

## **DOMAGOJ LOZINA: POLAZIŠTE SNIMATELJA**

*Kao generacija snimatelja, mi predstavljamo sve snimatelje prije nas. Mi smo u ovom trenutku zbog sveg posla obavljenog do sada. Bez njih ne bismo mogli biti gdje jesmo. O tome nema dvojbe. Ali čak i prije toga imamo čitavu povijest slikarstva. Od prvih grafita na zidovima pećina, preko prvih egipatskih crteža, do Piero della Francesca, imali smo načine za izražavanje emotivnih priča i slika u različitim stilovima. Nema sumnje da kada dizajniraš, fotografiraš ili snimaš film, odražavaš 2000 godina povijesti, bio toga svjestan ili ne. Moje je mišljenje da trebamo biti svjesni svega što je bilo prije. Mislim da bi bilo pogrešno tražiti od slikara da slika kao neko prije njega. Bilo bi pogrešno tražiti od snimatelja da snimi film kao neki drugi do tada jer to ne možeš nikada uspjeti. Razlog tome je što isti elementi i ista povijest ne postoje u istom obliku kao nekada. Ali možemo imati reference na dosadašnji rad zato da bi bili jasniji u tome gdje želimo ići i što želimo postići.*

Vittorio Storaro

### **SADRŽAJ**

1. Uvod
2. Evolucija
3. Pristupi osvjetljavanju
4. "Tvrdo" i "meko" svjetlo
5. Svjetlo – sjena
6. Reference ili uporišta
7. Scenografija, kostimografija i izvori svjetla unutar kadra
8. Kontinuitet
9. Alati
10. Zaključak
11. Literatura
12. Filmografije

ILUSTRACIJE

## 1. UVOD

Cilj mi je u ovom radu prikazati svjetlo kao najvažniji element u određivanju vizualnog identiteta filma. Svjetlo u svojim bezbrojnim oblicima i sa svim svojim tajnama najveća je opsesija snimatelja.

Također želim odrediti snimateljev položaj i odgovornost kod stvaranja filma.

Kratki povijesni pregled pokazuje kako su se osnovna estetska načela mijenjala od samih početaka filma. Za razliku od ostalih umjetnosti, u filmu je taj razvoj povezan s razvojem filmske tehnike. Tehničke novotarije poslužile su kao inspiracija u širenju estetske perspektive.

U svojoj kratkoj povijesti, filmska se umjetnost nije ni za trenutak postidjela velikog utjecaja ostalih vizualnih umjetnosti na svoj razvoj. Upravo je umjetničko nasljeđe, osim inspiracije, olakšalo komunikaciju među sudionicima procesa stvaranja filmskog djela.

Cjelovitije viđenje građe omogućili su mi intervjui i izjave najvažnijih snimatelja sadašnjice. U njihovom radu odražava se cjelokupno filmsko iskustvo. Velike razlike u osnovnim estetskim principima odražavaju prirodu umjetnosti. Razlike su prisutne od različitih kriterija prilikom odabira filmova do samog načina realizacije. Sva ta raznolikost i razlike imaju isto ishodište - dobar film.

## 2. EVOLUCIJA

*It's alive!*  
dr. Frankenstein

Na početku su kinematografije sami izumitelji, Lumiere i Edison, ujedno bili i prvi snimatelji jer nije bilo nikoga tko je bio sposoban upravljati kamerom.

Nakon toga sudbina filma prelazi u ruke biznismena koji ga promoviraju kao *light show* i umjetnika kao što su Georges Melies i Edwin S. Porter koji sami produciraju, režiraju i snimaju. Kasnije, kada se film počinje baviti dramatičnijim sadržajima, odgovornosti redatelja i snimatelja se odvajaju, pri čemu se redatelj posvećuje režiji i glumcima.

Među prvim specijaliziranim snimateljima bio je Billy Bitzer koji skupa s D.W. Griffithom razvija filmsku sintaksu. Do nekih izražajnih sredstava dolaze zahvaljujući slučajnim greškama. Tako otkrivaju stražnje svjetlo kojim naglašavaju trodimenzionalnost, ili soft-efekt koji nastaje kod neoštine u objektivu i koji se koristio za postizanje romantičnosti i izbjegavanja oštine kod krupnih planova glumica.

Glavni izvor svjetla u počecima kinematografije je sunce. Ono se koristi kao gornje, prednje ili stražnje svjetlo. Tehnike prosvjetljavanja dubokih sjena pomoću bijelih karti preuzete su iz fotografije.

Prvi filmski studiji bili su prekriveni materijalima koji su propuštali sunčevo svjetlo. To svjetlo je bilo difuzno, bez sjena, finog modeliranja. S većim filmskim studijima pojavljuje se 20-ih i prva filmska rasvjeta. To je doprinijelo razvoju ekspresionističkog stila u filmskoj fotografiji. Tzv. teatralna rasvjeta preuzeta je iz Broadwaya. Slabo osjetljive emulzije uvjetovale su upotrebu usmjerenog svjetla. Takva stilizirana fotografija dominirat će sve do 60-ih godina i pojave francuskog *novog vala*. Nakon gotovo 50 godina, male ekipe s lakim kamerama i osjetljivijim emulzijama izlaze izvan studija. Snima se pod postojećim svjetlom. U modi je difuzno svjetlo koje se poistovjećuje s realnošću.

Pod izravnim utjecajem francuskog *novog vala* i televizije u Americi se javlja grupa redatelja *novog Hollywooda* koji žele izaći iz sputavajućih okvira velikih studija. Stara škola snimatelja uspavanih u svom manirizmu nije mogla zadovoljiti ambicije Coppole, Scorsesea, Spielberga i ostalih. Oni su željeli poseban izgled svojih filmova. Nove snage regrutiraju se iz mladih talenata koji su do tada većinom stjecali iskustva na televiziji i nisu bili sputani konvencionalnim tradicijama i tehnikama.

Danas stari antagonizam između škola "tvrdog" i "mekog" svjetla ostaje samo povijesna činjenica. Shvaćene su prednosti oba smjera. Snimatelj danas ima na raspolaganju bogatu paletu tehnika i iskustva ne samo iz filmske, već iz čitave vizualne povijesti.

