Filmska fotografija

Borovčak, Sebastijan

Undergraduate thesis / Završni rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:682448

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

THE ACADEMY OF ARTS AND CULTURE IN OSIJEK

Repository / Repozitorij:

Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar

DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE J. J. STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU
ODSJEK KULTUROLOGIJE
PREDDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
MEDIJSKE KULTURE

Sebastijan Borovčak

FILMSKA FOTOGRAFIJA

ZAVRŠNI RAD

Mentor: izv. prof. art. Davor Šarić

Sumentor: doc. dr. sc. Borko Baraban

Osijek, 2021.

SAŽETAK

Filmska fotografija je neizostavan dio filmske umjetnosti, te je sastavljena od osnovnih vizualnih elemenata koji uvelike pridonose narativnoj vrijednosti priče. U ovom radu naglasak je stavljen na narativni i simbolički potencijal kompozicije, planova, izbora objektiva, formata, rakursa i stanja kamere, koji igraju neizostavnu ulogu u snimanju filma. Primarni i jedini primjer kroz koji je istraživanje provedeno u praktičnom smislu je samostalno snimljeni video uradak nazvan Entropija. Kroz praktični i pismeni rad su sistematično obrađeni najvažniji i najosnovniji elementi filmske fotografije. Primjerima su potkrijepljeni zaključci raznih direktora fotografije kao i vlastita mišljenja stečena kroz istraživanje ove neprestano razvijajuće discipline, filmske fotografije.

ABSTRACT

Cinematography is elementary part of film industry and it is made of the most fundamental visual elements which greatly affect narrative value of the story. In this research paper attention is directed towards narrative and symbolical potential of composition, shot, choice of lens, format, perspective and state of a camera, which play infallible role in the making of a film. Primary and only practical example through which research was carried out was unassistedly filmed video, Entropy. Most important and fundamental elements of cinematography were systematically researched through practical and theoretical approach. Deductions of various directors of photography and my own opinions shaped through this research were ultimately substantiated through examples filmed and photographed during the practical part of the research.

Sadržaj

UVOD 1
1. FORMAT 2
2. KADAR 3
2.1. POZICIJA KAMERE, RAKURS I STANJE KAMERE 3
3. PLANOVI 5
3.1. Temeljni ili orijentacijski kadar 5
3.2. Total 8
3.3. Polutotal 9
3.4. Srednji plan 11
3.5. Blizi plan 13
3.6. Krupni plan 15
3.6.1. Polukrupno 15
3.6.2. Vrlo krupno 16
3.7. Detalj 17
3.8. Preko ramena 18
4. PRAVILA KOMPOZICIJE 19
4.1. Pravilo trećine 20
4.2. Hitchcockovo pravilo 22
4.3. Balansirana/disbalansirana kompozicija 22
4.4. Zatvoreni i otvoreni kadar 22
4.5. Filmska rampa (pravilo 180°) 24
5. OBJEKTIVI 26
5.1. Širokokutni objektiv 26
5.2. Normalni objektivi 27
5.3. Teleobjektivi 28
6. ZAKLJUČAK 29
7. LITERATURA 30

UVOD

Filmska fotografija se može definirati kao temelj svakog filmskog djela. Osnova sastavljena od raznih komponenti pomoću kojih na kraju nastaje jedna homogena cjelina, a to je film. Zbog interesa za snimanje i fotografiju odlučio sam istražiti i pokušati približiti filmsku umjetnost i filmsku fotografiju kroz ovaj završni rad. *Tanhofer (1981.) filmsku fotografiju naziva „filmskim pisanjem svjetlošću“*. Naravno, ova definicija je vrlo slična definiciji same fotografije. Fotografija je nastala iz grčkih riječi phos(crtanje) i graphis(svjetlost), dakle crtanje svjetlošću. Film je produžetak fotografije, prvo je nastao fotoaparat, a tek nakon njega filmska kamera koja je omogućila stvaranje pokretnih slika. Svrha svakog filma je ispričati priču i gledatelji su najčešće fokusirani na kvalitetnu radnju i lijepe kadrove, no iza gotovog proizvoda se nalaze razni čimbenici, redateljske odluke i snimateljeve intervencije.

