

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ

Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат

**„СЛИКАРСКИ КАДРОВИ У ФИЛМОВИМА АЛФРЕДА ХИЧКОКА
ДРЖ’ТЕ ЛОПОВА И ВРТОГЛАВИЦА”**

Слике и Цртежи

Кандидат:

мр Ивана Прлинчевић

Ментор:

проф. мр Анђелка Бојовић

Београд, 2018. године

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ

Докторске уметничке студије

Докторски уметнички пројекат

**„СЛИКАРСКИ КАДРОВИ У ФИЛМОВИМА АЛФРЕДА ХИЧКОКА
ДРЖ’ТЕ ЛОПОВА И ВРТОГЛАВИЦА”**

Слике и Цртежи

Кандидат:

мр Ивана Прлинчевић

Ментор:

проф. мр Анђелка Бојовић

Београд, 2018. године

САДРЖАЈ

САЖЕТАК.....	8.
АВСТРАСТ.....	9.
УВОД.....	10
ПОГЛАВЉЕ I	25
а) ПОКРЕТНЕ СЛИКЕ – ФИЛМ И ЊЕГОВО ОСНОВНО СВОЈСТВО.....	26
б) ЈОШ О ПОКРЕТУ	29
ПОГЛАВЉЕ II	30
а) ЛИКОВНО У ФИЛМУ И ФИЛМСКОМ КАДРУ/ РЕЖИСЕРИ У СЛИКАРСТВУ	31
б) УМЕТНИЧКА ДЕЛА У ХИЧКОКОВОМ КАДРУ	40
ПОГЛАВЉЕ III	43
а) ЛИКОВНИ ЕЛЕМЕНТИ У ФУНКЦИЈИ ХИЧКОКОВОГ ФИЛМСКОГ ЈЕЗИКА	44
б) ХИЧКОКОВ КАМЕО-НАСТУП.....	48
ПОГЛАВЉЕ IV	52
а) САСПЕНС	53
ПОГЛАВЉЕ V	58
а) АНАЛИЗА ФИЛМОВА <i>ДРЖ'ТЕ ЛОПОВА</i> И <i>ВРТОГЛАВИЦА</i>	59
ПОГЛАВЉЕ VI	70
а) ЛИКОВНА УМЕТНОСТ И ФИЛМ (ИНТЕРАКЦИЈЕ).....	71
ПОГЛАВЉЕ VII	73
а) СЛИКЕ КОЈЕ ЧИНЕ ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ	74
ПОГЛАВЉЕ VIII – ЗАКЉУЧАК	86
а) ЈЕДНА УМЕТНОСТ ИНСПИРИШЕ ДРУГУ	87
ПОГЛАВЉЕ IX	89
а) ПРЕЗЕНТАЦИЈА ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА (Галерија Факултета ликовних уметности и галерија Излози)	90

ПОГЛАВЉЕ X	98
a) БИОГРАФИЈА.....	99
ПОГЛАВЉЕ XI	103
a) СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ	104
ПОГЛАВЉЕ XII	107
a) СПИСАК РЕПРОДУКЦИЈА РАДОВА ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА.....	108
б) СПИСАК ФОТОГРАФИЈА И КАДРОВА ИЗ ФИЛМОВА АЛФРЕДА ХИЧКОКА	110

Само један лута. Двоје увек некуда иду.
”*Only one is a wanderer. Two together are always going somewhere.*”
(Филм *Вртоглавица*)

САЖЕТАК

Докторски уметнички пројекат „Сликарски кадрови у филмовима Алфреда Хичкока *Држ`те лопова* и *Вртоглавица*” базира се на два Хичкокова филма настала током педесетих година XX века.

Идеја ми је била да на свој начин, ауторским и теоретским радом, направим везу између филма и сликарства.

Оно што ме је прво привукло јесу специфичност боја тога времена и афинитет који сам имала према том периоду. Изабрала сам баш ова два филма због контраста у доживљају различите поетске игре: амбијент атмосфере лежерног морског пејзажа Азурне обале, и, са друге стране, градске, урбане сценографије Сан Франциска, која носи запитаност и ишчекивање.

Пошто је Хичкок размишљао чисто визуелно, слика и ликовни елементи доминирају. По мом мишљењу, покрет је оно што, на првом месту, повезује ове две уметности.

Овим докторским уметничким пројектом заокружила сам једну важну, давнашњу идеју.

ABSTRACT

The doctoral thesis art project “Fine Arts Film Frames in the Movies of Alfred Hitchcock: “To Catch a Thief” and “Vertigo”” is based on two of Hitchcock’s movies filmed in the 1950s.

My idea was to make a connection between film and painting, in my own way, through theoretical work.

What attracted me in the first place was the specificity of colors of that era and my own affinity towards this period. The reason I chose these two specific films is because of the contrast they provide in our experience of the different poetic play: on one hand, the ambient of casual seascape of the Côte d'Azur, and on the other, the city, urban background of San Francisco, imbued with the sense of curious wonder and anticipation.

Since Hitchcock thought in purely visual terms, his work is dominated by the image and elements characteristic of the art of painting. In my opinion, it is the movement that forms the link between these two forms of art.

This doctoral project completes an important, longstanding idea that I have had.

УВОД

Изабрала сам тему сликарског кадра у филмовима Алфреда Хичкока¹ за докторски уметнички пројекат као свој нови изазов. Ова идеја родила се пре 20 година док сам први пут гледала филм *Вртоглавица* у Југословенској кинотеци. Тада је он, по мишљењу филмских и других стручњака, проглашен за најбољи филм у историји кинематографије. Ту титулу обновио је 2012. године анкетом стручног часописа *Видик и звук*.

Оно што је ме је привукло истраживању филма и сликарства у филму јесте дешавање у мени – или другима – док се посматра филмско дело. Од тренутка кад сам први пут погледала Хичкокове филмове, пожелела сам да ликовним елементима формулишем, прикажем сликарски доживљај филма: специфичном композицијом, избором боја, осветљења, ликова, сцена итд.

Слике у покрету провоцирају моја осећања тако да око постаје моја „четкица” која претходи сваком следећем кадру. Упоредним током стварају мој целокупни доживљај. Дакле, паралелно теку филм и субјективно читање филма.

Хичкок, као мајстор колорита, знао је где да употреби који бојени акценат, са циљем наглашавања и изазивања додатних осећања. У оваквом богатом уметничком визуелном садржају визуелно колористичне сцене са добром атмосфером и изванредном музиком покрећу човека да реагује са више емотивног набоја. Уметничка фотографија, боја, звук и покрет изгледали су као да могу да понуде много више као инспирација за једну потпуну сликарску причу.

¹ Холивудски редитељ, нарочито активан шездесетих година XX века.

Сопственим доживљајем. са одређеном животном зрелошћу, те техничком, уметничком и временском дистанцом (после 20 година од настанка идеје) и развијаним сликарским искуством пренела сам ове слике са филмског платна на сликарско.

С обзиром на то да је *Вртоглавица* пуна симболике и да је под утицајем надреализма, она сликару оставља прегршт нових замишљања, идеја и визуелних метафора, јер је радња мање важна. Важна су осећања која кроз цео филм носи имагинација главног лика, али и имагинација нас, посматрача, као и редитеља и целог ауторског тима. Радња филма поседује нешто ирационално. Ради се о трајној несвестици главног јунака, коју је задобио висећи над провалијом преко које се сурвао један полицајац, у покушају да му спасе живот. Одсуство свакидашње свести / несвестица наставља се његовом нереалном заљубљеношћу у жену која, заправо, не постоји. Та Хичкокова фаза инспирисана је надреализмом и сарадњом са Салвадором Далијем.²

Мистична атмосфера филма *Вртоглавица* (сивих тонова које разигравају изненадни бојени акценти – црвени, зелени, жути) представља контраст мом другом избору, филму *Држ'те лопова*, где је слика потпуно другачија (живописни пејзажи Азурне обале, уживање у животу, романтика, испуњеност сунцем и бојама). Поклопила су се искуства која сам била доживела у реализацији циклуса слика Азурна обала, током чијег стварања сам била инспирисана морем и бродовима, Дибифијем, Матисом и другим француским сликарима који су сликали на југу Француске, а потом и наиласком на црно-белу разгледницу француског модног часописа *Парк моде* из касних педесетих, на којој модели у метроу стоје или седе, док су њихова тела и лица уоквирена прозором воза.

² Ликовни уметник, надреалиста; *Несаница* - Грегори Пек у главној улози, 1958.



Ивана Прлинчевић: *Метро*,
слика, гваш на папиру, 70 x 100 цм, 2010. године

Инспирација долази и од атмосфере филмова француског новог таласа и правца ноар³, насталог, између осталог, под утицајем америчког крими романа тридесетих година XX века.

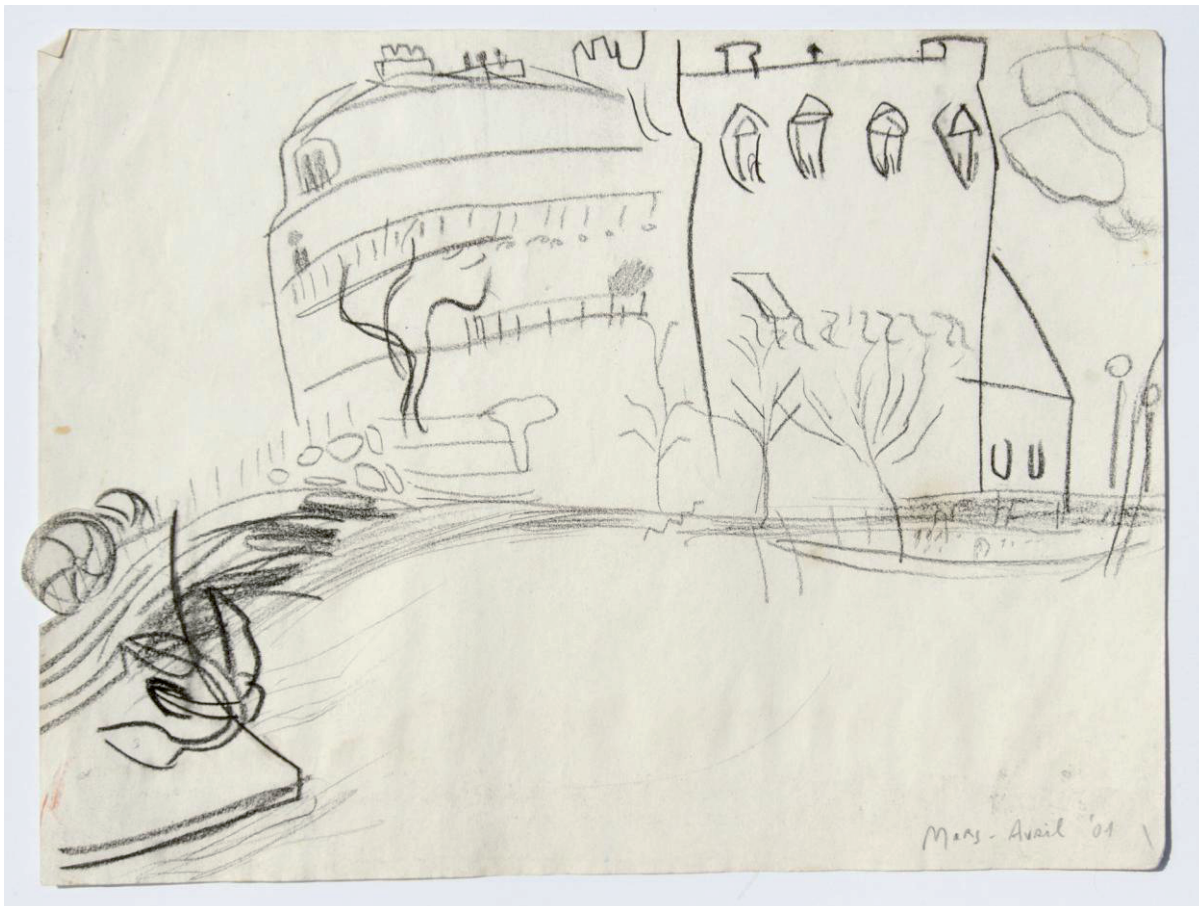
Ликови у филму ноар мотивисани су похлепом, љубомором или осветом. Главни лик углавном је приватни детектив или полицајац који истражује злочине као што су убиства, пљачке, коцка, проституција, уцена итд. Карактеристична је појава *фаталне жене (Femme fatale)* која је понекад кључни мотиватор главног лика у филму.

Разлог избора ова два филма јесте и време њиховог настајања (касне педесете године XX века), што се поклапа са мојим интересовањем за филм и све друге уметности настале у том плодном периоду. Иконографија ноар филма такође је у центру мог интересовања.

³ Ноар – филмски правац

Лепотице (црвени кармин, цигарете, високе потпетице, мантили, федора шешир), одсјај светлосних реклама по влажним улицама и пригушено осветљење елементи су ремек-дела великих и особених глумаца и редитеља овог стилског правца. То је време када су људи били аутентичнији и особенији, своји – вероватно зато што је том плодносном друштву било лакше да остварује индивидуалне креације. Мушкарци су више изражавали своју мужевност (достојанствени, углађени џентлмени), а жене своју лепоту, како спољашњу тако и унутрашњу, са свим атрибутима женствености, достојне поштовања у свој својој чистоти и лепоти.

Цртежима насталим брзим реаговањем на кадар, који су важни као почетне скице, желим да укажем на плес који се јавља кроз њихово стварање и емоцију коју они носе путем покрета, музике, архитектуре, вајарства и филма. Цртеж је такође покрет који прати појаве, радњу и живот уопште. Он је линија која се не зауставља и бележи (као моји цртежи и забелешке које сам радила у Паризу 2001. године). То је линија која се креће попут бицикла са кога сам посматрала град. У случају вожње бицикла, ја сам била покрет – а и ствари су се кретале око мене, својим природним кретањем (људи, животиње, природа, ветар, догађаји на улици...). Дакле: дупло, интензивирано кретање.



Ивана Прлинчевић: *Париз - бродић на Сени*,
цртеж, оловка на папиру, 15 x 20 цм, 2001. године



Ивана Прлинчевић: *Париз - нас и дете*,
цртеж, оловка на папиру, 15 x 20 цм, 2001. године



Ивана Прлинчевић: *Париз у парку*,
акварел на папиру, 15 x 20 цм, 2001. године

Природни покрети: занатлије, људи који раде своје свакодневне послове, на пример, љуште кромпир (као код Ван Гога - *Људи коју једу кромпир*) или жању жито, косе траву (Миле - *Жетеоци*); деца док се играју, лопта која лети, пси и мачке у покрету – сви ти покрети провоцирају моју пажњу, померају ме, позивају на комуникацију и на ланчано преношење кретања, и унутрашњег и спољашњег⁴. Људи су некада живели у заједници, проводећи време напољу, обављајући свакодневне послове, са децом која се играју или помажу око радова.

⁴ О истом говори и Славко Воркапић у књизи *Визуелна природа филма*; приредио М. Бабац



Миле: *Жетеоци*, уље на платну, 1857. године



Ван Гог: *Људи који једу кромпир*, уље на платну, 1885. године

Плес је, такође, био мотив и инспирација сликара и вајара: Сандра Ботичелија (*Пролеће*), Камија Короа (*Плес нимфи*), Жан Батиста Карпоа (*Плес грација*), Едгара Дега (серија *Балерина*).



Едгар Дега: *Плесачице*,
суви пастел, 1834-1917. године



Камиј Коро: *Плес нимфи*,
уље на платну, 97 x 132цм, 1850. године



Жан Батист Карпо: *Плес грација*,
печена глина, 77 цм, 1874. године



Сандро Ботичели: *Пролеће* (деталј са три грације),
темпера на дрвету, 203 x 314 цм, 1445-1510. године

Пролеће је романтично представљена слика лепих женских тела у одређеном плесном покрету; жене шакама чине повезаност, образујући пролећни венчић. Обучене су у драперије које плешу око њихових тела (дочаравају покрет).



Ђанлоренцо Бернини: *Игра*

1598-1655. године

Слично је и у филму. Фелини је у једном телевизијском интервјуу рекао: „Филм је кретање... Сlike у покрету!”