### 3. PRISTUPI OSVJETLJAVANJU

*Snimateljev posao je vizualno pojačavanje scenarija.*  
Billy Williams

#### a) Naturalistički pristup ili ultra-realizam

Snima se samo s onim svjetlom koje postoji u samom objektu. Ako je to fluorescentna rasvjeta, koristi se samo ona. Ako je to vatra, tada je ona izvor svjetla i koristi se za osvjetljavanje prostora i likova.

Ovakav estetski stav postao je moguć tek pojavom osjetljivijih emulzija i svjetlosno jakih objektivima. U njegovoj realizaciji vrlo je važan i laboratorij jer se filmu često povećava osjetljivost. Stil je inaugurirao francuski *novi val*. Danas njegovu radikalizaciju nalazimo u danskoj kinematografiji, među autorima koji djeluju pod tzv. *Dogmom 95*.

Mnogi autori koriste ovakav pristup u samo nekim scenama filma ili u samo nekim filmovima zbog postizanja "potpune" realnosti, ističući pri tome karakteristike prirodnog svjetla.

*Počinjem od realizma. Moj način osvjetljavanja i viđenja je realističan. Ne upotrebljavam imaginaciju, upotrebljavam proučavanje. U osnovi, pokazujem stvari kakve uistinu jesu, bez distorzije. U noćnim scenama moje svjetlo dolazi od lampi ili bilo kojeg izvora svjetla kojeg vidite u kadru.*

Nestor Almendros

*Za vrijeme snimanja filma Network / Mreža (Sidney Lumet, 1976.) u jednoj fazi snimao sam samo s onim svjetlom koje stvarno postoji u samom objektu – ako je to fluorescentno, radim sa njim – bilo kakvo da je.*

Owen Roizman

#### b) Realizam

Snimatelj koristi prirodnu rasvjetu ali po potrebi intervenira s dodatnom rasvjetom. Ako korištenje postojećeg svjetla nije moguće, rekonstruira pomoću rasvjete isto, čineći pri tome svoju verziju realnosti.

*Na studijskom setu pretpostavljam da je Sunce izvan kuće i potom gledam kako bi svjetlo ulazilo kroz prozore i to rekonstruiram. Izvor svjetla treba uvijek biti opravdan.*

Nestor Almendros

Owen Roizman je početkom 70-ih bio među prvima u Hollywoodu koji je koristio stvarne lokacije i postojeće svjetlo. Njegov stil snimanja pri niskim razinama svjetla utjecao je na mnoge nadolazeće i neke starije snimatelje.

*Ako mogu samo promijeniti žarulje u sobi i ništa više, učinit ću to. Za vrijeme snimanja The French Connection / Francuska veza (William Friedkin, 1971.) nismo raspolagali sa svjetlosno jakim objektivima pa nisam mogao tek tako snimati pri postojećem svjetlu; morao sam podići razinu svjetla do intenziteta na kojem smo mogli snimati. Ponekad, kao što sam rekao, to možete postići s jednostavnom zamjenom žarulja. Ako scena pri postojećem svjetlu izgleda dobro ostavit ću je upravo takvu. Ali ako ne, tada ću je promijeniti na način da bude bolja. Ili barem do trenutka kada se meni to čini. To je moj pristup.*

Owen Roizman

Za Vilmosza Zsigmonda se može reći da je od najsvestranijih suvremenih snimatelja. Njegov način rada ovisi o filmu kojeg snima, tako da s lakoćom prilagođuje svoj stil priči. S obzirom na tip filmova koje je snimio do sada, možemo ga ubrojiti u skupinu

“unapređivača realnosti”. Uobičajeni način postizanja takvog izgleda filma je dodavanje izvora svjetla u sam kadar. Pomoću njih se opravdavaju smjerovi svjetla što daje slici realističan izgled.

*Ako želite nešto učiniti da izgleda stvarno, zapravo morate rekonstruirati izgled iz stvarnog života. Najbolja je rasvjeta kada publika osjeća da je prava. Kada je usporediš sa stvarnošću ponekad je i bolja od nje. Na taj način često mijenjam realnost.*

Vilmosz Zsigmond

### **c) Stiliziranje**

Pomoću vizualnih sredstava izražavanja stvara se “nova realnost”. Snimatelj određuje i stvara raspoloženje.

Prva pojava rasvjete na filmu doprinosi razvoju ekspresionističkog stila u filmskoj fotografiji, čija je glavna odlika stilizirana rasvjeta. Pomoću svjetla prizoru se pokušava udahnuti dramatika i određeno značenje. Periodi *njemačkog ekspresionizma, film-noirea* i francuskog filma 50-ih najistaknutiji su upravo po takvoj fotografiji. Tonski studiji na čije je mračne setove dolazio snimatelj i od potpunog mraka gradio buduću atmosferu simbol su takvog pristupa.

*Ne smatram da filmovi moraju postizati bilo kakav oblik realizma; mislim da bi filmovi trebali biti fantazija, da bi trebali iznositi priče, odvesti te od realističnog pristupa životu, prenijeti te na drugu razinu.*

Bill Fraker

#### 4. "TVRDO" I "MEKO" SVJETLO

*Filmovi su svjetlo.*  
Federico Fellini

Prilikom određivanja vizualnog stila filma važna je odluka hoće li se koristiti usmjereno ili difuzno svjetlo. Ili, u slučaju kombiniranja, koji će od ova dva tipa svojim karakterom odgovarati određenoj sceni. Svaka od ovih odluka u velikoj će mjeri utjecati na izgled filma.

Iako je kinematografija počela s difuznim svjetlom u narednih pedeset godina prevladavalo je usmjereno svjetlo. Difuzno svjetlo daje niži intenzitet svjetla od usmjerenog svjetla iste snage i brže pada s udaljavanjem od izvora. Slabo osjetljive emulzije su zahtijevale "tvrd" svjetlo. Takav stil su karakterizirale oštre sjene i definirana područja svjetla. To je rezultiralo dramatičnim, stiliziranim kvalitetama. Od 60-ih je trend prema realističnijem tretmanu priče vodio prema upotrebi difuznog svjetla. Javljuju se visokoosjetljivi filmovi i svjetlosno jaki objektivi koji su zahtijevali manje intenzitete svjetla. To je napokon otvorilo mogućnost šire primijene difuznog i reflektirajućeg svjetla. U isto vrijeme postaje moguće korištenje postojećeg svjetla.

