

Filmska fotografija u Hrvatskoj

Furač, Lucija

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:084277>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-16**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

FILMSKA FOTOGRAFIJA U HRVATSKOJ:
DOPRINOS TOMISLAVA PINTERA IGRANOME FILMU U
1960-IMA

Lucija Furač

Mentor: dr. sc. Lovorka Magaš Bilandžić, izv. prof.

ZAGREB, 2021.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Diplomski studij

Diplomski rad

FILMSKA FOTOGRAFIJA U HRVATSKOJ:
Doprinis Tomislava Pintera igranome filmu u 1960-ima

CINEMATOGRAPHY IN CROATIA:
Tomislav Pinter's Contribution to Feature Film in the 1960s

Lucija Furač

Tomislav Pinter (1926. – 2008.) bio je hrvatski najnagrađivaniji filmski snimatelj. U ovome radu, nakon što se utvrđuje pojam filmske fotografije i promišlja složenost koncepta njenog autorstva, razmatra se petnaest igranih filmova koje je snimio tijekom 1960-ih. Predloženu podjelu Pinterovog opusa na dominantno klasične filmove s jedne strane (klasični stil *Kote 905*, *Abecede straha*, *Dvostrukog obruča* i *Službenoga položaja* u prvoj polovici desetljeća, zatim *Čovika od svita* i *Ronda* sredinom te *Bitke na Neretvi* na samome kraju) i dominantno modernističke s druge (modernizam *Pravog stanja stvari*, *Prometeja s otoka Viševice* i filmova *Tri* i *Ključ: II. Čekati* sredinom desetljeća te *Ponedjeljka ili utorka*, *Skupljača perja* i *Breze* u drugoj polovici) ne treba shvatiti strogo, nego kao smjernice za razumijevanje odabira pojedinih tehničkih rješenja.

Pregledom osobina Pinterove fotografije u nabrojanim filmovima, moguće je zamijetiti snimateljev napredak u upotrebi svjetlosti, izniman osjećaj za kompoziciju, razumijevanje paradigmatškoga potencijala kadra ostvarivog u montaži, poseban interes za sitne geste ruku i mimiku lica glumaca te općenito nenametljiv rad kamere, bez privlačenja pažnje na njene tehničke mogućnosti nauštrb samoga snimanog sadržaja. Pinter se isticao u odnosu na veliku većinu svojih kolega suvremenika fokusom na unaprijeđenje svojih vještina, posebno što se tiče oblikovanja svjetla, općenitom tehničkom inovativnošću i spremnošću na eksperiment. Među prvima je u regiji radio s bojom i koristio pojedinu snimateljsku opremu.

Pinter je sudjelovao u nekim od najvažnijih projekata ne samo hrvatske, nego i jugoslavenske kinematografije uopće, što mu je krajem 1960-ih otvorilo put i do važnih međunarodnih suradnji. Bez obzira što se te godine povezuju s dominacijom autorske režije te iako se Pinter rado prilagođavao originalnim zamislima redatelja, itekako je pridonosio konačnim produkcijskim odlukama. Kontinuirano je pratio suvremena zbivanja u vrhovima svjetske kinematografije, a Pinterov rad obilježava i utjecaj likovne umjetnosti, osobito slikarstva Jana Vermeera i Miljenka Stančića. Citirao je i hrvatsko naivno slikarstvo.

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Rad sadrži: 102 stranice, 168 reprodukcija. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: filmska fotografija, film, Tomislav Pinter, 1960-e

Mentor: dr. sc. Lovorka Magaš Bilandžić, izv. prof., Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet,
Odsjek za povijest umjetnosti

Ocjenjivači: dr. sc. Frano Dulibić, red. prof., dr. sc. Lovorka Magaš Bilandžić, izv. prof., Patricia
Počanić, asist.

Datum prijave rada: _____

Datum predaje rada: _____

Datum obrane rada: 30. rujna 2021.

Ocjena: _____

Izjava o autentičnosti rada

Ja, Lucija Furač, diplomantica na Istraživačkom smjeru – modul *Moderna i suvremena umjetnost* diplomskoga studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom *Filmska fotografija* u Hrvatskoj rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije izravno preuzet iz nenavedene literature ili napisan na nedozvoljen način, te da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.

U Zagrebu, 27. rujna 2021.

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Definiranje pojma filmske fotografije	4
3. Razvoj pristupa filmskoj fotografiji kao predmetu proučavanja	6
4. Autorstvo u filmu i filmska fotografija	9
5. Filmska fotografija Tomislava Pintera	13
5.1. Pinterova filmska fotografija u jugoslavenskom kontekstu	14
5.2. Pinterove suradnje s redateljima	18
5.2.1. Ante Babaja	19
5.2.2. Fadil Hadžić	19
5.2.3. Vatroslav Mimica	20
5.2.4. Aleksandar Petrović	22
5.3. Klasični stil u prvoj polovici 1960-ih: <i>Kota 905, Abeceda straha, Dvostruki obruč i Službeni položaj</i>	23
5.4. Modernistički stil sredinom 1960-ih: <i>Pravo stanje stvari, Prometej s otoka Viševice, Tri i Ključ: II. Čekati</i>	40
5.5. Klasični stil sredinom 1960-ih: <i>Čovik od svita i Rondo</i>	55
5.6. Modernistički stil u drugoj polovici 1960-ih: <i>Pravda, Ponedjeljak ili utorak, Skupljači perja i Breza</i>	66
5.7. Klasični stil na samome kraju 1960-ih: <i>Bitka na Neretvi</i>	82
5.8. Pinterova filmska fotografija nakon 1960-ih	86
5.9. Veza Pinterove filmske fotografije i slikarstva	87
6. Zaključak	94
7. Popis literature	96

7.1. Knjige, članci	96
7.2. Mrežni izvori	99
8. Slikovni prilozi	100
9. Summary and Key Words	102

1. Uvod

Plodnost gotovo pedesetogodišnje snimateljske karijere Tomislava Pintera (1926. – 2008.) jedinstvena je u hrvatskim okvirima, kao i broj nagrada koje je primio za svoj rad. Razdoblje 1960-ih obuhvaća najvažnija ostvarenja njegovoga snimateljskog opusa, koja se također smatraju ključnima i za jugoslavensku kinematografiju uopće.¹

Filmska fotografija kao skup tehničkih rješenja u oblikovanju vizualnih obilježja filma središnji je predmet studije Nikole Tanhofera s početka 1980-ih godina.² Međutim, u ovome radu teži se uspostavljanju veza između niza radova pojedinačnoga snimatelja i razumijevanju njihovih vizualnih kodova, a ne pregledu prakse samoga snimanja, što se nalazi kod Tanhofera. U tom smislu, rad predstavlja utvrđivanje određenoga stanja s obzirom na dostupne materijale i literaturu, a Tanhoferova knjiga analizu svega što se unutar tehničkih ograničenja njegovoga vremena moglo primijeniti u snimanju.

O filmovima koje je Pinter snimio prije svega se pisalo u okviru studija koje nisu specifično posvećene proučavanju filmske fotografije. Takav slučaj predstavlja pregled hrvatskog igranog filma Nikice Gilića, filmska povijest Ante Peterlića, obrada modernizma u hrvatskom igranom filmu Tomislava Šakića, stilska klasifikacija hrvatskih filmova Krunoslava Lučića, evaluacija i analiza klasika hrvatskog igranog filma Jurice Pavičića i studija opusa redatelja Aleksandra Petrovića Vlastimira Sudara.³ Petrović sam za sebe predstavlja izuzetan slučaj redatelja koji je ekstenzivno pisao o vlastitim filmovima i položaju filmske umjetnosti općenito, a time i omogućio razumijevanje upotrijebljenih vizualnih rješenja.⁴

¹ Termin „jugoslavenska kinematografija“ problematičan je utoliko što se u međuvremenu njeno naslijeđe počelo promatrati u kontekstu posebnih nacionalnih kinematografija država članica bivše FNRJ, odnosno SFRJ. Na nizu filmova, uključujući i na nekima od onih koji se navode u ovome radu, radio je niz djelatnika iz različitih državnih središta jer su i produkcijski i prikazivački uvjeti i tokovi bili drugačiji. Pinterov rad se ovdje tretira kao dio hrvatske filmske fotografije, ali time se ne smiju smetnuti s uma okviri u kojima je on nastajao, a koji su bili bitno drugačiji nego oni nakon 1990-ih.

² Nikola Tanhofer, *Filmska fotografija*, Zagreb: Filmoteka 16, 1981.

³ Nikica Gilić, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Leykam International d.o.o., 2011., Ante Peterlić, *Iz povijesti hrvatske filmologije i filma*, Zagreb: Leykam International d.o.o., 2012., Tomislav Šakić, *Modernizam u hrvatskom igranom filmu: Nacrt tipologije*, Zagreb: Disput, 2016., Krunoslav Lučić, *Filmski stil: Teorijski pristup i stilistika hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2017., Jurica Pavičić, *Klasici hrvatskog filma jugoslavenskog razdoblja*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2017., Vlastimir Sudar, *A Portrait of the Artist as a Political Dissident: The Life and Work of Aleksandar Petrovic*, London: Intellect Ltd, 2013.

⁴ Aleksandar Petrović, *Novi film. Knjiga 1. 1950-1965. Interpretacija jedne borbe. Predigra. Intimistički film*, Beograd: Institut za film, 1971., *Novi film. Knjiga 2. 1965-1970. "Crni film"*, Beograd: Naučna knjiga, 1988.

Šakićeva filmska kritika ili ona Bogdana Kalafatovića predstavlja drugi dio literature.⁵ Jedinstven primjer studije specifično Pinterovog rada na individualnom filmu jest analiza *Ronda* Silvestra Kolbasa,⁶ čije karakteristike bitno počivaju na činjenici da je Kolbas i sam filmski snimatelj.⁷ S druge strane, iz izdašnog intervjua koji je Pinter dao 2004. ili iz njegove autobiografije iz 2010. godine moguće je steći uvid u snimateljev rad iz njegove vlastite perspektive, odnosno zaključiti što je želio da publika sazna o njegovom radnom procesu.⁸

Analizirajući fotografiju četrnaest Pinterovih ostvarenja 1960-ih, moguće je govoriti o napretku u ovladavanju primjenjivanih rješenja, kao i stalnom dodatku novih, u skladu s istovremenim zbivanjima u vrhovima svjetske kinematografije. To se posebno odnosi na upotrebu svjetla i kretanje kamere. Treba imati na umu da je pojam napretka i relativan te da su promjene zamjetljive u Pinterovom radu i rezultat smjene mode u filmskom snimanju toga vremena, ali i sam Pinter je iskazao svijest o postepenom stjecanju vještina i sve boljem rješavanju izazova. Prvo, očituje se Pinterova klasičnost ranih 1960-ih (*Kota 905*, *Abeceda straha*, *Dvostruki obruč* i *Službeni položaj*). Sredinom desetljeća Pinter je upotrijebio izrazitije modernistička rješenja (*Pravo stanje stvari*, *Prometej s otoka Viševice*, *Tri* i *Ključ: II. Čekati*), ali se i zadržao na klasičnom izrazu koji je ipak osvježen u odnosu na ranija rješenja (*Čovik od svita* i *Rondo*). U drugoj polovici 1960-ih, Pinter je bio izrazito inventivan s modernističkim rješenjima (*Pravda*, *Ponedjeljak ili utorak*, *Skupljači perja* i *Breza*). Na samome kraju desetljeća, specifičnim projektom *Bitke na Neretvi* Pinter se opet posvetio klasičnim rješenjima, ali na potpuno novi način.

Pojmovi klasičnog i modernističkog iz ove perspektive odnose se prvenstveno na izolirane tehničke postupke. Posljedično, u određenim se filmovima može javiti niz postupaka koje je moguće, primjerice, prepoznati kao modernističke, ali koji su istodobno u funkciji lako čitljive,

⁵ Tomislav Šakić, *Pravo stanje stvari – Filmski klub*, u: *Kino Tuškanac: Filmski programi*, <http://kinotuskanac.hr/article/pravo-stanje-stvari-filmski-klub>; *Prometej s otoka Viševice*, u: *Kino Tuškanac: Filmski programi*, <http://kinotuskanac.hr/movie/prometej-s-otoka-visevice> (preuzeto 10. rujna 2020.) i Bogdan Kalafatović, »Opori i opojni. Skupljači perja, Aleksandar Petrović«, u: Bogdan Kalafatović, *Znaci s ekrana*, Beograd: Institut za film, 1985., str. 13–14.

⁶ Silvestar Kolbas, »Rondo, analiza filmske slike«, u: Diana Nenadić, Nenad Polimac, ur., *Berković*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2016., str. 65–86.

⁷ Usp. »Silvestar Kolbas, snimatelj«, u: *Baza HR kinematografije*, http://hrfilm.hr/baza_snimatelj.php?id=30 (preuzeto 20. srpnja 2021.)

⁸ Vanja Černjul, *Subjektivni kadrovi: Razgovori s filmskim snimateljem Tomislavom Pinterom*, Zagreb: V. B. Z., 2004. i Tomislav Pinter, *Blijeda sjećanja: Autobio-filmografija*, Zagreb: Durieux, 2010.

linearne naracije pa se prema tome ponašaju klasičnostilski. Uostalom, fotografiju u filmu teško je i nezahvalno jednoznačno odrediti svodeći je na proste kategorije. U Pinterovom slučaju, to bi bilo posebno netočno, s obzirom da je kreativno spajao različite pristupe rješavanju snimateljskih izazova i kontinuirano demonstrirao vještinu iznalaženja ravnoteže između estetskog učinka i narativne smislenosti. Pinter se također rado prilagođavao redateljskoj viziji, gradeći svoj snimateljski opus, uostalom, u periodu autorskoga filma koji, iako je problematičan pojam, podrazumijeva povijesno neponovljeni monopol redatelja nad finalizacijom projekta. Primjenjujući tehnike s kojima je već stekao iskustvo, Pinter se gotovo u svakom filmu 1960-ih kretao između klasičnog parametra s jedne i modernističkog s druge strane.

Odabir kadrova koji u ovome radu oprimjeruju Pinterovu fotografiju počiva na uočenim karakterističnostima rukovanja kamerom, motivima koje je i sam Pinter istaknuo kao predmet svoga interesa te poveznica koje je moguće uspostaviti sa svjetskim kinematografskim tokovima i specifičnim slikarskim opusima. Također se nastojalo pokazati na koji način funkcionira stilska klasičnost, odnosno modernizam izborom sadržaja i kompozicije kadra, što je uvjetovalo fokus na kadrove koji su ključni za napredak radnje ili pak one koji je koče, ali vrše neku drugu važnu funkciju, npr. karakteriziraju lik ili otkrivaju neku njegovu unutarnju predodžbu. Pri tome su se uzele u obzir namjere i ciljevi redatelja te prepoznatljiva mjesta pojedinog od filmskih žanrova. Raspored vizualnoga materijala uglavnom odgovara onome prema kojemu se pojavljuje u konkretnim filmovima, s iznimkama kada se na primjerima utvrđuju opća mjesta žanra, paralele s drugim filmovima i sl. Karakteristična mjesta Pinterovoga filmskog snimanja stoga jesu polaganje od uzora u slikarstvu, od onoga Johanna Vermeera, preko Miljenka Stančića, do hrvatske naivne umjetnosti, otvorenost suvremenim zbivanjima u svjetskoj kinematografiji čije uvide Pinter učinkovito asimilira u domaćoj sredini, interes za detalj planove ruku i mimiku likova te paradigmatski potencijal kadra koji se otvara u montaži. Iako je Pinter usavršavao svoju tehniku, njegov rad 1960-ih bolje opisuje kontinuirano promišljanje koje je nerijetko moglo uroditi i povratkom na ranija rješenja nego biološka metafora razvoja do zrelog, strogo utvrđenoga stila. Uz to, Pinterova fotografija, čak i kad je karakteriziraju izrazito modernistički postupci, nikada nije opterećena neodmjerenošću koja bi proizlazila iz estetske hirovitosti.

2. Definiranje pojma filmske fotografije

U hrvatskome jeziku, filmska fotografija jednim dijelom podrazumijeva ono što u engleskom označava termin *cinematography*, a to je rezultat snimateljevog individualnog rada na filmu u pogledu rasvjete, boje i kompozicije kadrova te, u širem smislu, »sveukupna snimateljska ostvarenja«.⁹ Ta se rješenja mogu grupirati s obzirom na zaslužne snimatelje, ali i prema stilovima, školama, nacionalnim kinematografijama itd. Spomenuti engleski termin pogrešno je izjednačiti s hrvatskim pojmom kinematografije, koji obuhvaća »sve djelatnosti vezane uz proizvodnju i eksploataciju filma«, odnosno »proizvodnju, distribuciju [...] i prikazivalaštvo«.¹⁰ Prema Patricku Keatingu, *cinematography* predstavlja »vještinu spajanja niza različitih, ali komplementarnih zadataka«¹¹ – ovladavanje svjetlošću, kadriranjem, pokretom kamere itd., odnosno modeliranje tih funkcija na filmu. Johanna Heer isti je termin ilustrirala i fascinacijom svjetlom, tehničkom opremom, tehnologijom, pokretom, ritmom i dramom.¹²

Kod Barthesa u je u optjecaju pojam statične filmske slike (*film still*), a predstavlja izdvojen kadar iz filma koji takav čin izdvajanja čini predmetom podrobnije analize. Filmska slika je u svojoj biti pokretna, s obzirom da je film niz statičnih slika koje se smjenjuju dovoljno brzo da se iz perspektive ljudskog oka pojavi iluzija pokreta. Film može prikazati i statične slike, ali se svakako reproducira u vremenu, trajući ograničeno čak i kad iluzija pokreta nije uspostavljena. Film sam diktira tijek svoje recepcije, što s fotografijom nije slučaj. Dok protezanje u vremenu treba uzeti u obzir pri donošenju ikakvih zaključaka o značajkama filma, vizualna načela koja su na snazi u filmu ipak su bliska onima u statičnoj fotografiji, na što se oslanja i ova analiza. Sve navedeno trebalo bi ukazati na to da govoriti o filmskoj fotografiji znači uzeti u obzir sve što je moguće vizualno opaziti u filmu i sve učinke koje prikazano proizvodi. Stimulacija osjetila sluha, treba napomenuti, također čini recepciju filmskoga medija, pruža potpun doživljaj zvučnoga filma i može i usmjeravati vizualnu percepciju, ali u ovome radu ne analiziraju se elementi izvan usko

⁹ *Fotografija, filmska*, u: Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=20255> (preuzeto 19. svibnja 2020.), što se poklapa s Peterličevim određenjem pojma, usp. Ante Peterlić, *Filmska enciklopedija 1: A – K*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1986., str. 433.

¹⁰ »Kinematografija«, u: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=31482> (preuzeto 19. svibnja 2020.)

¹¹ Patrick Keating, »Introduction«, u: Patrick Keating, ur. *Cinematography*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2014., str. 1.

¹² Johanna Heer, »Cinematography«, u: *BOMB*, br. 2, 1982., str. 46.

shvaćene filmske fotografije. Oni tek posredno mogu mijenjati dojam filmske fotografije u pitanju i nisu dio njenih egzaktnih obilježja (rasvjete, kompozicije, dubinske oštine i ostaloga).

Peterlić tako analizira i pojam filmografskog, u koji ubraja »sve što se može opaziti na samoj filmskoj vrpici«, citirajući Étiennea Souriaua.¹³ Dok se na filmskoj vrpici po samoj prirodi medija nalaze 24 sličice predviđene za prikazivanje u jednoj sekundi, zvučni film prati i, samorazumljivo, zvučni zapis koji se ne može razlomiti na elemente. Ono što će tek u projekciji ponovno postati kontinuirani zapis potrebno je prethodno raščlaniti na statične instance, što je problem koji se analizira i u prethodnom poglavlju. Iza tehnologije kamere i projektora stoga postoji određena racionalnost drugačijih zakonitosti od onih neposrednoga ljudskog vida.¹⁴

Bordwell se posvetio pojmu filmskoga stila. Predmet je važan za kontekst ovoga rada jer pokriva »sistematične i ključne upotrebe tehnike [filmskoga] medija«, što obuhvaća i aspekte filmske fotografije, uz uređenje scene (*mise-en-scène*), montaže i zvuka.¹⁵ Stil nije nešto nametnuto filmu, nego je ono što ga uopće i sačinjava.¹⁶ Fotografiju pojedinoga filma stoga je važno promatrati komparativno, s obzirom na druge filmove. Stil se u konačnici može vezati uz individualnog autora (uobičajeno redatelja) ili razdoblje, ali se može shvatiti i tipološki, kao zbir karakteristika koje se pojavljuju u različitim periodima.¹⁷ Terminologija koju je formirala koncepcija i proučavanje filmskoga stila korisna je u orijentaciji kad se radi o filmskoj fotografiji, odnosno filmska fotografija bitno sudjeluje kao nositelj karakteristika koje čine stil.

U engleskom se jeziku pojam filmske fotografije koristi i za fotografije koje se snimaju na filmskome setu, a naknadno također doprinose publicitetu filma, tvoreći »društveno sjećanje« na njega, odnosno prepoznatljive vizualne predodžbe koje se uz njega vežu pa treba paziti da ne dođe do zabune.¹⁸

¹³ Ante Peterlić, *Filmska enciklopedija 1*, str. 399.

¹⁴ Isto.

¹⁵ David Bordwell, *On the History of Film Style*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998. [1997.], str. 4.

¹⁶ Isto, str. 8.

¹⁷ Usp. Krunoslav Lučić, *Filmski stil*, 2017., str. 131.

¹⁸ David Company, »Posing, Acting, Photography«, u: Victor Burgin, David Company, Mary Ann Doane, Jonathan Friday, David Green, Yve Lomax, Joanna Lowry, Laura Mulvey, Kaja Silverman, Garrett Stewart, John Stezaker, *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*, Brighton, UK: Photoworks/Photoforum, 2006., str. 97–112, str. 107.

3. Razvoj pristupa filmskoj fotografiji kao predmetu proučavanja

Sigfried Kracauer već 1930-ih promatra fotografiju i film kao »tehnoški i estetski povezane«, ali »ontološki različite«.¹⁹ Zanimanje za jedinstven estetski potencijal filmskog medija rastao je već 1900-ih i 1910-ih s afirmacijom filmova Davida Warka Griffitha i Friedricha Wilhelma Murnaua, a nastale su i prve studije filmske estetike. David Bordwell navodi da je Jesenski salon (*Salon d'Automne de Paris*) između 1921. i 1923. godine uključivao »filmske sekcije« koje su posvećivale pažnju specifično filmu,²⁰ a uslijedila je berlinska *Große Berliner Kunstausstellung* (Bordwell je pogrešno bilježi kao *Grossen Berliner Kunstausstellung*). Obe izložbe prikazale su »fotografije i dizajn« iz filmova Abela Gancea, Marcela L'Herbiera, Fritza Langa i dr. redatelja.²¹ Godine 1925. organizirane su međunarodna izložba u Parizu, *Exposition internationale des Arts décoratifs*, te *Kino und Photo Ausstellung* u Berlinu. Bordwell upućuje na ostale međunarodne izložbe filmske fotografije u nizu svjetskih gradova.²² Godine 1929. u Stuttgartu je postavljena izložba *Film und Foto* koju je organizirao Deutscher Werkbund s ciljem odavanja priznanja jedinstvenim mogućnostima i zakonitostima fotografskoga medija.²³ Prikazani su uvećani kadrovi iz popularnih filmova, zajedno sa širokim dijapazonom različitih primjena fotografije u suvremenome društvu, od rendgenskih preko zračnih snimaka do kolaža i ostaloga. Izložba je doživjela turneju i gostovala, osim u Zürichu, Berlinu, Beču, današnjem Gdansku i Tokiju, i u Zagrebu (1930.), šireći estetske trendove. Od samoga početka, pisane povijesti fotografije uključivale su njen dijalog s filmom, ali nakon *Film und Foto* izložbe putevi razvoja tih medija počeli su se snažno račvati, s ciljem afirmacije jedinstvenih obilježja svakoga od njih.²⁴

Usustavljivanje filmskih estetskih mijena iznjedrilo je pojam stila. Studija Mauricea Bardèchea i Roberta Brasillacha *Histoire du cinéma* iz 1935. godine ostala je bar čitavo desetljeće najistaknutija povijest filmske estetike, pisana u tradiciji povijesnoumjetničke analize

¹⁹ David Green, »Marking Time: Photography, Film and Temporalities of the Image«, u: Victor Burgin, David Company, Mary Ann Doane, Jonathan Friday, David Green, Yve Lomax, Joanna Lowry, Laura Mulvey, Kaja Silverman, Garrett Stewart, John Stezaker, *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*, Brighton, UK: Photoworks/Photoforum, 2006., str. 12.