Ovaj rad je sastavljen od pismenog i praktičnog dijela kojim sam odlučio oplemeniti svoje istraživanje filmske fotografije i njezinih sastavnica. Praktični dio čini petominutni dokumentarni film koji je središnja točka ovoga rada i glavna referenca prilikom razrade teme. U središtu radnje ovog dokumentarnog uratka je moja baka koja boluje od Alzheimerove bolesti, a svrha filma je suptilni prikaz utjecaja Alzheimerove bolesti na svakodnevni život, te pokušaja bližnjih da potaknu krhka sjećanja oboljele osobe. Kako prilikom stvaranja filma nisam imao suradnike, već sam samostalno režirao, snimao i montirao, film je potpuno subjektivan pogled na situaciju. Pretežno se oslanja na atmosferu koju sam, nadam se, kvalitetno dočarao. Prilikom snimanja me pratio osjećaj nostalgije koji bi trebao biti u nekoj mjeri prisutan u svakom kadru, bilo to zelenilo i priroda u bakinom rodnom selu ili toplina koju sam kao dijete osjetio u kući bake i djeda. Film je snimljen u potpunosti s prirodnim svjetlom, za razliku od ozbiljnijih produkcija gdje se svaka situacija pažljivo svjetlosno pokrije. Za isključivo prirodno svjetlo sam se odlučio kako bi što manje narušavao bakin mir, ne unoseći nepoznate objekte u njihov dom.

U daljnjoj razradi teme ću se fokusirati na planove, kompoziciju, kutove snimanja, stanje kamere, format koji sam koristio prilikom snimanja, te razne druge elemente koji su neizostavni dio filmske fotografije.

1. FORMAT

„Svaka kompozicijska odluka koju donesete biti će definirana dimenzijama vašeg kadra. Omjer između visine i širine kadra nazive se format prikaza i ovisi o formatu kojim snimate. Najčešće korišteni formati prikaza su 2.39:1 (zvan anamorfotkski postupak, originalno 2.35:1 do 1970-ih), 1.85:1 (Američki kino standard), 1.66:1 (Europski kino standard), 1.78:1 (HDTV standard, također poznat kao 16x9) i 1.33:1 (format prikaza 16mm i 35mm formata vrpce, i kino format korišten do 1950., te na analognoj televiziji).“ (Mercado, 2011:6)



Slika 1, Entropija, 2021.

Za svoj uradak sam izabrao format 1.66:1 odnosno Europski kino standard. Na ovaj format sam se odlučio iz estetskih i narativnih razloga te zbog lakoće kadriranja. *Tanhofer (1981:45)* objašnjava da zbog omjera stranica koji je vrlo blizu formuli zlatnoga reza, snimatelji rado upotrebljavaju ovaj format, jer se mnogima čini da je spretniji za komponiranje nego standardni s omjerom stranica 1.33:1.

Naime, moja kamera koristi HDTV standardni format, 1.78:1(16x9), tako da sam željeni 1.66:1 format mogao dobiti tek u montaži, no kadrove sam prilikom snimanja prilagodio toj odluci. Narativni razlozi za ovaj odabir kriju se u samoj poetici koju sam htio prikazati. Kadar nisam htio suziti vertikalno, što bi stvorilo dojam panorame, već sam ga htio zatvoriti horizontalno. Time sam htio prikazati bezizlaznu prirodu situacije u kojoj se moja baka nalazi.

2. KADAR

„Ponajprije nešto o etimologiji same riječi kadar. Porijeklo je od francuske riječi cadre, što znači okvir, a sam je termin uvezen odmah poslije rata iz ruskog.“ *(Tanhofer, 1981:171)*
Nadalje *Tanhofer (1981)* ističe značenja riječi kadar u hrvatskom jeziku, te ga opisuje kao četverokutno uokviren prostor koji snima filmska kamera i osnovni element snimljenog filma, no u nekim slučajevima termin kadar se upotrebljava za označavanje samo jedne sličice na filmskoj vrpci, iako je za to bolje upotrebljavati termin kvadrat.
„Odabir kadra je temeljni čin stvaranja filma; kao tvorci filma, moramo usmjeriti pozornost publike: “pogledajte ovdje, sada pogledajte ovo, sada ovdje…“ Odabir kadra je pitanje prenošenja priče, no također je i pitanje kompozicije, ritma i perspektive“ *(Brown, 2016:4)*
Dakle možemo zaključiti kako kadar nije samo slika, već je i djelić informacije.
Brown (2016) zaključuje kako su neki dijelovi informacije važniji od drugih, te da trebamo informacije organizirati na određeni način kako bi ih gledatelj percipirao određenim redoslijedom. Sliku ne percipiramo odjednom, zato je redoslijed važan.
„Dužina ili trajanje kadra ovisi o količini informacija koje želimo pružiti gledaocu. Kadar može biti vrlo dugačak, do same granice koju nam nameće dužina vrpce u kameri, ali toliko kratak da ga oko gledaoca ne registrira kao samostalnu jedinicu. Snimatelj, dakako, nikada neće snimiti toliko kratak kadar koliko će on trajati u definitivnoj verziji filma. On će uvijek snimati nešto duže, katkad dvostruko i trostruko duže nego što će trebati u montaži.“ *(Tanhofef, 1981:173)*
Dolaskom digitalnog doba filmsku vrpcu je zamijenila memorijska kartica, te dužina kadra više nije ograničena. Danas nerijetko možemo naići na dugometražne one shot filmove koji su snimljeni u jednom kadru, iako je dobar dio njih pažljivo sastavljen u montaži kako bi se stvorio dojam jednog neprekinutog kadra. Postoje i pravi primjeri one shot filmova kao što je Victoria (2015) Sebastiana Schippera.