Ranija ograničenost difuznog svjetla na isključivu funkciju prednjeg svjetla širi se na korištenje takvog svjetla kao glavnog modelirajućeg svjetla. Neki od vodećih snimatelja razvijaju stil koji naglašava difuzno svjetlo kao glavno u većini scena. Ostali ostaju vjerni usmjerenom svjetlu i njegovim karakteristikama. Negdje između nalaze se oni koji koriste uglavnom difuzno svjetlo, dok im usmjereno služi za naglašavanje.

Sven Nykvist voli uspostaviti opći nivo ekspozicije s velikim izvorom difuznog svjetla sa strane. Za to većinom upotrebljava velike bijele površine od kojih reflektira svjetlo. U dnevnim interijerima takvo bočno difuzno svjetlo biti će prozor koji će tada postati glavno svjetlo.

Tehnika korištenja difuznog svjetla je zapravo osvjetljavanje područja što stvara prirodniji izgled filma. Mana mu je što se teško kontrolira. Pošto je izvor takvog svjetla velik, svjetlo se raspršuje u svim smjerovima. Potrebni su negeri da bi se takvo svjetlo "odrezalo" od određenih područja.

*Moje je mišljenje da je difuzno svjetlo ograničavajuće. Postoje scene i neke lokacije koje zahtijevaju takav pristup osvjetljavanju, ili određeni ugođaji i atmosfere. Difuzno svjetlo je trebalo postići na filmu sliku koja bi više odgovarala načinu na koji ljudsko oko vidi. Rijetko smo u životu u situaciji u kojoj vidimo jako stražnje svjetlo.*

Caleb Deschanel

*Biti sposoban dobro osvjetliti pomoću 'tvrdog' svjetla čini rad s 'mekim' svjetlom dječjom igrom, jer ono puno više oprašta. Nekontrolirano 'meko' svjetlo je još uvijek prihvatljivo. Teško je 'mekom' svjetlu izgledati loše, ali nije teško 'tvrdom' svjetlu izgledati loše.*

Haskell Wexler

Praktično gledano karakter svjetla bi trebao određivati dob dana. Dnevni interijeri su uglavnom osvjetljeni suncem kroz prozore. Za sunce većina snimatelja smatra da je usmjereno, što znači da je po sebi dobro definirano. Izvori svjetla vidljivi u kadru drugi su primjer određivanja karaktera svjetla.

*Većinu vremena neke priče ili je dan ili noć, što zahtjeva poseban izgled. Postoje različiti dijelovi dana i različiti interijeri što može odrediti poseban izgled.*

Richard Kline

*U bijeloj sobi bolje izgleda difuzno svjetlo. Usmjereno svjetlo će samo reflektirati bijelo natrag prema tebi.*

John Alonzo

Estetski gledano difuzno svjetlo je omiljeno kod autora čiji je pristup izražavanju oslonjen na realizam. U takvom svjetlu oni nalaze način da prikažu stvarnost bez distorzije.

*Tvrdo svjetlo postoji jedino u teatralnom svijetu; ako snimaš kazališnu predstavu ili noćni klub to je opravdano. Ali u normalnoj situaciji, jako rijetko ljudi drže spot-svjetla u svojim kućama.*

Nestor Almendros

Granice između ova dva pristupa, korištenja difuznog i usmjerenog svjetla, sve su neodređenije. Prednosti i nedostaci oba tipa rasvjete su prihvaćene kao mogućnosti za bogatije izražavanje.

*Koliko god volim reflektirajuće svjetlo, koje koristim godinama, toliko mrzim jednoličnu fotografiju.*

Sven Nykvist

*Pokušat ćemo snimiti Scarface / Lice s ožiljkom s difuznim svjetlom jer to Brian De Palma želi. To je drama, melodrama. Film je nasilan i jako dramatičan, ali ga on ne želi osvijetliti kao takvog. Želi ga osvijetliti 'meko' i lijepo. Kao što mi je rekao, ne želim telegrafirati da ću napraviti nešto puno nasilja. Želim kadar da izgleda lijepo, i želim da i ljudi izgledaju lijepo. A onda vidimo da su to ustvari nasilni ljudi.*

John Alonzo

*Ako se pretjera s 'mekom' slikom, to na kraju postaje dosadno. Teško je u isto vrijeme koristiti difuzno svjetlo i stvoriti kontrast. To je teško. 'Meko' svjetlo može biti više ili manje usmjereno ovisno o ugođaju scene i scenografije.*

Vilmosz Zsigmond

Čak i danas imamo snimatelje kojima je jedan od ova dva tipa osvjetljavanja glavni estetski princip.

*Najčešće ne upotrebljavam difuzno svjetlo jer ne mislim da filmovi trebaju postići bilo koji oblik realizma.*

Bill Fraker

*Nalazim da je reflektirajuće svjetlo najljepše, djelotvorno i prirodno. Pri tome ne otkrivam ništa novo jer su na taj način naši djedovi snimali fotografiju. Nisu imali puno opreme i dobivali su tek zraku svjetla kroz prozor. Fotografirali su s tom 'mekoćom', puno snažnog modeliranja ali bez sjena. Reflektirano svjetlo daje takvu 'mekoću'. Reflektirajuće svjetlo je 'meko'. Daje potpuno drugačiji osjećaj od konvencionalnog načina osvjetljavanja. Izgleda kao da nije osvjetljivano, djeluje kao da se snima pod postojećim svjetlom i to je najveće postignuće.*

Mario Tosi

Budući da je usmjereno svjetlo po svojoj prirodi precizno, snimatelji su do kraja 50-ih znali osvjetljivati s tolikom minucioznošću da su se glumci jedva mogli micati. Takav pristup rezultirao je s prilično neprirodnom glumom i statičnom mizanscenom. Difuzno svjetlo je pružilo više sloboda glumcima i otvorilo prostora za veću improvizaciju.

## 5. SVJETLO – SJENA

*Nije važno ono što osvijetliš, već ono što ostaviš u mraku.*  
Jordan Cronenweth

Gornja tvrdnja nije Cronenwethova izmišljotina, već je shvaćanje koje se razvija od samih početaka pripovjedačkog filma. Od njemačkog *ekspresionizma* do danas princip kontrasta između svjetla i sjene jedno je od najvažnijih izražajnih sredstava filmskih autora. Taj princip vidljiv je kod većine najistaknutijih snimatelja.

Sjena se stvara upravo pri projekciji svjetlosti. Ostavljanjem dijela scene u mraku samo pobuđujemo gledateljevu maštu.