Славко Воркапић слично закључује:

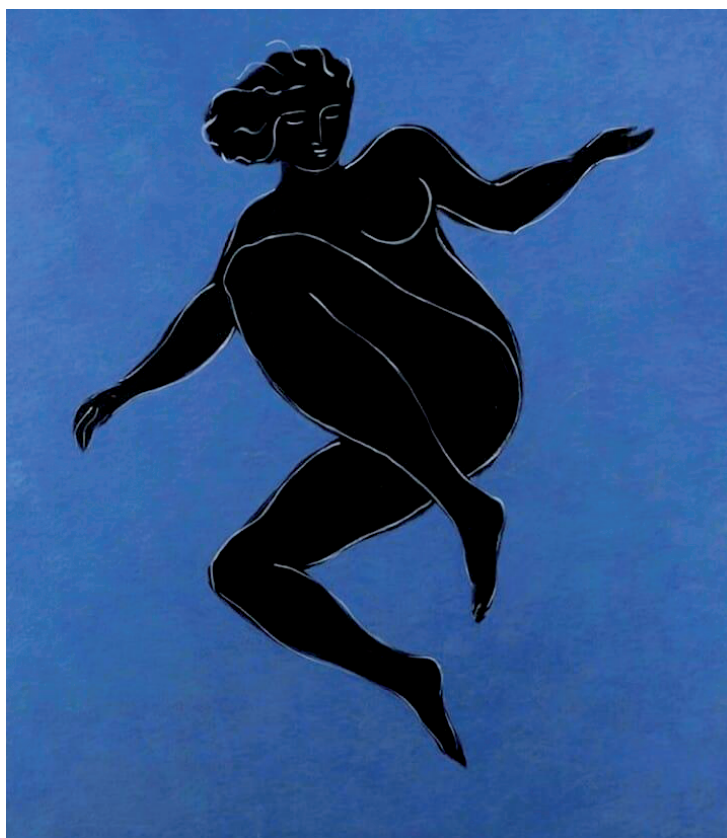
„Настављање плеса у смислу организација природних покрета, њихова кореографија, то би требало да буде уметност филма”.⁵

О ширем спектру покрета у филму и музици С. Воркапић додаје:

⁵ Воркапић, С. (1996). *Визуелна природа филма (Приредио М. Бабац)*(стр. 212). Београд: Клио

„Поред тога, филм је моторичан, односно – може да приказаним кретањима на платну произведе мерљиве промене у скелетној мускулатури гледаоца. Кретање може да буде сасвим апстрактно, на пример – круг светлости из једне ручне лампе која се креће по зиду.

Музика је на сличан начин сензорно-аудитивно-моторна. Као што је неко рекао, нека музика иде право у срце а нека директно у ноге (визуелно-моторне карактеристике). Постоје и визуелно-ритмичке целине које би, независно од литерарног или тематског садржаја, могле да директно делује на нашу унутрашњу структуру („психу”), као што на пример делује музика у опери (иако не разумемо италијански или немачки либрето), или као што у поезији делују ритам и еуфонија речи.“⁶



Пјер Бункомпан: *Плава Венера на плавој позадини*,
1938. године

⁶О истом говори и Славко Воркапић у књизи *Визуелна природа филма*; приредио М. Бабац

Посматрање живота врло је узбудљиво; рекла бих да је, на неки начин, живот - филм.

Илузија живота као филма или филма као живота јесте оно што мене привлачи. То сам покушала да кажем својим сликама и овом изложбом докторског уметничког пројекта.

Да ли је могуће да се потпуно изједначи феномен у животу са феноменом који се опажа на филмском платну? Да ли је то исти феномен? И да и не. Видећемо, ако је у питању само феномен – он изражава различите квалитете пажње. Дајући му структуру, чинећи од њега носиоца значења, филмско платно приближава живот свести.

Филм можда и није ништа друго до једна специфична свест о животу. Он свим видовима живота омогућава да дођу у свест, и то како оној најбаналнијој свакидашњици, тако и драми, комедији или спектаклу. Он је једна поезија егзистенције.⁷

Мишљење теоретичара Андреа Базена јесте да је још једна вредност филма (додала бих – као и сликарства) у томе што свако може да га тумачи на свој начин.

⁷ Марсел Ранди, теоретичар уметности

ПОГЛАВЉЕ I

ПОКРЕТНЕ СЛИКЕ – ФИЛМ И ЊЕГОВО ОСНОВНО СВОЈСТВО

Посебна заинтересованост за покрет има своје атавистичке корене још у праисторији, када се покрет регистровао или као бег ловине (храна) или као смртна опасност.

Тада је, дакле, опажање покрета значило одржање живота. Први праисторијски цртежи (нпр. Алтамира) имали су за тему лов, бег крда од ловаца и сл.



Примери праисторијских цртежа из пећине Алтамира и Ласко

Најчешће стање света око нас је статично. Наспрам статике – покрет се лако уочава. Насупрот тој статистици – живот има потребу да се креће.

Док је фотографија статична слика, филм, углавном, подразумева покрет, између осталог и због тога што у кадру нешто мора да се дешава да би био интересантан.

У психологији реч *кинестеза* (од грчког *кинеми* = кретати се, и *естезис* = осећај, перцепција) означава унутрашње „чуло” помоћу којег осећамо властите мишићне кретње.

Детаљније о томе С. Воркапић наводи:

„Претпоставља се да неке кретње изазивају реакције у нашем мускулатурном систему, тако да ми у свом организму некако имплицитно понављамо, подржавамо те кретње. Померању висцелерне реакције – промене у унутрашњим органима: срцу, стомаку, и сличном – које прате наше емоције које се могу изазвати и неким кретњама на екрану.”⁸

„Кинестетички доживљај постоји у свим уметностима”, наводи даље Воркапић, уз текстове цењених естетичара који ове доживљаје описују као имагинарна моторна осећања или извесни имагинарни доживљаји мишићног кретања. Теорије И. А. Ричардса, Р. Г. Колингвуда и Б. Беренсона говоре да кинестетичка реакција постоји у доживљају музике и ликовних уметности.

Међутим, С. Воркапић је нагласио кинестетичку реакцију као примаран доживљај осетљивог филмског гледаоца:

„Малом вежбом, филмски стваралац биће у стању да осети кинестетичке реакције на виђено, не само људских тела у кретању, већ исто тако и објеката, као што су отварање врата, њихање завесе, разбијање таласа, кључање лаве, треперење лишћа итд. Код кинестетичког осећања ова кретања се, на неки начин, репродукују унутар нашег тела. Али то још није довољно да стварамо уметност. Такође, морамо да будемо способни

⁸ Воркапић, С. (1996). *Визуелна природа филма (Приредио М. Бабац)*(стр.211)

да организујемо кретање. Као што песник организује своје речи, музичар организује своје тонове, тако ће и филмски уметник са смислом организовати своје кретање у оно што можемо назвати „кинестетичким мелодијама и оркестрацијама.”⁹

Стога, као закључак, С. Воркапић износи да „...доживљај гледалаца неће бити само кинестетички, већ кинестетичко–естетски.”

⁹ Воркапић, С. (1996). *Визуелна природа филма (Приредио М. Бабац)*(стр. 212)

ЈОШ О ПОКРЕТУ

Ухватити покрет, моја ненасликана слика 1: Ходати испод моста преко којег пролази воз слично проласку испод дуге.

Ухватити покрет, моја ненасликана слика 2: Облаци и крошње крећу се као и ја у колима или на бициклу. Други пут у колима – Месец и звезде јуре поред мене.

Ухватити покрет, моја ненасликана слика 3: Ветар као музика чини слику богатијом и ствара јединствен доживљај који подједнако припада и сликарству и филму.

ПОГЛАВЉЕ II

ЛИКОВНО У ФИЛМУ И ФИЛМСКОМ КАДРУ / РЕЖИСЕРИ У СЛИКАРСТВУ

Пресудан утицај на филмску уметност извршиле су друге две гране уметности: ликовна и драмска (позоришна).

Многи редитељи, нарочито у време немог филма, били су велики познаваоци историје уметности и савременог ликовног израза. Притом су многи и сами цртали или сликали. Некима је то била основа филмског израза, рецимо Езенштајну, Куросави и Хичкоку.

Езенштајн је радио као сценограф у позоришту. То значи да се у почетку изражавао ликовном уметношћу. *Оклопњача Потемкин* је сачувала (и сачуваће) ону вечну младост коју имају ремек дела, зато што је Езенштејн (као што то чине Пудовкин и Чаплин) своје естетске способности сасвим подредио садржини филма.¹⁰

Акира Куросава је првобитно био сликар. Започињао је своје филмове сликањем, визуелизацијом сцена, кроз прављење сториборда¹¹. Радио је цртеже који су претходили филмовима и свака слика била би мало уметничко дело. Био је велики перфекциониста и сатима би размишљао о само једној сцени филма како би постигао ефекат који је желео. О томе доста говори његова опсесија филмским костимима: Куросава је тражио од глумаца да „створе“ емотивну везу са одећом коју су носили у филму, тако да су они морали да је носе недељама пре него што би снимање и почело. Свој таленат повезивао је између две велике уметничке сфере – сликарства и филма.

Прелазак из црно-беле технике у боју донео је велику експлозију у експресијама многих филмских уметника тога времена. Први играни колор

¹⁰ Жорж Садул, теоретичар филма

¹¹ Повезане скице сваког кадра који треба да се сниме, а које и саме могу да се посматрају као прича у сликама.

филм био је мјузикл *Чаробњак из Оза (The Wizard of Oz)* Виктора Флеминга из 1939. године. Први анимирани дугометражни филм била је бајка *Снежана и седам патуљака* Волта Дизнија из 1937. године, у којој се уочава изванредни, аутентичан и веома живописан колорит тог лепшег и чистијег времена.

Исти квалитет имају вестерн филмови Џона Форда (прво у црно-белој техници, а затим у боји), најчешће са Џоном Вејном у главној улози.

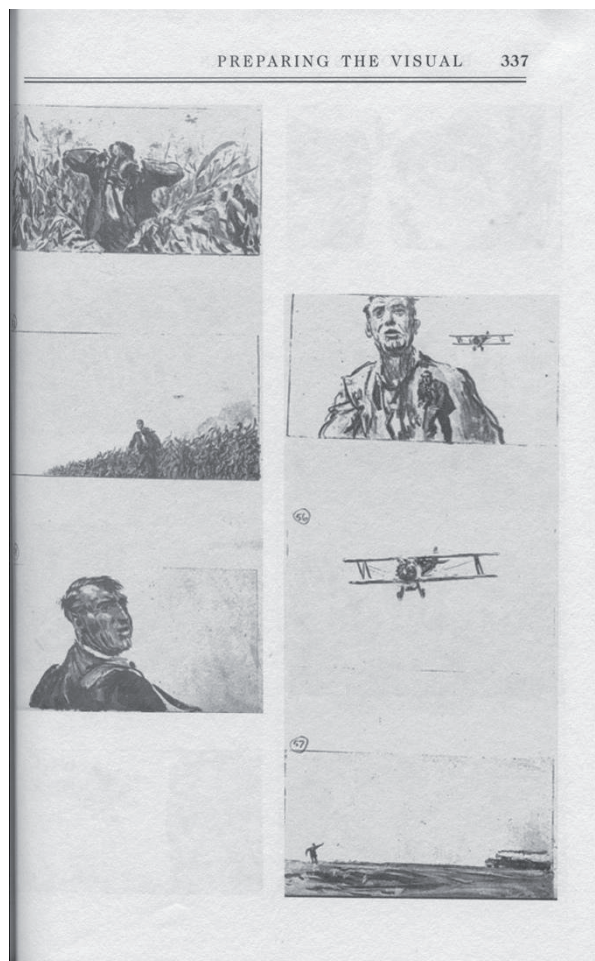
Пејзажи америчких прерија и коња у трку, као и костими и опрема каубоја и Индијанаца утичу на гледаоца носталгичним амбијентом са којим је растао и идентификовао се. То су неки од разлога због којих су ово значајни филмови, лепих слика и кадрова, потписа великих редитеља, са глумцима маркантног изгледа, посебне вестерн физиономије, става и харизме.¹²

Хронолошки следи филм ноар, стилски правац карактеристичан за многе редитеље четрдесетих и педесетих година прошлог века, који су стварали у оквиру холивудске продукције: Џон Хјустон, Орсон Велс, па и Алфред Хичкок. Ноар је покрет који је препознао Нино Франк 1946, неколико година после настанка жанра. Све филмове карактерисало је исто расположење; сличан уметнички, визуелни, тематски стил и иконографска факта (цигарета, аутомобили, скоро увек препознатљив дизајн четрдесетих и педесетих година прошлог века, кишни мантил, револвер, неонске рекламе, завесе, пиће, високе штикле, плава коса и црвени руж, усамљени појединац, фатална жена, приватни детектив – и злочин као неизоставни елемент). Чести су и киша и огледала, који сугеришу губитак идентитета, као и помућено и конфузно стање главних јунака.

Интересовање Алфреда Хичкока за сликарство – и његова склоност према ликовној уметности уопште – почели су да се развијају 1915. године

¹² Рудлоф Архајм, теоретичар уметности

похађањем вечерњих курсева из историје уметности, а потом цртања и сликања.



Репродукција: цртежи Алфреда Хичкока из сториборда
за филм *Север – северозапад*, графитна оловка

О питањима визуелног у Хичкоковим филмовима коментар је дао и
Ф. Трифо:

„Када се погледа његова каријера кроз хронолошки ток, од енглеског
немог филма до холивудског у боји, питање које сваки синеаст треба себи
да постави је: како се изразити на чисто визуелан начин?”

Трудио се да направи филм где ће сваки моменат бити привилегован, филм без рупа, без мрља. Филм је игра која се игра у троје (редитељ, његов филм и публика).”¹³

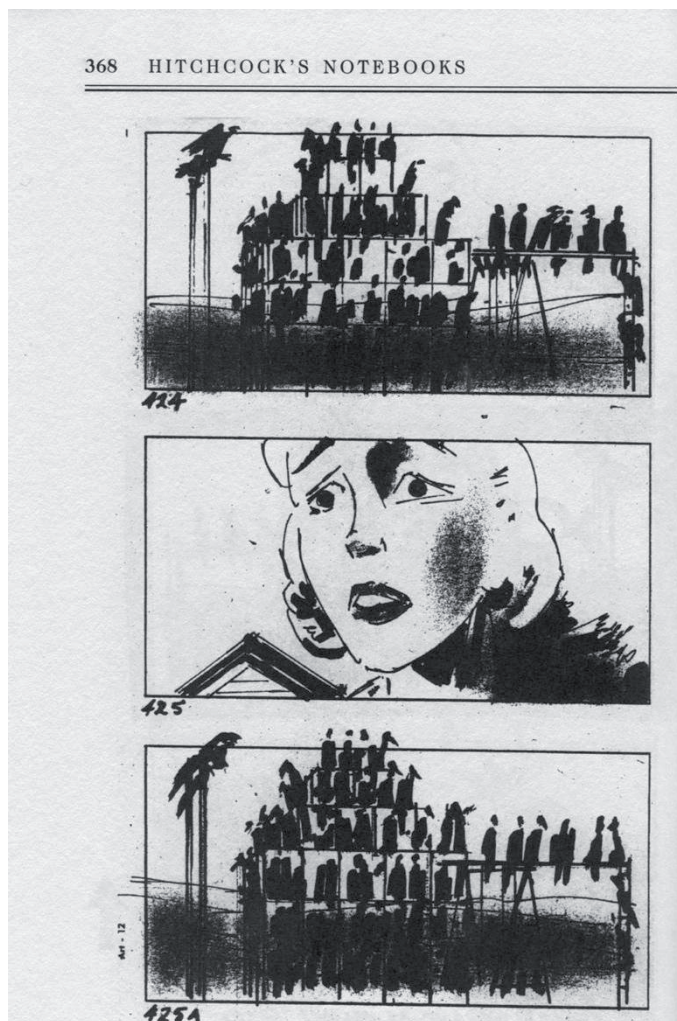
Он није ни приповедач приче ни естетa, већ један од највећих изумитеља форме у целој историји филма. „Форма овде не украшава садржај, она га ствара”, каже Слободан Мијушковић.¹⁴

