim splitskim likovima i lokalnim mentalitetom, a slatko-gorki okus koji se kroz film provlači dovodi gledatelja u sumnju gdje prestaje zbilja, a počinju fantazije.

Kad sam prvi put pročitao scenarij za film i razgovarao s Igorom, prva ideja koju mi je predložio za vizual filma bila je korištenje *tele objektiva*[1] i *mekocrtač (vajhcajhner) filtera*[2].

"U godinama pred drugi svjetski rat, pa i kasnije, bilo je nezamislivo snimanje blizog plana bez mekocrtača, pogotovo ako se radilo o ženskoj zvijezdi. Pa i dalji planovi su se snimali mekocrtačem, ali srazmjerno slabije gradacije, jer se smatralo da mekocrtač daje slici *ono umjetničko*, što joj eventualno nedostaje. Stvarni razlog ovako forsirane upotrebe mekocrtača ležao je zapravo u nesavršenosti ondašnjih negativskih emulzija, loše senzibiliziranih na boje i sklonih reproduciranju prekomjernog kontrasta. Kasnijim usavršavanjem emulzija, otpali su barem ti razlozi i mekocrtač je na neko vrijeme gotovo sasvim pao u zaborav."[3]

U današnje vrijeme uporaba mekocrtača svakako nije rijetka pojava. Sve češće snimatelji zasićeni preoštrom slikom savršenih objektiva kakvi su danas na tržištu, posežu za mekocrtačem, kako bi obogatili izgled slike i dali joj poseban ugođaj. Kod naše odluke da koristimo mekocrtač, osim što nismo željeli savršeno oštru sliku, htjeli smo postići efekt glorificiranja glavnih likova, Mira koji je u Izabelinim očima njen spasitelj, i Izabele u koju je on zaljubljen. Kako je redateljeva vizija bila poigravati se iluzijom same priče, iz perspektive glavnog lika, ali opet bez doslovnosti, mekocrtač nam je poslužio za suptilno stvaranje snolikog dojma.

---

[1] *Tele objektiv* – (grč. tele – daleko + lat. objicere – izložiti, izvrći). Uskokutni objektiv. Objektiv žarišne duljine koja je u načelu dvostruko veća od dijagonale formata (okvira) na koji se snima. Vidni kut teleobjektiva kreće se od oko 30 stupnjeva na manje. (Midžić, *Govor oko kamere*, Zagreb, 2006)

[2] 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 "filtar" 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 na taj način 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 sničnih masnoća, također je optički dodatak sa znatnim stupnjem mekocrtanja. (Midžić, *Govor oko kamere*, Zagreb, 2006)

[3] Tanhofer, *Filmska fotografija*, Zagreb, 1981, str. 155



Slika 1. Učinak mekocrtač filtera (film "Ljubav u doba novogradnje")

Film započinje sekvencom subjektivnih kadrova glavnog lika. Prvotna zamisao je bila da te kadrove snimam užim objektiva sa stativa opuštenih frikcija kako bi gledatelji dobili osjećaj voajerizma i distance glavnog lika od djevojke koju promatra. Činilo mi se da bi takav način snimanja dobro pristajao uz karakter glavnog lika, a stilski bi pratio i ostatak filma. Ipak, javila se potreba za subjektivnim kadrovima tijekom filma kad su dvoje glavnih likova prikazani zajedno u kadru, razmaknuti svega jedan metar jedno od drugoga. Iz tog razloga odlučio sam koristiti nešto šire objektive. Slažući plan snimanja zaključili smo kako vremenski ne bismo stigli snimiti sve scene filma i subjektivne kadrove u periodu najma opreme koju smo koristili, pa smo ih odlučili snimati nakon snimanja filma.

Glavna scena u filmu je Mirov i Izabelin spoj. Scena je od početka bila zamišljena u samome centru Splita, a kadrovi kao duge šetnje dvoje glumaca i kamera koja ih prati na faru. Kako bismo izolirali glavne aktere iz mase, a opet obogatili sliku gužvom prolaznika, teleobjektiv je bio dobar izbor. Ovu odluku sam primijenio na gotovo sve kadrove snimljene u filmu, osim subjektivnih, pa je to na neki način odredilo *look*[4] filma. Snimanjem s užim objektivom slika je dobila poseban ugođaj, perspektiva je bila naglašeno plošna i taj je efekt stvarao dojam "gužve" u kadru, dok je naglasak ostao na likovima koji su uvijek bili u fokusu. Uže objektive koristio sam i u širim planovima kako bih zadržao osjećaj zbijene perspektive, dok su mi prednji planovi, često prolaznici ispred kamere, izgledali kao mrlje.

Snimanje na eksterijerima poput splitske Rive prepune turista izazvalo je nesigurnost oko kontrole situacije, što zbog slučajnih prolaznika koji bi mogli gledati direktno u kameru, što zbog vremenskih neprilika koje nas mogu zadesiti. Kako dugo vremena nismo bili sigurni oko financijskih uvjeta i hoćemo li moći dobiti *far*[5], bilo je govora da te scene snimamo sa *steadycamom*[6]. Od početka sam bio protiv toga jer snimanje sa steadycama nije zamjena za

[4] Film look (engl. filmski izgled). Slika snimana elektroničkom tehnologijom, koja se snimanjem i obradom nastoji približiti filmskoj slici. (Midžić, *Govor oko kamere*, Zagreb, 2006)

[5] Far (njem. Fahrt – vožnja). 1. Specijalizirane tračnice filmske scenske tehnike koje se koriste za filmska vozna postolja. 2. Tračnice i vozno postolje kojima se izvodi vožnja kamere. 3. Vožnja kao vrsta kretanja kamere. (Midžić, *Govor oko kamere*, Zagreb 2006)

