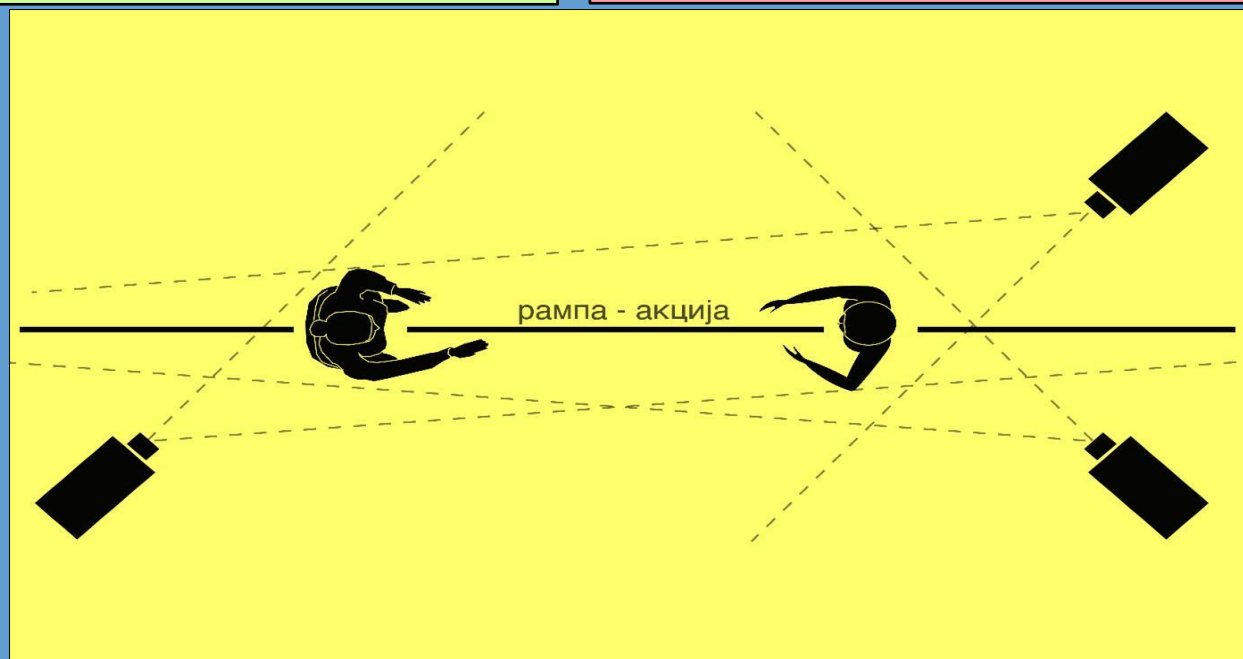
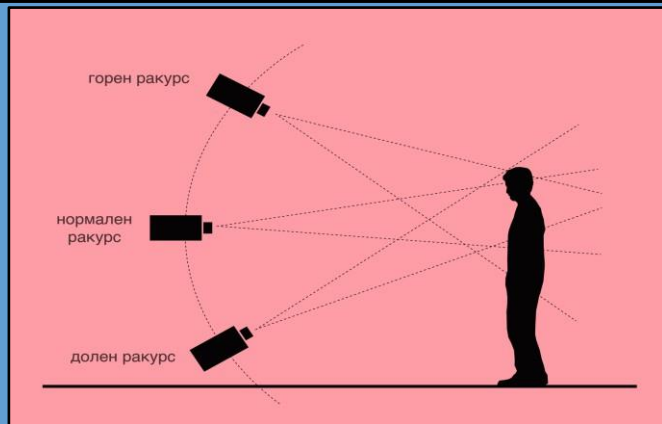
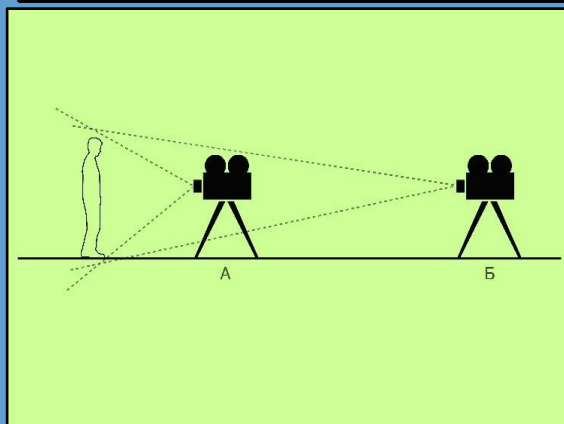
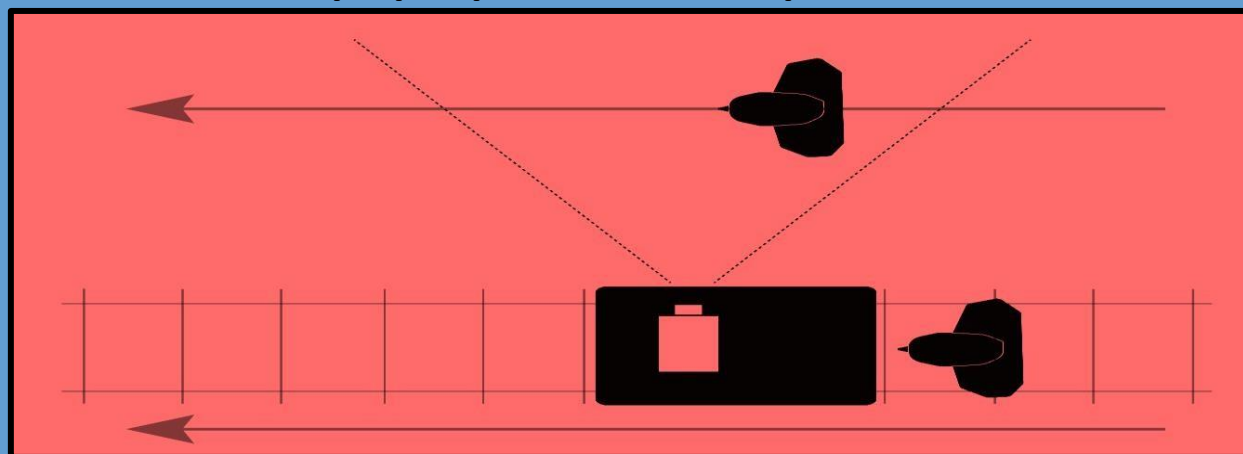


ФИЛМОТ КАКО УМЕТНОСТ

(трет дел)

проф.д-р Антонио Митрикески



УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ – СКОПЈЕ
Факултет за драмски уметности

Катедра по филмска и ТВ-режија



проф. д-р Антонио Митрикески

**ФИЛМОТ КАКО УМЕТНОСТ –
ОД СНИМАЊЕ ДО ПРЕМИЕРА
(ТРЕТ ДЕЛ)**

Водич за млади филмски режисери

2024
Скопје

УНИВЕРЗИТЕТ „СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЈ“ – СКОПЈЕ
Факултет за драмски уметности

Катедра по филмска и ТВ-режија

проф. д-р Антонио Митрикески

ФИЛМОТ КАКО УМЕТНОСТ –
ОД СНИМАЊЕ ДО ПРЕМИЕРА
(трет дел)

Водич за млади филмски режисери

2024
Скопје



Издавач:

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје
Бул. „Гоце Делчев“ бр. 9, 1000 Скопје
www.ukim@ukim.edu.mk

Уредник за издавачка дејност на УКИМ:

проф. д-р Билјана Ангелова, ректор

Уредник на публикацијата:

проф. д-р Антонио Митрикески. Факултет за драмски уметности – Скопје

Рецензенти:

1. проф. м-р Лазар Секуловски
2. проф. м-р Горан Трпчевски

Техничка обработка:

Антонио Митрикески

Илустрации:

м-р Ангела Лековска

Лектура на македонски јазик:

м-р Лилјана Јовановска

CIP - Каталогизација во публикација

Национална и универзитетска библиотека "Св. Климент Охридски"; Скопје

791.633(075.8)

791.622/.623.1(075.8)

МИТРИКЕСКИ, Антонио

Филмот како уметност - од снимање до премиера [Електронски извор].

Д. 3, Водич за млади филмски режисери / Антонио Митрикески. - Скопје :

Универзитет "Св. Кирил и Методиј"; Катедра по филмска и ТВ-режија, 2024

Начин на пристапување (URL):

https://www.ukim.edu.mk/e-izdanija/FDU/Filmot_kako_umetnost.pdf . - Текст во PDF формат, содржи

183 стр., илустр. - Наслов преземен од екранот. - Опис на изворот на ден 23.01.2024

ISBN 978-9989-43-496-9

а) Филмска режија -- Снимање и монтажа -- Високошколски учебници

COBISS.MK-ID 62815493



СОДРЖИНА

Предговор.....	6
Вовед.....	7

ГЛАВА ПРВА

ФИЛМСКИ ЈАЗИК – ФИЛМСКИ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА..... 9

1. ОСНОВНО СРЕДСТВО – КАМЕРА.....	11
1.1. ПРОМЕНА НА ПОЗИЦИЈАТА НА КАМЕРАТА.....	13
1.2. КАДАР/КАДРИРАЊЕ.....	14
1.2.1. Планови.....	18
1.2.1.1. Тотал.....	19
1.2.1.2. Општ план.....	20
1.2.1.3. Среден план.....	21
1.2.1.4. Американски план.....	22
1.2.1.5. Среднокрупен план.....	22
1.2.1.6. Крупен план.....	23
1.2.1.7. Детаљ.....	23
1.2.1.8. Избор на планови.....	24
1.2.2. План/контраплан.....	25
1.2.3. Острина.....	26
1.2.4. Ракурси/Агли на снимање.....	26
1.2.5. Перспектива.....	30
1.2.6. Композиција.....	32
1.2.6.1. Филмски формати.....	33
1.2.7. Времетраење (време).....	34
1.2.8. Движење во кадарот.....	37



1.2.9. Движење на камерата	37
1.3. РАМПА	44
1.3.1. Правило на 30°	46
1.4. ОБЈЕКТИВИ.....	47
1.5. СВЕТЛО	59
1.6. БОЈА.....	69

ГЛАВА ВТОРА

ФИЛМСКА ИНТЕРПУНКЦИЈА, СТИЛСКИ ФИГУРИ, НАРАЦИЈА.....	73
1. ФИЛМСКА ИНТЕРПУНКЦИЈА	73
1.1. ПРЕТОП.....	74
1.2. ЗАТЕМНУВАЊЕ/ОТЕМНУВАЊЕ	74
2. СТИЛСКИ ФИГУРИ.....	76
2.1. СИМБОЛ	77
2.2. МЕТАФОРА	79
2.3. АЛЕГОРИЈА.....	81
2.4. ЕЛИПСА	82
2.5. АНТИТЕЗА	83
3. НАРАЦИЈАТА ПРЕКУ ФИЛМСКИОТ КАДАР	85
3.1. ДИЈАЛОГ	87
3.2. РИТАМ/ТЕМПО	88
3.3. СЦЕНА/СЕКВЕНЦА.....	90

ГЛАВА ТРЕТА

МОНТАЖА И ЗВУЧЕН ДЕЛ	93
1. МОНТАЖА.....	94
2. МОНТАЖА НА ЗВУК	108



2.1. ТИШИНА	110
3. МУЗИКА.....	112
3.1. ФУНКЦИИ НА ФИЛМСКАТА МУЗИКА.....	114
3.2. ДИЕГЕТСКА/НЕДИЕГЕТСКА	120
Користена литература	128
ПРИЛОЗИ	134



Предговор

Учебникот „Филмот како уметност – од снимање до премиера“ е наменет за студентите на Факултетот за драмски уметности – одделот за филмска режија како учебно помагало за совладување на теоретските и стручно-уметничките предмети: Филмска и ТВ-режија. Станува збор за наставни предметни програми и содржини преку кои студентите навлегуваат во тајните на филмската режија со акцент врз стручно-уметничкиот сегмент на обработуваната материја со цел стекнатите знаења да бидат во функција на практична примена. Оттука, истиот може да биде корисен за повеќе стручни предмети во текот на студиите на идните режисери, но исто така и за еден поширок круг заинтересирани за проширување на сознанијата за филмската уметност и култура воопшто. Користената терминологија произлегува од општоприфатените стандарди кои означуваат определена функција во практичната материја.

Овој учебник е трет по ред во согласност со фазите на комплетниот материјал насловен „Филмот како уметност“. Го издвоивме како посебен учебник кој го опфаќа снимањето и монтажата со цел студентите да ги осознаат улогата и значењето на овие делови во процесот на реализација на едно филмско дело. Како основа за изработка на учебникот, покрај големото практично искуство на авторот, се водевме според стручна литература од европски релевантни имиња во филмската практика и теорија.

Композицијата на презентираната материја ги отсликува постапните фази во снимањето на филмот, (филмскиот јазик, филмските изразни средства, филмска интерпункција, стилски фигури и нарација), и монтажата на сликата и звукот. Материјалот е презентиран во три дела, како и соодветни поднаслови. Првиот снимателски дел на филмот е детално елабориран преку објаснување на примената на камерата (како најважниот алат при филмската режија), промена на позиција на камера, кадрирање, избор на планови, објективи, светло, боја. Втората глава ја опфаќа филмската интерпункција, стилските фигури и нарацијата преку филмскиот кадар. Третата глава насловена Монтажа е поделена во два дела – монтажа на слика и монтажа на звук, со посебен осврт кон тишината во филмот и филмската музика.

На крајот следува користена литература во која се наведени сите цитирани автори од домашната и од странската стручна и научна област, како и прилози со книга на снимање и мудар борд. Во учебникот има илустрации и фотографии со нивен приказ. Прилозите кои следуваат на крајот на учебникот, се на студентите од ФДУ/УКИМ изработени во текот на нивните студии. Овој пристап при презентирањето на материјата произлезе поради фактот дека студентите ќе можат да се запознаат со готови модели на сценарио, книга на снимање и стори борд.

Учебникот е исто така дизајниран да обезбеди корисна алатка за студенти на додипломски и постдипломски студии и по филмски студии. Тоа ќе биде исто така и на оние со општ интерес за филмот подеднакво, обезбедувајќи дополнителни информации надвор од опсегот на наставната програма за оние кои сакаат да научат повеќе.

Од авторот



Вовед

Филмската режија во полето на нејзиното творештво подразбира уметнички и технички знаења, познавање на филмската естетика, поетика, особено придржување кон етичките и морални принципи. Покрај апсолвираните почетни фази, водењето на оваа комплексна проблематика, соработката со голем број филмски работници како неопходна алка во процесот на изработка на филмот ја вбројува оваа професија меѓу најстресните. Работата на филмот за еден режисер-уметник подразбира највисок степен на ангажираност.

Суштината на работата на филмскиот режисер е да го визуализира и да го раскаже сценариото преку слики во движење или кадри во една монолитна целина, со филмски јазик. На тој начин, режисерот во една корелација и комплементарен однос ги поврзува пишаниот текстуален дел и виузелната претстава (избор на глумци, сценографија, костимографија, осветлување) во филмското дело. Оттука формата на филмот зависи од содржината како своевидна комбинација на стилот на режисерот и применетиот филмски јазик кој се користи за да се раскаже приказната со употреба на филмската техника (O'Sullivan, 2001: 93/94).

Паралелно со различните значења и пораки на филмската слика, преку разновидните пристапи на режисерите, постојат голем број видувања и објаснувања за филмот како јазик. Генерално, филмот е јазик на сликите во движење, со сопствен речник, синтакса, деклинација, конвенција и сопствена граматика (Martin, 2001), во кој КАДАРОТ Е ОСНОВЕН ЕЛЕМЕНТ НА ФИЛМСКИОТ ЈАЗИК. Филмскиот јазик оперира со визуелно-звучна слика, како говорниот јазик со зборот, како математичкиот јазик со договорени симболи. Тој е во суштина најблизок до самата стварност, бидејќи сликата не говори, туку покажува (Plaževski, 1971: 15). Затоа, филмскиот јазик истовремено се одвива преку два процеса со различни пристапи кои интегрираат: употреба на техниката (како камера, светло, тон) и креативната замисла на режисерот (стилски фигури како симболи, метафори, асоцијации, филмскиот жанр и сл.). Значи почетокот на снимателскиот дел е условен од совладување на техниката и техничките помагала од страна на режисерот, и реализирање на неговата замисла преку употребата на конкретен филмски јазик: како на пр., ракурси, планови, движење на камерата и др. Законите на филмскиот јазик се внатре во самите кадри, значи постои граматика на снимање на филмот или граматика на филмскиот јазик. Тие се база при реализација на филмското дело, исто толку пресудни како и во литературниот јазик. Филмската граматика, како на пр., кога затемнуваме, кога отемнуваме, кога вршиме претоп, кога правиме панорама, кран, кога го сечеме кадарот итн., мораме да ја познаваме за да можеме со една креативна наша визија да ја надминеме, смениме или нарушиме (Hjuston, 1990: 343/344). Токму затоа, филмскиот јазик треба постојано да се учи, да се следат нови филмски дела, нови пристапи, нови технологии, нови изразни средства, и да се надоградуваме со нашата креативна интуиција. Семантичкиот интернационализам



на кинематографијата и блискиот контакт со гледачот со директно влијание врз неговите емоции, нè наведуваат да го прифатиме филмскиот јазик како посебно орудие на современиот уметник во филмската дејност (Plaževski, 1971:31). Но, како и да пријдеме, генерално употребата на филмскиот јазик треба да тежнее кон поголема изразност на содржината во самиот кадар, активирање на гледачот, без да ги почувствува техничките помагала.

Според моето искуство, младите филмски автори мора добро да го владеат филмскиот јазик иако понекогаш ги кочи самото теориско познавање. Но, не треба да се заборава дека теориската подготвеност прераснува во уметничка пракса и сама по себе станува вредност. Бидејќи, филмскиот јазик се учи исклучиво со работа, со снимање, со пракса, и тој е секогаш автохтон, својствен на самиот режисер. Од друга страна, филмското искуство се стекнува многу бавно бидејќи за да се реализира еден филмски проект, првенствено зависи од финансиската поддршка. И токму затоа, еден млад режисер споро ги стекнува практичните вештини. Воедно, колку и да го знаеме филмскиот јазик, интуицијата е таа што го финализира стилот на еден режисер, без оглед на неговото искуство. Затоа треба да се запрашаме каков филм сакаме да направиме – таков каков што ние сакаме да видиме (А. Митрикески).

Неколку кадри кои временски и просторно се поврзани прават филмска сцена. Всушност, филмската сцена е серија од кадри чие дејствие се одвива на едно место во одредено време, а со промена на локацијата (локацијата на кадарот) се менува и сцената. Неколку филмски сцени тематски поврзани прават филмска секвенца.

Филмот се состои од секвенци. Токму затоа, режисерот треба да знае да одговори што претставува конкретниот кадар, или сцена, односно да развива визуелна имагинација, една хомогеност во градењето на својот стил, како и во работата со глумците, снимателите и другите директни учесници. Тој индивидуален и креативен пристап, зависи од неговиот филмски јазик и затоа според исто сценарио може неколку режисери да направат сосема различни филмски дела.

Сите ние треба постојано да се надоградуваме и да го следиме патот на развојот на филмската уметност, особено студентите на филмска и ТВ-режија кои преку студиите треба да сфатат колку филмот е битен во општеството (од авторот).



ГЛАВА ПРВА

ФИЛМСКИ ЈАЗИК – ФИЛМСКИ ИЗРАЗНИ СРЕДСТВА

Режисерот мора добро и комплетно да се подготви пред снимање за да изработи книга на снимање и во текот на снимањето да го следи својот план со тоа што ќе стои цврсто зад секое свое дело. На тој начин добива на својот авторитет за да ги координира сите учесници во претпродукциските и продукциските фази. Поради големите разнолики можности што ги нуди филмскиот јазик, пред да се започне со снимањето на еден филм се изработува т.н. **книга на снимање**. Таа е запис во кој се разработува сценариото во формата на филмските изразни средства врз основа на која ќе се реализира филмот. Вообичаено се дели на кадри и сцени (секој кадар е детално опишан од движење на камера, на објекти, светло, боја итн.) според хронолошкиот редослед на приказната во сценариото. Да додадеме уште еднаш дека приказната треба да биде јасна и едноставна, гледачот да не се губи во филмот.

Кадрите во книгата на снимање се означени со реден број, а описот на секој кадар ја вклучува неговата содржина, параметрите за снимање (план, агол, позиција на камерата итн.) и звуците (дијалог, музика, звучни ефекти и сл.), а приближната должина на кадарот е исто така наведена. Во евиденцијата на книгата се утврдува и пропишува:

- време на снимање (ден – ноќ);
- локација за снимање (ЕКТ – ЕНТ);
- објект за снимање;
- големина на план и ракурс;
- опис на композицијата на кадарот;
- содржина на кадарот (особено мизансцен);
- движење на камерата;
- дијалог по кадри – со ознака дали лицето зборува директно или индиректно во кадарот, звучни ефекти, музика;
- означен крај на кадарот.

Книгата на снимање ја креира режисерот, а на сите значајни учесници во реализацијата на филмот им се предава како текст кој директно се однесува и ги опфаќа нивните задачи. Врз основа на книгата на снимање, продуцентот или организаторот на снимање креира оперативен план за снимање кој го одредува целосниот и дневниот



распоред за работа (<https://www.Enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=32112>/проследено на 3.10.2022 г.).

На крајот, сумирано може да се каже дека:

- книгата на снимање првенствено е наменета за режисерот, за снимателот и сценографот;

- не е важна литературната форма, туку префрлувањето на текстот во слики изразени со филмските изразни средства, т.е. филмскиот јазик;

- дадени се детални технички упатства за снимањето,

- важно е да се решат премините од еден во друг кадар;

- книгата на снимање не е чисто техничка работа.

Сториборд (англ. Storyboard) е еден вид книга за снимање со специјално нацртани или фотографирани кадри, со дијалог и опис на планот, аголот-ракурсот, движење, и др.



Сл. 1 Д. Османли (прв десно) на снимање на Мирно лето

Најдобро е режисерот да има подготвена прецизна **книга на снимање** во која сценариото веќе го има поделено на кадри, да ја помине со директорот на фотографија – кинематограферот, со кој заедно ги разгледува локациите, ја одредува и бојата на колоритот на филмот, како и костимографијата и севкупната визуализација. Моето искуство на изработка на книгата на снимање е следново: кога ќе завршам со изборот на локации започнувам со пишувањето на книгата на снимање. Детално ги забележувам сите движења на камерата, големината на плановите и движењата на глумците. За време на самото снимање ја имам таа да ја наречам железна книга на снимање, но не се придржувам строго врз истата. Бидејќи, од самата работна атмосфера која се создава откако глумците се во костими, се движат во поствената сценографија, светлото, и сл., мене ми доаѓаат подобри идеи кои сакам да ги имплементирам (од авторот).

Сите режисери тежнеат на екранот да видат некоја своја замисла што би му дала на филмот автентичен белег, бидејќи филмското дело треба да допре до гледачот, да го задржи неговото внимание, емоционално и естетски. Во тоа лежи мајсторство на оваа мошне комплексна професија која поминува низ разнородни фази со истоветно значење сè до крајната цел – доживување на успех со прикажување на филмот.

Во продолжение ќе се задржиме на сите фази од визуелниот/снимателски дел за реализација на филмското дело.

1. ОСНОВНО СРЕДСТВО – КАМЕРА

Во филмската уметност камерата е основното средство за добивање на сликовни записи. Филмската камера е микроскоп кој го прави светот поголем отколку што е. Со помош на камерата режисерот ги открива тајните на својот занает. Камерата треба да следи, да испитува, да биде во потрага, да понира во ситуацијата, а не само немо да „гледа“. Камерата е за длабоко, мисловно вникнување, задлабочено размислување, набљудување. Одлуката за движењето на камерата треба да донесе оправдани резултати со смисла на појасно, подинамично и попрецизно раскажување на филмската приказна. Затоа секое нејзино непотребно или вишок движење може да стане опасно средство кое ќе предизвика досада кај гледачите, да го наруши темпото на самата приказна. Токму затоа постојат режисери кои мислат дека треба да се биде постатичен при снимање, а да се потпре на монтажата. Во зависност од самата идеја, содржина на приказната и филмскиот жанр камерата се користи на различен начин, уште еднаш да потенцираме во договор со снимателот кој е технички одговорен за овој дел.





Сл. 2 Камера

Историјата на филмската уметност може да се разгледува и како историја на ослободување од камерата од статичност и неподвижност. Денеска камерите се многу подостапни, мали, портабилни и многу полесни за користење. Дури се снимаат филмови на мобилните телефони и преку интернет сите може да ги гледаат. Затоа има мешање на жанрови, како, на пр., игран со документарен филм кои се снимаат на едноставен начин, а сепак создаваат големи филмски дела, иако се снимани од рака, без да се постави камерата на статив. Бидејќи од минатото е останато дека со користењето на камера на статив се добиваше спокојна, обмислена композиција во кадарот. Кадрите снимени од рака „се тресат“, тие повеќе наликуваат на случајност, композицијата исто така, но тоа не значи дека со стативот е подобро, а снимањето од рака е полошо. Станува збор за различен стил, поинаква атмосфера. Што денеска да одбереме? Одговорот е тоа што го сакаме, што ни одговара, односно ако сакаме мирна контемплација на сликата, тогаш ќе избереме статив; а доколку сакаме повеќе документарна наратива, тогаш избираме камера од рака. Сепак да не заборавиме дека вистинскиот избор, кој го диктира самото сценарио, приказната, е клучот на успехот. Значи добро да се запознаеме со камерата и со нејзините можности (од авторот).

Самото снимање најнапред започнува со:

- 1) запознавање на можностите на камерата,
- 2) поставување на камерата,



- 3) аголот на камерата кон субјектот,
- 4) изборот на објективи и
- 5) движењето на камерата.

Секој од овие избори има влијание врз снимениот кадар и како гледачот го перципира поради што опфаќа една мошне широка категорија на различни компоненти и активности.

И самите сме уплашени пред терминот на снимање, очекуваме премногу од сите совети. Меѓутоа тајната на неродениот филм е во нас, а тоа што е запишано во сценариото е само една капка во морето на нашата фантазија. Треба да ги отвориме сите очи за време на снимање. Книгата на снимање ни е само основа да не биде „полошо“ одошто сме замислиле. За време на снимање најважна ни е концентрацијата, будно да забележуваме сето тоа што ни се „нуди“ при самото снимање (од авторот).

1.1. ПРОМЕНА НА ПОЗИЦИЈАТА НА КАМЕРАТА

Во филмот постојат приближно три вида движење:

- (1) Кога луѓето или објектите се движат пред камерата, таа е статична.
- (2) Камерата се движи кон луѓето или објектите кога тие мируваат.
- (3) Се движат и камерата и објектите истовремено.

За време на снимањето, со камерата може да се изведат различни движења како панорама, швенк, возење, фар и кран.

Според мене, најважно е да се знае зошто и кога, во кој момент треба да се движи камерата, бидејќи го нагласува и драмскиот елемент во кадарот. Мислам дека ова е од суштинско значење за младите режисери кои треба да ја водат техниката, а не формално да бидат понесени од непотребни движења на камерата. Кога имаме движење на камерата, компонирањето на кадарот може да ни претставува проблем кој треба да го надминеме (авторот).

Користењето на камерата со леќи со променлива фокусна (или жаришна) должина, овозможува предметот кој го снимаме да се движи поблиску или подалеку. Оваа постапка се нарекува зумирање. Зумирањето се однесува на способноста на објективот непречено или постапно да ја менува фокусната должина.

Камерата може да се користи и со т.н. субјективна техника. Тогаш камерата е окото на актерот, со што се создава поголема поврзаност со неговите емоции: камерата се ниша, се навалува, оди напред – назад, и сл.

Поради еномната улога на ова поглавје, подетално ќе се задржиме во делот Движење на камерата.



Сл. 3 М. Самоиловски – кинематографер

1.2. КАДАР/КАДРИРАЊЕ

Кадар (англ. shot) е слика во движење на едно дејство од една одредена гледна точка. Оттука, кадарот е најмалата временска единица на визуелни информации снимени во исто време со камерата, што прикажува одредено дејство, настан и/или личност (Thompson, Bowen, 2009: 7). Просторот пак, внатре во кадарот се вика мизансцен. Значи, кадарот е најмалата динамичка единица, која се слева со дејствието на филмот и содржи неколку помеѓу себе поврзани, но сепак засебни идеи (Plaževski, 1971: 37).

Сите објекти кои ги исполнува кадарот, камерата може да ги снима од различен агол, перспектива или растојание. Оттука, иако секој кадар претставува уникатен начин да се покрие или да се стави во рамка некоја акција, јасно е дека постојат различни големини на кадри (Thompson&Bowen, 2009: 2).



Сл. 4 Браќата Манаки – првите македонски и балкански сниматели

Кадрирањето е режисерска постапка со која се разложува реалниот простор за да се создаде филмски простор, сложен и дефиниран подоцна во монтажа. Кадрирањето е директното учество на камерата во творечкиот процес, во кој камерата ја регистрира надворешната реалност за да ја претвори во уметничко дело. Станува збор за композиција на содржината на сликата, односно за начинот на кој режисерот сече (избира) и го организира овој исечок како дел од поставената реалност пред објективот на камерата (Marten, 1962: 21). Задачата на кадрирање произлегува од процесите на снимање кои мора да се изведуваат според правила и филмски закони. Бидејќи секој кадар има своја содржина, но и услови за поврзување со претходниот и следниот. И затоа секој кадар е, во исто време, секогаш завршен и независен од другите, но и отворен за поврзување, затоа и недовршен – со еден збор функционира само како дел од една целина во сцената. Кадарот не постои сам за себе, туку преку систем на кадрирање што е посебна карактеристика на филмот. Создавање хомогена низа од кадри за да можеме да разликуваме движења, како таа реалност е претставена на филмот и каква е перцепцијата на нашите сетила.

Младите режисери треба да ги владеат основните видови кадри, какви информации гледачот може да добие од нив, бидејќи снимање на еден филм е и креативен и технички занает. Во основниот стадиум филмската режија се состои од снимање на материјали, од кои потоа се избираат оние кадри кои најдлабоко понираат во вистинитоста на приказната и истовремено најблиску ќе ја пренесат сопствената

визија на публиката. Со други зборови, треба да се отфрлаат сите кадри или делови од кадри кои го разводнуваат психолошкото, драмското и временското темпо на филмот и стануваат нејасни за гледачите (од авторот).

Како што веќе напоменавме, кадарот е најмалата снимена единица во филмот, и неговите карактеристики (параметри) се:

1. планови;
2. острина;
3. ракурси/агли на снимање;
4. перспектива (простор);
5. композиција (светло, боја);
6. времетраење (време);
7. движење во кадарот и
8. движење на камерата.



Сл. 5 Сестри – Д. Дума

Од моето искуство, треба да сме свесни дека сите параметри на кадарот се подеднакво важни и треба на истите да им посветиме истоветно значење. Иако, во некој

кадар повеќе ќе ве понесе, на пр., композицијата, сепак ако не ви е адекватна перспективата или острината или изборот на планот, тоа ќе го повлече целиот кадар надолу, односно ќе се изгуби содржината и ќе влеземе во некој непотребен формализам. Притоа секогаш покажувајте ги очите на протагонистот, следете го погледот бидејќи преку него најмногу може да се истакне драмата, психологијата на карактерот. Погледот, според мене, е најјакниот инструмент во раскажувањето на приказната на филмот, секако во зависност од самиот филмски жанр. Погледите кажуваат повеќе од дијалогот и зборовите. Затоа филмот да не заборавиме бара напорна работа и голема посветеност на режисерот и целата екипа.



Сл. 6 Важноста на погледот/Преку езерото – А. Митрикески

Како што рековме, филмот е составен од кадри кои имаат своја форма и содржина и многу е важно дека кадрите се одвиваат во времето, со свое одредно времетраење. Токму во тоа и лежи мајсторство на режијата да одлучи режисерот колку време ќе трае кадарот и кога ќе каже стоп. (од авторот)

1.2.1. Планови

Кадрите се основа на филмскиот јазик. Но, кога сакаме да ја дефинираме големината на глумецот во кадарот во однос на позадината, користиме планови. Филмскиот план е растојанието помеѓу камерата и објектот што се снима. Тоа растојание го предодредува емотивното изразување на кадарот и затоа филмскиот план е идеална мерка за утврдување на филмскиот простор. Според овој принцип постои поделба на плановите, универзално усвоена, од која произлегуваат 7 (седум) различни планови:

1. Тотал (целиот простор, глумецот воопшто не се препознава или го нема);
2. Општ план (цела слика на местото на снимање, смалена силуета на глумецот подредена на околината);
3. Среден план (глумецот во полна големина, позадината веќе нема приоритет);
4. Американски план (доминантно место на глумецот прикажан од глава до колена);
5. Среднокрупен план (глумецот прикажан до појас, елиминиран е декорот);
6. Крупен план (главата на глумецот со дел од рамената и/или лицето на глумецот го исполнува целиот кадар) и
7. Детаљ (дел од лицето на глумецот, со акцент на некој детаљ).

Поделбата на филмските планови е направена поради можноста за нагло менување на растојанието на објектот од камерата, а тоа е една од најпрепознатливите карактеристики на филмот. Во филмската терминологија планот нема ништо заедничко со планирање. Тој се користи како автохтон јазик меѓу филмските работници. Па така, за да нема забуни помеѓу режисерите и снимателите, видовите филмски планови се многу експлоатирана филмска терминологија. Доколку режисерот сака да го прикаже во кадарот, на пр., изразот на лицето на глумецот, ќе каже дајте ми крупен план; или, на пр., ако сака да прикаже како еден протагонист го вади пиштолот од ременот и пука, ќе каже дајте ми американски план итн. Во зависност од движењето на камерата или објектот, со т.н. монтажа внатре во кадар, еден кадар може да содржи неколку различни планови. Сите можни комбинации зависат од творечката трансформација и видување на режисерот на објективната стварност, односно од функцијата на тој кадар која е предвидена според улогата на глумецот во истиот.



1.2.1.1. Тотал



Сл. 7 Тотал/Деца на сонцето – А. Митрикески

Тотал е филмскиот план со кој се опфаќа целиот простор, на пр., целото пристаниште, шума, цела населба, армија војска и сл. Затоа, тоталот е поврзан со пејзаж кој има повеќе описен карактер со географска одредница и се користи за запознавање со просторот во контекст на приказната, односно сценариото. Глумецот, односно човечката фигура во тотал зафаќа многу мал дел од сликата и е речиси неприметен.



Сл. 8 Тотал/Преку езерото – А. Митрикески

1.2.1.2. Општ план

Кога сакаме да го покажеме целиот екстериер, т.е. ентериер во однос на глумецот користиме општ план. Општиот план овозможува со еден поглед да се ориентираме каде и на кое место ќе се одигра натамошното драмско дејствие кое се развива во следните кадри (Plaževski, 1971: 41).



Сл. 9 Општ план/Преку езерото – А. Митрикески

Во овој план, за разлика од тоталот, глумецот во просторот е многу поблиску и појасно го препознаваме. На тој начин, ни овозможува со еден поглед да го опфатиме целиот терен, и да ја утврдиме топографијата на местото, односно да ја искористиме информативната функција на општиот план. Притоа, да не заборавиме и дека самиот план влијае врз стилот на глумата.

1.2.1.3. Среден план

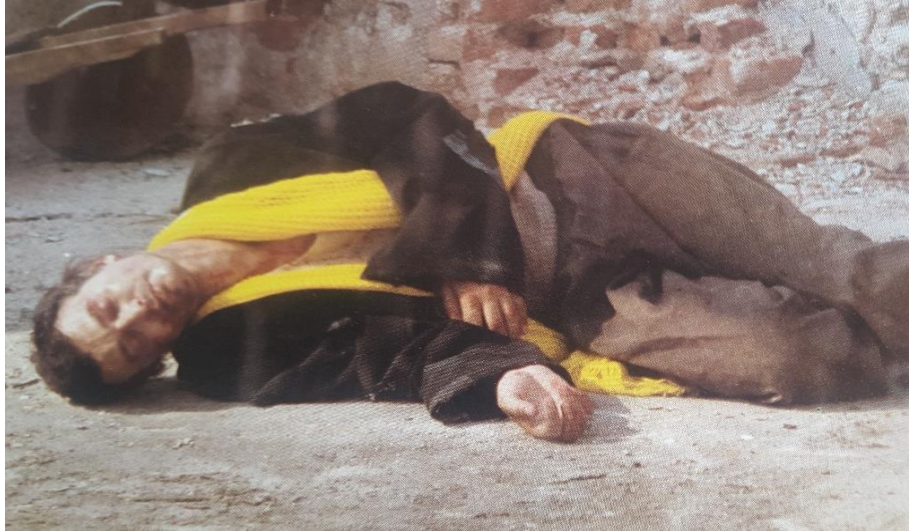
Средниот план го опфаќа глумецот од глава до петици, во природна големина. Со него се прецизираат најважните податоци добиени од општиот план, и всушност се користи за пренесување на акцентот од позадината на главниот јунак (многу ретко и спротивно) или поврзување на елементите каде со кого (Plaževski, 1971: 44). Затоа, може да се каже дека генерално овој план се употребува во случаи кога позадината може многу да покаже за главниот јунак.



Сл.10 Среден план/Преку езерото – А. Митрикески

1.2.1.4. Американски план

Американскиот план (американен) го опфаќа глумецот до колена, и најчесто е користен во американските вестерн филмови за да се види повлекувањето на револверот, од каде го презема името. Овој план го пренесува тежиштето од позадината, која веќе е позната, на глумецот, со неговата гестикација и мимика.



Сл. 11 Американски план/Преку езерото – А. Митрикески

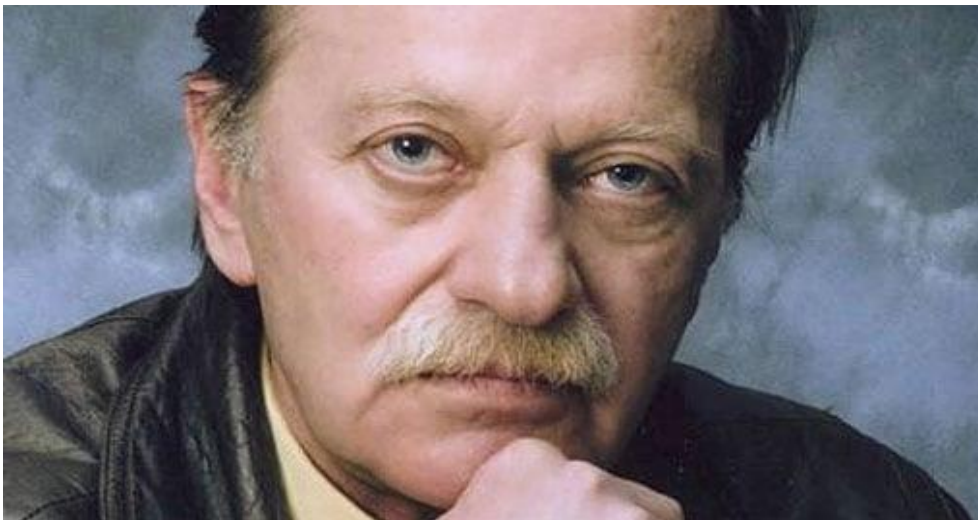
1.2.1.5. Среднокрупен план

Во среднокрупниот план глумецот е прикажан до појасот и според тоа декорот во овој план станува неприметен (или го снемуга). Среднокрупниот план се користи како своевидна преодна форма до употреба на крупниот план.



Сл. 10 Среднокрупен план/Преку езерото – А. Митрикески

1.2.1.6. Крупен план



Сл.11 Крупен план/Истрел – Б. Гапо

Крупниот план ја опфаќа главата на глумецот со дел од рамената и/или лицето на глумецот и го исполнува целиот кадар. Неговата едноставност преку прикажувањето на емотивната состојба на глумецот, дава посебна сила во драмското дејствие на филмот со што го држи интересот на гледачот.

1.2.1.7. Детал

Овој план може да се користи за нагласување на некој детал од лицето на глумецот, како на пр., очи, или уста, или за предмет или дел од некој објект. Исто така се користи и за прикажување на одреден дел од лицето на глумецот со акцент на некој детал, како на пр., обетка.



Сл.12 Деталъ/Како лош сон – А. Митрикески

1.2.1.8. Избор на планови

Изборот на планови го прави режисерот преку префрлување на сценариото во книгата на снимање, односно префрлување на пишаниот текст во визуелен, филмски јазик. На тој начин започнува вистинското креирање на идното филмско дело за режисерот. Секако, изборот на плановите треба да се врши според одредени критериуми на драматургијата кои ќе придонесат и ќе го внесат гледачот во филмската нарација.