Dobar primjer za to je *Apocalypse Now / Apokalipsa sada* (Francis Ford Copolla, 1979.). Na kraju filma Storaro ostavlja Branda u "mitskom mraku" čime sugerira da je lik kojeg on predstavlja negdje duboko u nama samima. Sastavljajući mozaik upravo igrom svjetla i sjene, pokazuje najprije njegovu ruku ili oko, čime ga čini tajanstvenijim, "nadčovječnim".

Prema tome, ono što ne vidimo jednako je važno kao i ono što vidimo. Pomoću svjetla i sjene možemo upravljati gledateljevu pozornost. Mrak u kontrastu prema vidljivom uvijek budi sumnju da će se nešto dogoditi, uglavnom nešto ne baš lijepo.

U *The Conformist / Konformist* (Bernardo Bertolucci, 1971.) Storaro se koristi kontrastom svijetla i sjene da bi prikazao ideju klaustrofobije tako da u određenim scenama nije puštao svjetlo da stigne do dubokih sjena.

Jedan od legendarnih prizora koji svoju izražajnost grade na ovim principima jest scena sa samog početka *The Godfather / Kum* (Francis Ford Copolla, 1972.). Brando i njegovi sinovi u slabo osvijetljenoj sobi stavljeni su u kontrast sa osunčanim prizorom svatova u dvorištu. Gordon Willis čini do tada skoro nezamislivu stvar ostavljajući filmsku zvijezdu Marlona Branda u skoro potpunom mraku. Do tada neoprostivo neosvjetljavanje očiju glavnih glumaca doprinijelo je njihovoj boljoj karakterizaciji.



## 6. REFERENCE ILI UPORIŠTA

*Dobri ljudi su osvjetljeni iz Raja a loši iz Pakla.*

Film uvijek počinje od scenarija. Redatelj dok piše ili čita scenarij vizualizira isti. U tom trenutku počinje se stvarati vizualni stil filma. Nakon redatelja scenarij čita i snimatelj. Kod njega se događa ista stvar. Snimatelj čitane scene vizualizira. Počinje se definirati kompozicija, pokreti kamere i svjetlo. Prije filma vrlo je važno da redatelj i snimatelj usklade te dvije slike. U protivnom postoji opasnost da za vrijeme produkcije snimaju različite filmove što će na kraju sasvim sigurno rezultirati neujednačenošću i prosječnim rezultatom.

Da bi uskladili svoje vizije trebaju nešto više od jezika. Jezik je sam po sebi problematičan kod preciznog izražavanja estetskih dilema. Za to će većina autora posegnuti za raznim referencama. Da li će to biti neka slika, fotografija ili neki drugi film manje je važno. Cilj je dakle jasno uskladiti estetske stavove. Primjera u filmskoj povijesti za ovakav pristup ima mnogo.

*Modemoiselle Fifi / Gospođica Fifi (Robert Wise, 1944.), film čija je radnja smještena u prošlosti inspiriran je karikaturama Daumiera. Osim na kameru, utjecaj je prenesen i na kostime i scenografiju.*

Harry Wild

*Upotrebljavanje slika je po meni vrlo važno zato što predstavlja uporište za redatelja, scenografa, kostimografa, itd. U The Marquis of O / Markizi od O (Eric Rohmer, 1976.) koristili smo se njemačkim romantičkim slikarstvom. Ponekad koristimo filmske reference. Za The Wild Child / Divljeg dječaka (Francoise Truffaut, 1969.) inspiraciju smo našli kod Griffitha i njegovih starih crno-bijelih filmova. Uvijek je korisno imati referencu da bi odredili stil filma, u protivnom postoji opasnost da film ode u puno smjerova.*

*Za Kramer vs. Kramer / Kramer protiv Kramera (Robert Benton, 1979.) inspiracija je bio Piero della Francesca i David Hockney. Za Days Of Heaven / Božanstvene dane (Terrence Malick, 1978.) bili smo inspirirani fotografijama iz tog perioda. Za Claire's Knee / Koljeno male Claire (Eric Rohmer, 1971.) inspiracija je bio Gauguin.*

Nestor Almendros

*U filmu The Duellist / Dvoboj (Ridley Scott, 1977.) sve je osvjetljeno kao Vermeer.*

Michael Chapman

Neupitan je veliki utjecaj Rebrandta na razvoj stila *low key* fotografije. A portretna fotografija s prijelaza stoljeća utjecat će na upotrebu reflektirajućeg svjetla.

## 7. SCENOGRAFIJA, KOSTIMOGRAFIJA I IZVORI SVJETLA UNUTAR KADRA

*Kadar je sposoban preobraziti snimljeni predmet i dodati mu svojstva koja on u realnom svijetu ne posjeduje.*

Leonard Maltin

U naslovu nabrojani elementi vrlo su važni u stvaranju vizualnog identiteta filma. Scenografi, kostimografi i umjetnički direktor na raspolaganju su redatelju i snimatelju i uz pravo vodstvo i jasno određivanje cilja mogu u mnogome pridonijeti boljem rezultatu. Scenografija osim što određuje mizanscenu i pozicije kamere također uz pravi izbor boja pruža snimatelju odgovarajuću paletu boja. Boja je i najvažnija kod kreiranja kostima.

*Stvar je u biranju boja koje ćeš snimati; to je na prvom mjestu. Zatim dolazi ekspozicija, objektiv i itd. Ali je najvažnije odabrati paletu boja. Paleta mora biti u redu.*

Owen Roizman

Boja je uz tonalnu separaciju važna za dočaravanje treće dimenzije. Na oba elementa snimatelji ulažu puno truda.

*Prilikom osvjetljavanja uvijek razmišljam u crno-bijelim tonovima i rasponu sivih između te dvije krajnosti prije negoli o boji. Kada osvjetljam uvijek pokušavam dobiti separaciju, svijetli subjekt ispred tamnog ili tamni ispred svijetlog. Radije se oslanjam na tonalnu separaciju nego samo na separaciju bojom. Ako uskladiš pravu upotrebu boje s tonalnom separacijom dobit ćeš bolju perspektivu čineći sliku gotovo trodimenzionalnom. Postizanjem separacije pruža ti se mogućnost da naglasiš što želiš da publika gleda. Mnogo se toga događa na filmu s tim da je nešto važnije od nečeg drugog.*

Billy Williams

Pozadina u slici kao dio scenografije također doprinosi osjećaju treće dimenzije. Nekim snimateljima osvjetljavanje pozadine je jednako važno, ako ne i važnije od prednjeg plana. Među takvima su i Ted McCord i Conrad Hall koji troše većinu vremena na osvjetljavanje pozadine. Posvećivanje pažnje pozadini pruža slici više planova i izraženiji osjećaj dubine.