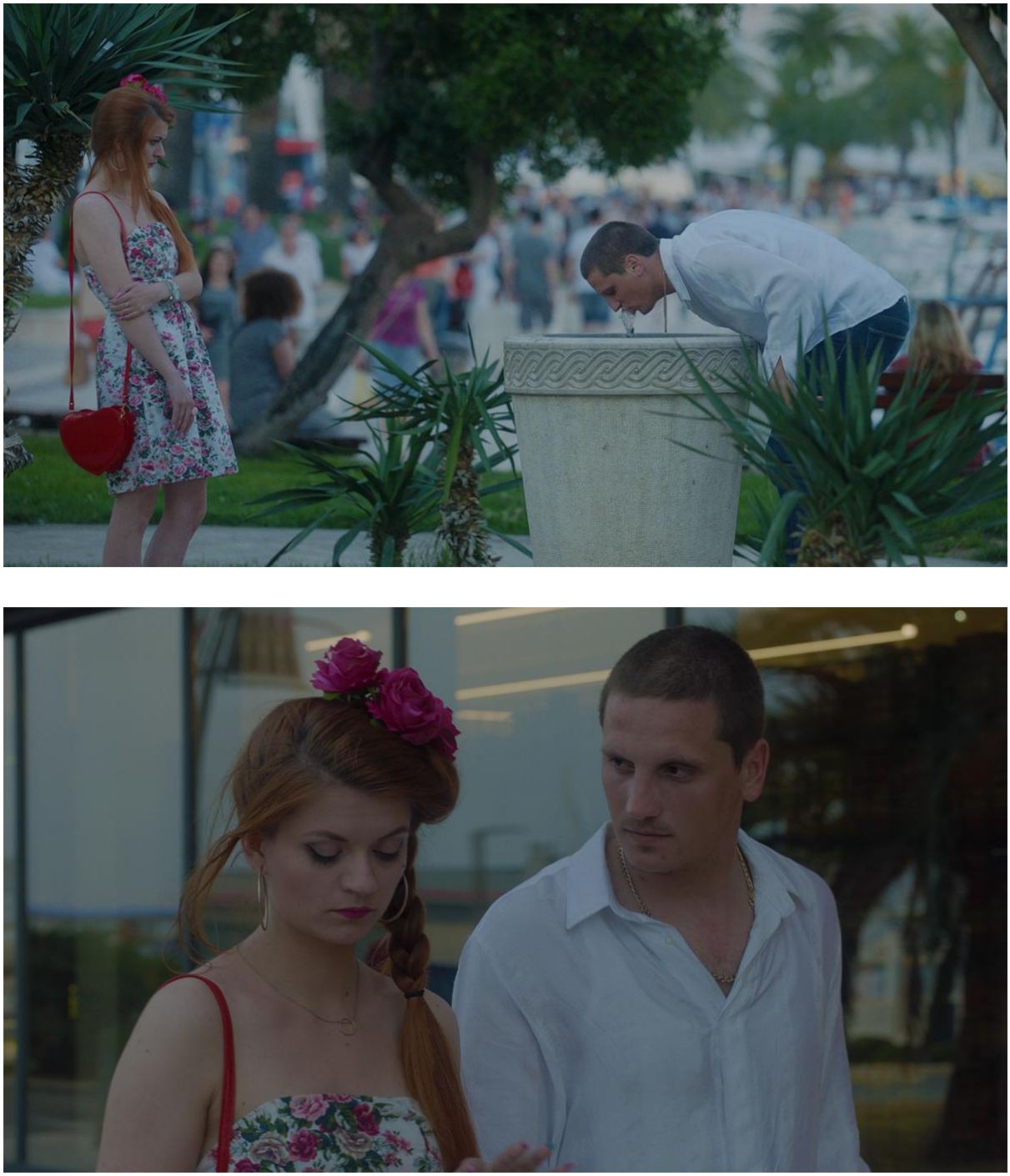
[6] Steadycam (engl. steady – čvrst, nepomičan, oslonjiv, jednakomjeran + engl. camera). Steadycam je trgovačko ime sustava za stabilizaciju kamere i snimanje kamerom iz ruke koje je ovješeno o tijelo snimatelja. Taj sustav proizvodi tvrtka Cinema Products od 1975., a prema patentu i konstrukciji Garretta Browna. Danas ga proizvodi tvrtka Tiffen. Steadycam je usavršavan u nizu inačica i postao je sinonim za sve sustave stabilizacijskih postolja

far zato što slika snimana užim objektivom sa *steadycama* nikad nije dovoljno mirna kao ona snimana s fara. Far proizvođača "Panther", u vlasništvu Jadran filma koji smo dobili na korištenje, definitivno je prošao svoje najbolje dane, pa se nešto više vremena trošilo na njegovu postavku i ugađanje svih tračnica da kamera što bolje klizi. Korištenje fara na splitskoj Rivi ispunilo je zadatak koji smo si redatelj i ja postavili.

Drugo pitanje je bilo doba dana kada takve scene treba snimati, prva ideja je bila da se scene snimaju po noći. Kako se radilo o kontinuiranom pokretu kamere dugačkom nekih tridesetak metara, znao sam da produkcijski uvjeti neće dopustiti rasvjetljavanje tako dugačke dionice. Predložio sam Igoru da scenu snimamo u sumrak kako bismo svjetlosno dobili predvečernji ugođaj što je i dalje logično rješenje za dvoje ljudi koji izlaze prvi put na spoj. Problem snimanja u sumrak je ograničen vremenski period koji takvi svjetlosni uvjeti nude, radi se o doslovno sat vremena koliko takva svjetlosna situacija traje. Scena je sadržavala dva kadra hodanja koja treba snimiti s fara, i nekoliko statičnih kadrova, tako je i došlo do odluke da to snimamo tri dana u isti sat.

---

za snimanje kamerom iz ruke. Njihovom uporabom neželjene vibracije slike i nesigurnosti kadriranja, koje nastaju snimateljevim kretanjem, eliminirane su ili svedene na minimum, a prethodno ugođenu kameru održavaju u vodoravnom izravnavanju. (Midžić, *Govor oko kamere*, Zagreb 2006)



Slika 2. Kadrovi snimljeni u sumrak (film "Ljubav u doba novogradnje")

2.2 Izbor kamere i optike

Kako smo odlučili raditi na užim objektivima, planirali smo kadrove u kojima se glumci s velike udaljenosti približavaju kameri i slično. Znao sam da film neću moći snimiti s fotografskim objektivima s kakvima uglavnom snimamo filmove zbog financijskih ograničenja, pa sam od produkcije tražio nabavu filmskih objektiva. Druga stvar na kojoj sam od početka inzistirao je profesionalni *šarfer*[7] na kojeg se mogu osloniti, taj posao odlično je obavio Tonći Gaćina. Nakon nekoliko poziva i raspitivanja o objektivima i kamerama, doznao sam kako Interfilm posjeduje "Alura 45-250mm zoom" objektiv, koji bi pokrio cijeli spektar žarišnih duljina koje su mi trebale za kadrove ovog filma. Kako se bližio početak rada, a i budžet je bio poznat, produkcijski uvjeti su dozvoljavali najam Interfilmove "Arri alexa" kamere i "Alura zoom" objektiva. Alexa je digitalna kamera, s velikim dinamičkim rasponom, jako popularna u današnjoj filmskoj produkciji. Pri osjetljivosti od 800 ASA dinamički raspon kreće se od 7 blendi podekspozicije i 7 blendi nadekspozicije, što je bilo više nego dovoljno za svjetlosne uvjete ovog snimanja.

Nakon nekoliko testova mekocrtač filtera, odlučili smo koristiti "Glimmerglass" filter. To je blagi mekocrtač koji raspršuje točkaste izvore svjetla, te dodatno smanjuje opći kontrast cijele slike i čini je "mekšom". U filmu smo htjeli glavnu glumicu prikazati što je moguće ljepšom, znao sam da će korištenje tog filtera pomoći u tom naumu. Filter je proizvođača "Tiffen" koji nudi razne gustoće, nakon nekoliko testnih snimaka odlučio sam se za gustoću 1.

Kako bih dobio manju dubinsku oštrinu, blendu sam nastojao držati na otvorima od f2,8 do f4. Cijeli film snimao sam na osjetljivosti od ISO[8] 800, *ND filteri*[9] su bili neophodni za

---

[7] Šarfer (njem. Scharfer – oštrač). Prvi asistent kamere koji ugađa oštrinu objektiva prema udaljenosti kamere od prizora (likova). (Midžić, *Govor oko kamere,* Zagreb, 2006)

[8] ISO (krat.; engl. International Organization for Standardization). 2. Broj koji označava osjetljivost filma. S dvostruko većim brojem osjetljivosti filma dvostruko je veća (6,12,25,50,100,200 itd.), a to je razlika od jednog f-broja. ISO-jedinice osjetljivosti identične su ASA i EI-brojevima. Kada se navode dva broja osjetljivosti, u sustavu ISO podrazumijevaju se brojevi ASA i DIN (ISO=ASA/DIN; ISO 100/21, ISO 200/23, ISO 400/27…). (Midžić, *Govor oko kamere,* Zagreb 2006)

dnevne scene. Kako sam ponekad koristio kombinaciju ND filtera ukupnog zbroja 1,5, na kameri smo koristili kompendij s tri stadija za filtere; jedan stadij je uvijek služio za mekocrtač filter, dok su druga dva bila za ND filtere.