Критериумите за изборот на плановите зависат од функцијата што тој кадар ја има врз филмската приказна во однос на улогата на јунаците, нивната психологија, и акцијата во филмското дејствие. Исто така, врз изборот може да влијае и односот на дејствието според описот на просторот, и/или ситуацијата, како и интензитетот на вниманието со кој ќе се постигне влијание врз гледачот. Сево ова се доработува во постпродукцијата како монтажа, колор корекција, тонска обработка, промена на острина итн.

1.2.2. План/контраплан

Посебен начин на спојување на два плана е план со контраплан, односно со план кој има спротивен агол на снимање со претходниот кадар. Всушност план-контраплан е филмска техника која го регулира континуираното следење на сцената и континуитетот на следењето што се користи кога двајца луѓе разговараат меѓу себе во два одделни кадри.



Сл. 13 План/Контраплан/Северен пол – М. Апчевска

На пример, во една снимка еден лик е прикажан како гледа во друг лик, а потоа другиот лик е прикажан како гледа во првиот лик. Бидејќи ликовите се наредени еден наспроти друг, гледачите добиваат впечаток дека двата лика се гледаат и разговараат меѓусебе. Тогаш во кадрите ги гледаме наизменично овие два лика преку рамето на едниот го гледаме лицето на другиот. Во овој случај на реципроцитет, кога се снимаат два одделни лика во посебни кадри од истата сцена, треба да се внимава да се совпаднат висината на камерата, аголот на објективот на камерата (наведнат нагоре или надолу или неутрален) и целокупните движења на глумците и камерата. (Thompson&Bowen, 2009: 108). Бидејќи гледачите ќе очекуваат да се совпадне и контрапланот со сите набројани елементи, освен ако се оди на намерно изменето кадрирање од причини кои произлегуваат од текот на раскажуваната филмска приказна.

Важен поим поврзан со техниката план-контраплан е концептот на совпаѓање на линијата на очите. Ова ја зема линијата на внимание или линијата на погледот од еден кадар и ја врзува директно со ликот во новиот кадар. Поклопувањето на линијата на очите ја одржува публика информирана и го буди вниманието на исчекување кај гледачите кое треба да се исполни во наредниот кадар. На овој начин илузијата за поврзаност и асоцијација на карактерите во дијалогот е очекувана од публиката.

1.2.3. Острина

Острината се однесува внатре во самиот кадар, преку можноста за потенцирање на тоа што сакаме да го истакнеме. Па оттука можеме да кажеме дека тоа што ни е важно (за континуитетот на филмската приказна) го прикажуваме во острина, додека пак, тоа што не ни е важно и сакаме да го елеминираме, односно да биде помалку видливо, го држиме матно (не-остро). Обично во еден ист кадар може да се прави преострување од еден во друг објект, т.е. да ја промениме острината на објектите.

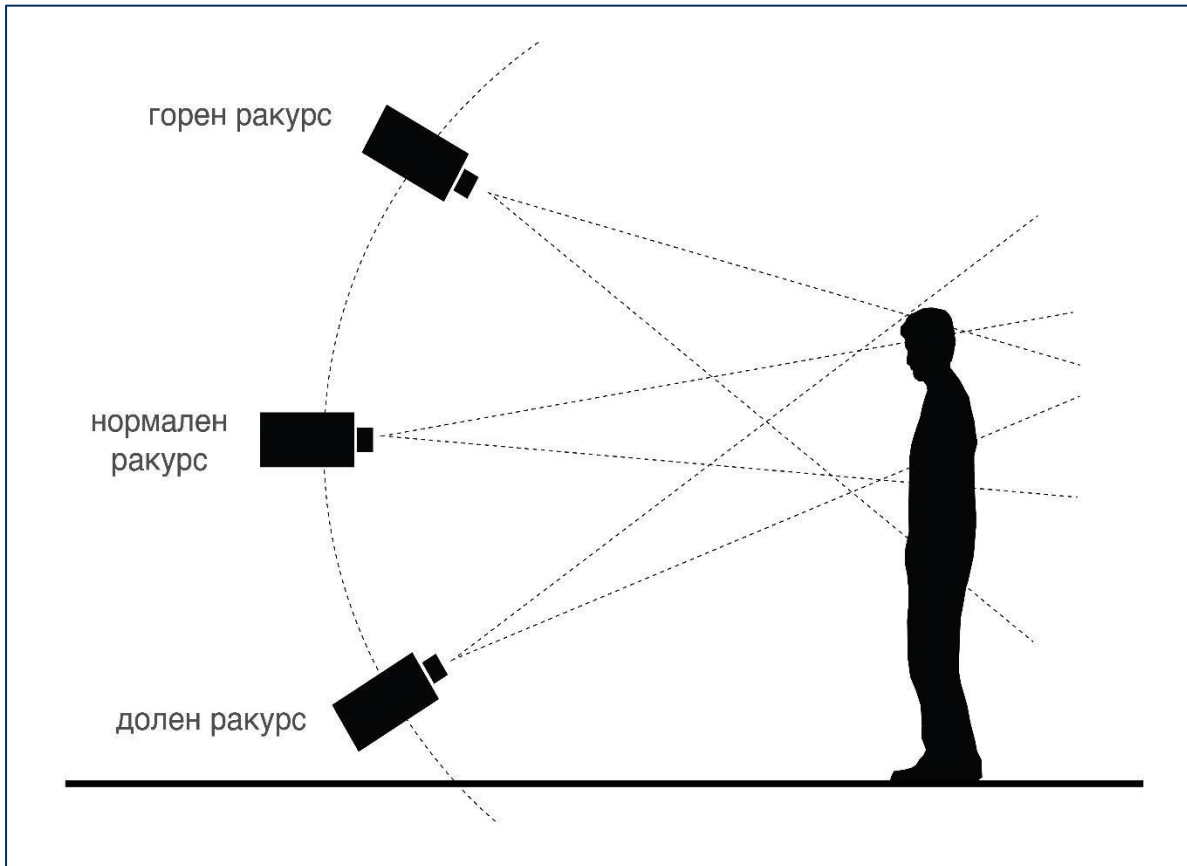
Острината на кадарот е тесно поврзана со објективот на камерата што се користи. На пр., кога имаме долг објектив (телеобјектив) и го покажуваме лицето на јунакот, тогаш сè што се наоѓа во композицијата пред и зад јунакот е матно, т.е. неостро. Спротивно на ова, кога се користи широк објектив сите планови во кадарот ќе бидат прикажани во острина, јасни (повеќе за ова ќе продолжиме во делот за објективи).

1.2.4. Ракурси/Агли на снимање

Ликовите и филмските акции имаат емоционална вредност, сопствена енергија на експресија, која може да се интензивира и потенцира и со помош на осветлување, музика, композиција на кадарот како и ракурсот и аглиите на поставување на камерата. Во филмската уметност ракурсот (фр. *rassourci* – скратување), односно аголот на снимање е дел од основните атрибути на кадарот кои треба да се комбинираат. Разликата е во тоа што ракурсот се однесува на вертикалната позиција од која се снима со камерата, а аглиите на хоризонталната позиција.

Промената на таа позиција на камерата се користи за постигнување на одредено психолошко значење внатре во самиот кадар. Оваа позиција на камерата произлегува од потребите со кои сакаме да постигнеме психолошки ефект на глумецот или објектот со што би ја потенцирале неговата немоќ или супериорност. Терминот ракурс, може да се користи и за одреден детаљ во филмот на кој камерата посебно се фокусира. Постојат три вида ракурси: нормален, долен и горен ракурс.

Во продолжение ќе ги објасниме овие вертикални позиции на камерата.



Сл. 12 Горен, нормален и долен ракурс

Нормален ракурс – Кога камерата е во висина на очите на јунакот што го снимаме или висина на објектот, тоа се нарекува нормален ракурс.

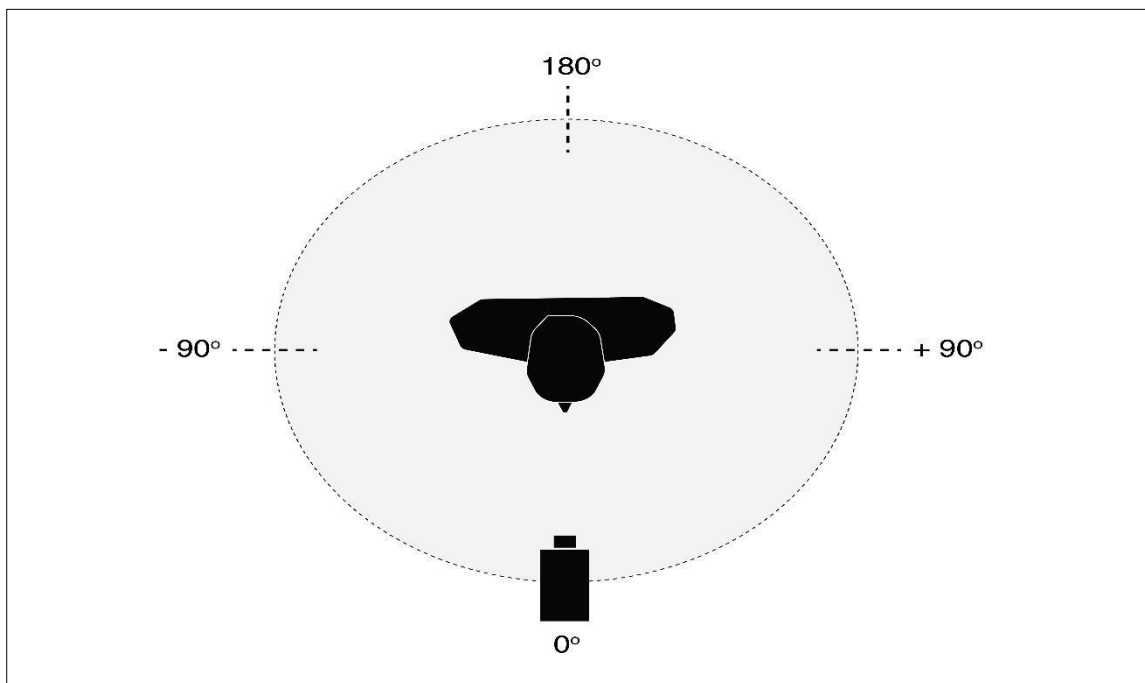
Долен ракурс – Кога камерата се поставува под јунакот или објектот што се снима, се нарекува долен ракурс. Со долниот ракурс, камерата го опфаќа јунакот или објектот оддолу нагоре (а објективот е под нормалниот поглед) и во повеќето случаи се користи за да се постигне впечаток на надмоќност, егзалтација и триумф (Martin, 2001: 25). Кога камерата е поставена екстремно долу, е наречено жабја перспектива.

Горен ракурс – Кога камерата се поставува над јунакот или објектот што се снима, се нарекува горен ракурс. Со горниот ракурс, камерата го опфаќа јунакот или објектот одозгора надолу, се тежнее да се смали глумецот или објектот, морално да се спушти,

да изгледа немоќен. Кога камерата е поставена екстремно горе, е наречено птичја перспектива.

Инаку, има безброј агли, колку што има можни погледи на снимање на нешто „од долу“ и „од горе“; за нив нема посебни имиња: во теоретската, продукциската практика се користат различни описни придавки — на пр. „благ“ горен или долен агол, „екстремен“ горен или долен агол; За нив се воспоставени многу популарни имиња: кога камерата се приближува до „зенит“ на снимениот објект (со тоа агол од 90°), таа горна перспектива се нарекува „перспектива на птицата“, додека спротивното е „перспектива на жаба“.

Аглите се хоризонтални позиции на поставување на камерата. Иако камерата обично снима хоризонтално и од висината на човечкото око, изборот на аголот на снимање е многу важен.



Сл. 13 Хоризонтален имагинарен круг

Веќе рековме дека повеќе кадри сочинуваат една сцена, па всушност овие промени на камерата, и вертикални и хоризонтални имаат поголема функција во рамките на една сцена. За хоризонталните агли на снимање е важно да се напомене дека сцената

може да се снима од неколку различни точки замислени во еден хоризонтален имагинарен круг околу јунакот или објектот што го снимаме.

Во согласност со позицијата на камерата кадарот може да се снима и со навалена камера со што се добива кос кадар (англ. Dutch angle). Но, за да се разбере суштината на снимањето на коси кадри треба да се спомене и т.н. линија на хоризонтот која е од суштинско значење бидејќи овозможува да се контролира висината на окоото на гледачот како го перципира кадарот. Најчесто при снимањето, линијата на хоризонтот е стабилна и израмнета, на ниво на очите на гледачот и одредува од каде гледаме, без разлика дали тоа е од високо место или од блиску до земја. Се користи најчесто во отворени пејзажи, перспектива за контрола на хоризонтите и дава референтна точка за контрола на предметите во композицијата на кадарот. За перцепција внатре во кадарот, вообичаено се користи терминот „ниво на око“ и служи за истата цел да му даде на режисерот и кинематограферот контрола за тоа каде гледачот се фокусира.

Поместувањето на линијата на хоризонтот, исто така, предизвикува промени и во вертикалните линии – на пр., секој облакодер, дрво, и сл. ќе изгледа навалено или косо. Кога хоризонталните и вертикалните линии одат наопаку, тоа предизвикува едно чувство на нелагодност и мала дезориентација кај публиката. Нерамнотежата што се создава преку косите агли прави гледачот да почувствува колку ликот или околината се нестабилни, односно визуелно да ја потенцира приказната.



Сл. 14 Кос кадар/Третиот човек – К. Рид

1.2.5. Перспектива

Во кадарот перспективата, која е сојузник на композицијата, е многу важен елемент. Таа остава впечаток за длабочина и може да нè доближи до реалноста, да се нурнеме и да останеме заробени во неа. Перспективата била воведена во сликарството во 15 век од фирентинските уметници, а подоцна била опишана од Леонардо да Винчи во неговиот трактат за сликарството. Квалитетот на објективот со кој се снима може суштински да влијае на карактерот, особено на перспективата на кадарот (Plaževski, 1971: 68).



Сл. 15 Линеарна перспектива/ Како лош сон – А. Митrikesки

Како и во фотографијата, така и во кадарот постојат два суштински типа перспектива:

- 1) Линеарна перспектива – во која линиите се спојуваат во една, две или три точки. Колку е понагласено ова спојување, толку поголема длабочина се постигнува и снимката станува поинтересна, дури и ако преголемата длабочина резултира со неколку филмски планови.
- 2) Атмосферска перспектива – се постигнува со менување на тоналитетот и заострувањето на предметите колку што се подалеку од камерата. Тоа е многу



честа појава пејзаж каде, на пример, планинските венци ја губат острината со оддалеченоста од камерата. Оваа перспектива може да се подобри со временските услови (магла, дожд сфумато, и сл.)



Сл. 16 Атмосферска перспектива/Медена земја – Т. Котевска& Љ. Стефанов

Сепак, одредени, драматуршки неопходни атмосфери во филмот можат да се создадат со примена на различни перспективи. Како и кај другите визуелните уметности, во филмот, перспективата ја изразува индивидуалната гледна точка на јунакот, неговиот однос кон светот и реалноста. Аголот на набљудување („од моја... од негова перспектива“) ја изразува личноста на набљудувачот и визуелно го посредува неговото мислење.

Ако видливата или претпоставена линија на хоризонтот е јасно над средината на вертикалната страна (или дури и просторот над хоризонтот воопшто не е видлив), тоа сугерира дека камерата е над снимените објекти, така што тој агол е наречен горна перспектива; во спротивен случај, ако линијата на хоризонтот е јасно лоцирана под вертикалната половина на платното, па прикажаните предмети се појавуваат како да се над камерата, повисоки од неа, овој агол се нарекува долна перспектива.

Уште полесно е да се одреди аголот на снимање според положбата на ликовите во кадарот: ако се добие впечаток дека камерата е на ниво на очите на лицето што се

снима, тоа се нарекува висина на очите или ниво на погледот; ако се добие впечаток дека е под висината на погледот, тоа е пониска перспектива, а кога е над – горна перспектива која се нарекува „перспектива на птицата“, додека спротивното е „перспектива на жаба“. Секако сево ова е речиси идентично со делот кој се однесува на ракурсите, иако во некои теоретски пристапи на филмското снимање може да се сретнат и двата начина – перспектива и ракурс.

Како режисер се трудам во секој кадар да има перспектива, без разлика која, линеарна или атмосферска бидејќи е клучна за поимање на просторот. Се трудам во кадарот да имам неколку објекти во перспектива, и тогаш некои ги потенцирам со светло, а други, со постепено намалување на интензитетот на бојата во перспективата ги елиминирам. Но, се чувствува длабочина во кадарот и постепено исчезнување на позадината. Предизвик ми е и линеарната перспектива, ходници, снимање од една низ друга просторија, низ дрвореди, и сл. бидејќи сакам кадри кои го внесуваат гледачот внатре во просторот во кадарот (од авторот).

1.2.6. Композиција

Композицијата ја нагласува главната содржина на кадарот и зависи од сценографијата, поставеноста на објектот и поставеноста во нивниот сооднос. Со движењето на објектот и композицијата автоматски се менува. Кинематографијата ја презема композициската техника од теоријата на сликарството. Композицијата или составот на кадарот ја одредува структурата што се рефлектира со меѓусебните односи на луѓе, предмети, линии, бои итн. Со композицијата на кадарот, нашето внимание е насочено кон предмети или личности кои имаат поголема важност од оние што го исполнуваат остатокот од кадарот. Тоа се однесува на уредување просторни, или визуелни компоненти во или нивни делови внатре во кадарот.

Основните функции на композицијата во филмот треба да го насочат фокусот на вниманието на гледачот на одреден дел од кадарот како една ненаметлива естетска доживеалица, која произлегува од природата на визуелната хармонија и едно искуство со „убавото“. Притоа, овој елемент мора да биде интегриран со потенцијалот на протагонистот и симболичната вредност на просторот или дејството што се одвива во тој простор, во осмислена композициска шема.

Од посебните видови композиции, иако нивната функција секогаш зависи од интеракцијата со другите параметри на кадарот и содржинскиот контекст на сцената, хоризонталната композиција најчесто служи за изразување на цврстина, смиреност, стабилност, сигурност; вертикалната композиција создава чувство на надмоќ, големина, достоинство; дијагоналната композиција ја нагласува динамиката, но и лабилноста; може да се користи триаголник (како и четириаголник и круг) за да се изрази комплетирање, конечност, максимална стабилност.

Композицијата на кадарот обично го одредуваат заедно кинематограферот и режисерот: земајќи ја предвид содржината на кадарот и неговата функција во делото во целина, тие го одредуваат карактерот на мизансценот, аголот на снимање, планот, позицијата на камерата, конструкцијата на светлината во кадарот, леката, карактеристиките на бојата на кадарот – односно сите компоненти кои учествуваат и во креирањето на композицијата. Најпрво имајте на ум дека во филмот композицијата најчесто ја менува сцената и се појавуваат многу тешкотии при составувањето на кадарот во целина. Така, во случај на движење на камерата, композициската хармонија може да се контролира само на почетокот и на крајот на движењето на камерата; кога е потребно рамката да се карактеризира со хармонија на бои, тоа може да се постигне практично само со една позиција на камерата (бидејќи штом се помрдне, хармонијата лесно се нарушува). Исто така, за кинематограферот, барањето да се одржи одредена композициска шема во неколку последователни кадри е голем проблем (и бара голема вештина).

Пропорциите на филмскиот кадар се од големо значење за создавање на композиција и се смета дека најпогодна е формулата на златниот сооднос. За да се состави кадарот и донекаде да го одржат континуитетот на композицијата, снимателите се придржуваат до одредени правила. Заедно со правилото на општата насока на движење и правилото на насоката на погледот, или рампи, најважни се правилото за простор за гледање и правилото за зона на висина на очите. Имајќи го предвид правилото за гледање простор, снимањето лице чиј поглед е насочен кон лево или десно во одреден простор надвор од кадарот (рабовите на екранот), остава соодветен (лево или десно) простор за гледање што зафаќа приближно две третини од кадарот, а кој делува како простор над кој „вкрстува“ погледот на снимената личност. Во однос на зоната на висината на окоето, ако е фотографирана личноста (без разлика на планот), рамката е составена така што неговите очи секогаш се наоѓаат во втората хоризонтална четвртина од кадарот (гледано одозгора).

1.2.6.1. Филмски формати

Во контекст на композицијата како параметар на филмскиот кадар ќе се осврнеме накратко и на филмскиот формат (англ. aspect/shooting ratio). Тој оди рака под рака со композицијата бидејќи заедно придонесуваат кон засилување на атмосферата во кадарот/сцената. Филмскиот формат ги опишува пропорциите на кадарот во однос на неговата височина и широчина. Обично се изразува со два броја одделени со две точки. Првиот број ја претставува релативната ширина на сликата, додека вториот број ја претставува релативната висина. Најчесто договорот е со снимателот во поопшта смисла – дали ќе се снима со поширок формат или потесен и се реализира со помош на одредена техника. Препорачливо е да се одлучи кој сооднос ќе се користи пред почетокот на

снимањето. Таа одлука ќе влијае врз поставувањето и кадрирањето на секоја снимка што и е клучна основа за тоа како ќе се искомпонираат кадрите.

Во денешно време, во дигиталната ера, со оглед на зголемената употреба на новите техничко-технолошки помагала за визуелна содржина, можен е речиси секој формат и не постојат строги правила. Низ историјата на филмот, воспоставени се неколку формати кои сè уште се најчесто користени за класична дистрибуција преку кино, телевизија и платформи за онлајн стриминг. Така што овој аспект се однесува и на пропорциите на екранот во кинозалите, на ТВ или видеомонитор.

Кога размислувате на сценариото или концептот на вашиот филм, многу е важно какви слики ви паѓаат на ум. Дали постои специфичен филмски формат што се чини дека одговара на вашата филмската приказна? На пример, поширокиот формат дава поголемо чувство да се оживее просторот. Така го работев филмот „Како лош сон“. Кога планирате да снимате многу блиски кадри, потесниот сооднос ќе ви овозможи да се приближите до лицето на личноста без да покажувате премногу од околината. Така, можете да создадете поголема интимност. На пример, ако филмот се одвива претежно надвор во широки пејзажи, тогаш се користат пошироки формати, за да го нагласат амбиентот. Или со други зборови за изборот на филмскиот формат важен е жанрот, приказната, и сл. Се разбира, можете да го игнорирате сето ова ако тоа е спротивно на вашите намерни креативни идеи. Постојат различни начини за визуелно изразување на мислите водени од приказната, а филмскиот формат е една од алатките што можете да ги користите за да ја зголемите вашата визија (од авторот).

1.2.7. Времетраење (време)

Времето во филмот е поим што ги подразбира сите медиумски временски својства на филмот како завршено и прикажано дело. Најчесто се издвојуваат два негови аспекти: → времетраење на филмот (должина на филмот), и времето на филмот како концепт што ги поврзува сите манифестации на време во филмот особено оние кои се специфични за медиумот. Теоретски, се препознаваат три конститутивни категории на времето во филмот, со одредени разлики во дефинициите, и тоа: проекција, драмско и психолошко време (<https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=5462>/проследено на 21.11.2022 г.).

Генерално, филмско време е параметар кој ја организира и должината на филмското дело и текот и хронолошкиот редослед на настаните претставени во него. Како просторот, така и времето на филмот може да го презентираат реалното време на настаните во реалниот свет. Тоа е кога секвенцата се прикажува токму онака како што се случува, без никакви уредувања или скокови во времето. Затоа, сегашното време на дејството на приказната е еднакво на времето потребно за да се види тоа дејство. Општо земено, филмот ретко се обидува да го претстави сегашното време



бидејќи најинтересните аспекти на наративот имаат тенденција да живеат во логичната реорганизација на хронологијата на приказната.

Филмот може да прикажува настани кои, во однос на сегашното време на дејството, се случиле во минатото (флешбек) или ќе се случуваат во иднината (флеш-напред), како и оние кои припаѓаат на други начини на реалност (соништа, халуцинации и сл.).

Флеш-назад (англ. flashback) или враќање во минатото – ретроспекција е постапка која се користи многу често при филмското изразување. Минатото доловено преку флеш-бекот може да биде објективно, субјективно, вистинито или пак измислено, фантазија, но без намера да ги заведе гледачите. Техничките постапки на воведување на флешбек не се бројни бидејќи се условени од неопходна разбирливост на гледачот кој мора да ја разбере причината за преминот од едно во друго време. И поради тоа најчесто примената на флешбекот се сведува на две постапки: со движење на камерата напред и со претоп. (Martin, 2001: 169)

Флеш-напред (англ. flashforward) често се користи за прикажување на настани кои се очекуваат, кои се проектирани или замислени да се случат во иднина. Тие исто така може да откријат значајни делови од приказната што сè уште не се случиле, но наскоро ќе бидат подетално визуализирани. Тоа е слично на предзнакот, во кој идните настани не се прикажани, туку имплицитно навестени. Слично е и на елипса, која го носи наративот напред и има за цел да прелистува неинтересни детали, на пр., стареењето на ликот. Тоа е првенствено постмодерна наративна направа, именувана по аналогија на традиционалниот флешбек, кој открива настани што се случиле во минатото.

Исто така, филмското време може да ги прикажува настаните по хронолошки редослед или да меша и преклопува различни временски дистанци. Филмската теорија го зема предвид и драмското време, т.е. односот помеѓу времетраењето на филмот и различните временски показатели за предложеното времетраење (како на пр. назначување на датуми, промени на годишните времиња, итн.) на изложениот материјал, акција, приказна на филмот. Ова време може да биде: а) згуснето, кондензирано – кога се предлага времетраењето на дејството да биде подолго од времетраењето на филмот (на пр., во 100-минутен филм, животот на 70-годишен човек се прикажува, „раскажува“);

б) продолжено, проширено — кога предложеното времетраење е пократко од времетраењето на филмот, што се постигнува и со различни постапки на монтажа, во поединечни кадри и со бавно или запрено движење; филмови во одредени секвенци важни за дејството или атмосферата на филмот (на пр., сцени на исчекување);

в) временско совпаѓање, случајност, идентитет – кога времетраењето на дејството и времетраењето на филмот се еднакви; таквиот тип е всушност само теоретска и практична претпоставка; трансформација на времетраењето на настанот во реалностите

на филмот се иманентни (барем на психолошки план), па случајноста само се сугерира или изразува.

Во овој дел треба да се напомене и психолошката димензија на времето, т.н. времето на гледачот, кој чувствува дека настаните се движат брзо или бавно, во зависност од неговиот интерес за дејството. Филмот има можност и за такви манипулации со физичкото време, кои ни обезбедуваат димензии на реалноста кои се недостапни за набљудување (<https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=5462/> проследено на 25.11.2022 г.).

Филмската камера со прецизноста со која ги бележи ликовните податоци, еднакво прецизно го бележи и времето. Временските податоци, пак, ќе бидат верно забележани само ако фреквенцијата на снимањето и на репродукцијата се идентични. Доколку овие две фреквенции не бидат идентични, ќе се постигне ефектот на скратување, односно продолжување на времето (Трпески, 2000: 108).

Филмското време секогаш се скратува кога фреквенцијата на снимање е помала од фреквенцијата на репродукцијата. На овој начин, нештата во природата што траат со месеци, денови, ќе ги направиме видливи со правилна употреба на скратување на времето. Така траењето на ваквите бавни процеси ќе го сведеме на неколку секунди. Наспроти можноста за вакво големо скратување, кое главно се употребува во научни документарни филмови, често среќаваме помали скратувања во прикажувачката кинематографија. На тој начин најчесто се постигнуваат драмски ефекти – потеря со автомобили и сл., а исто така и комични ефекти кога се работи за вообичаените природни движења на луѓето (Трпески, 2000: 109).

Ефектот на продолжување или растегнување на реалното време се постигнува кога се снима со поголема фреквенција од фреквенцијата на репродукцијата. Кога некое брзо движење ќе го снимиме со фреквенција која е поголема од фреквенцијата на репродукцијата, тоа движење ќе биде толку пати побавно и ќе трае толку пати подолго (Трпески, 2000: 110).

Карактеристиките и особености на филмското време се рефлектираат на сите нивоа на постоењето на филмот, како детерминанти на кинематографијата. Токму затоа, како карактеристичен квалитет во креативната практика, тие резултираат со потреба од стручно владеење на нивните закони во текот на монтажата и континуитетот на самиот филм.

1.2.8. Движење во кадарот

Движење на чинителите во кадарот е најосновниот и базичен материјал на филмската слика кое му дава живот на вашиот филм. Повеќето снимки треба да имаат некакво движење во нив, дури и ако е многу мало и незабележливо.

Субјектите и/или објектите во еден кадар може да се движат во различни насоки: лево кон десно (по оската X), нагоре или надолу (по оската Y), кон или подалеку од камерата (оската Z). Сите овие движења внатре во кадарот имаат различни значења во однос на најважните психолошки и драмски параметри.

Движењето на актерот од еден простор во друг (или промена на зона), исто така создава чувство за реалноста на сцената. Токму затоа мора да биде со нешто мотивирано.

Мирувањето во кадарот или статичноста, пак од друга страна, овозможува подобро да се почувствува движењето во визуелната претстава. Практично таа спротивставеност помеѓу движењето и мирувањето иницира еден контраст кој се користи за истакнување повторно на драмскиот, психолошкиот и естетскиот елемент во самиот кадар (Plaževski, 1971: 88). Од денешен аспект да не забораваме дека со развојот на монтажните техники, контрастот движење – мирување, нема потреба да се конфронтира во еден ист кадар.

Всушност, основниот проблем на режисерот за време на работата со глумците пред камера е да го одреди движењето на глумецот, да воспостави логичен, психолошки и оправдан однос за тоа. Истовремено, режисерот треба движењето на актерот симболички да го осмисли, и тоа движење внатре во кадарот да го поврзе со наредниот кадар. Режисерот мора сите овие движења на субјектите/објектите да ги усогласи и со движењата на камерата.

При сево ова да не го забораваме дека и мизансценот кој во еден кадар и сите движења во него, може да биде драматуршки функционален, природен, динамичен, асоцијативен итн. Интересен е т.н. длабочински мизансцен во еден кадар во кој глумецот од заден план се движи сосема близу до камерата или обратно камерата се приближува од длабочина до неговото лице.

1.2.9. Движење на камерата

Движењето на камерата е кинематографска техника која се однесува на употребата на камерата за генерирање на кадри, визуелни слики, во склад со текот на филмската приказна. Тоа мора да биде мотивирано и произлезено од:

- (1) содржината и функцијата на кадарот,
- (2) развојот на драмското дејствие и
- (3) меѓусебниот однос на ликовите.

Кога камерата се движи на некој начин, таа го доловува дејството од друга перспектива, што создава визуелен интерес. Ова му дава на филмот нова димензија, нова слобода, иако тоа мора да биде оправдано во секое време. Но, постојат милион комбинации за најразлични движења на камерата, а сепак, сите имаат едно нешто заедничко: го менуваат она што го гледаме на екранот. Според тоа каков ќе биде изборот на движењата, се препознаваат мајсторите во филмската уметност.

Движењето на камерата се користи од неколку причини пред сè да го насочат вниманието на гледачот. Се користат различни потези, кои овозможуваат да се создадат емоции или напнатост со привлекување внимание на одредени елементи од субјектот и/или просторот. Затоа, најнапред треба да се одреди функцијата на движењето на камерата од гледната точка на филмскиот израз, односно дали камерата ќе се користи за:

1. следење на личности или предмети;
2. дескрипција на просторот или дејствието;
3. прикажување на просторот меѓу два елемента во дејството;
4. истакнување на некоја личност или некој предмет;
5. субјективна слика од аспект на ова што го гледа глумецот;
6. изразување на емоциите на протагонистите;
7. да се насочи вниманието од едно место или лик на друго;
8. да се воспостави композициска уметничка рамнотежа.





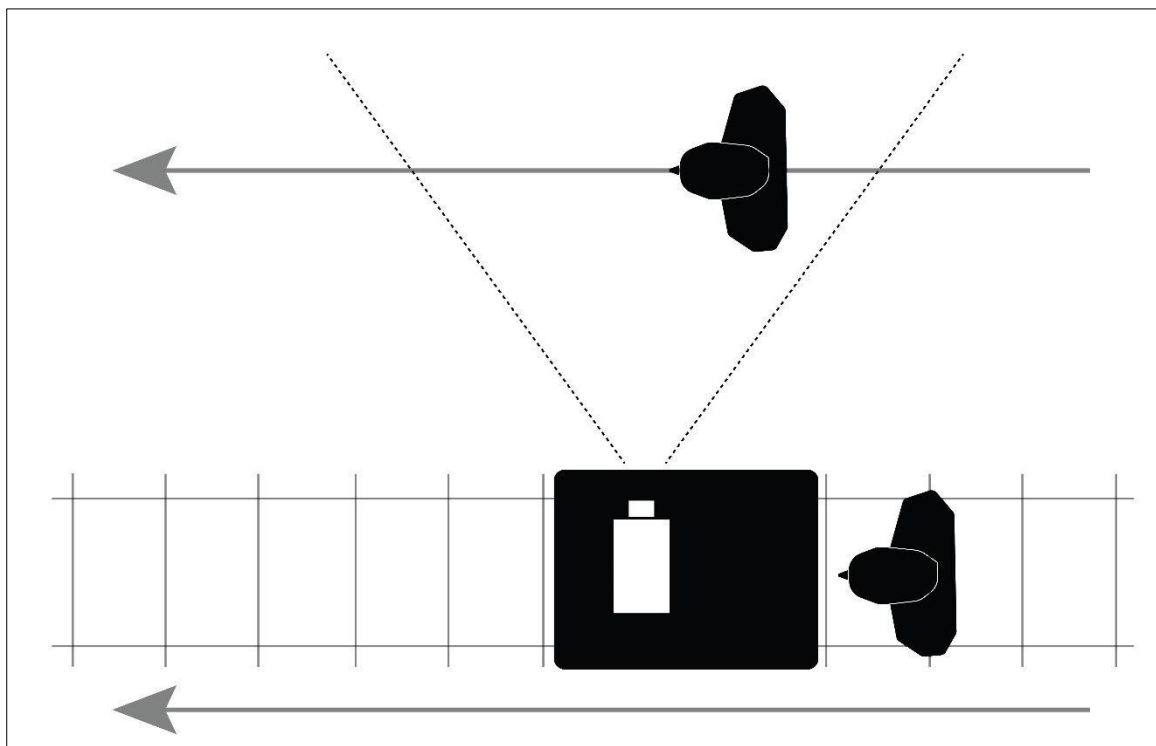
Сл. 17 Кран

Од ова произлегува дека движењето со камерата може да има дескриптивна, и драмска функција (Martin, 2001: 20). За доловување на оваа палета на функции, движењето на камерата се дели на повеќе начини, меѓу кои се:

- (1) Панорама, тоа е хоризонтално движење на камерата што ја прикажува општата слика;
- (2) Швенк, камерата е слободна, се врти околу својата оска – хоризонтално или вертикално, пократоко и побрзо од панорама;
- (3) Кран, кога ја поместуваме камерата вертикално во однос на објектот; спуштање и подигање, вртење околу својата оска;
- (4) Фар, кога ја поместуваме камерата хоризонтално во однос на објектот со разни помошни средства (шини, возило и сл.);



Сл. 18 Фар шини



Сл. 19 Фар

При разгледување на оваа тема треба да се земе предвид брзината на тоа движење, дали ќе биде брзо, бавно, забавено, забрзано. Тие се незабележливи за гледачот, и тој ги поистоветува со движењата на глумецот (субјективно движење на камерата) или кој било потенцијален сведок на играната сцена (Plaževski, 1971: 98). Некои режисери дури ја сместуваат камерата во околото на јунакот, и во текот на целиот филм. Спротивно на овој пристап е истакнувањето на објективната функција на камерата. Независно од овој субјективен или објективен карактер, движењето на камерата го истакнува континуитетот на просторот, на времето, на дејствието, со интенција за степенување на впечатокот (Plaževski, 1971: 21). Затоа, сликите во движење мора да се одвиваат во една континуирана низа која се финализира во процесот на монтажата.

Еден од начините за движење на камерата е и користење направа – држач за камера или стабилизатор (англ. steadycam) за камерата да биде стабилна. Овој уред или рачен држач се фиксира на појасот на снимателот и овозможува камерата да постигне мазност при снимањето како кранот и фарот, иако снимателот маневрира пешки. Фокусното растојание и фокусот се контролирани далечински со помошник, но составот и движењето ги контролира снимателот за кого е прицврстена оваа направа. Во најголем дел, кранот и фарот се ограничени во насока на нивните движења (лево, десно, во, надвор). Steadicam овозможува прилично долги и сложени снимки за следење додека субјектот се движи нагоре или надолу, по скали, или преку груб терен итн. (Thompson&Bowen, 2009: 128).





Сл. 20/21 Стабилизатор/ Steadycam

Денеска често се користи камерата слободно, без стабилизатори, општо прифатено како камера од рака. Современите дигитални видеотехнологи овозможуваат овие камери да бидат прилично мали и доста квалитетни. Но, нивната употреба не е во замената, туку во одредена корист од кинетичката енергија што добро контролираната рачна камера може да ја донесе на проектот. Но, дури и највештиот снимател не може целосно да го спречи тресењето. Снимките со рачна камера традиционално се сметаат за погодни претежно за документарни филмови, вести, репортажи, акција во живо, невежбани снимки или евоцирање на автентична непосредност или кинематографија за време на драматични секвенци.

Развојот на снимателската технологија подразбира воведување, применување на постојано нови техники на движење на камерата низ просторот. Без разлика дали се работи за камера закачена на актер, на кран, сајли, дрон, стедикем, или секаква комбинација од ова што е, и не е спомнато, авторите постојано изнаоѓаат нови начини, адекватно на дејствието и драматургијата, да го претстават просторот. Уште во 1948 година, А. Астрок (Alexandre Astruc) го создава терминот camera stylo или камера пенкало, со цел да го опише интимниот и индивидуалниот филмски стил, кој според него е толку (онолку) подоминантен, колку што е помала, според димензиите, и помобилна самата камера. Дигиталната ера го овозможува токму тоа: камерите се сè помали,

полесни и подостапни. Исклучително се осетливи, па атмосферското светло многу често е сосема доволно. Камерата интензивно функционира како пенкало – спонтано запишува во моментот, без индустрискиот процес типичен за филмот. Прогресивните режисери и сниматели ја користат флексибилноста на новите камери со цел да снимат слики и ситуации кои со претходната технологија се или незамисливи или скапи. Во таа смисла, дигиталниот пристап на снимање ја надминува визијата на Аструк, каде што режисерот (најчесто) ја „креира“ реалноста, а со тоа и филмот. Дигиталната камера пенкало претставува активна соработка на повеќе учесници во создавањето на филмското дело. На тој начин, манипулацијата на камерата пенкало овозможува поинтимна и спонтана интеркација со реалната локација и ситуации, остварувајќи соработка помеѓу авторот и околината (Циривири, 2023: 16/17).



Сл. 22 Мини камери

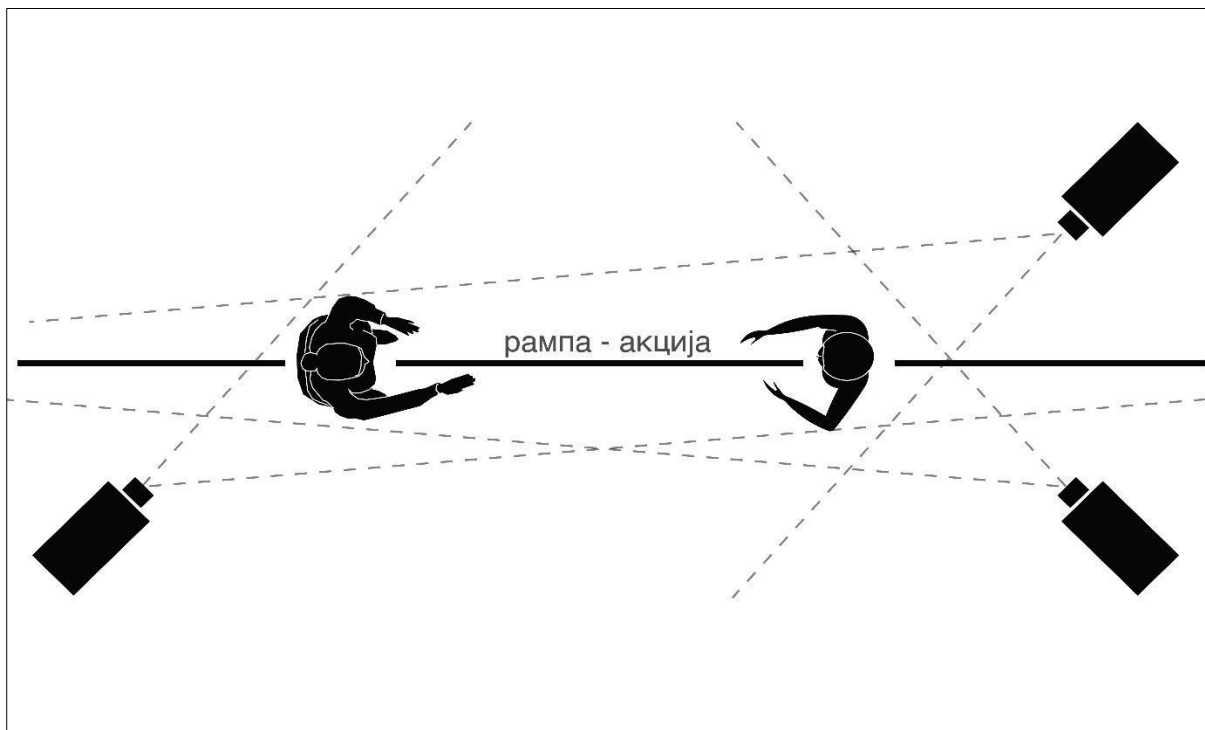
Камерата „гледа“ независно од строгите наративни норми. Кога би требало да покаже пиштол во крупен план, таа е насочена кон глумцовите на манекенката. Но оваа, навидум „автономија на камерата“ го исполнува својот потенцијал преку врската камера – компјутер. Постои тренд иновативни режисери да користат компјутерски и дигитални технологии со цел да се постигне таа автономија на камерата. Естетиката е на алгоритмот – првичен сет параметри зададени од авторот кои снимаат без негово управување или какво било контролирање. Овој пристап овозможува повторливо движење на камерата, а при секој дубл, различен мизансцен. Крајниот ефект е повеќекратна експозиција (дигитално постигната во монтажата, материјалот се снима како независен дубл) на различно дејство коешто гледачот го гледа во еден непрекинат



кадар. Така се снимаат сцени/кадри каде што еден ист актер се појавува повеќепати во еден ист кадар (Циривири, 2023: 24/25).