Хичкок је свој филм гледао и доживљавао чисто ликовно. Због тога он, како је често понављао током снимања, никада не гледа кроз камеру. Мијушковић у својој књизи бележи Хичкокову изјаву: „Ја размишљам једино о том белом филмском платну које мора бити попуњено, на начин на којим пуниш сликарско платно.”¹⁵

¹³ Трифо, Ф. *Разговор Хичкок-Трифо*(стр.12)

¹⁴ Мијушковић, С. (1995). *Употреба сликарства у филмовима Алфреда Хичкока*(стр.7)

¹⁵ Исто



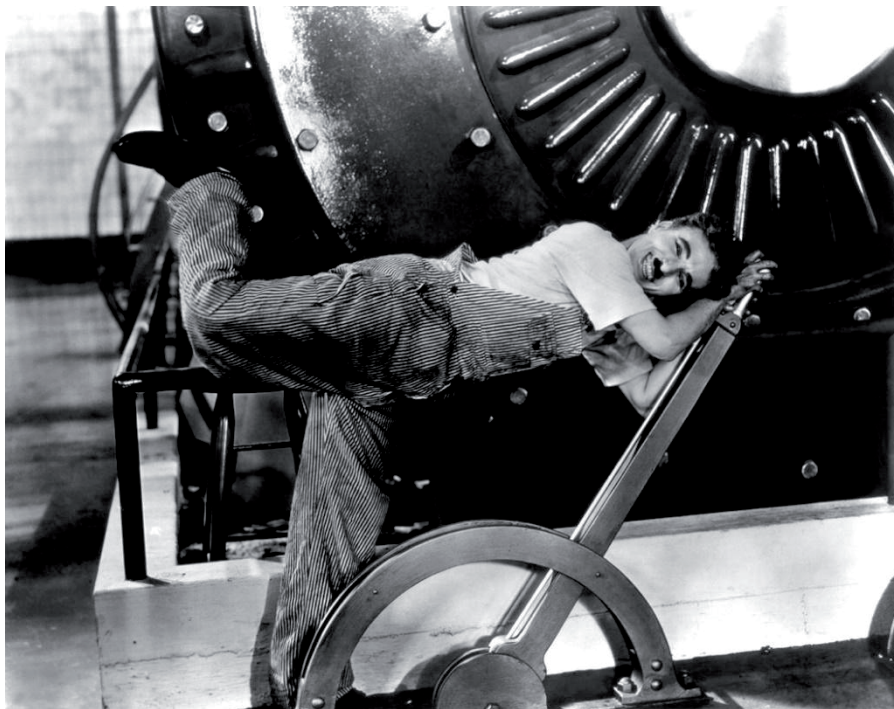
Репродукција: цртежи Алфреда Хичкока из сториборда
за филм *Психо*, туш

Хичкок инсистира на примарности слике (*image*— као и *imagination*). Визуелно у односу на вербално (наративно), притом увек подсећајући на *screen rectangle* (филмски троугао). Поред тога он се не задовољава само инвенцијом форме одвојене од сваког животног искуства које је само себи циљ. Он увек хоће нешто да каже. Дакле, Хичкоково схватање филма је изразито сликовно, те у извесном смислу и сликарско, никако не литерарно или театарско. Његова концентрација је на говор слике. „То put

things together visually (поставити ствари визуелно); to tell the story visually” (испричати причу визуелно).

У филму *Држ’те лопова*, који се одвија на Медитерану, боје су топле, пуне сунца и светла – што асоцира на склад, спокој и срећу. Покретом глумаца али и различитим угловима камере, Хичкок нам, динамиком слике, преноси различита расположења, осећања и поруке.

Рудолф Арнхајм у књизи *Филм као уметност* под „филмским језиком” не подразумева само визуелни ритам кадрова, као што су то захтевали теоретичари „апсолутног филма”. За њега су многа решења у Чаплиновим филмовима „визуелна”.



Кадар из филма *Модерна времена*, 1936. године

Камера одозго (горњи ракурс) и одоздо (доњи ракурс) доприносе тој динамици. Лепота слике, бојени акценти, уводне шпице – све је шаролико осмишљено богатим визуелним садржајем.

Хичкок је у својим филмовима чисто визуелним начином желео да истакне стање својих протагониста. Боје су у његовом филму са разлогом представљене као ликовни симболи, наглашавајући психолошки емотивни моменат, што је нарочито истакнуто у *Вртоглавици*. У кадровима овог филма све је прочишћено, без сувишних детаља. Хичкок се користи симболима, знаковима, вијугавим линијама или облом формом, што у модерну уметност педесетих година уводи Матиса, Мура и друге сликаре и вајаре тог времена.

Као пример претходног, индикативни су следећи детаљи: пурпурно црвена боја тапета ентеријера која боји цео кадар у црвено у филму *Вртоглавица*; модерни кројеви костима који обавијају женску фигуру, наглашавајући женске обрине – или пак они који акцентују мушку отменост; специфичне нијансе боја, аутентичне из тог времена; лепа глумци у првом плану; шминка, костими; крупни планови и широки планови; ентеријер црвеног ресторана са људима унутра и са украсним детаљима (као на мојој слици *Црвени салон* или *Црвена вртоглавица*). „Оно што је унутра, налази се и споља”, опаска је Ж. Митрија.¹⁶

Елиминација сувишног је у одређеном смислу такође модернистички захтев који произлази из концентрације уметника на ексклузивна својства медија, из његове тежње ка чистоти (чисто сликарство). Зато Хичкок приговара Ким Новак да има сувише израза на лицу, упоређујући тај вишак израза са ижврљаним парчетом хартије. Лакше је, по њему, читати када је лист хартије чист. *Мање је више* – то је формула не само сликарског и скулпторског минимализма, већ такође и Хичкокова.¹⁷ Иначе, чувене Хичкокове жене су елегантне, захваљујући и раду костимографкиње Едит Хед.¹⁸

¹⁶ Жан Митри, теоретичар филма

¹⁷ Мијушковић, С. (1995). *Употреба сликарства у филмовима Алфреда Хичкока* (стр.35)

¹⁸ Едит Хед, холивудски костимограф. Радила је у то време са највећим редитељима, као и за сваки Хичкоков филм. Цртала је сваку хаљину посебно, за сваку сцену.

Филмски глумци били су узор, личности чистоте и морала. Јунакиње су жене јаких и разноликих карактера, које нису изгубиле сопствену природну женственост.

Лично искуство ми говори да је цртеж такође покрет који прати појаве, радњу и живот који се креће. То је линија која се не зауставља и која бележи. Цртежи и забелешке које сам радила у Паризу били су линија која се креће попут мог бицикла са кога сам посматрала град.

У психологији, по Јунгу, читав је живот потрага за остварењем несвесног:

„Насликати црвени цвет производи директне чулне осећаје, док прочитане речи „црвени цвет” захтевају разумевање њиховог значења пре него што би се јавиле неке унутрашње реакције, донекле сродне са директним осећањима.”¹⁹

Питање попуњавања празнине слике прожима се и са питањима испуњавања филмског платна. С. Мијушковић сматра:

„Слика је увек попуњавање или испуњавање празног, најчешће зида, или у ширем смислу неког простора или амбијента, али понекад и живота, или душе. Постојање празнине као да је основни услов, претпоставка настајања слике.”²⁰

Слика, међутим, не остаје само на објекту сликања или преношења филмских сцена. О прожимању ових детаља са животом, С. Мијушковић каже:

„Присуство слика открива се у конкретном, свакодневном животу човека, у свим просторима, приватним и јавним, где се тај живот одвија. Наравно, сви су ти простори препуни слика, и у том мноштву и непрегледности као да их више и не видимо, скоро да нисмо свесни њихове присутности. На

¹⁹ Воркапић, С. (1996). *Визуелна природа филма (Приредило М. Бабац)*(стр.78)

²⁰ Мијушковић, С. (1995). *Употреба сликарства у филмовима Алфреда Хичкока*(стр.18)

исти начин најчешће не примећујемо слике које се појављују пред нама на филмском платну као неизбежан састојак најразличитијих ентеријера, при чему ово превиђање углавном не би требало сматрати омашком крупнијег значаја. Понављајући амбијенте стварности преузимају се њихови садржаји, те се тако слике утапају у инвентар предмета који припадају простору овакве или онакве културне, психолошке и сваке друге кодификације, а у оквиру таквих стандардних, колоквијалних употреба. Статус слике на зиду принципијелно се не разликује од статуса фотеље или телефона на столу. Међутим, у историји има, наравно, исто тако много примера појављивања (тзв. уметничких) слика у контекстима у којима оне не „нестају”, не постају невидљиве утапањем у иконички и семантички оквир свакодневне, ординарне, празне предметности.²¹

²¹ Мијушковић, *Употреба сликарства у Хичкоковим филмовима* (стр.17)

УМЕТНИЧКА ДЕЛА У ХИЧКОКОВОМ КАДРУ

О овој теми је детаљно писао Мијушковић:

„У филму *Прозор у двориште* детектив Дојл, током разговора са фотографом Џефом, стојећи испред репродукције једне познате Матисове мртве природе из 1907. године окачене на зид изнад камина, упадљиво дуго посматра ту слику. Аналоган пример можемо наћи у филму *Сумња*. Како на уласку, тако и при изласку из куће у коју су двојица детектива дошли на разговор са Лином Езгард, један од њих, помоћник или нижи по рангу и компетенцијама, који је током разговора проговорио тек пар реченица, застаје пред једном сликом на зиду, видно испољавајући заинтересованост за очигледно модернистичку представу препознатљиво пикасовског типа, која је, изгледа, пореметила или заголицала његово дотадашње искуство са сликама. Зачуђен, он као да би желео да слику погледа дуже, можда чак да изрекне некакав коментар.

Још један директан контакт између Хичкокове приче у покретним сликама и делима сликарства појављује се и у секвенци филма *Криво оптужен*. На зиду собе психијатријске болнице, где Мени Балестреро са лекаром разговара о поремећеном менталном стању своје жене, препознаје се једна од знаменитих слика модерне уметности, дакако њена репродукција. У питању је Сезанова слика *Кућа обешеног*²², која се у композицији кадра појављује у задњем плану позадинског зида, између двојице актера у предњем плану.

Дужина кадра и статичност камере не допуштају да ову слику приметимо и лоцирамо тек овлаш, као неког успутног и случајног „пролазника”, чак и када бисмо пристали на претпоставку случајности, што у случају Хичкока никада не може бити превише умесно. С друге

²² Пол Сезан, француски сликар, постимпресиониста

стране, особине саме слике, „прича“ на коју нарочито упућује њен назив, и садржаји који се дају прочитати из координације таквог тематског оквира и чисто формалне организације представе, не допуштају да ову репродукцију унутар простора у којем се налази третирамо тек као једноставан декоративни пано. Напротив, може се показати да значења сликовне представе кореспондирају са наративним садржајем филмске секвенце. Она се, у ствари, уклапа у психијатријску дијагностичку дескрипцију менталног и психолошког стања Роуз Балестреро.

Сезанова слика има особине пејзажа али садржи извесна померања у односу на стандардну жанровску формулу.



Пол Сезан: *Кућа обешеног*, 1873. године

Призор је кадриран тако да кућа, знатно приближена предњем плану, заузима главнину леве половине сликовног поља. С друге стране, овај ефекат још је више потенциран називом који слику практично измешта из пејзажног жанра.

Назив говори о убиству, или самоубиству (слика се у литератури наводи и под називом *Кућа самоубице*), дакле – о смрти. У одсуству непосредне представе актера и самог чина, назив уводи у слику догађај и тиме уписује ново значење у предмет.

То, дакле, није било која кућа, већ кућа некога ко је себи управо ту или негде другде одузео живот. Напетост, неизвесност одсуства, празнине, испуњава Сезанову слику до тачке високог интензитета. Она говори снагом невидљивог, оним што је изван непосредног визуелног искуства. То је пре свега говор присуства одсутног.”²³

²³ Мијушковић, С. (1995). *Употреба сликарства у филмовима Алфреда Хичкока*(стр.22)



Сцена из филма *Прозор у двориште*



Сцена из филма *Сумња*

ПОГЛАВЉЕ III

ЛИКОВНИ ЕЛЕМЕНТИ У ФУНКЦИЈИ ХИЧКОКОВОГ ФИЛМСКОГ ЈЕЗИКА
(ДОДАТНИ БИОГРАФСКИ ПОДАЦИ)

Алфред Хичкок (пуно име у оригиналу: Alfred Joseph Hitchcock) био је британско-амерички редитељ. Рођен је у Лондону 13. 8. 1899, а преминуо у Холивуду 29. 4. 1980. Одрастао је у источном делу Лондона, у крају у ком се својевремено кретао Џек Трбосек.



Фотографија Алфреда Хичкока из педесетих година, *Википедија*

Пореклом је из католичке породице трговаца живином и поврћем, строго одгајан у католичком интернату у Лондону. Најмлађи од троје деце, родитеље никада није помињао. Једном је изјавио да је у детињству био усамљен и презаштићен. Похађао је часове из области уметности.

Посебно занимање показивао је за графички дизајн. Као младић, интересовао се за фотографију и ускоро почео да ради на филму.

Године 1920 добија посао у филмској компанији *Гејнзбур Пикчерс* као дизајнер и писац међунаслова за неме филмове. Потом напредује у асистента режије Г. Кутса у четири филма, у последњем од којих је био и сценариста. Године 1925 продуцент Мајкл Болкон даје му прилику да режира први филм – *Врт задовољства*. Већ трећим филмом *Станар: Прича о лондонској магли* (верзија случаја Џека Трбосека, 1926) Хичкок стиче углед мајстора трилера. У филму непознати починилац убија атрактивне плавуше у атмосфери магловитог Лондона са краја 19. века и сумња пада на новог станара у кући једне просечне лондонске породице. Ради се о првом правом „хичкоковском“ филму у којем је обрађен мотив „погрешног човека”.

Режира га под утицајем Фрица Ланга, а куриозитет филма јесте да се Хичкок по први пут појавио у малој улози, која доприноси његовој популарности.

Те исте године Хичкок се жени блиском сарадницом Алмом Ревил, сценаристкињом. *Тридесети девет степеница* сматра се најбољим филмом Хичкоковог раног периода. Следећи велики успех био је *Госпођа која нестаје* из 1938 године, интелигентно направљен, брзог ритма. Њиме Хичкок додатно потврђује свој таленат, а успех наведених филмова привлачи пажњу Холивуда, па га продуцент Дејвид О. Селзник убрзо позива да снима у Сједињеним Америчким Државама.

Хичкок је први увео унутрашњи монолог у звучни филм. Потиче још од Шекспира, а овде је прилагођен потребама звучног филма (*Ребека* из 1940. године).

У сцени у купатилу, у филму *Убиство*, главни глумац се брије слушајући музику са радија – увертиру *Тристана*. Оркестар од 30 музичара изводи је у студију, иза декора купатила. Није било говора да се

звук накнадно дода, већ га је требало снимити на лицу места, у исто време када и кадрове филма.

У погледу наклоности ка филмским триковима, Хичкокове макете увек су архитектонски уверљиве. Ради бољег ефекта пластичности слике, користио их је јер дају бајковит изглед (*Ребека*). У филмовима *Север – Северозапад* и *Птице* трикови имају поетски квалитет експерименталног филма.

Добио је Оскаре за најбољи филм и најбољу црно-белу фотографију. *Држ`те лопова* (1955) освојио је Оскара за камеру (Роберт Буркс).

Алфреда Хичкока су светски филмски критичари 1995. године прогласили најбољим режисером XX века, а десет година касније проглашен је најбољим филмским режисером свих времена. Занимљиво је да, упркос томе, никад није добио Оскара, чак ни за животно дело, а од његових 67 играних филмова само их је пет било номиновано за Академијину награду.

ЛИКОВНИ ЕЛЕМЕНТИ У ФУНКЦИЈИ ХИЧКОКОВОГ ФИЛМСКОГ ЈЕЗИКА

Редитељ Алфред Хичкок сврстава се у ред највећих експериментатора уметничког филмског заната и филмског израза. Постигао је популарност равну главним звездама филмских глумаца и глумица Холивуда.