Važno je napomenuti da se na početku, a i kasnije tijekom filma u nešto manjem broju, pojavljuju subjektivni kadrovi glavnog lika. Kako su subjektivni kadrovi od početka bili zamišljeni kao stilski odmaknuti od ostalih kadrova u filmu, mogli smo si dozvoliti da ih snimamo drugom kamerom koja će nam uvijek biti dostupna, a to je "Blackmagic 4K production kamera" koju i sam posjedujem. Nije bilo upitno hoće li se dvije slike poklapati, jer što veća razlika između subjektivnih i ostalih kadrova bila je poželjna. Subjektivne kadrove odlučili smo snimati sa širim i srednjim objektivima, ovisno o udaljenosti subjekta koji snimamo. Kako bismo donekle zadržali vizualni kontinuitet, te dodatno degradirali savršenu sliku "Blackmagic" kamere, odlučili smo koristiti jeftini mekocrtač filter proizvođača "cokin", radi se o mrežastom filteru koji smo umetali u kompendij. Bilo je i pokušaja da koristimo vazelin na navojnim filterima na objektivima, ali zbog brzine rada ovo se činilo kao bolje rješenje, a ponekad vazelin zna imati prejak efekt, a toliko hrabri ipak nismo bili.



Slika 3. Subjektivni kadar (film "Ljubav u doba novogradnje")

[9] ND filtri (krat.; engl. Neutral density – neutralna gustoća) ND-filtri, filtri neutralnog denziteta, namijenjeni su korekcijama ekspozicije smanjenjem jakosti propusnog svjetla. Oni jednoliko djeluju na cijelom području svjetla i nemaju utjecaja na spektralni sastav u vidljivom dijelu spektra, nego samo na jakost svjetla. Koloidni ugljik, raspršen u želatinskom sloju, regulira odnos jakosti upadnog i propuštenog svjetla. ND-filtri označeni su svojom gustoćom, odnosno stupnjevima neutralnog denziteta. Za svaki ND 0,1 stupanj ekspozicija se korigira za ⅓ f. Rabe se na kameri, na rasvjetnim tijelima i pred većim izvorima svjetla (prozori i sl.) (Midžić, *Govor oko kamere*, Zagreb 2006)

2.3 Rasvjeta

Prilikom snimanja u interijerima rasvjetu sam uglavnom postavljao na terasu stana, nasuprot i bočno od smjera kamere. Konkretno, u stanu Izabele i njene majke, koristio sam *HMI*[10] reflektor snage 1,2 kW i *tungsten*[11] reflektor *PAR*[12] snage 800 W. HMI reflektor punio je prostor svjetlom, dok mi je PAR reflektor koji inače daje prilično uzak snop oštrog svjetla, koristio za naglašavanje sunčevih zraka koje upadaju u prostor i padaju po obojenim staklenim površinama i čine dijelove slike jako svijetlim čiji će se tonovi pomoću mekocrtača dodatno raspršiti po ostatku slike, smanjiti opći kontrast i učiniti je mekanom. Reflektore sam uvijek stavljao nasuprot kameri kako bi kontrast bio veći, a svjetlo izdvajalo glumce iz pozadine radeći konture na njihovima glavama i tijelima. Prednjeg svjetla sam uglavnom koristio jako malo, tek nešto dnevnog svjetla puštao bih kroz prozore koje sam kontrolirao *negerima*[13] ili svjetla reflektiranog stiroporima prema licima glumaca.

---

[10] HMI (krat.; H – Hg, hydragyrum, živa + M – njem. Mittellang, srednje dugi luk + I – iodides, jodni). HMI je kratica metal-halogene rasvjete sa sjetlosnim lukom u živinim parama, koje su pomiješane s halogenidima i plemenitim plinovima. Temperatura boje svjetla iznosi 6.000 K. HMI je zaštićeno ime tvrtke Osram GMBH, Munchen, a poznate su i pod imenom britearc i DAYMAX. Svjetiljke ne rade prema načelu žarne niti, a temperatura boje slična je zračenju crnog tijela. Spektar svjetla multilinearan je i doima se kontinuirano. Proizvodni program od 200 W, 575 W, 1.200 W, 2.500 W, 4.000 W, 6.000 W, 12.000 W i 16.000 W djelatne snage, korisnosti svjetlosnog izvora od 80 – 105 Lm/W, napajan je izmjeničnom strujom radnog napona 220 – 240 V, a trofaznom strujom od 380 V za svjetiljke od 4.000 W i više. Svjetiljke se stavljaju u pogon putem visokonaponskog startnog uređaja za paljenje. Za puni svjetlosni tok i optimalnu temperaturu boje (5600 +/- 400 K) treba oko tri minute. Svjetiljka srednjeg vijeka trajanja od 700 sati 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. (Midžić, *Govor oko kamere,* Zagreb 2006)

[11] Tungsten (engl.) 2. Oznaka za žarulje temperature boje 3.200 K. (Midžić, *Govor oko kamere,* Zagreb 2006)

[12] PAR (krat.; engl. Parabolic aluminized reflector) Vrste kvarc - halogenih svjetiljki s visokoreflektivnim konkavnim paraboličnim reflektorom s aluminiziranom površinom te prizmatičkim lećama. Parabolični reflektor omogućava snop paralelnog svjetla, a tip leća određuje širinu snopa. Četiri su tipa svjetiljki: vrlo uska snopa, uskoga snopa, srednjega snopa te širokoga snopa. Te su svjetiljke temperature boje 3.200 K, a postoje i one s dihidričkim filtrom te temperaturom boje od oko 5.000 K. Poznate su pod trgovačkim imenima PAR 64 i PAR 36. Obično su smještene u duguljasta metalna kućišta, ali primjenjuju se i na rasvjetnim tijelima Mini brut i Maxi brut. (Midžić; Govor oko kamere; Zagreb 2006)

[13] 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) (Midžić, *Govor oko kamere,* Zagreb, 2006)



Slika 4. Primjer postavke svjetla u interijeru (film "Ljubav u doba novogradnje")

Za scene eksterijera sam uglavnom koristio *rame*[14] dimenzija 2x2 metra na koje sam kačio bijele ili srebrne površine, negere i svile različitih gustoća kako bih reflektirao ili omekšao sunčevo svjetlo, ili ga što je moguće više uklonio s nekih dijelova slike.

Kad sam snimao scene u periodu kad je Sunce već zašlo iza horizonta, a takve su uglavnom snimane s fara vožnjama dugačkim tridesetak metara, od rasvjete nisam koristio apsolutno ništa jer su takvi uvjeti kasnog popodnevnog difuznog svjetla bili zadovoljavajući za izgled slike kakav želim. Najveći problem s takvim kadrovima bio je ograničeni period snimanja, iz tog razloga na lokacijama smo se nalazili minimalno tri sata prije samog snimanja. Veliku ulogu igrale su i tehničke probe koje smo radili barem sat vremena prije snimanja, kako bismo usavršili pokret kamere i putanje kojima se glumci trebaju kretati. Kako je svjetlosni period za snimanje takvih scena trajao otprilike sat vremena, a blenda u tom periodu opada iz minute u minutu, svjetlo sam mjerio svjetlomjerom kako bih zadržao isti ili sličan ekspozicijski nivo iz kadra u kadar. Znao sam da u montaži primjerice, neće biti moguće spajati kadrove snimljene u 19:00 sati s onima snimljenima primjerice 45 minuta nakon toga.