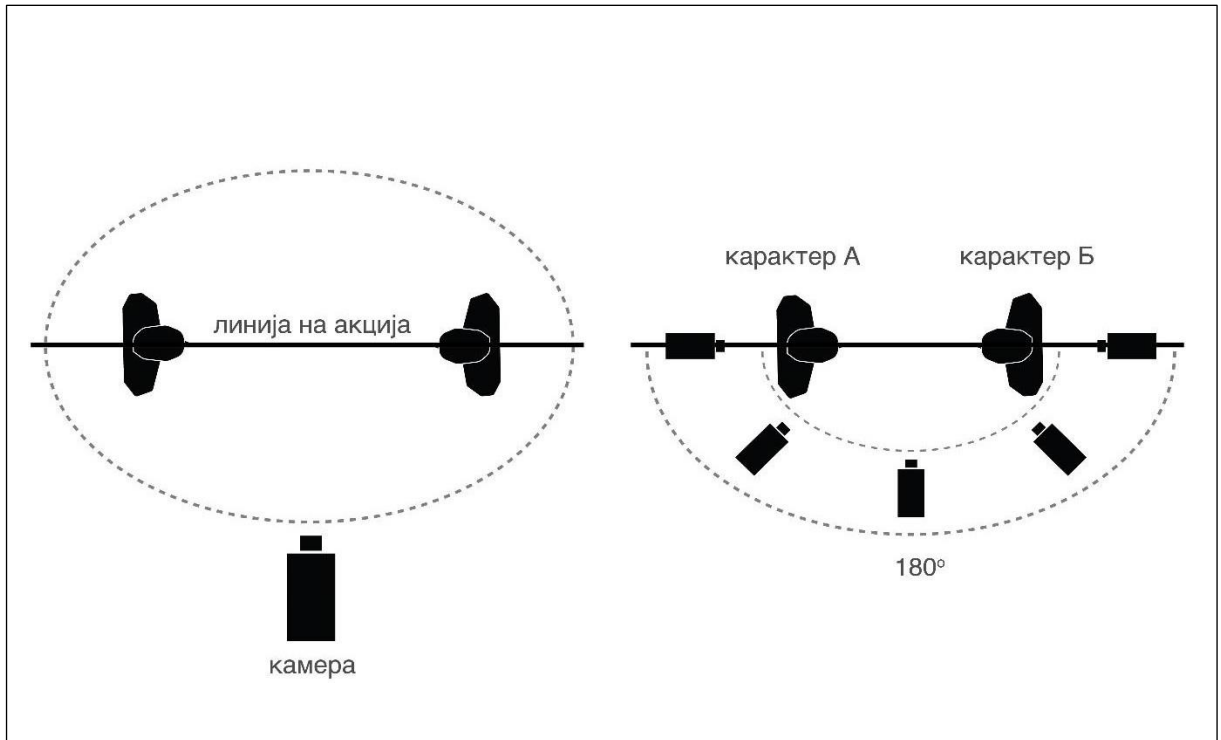
1.3. РАМПА

Рампата (т.е. оса, линија) е имагинарна оска на дејството, линијата што ги поврзува актерите на дејството во однос на позицијата на која е поставена камерата и се прави кадрирањето.



Сл. 23 Рампа

Ова правило за рампа (англ. 180 degree rule) е правило за снимање за да нема проблеми при монтажа на филмот. Имено, камерата не поминува преку т.н. рампа, имагинарно поле до 180 степени, затоа што преминувањето би резултирало со смена на распоредот на ликовите и предметите во однос на следниот кадар, а тоа би довело до дезориентација во просторот на публиката. Се препорачува режисерот да не ја поставува камерата на спротивната страна или од другата страна на рампата, бидејќи тоа би довело до промена на претходно утврдената насока. Сепак, постојат примери на филмови каде поединечни режисери намерно го прекршиле ова правило.



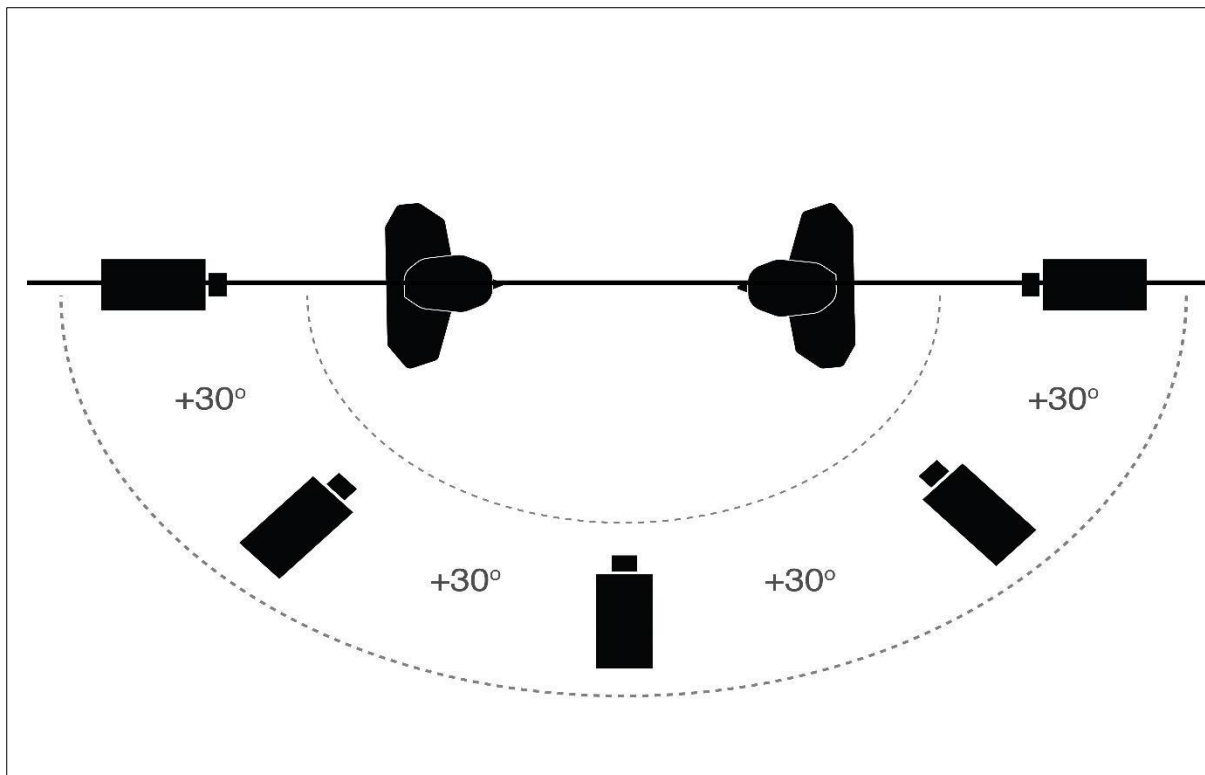
Сл. 24 Рампа

Имагинарната (замислената) линија или рампа треба да биде разбрана, воспоставена и почитувана од страна на режисерот и кинематограферот, бидејќи публиката се потпира на неа и восприема и одржува просторно-визуелни знаци. Како што имплицираат некои од имињата – акциона линија, оска на дејствување, рампа, правило на 180°, сите заедно се однесуваат на една имагинарна линија нацртана низ локацијата за снимање, приближно каде се случува целото главно дејство, а таа линија се утврдува со следење на линијата на погледите на глумецот. Другото име на овој концепт, правилото за 180 степени, помага да се разјасни како функционира и зошто е толку важно да не се помине таа рампа во половината на замислениот круг.

Мотивација во филмската приказна како што е движењето на глумецот или дејството на некој објект, може да поттикне камерата да ја премине акционата линија за време на континуираната снимка, со што обезбедува континуирано покривање на тоа движење или дејство во истиот филмски простор. Оригиналната линија од 180 степени се воспоставува со првиот кадар, т.е. првата позиција на камерата, но рампата може да се менува и се ажурира како што се движи камерата за да ја следи акцијата. Притоа, новата линија која се воспоставува, ѝ овозможува на публиката да го ресетира своето

просторно разбирање на филмскиот простор. Во тој случај, поголемиот дел од филмскиот простор треба да се постави во пошироки кадри со цел да ѝ се овозможи на публиката брзо и лесно префрлување од еден кадар до пресекот кон новата линија во следниот кадар.

1.3.1. Правило на 30°



Сл. 25 Правило на 30°

Правило на 30° (сродно со правилото за 180°), одредува при снимање на сцена од различни агли како камерата треба да се помести најмалку 30° од еден кадар до следниот, со цел да се создаде варијација на аголот на дејство за истиот лик или објект. На тој начин, овие два кадри кој го снимаат истиот глумец/објект и ќе изгледаат доволно различни при нивното кадрирање.

Во потрага по различни агли на акција за снимање на кадри, во рамките на замислениот полукруг од 180°, идеално е да се премести камерата најмалку 30° околу

овој полукруг пред да се почне со новиот кадар на истиот лик/објект. Кога камерата се преместува од претходното поставување за 30° тогаш се добива различност со претходниот кадар, бидејќи секој кадар треба да ѝ прикаже нови информации на публиката, а со тоа да се избегне создавање на премногу слични кадри. Следејќи го ова правило од 30° може да се спречи ваквата сличност во повторените кадри кога процесот на снимање е во тек. Ако камерата е поместена за помалку од 30° ќе изгледа како грешка. Секако, преместувањето на камерата во следниот кадар може да биде по истата оска како што е снимен претходниот кадар само се менува планот.

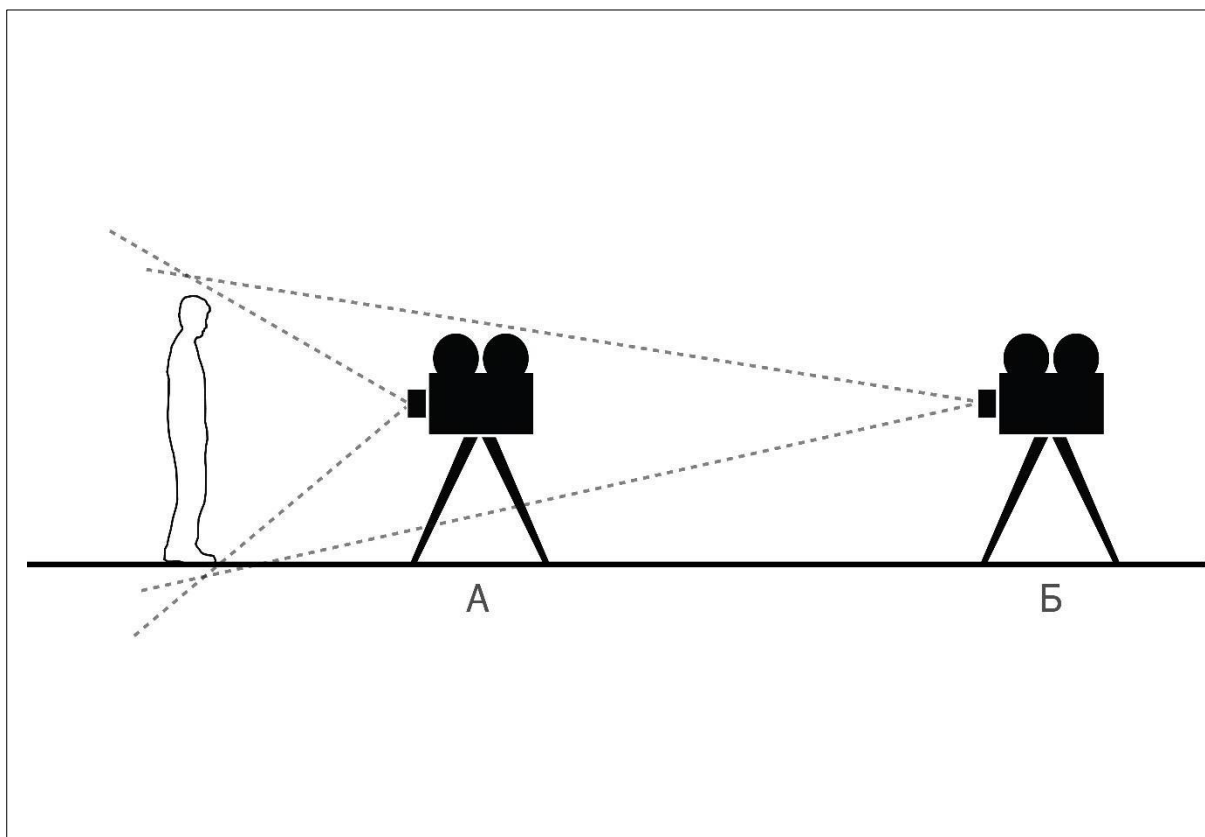
1.4. ОБЈЕКТИВИ

Објективот е окото на филмот. Тоа е оптички систем со помош на кој се пренесува сликата на она што е во нејзиниот визуелен агол, или упадните светлосни зраци од полето што се снима, кои се прекршуваат и се насочуваат кон фокусна точка каде што се формира слика на снимената сцена. Функцијата на објективите се изучува преку науката за оптика на леќите и оптичките илузии.

Објективот се состои од еден или повеќе оптички елементи, а леќата е направена од просирен материјал (стакло, кварц, пластика). Модерната леќа се состои од стакло и метал. Тоа е оптички систем од различни леќи кои се залепени или прикачени на него. Големината на аголот покриен со леќата се одредува според фокусното растојание. Објективот создава кружна слика и таа станува квадратна, бидејќи таков е форматот на сликата во влезот на камерата. (<https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?id=3808/> проследено на 9.12.2022 г.).

Фокусното растојание на објективот е растојанието од центарот (главната рамнина) на објективот до фокусната точка, каде што се добива најострата слика на снимениот објект. Главната рамнина може да биде во различни позиции во леќите, што зависи од нејзината конструкција, а различно е за симетрични и асиметрични леќи. Фокусното растојание е константа на објективот од која зависи големината на сликата; обично е врежано на прстенот на рамката на објективот (на пр. $f = 50 \text{ mm}$), и тоа е неговата најважна карактеристика во однос на различните леќи.





Сл. 26 Агол на гледање на објектив

Односот меѓу фокусното растојание и дијагоналата на форматот на сликата е аголот на гледање на објективот, а според него, ги делиме на: средни (нормални), широкоаголни и тесноаголни (телеобјективи). Во зависност од фокусното растојание, снимените објекти изгледаат поголеми или помали, или поблиску или подалеку. Тоа е исто така една од причините што ја менуваат длабочината на полето на локата; колку е поголема, толку е помала површината на длабочината на полето и обратно. Генерално, изборот на фокусна должина е од големо значење за целокупната текстура на филмот, слики, влијае на суштинските својства на рамката (перспектива, брзина на движење) и изгледот на снимениот простор (што ја создава неговата атмосфера и значење) (<https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=3808/> проследено на 17.12.2022 г.).

Карактеристиката на кадарот се дефинира токму преку тој агол на гледање на објективот бидејќи квалитетот на објективот со кој се снима кадарот може суштински да влијае на карактерот, особено на перспективата во кадарот (Plaževski, 1971: 68). Во

зависност од изборот на објективот, може да се постигне различен изглед или резултат на композицијата и просторот во кадарот (Thompson&Bowen, 2009: 66).

Објективите за филмските камери бележат постојано подобрување во целиот историско-развоен период на филмската уметност. Во почетоците на кинематографијата, снимателите со камерата имале на располагање само еден објектив, и со него ги решавале сите кадри. Како што се развивала филмската техника, така се проширува и бројот на објективите. Постојано се појавувале модели кои давале појасна слика, помал отвор на бленда, намалени искривувања и изобличувања по рабовите на сликата. И покрај сите новини кои се внесувале за да се подобрат перформансите на објективите, позначаен иновативен пристап понудил зум-објективот, односно објектив со променлива фокусна далечина (Велјановски, 2017: 63).

Денеска, секоја камера има по десетина објективи во опремата, кои се со различна фокусна должина, одбрани, за да ги покриваат сите видни агли. Всушност, овие објективи го сочинуваат сетот објективи во опремата. За 35 мм камери, вообичаениот сет е од 18, 25, 35, 50 и 100 мм или 20, 24, 28, 32, 40 и 85 мм. Постојат и објективи за специјална намена: екстремно широки од 9,8 мм и телеобјективи од 150, 180, па и до 1000 мм (Трпески, 2000: 221).



Сл. 27/28 Сет објективи

Објективите меѓусебно се разликуваат по својата конструкција и намена, а снимателите посебно се интересираат за:

- А) фокусна должина и видниот агол,
- Б) светлосната моќ и пропустливоста и
- В) острината и контрастот.

А) Фокусна должина и видниот агол

Како што погоре во текстот наведовме, главната поделба на објективите е според промената на фокусната должина, на 3 основни типа објективи:

- а) нормални (најблиску до човечкото око);
- б) широкоаголни; и
- в) телеобјективи.

Другите објективи се класифицирани како специјални, меѓу кои: рибино око (со екстремно широк агол); катадиоптрички (со тесен агол); и за зумирање (променлив агол на гледање).

Нормалните (средните) објективи се со фокусна должина од 35 мм до 70 мм. Тие изгледаат природно или неутрално во нивната перспектива на прикажаната тема или сцена, како да се снимени низ човечки очи. Токму затоа, со нормалниот објектив може да се снимаат сите „нормални ситуации“. Перспективата ќе биде природна, а движењето на оптичката оска и вертикално на неа, ќе биде со очекувана брзина.





Сл. 29 Снимено со долг објектив 100 мм/Како лош сон – А. Митрикески

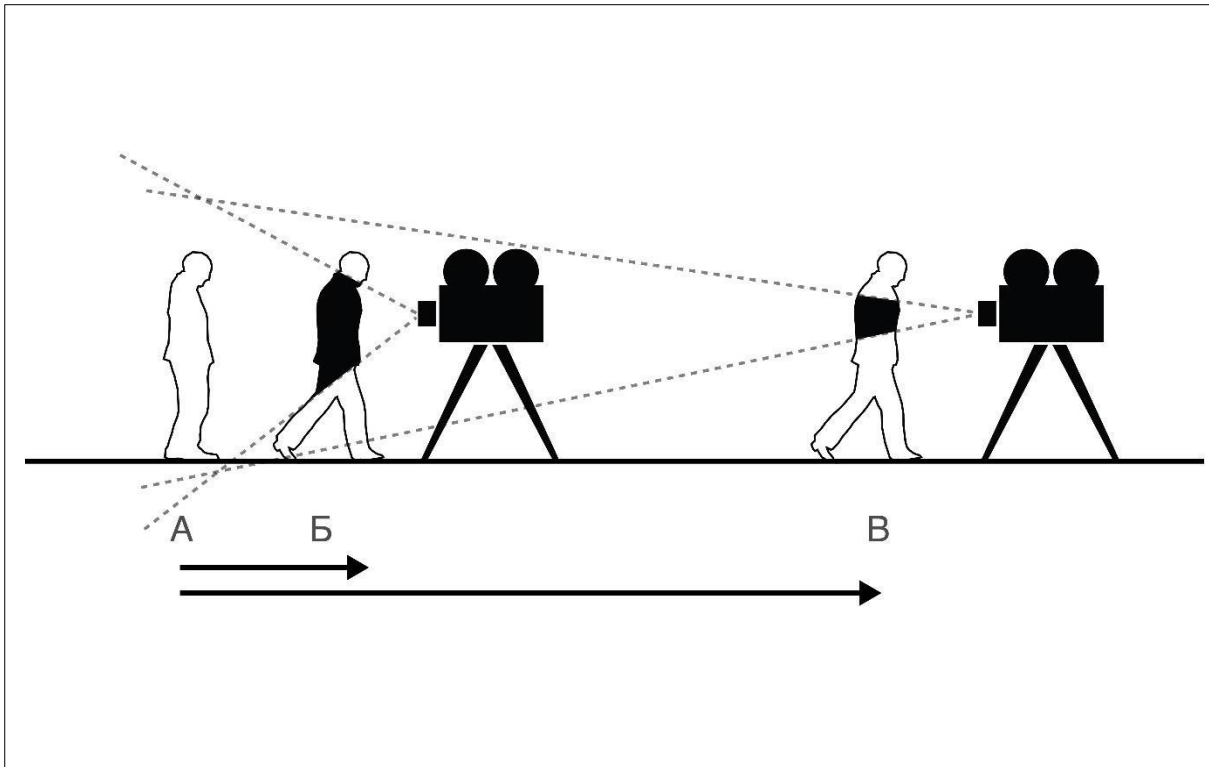
Широкоаголните објективи се со помала фокусна должина од 35 мм. Погодни се за снимање во некој тесен простор за да може да се зафати поширок агол на снимање. Со употреба на широкоаголните објективи, камерата мора да се доближи многу близу до глумецот за да добие крупен план. Во тој случај, перспективата ќе биде поизразена, поради тоа сите простори ќе изгледаат подлабоки и пространи. Сите вертикали, зависно од ракурсот, ќе имаат тенденција на „рушење“, што ќе го натера гледачот да ги чувствува објектите повисоки отколку што се. Со примена, пак, на низок ракурс кај овој објектив, ваквата перспектива остава впечаток на монументалност (Трпески, 2000: 266).

- Со движењата на камерата, како панорама или фар, кадрите снимени со широк агол ќе добијат и една поголема мекост, истовремено и снимателот ќе може да сними речиси сè од рака, без да се тресе камерата. Сите несакани и несигурни движења на камерата ќе бидат помалку забележливи.
- Кога снимаме со широк објектив, општата остринa на кадарот се чини поголема, заради воопшто поголемата длабочинска остринa. Истовремено ќе се постигне кадар кој опфаќа многу поширок простор, и во зависност од позицијата на



камерата ќе може да се опфати небото, далечната морска шир, хоризонти, тавани, подови, и сл.

Наспроти, пак, телеобјективи (над 70 мм) функционираат како двоглед и од голема дистанца овозможуваат добивање на човечка фигура во среден, дури и крупен план.



Сл. 30 Широк и долг објектив

- Перспективата кај овој тип објектив ќе биде нагласено стеснета, и затоа сите простори ќе изгледаат плитски, далеку помали од својата реална големина (Трпески, 2000: 267). Додека, со користење на екстремни телеобјективи нема да се постигне никаква перспективна промена во длабочината на кадарот. Ова може да доведе до т.н. перспективна инверзија – тоа што е подалеку може да изгледа поголемо, и да се создаде една мешаница на перспективите во кадарот. Во овој случај, објектите што се снимаат во кадарот ќе изгледаат како налепени еден на

друг, што може да се користи за доловување на одредени ефекти во самата атмосфера.

- Кај телеобјективите секое движење на оптичката оска ќе изгледа неприродно – бавно, бидејќи релативната големина на движечкиот објект многу бавно или воопшто не се менува. Па така, на пример, глумецот ако оди кон или од камерата, ќе се добие впечаток како да оди во место, што исто така може да се употреби за одредни ефекти (Трпески, 2000: 268).
- Секое движење на камерата во правец на оптичката оска, нема да даде големо чувство на визуелни промени. Општата острина на сликата е помала заради малата длабочинска острина, со што кадарот е лишен од повеќето детали.
- Со употребата на телеобјективите, кадарот се чини исполнет бидејќи во него се опфаќа само тоа што е битно во филмското драмско дејствие. Сето останато се губи заради, како што наведовме, неоштрината, односно тесниот виден агол. При употреба на телеобјективи се употребува најчесто статив (Трпески, 2000: 269).



Сл. 31 Телеобјектив



И двата типа објективи (широкоаголни и телеобјективи) ја деформираат природната перспектива на човечкото око или односот на величината на блискиот субјект/објект во однос на далечината, односно перспективата. Генерално, може да се сумира дека перспективата снимена со широкоаголните објективи создава впечаток на длабочина, широчина, грандиозност на просторот, и всушност субјектот/објектот во тој простор како да се наоѓа многу подлабоко. Сосема спротивно, објективите со тесен агол го елиминираат чувството на длабочина, па така местото на акција се скратува и се стеснува.

Кога снимам ретко во сцените менувам објективи, бидејќи се деформира просторот, перспективата и движењето во кадарот. Ако менувам, тогаш пристапувам внимателно, бидејќи со промената сум имал проблем во монтажата поради деформирање на сликата. Посебно сум внимателен со широките објективи кои ја зголемуваат перспективата. Анализата како ќе се пристапи кон изборот на објективите е пресудна за снимањето на кадарот, односно какво чувство ќе се пренесе на публиката што зависи од тоа која фокусна должина се користи за снимање на сликата и колку камерата е блиску до субјектот што се снима со таа фокусна должина. Мораме да знаеме како камерата гледа, односно како избраниот наш објектив ќе ја гледа сликата (од авторот).



Сл. 32 Со објектив рибино око – екстремно широк



Објективот со екстремно широк агол или рибино око (англ. Fisheye) покрива агол на гледање до 180°, дури и повеќе. Само линиите што минуваат низ центарот на полето на објективот се прикажани како прави, додека вертикалните и хоризонталните линии кон рабовите на полето се значително искривени; екстремно кратката фокусна должина обезбедува голема длабочина на полето. За да може да се покрие толку широк агол на диоптриската површина, предните леќи на објективот се многу заоблени и испакнати – тие наликуваат на рибно око (оттука и името). Станува збор за објектив што користи конструкција со ретрофокус (задна фокусна точка), со цел да се добие најголемо можно видно поле. Сликата на рибно око не е правоаголна, туку кружна, што ја ограничува неговата употреба во кинематографијата. Поради изобличувањето на „бурето“ во неговата кружна слика, што наликува на одразот во стаклена топка, кадарот од рибно око тешко може да се состави со други кадри; затоа се користи како посебен ефект. Рибното око има малку поголема примена во статичната фотографија (<http://filmska.lzmk.hr/Natuknica.aspx?ID=4405/> проследено на 17.12. 2022 г.).

За разлика од оптичките системи кај кои сликата се формира со стаклени леќи, кај катадиоптричките објективи (екстремни телеобјективи) сликата се формира со конвергенција на светлосните зраци што се рефлектираат од конкавно огледало (кое има вдлабната површина). Со катадиоптричкиот систем може да се изведат објективи со големи фокусни должини и до 2 м. Катадиоптричките објективи се без дијафрагма и имаат фиксна светлосна моќ, а експозицијата се контролира со неутрални филтри (Трпески, 2000: 256/257). Во филмската уметност овие објективи се користат ретко.

Објективот за зумирање (англ. zoom, брза промена) е многу популарен, особено кај видеокамерите, бидејќи овозможува креирање на различни големини на кадри – од широк кадар со широко видно поле на кадарот до позатегнат, со тесно поле на гледање. Објективот за зумирање (променлив агол на гледање) е комплицирана оптичка конструкција во која сите делови заедно работат за да ја соберат светлината од широкото видно поле, од најтесното видно поле на спротивниот крај, и од сите полиња помеѓу. Развојот на зум-објективите може да се вброи во најзначајните оптички – механички достигнувања кое овозможува оптичко движење на камерата предизвикано од природата на објективот.

Зум-објективот кој ги заменува сите објективи во смисла на брза промена на видниот агол, се нарекува уште и трансфоатор или вариолес. Овој објектив е составен е од три дела:

1. примарен објектив (објектив со фиксна фокусна должина),
2. подвижна група леќи (која ја менува фокусната должина, т.е. големината на сликата) и
3. преден систем од леќи (со кој се поставува остријата на сликата).

Кога објективот зумира, односно се зголемува фокусното растојание, полето на опсег се намалува и се добива впечаток дека камерата се приближува кон објектот и обратно. Се разликува од движењето со фиксен објектив, бидејќи нема промена на перспективата. И покрај редуцираната употреба на зум во играната филмска продукција, постојат голем број примери за креативна употреба и креирање дополнителна стилска вредност (Велјановски, 2017: 65).

Промената на фокусната должина може да се врши рачно или автоматски, со специјален микромотор со една, две или повеќе брзини на зумирање. Рачното зумирање се врши со помош на посебна рачка напред – назад или кружно со рачка на прстенот за промена на фокусната должина. Референцата за јачината на зум-објективот, или неговиот коефициентен број, се добива кога најдоговата фокусна должина ќе се подели со најкратката (Трпески, 2000: 260/261). Па оттука, колку е поголем бројот на коефициентот, толку е поголема можноста за зголемување или намалување на субјектот/објектот што се снима.

Да додадеме и тоа дека со промената на фокусната должина кај објективите за зумирање се менуваат и пластичните вредности на сликата, длабочинската острината, перспективните односи и сл.

Никогаш не користам зум затоа, користам возење со камерата, фар, бидејќи во кадарот со возење се менува перспективата на сцената и предметите во преден план се зголемуваат многу побрзо отколку тие во позадината. Додека со зум објективот сите делови на просторот се зголемуваат подеднакво, а тоа за мене не е природно за човечкото око (од авторот).

Б) Светлосната моќ и пропустливоста

Способноста на леќата да го пропушти светлото и со него да формира слика, мора да се гледа не само од квалитативна, туку и од квантитативна основа. За коректна кинематографска слика, битен предуслов е контролата на светлото што го пропушта објективот, бидејќи суштината на правилна експозиција е во тоа што секогаш во кадарот треба да паѓа еднакво количество светлина, без оглед на светлосните промени на околината (Трпески, 2000: 226).

Како што напоменавме, светлосните услови се променливи, затоа во секој објектив наменет за снимање се вградува уред за регулирање на ефективниот отвор кој се вика ирис или дијафрагма, а во практиката бленда. Поголема бројка за отвор на бленда е за помал отвор, и обратно помала бројка за поголем отвор.

Количеството светлина што го пропушта леќата, односно нејзината светлосна моќ детерминирана е во соодност на дијаметарот и фокусната должина. Па така според оваа формула, ако земеме еден објектив со фокусна должина 50 мм дијаметар 25 мм, неговата



светлосна моќ е 2 (се означува 1 : 2). Доколку пак, имаме објектив со 50 мм. и дијаметар од 50 мм, светлосната моќ е 1 : 1. (Трпески, 2000: 227). Професионалните објективи обично се со отвор 1 : 2, а минималниот пак, е од 1 : 16. Со поширок отвор се изработуваат професионалните, т.н. хајспид (англ. high speed) објективи, а поголеми вредности се наоѓаат кај екстремни телеобјективи: 22,43, а кај некои и 64.

Треба да се знае дека светлото што паѓа на објективот и што ја создава сликата, делумно е апсорбирано од самото стакло низ кое проаѓа. Другиот дел се одбива од сите површини кои се во допир со воздухот, па можеме да се огледаме како во огледало. Тоа е дел од рефлектирачката светлина која не поминува низ објективот и не паѓа на филмот – значи чист зијан (Трпески, 2000: 230).

В) Острина и контраст

Впечатокот за острината на филмскиот кадар зависи од многу фактори, од кои само некои се од чисто техничка природа, додека сите останати можат да се наредат во физиолошко-психолошка категорија. Оптималната острина е само во еден дел зависна од квалитетот на објективот, а сето друго е зависно од квалитетот на секоја нитка од техничката опрема (Трпески, 2000: 233).

Теориски за остра слика ја сметаме онаа на која некој точкест избор на светлина (на пр., звезда на ноќното небо) се репродуцира како точка. Вушност, она што ние го сметаме за точка, е поголемо или помало крукче, бидејќи дијаметарот на идеалната точка е нула. Секоја точка или најостра линија која можеме да ја забележиме со голо око, составена е од многу ситни крукчиња кои меѓусебно се преклопуваат. Колку е помал дијаметарот на истите, толку и точките и линиите ќе изгледаат поостро и обратно (Трпески, 2000: 233).

Сепак, субјективниот впечаток за острината, кој не е пресуден, не се базира само на објективот. Доколу се снимаат субјекти со фина структура на контрастен материјал, со објективи со длабок фокус, под остро и усмерено светло, со заситени бои, резултатот ќе биде **голем** субјективен впечаток за острината. Па така, дури и субјектот да се снима со објектив кој е под стандардите (Трпески, 2000: 235).

Ако пак, снимаме по дифузно светло, со објектив и отвори што даваат многу плиток фокус, на нискоконтрастен материјал, со пастелен колор, а субјектот со неодредена структура, резултатот ќе биде **мека**, па дури **помалку** и **неостра** слика, иако објективот е првокласен и ги задоволува најострите оптички стандарди (Трпески, 2000: 235).

Во овој контекст ќе се осврнеме накратко и на **длабочинската острина**. И како естетски и како технички поим, длабочинската острина ја опфаќа оддалеченоста меѓу најблиската и најдалечната точка на острината која ги задоволува критериумите на

режисерот и снимателот. Ако таа оддалеченост е мала, станува збор за плиток фокус, и обратно ако е голема, длабок фокус. Длабочинската острина зависи од форматот на кој се снима, од фокусната должина и од релативниот отвор (Трпески, 2000: 241). Па така, колку се поголеми форматот, должината и релативниот отвор, толку длабочинската острина е помала, и обратно. Да не забораваме дека зоната на длабочинската острина зависи и од оддалеченоста на субјектот од објективот. Колку е субјектот поблиску, толку зоната на длабочинската острина е помала; колку е субјектот подалеку, зоната е поголема.

Постои уште еден фактор, можеби најрешавачки во вреднувањето на острината, а тоа е **компарацијата** на најмалку две слики и **адаптацијата на понудениот стандард**. Помеѓу две или повеќе слики, гледачот несвесно ќе се определи за најострата и во тој миг ќе ја прифати како стандард за острината (Трпески, 2000: 235).

Сè што е речено за она што го чини општиот впечаток за острината, не служи само за острината на сликата да биде поголема, а содржината појасна, туку да можеме острината да ја ставиме под контрола и со неа да го управуваме одржувањето на стилот и континуитетот на филмската слика (Трпески, 2000: 239).

Контрастот на сликата колку и да зависи од распонот на контрастот на самата содржина, толку зависи и од целиот техничко-технолошки процес до премиерата на филмското дело. Една од битните алки во тој процес е изборот на објективот и тоа што се случува по влегување на светлото во него. Да повториме веќе наведовме дека невозможно е да се постигне апсолутно остра слика, делумно поради разните аберации, па и грешки во производството (Трпески, 2000: 246/247). Секој објектив има лимит на разлагање на фините детали, и тоа правопрпорционално со контрастот – колку е лимитот повисок, толку и контрастот е повисок исто и обратно, помала острина помал контраст.

Суштинските својства на филмот, најмногу стилските, зависат од изборот и употребата на објективот. Да се дадат некои генерални насоки за изборот и употребата на типовите објективи е невозможно. Фокусната или жаришната должина има влијание врз стилот и поетиката на креативната замисла на режисерот, поради што мора да се одржи доследна примена на должината на објективите со што се дефинира личниот ракопис и индивидуалноста на авторот.

Во еден филм многу треба да се внимава да не се користат различни објективи, бидејќи создаваат сложени проблеми во естетиката и континуитетот на кадрите, како и при монтажата на филмот. Па затоа, веќе наведовме во делот за движењето на камерата, повеќе се практикува промена на позициите на камерата, а не на типот на објективите.



1.5. СВЕТЛО

Начинот на кој гледачот ќе го доживее филмот и одредени сцени, како и емоциите што се јавуваат во текот на истиот, може да се предизвикани од режија, глума, сценографија, звук, и многу други средства. Сепак, за доживувањето на сцената за гледачот важно е убедливо и забележително користење на светлото. Светлото е подредено на сцената, се применува според потребите на сцената, а актерите мора да се погрижат да бидат во одреден простор што е осветлен и да не се движат во областа на сенка и темнина.

Кога зборуваме за светло во сцената, т.е. филмот, зборуваме за нешто без кое филмот е незамислив. Создавањето атмосфера, односно главното расположение и чувства предизвикани од гледањето на сцената, е токму најважната улога на светлината во филмот (Кесман, <https://viser.edu.rs/uploads/2018/05/svetlo.pdf/> проследено на 12.12.2022 г.).

Светлината е симбол на сонцето, знаењето, сè позитивно, додека сенката или темнината симболизира незнаење, страв, трагедија, и општо носи негативна конотација. Генерално треба да се разликуваат два вида осветлување:

- природна светлина, која доаѓа од сонцето или месечината (ден и ноќ) и
- вештачката светлина, која е резултат на различни уреди за осветлување (од свеќа до рефлектори).

Основната улога на осветлувањето во сцената/кадарот е да се постигне:

- видливост на субјекти/предмети пред објективот на камерата,
- волумен и длабочина,
- атмосфера во кадарот и
- обликување на светлина и сенка.

Употребата на светлото во визуализирањето на една филмска приказна, е тесно поврзано со композицијата на кадарот, како и со костимографијата и сценографијата. Со природната постоечката светлина, изворите на светлина често се опфатени во кадарот, (како на пр., прозорец, месечина, сонце, облаци итн.). Таквата светлина изгледа многу природна и реална. Подобрувањето на техниката и технологијата на филмот, особено со користење на објективи со голема светлосна моќ што овозможуваат снимање при слаба осветленост, овозможува снимање скоро без вештачко осветлување. Општо земено, ако филмскиот кадар се карактеризира со прилагодување на реалноста на условите на снимање филм, тогаш техниката на постоечка светлина е обид да се приспособи снимањето на филмот на условите на реалноста (Tanhofer, <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?id=4331/> проследено на 11.12.2022 г.)



Конструираното светло, ако е насочено (тврдо), е изградено според одредени шеми на осветлување, со кои се постигнуваат различни уметнички вредности. Кога светлината е мека (дифузна), таа изгледа многу пореалистична.

Светлото се поставува во просторот, во наместената сценографија или локација и може да се коригира за секој кадар поодделно, бидејќи изборот на светлото може во целина да го промени карактерот на ликот од еден кадар во друг. Благодарение на светлото/сенката гледачот добива битни информации за временските зони, изгледот на глумецот, амбиентот, до степен до кој се покажува и емоционалното расположение на јунакот со што се постигнува драматичност. Затоа, светлото го движи и насочува вниманието на гледачот. Никогаш не треба да се заборави еден важен факт дека светлината во филмот функционира во врска со другите изразни средства и тоа секогаш треба да се нагласува кога се анализира секој нареден кадар (од авторот).

Светлото модулира, ја нагласува структурата, ги дефинира предметите и луѓето, и во зависност од сенките, создава различни расположенија. Сенките во филмот се целосно еднакви на количеството светлина. Сево ова поедноставно може да се објасни преку еден пример, ако снимаме еден предмет во просторот кога е осветлен со дифузна светлина, тоа е обично парче мебел. Но, во моментот кога истиот предмет е прикажан во екстремно контрастна светлина, со сенки, станува забележан предмет за гледачот. Сенките, како светлината, имаат своја наративна моќ што ја поддржува приказната и содржината на филмот во драматична смисла.

Карактеризацијата на ликовите се постигнува преку светлото. Актерките во минатото биле осветлени со дифузно осветлување, додека актерите се снимале со тврдо, контрастно и насочено светло, што ја нагласува нивната мажественост и одредена грубост.



Сл. 33 High Key осветлување/Деца на сонцето – А. Митрикески

За да се постигне висококвалитетно осветлување во филмот во функција на филмската приказна, прво треба да се одреди клучот со снимателот бидејќи секој има различни намени, методи и цели. Генерално, се применуваат три клуча на осветлување (главни тоналитети), во зависност од тоа колку светлосни зони се присутни во сцената во однос на елементите во кадарот, а уште повеќе за начинот на конструирање на светлината – од бело, преку сиво до црно. Оваа терминологија се однесува на општиот карактер на осветлувањето на кадрите.