Познат и као „отац саспенса”²⁴, главног средства његовог трилер жанра, поред драматуршке напетости, он га такође подржава ликовним елементима: светлом (*Ребека*, *Озлоглашена*, *Плинско светло*, *Позови М. ради убиства* итд.), линијом драматичне динамике (*Вртоглавица*, *Психо* – спирала; *Ребека* – дијагонала и решеткаста структура укрштених вертикалних и хоризонталних линија; *Птице* – претећа полудијагонала на којој седе птице убице), колором (*Птице* – јарка црвена на светлим површинама, *Север – северозапад* – жуто класје на светло плавом небу, употреба јаких црвених детаља), као и динамичним покретима објеката ка посматрачу (*Север – северозапад*).

Хичкок такође тежи једноставности, прегледности и чистоти. Не воли „превише глуме”, говора, дијалога. Противи се и реалистичкој, документарној дескрипцији реалности. Чисто сликарским средствима он формира свој кинематографски језик. Први звучни филм снимио је 1929. године, *Угљена*; био је то трилер. Појавила се потреба звука као важна карактеристика његових филмова који доприноси осећај стварања сугестивних угођаја и саспенса. Почиње сарадња са композитором Бернардом Херманом, који је писао музику за све његове филмовиме.

²⁴ Саспенс - градирање напетости

Неки пут се трилер обогати комичним елементима, показујући још једну његову склоност (*Држ`те лопова* из 1955. и *Невоље са Харијем* из 1955. године).

Човек који је сувише знао, римејк филма (истог наслова) из 1934. врло је динамичан. У последњој сцени у Карнеги холу, снажни аудитивно-визуелни крешендо доводи до климакса у којем ударац тимпана маскира смртоносни пуцањ пиштоља.

Вртоглавица је апсорбујућа студија сексуалне опсесије, са својом централном трагичном љубавном причом. Између осталог, филм посебно емотивно утиче на публику.

Такође је добио признање за иновативно коришћење технике снимања, какви су зумирање и обрнути снимци. Ретко кад је Сан Франциско изгледао тако привлачно живописан као у филмовима оштре техниколор фотографије.

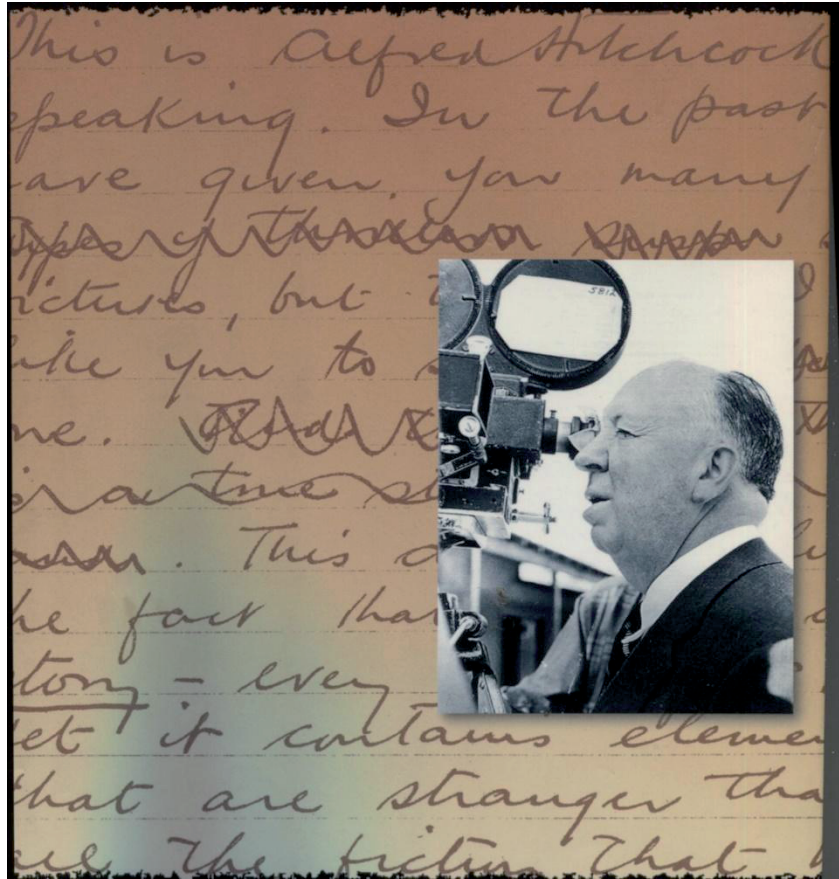
Психо, први хорор филм који сам гледала, оставља посебно упечатљиво сећање на ритам, карактеризацију ликова, музику и саспенс.

Постигавши велики успех, Хичкок се одлучује за својствени жанровски експеримент *Птице* (1963).

Филм *Марни* (1964) дубоко је инспирисан психоанализом.

Године 1979. награђен је за животно дело Америчког филмског института.

Радио је за ТВ, продуцирао је и водио ТВ-серије: *Алфред Хичкок представља* (1955-1962) и *Сат са А. Х.* (1962-1965).



Фотографија Алфреда Хичкока
из књиге „Хичкокове бележнице“

Његови се филмови више не третирају као трилери вештог занатлије, већ га само проглашавају оригиналним стилистом, те често бива имитиран и цитиран; то чине, на пример: Клод Шаброл, Брајан де Палма, Ф. Трифо и Р. Полански. Такође се са разлогом проучава у филмским школама широм света.

Његову режију, којом примарно тежи за постизањем неизвесности и напетости (саспенс), понајвише одликује моћ индентификације гледаоца са јунаком: то је „обичан човек у необичној ситуацији“ који није лишен слабости. У најуспелијим делима Хичкок се истиче и као иронични посматрач грађанства. У жанр уводи и нове мотиве, који подупиру визију хаотичног, етички неиздиференцираног, према индивидуи равнодушног

савременог света. Иако се у његовим ставовима назире и конзервативизам, у већини дела он га превладава искреним морализмом.



Фотографија Алфред Хичкок на бициклу,
из књиге „Хичкокове бележнице“

ПОГЛАВЉЕ IV

САСПЕНС

Саспенс је филмски жанр коју комбинује елементе хорора и трилера, уз драмски набој, појачану зебњу у вези са исходом, те ишчекивање расплета у детективској причи, филму или позоришној драми. Он представља увођење и градирање филмске неизвесности и узбуђења употребом не само драмских него и, ништа мање, ликовних и монтажних елемената.

Као цењени занатлија и иноватор, Хичкок је поставио сопствени драматуршки елемент – управо саспенс.

Хичкок каже: „Филм је живот из кога су избачене досадне чињенице”. Подизањем узбуђења филм се води и ка ишчекивању. То је врста тензије која је присутна и у реалном животу (као код детета пред отварање новогодишњих поклона). У том смислу мене Хичкок занима и као аутор који на мени близак начин пореди имагинарно и стварно. Другим речима, живот би био значајно мање интересантан без тензије (може се рећи – саспенса).

Грађење саспенса:

а) Употреба паралелне монтаже (паралелне радње): *Држ’те лопова*, две радње које се паралелно воде и чији се сусрет неумитно, драматично очекује:

радња 1 – кадрови кола у брзој вожњи која постаје све бржа

радња 2 – сеоска праља прелази улицу носећи корпу веша.

б) Коришћење идиличних, лиричних сцена као специфичне сценографије у којој се баш због тога очекује рушилачки елемент. Што је атмосфера опуштенија, то су тензија и ишчекивања већи.

ц) Дуги покрет камере који подиже напетост ишчекивања онога што ће се десити на крају покрета (кадра).



Камео-кадар из филма *Птице*, 1953. године

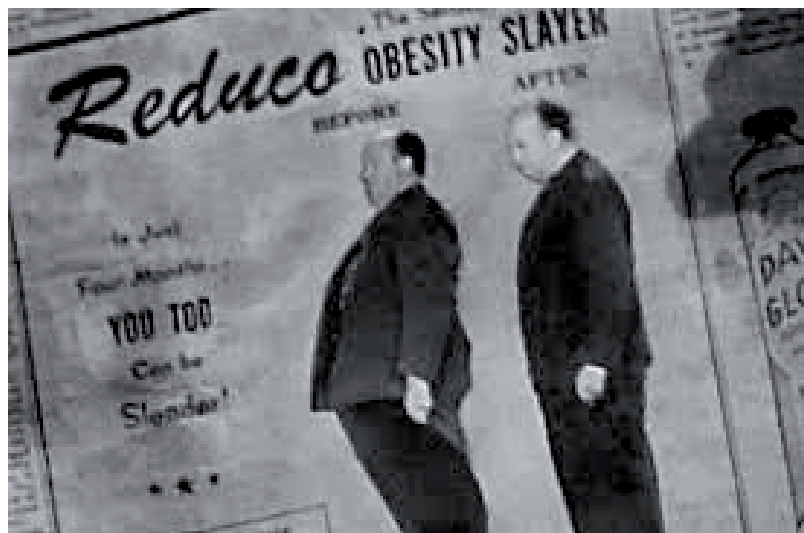


Камео-кадар из филма *Непознати из норд експреса*, 1951. године

У већини Хичкокових филмова појављује се и сам Хичкок у тзв. камео-улогама²⁵. Тако га на тренутак можемо видети како улази у аутобус, пролази поред неке зграде, стоји у соби преко пута дворишта или се, чак, појављује на фотографији. Понекад, због комплетности утиска, носи и неки музички инструмент; посебно је упечатљива сцена у којој, у уводној сцени филма *Непознати из норд експреса*, у воз уноси огромну кутију за виолончело. У својим најранијим појављивањима видимо га у мрачним екстеријерима, у пешачкој гужви или како у дугом кадру пролази улицом. Његове касније камео-улоге много су упечатљивије: нпр. у филму *Трема*, када се на улици окреће за Џејн Вајман, која говори сама са собом, или у завршници *Породичне завере*. Овај забавни манир постао је Хичкоков заштитни знак.

²⁵ Камео-кадрови у којима се редитељ појављује у сопственим филмовима.

Изгледа да је Хичкок уживао у техничким изазовима које је пружало снимање филмова. У *Чамцу за спасавање*, Хичкок радњу целог филма смешта на мали чамац и притом успева да заинтересује гледаоца за причу а да избегне досаду и монотонију. У том филму, с обзиром на ограничене могућности екстеријера, Хичкок на генијалан начин решава проблем свог cameo-наступа: наиме, један од јунака филма чита старе новине на чијој је задњој страни приказан Хичкоков лик у измишљеној реклами за препарат за мршављење!



Камео-кадрови из филма *Чамцац за спасавање*, 1944. године



Камео кадрови из филма *Госпођа која нестаје*, 1938. године

ПОГЛАВЉЕ V

АНАЛИЗЕ ФИЛМОВА ДРЖ`ТЕ ЛОПОВА И ВРТОГЛАВИЦА



Колаж фотографија (1) из филма *Држ`те лопова*, 1955. године

Загребачке новине *Народни лист* врло живописно дају приказ филма *Држ`те лопова*:

„Филм *Држ`те лопова* (1955) снимљен је у чистим, морским бојама. У криминалистичком жанру, бриљантно жонглира стварајући атмосферу напетости, у којој се крећу људи – спретне лутке, шаховске фигуре сценаристичке замисли.“²⁶

Пажљиво је одабрана сценографија по којој се крећу Грејс Кели и Кери Грант: Хичкок је свој крими садржај сместио у прелепе туристичке крајеве Француске ривијере, што је само по себи већ драматично.

²⁶ *Народни лист* (1957), Библиотека Архива Југословенске кинотеке

У свим Хичкоковим филмовима, па тако и у овим двама (*Вртоглавица* и *Држ`те лопова*), уводна шпица игра велику улогу. Он нас сликовним назнакама упућује и уводи у атмосферу и радњу филма.

Хичкок тим поступком даје лепу позадину за маштање куда филм све може да нас одведе. Колористичка решења и дизајн били су обележје и мода кинематографије педесетих година XX века.

Филм *Држ`те лопова*, уз оптимистичне музичке тонове, почиње кадровима излога излепљених плакатима насликане Азурне обале и натписом: „Ако волите живот, волећете Француску“.

Хичкок толико ужива да приказује мотиве екстеријера у који смешта радњу филма, да често „играју“ једну од главних улога. *Вртоглавица* приказује улице Сан Франциска, а *Држ`те лопова* – пејзаже Азурне обале.

Облаци играју велику улогу у сликању горње половине његовог кадра, док се у доњем налазе или остаци старог дворца на брегу или мост у тоталу, којим пролазе протагонисти у колима.

Хичкоков изврсни и ноншалантни филм о пљачки из 1955. сигурно је један од последњих у којем амерички супербогаташи екстравагантно и неодољиво гасе цигарету у испржена јаја. У филму се, између сафирно плаве боје Медитерана и чистог неба, величају дијаманти. Хичкок лукаво уводи радњу филма прекидањем туристичке слике криком жене чије су драгоцености „почишћене“. Кери Грант је Џон Роби, вешти крадљивац-повратник, који повучено живи на Азурној обали, а под сумњом да носи драго камење нестало у Ници и Кану. Сумњу са себе може да збаци само ако разоткрије правог кривца, и, док му је на трагу, среће лепу наследницу Френси, запрепашћујућу ледено плаву Грејс Кели. Њени драгуљи искричави су симболи сексуалне недоступности. Има нечег скоро сурово метафоричног у њиховом вербалном мачевању у њеном апартману у хотелу Карлтон, док напољу прашти ватромет. Френси у Робију налази нешто неаутентично: он је „попут Американца у енглеском филму.“

Можда. Ипак, Грантов софистицирани шарм и чудно неодредив идентитет потпуно су на његовој страни.²⁷



Сцена из филма *Држ'те лопова*, 1955. године



И. Прлинчевић: *У колима*, слика, уље на платну,
65 x 90 цм, 2017. године

²⁷ Guardian, јул 2012.



Колаж фотографија (2) из филма *Држ`те лопова*, 1955. године

Уз одлике врхунског трилера, *Вртоглавица* привлачи и својом љубавном причом, психолошком драматиком, раскошном визуелизацијом и константним присуством динамичне музике. Репутација филма *Вртоглавица* расла је током времена, иако је на почетку била оштро критикована. Данас се сматра Хичкоковим највећим достигнућем. Поновна процена била је спроведена због дубљих схватања Хичкокових филмова – како у теми, тако и у стилу.

У филму је уводна шпица од велике важности за оно што следи. Недвосмисленим симболима, праћена мистичном музиком Бернарда

Хермана, те шареним графичким приказом и реалистичном црно-белом фотографијом, са крупним планом женских уста, а затим и очију, шпица упућује на чињеницу да свако има индивидуални поглед.

Иначе, то нам и поменути графички приказ нуди: објектив излази из зенице, из које, опет, излазе разнобојне линије исцртане нечим што изгледа као старомодни шаблон, у више праваца и у круг (дело Сола Баса²⁸), што такође симболизује представу виђења, зачараности пред призором. Најбогатија секвенца је ентеријер црвеног ресторана (најчешћи мотив мојих слика) и појава главне јунакиње у филму. Раскошни колорит ресторана (пурпурно црвена), уз вештачко осветљење лампиона и остале једнобојне тоалете гостију, истиче зелени детаљ (траку) на њеној црној сатенској хаљини. Сцена у којој је Скоти осетио хипнотичку моћ јесте она у којој се Мадлен зауставила иза његових леђа и када је крајичком ока видео њен профил.

²⁸ Сол Бас, графички дизајнер, награђиван за филмске шпице и постере; радио је шпице за *Вртоглавицу*, *Север – северозапад* и *Психо*.



Кадар (1) из сцене *Ресторан у црвеном - Вртоглавица*, 1958. године



Кадар (1) из сцене *Ресторан у црвеном*, крупни план – *Вртоглавица*, 1958. године



Кадар (2) из сцене *Ресторан у црвеном*, крупни план – *Вртоглавица*, 1958. године



Кадар (2) из сцене *Ресторан у црвеном* – *Вртоглавица*, 1958. године

Да би се *Вртоглавица* боље разумела, потребно је да се прво анализирају места на којима се радња одвија.