[14] Rama (žarg.; njem. Rahmen – okvir) 1. Okvir, okvir slike. 2. Montžni okvir scenske tehnike veličine 3x4 m za postav zaslona sa svilom, tilom ili glotom. (Midžić, *Govor oko kamere*, Zagreb, 2006)

Stoga smo svaki kadar snimili u što je više moguće ponavljanja kako bismo u montaži ostavili veći izbor povezivanja istih.

U zadnjoj sceni filma, koja se događa po noći, gdje glumci uglavnom sjede na jednoj klupi na Rivi, koristio sam *Kinoflo*[15] reflektore. Kako smo odlučili snimiti cijelu scenu u blizom planu, a tijekom scene se glumci premjeste s jedne na drugu klupu udaljenu nekoliko metara, morao sam rasvijetliti dvije pozicije na kojima će glumci biti. Reflektore sam montirao glumcima iznad glava simulirajući tako uličnu rasvjetu. Svjetlo koje je direktno padalo na glave glumaca omogućilo mi je visoke tonove na njihovoj kosi, koji su se ponovno uz pomoć mekocrtač filtera raspršili po ostatku slike, a bijeli pločnik i klupa, te bijela košulja koju je glavni glumac nosio u toj sceni, pomogli su da se to svjetlo dodatno reflektira na lica glumaca. Kada sam snimao krupne kadrove glumaca ustalih s klupe, koristio sam isti smjer glavnoga svjetla, tek nešto svjetla sam dodatno reflektirao bijelim stiroporima kako bih nadosvijetlio sjene na njihovim licima.



Slika 5. Primjer postavke svjetla u noćnoj sceni (film "Ljubav u doba novogradnje")

[15] Kinoflo – (Kino Flo, trgovačko ime) 1. Suvremena filmska flouroscentna rasvjeta, poznata je pod imenom kino flo, visoke je frekvencije i suodnosne temperature boje od 2.900 K, 3.200 K i 5.500 K. Visokofrekventni izboj osigurava sliku bez titranja svjetla, koje je moguće u slučaju standardne flouroscentne rasvjete. Cijevi se proizvode u duljinama od 4 inča do 8 stopa (10 cm do 24 cm). Svjetiljke se tek zanemarivo zagrijavaju za vrijeme rada, što ih čini pogodnim za uporabu u interijeru, ali i na mjestima koja su za klasičnu rasvjetu nedostupna zbog zagrijavanja i glomaznosti. Jedna je od prednosti te rasvjete regulacija i smanjenje razine svjetla. 2. Generički naziv za filmsku flourescentnu rasvjetu (Midžić, *Govor oko kamere*, Zagreb, 2006)

2.4 Lokacije i snimateljski pristup

2.4.1. Pothodnik

Nakon sekvence subjektivnih Mirovih kadrova koji služe kao uvod u film, prva scena odigrava se u pothodniku i tada prvi put susrećemo lik Mira. Cijelu scenu vizualno sam želio prikazati što je moguće strašnijom, ali s mjerom budući da se radi o komediji i situaciji koja zapravo i nije toliko opasna koliko je inscenirani napad na Izabelu. Odlučio sam snimati po danu, u vrijeme kad je Sunce visoko na horizontu kako bih dobio što jače svjetlo na stepenicama pothodnika, dok je sami interijer pothodnika dovoljno mračan, pa u *total*[16] kadru pomaže zadržati željeni kontrast. U total kadru likovi ulaze preko stepenica, iz svjetla u potpuni mrak, izgledajući kao siluete. Krupne planove snimao sam koristeći negere i bijele plohe stiropora uz pomoć kojih sam oduzimao prednje svjetlo, a reflektirao ga bočno na lica glumaca kako bih pojačao kontrast između lijeve i desne strane lica. U odnosu glavnih likova, Mira sam pozicionirao tako da iza njega bude što svjetlija pozadina, a Izabelinu pozadinu ciljajući što veći mrak, naglašavajući tako njezinu poziciju žrtve, a njegovu kao spasitelja.



Slika 6. Kadrovi scene pothodnika (film "Ljubav u doba novogradnje")

[16] Total (lat. totus - cijeli). Najširi plan kadra – filmske slike, široko zahvaćen prostor u kojem je ljudska figura toliko mala da se lik ne prepoznaje. I ta je prostorna veličina relativna, nije suodnosna s veličinom ljudskog lika. Total u eksterijeru bitno se veličinom razlikuje od totala prostorije odnosno zatvorenog prostora. (Midžić, *Govor oko kamere*, Zagreb, 2006)

2.4.2. Izabelin stan

Prilikom traženja snimajućih stanova u Splitu, oslanjali smo se na stanove poznanika u kojima bismo eventualno mogli snimati, a da za to ne nudimo novčanu naknadu. Nakon tek nekoliko stanova koje smo pregledali prilikom traženja lokacija, odlučili smo se za stan naše izvršne producentice Sunčice Fradelić. Scena koja se odvija u tom stanu prikazuje Izabelu i njenu majku u dvjema odvojenim prostorijama u jednom kontinuiranom kadru. Raspored prostorija u ovome stanu upravo je to omogućavao, uz neke scenografske zahvate pokušao sam sjediniti dvije prostorije, a orijentacija prozora i terase u odnosu na postavu kamere savršeno je odgovarala onome čemu sam težio. Za prvi kadar te scene kamera je postavljena u hodniku i gleda kroz vrata kuhinje prema Izabelinoj majci koja sjedi za stolom i lakira nokte, desno od kuhinje nalaze se vrata sobe razmaknuta svega dvadesetak centimetara. Nakon što neko vrijeme gledamo Izabelinu majku, *švenkom*[17] kamere s lijeva na desno otkrivamo Izabelinu sobu u kojoj ona sjedi na krevetu.
Uz dogovor sa scenografkinjom i kostimografkinjom Anom Marin, zid u Izabelinoj sobi odlučio sam obojiti u svijetloplavu boju koja je uz scenografske zahvate u vidu brojnih detalja davala dojam prostorije u kojoj boravi mlada djevojka.

[17] Švenk (žarg.; njem. Schwenken – okrenuti, zakrenuti). Panoramski pokret kamerom, vodoravna, okomita, dijagonalna i nepravilna panorama (Midžić, *Govor oko kamere*, Zagreb, 2006)



Slika 7. Izabelina soba u fazi traženja lokacija i kadrovi iz filma (film "Ljubav u doba novogradnje")

2.4.3. Riva

U zadnjoj sceni filma, Izabela pokaže prstom prema nebu, a kamera se diže u zrak i kadar se ispunjava balončićima od sapunice koji lebde u zraku. Nadalje, nastavlja se montažna sekvenca, koja ujedno služi i kao odjavna špica gdje se ispisuju imena glumaca i filmske ekipe. Kadrove smo odlučili snimiti s kranom kako bismo kameru digli što više u zrak, te dobili dojam lebdenja. Koristili smo *jimmy jib*[18] kran Andrije Pivčevića koji nam se pridružio zadnji dan snimanja. Objektiv koji sam koristio bio je žarišne duljine 35 mm. Kako bi pokret balončića u zraku učinio što fluidnijim, odlučio sam snimati 50 sličica u sekundi, što mi je u postprodukciji omogućilo dvostruko usporavanje kadrova. Kako smo snimali na splitskoj Rivi, koja cijelom svojom dužinom ima velike stupove led rasvjete, kameru sam uvijek držao usmjerenu nasuprot svjetlu pokušavajući biti što bliže balončićima, držeći fokus objektiva na kratkim udaljenostima kako bih dobio što veću dubinsku oštrinu i time povećao površinu pozadinskih svjetala u kadru, a pritom izdvojio balončiće.