(а) Со среден клуч на осветлување (англ. Medium Key), светлото и сенките се пропорционално изедначени. Кога зборуваме за кадар снимен во средна светлосна скала, мислиме на речиси еднаква застапеност на сите тонски зони (од црна до бела), а таквата изгледа многу природно, реалистично.

(б) Кога во кадарот доминираат темни делови, сенки, тоа е ниска светлосна скала, со низок тонски клуч (англ. Low Key), со доминација на темнината. Кога се осветлува со овој низок клуч, се користат мали и помалку светлосни извори.



Сл. 34 Low Key осветлување/Како лош сон – А. Митрикески

(в) Спротивно на ова, во оние кадри каде што доминираат светли тонски делови, а сивата и црната се само во мали навестувања, зборуваме за висока тонска скала, за стил со висок клуч на осветлување (англ. High Key). Кадрите кои повеќе се стремат кон High-key стил, денес можеме да ги најдеме, меѓу другите во бројни телевизиски серии, чија главна причина е економичноста во снимањето, бидејќи е многу полесно да се снима на овој начин, со рамномерно осветлен сет, отколку темелно да се изградат комплексни светлосни склопувања (Mikić, 2008).

Во зависност од аголот на поставеност на светлосниот извор (рефлектор) во однос на точката на набљудување на камерата, постојат неколку типови светла:

1. предно (централно) – „рамна“ светлина на Е. Мане, импресионистичка (агол околу 0°),
2. странично светло (агол околу 90° хоризонтално),
3. задно светло – контра (агол околу 180° хоризонтално),
4. горна светлина (агол околу 90° вертикално одозгора),
5. ниска, долна светлина (агол околу 90° вертикално одоздола),
6. тричетвртинско светло (агол околу 45° дијагонално одозгора).





Сл. 35 Предно светло/Железничка – Е. Мане

1. Предното, централно светло се поставува во оската на камерата или многу блиску до неа. Служи како додаток, за ублажување на разликата помеѓу сенките и осветлените делови на другите извори на светлина во сцената, главно во крупен кадар. Ги намалува засенчените површини, ја истакнува чистотата на боите, ги омекнува сенките и најдобро ја опишува чистата форма на предметот. Вака поставеното светло ги потиснува неправилностите на лицето и со рефлексната точка во средината на зеницата им дава на очите посебно значење.
2. Странично светло се поставува бочно, странично во однос на предметот. Го истакнува релјефот на површината, ги продлабочува и зголемува сенките.
3. Задно светло – контраст се поставува на спротивната страна во однос на главната светлина. Служи за разликување на предметите со малата осветлена површина (гледано од насоката на камерата). Кога сенките се темни, овој начин на осветлување е погоден за ноќни сцени и темни ситуации во ентериерот. Силен контраст, со светли сенки, служи како силна сончева светлина и создава впечаток на отсјај.
4. Горната светлина имплицира дека актерот стои директно под изворот на светлина, каде што ќе има најмалку движење за да не предизвика големи промени. Кога се користи на овој начин, може да ја нагласи анатомијата на лицето, да го направи да изгледа погруб и поостар и придонесува за зголемување на напнатоста кај гледачот.





Сл. 36 Горно светло/Хај фај – В. Блажевски

5. Долната светлина целосно ја менува врската помеѓу светлината и сенката. Придонесува за нагласување на тензијата на заплетот, а на осветлените ликови, им дава еден злокобен изглед.

6. Тричетвртинското светло употребено во крупен кадар најмногу ги оддава цртите на лицето на глумецот. Во филмот се користи за да ја нагласи едноставноста на ликовите или секојдневието во даденото дејствие. Ова светло е најподложено на промени, бидејќи со мало свртување на главата на глумецот се претвора во нешто друго (високо напред, страна, предна, итн.). Ова може да биде предност во филмот, бидејќи играта на светлината и сенката дава друга временска димензија (Кестан, <https://viser.edu.rs/uploads/2018/05/svetlo.pdf/> проследено на 12.12.2022 г.).

Постои поделба на осветлувањето (која е слична со претходно споменатата поделба) која произлегува исто така од светлосната композиција што ја создава светлосниот извор во однос на камерата и објектот кој се осветлува, но со друга терминологија:

- клучно светло (англ. key lighting), главното светло што се користи за осветлување на формата и димензијата на предметот на кадарот;
- моделирачко (англ. modeling lighting), кое ја збогатува или коригира композицијата на светлосната слика со светлосни ефекти;



- отскокнувачко (англ. bounce lighting) за помеки сенки во кадарот со користење на рефлектори за да се префрли клучната светлина околу предметот;
- позадинско, задно светло (англ. back lighting) кое се поставува зад и над предметите за да се одвојат од позадината;
- контра (англ. contra lighting) се поставува зад осветлениот објект или зад плеките на глумецот. Создава осветлена контура на силуета и ја изолира на тој начин од позадината. Ги подосветлува честичките на прашина кои се во атмосферата, исто така ја зголемува оптичката илузија за длабочина. На пр., само со овој вид контра светло се приметува димот од цигарата;
- исполнувачко (англ. fill lighting) е секундарното светло фокусирано на предметот, главно се користи за отстранување на сенките на клучното светло. Светлата за полнење може да се користат и преку паметно поставување на практични светла или извори на светлина што се реквизити на сетот.

Постојат различни стилови на осветлување:

- холивудски,
- дифузно, млечно (сфуматото на Леонардо да Винчи),
- фламанско (насочено дифузно светло),
- рембрантско, кјароскуро (итал. Chiaroscuro).

Холивудскиот стил доминира до 1950-тите на минатиот век, кога започнуваат да се појавуваат нови техники кои условуваат нови насоки. Тоа подразбира целосно вештачко светло, речиси никогаш природно, а неговите карактеристики се: тесен агол на светлина, прецизна контрола на интензитетот, остри сенки, особено на поголеми растојанија, строго насочен карактер на светлината.

Кај дифузниот стил, изворот на светлина е голем, а сенките се исклучително меки бидејќи преминот од осветлените делови кон засенчените делови е постапен, кој се добива од светлина со низок контраст. Колку е поголем изворот на светлина, толку позабележителни се овие ефекти.



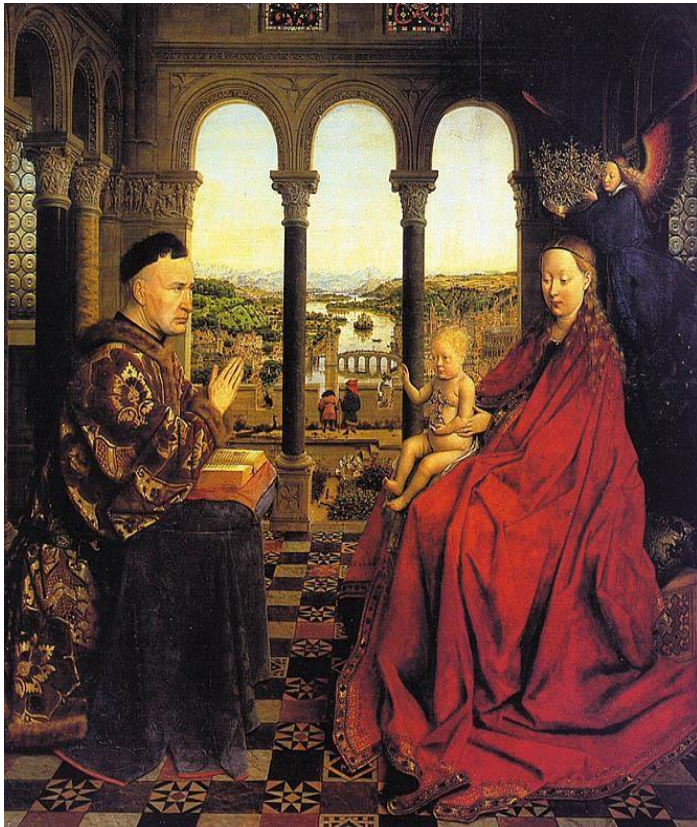


Сл. 37 Сфумато/Преку езерото – А. Митрикески

Во природата, најголемиот дифузен извор на светлина е облачното небо каде сончевата светлина се пробива низ слоевите облаци и магла и фрлени сенки практично не постојат. Во практиката на снимање, употребата на дифузна светлина е популарна како светла позадина, а е со помал интензитет од другите светла.



Сл. 38 Богородица на карпи – Л. да Винчи



Фламанското насочено дифузно осветлување е најзастапено во природата, во снимањето на ентериерите преку ден, кога небото е облачно. Овој стил името го добива по сликите на фламанските мајстори сликари (од 15 до 17 век) кои работеле покрај пространите прозорци низ кои светлината на облачното небо доаѓала во широки потоци (Ј. ван Ајк, Х. ван Дер Гоес, Ван Дер Вејден). За разлика од дифузното, фламанското има контрасти, особено ако е странично, но нема пренагласена сенка.

Сл.39 Мадона на канцеларот Ролен – Ј. ван Ајк



Рембрантскиот стил на светло во филмската уметност произлегува од сликите на холандскиот мајстор Рембрант ван Рајн од 17-тиот век. Овој стил се одликува со мал извор на светлина што често се наоѓа во самиот кадар и создава големи и силно исцртани сенки. Во однос на тоналитетот, тоа е кјароскуро – игра на светло и сенка и да се создаде тродимензионален состав.

(Кесман, <https://viser.edu.rs/uploads/2018/05/svetlo.pdf>/ проследено на 12.12.2022 г.).

Сл. 40 Автопортрет – Рембрант, Х. ван Рајн



Сл. 41 Рембрантски стил/Уште една рунда – Т. Винтерберг

Веќе споменавме дека светлото ја обликува сенката. Во зависност од природата на изворот на светлина, сенката ја менува својата форма и интензитет. Сенката, како спротивност на светлината, го претставува отсуството на светлина.

Врзаната сенка е сенката на самиот објект. Се перципира како составен дел на темата и најчесто не е известувања. Иако ја означува насоката од која доаѓа светлината, каква е природата на таа светлина итн., таа е главната функција да ни го покаже волуменот и можните карактеристични форми на објектот. Фрлената сенка покажува и од каде доаѓа светлината, но дава и информации за облици кои не можат да се видат од точката на набљудување, за растојанието од површините на кои паѓа сенката, нивниот релјеф, закосени или искривени.

Покрај контрастот помеѓу светлината и сенката, во филмовите се користат и контрасти помеѓу топли и ладни тонови. На пример, ликовите во преден план се осветлени со топла светлина, а позадината со студен. Овој ефект се користи во пресвртните точки на филмот, а му претходат композиции со послаб контраст, кој создава и друг начин на контраст – контраст помеѓу кадрите.



Сл. 42 Сенки

1.6. БОЈА

Бојата е оној аспект на изгледот на предметите и светлината што зависи од спектралниот состав, енергијата на зрачење што допира до мрежницата на окото и нејзината временска и просторна дистрибуција. (Baldwin,W./

<https://doi.org/10.1111/j.1151-2916.1935.tb19407.x/> проследено на 15.12.2022 г.). Бојата има свои физички, физиолошки и психолошки својства, кои влијаат врз окото на гледачот иако влијанието на боите врз емоциите зависи од контекстот. (Carek, 2021: 49). Токму затоа, во кадарот бојата треба првенствено да се користи како вредности во психолошки и драмски поттекст преку различните тоналитети (топли и студени бои) (Martin, 2001: 45/46).

Во согласност со пристапот во примената на бојата, во филмот се разликуваат два основни начини:

- натурална, природна (кој ја третира бојата што се користи во филмот како што ја гледа нашето око) и
- креативна интерпретација (кога се менуваат боите).

Овие пристапи произлегуваат од визуелната идеја на режисерот, а не од боите во реалноста. Првиот пристап, природниот, ќе се најде во темите кои ги означуваме како реални. Креативната интерпретација со помош на бојата најчесто се среќава во играните филмови каде режисерот сака да ја искористи бојата за да каже нешто дополнително на гледачите, да влијае врз нивните емоции, психа.

Бојата е еден од најизразните елементи на филмскиот јазик. Моќта на бојата е многу голема, а можностите за примена се повеќекратни. Кога бојата се презема од надворешниот свет и се појавува внатре во еден кадар, таа добива нов контекст и почнува да функционира на поинаков начин. Бојата во филмот, слично како ликовната уметност, е во служба на режисерот, кинематограферот, костимографот и сценографот, кои може да ја третират на свој начин, може да ѝ дадат значења и функции по сопствен избор и уметничка визија.

Главните функции на боите во кадарот може да придонесат за приближување до објективниот одраз на реалноста; зголемување на ликовната експресија, и вршење на различни драмски функции (Plazevski, 1972: 153). Токму затоа при изборот на боите се пристапува како кон како естетички проблем, односно мора да биде јасна примената на одредена боја и нејзината улога во самиот кадар. Но, перцепцијата на боите е првенствено чувствителен феномен. Боите исто како вкусот, мирисот и звуците ги стимулираат нашите сеќавања и ги враќаат емоциите од минатото. Тие ги изразуваат виталните функции на човекот и поседуваат димензија на времето од кое извираат. Понатаму, бојата може да биде алатка во филмот за да се нагласи карактерот, наративот, заплетот и темите.

Бојата е и носител на расположението кое се постигнува со хармонија или дисхармонија на боите, како во сликарството. Токму сличноста со визуелните уметници му дава право на филмскиот режисер (и кинематографер), доколку се појави потреба, да интервенира и да го обои човечкото лице жолто, лебедот црвено и небото зелено. Човекот, гледајќи ги разните бои, може да ги менува емоциите. Како, на пример, и со

музиката каде длабоките тонови одговараат на потемните бои, а високите на посветлите бои. Бојата има свое место и во соновите каде претставува одредена психолошка вредност. Сепак, важно е да се сфати дека нашето разбирање на таквите симболи е целосно засновано на нашата културна свест и традиција. Ова значи дека бојата не може да се потпре за да се наметне врз даденото значење, туку мора да се чита во контекст на филмот.

Оттука, топлите бои за човекот се бои на акција и материјалниот живот, сугерираат контакт со телото и животот. Симболизираат желба и чувство. Имаат центрифугален карактер, тенденција на привлекување на окото сè поблиску до окото. Од друга страна, студените бои претставуваат интелигенција, интроспекција, внатрешни длабоки чувства и виталност. Тие ја кријат доблеста во себе. Симболизираат припадност некој некому. Имаат центрипетален карактер, одат од окото, т.е. се оддалечуваат. Исто така, познато е дека боите навистина влијаат врз човекот, а исто така и на неговиот физиолошки систем, што може да се забележи со анализа на отчукувањата на срцето, протокот на крв итн. Некои бои смируваат како студените бои (зелена, сина и други), а некои вознемируваат (црвена, жолта и други топли бои). Кога зборуваме за бојата во филмот, главно нè интересира естетската примена на бојата, односно онаа што служи за драматични цели.

Кога зборуваме за естетска примена на бојата, мислиме на допадливост, хармонија на боите особено привлечни за гледачите. Сепак, треба да го имате предвид фактот дека сите филмови не се промотивни филмови и дека филмот не е плакат или украс на ѕидот од собата. Убавината за убавина може да му нанесе повеќе штета отколку добро на филмот. Таквата рамка или сцена сигурно ќе го одвлече вниманието на гледачот од она што е важно во кадарот, од заплетот и ликовите. Затоа и во овој случај важи „правилото“ дека колористички естетизираната рамка мора да биде функционална, тесно поврзана со дејството на филмот.

Контрастот во заситеноста на бојата на светлината е исто така едно од честите решенија за осветлување во кинематографијата, имено, заситени топли, против незаситени ладни тонови. Доколку овој ефект се користи подолг временски интервал, неговиот ефект врз зголемување на напнатоста е сè поизразен, благодарение на феноменот на нашето око кое секогаш тежнее колористички да ја балансира сликата. Со други зборови, ако окото е долго изложено на, на пример, црвени нијанси, тоа ќе се обиде да компензира за недостатокот на цијан и зелени тонови.

Во обид да ја намалат напнатоста, дизајнерите на осветлување ја осветлуваат едната рамка со силни топли бои и следната ладно и помалку заситено, со што се додава топло – ладно контраст помеѓу кадрите. Сличен ефект се добива кога кадри со заситени бои наизменично се менуваат со кадри снимени во незаситени бои. Со анализа на овие решенија на поставките на светлината, пронајдени се неколку шеми кои се користат за засилување или намалување на напнатоста:

1. Слабиот контраст проследен со слика на силен контраст, без разлика дали се работи за осветленост или топлина во боја, се подобрува чувство на напнатост;
2. Мали разлики во поставките на бојата на светлата проследени со слика на големи разлики (или осветленост, заситеноста или топлината на бојата) ја зголемуваат напнатоста;
3. Долгото изложување на високи контрасти во која било смисла ја засилува напнатоста;
4. Силните контрасти проследени со слики со низок контраст ја намалуваат напнатоста;
5. Големите разлики во бојата проследени со големи сличности ја намалуваат напнатоста.

ГЛАВА ВТОРА

ФИЛМСКА ИНТЕРПУНКЦИЈА, СТИЛСКИ ФИГУРИ, НАРАЦИЈА

Филмските изразни средства, на кои веќе се осврнавме (кадар, планови, објективи, позиција на камера итн.) се носители на психологијата и емоциите при реализацијата на филмот. Филмовите се базираат врз нашите сопствени физиолошки и психолошки процеси, многу повеќе во споредба со останатите медиуми и средства за масовна комуникација. Како дел од целокупната граматика на филмскиот јазик, филмската интерпункција има свои закони исто како и во јазикот на кој говориме. Генерално, филмската интерпункција претставува систем од низа кодови (знаци) кои се прифатени како еден универзален столб во оформувањето и градењето на филмскиот јазик. Преку овие кодови со кои се означува почетокот и крајот на кадрите (т.е. сцените), границата и односите на сите елементи внатре во кадарот (т.е. сцената) се конципирани, меѓу другото, и врз основа на „правилата“ на филмската интерпункција.

1. ФИЛМСКА ИНТЕРПУНКЦИЈА

Еден филм е составен од голем број делови, во кои нивниот логичен и временски континуитет не е секогаш доволен гледачот во потполност да ја сфати причината за нивниот редослед. Доколку не постои логичен, временски и/или просторен континуитет во приказната, се прибегнува кон поврзување или премини на кадрите кои се во една психолошка, визуелна или звучна релација. На пример, психолошкото поврзување произлегува од сличности кои го оправдуваат поврзувањето на два кадра, односно промената на кадри, која се заснова на мислата на личноста или нејзината психолошка напнатост. Овие промени може да се базираат на погледи со план – контраплан (наизменично прикажување на две личности во разговор); личноста која гледа се заменува со кадар на она што го гледа, итн.

Секој кадар е одделен со следниот кадар со рез. Но, кога користиме технички постапки на поврзување, т.е. одвојување, востановени со техничка номенклатура, се повикуваме на филмска интерпункција. Филмската интерпункција претставува поврзување/одвојување на соседните сцени, паузи во нарацијата, акценти, транзиции – постигнати со монтажа, движење на камерата или субјектите, или поединечно или внатре, како и комбинација на сево ова. Проучувањето на овие премини од еден кадар до друг, односно премините во самите сцени, секвенци, се изведуваат со помош на филмските интерпункциски знаци. Меѓу најчестите се претоп, затемнување – отемнување, а поретки се неострина, филиж, белење, ролетна. Сите наведени може да



се дел од снимателскиот, но и од процесот при монтажата на филмот, и се однесуваат најмалку на два кадра кои се поврзани во дел или во целата сцена.

1.1. ПРЕТОП

Кога сакаме да постигнеме визуелен ефект на промена на време (најчесто како реминисценција или сеќавање) и промена на место, се користи постапката на претоп. Исто така претоп се користи кога сакаме да покажеме дека случките се случуваат истовремено на различни места.

Всушност, претопот се постигнува со заменувањето на една слика со друга, со што првата постепено се губи, а втората постепено се појавува и ја претопува истата. Оваа постапка, пред сè, се користи за време на монтажа на филмот, но режисерот мора да знае дека тој кадар што треба да се претопува до друг, да го сними подолго (па така да може претопот да биде поспор или побрз).

Кадрите кои се во планот за претоп (комбинација од затемнување/отемнување, што подолу ќе го објасниме) мора да имаат причинско-последична врска. Тоа се постигнува меѓу другото и доколку во првиот кадар имате протагонист кој се претопува во вториот кадар со друг протагонист или истиот протагонист во друга акција или дејствие (секако оваа акција треба да биде навестена во претходните кадри). Затоа, треба да се подвлече дека со претопот може да се заменат два кадра кои на некој начин имаат естетско-визуелна и содржинска поврзаност.

1.2. ЗАТЕМНУВАЊЕ / ОТЕМНУВАЊЕ

Затемнување/отемнување е временски премин кој термилошки обединува иако станува збор за две различни постапки, бидејќи најчесто се користат во пар – иако не мора да значи. Сепак, за разлика од претопот, треба да се знае дека со затемнување/отемнување може да се поврзат и два кадра кои немаат непосредно заедничка врска.

Затемнувањето се користи за да го означи крајот на некоја сцена, секвенца или целиот филм; додека, со отемнување е обратно, односно со него можеме да започнеме сцена, секвенца или филмот. Но, генерално овие две постапки се користат за раздвојување на секвенците со цел да донесат некој битна промена во текот на филмската нарација, како локациски, така и временски, и се споредуваат со ново поглавје во еден роман. Затемнувањето создава визуелен впечаток на неков застој во филмското дејствие, и токму затоа после ваков премин убаво е повторно да се нагласат просторните и временските координати на следната секвенца. Оваа интерпункција практично се изведува компјутерски (поретко и со камера), а може и со помош на

затемнување на светлото кое се користи при снимање на сцената. Се изведува така што постепено го затемнуваме кадарот, полека исчезнува сликата и екранот постанува сосема темен, т.е. црн.

Вообичаено (освен кога се користи за да го означи крајот на филмското дело), ако имаме затемнување користиме и отемнување кое, пак, се добива со постепено осветлување, т.е. постепено појавување на вториот кадар од апсолутна темнина. Кога оваа интерпункција се појавува во текот на филмот, а не на неговиот почеток, по правило се продолжува со затемнување. Секако, брзината на овие премини не значи дека треба да се одвива со исто темпо, затоа што нивната примена е диктирана пред сè од драматуршкото дејствие.

Без оглед дали се појавуваат постепено, и двете интерпункции може да бидат користени само до половина што значи да се затемни правиот кадар до темнина, а другиот, наредниот кадар да се појави ненадејно на екранот без отемнување, значи вториот кадар со рез. Ако има недоволна должина на кадарот претходно може да се замрзне на почетокот или на крајот (Eridžon, 1983: 181/82).

Затемнување и отемнување се користат во пар и целиот ефект на овие премини се дозира во текот на монтажата. Овие премини се временски, и затоа може се изведат со бавен или брз ритам, и да го моделираат целото темпо на филмското раскажување. Би рекол дека, покрај користењето на компјутерските можности при монтажата, убаво е младите режисери да ги планираат во книгата на снимање и да може при снимањето да ја диктираат брзината на премините. Тоа практично би значело внимателно да се користат затоа што може да се разводни чувството за динамиката на целиот филм и да изгледа само формално користење. Кога се планира затемнување, крајот на кадарот треба да се остави подолго да трае, и обратно, ако се планира , почетокот на кадарот треба да биде временски, секако, подолг (од авторот).

Неострина, филаж, белење и ролетна се интерпункции кои режисерот како автор може да ги користи во зависност од жанрот и својата уметничка и визуелна естетика. Но, во секој случај ретко се користат денеска, бидејќи меѓу другото се сметаат за застарени интерпункциски знаци, како одредени придобивки од развојот на филмската уметност. Сепак во продолжение ќе наведеме по неколку карактеристики за секоја од нив, бидејќи многу млади режисери повторно им се навраќаат и ги користат со творечката фантазија.

Постапката кога еден кадар постепено преминува во потполна неострина се добива со помош на објективот на камерата. Може да се користат два кадра, односно првиот да преминува со неострина во вториот, кој пак, од неострина оди во острина. Оваа интерпункција често се сугерира кога сакаме да постигнеме ефект на губење на свест на протагонистот, а спротивно кога се изострува кадарот, практично гледачот

добива впечаток дека глумецот се оствестува; кога е пијан, кога му паѓаат очилата и заматен му е видот и сл.

Филаж е специјален вид на претоп кој се состои во премин од една позиција на камерата во друга, со многу брза панорама, толку брза што кадарот е заматен, неостар.

Белењето е визуелен ефект сличен на затемнувањето, со таа разлика што почетокот на кадарот не е апсолутна темнина, туку апсолутна светлост, односно белина на екранот. Кога еден кадар се заменува со друг, а ние визуелно го гледаме како истиснување надолу, по јасна линија која се движи надолу на екранот (како ролетна која се спушта), се нарекува ролетна (Plaževski, 1971: 208/209).

2. СТИЛСКИ ФИГУРИ

Главната интенција на филмскиот кадар со сите негови параметри е да разбуди една чувствена и/или мисловна реакција кај гледачите. Секако, оваа дијалектичка врска зависи подеднакво од нивната духовна активност и од творечката моќ на режисерот да успее да влијае врз нивната свест и потсвест. Притоа, еден од најважните фактори во толкувањето на кадарот е таа релативна слобода на гледачите секоја случка или гест да ги восприеми како симбол, или знак. Истовремено, многу битен е и континуитетот на кадрите во смисла на нивно визуелно дополнување ќе поттикнува очекување во развојот на филмската приказна.

Понекогаш стилските фигури во филмот се држат до оние стилизации што можат да се подведат под видовите стилски фигури како што се класифицирани и именувани во традицијата на реториката, односно книгите. Причината лежи во фактот што многу стилски фигури во филмот се моделирани според литерарните, кои често се нивна „слика“. Сепак, филмот разви низа сопствени стилизации и свои типификација, а до тој степен и филмските стилските фигури не можат целосно да се сведат на познати литературни (<https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=4939>/проследено на 24.1.2023 г.).

Се смета дека историски се издвојувале два начина на конструирање на стилски фигури: со помош на инсерти и со помош на аспектни отклон. Стилските фигури со вметнување подразбираат вметнување на очигледно различен материјал во дадениот контекст и со тоа го принудуваат гледачот да го толкува текот на филмот. Оваа техника беше особено развиена од С. Езенштајн, (S. M. Eisenstein), иако е присутна и кај Д. Грифит (D. W. Griffith). Земајќи ја идејата за важноста на стилските фигури, филмот бил повеќе склон кон стилизирање со помош на аспектуално отстапување, т.е. такви стилизации во кои е стилизиран само еден аспект од филмот, или само одредена комбинација на аспекти, додека повеќето други се оставени нестилизирани.



Во однос на филмскиот кадар, можеме да зборуваме за очигледна или скриена содржина (т.е. експлицитна или имплицитна содржина), каде првата е лесно разбирлива, а втората има скриено значење преку симболот или асоцијацијата која се прикажува. Режисерот преку тој симбол всушност сака да даде смисла на самиот кадар. Но, многу често режисерот го остава гледачот сам да ја пронајде внатрешната логична содржина. Генерално, користењето на некој симбол во филмот значи да се замени некоја личност, предмет, гест, случка со некој поим, или да се направи некој поттекст со поврзување (споредување) на два поима, односно со метафора (Martin, 2001). Значи симбол е еден поим како, на пр., гулаб, месец, бел коњ и сл. додека метафората е споредување на два поима (на пр., луѓе се движат во гужва и пралелен приказ на мравки). За разлика од метафората, симболот полесно и поедноставно може да се вткае во ткивото на драмата. На неговата поголема дискреција се надоврзува поголема двозначност, бидејќи на дадениот елемент не се споредува со ниту еден друг елемент. Затоа понекогаш не знаеме и се прашуваме дали авторот го користи како симбол или не. Оттука произлегува дилемата дека не секој симбол може да значи и намера, односно свесна интервенција на режисерот, за разлика од метафората која секогаш е свесна интервенција на режисерот.

Видови стилски фигури на филмот се: симбол, метафора, алегија, елипса, одложување, градација, повторување, рефрен, хипербола, синегдоха, метонимија, еуфемизам.

2.1. СИМБОЛ

Науката за симболите и знаците датира од дамнешни времиња, од филозофите од Антиката кои меѓу првите ја сфаќаат важноста на симболите за луѓето и нивното разбирање на светот. Зборот семиотика (грч. *semeiotikos*) има свои корени во грчкиот јазик и се однесува на оној кој толкува знаци, т.е. што е посредувано од јазичен знак. Семиотиката го проучува, од една страна, односот помеѓу знаците и нивните значења, а од друга страна, како се користат овие знаци.

Во конкретниов случај семиотика на филмот ќе биде толкување на скриеното значење во содржината на кадрите. Затоа кога се работи сценариото, се води сметка да не биде сè видно и експлицитно. Според мене е подобро да имаме една метафизика или подобро таинственост во кадарот која поттикнува да се анимира потсвеста на гледачот (од авторот).



Сл. 43 А. Рубљов – А. Тарковски

Симболот во филмот се појавува во содржината на самиот кадар. Тоа се кадри кои на еден непосреден начин, длабоко влијаат врз самото дејствие на филмот. Симболот дава на поимот кој е слен со драмското дејствие пошироко преносно значење, но без споредбена улога.

Во таа смисла можностите се многу големи што ќе претставува симболот, нивната примена е со различни причини, и затоа треба јасно да се вклопуваат при визуализирање на сценариото. Голем е бројот на филмови за анализа во користењето и толкувањето на симболите, затоа во продолжение ќе ја сумираме нивната примена на следниов начин:

1. симболична композиција на кадарот и
2. латентна или имплицитна (Martin, 2001).

Кај симболичната композиција режисерот вклопува две слики од стварноста, со кои сака споредбено да го прикаже јунакот и подлабоко психолошки да ги детерминира неговите чувства. На тој начин, ваквите кадри рефлектираат подлабоки значења и размисли и кај гледачите. Тоа може да се изведе преку најразлични креативни идеи, како, на пример:

- ликови пред декор (фрески и други религизни духовни обележја, затворски решетки, и сл.),
- ликови со предмети, со животни,
- ликови пред излози на продавници со најразлични предмети,
- ликови во истовремени дејствија (на пр., свадба и погреб),
- ликови во визуелно дејствие комбинирани со звучни ефекти,
- ликови пред натпис кој е симбол на внатрешниот свет на протагонистот.

Латентна или имплицитна содржина на кадарот е најчиста и најинтересна форма на употреба на симболот. Тој е вклопен во содржината на кадарот и сам по себе игра улога во дејствието на филмот бидејќи на прв поглед нема некое скриено значење (Martin, 2001). Симболот може да биде:

- пластичен или визуелен симбол (кадри во кои движењето на некој предмет или гест може да евоцираат некој друг вид стварност),
- драмски симбол (имаат непосредна улога во дејствието бидејќи на гледачите им даваат можност полесно да ја разберат приказната), и
- идеен симбол (сугерираат и ја преминуваат рамката на приказната во која се вклопени).

2.2. МЕТАФОРА

Метафора е замена на една, обична ситуација со друга, невообичаена во даден контекст на филмската приказна, при што втората ѝ дава поширока интерпретација на првата. Од овие два поима, првиот е речиси секогаш елемент на дејствието, додека вториот, кој ја создава метафората, може да биде преземен од дејствието и да претставува продолжување на приказната или може да претставува некоја филмска вистина која со дејствието нема никаква поврзаност, а единствената вредност е врската со претходниот поим (Martin, 2001: 65). Значи, метафората има еден психолошки механизам бидејќи смислата се раѓа од судирот на два поима, од кои рековме првиот служи како средство, а вториот е предметот за споредба. Преку метафората се добива пошироко преносно значење на одредениот поим во филмот. Таа е говорна фигура во која збор или фраза, буквално означувајќи еден предмет или идеја, се користи наместо друг за да сугерира сличност или аналогија помеѓу нив, односно скратена споредба.



Сл. 44 Визуелна метафора/Сè во исто време – Д. Шајнерт

Постојат неколку начини на употреба на метафори во филмот:

- пластична или визуелна метафора (која се однесува на едноставна ликовна сличност во структурата и психолошкиот тоналитет, со чисто визуелна содржина во кадарот),

- драмска метафора (која воведува некој толкувачки елемент и придонесува за појасно разбирање на приказната; се заснова на сличноста на две драмски дејствија, од кои едното непосредно учествува во фабулата на драмата, а второто дејствие е со преносна смисла),

- идејна метафора (која има за цел да создаде идеја која поттикнува сериозно размислување),

- звучна метафора (каде споредбата доаѓа истовремено, бидејќи се однесува на споредба меѓу визуелно и звучно).

Метафората во филмот може да се однесува на еден поим или опсервација, но исто така со својот домен може да опфати и цела филмска секвенца, па дури и целиот филм. Вообичаено ова се среќава често во краткометражните филмови.

2.3. АЛЕГОРИЈА

Кога се зборува конкретно за филмот, метафората обично се однесува на еден карактеристичен елемент во приказната, додека алегоријата се однесува на филмот или текстот воопшто.



Сл. 45 Лобстер – Ј. Лантимос



Сл. 46 Паразит – Б. Џоон-хо

Затоа, метафората е поспецифичен, потесен израз, додека алегоријата е поширока, таа е цела слика на изразување на апстрактните поими или слика на некоја идеја. Алегоријата како продолжена метафора, односно употреба на елементи во преносна смисла, користи повеќе асоцијации. Со оглед на тоа целокупниот филм може да се смета како алегорија.

Изразувањето е со помош на симболични фиктивни фигури и дејствија на вистини или генерализации за човековото постоење. Историјата на алегоријата во филмот е длабока и богата како и самиот филм, бидејќи некој би можел да тврди дека е речиси невозможно за еден филмаџија вистински да ги задржи поголемите значења од својата работа. Сепак, кога ќе се погледне наназад низ историјата на кинематографијата, има многу примери на алегорија во филмот кои се издвојуваат од човештвото.



2.4. ЕЛИПСА

Елипса е изоставување во нарацијата на оние елементи на фабулата, на кои гледачот треба сам да се сети. Всушност со користење на елипса, свесно се пропушта да се покаже важен дел од настанот за да се донесе заклучок за него врз основа на околностите. Практично преку елипсата се дава можност филмот да сугерира, бидејќи филмскиот режисер самиот ги одбира најзначајните елементи и преку нив го обликува своето филмско дело. Оваа способноста на оживување спомени преку навестување е една од тајните на сугестивната моќ на филмот.

Елипсата подразбира постоење на избор и од аспект на драматургијата, оваа операција се нарекува поделба на кадри каде елипсата е основниот вид. Всушност, поделбата на кадри, чие значење е огромно за режисерот, се појавува токму преку елипса, како и монтажата (која претставува дополнителна техника на поделба, собирање и вклопување на кадрите во една целина). Поделбата на кадрите е аналитичка операција, додека монтажата е синтетички процес, иако може да се каже дека станува збор за два вида на една иста постапка (Martin, 2001). Елипсата на кадри треба да придонесува во визуелната чистина, разбирливост, со што може да создаде многу интересен ефект.

Елипсата овозможува изоставување од видното поле на дел од настанот кој е во центарот на вниманието, а испуштениот дел обично може да се заклучи од претходните и наредните кадри. Кога испуштањето на неважни делови од настанот служи за скратување на нарацијата, се нарекува оперативна елипса. Таа може да биде јасно одредена (кога точно се знае кој настан е испуштен и колку време), и неодредена (кога не се знае точно што е испуштено или за кое времетраење).

Изоставувањето на важни делови од настанот обично изгледа нагласено и добива функција на стилска фигура и се нарекува стилска елипса. Овој начин често е придружен со метонимиска замена, односно се прикажува помалку важен, спореден, настан или помалку важни делови од истата сцена, а таквата замена може да даде метафорична функција на одредени видливи компоненти на сцената. Покрај овие елипси, кои се неразделен процес од филмското дело, постојат и т.н. експресивни елипси, кои имаат тенденција да остварат некој драмски ефект или да повлечат одредено симболично значење (Martin, 2001). Една од нив е структуралната елипса која ја условува конструкцијата на филмската приказна, односно драматичноста на ситуациите. Елипсата која се нарекува симболична се користи за да се прикрие некој елемент на дејствието, не создава напнатост, туку треба да добие во некое пошироко и подлабоко значење на одредена ситуација во нарацијата.

2.5. АНТИТЕЗА

Антитезата (грч. $\acute{\alpha}\nu\tau\acute{\iota}$ — против, $\theta\acute{\epsilon}\sigma\iota\varsigma$ — позиција, $\acute{\alpha}\nu\tau\acute{\iota}\theta\eta\sigma\iota\varsigma$ – поставување спротивно, поставување во опозиција) на поимите е спротивставување на различни значења на некој дијалог или визуелни претстави поставени едно до друго во една сцена. Токму затоа оваа стилска фигура се нарекува и контраст бидејќи има за цел да ја истакне спротивноста, која најчесто е логична во текот на филмската нарација.

Антитезата може да се употреби преку одредени зборови, делови од реченицата или целата мисла во дијалогот меѓу актерите. Всушност, споредбата се однесува на сосема контрастни елементи слично на контрастните бои во сликарството кои иако се надополнуваат една со друга, сепак секоја од нив има автохтон ефект; така и во литературата контрастот постигнува многу изразена конкретизација на сликата. Па оттука и во филмската уметност се користат најчесто два вида контрасти изразени како антитеза во дејството и во ликовните вредности во сцената (односно антитезата во боите). Антитезата во дејствието спротивставува две состојби кои имаат крајно различни манифестации кои нагласуваат конфликт на идеи (понекогаш служи за хумор и иронија) и со тоа предизвикуваат интензитет на доживување. Антитезата на ликовните вредности се користи со цел да даде еден контраст во визуелниот простор (Plaževski, 1972: 14/15).

Во продолжение ќе објасниме уште неколку стилски фигури.

Градацијата е постепено расчленување на некој очекуван ефект на неколку елементи во сцената кои може да растат или да опаѓаат. Тоа значи, на пр., секое движење на камерата е градација – фар напред или фар назад бидејќи постепено го засилува или ослабнува впечатокот.

Повторување на истите факти кои имаат големо драмско значење се нарекуваат рефрен (на пр., дожд во различни планови кои имаат иста цел).

Одложување е поставување на неважни кадри пред драмското решение за да се продолжи напнатоста.

Споредба е наизменично поврзување на одделни и меѓусебно неповрзани ситуации (на пример, паралелна монтажа на неколку приказни за иста тема). Споредбата може да ги нагласи сличностите помеѓу многу различни феномени, па затоа се нарекува аналогича.

Многу честа стилска фигура е метонимијата, која претставува отстапување од важната целина на настанот кон помалку важен елемент кој обично или причински е поврзан со набљудуваната целина (на пр., прелистување низ календарот како показател за текот на времето).





Сл. 47 Метонимија

Еден вид метонимија е еуфемизам (грч. *Euphemos*, добар говор). Со оваа стилска фигура се ублажуваат премногу остри или груби ситуации со непријатна, погрдна или опасна визуелна конотација, и се заменуваат со попријатно презентирање на истите. Еуфемизмот се користи и за заобиколување на некои општествени табуа (како на пр., сексуална настраност, голотија, извршување смртни казни итн.).

Стилска фигура е повторување на ист (или сличен) кадар или серија кадри. Често има доцнење во прикажувањето на важен аспект од сцената кога се најавува, а наместо тоа се „вметнуваат“ низа кадри (или еден е продолжен) од веќе познати, информативно исцрпени аспекти (особено често во криминалистичките филмови).

Хиперболата е претерување, преувеличување заради нагласување на одреден емоционален став. Својата вредност ја достигнува по пат на претерување и нештото во сцената (како од визуелен, така и од говорен аспект) се прикажува поголемо од колку што е во реалноста. Спротивно на хиперболата, во филмот се користи и стилската фигура литота – со ублажување на некоја особина преку сугестија за посредно изразување на вистината. Со тоа на суптилен и помалку категоричен начин се води нарацијата и овозможува низ еден мал процеп, помеѓу сугестијата и отвореното тврдење, да се протне и некој неочекуван акт на слободна волја кој го променува текот на случувањето.



3. НАРАЦИЈАТА ПРЕКУ ФИМСКИОТ КАДАР

Во филмот може да се каже дека сè е нарација. Нарацијата се однесува на начинот на прикажување на настаните од филмската приказна преку раскажувањето и кажувањето кои се два суштински аспекти на секој наратив. Филмското дело е наративно, во оваа поширока смисла, доколку неговата презентација е насочена кон создавање целосна идеја за одредена низа на настани.

Континуитетот на настаните преку редослед на една ситуација која се соочува со проблем или збир на проблеми кои протагонистите се обидуваат да ги решат додека не дојдат до некаков вид решение ја оформува фабулната структура (изложување, заплет, конфликт, кулминација, разрешување – фази во текот на настаните за решавање проблеми). Фабулна структура (покрај серијалната структура) доминира во развојот на играниот филм, и силно ги условува сите наративни техники, односно целокупниот филмски јазик.