2.1. POZICIJA KAMERE, RAKURS I STANJE KAMERE

„U odnosu na sadržaj kadra, treba tražiti takvu poziciju kamere s koje ćemo moći snimiti najvažniji vid sadržaja. Postavljajući kameru na pravo mjesto upravljat ćemo pažnjom gledaoca i navesti ga da u svakom času uočava ono što je najbitnije, prisilivši ga da predmet vidi upravo tako, kako je u tom trenutku sadržajno najopravdanije“ *(Tanhofer 1981:174)*

Sljedeći važan element kadra je rakurs. *Tanhofer (1981.*) pojašnjava kako pojam rakurs dolazi iz francuskog, gdje pridjev raccourci znači: skraćen, skupljen, stisnut. Već iz ovoga možemo zaključiti da će svaki subjekt snimljen iz određenog rakursa biti prikazan uz neka perspektivna skraćenja. To znači da neće prikazivati prirodan odnos dimezija. Subjekt će u prirodnim dimenzijama biti prikazan jedino kada je kamera postavljena na polovici visine subjekta. Svaka pozicija kamere koja je viša ili niža od te mjere, skraćivati će visinu subjekta. Tako razlikujemo tri rakursa: gornji, donji i normalnu vizuru. Ekstremni gornji rakurs nazivamo ptičjom perspektivom, dok ekstremni donji rakurs nazivamo žabljom perspektivom.

Također je važno napomenuti da postoje i dva stanja kamere, a to su: statično i dinamično. U svom filmu sam se odlučio na pretežno statičnu kameru, zato što je i sam život moje bake i djeda postao statičan. Zbog tromosti subjekata sam si mogao priuštiti premještanje stativa na kojemu je kamera te dobiti statične i mirne kadrove.

3. PLANOVI

Tanhofer (1981.) plan opisuje kao prostor što ga svojim vidnim kutom zahvaća objektiv kamere. Veličina ovog prostora određuje se, u većini slučajeva, u odnosu na prosječnu ljudsku osobu u stojećem stavu. Kako u filmu često ima kadrova u kojima nema osoba nego su snimani samo predmeti, veličina plana u tim se slučajevima određuje prema zamišljenoj veličini ljudskog lika koji bi mogao stajati u kadru uz snimani predmet. Tanhofer (1981.) u nastavku naglašava kako o planu ovisi hoćemo li prikazati samo dio lica neke osobe, cijelo lice, cijelu figuru ili cijeli ambijent u kojem se radnja zbiva. „Pravilnim odabiranjem planova i njihovim ispravnim redoslijedom radnja će biti ispričana jasno, a pozornost gledaoca usmjerena na one dijelove zbivanja koje autor želi istaći.“ *(Tanhofer, 1981:178)*

3.1. Temeljni ili orijentacijski kadar



Slika 2, Entropija, 2021.

Po *Tanhoferu (1981.)* temeljnim kadrom se označuje kadar u montažnom nizu koji zahvaća najviše prostora, pa tako pruža najviše podataka o situaciji koja se nalazi na sceni. Po njemu snimatelj određuje temeljno svjetlo i atmosferu, iz čega proizlazi svjetlo i atmosfera svih

ostalih kadrova jednog montažnog niza. U montažnom redoslijedu temeljni kadar ne mora biti prvi, no važno je njime započeti snimanje. U slučaju da to nije moguće snimatelj bi trebao svjetlosno i kompozicijski isplanirati temeljni kadar te tek tada snimati ostale.



Slika 3.1., Entropija, 2021.



Slika 3.2., Entropija, 2021.