²⁰ David Bordwell, *On the History*, 1998. [1997.], str. 23.

²¹ Isto, str. 24.

²² Usp. isto.

²³ Usp. Beaumont Newhall, »The Stuttgart 1929 Exhibition«, u: *Aperture*, br. 2, 1955., str. 5.

²⁴ Usp. David Company, »Modern Vision«, u: *Aperture*, br. 231, ljeto 2018., str. 34–35.

prilagođene širokoj javnosti. U poslijeratnom francuskom kontekstu, Georges Sadoul estetska previranja u filmu objašnjava ekonomskim faktorima, dijelom pod utjecajem Bardèchea i Brasillacha.²⁵ Tom nizu uvida »standardne inačice« povijesti filmske estetike koja računa na teleologiju njenih mijena, prizivajući biološke metafore rasta i razvoja, Bordwell suprotstavlja dijalektički program Andréa Bazina.²⁶ Bazinov pogled reorganizira prethodno prihvaćeni kanon, uvelike zato što Bazin pripada generaciji stasaloj na novome, zvučnom filmu. Specifične značajke filmske fotografije doživljavaju se kao kontingentne tek s takvim pristupom, iako se i Bazin zadržava na teleološkom razumijevanju kretanja mijena. Sve to pokazuje koliko je dugo trebalo da se odlike filmske fotografije sagledaju kao pitanje preferencije i trenda, a ne apsolutnih, neporecivih zakonitosti. Bazin je u tome učinio tek mali korak – krug oko časopisa *Cahiers du Cinéma* je, uostalom, upravo pod utjecajem Bazina uzdigao važnost mizanscene za film, a ne toga kako je ona prikazana, što bi se odnosilo na pitanje upravo filmske fotografije.²⁷

Keating smatra *Painting with Light* Johna Altona iz 1944. godine najranijim primjerom teorijskog ogleđa specifično o filmskoj fotografiji, barem u anglosaksonskome kontekstu, te napominje da je važno da je Alton i sam bio snimatelj.²⁸ S obzirom da se susretao s konkretnim izazovima profesionalne prakse, Alton je imao na čemu pouzdano temeljiti svoje uvide. Keating objašnjava i da se predodžba o filmskoj fotografiji oblikovala kroz povijest s obzirom na tri pitanja, a to su njena narativna integracija u filmu, industrijalizacija filma kao medija i estetski odnos prema filmu uopće. Upravo taj estetski odnos znači konačno tretiranje filma kao umjetnosti, a snimatelja kao novog tipa umjetnika.²⁹

Iako je vremensko rasprostiranje jedna od najočitijih odlika filma, na sustavnom propitivanju odnosa nepokretne i pokretne slike radilo se prvenstveno 1970-ih godina. U tom kontekstu, tzv. *apparatus* teorija mogla je razotkriti iluzornost nevinog pokreta na filmu, a i insinuirati njegov nužno ideološki karakter. Kod Bordwella je takav pristup paradigmatičan za Noëla Burcha.³⁰ Mehanizmi filma počeli su se promatrati u kontekstu zakonitosti ljudske psihe i društvenih okolnosti u kojima se te zakonitosti manifestiraju. Statična fotografija prema toj je

²⁵ David Bordwell, *On the History*, 1998. [1997.], str. 40–41.

²⁶ Isto, str. 43.

²⁷ Isto, str. 41–61.

²⁸ Patrick Keating, »Introduction«, 2014., str. 77.

²⁹ Isto, str. 8.

³⁰ Usp. David Bordwell, *On the History*, 1998. [1997.], str. 84.

teoriji skriveni temelj filmskoga pokreta, čak »potisnut«,³¹ u skladu s naslijeđem psihoanalitičkih tumačenja. Ipak, tek pokrenutost fotografije dovodi do razvoja njenoga potencijala. U opusu Laure Mulvey, tu problematiku adresira i esej »Delaying Cinema« u *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image* s početka 21. stoljeća.³² Vidjeti zaustavljen film, u njegovome »odgađenom« toka, znači otkriti ono što je u njemu uvijek bilo prisutno, čak i kao prikriveno, ali moguće je tek s odgovarajućom tehnologijom.³³

Eivind Røssaak naziva taj rastući interes za objašnjenjem što nepokretna i pokretna slika uopće jesu i u kojem su odnosu u filmskome mediju »pojavom polja nepokretnosti/pokretnosti« (eng. *still/moving field*).³⁴ Røssaak upozorava da se problematika može pratiti od teorije Raymonda Belloura, preko Rolanda Barthesa, do Gillesa Deleuza. Ovdje se može učiniti nevažnom njena iscrpna teorijska pozadina, ali je pitanje pokreta potrebno riješiti kako bi se uopće moglo razumjeti što bi podrazumijevala analiza filmskih vizualnih aspekata. Boris Groys ističe, primjerice, da se pokret u filmu »zaustavlja u svom toku i razlaže s rastom videa, elektronike i DVD formata«.³⁵ Važno je razmisliti u kojem (povijesnom) kontekstu je uopće moguć pristup filmskoj fotografiji kakav zagovara ovaj rad, usmjeravajući pažnju na ono što označava eng. *freeze frame* pojam (doslovno, *smrznuti kadar* koji postaje stabilan predmet ljudskog promatranja). Formulacijom Garretta Stewarta, taj smrznuti kadar predstavlja negaciju filmske slike, njen prekid, ali upravo i izvor potencijala za kritičku analizu i refleksiju medija.³⁶

Spomenuto čini problematiku koju, između ostalih, ekstenzivno promatra Mulvey. Njenim riječima, »kad se film gleda kroz 24 slike u sekundi, teško je uhvatiti vrijeme za istraživanje značenja scene i razmišljati o njenom ostvarivanju u prostornim, filmskim terminima«.³⁷ Naravno da i različite reprodukcije filmskoga materijala, što se posebno tiče analognog formata, donose i različitu kvalitetu (ne u vrijednosnome smislu) slike koju se gleda. Mogućnosti da se pojedini aspekti same filmske slike uopće primijete i zabilježe treba razumjeti kao izravnu posljedicu toga

³¹ Eivind Røssaak, »The Still/Moving Field: An Introduction«, u: Eivind Røssaak, ur., *Between Stillness and Motion: Film, Photography, Algorithms*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.a, str. 11.

³² Eivind Røssaak, »Algorithmic Culture: Beyond the Photo/Film Divide«, u: isto, 2011.b, str. 188.

³³ Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, London, UK: Reaktion Books Ltd, 2006., str. 8.

³⁴ Eivind Røssaak, *The Still/Moving Field*, 2011.a, str. 14.

³⁵ Isto, str. 12.

³⁶ Isto, str. 19.

³⁷ Laura Mulvey, *Death 24x*, 2006., str. 153.

kakva je njena reprodukcija. Izoliranje statične slike omogućuje novi doživljaj filmske fotografije, ali i otvara pitanje je li zaustavljen kadar zaista temeljni element filma ili pojava s kojom se gledatelj ionako nikada ne susreće prilikom standardne recepcije medija.

Berry Salt tretira trajanje kadrova kao objektivnu značajku filma, ističući potrebu za strogom analizom za koju smatra da je izostala u drugim studijama. Svojom »statističkom stilskom analizom« Salt utvrđuje skraćivanje kadrova kroz povijest kako su se približavale 1960-e.³⁸ Takvo promatranje pokazuje velika ograničenja naprosto zbog ambicioznosti projekta (mnogi filmovi, čak čitave nacionalne kinematografije, ostaju neuključeni) i zadržavanja na subjektivno odabranim detaljima formalnih značajki filmova. Bordwell ipak prepoznaje Saltov rad kao neprocjenjiv za zaokret u smjeru »veće osjetljivosti za kolektivne norme«.³⁹ Salt ipak obrađuje važnu problematiku za recepciju filmske fotografije, gradeći predodžbu o stilu i na temelju odvijanja filma u vremenu.

4. Autorstvo u filmu i filmska fotografija

U povijesnim počecima medija, glavnoga glumca ili pak producenta se smatralo ključnom odgovornom osobom za pojedini film,⁴⁰ nakon čega je u uobičajenoj percepciji presudan postao redatelj.⁴¹ Peterlić ipak napominje da je zanimanje snimatelja najstarije u povijesti kada se radi o filmskim djelatnicima te su upravo oni najčešće postajali i redatelji.⁴² Poslije Drugoga svjetskog rata, teorijski zahtjevi Bazina i Alexandra Astruca stvaraju uvjete za dominaciju autorskoga diskursa. Šakić prenosi objašnjenje pojma autora koje nalazi kod Slobodana Novakovića, prema kojemu je autor onaj redatelj koji ostvaruje osobni odnos prema neposrednoj i filmskoj stvarnosti.⁴³ Veza s pogledima i vrijednostima koje su izvanfilmske važna je stoga u autorskom oblikovanju. Snaga autorske režije blijedi 1980-ih.⁴⁴ To je i vrijeme u koje Heer smješta konačno afirmativan odnos prema ulozi snimatelja u procesu, ističući studiju *The Cinematographers – The*

³⁸ Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*, London: Starword, 2009. [1983.], str. 279.

³⁹ David Bordwell, *On the History*, 1998. [1997.], str. 119.

⁴⁰ Johanna Heer, »Cinematography«. 1982., str. 69.

⁴¹ Patrick Keating, »Introduction«, 2014., str. 1.

⁴² Ante Peterlić, *Filmska enciklopedija 2: L – Ž*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1990., str. 542.

⁴³ Tomislav Šakić, *Modernizam u hrvatskom igranom filmu*, 2016., str. 156.

⁴⁴ Isto, str. 5.

Forgotten Artists of the American Cinema Leonarda Maltina i članak *The Cinematographer as Superstar* Andrewa Sarrisa za časopis *American Film* kao za to zaslužne radove.⁴⁵

Wheeler Winston Dixon preispituje koliko bi zapravo važnosti trebalo pripisati redatelju čak i u onim fazama zapadne kinematografije koje se drže striktno autorskim. Dio redatelja odlučivao se na rad samo s glumcima, dio je detaljno kontrolirao rad kamere, a neki su težili istinskoj suradnji sa snimateljem. Od slučaja do slučaja je ovisilo tko je bio autor filmske fotografije, a i to autorstvo prije je bilo rezultat stalnog pregovaranja između svih spomenutih strana.⁴⁶ John T. Caldwell pak želi ukazati koliko je zapravo velik broj djelatnika koji doprinose stvaranju proizvoda u onome što naziva »produkcijском kulturom«, u kojoj pritom, donekle blisko Saltovoj pretpostavci, način na koji se tehnologija razvija ima presudan značaj za zbivanje u filmskoj industriji.⁴⁷ Naravno da se uvjeti proizvodnje filma razlikuju od konteksta do konteksta, da ovise o načinu financiranja i čitavom nizu drugih okolnosti, ali uvidi poput Caldwellovog sugeriraju da općenito treba uzeti u obzir konkretne produkcijske modele. Nije dovoljno samo načelno pripisati zasluge jednoj ili drugoj strani, nego je potrebno provesti analizu koja kompleksnošću nadilazi fokus na estetsko, a to može biti mana i ovoga rada. U svakom slučaju, treba izbjeći mitologiziranje uloge ijednog suradnika na filmu i preveliko povjerenje u njegovu neprikosnoveno individualnu zaslugu.

Pristupajući pitanju značaja rada snimatelja na filmu, Salt u kontekstu holivudske kinematografije 1930-ih i 1940-ih napominje kako su individualni snimateljski stilovi posebno nezgrapni za razabiranje.⁴⁸ Nema značajnijeg razloga da se ista opaska ne primijeni i u slučaju filmske fotografije u kasnijim ostvarenjima i ne samo u kontekstu filmova Hollywooda. Štoviše, takve pravilnosti je sve teže pratiti. Chris Cagle se eventualno može sjetiti samo jednog primjera filmskoga snimatelja koji je razvio autorski potpis i to novijeg, onoga Talijana Vittorija Storara.⁴⁹

⁴⁵ Johanna Heer, »Cinematography«, 1982., str. 69.

⁴⁶ Wheeler Winston Dixon, *Black and White Cinema: A Short History*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2015., str. 40.

⁴⁷ Usp. Patrick Keating, »Introduction«, 2014., str. 4. Keating se poziva na: John T. Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Durham, North Carolina: Duke University Press Books, 2008.

⁴⁸ Chris Cagle, »Classical Hollywood, 1928-1946«, u: Patrick Keating, ur., *Cinematography*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2014., str. 53.

⁴⁹ Isto, str. 5.

Cagleova dijagnoza ne predstavlja automatski odricanje važnosti snimatelja u nastanku filma, nego opravdano proizlazi iz suočavanja s činjenicom da je problematično vjerovati u mogućnost postojanja autorskoga pečata nad vizualnim karakterom filma. Snimateljski posao izraženije posjeduje zanatski karakter od posla svih drugih filmskih radnika. U doslovnom smislu, podrazumijeva rukovanje tehnologijom koja ima svoja ograničenja mnogo eksplicitnije nego što to ima redateljska ili scenaristička maštovitost, glumačka mogućnost interpretacije i uživljenost itd. Ne treba zanemariti ni spomenuto pitanje produkcije, odnosno da politike produkcijskih kuća uvelike utječu na izgled filma, a u holivudskome filmu su u određenim razdobljima igrale i presudnu ulogu.⁵⁰ Međutim, opaske poput Keatingovih govore i o perspektivi odabranoj prilikom promatranja, čak i kad se svi problemi uzmu u obzir.

Suvremeno shvaćanje filma i dalje daje važnost prvenstveno redateljskoj viziji u realizaciji projekata. Premda priznaje veliku važnost snimatelju, čak i Heer *spašava* presedan redateljske pozicije zazivanjem ideala dijalektičnosti odnosa između redatelja i snimatelja. Snimatelj u tom modelu nadahnjuje redatelja i obrnuto.⁵¹ Prema Christopheru Beachu, redatelj personificira tehnološki aspekt konstrukcije filma, a snimatelj umjetnički pa iako njihove uloge nikad nisu fiksne, u idealnim uvjetima svaki od njih pridonosi istoj stvari specifičnim vještinama.⁵² Snažna ukorijenjenost autorske teorije⁵³ uvjetuje načelno slabu dostupnost podataka o radu snimatelja, za razliku od podataka o redateljima i glumcima, iako Keating primjećuje da malo povjesničara filma tu teoriju prihvaća strogo i u potpunosti.⁵⁴ Brojna rješenja u povijesti filma bila su izravan rezultat upravo snimateljske inicijative, primjerice revolucionarno inzistiranje na dubokom fokusu snimatelja Gregga Tolanda u filmu *Gradanin Kane* Orsona Wellesa iz 1941 godine.⁵⁵

⁵⁰ Za razumijevanje toga koliko je samo bio važan prepoznatljiv stil rasvjete, korisno je upoznati se s Dixonovom analizom holivudskog filma 1930-ih i 1940-ih te s općenitom razradom pitanja suradnje između redatelja i snimatelja Christophera Beacha (usp. Dixon, 2015., str. 50–150, također: Christopher Beach, *A Hidden History of Film Style: Cinematographers, Directors, and the Collaborative Process*, Oakland, Kalifornija: University of California Press, 2015., lok. 352). O »dezintegraciji« stilova produkcijskih kuća piše i Lisa Dombrowski. Autorica, doduše, napominje i da se nakon Drugoga svjetskog rata holivudski studijski sustav raspada (usp. Lisa Dombrowski, »Postwar Hollywood, 1947-1967«, str. 60–61, u: Patrick Keating, ur., *Cinematography*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2014.).

⁵¹ Johanna Heer, »Cinematography«, 1982., str. 69.

⁵² Christopher Beach, *A Hidden History*, 2015., lok. 172–179.

⁵³ Isto, lok. 165.

⁵⁴ Patrick Keating, »Introduction«, 2014., str. 5.

⁵⁵ Christopher Beach, *A Hidden History*, 2015., lok. 216. Već 1930-ih je započelo okretanje oštrijem fokusu, *Citizen Kane* svakako nije istinski prvi film u kojem je primijenjen duboki fokus, ali od njega počinje uobičajenost tog postupka – ponovno, razvoj tehnologije je važna motivacija, a ne tek estetika (usp. Dombrowski, 2014., str. 62).

Iz Beachevih zaključaka nije potpuno jasno zašto bi redateljev pristup morao biti išta više obilježen interesom za tehnologiju naspram snimateljevoga, odnosno zašto bi snimateljevu perspektivu trebalo tretirati više umjetničkom (i u tom smislu potencijalno estetski hirovitijom) u usporedbi s onom redatelja. Beach istovremeno napominje da istraživači filmske fotografije najčešće nemaju tehnička znanja koja posjeduju snimatelji, što ih može sputavati u razumijevanju zašto se određena od njih uopće javljaju.⁵⁶ Osim što to ne mora nužno išta značiti za napredak u proučavanju filmske fotografije, iz Beachevih tvrdnji ipak proizlazi i da on smatra da snimatelji itekako donose odluke na temelju ograničenja i mogućnosti tehnologije kojom raspolažu, jednako kao što to mogu i redatelji. Beach zaista ne želi zanemariti važnost snimatelja i kritički se odnosi prema tendenciji veličanju zasluga redatelja.⁵⁷

U konačnici, Beach naglašava da je teško uopće navesti primjer literature koja proučava specifično filmsku fotografiju. Kao takvu studiju može istaknuti samo Keatingovu *Hollywood Lighting from the Silent Era to Film Noir* iz 2009. godine.⁵⁸ Takva analiza odgovara adresiranju onoga što Bordwell naziva »promjenama i stabilnostima u filmskoj tehnici tijekom vremena«,⁵⁹ a daje uvid u zakonitosti kauzalnosti, sličnosti, utjecaja itd. Na takvom tragu je i Dixonova studija *Black and White Cinema: A Short History* iz 2015. godine koja dekonstruira crno-bijelu filmsku fotografiju od najranijeg filma do 1960-ih godina iz naglašeno zapadnocentrične perspektive. Mogućnost utvrđivanja uzoraka i previranja u razvoju filmskoga stila zapravo nestaje s biografskim pristupom, smatra Bordwell.⁶⁰ Presudno je stoga imati u vidu da se promatranje radova pojedinoga redatelja ili snimatelja, ukoliko se uopće prihvati logika autorske teorije, donekle kosi s historizacijom i evaluacijom stilskih kretanja u filmu.

Treba imati na umu i da na filmu ne radi uvijek jedan snimatelj, nego glavni snimatelj s više pomoćnika (snimatelj slike, prvi i drugi asistent te filmski fotograf). U anglosaksonskoj terminologiji, glavnoga snimatelja naziva se i direktorom fotografije (*director of photography*).

⁵⁶ Isto, str. 230.

⁵⁷ Isto, str. 246.

⁵⁸ Isto, str. 253.

⁵⁹ David Bordwell, *On the History*, 1998. [1997.], str. 8.

⁶⁰ Isto, str. 9.

Može se javiti i snimatelj druge ekipe koji samostalno snima dijelove filma prema uputama glavnoga snimatelja.⁶¹

5. Filmska fotografija Tomislava Pintera

Iako je originalno bio zainteresiran za slikarstvo na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, Pinter je već od 1945. radio u Jadran filmu te postao samostalni filmski snimatelj 1948. godine. Prvi igrani film snimio je dvije godine kasnije. Ukupno je radio na 28 filmova hrvatske kinematografije, surađujući i s filmskim djelatnicima i studijima diljem Jugoslavije. Od 1969. godine, radio je i izvan zemlje, surađujući s redateljima Orsonom Wellesom i Miklósom Jancsóm.⁶² Pinter je najplodniji hrvatski snimatelj i dobitnik najvećega broja nominacija i nagrada.⁶³ Njegova ostvarenja 1960-ih smatraju se ne samo najvažnijima za njegov cjelokupni opus, nego i hrvatsku i srpsku produkciju u širem smislu.⁶⁴

Za polazište u orijentaciji unutar Pinterovoga snimateljskog opusa korisna je razlika između klasičnog i modernističkog stila koja se, osim kod Bordwella, javlja kod Peterlića, Lučića, Šakića i Gilića.⁶⁵ Razumijevanje pojma stila mora počivati na onome što Kolbas opisuje kao interes za »paradigmu, a ne detalj, ni količinski omjer uporabljenih rješenja, ili statistiku«. ⁶⁶ Pri govoru o

⁶¹ Ante Peterlić, *Filmska enciklopedija* 2, 1990., str. 542.

⁶² Tomislav Pinter, *Blijeda sjećanja*, 2010., str. 116–122, s152.

⁶³ »Tomislav Pinter, snimatelj«, u: *Baza HR kinematografije*, http://hrfilm.hr/baza_snimatelj.php?id=35 (preuzeto 19. svibnja 2020.)

Od filmova relevantnih za ovaj rad, to su Zlatne Arene za kameru za *Pravo stanje stvari* 1964., *Prometeja s otoka Viševice* 1965., *Rondo* i *Ponedjeljak ili utorak* 1966., *Skupljače perja* i *Brezu* 1967. godine, prva nagrada za kameru na 4. Internacionalnom filmskom festivalu u Moskvi za *Prometeja s otoka Viševice* 1965., Nagrada Vladimir Nazor za *Brezu* i *Skupljače perja* 1967. godine. Pinter je 1999. dobio i nagradu za pedeset godina rada na filmu u Motovunu, 2002. Zlatni pečat Jugoslavenske kinoteke u Beogradu za izuzetan doprinos razvoju filmske umjetnosti, 2004. Vjesnikovu nagradu Krešo Golik za životno djelo te 2008. nagradu filmskih kritičara Oktavijan. Najprestižnije u nizu su pak nominacije i nagrade dodijeljene filmovima u cjelini, ne specifično kameri, ali izravno ovisne o Pinterovom doprinosu, kao što su nominacija za Oscara u konkurenciji za najbolji strani film za *Tri* 1965., Specijalna nagrada i nagrada kritike na Canneskom festivalu i nominacija za Oscara u konkurenciji za najbolji strani film za *Skupljače perja* 1967., kao i nominacije za Oscara u istoj kategoriji za *Bitku na Neretvi* 1969. godine. Usp. Pinter, 2010., 333–335.

⁶⁴ Da je *Tri*, uz nagrade na mnogim međunarodnim festivalima, ušao u pet filmova nominiranih za nagradu Oscar spominju i Černjul i Sudar (usp. Černjul, 2004., str. 48, Sudar, 2013., str. 122), a o *Skupljačima perja* je, osim svega navedenog, poznato i da su osvojili nagradu Međunarodnog udruženja filmskih kritičara FIPRESCI. Film je osvojio nagrade i u Čehoslovačkoj (usp. isto, 144).

⁶⁵ Usp. Ante Peterlić, 1990., str. 568., Krunoslav Lučić, *Filmski stil*, 2017., str. 127., Tomisla Šakić, *Modernizam u hrvatskom igranom filmu*, 2016., str. 23–27., Nikica Gilić, *Uvod u povijest*, 2011., str. 17–19.