Притоа, покрај монтажата и движењата на камерата, постојат многу наративни постапки (или техники), односно сценски решенија поради бројни визуелни и звучни можности на филмот. Сите тие заедно придонесуваат во развојот на дејствието, додавајќи некои нови драмски елементи кои ќе го потенцираат ставот или психолошката состојба на протагонистот. Поради бројноста и разновидноста на наративните постапки истите прецизно тешко се класифицираат (Martin, 2001). Постои директна и индиректна нарација која практично се испреплетува низ целиот филм. Субјективизмот во претставувањето на ликовите, кои ги покажуваме преку нивните лични, необјективни субјективни доживувања се разликува од објективната нарација што постои независно од ликот и од неговото сознание за околината.

Како дел од субјективната нарација многу често се користи внатрешниот монолог, потоа соништата, вртоглавица, хендикеп на ликот (глув, слеп) и сл., ја менуваат директната нарација во индиректна, субјективна, исто така. Значи, субјективните постапки имаат за цел на екранот да ја материјализираат психолошката состојба на глумецот. Спротивно се објективните постапки чија цел е постепено да ја развиваат приказната и затоа се повеќе драмски отколку психолошки.

Ние ја водиме приказната на таков начин што ја покажуваме вистината преку очите на глумецот. Гледајќи низ неговите очи, ние, гледачите, всушност, влегуваме во чувствата и размислите на самиот лик – практично преку него чувствуваме. Мајсторијата на авторот – режисерот е да ги поврзе глумецот и гледачот, да имаат една заедничка идентификација, и да предизвика сочувство, кое на еден начин ќе го направи гледачот активен во приказната. Со тоа, ваквата нарација може да биде субјективна преку очите на главниот јунак. Тука не се работи за субјективна камера, за кое веќе говоревме погоре, туку се работи за атмосферата во целиот филм што субјективно се пренесува преку емоцијата на јунакот (од авторот).



Генерално, различните пристапи во нарацијата се со цел за пронаоѓање на визуелни решенија кои најмногу ќе придонесат во развојот и воедно во пренесувањето на драмското дејствие и психолошката состојба на протагонистите врз гледачите. Притоа, колку и да ни се чинат одредени начини помалку или повеќе важни, не треба да се заборава дека сето тоа се рефлектира врз естетиката или поетиката на филмската слика. Токму затоа, полезно е да бидеме водени од фактот дека филмската слика треба да биде што е можно пореална, вистинита, во согласност со филмскиот жанр. Од друга страна, смислата на самата слика може да биде толкувана на безброј начини, колку што постојат и гледачи, односно покрај филмскиот кој се создава во текот на монтажа, да зависи и од историскиот – социокултурниот контекст на секој консумент на филмското дело. Оваа оригиналност и уникатност на филмската перцепција, перцепција која се состои од интимен комплекс на сензација и јаснотија, ни овозможува да ги сфатиме длабоките корени на супериорната моќ на духовниот магнетизам со кој располага филмот (Martin, 2001: 15). Перцепцијата на филмскиот творец, на објективноста, на реалноста, на она што се гледа и што претставува, е неизбежно лична.

Во документарниот филм формата на нарација не е поврзана со акцијата. Понекогаш тоа се ситуации поставени во слободен редослед. Раскажувањето во документарниот филм не е приказна која го привлекува гледачот со прашањето „Што ќе се случи понатаму?“ Оваа слободна конструкција е една од главните причини зошто гледачот нема голема желба за документарниот филм. Се случува да се опсервира човек, неговото однесување, начинот на движење, играта на лицето и др. Интересот во нас за него е предизвикан само тогаш кога тој молчи. Кога ќе почне да зборува тогаш станува неинтересен. Се случува и обратното, кога човекот молчи, тој е „блед“, а кога ќе почне да зборува, тогаш станува интересен, нè интересира што зборува, а уште е поважно како зборува. Доколку зборовите се искажани без искреност, без чувствителност, тие не градат доверба и тука нема вистинитост. Вистинитоста и искрените зборови најмногу допираат до гледачот. За мене во играниот филм, како и во документарниот, потрагата по вистината меѓу субјективноста и објективноста е бескрајна тема помеѓу творците на работите и обврска да ја респектира реалноста. Таа реалност е објективна. Рускиот режисер Андреј Тарковски вистината во филмот ја објаснува на следниот начин „Филмот е најреалистична уметност и тоа во таква смисла што неговите принципи се темелат врз идентичноста со стварноста врз фиксирањето на стварноста во секој поединечен кадар.“ Режисерот треба да ја дофати стварноста која никогаш не е статична, зашто треба да се прикаже движењето, тоа приближување или оддалечување, како едно ново забележување, а да се биде во контакт со стварноста.

Во работата на секој режисер многу е важна опсервацијата, таа треба да биде со голема концентрација, со голема стрпливост, за да се допре до она што е многу важно, да се доловат најспонтаните реакции и да се добие максимална природност. Режисерот мора да има големо чувство за детали, за она што е важно, и за она што не е. Режисерот



без такво чувство е исто како човек кој го губи видот и гледа само бледи контури. Може да се има многу снимен материјал, а уште да се бара (од авторот).

Нарацијата е задолжителен елемент на сите напишани приказни, романи и сл., со функција да ја пренесе приказната во целост за да ја разбере гледачот. Сепак, стилот на авторот која нарација ќе ја одбере во раскажувањето на филмската приказна, иако е индивидуален, треба да произлегува од психолошката уверливост на целиот филм. При нарацијата режисерот може да користи и визуелни (на пр., стилски, фигури, стилска интерпункција, параметри на филмскиот кадар и сл.) и звучни (пр. дијалог меѓу ликови, и/или со офф) изразни средства на филмскиот јазик. Визуелните задираат и се дел од креативните замисли на секој режисер, од неговиот начин на изразување, начин на работа, искуство и секако, денеска употреба на сите техничко-технолошки достигнувања и помагала.

3.1. ДИЈАЛОГ

Иако дијалогот не е чисто филмско изразно средство, сепак во филмот најчесто е основата на филмската нарација. Дијалогот е всушност составен дел на филмскиот кадар (за разлика од сликата, кадарот може да содржи и дијалог и слика), па со самото тоа е битен фактор во поделбата на кадрите бидејќи го диктира и звучниот континуитет во нарацијата. Исто така зборовите во дијалогот го идентификуваат (дообјаснуваат) и карактерот и психолошкиот профил на протагонистите. Притоа, режисерот треба да биде свесен и да не придаде поголемо значење на вербалниот контекст, туку на визуелниот израз. Кога се говори за изборот на стилот на дијалогот (како на пр., реалистичен, литературен, театарски) мора да се води сметка за граматичкото време во однос на вербалната придружба на кадарот.

Како режисер сакам помалку дијалози во филмот, и приказната да ја доловам преку психологијата на глумата, бидејќи најубав пејзаж за мене е човечкото лице – значи со погледи, со очи, солзи, насмевка и сл., сето тоа да се долови визуелно. Вербалниот контекст на дијалогот да го преточам во неми зборови палетата на емоциите, бидејќи секој дијалог не се состои само од зборови, туку и од немите реакции на тие зборови воопшто (од авторот).

Дијалогот овозможува режисерот да ја користи двојноста помеѓу зборовите и содржината на сликата; од ова спротивставување (во контрапункт или контраст) режисерот може да извлече многу богати симболи од аспект на филмскиот јазик (Martin, 2001: 130). Во нарацијата контрапунктот (надополнувањето) може да биде спонтан, значи изразот на ликот и зборовите да бидат со истоветна смисла, но исто така може да има двојно значење дообјаснето преку друг кадар; контрастот во нарацијата е многу поинтересен, дава простор за посложено визуелно изразување на авторот.



Најмногу време ни е потребно за атмосферата, за тишината. Тишината на екранот е најтешка, тогаш протагонистот мора да е најсугестивен, најискрен и најубедлив. Но, понекогаш непостоењето на дијалог е димна завеса која ја открива празнината, глуми длабочина, се преправа дека таму има многу повеќе. Дијалогот изгледа лесен, но е тешка умешност и бара голема дисциплина оти не е само што зборува, туку начинот на кој се зборува (од авторот).

Во филмот монолот се користи поретко, тоа е повеќе театарски манир како говор на едно лице во текот на драмата. Монолот е интимност, елемент на приватност, насочено кон самиот себе, кога јунакот се коментира себе си директно.

Оффот како и субјективниот коментар во филмот е еден глас (кога не гледаме кој зборува) кој доаѓа од извор надвор од кадарот и е носител на звучната филмска нарација. Зборот кој доаѓа од извор надвор од кадарот, може да го кажува протагонистот и да го слушаеме неговиот глас – поточно понираме во внатрешниот монолог на јунакот и ги слушаеме неговите размисли.

Има филмови каде зборот е важен, поради тоа ограничувањата во текстуалниот дел можно е да донесат некои нарушувања во содржината на приказната. Од друга страна, има филмови во кои зборот е дури и излишен. Дијалогот е потребен за нешто да пренесе, објасни, но не да наметне мислење или да сугерира. Во голем број случаи, ако се избегне дијалогот, тогаш се остава поголема важност на визуелното апстрахирање на гледачот.

3.2. РИТАМ/ТЕМПО

Ритамот е појава што вклучува навистина сè во природата – од движење на најмалите честички на материјата до движењето на небесните тела, од срцевиот ритам до промена во психата. Бидејќи ритамот вклучува сè што постои во природата, така и во филмот е еден од основните услови за организирање на филмските записи како целина. Ритамот претставува алтернатија на некои појави, нивно забрзување или забавување, зајакнување или слабеење при движење или проток, повторување на набљудуваните единици според одреден принцип; треба да се разликува од темпото кое ја означува брзината со која поединечните единици се редат (Zenić, <http://likovna-kultura.ufzg.unizg.hr/Ucimo-gledati-zine/Broj%202/ritam%20u%20filmu.htm>/проследено на 20.2.2023 г.). Ритмичките движења во кадарот и темпото на менување на кадрите се елементи кои треба да се земат предвид при решавањето на ритмичката структура на филмот.



Во филмот ритамот се поостигнува со:

- движење на камерата,
- движење внатре во кадарот и
- монтажа, т.н. ритмичка монтажа.

Сите кадри кои се снимаат со движење на камерата (како, на пр., швенк, фар, кран, камера од рака и steadycam) се динамични (статична е само фотографијата). Движењето внатре во кадарот може да биде ритмички обликувано според распоредот на објекти и лица во рамките на кадарот, нивните меѓусебни односи и интеракции, движења, танцување, итн. Ова движење може уште повеќе да се потенцира со музика, звучни ефекти или човечки говор, кои исто така се суштински дел од филмската структура на филмот.

Каков ќе биде ритамот зависи и од тоа дали одредени кадри постепено се скратуваат или продолжуваат. Ако дејството се прикажува во пократки кадри, темпото ќе се зголеми (што е особено вообичаено во акционите филмови), а ако дејството се прикажува во подолги кадри, целата низа обично ќе се појави во бавно движење.

Во зависност од начинот на кој се менуваат кадрите и содржината на секој поединечен кадар, ритамот се менува. Па така, на пр., ако композицијата е слична, кадрите се поврзуваат без разлика на содржината, додека со поврзување на различни композиции се постигнува посебен ритам, особено ако движењата во кадрите се исто така различни. Ритамот се реализира внатре во самиот кадар — со правилни промени и повторување на композициските елементи на самиот филм, слики или со менување и повторување на изразните средства на филмот или параметрите на кадарот (на пр., кога камерата ритмички се приближува или се оддалечува од она што го снима). Ова најдобро се манифестира во таканаречените долги кадри во кои со комбинацијата на движењата на камерата и движењата на мизансценот се постигнува ритам во кадарот. Најочигледен пример се долгите кадри каде ритмичката пулсација се постигнува со движење на камерата во различни насоки, како и со промена на композицијата на кадарот.

Чувството за ритам е од клучно значење за вокацијата на еден режисер, бидејќи заедно со другите елементи на структурата на филмот, ритамот ја зголемува и намалува драматичната напнатост, влијае врз атмосферата и расположението, и врз генералниот впечаток на филмското дело врз гледачот. Режисерите кои повеќе се фокусираат на формалната страна на филмот, го постигнуваат ритамот најмногу со помош на филмски средства (монтажа, движења и позиции на камерата, промени на перспективата и различни планови), додека режисерите кои даваат приоритет на наративот (заплет, глуми и мизансцен) се фокусираат на ритмичко кадрирање на кадрите како посебен визуелен ентитет. Повеќето од најважните дела на кинематографијата се реализирани преку интеракцијата на овие две движења (<https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=442>/проследено на 20.2.2023 г.).



Ритмот е исклучително важен фактор во филмската структура, и најмногу се постигнува на целосно визуелен начин, за мене најмногу преку монтажа. Со подобрување на модерната технологија за снимање ритмот во филмот стана многу покомплексен елемент од визуелен аспект. Затоа, ритмот на филмот се состои од постојани промени и во динамиката на сцените. Па оттука смирувањето на сцената, од претходната динамична акција, е многу пожелно во секој филм; исто така и обратно. Растечката динамика е секогаш подобра од онаа која е во опаѓање. Добро е да се знае дека за успешно да се поврзват два кадра, не е важен само изборот на планот, туку и односот помеѓу движењето на крајот на првиот и почетокот на вториот кадар. Добро е исто така сите промени во количеството на движења да се одвиваат внатре во кадарот, затоа што ако се постави рез, промената на динамиката нема да делува природно, туку ќе изгледа како нешто неоправдано во континуитетот на филмот (од авторот).

Музиката, звуците и човечкиот говор се исто така дел од ритмичката структура на филмот. Некои режисери целосно го воспоставуваат визуелниот ритам на филмот со динамиката и темпото на избраната музика.

3.3. СЦЕНА/СЕКВЕНЦА

Сцена е дел од филмот, која има сопствена функционална независност и екстракција како дел од текот на филмската приказна. Оттука, терминот сцена го опфаќа дејството кое се одвива во еден ист амбиент (на исто место, во исто време, со исти објекти), а позицијата на камерата мора да е лоцирана внатре во амбиентот. Сцената може да биде и во еден кадар, но и во многу повеќе. Кога се менува амбиентот, локацијата, тогаш почнува нова сцена, одредена и временски и просторно. Дури и ако јунакот има сеќавање во истиот простор, а во друго време, повторно имаме нова сцена. Па затоа, камерата вообичаено се идентификува со еден глумец во сцената и ги посматра другите со неговите очи. Всушност самата сцена одредува колку се глумците меѓусебно блиски, како во однос на просторот, така и во однос на нивната емотивна природа. Притоа, сликата во сцената треба да соодветствува на она што го доживуваме во реалноста.

Сцената се подготвува во книгата на снимање. Па така кога во оваа книга се планираат кадрите, изборот на плановите зависи од интимноста, близината на протагонистите. На поголемо растојание горниот дел на телото на едниот протагонист или вториот, ќе го исполни екранот, додека на мало растојание на оддалеченост ќе се добие крупен план на главата. Големината на визуелните претстави на протагонистите мора да биде во сразмер со просторот или локацијата.

Ако протагонистот се движи во просторот, вообичаено не се одбира широк план, сакајќи да му овозможиме простор за движење. Тоа ќе го уништи расположението на

сцената, бидејќи ако се оддалечиме со камерата, субјективната точка на гледање ќе постане објективна (Eridžon, 1983: 98).

Сцената најчесто се снима со два различни пристапа:

1. со „мастер“ кадар, и
2. со монтажа внатре во кадар (или цела сцена во еден кадар).

Мастер кадарот обично ги снима во широк план глумците, т.е. нивната акција (мизансцен). Потоа, истата акција, истиот мизансцен, се повторува во покрупни планови, почнувајќи од среден, средно-крупен и крупен план, што подразбира позиција на камерата од различни агли. При монтажата всушност се одлучува кој план ќе се употреби за континуитетот на сцената. Спротивно е кога целата сцена се снима во еден долг кадар, со монтажа внатре во кадарот. Во тој случај се користат две или три позиции на камерата без рез, односно без да се прекинува кадарот, и се преминува од една композиција во друга.

Секако, изборот на овие пристапи во оформувањето на сцените зависи исклучиво од стилот на режисерот. За некои режисери, со монтажа внатре во кадарот се постигнува впечаток на грациозност, течно изнесување на содржината, споро темпо, а други, сакаат да ги имаат сите кадри снимено, па во монтажата да одберат. Кога ќе се избере еден од овие пристапи, треба да се биде доследен во снимањето на истиот начин на сите сцени.

Постои и трет пристап со повеќе кадри, а тоа е начин на снимање со опсервација. При снимањето на акцијата, мизансценот, треба да се има големо трпение, концентрација за да се допре до најважното – спонтаните реакции на протагонистите. За мене најважни се глумците – битно е што снимаме, а не како. Режисерот мора да развива големо чувство за детали, за она што е важно, како и за она што не е важно – да се добие максимална природност. Може да се има многу снимен материјал во сцената, а да не бидеме задоволни и уште да бараме. Не смее да се заборави дека кога ќе се смени локацијата, веќе одиме на нова локација, и многу е тешко да се доснимува. Вистинското мајсторство при снимање на една сцена е да се оддели зрното од плевелот, е да се бара и да се најде тој еден момент кој ја поцртува акцијата, запрашувајќи се која ни е целта на самата сцена, што сакаме да постигнеме со овој еден дел од мозаикот на филмот (од авторот).

Секвенца (лат. *sequentia*, што следува, последица) е дел од нарацијата на филмската приказна со заокружена структура, со свој почеток, средина и завршеток (поголема целина од сцената). Повеќе кадри прават сцена, повеќе сцени секвенца, а повеќе секвенци го оформуваат филмот. Секвенцата е аналогна на една глава во литературното дело. Во играниот филм, исто како сцената, но многу поретко, секвенцата може да се изведе и во еден кадар (т.н. кадар-секвенца, со монтажа внатре во кадарот), но главно се состои од низа кадри и од неколку меѓусебно наративно поврзани сцени.



За разлика од сцената, со која има многу сродности, секвенцата не мора да содржи континуирано следење на континуираните настани, туку во неа настаните можат да се претстават со помош на низа елипси на одделни сцени, како и со помош на паралелна монтажа.

Секвенцата по правило, се идентификува со помош на посебната улога што ја игра во наративниот тек, или според видот на фабулистичкиот настан што се следи во него. Редоследот на секвенците во филмот и нивниот заемен однос е главниот предмет на интересирање во драматургијата, и уште во почетната фаза на работата на сценариото се одредува карактерот на идниот филм (Plaževski, 1971: 215). Затоа може да се зборува – како и за сцени – за воведни секвенци, секвенци брканица, секвенци на дијалози, комични секвенци, кулминација, финална секвенца итн. Исто така, бидејќи има ограничен и прегледан број на секвенци во филмот (како-каде, но во просек десет), секвенците се означени со реден број (на пр., прва секвенца, втора секвенца, итн.).

Јасноста на разграничувањето на секвенците во играниот филм во голема мера зависи од јасното структурирање на наративот и од диференцираните улоги на поединечните наративни потцелини. Ако не постои такво нешто, може да биде многу тешко дури и да се разбере каква секвенца би била во одреден филм. Токму затоа уште во книгата на снимање, а дури и порано, треба да се внимава на неколку критериуми за изборот на филмскиот јазик при оформување на секвенцата (секако и во монтажата може да се дозира од овие критериуми): релевантност (битност) и експресивност (впечатливост) на секвененцата (Gambarato, 2010). И двата критериума треба да бидат водени од прашањето која е целта на оваа секвенца за текот поточно за филмот како целина (за да не се изгубиме внатре во самата секвенца која веќе е поголема целина). Критериумите се извлекуваат најмногу преку јасниот концепт за дозирање на информациите и нивната вистинитост. Поврзувањето на секвенците се врши главно врз база на нивната аналогија или по асоцијација. Бидејќи начинот на кој кадрите или сцените се организирани во секвенцата може да предизвика одредени емоции кај гледачите и да ги доведе до површни заклучоци, без понирање во длабочината на приказната.



Сл. 48 Сцена - низа кадри меѓусебно наративно поврзани

ГЛАВА ТРЕТА

МОНТАЖА И ЗВУЧЕН ДЕЛ

Речиси сите критички, уметнички и научни анализи на филмовите се базираат исклучиво на естетските критериуми и притоа воопшто не се зема предвид користената техника и технологија при изработка на филмското дело. А токму овие елементи се клучни за крајниот изглед на филмот. Со нивно користење се овозможува филмот да го има или да го нема оној изглед кој е предмет на естетската анализа. Развојот на филмската технологија до денес е тесно поврзана со голем број пронајдоци на научници и технолози кои се директно вклучени во подобрување на филмската технологија или пак, работат во друга научна област, а нивните иновации се применуваат во филмската уметност. И токму тоа усовршување на техничките помагала и нивното влијание врз филмската уметност наметнува промени и во естетското поимање на монтажата и филмот (Велјановски, 2017) кои доведуваат до бројни теории околу поделбата на монтажата и нејзината творечка концепција.

Во продолжение ќе се осврнеме на монтажата од технички и од драматуршко-естетски и асоцијативен аспект, со што ќе го опфатиме нејзиното енормно значење во крајниот ефект на филмското дело кој настанува токму во монтажата. Значи монтажата му дозволува на режисерот во својот снимен материјал да ги истражи и да им даде значење дури и на најситните детали во еден кадар. Впрочем, токму затоа монтажата во историјата на филмската уметност одигрува една од најважните улоги во нејзиниот развој.



Сл. 49 Монтажа

1. МОНТАЖА

Монтажа (фр. *montage*, збир, склоп) е вештина на поврзување на најмалку два кадри во филмот, денеска со помош на компјутер. Монтажата е столбот на изработување на филмови – процес на уредување, единствениот оригинален придонес за филмот, различен од сите други уметности. Таа ги обединува сите делови на филмот почнувајќи од идејата, т.е. пишаниот дел, квалитетот на актерската игра, осветлување, сценографија, костимографија итн., преку збир од кадри со што го компримира наративното време и побудува различни асоцијации кај гледачот. Монтажата едноставно се поистоветува со постпродукцискиот процес на поврзано секвенцирање и распределување на веќе снимени кадри во сцени во рамките на еден филм, документарец, серија или видео. Потребна е многу напорна работа и посветеност на занаетот, вклучително и развивање на сопствен уникатен стил на монтажа и кршење на правилата (М. Scoresese/<https://faroutmagazine.co.uk/martin-scorsese-why-editing-film-is-spiritual/> проследено на 6.3.2023 г.)



Сл. 50 Д. Грбевски – монтажер

За мене монтажата е комплексна кинематографска техника која ја доживувам како одлучувачка во склопувањето на приказната од снимениот материјал. Тоа е време на дилема затоа што се работи за избор – што да отфрлиме, а што да оставиме. Како режисери, не смеете да зборавиме дека природната прецепција на гледачот е да даде

значење на секој детаљ од драматуршкиот редослед, и затоа првенствено треба да се грижиме монтажниот јазик да биде јасен, разбирлив, бидејќи тоа ќе го круниса успехот на филмот. Но, за да се постигне сето тоа, треба да имаме доволна количина на снимен материјал за да ни се овозможи да правиме заедно со монтажерот избор на вистински решенија.

Јас ја делаам монтажата во три фази:

1. бирање дублови,
2. груба монтажа и
3. крајна монтажа.

Прво правам што повеќе проекции на снимениот материјал, ги избирам најдобрите дубли и притоа се фокусирам на глумците и нивната актерска игра – тоа ме води. Во првата фаза се посветувам на вредноста на секој кадар поединечно, но не можам докрај да утврдам каква ќе биде нивната вредност кога тие кадри ќе се вклучат во поголема целина, во сцената. Некој одреден кадар може да има мошне интересна вредност кога се гледа изолиран од контекстот, сепак вистинската вредност ја добива во целината.

Грубата монтажа ја работам заедно со монтажерот во редослед и поврзување на материјалот врз основа на книгата на снимање. Во грубата монтажа се отфрлаат сите клапи, паузите на глумците – на почеток и на крајот на кадарот, командите на режисерот – акција или стоп. Спојувањето на дејствијата во една сцена се врши многу внимателно и постепено, и не правам дефинирани резони. Оваа фаза е многу важна, и е вистинска умешност, и многу често се навраќаме на грубата монтажа ако не сме задоволни од монтираниот материјал кој го подготвуваме за третата фаза. За нас режисерите оваа фаза која ја работиме заедно со монтажерот, е од огромно значење затоа што монтажерот има објективна дистанца кон снимениот материјал и неговиот квалитет.

Да не се брза со грубата монтажа, туку напротив да се ужива во работата и да се проверат сите можни идеи кои би придонесле за успех на филмското дело.

Се случува по долга работа и пробување со монтажерот, режисерот да утврди дека најдобро е да се врати назад на првичната идеја – ова е нормална и потребна работа и монтажерот во такви случаи мора да покаже трпение и разбирање. Целиот процес на грубата монтажа е еден вид експериментирање со снимениот материјал во потрага по јасна чиста драматуршка издржана целина.





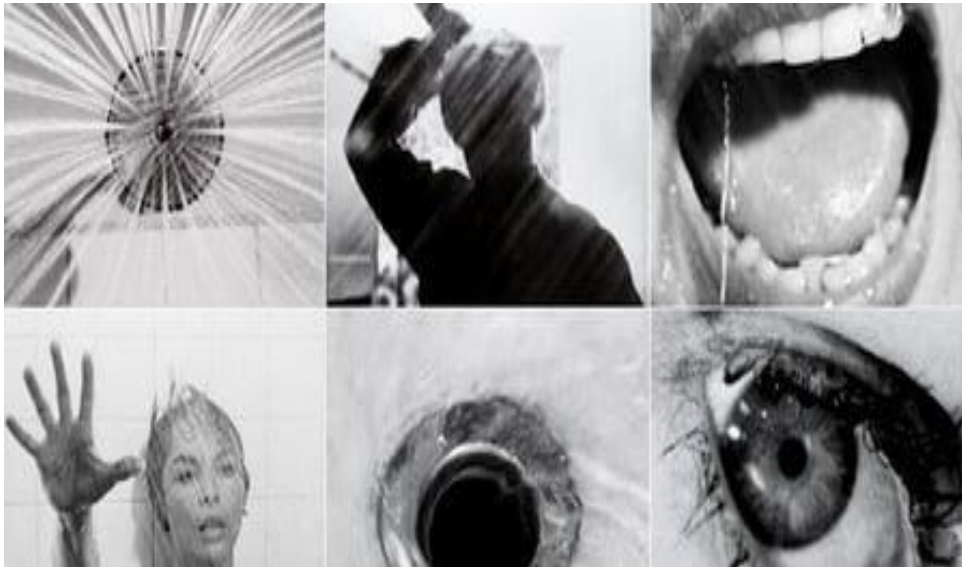
Сл. 51 Монтажа

Во крајната монтажа најмногу внимание обрнувам на ритмот, темпото, се продолжуваат или кратат кадрите, ги продолжувам кадрите каде што ќе има музика (бидејќи музиката ги крати кадрите). Размислувам каде ќе има звуци, тишина, звучни ефекти ... да не забораваме дека тишината многу говори ... размислувам за звучната компонента на целиот филм. Тогаш почнувам да работам со тонскиот соработник и многу сакам да користам природни звуци... Кога ќе се заврши оваа фаза, се прави контролна проекција со луѓе кои не се поврзани со филмската уметност (од авторот).

Монтажата е комуникациска практика заснована на резот на кадарот што го поттикнува гледачот да донесе заклучок или да го одреди најдоброто можно објаснување за низата кадри. Таа може да биде голем творечки процес, но под еден услов: да се располага со доволна количина на снимен материјал кој, на режисерот и монтажерот ќе им овозможи да прават избор помеѓу разни решенија, и тој избор да стане потполно личен (Vajda, 1988: 123). Токму затоа, монтажата ја опишува врската помеѓу кадрите и процесот со кој тие се комбинираат. Тоа е од суштинско значење за создавање на наративен простор и за воспоставување на времето во филмската приказна, а односот помеѓу кадрите може да биде графички, ритмички, просторен и/или временски.

Графичките совпаѓања (т.е. визуелните метафори), или пресеците со совпаѓања, се корисни за поврзување на две инаку исклучени сцени или помагаат да се воспостави врска помеѓу две сцени. Со завршување на една сцена со кадар кој ги содржи истите композициски елементи (форма, боја, големина, итн.) како почетниот кадар на следната сцена, се прави врска помеѓу двете сцени со непречена транзиција

(<https://www.studiobinder.com/blog/match-cuts-creative-transitions-examples/> проследено на 6.3.2023 г.)



Сл. 52 Психо – А. Хичкок/графички совпаѓања во една сцена

Ритмичката монтажа опишува составување кадри и/или секвенци според ритмичка шема од некој вид (на пр., движење на воз, свонење на телефон и сл.), обично диктирана од звуци и музика. Може да биде наративна, или, колаж од аудиовизуелни елементи, во секој случај, каде дијалогот е потиснат и звучниот однос помеѓу кадрите зазема централно место (претежно за монтажа на мјузикли, музички спотови, кореографски делови во филм и сл.) (<https://collegefilmandmediastudies.com/editing/> проследено на 6.3.2023 г.).

Практично земено, монтажата дава можности за поврзување на филмското време и филмскиот простор и прави една целина од мозаикот на снимениот материјал. Традиционално, комерцијалното кино претпочита систем на континуитет или создавање на логичен, континуиран наратив кој му овозможува на гледачот лесно и удобно да го разбере филмот. Основниот психолошки услов за гледање на еден филм е свеста пред себе гледачите да гледаат една целина, дело полно со творечка интенција, и затоа во сите кадри, слики, бараат смисла во нивното поврзување (убав кадар сам по себе не значи ништо). Оваа појава е неизбежна духовна потреба на гледачот, па дури и тогаш кога гледа бесмислено поврзани кадри (Balász, 2015). Алтернативно, филмациите може да користат монтажа за да го поттикнат интелектуалното учество на гледачите или да

привлечат внимание на нивната работа на рефлексен начин (https://collegefilmandmediastudies.com/editing/ проследено на 6.3.2023 г.).



Сл.53/54 Континуитет во два кадра

Во филмската теорија и естетика потојат повеќе обиди за класификација на монтажата (С. Еизенштајн, Ј. Плажевски, М. Мартин, Б. Балаж, М. Бабац, Д. Ериџон, итн.) кои сепак, се сведуваат на набројување и средување на различни видови монтажни врски, како, на пр., ритмичка, асоцијативна, интелектуална или мисловна, креативна, алегориска, поетска, наративна, ненаративна монтажа и сл. Без да навлеземе во поединости, може слободно да се каже дека сите овие поделби сепак не го исцрпуваат богатството на форми и функции на монтажата. Во основа се сведуваат на повторување на идентични форми под различни термини и критериуми.

Најстарата меѓу нив е поделбата на В. Пудовкин во која наведува пет основни вида: монтажа на контраст (богатство – сиромаштија), паралелна монтажа (движење на



ледени санти мраз), интелектуална монтажа, синхрона монтажа (две заемно зависни акции), монтажа лајт-мотив (Plaževski, 1971: 161).

Според М. Мартин, монтажата се дели на: ритмичка (должина и оркестрација на кадрите), мисловна (поврзување на времето, местото, причината, со асоцијативна монтажа), и наративна монтажа (Martin, 2001: 18).

Во контекст на создавањето монтажа и монтажни системи посебно место заземаат имињата на С. Ејзенштајн со неговата т.н. интелектуална монтажа, надреалистичките и дадаистичките режисери (Л. Буњуел, Р. Клер), new wave режисерите (Ж. Л. Годар, Ф. Трифо, Е. Ворхол, Џ. Касаветес), К. Нолан и др.

Прескокнувањето (англ. Jump-cut) е пресек (рез) во монтажата на филмот во кој една континуирана снимка од субјект е поделена на два дела, при што се отстранува дел од снимката за да се добие ефект на скокање напред во времето. Положбите на камерата на субјектот во преостанатите делови од снимката од низата треба да се разликуваат само малку за да се постигне ефектот. Тоа е нагла манипулација на временскиот простор со користење на времетраењето на еден кадар и „кршење“ на времетраењето за да се придвижи публиката напред. Значи со џамп-катот се постигнува дејството да изгледа како скок напред во времето. Ова предизвикува субјектот нагло да „скокне“ на друга позиција – оттука и името.

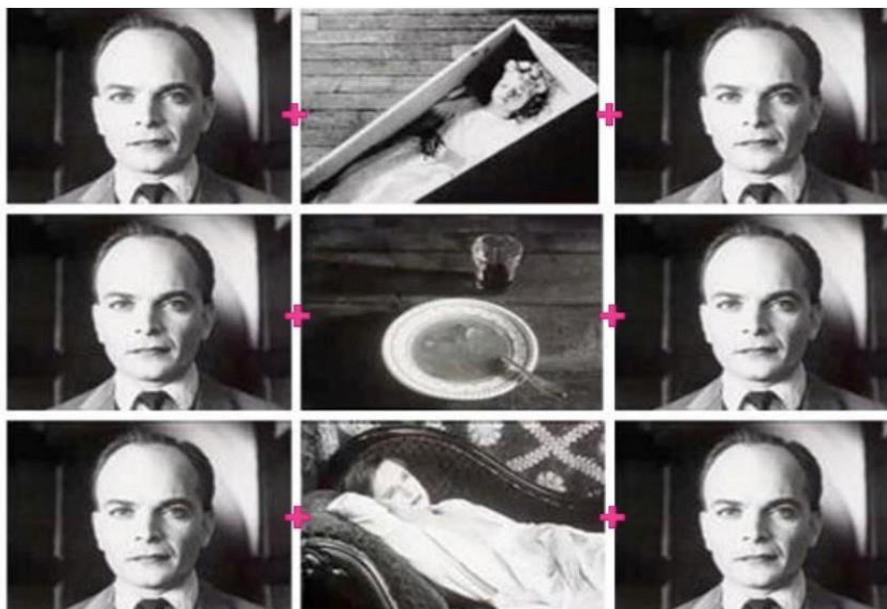


Сл. 55/56 Дисконтинуитет/ Л. Буњел



Сумирано, џамп-катот (прескокнувањето) како рез од кадар во кадар може да биде видливо и да се изведе со, повеќе или помалку, статични фигури, во низа кадри кои се снимени на заедничка оптичка оска. Друго својство на пресеците со скокови е тоа што тие може да се користат за проток на време од сцена до сцена, или во кадрите на истата сцена. Пресеците со скокови во такви прилики мора да бидат придружени со соодветни тонски решенија. Не секоја ситуација е за ваков тип сечења, па затоа вообичаено се користат кога е неопходно да се елиминираат неинтересните делови од времето (Marković, 2010: 130/131).

Секако со напредната технологија и кинематографските инструменти проширена е техничката база и правени се експерименти како, на пр., Кулешовиот ефект во спојувањето повеќе кадри снимени на различни места и/или времиња монтирани заедно при што делуваат дека се снимени на исто место и време (Марковски, 2019/ <http://reper.net.mk/> 2019/ 02/15/%D0%B7%/проследено на 6.3.2023 г.). Ако покажете снимка од некој како јаде супа проследена со снимка од некој што изгледа тажно, публиката ќе се сожале затоа што тагата ја поврзува со супата.



Сл. 57 Кулешов ефект/тага/глад/желба

Но, во суштина, основата на организирањето на филмскиот материјал или неговото рационално комбинирање се врши според следниве задачи:

- техничка монтажа (средување на визуелниот материјал со водење грижа за непрекинато и осмислен ритам, ритмички континуитет),

- драматуршка монтажа (давање содржина со максимално прегледни и максимално сугестивни конструкции, благодарение на кои гледачот ќе добие најпотполна слика за содржината на филмот) и
- асоцијативна монтажа (збогатување на свеста на гледачот со идеи кои произлегуваат од взаемните односи на дел од снимениот материјал во судир со друг снимен материјал) (Plaževski, 1971: 162/185).

Карактеристики на техничката монтажа се непрекинатост (континуитет), ориентација и ритам. Впечатокот за непрекинатост се постигнува преку водење примарна грижа во текот на филмот гледачите да се внесат и да се чувствуваат како соучесници во тоа што го гледаат. Континуитетот реферира на конзистентноста на елементите во филмот (на пр., дали облеката на актерот е непроменета во текот на една сцена, дел од деноноќието и сл.), ја прави приказната приемлива и разбирлива за широката публика, и му овозможува на филмот подобра комуникација, пренос на идеи и информации.

Еден од асистентите на режисерот води евиденција за континуитетот на сценариото, по што монтажерт се обидува да одржува континуитет или пак, намерно да го прекине заради одредени стилски и/или наративни ефекти. Оваа континуираната монтажа може или мора да биде вклучена во наративната, симболичната или формалната програма за монтажа, бидејќи претставува техника на сечење која прво има одредено значење само во контекстот во кој се користи.

Привидниот континуитет може полесно да се долови со: линеарна монтажа, долги кадри, водење грижа за континуитетот на движењето на глумецот, одбегнување на меѓу-кадри и одбегнување на два кадра од различни ракурси кои временски се поклопуваат.

Вообичаено првиот кадар во новата сцена го почнувам во широк план, во еден тотал, затоа што сакам гледачот да ја разбере топографијата, и да почувствува еден континуитет во просторот. Практично тоа е илузија за постоењето континуитет на време и простор, поради тоа што мајсторијата на монтажата е да биде невидлива, да не се приметува резот. Ова секако оди заедно со снимателскиот дел и камерата треба да е невидлива. И камерата и монтажата треба да бидат во функција на приказната. Некој кадар сам по себе е убав визуелно, но доколку не ми се вклопува во целината, го нарушува континуитетот и ориентираноста на филмот во нарацијата – го вадам – значи мора кадрите да прават целина. Најмногу внимавам поврзувањето на два и повеќе кадри, да не се нагласува, да биде незабележително со елегантни премини меѓу кадрите, за да остане фокусот на вниманието на гледачот врз приказната. Оти гледачот го носиме во ново време, тој влегува во нов простор, го тргаме од неговиот вистински живот – сакам да му го зграпчам целото внимание на гледачот – тоа е мајсторијата на нашата уметност.

Паралелната монтажа вообичаено напишана е во самото сценарио – две дејствија кои паралелно се случуваат. И затоа, при монтажата мораме да се држиме до напишаното. Но, не треба режисерот грчевито да се бори да ја задржи сопствената визија за филмот – а веќе монтираниот материјал се покажува како нешто друго што режисерот би сакал да види(од авторот).

Ориентацијата како карактеристика во техничката монтажа не треба да се заборава, затоа што филмот дава можност за скратување на говорот со помош на слики. Затоа резот треба да биде логичен, и да не го оптоварува гледачот да го лови говорот меѓу редови поради радикални скратувања во монтажата, туку тој мора да се ориентира.

Во претходната глава се осврнавме на ритам и темпо (стр. 13/14). Кога ќе се спомене филмскиот ритам, секогаш асоцира и на музичкиот ефект врз низата кадри, како и на драматуршкиот ефект кој го дава содржината на тие кадри. Визуелниот ритам може да се создава од кадри кои не мора да иницираат потреба од интелектуално објаснување (како на пр., капки дожд, морски бранови, итн.). Должината на кадарот кој е основата на ритамот меѓу другото зависи од тоа што со тој кадар сакаме да пренесеме, од темпото на глумата, темпото на дијалогот, од бројот на крупни планови, од брзината на движењето на камерата, и секако, од изборот на режисерот кој сака да го даде на одредена сцена или секвенца. Сево ова не мора да влијае врз брзината на дејствието бидејќи основата на темпото е тесно поврзана и произлегува од самата драматургија на сценариото (па така, на пр., ако треба да се долови одредена психологија на ликот, внатрешен мир и духовна рамнотежа, секако дека ритамот ќе биде побавен).

Драматуршката монтажа може да биде линеарна, паралелна, синхрона и ретроспективна. Линеарната монтажа е наједноставната, оперира со единство на дејствието и често, единство на локацијата и времето.

Паралелна монтажа е техника која се користи за прикажување на повеќе линии на дејствување, кои се случуваат на различни места, истовремено. Во повеќето, но не сите случаи на оваа техника, овие линии на дејствување се случуваат во исто време – синхрона паралелна монтажа. Овие различни секвенци на настани се прикажуваат истовремено бидејќи обично постои некаков тип на врска меѓу нив. Оваа врска или ја разбира публиката во текот на секвенцата, или ќе биде откриена подоцна во филмот. Синхроната монтажа е посебна верзија на паралелната, во која зависните текови на дејствието се развиваат целосно истовремено. Ретроспективната монтажа ги поврзува кадрите и сцените кои се случуваат во сегашно време со евокација на минатото.

Елементи на асоцијативната монтажа се креативна, антитеза, полифона и лајт-мотив. Со креативната монтажа меѓусебните односи на сликата создаваат нови поими кои претходно не се прикажани посебно.