„Temeljni kadar je obično eksterijer, total ili polutotal koji će prikazati lokaciju na kojoj će se odvijati radnja koja slijedi. Iako ovi kadrovi obično prethode scenama radnje i dijaloga te ih stavljaju u kontekst, ponekad se stavljaju na zaključni dio scene pružajući otkrivajući ili neočekivani kontekst. Ova jednostavna kombinacija kadrova (temeljni kadar eksterijera kojeg prati dramatična scena) moćna je kinematografska konvencija koja se koristi od ranih početaka filmske povijesti… Kompozicija temeljnog kadra mora prenijeti nešto o lokaciji što dočarava određeni ton, odnos likova prema lokaciji ili tematsku asocijaciju koja odgovara viziji redatelja.“ *(Mercado, 2011:77)*

Temeljni kadrovi na primjeru mog filma su totali auta u vožnji. Prvi temeljni kadar (Slika 2) prikazuje put prema bakinom rodnom selu i kadrom prevladavaju nešto topliji tonovi, a bale sijena nam govore kako se radnja odvija tijekom ljeta. Možemo zaključiti i kako se auto nalazi u nizini. Sljedeći temeljni kadar je kadar u kojemu auto pristiže u bakino rodno selo. Cijeli pejzaž je pokriven pokretom kamere koji će biti objašnjen nešto kasnije u radu. Kadrom prevladavaju nešto hladniji tonovi jer se selo nalazi u brdovitom području na obroncima Papuka, no i dalje se može zaključiti kako je ljeto, vrijeme radnje je kasno poslijepodne. Ostatak kadrova prati atmosferu i ton temeljnih kadrova.

3.2. Total

„Plan u kojemu se vidi cijeli prostor u kojemu se radnja zbiva, bez obzira na njegovu veličinu. Svejedno je da li se radi o totalu Biokova ili totalu telefonske kabine. Knjiga snimanja će ionako precizno označiti o kakvom je totalu riječ. Ukoliko u kadru ima osoba, ova naznaka ništa eksplicitno ne govori o njima, jer je jasno, da će u totalu Biokova osobe biti jedva zamjetljive, dok će u totalu telefonske kabine biti relativno krupne u kadru. To je dakle plan čiju veličinu ne određuju osobe u njemu, već prostor u kojemu se nalaze.“ *(Tanhofer, 1981:179)*



Slika 4, Entropija, 2021.

Na Slici 4 možemo vidjeti moju baku i moga oca koji joj pokazuje zemljište na kojemu je živio njezin djed i na kojemu je provela svoje djetinjstvo. Oko njih možemo vidjeti raslinje koje prevladava bakinim, sada napuštenim, rodnim selom. Ovaj total subjekte stavlja u perspektivu u odnosu na napušteno selo koje je zauzela priroda, te prikazuje odnos čovjeka i prirodnih zakonitosti. Selo je obraslo korovom i raslinjem isto kao što je i bakin um narušen bolešću.

3.3. Polutotal

„Polutotal subjekte u kadru uključuje u njihovoj cjelovitosti, zajedno s velikim dijelom okruženja. Glavni subjekt može biti prisutan u polutotalu, no perspektiva je preudaljena kako bi se iščitali emotivni detalji sa lica subjekta. Ovaj kadar se koncentrira na tijelo i ono što tijelo otkriva.“ *(Mercado 2011:59)*



Slika 5.1., Entropija, 2021.

Na Slici 5 možemo vidjeti kadar u kojemu moj djed zaostaje, te ga tata i baka požuruju. Jasno se može vidjeti teret starosti na ljudsko tijelo, a i procijeniti djedovo zdravstveno stanje. Dakle fokus kadra je upravo na ljudskom tijelu, za razliku od nekih užih planova koji više pozornosti usmjeravaju na lice subjekta.

Slika 6 je nešto drugačija. Za polutotal prikazan na Slici 6 sam se odlučio kako bih u kadru pronašao mjesto za stari zvonik s lijeve strane i sjenu koje drveće baca na njega. Smatram kako sjena oplemenjuje samu scenu, a izbor funkcionira i kompozicijski, jer se baka nalazi na kraju kadra. Krečući se na suprotnu stranu od zvonika koji je jedina relativno očuvana građevina u selu, svojevrsni artefakt njezinog djetinjstva od kojega se sve više udaljava.



Slika 5.2., Entropija, 2021

„Kao i kod srednjeg plana, na kompoziciju polutotala odlučuje se kako bi se stavio naglasak na subjekta zanemarujući prostor, naglasio prostor preko subjekta ili kako bi se dočarala posebna povezanost između subjekta i prostora u kojemu se nalazi.“ *(Mercado 2011:59)*

Na kompoziciju iz primjera sam se odlučio upravo kako bih naglasio povezanost subjekta (moje bake) i prostora (zvonika s lijeve strane), pokušavajući ne zanemariti važnost niti jednog elementa.