[18] Jimmy jib (engl. jib – prečka). 1. Jimmy jib tvrtke Stenton lagani je aluminijski kran s daljinski upravljanom panoramskom glavom. Sastavljen od jednostavnih montažnih elemenata okruglog profila promjera oko 15 cm, brzo se sklapa u jednu od tri dužinske inačice s visinskim dosezima kamere od 7,6 m,6,1 m ili 3,96 m (super giant, giant i standard). 2. Kako je riječ o prvom kranu te vrste u Hrvatskoj, uvriježilo se svaki kran s daljinski upravljanom glavom nazivati Jimmy jib. (Midžić, *Govor oko kamere*, Zagreb, 2006)

Slika 8. Kamera na kranu za vrijeme snimanja na splitskoj Rivi (film “Ljubav u doba novogradnje”)





Slika 9. Kadrovi snimljeni kranom na splitskoj Rivi (film “Ljubav u doba novogradnje”)

3. Primjer filma bez budžeta, “Med i mliko”

3.1 Pretprodukcija filma i snimanje

“Med i mliko” je film koji sam snimao s redateljem Markom Jukićem, prijateljem i kolegom sa splitske akademije gdje sam i započeo svoje studiranje. Radnja filma smještena je u Split za vrijeme sparnog ljeta. Prati trojicu likova: Želu, Andru i Dina. Žele radi na balotaškom terenu gdje prodaje osvježavajuća pića i pive, mahom starijoj muškoj populaciji. Živi sam s bakom koja dane uglavnom provodi na kauču gledajući TV. Njegova dva najbolja prijatelja, Andro i Dino uglavnom besposličare natežući se oko životno-filozofskih tema.

Prilikom prvog čitanja scenarija i razgovora s Markom složili smo se da film treba odisati atmosferom monotonije i ponavljanja. Redatelj je želio većinu scena prikazati kao *kadar-sekvence*[19], jer su u njima vrijeme i ritam zgusnutiji i dobiva se na osjećaju sporosti, a dinamika dijaloga ne dozvoljava da pređe u dosadu. Cijeli film snimali smo kamerom na *stativu*[20] ne švenkajući ili korigirajući kadar, osim u slučajevima kad nam to radnja nije dozvoljavala, primjerice prilikom dokumentarnog snimanja na balotaškom igralištu. Većina kadrova komponirana je na način da vidimo dva ili tri lika u istom prizoru, ne dajući pritom na važnosti nijednome od njih. Što se formata (omjera slike) tiče, odlučili smo se na *cinemascope*[21] omjera stranica 2.35 : 1. Zbog svoje širine, taj format nam je dodatno

[19] Kadar-sekvenca (fr. cadre – okvir; rus. kadr – filmski kadar, slika; lat. sequentia, sequi – pratiti, sljediti). Kadar-sekvenca, kadar zaokružene narativne cjeline, koji zamjenjuje sekvencu – niz kadrova koji čine zaokruženu cjelinu, odnosno, kako je često zovu – “filmsku rečenicu”. U posebno odabranim situacijama kadar-sekvenca ima i jednu kreativno-stilsku osobinu, koja mu u tehnološkom smislu daje ekspozicijsku prednost naspram ostalih kadrova. Ta se osobina naziva ekspozicija u vremenu. Kretanjem i prolaskom kroz više prostora različitih svjetlosnih i ekspozicijskih razina, odnosno ekspozicijskih slojeva, moguće je ekspoziciju tretirati ne prema pojedinom fotogramu, nego prema ukupnosti nadeksponiranih i podeksponiranih vremenskih odsječaka kadra. To nije samo tehnička, nego primarno kreativna primjena načela ekspozicije u vremenu. (Midžić, *Govor oko kamere*, Zagreb, 2006)

[20] Stativ (lat. stativus – postojan). 1. Stalak, trokratni stativ za fotoaparat ili kameru. Sastavni dio stativa je panoramska glava.

[21] Cinemascope (engl. trg. ime). Cinemascope, s omjerom slike 2,35 : 1, rodonačelnik je suvremenih širokoekranskih postupaka. Temelji se na optici hypergonar francuskog fizičara Henrija Chretiena, koji 1953. otkupljuje tvrtka 20th Century Fox i rabi ga do 1968. Samo ime cinemascope već je postojalo kao registrirani

pomogao u čestom kadriranju dvojice ili trojice likova u isti prizor, a pritom ne ostavljajući previše praznog prostora iznad njihovih glava. Kako su likovi koji glume u filmu *naturšćici*[22], i s namjerom da im se otvori što više prostora za improvizaciju u dijalogu, snimanje kadar-scena bio je dobar izbor za takav tip režije, a straha od kontinuiteta nije bilo jer u film će uvijek ući najbolje snimljena repeticija kadra.



Slika 10. Andro i Dino u kafiću (film "Med i mliko")

Kako smo film radili u produkciji Kinokluba Split, oslanjali smo se na rasvjetnu opremu koja je u njihovoj ponudi. Koristili smo dva HMI reflektora snage 1,2 kW i 575 kW, jedan open face reflektor od 800 W i tek nekoliko stiropora.

---

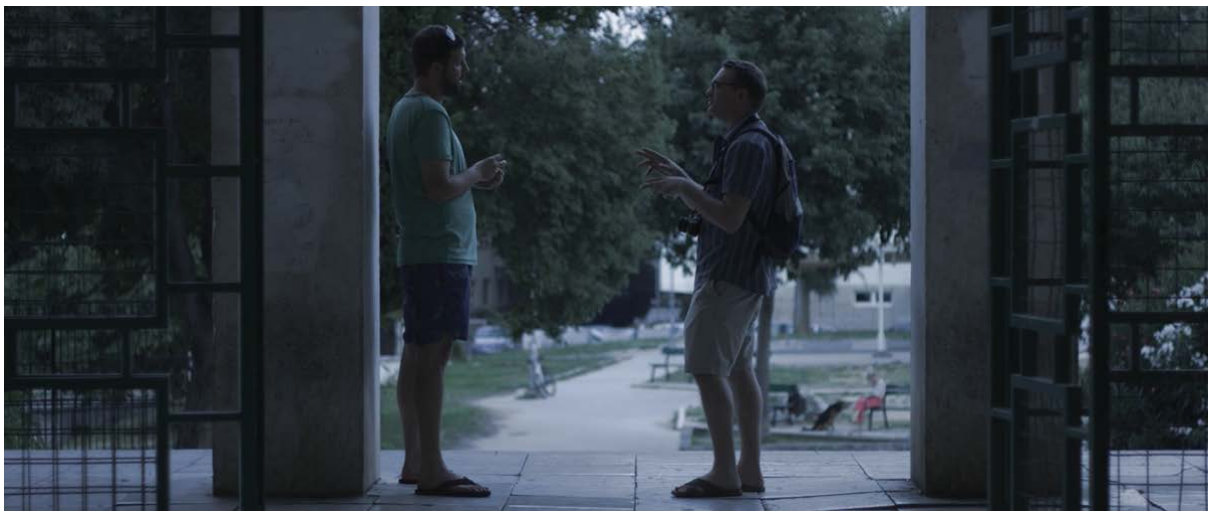
trgovački naziv, te je otkupljeno za 50 000 dolara. The Robe – Tunika (H. Koster, snimatelj L. Shamroy, 1953) prvi je film snimljen tom tehnikom. Uz anamorfni dodatak ili optiku, slika se snima s vodoravnom kompresijom 2 : 1 i lateralno se komprimira i pohranjuje na fotogram manjeg omjera od onoga koji ima izvorni predložak. Projiciranjem i dekompresijom slike s istim stupnjem na zaslonu je prikazan prizor izvornih i stvarnih proporcija. Načela kompresije i dekompresije slike primijenjena su i na većim filmskim formatima, a cinemascope temelj je za sve dalje anamorfske širokoekranske sustave, a prevladan je i zamijenjen tehnikom panavision s omjerom slike 2,40 : 1. Za razvoj sustava cinemascope akademijinom nagradom Oscar za tehnička dostignuća u 1953. nagrađeni su Earl Sponable, Sol Halprin, Lorin Grignon, Henri Chretien, Herbert Bragg i Carl Faulkner. (Midžić, *Govor oko kamere*, Zagreb, 2006)