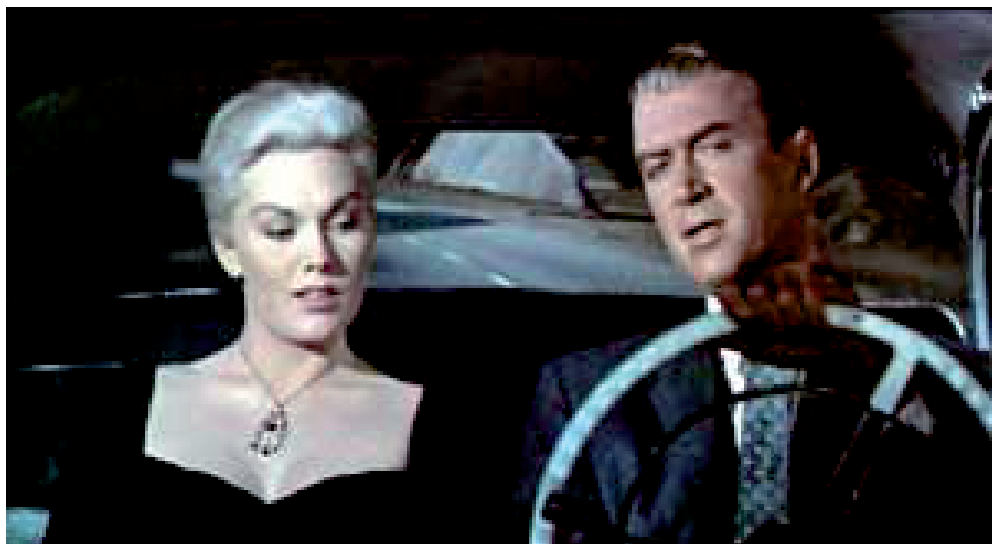
Гевинова канцеларија има потпуно свакидашњи изглед. Дрвени намештај и савршени ред дају следећу поруку: Гевин је обичан, поштован човек и нико на њега не би посумњао. Ово Гевину пружа могућност да манипулише Скотијем. Ред у његовој канцеларији, међутим, наводи и на друго: човек који тако педантно одржава канцеларију може да буде способан и да изведе „чисто убиство”. Све је до детаља перфектно изведено када је Гевин убио своју жену.

Следећа интересантна локација је ресторан Фетиш, где Скоти долази да први пут види Мадлен. Тек је почетак филма и Скоти нема никакве сумње, ни према чему. Амбијент делује добро, дамина хаљина се уклапа у црвене таписерије. Бојено, врло упечатљив тренутак. С друге стране, након Мадленине смрти, простор делује тужно, више сив. Ово уводи у најдраматичнији део филма. Мадлен обилази многа места како би Скотија навела на погрешан траг. На пијаци цвећа купује букет у стилу Карлоте Валдез; обилази Карлотин гроб, у музеју посматра Карлотин портрет.

Мост Голден гејт и Шпански манастир две су Мадленине суицидалне тачке: Карлота је опседа и заповеда смрт. Сва претходна места ухватила су Скотија у замку и створила илузију да је Мадлен запоседнута својим претком.

У филму се често виде путеви. Они могу да значе унапред маркирну стазу за ликове: Скоти се вози док не изгуби памет, а Џуди ће се возити све до своје смрти. (Џуди је Мадленина двојница која се појављује у другом делу филма, након Мадленине смрти). И Скоти и Џуди имају

добру контролу над возилима, али је увек присутна могућност лошег маневра и удеса. То је оно што се дешава у свим потезима главних ликова.



Кадар (1) у колима, *Вртоглавица*, 1958. године

Кадрови и филмски планови у *Вртоглавици* посебна су прича.

Током уводне шпице види се крупан план женског лица, али се не може са сигурношћу рећи да ли је то Џуди, Мадлен или пак Карлота Валдез. Ова збрка се одвија и у Скотијевој глави. Да ли је он са Мадлен, Џуди или са Карлотом?

У музеју видимо крупан план Мадлиног букета, а затим Карлотиног.



Колаж крупних планова из *Вртоглавице*;
веб сајт *The wonderful World of cinema*

Детаљ Мадленине пунђе, а затим, Карлотине. Ови су кадрови идентични и стварају, визуелно, јаку везу између Мадлен и Карлоте. Камера крупним плановима наглашава важност овог поступка. Исти је случај и код крупног плана Карлотине огрлице на Мадленином врату. Овај је предмет изузетно битан, зато што Скотију открива истину.

Када Скоти решава свој изазов на мердевинама, сниман је из доњег ракурса, што даје утисак да влада ситуацијом. Не задуго потом, користи се Скотијев субјективни кадар, у којем се из горњег ракурса види улица испод њега. Заврти му се у глави и онесвести се. Сличан кадар ће се појавити касније код цркве на Шпанском тргу.

Ти кадрови могу да буду симбол Скотијевог духовног пада, прво изманипулисаног од стране Гевина и Џуди, а затим онога што је учинио сопственом манипулацијом Џуди да кроз њу оживи Мадлин.

Последњи кадар: тотал у којем се Скоти појављује на прозору цркве како би видео где је Џуди пала. Овако снимљен кадар фокусира се на чињеницу да је вртоглавица, константна Скотијева препрека – нестала.²⁹

²⁹ Интернет страна *World of Cinema* фебруар 2012.

ПОГЛАВЉЕ VI

ЛИКОВНА УМЕТНОСТ И ФИЛМ (ИНТЕРАКЦИЈЕ)

Као превасходно визуелни медиј, па онда и драмски, филм свој језик базира на ликовној уметности. Композиција, светло, контраст, а касније и колорит, елементи су којима се и филм служи.

Бројни су аутори који на различите начине спајају ове две уметности. Неки од њих су се бавили обема, као: Акира Куросава, Жан Кокто, Езенштајн, Џулијан Шнабл, Федерико Фелини, Питер Гринвеј и Питер Вир, Жика Павловић, Мића Поповић.

Неки су и сарађивали на заједничким пројектима, као Буњуел и Дали у чувеном *Андалузијском псу*. А на занимљив начин се та веза ствара и у случају Огиста (оца, сликара) и Жана (сина, редитеља) Реноара.

Понекад су сликари – па чак и конкретне слике – били директна инспирација филмским ауторима:

Робер Хајден – Ридли Скот, Ботичели – Тери Гилијам, Томас Гејнсбург – Тарантино, Леонардо Да Винчи – Пол Томас Андерсон, Калвиел – Ман, Џон Еверет Мила – Ларс Фон Трир, Џон Касере – Софија Копола, Марк Шагал – Џонатан Глејзер, Енгр – Жан Лик Годар, Бројгел Старији – Андреј Тарковски, Норман Роквел – Спилберг, Магрит – Фридкин, Гоја – Бигас Луна, Ото Дикс – Боб Фос, Бројгел Старији – Фриц Ланг, Констабл – Кјубрик, Жан Луј Давид – Софија Копола, и, за крај: Едвард Хопер *Кућа поред пруге (House by the Railroad)* Алфред Хичкок *Психо (Psycho)*.

Као изражени визуелац, Хичкок у разговору са Трифоом истиче: „Дијалог је само звук међу осталим звуцима звучне слике филма, нешто што уста изговоре, а чије очи говоре визуелним начином.”

Уста и очи непознатог женског лика појављују се на шпици филма *Вртоглавица (Vertigo)* и чини се као да је смисао ове изјаве ту визуелно приказан кретањем камере са уста на очи; у ствари: симболичким премештањем фокуса са вербалног на визуелно.³⁰

³⁰ Мијушковић, С. (1995). *Употреба сликарства у филмовима Алфреда Хичкока* (стр.7)

ПОГЛАВЉЕ VII

СЛИКЕ КОЈЕ ЧИНЕ ДОКТОРСКИ УМЕТНИЧКИ ПРОЈЕКАТ

Боје које су се појавиле у филмовима педесетих и шездесетих година, пуног колорита, као и крупни планови, леги глумци и одличне композиције великих уметника тога времена, детаљи су који су привукли моју пажњу. Хичкок је, према сопственим речима, сликао по филмском платну: не би почео снимање док не нацрта целу књигу снимања (сваки кадар, настао у глави аутора).

Он је од својих цртежа креирао кадрове на биоскопском платну, док је код мене процес био обрнут. Мотивисана његовим филмовима, ја сам кадрове са филмског платна пренела на сликарско. То је пример како једна уметност може да инспирише другу.

И С. Мијушковић је указао на горепоменути Хичкоков стил: „Реч је у ствари, о аутору који је свој филмски језик и естетику, своје поимање филма изградио у тесној вези са познавањем историје, теорије и праксе сликарства. Љубитељ модерног сликарства могао би бити стабилна основа за конституцију једног концепта филма који је Хичкок назвао чистим или чисто синематичким.”³¹

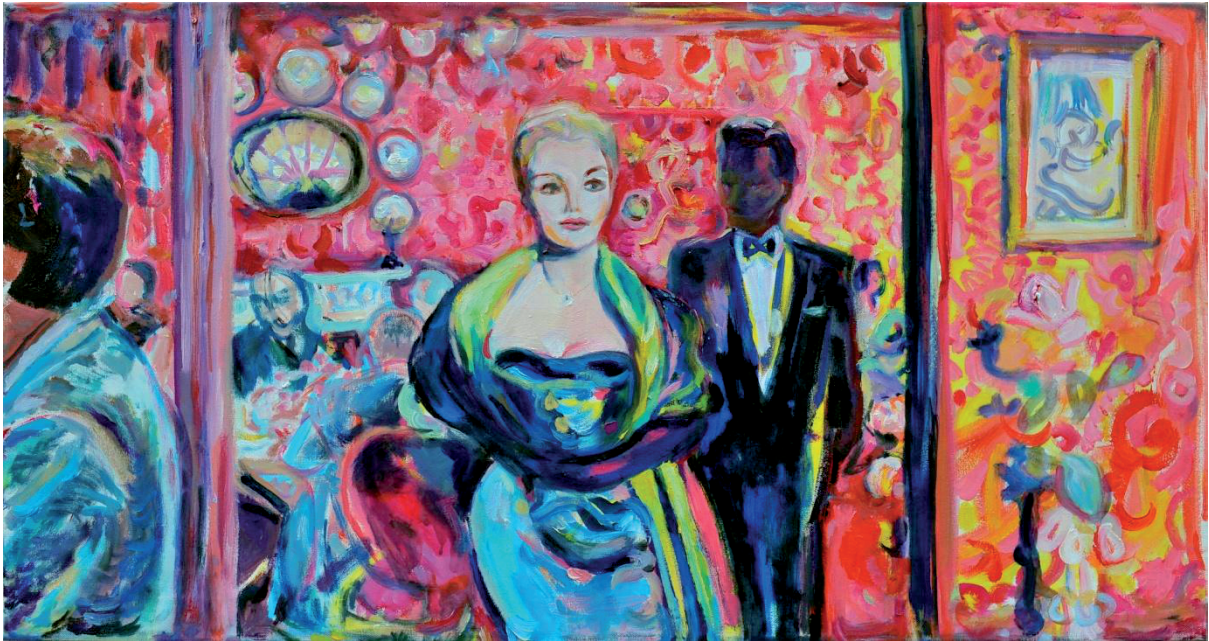
³¹ Мијушковић, С. (1995). *Употреба сликарства у филмовима Алфреда Хичкока*



И. Прлинчевић: *У колима*,
слика, уље на платну, 65 x 90 цм, 2018. године

Филмском техником рир пројекција (снимак у задњем плану) у филму *Држ`те лопова*, ствара илузију покрета двоје главних ликова који се кабриолетом крећу по бајковитом пејзажу Азурне обале. Она из анфаса, задовољног израза лица, док је он, из профила, посматра са сувозачевог места.

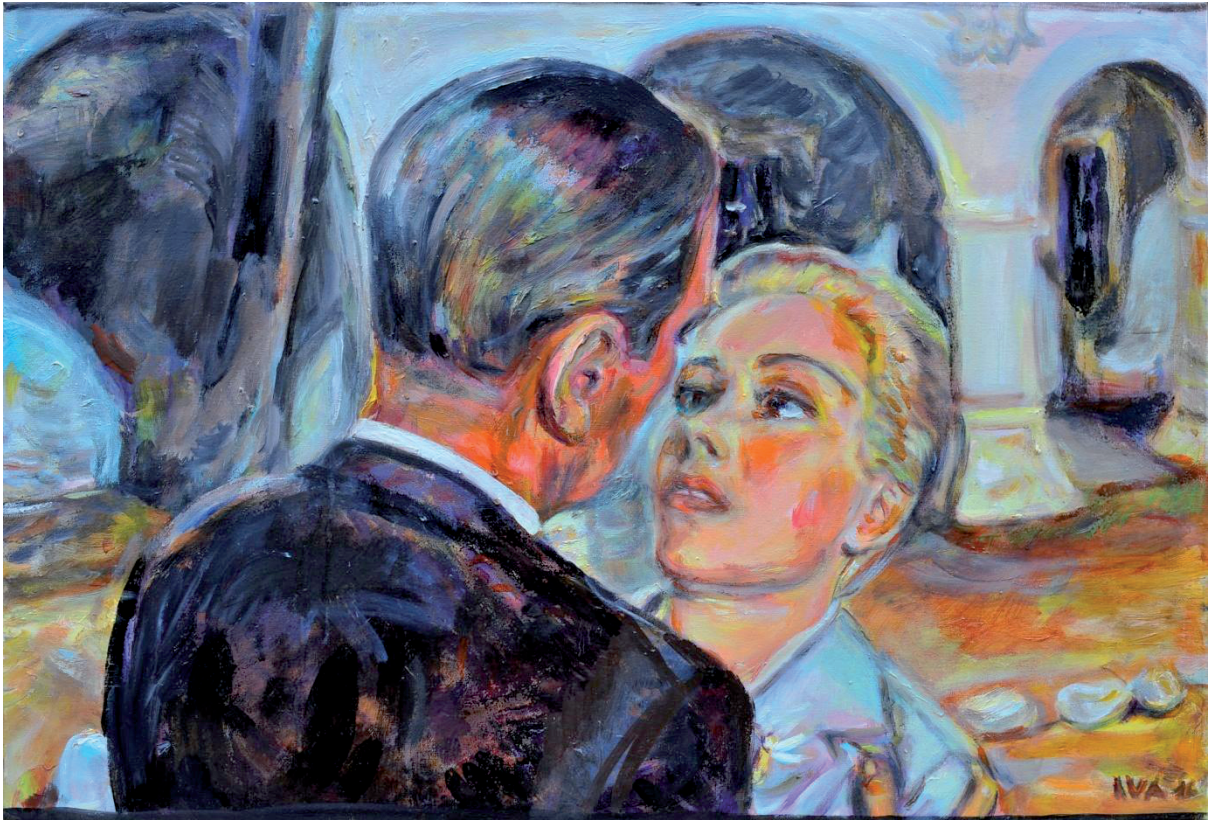
Зато забележен израз среће на њеном лицу доминира сликом, а пастелне боје додатно доприносе атмосфери безбрижног.



И. Прлинчевић: *Она у црвеном ресторану*,
слика, уље на платну, 55 x 110 цм, 2017. године

Слика уље на платну *Она у црвеном ресторану*, инспирисана филмом *Вртоглавица*, представља кадар богат (дубинским) плановима које сам изабрала, поред слика са сценама у ресторану, због раскошне ликовности: доминантне су црвене флоралне тапете и зидови окићени цветним аранжманима и уметничким сликама. Издиже се њена овална појава, као бујни плод, која резонује са округлим тањирима у задњем плану. Његова фигура је у сенци и статична, чиме се њена појава још више истиче. Ружа розе боје, постављена паралелно са дамом, као да је њен аватар. Присутне су и људске фигуре у покрету, у различитим плановима и правцима.

Формат је развучен (слично филмском платну), да би што шире обухватио атмосферу. Чују се жамор, звецкање прибора за јело и гласови. У хармонији је са музиком која носи њено расположење и траг њене ауре. Њена осећања су доминантна и налазе одраз у ширем плану. Ход је истовремено и елегантан и сигуран.