„Koristi se u kombinaciji sa srednjim i krupnim planovima. Polutotal se često koristi kako bi se postupno povećala emocionalna uključenost publike, tako što na primjer pokrivamo scenu polutotalima i srednjim planovima dok se ne dogodi nešto važno, prilikom čega prelazimo na krupne planove. S druge strane, pošto polutotali nisu idealni za prikazivanje izraza lica također ih se može iskoristiti kako bi se ograničila emocionalna umiješanost publike, spriječavajući ih u primjećivanju znakova koje bi vidjeli u totalima i srednjim planovima.“ *(Mercado 2011:59)*

3.4. Srednji plan

„Plan u kojemu se vide cijele ili gotovo cijele osobe u kadru. Prostor unutar kojega se kreću je u odnosu na zadanu radnju prostran i pregledan. Ukoliko je dio osobe zaklonjen nekom zaprekom, pa se vidi samo djelomično, ovakav će kadar i dalje spadati u grupu srednjeg plana, što uostalom vrijedi i u svim drugim slučajevima.“ *(Tanhofer, 1981:180)*



Slika 6, Entropija, 2021.

Mercada (2011.) pojašnjava kako srednji plan prikazuje subjekte od koljena pa na više, širi je od bližeg plana, no uži od plutotala. Ovaj plan je nekada poznat i kao “Američki plan“, ovaj naziv su osmislili Europski filmski kritičari zato što su u prvi doticaj sa srednjim planom došli preko američkih vestern filmova.

Nadalje, *Mercado (2011.)* navodi kako srednji plan osigurava dovoljno prostora za više subjekata i ostale vizualne elemente istovremeno. Veličina srednjeg plana dopušta prikazivanje govora tijela, nekih izraza lica i okruženja istovremeno, čineći ga idealnim planom kada je važan odnos između ta tri elementa kako bi se publici prikazala narativno važna točka u radnji i poetici.

Primjer srednjeg plana možemo vidjeti na Slici 6. U kadru se nalaze dva subjekta obuhvaćeni od koljena pa naviše. Prostor je prostran i pregledan, a prisutni su i ostali vizualni elementi. U navedenom kadru baka i djed gledaju stare fotografije i razgovaraju o ljudima koje su prije poznavali. Zid je također ukrašen fotografijama i slikama, a kroz prozor se probija zraka sunca, stvarajući melankoličan i topao prizor.



Slika 7, Entropija, 2021.

Srednji plan se može vidjeti i na primjeru Slike 7. U ovom prizoru subjekt sjedi na terasi. Iako je cijela osoba u kadru plan je preuzak da bi se smatrao polutotalom što ga čini srednjim planom. Subjekt je centralna figura kadra dok ostali vizualni elementi služe samo kao koloristički naglasci.

3.5. Blizi plan

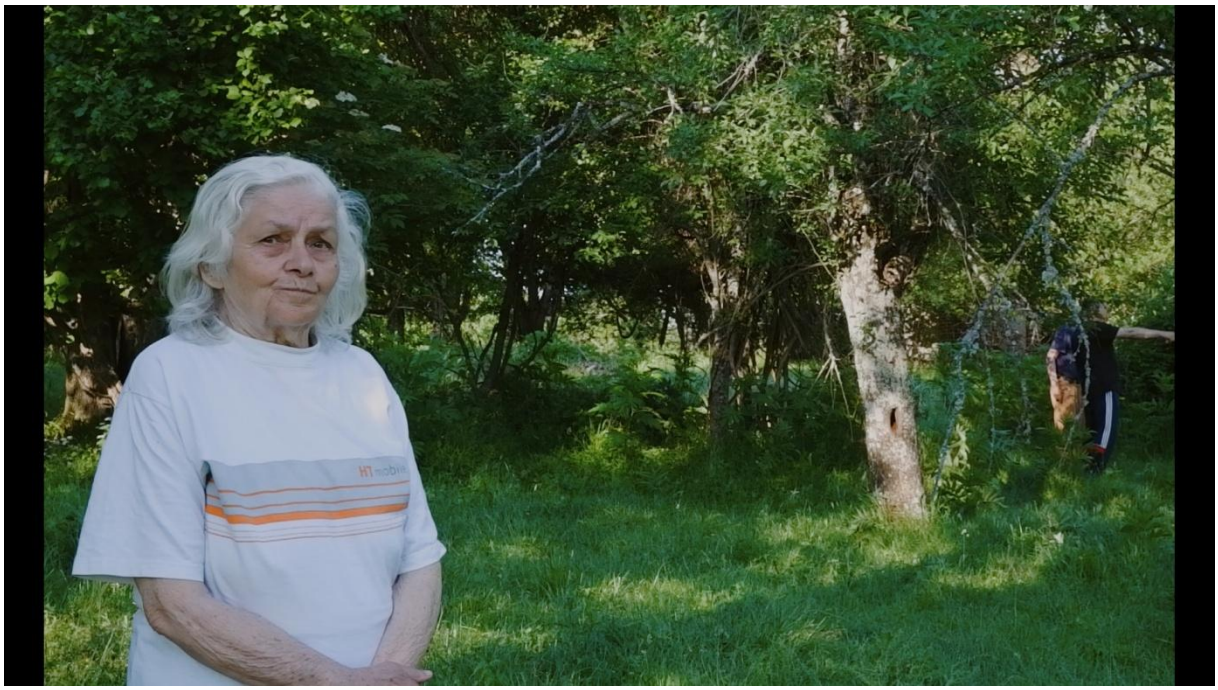
„Plan u kojemu se vide osobe do pojasa. Istodobno se mogu vidjeti dvije do tri osobe, a na širim formatima i više njih.“ *(Tanhofer 1981:180)*