[22] Naturšćik (rus. – model). Neprofesionalni i needucirani glumac u filmu, koji zbog prirodnih osobina, tipoloških karakteristika, etničke i nacionalne pripadnosti te karakteristika jezika i govora i sl. igra u filmu određenu ulogu. Termin je 20-ih godina prošlog stoljeća uveo sovjetski redatelj i teoretičar Lev Kulješov. (Midžić, *Govor oko kamere*, Zagreb, 2006)

Kamera koja nam je bila dostupna je “Blackmagic 4k production”, sa setom starih Olympus fotografskih objektiva, fiksnih žarišnih duljina 35 mm, 50 mm i 100 mm. Objektive sam na kameri mogao koristiti jedino uz pomoć odgovarajućeg adaptera. Kako smo koristili jako jeftin adapter, objektiv nije bio baš najbolje pričvršćen na kameru. To je stvorilo probleme prilikom izvođenja fokusa, a kako sam ja bio u funkciji šarfera, trebao sam pažljivo upravljati prstenom za fokus da dodir ne utječe na stabilnost slike. Nastojali smo postići da većina kadrova ne zahtijeva preoštravanje ili praćenje fokusom. Kako je film vrlo statičan i likovi se ne kreću mnogo kroz kadar nego uglavnom sjede, to nam je uvelike olakšalo posao.

Budući da smo mogli raspolagati isključivo gore popisanom opremom, prilagodili smo se situaciji i pokušali unaprijed odrediti sve kadrove i njihove svjetlosne uvjete.

Sve eksterijere snimali smo kada je pozicija Sunca odgovarala svjetlu kakvo smo željeli u kadru. Određene eksterijere smo snimali kada je Sunce bilo nisko na horizontu kako bismo dobili što jasniji smjer svjetla, a neke u sumrak kako bismo prikazali da se dan primakao kraju, dok je postojala dovoljna količina svjetla za korektnu ekspoziciju. Kako je vremenski period snimanja u sumrak jako kratak, naša prednost je bila što uvijek snimamo gotovo jedan kadar po sceni.



Slika 11. Svjetlosna situacija sumraka (film “Med i mliko”)

Film smo uspješno snimili u okviru deset radnih dana, barem smo tako isprva smatrali. Ipak, prilikom montaže filma redatelj je osjetio potrebu nadosnimiti cijelu jednu scenu u kojoj glavnog lika "Želu" vidimo u trenutcima samoće nakon što mu umre baka. Nadosnimavanje filma dogodilo se gotovo osam mjeseci nakon snimanja, te je trebalo poštovati kontinuitet snimateljskog stila koji sam postavio na početku projekta. Javila se i potreba da snimimo kadar prazne bakine sobe na način da se kamera vožnjom udaljava od kreveta. Kako nismo imali sredstva za far, kameru smo montirali na invalidska kolica. Kadar snimljen s invalidskih kolica nije bio dovoljno stabilan, ali smo ga dijelom uspjeli stabilizirati u postprodukciji.

3.2 Izbor lokacija i snimateljski pristup

Snimanju ovog filma pristupio sam sa željom da scene u najvećoj mogućoj mjeri izgledaju prirodno osvijetljene. Rasvjetu sam koristio za pojačavanje prirodnog svjetla, pazeći pritom da se ne osjeti njen učinak. Većinu kadrova snimio sam u uvjetima prirodnog svjetla bez korištenja dodatne rasvjete, na lokacijama odabranim u službi naracije, ali i vizualno odgovarajućem ambijentu i koloritu. Kadrirao sam uglavnom srednjim i teleobjektivima kako bih u pojedinim kadrovima dobio manju dubinsku oštrinu te na taj način izdvojio likove iz pozadine. Korištenje užih objektiva imalo je smisla i na nivou redateljske koncepcije koja je tražila neki odmak od likova i stavljanje gledatelja u poziciju promatrača, ne priklanjajući se pritom ni jednom od likova.

Prilikom traženja lokacija nastojao sam odabrati one kojih će kolor-shema biti što jednoličnija sa što skladnijim tonovima. Kako film odiše monotonijom, smatrao sam kako bi takav kolorit umirujuće djelovao na gledatelja, a slika bi izgledala skladno bez kolorom naglašenih elemenata. Tako primjerice u kadar-sceni u kojoj turist fotografira Dina prevladavaju zeleni tonovi stabala, njegove majice i ograde koja se nalazi u prvome planu. Svjetlosna situacija sumraka daje plavičasti ton cijeloj slici.



Slika 12. Kadar balotaškog igrališta (film "Med i mliko")

Neke scene odlučili smo snimati dokumentarno, kako bismo što više dobili na autentičnosti likova. Konkretno, scene koje prikazuju balotaško igralište i glavnog lika koji radi u improviziranom kafiću. Ove scene snimali smo isključivo teleobjektivima, kako bismo bili što udaljeniji od balotaškog igrališta i time manje uočljivi balotašima koji tu provode vrijeme. Na taj smo način željeli zadržati prirodnost slučajnih statista koje snimamo. Odabir doba dana za ove scene dramaturški nije imalo veliku važnost, ali kako se balotaši skupljaju uglavnom u kasnopopodnevnim satima, odlučili smo sačekati sumrak.

Najviše problema imao sam s odabranom lokacijom stana u kojem žive glavni lik Žele i njegova baka. Kako nam uvjeti nisu omogućili traženje stana čiji nam izgled i raspored najviše odgovara, bili smo primorani snimati u stanu koji nam je jedini bio dostupan. Za scenografske intervencije također nismo imali sredstava. Veliki problem predstavljali su zidovi, koji su bili ružičaste boje, jako slični boji kože, a i sami raspored stana nije mi dozvoljavao da uvijek postignem kompozicije kakvima sam težio. Prilikom snimanja određenih kadrova nisam imao mnogo mogućnosti pozicioniranja kamere u odnosu na glumce. U prostoriji dnevnog boravka likovi su sjedili na kauču koji je prislonjen uz zid,

takav raspored nije mi omogućio prostor za oblikovanje svjetlom i mislim da slika u istima djeluje jako plošno. Često sam pozicionirajući glumce izbjegavao zidove, snimajući kroz okvire vrata, ili stavljajući u prvi plan komade namještaja, nekad i s užim objektivima pokušavao eliminirati zidove koliko je bilo moguće.