Snimatelji kao što su Sven Nykvist ulažu puno truda u superviziju elemenata vidljivih u kadru. Prilikom snimanja Bergmanovih filmova pružena mu je prilika da osim snimanja testova utječe na izgled seta i kostima u suradnji s umjetničkim direktorom. S umjetničkim direktorom također određuje raspored izvora svjetla unutar kadra. Osim što vizualno obogaćuju scenu, takvi izvori služe za opravdavanje smjerova svjetla studijske rasvjete i doprinose općoj razini osvjetljenosti seta. Dakle, takvi izvori svjetla pružaju snimatelju razlog za njegove izvore, uglavnom prilikom snimanja noćnih interijera.

*Uvijek opravdavam izvore svjetla.*

Conrad Hall

*Vjerujem da se svjetlo može postaviti tako da izgleda kao da dolazi iz realnog izvora.*

Vilmosz Zsigmond

Premda se scenografija povezuje uglavnom uz interijer, postoje primjeri kada se i eksterijeru prilazi na isti način. Za vrijeme snimanja *The Deer Hunter / Lovac na jelene* (Michael Chimino, 1978.) u cilju stvaranja jesenjeg ugođaja morala se izbaciti zelena boja iz krajolika. Uz kemijsku torturu trave i čupanja lišća s drveća neprestano su se polijevale ulice.

## 8. KONTINUITET

*Teško je kontrolirati majstora rasvjete na nebu.*

Laszlo Kovacs

Kontinuitet u slici je vjerojatno najvažniji za snimatelja. Održati kontinuitet kroz cijeli film znači da su svi elementi ujednačeni i usklađeni. Svaku grešku gledatelj će podsvjesno zabilježiti što će štetiti krajnjem dojmu filma. Održavanje kontinuiteta pretpostavlja veliko iskustvo kod snimatelja. Ne postoji formula kojom bi se riješio problem održavanja kontinuiteta slike kroz prizore i scene. Neki snimatelj će izbjeći "skakanja" kroz kadrove upotrebom sličnog otvora blende, drugi će znati postići tečnost kroz prizore vještom upotrebom filtera. Ili će postojati neki estetski princip kao što su *low-key* ili *high-key* fotografija. Na kraju zaključujem da većina eminentnih snimatelja ima svoju tehniku koja mu osigurava kontinuitet u slici.

Vitorio Storaro ističe društveni položaj likova, kada su u statičnim pozicijama, centralnom perspektivom. Na suprot tome svako njihovo djelovanje oslobađa kameru i ona se slobodno kreće.

Za vrijeme snimanja filma *The Deer Hunter / Lovac na jelene* Vilmosz Zsigmond je u eksterijerima želio dobiti "meku", realističnu sliku. To je postignuto snimanjem po oblačnom vremenu. Pošto nisu mogli imati neprestano oblačno nebo, da bi održali istu atmosferu snimali su u rana jutra prije izlaska Sunca ili neposredno po njegovom zalasku, tzv. *magic hour*.

Jedan od najboljih filmskih timova, Sven Nykvist i Ingmar Bergman bili su jedinstveni s obzirom na ozbiljnost pristupa određivanju vizualnog stila. Pripremajući se za snimanje *Winter Light / Zimsko svjetlo* (1962.) proveli su čitav dan promatrajući promjene svjetla u crkvi na sjeveru Švedske da bi kasnije u studiju mogli reproducirati takvo zimsko svjetlo.

Dobar primjer za važnost održavanja kontinuiteta je snimanje eksterijera za sunčanih dana. Sunce čitav dan prelazi nebom mijenjajući pri tome karakter svjetla. Vedar dan se u kratkom periodu može pretvoriti u oblačan, a tada će samo iskustvo pomoći snimatelju u simuliranju karakteristika sunčanog dana. Problem s kojim se suočava je kako održati kontinuitet filmskog prizora koji će trajati samo nekoliko minuta u odnosu na promjenjivost svjetlosnih karakteristika snimanja u eksterijeru.

*I to je ono za čime težiš, kontinuitet. Neprestano pokušavaš nešto uskladiti. Po meni su najbolji snimatelji oni kojima polazi za rukom održavanje kontinuiteta izgleda kojeg upotrebljavaju na filmu tako da film ne "skače" nakon što su ga odredili. Primjer za to je Julia / Julia (Fred Zinnemann, 1977.). Nakon što je Douglas Slocombe jednom odredio izgled filma, održavao je isti do kraja filma. Three Days Of The Condor / Tri dana kondora (Sidney Pollack, 1975.) Owena Roizmana je drugi primjer. Day of the Locust / Dan skakavaca (John Schlesinger, 1975.) Conrada Halla još je jedan koji mi pada na pamet.*

Bill Fraker

Jedan od najcjenjenijih snimatelja današnjice, Gordon Willis, kod ostalih snimatelja izaziva poštovanje upravo zbog svoje sposobnosti oblikovanja vizualnog jedinstva kroz filmove. Njegov rad na trilogiji *The Godfather / Kum* je snimateljski standard. Sva tri dijela trilogije veže vizualno jedinstvo. Način na koji je to postigao bio je korištenje iste strukture boja. Vremenski udaljene periode razlikuje drugačiji pristup tehnici osvjetljavanja, ali su povezani zlatno-žutim tonom u slici. Svjetlo je "meko" i dolazi

iznad glava. S poda je korištena rasvjeta samo za akcente na licima ili očima. Temperatura svjetla je s 3200K spuštena na oko 2900K.

Reminiscencije u priči snimane su pod punim otvorom blende. I interijeri i eksterijeri snimani su pri otvoru blende f2,8. Uz to je korišten stupanj difuzne filtracije i odgovarajuća tehnika osvjetljavanja. Na taj način su vizualno odvojeni vremenski periodi u priči.

Scene na Siciliji snimane su obasjane mediteranskim suncem. Nasuprot njima su scene iz New Yorka koje su snimane "ravnije", koristeći oblačno nebo i reflektirano svjetlo.

## 9. ALATI

*Ja imam potrebu za kadrom. Potrebne su mi njegove granice.*  
Nestor Almendros

Osim svjetla kao glavnog elementa u određivanju vizualnog identiteta filma, snimatelju su na raspolaganju još neka sredstva.