Slika 8.1., Entropija, 2021.

„Blizi plan obično prikazuje osobu od struka pa naviše, uključujući i nešto prostora oko subjekta. Blizi plan je uži od srednjeg plana, no širi od krupnog plana. Isto kao i srednji plan ovaj plan se koristi kada se želi prikazati govor tijela subjekta, no bliža perspektiva publici dopušta da obrate pažnju na izraze lica i emocije. Kada se u ovom planu nalaze više od dva subjekta on može prenijeti dinamiku njihovog odnosa kroz pozicioniranje lika u kompoziciji uz dodatak govora tijela.“ *(Mercado 2011:47)*

Na primjeru Slike 8.1. i 8.2. možemo vidjeti subjekta u bližem planu. U kadru se nalazi moja baka kadrom obuhvaćena od pojasa pa naviše, oko nje se nalazi pradjedov voćnjak. Ovaj kadar sadrži i pokret kamere koji otkriva prostor s desne strane, gdje možemo vidjeti tatu i djeda kako prilaze. Baka je i dalje u bližem planu, no široki objektiv i format su mi dopustili da u kadar sadrži više informacija.



Slika 8.2., Entropija, 2021.

Mercado (2011.) pojašnjava kako su bliži planovi korisni prilikom tranzicije između širih planova koji više otkrivaju i intimnijih užih planova, ostvarujući postupnu uključenost publike. Zatim navodi česti primjer, a to je korištenje bližeg plana (najčešće dvoplan) kako bi se pokrio razgovor između dva ili više likova dok se ne dogodi neki ključan trenutak prilikom kojega se prelazi na krupnije planove.

3.6. Krupni plan

„Plan u kojem se vidi samo jedna osoba (ili dvije), od kojih je druga uvijek u prednjem planu. U pozadini se vidi samo mali dio prostora. Kod širokih formata u takav plan mogu stati i dvije do tri osobe. Ako je potrebno, knjiga snimanja će potanje odrediti kako krupno treba biti snimljena glava: polukrupno, vrlo krupno.“ *(Tanhofer 1981:180)*

3.6.1. Polukrupno

„Polukrupni plan subjekta obuhvaća od prsa/ramena pa do vrha glave, ovaj plan je uži od blizeg plana, no širi od vrlo krupnog. Kao i vrlo krupni, polukrupni plan prikazuje lice subjekta, dopuštajući publici da vidi suptilne naznake ponašanja i emocije, stvarajući viši stupanj identifikacije i suosjećanja.“ *(Mercado 2011:41)*



Slika 9, Entropija, 2021.

Na Slici 9 možemo vidjeti baku i djeda kako sjede na zadnjem sjedištu auta. Kadar je snimljen u dvoplanu (dva subjekta u planu), te je dovoljno krupan kako bi s njihovih lica iščitali emocije. Možemo prepoznati znatiželju na licu djeda, dok se na baki može primijetiti uznemirenost zato što rijetko izlazi iz kuće, pa joj je svako putovanje u neku ruku naporno.