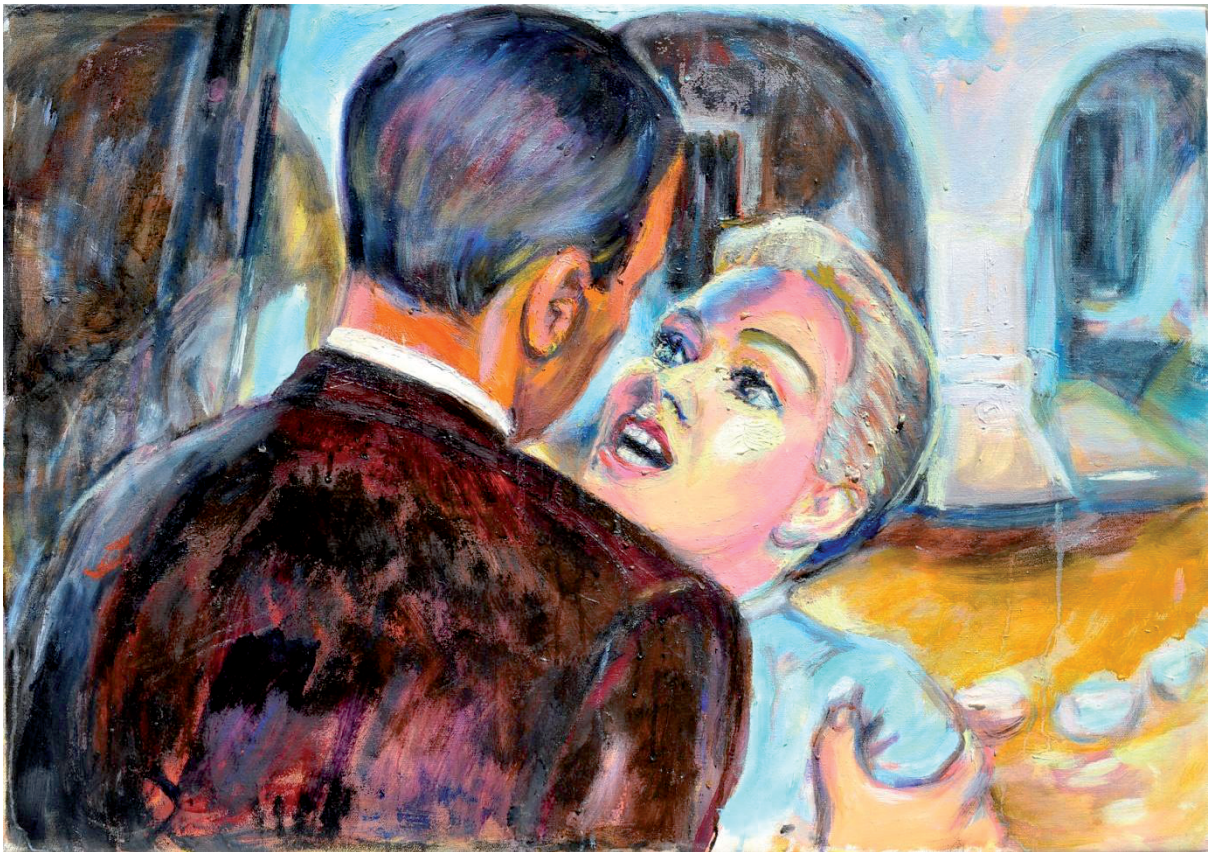


И. Прлинчевић: *Испред Шпанског манастира I*,
слика, уље на платну, 65 x 90 cm, 2017. године

Поред слика са сценама у ресторану на мене је најјачи утисак оставио кадар испред Шпанског манастира. То је био кључни моменат – тада сам схватила да ту настаје и моја слика. Лукови изнад њихових глава и њихове контуре су линија и потез четке које се не заустављају. То су сенке испод лукова; његова, па њена глава, које се, репетицијом, међусобно надовезују. Постоје две такве слике. Два иста кадра – мотива. Али су у трагању потпуно различите. (филм *Вртоглавица*)

На слици *Испред Шпанског манастира I* представљена је хармонична слика у којој се фигуре утапају у позадину, а јунакиња се препушта партнеру. Топле боје (из гаме жуте, браон и окер) подсећају на старе фотографије.

На слици *Испред Шпанског манастира II* изазов је био: како обухватити драматичну атмосферу екстеријера, због каменог зида и лукова око њихових глава? Њена осећања су читљива у анфасу (врисак), док је његова фигура приказана с леђа. Експресивно је насликана, једноставна, огољена, стриповски приказана. Исти мотив се појављује и на два цртежа (туш и четка).



Ивана Прлинчевић: *Испред Шпанског манастира II*,
слика, уље на платну, 55 x 80 цм, 2017. године



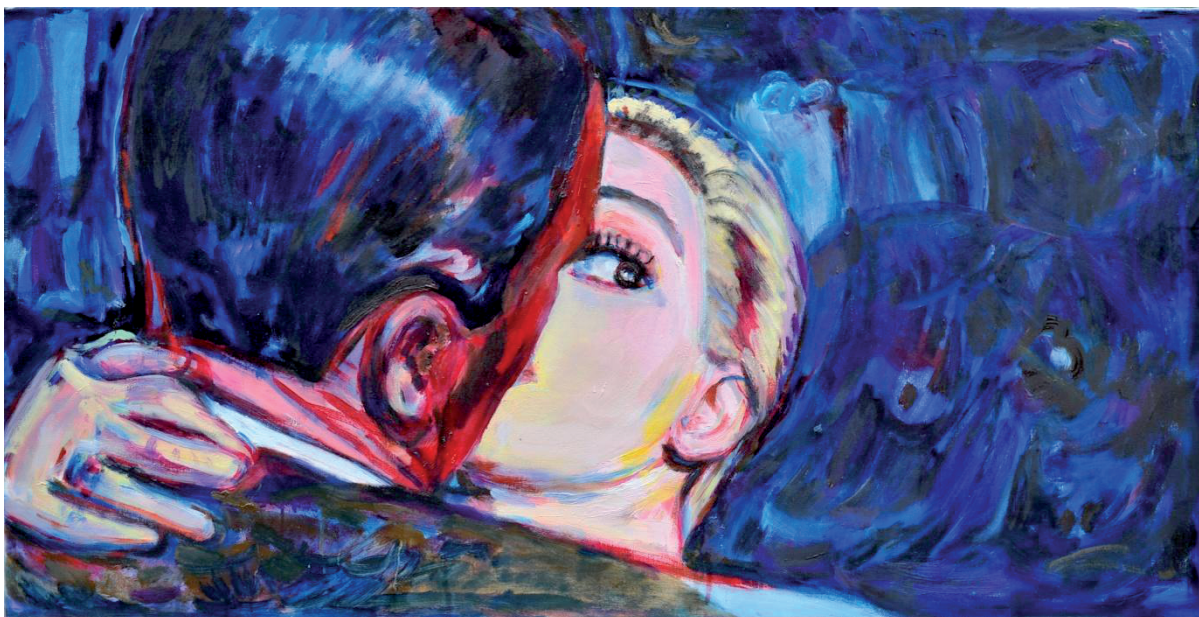
Ивана Прлинчевић: *Пољубац*,
цртеж, суви пастел и туш, 35 x 50 цм, 2016. године

Цртеж *Пољубац*, рађен техником туш, четка и суви пастел, први је настао и био је инспирација за цео циклус. Директно је утицао на настанак једног великог и два мала пољупца, уља на платну.

Овог пута, поред ликовне појавила се и тематска инспирација за настанак пољубаца који се као мотив понавља у неколико цртежа и слика. Цртеж представља суштину пољупца, спој два лица, образујући једно.



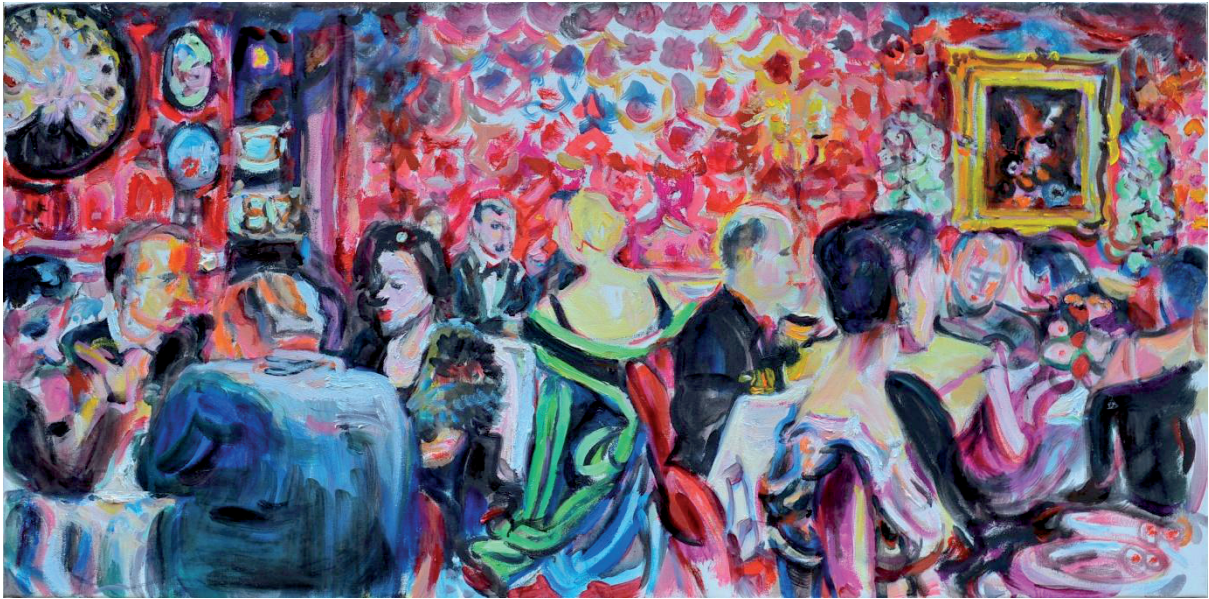
Ивана Прлинчевић: *Мали пољубац I*,
слика, уље на платну, 30 x 40 цм, 2017. године



Ивана Прлинчевић: *Велики пољубац*,
слика, уље на платну, 55 x 110 цм, 2017. године

Уље на платну *Мали пољубац I* представља спој два лица у страстеном, ватреном пољупцу који исијава пурпурном и љубичастом. Рађена експресивно, брзим широким потезима четке, слика узбуђење и страст. Појављује се и отворено око, које, упадљиво, сугерише неизречену запитаност.

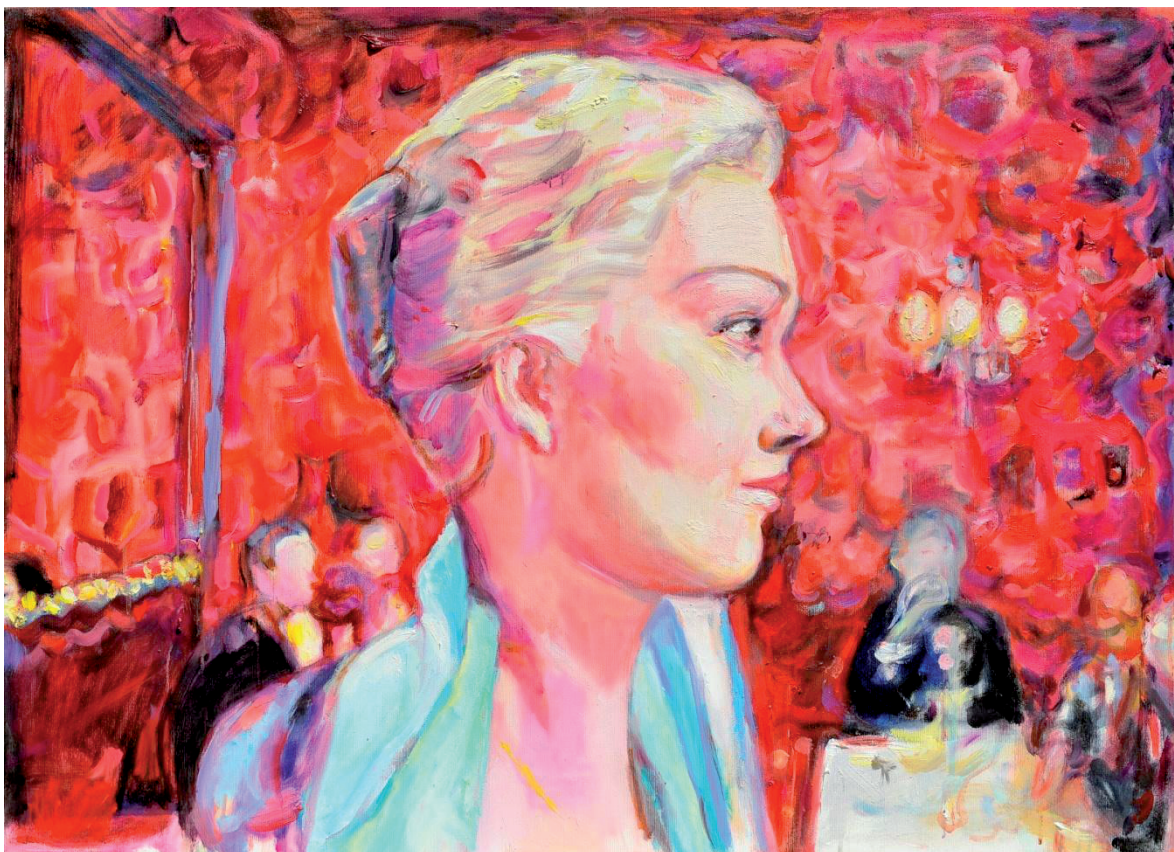
Велики пољубац, уље на платну, урадила сам због потребе за већом тензијом и атмосфером. Као и сам облик платна – 55 x 110 цм – подсећа на формат синемаскопа тј. филмског платна. Нетипична је мрачна атмосфера за мој стил изражавања. Осим што предвиђа опасност, опонаша и Хичкоков познати саспенс, којим се служи у свим својим филмовима.



Ивана Прлинчевић: *Црвена вртоглавица*,
слика, уље на платну, 55 x 110 цм, 2017. године

Уље на платну *Црвена вртоглавица* поновљена је многољудна сцена у ресторану, само овога пута у ужем плану, где је Мадлен опет централна фигура, приказана с леђа. Њеном задњем деколтеу жуте гаме и појачаног светла доприноси и парче неосликаног платна по средини леђа. Цела сцена је експресивно живо сликана, јаким колоритом. Доминира и драперија њене хаљине, која у виду трака пада са њених леђа и спушта се до доње ивице слике. Попут пауновог перја, у новим, живописним бојама Мадлен доминира над осталим присутнима на слици, као и над ентеријером целог ресторана. Осећа се жамор гостију и то доприноси динамичности и узбудљивости сцене.

Уље на платну *Red Inside* је слика на којој је приказан крупни план женског профила. Црвено обојена, осликана позадина ентеријера (више пута поменутог ресторана) уводи нас у њен унутрашњи свет и оно што осећа и оно што емитује. Са леве и десне стране виде се обриси неважних, али присутних људи у ресторану. Лампиони допуњују њену ауру која светли.