Slika 13. Kadar u Želinom stanu (film "Med i mliko")

4. Usporedba “Arri Alexa” i “Blackmagic 4K production” kamere

Kako ne bih pisao o svim tehničkim odlikama jedne i druge kamere, jer takve podatke možemo lako naći na Internetu[23][24], pokušat ću obrazložiti odabir pojedine kamere za snimanje. Činjenica da dvije kamere s razlikom u cijeni od preko 25 000 dolara, možemo uspoređivati, mnogo govori o kvaliteti jeftinije kamere kao što je Blackmagic. Obje kamere visoke su kvalitete i sigurno bi ispunile snimateljske zadatke u oba filma. Ono što je prevagnulo u izboru Arri Alexa kamere prilikom snimanja filma “Ljubav u doba novogradnje” je cijeli servis paket koji sam uz nju dobio, počevši od asistenata Marka Vrdoljaka i Tonćija Gaćine do objektiva, monitora, elektroničkog tražila, filtera, stativa i ostale popratne opreme.

Arrijeva kamera ima veći *dinamički raspon*[25] od Blackmagic kamere, koji daje više informacije slici omogućavajući tako veći prostor u kasnijoj kolor korekciji slike. Presudna činjenica za izbor Arrijeve kamere bila je i mogućnost korištenja filmskih objektiva *PL navoja*[26], što Blackmagic kamera ne podržava bez korištenja dodatnih odgovarajućih adaptera.

[23] Specifikacije Blackmagic kamere; dostupno na: https://www.blackmagicdesign.com/products/cinemacameras/techspecs/W-CIN-05 (10.09.2016.)

[24] Specifikacije Arri ALEXA classic kamere; dostupno na: https://www.arri.com/camera/alexa/cameras/camera_details/alexa-classic-ev/ (10.09.2016)

[25] Dinamički raspon – odnos između najtamnijeg i najsvjetlijeg dijela slike

[26] PL-mount (krat.; angle. positive locking; engl. mount – okvir, fasung). Vrsta bajonet-ležišta objektiva tvrtke Arri, promjera 54 mm. PL-ležište uvedeno je umjesto standardnog bajonet-ležišta zbog svjetlosno jačih objektiva, koji su većeg promjera i veće težine. (Midžić, *Govor oko kamere*, Zagreb, 2006)

5. Usporedba snimanja niskobudžetnog filma i filma ADU produkcije – zaključak

Za film "Ljubav u doba novogradnje", imali smo budžet od otprilike 70 000 kuna. U profesionalnim uvjetima to možda nije dovoljan iznos za snimanje kratkog filma s tehničkim zahtjevima s kojima smo se suočili, ali u okviru studentske produkcije i budući da smo se mogli osloniti na volonterski rad velikog dijela ekipe koja je sudjelovala, sasvim je dovoljno kako bi mogao pisati o iskustvu snimanja s budžetom. Prva stvar koju sam osjećao prije snimanja bila je velika odgovornost, ali i doza straha zbog želje da zadovoljim redateljeve zahtjeve, kao i zahtjeve samoga filma, te visoki standard slike na koji je prosječan gledatelj naviknut. Zahvaljujući tehničkim uvjetima koje nam je omogućio budžet uspjeli smo provesti većinu ideja kojima smo težili od samoga početka.

Plan samog snimanja bio je poprilično gust i svaki dan je trebalo snimiti najmanje dvije scene filma koje sadržavaju u prosjeku četiri do pet kadrova. Trebalo je snimiti mnogo kadrova u kratkom vremenskom roku. Kako sam sudjelovao i u profesionalnim i manje profesionalnim produkcijama, na pozicijama od snimatelja do asistentskih poslova oko kamere, sve mi je više jasno kako danas produkcije teže tome da se napravi što više posla u što manje vremena. Često je slučaj da se snima mnogo više materijala nego što će biti prikazano u finalnom proizvodu. Smatram da takav način rada često rezultira velikim pritiskom i nervozom na snimanju, što se zna odraziti na glumce i ostali dio ekipe, te bez obzira na potrebu da se sve snimi u zadanom roku, ponekad kvaliteta snimljenog materijala opada. Upravo iz tog razloga, samo snimanje mi je ostalo u sjećanju kao poprilično stresno. Bez obzira na okolnosti trudio sam se ostati hladne glave i napraviti svoj posao što je moguće bolje u korist filma. Sigurno da je bilo kompromisa na koje smo i ja i redatelj morali pristajati kako bismo stigli pratiti plan snimanja. Kad se film napokon prikazuje u kinu, to je sve manje bitno i treba se pomiriti s onim što je tih dana napravljeno. Kad bih mogao ponovno planirati snimanje ovog filma, zalagao bih se za više vremena za snimanje, naravno koliko bi to produkcijski uvjeti dopuštali, jer bez obzira na budžet i sve tehničke preduvjete, vrijeme je ipak najdragocjenija stavka. Unatoč svemu navedenom, mislim da sam u ovom filmu gotovo sve snimateljske zadatke koje sam si postavio prije snimanja uglavnom uspio i ispuniti. Najveće nezadovoljstvo osjećam kod subjektivnih kadrova filma, za koje mislim da su mogli biti puno

bolje osmišljeni prije samog snimanja. Imali smo previše dvojbi o tome kako pojedini kadar snimiti te pritom vjerojatno zaboravili da svi kadrovi trebaju biti stilski ujednačeni. Konkretno se referiram na izbor žarišnih dužina objektiva i način kadriranja, u kojemu je bilo previše odstupanja.

Film "Med i mliko", kao i većina filmova na kojima sam sudjelovao kao snimatelj, snimljen je u *gerilskim uvjetima*[27] i bez budžeta. Takav način proizvodnje filmova među mojom generacijom popularan je zadnjih nekoliko godina, ponajviše pojavom jeftinih fotoaparata koji mogu snimati videozapise. Oprema za snimanje postala je dostupna i jeftina, pa se sve više mladih filmskih autora ohrabrilo snimati filmove. *Guerrilla* nije novi trend. Tako se pristupalo snimanju filmova i prije, kada autori nisu imali dovoljno novca za ozbiljnu produkciju. Kako sam do sada najčešće radio u takvim uvjetima, mogu reći da je taj način uvelike pomogao u razvoju mojih snimateljskih sposobnosti. Skromni, i uvjeti bez budžeta uvijek su me tjerali da radim što je moguće više testnih snimanja i planiram stvari unaprijed. Nadalje, gerilska snimanja su uglavnom u manjim ekipama, cijeli dojam je intimniji i opušteniji nego na snimanjima s gomilom ljudi.

Na filmu "Med i mliko" radili su uglavnom moji kolege i prijatelji iz Splita. Prilikom planiranja snimanja, odredili smo da je potrebno deset dana za snimanje polaganim tempom, te smo ostavili mogućnost da snimanje produžimo koliko bude potrebno. To ljeto smo svi bili u Splitu, pa nam je snimanje upotpunjavalo ionako monotone ljetne dane.

Zadatku nisam pristupio s manje ozbiljnosti nego na prošlom filmu, ali činjenica da raspolažemo s mnogo više vremena ulijevala mi je osjećaj sigurnosti. Snimateljski dio posla u ovome filmu vjerojatno ne odiše atraktivnom fotografijom, ali zasigurno mogu reći da je rezultat promišljenog planiranja i traženja rješenja u ograničenim okvirima bezbudžetnog filma. U drugačijim uvjetima bih možda razmišljao o nekom drugom snimateljskom pristupu, tražio atraktivnije lokacije ili koristio bolju opremu. Iskustvo koje imam iza sebe sigurno će mi koristiti u daljnjem radu, jer današnje produkcije su sve skromnije i snalažljivost snimatelja tražena je osobina.