⁶⁶ Silvestar Kolbas, »Rondo, analiza«, 2016., str. 85.

klasičnome i modernističkome u ovome slučaju treba imati na umu da se radi o terminologiji koja funkcionira specifično unutar povijesti i teorije filma. Film kao takav moderan je proizvod, ali nije svaki film nužno modernistički u stilskom smislu.

Klasični stil odlikuje »koherentnost i transparentnost« te »kompletnost i konzistentnost« s obzirom na prikazani sadržaj i njegovu vezu s naracijom u filmu.⁶⁷ Klasične stilske konfiguracije općenito demonstriraju dijametralno suprotna načela operiranja nego što to čine modernističke.⁶⁸ Dok klasični stil odlikuje jasnoća, odnosno funkcionalnost većine primijenjenih stilskih postupaka i tehnika, modernistički stil gledatelja navodi na stranputice u uspostavi koherente predodžbe o viđenome. U klasičnom stilu uspostavlja se teleološki odnos prema naraciji, ostvaruje se konkretni, trodimenzionalni prostor, daje se prednost denotativnom nad konotativnim značenjem prikazanoga, slika se privilegira nad zvukom, koji je u tom stilu uvijek opravdan sadržajima unutar ekrana (osim ako se ne radi o pratećoj glazbi), gledatelj se uvodi u film širim planovima koji postupno prelaze u bliže itd. Lučić nabraja i podtipove klasičnoga stila – akcijski i dramski.⁶⁹ Dok u dramskome klasičnom stilu međuljudski odnosi određuju narativnu liniju, u akcijskome to čini, kako se i imenom nadaje, akcija, odnosno radnja. U modernističkome stilu ostvaruju se suprotne težnje, naracija je fragmentarna i nepouzdana, ostvaruje se prostor fantazma i metafore, daje se prednost konotativnome značenju nad denotativnim i sve ostalo dalje prema analogiji. Trajanje prizora u klasičnome stilu nikad ne prelazi trajanje radnje koju taj prizor reprezentira,⁷⁰ a modernistički postupci se poigravaju trajanjem i redoslijedom prikazanih događaja.

5.1. Pinterova filmska fotografija u jugoslavenskom kontekstu

Sagledan u kontekstu jugoslavenskoga dugometražnog igranog filma 1960-ih, Pinterov rad dijelom se pokazuje kao dio trendova koji su se već počeli javljati kod ostalih snimatelja, ali u

⁶⁷ Krunoslav Lučić, *Filmski stil*, 2017., str. 131.

⁶⁸ Isto, str. 147.

⁶⁹ Kad god se u ovom radu spominje akcijski ili dramski karakter klasičnoga stila pojedinog filma, misli se na tu konfiguraciju koju iznosi, između ostalih, i Lučić.

⁷⁰ Usp. isto, str. 131–139.

mnogim slučajevima nadilazi srodna ostvarenja u vještini i inovativnosti primjene tehnologije.⁷¹ U klasičnome stilu u crno-bijeloj fotografiji i pod zamjetnom studijskom rasvjetom u to su vrijeme snimali Milorad Marković (*Zajednički stan* Marijana Vajde iz 1960., *Pukotina raja* Vladimira Pogačića, doduše iz 1959. godine, kao i Pogačićevi filmovi *Karolina Riječka* iz 1961. i *Čovjek s fotografije* iz 1963. godine), Slobodan Marković (surađivao na spomenutoj Pogačićevoj *Pukotini raja*), Ivan Marinček (filmovi Franceta Štiglica *Deveti krug* iz 1960., *Toga lijepog dana* iz 1962., *Ne plaći, Petre!* iz 1964. i *Amandus* iz 1966. godine), Branko Blažina (*Pustolov pred vratima* Zvonimira Bajsića iz 1961., filmovi Branka Bauera *Martin u oblacima* 1961., *Prekobrojna* iz 1962., *Licem u lice* iz 1963., *Nikoletina Bursać* iz 1964. i *Doći i ostati* iz 1965. te *Opasni put* Mate Relje iz 1963. godine), Branko Ivatović (Tanhoferov *Sreća dolazi u 9* iz 1961., *Sjenka slave* Vojislava Bjenjaša iz 1962., *Da li je umro dobar čovjek?* iz 1962. i *Desant na Drvar* iz 1963. Fadila Hadžića), Nikola Majdak (*Sudar na paralelama* Jožeta Babiča iz 1961. godine), Đorđe Jolić (dijelovi *I. Otac* i *III. Vrtlog* omnibusa *Vrtlog* Hajrudina Krvavca iz 1964., Hadžićev *Konjuh planinom* iz 1966. te *Sretni umiru dvaput* Gojka Šipovca iz 1966. godine), Krešimir Grčević (filmovi Veljka Bulajića *Vlak bez voznog reda* iz 1959., *Rat* iz 1960. i *Uzavreli grad* iz 1961. godine, *Veliko suđenje* Fedora Škubonje iz 1961. te *Iluzija* Krste Papića iz 1967. godine), Nedjeljko Čaće, Ilija Vukas i Hrvoje Sarić (rade na filmu *Igre na skelama* Srećka Weyganda iz 1961. godine), Ljube Petkovski (*Mirno ljeto* Dimitrija Osmanlija iz 1961. i *Nevesinjska puška* Živorada Mitrovića iz 1963. godine) i Franc Cerar (*Akcija* iz 1960., *Minuta za umor* iz 1962. i *Nevidljivi bataljon* Janeta Kavčiča iz 1967., *Ti loviš* iz 1961., *Lucija* iz 1965. i *Peta zasjeda* iz 1968. Franceta Kosmača). Od navedenih snimatelja, tek su se Branko Blažina i Branko Ivatović istaknuli vještinom i dosjetljivošću usporedivima s Pinterovim radom na *Abecedi straha* ili *Službenim položajem*, najkvalitetnijim filmovima njegove prve klasične faze 1960-ih.⁷²

U klasičnome stilu koji cilja na pojedine kvalitete koje se povezuju s dokumentarnom formom, što podrazumijeva prirodnije osvjetljenje i odsutstvo stilizacije, tih su godina snimali Aleksandar Sekulović (ratni spektakli kao što je crno-bijela *Kozara* Veljka Bulajića iz 1962.

⁷¹ Taj zaključak i klasifikacija koja slijedi oslanjaju se na istraživanje provedeno u svrhu nastanka ovoga rada. Ocjena da je Pinter sveukupno nadišao svoje suvremenike nije tek rezultat subjektivnog dojma, nego je dokaziva Pinterovom tehničkom progresivnošću i kreativnošću koje nije moguće pratiti kod njegovih suvremenika, odnosno svakako ne toliko sustavno. Pinter je imao i dugu karijeru, mnogo dužu od mnogih drugih snimatelja, pa je dosta toga mogao i ostvariti u njoj, ali je ona toliko trajala upravo zbog povjerenja koje su mu redatelji mogli kontinuirano davati s obzirom na njegova postojeća postignuća.

⁷² Usp. »Snimatelji, pregled«, u: Baza HR kinematografije, <http://hrfilm.hr/baza.php?action=4> (preuzeto 19. svibnja 2020.)

godine), Frano Vodopivec (filmove u boji *Tri sata za ljubav* i *Sarajevski atentat* iz 1968. Fadila Hadžića te *Događaj* Vatroslava Mimice iz 1969. i *Kaja, ubit ću te!* istog redatelja iz 1967. godine koji, iako razbija narativnu linearnost i upada u nadrealizam, prvenstveno ovisi o klasičnostilskim snimateljskim rješenjima). Nadalje, tu pripada već spomenuti Grčević (crno-bijeli *Pogled u zjenicu sunca* Veljka Bulajića iz 1966. godine), kao i spomenuti Ljube Petkovski (*Vrijeme bez rata* Branka Gape iz 1969. godine) te Antun Markić (crno-bijelo Tanhoferovo *Svanuće* iz 1961. godine). Pinter se takvoj uvjetno rečeno *dokumentarističkoj* struji pridružio tek surađujući s Petrovićem na filmovima *Tri* i *Skupljači perja*. Ipak, te filmove treba promatrati kroz optiku modernističkih rješenja radije nego klasičnih te je rad na njima teško usporediv s radom *dokumentarista* iz ove skupine.⁷³ S tehničke strane, Pinter je stoga u pravilu nadišao navedene snimatelje originalnošću i sofisticiranošću provedbe rješenja.

Dok modernizam Janeza Kališnika podrazumijeva vrsnu kompoziciju i kretanje kamere (crno-bijeli *Ples na kiši* iz 1961. i *Pješčani zamak* Boštjana Hladnika iz 1963. godine), ne uključuje savladavanje rasvjete do tada već zamjetno kod Pintera. Slično je i s radom Ivana Marinčeka na Petrovićevom filmu *Dvoje* iz 1960. godine. Ostala crno-bijela ostvarenja modernizma 1960-ih vrlo su kvalitetna i konkuriraju najboljim Pinterovim rješenjima u filmovima *Tri* i *Rondo*. U to ulazi rad Ivice Rajkovića na Hadžićevom *Protestu* iz 1967. pod utjecajem francuskog novog vala, vrlo smion rad Mileta De Glerije iste godine na *Crnim pticama* Eduarda Galića koji osim osjećaja za kompoziciju i rasvjetu uključuje istup u sugeriranje bilježeće svijesti nevezane za ijedan lik eksplicitno (pojedini kadrovi prikazani su unutar zjenice oka postavljenog u montaži) i niz filmova koje je snimio Aleksandar Petrović kojega ne treba zabunom zamijeniti s redateljem Aleksandrom Petrovićem s kojime je, kao i Pinter, i surađivao (Petrovićevi *Dani* i omnibus *Grad* Marka Bapca, Živojina Pavlovića i Vojislava Kokana Rakonjca iz 1963., Rakonjčevi *Izdajnik* iz 1964., *Divlje seme* iz 1967., *Pre istine* iz 1968. i *Zazidani* iz 1969. godine, *Čovek nije tica* iz 1965. i *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice P.T.T.* iz 1967. godine Dušana Makavejeva, Pavlovićev *Neprijatelj* iz 1965. godine, *Praznik* Đorđa Kadrijevića iz 1967. i *Delije* Miodraga Popovića iz 1968. godine). Pavlovićeve filmove obilježava izuzetni naturalizam, što je slučaj i u filmovima na kojima surađuje sa snimateljem Miloradom Jakšićem Fandom (*Buđenje pacova* i *Kad budem mrtav i beo* iz 1967. te *Zaseda* iz 1969. godine).

⁷³ Usp. isto.

Potpuno drugačiji i originalan modernizam predstavlja *Sedmi kontinent* Dušana Vukotića koji je u boji snimio Karol Krška 1966. godine. Film se osim specifičnim koloritom ističe montažom pa se tako javljaju animirani kolaži. Usporediv je s Pinterovim kreativnim istupima s bojom u *Ponedjeljku ili utorku te Brezi*.⁷⁴

Sveukupno, Petković i Pinter snimatelji su koji su se 1960-ih istaknuli suradnjama s najuspješnijim jugoslavenskim redateljima (Petrović, Makavejev, Pavlović) te se vrhunci njihove kreativnosti odnose na modernističke tehnike u drugoj polovici desetljeća. Munitić napominje kako su snimatelji redovito vodili redatelje u radu u počecima jugoslavenskoga filma. Autor tako i vrlo rano primjećuje da nije napisana studija o snimateljima, koju smatra ključnom.⁷⁵ Do danas se stanje nije promijenilo. Citirajući Dušana Stojanovića, Munitić je odličan i u sažimanju problema pred kojim stoji svatko tko proučava vizualnu stvarnost filma – ne samo da »ima onoliko filmova koliko ima autora«, nego »ima i onoliko stvarnosti koliko ima filmova«.⁷⁶

Pinterova filmska fotografija u igranim filmovima prve polovice 1960-ih dominantno je klasična (*Kota 905*, *Abeceda straha*, *Dvostruki обруч* i *Službeni položaj*). Sredinom 1960-ih, Pinter u nizu filmova razvija modernističke tehnike (*Pravo stanje stvari*, *Prometej s otoka Viševice*, *Tri* i *Ključ: Čekati*). Taj se modernizam, međutim, razlikuje od onog u Pinterovim kasnijim ostvarenjima, filmovima *Ponedjeljku ili utorku*, *Skupljačima perja* i *Brezi*, a prije kojih nastaju i dva naglašeno klasičnostilska ostvarenja *Čovik od svita* i *Rondo* koji se jednako tako razlikuju od njegovih ranih klasičnih radova. Kraj 1960-ih obilježava Pinterov rad na stilski klasičnoj *Bitci na Neretvi*. Iako ovaj rad u fokusu prvenstveno ima dugometražne igrane filmove koje je Pinter snimio 1960-ih, uz iznimku koju zbog svoje zanimljivosti za analizu predstavlja kratkometražna *Pravda*, u razmatranje nije uvršten dugometražni igrani film *Četvrti suputnik* Branka Bauera iz 1967. godine. Njegov materijal je nedostupan, ali treba napomenuti i da je to film koji je Pinter smatrao svojim neuspjelijim ostvarenjem i tek ovlaš ga se prisjetio u autobiografskim zapisima.⁷⁷

⁷⁴ Isto.

⁷⁵ Ranko Munitić, *Jugoslavenski filmski slučaj*, Split: Marjan film, 1980., str. 19.

⁷⁶ Isto, str. 133.

⁷⁷ Usp. Tomislav Pinter, *Blijeda sjećanja*, 2010., str. 93.

5.2. Pinterove suradnje s redateljima

Pinter je već 1950-ih, na samome početku karijere koju su obilježila prije svega dokumentarna ostvarenja, opetovano surađivao s pojedinim redateljima. Među tim ranim suradnjama ističe se ona s Brankom Majerom i ona s Antom Babajom. Pinter je s njima nastavio intenzivno raditi i 1960-ih, a s Babajom i 1970-ih.

Pri takvim ponovljenim suradnjama najčešće se radilo o Pinterovom iskušavanju u kratkome metru, nakon čega je uslijedio dugometražni film. Upravo je to bio slučaj s Babajom, Obradom Gluščevićem, Mimicom te Bogdanom Žižićem. Ponavljane suradnje javile su se i 1970-ih, uključujući onu s Matjažom Klopčičem, Vladimirom Tadejom i Lordanom Zafranovićem. Bilo je i iznimaka od pravila – višestruka suradnja s Hadžićem započela je dugometražnom igranom *Abecedom straha*, a nakon jednakog takvog *Službenoga položaja* nastavila se 1970-ih kratkim dokumentarcem pa opet dugometražnim igranim filmom. U slučaju suradnje s Petrovićem, radilo se o dva dugometražna igrana filma.

Suradnje koje se nisu ponavljale nisu nužno rezultirale manje kvalitetnim ili u drugom pogledu manje relevantnim filmovima, ali se Pinterov radni proces mogao posebno odvijati u slučajevima autorske režije koja se javila u takvim ponovnim susretima. Kao što je prethodno napomenuto, pojam autorstva je složen i treba mu pristupati s određenom zadržkom, ali su se pojedini redatelji 1960-ih zaista izborili za prepoznatljivost vlastitog izraza i društveno priznanje kakvo njihova struka nije ranije uživala. Pinter se u tim okolnostima susretao s individualnim senzibilitetima i preokupacijama kojima je morao dati prepoznatljiv oblik.

Takve suradnje se stoga ističu posebnom profesionalnom prisnošću između snimatelja i redatelja te ponovljenim istraživanjem iste ili slične problematike kao i u prethodnome zajedničkom ostvarenju. Pinter je na takav način radio s Babajom, zatim Hadžićem, Mimicom te Petrovićem. Od navedenih, Hadžić je bio više zainteresiran za razvoj žanra nego osobitu temu u užemu smislu, ali je upravo u tome razvio određenu individualnu prepoznatljivost.

5.2.1. Ante Babaja

Babaj se počeo baviti filmom asistirajući Kreši Goliku, Branku Belanu te čak Jacquesu Beckeru u Parizu. Kao debitant je 1955. godine osvojio nagradu za režiju za *Jedan dan u Rijeci* na festivalu u Puli. Sa scenaristom Božidarem Violićem ostvario je čitavu seriju filmova s eksperimentalnim elementima koji su tek najavljivali modernizam, uključujući *Pravdu*.

Pinter se s Babajom vrlo dobro sporazumijevao još 1950-ih, smatrajući njegove želje »uvijek jasnima i preciznima«, izraženim uz upute koje su Pinteru omogućavale i eksperimentiranje.⁷⁸ Babaja je otpočetka karijere gradio dokumentarni opus i već kao debitant bio iznimno dobro prihvaćen. U 1960-ima, s Pinterom je prvo snimio *Pravdu* (1962.), kratki igrani film blizak pantomimi i skeču u bezvučnoj kinematografiji. Nakon te rane, satirične, »promodernističke« Babajine faze, Pinter je s redateljem snimio *Uradi sam* (1960.), *Tijelo* (1965.), *Kabinu* i *Plažu* (1966.), kratkometražne dokumentarce eksperimentalnoga karaktera.⁷⁹ *Tijelo*, primjerice, slično *Pravdi*, obilježava ispitivanje alegorije, ali i pribjegavanje naturalizmu koje kulminira u kasnijoj Babajinoj stvaralačkoj fazi u koju se ubraja i dugometražna igrana *Breza* (1967.),⁸⁰ koja je predstavljala i konačno okretanje estetskim uzorima u slikarstvu.⁸¹

Babaj je važan i kao utemeljitelj studija filmske režije na Akademiji za kazališnu umjetnost, instituciji koja je danas Akademija dramske umjetnosti u Zagrebu. Dobitnik je Nagrade Vladimir Nazor za životno djelo 1987. godine.⁸²

5.2.2. Fadil Hadžić

Hadžić je bio akademski slikar po zvanju, što je nedvojbeno obilježilo njegovu aktivnost u području filma. Bio je i scenarist, novinar i književnik. Aktivan u kazališnoj umjetnosti, osnovao je Kerempuhovo vedro kazalište 1950. godine, koje je iduće godine postalo kazalište Komedijska, a kojemu je dugo bio i umjetnički direktor. Godine 1964. je osnovao i kazalište Jazavac, današnji

⁷⁸ Isto, str. 72.

⁷⁹ »Babaj, Ante«, u: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=4978> (preuzeto 19. svibnja 2020.)

⁸⁰ Tomislav Šakić, *Modernizam u hrvatskom igranom filmu*, 2016., str. 135.

⁸¹ Nikica Gilić, *Uvod u povijest*, 2011., str. 86.

⁸² Usp. isto.

Kerempuh, te kazalište Vidra. Radio je i kao intendant zagrebačkoga HNK. Pokrenuo je prvu hrvatsku tvrtku za crtani film Duga-film 1951., a filmskoj režiji se okrenuo 1960-ih. Posebno ga je zanimala politička tematika. Bavio se čak i slikarstvom te je također dobitnik Nagrade Vladimir Nazor za životno djelo.⁸³

Pinterov i Hadžićev kontakt započeo je već 1961., kada je redatelj Pintera pozvao na rad na svome prvom filmu, *Abecedi straha*. Pintera je privlačio Hadžićev »smisao za likovno«.⁸⁴ Ekspresivnost njegove fotografije kasnog klasičnog stila pod utjecajem *film noira* može se razumjeti kao određeni oblik autorske režije, napominje Šakić.⁸⁵ Pinter je usvojio Hadžićeve načelne upute, ali je dio posla izveo i na svoju ruku, pridobivajući redatelja, primjerice što se tiče manipulacije kontrastom. Pinter ističe veliku Hadžićevu podršku koju je uživao, ali napominje i da je bio vrlo receptivan za postavljena očekivanja i ograničenja, uključujući ona ostalih djelatnika na snimanju. Do dijaloga s majstorom tona u *Abecedi straha* došlo je, primjerice, nakon što je morala biti odbačena Pinterova inicijalna zamisao o kadrovima vožnje ulicom na kraju filma. Iako je Pinter planirao snimiti scenu u kojoj kamera prati automobil u pokretu, takvo rješenje nije se moglo primijeniti ukoliko bi se zvuk snimao zajedno sa slikom.⁸⁶ Slučaj pokazuje samo jedan primjer Pinterovoga popuštanja pred funkcionalnosti i smislom rješenja i izbjegavanje forsiranja estetskog učinka koji bi bio svrha samome sebi. Pinter i Hadžić su snimili i *Službeni položaj* 1964., film koji je također snažno žanrovski određen.

5.2.3. Vatroslav Mimica

Nakon što je neposredno nakon rata bio aktivan kao publicist i urednik, Mimica je 1950. postao umjetnički direktor Jadran filma. Tijekom narednoga desetljeća režirao je filmove melodramatičnog i komičnog registra. Suradivao je i s Veljkom Bulajićem. Tih je godina režirao i radio kao scenarist i u novoosnovanom Studiju za crtani film u Zagreb filmu. Godine 1962. je s Pinterom snimio kratki igrani film *Telefon* koji je osvojio Zlatnu nagradu na festivalu u Bergamu.

⁸³ Usp. »Hadžić, Fadil«, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021., <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=24040>, (preuzeto 20. srpnja 2021.)

⁸⁴ Usp. isto, str. 83.

⁸⁵ Tomislav Šakić, *Modernizam u hrvatskom igranom filmu*, 2016., str. 99.

⁸⁶ Tomislav Pinter, *Blija sjećanja*, 2010., str. 76.

Tijekom 1960-ih je napravio i povijesni spektakl s talijanskim redateljem Mariom Totom, da bi onda režirao čitavu visokomodernističku trilogiju koje su dio i filmovi *Prometej s otoka Viševice* te *Ponedjeljak ili utorak*. Preokupirala ga je tema introspekcije pojedinca u modernome društvu, vizualizacija svijesti, tjeskobnost, a u 1970-ima naglašeno i politika, već u skladu s europskim filmskim tokovima, a i povijest. Dobio je Nagradu Vladimir Nator za životno djelo 1986. godine.⁸⁷

Prilikom poziva na suradnju na *Prometeju s otoka Viševice*, Mimica je tražio i Pinterovo mišljenje o ponuđenom scenariju.⁸⁸ Inicijalno, Pinter je predložio snimanje u boji, pored kojega bi se kadrovi prošlosti snimili u sepiji ili crno-bijelo. Ograničenost sredstava primorala ih je na crno-bijelu fotografiju u cijelosti. Pinter je imao slobodu u pronalasku konačnoga rješenja. Udjela u dogovoru je imao i scenograf Željko Senečić, predlažući materijal za film.⁸⁹

Pinter na primjeru više situacija upozorava koliko je moćna bila pozicija redatelja u vrijeme autorskoga filma. Kad govori o svojim suradnjama, pritom minimalno, ako uopće, daje uvid u produkcijske uvjete. Redateljeva riječ je usmjeravala odvijanje projekta, ali je moguće iščitati da je Pinterova uloga svakome od autora bila vrlo važna. Pinter je na Mimičin poticaj isprobao čitav niz filmova, lutajući u potrazi za onim prave osjetljivosti. Prema Pinterovom opisu događaja, cijela je filmska ekipa u određenome smislu strepila pred Mimičinom predanošću potrazi za idealnim rješenjem, ali je redatelj u konačnici uvažio upravo ono što mu je snimatelj ponudio.⁹⁰

Mimica i Pinter zajedno su radili i 1966. godine, kad je trebalo snimiti *Ponedjeljak ili utorak* kojega se Pinter sjeća kao filma kojim je Mimica htio donijeti nešto potpuno novo u domaću sredinu. Tom prilikom izbio je i sukob između njih dvojice jer je Pinter u jednom trenutku pokušao ubrzati snimanje, kako navodi, što je Mimica doživio kao preispitivanje njegovog autoriteta. Zahtijevao je čak i Pinterovu smjenu.⁹¹ Situacija je naposljetku razriješena i film je snimljen do kraja, ali Mimica i Pinter nisu nikad poslije surađivali.

⁸⁷ Usp. »Vatroslav Mimica«, u: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=40986> (preuzeto 20. srpnja 2021.)