Монтажа антитеза е поврзување на две слики кои се избрани по принципот на спротивност (теза – антитеза) и нивното поврзување едноставно иницира нова мисла кај

гледачот. Покрај монтажата антитеза, главен вид на асоцијативната е монтажа аналогича, која може да се сретне и под термините конструктивна или интелектуална. Со оваа монтажа неопходно е да бидат строго контролирани впечатоците на аналогното поврзување кај гледачите.

Полифоната монтажа е најбрза монтажна форма. Таа оперира со кратки, лесно разбирливи елементи, протокот на слики, кои се менуваат на тој начин што гледачот нема време да размислува за критериумите на нивните релации и ги прима субјективно ... поетски ... како визија создадена специјално за него. Со тоа, полифоната монтажа е најдословно провоцирање на мозаичниот карактер на човековата перцепција, бидејќи, да не забораваме, и самата суштина на монтажата е нејзината мозаичност.

Лајт-мотив монтажата (некаде може да се сретне и под терминот монтажа на повратен мотив) се служи со кадри или сцена кои на некој начин се карактеристични за содржината или визуелната форма на филмот, и кои идентично или многу слично се повторуваат неколку пати во текот на акцијата, па и целиот филм.

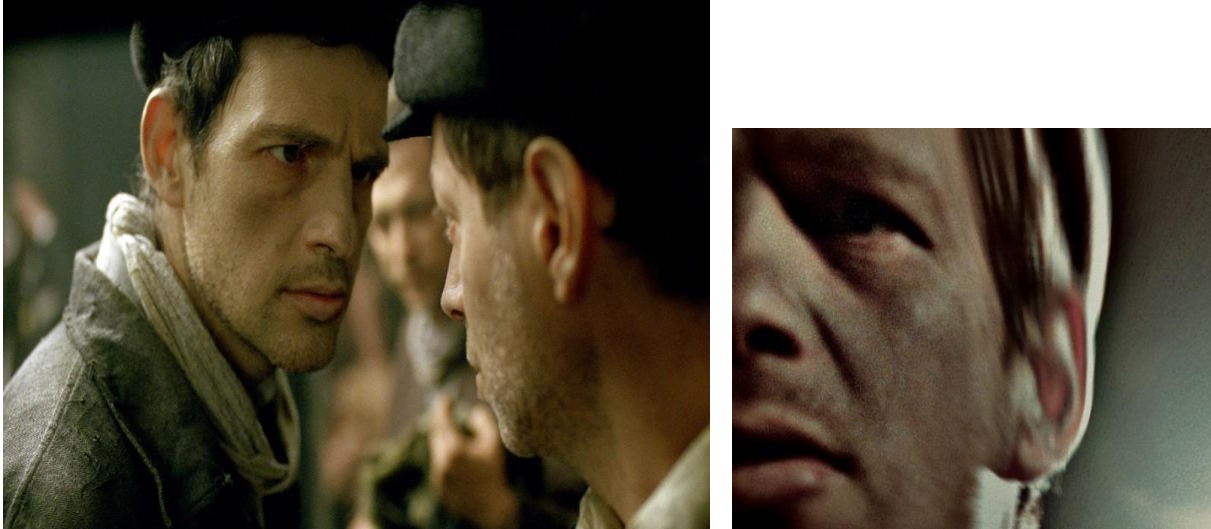


Сл. 58 Огнена топка – лајт мотив/Изгорени од сонцето – Н. Михалков



Сл. 59 Непознат предмет – лајт мотив/Одисеја 2001: Вселенска Одисеја – С. Кјубрик

Денеска многу често се користи монтажа внатре во кадар или монтажа со камера. На ваков начин една цела сцена може да се сними во еден кадар, па дури и целиот филм. За ваков тип монтажа треба многу голема подготовка во смисла на непрекорно снимање на долгиот кадар. Според мене, ова е еден вид кореографија помеѓу движењата на камерата и глумците. Секако, овие постапки мора внимателно да се вратат во самиот кадар – бидејќи сите параметри на еден кадар треба да се опфатат во снимањето на овој еден кадар (од авторот).



Сл. 60 Делови од истиот кадар/ Шауловиот син – Л. Немеш

Монтажата на својот филм вообичаено режисерот ја работи заедно со професионален монтажер, иако во последно време техничките помагала овозможуваат самиот режисер да го монтира својот снимен материјал. Но, да не заборавиме дека квалификуваниот монтажер оперира на филмот со знаење на бројни, понекогаш и многу сложени и комплексни правила, чии зафати не ги приметува ни најискусниот филмски гледач (Plaževski, 1971: 141). Задачата на монтажерот, покрај отстранувањето на слејтовите и механичкото обединување на снимените сцени, е да вложи креативни напори и имагинација во однос на различни аспекти на глумата, приказната, филмскиот говор, филмските слики, музиката и филмското темпо, како и во додавањето одредени привремени визуелни и/или звучни ефекти со цел да ги обедини во една целина. Благодарение на стручен монтажер, многу осредни филмски сценарија со неуспешна режија и фотографија, може да ги доведе до квалитетно филмско дело; исто така и обратно, слаб монтажер може да го разводи одлично снимениот филмски материјал.

Во измонтираниот филм често ќе ви се случи да останат некои кадри, сцени кои се слаби, но неопходни, а за жал, ќе мораат да испаднат други кои се успешни и интересни, но кои за приказната се бескорисни. Никогаш не давајте предност на сцени кои по ваше мислење во сценариото имале посебна сила. Треба спротивното, трудете се да постигнете највисок степен за идеален филм со сцените кои на прв поглед изгледаат неважни. Тогаш ќе мора да застанете пред големата дилема: што во монтажата да исфрлите, темата или уметноста, формата или содржината. За мене поважно е што, а не како. Во овој контекст би ги потсетил младите колеги на зборовите на мојот професор Анже Вајда: (од авторот).

„Се случува режисерот да ја парализира работата на монтажерот. Се чини дека секое сечење на материјалот личи на удар насочен кон меморијата на режисерот. Се плаши дека никогаш веќе нема да биде во можност да го обнови тоа што било смислено за време на снимањето. Од тој страв режисерот треба да се ослободи по секоја цена. Но, постои и друга опасност, режисерот грчевито да се бори да ја задржи сопствената визија на филмот – а веќе монтираниот материјал се покажува како нешто друго што режисерот би сакал да види.

Снимениот материјал гледан набрзина дава извесна слика за нашата работа, но дури измонтираниот дел од сцената ја дава – ја покажува правата слика на идниот филм. Тој дел дава внесување на неопходните поправки уште за време на снимањето; може, на пример, да се провери кој од глумците се истакнува со својата глума и што можеме да направиме за другите ликови кои се послабо оцртани. Со еден збор, монтажата која се прави истовремено со снимањето треба да овозможи филмот да се пушти на проекција уште во првата недела по завршувањето на снимањето, кога сè уште има време да се направат дополнувања, доснимување кога екипата сè уште ја имаме на располагање“(Vajda, 1988: 123).



Сл. 61 М. Скорсезе и долгогодишната монтажерка Т. Шунмејкер

Најдобрите практики за поставување, движење и монтажа се користат постојано во филмови во различни жанрови, бидејќи се ефективни во пренесувањето конкретни акции или емоции. Истото знаење што е широко користено во филмовите може да биде

од корист за раскажувањето приказни во 3Д анимирани сцени, кои стануваат сè популарни, на пример, за претходно визуализирање филмови за намалување на трошоците и времето на реален сет, за прикажување креативни идеи и за додавање филмски секвенци на видеоигри и едукативни медиуми. Сепак, постоечките алатки за создавање на 3Д кинематографски секвенци не го олеснуваат дизајнот и имплементацијата на такви конструкции. Покрај тоа што се обично доста сложени за употреба, овие алатки не се способни да кодираат елементи на филмскиот јазик, како што е големината на кадарот (големини на знаците на екранот) или региони на екранот, кои често се користат во практиката на монтажа на филмови (Hui-Yin W. 2018: 2/23).



Сл. 62 С. Попов на монтажа

За да се обезбеди покреативна поддршка за 3Д кинематографијата, се предлагаат модели, шаблони за монтирање на филмови (англ. Film Editing Patterns – FEP), јазик за формализирање на практиките за монтажа на филмови и вообичаените техники за монтажа (наречени идиоми). FEP конструкциите се ограничувања изразени преку еден или повеќе кадри кои дејствуваат на елементи на визуелен стил како што се големината, распоредот и аголот на актерите на екранот. На пример, FEP-ите овозможуваат да се шифрираат типичните шаблони за снимки од назад (т.е. префрлување на камерата помеѓу две лица кои се гледаат едни со други, кои се вообичаени при снимање дијалози, со добра контрола врз позицијата и големината на актерите во кадарот. Како додаток на овој јазик, се прави алгоритам кој, со збир на FEP кои се применуваат на повеќекратни

снимки, може да ги избере камерите за секоја снимка што ја прават секвенцата усогласена со наведеното. Постојат и готови алатка за снимање и монтирање на 3Д анимирани секвенци, каде што корисниците, додека може да користи FEP како начин за брзо експериментирање (Hui-Yin W.2018: 3/23).



Сл. 63 Шаблони

2. МОНТАЖА НА ЗВУК

Досега беше елаборирано за монтажа на сликата (визуелна), а во продолжение ќе се осврнеме на монтажа на звукот. Всушност, со еволуирање на филмот како уметност, филмското дело – добива комплексни атрибути – сè се менува кога се појавува звукот. Звучниот филм, кој благодарение на најсовремените технички достигнувања е полн со различни звучни детали (вистински и вештачки звуци, звучни ефекти, дијалози и саундтрак) оформува една звучна партитура во филмот.

Звучниот дел (говорниот дел, звуците, музиката) е една од клучните компоненти во оформувањето на филмскиот израз бидејќи може длабоко да влијае врз неговата психолошка, драматуршка и естетска димензија. Па затоа звучните и музички ефекти што се додаваат во монтажата за нагласување на одредени дејствија, состојби или амбиенти, имаат големо значење за самиот филм. Всушност, комуникацијата помеѓу звучното (звучните ефектите, музиката) и визуелното (сликата) е обострана. Па така благодарение на звукот сликата можеме да ја доживуваме на поинаков начин, и обратно,

благодарение на визуелното музиката да ја доживуваме на поинаков начин од колку кога би ја слушале во темнина (без слика).

Во зависност од визуелниот и драмскиот контекст, истиот звук може да раскажува сосема поинаква приказна со што ќе предизвика различна реакција и различна естетска доживеалица.

Звукот е задолжителна димензија на сликата која гледачот ја добива толку природно што не ја забележува до моментот на неговото прекинување, бидејќи звукот и музиката ја надополнуваат сликата така што нивното присуство е незабележливо, но отсуството е впечатливо“ (Baronijan, 1981: 47). Во текот на целиот процес на монтажата, а особено во крајната фаза, режисерот и монтажерот дискутираат за потребните звуци, тишината, музиката, говорот, за секој кадар или сцена посебно. На тој начин, постепено се развива звучната концепција на целиот филм. Овие звуци може да произлегуваат од човековата природа (како, на пр., кашлање, кивање, глас), како и од целата околина (ветар, грмотевица, дожд, шумолење на дрвјата, пеење на птици, и сл.).

Според начинот на кој се монтираат звуците, може да бидат:

- атмосферски (или општи),
- синхрони и
- дополнително синхронизирани звуци.

Најнапред се монтираат атмосферските или општите звуци кои го карактеризираат кадарот или сцената во целина и не бараат апсолутен синхронитет со сликата. Тие придонесуваат за впечатокот на вистинитоста.

Озвучувањето со звуци не е потполно, бидејќи снимената општа атмосфера е само една од компонентите на звучното снимање, (на пр., ќе треба да се додадат звуци на чекори, искашлување, капки дожд и сл.). Треба да запаметиме дека дополнително одбирале и ја оформуваме драмата со звуци – овие звуци се викаат драматуршки звуци.

За време на снимањето доколку снимаеме синхроно (паралелно и тон и слика), тогаш истовремено се снимаат и придружните звуци, па дури и иманентната музика. Може дијалог да се снимат и со натсинхронизација, т.е. во студио, но во таков случај немаме автентични звуци на просторот. Тие звуци во текот на снимањето тонскиот снимател ги снима, за потоа да се додадат во монтажата.

Работата околу звучната разработка на филмот го компликува и фактот што непосредно снимените звуци од стварноста, често делуваат нестварно и неубедливо, затоа мораме да ги замениме. Тонецот има своја архива на звуци од кои заедно со монтажерот правиме избор кој е најсоодветен на сликата и како репродукција и како естетика. Од ова може да се заклучи дека звуците се бираат и се осмислуваат исто како параметрите на кадарот пред снимање, бидејќи и звуците ги монтираме исто како и кадрите. Илустрацијата на звукот со цел да се доближи до оригиналноста на природниот

звук, на професионален начин, се преработува за да се подобри неговиот квалитет. Во таа смисла треба да се потенцира дека сево ова е тесно поврзано со развојот на техничко-технолошките помагала за снимање и репродуцирање на музиката, односно севкупната технологија за изработка на филмот.



Сл. 64 Тонска монтажа

Сакам лично да ја потенцирам улогата на стручното лице – монтажерот на звукот, чија работа не е само од техничка природа, туку многу придонесува за реализмот на сликата, а посебно на збогатување на звукот на оној дел на сликата кој е надвор од рамката на кадарот (од авторот).

2.1. ТИШИНА

Тишината нè мами и често се обидуваме да ја исполниме на илјада начини: со зборови, музика, звучни ефекти и сл. Би упатил совет до младите режисери да ја слушаат тишината во филмот, да не ја пополнуваат по секоја сцена, да се учат да ја развиваат филмската нарација со помалку зборови, преку погледи, преку изрази на лицето, мимика на телото, невербална комуникација во која зборува тишината. Да ги водиме ликовите со што е можно помалку зборови кои ќе се користат на конструктивен начин за да добијат на тежина, на значење.

Кога го почнуваме филмот, тоа е како на едно бело платно да треба да нанесеме бои. Почнуваме така и со тишината – од ништо, потоа додаваме, ветер, крцкање на врата, чекори, но многу суптилно и така ја потенцираме тишината. Во книгата на снимање, во звучната скица мора да се наведе тишината исто како звучните ефекти и музиката. На тој начин ќе ѝ дадеме вистинска функција и можеме да ја користиме како драматуршки елемент (од авторот).

Звукот е составен дел од нашето секојдневие, додека целосната тишина е многу ретка присутна. Тишината во филмот се смета за многу важно изразно средство, а технички се однесува на целосно или делумно празен звучен канал. Нејзината употреба е многу чувствителна во филмот, бидејќи во случај на неоправдана улога, континуитетот на текот на дејствието може да се наруши и да се третира како техничка грешка. За разлика од тишината во театарот, во филмот тишината суштински посредува во акустичниот аспект и аспектот на звучната драматургија. Апсолутна тишина не постои бидејќи и најслабите звуци за време на прикажувањето на филмот може да се преклопат со бучавата на околината и уредот. Од перцепцијата на гледачот, акустиката и големината на салата, репродуцираниот звук на филмот никогаш не е со иста сила. Поради сите овие карактеристики, тишината секогаш се генерира како „релативен“ концепт.

Всушност звучниот филм ја истакнува тишината, бидејќи постоењето на звуци, гласовите и музиката во филмот, а потоа и нивното запирање, создаваат место за присуство на тишина. Па во таа смисла постојат различни видови тишина, која ја извршуваат во дадената сцена, како на пр.: амбиентална тишина, тишина како отсуство на говорот, тишината како замислен свет, тишина како драмска напнатост, како психолошки елемент итн. Истовремено во контекст на аспектот на звучната драматургија, важно е да се истакне функционалноста на тишината и нејзината применливост: реална тишина (како свесен елемент во филмското дејствие), драмска функционална тишина, акустички подготвена тишина (Blah, 1993: 70).

Тишината во филмот е генерирана како составен елемент на сликата, во нејзиниот аудиовизуелен систем на претстави и значења. Тишината ја збогатува сликата и дава дополнително објаснување, ја исполнува целата слика, и со нејзиното присуство се менува перцепцијата кај гледачот кој ја проширува вредноста на таа слика. Тишината укажува на суштински звук и драматичен ефект во ситуации на напната и неочекувана низа на настани. Тишината, може да се користи на различни начини и притоа да се издвои во секое дело во зависност од нејзината позиција и место во филмот, објаснување, како и интерпретација и движење на заплетот на филмот. Тишината исто така укажува на статичност, неподвижност и мир, но и на движење, насока и насока на дејствување (Kalaba, 2015: 172/173).

Тишината во филмот е секогаш одредена во однос на драмското дејство, конкретната ситуација, содржината на сцената, како и нејзината звучна средина. За да

се добие специфичен ефект, важно е да се определи точен момент во време и времетраење. Во филмот тишината е природна пауза или интерпункција во звучниот тек, која во визуелниот контекст, може да укаже на напнатост, но во случај на прекумерна напнатост во времетраењето, тензијата исчезнува (Kalaba, 2015: 179).



Сл. 65 Г. Паковски – тон снимател

3. МУЗИКА

Денес постојат голем број теории, научни трудови и анализи во кои се расправа за различните пристапи во одредувањето на улогата и функцијата на музиката во филмот. Генерално, филмската музика претставува наменски компонирана/создадена музика за одредена филмска приказна, односно сценарио. Ваквата општа одредница ни приближно не го опфаќа сето она што се случува во релацијата филм – музика. Филмот често пати содржи и музички нумери кои не се специјално компонирани за него, туку се дел од класичната литература, популарната музика или пак, народната традиција, а со самото тоа што се појавуваат во него, претставуваат составен дел (Трајковски, 2014: 211/22).

Музиката во филмот дејствува во спрега со градителите на визуелната компонента, како кадрирањето, осветлувањето, сценографијата, актерството, костимографијата и друго, и го гради комплетниот аудиовизуелен впечаток. Токму затоа

филмската музика е само музички потенциран израз на она што се прикажува визуелно на филмското платно. Додека сцената ја прикажува и ја потенцира драматичноста, музиката е таа што истовремено ја надополнува и влијае врз гледачите.

С. Ејзенштајн бил еден од првите што ја виделе потребата од структурирање на филмот по музичките принципи отколку по просторно-временското устројство и причинско-последичното барање на наративната структура. (Brown, 1994: 134). Така музиката станува активен чинител кој придонесува во смисловното креирање, а не само како дополнителен естетски чин. Филмската музика почнува да се користи како придружен елемент наменет за интеракција или за да ги пополни говорот и празнините на филмската „тишина“ давајќи ѝ една нова динамика на приказната. Токму затоа, за разлика од музичките дела, во кои формата може да биде стриктно одредена, главната карактеристика на формата во филмската музика била нејзината фрагментарност.

„Убаво е режисерот и композиторот да работат заедно уште од самиот почеток на подготовката на филмот. Тоа му дава креативен простор на композиторот да влијае врз создавањето на уметничкото дело, а не само да се прилагоди на потребите. Мислам притоа треба да се одредат функциите на музиката и да се работи заеднички. Јас лично сакам да користам иманентна музика – на пр., кога имаме автомобил, глумецот да го пушти радиото во автомобилот и музиката да оди за време на возењето – во создавање на атмосфера и потенцирање на емоциите на ликовите. Исто така користам и фрагменти од автентичната македонска традиционална музика како историска, географска, културолошка одредница.

Во „Преку езерото“ работев со композиторот Георг Замфир и тоа за мене беше посебно искуство. Звучите на пановата флејта што ги свиреше Замфир, ги користевме како внатрешен монолог на главниот лик Константин. Притоа, многу важно е дозирањето во текот на монтажата да не се претера затоа што пречестото повторување ја ослабува таа емотивна состојба на главниот јунак.

Во документарниот филм „Љубовта на Кочо Топенчаров“ користев музика од Ј. С. Бах, сакајќи со магијата на овој гигант од историјата на музиката, да добијам една продлабоченост, таинственост и убавина.

Сакам да напоменам дека композиторот кој ја пишува музиката за филмот, мора да биде свесен дека, при монтажата, иако е напишана за одредена сцена или секвенца, истата музика да се најде на друго место. Затоа инсистирам композиторот да ми напише еден препознатлив мотив за филмот кој сакам да има инвенција и да не се прилагодува само на една сцена, туку да се користи во текот на филмот и да исполнува драматуршки задачи. Исто така барам од композиторот да напише една музичка подлога која ја нарекуваме тепих, која може да се помеша заедно со дијалозите и звучите во одредената сцена. Исто како и камерата, музиката не треба да биде приметна, да се издвојува од

филмот, да биде во склоп, во функција со приказната на филмот. Не одиме во кино да слушаме музика (од авторот).



Сл. 66 Љ. Константинов – композитор на филмска музика

Првичната формула за музичката придружба во филмот била базирана на многу едноставни музички фрагменти поаѓајќи од она што треба визуелно да се надополни на платното, како на пр., сцена со очајна тематика, победничка, потоа сцена во која е потребно да се прикаже движење, одреден карактер со бојата на музичкиот инструмент, сцена со танц, валцер итн. Композиторите потоа ги организирале сите делови на композираната музика. Но, проблемот бил и во тоа што и помладите и повозрасните композитори на уметничка музика, особено американските, биле индиферентни кон филмовите и создавањето филмска музика во дваесеттите години на минатиот век. Генерално повеќето од нив ги привлекувале „авангардните“ режисери кои развивале вредни филмски техники и создавале можности композиторите да станат составен дел од филмската продукција (Положани, 2020: 11).

3.1. ФУНКЦИИ НА ФИЛМСКАТА МУЗИКА

Музиката може да послужи за неколку цели што истовремено се битни како за емоционалниот дел на филмот, така и за наративот на приказната. Во таа смисла неопходно е за секој режисер да ја има предвид музиката при планирање, односно снимање на филмот. Интеракцијата на сликата и музиката може да функционира на

повеќе нивоа. Во продолжение ќе се обидеме да дадеме еден преглед на можните функции на филмската музика во филмот. Да го издвоиме и фактот дека некои функции понекогаш се преклопуваат или одредена музика истовремено има повеќе функции (Положани, 2020: 20/28):

Музиката како коментар на дејствието

Во почетоците на филмската музика, функцијата на музиката главно била насочена кон коментирањето на сликите. Покрај визуелниот дел, односно сликата што се протега како активност, музиката се користи во заднина како коментар кој ги толкува настаните акцентирајќи ги неочекуваните промени. Музиката игра улогата на коментатор и може да сугерира различна емоција.

Потенцирање на музиката како илустрација на филмското движење – музичко сликање

Потенцирање на музиката како илустрација на филмското движење – музичко сликање е уште една функција која денес се чувствува прилично старомодно и хумористично. Акцентирање со музиката на секое движење што се гледа на филмското платно е т.н. мики маус (доаѓа од *scoring technique* или наменски осмислена оркестрација во создавањето на партитурата).

Лајтмотивски принцип (употреба на мотиви/теми и создавање музички врски во заплетот)

Употребата на т.н. лајтмотив е етаблирана уште во времето на германскиот оперски композитор Р. Вагнер. Оваа идеја се користи во контекст на креирањето музика уште од раните денови на филмската музика. Поврзувањето на музичкиот материјал со карактери и сцени давајќи им тематски идентитети помага да се поврзат одредени места во заплетот на филмската приказна заедно. Кога негативецот ќе добие тема и подоцна повторно ќе ја слушнеме таа тема кога некој зборува за „странец“, добиваме јасно навестување за тоа кој може да биде тој странец. На секоја споредна улога секако не ѝ е потребен мотив/тема и може брзо да се чувствува многу старомодно кога го користите овој метод екстензивно.

Според Буларјан, лајтмотивот во филмот не исполнува симболички функции, туку исклучиво драматуршки задачи (Bullerjahn, 1994). Друго објаснување за лајтмотивот дава Мас Георг, за кого сите присутни личности и предмети исто така учествуваат во лајтмотивот кога се вклучени во дејствието и преку нив се остварува акцијата (Maas & Schudack, 1994). Лајтмотивот може да се пројави и во модифицирана форма. Така, наместо повеќе мотиви, се јавуваат варијации на една тема. На овој начин се задржува вниманието на реципиентот подолго време.

Техниката на употреба на лајтмотивот се користи во општите ситуации каде што неговото појавување (озвучување) треба да го идентификува, истакне присуството на определен лик или конкретна ситуација (претходно идентификувани со определена

тема). Таквите ликови треба да имаат значајна улога и да се доволно емпатични за да може да се спроведе техниката. Оваа техника првенствено има драмска функција со репетитивното давање на референции и нагласување, на одреден начин, на улогата што ја поседува актерот. Со менување на музичките изразни средства и темброви карактеристики на музичките инструменти, се менува и констатира физичката или психичката состојба на ликот, давајќи му нов дух, слично на умешноста на сликарите кога користат различни бои за сенчење и прекршување на нивниот интензитет.

Создавање атмосфера – музичко-драматуршко дејство

Создавањето атмосфера преку музиката е една од најсилните функции бидејќи може многу брзо да ја пренесе атмосферата на целиот филм и на местата каде што кадрите се прилично неутрални. Уште на самиот почеток, преку начинот на кој започнува музиката, се открива жанрот на филмот.

Техниката за создавање атмосфера може да го долови нивото на драмата на филмот и психолошката и ментална состојба на протагонистите, а гледачот се ориентира според музиката што го насочува кон визуелното. Музиката му овозможува полесно анализирање и перципирање на сцените бидејќи е прилично интерактивна и со неа континуирано се запазува секој детаљ каде што движењата се утврдени и со брзината на промената на кадрите и сликата. Преку оваа навистина силна функција музиката може да се искористи за создавање и пресврти во заплетот, иако вистинската драматургија на филмската музика треба да се дефинира на примарен начин со другите елементи на филмот според бојата, дизајнот на сликата или дијалогот (Schneider, 1989).

Потенцирање на музиката во портретирање на емоциите на ликовите – музичко портретирање

Музиката може да му послужи на филмот со навлегување во емоциите на ликовите и да ѝ овозможи на публиката да го разбере или развие карактерот на протагонистот. Лице со неутрален израз може да се наметне во „чувство“ на многу различни нешта само од тоа каков вид музика се користи. На ист начин оваа функција може да евоцира одредени емоции и кај публиката.

Историски, географски, културолошки и социјални референции на музиката

Музиката може да биде пресудна за да воспостави историски одредено време или период. Барокната музика или музиката на Ј. С. Бах, на пр., ќе нè врати во крајот на 17 век и првата половина на 18 век, но референциите можат да бидат и посуптилни. На пример, ретроспективата, враќањето наназад неколку децении и столетија може да биде поддржано од музичкиот стил што се приспособува на времето прикажано во филмот и затоа ја прави ретроспективата (англ. flashbacks) многу разбирлива.

Во функција на географски и културолошки референции музиката има цел да го појасни наследството на еден лик, група карактери или географската поставка на

филмот или сцената. Често се користи т.н. псевдоавтентичност која подразбира користење музика во одредени кадри на одредена локација, наспроти музиката што може да се слушне на таа локација (што понекогаш многу се разликува). Ако, на пример, македонска традиционална песна може да се слушне за време на одредена сцена, лесно можеме да забележиме каде се одвива филмот без потреба визуелно да се утврди локацијата.

Еден од најочигледните случаи на социјалните референции на музика е користење на националните химни со кои се успева психолошки да се обедини нацијата, т.е. публиката. Особено еуфоричните, херојски емоции можат да се користат многу ефикасно за да се добие оваа колективна емоција. Честопати за тоа може да се користат добро познати песни/музички дела, бидејќи тие се веќе апсолвирани за разлика од оние што публиката ги слуша првпат.

Музичко поврзување на различни сцени/монтажа

Монтажата е мошне значаен сегмент во процесот на создавање на еден филм, кога се поврзуваат различните кадри во сцена, сцената во секвенца, а потоа се поврзуваат секвенците за да се добие целината на филмот. Музиката помага многу добро да се спојат сцените заедно, дури и грубите промени во сцената можат да се ублажат со додавање музика. Една од крајностите на овие форми е монтажата која оди убаво со музика. И покрај тоа што можеби има многу скокови во време/места или дури и периоди, кога монтажата е под превезот на една партитура, во исто време ќе биде залепена заедно и ќе се разбере како целина,

Менување на перцепцијата на времетраењето на дејствието

Најбитната одлика на музиката е што помага во манипулација на перцепцијата на времето, која е податлив терен за музиката. Само со менување на темпото на музика може силно да изврши притисок или одолжување на која било сцена. Замислете си сцена со бркотници каде што музиката е со многу брзо темпо и разиграна оркестрација, наспроти истата секвенца со спокојна музика во бавно или умерено темпо, која ќе ја направи сцената помалку возбудлива. Студија направена од страна на Холман во 2002 год. покажа дека со монтирањето брзи музички сцени во филмот се поттикнува публиката да мисли дека филмот е пократок, а фактички е доста подолг. „Механичката природа на филмскиот медиум овозможува строга контрола на временската секвенца: наративните 'мелодии' вака можат да бидат прецизно контролирани.“ (Monaco, 2000: 55).

Менување на перцепцијата на просторот на дејствието

Не само перцепцијата за времето, туку и перцепцијата за просторот може да има влијание од музиката. Користењето на многу интимно дуо – пијано и виолина во научнофантастичен филм може да изгледа исто толку погрешно како користење

симфониски оркестар во филм со два лика што се одвива во мал простор. Исто така, со употреба на регистар (многу длабоки или многу високи на виолина, наспроти музиката што се свири главно во средните регистри) може да остави впечаток за „големина“.

Музичко потенцирање на ситуациите во дејствието

Карактеризирање на кошмари или ситуации на шок или парализирање може да се направи совршено со музиката. Сè што не може визуелно да се претстави, може да се подобри со музиката. На пр., кошмарите на ликовите можат да се направат многу поимпресивни со соодветна музика. Оваа функција покажува како музиката ја става ситуацијата во надреална атмосфера уште од почеток.

Креира противречни дејствија

Музиката што звучи како нешто што не се очекува на одредена сцена, ќе создаде чувство дека „нешто не е во ред“. Одговара одлично, на пр., на дијалози кои се всушност неутрални од содржината на она што се зборува. Сепак, навистина траорна музика под оваа сцена ќе остави впечаток дека нешто ќе се случи, тука можеби нешто не е во ред.

Сатирично карактеризирање на ликовите и ситуациите во дејството

Музиката може да влијае многу силно, без разлика дали сцената треба да биде сериозна или смешна. Оваа можност музиката може да ја искористи за да создаде фантастични пародии на ликови или ситуации во филмот. Еден многу едноставен пример би бил лик кој се преправа дека е многу злобен и се однесува подмолно, а сепак, музиката само му дава необичен марш.

Со оваа функција музиката може да биде интегрално дело и во комични пародични моменти. Како, на пр., за создавање комична атмосфера во зависност од видот на хуморот, има примери кога композиторот ги одбира музичките инструменти и преку нив ги поистоветува ликовите, со промени на изразните средства на тематизмот на музичкото дело, на пример, хармонија, мелодија, метроритмичка структура, темпо, динамичко нијансирање, тембови карактеристики на избраните инструменти итн.

Психолошко условување

Музиката, исто така, може да влијае и да ги стимулира нашите емоции како страв, гнев и сл. и да ја евоцира секоја физиолошка последица што доаѓа со таа емоција. Особено во жанрот на хорор и трилер, овие ефекти се користат широко, со точно одредено ниво на волумен кое ќе ги оневозможи телото и умот да се одвојат од овие емоции. Шок-ефектите во филмовите, како и застрашувачките (на пр., кивање на полицаец во еден мрачен подрум – тој се приближува кон темниот агол од просторијата, а музиката станува погласна и застрашувачка и сл.) се многу чести и работат одлично, но брзо може да се чувствуваат како евтин трик кога се користи премногу често.

Имплицира посебна димензија во релациите

Замислете една филмска сцена на мало дете кое шета само низ огромен град – тоа е само сцена која може да биде многу погодна за оваа функција на филмската музика. Во овој случај, музиката може да ги зголеми визуелните разлики помеѓу субјектите со тоа што ќе му даде на момчето лајтмотив со деликатни, нежни звуци на соло-флејта наспроти многу бучна оркестарска музика што може да го симболизира големиот град. На овој начин работите што се гледаат на платното преку музиката добиваат поширока димензија и смисла во релациите.

Бидејќи филмската музика е компонирана за одредена цел, наменски, нејзината усогласеност зависи од елементите и изразните средства на самиот филм. Па така, кога филмската секвенца и музиката се поклопуваат, тогаш таа музика е функционална во однос на дејствието бидејќи е конструирана врз база на темата што се обработува. Всушност, филмската музика му дава на филмот една живост, разиграност и раздвиженост со тоа што истакнува одредени драмски ситуации, ги продлабочува емоционалните доживувања, поттикнува асоцијации, создава атмосфера. Притоа, веќе наведовме дека најбитната одлика на музиката во филмот е што помага во манипулација на перцепцијата на времето, бидејќи доминантен, семоќен фактор на филмската слика е ритмот, изразувајќи го текот на менување на сликите во рамките на филмското дело.



Сл. 67 С. Леоне и Е. Мориконе

3.2. ДИЕГЕТСКА/НЕДИЕГЕТСКА

Според начинот на кој се користи филмската музика, таа се дели на две категории: диегетска/иманентна и недиегетска/неиманентна. Поимот *diegesis*, кој често се појавува во современите теориски расправи за звукот во аудиовизуелните медиуми, како да отстапува од своето првобитно значење, па затоа некои сметаат дека треба да се нарекува *mimesis* или миметичко (Uzelac, 2015: 20/21). Генерално, основните видови изразни средства, односно целосната звучна слика (говор, музика, звучни ефекти) се делат на овие два вида.

Диегетското на филмот се однесува на поим кој го опишува наративниот свет, опкружувањето на ликовите, наративниот простор кој ги опфаќа сите елементи на приказната без оглед дали се наоѓаат на екранот или посредно се знае за нивното постоење (Gorbman 1987: 11–30). Исто како со говорот и звучните ефекти, и музиката може да потекнува од диегетски простор на сцената и тогаш се нарекува иманентна или реална. Диегетската музика е онаа што доаѓа од некој звучен извор присутен на сцената (на пр., радио, уличен оркестар), извор во измислен наратив или „дигегеза“, па затоа некои ја препознаваат како „постојна“ музика. Така, ликовите во филмот се во можност да ја слушнат оваа музика, која всушност е „внатре“ во приказната.

Недиегетската музика се нарекува и филмска, придружна, паралелна или трансцедентна и има многу позначаен однос со филмската приказна, а изворот на музичкиот израз останува надвор од кадарот (Gorbman 1987: 11–30). Таа се користи драмски да ги надополнува сцената и атмосферата, а во однос на авторството, може да биде оригинална, непосредно компонирана за аудиовизуелното дело или преземена, архивска и сл.



Сл. 68 Ф. Фелини и Н. Рота

Некои филмски теоретичари сметаат дека одредена категорија филмска музика не може да се опише само како диегетска и недиегетска музика и расправаат за трета категорија на филмска музика како комбинација на овие две. Главната разлика помеѓу нив е во тоа што со оригиналната се создава многу поблиска врска со филмот, бидејќи ја следи рамката на сцената покритично и музички посоодветно со нијансите на сцената.



Сл. 69 Со студентите на ФДУ

„Премиерата на филмот е тажен момент во животот на режисерот. Доколку филмот е успешен и претскажува успех, жал ни е да раскинеме од групата пријатели со кои е творен филмот и кои во тој состав нема веќе да ги видиме. Доколку е филмот слаб, точно за време на премиерата почнуваме да ги увидуваме грешките. Премиерата е за режисерот крајната разделба со тој филм. Тој тогаш треба да мисли за следниот филм. Тоа ќе му помогне полесно го поднесе чувството на празнина кое секогаш останува после силниот напор и јаката концентрација“ (Vajda, 1988: 148).

На крајот би сакал целиот учебен материјал (кој е претставен во сите три дела на „Филмот како уметност“), да го заокружам со еден сублимиран преглед на сите потребни позиции при ангажманот на филмските работници неопходни за реализација на еден долгометражен игран филм. Сметам дека е многу важно студентите да бидат запознаени со номенклатурата, т.е. хиерархијата на филмската екипа. Оваа номенклатура е преземена од Прирачникот за филмскиот работник на ДФРМ како работна верзија на документ за професионални занимања во филмската дејност.

СЕКТОР ПРОДУКЦИЈА (PRODUCTION DEPARTMENT)

- Продуцент (Producer)
- Копродуцент (Coproducer)
- Ко-извршен продуцент (Co-Executive Producer)
- Извршен продуцент (Executive Producer)
- Линиски продуцент (Line producer)
- Менаџер на продукција (Production Manager) Unit Production Manager
- Менаџер на локации (Location Manager)
- Менаџер на сет (Set Manager, Unit manager)
- Менаџер на транспорт (Transport Manager)
- Координатор на продукција (Production Coordinator)
- Асистент на координаторот на продукција (Assistant Production Coordinator)
- Секретар на продукција (Production Secretary)
- Филмски сметководител (Film Accountant)
- Благајник (Cashier)
- Асистент на продукција, Организатор на продукција (Production Assistant)

СЦЕНАРИО (SCRIPT)

- Сценарист (Screenwriter, Written By)
- Косценарист (Co-writer)
- Соработник на сценарио
- Консултант за сценарио, Советник за сценарио (Script Consultant)

- Скрипт доктор (Script Doctor)
- „Читач“ на сценарио (Script Analyst)

МУЗИКА (MUSIC)

- Композитор, автор на музика (Composer, Original Music, Music by)
- Супервизор за музика (Music Supervisor)

СЕКТОР РЕЖИЈА (DIRECTORS DEPARTMENT)

- Режицер (Director)
- Прв асистент на режија (First Assistant Director)
- Втор асистент на режија (Second Assistant Director)
- Трет асистент на режија, координатор на статисти (Third Assistant Director, Extras coordinator)
- Сториборд цртач (Storyboard Artist)
- Секретар по режија (Script and Continuity)
- Кастинг директор (Casting Director)
- Асистент на кастинг
- Кастинг на статисти (Extras casting)
- Инструктор/Тренер по дијалог
- Инструктор/Тренер по глума
- Координатор за интимни сцени (Intimacy Coordinator)
- Координатор на каскадерски акции (Stunt Coordinator)
- Каскадери (Stunts) – самите каскадери не се во сектор режија

СЕКТОР КАМЕРА (CAMERA DEPARTMENT)

- Кинематографер (Cinematographer)
- Снимател (Camera Operator)
- Прв асистент на камера, шапфер (First Camera Assistant, Focus Puller)

- Втор асистент на камера (Second Camera Assistant)
- Техничар на дигитална камера (Digital Imaging Technician)
- Техничар за копирање материјал (Data wrangler)
- Клапер (Clapper)
- Видео асистент (Monitor Assistant)
- Стедикем снимател (Steadicam Operator)
- Филмски фотограф (Stills Photographer)

СЕКТОР СВЕТЛО (LIGHT DEPARTMENT)

- Мајстор на светло (Gaffer)
- Осветлител (Best Boy)
- Електричар (Electrician)
- Агрегатист (Genny Operator)

СЕКТОР СЦЕНА (GRIP DEPARTMENT)

- Мајстор на сцена (Key Grip)
- Асистент на мајстор на сцена (Grip Assistant, Best Boy)
- Оператор на фар/кран – Фар/Кран мајстор (Dolly/Crane Grip)
- Сценски работник (Grip)

СЕКТОР СЦЕНОГРАФИЈА (ART DEPARTMENT)

- Дизајнер на продукција (Production Designer)
- Арт директор, сценограф (Art Director)
- Сет дизајнер, проектант (Set designer, Assistant Art Director)
- Координатор на сценографија (Art Department Coordinator)
- Сет декоратер (Set Decorator)
- Сет дресер (Set dresser)
- Главен реквизитер (Props Master)

- Набавувач на реквизити (Props Buyer)
- Сценски реквизитер (Standby Props)
- Градежен координатор (Construction coordinator)
- Главен столар (Head Carpenter) главен мајстор (Construction Manager)
- Изработувач на реквизита (Prop Maker)
- Главен патинер (Key Scenic)
- Главен гипсар (Head of plaster)
- Графички дизајнер (Graphic designer)
- Оружар (Armorer)
- Дресер на животни (Animal handler)

СЕКТОР СПЕЦИЈАЛНИ ЕФЕКТИ (SPECIAL EFFECTS DEPARTMENT)

- Супервизор (надзор на) за специјални ефекти (SFX Supervisor)
- Асистент за специјални ефекти (SFX Assistant)

СЕКТОР КОСТИМ

- Костимограф (Costume Designer)
- Асистент на костимографот (Assistant Costume Designer)
- Координатор на сектор Костим (Costume Coordinator)
- Гардеробер (Wardrobe, Costumer)
- Гардеробер на сет (Costume Standby)
- Мајстор кројач (Cutter)
- Шивач (Seamstress)
- Главен патинер (Breakdown Artist/Aggr-Dyer)
- *во зависност од потребите на сценариото во секторот Костим се ангажираат и други позиции: шапкаар, чевлар и други.