### OBJEKTIVI

Raznim objektivima mijenja se perspektiva gledanja. Svaki objektiv na svoj će karakterističan način zabilježiti stvarnost. O njegovim karakteristikama ovisit će reprodukcija pokreta u kadru i prostora. Širokokutnici će naglasiti trodimenzionalnost prizora. S druge strane, uskokutnici će izdvojiti samo određenu stvar. Normalni će objektiv svojim kutom, koji najviše odgovara ljudskom načinu gledanja, objektivizirati sadržaj kadra. Čak je moguće po tipu objektiva odrediti neke karakteristike slike kao što su oštrina ili mekoća.

*Izbor objektiva je naročito važan. Njegovim odabirom možemo promijeniti realnost, perspektivu, pa čak i odnos ljudi jedan prema drugom. Odabir objektiva treba ovisiti u prvom redu o filmskom sadržaju.*

Laszlo Kovacs

### EKSPozICIJA

Ekspozicija je alat koji se može iskoristiti na puno načina. Bez obzira na količinu svjetla kojim smo osvijetlili neki prizor, tek izborom ekspozicije određujemo karakter slike. Hoćemo li eksponirati po normi ili ćemo s podekspozicijom promijeniti karakter slike, izbor je koji snimatelju pruža bogatiji način izražavanja. Poznavajući emulziju na kojoj snima, snimatelj može pomoću ekspozicije točno odrediti koji će dio slike ostaviti u dubokoj sjeni, koji će dijelovi prizora otkrivati detalje u sjeni, a koji će biti osvijetljeni.

*Moraš znati kako će stupanj podekspozicije izgledati na platnu ili kako će izgledati stupanj nadekspozicije. Moraš razumjeti sve to. Ekspozicija je alat; način eksponiranja je sredstvo izražavanja.*

Gordon Willis

### POKRET KAMERE

Koliko je god svjetlo i način eksponiranja stvar snimateljeve autonomije, toliko su pokreti kamere stvar zajedničke odluke redatelja i snimatelja. Jedan od elemenata koji u mnogome određuje vizualni karakter filma u većini slučajeva ovisi o redateljevom načinu pripovijedanja. Naravno, postoje snimatelji koji su se naročitim osjećajem za pokret kamere nametnuli kao izbor redateljima koji će taj senzibilitet iskoristiti u predočavanju filmske stvarnosti.

### KOMPOZICIJA

Okvirom kadra izdvajamo ono što će se prikazati od onog što će ostati izvan kadra. Kompozicijom organiziramo sadržaj kadra i njegove elemente stavljamo u određeni odnos. Kompozicijom možemo, kao i pomoću kontrasta svjetlo-sjena, upravljati pažnjom gledatelja, naglasiti trodimenzionalnost prostora ili njegovu plošnost. Iako uglavnom odražava umjetnikov senzibilitet i intuiciju, razvoj filmske kompozicije pod velikim je utjecajem ostalih vizualnih umjetnosti.

Svi ovi elementi zajedno sa svjetlom i svim ostali izražajnim sredstvima neraskidivo su povezani. Tek usklađeni u filmskoj cjelini dobivaju svoje značenje. Svojim bezbrojnim oblicima pružaju filmskim umjetnicima neograničene mogućnosti izražavanja.

## 10. ZAKLJUČAK

*Rad na filmu je pun ograničenja i moraš to prihvatiti. Kada shvatiš ta ograničenja, imaš češ puno više slobode.*  
Gordon Willis

Moglo bi se reći da je film u samo sto godina postojanja već zatvorio jedan estetski ciklus. Pri tome mislim na vizualne principe. Počelo je sa studijima prekrivenim materijalima koji su propuštali sunčevo svjetlo. To svjetlo je bilo difuzno, bez sjena. Nakon toga, 20-ih godina, pojavit će se prvi reflektori. Slijedi period od gotovo 50 godina dominacije stilizirane fotografije. "Tvrđim" svjetlom i stiliziranim osvjetljavanjem naglašavala se dramatičnost sadržaja. Kanoni osvjetljavanja često su sputavali glumce u kretnjama. Snimatelji su imali moć da prilagođuju priču svojim zahtjevima. 70-ih godina to će u Americi promijeniti nova generacija umjetnika. Redatelji kao što su Spielberg, Coppola i Scorsese pod utjecajem francuskog *novog vala* pokušavaju izgraditi svoje vizije. Za to će im biti neophodni snimatelji koje neće sputavati okviri starih snimateljskih kanona. Vilmos Zsigmond, Laszlo Kovacs, Gordon Willis, Nestor Almendros i drugi pridonose nastajanju originalnih filmova koji će ubrzo promijeniti američki film.

Film je umjetnost na koju više od ostalih djeluje tehnički razvoj. Tek pojavom osjetljivijih emulzija i visokoosjetljivih objektivna stvorit će se pretpostavka za pojavu francuskog *novog vala*. S lakšim kamerama i manjim ekipama mladi autori izbjegavaju produkciju velikih studija i snimaju filmove "na ulici". Difuzno svjetlo kao reakcija na dugogodišnju dominaciju "tvrđog" svjetla postaje njihov vizualni identitet. Nakon nekoliko godina mode difuznog svjetla, snimatelji shvaćaju da su samo iz jedne krajnosti prešli u drugu. Prihvaćaju prednosti i mane dva osnovna principa osvjetljavanja. Bez estetskih ograničenja snimatelj je dobio široku paletu izražajnih mogućnosti. U tom trenutku film je završio jedan vizualni ciklus. Od difuznog preko "tvrđog" svjetla natrag na difuzno. Iako najmanje izražen do sada antagonizam između škola "tvrđog" i "mekog" još uvijek srećemo kod nekih filmskih stvaratelja. Pozornost koju je na sebe privukla *Dogma 95* može između ostalog zahvaliti ekstremnom pristupu osvjetljavanju koji zabranjuje korištenje umjetne rasvjete.

Današnji najbolji snimatelji su oni koji mogu svoj stil prilagoditi svakoj formi koju treba snimiti. Robby Muller, Andrzej Sekula, Barry Sonnenfeld, Roger Deakins, Janusz Kaminski i ostali moderni snimatelji svojim radom odražavaju svo bogatstvo filmskog jezika.