⁸⁸ Tomislav Pinter, *Blijeda sjećanja* 2010., str. 79.

⁸⁹ Usp. isto, str. 80.

⁹⁰ Usp. isto, str. 80–82.

⁹¹ Isto, str. 86–87.

5.2.4. Aleksandar Petrović

Bogdan Tirnanić izdvaja rad Petrovića i, iako neodređenije, Mladomira Puriše Đorđevića, kao jedinstvene primjere istinski autorski razrađenih filmskih opusa u jugoslavenskome kontekstu.⁹² Petrović je završio studij režije na praškoj akademiji i počeo svoj opus na dokumentarnome žanru.⁹³ Zanimao ga je potencijal filmske slike u proizvodnji značenja kakvu je nalazio i u drugim medijima moderne umjetnosti. Svoju karakterističnu »otvorenu metaforu« smatrao je »integracijom dvaju primordijalnih elemenata moderne poezije, iracionalizma i relativizma.«⁹⁴ Kontinuirano se izražavao u terminima »borbe za autorsko redateljstvo«, kritizirajući birokratizam, estetsku učmalost i prisutnost cenzure koju je nazivao »odstrelom domaćega filma«.⁹⁵

Petrović, koji je dugo bio i profesor na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, otkuda je u konačnici čak i izbačen zbog svojih poetskih uvjerenja, poseban je zbog detaljne razrade vlastitog estetskoga programa. Svoja načela rada iznio je u eseju *Subjektivna kamera*,⁹⁶ kao što i u *Stilu i smelosti* odbacuje zahtjev narativne korisnosti kadrova u strogo klasičnostilskome smislu.⁹⁷ U *Psihologiji u domaćem filmu*, Petrović pak opisuje kako je psihologija »zajednički sadržitelj estetske vrijednosti«,⁹⁸ a dopire iz estetike filma, ne tek iz dijaloga i radnje. »Opći likovni tretman«⁹⁹ sintagma je koja je trebala istaknuti montažu kao ultimativni element izgradnje modernoga filma za koji se Petrović zalagao. Iz krugova srpske kritike 1960-ih je izašao termin pogrdne konotacije s obzirom da su redatelji povezani s novim senzibilitetom pokazivali zanimanje za osjetljivije društvene tema toga vremena – crni film. Radilo se zapravo o novovalnom filmu o kojemu je i Pinter imao razvijen stav. Smatrao je termin preatraktivnim i jednostavno isticao da su se filmovi snimali u realističnim uvjetima, iskreno bilježeći način života ljudi, bez uljepšavanja bilo sadržaja, bilo glumaca te, ono što je iz perspektive Pinterove uloge bilo najrelevantnije, bez glamuroznoga kontrastvjetla.¹⁰⁰ To su zaista bile osnove na kojima su

⁹² Aleksandar Petrović, *Novi film. Knjiga 1*, 1971., str. 216.

⁹³ Usp. »Petrović, Aleksandar«, u: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=47989> (preuzeto 20. srpnja 2021.)

⁹⁴ Aleksandar Petrović, *Novi film. Knjiga 1*, 1971., str. 218.

⁹⁵ Isto, str. 217, 220.

⁹⁶ Isto, str. 6–9.

⁹⁷ Usp. isto, str. 11.

⁹⁸ Isto, str. 22.

⁹⁹ Isto.

¹⁰⁰ Vanja Černjul, *Subjektivni kadrovi*, 2004., str. 96.

1960-ih nastali *Tri* i *Skupljači perja*, filmovi prilikom kojih je Petrović eksplicitno tražio Pinterovu suradnju i, kako Pinter otkriva, ipak prihvaćao i njegove prijedloge. Oba filma su polučila izuzetan međunarodni uspjeh, a bilo je potrebno određeno vrijeme da objeručke budu prihvaćeni i u lokalnoj sredini (anketom kritičara, *Skupljači perja* su naposljetku proglašeni najboljim filmom nastalim u bivšoj državi uopće).¹⁰¹ Petrović i Pinter su se izuzetno dobro slagali te je Pinter jako cijenio Petrovićevu umjetničku viziju, iako je redatelj bio vrlo specifičan u svojim očekivanjima.¹⁰²

5.3. Klasični stil u prvoj polovici 1960-ih: *Kota 905*, *Abeceda straha*, *Dvostruki obruč* i *Službeni položaj*

Između 1961. i 1964. godine, klasičnostilski koncipirani filmovi na kojima je Pinter radio u žanrovskome su smislu prilično čisti, što bitno objašnjava i odabrane vizualne konvencije. Reljina *Kota 905* iz 1960. godine ratna je drama špijunskih elemenata, s obzirom da je njena radnja posredno određena problematikom Drugoga svjetskog rata. *Abeceda straha* iz 1961. godine ratni je triler s podtekstom o komunističkoj djelatnosti u Zagrebu u vrijeme NDH. *Dvostruki obruč* Nikole Tanhofera iz 1963. također je ratna drama, a Hadžićev *Službeni položaj* iz 1964. društveno-kritička.¹⁰³

Relja zasniva radnju svoga filma na poslijeratnim obračunima OZNA-e s preostalim četničkim bandama koje neprestano prijete novom državnim uređenju. Iako je uvod u radnju i prostor klasičnostilski, s kadrovima ambijenta u totalu (sl. 1), već se u *Koti 905* koristi i otvaranje scena specifičnim detaljem. Razgovoru unutar kruga OZNA-e tako prethodi kadar spisa rasprostrtih na radnome stolu narednika (sl. 2), a sličan kadar i zatvara scenu (sl. 3). Pinter se za kadrove detalja često odlučivao u slučaju predmeta relevantnih za radnju kojima se potom i vraćao u različitim scenama. To je učinio, primjerice, s tabakerom koju Mirjana daruje zaručniku Ranku (sl. 4 – tabakera u njegovoj ruci zatvara scenu), koju poslije Rankove pogibije ostavlja njegovom kolegi (sl. 5 – tabakera koja ide iz njene u njegovu ruku otvara scenu). Osim što

¹⁰¹ Usp. »Petrović, Aleksandar«, u: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=47989> (preuzeto 20. srpnja 2021.)

¹⁰² Usp. Tomislav Pinter, *Blijeda sjećanja*, 2010., str. 94.

¹⁰³ Nikica Gilić, *Uvod u povijest*, 2011., str. 56.

Pinterov fokus na ruke i rukovanje različitim predmetima ima estetsku vrijednost i javlja se i u drugim filmovima na kojima je radio, on u klasičnostilskoj maniri postoji kako bi pridonio naraciji. Tabakera je poslije presudna za ishod radnje, kad spašava život novom vlasniku. Klasičnost Reljinog filma pritom je izrazito akcijski motivirana, a ne dramski. Likovi su prilično plošni i tipizirani pa time i predvidivi. Njihovi odnosi tek su dekoracija uzbuđljivosti narativnih previranja, nisu produbljeni pa je i razumljiv izostanak lica likova u planovima blizu ili detaljima.



1. Kota 905, r. Mate Relja, 1960.



2. Kota 905, r. Mate Relja, 1960.



3. Kota 905, r. Mate Relja, 1960.



4. *Kota 905*, r. Mate Relja, 1960.



5. *Kota 905*, r. Mate Relja, 1960.

Rješenje Pinterovih scenskih prijelaza (ulančavanje scena) je također prepoznatljivo. U *Koti 905*, primjerice, javlja se spomenuto zatvaranje scene tabakerom (sl. 4), nakon čega slijedi krupni plan ruku pripadnika OZNA-e čiji dijalog prati iduća scena (sl. 6). Taj stilski postupak koji je ipak rezultat montaže predstavlja svojevrsnu paradigmatiku logiku jukstapozicije kadrova koja ne utječe na naraciju u užem smislu riječi. Postupak posljedično odstupa od imperativa funkcionalnosti klasičnoga stila, što pokazuje koliko uvjetno treba shvatiti podjelu na stilsku klasičnost s jedne i modernizam s druge strane. U narativnom filmu, kakvi svi filmovi ove analize ipak jesu, nemoguće je izbjeći bar neke klasične tehnike, ali snimatelju, redatelju i montažeru uvijek ostaje prostor za poigravanje estetskim potencijalom snimanoga sadržaja.



6. Kota 905, r. Mate Relja, 1960.

Kota 905 demonstrira Pinterovo rano oblikovanje rasvjete koje je tek u narednim filmovima postalo manje nametljivo i omogućilo plastičniju sliku. Ovdje vrlo često studijska rasvjeta kreira duboke sjene koje djeluju neprirodno, u okruženjima i situacijama u kojima bi logičan izbor bilo difuzno osvjetljenje. Bilo bi korisno uzeti u obzir i tehnologiju s kojom se radilo pa i financijska sredstva predviđena za proizvodnju filma. Istovremeno, takva rasvjeta nije neuobičajena za crno-bijeli film toga razdoblja, a i javlja se u kontekstu Pinterovih eksperimenata sa stilskim utjecajima *film noir*a u Hadžićevoj *Abecedi straha*.

Kad govori o *film noiru*, Nathaniel Rich misli na filmove nastale tijekom i nakon Drugoga svjetskog rata koje tematski obilježava rastezljivo poimanje morala koje može uključivati i toleranciju nasilja, ali i prepoznatljiva *chiaroscuro* crno-bijela filmska fotografija, motivi noćne rasvjete, kutevi kamere koji pobuđuju nelagodu, sjene i urbani pejzaž.¹⁰⁴ Rick Altman, koji je sklon *film noir* smatrati i žanrom i stilom, govori čak o njegovim »prepoznatljivim kadrovima«.¹⁰⁵ Prema Janey Place i Lowellu Petersonu, za *film noir* je karakterističan visoki kontrast, lokalizirano, tzv. *key* svjetlo na licu glumca ili na pojedinim predmetima (sl. 7), učinak sjene rešetki ili rebrénica prozora (sl. 8), noćni prizori, širokokutna fotografija (posebno vidljivo na sl. 9), dubinski fokus, montažni prijelazi koji aludiraju na halucinaciju junaka, sekvence snova i očuđujući kutevi snimanja (sl. 9 i 11).¹⁰⁶

¹⁰⁴ William Park, *What Is Film Noir?*, Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell University Press, 2011., str. 2.

¹⁰⁵ Isto, str. 6.

¹⁰⁶ Isto, str. 51, 55–56.



7. *Abeceda straha*, r. Fadil Hadžić, 1961.



8. *Abeceda straha*, r. Fadil Hadžić, 1961.



9. *Abeceda straha*, r. Fadil Hadžić, 1961.

Radnja *Abecede straha* odvija se u vrijeme ustaške vlasti u Zagrebu. Djevojka iz redova komunista infiltrira se u obitelj jednog od visokopozicioniranih službenika kako bi se domogla važnoga dokumenta. Kako bi bila što manje sumnjiva, glumi neukost i nepismenost, a iz poigravanja tim motivom potječe i naslov filma. Pinter je našao uzore u američkim političkim trilerima, kriminalističkim filmovima i dramama.¹⁰⁷ Inzistiranje na kontrastu u fotografiji predstavljalo je, ističe i sam Pinter, nešto novo u domaćoj sredini.¹⁰⁸ Šakić, uostalom, napominje da iako se može činiti da utjecaj *film noir*a u hrvatskome filmu nije zaživio na razini fabule ili

¹⁰⁷ Tomislav Pinter, *Blijeda sjećanja*, 2010., str. 79.

¹⁰⁸ Isto, str. 76.

specifične »tendencije«, on postoji što se tiče vizualnih uzora.¹⁰⁹ William Park nabraja značajke *film noir*a s kojima je moguće povući dodatne konkretne paralele u slučaju Hadžićevoga filma. Od nespomenutih, to su sobna svjetiljka kao jedini izvor rasvjete, odnosno privid takvoga stanja (sl. 10), mokri pločnici na kojima se ogleda ulična rasvjeta (sl. 11), aluzija na svjetla automobila u noći koja se ocrtavaju u interijeru, odsjaji svjetlosti na oružju (sl. 12) itd.¹¹⁰



10. *Abeceda straha*, r. Fadil Hadžić, 1961.



11. *Abeceda straha*, r. Fadil Hadžić, 1961.



12. *Abeceda straha*, r. Fadil Hadžić, 1961.

Abeceda straha otvara se detaljem cigarete (sl. 13) koju šibicom pali lik špijunke Verice/Katice. Njoj u filmu, ispostavlja se, pripada glavna uloga. Prebacivanjem iz detalj plana

¹⁰⁹ Tomislav Šakić, *Modernizam u hrvatskom igranom filmu*, 2016., str. 99.

¹¹⁰ William Park, *What Is Film Noir*, 2011., str. 56.

cigarete u djevojčin plan blizu postaje jasno da joj je predložen neki budući zadatak (sl. 10). Kasnije, u posljednjoj trećini filma, ponavlja se kadar iz istoga razgovora, pri čemu Veričin/Katičin nalogodavac glasom izvan ekrana iznosi informacije koje omogućuju praćenje priče. Odigrava se, moguće je zaključiti, vremenski skok u iznošenju podataka gledatelju, što samo za sebe pripada modernističkoj paradigmi. Međutim, čak i uz takvo odlaganje tragova pomoću kojih je moguće razumjeti zbivanje, *Abeceda straha* treba razumjeti kao klasičnostilsko ostvarenje. Držanje gledatelja u neznanju naprosto proizlazi iz Hadžićevoga slijeđenja konvencije žanra koja podrazumijeva takvo stvaranje napetosti.



13. *Abeceda straha*, r. Fadil Hadžić, 1961.

U filmu se na samome početku javlja i široki plan Zagreba, inače karakteristično koncipiran klasičnostilski kadar uvoda u radnju (sl. 14). Početak filma pokazuje i kako je Pinter gradio subjektivni kadar, uspostavljajući vezu između promatranog sadržaja i onoga kome pripada takav prizor (sl. 15 i 16). Pinter je kadar 16 zapravo smatrao greškom ranoga razdoblja svoje karijere. Sjena Veričine/Katičine ruke na zastoru kvare realističan dojam, odnosno ne bi se trebala ondje nalaziti ukoliko se želi postići uvjerljiv izgled situacije.¹¹¹ Ovladavanje rasvjetom pokazuje se najzahtjevnijim dijelom snimateljevoga posla i Pinter nije bio iznimka u postepenom učenju te vještine.

¹¹¹ Tomislav Pinter, *Blijeda sjećanja*, 2010., str. 76.



14. *Abeceda straha*, r. Fadil Hadžić, 1961.



15. *Abeceda straha*, r. Fadil Hadžić, 1961.



16. *Abeceda straha*, r. Fadil Hadžić, 1961.

U *Abecedi straha* izraženo je Pinterovo posvećivanje odrazima u ogledalu, motivu koji je prepoznatljiv u *film noiru* i često je vezan uz *femme fatale* likove (sl. 17).¹¹² Članovi građanske obitelji Molnar u središtu Hadžićevoga filma portretirani su kao prijetvorni i podržavaju problematični ustaški režim, a njihova karakterizacija u velikom se dijelu oslanja na vizualni tretman njihove pojavnosti, a ne tek na njihove postupke. Neiskvarena je samo mlađa kći Saša pa je kamera drugačije tretira. U kadrovima poput onoga u kojemu ona stoji ispred zidne tapiserije arkadijskih motiva (sl. 18) moguće je konotativno iščitati neiskvarenost djevojčice i njenu sklonost romantičarskom razumijevanju svijeta. S druge strane, kad starija kći Elza iznosi pred

¹¹² Geoff Mayer, Brian McDonnell, *Encyclopedia of Film Noir*, Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2007., str. 74.

Sašom svoje životne stavove, u gornjem lijevom kutu kompozicije, iza Elzinih leđa, nalazi se slika Ante Pavelića (sl. 19).



17. *Abeceda straha*, r. Fadil Hadžić, 1961.



18. *Abeceda straha*, r. Fadil Hadžić, 1961.



19. *Abeceda straha*, r. Fadil Hadžić, 1961.

Paradigmatskom logikom, koja se u *Abecedi straha* primjenjuje više puta, povezani su kadar gospođe Molnar koja maže kremu na lice gledajući se u ogledalo i sljedeći kadar s detaljem figurice orla koju Vera/Katica lašti analognim pokretima (sl. 20 i 21). Kompozicijski je pak prepoznatljiva Pinterova izvedba krupnih planova potiljaka (sl. 22), koji se javljaju i u njegovim drugim ostvarenjima 1960-ih. Oni su, prema Šakiću, tipičan novovalni motiv koji potječe upravo iz *film noir*a. Šakić, koji je, doduše, usredotočen isključivo na prizore potiljka tijekom automobilskih gradskih vožnji, napominje da oni predstavljaju otežavanje identifikacije likova,

dakle modernističku logiku skrivanja naspram klasičnog otkrivanja.¹¹³ Prizori rada ruku bliski minimalizmu Roberta Bressona također su prepoznatljivi u čitavom nizu Pinterovih ostvarenja, a u *Abecedi straha* mnogo znače za naraciju jer često otkrivaju važne predmete u čiji posjed likovi dospijevaju (sl. 23 i 24).



20. *Abeceda straha*, r. Fadil Hadžić, 1961.



21. *Abeceda straha*, r. Fadil Hadžić, 1961.



22. *Abeceda straha*, r. Fadil Hadžić, 1961.

¹¹³ Tomislav Šakić, *Modernizam u hrvatskom igranom filmu*, 2016., str. 199.



23. *Abeceda straha*, r. Fadil Hadžić, 1961.



24. *Abeceda straha*, r. Fadil Hadžić, 1961.

Radnja Tanhoferovoga *Dvostrukog obruča* također računa na razumijevanje problematike Drugoga svjetskog rata. Komunist Tomo bi trebao pobjeći u partizane, ali se on i družina susreću s ustaškim časnikom i nailaze na druge komplikacije. Za razliku od *Abecede straha*, klasični stil *Dvostrukog obruča* posve se oslanja na akcijsku naspram dramske motivacije. Tanhofer se inače prije svega bavio snimanjem i za to čak bio obučen u Pragu, a debitirao je još 1949. godine filmom *Zastave*, visokokvalitetnim ostvarenjem koje se smatra u svakom pogledu konkurentnim s vrhuncima suvremene svjetske kinematografije. Postao je »jedan od najkompetentnijih snimatelja neposredno poratnog razdoblja«¹¹⁴ i za očekivati je da je njegova osjetljivost za likovnost bitno utjecala na film i onda kad je snimanje prepuštao drugima. Pinter se u *Dvostrukom obruču* upustio u prve značajnije eksperimente sa svjetlošću, u čemu mu je pomoglo analiziranje slika Vermeera i dr. umjetnika, posebno Stančića. S obzirom da je *Dvostruki obruč* pretpostavljao prljavo-snježne objekte poput kamenoloma i interijera gostionice, Pinter je predložio korištenje odraznoga svjetla. Na taj način mogao se postići dojam dnevnog osvjetljenja u interijeru te

¹¹⁴ Ante Peterlić, *Filmska enciklopedija* 2, 1990., str. 612.

smanjiti razlika u svjetlini u odnosu na eksterijer. Pinter tamne dijelove snimke nije dodatno rasvjetljavao jer je želio očuvati prirodnost.¹¹⁵

Donji rakurs i izolacija likova u krupnome planu u trenucima najveće akcije ponovno uvjetuju napetost (sl. 25). Pinter koristi tipično relacijsko raskadriravanje (tzv. kadar-protukadar), što naraciju čini koherentnom. Za razliku od *Abecede straha*, *Dvostruki obruč* za taj postupak daje mnogo više prostora zbog samoga scenarija koji pretpostavlja stalne potjere, bježanja, konfrontacije itd. Kamera je mnogo pokretnija jer su i scene fizičkoga sukoba između likova i scene kretanja kroz krajolik brojnije. Pinter je u praćenju likova koristio kameru iz ruke, ostvarujući visoku dinamičnost koja zahtijeva i pažljivije gledanje (sl. 26).



25. *Dvostruki obruč*, r. Nikola Tanhofer, 1963.



26. *Dvostruki obruč*, r. Nikola Tanhofer, 1963.

Ponegdje se radi i o scenama snimljenim gotovo u jednome kadru. Pinterova dinamizirana i time gledljivija inačica dugoga kadra ostvaruje se kliznim pomicanjem kamere pravcem paralelnim likovima koje prati. Takva je, primjerice, scena razgovora između gostioničara Marka i Marije za šankom. Marka se prvo gleda sleđa, zatim se kamera pomiče kako bi ga snimila sprijeda. On u tom trenutku izjavljuje da mu se čovjek kojega je vidio učinio poznatim, što

¹¹⁵ Tomislav Pinter, *Blijeda sjećanja*, 2010., str. 78.

predstavlja kulminaciju napetosti u sceni, ali i važan trenutak u radnji filma uopće. Kamera zatim klizi unatrag, kad Marko već napušta scenu, a Marija se zadržava u području šanka (sl. 27–29). U idućem kadru je potrebno pokazati što je Marija promatrala, a to je potjernica na kojoj je uistinu lice čovjeka kojega je Marko vidio (sl. 30). Motiv prepoznavanja mnogo čini za narativni napredak. Tek posljednji kadar scene, krupni plan Marijinoga lica, omogućuje potpuno razumijevanje onoga što se upravo odvijalo (sl. 31).



27. *Dvostruki obruč*, r. Nikola Tanhofer, 1963.



28. *Dvostruki obruč*, r. Nikola Tanhofer, 1963.



29. *Dvostruki obruč*, r. Nikola Tanhofer, 1963.



30. *Dvostruki obruč*, r. Nikola Tanhofer, 1963.



31. *Dvostruki obruč*, r. Nikola Tanhofer, 1963.

U *Dvostrukom obruču* ponegdje se pojavljuje subjektivni kadar, ondje gdje je bilo moguće izvesti zanimljiv kut snimanja (sl. 32). Za razliku od kompozicije i rakursa koje je Pinter do tada već odlično savladavao, u što ponovno ulazi i njegovo vješto smještanje tročlanih i višečlanih skupina likova u kadar (sl. 33), rasvjeta je i dalje slabije riješena. Čim se obrati pozornost na sjene, može se primijetiti greška pri skrivanju uobičajenoga reflektorskog svjetla (sl. 34).



32. *Dvostruki obruč*, r. Nikola Tanhofer, 1963.



33. *Dvostruki obruč*, r. Nikola Tanhofer, 1963.



34. *Dvostruki obruč*, r. Nikola Tanhofer, 1963.

Intrigant *Službenoga položaja* Radman kvarni je pojedinac socijalističkoga kolektiva, kojega drugi u konačnici prokazuju te isključuju. U akcijskoj klasičnosti filma Šakić prepoznaje prijelazni karakter, kao i u *Abecedi straha*. Oba filma se, drugim riječima, okreću mnogim modernističkim rješenjima.¹¹⁶ U pogledu filmske fotografije ipak je mnogo podobnije govoriti o klasičnosti tih ostvarenja.

Velik dio Hadžićevoga *Službenog položaja* odvija se u interijerima, pri čemu je Pinter još vještije ovladao prostornim odnosima nego u prethodnim ostvarenjima. Kadrovi snimljeni u stanu anticipiraju postav likova u prostoru i modernistički ambijent kasnijega *Ronda* (sl. 35). Pinter se općenito okrenuo statičnijoj kameri, zadržavajući se na relativno duljim kadrovima, što je mogao biti zahtjev redatelja, ali što je pristup vidljiv i u *Dvostrukom obruču*. Kad se kamera napokon pokrene, radi se o minimalnim pomacima horizontalnim pravcem koji su motivirani kretanjem likova, npr. u sceni za ručkom u kojoj je vizualno težište u postavljenom stolu (sl. 36). Ipak, kamera se kreće udesno kako bi ispratila kretanje gospođe Bošnjak (sl. 37) pa se vraća u početni položaj (sl. 38). Scena je raskadrirana i tako da se javlja nekoliko planova likova blizu, ali je ključno poimanje prostora i zbivanja postignuto klizanjem kamere ispred blagovaoničkoga stola.