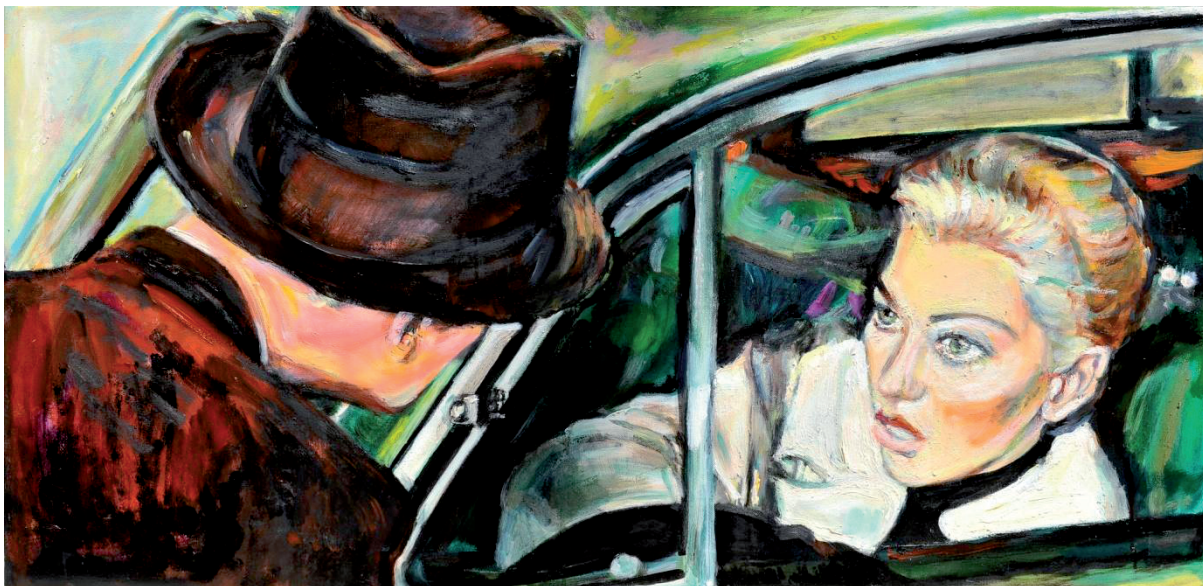


Ивана Прлинчевић: *Red inside*

слика, уље на платну, 55 x 80 цм, 2017. године

Уље на платну *Где ћеш ти, мала?* представља крупни план. То је слика најјачег контраста, издуженог (синемаскоп) формата, где се истичу мушка глава са шеширом и леђа, сечена до испод рамена. Он је нагнут над женским полупрофилом који га зачарано и нестварно гледа из зеленог олдтајмера. За мене је то важан део филма – сцена када она њему каже: „Само један лута, двоје увек некуда иду”. У односу на друге слике које сам урадила, овде је јачи контраст колорита одела мушке фигуре у предњем плану и њеног лица. Ова сцена карактеристична је и због начина кадрирања: глава са шеширом, рам прозора стилизованог и колористички атрактивног аутомобила, њена глава (полупрофил глумице Ким Новак) са

полуотвореним устима, поглед право у њега са тако мале удаљености, јер је он типично нагнут над прозором возача.



Ивана Прлинчевић: *Где ћеш ти, мала?*,
слика, уље на платну, 55 x 110 цм, 2017. године



Ивана Прлинчевић: *Звоник и облаци*,
слика, уље на платну, 55 x 80 цм, 2017. године

Уље на платну *Звоник и облаци* инспирисано је Хичкоковим кадром из филма *Вртоглавица*, према мом утиску „ликовног саспенса”. Облаци, у бојама од тиркизне до љубичасте, формирају одређене фигуре, путујући изнад претећег звоника и наговештавајући драматичан развој догађаја. Из доњег ракурса њихова моћ делује још већа.

ПОГЛАВЉЕ VIII

ЗАКЉУЧАК

ЈЕДНА УМЕТНОСТ ИНСПИРИШЕ ДРУГУ

Као израз креативне вештине и имагинације, првенствено емоционалног одзива, уметност кроз све гране почива на истим претпоставкама и коначним делима. Једна од честих тачака сусрета јесте и подстицај, односно инспирација једне уметности (гране) другом. Углавном су све испреплетане: књижевни облик који инспирише музику (Влтава Беджиха Сметане, Моцартова опера Дон Ђовани), конкретна сликарска дела која утичу на настанак филмских кадрова, већ описаних у поглављу *Ликовна уметност и филм*; небројене екранизације великих романа Толстоја, Ремарка, Маркеса, Пастернака, Кларка...

У новије време није редак случај да се још у фази писања сценарија филм инспирише музичким нумерама сличних тема, нпр. Квентин Тарантино и Џим Џармуш. Као што се и према мјузиклима раде филмови (*Коса, Брилијантин, Неки то воле вруће...*), тако и у супротном смеру филм инспирише позоришне поставке - *Доручак код Тифанија, Чикаго, Меш* итд. Стога не чуди да је извориште стваралаштва, поред живота и богате ауторске имагинације, и сама уметност, ове или оне врсте.

Моје истраживање сликарства у филмовима педесетих година отпочело је због специфичних боја костима или ентеријера тог времена, мени блиских, јер подсећају на околину и слике које ме везују за детињство.

То су елегантни строги кројеви костима, шминке и свега наглашеног, специфичног тоналитета, а који, опет, као да заједно носе вео патине кроз коју су снимљени – или их ми тако доживљавамо.

Хичкок се изражавао и размишљао на сликарски начин, као да су цела сценографија, људи и костими били део позоришне мини сцене, по којој се он игра пластелином или луткама, и при томе феноменално забавља.

Био је маштовит, играо се и играо, а то је основа сваке уметности. Он игра, а ја одговарам на његову игру, настављајући тај плес.

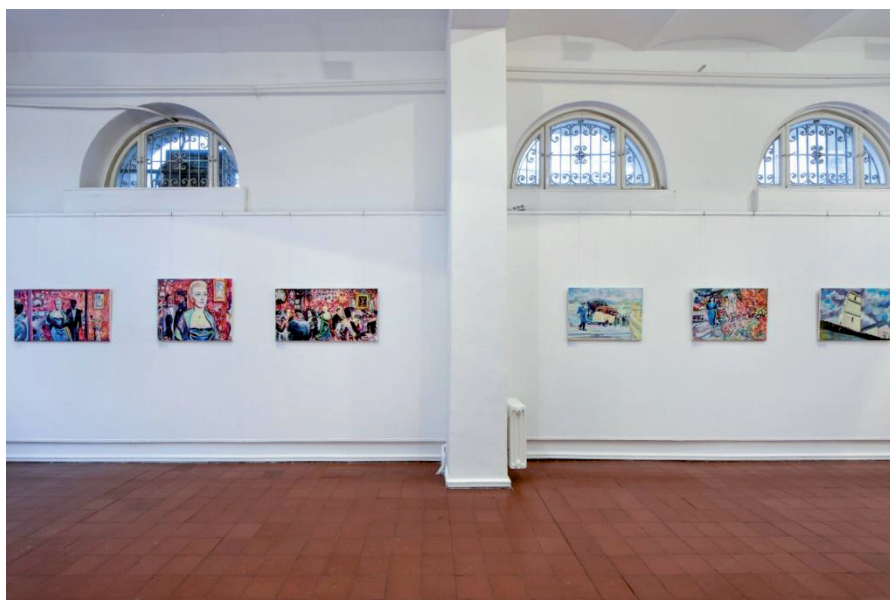
ПОГЛАВЉЕ IX

ПРЕЗЕНТАЦИЈА ДОКТОРСКОГ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

Галерија ФЛУ и Галерија Излози



Галерија Факултета ликовних уметности



Ивана Прлинчевић, изложба слика и цртежа



Галерија *Излози*,
Ивана Прлинчевић, слика *Испред Шпанског манастира II*, 55x80

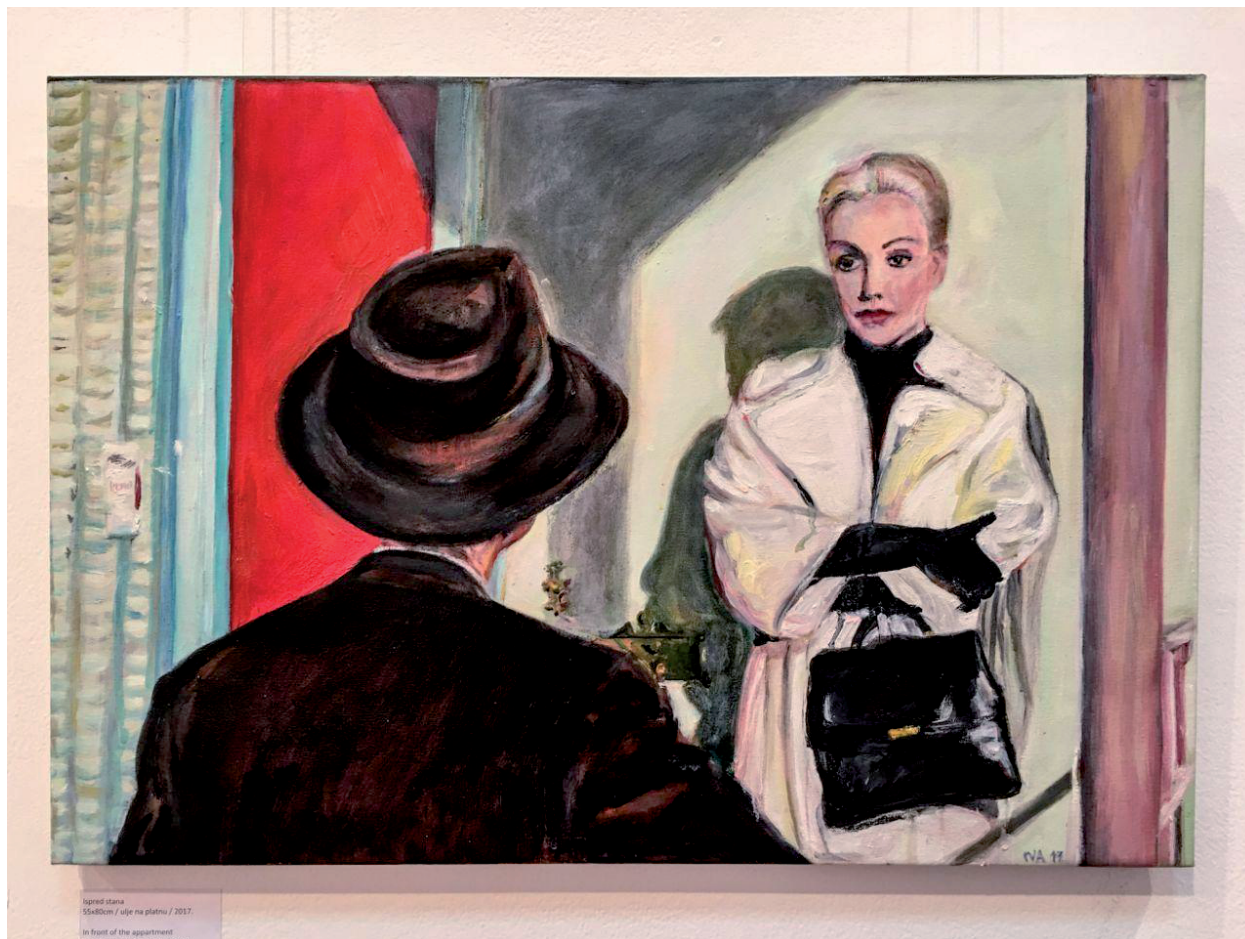
Изложба докторског уметничког пројекта „Сликарски кадрови у филмовима Алфреда Хичкога *Држ’те лопова* и *Вртоглавица*” била је отворена 20. фебруара 2018. у Галерији Факултета ликовних уметности и Галерији *Излози* и трајала је до 2. марта 2018. године.

Поставка изложбе осмишљена је према трима критеријумима:

- 1) тематски - слике из два филма, постављене у неколико наизменичних група
- 2) техника израде (уље на платну и цртежи) – укупно 19 уља на платну уједначеног формата и пет цртежа
- 3) колористички принцип на местима додиривања

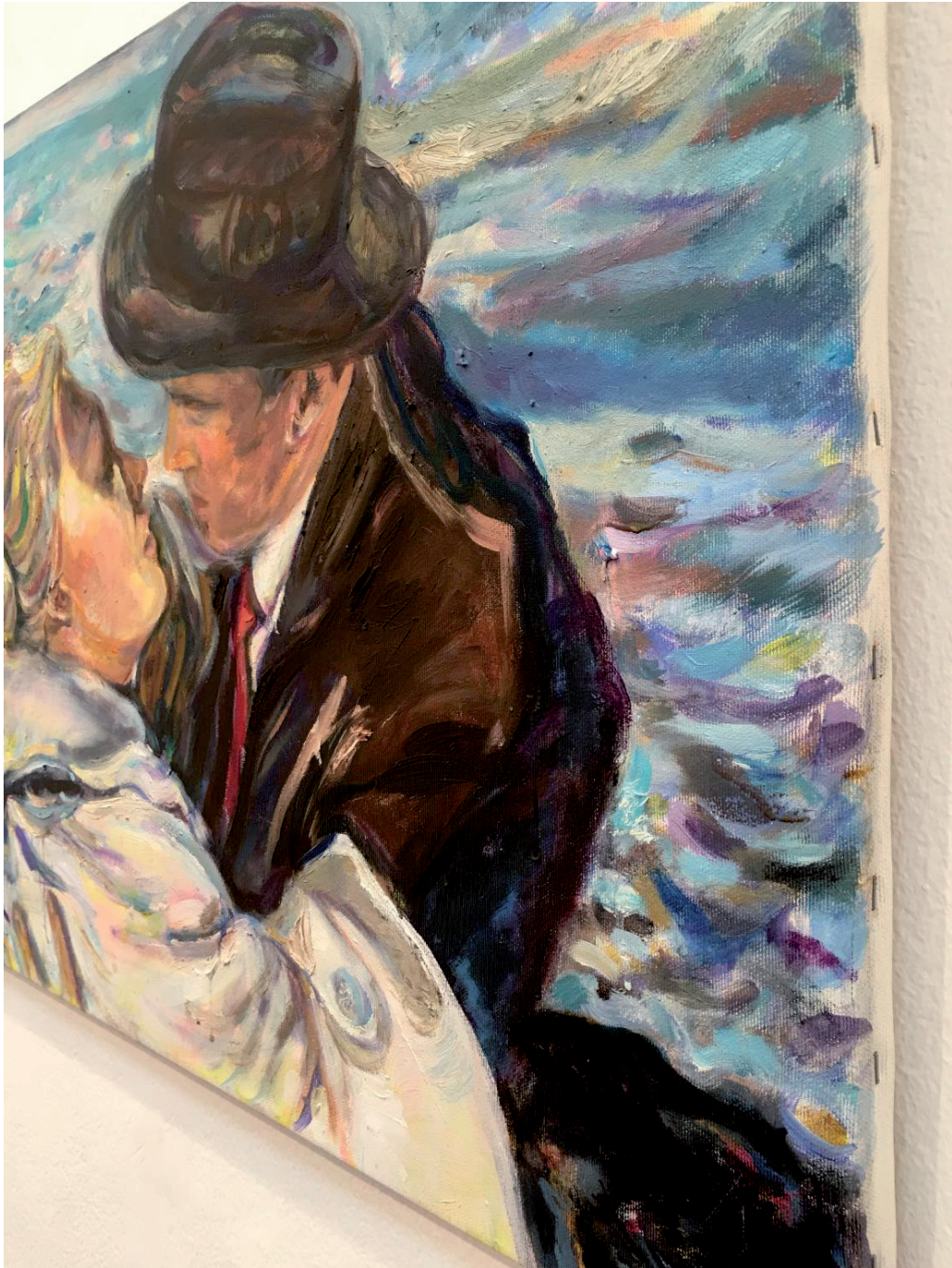
На левом зиду галерије биле су три слике које чине сцену Црвеног салона из филма *Вртоглавица*. Затим, у наставку, три рада из филма *Држ`те лопова*. Непосредно пре централне слике нашла су се два цртежа. На централном зиду је слика *Red inside* из *Вртоглавице*, као пројекција мог стања током стварања комплетног пројекта (унутрашњи аутопортрет). Даље, надесно, била су постављена три цртежа и шест слика, до краја галерије.

У галерији *Излози* било је изложено шест слика, свака у по једном излогу. Због облика и дубине излога, сваки рад је додатно асоцирао на филмски фрејм, као што је и рефлекс ноћног осветљења чинио филмичну атмосферу.



Галерија Факултета ликовних уметности

слика *Испред стана*, 55x80



Галерија Факултета ликовних уметности
Ивана Прлинчевић, слика *Талас*, 55x80



Галерија Факултета ликовних уметности,
Ивана Прлинчевић, изложба слика и цртежа



Галерија *Излози* , Факултет ликовних уметности,
Ивана Прлинчевић, *Црвени салон*, 55x110



Галерија Факултета ликовних уметности,
Ивана Прлинчевић, изложба слика и цртежа

Док глумци глуме, камера бележи, музика свира, Хичкок режира – ја сликам. Сцене сам бирала тамо где сам осетила важност „знакова“ који ликовно доминирају сценом и где сам проналазила себе, или где сам откривала, себи и другима, важност неких сцена – како их ја видим и објашњавам.