*Tendencija je misliti da je filozofija 'tvrdo' i 'meko' svjetlo, dok je u stvarnosti filozofija koji film upravo snimam. U biti bi trebao imati na raspolaganju čitav raspon stilova osvjetljavanja.*

Caleb Deschanel

Ovaj stav je karakterističan zaiskusne snimatelje. Oni vide "tvrdo" i "meko" svjetlo tek kao dva ekstrema u rasponu svjetlosnih karakteristika, oba korisna u određenim pristupima. Strategije osvjetljavanja trebaju služiti samo jednoj stvari: priči.

*Karakteristika dobrog snimatelja jest da ne stvara lijepu sliku zbog sebe već da njegova vizija doprinese iznošenju priče na najefektniji način.*

Vilmos Zsigmond

Često se koristi slikovita usporedba filmske ekipe s velikim orkestrom. Redatelj je dirigent, a snimatelj je prva violina. Svojim iskustvom i odgovornošću snimatelj može

u mnogome doprinijeti stvaranju dobrog filma. Pri tome ne smije staviti fotografiju ispred priče, već je treba učiniti njenim dijelom.



## 11. LITERATURA

1. Alton, J. *Painting With Light*. Berkeley : University of California Press, 1995.
2. *Cinemanía 97*. Microsoft, 1997.
3. Clarke, C. G. *Highlights and Shadows*. London : Mary Clarke Flaming, 1989.
4. Malkiewicz, K. *Film Lighting*. New York : Simon & Schuster, 1986.
5. Profesija snimatelj // *Sineast*. 60-61-62(1983-1984)
6. Schaefer, D.; Salvato, L. *Masters of Light*. Berkeley : University of California Press, 1984.

## 12. FILMOGRAFIJE

Kod snimatelja, kao što je Robby Müller, važno je napomenuti da se njihova filmografija veže uz jednog ili više redatelja. U njegovom slučaju to su Wim Wenders i Jim Jarmusch. Tako je Nestor Almendros snimio gotovo sve filmove Erica Rohmera. Po meni su takve simbioze između redatelja i snimatelja važne i znakovite. A sada izvodi iz filmografija....

### Vittorio Storaro:

(snimatelj čiji se najveći uspjesi vežu uz rad s Bernardom Bertoluccijem i Franisom Fordom Coppolom)

- 1971. *The Conformist / Konformist* (Bernardo Bertolucci)
- 1973. *Last Tango In Paris / Posljednji tango u Parizu* (Bernardo Bertolucci)
- 1977. *1900 / Dvadeseto stoljeće* (Bernardo Bertolucci)
- 1979. *Apocalypse Now / Apokalipsa sada* (Francis Ford Coppola) – **Oscar**
- 1981. *Reds / Crveni* (Warren Beatty) – **Oscar**
- 1982. *One From The Heart / Jedan iz srca* (Francis Ford Coppola)
- 1987. *The Last Emperor / Posljednji kineski Car* (Bernardo Bertolucci) – **Oscar**
- 1990. *Dick Tracy / Dick Tracy* (Warren Beatty)

### Henri Decae:

Snimio debitanske filmove Claudetu Chabrolu (1958. *Le Beau Serge / Lijepi Serge*) i Francoisu Truffautu (1959. *Les quatre cents coups / 400 Udaraca*)  
1957. *A Scenseur pour l'echafaud / Lift za gubilište* (Louis Malle)

### Billy Williams:

1973. *The Exorcist / Egzorcist* (William Friedkin) - (susnimatelj s Owenom Roizmanom)  
1982. *Gandhi / Gandi* (Richard Attenborough)

### Nestor Almendros:

(snimio većinu filmova Erica Rohmera i 8 filmova Francoisa Truffauta)  
1978. *Days Of Heaven / Božanstveni dani* (Terrence Malick) – **Oscar**  
1979. *Kramer vs. Kramer / Kramer protiv Kramera* (Robert Benton)  
1982. *Sophie's Choice / Sofijin izbor* (Alan J. Pakula)

### Owen Roizman:

1971. *The French Connection / Francuska veza* (William Friedkin)  
1973. *The Exorcist / Egzorcist* (William Friedkin)  
1975. *Three Days Of Condor / Tri dana kondora* (Sidney Pollack)  
1976. *Network / Mreža* (Sidney Lumet)  
1982. *Tootsie / Tootsie* (Sidney Pollack)  
1991. *The Addams Family / Obitelj Addams* (Barry Sonnenfeld)  
1994. *Wyatt Earp / Wyatt Earp* (Lawrence Kasdan)

### Vilmosz Zsigmond:

1971. *McCabe And Mrs. Miller / Kockar i bludnica* (Robert Altman)  
1972. *Deliverance / Oslobađanje* (John Boorman)  
1977. *Close Encounters Of The Third Kind / Bliski susreti treće vrste* (Steven Spielberg) – **Oscar**  
1978. *The Deer Hunter / Lovac na jelene* (Michael Cimino)  
1980. *Heaven's Gate / Nebeska vrata* (Michael Cimino)  
1981. *Blow Out / Pucanj nije brisan* (Brian De Palma)

1984. *The River / Rijeka* (Mark Rydell)  
1987. *The Witches Of Eastwick / Vještice iz Eastwicka* (George Miller)

**Laszlo Kovacs:**

1969. *Easy Rider / Goli u sedlu* (Dennis Hopper)  
1970. *Five Easy Pieces / Pet lakih komada* (Bob Rafaelson)

**Russell Metty:**

1960. *Spartacus / Spartak* (Stanley Kubrick) – **Oscar**  
1961. *The Misfits / Nepogodni* (John Huston)

**Bill (William) Fraker:**

1968. *Rosemary's Baby / Rosemaryna beba* (Roman Polanski)  
1975. *One Flew Over The Cuckoo's Nest / Let preko kukavičjeg gnijezda* (Milos Forman) – (susnimatelj s Haskellom Wexlerom)  
1977. *Looking For Mr. Goodbar / Tražeći gospodina Goodbara* (Richard Brooks)  
1978. *Heaven Can Wait / Nebo može čekati* (Warren Beatty)  
1979. *1941 / 1941* (Steven Spielberg)  
1983. *War Games / Ratne igre* (John Badham)  
1985. *Murphy's Romance / \_\_\_\_* (Martin Ritt)

**Caleb Deschanel:**

1983. *The Right Stuff / Put u svemir* (Philip Kaufman)  
1984. *The Natural / \_\_\_\_* (Barry Levinson)