СЕКТОР МАСКА

- Мајстор на маска/Дизајнер на маска (MakeUp Designer)
- Маскер (Makeup Artist)
- Асистент на маскерот (Makeup Assistant)
- Маскер на специјални ефекти (SFX Makeup Artist)
- Фризер (Hair Dresser)
- Перикер (Wig Maker)

СЕКТОР ЗВУК

- Снимател на звук, тонец, инженер за звук (Sound Recordist, Sound Engineer, Sound Mixer)
- Микроман (Boom Operator)
- Втор асистент на звук (Second assistant sound)

ПОСТПРОДУКЦИЈА НА СЛИКА И ЗВУК

- Монтажер (Editor)
- Асистент на монтажа (Assistant Editor)
- Продуцент за визуелни ефекти (VFX Producer)
- Супервизор за визуелни ефекти (VFX Supervisor)
- Мајстор за визуелни ефекти (VFX Artists)
- Монтажер на визуелни ефекти (VFX Editor)
- Графички дизајнер (Graphic designer)
- Дизајнер на подвижна графика (Motion Graphic Design)
- Колорист (Color grading)
- Техничар за мастеризација (DCP Mastering)
- Дизајнер и миксер на звук (Sound Designer and Mixer)
- Монтажер на звук (Sound Editor)
- Монтажер на дијалог (Dialogue editor)

- Артист за звучни ефекти (Foley Artist)
- Миксер на звучни ефекти (Foley Mixer)
- Инженер за финален микс на звук (Re-recording Mixer)

Користена литература

Латинична

- Abrams, N. Bell, I& J.Udris. (2001). *Studying film*. London: Oxford University Press
- Ažel, A.(1978). *Estetika filma*, Beograd: BIZG
- Arnhajm, R.(1962). *Film Kao Umetnost*, Beograd: Narodna knjiga
- Babac, Marko. (1977). *Kako se montira film*, Beograd: Tehnička knjiga
- Balász,Bèla. (2015). *Theory of the Film (Character and Growth of Ne Art)*. London: Dennis Dobson Ltd.
- Baldwin, W. J. Color stability in enamels. *Journal of the American Ceramic Society,* Journal of the American Ceramic Society*, <https://doi.org/10.1111/j.1151-2916.1935.tb19407.x/> проследено на 15.12.2022
- Baronijan, Varteks (1981). *Muzika kao primenjena umetnost*. Beograd: Univerzitet umetnosti
- Bergman, Ingmar (1990). *Moj život - Laterna magica*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
- Birš, Noel (1972). *Praksa filma (Ogled)*, Beograd: Institut za film
- Blaħa, I. (1993). „Filmska tišina“, *Osnove dramaturgije zvuka u filmskom i televizijskom delu*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti
- Bošković, B. (1981). *Osnovi filmske režije*, Beograd:Univerzitet umetnost
- Bresson, R. (1977). *Notes on Cinematography*, New York: Urizen Books
- Burian,J. (2017). *The Scenography of Josef Svoboda*. Ebook. Published June 27th 2017 by Wesleyan
- Bullerjahn, Claudia und Güldenring, Markus (1994). "An empirical investigation of effects of film music using qualitative content analysis", *Psychomusicology*, Bd. 13, pp. 99-118
- Cassavetes, J. (2001). *Cassavetes on Cassavetes*.edt. Coruny. R.
- Deanb B. Judd, W. N. Harrison, B. J. Sweo. "Optical Specification of Vitreous Enamels". *Journal of the American Ceramic Society*, 21(1), 16-23/<https://doi.org/10.1111/j.1151-2916.1938.tb15724.x> проследено на 15.12.2022).
- Dedić, G. (2016). "Psihoanalizai umetnost". *Engrami vol.38 br.1*.pp.61-70,Beograd: Medicinski fakultet
- Eisenstein, S. (1977). *Film Form: Essays in Film Theory*, London: Harvest/ Book
- Eridzon, D.(1983). *Gramatika filmskog jezika*. Beograd: Institut za film/grupa za filmsku i tv montažu

- Felini, F. (1991). *Napraviti film*, Beograd: Institut za film
- Felleman, S. (2006). *Art in the Cineamatic Imagination*, Austin: University of Texas Press
- Gambarato, R. (2010). "Methodology for Film Analysis – The Role of Objects in Films 2010", *Revista Fronteiras*
- Gorbman, Caludia (1987). *Unheard melodies, Narative Film Music*, Madison, Wisconsin, London: Indiana University Press
- Guskin,H. (2003). *How to Stop Acting*. London: Bloomsbury Methuen Drama
- Hjuston, Dz. (1990). *Otvorena knjiga*. Beograd: Institut za film
- Hui-Yin W., Fr. Palù, R. Ranon, M. Christie. „Thinking Like a Director: Film Editing Patterns for Virtual Cinematographic Storytelling“. *ACM Transactions on Multimedia Computing, Communications and Applications*, 2018, 14 (4), pp.1-23.
- Howard, P. (2009). *What is scenography?*. 1st ed. London: Routledge
- Kalaba, S. (2015). "Fenomen tišine u savremenoj umetnosti". Beograd: Univerzitet umetnosti/ Interdisciplinarne studije/(doktorska disertacija)
- Kecman, M.. (2018). *Svetlo*. <https://viser.edu.rs/uploads/2018/05/svetlo.pdf/>.
- Kragić, B.&Gilić, N. (ed) (2003). *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“
- Kuleshov,L.V (1974). *Kuleshov on Film: Writings*. Berkeley, University of California Press, ed. R. Levaco
- Lazić,R. (2014). *Filmoloski brevijar*. Beograd:Biblioteka dramskih umetnosti
- Lazić,R. (2013). *Reziseri o filmskoj reziji-dijalozi s filmskim reziserima*. Beograd:Biblioteka dramskih umetnosti,
- Lindgren, E.(1948). "The Art Of The Film An Introduction To Film Appreciation". *digitallibraryindia;JaiGyan*(<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.89521/page/n31/mode/2up>)
- Maas, Georg & Schudack, Achim (1994). *Musik und Film Filmmusik*, Mainz: Germany
- Markovič, D. (2010). *Audiovizuelna pismenost*. Beograd: Univezitet Singidunum
- Marten, M.&G.Jankovic (1966). *Filmski jezik*, Beograd: Institut za film
- Martin, Marcell. (2001). *Langage cinématographique*, 5e edition, Paris: Le Cerf
- Mikić, K. (2008). "Svjetlo i boja u filmu". *Zapis, Bilten Hrvatskog filmskog Saveza*, posebni broj/http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=32465/проследено на 15.03.2023/

- Monaco, James (2000). Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theori, Germany
- Nedeljković, B. (1971). Filmski scenario, Beograd - Novi Sad: Prosveta
- Nešković, M. (2016). Poetika nasledza u delu Sergeja Paradžanova. Beograd: Univerzitet/Filozofski fakultet (doktorska disertacija)
- O'Sullivan, T. (2001). Studying Film. New York: Oxford University press
- Plazevski, J. (1972). Jezik filma, II deo, Beograd: Institut za film
- Plazevski, J. (1971). Jezik filma, I deo, Beograd: Institut za film
- Paradžanova, J. Tarkovskis & German. (2002). Traganje za smislom, Dom kulture "Studentski grad"
- Peterlić, A. ed. (1990). Filmska Enciklopedija, Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“
- Pitassio, F. (2019). Neorealist Film Culture, 1945-1954. Amsterdam: University Press 2019
- Sannah, Bassim, "The Characteristic Features of Hollywood's Scenographical
- Schneider, E. (1989). Handbook for Film Music II, Munich: Ölschläger publishers, later Konstanz University Publishers
- Stojanović, K. (1980). Intervju s Andrejom Tarkovskim za TV Beograd, 1980
- Tarkovska, M. ed. (1998). Tarkovski Andrej Lekcije iz filmske režije, Beograd: Jugoslovenska kinoteka, Novi Sad: Prometej
- Tarkovsky, A. (1999). Vajanje u vremenu. Beograd: Anonim
- Stylization". Doctor of Philosophy Dissertation, Ruhr University of Bochum, 2004
- Tjudor, El. (1982). Kako napisati i prodati scenario, Beograd: Institut za film/ Univerzitet umetnosti-Beograd.
- Thomson, R. & C. Bowen (2009). Grammar of the shot, Focal Press
- Turkovic, H. (2012). Razumijevanje filma (ogledi iz teorije filma), Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima
- Uzelac, I. (2015). Istraživanje digitalne manipulacije zvukom u audiovizuelnom delu (doktorski umetnički projekat), Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Interdisciplinarne studije, Digitalna umetnost
- Vagos, M. Ar. (2020). "The Kazan Method: Marlon Brando and James Dean". Doctoral thesis, Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras

- Vajda, A. (1988). Film zvani zelja, Beograd: Narodna knjiga
- Viera, M. (1990). "The Work Of John Cassavetes: Script, Performance Style, And Improvisation". Journal of Film and Video, Vol. 42, No. 3, pp. 34-40, Published By: University of Illinois Press
- Winter, M. H. (1941). "The function of music in sound film". The musical quarterly, volume xxvii, issue 2, april, pp.146–164
- Zavattini, C. (1953). Some Ideas on the Cinema,' Sight and Sound Edited from a recorded interview published in La rivista del cinema italiano 2 (December 1952). Translated by Pier Luigi Lanza

КИРИЛИЧНА

- Василевски, Г. (2006). Историја на филмот, кн. 4. Скопје: Кинотека на Македонија
- Василевски, Ѓ. (2000). Историја на филмот - книга 1, Скопје: Институт Отворено општество Македонија.
- Велјановски, Д. (2017). Влијанието на технологијата врз развојот на филмската уметност. ФДУ/УКИМ (магистерски труд)
- Вендерс, В. & М.Зурнази (2019). Замислување на мирот, дијалог за перцепцијата. Скопје: Филозофско друштво на Македонија
- Лазич, Р. (1992). Лекције из филмске режије, Нови Сад: Прометеј
- Марковски, С. (2019). „Значењето на континуитетот и дисконтинуитетот во филмот“, РЕПЕР, СКОПЈЕ, ГОД. XVI, БР.143–144/ 2022/
<http://reper.net.mk/2019/02/15/%D0%B7%D0%BD%/> проследено на 6.3.2023 г.)
- Меллес-Трпкова, С. (2016). Актерска игра пред камера, Скопје: Темплум
- Менцел, Ј. (2000). Вера и Скепса. Штип: Центар за културна Иницијатива
- Митрикески, А. (2021). Филмот како уметност – од идеја до сценарио. Скопје: ФДУ/УКИМ
- Нелмс, Џ. (2009), Вовед во филмски студии, Скопје: Нампрес
- Положани, Ф. (2020). Влијанието на музиката во филмот Скопје: ФДУ/УКИМ. (магистерски труд)
- Сидовски, Б. Ст. (2003). Естетиката и дијалектиката во монтажата на филмот, Скопје: Азбуки
- Станишиќ, С. (2016). „Режисерски специфики и методологии на актерската изведба во филм, Скопје: ФДУ/УКИМ“ (магистерски труд)

- Старделов, Г. (2003). Искушенијата на естетичкиот ум – 20-ти век, Скопје: МАНУ
- Трајковски, А. (2014). Филмската музика како форма на комуникација: Музиката во македонскиот игран филм во периодот од 1952 до 2011 година (докторски труд), Скопје: УКИМ, Институт за социолошки и политичко-правни истражувања
- Тренчовски, Г. (2008). Парс Про Тото – студија за краткиот филм и други текстови. Скопје: УЛИС
- Трпески, А. (2000). Филмска и ТВ-камера, кн. 1, Основи на снимателската техника. Скопје: ФДУ/УКМ
- Циривири, И. (2023). Конкурентска предност: глобализацијата на дигиталниот филмски израз. ФДУ/УКИМ (докторски труд).
- Џепароски, И. (2008). Естетика на возвишеното, Скопје: Магор.

Веб-страници

- Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 8. 10. 2022. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=32112>
- Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 28. 2. 2023. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=55261>>.
- <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=4422/>проследено на 20.2.2023 г.).
- Zenić, Petra. Ritam u filmu. <http://likovna-kultura.ufzg.unizg.hr/Ucimo-gledati-zine/Broj%202/ritam%20u%20filmu.htm>проследено на 20.2.2023 г.).
- <https://filmlifestyle.com/shadows-in-cinema>
- https://filmmakermagazine.com/93683-how-stanley-kubrick-shot-barry-lyndon-using-natural-light/#.Yh_kfnrMKyI
- <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.89521>
- <https://imgur.com/gallery/cpLno/>
- <https://imgur.com/gallery/cpLno>
- <https://www.openculture.com/2018/08/andrei-tarkovsky-reveals-favorite-filmmakers-bresson-antonioni-fellini-others.html>
- <https://transcripts.thedealr.net/crypt.Phpthe-color-of-pomegranates-1969GX5>
- <https://www.nytimes.com/2018/05/24/movies/the-color-of-pomegranates-sergei-parajanov.html>
- <https://www.dga.org/craft/dgaq/all-articles/0801-spring-2008/shot-to-remember-the-last-emperor.aspx>
- https://amuse.vice.com/en_us/article/zm54gj/investigatingalmojr-movies
- <https://academic.oup.com/screen/article-abstract/45/4/363/1625077?redirectedFrom=PDF>
- <https://bah.edu.rs/sta-je-scenografija-i-koje-su-najbolje-filmske-scenografije-ikada>
- <https://www.ejumpcut.org/archive/jc52.2010/GrunertBurntBySun/index.html>
- <https://www.dga.org/craft/dgaq/all-articles/0801-spring-2008/shot-to-remember-the-last-emperor.aspx>

<https://cinephiliabeyond.org/documentary-sven-nykvists-lighting-process-sacrifice>
<https://sdb.mk/index.php/magazin/na-glumets-ne-smeesh-da-mu-kazheshde-ka-loshe-odigral-veli-legendarniot-srpski-rezhiser-goran-markovik>
<https://www.heraldscotland.com/news/19891747/film-pedroalmodovar-actors-become-part-artistic-family-working-penelope-cruz>
<https://faktor.mk/ekskluzivno-intervju-so-milcho-manchevski-ubavo-mi-e-vo-moja-koza-i-so-nikogo-ne-bi-se-menuval>
<https://www.filmcomment.com/blog/interview-bela-tarr-the-complete-works>
<https://nofilmfestival.com/2019/06/jim-jarmusch-how-pick-your-actors-needs>
<https://cinephilia.org/krzysztof-kieslowski-masterclass-young-directors>
<http://aleksandarpetrovic.org/filmografija/igrani-filmovi/skupljaci-perja/>
<https://www.Newyorker.com/culture/the-front-row/ingrid-bergman-in-stromboli-and-the-power-of-nonprofessional-actors>

ПРИЛОЗИ

Бр. 1 Сценарио на Тина Величковиќ за краткометражен филм „Тага“ според мотивите на истоимениот расказ од А. П. Чехов

Бр. 2 Режијерска експликација на Т. Величковиќ за филмот „Тага“

Бр. 3 Книга на снимање на Т. Величковиќ за филмот „Тага“

Бр. 4 Муд борд на Т. Величковиќ за филмот „Тага“

Бр. 5 Синопис на Кристијан Костадиновски за краткометражен филм „Уста полна земја“

Бр. 6 Сценарио на К. Костадиновски за филмот „Уста полна земја“

Бр. 7 Стори борд на К. Костадиновски за филмот „Уста полна земја“

Бр. 8 Режијерска експликација на К. Костадиновски за филмот „Уста полна земја“

1A ЕНТ./ЕКСТ. ТАКСИ - НОЌ

На делот од булевар обележан за такси возила, стои паркиран автомобил со табла за такси возило на кровот. Булеварот е празен, без луѓе, повремено поминува некое возило. Времето е магловито и ладно, а стаклата на такси возилото се замаглени.

Во таксито, на возачкото место, седи ЈОВАН (40). Носи широк, дебел зимски мантил и капа на главата. Има кратка брада. Јован е загледан во уличните сијалици кога се отвара вратата на задното седиште.

ЧОВЕК

Извинете?

Јован потскокнува од седиштето изненаден од човекот кој се доближил до возилото без Јован да го примети.

ЧОВЕК (CONT'D)

Слободно е?

ЈОВАН

Да, да. Повелете.

Човекот влегува во возилото.

ЧОВЕК

Мислев спиете. До центар!

Јован го врти клучот, но автомобилот само вергла, не давајќи надеж дека ќе се запали. Јован излегува од автомобилот, ја отвара хаубата, разгледува, пофаќа некои делови пробувајќи да го најде проблемот. Додека Јован се справува со возилото надвор, човекот внатре пронаоѓа новчаник на седиштето.

Јован ја затвора хаубата и се враќа во автомобилот. Го врти клучот повторно и автомобилот се пали. Тргнуваат кон центарот.

ЧОВЕК (cont'd)

Ова го најдов на седиштето.

Човекот му го подава новчаникот на Јован. Јован го разгледува новчаникот и го остава врз радиото. Човекот го следи Јован што прави со новчаникот.

ЧОВЕК (cont'd)

Во ова време да изгубиш новчаник, никој не се секира за парите. Поголем проблем се документите. Да се ебаваш со администрација. Пари и онака нема.

Човекот сам се насмевнува на шегата.

ЈОВАН (CONT'D)

Така е.

Човекот приметува дека Јован не е заинтересиран за муабет, но сепак продолжува.

ЧОВЕК

Навистина. Се е поскапено. Не можеш крај со крај да се врзеш. И ова со горивото? Ти се исплати ли тебе да возиш воопшто?

Јован ги крева рамениците.

ЧОВЕК (cont'd)

Знам дека е поскапено таксито. Јас еве често се возам. Немам кола. Приметувам разлика во цената. Ама не знам дали и со тоа поскапување пак ви се исплати да возите.

ЈОВАН

Ја како ги зирам парите, така ги давам, не знам ни дали се исплати.

ЧОВЕК

Скап е животот денес.

Пауза, па човекот продолжува.

ЧОВЕК (cont'd)

Скапо е и да умреш. Па тоа, не дај боже, да немаш гробно место и да умреш. Тие што ќе останат после тебе, ќе се крстат со цените за погреб.

ЈОВАН

Е, за тоа знам. Син ми умре..

На човекот му зазвонува телефонот пред Јован да ја заврши реченицата.

ЧОВЕК

Извини. Ало? Еве сум у такси. Кај си ти? Аха, добро јас тргнав накај центар, ама ќе излезам сега ти собери ме.

Како збори на телефон така му покажува на Јован да застане на страна. Јован застанува и патникот излегува од возилото.



1B

Само што тргнува, пред возилото на Јован се појавувааа136т
ДВЕМОМЧИЊА кои му мафтаат да застане. Јован застанува на
страна.

Едното момче го внесува другото момче на задното седиште во
возилото на Јован.

МОМЧЕ 1

До Буре.

ЈОВАН

До Буре.

Пијаното момче потпевнува нешто неразбирливо седнат на
седиштето зад сувозачкото. Јован го гледа на ретровизорот.
Пијаното момче се подисправа и ја гледа капата на Јован. Му
ја зема од главата.

МОМЧЕ

Ми се свиѓа.

Јован го гледа на ретровизорот.

ЈОВАН

Врати ми ја.

МОМЧЕ 2

Ќе ти ја вратам де. Нема за дома да
си ја земам. Само да ја пробам.

ЈОВАН

На син ми е.

Момчето ја вади капата и му ја фрла напред.

МОМЧЕ 2

Те, носи му ја на син ти.

Пауза.

ЈОВАН

(повеќе за себе)

Далеку е Бутел.

Другото момче го наслушнува таксистот и збунето го гледа, но
пијаниот му одвлекува внимание кога почнува да прави гримаси
од гадење. Момчето покажува дека не може да издржи.

МОМЧЕ 1 (CONT'D)

Немој да си помислил.

Пијаниот не може да издржи и повраќа зад сувозачкото седиште.

2 ЕКСТ. ПРЕД КАФАНА – НОЌ

Автомобилот се паркира пред кафана од која се слуша гласна музика. Момчињата излегуваат од автомобилот. Пијаното момче, држејќи се за другарот, застанува на прозорецот од сувозачката страна.

МОМЧЕ 2

Ах..извини што повратив.

Момчињата влегуваат во кафаната, Јован го погледнува новчаникот и продолжува да вози.

ЗА ЕНТ./ЕКСТ. ТЕАТАР – НОЌ

Јован се паркира со автомобилот пред театарот. На задната врата зад сувозачкото седиште чисти од повраќаницата на момчето. Ги остава сите прозорци на автомобилот отворени и се упатува кон влезот на театарот со новчаникот во рака.

ЗБ Влегува во театарот и разгледува наоколу. Нема никој. Се слушаат гласови од сцената. Тргнува кон вратата што води кон сцената.

Од скалите се слушаат чекори кои се приближуваат. ВРАБОТЕНИОТ што се приближува се смее загледан во телефонот. Кога го забележува Јован, го менува изразот на лицето. Јован му се приближува.

ЈОВАН

Извинете, возев една девојка до тука.
Си го заборавила новчаникот. Па
мислев, не знам.. да го оставам...

Додека Јован збори, вработениот го разгледува од глава до петици чекајќи го да заврши.

ВРАБОТЕНИОТ

Господине, театарот не работи. Внатре
има проба. А и ако планирате да го
вратите, вратете го во полициска
станица.

ЈОВАН

А вие мислите дека во полициска
станица ги интересира загубен
новчаник?

ВРАБОТЕНИОТ

А зошто да ме интересира мене? Ве
молам, излезете надвор. И онака, ви
реков, театарот не работи.

ЈОВАН

Како не работи?

Вработениот оди кон влезната врата и ја отвора чекајќи Јован да излезе.

ЗВ Јован излегува од театарот и разгледува наоколу. Забележува ПРОДАВАЧ на костени како распалува оган и тргнува кон него. Продавачот, со цигара во устата, го забележува Јован како му се приближува, но не му обрнува внимание, фокусиран на својата работа.

ЈОВАН (cont'd)

Здраво.

ПРОДАВАЧОТ

Повелете?

ЈОВАН

Чекам пробата да заврши, па да не смрзнам пред театарот.

Јован ги вади рацете од џеб и пробува да ги стопли од огинот за костените.

ПРОДАВАЧОТ

Па почекај внатре.

ЈОВАН

Ме избркаа. Затворен бил театарот.

ПРОДАВАЧОТ

Епа чекај. Ем мене друштво ќе ми правиш, ем ти ќе се топлиш.

ЈОВАН

Сам си?

Продавачот го погледнува.

ЈОВАН (cont'd)

Мислам, сам работиш.

ПРОДАВАЧОТ

Е па нема да имам вработени сигурно.

ЈОВАН

Мислам, кога работиш, дали си сам постојано?

ПРОДАВАЧОТ

Да де. Некогаш поминува жена ми да ми остави за јадење, или ќерка ми кога се враќа од излегување.

Жената се врти и ѝ требаат неколку секунди да го препознае таксистот. Јован ѝ го покажува новчаникот. Жената го препознава својот новчаник.

ЈОВАН (CONT'D)

Ова е ваше.

ЖЕНА

Оф, ви благодарам многу. Не ни приметив дека го нема.

Жената го отвара новчаникот.

ЈОВАН

Ништо не земав. Само отворив да проверам и ја видов личната карта и се сетив дека е ваш.

ЖЕНА

Не, не. Јас..немав намера..

ЈОВАН

(ја прекинува)

Да сакав, немаше ни да ве барам. Дури еве дур ве чекав, ме ограбија мене. Ама, тоа е.

Жената погледнува во новчаникот.

ЖЕНА

Јас дури во новчаникот немам пари ни да ве почестам.

ЈОВАН

Нема потреба.

Јован се врти да си оди, жената го запира.

ЖЕНА

Кога сте веќе тука, ќе ме вратите до дома?

Јован се врти кон жената.

ЈОВАН

Јас денеска возев околу 20 патници.
Пробав да најдам еден, барем еден кој
ке ме ислуша за тоа како се
чувствувам, колку ми е тешко кога
треба сам да си одам дома, колку
сакам да сум дома, ама истовремено не
сакам, колку сум осамен...
претпоставувам дека и вие вечерта не
сакате да ја завршите со еден таксист
кој сака да ви раскаже за смртта на
син му. Така да, мојата смена заврши,
извинете што не можам да ве вратам
дома.

Јован се оддалечува од жената одејќи кон возилото, а таа
останува да го гледа некое време, пред и таа да се сврти во
спротивен правец.

ЕНТ. ДНЕВНА СОБА - НОЌ

Во мала соба, со стар мебел, но чиста, Јован влегува
оставајќи го тешкиот мантил на закачалка. Се слушаат чекори
и до Јован се приближува големо куче. Јован седнува на
столчето, полека соблекувајќи ги кондурите и галејќи го
кучето. Ја вади капата од главата и ја држи во рацете.

ЈОВАН

(кон кучето)

Само ова и ти останавте.

Му ја става капата на главата на кучето и се насмевнува.

КРАЈ.

РЕЖИСЕРСКА ЕКСПЛИКАЦИЈА

на Тина Величковиќ за краткометражниот филм „ТАГА“ (работен наслов)

според мотивите на истоимениот расказ од А. П. Чехов

Приказна

„ТАГА“ е еден од многубројните раскази на Антон Павлович Чехов, руски писател кој во своите драми и раскази успешно го отсликува внатрешниот свет на ликовите, нивната психологија и конфликтите со кои се соочуваат, а голем дел од тие конфликти се предизвикани од општеството. Ако ви се најде при рака драма од Чехов, на почетокот ќе најдете на белешка дека станува збор за комедија, но читајќи го делото, сфаќате дека се работи за сериозна драма со трагични ликови. Од друга страна, расказот според чии мотиви решив да напишам сценарио за краткометражен филм, во самиот наслов ја најавува својата водечка емоција – тага. Тага е приказна за еден човек кој го изгубил најдрагоценото, своето дете. Во филмот, Јован е нашиот јунак со трагична приказна, таксист кој пред некое време го изгубил својот син. Живеејќи во општеството, кое на хартија изгледа дека е совршено функционално, Јован е принуден да работи, да вози такси, за ги исплати сметките од погребот на неговиот син. Јован нема ниту простор, ниту време да го преболи својот син. Иако за таа болка не постои пребол, сепак Јован бара само некој човек кој ќе го ислуша што има да каже, да си ги раскаже своите чувства, мисли, тешкотии. Но, како што Јован е зафатен со работа, како што Јован си има свои проблеми, така и сите луѓе со кои се среќава додека вози, имаат свои работи и проблеми и така настанува еден ланчан проблем на тоа дека немаме време да се сослушаме едни со други. Така да, од сите проблеми што Јован ги има, во филмот најистакнат е неговиот проблем што нема на кого да ја раскаже својата болка.

ЛИКОВИ

Јован е главниот лик во филмот. Светот во филмот не го прикажува преку негови очи, туку го гледаме неговото снаоѓање во тој свет, кај што сите се различни, сите ликови носат свои приказни, но ги поврзува истото општество во кое живеат, што значи дека сите на некој начин имаат ист проблем. Тагата на Јован не се потенцира и нагласува. На почетокот на филмот, Јован изгледа арогантно и мрзеливо. Но, со текот на дејствието се открива неговиот проблем, смртта на синот, а кај гледачот тоа треба да предизвика емпатија и разбирање за неговите претходни постапки.

ПАТНИК

Патникот е огледало на таксистот. Ако би го претставувала таксистот стереотипно, тогаш би требало тој да е оној што ќе збори за времето,

за политиката, за условите на живот, но во овој случај, ние патникот го правиме да биде тој што ќе збори и ќе го нервира таксистот. Патникот е првиот кој наликува дека ќе му даде шанса на Јован да си го раскаже својот проблем, но во моментот кога Јован на глас кажува дека син му умрел, патникот се исклучува од разговорот.

ВРАБОТЕНИОТ

Вработениот е слика за државните институции. Научени сме на тоа како се прикажуваат државните службеници во администрациите, болниците итн, но истиот тип на луѓе се појавуваат и во државните институции како што се театрите, кинотеките итн.

ПРОДАВАЧОТ

Ако патникот е огледало на таксист, продавачот е контраст на Јован. Ако Јован не гледа светла точка на крај на тунелот, продавачот е спротивното. Тој би избрал да седи сам на ладно, повеќе отколку да седи дома додека жената и неговите деца му викаат над глава. Контрастите помеѓу овие два лика треба да прикажат дека човекот што и да има, пак нешто ќе му фали.

ЖЕНАТА

Жената на суптилен начин треба да ја прикаже себичноста на луѓето. Таа пробува да го врати Јован да ја одвезе дома, но во моментот кога Јован и раскажува што го мачи, таа заборава на нејзината потреба некој да ја одвезе до дома, само за да не го слуша неговото жалење.

ВИЗУЕЛЕН СТИЛ

Чехов, освен тоа што успева преку комични ситуации да прикаже тажни ликови, познат е и по тоа дека совршено знае да искористи опис на атмосфера за да ја прикаже внатрешната состојба на ликот. Описите на временските услови и атмосферите што ги користи Чехов, ние ќе ги замениме со визуелниот стил. Целото дејство во филмот е сместено во една ноќ, преку зима, каде што ќе пробаме да го доловиме ладното време. Во кадрите кога Јован ги вози патниците, на секој обид Јован да прозбори за својот проблем ќе биде во преден план со крупен кадар на него и патникот/патниците во позадина. Сцената во театарот треба да изгледа соновидно. Односно почетниот кадар од таа сцена, кога Јован влегува во театарот е широк и Јован претставува една ситна фигура што е референца на тоа колку се државните институции помоќни од една индивидуа. На неколку пати, се повторува кадар каде што Јован трча од заден план во преден, метафорично истакнувајќи го неговото трчање во потрагата да најде некој човек што ќе го ислуша.

ТАГА

работен наслов за краткометражен филм според мотивите на истоимениот
расказ од А. П. Чехов

КНИГА НА СНИМАЊЕ

сценарио и режија

Тина Величковиќ

Директор на фотографија

Димитар Атанасоски

КНИГА НА СНИМАЊЕ

1.1. ONE SHOOT (PUSH IN) – Кадарот почнува од ШИРОК план каде такситое странично паркирано, со движење на камерата на фар стигнуваме до СРЕДНОКРУПЕН план на Јован.

На делот од булевар обележан за такси возила, стои паркиран автомобил со табла за такси возило на кровот. Булеварот е празен, без луѓе, повремено поминува некое возило. Времето е магловието и ладно, а стаклата на такси возилото се замаглени.

Во таксито, на возачкото место, седи ЈОВАН (40). Носи широк, дебел зимски мантил и капа на главата. Има кратка брада. Јован е загледан во уличните сијалици кога се отвара вратата на задното седиште.

ЧОВЕК
Извинете?

Јован потскокнува од седиштето изненаден од човекот кој се доближил до возилото без Јован да го примети.

ЧОВЕК (CONT'D)
Слободно е?

ЈОВАН
Да, да. Повелете.

Човекот влегува во возилото.

Камерата од предната страна вози до страната на совозачкото седиште, и од таму го гледаме Јован странично.

ЧОВЕК
Мислев спиете. До центар!

Јован го врти клучот, но автомобилот само вергла, не давајќи надеж дека ќе се запали.

Камерата со фар се враќа напред кон хаубата кога Јован излегува од возилото.

Јован излегува од автомобилот, ја отвара хаубата, разгледува, пофаќа некои делови пробувајќи да го најде проблемот.



1.2. СКП НА ЧОВЕКОТ – Човекот го снимаме од страната на совозачко седиште.

Додека Јован се справува со возилото надвор, човекот внатре пронаоѓа новчаник на седиштето.

1.3. POV ОД ЧОВЕКОТ – Гледаме како Јован ја затвара хаубата од колата и влегува внатре.

Јован ја затвора хаубата и се враќа во автомобилот. Го врти клучот повторно и автомобилот се пали.

1.4. СКП НА ЧОВЕКОТ – Човекот го снимаме од страната на совозачко седиште.

Човекот му го дава новчаникот на Јован.

ЧОВЕК (cont'd)

Ова го најдов на седиштето.

Човекот му го подава новчаникот на Јован.

1.5. СКП НА ЈОВАН – Го гледаме Јован од страна на совозачкото седиште?

Јован го разгледува новчаникот и го остава врз радиото. Човекот го следи Јован што прави со новчаникот.

1.6. МАСТЕР – ВОЗИЛОТО ТРГНУВА



1.7 ДВОПЛАН ОД НАДВОР СО РИГ – Во прв план го гледам Јован како вози а позади на средина го гледам човекот.

ЧОВЕК (cont'd)

Во ова време да изгубиш новчаник, никој не се секира за парите. Поголем проблем се документите. Да се ебаваш со администрација. Пари и онака нема.

Човекот сам се насмевнува на шегата.



1.8. СКП НА ЈОВАН – Го гледаме Јован во ретровизор од задната страна.

ЈОВАН (CONT'D)

Така е.



1.9. КП ЧОВЕКОТ – Го гледаме човекот назад – камерата е кај совозачкото седиште.

Човекот приметува дека Јован не е заинтересиран за муабет, но сепак продолжува.

ЧОВЕК

Навистина. Се е поскапено. Не можеш крај со крај да се врзеш. И ова со горивото? Ти се исплати ли тебе да возиш воопшто?

1.10. СКП НА ЈОВАН– Го гледаме Јован во ретровизор од задната страна.

Јован ги крева рамениците.

1.11. КП НА ЧОВЕКОТ - Го гледаме човекот назад - камерата е кај совозачкото седиште.

ЧОВЕК (cont'd)

Знам дека е поскапено таксито. Јас еве често се возам. Немам кола. Приметувам разлика во цената. Ама не знам дали и со тоа поскапување пак ви се исплати да возите.

1.12. СКП НА ЈОВАН - Го гледаме Јован од страната на совозачкото седиште.

ЈОВАН

Ја како ги зирам парите, така ги давам, не знам ни дали се исплати.

1.13. ДВОПЛАН ОД РИГ - Прв план Јован, втор план човекот.

ЧОВЕК

Скап е животот денес.

Пауза, па човекот продолжува.

ЧОВЕК (cont'd)

Скапо е и да умреш. Па тоа, не дај боже, да немаш гробно место и да умреш. Тие што ќе останат после тебе, ќе се крстат со цените за погреб.

ЈОВАН

Е, за тоа знам. Син ми умре..

На човекот му завонува телефонот пред Јован да ја заврши реченицата.

ЧОВЕК

Извини. Ало? Еве сум у такси. Кај си ти? Аха, добро јас тргнав накај центар, ама ќе излезам сега ти собери ме.

Како збори на телефон така му покажува на Јован да застане на страна. Јован застанува и патникот излегува од возилото.

1.14. КАДАР ВО РЕТРОВИЗОР - Во преден план на ретровизорот го гледаме Јован, а во втор план го гледаме човекот како движи по улица, во истиот кадар возачот продолжува неколку метри напред и ги забележува трите момчиња како му мафтаат.

Јован застанува и патникот излегува од возилото. . Само што тргнува, пред возилото на Јован се појавуваат ТРИ МОМЧИЊА кои му мафтаат да застане. Јован застанува на страна.



1.Б.1 – ДВОПЛАН ОД РИГ – Прв план Јован, втор план влегуваат момчињата. Камерата е странична на риг.

Јован застанува на страна. Двајца другари од страна го држат третиот другар кој е пијан. Го внесуваат на задното седиште во возилото на Јован и еден од другарите влегува со пијаниот другар.

МОМЧЕ 1

До Буре.

ЈОВАН

До Буре.

1.Б-2 – СКП – Го гледаме пијаното момчето од страна на совозачкото седиште.

Пијаното момче потпевнува нешто неразбирливо седнат на седиштето зад сувозачкото.

1. Б-3 – СКП – Како Јован го гледа пијаното момче во ретровизор.

1. Б-4 – СКП- Камерата е од страна на совозачкото седиште. Го гледаме пијаното момче како ја зема капата.

Пијаното момче се подисправа и ја гледа капата на Јован. Ја зема капата.

МОМЧЕ 2

Ми се свиѓа.

1. Б-5 - СКП - Како Јован го гледа пијаното момче во ретровизор.

ЈОВАН

Врати ми ја.

1. Б-6 - КП- Камерата е од страна на совозачкото седиште. Го гледаме пијаното момче.

МОМЧЕ 2

Ќе ти ја вратам де. Нема за дома да си ја земам. Само да ја пробам.

1. Б-7 - КП- Камерата е од страна на совозачкото седиште. Го гледаме Јован од страна.

ЈОВАН

На син ми е.

1. Б-8 - СКП ОД РИГ ФРОНТАЛЕН- Во прв план Јован, втор план момчињата.

Момчето ја вади капата и му ја фрла напред.

МОМЧЕ 2

Те, носи му ја на син ти. Пауза.

ЈОВАН (повеќе за себе)

Далеку е Бутел.

Другото момче го наслушнува таксистот и збунето го гледа, но пијаниот му одвлекува внимание кога почнува да прави гримаси од гадење. Момчето покажува дека не може да издржи.

МОМЧЕ 1 (CONT'D)

Немој да си помислил.

Пијаниот не може да издржи и повраќа зад сувозачкото седиште.

2.1- ШИРОК ПЛАН - КАФАНА

Автомобилот се паркира пред кафана од која се слуша гласна музика. Момчињата излегуваат од автомобилот. Пијаното момче, држејќи се за другарот, застанува на прозорецот од сувозачката страна.



2.2 - СКП, POV ОД ВОЗАЧОТ - Го гледаме пијаното момче како е застанато пред совозачкиот прозор.

МОМЧЕ 2

Ах..извини што повратив.

2.3 - СКП, POV ОД МОМЧЕТО НАКАЈ ЈОВАН - Го гледаме Јован од страната на совозачкото седиште (од надвор) како ги гледа момчињата. Ја пали колата и тргнува, кадарот останува на момчињата кои влегуваат во кафана.

3.1. - СКП - Го гледаме Јован како чисти во кола.

На задната врата зад совозачкото седиште чисти од повраќаницата на момчето.

3.2. - ШИРОК ПЛАН ФРОНТАЛНО - Го гледаме театарот, во десниот чох е

паркирано такси возилото на Јован.

Ги остава сите прозорци на автомобилот отворени и се упатува кон влезот на театарот со новчаникот во рака.

3.3. – АМЕРИКЕН ОД СТРАНА – ФАР? – Го гледаме Јован од страна како влегува во театарот. ?

3.Б-1. – ШИРОК ПЛАН ГОРЕН РАКУРС – Го гледаме Јован како влегува во театарот и разгледува наоколу.

Влегува во театарот и разгледува наоколу. Нема никој. Се слушаат гласови од сцената. Тргнува кон вратата што води кон сцената.



3.Б-2. – ШИРОК-СКП ФАР – Статичен кадар, во огледало го гледамо Јован како се приближува. Со фар почнуваме да го следиме (push in) откако влегува во кадар.





З.Б-3. - ШИРОК-СКП ФАР - Во огледало го гледамо Јован како се приближува. Со фар го следиме (камерата се движи на лево), со швенк го откриваме откако слуша звуци.





3.Б-4. – СКП – Го гледаме вработениот кој седи во лобито, во втор план се приближува Јован.



3.Б-5. – СП ДВОПЛАН ГОРЕН РАКУРС – РАМКА – Вработениот и Јован



ЈОВАН

Извинете, возев една девојка до тука. Си го заборавила новчаникот. Па мислев, не знам.. да го оставам... Додека Јован збори, вработениот го разгледува од глава до петици чекајќи го да заврши.

ВРАБОТЕНИОТ

Господине, театарот не работи. Внатре има проба. А и ако планирате да го вратите, вратете го во полициска станица.

ЈОВАН

А вие мислите дека нив ги интересира?

ВРАБОТЕНИОТ

А зошто да ме интересира мене? Ве молам, излезете надвор. И онака, ви реков, театарот не работи.



3.Б-6. – ШИРОК ПЛАН ГОРЕН РАКУРС – Ги гледаме вработениот и Јован.

Вработениот оди кон влезната врата и ја отвора чекајќи Јован да излезе.

3.В-1. - СРЕДЕН ПЛАН - АМЕРИКЕН - - Го гледаме Јован кога излегува од театарот, разгледува наоколу и го здогледува продавачот на костените.



3.В-2. - ШИРОК ПЛАН - Во форплан се костените и работата на продавачот, во позадина се гледа Јован кој се доближува кон продавачот.



Забележува ПРОДАВАЧ на костени како распалува оган и тргнува кон него. Продавачот, со цигара во устата, го забележува Јован како му се приближува, но не му обрнува внимание, фокусиран на својата работа.

3.В-3. - СКП НА ПРОДАВАЧОТ - ДВОПЛАН - Јован влегува во кадар.

3.В-4. - КП (over the shoulder) - На Јован во текот на дијалогот

3.В-5. – КП (over the shoulder) – На продавачот во текот на дијалогот.

ЈОВАН (cont'd)

Здраво.

ПРОДАВАЧОТ

Повелете?