¹¹⁶ Usp. Tomislav Šakić, *Modernizam u hrvatskom igranom filmu*, 2016., str. 104.



35. *Službeni položaj*, r. Fadil Hadžić, 1964.



36. *Službeni položaj*, r. Fadil Hadžić, 1964.



37. *Službeni položaj*, r. Fadil Hadžić, 1964.



38. *Službeni položaj*, r. Fadil Hadžić, 1964.

Službeni položaj bio je i prilika za Pinterovu razradu svjetlosti na filmu. U sceni vožnje u automobilu, primjerice, preko likova prelazi sjena, najprije zahvaćajući negativca Radmana pa

neiskvarenu Zoru (sl. 39). Premda kadar ne stvara dojam stiliziranosti i studijska je rasvjeta općenito neprimjetnija nego što je to slučaj u ranijim Pinterovim ostvarenjima, postupak je dramatičan. Pretjerano je govoriti o karakterizaciji likova svjetlošću, ali oblikovanje rasvjete u takvoj sceni generira ugođaj važan za naraciju. Na drugim mjestima, Pinter teži većoj prirodnosti, izlazeći više puta u eksterijer, maksimalno iskorištavajući prirodnu svjetlost (sl. 40).



39. *Službeni položaj*, r. Fadil Hadžić, 1964.



40. *Službeni položaj*, r. Fadil Hadžić, 1964.

Pinter je zadržavao motive iz čisto estetske motivacije čak i u klasičnoj fotografiji koja je u pravilu usmjerena k narativnoj funkcionalnosti. Takvo je njegovo vraćanje detalju ruku u *Službenome položaju*, koje je dijelom ipak moguće čitati i kao dublje zalaženje u psihološko stanje lika (sl. 41).



41. *Službeni položaj*, r. Fadil Hadžić, 1964.

5.4. Modernistički stil sredinom 1960-ih: *Pravo stanje stvari*, *Prometej s otoka Viševice*, *Tri i Ključ: II. Čekati*

Pravo stanje stvari Vladimira Slijepčevića iz 1964. jedan je od prvih modernističkih filmova u Jugoslaviji uopće,¹¹⁷ a Mimičin *Prometej s otoka Viševice* iz iste godine »prvi hrvatski i jugoslavenski film radikalno modernističke poetike«.¹¹⁸ *Tri* Aleksandra Petrovića iz 1965. primjer je umjerenog modernizma koji revidira standardni ratni žanr te je prvi igrani film bivše države koji je nominiran za prestižnu nagradu Oscar. *Ključ*, rad etabliranoga modernizma¹¹⁹ iz iste godine, strukturalno odgovara Petrovićevom uratku, ali je rezultat rada trojice redatelja od kojih je svaki izabrao i snimatelja s kojim je želio raditi. Pinter je prihvatio suradnju na segmentu Krste Papića.

Najopćenitije rečeno, drama *Pravo stanje stvari* posvećena je preispitivanju ljubavnih odnosa u urbanoj sredini. Posjeduje novovalnu tendenciju dokumentarističnosti koja je u biti hinjena i visokostilizirana. Odabrani uskokutni objektivi bili su Pinterov prijedlog, iako scenograf Senečić nije bio oduševljen jer je to značilo da se neće dobro vidjeti scenografija.¹²⁰ Ipak, modernistički interijeri zamjetan su element filma (sl. 42 i 43). Šakić ovdje povlači paralelu s kasnijim Pinterovim radom na *Rondu*,¹²¹ gdje Pinter još istančanije oblikuje prostorne odnose u zatvorenom ambijentu. Slijepčevićev film ipak, za razliku od *Ronda*, uključuje i kadrove užurbanih gradskih ulica u kojima kamera u pokretu prati glavne likove, mjestimično ih izolirajući unutar vreve odabirom kompozicije i korištenjem *zooma* (sl. 44).

¹¹⁷ Tomislav Šakić, *Pravo stanje stvari – Filmski klub*, u: Kino Tuškanac: Filmski programi, <http://kinotuskanac.hr/article/pravo-stanje-stvari-filmski-klub>.

¹¹⁸ Tomislav Šakić, *Prometej s otoka Viševice*, u: Kino Tuškanac: Filmski programi, <http://kinotuskanac.hr/movie/prometej-s-otoka-visevice> (preuzeto 10. rujna 2020.)

¹¹⁹ Tomislav Šakić, *Modernizam u hrvatskom igranom filmu*, 2016., str. 164.

¹²⁰ Tomislav Pinter, *Blijeda sjećanja*, 2010., str. 79.

¹²¹ Usp. Tomislav Šakić, *Pravo stanje stvari – Filmski klub*, u: Kino Tuškanac: Filmski programi, <http://kinotuskanac.hr/article/pravo-stanje-stvari-filmski-klub> (preuzeto 10. rujna 2020.)



42. *Pravo stanje stvari*, r. Vladan Slijepčević, 1964.



43. *Pravo stanje stvari*, r. Vladan Slijepčević, 1964.



44. *Pravo stanje stvari*, r. Vladan Slijepčević, 1964.

Pravo stanje stvari od *Ronda* razlikuje i spomenuto poigravanje dokumentarnom formom, što je izrazita novovalna crta očito pod utjecajem istovremenih eksperimenata Jean-Luca Godarda. Ono što nalikuje snimkama razgovora s nasumičnim ispitanicima nije autentičan dokumentarni materijal, ali pretendira to funkcionalno biti unutar cjeline Slijepčevićevog filma. Pinter je u krupnome planu lica snimio anonimne govornike iz različitih kuteva (sl. 45), ne libeći se ne otkriti subjekt najbolje ili najaviti poetski karakter cjelokupnoga filma. Fokus se nerijetko prebacuje na igru svjetlosti u kadru pa se pojavljuju gotovo apstraktne vizure, poput pogleda kroz teksturu zamućenoga stakla (sl. 46). Raskadriravanje scena orijentiranih ugođaju umjesto narativnoj funkcionalnosti također uključuje okretanje stilizaciji igrom svjetlosti i sjene te

zakrivanje izravnoga pogleda na subjekt (sl. 47 i 48). Pinter je izrazito pazio na kompoziciju, fingirajući harmoniju zlatnoga reza čak i u teže čitljivim kadrovima. Vraćao se i motivu ruku (sl. 49).



45. *Pravo stanje stvari*, r. Vladan Slijepčević, 1964.



46. *Pravo stanje stvari*, r. Vladan Slijepčević, 1964.



47. *Pravo stanje stvari*, r. Vladan Slijepčević, 1964.



48. *Pravo stanje stvari*, r. Vladan Slijepčević, 1964.



49. *Pravo stanje stvari*, r. Vladan Slijepčević, 1964.

Mimica je *Prometejem s otoka Viševice* prvi put u jugoslavenskome filmu oblikovao »priču koja je nastajala iz forme i obrnuto«.¹²² Radi se o filmu-pioniru asocijativne montaže, koji je organiziran prema logici struje svijesti i smatra se prijelomnim primjerom modernizma u hrvatskome kontekstu.¹²³ Prometejski protagonist u filmu partijski je funkcioner Mate Bakula koji se u srednjim godinama života vraća na rodni otok, gdje se u naletima prisjeća djetinjstva i mladosti. Mate je također i razočaran u obećanja društvenoga sustava kojega je dio, tako da film obilježava izraziti modernistički interes za preispitivanje individualnog osjećaja smisla i ispunjenosti. Zoran Tadić u ranoj kritici u *Studentskome listu* Mimičinog *Prometeja* svrstava u kategoriju novoga filma, prepoznajući u njemu ostvarenje koje istovremeno pobjeđuje »isprazni egzibicionizam« u koji upadaju mnoga novovalna ostvarenja.¹²⁴ Šakić, osim što potvrđuje prijelazni karakter filma, *Prometeja* vidi bliskim romantičnom modernizmu prema tipologiji Andrása Bálinta Kovácsa.¹²⁵

¹²² Mira Lim, Antonin Lim, *Najvažnija umetnost: Istočnoevropski film u dvadesetom veku*, Beograd: Clio, 2006. [1977.], str. 424.

¹²³ Jurica Pavičić, *Klasici hrvatskog filma*, 2017., str. 122–123.

¹²⁴ Isto, str. 127.

¹²⁵ Tomislav Šakić, *Modernizam u hrvatskom igranom filmu*, 2016., str. 104–105.

Mimica je zamislio preklapanje dva vremena u filmu, Matine sadašnjice i njegovih mlađih dana. Kako je već spomenuto, Pinter je predložio da se sadašnjost snimi u boji, a prošlost crno-bijelo ili u sepiji. Film u boji ispao bi preskup, a Mimica je istaknuo da bi možda predstavljao i stereotipno rješenje problema dvije vremenske razine. Zalagao se u cijelosti za crno-bijelu fotografiju, smatrajući da će se razlika između reprezentacija sadašnjosti i prošlosti shvatiti iz konteksta. U tom trenutku je na jugoslavenskoj filmskoj sceni takvo što bilo neviđeno.¹²⁶

Film počinje sadašnjom pripovjednom razinom, ali ubrzo postaje jasno da su u fokusu priče Matini psihički procesi koji se nadovezuju i na prošlost. Otpočetak se daje naslutiti koliko je važna njegova promatračka pozicija. Fotografija mjestimično sugerira njegov unutarnji svijet u sadašnjosti, a drugdje jasno pokazuje prizore iz sjećanja. Tijekom putovanja na otok, niz kadrova morske vode koja se pjeni i ostaje za brodom, a koju Mate zamišljeno promatra, upućuje na uznemirenost njegove psihe (sl. 50 i 51). Na otoku se javljaju i prvi prizori koji pripadaju prošlom vremenu, u trenutku kad se boravak na obali pretvori u poticaj na ponovno proživljavanje trenutaka iz mladosti. Pinter je za takve ekskurze u prošlost isprobao filmove različitih stupnjeva osjetljivosti, zaključujući posao tonskim negativom u dogovoru s Mimicom.¹²⁷ Odabrano rješenje dalo je visoko osvijetljenu fotografiju (tzv. visoki ključ, *high key*) i »dokumentarističku fotografsku strukturu«.¹²⁸ Navodno je sam talijanski redatelj Michelangelo Antonioni prilikom jednog od filmskih festivala na kojemu su se dvojica snimatelja susrela pitao Pintera o postupku snimanja kadrova prošlosti koji su se uspjeli tako dobro razlikovati od sadašnjosti.¹²⁹



50. *Prometej s otoka Viševce*, r. Vatroslav Mimica, 1964.

¹²⁶ Tomislav Pinter, *Blijeda sjećanja*, 2010., str. 79.

¹²⁷ Isto, str. 80.

¹²⁸ »Tomislav Pinter, snimatelj«, u: *Baza HR kinematografije*, http://hrfilm.hr/baza_snimatelj.php?id=35 (preuzeto 19. svibnja 2020.)

¹²⁹ Tomislav Pinter, *Blijeda sjećanja*, 2010., str. 82.



51. *Prometej s otoka Viševice*, r. Vatroslav Mimica, 1964.

Kadrovi koji odgovaraju prošlosti u *Prometeju s otoka Viševice* nisu nužno i subjektivni kadrovi, iako Lučić imenuje iskorištenu strategiju »subjektivno-ekspresivnom« i dijelom modernističkoga stila.¹³⁰ Pojedini kadrovi mogu se rastumačiti kao subjektivni središnjemu liku (sl. 52, kadar u kojemu Pinter primjenjuje *zoom*, što je sredstvo za koje se više puta odlučio u filmu, a koje nije transparentno motivirano zahtjevima naracije te se može doživjeti i kao autorski komentar ili naglasak). Većina kadrova ipak otkriva Matu u različitim razdobljima prošlosti iz neodređene, treće perspektive (sl. 53 i 54). Ti kadrovi ulaze u tkivo sadašnjosti ne slijedeći linearni redoslijed zbivanja. Pojedini među njima nestaju u apstrahiranju slike, primjerice izrazito modernistički izveden kadar muškarca koji upravlja barku prema pučini (sl. 55).



52. *Prometej s otoka Viševice*, r. Vatroslav Mimica, 1964.

¹³⁰ Krunoslav Lučić, *Filmski stil*, 2017., str. 165.



53. *Prometej s otoka Viševice*, r. Vatroslav Mimica, 1964.



54. *Prometej s otoka Viševice*, r. Vatroslav Mimica, 1964.



55. *Prometej s otoka Viševice*, r. Vatroslav Mimica, 1964.

Pinter je oblikovao i prepoznatljive, kompozicijski izvrsno riješene konstelacije likova u kadru, nešto što je kontinuirano razvijao (sl. 56). Iako je ponovno koristio uskokutni objektiv, što Mimičin film ponegdje čini vizualno bliskim prethodno analiziranome Slijepčevićevom, uspješno je prikazao modernističke interijere.



56. *Prometej s otoka Viševice*, r. Vatroslav Mimica, 1964.

Za razumijevanje vizualnih rješenja u Petrovićevim filmovima važno je imati u vidu što u širem smislu predstavlja njegov redateljski projekt. Petrovićev rad istaknut je primjer autorske kinematografije, koju obilježava ambicija prema ekspresiji osobnosti redatelja, razradi intimnoga, individualnoga pogleda na svijet i, ono što je izrazito specifično za Petrovića, upošljavanje filmske fotografije u svrhu metaforičnog izraza.

Tri je trodijelni ratni film, ali okrenut humanizmu i egzistencijalnim motivima radije nego pretresanju povijesnih zbivanja i preispitivanju političkih identiteta. Prema Šakićevoj tipologiji koju preuzima od Kovacs, radi se o filmu političkoga modernizma koji poetizira standardni ratni žanr.¹³¹ Novakovićevim riječima, *Tri* je primjer sadržajno neprecizno određena filma »otvorene metafore«.¹³² Dušan Stojanović takvu metaforu pak naziva »globalnom«.¹³³ Gledatelj je na temelju svoje »subjektivne osobnosti« dužan ne samo prepoznati emocionalnu i intelektualnu motiviranost redatelja u odabiru pojedinih kadrova i njihovog pridruživanja, nego je doživjeti na vlastitoj koži.¹³⁴ Jata gusaka ili stada ovaca (sl. 57 i 58), primjerice, prestaju biti tek denotativna pojava i sugeriraju određenu paradigmatiku podneblja, životne uvjete, atmosferu ruralnoga itd.

¹³¹ Tomislav Šakić, *Modernizam u hrvatskom igranom filmu*, 2016., str. 164.

¹³² Aleksandar Petrović, *Novi film. Knjiga 1*, 1971., str. 212.

¹³³ Isto.

¹³⁴ Isto, str. 213.



57. *Tri*, r. Aleksandar Petrović, 1965.



58. *Tri*, r. Aleksandar Petrović, 1965.

Gužva na provincijskoj željezničkoj stanici snimljena iz gornjega rakursa (sl. 59) temeljena je na Petrovićevome filmu *Sabori* i predstavlja skupinu ljudi tipičnu za njegov opus. Ona poprima značaj »mikrosvemira društva«.¹³⁵ Tek nakon što se u gomili utvrdi odnos njenih članova jednih prema drugima, kamera se prebacuje na krupne planove lica pojedinaca (sl. 60), čime se budi gledateljeva empatija, ističe Sudar.¹³⁶ Prizor Roma što udara u bubanj i uz kojega nastupa medvjed također je Petrovićev autorski vizual s podrijetlom u *Saborima* (sl. 61).¹³⁷ Čitajući tu sliku, Munitić locira »novi čin eonskoga lova na čovjeka«.¹³⁸ Pinter nastavlja raskadriravati scene i uvoditi krupne planove i planove blizu lica pojedinaca, konstantno se vraćajući i na total čitave skupine ljudi.

¹³⁵ Vlastimir Sudar, *A Portrait*, 2013., str. 102.

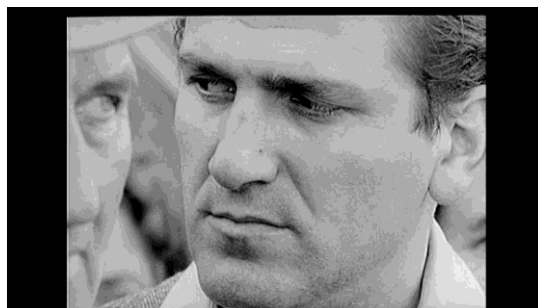
¹³⁶ Usp. isto, str. 101–104.

¹³⁷ Usp. isto, str. 101.

¹³⁸ Ranko Munitić, *Jugoslavenski filmski slučaj*, 1980., str. 152.



59. *Tri*, r. Aleksandar Petrović, 1965.



60. *Tri*, r. Aleksandar Petrović, 1965.



61. *Tri*, r. Aleksandar Petrović, 1965.

Petrović je, prenosi Pinter, filmom *Tri* želio »razbiti geografiju mjesta«, ¹³⁹ nastojeći se baviti čovjekom u prostoru više nego krajolikom. U tome je ključna upotreba uskokutnog objektiva. Trebalo je komprimirati prostor i osloboditi kadar svega suvišnoga. ¹⁴⁰ Pinter odbacuje tezu da početkom 1960-ih upotrebom uskokutnih objektiva oblikuje osobni stil. Napominje da se isključivo može govoriti o kontinuiranoj težnji prirodnosti, što je suprotno onome što se radilo u odličnim, ali u tom smislu ipak artifičijelnim američkim filmovima u isto vrijeme. ¹⁴¹ Pinterov naturalizam ranih 1960-ih podrazumijeva i korištenje prirodne rasvjete, što je očito bio zahtjev i

¹³⁹ Vanja Černjul, *Subjektivni kadrovi*, 2004., str. 47.

¹⁴⁰ Isto, str. 24.

¹⁴¹ Isto, str. 31.

Petrovićeve umjetničke vizije. Pinter ju je vješto proveo u djelo uz visokokvalitetnu crno-bijelu fotografiju umjerena kontrasta.

Pojedine lokacije utjecale su na izbor stila snimanja. Petrović je inzistirao da »stilska reprezentacija svake od priča« filma *Tri* bude »uvjetovana prirodom akcije i sredine«, što Sudar naziva »pomirenjem forme i sadržaja«. ¹⁴² Druga priča osobito predstavlja uvlačenje gledatelja u stanovitu akciju – pokret, tjelesna borba protagonista s nezahvalnim okolišem te kretanje njime važni su kao ni u jednom drugom dijelu filma (sl. 62 i 63). Kamera kojom se upravlja iz ruke slijedi Miloša Bojanića i njegovoga kolegu supatnika u sakrivanju i bijegu pred Nijemcima, a varijacija tih kadrova nalazi se i na plakatu filma. Pinter je istaknuo da je glavni glumac u ulozi Bojanića, Bata Živojinović, čak bio zaslužan za odluku da se pojedini pokreti snime iz većeg broja kuteva. ¹⁴³ U konačnici, Daniel Goulding upotrebljava pojam »moralnoga krajolika« za konotativno označavanje lokacija kojima se odvija kretanje. ¹⁴⁴



62. *Tri*, r. Aleksandar Petrović, 1965.



63. *Tri*, r. Aleksandar Petrović, 1965.

¹⁴² Vlastimir Sudar, *A Portrait*, 2013., str. 104.

¹⁴³ Vanja Černjul, *Subjektivni kadrovi*, 2004., str. 47.

¹⁴⁴ Vlastimir Sudar, *A Portrait*, 2013., str. 105.

U pojedinim dinamičnim scenama, Pinter je eksperimentirao koristeći teleobjektive, posebno s obzirom na to da je snimao i iz zraka (sl. 64). Teleobjektive, kao i *zoom*, Pinter ističe kao ključni tehnički oslonac za razvoj novoga jugoslavenskog filma uopće.¹⁴⁵ *Tri* ponavlja uspostavljanje pogleda raskadriravanjem scene snimljene upravo teleobjektivima. Potencijal subjektivnoga kadra izuzetno je važan za Petrovića. Uzvraćen pogled uključuje gledatelja u psihološki izazov (sl. 65), a sljedeći kadrovi, koji se izmjenjuju s kadrovima Bojanićevoga lica, sugeriraju daljnje kretanje njegovog pogleda dok razmatra pogubljenje djevojke (sl. 66-68). Treća priča gotovo je sasvim sastavljena logikom subjektivnoga kadra.¹⁴⁶ Pinterova kamera mapira sitne geste likova među kojima se ponovno ističu kadrovi ruku (sl. 67).



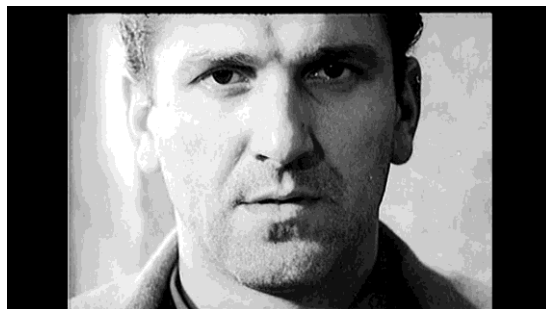
64. *Tri*, r. Aleksandar Petrović, 1965.



65. *Tri*, r. Aleksandar Petrović, 1965.

¹⁴⁵ Vanja Černjul, *Subjektivni kadrovi*, 2004., str. 22.

¹⁴⁶ Isto, str. 47.



66. *Tri*, r. Aleksandar Petrović, 1965.



67. *Tri*, r. Aleksandar Petrović, 1965.



68. *Tri*, r. Aleksandar Petrović, 1965.

Pinter ne komentira svoj rad na drugoj priči *Čekati* filma *Ključ* i suradnji s Papićem osim što ističe Papićev »klasičan« pristup snimanju,¹⁴⁷ misleći na njegovo davanje uputa glumcima. Pinter je donekle ostao kompozicijski prepoznatljiv, vraćajući se uzorima svojih klasičnijih rješenja na filmu kao što je *Abeceda straha*. Međutim, motivi Papićeve priče usmjereni su prema utjelovljenju specifične emocije i ugođaja, a ne toliko naraciji. Okvirni podtekst ljubavne priče dvoje mladih koji čekaju rješenje stambenoga pitanja služi za vizualni lament o krhkosti ljudskih stanja i samoga života. Pinter je uskokutnim objektivima portretirao likove u krupnim planovima

¹⁴⁷ Tomislav Pinter, *Blijeda sjećanja*, 2010., str. 84.

(sl. 69) ili se opet posvetio detaljima ruku (sl. 70). Dio kadrova ruku pritom pripada razbijanju diktata narativne svrhovitosti u strogom smislu, a pojedini ipak više slijede klasičnu paradigmu.



69. *Ključ II.: Čekati*, r. Krsto Papić, 1965.



70. *Ključ II.: Čekati*, r. Krsto Papić, 1965.

Snimanje u interijerima zahtijevalo je reflektorsku rasvjetu, ali je ona znatno mekše izvedena nego u ranijim Pinterovim ostvarenjima bližim *film noir* uzorima. Svjetlost u *Čekati* stoga je prije usporediva s onom difuznom u Slijepčevićevom *Pravom stanju stvari* (sl. 71). Uskokutni objektivi pretrpavaju kompoziciju pa se prostorni odnosi ponovno teže uspostavljaju, ali zrcalo u kadru primjer je kako se to rješava (sl. 72). U eksterijeru, pod prirodnim osvjetljenjem, javlja se prepoznatljiva modernistička tema brzog kretanja Sonje i Ivana kroz prostor dok ih prati kamera (sl. 73). Pred kraj se javlja kadar koji zahtijeva simboličko čitanje – mrtva ptica u snijegu trebala bi ukazati da se dogodila i ljudska smrt i/ili da je sve životno općenito uništivo (sl. 74).



71. *Ključ II: Čekati*, r. Krsto Papić, 1965.



72. *Ključ II: Čekati*, r. Krsto Papić, 1965.



73. *Ključ II: Čekati*, r. Krsto Papić, 1965.



74. *Ključ II: Čekati*, r. Krsto Papić, 1965.