**Haskell Wexler:**

1966. *Who's Afraid Of Virginia Woolf? / Tko se boji Virginie Woolf?* (Mike Nichols) - **Oscar**  
1975. *One Flew Over The Cuckoo's Nest / Let preko kukavičjeg gnijezda* (Milos Forman) - (susnimatelj s Williamom Frakerom)  
1976. *Bound For Glory / Rat za slavu* (Hal Ashby) - **Oscar**  
1987. *Matewan / \_\_\_\_* (John Sayles)  
1989. *Blaze / \_\_\_\_* (Ron Shelton)

**Richard Kline:**

1967. *Camelot / \_\_\_\_* (Joshua Logan)  
1976. *King Kong / King Kong* (John Guillermin)  
1983. *Breathless / Do posljednjeg daha* (Jim McBride)

**John Alonzo:**

1974. *Chinatown / Kineska četvrt* (Roman Polanski)  
1983. *Scarface / Lice s ožiljkom* (Brian De Palma)

**Jordan Cronenweth:**

1980. *Altered States / \_\_\_\_* (Ken Russell)  
1982. *Blade Runner / Istrebljivač* (Ridley Scott)  
1986. *Peggy Sue Got Married / Peggy Sue se udala* (Francis Ford Coppola)  
1990. *State Of Grace / Stanje milosti* (Phil Joanou)

**Michael Chapman:**

- 1971. *Klute / Detektiv Klute* (Alan J. Pakula)
- 1976. *Taxi Driver / Taksist* (Martin Scorsese)
- 1980. *Raging Bull / Razjareni bik* (Martin Scorsese)
- 1993. *The Fugitive / BjeGUNAC* (Andrew Davis)

**Conrad Hall:**

- 1969. *Butch Cassidy and The Sundance Kid / Butch Cassidy i Sundance Kid* (George Roy Hill) – **Oscar**
- 1975. *The Day Of The Locust / Dan skakavaca* (John Schlesinger)

**Andrzej Sekula:**

- 1992. *Reservoir Dogs / Psi iz rezervoara* (Quentin Tarantino)
- 1994. *Pulp Fiction / Pulp Fiction* (Quentin Tarantino)
- 2000. *American Psycho / Američki psiho* (Marry Harron)

**Roger Deakins:**

(nakon što Barry Sonnenfeld prelazi u režisere zamjenjuje ga kao snimatelj kod braće Coen)

- 1991. *Barton Fink / Barton Fink* (Ethan i Joel Coen)
- 1994. *The Hudsucker Proxy / \_\_\_\_* (Ethan i Joel Coen)
- 1994. *The Shawshank Redemtion / Iskušanje u Shawshanku* (Frank Darabont)
- 1995. *Rob Roy / Rob Roy* (Michael Caton-Jones)
- 1996. *Fargo / Fargo* (Ethan i Joel Coen)
- 1998. *The Big Lebowski / Veliki Lebowski* (Ethan i Joel Coen)

**Janusz Kaminski:**

- 1993. *Schindler's List / Schindlerova lista* (Steven Spielberg)
- 1996. *Jerry Maguire / Jerry Maguire* (Cameron Crowe)
- 1998. *Saving Private Ryan / Spašavanje vojnika Ryana* (Steven Spielberg)

**Sven Nykvist:**

Za Nykvista je dovoljno reći da je Bergmanov snimatelj. Vjerojatno najbolji snimatelj među velikima. Snimio je, među ostalim:

- 1963. *The Silence / Tišina* (Ingmar Bergman)
- 1966. *Persona / Persona* (Ingmar Bergman)
- 1972. *Cries and Whispers / Krici i šaputanja* (Ingmar Bergman) - **Oscar**
- 1978. *Pretty Baby / Slatka mala* (Louis Malle)
- 1981. *The Postman Always Rings Twice / Poštar uvijek zvoní dva puta* (Bob Rafelson)
- 1982. *Fanny och Alexander / Fanny i Alexander* (Ingmar Bergman) - **Oscar**
- 1986. *Offret-Sacrificatio / Žrtvovanje* (Andrei Tarkovsky)

**Robby Müller:**

Snimio skoro sve Wendersove i Jarmuscheve filmove, primjerice:

- 1977. *Der Amerikanische Freund / Prijatelj iz Amerike* (Wim Wenders)
- 1984. *Paris, Texas / Paris, Texas* (Wim Wenders)
- 1985. *To Live and to Die in L. A. / Živjeti i umrijeti u Los Angelesu* (William Friedkin)
- 1986. *Dawn by Law / Pod udarom zakona* (Jim Jarmusch)
- 1989. *Mystery Train / Tajanstveni vlak* (Jim Jarmusch)

## ILUSTRACIJE



Slika br.1 **The Musketeers Of Pig Alley** (1912.),  
redatelj: David Wark Griffith



Slika br.2 **Les Quatre cents coups / 400 Udaraca**  
(1959.),  
snimatelj: Henri Decae; redatelj: Francois Truffaut



Slika br.3 **The French Connection / Francuska veza** (1971.),  
snimatelj: Owen Roizman; redatelj: William Friedkin



Slika br.4 **The Deer Hunter / Lovac na jelene**  
(1978.),  
snimatelj: Vilmosz Zsigmond; redatelj: Michael Cimino



Slika br.5 **Touch of Evil / Dodir zla** (1958.),  
snimatelj: Russell Metty; redatelj: Orson Welles



Slika br.6 **Fanny Och Alexander / Fanny i Alexander** (1982.),  
snimatelj: Sven Nykvist; redatelj: Ingmar Bergman



Slika br.7 **The Godfather / Kum** (1972.),  
snimatelj: Gordon Willis; redatelj: Francis Ford Coppola



Slika br. 8 **The Godfather II / Kum 2** (1974.),  
snimatelj: Gordon Willis; redatelj: Francis Ford Coppola



Slika br.9 **The Deer Hunter / Lovac na jelene**  
(1978.),  
snimatelj: Vilmosz Zsigmond; redatelj: Michael Cimino



Slika br.10&11  
**The Godfather II / Kum 2** (1974.),  
snimatelj: Gordon Willis; redatelj:  
Francis Ford Coppola



Slika br 12 **A bout de souffle / Do posljednjeg daha**  
(1960.),  
snimatelj: Raoul Coutard; redatelj: Jean-Luc Godard