3.6.2. Vrlo krupno

„Evolucija filmskog jezika i izum montaže su s vremenom vrlo krupni plan učinili neizostavnim elementom kinematografskog rječnika. Najvažnija značajka vrlo krupnog plana je ta da publike može vidjeti i najsuptilnije znakove ponašanja i emocije subjekta, koji ne mogu biti zamijećeni u širim planovima. Ovaj jednostavan princip imao je ogroman utjecaj na način na koji su filmovi snimani i montirani, no pripomogao je i u razvoju glume na filmu. Stilovi filmskog nastupa su se brzo odvojili od prenaglašavanja ekspresija očekivanih u kazališnoj glumi, no prenaglašavanje je bilo prisutno i u ranim početcima filma, pa se zatim razvilo u prirodniji stil. Blizina i intima vrlo krupnog plana dopušta publici da se poveže s likom/subjektom i pričom na emocionalnoj razini na načine koji su pomogli film učiniti najpoznatijim oblikom umjetnosti na svijetu.“ *(Mercado 2011:35)*



Slika 10, Entropija, 2021.

Primjer vrlo krupnog plana možemo vidjeti na primjeru Slike 10. U ovome kadru djed gleda stare fotografije, te se prisjeća boljih dana. Izraze na njegovom licu možemo povezati s nostalgijom koju osjeća kada se prisjeća svoje mladosti. Na vrlo krupan plan sam se odlučio upravo kako bih pozornost usmjerio na djedovo lice i pustio gledatelja da se zapita “Što on u ovom trenutku osjeća?“. Vrlo krupni plan je obično još uži od primjera.

3.7. Detalj

„Plan u kojem se vidi dio neke osobe ili predmeta, označen knjigom snimanja. Detaljem se može prikazati uho neke osobe, njen kažiprst ili kazaljka sata na katedrali. To je također plan čija se veličina ne određuje veličinom prosječne ljudske figure, već jasnim odredbama knjige snimanja.“ *(Tanhofer, 1981:180)*



Slika 11, Entropija, 2021.

„Detalj vam dopušta da pažnju publike koncentrirate na sitan detalj subjekta ili mali objekt. Dok vrlo krupni plan publici dopušta da vide male znakove u izvedbi koji bi bili izgubljeni u širim planovima, detalj efektno izolira još manji, pojedinačni vizualni element od ostatka scene.“ *(Mercado, 2011:29)*

U slučaju mog uratka primjer detalja možemo vidjeti na Slici 11. U ovome kadru sam izdvojio mali ukras s kojim sam se igrao kao dijete i koji i dan danas stoji na istom mjestu na polici. Važan detalj su i dva odbačena sata, koja simbolično pokazuju kako je vrijeme u kući bake i djeda stalo.

3.8. Preko ramena

„Ovi planovi se najčešće koriste kada se događa razmjena između dva ili više subjekta ili kada subjekt gleda u nešto. Naziv se referira na položaj kamere iza ramena jednog od likova, djelomično zaklanjajući kadar, dok drugi lik gleda prema objektivu. Prikazivanje lika tako što su mu leđa okrenuta prema kamera stvara dubinu u kadru dodavanjem prednjeg sloja i pozadinske dubine. Kompozicija, žarišna duljina i pozadinska dubina uvijek su ujednačeni, a kamera je pozicionirana tako da poštuje filmsku rampu.“ *(Mercado, 2011:71)*



Slika 12, Entropija, 2021

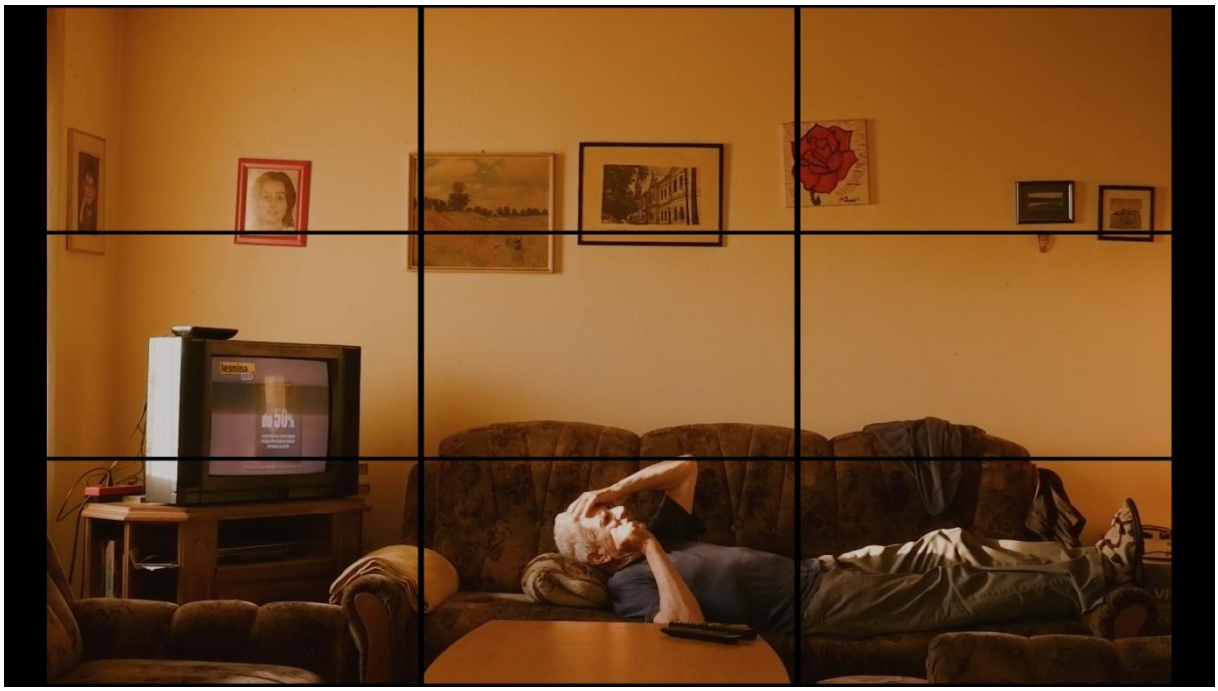
Primjer plana preko ramena možemo vidjeti na Slici 12, gdje baka gleda prema djedu koji vadi fotografije iz kutije. U fokusu je isprva subjekt okrenut leđima, no kasnije izoštravam subjekta koji izvršava neku radnju i kutiju s fotografijama koji su centralni element kompozicije i kadra. Ovim planom sam htio istaknuti bakin pogled prema djedu i njezin interes za radnjom kojom se on bavi.