5.5. Klasični stil sredinom 1960-ih: *Čovik od svita* i *Rondo*

U dramama *Čovik od svita* Obrada Gluščevića iz 1965. i *Rondo* Zvonimira Berkovića iz 1966. godine Pinter se vratio poglavito klasičnim rješenjima. Dok Gluščevićev film podrazumijeva ponavljanje već viđenih Pinterovih vještina bez znatnih novosti, Berkovićev film je i domaća i strana kritika zapazila kao rezultat rijetko viđenog senzibiliteta u režiji.¹⁴⁸

Kamera *Čovika od svita* podređena je potrebama linearne naracije. Ive, stanovnik maloga dalmatinskog mjesta, odlazi na rad u Njemačku, stiče neočekivana iskustva i vraća se kući. Pinter se oslonio na svoje uobičajeno otvaranje scene detalj planom predmeta (sl. 75), nakon čega se kamera udaljava kako bi zahvatila okruženje u kojemu je taj predmet u upotrebi ili se na njega netko referira (sl. 76). Relativno spori pokreti kamere paralelni mizansceni, osim radnje, dokumentiraju i atmosferu (sl. 77). Pinter je takav pokret koristio i u, primjerice, Tanhoferovom klasičnom *Dvostrukom obruču*, ali i u modernistički profiliranome Mimičinom *Prometeju s otoka Viševice*.



75. *Čovik od svita*, r. Obrad Gluščević, 1965.



76. *Čovik od svita*, r. Obrad Gluščević, 1965.

¹⁴⁸ Jurica Pavičić, *Klasici hrvatskog filma*, 2017., str. 156.



77. *Čovik od svita*, r. Obrad Gluščević, 1965.

Montaža pojedinih kadrova ponovno počiva na paradigmatomskom potencijalu njihovih sadržaja kao što je slučaj, primjerice, u Hadžićevoj *Abecedi straha*. U početnim minutama *Čovika od svita*, kamera ostaje u mjestu, ali se okreće oko vlastite osi kako bi ispratila Ivin lik (sl. 78). Tome se suprotstavlja analogno kružno kretanje njegovoga brata koji čisti bačvu (sl. 79). Slično analiziranim rješenjima u *Abecedi straha*, Pinter je zatvorio pojedine scene metaforama, kao kad se s kadra ljubavnika (sl. 80) prebacio na *putta* kao dio interijera iznad njihovih glava (sl. 81).



78. *Čovik od svita*, r. Obrad Gluščević, 1965.



79. *Čovik od svita*, r. Obrad Gluščević, 1965.



80. *Čovik od svita*, r. Obrad Gluščević, 1965.



81. *Čovik od svita*, r. Obrad Gluščević, 1965.

U Gluščevićevome filmu vrlo se često može prepoznati studijska rasvjeta, obično na osnovi jakih sjena u interijernim scenama (sl. 82). Isto je ponekad slučaj i s eksterijerima u mraku, gdje je Pinter slabo sakrio neprirodnost (sl. 83). Eksterijerne scene uključuju i probijanje prometnim ulicama jednom kad Ive stigne u strani velegrad. Ondje se Pinter oslonio i na prirodnu rasvjetu. Kamera ponegdje slijedi Ivu u kretanju (sl. 84), dok u drugim instancama ona miruje i prikazuje ga frontalno, gotovo identično rješenju u Slijepčevićevom *Pravom stanju stvari* (sl. 85). Oba tipa kadra odražavaju zbunjenost i izgubljenost protagonista. Kad on prvi put stupa na strano tlo, situacija se bilježi kadrom iz žablje perspektive, dok se ispred njega pruža gradski asfalt (sl. 86).



82. *Čovik od svita*, r. Obrad Gluščević, 1965.



83. *Čovik od svita*, r. Obrad Gluščević, 1965.



84. *Čovik od svita*, r. Obrad Gluščević, 1965.



85. *Čovik od svita*, r. Obrad Gluščević, 1965.



86. *Čovik od svita*, r. Obrad Gluščević, 1965.

Pinter se zadržao i na prepoznatljivom motivu ruku (sl. 87), a kompozicije u fotografiji interijerijera riješio je i uključivanjem ogledala (sl. 88).



89. *Čovik od svita*, r. Obrad Gluščević, 1965.



90. *Čovik od svita*, r. Obrad Gluščević, 1965.

Rondo, premda svrstavan u jugoslavenski novi film, u središtu ima građansku temu,¹⁴⁹ odnosno psihološki sukob koji obilježava kontekst života i navika suvremene srednje klase, a ne marginalne društvene fenomene obično povezane s tom skupinom filmova. U naizgled idilični život mladoga bračnog para Nede i Feđe ulazi misteriozni stranac Mladen koji uznemirava tu dinamiku. Vizualni tretman interakcije između likova poprima izuzetni simbolički karakter. Prema Šakiću, radi se o modernističkoj reviziji klasične drame, iako mnogi postupci koji su u biti modernistički u tom filmu funkcioniraju klasičnostilski.¹⁵⁰ *Rondo* je iznimka i jer ne slijedi snažan utjecaj Godardove autoreferencijalnosti, pseudodokumentarizma i verizma, a Berkovićeva stilska klasičnost moguće i potječe iz tog izbjegavanja. Ta je dramska klasičnost ipak »rafinirane likovne« ili »autentične poetičke vrijednosti«, kako opaske Čede Price o zagrebačkim filmovima citira Pavičić.¹⁵¹ Lučić ostvareni stil naziva i »dekorativnim«, ističući ekspresivne i simboličke

¹⁴⁹ Isto, str. 157, 162.

¹⁵⁰ Tomislav Šakić, *Modernizam u hrvatskom igranom filmu*, 2016., str. 220, 227.

¹⁵¹ Isto, str. 157.

kvalitete,¹⁵² što ne znači da ne postoji diktat »narativno-sumativne« funkcije,¹⁵³ ali svejedno prevladava poetičnost izlaganja.¹⁵⁴

Nakon klasičnostilskog otvaranja total planovima grada Zagreba (sl. 91) slijedi najava sadržajne pozadine dramskoga sukoba u središtu filma. Kamera hvata misteriozni razgovor Feđe i Mladena pod difuznom rasvjetom u ambijentu gradske kavane, prilikom kojega se poigravanje svjetlom i sjenom kreće u smjeru psihološkog profiliranja u krupnom planu (sl. 92 i 93). Odmah je očit komorni karakter *Ronda* koji proizlazi iz njegove dramaturgije svedene na dijaloge u uglavnom nepromjenjivom okruženju (kao drugo mjesto radnje javlja se samo stan mladoga para).¹⁵⁵ Upravo razumijevanje prostora zauzima središnji položaj u Berkovićevoj ideji pa Bruno Kragić u *Rondu* nalazi određenu »semantizaciju prostornih tehnika«.¹⁵⁶



91. *Rondo*, r. Zvonimir Berković, 1966.



92. *Rondo*, r. Zvonimir Berković, 1966.

¹⁵² Krunoslav Lučić, *Filmski stil*, 2017., str. 190.

¹⁵³ Isto, str. 214.

¹⁵⁴ Isto, str. 190.

¹⁵⁵ Bruno Kragić, »*Rondo* u prostoru i prostor u *Rondu* u: Diana Nenadić, Nenad Polimac, ur., *Berković*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2016., str. 60.

¹⁵⁶ Isto, str. 61.



93. *Rondo*, r. Zvonimir Berković, 1966.

Položaj likova u prostoru daje naslutiti problematiku ljubavnog trokuta, ali na njemu se gradi i ugođaj. Pri Mladenovu prvom posjetu, Neda stoji između supruge Feđe i pridošlice, što je »prefiguracija« odnosa između njih troje (sl. 94).¹⁵⁷ U filmu se konstantno javljaju slične konfiguracije likova, prije svega u partijama šaha Feđe i Mladena koje stalno prati i Nedina prisutnost. Prva igra otvara se detalj planovima šahovskih figura koje igrači pomiču, što sugerira njihovu sukobljenost i na intimnoj razini (sl. 95). Naracija se nastavlja daljnjim raskadriravanjem za vrijeme šahovske igre, tako da krupni planovi lica likova istovremeno postaju i njihovi psihološki portreti, uvelike s obzirom na upotrebu svjetlosti (sl. 96). Total planovi likova pak pomažu u prostornoj kontekstualizaciji igre (sl. 97).



94. *Rondo*, r. Zvonimir Berković, 1966.

¹⁵⁷ Isto, str. 60.



95. *Rondo*, r. Zvonimir Berković, 1966.



96. *Rondo*, r. Zvonimir Berković, 1966.



97. *Rondo*, r. Zvonimir Berković, 1966.

Nedin lik obično se javlja osvijetljen, uz iznimku kad se poigrava maskom, aludirajući na tendenciju skrivanja i zavaravanju (sl. 98), što je suštinski modernistički postupak konotativnog označavanja. Osim u krupnim planovima lica (sl. 99) koje Kragić općenito naziva »metaforom svijesti« prema semiotici Jurija Lotmana,¹⁵⁸ Neda se javlja i u totalima, odsutna u svojim aktivnostima, no ipak prisutna nepredvidljivoj igri Feđe i Mladena (sl. 100). Ženi pripada status objekta na koji se gledateljev pogled neprestano vraća, a koji je ono radi čega se muškarci bore, iako ne eksplicitno. Ona je i jedini lik prikazan u subjektivnom kadru i to na požudnom tragu (sl. 101), premda Pavičić otvara mogućnost i da su kadrovi zasjenjenoga Mladenovog lica Nedine

¹⁵⁸ Isto, str. 61.

subjektivne interpretacije njegove osobnosti.¹⁵⁹ To u svakom slučaju onda nisu subjektivni kadrovi u denotativnom smislu, već se kreću u smjeru spomenutoga modernističkog konotiranja, tj. zalaženja u stilizaciju s obzirom na preneseno značenje. Nedinu svijest se svakako može držati središnjom za čitav film, u smislu da vizualna rješenja ključno ovise upravo o njenim emocionalnim stanjima.¹⁶⁰ Detalj planovi ruku predstavljaju pak već opće mjesto Pinterovog sadržaja kadra, a javljaju se i izvan konteksta šahovske igre (sl. 102).



98. *Rondo*, r. Zvonimir Berković, 1966.



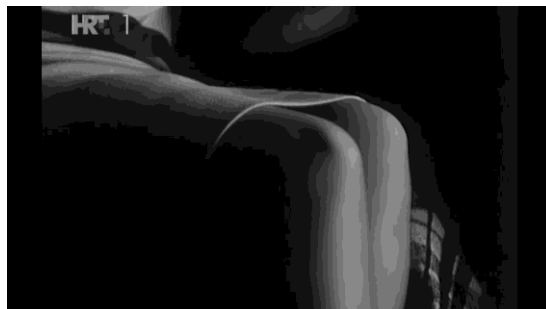
99. *Rondo*, r. Zvonimir Berković, 1966.



100. *Rondo*, r. Zvonimir Berković, 1966.

¹⁵⁹ Usp. Jurica Pavičić, *Klasici hrvatskog filma*, 2017., str. 163.

¹⁶⁰ Usp. Bruno Kragić, »*Rondo* u prostoru i prostor u *Rondu*«, u: Diana Nenadić, Nenad Polimac, ur., *Berković*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2016., str. 61.



101. *Rondo*, r. Zvonimir Berković, 1966.



102. *Rondo*, r. Zvonimir Berković, 1966.

Pinter radom na *Rнду* uvodi osobitu novost u primjeni svjetlosti u odnosu na svoja prethodna ostvarenja, vođen slikarskim uzorima u Vermeeru i, ponovno, Stančiću. Kako bi dobio meko, difuzno svjetlo, razapeo je bijele plahte i preko njih usmjerio reflektore. Kako svjetlost ne bi dopirala odozgo, scenografija stana uključivala je i strop.¹⁶¹ Kolbas upozorava da je difuzna rasvjeta općenito modernički element, dok je izravna u pravilu klasični, a u filmu se miješaju oba rješenja. Konačni dojam, prihvaća i Kolbas, ipak je dominantno klasičan,¹⁶² što očito ne proizlazi tek iz odnosa prema rasvjeti, nego je pod utjecajem i montažnih rješenja, kompozicije kadrova itd. Primjer miješanja rasvjete u kadru događa se kad se troje likova prvi put nalazi zajedno, pri Mladenovom prvom dolasku (sl. 94). Kolbas napominje da ni ne treba ustrajavati na razložnosti određenih snimateljskih rješenja jer se ona odabiru i radi trenutačne podesnosti, a takva je u *Rнду* upravo upotreba izravne rasvjete.¹⁶³ To na drugom mjestu naziva i spajanjem »holivudski

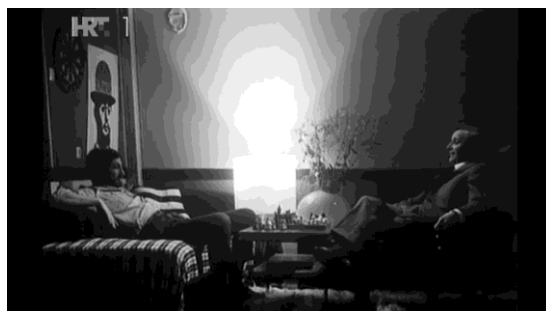
¹⁶¹ Tomislav Pinter, *Blijeda sjećanja*, 2010., str. 90.

¹⁶² Silvestar Kolbas, »*Rondo*, analiza«, 2016., str. 74.

¹⁶³ Isto, str. 76.

efikasne« s »realističko-atmosferičnom«, »stančićeveskom« rasvjetom.¹⁶⁴ Ivo Škrabalo primjećuje »sfumato ugođaj« potonjeg tipa rasvjete u *Rondu*.¹⁶⁵

Važno je da se svjetlosna rješenja primijenjena u *Rondu* ne povezuju s onima u Godardovom *Do posljednjeg daha* (*À bout de souffle*, 1960.) gdje se odrazno svjetlo prvi put uopće javilo. Pinterov rad ipak počiva na klasičnijim zasadama. Detaljna analiza može pokazati da tek mali dio scena korespondira s načelima modernističke rasvjete. Ostaje nejasno zašto se točno radi o »eklektičnom i stilski neujednačenom djelu«.¹⁶⁶ Kolbasova nagađanja uključuju mogućnost Pinterove neizvježbanosti zbog koje je završio u pragmatičnosti, nalazeći najpodesnija rješenja na licu mjesta te mogućnost da je trebalo pomiriti modernizam sa zahtjevima konkretne priče.¹⁶⁷ Određene scene ne mogu uključivati potpuno, uvjetno rečeno, autentično osvjetljenje kakvo bi npr. činilo inzistiranje na stolnoj lampi kao zaista jedinom izvoru svjetlosti (sl. 103). Prizor se u suprotnom naprosto ne bi vidio. Ponegdje je važan i »dosljedni slikovni kontinuitet« zbog kojega je trebalo dodatno, primjerice, osvijetliti Nedino lice iako to realistična situacija snimanja nije predviđala (sl. 104).¹⁶⁸



103. *Rondo*, r. Zvonimir Berković, 1966.

¹⁶⁴ Isto, str. 85.

¹⁶⁵ Ivo Škrabalo, »Slikopisni opus Zvonimira Berkovića«, u: Nenadić, Diana; Nenad Polimac, ur., *Berković*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2016., str. 23.

¹⁶⁶ Silvestar Kolbas, »*Rondo*, analiza«, 2016., str. 85.

¹⁶⁷ Isto.

¹⁶⁸ Isto, str. 80.



104. *Rondo*, r. Zvonimir Berković, 1966.

5.6. Modernistički stil u drugoj polovici 1960-ih: *Pravda*, *Ponedjeljak ili utorak*, *Skupljači perja* i *Breza*

U drugoj polovici 1960-ih, Pinter je počeo snimati u boji i ostvario vrlo originalne rezultate s Mimičinim *Ponedjeljkom ili utorkom*, Petrovićevim *Skupljačima perja* i Babajinom *Brezom*, ali isto vrijedi i za kratkometražnu crno-bijelu Babajinu *Pravdu* koja predstavlja okretanje eksperimentalnim rješenjima. Iako kao iznimku što se tiče metra, *Pravdu* je zbog njene estetske posebnosti korisno uključiti u ovu analizu u kojoj su svi ostali filmovi dugometražni.

Pravda pripada Babajinoj »naglašeno stiliziranoj« i »nerealističnoj« fazi.¹⁶⁹ Snimljena je prema noveli Vladana Desnice. U osnovi ima fizički sukob nasumičnih prolaznika u ambijentu mediteranskoga trga koji poprima alegorijski karakter, što će uvjetovati Pinterova konotativna rješenja. Babaja je formalne uzore mogao pronaći u avangardnim filmovima kao što su *Međučin* (*Entr'acte*, 1924.) francuskog redatelja i pisca Renée Clairea ili *Duhovi prije doručka* (*Vormittagsspuk*, 1928.) njemačkog slikara, redatelja i grafičkog umjetnika Hansa Richtera. Radikalne izmjene rakursa i kratkoća kadrova odgovaraju brzom, kaotičnom karakteru samih zbivanja. Lako je poistovijetiti se s nepristranim promatračem zbivanja kojemu je kamera uglavnom postavljena iza leđa ili malo iza ramena (sl. 105). Svi se likovi ponašaju iskarikirano, uspostavljajući vezu s formom skeča. Kompozicijske osi u kadrovima pritom su često dijagonalne, što omogućuje vrlo efektno registriranje svakog pokreta.

¹⁶⁹ Jurica Pavičić, *Klasici hrvatskog filma*, 2017., str. 175.



105. *Pravda*, r. Ante Babaja, 1966.

Žablja i ptičja perspektiva omogućavaju preuveličavanje gestikulacije likova i pojačavanje dramatičnosti njihova sukoba (sl. 106 i 107). U filmu su primijenjene manipulacije vremenskom organizacijom radnje u vidu udvajanja lika u montaži (sl. 108). Ispostavlja se da je prikazana akcija tek dio plandovanja, da nije izvedena u priči. Nekoliko puta se javljaju i subjektivni kadrovi koji lako pobuđuju specifične senzacije važne za komičnost. Kad je sudionik u sukobu udaren, primjerice, on ne vidi dobro (sl. 109), a kad je oboren na tlo, nemoćno pruža ruke ispred sebe (sl. 110).



106. *Pravda*, r. Ante Babaja, 1966.



107. *Pravda*, r. Ante Babaja, 1966.



108. *Pravda*, r. Ante Babaja, 1966.



109. *Pravda*, r. Ante Babaja, 1966.



110. *Pravda*, r. Ante Babaja, 1966.

Ponedjeljak ili utorak bavi se otuđenošću života u modernome gradu, a prati slučaj novinara Marka Požgaja. Mimičin interes za aktivnosti psihe glavnoga lika uvjetovao je stilsko odudaranje toga filma od ostalih Pinterovih ostvarenja. Ne samo da se Pinter trebao okrenuti boji, nego i onome što Šakić prepoznaje kao »radikalni diskontinuitet« u audiovizualnom i narativnom smislu.¹⁷⁰ Radi se o već etabliranome modernizmu. Velik dio kadrova povezan je asocijativno, tvoreći aluzije na spomenuta sjećanja, fantazije, intruzivne predodžbe itd. Pojavljuje se

¹⁷⁰ Tomislav Šakić, *Modernizam u hrvatskom igranom filmu*, 2016., str. 165.

svojevrsno kolažiranje u kojemu se spajaju fotografija, novinski materijal, čak i animacija.¹⁷¹ Struja svijesti iskrsava kao narativni postupak, a ne kreće se samo u smjeru ispitivanja estetskih granica. Lučić pak imenuje konfiguraciju modernističkoga stila *Ponedjeljka ili utorka* subjektivno-ekspresivnom.¹⁷²

U Pinterovoj se fotografiji ovdje razlikuju dva vizualna pola, topli i hladni. Najveći dio eksterijera povezan je s hladnim koloritom (sl. 111), kao i detalji Markove svakodnevice (sl. 112). Postoji interes za najsitnije geste, uključujući ponovno i rad ruku (sl. 113). Javlja se niz subjektivnih kadrova (sl. 114–115), uključujući one koji se odnose na Markovo sjećanje ili fantaziju (sl. 115). Pojedini takvi kadrovi razobličuju formu, u ovom slučaju ženskoga tijela, gotovo do gubljenja figurativnosti. Topla fotografija se u velikom broju slučajeva uparuje sa sjećanjima iz djetinjstva i svime što je povezano s nekim oblikom rasta i razvoja (sl. 116), a hladna s pomislama o ratu u kojemu je sudjelovao Markov otac, raznim razlozima za žaljenje i melankoliju, ali i tjelesnom senzacijom hladnoće (sl. 117).



111. *Ponedjeljak ili utorak*, r. Vatroslav Mimica, 1966.



112. *Ponedjeljak ili utorak*, r. Vatroslav Mimica, 1966.

¹⁷¹ Isto.

¹⁷² Krunoslav Lučić, *Filmski stil*, 2017., str. 199.



113. *Ponedjeljak ili utorak*, r. Vatroslav Mimica, 1966.



114. *Ponedjeljak ili utorak*, r. Vatroslav Mimica, 1966.



115. *Ponedjeljak ili utorak*, r. Vatroslav Mimica, 1966.



116. *Ponedjeljak ili utorak*, r. Vatroslav Mimica, 1966.



117. *Ponedjeljak ili utorak*, r. Vatroslav Mimica, 1966.

Mimičina priča posjeduje politički sloj upravo zbog Markove obilježenosti iskustvima svoga oca. Statične ratne slike koje prekidaju tijek sadašnjosti na filmu demonstriraju generacijsku traumu (sl. 118).



118. *Ponedjeljak ili utorak*, r. Vatroslav Mimica, 1966.

Općenito, *Ponedjeljak ili utorak* prema Pinterovoj je ocjeni jedan od zahtjevnijih projekata njegove karijere. Na likovnosti filma inzistirali su kako Mimica kao redatelj, tako i scenograf Zvonimir Lončarić. Pinter elaborira kako je nastala jedna od scena koja je tražila scenografsku inovativnost, s obzirom da je scenarij pretpostavljao drvo jabuka na nasipu. Prizor nisu mogli pronaći u stvarnosti, a predviđena sredstva za film su bila mala pa je Lončarić na velikom planparalelnom staklu naslikao drvo i kuću, nakon čega je postavljen šator koji je pokrio staklo i kameru. Izbjeglo se stvaranje nepoželjnog odraza u staklu postavljenom ispred kamere (sl. 119). S digitalnom tehnikom bi bilo potpuno drugačije raditi, ali bi nestalo i prostora za razvijanje osjećaja za likovnost koji je postao prepoznatljiv za Pintera.¹⁷³

¹⁷³ Tomislav Pinter, *Blijeda sjećanja*, 2010., str. 87.



119. *Ponedjeljak ili utorak*, r. Vatroslav Mimica, 1966.