Одлучила сам да је интересантно да слике имају исти однос хоризонталне и вертикалне странице као Хичкоково синемаскоп филмско платно, али се нисам стриктно придржавала те идеје, јер сам током рада схватила да мој фокус одговара понекад ужем, а некад ширем формату.

ПОГЛАВЉЕ X

БИОГРАФИЈА



Рођена 24. 9. 1974. године у Београду. Средњу Дизајнерску школу завршила у Београду 1993. године. Дипломирала 1998. на Факултету ликовних уметности у Београду, у класи проф. Јована Сивачког. Члан УЛУС-а од 1999. године. Магистрирала на ФЛУ у Београду, у класи проф. Анђелке Бојовић, 2007. године. Тренутно на докторским студијама.

Образовање:

1989-1993. Средња дизајнерска школа, Београд

1993-1998. Факултет ликовних уметности у Београду, сликарски одсек

2003-2007. Магистарске студије на ФЛУ у Београду

Тренутно на докторским студијама на ФЛУ у Београду

Студијски боравци:

2001. Двомесечни боравак у *Cite Internationale Des Arts*, Париз, Француска

2002. Једномесечни боравак у атељеу Петра Омчикуса у Паризу,
Француска

Самосталне изложбе:

2018. Докторски уметнички пројекат „Сликарски кадар у филмовима Алфреда Хичкока *Држ’те лопова и Вртоглавица*”, Галерија ФЛУ, Београд

2017. „Море, баба, завичај“, Градска књижница Водице, Далмација,
Хрватска

2017. „Мода и филм“, Модерна галерија Лазаревац, Лазаревац

2015. Галерија „Грлица“, Београд

2014. „Бродице и дамице”, Галерија“ Марко К. Греговић“, Будва, Црна Гора

2013. „Медитеран”, Галерија Су Раидер, Трг Бела Виста, Херцег Нови, Црна Гора

2011. „Свежина”, Галерија Коларчеве задужбине, Београд

2009. „Крошње и плодови”, Атеље Отклон, Београд

2007. „Море, Париз, Медун.”, магистарска изложба, Галерија ФЛУ, Београд

2003. „Париз – Београд”, Галерија Песак, Београд

2002. Изложба пејзажа, Јеврејска општина, Београд

2002. „Вода – ваздух”, Клуб Скалар, Београд

2001. „Београд – Париз”, Југословенски културни центар, Париз, Француска

2001. „Новембарско пролеће”, Галерија Палета – КЦБ, Београд

2000. „Портрети” , Галерија Дома омладине, Београд

Групне изложбе

2018.IV Међународно бијенала Акта, Галерија „Марко Крстов Греговић“, Петровац, Црна Гора

2018.Пролећна изложба, Невесиње, Република Српска

2018. III Бијенале цртежа , Меморијална галерија Душан Старчевић,Смедеревска Паланка

2018. Пролећна изложба, Требиње, Република Српска

2018.Пролећна изложба, Павиљон Цвијета Зузарић, Београд

2017. Пролећни салон, Павиљон Цвијета Зузарић, Београд

2017. Крајишки салон, Музеј Железнице, Београд

2017. „Black Vox“, Миксер Фестивал, Пољупци, у фабрици Жито млина на Дорћолу, Београд

2016. 13. Међународни бијенале уметности минијатуре, Горњи Милановац

2016. Група аутора генерације 1993-1998, Народни музеј, Мали ликовни салон, Крагујевац

2016. „Black box“, Миксер фестивал, Инсталација у отвореном простору, на улицама Савамале, Београд

2015. „Уметници, сапутници“, Кућа краља Петра, Београд

2015. „Black box“, Миксер фестивал, Инсталација у отвореном простору, на улицама Савамале, Београд

2014. „Уметници и њихови професори“, Кућа краља Петра, Београд

2014. Међународно тријенале графике, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд

2014. „Уметност за уметност“, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд

2013. „Минијатуре у оквиру вечери културе“, Херцег Нови, Галерија Су Рајдер, Трг Бела Виста, Херцег Нови, Црна Гора

2011. XIV INTERBIFER Међународна галерија портрета, Тузла, Босна и Херцеговина (донација портрета у галерији „Међународна галерија портрета“, Тузла, Босна и Херцеговина)

2011. Јесења изложба, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд

2011. Земунски салон, Галерија Стара Капетанија, Земун

2011. Годишња изложба, Галерија Коларац, Београд

2011. Пролећна изложба, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд

2010. Јесења иложба, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд

2010. Пролећна изложба, Галерија Стара капетанија, Београд

2009. „10 година генерација 1993-98“, Галерија ФЛУ, Београд

2005. Total Art Sale, Галерија СУЛУЈ, Београд

2005. Аукција у организацији Мадл АРТ, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд

2005. Ревизијална изложба чланова УЛУС-а, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд

2004. Intermediate Sculpture, Reed College gallery, Портланд, Орегон, САД

2004. „Читачи у Чачку“, Ликовни салон Дома културе у Чачку
2003. VI Београдско бијенале цртежа и мале пластике, Павиљон Цвијета
Зузорић, Београд
2001-2003. XXV,XXVI,XXVII салон слика и скулптура.Chateau du Logis a
Bresev, Француска
2001. Мајска изложба Сартид, галерија музеја у Смедереву
2001. Cite Internacional des Arts, Paris
2000. Београдски салон, галерија Дома војске Југославије, Београд
2000. Јесењи салон, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд
2000. V југословенско бијенале младих, Вршац
2000. Мајски салон, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд
1999. Изложба „30 година ликовне колоније Магнохром“, Ликовна
галерија, Краљево, (поновљена 2000. у галерији НУБС,Београд)
1999. Изложба нових чланова УЛУС-а, Павиљон Цвијета Зузорић, Београд
1999. III групна изложба“Портрети кроз време“, НУБС
1995-1998. XXIV;XXV;XXVI;XXVII изложба студената ФЛУ, ДОБ,
Београд
1993. Скадарлија као инспирација, кућа Ђуре Јакшића, Београд

Награде:

1993. II награда на изложби“Скадарлија као инспирација“
2015. Откупљен рад на уметничком конкурсy“Рефлексија“- опремање
хотела Мериот, Београд, делима савремене уметности
Учествовања на добротворним аукцијама.
Дело у колекцији Модерне галерије Лазаревац

ПОГЛАВЉЕ XI

СПИСАК ЛИТЕРАТУРЕ

Арнхајм, Р. (1962). *Филм као уметност*. Београд: Народна књига.

Базен, А. (1967). *Шта је филм? III - Филм и социологија. (André Bazin: Qu'est-ce que le cinéma?)*. Превела: Иванка Павловић. Београд: Институт за филм.

Базен, А (1967): *Шта је филм? IV - Естетика реалности: неореализам. (André Bazin: Qu'est-ce que le cinéma?)*. Превела: Иванка Павловић. Београд: Институт за филм.

Бабац, М. (1994). *Визуелна природа филма, Славко Воркапић*; Београд: Клио.

Bonitzer, P. (1998). *Сликарство и филм. Превела : Ана А. Јовановић*. Београд: Институт за филм.

Зеленовић, К. (2012). *Неоноир*. Београд: Филмски центар Србије.

Ulrich, G. Eno, P. (1977). *Историја филмске уметности I-III*. Београд: Институт за филм.

Lohse-Claus, E. (1964). *Плес у умјетности. Превела : Веселка Бакишић*. Загреб: Издавачко књижевско предузеће Младост.

Мијушковић, С. (2005) *Употреба сликарства у филмовима Алфреда Хичкока*. Београд – Цетиње: Културни центар, Народни музеј.

Стојановић, Д. (1989). *Монтажни простор у филму*. Универзитет уметности у Београду

Трифо, Ф. (1987). *Хичкок (Francois Truffaut: Hitchcock/ Truffaut)*. Превела: Нада Бојић. Београд: Институт за филм.

Филмска енциклопедија, Југословенски лексикографски завод „Мирослав Крлежа”. (1986). Загреб.

Кадрови из филмова *Вртоглавица*, и *Држ`те лопова*

Часопис *Sight and Sound* (јул 2012.)

Исечак из новина из архива библиотеке кинотеке, Загребачке новине *Народни лист* (1957).

EINSTEIN/ Издавач Југословенска кинотека Београд/ За издавача: Владимир Погачић/Штампано у штампарском предузећу „Култура”, Београд/ јуна 1957.

Aulier, D. (2001). *Hitchcock's notebooks*, First Harper Entertainment edition.

Drawing into Film Directors`Drawings (1993). New York city: The pace Gallery

Bergan R. (2011) *The Film Book, A Complete Guide to the World of Cinema*

Thomson D. (2004) *Hollywood*, DK Publishing (Dorling Kindersley)

Електронски извори:

- www.wonderfulworldofCinema.com

- CITY MAGAZINE, *Куросава је волео и сликарство и филм. Цртежи који су претходили филмовима*, април 2018.

- А.А.А Интернет часопис посвећен уметности 2018. *Значај сликарства за Хичкоков филм "Вртоглавица"*, 3. маја 2018.

http://www.odonwagnergallery.com/event_gallery/owc_news_details.php?nID=66,

Сеп. 2018

<http://www.mysterynet.com/hitchcock/bio/>, Јун. 2018

<https://thewonderfulworldofcinema.wordpress.com/>, Јун. 2018.

https://en.wikipedia.org/wiki/Alfred_Hitchcock, Јул, 2018.

ПОГЛАВЉЕ XII

СПИСАК РЕПРОДУКЦИЈА РАДОВА

1. Ива Прлинчевић Слика *Метро*, гваш на папиру, 70x100, 2010
2. Ива Прлинчевић Цртеж, *Бродић на Сени*, 15x20, 2001.
3. Ива Прлинчевић Цртеж, *Пас и дете*, 15x20, 2001.
4. Ива Прлинчевић, Акварел, *Париз у парку*, 15x20, 2001.
5. Ива Прлинчевић, *У колима*, слика, уље на платну, 65 x 90 цм, 2018.
7. Ива Прлинчевић, *Испред Шпанског манастира I*, уље на платну, 65x 90, 2017
8. Ива Прлинчевић: *Испред Шпанског манастира II*, уље на платну, 55 x 80, 2017.
9. Ива Прлинчевић, *Пољубац*, суви пастел и туш, 35 x 50, 2016.
10. Ива Прлинчевић, *Мали пољубац I*, уље на платну, 30 x 40 цм, 2017.
11. Ива Прлинчевић, *Велики пољубац*, уље на платну, 55x110, 2017.
12. Ива Прлинчевић, *Велики пољубац*, уље на платну, 55 x 110, 2017.
13. Ива Прлинчевић, *Црвена вртоглавица*, уље на платну, 55 x 110, 2017.
14. Ива Прлинчевић, *Red inside* уље на платну, 55 x 80, 2017.
15. Ива Прлинчевић: *Где ћеш ти, мала?*, уље на платну, 55 x 110 цм, 2017.
16. Ива Прлинчевић: *Звоник и облаци*, уље на платну, 55 x 80, 2017.
17. Галерија Факултета ликовних уметности (Фото: Милан Краљ)
18. Ивана Прлинчевић, изложба слика и цртежа (Фото: Милан Краљ)
19. Галерија *Излози*, Ивана Прлинчевић, слика *Испред Шпанског манастира II*, 55x80
20. Галерија Факултета ликовних уметности слика *Испред стана*, 55x80 (Фото: Милан Краљ)

21. Галерија Факултета ликовних уметности Ивана Прлинчевић, слика *Талас*, 55x80 (Фото: Милан Краљ)
22. Галерија Факултета ликовних уметности, Ивана Прлинчевић, изложба слика и цртежа (Фото: Милан Краљ)
23. Галерија *Излози*, Факултет ликовних уметности, Ивана Прлинчевић, *Црвени салон*, 55x110 (Фото: Милан Краљ)
24. Галерија Факултета ликовних уметности, Ивана Прлинчевић, изложба слика и цртежа (Фото: Милан Краљ)
25. Винсент Ван Гог, Уље на платну, *Људи који једу кромпир*,
26. Жан-Франсоа Миле, Уље на платну, *Жетеоци*, 1857.
27. Едгар Дега, *Балерине*, Суви пастел, 1834-1917.
28. Камиле Коро, Уље на платну, *Плес нимфи*, 97 x 132, 1850.
29. Жан Батист Карпо, *Плес грација*, печена глина, 77 цм, 1874.
30. Сандро Ботичели, *Пролеће* (детал са три грације), темпера на дрвету, 203 x 314 цм, 1445-1510.
31. Ђанлоренцо Бернини, Скулптура у мермеру, *Игра*, 1598-1655.
32. Пјер Бункомпан, Слика, *Плава Венера на плавој позадини*, 1938.
33. Примери праисторијских цртежа из пећине Алтамире и Ласко
34. Пол Сезан, уље на платну, *Кућа обешеног*, 1872-1873.

СПИСАК ФОТОГРАФИЈА И КАДРОВА
ИЗ ФИЛМОВА АЛФРЕДА ХИЧКОКА

1. Сцена из филма *Сумња*, 1938.
2. Сцена из филма *Прозор у двориште*, 1954.
3. Репродукција: цртежи Алфреда Хичкока из сториборда за филм *Север – северозапад*, графитна оловка
4. Репродукција: цртежи Алфреда Хичкока из сториборда за филм *Психо*, туш
5. Кадар из филма *Модерна времена*, 1936 - Чарлс Чаплин
6. Фотографија Алфреда Хичкока из педесетих година XX века, *Википедија*
7. Фотографија Алфреда Хичкока из књиге „Хичкокове бележнице“
8. Фотографија *Алфред Хичкок на бициклу* из књиге *Хичкокове бележнице*
Дан Олиер
9. Камео кадар из филма *Птице*, 1953.
10. Камео кадар из филма *Непознати из норд експреса*, 1951.
11. Камео кадар из филма *Чамац за спасавање*, 1944.
12. Камео кадар из филма *Госпођа која нестаје*, 1938.
13. Колаж од фотографија из филма *Држ`те лопова* Алфреда Хичкока 1 -
Маја Живковић
14. Кадар у колима из филма *Држ`те лопова*
15. Колаж од кадрова из филма *Држ`те лопова*, Алфреда Хичкока 2 - Маја
Живковић
16. Кадар из сцене Ресторан у црвеном 1 - *Вртоглавица*

17. Кадар из сцене Ресторан у црвеном, крупни план 1 - *Вртоглавица*
18. Кадар из сцене Ресторан у црвеном, крупни план 2 - *Вртоглавица*
19. Кадар из сцене Ресторан у црвеном 2 - *Вртоглавица*
20. Кадар у колима 1 - *Вртоглавица*
21. Колаж од крупних планова из *Вртоглавице* - веб сајт, *The wonderful world of cinema*

Изјава о ауторству

Потписани-а _____
број индекса _____

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, _____

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације /
докторског уметничког пројекта**

Име и презиме аутора _____

Број индекса _____

Докторски студијски програм _____

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Ментор _____

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) _____

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, _____

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, _____

Потпис докторанда

Изјава о ауторству

Потписани-а MR. IVANA PRLINČEVIĆ
број индекса 4603 / 19

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

SLIKARSKI KADROVI I FILMOVI ALFREDA
HIDROVA I DRŽITE LOPOVA I "VRTOGSAJKA"

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 28.09.2018.

IVANA PRLINČEVIĆ

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације /
докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора MR. IVANA PRINCĀVIĆ
Број индекса 4603 / 19
Докторски студијски програм ДОКТОРСКИМ УМЕТНИЧКИМ III СЛИКАРСКИМ
Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта
"СЛИКАРСКИ РАДОВИ И ФИЛМОВИМА
ALFREDA НИЦОЛКА "ДРЕТЕ ЛОПОИ" I
"У ВРТОУ САИЦА"

Ментор PROF. MR. ANĐELKA BOJANIĆ
Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) MR. IVANA PRINCĀVIĆ
изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког
пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу
Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.
Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања
доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и
датум одбране рада.
Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у
електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

У Београду, 28.09.2018.

Потпис докторанда

IVANA PRINCĀVIĆ

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

SNIKARSKI KADROVI I FILMOVI
ALFREDA HIČKOVA "DRŽITE LOPOVA" I
"PRTOGLANICA"

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 28.09.2018.

Потпис докторанда

Зоран Релић