---

[27] *Guerrilla filmmaking* – izraz "gerilsko snimanje" se referira na formu snimanja nezavisnih filmova sa jako malim budžetima i manjom filmskom ekipom. Često se u takvim uvjetima snima na pravim lokacijama bez da se za to traže dozvole kakva je praksa u profesionalnoj produkciji. (http://www.wikipedia.org , 11.09.2016)

Zaključno, izdvojit ću svaki segment produkcije koji je utjecao na snimateljski rad, i pokušati navesti mane i prednosti pojedinog.

1. Kamera i asistenti kamere

Kamera kojom sam snimao film bez budžeta bila je kamera Blackmagic koju osobno posjedujem. Na moju sreću, snimanje kamerom koja mi je uvijek dostupna i s kojom sam navikao raditi, dala mi je osjećaj sigurnosti. Međutim morao sam obavljati i funkcije asistenta kamere i šarfera. Na taj način sigurno sam mnogo više vremena trošio na postavu kamere, izmjenu objektiva, neke kadrove ponavljao radi neispravnog fokusa i slično. Budžet u drugom filmu omogućio mi je pak puno bolju kameru i optiku, ali ono što je za mene bilo mnogo važnije je to da sam imao asistenta kamere koji se bavio izmjenom objektiva, postavom i ostalim poslovima oko kamere, te šarfera u kojeg sam se mogao pouzdati i na taj način smanjiti broj tehnički neispravnih repeticija kadra. Oslobođen poslova oko namještanja kamere i objektiva, imao sam više vremena kojeg sam mogao posvetiti redatelju prije početka snimanja svakog kadra.

2. Scenografija i kostimi

U uvjetima snimanja bez budžeta, u funkciji scenografa i kostimografa bili smo redatelj i ja. Pitanje scenografije i kostima rješavali smo na način da smo dugo tražili lokacije koje ambijentom i kolorom odgovaraju našoj viziji, oslanjali se na kućnu garderobu glumaca koji igraju u filmu te nastojali odabrati kostime koji će odgovarati karakteru glavnih likova, a svojim kolorom se uklopiti na odabrane lokacije. Posao scenografa i kostimografa važna je stavka kad govorimo o izgledu nekog filma, imati ljude u tom sektoru zasigurno pomaže snimatelju u njegovom planiranju i samome snimanju. U uvjetima budžetnog filma, gdje sam na raspolaganju imao scenografkinju i kostimografkinju koja je uz redatelja bila moja glavna suradnica, scenografija i kostimi su uvelike obogatili vizual slike, te je većina mojih i redateljevih zamisli vezana uz ambijent prostora i karaktera likova uspješno realizirana.

3. Rasvjeta

Na našu sreću, prilikom snimanja bezbudžetnog filma, imali smo iza sebe produkciju Kino klub Split koja nam je omogućila korištenje njihove rasvjete. To nije najbolja ponuda rasvjete, ali je dovoljno dobra za potrebe našeg snimanja. Bitno je spomenuti i da sam imao gafera čije je iskustvo i brzina u radu uvelike pomogla prilikom postave svjetla. Kako je u filmu bilo mnogo eksterijera, a nismo imali dovoljno opreme za rasvjetljavanje istih, oslanjao sam se na prirodno svjetlo te pažljivo planirao vrijeme snimanja na pojedinoj lokaciji. U budžetnoj varijanti situacija nije bila zamjetno drugačija. Plan snimanja smo prilagodili svjetlosnim uvjetima eksterijera, a rasvjeta je bila tek nešto bogatija nego na prvom filmu. Raspolaganje budžetom nam je omogućilo angažiranje više osoba koje su radile na rasvjeti što je ubrzalo proces samog postavljanja.

4. Scenska tehnika

Prilikom planiranja filma bez budžeta, scenska tehnika nije dolazila u obzir. Ponajprije iz režijskih razloga koji nisu zahtijevali pokret, a zatim iz financijskih koji to jednostavno nisu omogućavali. Ipak, javila se potreba da se jedan kadar snimi u pokretu pa sam improvizirao postavivši kameru na invalidska kolica. Uz mnogo muke i repeticija s namjerom da snimim što mirniji kadar, dobio sam donekle miran kadar koji je dodatno stabiliziran u postprodukciji. Budžet na drugom filmu, omogućio mi je korištenje profesionalne scenske opreme, konkretno – far i kran.

5. Postprodukcija slike

Na filmu bez budžeta posao postprodukcije slike obavili smo montažer i ja budući da obojica imamo iskustva s digitalnim alatima za manipulaciju slike. Napravili smo sitne korekcije slike, pokušavajući zadržati izvorni izgled slike, tek malo pojačati kontrast i ujednačiti svjetlosno neujednačene kadrove. O postprodukciji slike filma s budžetom ne mogu mnogo reći, jer do te faze film trenutno nije ni došao. Kako je film mnogo više stiliziran, i snimljen s kvalitetnijom kamerom, s profilom slike koji ostavlja mnogo više prostora za digitalnu manipulaciju, sigurno će i zahvata u tom koraku biti mnogo više.

6. Vrijeme

Na posljetku, uz stečeno iskustvo rada na oba filma, za mene je najvažnija stavka vrijeme. Vremena u bezbudžetnom filmu imali smo mnogo više, ponajprije iz razloga što nismo robovali nikakvim rokovima, oprema nam je bila na raspolaganju kad god smo htjeli, a ekipa koja je radila na filmu pristala je izdvojiti i više vremena nego što smo planirali za snimanje. Vremena na snimanju filma s budžetom je bilo manje, u odnosu na obim posla koji smo trebali obaviti. U idealnim uvjetima možda bismo pokušali izdvojiti više vremena, ali u uvjetima budžeta kojim smo raspolagali, ovo je bio maksimum.

Rezultat snimanja s budžetom se sigurno vidi u kvaliteti slike filma “Ljubav u doba novogradnje”, a nadam se da prati i redateljsku viziju koja je to zahtijevala. Snimanje s budžetom obogatilo je i mene i redatelja iskustvom rada na setu, i vjerujem da smo obojica stekli znanje koje ćemo moći iskoristiti na sljedećim projektima.

6. Literatura

Tanhofer Nikola, *Filmska fotografija*, Filmoteka 16, Zagreb, 1981.

Tanhofer Nikola, *O boji*, Novi Liber, Zagreb, 2000.

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

Brown Blain, Cinematography: imagemaking for cinematographers, directors and videographers, Elsevier, Burlington, 2002.

http://www.wikipedia.org

http://www.nofilmschool.com

https://www.blackmagicdesign.com

http://www.arri.com

7. Sažetak

Diplomski rad “Snimatelj na niskobudžetnim i filmovima ADU produkcije, osobno iskustvo” bavi se usporedbom snimanja filma sa i bez budžeta, prednostima i nedostatcima jednog i drugog, na primjeru filmova “Med i mliko” Marka Jukića i “Ljubav u doba novogradnje” Igora Jelinovića. U radu sam se dotakao tehničkih i likovnih aspekata snimateljskog pristupa na oba filma.

Summary

The thesis "A cinematographer on low budget films and ADU production films, a personal experience", deals with comparison of shooting film with budget and without budget, the advantages and shortcomings of each, in the case of films "Honey and milk" by Marko Jukić and "Love in the newbuild era" by Igor Jelinović. The thesis refers to the technical as well as the artistic and creative aspect of cinematographic approach on both films.