Pinter je još jednom tijekom 1960-ih surađivao s Petrovićem, na *Skupljačima perja*. Film prati romskoga mladića Boru koji je sakupljač i preprodavač perja. Zbog prijepora u vezi posla, Bora se sukobi s konkurentom, Romom Mirtom, kojega i ubije pa mora nestati iz kraja. Međutim, ta zbivanja djeluju gotovo kontingentno i zamjenjivo na pozadini iscrpnoga portreta života u romskoj zajednici u Vojvodini. Redatelj je projekt zamislio kao razradu teme ljudske slobode u najopćenitijem smislu, kao i film o »ljepoti jeseni«, »postanka i obnavljanja«, »smrti i ljubavi«, »vječnoj tragici igre« i »sakupljanju onoga što se ne može sakupiti«. ¹⁷⁴ Te ilustracije objašnjavaju i kako treba doživjeti značenjski potencijal fotografije *Skupljača perja*. Kalafatović opisuje film kao »obilje gustih i zasićenih slika« i »sumornih metafora« koje, uz karakterističnu pjesmu, prenose »kobnu predodređenost« lokalnih Roma. ¹⁷⁵ Sudar na Petrovićev film primjenjuje pojam koji se nalazi kod Bordwella i Kristin Thompson, »pseudo-dokumentarni realizam«. ¹⁷⁶ Dokumentarizam vide Novaković te Nevena Daković. Daković govori i o prisutstvu »magijskoga realizma« u filmu koji čita kao »uvjerljivu društvenu dramu«, iako ga naziva i »dokumtarcem bogate etnološke dimenzije i implikacija«. ¹⁷⁷ Dodaje kako je Petrović probio led »balkanskom egzotikom« koja je nakon toga prerasla u modu lokalnih kinematografija, ¹⁷⁸ očito s ciljem nastanka dobrog izvoznog proizvoda, što nije bilo polazište samoga Petrovića. Mira i Antonin Lim pak govore o »stvarno poražavajućim slikama« *Skupljača perja*, ali u pozitivnom smislu. ¹⁷⁹ Došlo je do reprezentacije onoga što ranije nije imalo priliku biti reprezentirano, s obzirom da se radi o portretu odnosa unutar romske zajednice koji djeluje vrlo pronicljivo, niti specifično

¹⁷⁴ Vlastimir Sudar, *A Portrait*, 2013., str. 127.

¹⁷⁵ Bogdan Kalafatović, *Opori i opojni*, 1985., str. 13.

¹⁷⁶ Vlastimir Sudar, *A Portrait*, 2013., str. 138.

¹⁷⁷ Isto.

¹⁷⁸ Isto, str. 140.

¹⁷⁹ Mira Lim, Antonin Lim, *Najvažnija umetnost*, 2006. [1977.], str. 425.

afirmativno niti neodobravajuće. Slijedom Lučićeve stilske terminologije, film bi pripadao ugodajno-ekspresivnom modernizmu.

Film se pokazao jedinstveno kontroverznim u domaćoj sredini, otvarajući prijepor između beogradske i zagrebačke scene. Zagrebački *Večernji list* sarkastično je prokomentirao Petrovićevu estetiku i izbor teme. Velika osuda stigla je od Babaje, redatelja s kojim je Pinter radio neposredno nakon *Skupljača perja*. Novaković ističe da je evidentirano da su Petrović i Babaja imali isti uzor, *Sjene zaboravljenih predaka* sovjetskoga redatelja armenskog podrijetla Sergeja Paradžanova (*Tini zabutykh predkiv*, 1964., SSSR).¹⁸⁰ Pored Babajinih oštih nijekanja kvalitete Petrovićevoga rada, njegova *Breza* dijeli mnoge sličnosti sa *Skupljačima perja*, od tematskih do stilskih.

Petrović je inicijalno od Pintera tražio crno-bijelu fotografiju, ali je Pinter predložio snimanje u boji. Uočivši vizualno bogatstvo stvarnih romskih naselja u Vojvodini, zalagao se za meku fotografiju, bez jakih kontrasta i intenzivnog kolorita kako rezultat ne bi bio melodramatičan (sl. 120). Pinter uvelike pripisuje dokumentarističku viziju filma sebi, ističući da je u konačnici pridobio Petrovića na boju.¹⁸¹ Snimanje se odvijalo u kasnom dijelu godine, pri oblačnom vremenu, što su prirodni uvjeti kojima su se prilagodila rješenja (sl. 121 i 122). Interijerna fotografija zahtijevala je umekšavanje kontrasta, a i ublažavanje boja, što je sve Pinter postigao dodatkom difuznoga filtera.¹⁸²



120. *Skupljači perja*, r. Aleksandar Petrović, 1967.

¹⁸⁰ Vlastimir Sudar, *A Portrait*, 2013., str. 147.

¹⁸¹ Tomislav Pinter, *Blijeda sjećanja*, 2010., str. 94.

¹⁸² Vanja Černjul, *Subjektivni kadrovi*, 2004., str. 52.



121. *Skupljači perja*, r. Aleksandar Petrović, 1967.



122. *Skupljači perja*, r. Aleksandar Petrović, 1967.

Najveći broj kadrova snimljen je uskokutnim objektivima, što je posebno pridonijelo razumijevanju prostora u interijernim scenama.¹⁸³ Dominiraju krupni planovi,¹⁸⁴ a Pinter je bio specifično privržen krupnim planovima lica, iskazujući interes za mimiku (sl. 123 i 124).¹⁸⁵ Krupnim planovima je formiran i godardovski završetak filma, s fiktivnim policijskim ispitivanjem stanovnika romske zajednice o tome gdje je nestao Bora. Standardno, pogled se zadržava i na detalj planovima ruku (slika 125). Pinter je pokušao povezati rad kamere s mentalitetom portretirane sredine, inzistirajući na brzim, dinamičnim kadrovima, ali tako da gledatelj te pokrete ne osjeća. Sve je usmjereno prirodnosti, neposrednosti, a svjetlo i boja sugeriraju i emotivna stanja likova.¹⁸⁶

¹⁸³ Isto, str. 54.

¹⁸⁴ Vlastimir Sudar, *A Portrait*, 2013., str. 38.

¹⁸⁵ Vanja Černjul, *Subjektivni kadrovi*, 2004., str. 54.

¹⁸⁶ Isto, str. 59.



123. *Skupljači perja*, r. Aleksandar Petrović, 1967.



124. *Skupljači perja*, r. Aleksandar Petrović, 1967.



125. *Skupljači perja*, r. Aleksandar Petrović, 1967.

Montaža čini mogućom simboličke reference između sadržaja kadrova. Primjerice, krštenje mrtvoga romskog djeteta koje opatice inicijalno odbijaju provesti ne prikazuje se, nego se razgovoru u crkvi suprotstavlja niz kadrova freski koje stvaraju uznemirujući doživljaj i neizravno uvode motiv pogibanja (sl. 126). Sudar ovdje prepoznaje »vizualni eufemizam«, s obzirom da se morbidan čin ne prikazuje, ali postoji indicija da se dogodio. Montaža čak dobija ironični prizvuk s obzirom na sadržaj freski.¹⁸⁷ Smrt je metaforički reprezentirana i na drugim mjestima. Nakon što Bora ubije svoga suparnika u legendarnoj sceni u skladištu perja, u kojoj se također ne prikazuje sama patnja (sl. 127), on nosi njegovo tijelo do jezera kako bi ga bacio u

¹⁸⁷ Vlastimir Sudar, *A Portrait*, 2013., str. 133.

vodu, a motiv smrti podcrtan je nizom novih kadrova crkvenih freski. Konačno, simboličko značenje izranja iz uvođenja motiva srca okovanog trnjem (sl. 128), detalja slike na zidu romske kuće u kojoj se netom prije toga dogodio pokušaj silovanja.



126. *Skupljači perja*, r. Aleksandar Petrović, 1967.



127. *Skupljači perja*, r. Aleksandar Petrović, 1967.



128. *Skupljači perja*, r. Aleksandar Petrović, 1967.

Petrovićevi zahtjevi povodom filma bili su precizni i on je kontrolirao svaki aspekt vizualnih rješenja. Još jedna legendarna scena, ona s jatom gusaka (sl. 129), nije se mogla snimiti dok nije osiguran točan broj ptica koji je Petrović tražio. Nije prihvatao nikakvo kompromisno rješenje i radi se o posve originalnoj redateljskoj ideji. Pinter prenosi kako su guske u konačnici posudili od većeg broja lokalnih stanovnika, označavajući svaku pticu kako bi je poslije vratili

vlasnicima.¹⁸⁸ Pinter svoje podastiranje redateljskim zamislima ističe i na primjeru razlika kojima su rezultirali *Skupljači perja* i *Breza*, usprkos svim njihovim sličnostima.¹⁸⁹



129. *Skupljači perja*, r. Aleksandar Petrović, 1967.

Kompozicije života u romskoj zajednici u *Skupljačima perja* izuzetno su bogate. Kamera u mirovanju bilježi dinamične, grupne aktivnosti, pri kojima se u total i polutotal planovima svjedoči slavljenja, jelu i plesu (sl. 130). Među grupnim scenama ističe se i ona pravoslavne procesije koja prati *druge* u odnosu na Rome, a kojima su Romi, s druge strane, *drugi*, premda žive u neposrednoj blizini. Odvija se izazovna izmjena uloga onih koji gledaju i koji su gledani (sl. 131). Sukobe jedan na jedan u romskoj sredini Pinter je snimio dinamičnijom kamerom, iz više uglova, a sukob na otvorenom između Bore i njegove mlade partnerice Tise postao je prepoznatljiv prizor čitavoga filma na kojemu je zasnovan i plakat (sl. 132). S obzirom da se ne radi o sceni iz samoga filma, nego varijaciji filmskoga zbivanja, za vjerovati je da se radi o fotografiji nastaloj tijekom snimanja koju je mogao snimiti i netko drugi, a ne sam Pinter.



130. *Skupljači perja*, r. Aleksandar Petrović, 1967.

¹⁸⁸ Vanja Černjul, *Subjektivni kadrovi*, 2004., str. 54.

¹⁸⁹ Isto, str. 57.



131. *Skupljači perja*, r. Aleksandar Petrović, 1967.



132. *Skupljači perja*, r. Aleksandar Petrović, 1967.

Pinter ističe *Brezu* kao prvi, ako ne i prvi film u boji u hrvatskoj produkciji. Snimljen je prema pripovijetkama Slavka Kolara *Breza* i *Ženidba Imbre Futača*.¹⁹⁰ Redatelj Babaja htio je da film vizualnošću bude blizak naivnome slikarstvu pa je Pinter uzore tražio u slikama Krste Hegedušića, Franje Gažija i Ivana Rabuzina.¹⁹¹ Prema Lučićevoj tipologiji, rezultat je subjektivno-ekspresivna konfiguracija modernističkoga stila.¹⁹² Šakić ističe da *Breza* pripada etabliranome modernizmu, spominjući i njen »folklorni naturalizam«.¹⁹³ Gilić nalazi »etnografske« motive u Babajinom »mračnom naturalizmu«.¹⁹⁴ Pavičić u *Brezi* svakako ne prepoznaje klasičnu režiju, ali napominje da je ne treba smjestiti ni u novi val modernističkoga filma.¹⁹⁵

Film ujedinjuje dvije narativne razine, sadašnjost nakon tragičnoga Janičinog kraja i prošlost u kojoj je živa. Razine se vizualno jasno razlikuju i prevladavajući kolorit sugerira emotivni naboj zbivanja. Prošlost je živopisna i odskače od škrtosti boja u sadašnjosti (sl. 133

¹⁹⁰ »Babaja, Ante«, u: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=4978> (preuzeto 12. svibnja 2020.)

¹⁹¹ Tomislav Pinter, *Blijeda sjećanja*, 2010., str. 91.

¹⁹² Krunoslav Lučić, *Filmski stil*, 2017., str. 199.

¹⁹³ Tomislav Šakić, *Modernizam u hrvatskom igranom filmu*, 2016., str. 112, 167.

¹⁹⁴ Nikica Gilić, *Uvod u povijest*, 2011., str. 85.

¹⁹⁵ Jurica Pavičić, *Klasici hrvatskog filma*, 2017., str. 179.

naspram sl. 134). Sredina se često prikazuje u totalima i oni su planovi koji najviše podsjećaju na slikarske uzore, što u sretnim trenucima retrospekcije, što u sumornoj sadašnjosti. Pavičić napominje da su i različiti rakursi vezani uz različita pripovjedna vremena. Dok su u proljetnom i ljetnom prošlom vremenu češće korišteni donji rakursi s fokusom na dinamične detalje (sl. 135), u sadašnjem jesenjem i zimskom vremenu uobičajeniji su gornji rakursi (sl. 136).¹⁹⁶



133. *Breza*, r. Ante Babaja, 1967.



134. *Breza*, r. Ante Babaja, 1967.



135. *Breza*, r. Ante Babaja, 1967.

¹⁹⁶ Isto, str. 183.



136. *Breza*, r. Ante Babaja, 1967.

S obzirom na skromna sredstva predviđena za realizaciju filma, Pinter objašnjava kako je postigao vizualne efekte koji su postali prepoznatljivi. Upotrijebio je folije za zamatanje bombona i čokolada kako bi pokrio gornji dio objektiva te stvorio učinak sjene u gornjoj polovici kadra. S vremenom je zažalio što je prijelaz ostao oštar, ali drugo rješenje nije bilo dostupno. Meko odrazno svjetlo nije bilo izvedivo jer su interijeri sjeverozapadne Hrvatske u kojima su snimali bili preskučeni. Mizanscenu se pak nije moglo osvijetliti izvana jer su prozori bili premaleni. Konačno rješenje bile su male svjetlosne jedinice u unutrašnjosti (sl. 137).¹⁹⁷ Likovna nadgradnja kadra postigla se i izmjenom objektiva već prema njihovoj podesnosti, uskokutnika i širokokutnika.¹⁹⁸



137. *Breza*, r. Ante Babaja, 1967.

Prostorni odnosi u *Brezi* standardno su izgrađeni prijelazom s totala krajolika na detalj koji je njegov dio, a koji se potom ponovno smješta u širu sliku smanjenjem žarišne duljine teleobjektiva (sl. 138 i 139). Pinterovo otvaranje scena detaljem ruku mnogo je rjeđe nego što je to slučaj u ostatku filmova na kojima je radio, ali je prepoznatljivo i u *Brezi*. Detalj planovi su neposredno vezani uz šire planove koji omogućavaju pozicioniranje likova u krajoliku koji je

¹⁹⁷ Tomislav Pinter, *Blijeda sjećanja*, 2010., str. 92.

¹⁹⁸ »Tomislav Pinter, snimatelj«, u: *Baza HR kinematografije*, http://hrfilm.hr/baza_snimatelj.php?id=35 (preuzeto 19. svibnja 2020.)

općenito važan u *Brezi*. Pinter je posebno bio zainteresiran za kretanje likova krajolikom u total planovima, mjestimično tako da pokreti kamere i kadrovi *Breze* snažno podsjećaju na one u Petrovićevom filmu *Tri* (sl. 140). Za razliku od prostora u Petrovićevom filmu, međutim, Pinter je kod Babaje ponudio dosta drugačiju sliku krajolika, stvarajući učinak dvodimenzionalnosti u smjeru slikarskih uzora. Pavičić stoga govori o »pejzažu kao klopci«, »pejzažu koji guši«.¹⁹⁹ S druge strane, Gilić i Šakić podsjećaju kako se *Brezu* može dovesti u vezu s orijentalističkim motivima Paradžanova.²⁰⁰



138. *Breza*, r. Ante Babaja, 1967.



139. *Breza*, r. Ante Babaja, 1967.



140. *Breza*, r. Ante Babaja, 1967.

¹⁹⁹ Jurica Pavičić, *Klasici hrvatskog filma*, 2017., str. 182.

²⁰⁰ Nikica Gilić, *Uvod u povijest*, 2011., str. 85 i Tomislav Šakić, *Modernizam u hrvatskom igranom filmu*, 2016., str. 167.

Pinter se i u *Brezi* vraćao krupnim planovima lica, no znatno rjeđe nego radeći s Petrovićem. Javlja se subjektivni kadar uspostavljen na novi način – kamera kruži oko Janice, inače pasivnoga lika u filmu, sugerirajući da je Marko Labudan tako promatra (sl. 141 i 142).



141. *Breza*, r. Ante Babaja, 1967.



142. *Breza*, r. Ante Babaja, 1967.

5.7. Klasični stil na samome kraju 1960-ih: *Bitka na Neretvi*

Na samome kraju 1960-ih, Pinter se uključio u jedan od kulturnih projekata jugoslavenske kinematografije uopće, *Bitku na Neretvi* Veljka Bulajića. Za Bulajićev ratni spektakl deklarativno su osigurana do tad nenadmašena financijska sredstva, što se odrazilo i na organizaciju snimanja, ali nije nužno značilo veće napretke u Pinterovom opusu. Upravo suprotno brojnim modernističkim pa i pojedinim klasičnim filmovima koje je Pinter snimio, *Bitka na Neretvi* počiva na vrlo konzervativnoj režiji koja se oslanja na predvidljiva rješenja, iako se Pinter i tome lako prilagodio.

Pinter je snimao specifičnom kamerom predviđenom ekskluzivno za Bulajićev film. Anamorfna Panavision optika namještena je u Londonu, a Kino Zagreb, prostor originalne projekcije filma, bilo je također potrebno adaptirati na osobit način. Pinter ističe da je interno

kolala informacija da novca za snimanje uopće nije bilo dovoljno, što objašnjava zašto je Bulajić imao vrlo jednostavne zahtjeve. Nije mogao izbjeći, međutim, potrebu za tisućama statista, a i broj snimatelja morao je biti veći, tako da su s Pinterom radili Božo Orešković i Đorđe Jolić (Jolić je tom prilikom i smrtno stradao u simulaciji bombardiranja mostarskog aerodroma, s obzirom da snimateljima nisu bile na raspolaganju mogućnosti digitalne tehnologije).²⁰¹

Bitku na Neretvi karakterizira akcijski klasični stil. Narodni mit borbe u Drugom svjetskom ratu očekivano se oslanja na linearnu naraciju. Pinterova kamera često miruje, a i kad se kreće, to se odvija sporo, uz izmjenu prizora koji ciljaju izazvati dojam veličanstvenosti i dramatičnosti. Mapiranje krajolika ima velik značaj, čak i u uspostavi narativne niti jer razrada radnje znači kretanje teritorijem. Osim kadrova snimljenih gotovo okomito na tlo (sl. 143), Pinter je iz povišena rakursa snimio i prizore okupljanja ljudi i kretanja krajolikom (sl. 144 i 145). Zbivanja u zraku jednako su važna kao i ona na zemlji (sl. 146), a posebno su snažni total planovi razaranja (sl. 147). Da bi se uhvatio njihov razmjer, često je i pribjegavanje gornjemu rakursu.



143. *Bitka na Neretvi*, r. Veljko Bulajić, 1967.



144. *Bitka na Neretvi*, r. Veljko Bulajić, 1967.

²⁰¹ Tomislav Pinter, *Blijeda sjećanja*, 2010., str. 100–101.



145. *Bitka na Neretvi*, r. Veljko Bulajić, 1967.



146. *Bitka na Neretvi*, r. Veljko Bulajić, 1967.



147. *Bitka na Neretvi*, r. Veljko Bulajić, 1967.

Kamera *Bitke na Neretvi* ne traži detalje i zadržava se eventualno na krupnim planovima lica likova ukoliko za to postoji motivacija u vidu njihove patnje i prestravljenosti ratom (sl. 148). Općenito, postoji interes za kolektiv, ne za pojedinca. Kad se pojedinac i javlja u krupnom planu, on je češće tek predstavnik kolektiva u doslovnom i figurativnom smislu (sl. 149). Individualne interakcije općenito su prikazane na pozadini zbivanja u drugom ili čak i trećem planu (sl. 150 i 151). U osvjetljenju, Pinter je inzistirao na prirodности, koliko je mogao, čak i kad je jasno da se koristila reflektorska rasvjeta (sl. 152).



148. *Bitka na Neretvi*, r. Veljko Bulajić, 1967.



149. *Bitka na Neretvi*, r. Veljko Bulajić, 1967.



150. *Bitka na Neretvi*, r. Veljko Bulajić, 1967.



151. *Bitka na Neretvi*, r. Veljko Bulajić, 1967.



152. *Bitka na Neretvi*, r. Veljko Bulajić, 1967.

5.8. Pinterova filmska fotografija nakon 1960-ih

Pinter napominje da se snimanje 1970-ih uglavnom svodilo na klasični stilski zaokret u odnosu na modernizam prethodnih godina.²⁰² Već na samom kraju 1960-ih, Pinter je stupio u kontakt s Orsonom Wellesom, jednim od povijesno najpriznatijih imena svjetske filmske industrije. Godine 1969. Pinter je stoga snimio *Mletačkoga trgovca* (*The Merchant of Venice*) u koprodukciji SAD-a, Zapadne Njemačke i Italije, ističući dobru suradnju s Wellesom i njegovu inicijativu da čak naknadno iskoristi u montaži svojih kasnijih radova neke od Pinterovih materijala nastalih tom prilikom.²⁰³

Suradnja s Wellesom pokazala se tek ulaznicom za Pinterovu međunarodnu karijeru. Od važnijih projekata, uslijedile su jugoslavensko-američke drame, francuske serije te niz drugih koprodukcija, a prilikom bosansko-talijanske koprodukcije filma Bore Draškovića *Nokaut* u tehnikoloru, Pinter je snimao i u New Yorku. Svi ti projekti bili su obilježeni većom komercijalnošću, ali ne nužno većim kvalitativnim podvizima kamere ili režije, premda se radilo o pristupu većim financijskim sredstvima. Tih je godina nastao i dokumentarni serijal *Umjetnost na tlu Jugoslavije* dijelom sniman u Parizu te *Omladina pita* radi koje je Pinter boravio i u Šri Lanki, Tajlandu i Indiji.²⁰⁴

Nakon još jednog kultnog crvenovalnog ostvarenja, *Sutjeske* Stipe Delića, Pinter je snimao s Tomislavom Radićem, Žižićem, Đorđevićem, Babajom, Senečićem, Brankom Ivandom, Matjažom Klopčičem, Antunom Vrdoljakom i dr., a 1976. i s mađarskim redateljem Jancsóm, što

²⁰² Isto, str. 116.

²⁰³ Isto, str. 121.

²⁰⁴ Isto, str. 124–126, 144–149.

ističe kao posebno iskustvo.²⁰⁵ Od važnijih ostvarenja jugoslavenske kinematografije, Pinter je nakon toga snimio Hadžićevog *Novinara*, *Petrijin venac* Srđana Karanovića, *Vidimo se u sljedećem ratu* (Nasvidenje v naslednji vojni) Živojina Pavlovića, *Samo jednom se ljubi* i *U raljama života* Rajka Grlića, *Suton* (*Twilight Time*) Gorana Paskaljevića, *Umjetni raj* (*Umetni raj*) Karpa Aćimovića *Godine*, *Gluvi barut* Bahrudina Bate Čengića i *Sabirni centar* Gorana Markovića. Paralelno s tim, snimao je filmove stranih produkcija i koprodukcija, prvenstveno američkih, britanskih i zapadnonjemačkih. U Hrvatskoj je bio aktivan sve do 2006. godine.

5.9. Veza Pinterove filmske fotografije i slikarstva

Osim Pinterovih osobnih afiniteta za slikarstvo, taj je medij snažno utjecao upravo na njegov snimateljski rad. Za vjerovati je da je bio fasciniran razumijevanjem same prirode svjetla. Prisjećajući se snimanja Tanhoferovoga *Dvostrukog obruča* iz 1963. godine, Pinter navodi da je tom prilikom najviše proučavao radove Vermeera i Stančića. Ranih 1960-ih je kupio i dvije Stančićeve slike, ostvarivši izravnu komunikaciju s umjetnikom.²⁰⁶

Igor Zidić navodi niz autora koji su Stančićevo slikarstvo doveli u vezu s Vermeerom (Pavla Vasića, Radoslava Putara, Ota Bihaljija-Merina, Krstu Hegedušića, Jerka Denegrija) i to upravo s obzirom na savladavanje iluzije uvedene svjetlosti.²⁰⁷ Vermeerovo slikarstvo zasniva se na »izvanrednom rukovanju svjetlošću« koje je zapravo vrsno iskorištavanje potencijala slojeva boje.²⁰⁸ Temeljna boja je često bila tamna, probijajući ispod svjetlije površine, ali mogle su postojati i osvijetljene temeljne zone koje valerom i tonom također nisu slijedile slojeve iznad. Nanoseći boju na još neosušeni srednji sloj, Vermeer je mogao proizvesti poseban utisak pada svjetlosti na to mjesto (boje su se stapale). Temeljna boja je mogla biti i granulirana, što je stvaralo dojam sjene. Tek je finalni sloj Vermeerove boje bio »satenski gladak«, sličan »svileno

²⁰⁵ Isto, str. 153.