ЈОВАН

Чекам пробата да заврши, па да не смрзнам пред театарот. Јован ги вади рацете од џеб и пробува да ги стопли од огинот за костените.

ПРОДАВАЧОТ

Па почекај внатре.

ЈОВАН

Ме избркаа. Затворен бил театарот.

ПРОДАВАЧОТ Епа чекај. Ем мене друштво ќе ми правиш, ем ти ќе се топлиш.

ЈОВАН

А..има работа? Вака навечер,.. на ладново?

ПРОДАВАЧОТ

Не. Ама ми одговара да побегнам од дома. Се прави гужва навечер. Жена ми доаѓа од работа, децата од школо, урлаат, викаат. Вака сам, тивко, некој човек тук-таму и така.

ЈОВАН

Ти искачаш од дома за да побегнеш од луѓе, јас да бидам меѓу луѓе.

ПРОДАВАЧОТ

Зашо?

ЈОВАН

Па така. Сам сум дома. Јован го гледа продавачот, собира сили да продолжи да зборува. Пред да успее да прозбори, продавачот почнува.

3.В-6. – СКП (СРДЕН ПЛАН?) (over the shoulder) – Продавачот е со грб, го гледаме Јован како се врти накај крадецот и почнува да оди.

ПРОДАВАЧОТ

На цела таа самотија, немој и без кола да останеш. Продавачот му покажува кон возилото

Јован се врти и забележува ДЕТЕ (15) наведнато преку прозорецот во возилото.

ЈОВАН

(вика) ЕЈ!

3.В-7. – ШИРОК-СКП-ШИРОК ФАР – Го гледаме крадецот како е пикнат со главата преку прозор, погледнува накај Јован и почнува да трча (ја поминува камерата). Јован се приближува кон колата и во истиот момент забележува дека некој излегува од вратата на театарот. Камерата преку фар го следи Јован дијагонално. Јован стига до луѓето и тие му кажуваат дека таа веќе заминала. Јован почнува да се движи во нејзиниот правец. Тука веќе камерата е статична.

Јован стига до возилото и сфаќа дека детето му ги собрало сите заработени пари од тој ден. Во меѓувреме, од театарот излегуваат 10тина луѓе кои завршиле со проба. Јован се врти, решава да не трча по детето и тргнува да ја бара жената.



3.В-8. – СРЕДЕН ПЛАН ФАР – Камерата паралелно ја следи жената. Камерата застанува кога жената го слуша Јован. Јован влегува во кадар.

ЈОВАН (O.S.)

Ејј! Извини?

Жената се врти и ѝ требаат неколку секунди да го препознае таксистот. Јован ѝ го покажува новчаникот. Жената го препознава својот новчаник.

ЈОВАН (CONT'D) Ова е ваше.



3.В-9. – СКП (over the shoulder)– Ја гледаме жената

3.В-10. – СКП (over the shoulder)– Го гледаме Јован

ЖЕНА

Оф, ви благодарам многу. Не ни приметив дека го нема.
Жената го отвара новчаникот.

ЈОВАН

Ништо не земав.

ЖЕНА

Не, не. Јас..немав намера..

ЈОВАН (ја прекинува)

Да сакав, немаше ни да ве барам. Дури еве дур ве чекав, ме ограбија
мене. Ама, тоа е.

Жената погледнува во новчаникот.

Јован се врти да си оди, жената го запира.

ЖЕНА

Кога сте веќе тука, ќе ме вратите до дома?

Јован се врти кон жената.

ЈОВАН

Денеска возев околу 20 души. Пробав да најдам еден, барем еден кој ќе ме ислуша за тоа како се осеќам, колку ми е тешко кога треба сам да си одам дома, колку сакам да сум дома, ама истовремено не сакам, ... претпоставувам дека и вие вечерта не сакате да ја завршите со еден таксист кој сака да ви раскаже за смртта на син му. Пауза.

ЈОВАН (cont'd)

Така да, мојата смена заврши, извинете што не можам да ве вратам дома. Јован се оддалечува од жената одејќи кон возилото, а таа останува да го гледа некое време, пред и таа да се сврти во спротивен правец.

3.C-11. - ШИРОК ПЛАН - Двајцата излегуваат од кадар.



4.1. СКП - НИЗОК РАКУРС - Гледаме како се отвара врата и влегува Јован. Во кадарот му ги гледаме само нозете. Се слушаат чекори и до Јован се приближува големо куче. Јован се наведнува накај кучето и влегува во кадар.

Во мала соба, со стар мебел, но чиста, Јован влегува оставајќи го тешкиот мантил на закачалка. Се слушаат чекори и до Јован се приближува големо куче.

4.2. СРЕДЕН ПЛАН - Гледаме како Јован и кучето седнуваат.

Јован седнува на столчето, полека соблекувајќи ги кондурите и галејќи го кучето. Ја вади капата од главата и ја држи во рацете.

4.3. СКП-КП – На Јован и кучето.

ЈОВАН (кон кучето)

Само ова и ти останавте.

Му ја става капата на главата на кучето и се насмевнува.

КРАЈ.



MOOD BOARD

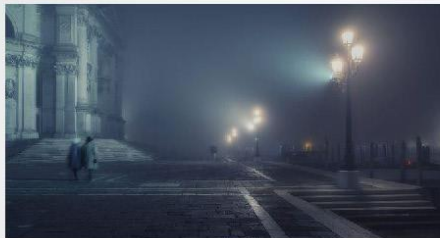
GENERAL ATMOSPHERE

„ТАГА“

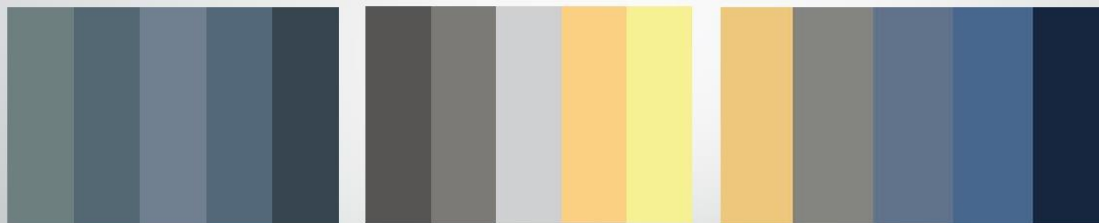
работен наслов за краткометражен филм на

Тина Величковиќ

ЕКСТЕРИЕР



колор палета



КОСТИМ



Физички опис на ликот:

- Седа коса
- Кратка брада, остра
- Светли очи (зелени, плави)
- Врчки на лицето
- Впечаток на недоволно грижа за надворешниот изглед

Уста полна земја

Синопис за краток игран филм

Господинот (47) има тумор на мозокот кој за неколку месеци ќе му го одземе животот. За да и се спротисти на болеста, одлучува сам да си го одземе животот. Патува далеку од градот и влегува во шума, таму наидува на кампери. Тој се плаши дека ако им каже нешто дека ќе се премисли за самоубиството, и бега од нив. Тие зачудени од него го следат. Мисли дека е сам и се обидува да се обеси со вратоврската. Покрај него поминуваат камперите. Тој ги забележува. Почнува повторно да бега, и без да знаат зошто тие го прогонуваат. Господинот се обидува да ги избрка камперите, но тие уште пожестокото го прогонуваат. Додека бега добива желба за живот. Шумар ги гледа и почнува да трча по него, сите имаат нерационална омраза кон господинот. Тој побегнува, но од главоболките и уморот почнува да халуцинира. Халуцинира луѓе и настани од минатото. Тие халуцинациите почуваат да го прогонуваат. Господинот им се спротиставува на сите, и потоа им се заблагодарува, си заминува. Потоа камперите го наоѓаат умрен со уста полна земја.

Уста полна земја
Сценарио за краток игран филм

1 ЕКСТ. КАМП ВО ШУМА. ОБЛАЧЕН ДЕН

Андреј (28) носи светло син дуксер, МАТЕЈ (25) носи црвен дуксер, војнички пантолон. Матеј пуши цоинт, и двајцата се смеат. Тие седат на труп од дрво, покриени се со дебели и тешки черги до брадите. Лицата им се скоро неподвижни. Очите им се полуотворени. Личат капнати и уморни. Зад нив има шатор а пред нив има оган.

2 ЕКСТ. ШУМА. ОБЛАЧЕН ДЕН

Господинот се искачува по ридот, зад него се гледа градот. влегува во шумата. Навлезен во погуст дел од шумата тој подзастанува задишан, се држи за колената. Погледнува нагоре накај дрвјата и одеднаш му се скиселува лицето, подзастанува како парализиран. Издидишува решително. Ја одврзува вратоврската, но слуша шушкаање, прекинува. Уплашено се врти и внимателно тргнува накај звукот.

3 ЕКСТ. КАМП ВО ШУМА. ОБЛАЧЕН ДЕН

Камперите го гледаат.

Тој стои, укочен, неодлучно гледа во нив како да сака да каже нешто, му се помрднува устата.

Андреј го гледа зачудено, Матеј го гледа Андреј, и потоа го гледа господинот.

Двајцата како да се будат од претходната "хипнотизирана" состојба.

Господинот погледнува нагоре, кон дрвата, како да ќе се расплаче.

Камперите го гледаат зачудено.

Потоа Господинот се врти, и почнува забрзано да оди.

Андреј го погледнува Матеј зачудено. Потоа станува.

АНДРЕЈ



(кон господинот)
Еј! Добар си?

Господинот застанува, се подзавртува и почнува да трча.

МАТЕЈ
Шо е со чоеков?

Андреј станува и почнува да оди накај човекот.

МАТЕЈ (CONT'D)
Брат кај идеш?

Андреј се врти кон Матеј.

АНДРЕЈ
Дај да видиме што му е.

МАТЕЈ
(тивко)
Ајде...

Матеј мрзеливо станува, и оди по Андреј.

4 ЕКСТ. ГУСТА ШУМА ПОКРАЈ ПАТЕКАТА - ОБЛАЧЕН ДЕН

Господинот е задишан, се потпира на дрвото. Го боли главата.

ГОСПОДИНОТ (ОФФ)
Не успеа, за цабе се трудеше, се за
цабе.

Господинот ја вади вратоврската, рацете му се тресат, очите му се разводенети. Ја фрла нагоре накај гранка од дрвото. Ја фрла нагоре на гранка од дрвото. ја врзува во форма на бесилка, ја повлекува да ја провери дали е стегната. Во позадината се гледа женска фигура.

5 ЕКСТ. ПАТЕКАТА ВО ШУМАТА - ОБЛАЧЕН ДЕН

Матеј застанува задишан.

МАТЕЈ
(задишан)
Брат, кузнај кај е.



Андреј застанува, се врти накај Матеј.

АНДРЕЈ

Ајде, побрзи сме од него, ќе го стигнеме.

МАТЕЈ

Ама очигледно не сака помош.

АНДРЕЈ

Добро ај ќе свртиме од таму, и ако го нема си одиме.

МАТЕЈ

Океј.

Камперите продолжуваат да одат.

6 ЕКСТ. ГУСТА ШУМА ПОКРАЈ ПАТЕКАТА - ДЕН

МАТЕЈ

Си мислев дека-

Се слуша тивок женски глас.

АНДРЕЈ

Чекај. Го слушаш тоа?

МАТЕЈ

Што?

Двајцата застануваат, го гледаат господинот како е расплачен и врзува нешто за дрвото.

Господинот ги слуша звуците, почнува да оди наоколу зачудено. Ги гледа камперите.

Тие го гледаат, стојат неподвижно.

Господинот нагло почнува да бега.

Камперите се гледаат меѓусебно, почнуваат да трчаат по него.

Тој трча. Се сопнува од мократа трева, но не паѓа.

Камперите трчаат и тие се потсопнуваат на мократа трева.



Андреј гестикулира со рацете да застане Господинот.

АНДРЕЈ

Чекај!!!

Но Тој не застанува и го погледнува позагрижено и исплашено, дури изненадено, трча уште побрзо. **Скока дрво пред него и повторно се сопнува, но не паѓа.**

Матеј се сопнува и паѓа.

МАТЕЈ

Аааа!!!

Андреј застанува и оди да му помогне. Господинот подзастанува, растојанието меѓу нив е зголемено.

АНДРЕЈ

Добар си?

МАТЕЈ

(кон Андреј)

Да...

Андреј му помага на Матеј, кој се обидува да стане, Госпоинот го гледа Матеј и се смее. Матеј го забележува.

МАТЕЈ (CONT'D)

Еј, застани!

Господинот продолжува да трча. Матеј се подисправа, и наеднаш почнува да трча, изнервиран, Андреј зачудено го гледа и почнува да трча по Андреј.

Матеј е напред, изнервирано трча. Зад него е Андреј.

Задишани, камперите поспоро трчаат и застануваат, Господинот е преуморен, едвај дише. Господинот се врти. Тој гледа во празно спокојно. Господинот го погледнува Андреј. Светлината му ги осветлува очите. Андреј сака да каже нешто. Се слуша звук. Господинот се врти. (трае дел од секундна вртењето)

Матеј покажува со раката накај овчарот.

МАТЕЈ (CONT'D)

Фати го!



Филаж кон ОВЧАР (28) држи голем стап, и носи воленен елек. Тој го гледа господинот па накај камперите, со неодреден израз на лицето.

Филаж кон овчарот кој уште стои. Господинот почнува да трча, и им се губи меѓу збиените дрвја.

Камперите застануваат до овчарот.

МАТЕЈ (CONT'D)

Зошто не го фати?

ОВЧАРОТ

А зошто го вркате?

МАТЕЈ

За да видиме што му е?

ОВЧАРОТ

7 **ЕКСТ. ГУСТА ШУМА - ДЕН**

Господинот е капнат, се фаќа за глава, паѓа на земјата.

Го боли главата. Се слуша зуење. Се стуткува надоле, легнува на мократа трева, со лицето нурнато во влажната мов. се е матно околку него.

8 **ЕКСТ. ШИРИНКА ДО ШУМАТА - ДЕН**

Тројцата го бараат.

ШУМАРОТ

Ја сум задолжен за се во шумава,
рачунајќи го и него!

МАТЕЈ

А што ќе ти е?

ШУМАРОТ

Се во шумата е моја одговорност.

АНДРЕЈ

Но не си задолжени и за луѓето, затоа
немаш право да го штитиш!

ШУМАРОТ

Па, јас, жими бога и немам намера да го штитам. Напротив, ќе го зграпчам за врат!

9 **ЕКСТ. ГУСТА ШУМА - ДЕН**

МАЈКАТА (ОФФ)

Но ти не си спокоен! Ти го избираш местото на крајот. Никому не смееш да дозволиш да ти го извалка последниот момент од животот.

Ги јаде билките. Се насмевнува со солзи во очите. Легнува на грб и погледнува кон небото. Се слушаат звуци од природата, птици, ветрот, дрвјата. Силна светлина го облејува. Мајката (28) облечена во бел фустан му подава раката.

МАЈКАТА

Мораш да заминеш со љубов, а не со омраза. Во тоа е твоето спасение!

Господинот ја подава раката. Но наеднаш прекинува.

МАЈКАТА (CONT'D)

Од што се плашиш?

Господинот станува. Ги гледа друигте духови.

МАЈКАТА (CONT'D)

Веќе крајот ти се ближи, подобро да го прифатиш.

Госпоинот почнува да бега.

МАЈКАТА (CONT'D)

Не чекај!!!

10 **ЕКСТ. ДЕН - ШИРИНКАТА**

ШУМАРОТ

Ене го!

Господинот оди зашеметено.



Шумарот покажува накај господинот, и зад нив трчаат духовите.

Сите од групата се испотени, извалкани, изморени, трчаат со ист ритам и дишат во ист здив.

11 ЕКСТ. ИВИЦА ДО РИД - ЗАЈДИСОНЦЕ

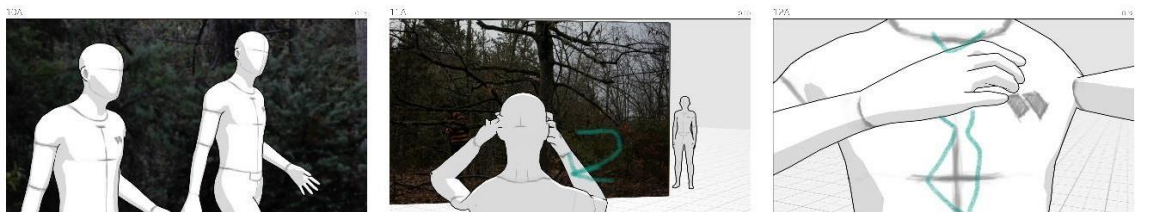
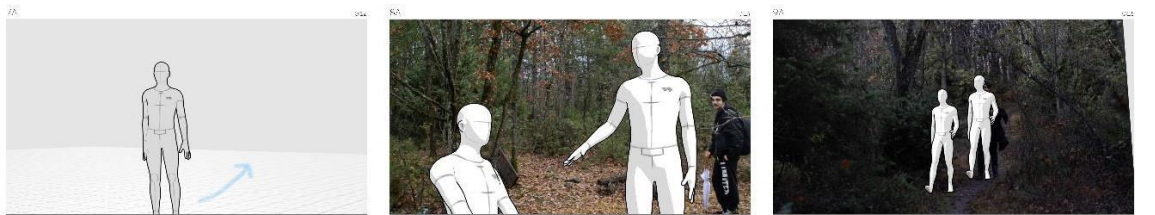
Господинот стои и се врти кон толпата. Тие застапуваат. Го гледаат уплашено. Господинот прави чекор напред. А толпата прави чекор назад. Господинот паѓа на колена. Тажен. Ја испружува раката.

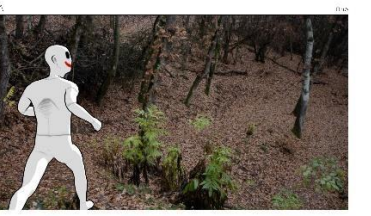
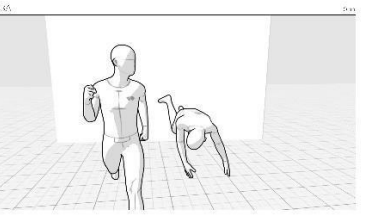
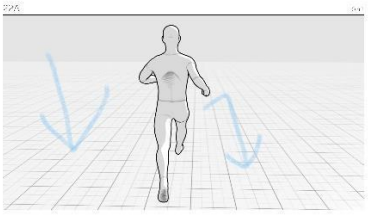
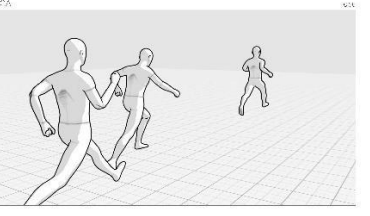
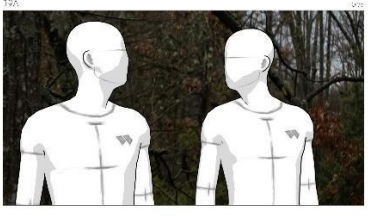
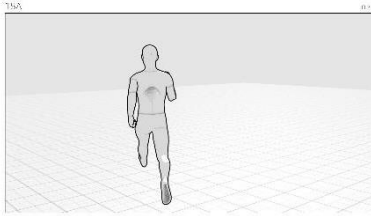
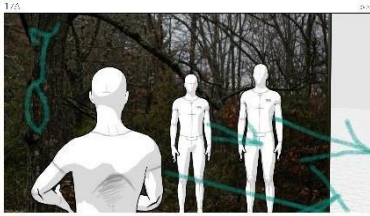
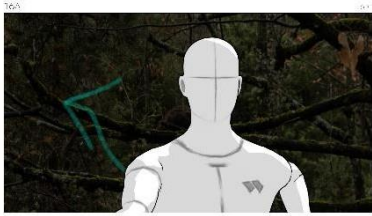
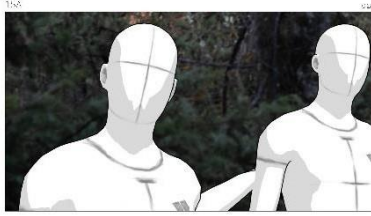
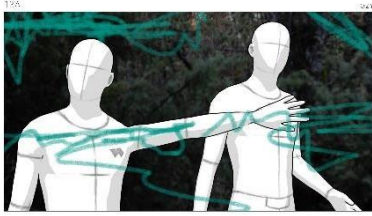
Само камперите стојат до ридот, Андреј е тажен, Матеј клекнува до господинот.

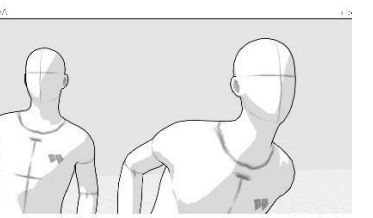
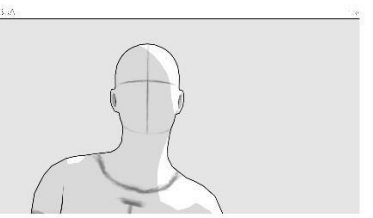
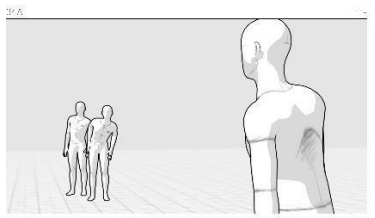
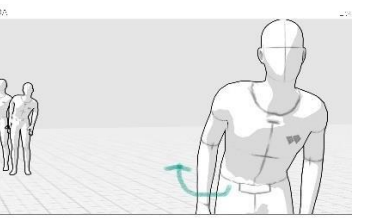
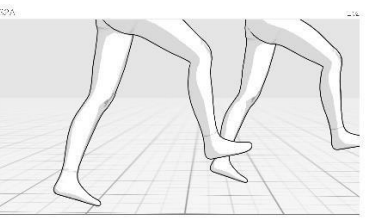
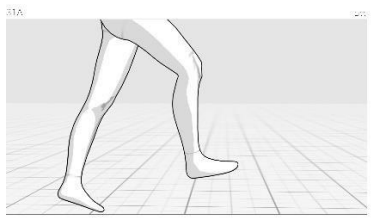
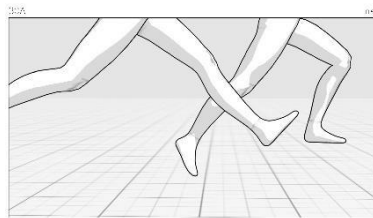
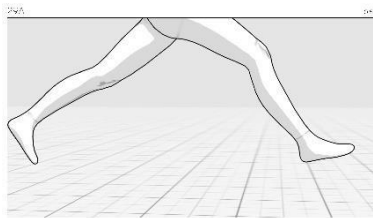
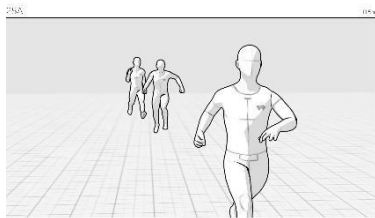
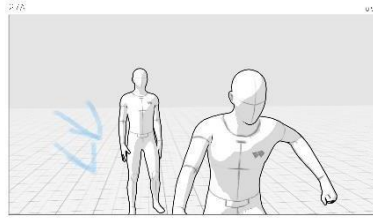
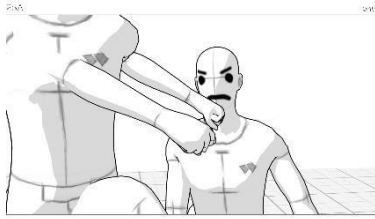
Господинот е во земјата, со уста полна земја.

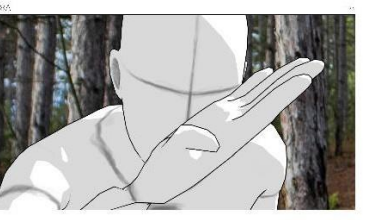
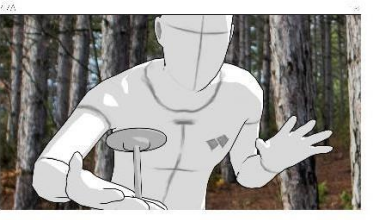
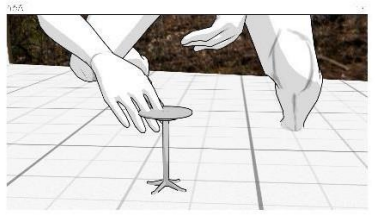
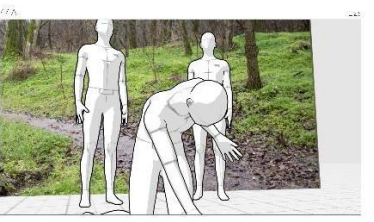
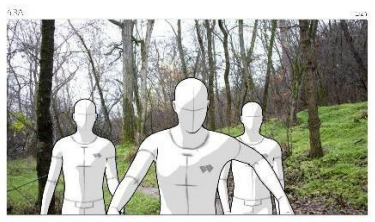
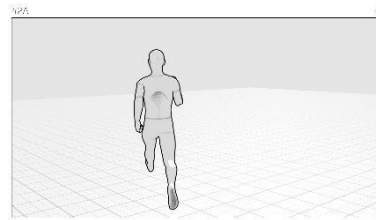
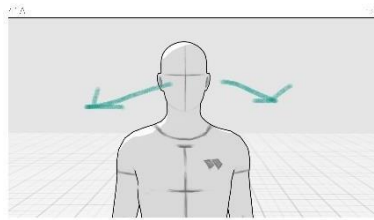
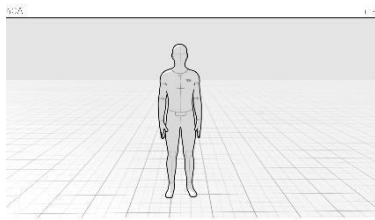
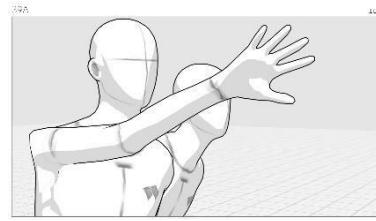
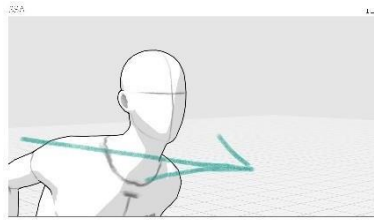
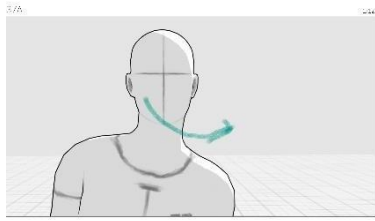
КРАЈ

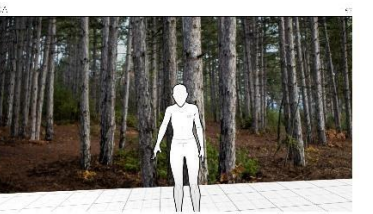
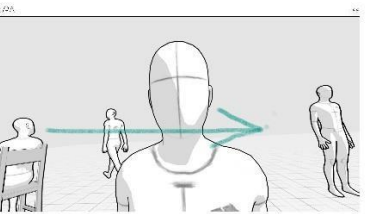
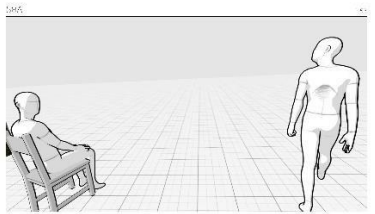
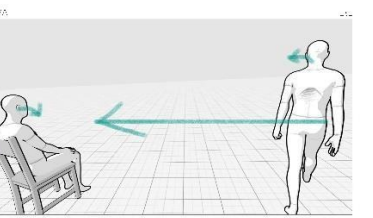
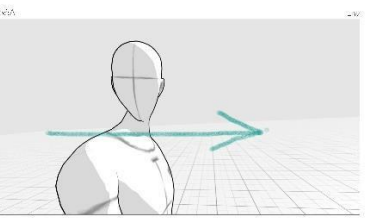
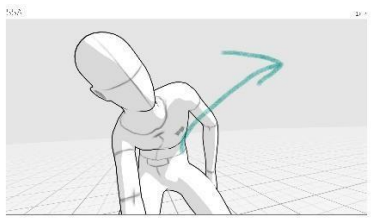
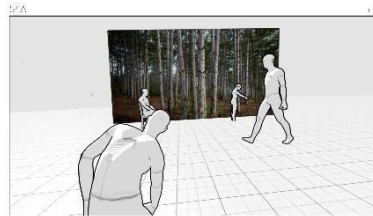
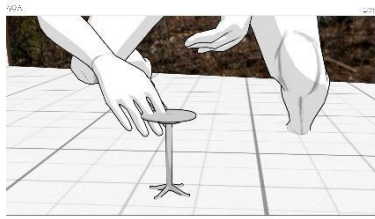
STORY BOARD
„Уста полна земја“
краток игран филм на Кристијан
Костадиновски

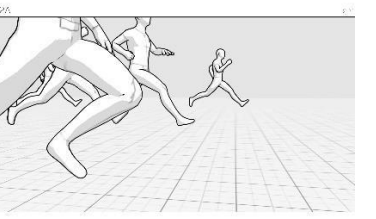
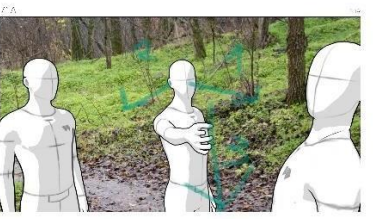
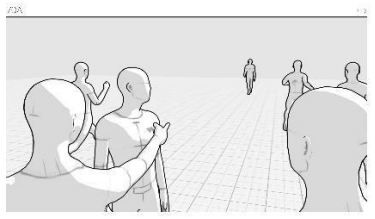
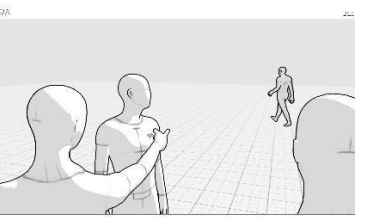
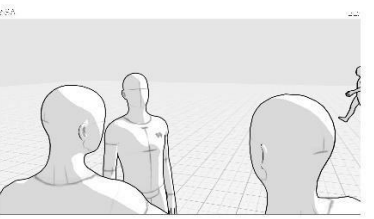
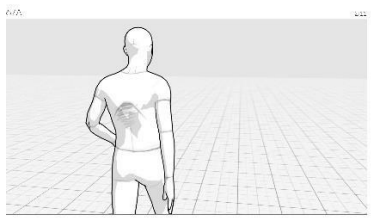
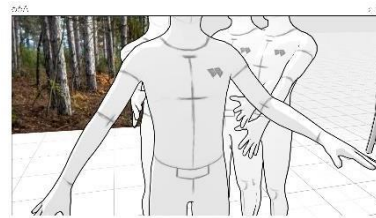
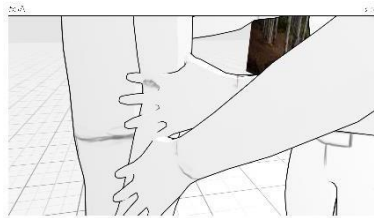
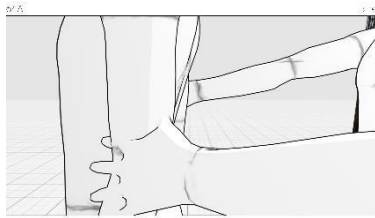
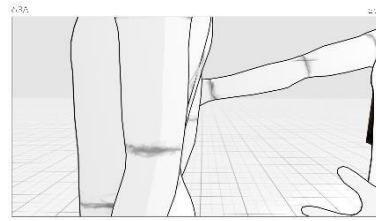
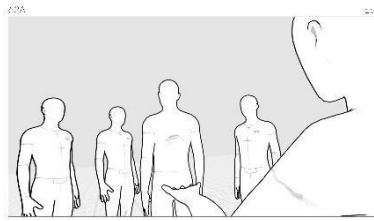
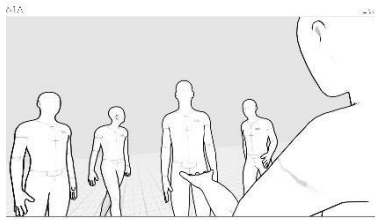


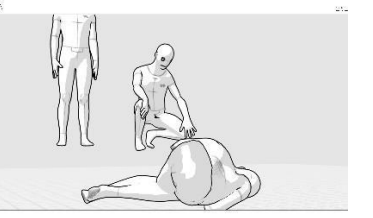
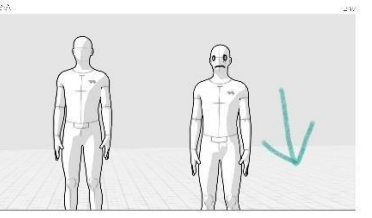
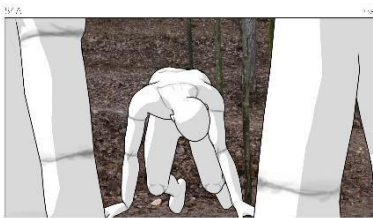
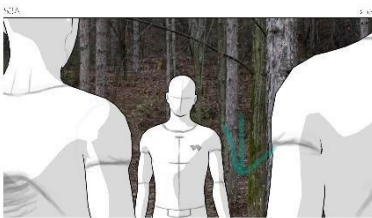
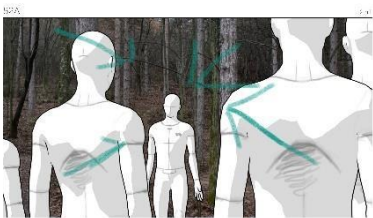
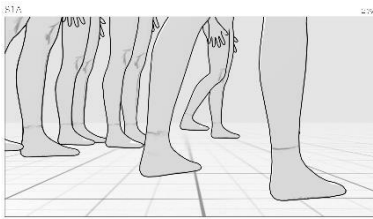
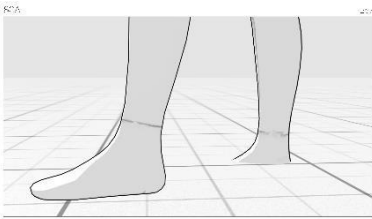
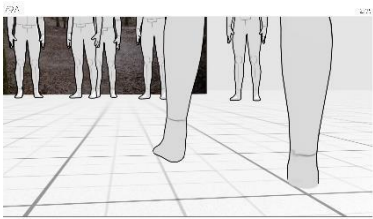
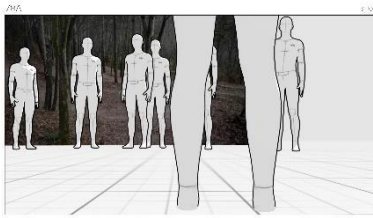
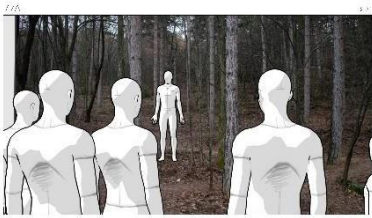
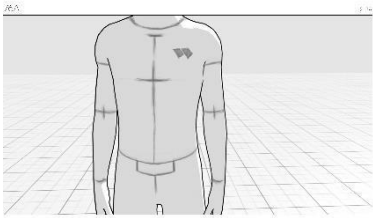
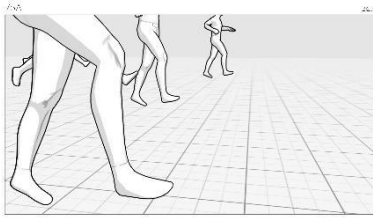
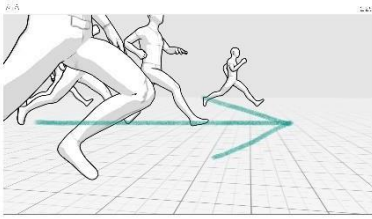
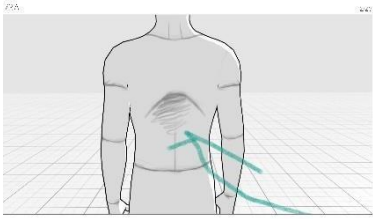












Уста полна земја

Краток игран филм

Режисерска експликација

Сценариото за филмот е адаптирано од расказот Уста полна земја на Бранимир Шќепанов. Со филмов се истражува желбата на еден човек да побегне од своето страдање, тоа го прави на различни начини, физички но и ментално. Бега од градот во местото каде го поминал детството и полека влегува во неговата фантазија. Претставени се два различни перспективи, едната е низ призмата на главниот лик а другата е пореална, и тоа е како го гледаат споредните ликови. Со тоа се прави паралела и гледачот може и да ги споредува перспективите. Преку главниот и споредните ликови се покажува инатот што не движи да ги правиме работите без да знаеме зошто. Како се одвива дејствието така нивните светови се соединуваат, се создава врска меѓу нив. Тоа ќе се прикаже преку нарација, како дијалогот на ликовите се спојува со неговите мисли. Тие придонесуваат во автодеструкцијата на главниот лик, се восхитени од неговата чудна енергија, ја следат неговата светлина, сакаат да видат колку ќе сјае се додека не прегори.

Глумата

Доколку глумата е натуралистична, тоа ќе му дава на надреалните ситуации тежина, и приземјеност. Главниот лик е мистериозен, но на неговиот израз се гледа огромна болка, тоа е дел од причинат зошто започнува потерата во филмот. Важно е суптилно да се долови неговата трансформација од безнадежност, во копнеж кон животот.

Камера

Ако се снима во црно бело, со силни контрасти тоа ќе го нагласува надреалниот елемент. Камерата е субјективна и соодветствува на состојбата на главниот лик. За секоја од трите емотивни состојби на протагонистот треба да е снимено малку поразлично. Треба да ја следи и динамичноста на ситуациите. Кога е споро дејствието тогаш би било снимено мизансценск, а ликовите ќе бидат во повеќе планови во кадарот а камерата им го следи нивното движење. Динамичните сегменти би биле снимени со повеќе инсерт кадри, и побрзо следење на дејстието.

Монтажата

Монтажата во филмот е составена од спори и динамични сегменти за да се разбие дејствието. Преку крупните кадри во монтажа се доловува внатрешната состојба на главниот лик, за да може да се емпатизира со него. Настаните се линеарни, се до крајот каде што може да има поголема слобода нелинеарно да бидат составувани кадрите. Но и времето не се одвива целосно реално, тоа се издолжува под влијание на перцепцијата на главниот лик.

УСТА ПОЛНА ЗЕМЈА

-план на снимање-

Режија: Кристијан Костадиновски

Директор на фотографија: Ана Павловска

Продукција: Андреа Маркоска

Ликови:

1. Господинот
2. Андреј
3. Матеј
4. Шумар
5. 4 Статисисти-ликови од минатото

ДЕН 1		
Екипа на сет 8:00 - Средно Водно		
Почеток на снимање – 9:00		
Сцена 5	Камперите разговараат каде е – АНДРЕЈ, МАТЕЈ	Бр. Кадри 6
Сцена 2	Камперите седат и разговараат - АНДРЕЈ, МАТЕЈ	Бр. Кадри 3
Сцена 1	Господинот влегува во шумата	Бр. Кадри 3
Сцена 3	Прва средба со камперите – ГОСПОДИНОТ, АНДРЕЈ, МАТЕЈ	Бр. Кадри 5
Сцена 4	Бесење со вратоврска – ГОСПОДИНОТ, АНДРЕЈ, МАТЕЈ	Бр. Кадри 6
КРАЈ НА СНИМАЊЕ 16:00		

ДЕН 2		
Екипа на сет 8:00-Средно Водно		
Почеток на снимање - 9:00		
Сцена 7	Потерата започнува – ГОСПОДИНОТ, АНДРЕЈ, МАТЕЈ	Бр. Кадри 4
Сцена 8	Матеј паѓа - ГОСПОДИНОТ, АНДРЕЈ, МАТЕЈ	Бр. Кадри 5
Сцена 9	Го среќаваат шумарот- ГОСПОДИНОТ, АНДРЕЈ, МАТЕЈ ШУМАРОТ	Бр. Кадри 7
Сцена 10	Го бараат господинот - АНДРЕЈ, МАТЕЈ ШУМАРОТ	Бр. Кадри 6

ДЕН 3 Екипа на сет 8:00 – Средно Водно Почеток на снимање – 9:00		
Сцена 11	Господинот ги јаде печурките - ГОСПОДИНОТ	Бр. Кадри 5
Сцена 11	Халуцинации со ликови од минатото- ГОСПОДИНОТ, 4 СТАТИСТИ	Бр. Кадри 7
Сцена 12	Сите го бркаат - ГОСПОДИНОТ, АНДРЕЈ, МАТЕЈ, ШУМАРОТ 4 СТАТИСТИ	Бр. Кадри 7
Сцена 13	Ивица од ридот - ГОСПОДИНОТ, АНДРЕЈ, МАТЕЈ	Бр. Кадри 6
КРАЈ НА СНИМАЊЕ- 16:00		

Ниту еден дел од оваа публикација не смее да биде репродуциран на било кој начин без претходна писмена согласност на авторот

Е-издание: https://www.ukim.edu.mk/e-izdanija/FDU/Filmot_kako_umetnost.pdf