²⁰⁶ Isto, str. 78.

²⁰⁷ Igor Zidić, *Miljenko Stančić*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1979., str. 189–192.

²⁰⁸ E. Melanie Gifford, »Painting Light: Recent Observations on Vermeer's Technique«, u: *Studies in the History of Art. Symposium Papers XXXIII: Vermeer Studies*, 1998., str. 185.

obojenoj površini« koju je Miodrag B. Protić primijetio kod Stančića.²⁰⁹ Stančićeva svjetlost baš na takav način »oslobađa fizičke težine«, kako ističe Vladimir Rozić.²¹⁰

Želeći ostvariti dojam neupadljive, prirodne svjetlosti u *Dvostrukom obruču*, Pinter je mogao biti nadahnut Vermeerovim radovima poput *Djevojka piše pismo* iz 1665. (sl. 153) ili onim Stančićevim poput *Zelenog interieura* iz 1955. godine (sl. 154). Prozračna, meka rasvjeta na slikama mogla je utjecati na cjelokupni Pinterov snimateljski opus 1960-ih.



153. Johannes Vermeer, *Djevojka piše pismo*, 1665., ulje na platnu, 45 cm × 39.9 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C, SAD.



154. Miljenko Stančić, *Zeleni interieur*, 1955., ulje na platnu.

²⁰⁹ Igor Zidić, *Miljenko Stančić*, 1979., str. 190.

²¹⁰ Isto, str. 196.

Postoji mogućnost da je Vermeer koristio *cameru obscuru* kao pomoć u slikanju, iako prije svega vlada konsenzus da je isticao same zakonitosti vida radije nego kopirao učinke bilo kakve tehnologije.²¹¹ Ipak, taj uvid svakako ne znači da *camera obscura* upravo nije mogla biti model formiranja prizora prilikom gledanja. U slučaju Stančića, niz autora dijagnosticira eksplicitan utjecaj logike kamere u proizvodnji prizora.²¹² Pinter je iz tih razloga potencijalno bio dodatno senzibiliziran radovima te dvojice umjetnika. Vermeer je često stvarao iluziju prirodne rasvjete koja pada slijeva, koristeći čak ponašanje svjetlosti kao kompozicijsko polazište.²¹³ Kod Pintera je najvidljivije komponiranje kadrova svjetlošću u slučaju *Ronda*. Prilikom prisjećanja na Berkovićev film, Pinter naglašava svoju nadahnutost bočnom svjetlošću, doduše Stančićevih slika.²¹⁴ Rasvjeta u *Rondi* se kretala i prema psihološkom profiliranju likova, ali prvenstveno je opaziva njena izuzetna likovna kvaliteta. Snažne su čak i konkretne motivske i kompozicijske bliskosti Pinterovih slikarskih uzora i izvedenih filmskih kadrova (sl. 155 i 156).



155. *Rondo*, r. Zvonimir Berković, 1966.

²¹¹ Usp. E. Melanie Gifford, »Painting Light«, 1998., str. 195 i Zirka Z. Filipczak, »Vermeer, Elusiveness, and Visual Theory«, u: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, br. 4, 2006., str. 259–268.

²¹² Zidić, 1979., str. 24.

²¹³ Gifford, 1998., str. 187.

²¹⁴ Pinter, 2010., str. 90.



156. Johannes Vermeer, *Djevojka čita pismo kod otvorenog prozora*, 1657. – 1659., ulje na platnu, 83 cm × 64.5 cm, Gemäldegalerie, Dresden.

U pojedinim slučajevima, Pinter je slijedio izvedbu rasvjete singularnom jedinicom unutar kadra poput Stančića (sl. 157 i 158).



157. *Rondo*, r. Zvonimir Berković, 1966.



158. Miljenko Stančić, *Ljubavna pjesma*, 1954., ulje na platnu.

Pinter je mogao biti najkreativniji u filmovima u boji. Inzistiranje na atmosferi u *Ponedjeljku ili utorku* moglo bi imati izvore u Stančićevim kompozicijama (sl. 159 i 160). Iako se navedeni Pinterov kadar i Stančićeva slika tonski razlikuju, važno je primijetiti da je Pinter stilizirao fotografiju u Mimičinom filmu na dva načina, u hladnoj skali i u toploj, identičnoj onoj koja je vidljiva na Stančićevom primjeru.



159. *Ponedjeljak ili utorak*, r. Vatroslav Mimica, 1966.



160. Miljenko Stančić, *Panorama Varaždina*, 1962., ulje na platnu.

U Babajinoj *Brezi*, Pinter je morao napustiti preferiranu odraznu rasvjetu zbog zahtjeva mizanscene pa je pribjegao neskrivenoj, autentično izvedenoj interijernoj rasvjeti, potencijalno se ponovno oslanjajući na uzore u Stančiću.²¹⁵ Najbliži je ipak bio naivnome slikarstvu, slijedeći kompozicije i motive Hegedušića, Gažija i Rabuzina.²¹⁶ Sličnost je najočitija u total planovima koji bilježe krajolik, ali i u interijernim interakcijama koje portretiraju život ljudi (sl. 161 i 162). Pinter je čak otvoreno težio plošnosti vidljivoj u radovima navedenih umjetnika.

²¹⁵ Isto, str. 92.

²¹⁶ Isto, str. 90.



161. *Breza*, r. Ante Babaja, 1966.



162. Krsto Hegedušić, *Bilo nas je pet vu kleti*, 1927., ulje na platnu.

Breza je vizualno bliska i filmskom opusu Paradžanova (sl. 164, 166 i 168 naspram sl. 163, 165 i 167).²¹⁷ Premda se u ovom slučaju ne radi izravno o slikarskim uzorima, Paradžanovljev rad oslanja se na srednjovjekovnu likovnu umjetnost pa otuda posredna veza. Srednjovjekovni motivi se mjestimično javljaju i u redateljevim *Sjenama zaboravljenih predaka* (*Tini zabutykh predkiv*) iz 1965. godine. Taj film je Paradžanovu i donio međunarodnu vidljivost i prepoznatljivost s obzirom na upotrebu boje i folklornih motiva. Međutim, značajan zaokret Paradžanova prema tzv. *tableaux* (u prijevodu doslovno *slike*) tehnici orijentiranoj plošnosti i obilježenoj specifičnom upotrebom boje dogodio se tek 1969. godine, filmom *Boja nara* (*Nʹran guyna*).²¹⁸ *Breza* nastaje dvije godine prije toga. Osim toga, Paradžanovljeva ikonografija nosi i snažnu simboliku, što nije slučaj kod Babaje, koji je vrlo usmjeren na narativ bez obzira na modernistički status *Breze*.

²¹⁷ Nikić Gilić, *Uvod u povijest*, 2011., str. 85 i Tomislav Šakić, *Modernizam u hrvatskom igranom filmu*, 2016., str. 167.

²¹⁸ James Steffen, »Parajanov's Playful Poetics: On the 'Director's Cut' of the 'Color of Wild Pomegranates'«, u: *Journal of Film and Video*, br. 4, zima 1995./1996., str. 21.



163. *Breza*, r. Ante Babaja, 1967.



164. *Sjene zaboravljenih predaka*, r. Sergej Paradžanov, 1965.



165. *Breza*, r. Ante Babaja, 1967.



166. *Sjene zaboravljenih predaka*, r. Sergej Paradžanov, 1965.



167. *Breza*, r. Ante Babaja, 1967.



168. *Sjene zaboravljenih predaka*, r. Sergej Paradžanov, 1965.

6. Zaključak

Filmska fotografija relativno kasno postaje zaseban predmet razmatranja u akademskoj pa i kritičarskoj analizi, očito i zato što ju je teško pojmiti odvojedno od režije kao ukupne realizacije filma. Koncept individualnoga stilskog izraza filmskog snimatelja problematičan je, tako i u slučaju Tomislava Pintera, jednog od najznačajnijih autora hrvatske pa i jugoslavenske kinematografije uopće.

Sedmo desetljeće dvadesetog stoljeća vrijeme je Pinterovih najznačajnijih, najpriznatijih ostvarenja. Od četrnaest dugometražnih igranih filmova koje je tada snimio, u sedam je moguće locirati veće oslanjanje na modernističku stilsku paradigmu, a u sedam na klasičnu. Modernizam obilježava i *Pravdu*, kratki igrani film iz toga razdoblja. Pinter je očekivano klasičan u ranoj fazi (*Kota 905*, *Abeceda straha*, *Dvostruki obruč* i *Službeni položaj*), zatim se okreće novom modernističkom izrazu sredinom desetljeća (*Pravda*, *Pravo stanje stvari*, *Prometej s otoka Viševice*, *Tri* i *Ključ: II. Čekati*), no istih godina snima i klasično (*Čovik od svita* i *Rondo*). U drugoj polovici desetljeća nastavio je s modernističkim izrazom, sudjelujući u uvođenju boje u

jugoslavenski film (*Ponedjeljak ili utorak*, *Skupljači perja* i *Breza*). Na samom kraju desetljeća, u klasičnom stilu kompletira svojevrni mit jugoslavenske kinematografije, *Bitku na Neretvi*.

Više puta ističući svoju sklonost podastiranju idejama redatelja, Pinter je sam odbijao ideju postojanja osobnoga snimateljskog stila. Vrlo senzibilno se oslanjao na ono što je iz prve ruke mogao uočiti u suvremenoj svjetskoj filmskoj fotografiji, ali i na slikarstvo iz kojega je više puta sintetizirao uvide o modeliranju svjetlosti. Pinter je rješenja primjenjivao prije svega intuitivno, što ponekad može djelovati i spontano, improvizacijski, iako je iza toga stajalo znatno promišljanje, a rezultat nikad nije ostao diletantski.

Nekoliko je postupaka u Pinterovom radu na filmu 1960-ih koji bi mogli dobiti status njemu karakterističnih. Pinterova je fotografija otpočetka kompozicijski jaka i otkriva snimateljevu osjetljivost za likovnost i snalaženje u prostornim odnosima, što pogotovo dolazi do izražaja u interijernim scenama. Važno Pinterovo polazište bilo je slikarstvo, iz kojeg je preuzeo niz uvida o utjecaju svjetlosti na atmosferu i kompoziciju. S vremenom je usavršavao njeno modeliranje i ostao motiviran postizanjem prirodnosti, rješavajući se nelogično prisutnih sjena i snažnog kontrasta, što je samo dijelom posljedica promjene mode u filmskoj rasvjeti.

Također, Pinter se često poigravao paradigmatskim potencijalom sadržaja kadra koji se mogao ostvariti montažom, primjerice spajanjem kadrova koji utjelovljuju neki analogni tip pokreta. Kod Pintera se javio i interes za detalj, posebno ruku. S druge strane, bilo mu je stalo do facijalnih ekspresija kad god su likovima mogle dodati psihološku dubinu. U konačnici, Pinterovo kretanje kamere rijetko pokazuje ambiciju prema nametanju komentarom ili stilizacijom, osim kad je rezultat specifičnoga redateljevog zahtjeva. Ono je u pravilu odmjereno i ne privlači pažnju na sebe, čak ni u radovima visokoga modernizma. Pinter je izuzetno ispoštovao tehničke mogućnosti medija, ne zalazeći u pretjerivanje, ali uvijek istražujući originalne načine postizanja točno određenih željenih učinaka.

7. Popis literature

7.1. Knjige, članci

1. Beach, Christopher. *A Hidden History of Film Style: Cinematographers, Directors, and the Collaborative Process*, Oakland, Kalifornija: University of California Press, 2015.
2. Bordwell, David. *On the History of Film Style*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998. [1997.]
3. Cagle, Chris. »Classical Hollywood, 1928–1946«, u: Keating, Patrick, ur. *Cinematography*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2014., str. 34–59.
4. Company, David. »Modern Vision«, u: *Aperture*, br. 231, ljeto 2018., New York, Inc., str. 32–35.
5. Company, David. »Posing, Acting, Photography«, u: Burgin, Victor; Company, David; Doane, Mary Ann; Friday, Jonathan; David, Green; Lomax, Yve; Lowry, Joanna; Mulvey, Laura; Silverman, Kaja; Stewart, Garrett; Stezaker, John, *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*, Brighton, UK: Photoworks/Photoforum, 2006., str. 97–112.
6. Černjul, Vanja. *Subjektivni kadrovi. Razgovori s filmskim snimateljem Tomislavom Pinterom*, Zagreb: V. B. Z., 2004.
7. Dixon, Wheeler Winston. *Black and White Cinema: A Short History*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2015.
8. Dombrowski, Lisa. »Postwar Hollywood, 1947-1967«, u: Keating, Patrick, ur. *Cinematography*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2014., str. 60–83.
9. Filipczak, Zirka Z. *Vermeer, Elusiveness, and Visual Theory*, u: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, br. 4, 2006., str. 259–272.

10. Gifford, E. Melanie. »Painting Light: Recent Observations on Vermeer's Technique«, u: *Studies in the History of Art. Symposium Papers XXXIII: Vermeer Studies*, Washington DC, 1998., str. 184–199.
11. Gilić, Nikica. *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Leykam International d.o.o., 2011.
12. Green, David. »Marking Time: Photography, Film and Temporalities of the Image«, in: Burgin, Victor; Company, David; Doane, Mary Ann; Friday, Jonathan; David, Green; Lomax, Yve; Lowry, Joanna; Mulvey, Laura; Silverman, Kaja; Stewart, Garrett; Stezaker, John, *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*, Brighton, UK: Photoworks/Photoforum, 2006., str. 9–21.
13. Heer, Johanna. »Cinematography«, u: *BOMB*, br. 2, 1982., str. 46–47, 69.
14. Kalafatović, Bogdan. »Opori i opojni. Skupljači perja, Aleksandar Petrović«, u: Kalafatović, Bogdan. *Znaci s ekrana*, Beograd: Institut za film, 1985., str. 13–14.
15. Keating, Patrick. »Introduction«, u: Keating, Patrick, ur. *Cinematography*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2014., str. 1–10.
16. Kolbas, Silvestar. »Rondo, analiza filmske slike«, u: Nenadić, Diana; Nenad Polimac, ur. *Berković*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2016., str. 65–86.
17. Kragić, Bruno. »Rondo u prostoru i prostor u Rondu«, u: Nenadić, Diana; Nenad Polimac, ur. *Berković*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2016., str. 59–62.
18. Lim, Mira. Antonin Lim. *Najvažnija umetnost. Istočnoevropski film u dvadesetom veku*, Beograd: Clio, 2006. [1977.]
19. Lučić, Krunoslav. *Filmski stil: Teorijski pristup i stilistika hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2017.
20. Mayer, Geoff. Brian McDonnell. *Encyclopedia of Film Noir*, Westport Connecticut: Greenwood Press, 2007.

21. Mulvey, Laura. *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*, London, UK: Reaktion Books Ltd, 2006.
22. Munitić, Ranko. *Jugoslavenski filmski slučaj*, Split: Marjan film, 1980.
23. Newhall, Beaumont. »The Stuttgart 1929 Exhibition«, u: *Aperture*, br. 2, 1955., str. 5–7.
24. Park, William. *What Is Film Noir?*, Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell University Press, 2011.
25. Pavičić, Jurica. *Klasici hrvatskog filma jugoslavenskog razdoblja*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2017.
26. Peterlić, Ante. *Filmska enciklopedija 1: A – K*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1986.
27. Peterlić, Ante. *Filmska enciklopedija 2: L – Ž*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1990.
28. Peterlić, Ante. *Iz povijesti hrvatske filmologije i filma*, Zagreb: Leykam International d.o.o., 2012.
29. Petrović, Aleksandar. *Novi film. Knjiga 1. 1950-1965. Interpretacija jedne borbe. Predigra. Intimistički film*, Beograd: Institut za film, 1971.
30. Petrović, Aleksandar. *Novi film. Knjiga 2. 1965-1970. "Crni film"*, Beograd: Naučna knjiga, 1988.
31. Pinter, Tomislav. *Blijeda sjećanja: Autobio-filmografija*, Zagreb: Durieux, 2010.
32. Røssaak, Eivind. »The Still/Moving Field: An Introduction«, u: Røssaak, Eivind, ur. *Between Stillness and Motion. Film, Photography, Algorithms*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011., str. 11–24 (Røssaak, 2011.a).
33. Røssaak, Eivind. »Algorithmic Culture: Beyond the Photo/Film Divide«, u: isto, str. 187–203 (Røssaak, 2011.b).

34. Salt, Barry. *Film Style and Technology: History and Analysis*, London: Starword, 2009. [1983.]
35. Steffen, James. »Parajanov's Playful Poetics: On the 'Director's Cut' of the 'Color of Wild Pomegranates'«, u: *Journal of Film and Video*, br. 4, zima 1995./1996., str. 17–32.
36. Sudar, Vlastimir. *A Portrait of the Artist as a Political Dissident: The Life and Work of Aleksandar Petrovic*, London: Intellect Ltd, 2013.
37. Šakić, Tomislav. *Modernizam u hrvatskom igranom filmu: Nacrt tipologije*, Zagreb: Disput, 2016.
38. Škrabalo, Ivo. »Slikopisni opus Zvonimira Berkovića«, u: Nenadić, Diana; Nenad Polimac, ur., *Berković*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2016., str. 19–31.
39. Tanhofer, Nikola. *Filmska fotografija*, Zagreb: Filmoteka 16, 1981.
40. Igor Zidić, *Miljenko Stančić*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1979.

7.2. Mrežni izvori

1. »Ante Babaja, redatelj«, *Baza HR kinematografije*, http://hrfilm.hr/baza_redatelj.php?id=23 (preuzeto 19. svibnja 2020.)
2. »Babaja, Ante«, u: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=4978> (preuzeto 19. svibnja 2020.)
3. »Fotografija, filmska«, u: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=20255> (preuzeto 19. svibnja 2020.)
4. »Hadžić, Fadil«, u: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=24040> (preuzeto 20. srpnja 2021.)
5. »Kinematografija«, u: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=31482> (preuzeto 19. svibnja 2020.)

6. »Petrović, Aleksandar«, u: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=47989> (preuzeto 20. srpnja 2021.)
7. »Pinter, Tomislav«, u: *Hrvatska enciklopedija*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=48301> (preuzeto 19. svibnja 2020.)
8. »Silvestar Kolbas, snimatelj«, u: *Baza HR kinematografije*, http://hrfilm.hr/baza_snimatelj.php?id=30 (preuzeto 20. srpnja 2021.)
9. »Snimatelji, pregled« u: *Baza HR kinematografije*, <http://hrfilm.hr/baza.php?action=4> (preuzeto 19. svibnja 2020.)
10. Šakić, Tomislav. *Pravo stanje stvari – Filmski klub*, u: Kino Tuškanac: Filmski programi, <http://kinotuskanac.hr/article/pravo-stanje-stvari-filmski-klub> (preuzeto 10. rujna 2020.)
11. Šakić, Tomislav. *Prometej s otoka Viševice*, u: Kino Tuškanac: Filmski programi, <http://kinotuskanac.hr/movie/prometej-s-otoka-visevice> (preuzeto 10. rujna 2020.)
12. »Tomislav Pinter, snimatelj«, u: *Baza HR kinematografije*, http://hrfilm.hr/baza_snimatelj.php?id=35 (preuzeto 19. svibnja 2020.)

8. Slikovni prilozi

1–6. *Kota 905*, r. Mate Relja, 1960.

7–24. *Abeceda straha*, r. Fadil Hadžić, 1961.

25–34. *Dvostruki obruč*, r. Nikola Tanhofer, 1963.

35–41. *Službeni položaj*, r. Fadil Hadžić, 1964.

42–49. *Pravo stanje stvari*, r. Vladan Slijepčević, 1964.

50–56. *Prometej s otoka Viševice*, r. Vatroslav Mimica, 1964.

57–68. *Tri*, r. Aleksandar Petrović, 1965.

69–74. *Ključ II.: Čekati*, r. Krsto Papić, 1965.

- 75–90. *Čovik od svita*, r. Obrad Gluščević, 1965.
- 91–104, 155, 157. *Rondo*, r. Zvonimir Berković, 1966.
- 105–110. *Pravda*, r. Ante Babaja, 1966.
- 111–119, 159. *Ponedjeljak ili utorak*, r. Vatroslav Mimica, 1966.
- 120–132. *Skupljači perja*, r. Aleksandar Petrović, 1967.
- 133–142, 161, 163, 165, 167. *Breza*, r. Ante Babaja, 1967.
- 143–152. *Bitka na Neretvi*, r. Veljko Bulajić, 1967.
153. Johannes Vermeer, *Djevojka piše pismo*, 1665., ulje na platnu, 45 cm × 39.9 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C,
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7d/A_Lady_Writing_by_Johannes_Vermeer_%2C_1665-6.png (preuzeto 20. srpnja 2021.)
154. Miljenko Stančić, *Zeleni interieur*, 1955., ulje na platnu, u: Zidić, Igor. *Miljenko Stančić*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1979.
156. Johannes Vermeer, *Djevojka čita pismo kod otvorenog prozora*, 1657. – 1659., ulje na platnu, 83 cm × 64.5 cm, Gemäldegalerie, Dresden,
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ef/Johannes_Vermeer_-_Girl_Reading_a_Letter_by_an_Open_Window_-_Google_Art_Project.jpg (preuzeto 20. srpnja 2021.)
158. Miljenko Stančić, *Ljubavna pjesma*, 1954., ulje na platnu, u: Zidić, Igor. *Miljenko Stančić*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1979.
160. Miljenko Stančić, *Panorama Varaždina*, 1962., ulje na platnu, u: Zidić, Igor. *Miljenko Stančić*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1979.
162. Krsto Hegedušić, *Bilo nas je pet vu kleti*, 1927., ulje na staklu,
<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=24743> (preuzeto 20. srpnja 2021.)
- 164, 166, 168. *Sjene zaboravljenih predaka*, r. Sergej Paradžanov, 1965.

9. Summary and Key Words

Tomislav Pinter (1926-2008) was the most awarded Croatian cinematographer. In this paper, after the concept of cinematography is defined and the complexity of the concept of its authorship considered, fifteen feature films Pinter had made during the 1960s are analyzed. The proposed classification of Pinter's oeuvre into predominantly classic films on the one hand (the classic style of *Point 905*, *Alphabet of Fear*, *Double Circle*, and *Official Position* in the first half of the decade, then that of *Man of the World* and *Roundabout* in the middle of it, and that of *Battle of Neretva* at the very end of the decade) and predominantly modernist ones on the other (the modernism of *The True State of Affairs*, *Prometheus of the Island*, *Three*, and *The Key: II*, *Waiting* in the middle of the decade and that of *Monday or Tuesday*, *I Even Met Happy Gypsies*, and *The Birch Tree* in the second half of it) should not be understood strictly but as a guideline for understanding the choice of the cinematographer's specific technical solutions.

By reviewing the characteristics of Pinter's cinematography in these films, it is possible to notice his progress in managing the lighting tools, exceptional sense of composition, understanding of the frame's paradigmatic potential enabled by editing, special interest in small hand gestures and facial expressions of actors, and generally unobtrusive camera work that does not accentuate the machine's technical capabilities to the detriment of the recorded content itself. Pinter stood out from the vast majority of his fellow contemporaries by focusing on improving his skills, especially in terms of light design, overall technical innovation, and willingness to experiment. He was among the first ones to work with color in the region and to use certain shooting equipment.

Pinter participated in some of the most important projects not only in Croatian but also in Yugoslav cinema in general, which in the late 1960s enabled him access to important international collaborations. Regardless of the fact that those years are commonly associated with the dominance of authorial directing, and although Pinter was happy to adapt to the original ideas of the directors, he certainly contributed to the final production decisions. He continuously followed what was going on in the top-level world cinema. Pinter's work is also marked by the influence of fine arts, especially the paintings of Jan Vermeer and Miljenko Stančić. He also quoted Croatian naive painting.

Keywords: cinematography, film, Tomislav Pinter, the 1960s