4. PRAVILA KOMPOZICIJE

„Dobra kompozicija je poredak slikovnih elemenata kojim se stvara ujedinjena, harmonična cjelina. Snimatelj komponira kad god pozicionira subjekta, komad namještaja ili rekvizit. Položaj i kretanje subjekta kroz scenu trebali bi biti planirani da kod publike izazovu željenu reakciju. Kako je gledanje filma emocionalno iskustvo; način na koji su scene komponirane, postavljene, osvijetljene, fotografirane i montirane trebao bi motivirati reakciju publike koju je redatelj priželjkivao. Pozornost gledaoca bi trebala biti na subjektu, objektu ili radnji koja je najvažnija za priču u tom trenutku.“ *(Mascelli, 1965:197)*

Mascelli (1965.) dalje pojašnjava kako kamera mehanički bilježi sve pravilno eksponirane, izoštrene kadrove s jednakom jasnoćom. Stimulaciju reakcije publike – ne mehanički faktor – najbolje može izazvati snimatelj postavljanjem dramskog naglaska tamo gdje je poželjno. Postiže se naglašavanjem pokreta i emocija, koji priču čine živom u umu gledatelja.

Na kraju *Mascelli (1965.)* zaključuje da se komponirati ne treba striktno po pravilima kako bi se snimili samo estetski lijepi kadrovi lišeni karaktera, značenja i pokreta. Od svih pravila prisutnih u filmskoj industriji, pravila kompozicije su najfleksibilnija. Najdramatičnije scene često su rezultat kršenja pravila. Kako bi se pravila uspješno prekršila važno ih je prvo temeljito razumjeti i shvatiti zašto se krše.



Slika 13, Entropija, 2021.

4.1. Pravilo trećine

„Neke od konvencija koje se koriste kako bi se stvorile vizualno harmonične slike razvijale su kroz stotine godina umjetničkih eksperimenata; jedna od najstarijih je poznata kao pravilo trećine. Ako se kadar podijeli na trećine uz njegovu visinu i širinu, na njihovi sjecištima se nalaze točke interesa, one pružaju smjernice za postavljanje važnih kompozicijskih elemenata koji stvaraju dinamičnu kompoziciju. Linije se također često koriste kao smjernice za postavljanje horizonta u totalima i temeljnim kadrovima.“ *(Mercado, 2011:7)*



Slika 14, Entropija, 2021.

Nadalje *Mercado (2011)* objašnjava na koji se način subjekti pozicioniraju u odnosu na pravilo trećine. Kada se subjekti i kadar postavljaju prema pravilu trećine, uobičajena je praksa da oko subjekta bude u neposrednoj blizini jednog od sjecišta. Oko se pozicionira na gornju lijevu točku ako subjekt gleda u desnu stranu, a na gornju desnu ako subjekt gleda u lijevu stranu. Ovakav položaj osigurava prostor za pogled, pravilo koje je osmišljeno kako bi se kompozicija izbalansirala u odnosu na kompozicijsku težinu pogleda subjekta.

Na primjeru Slike 14. Možemo vidjeti primjer kadra koji prati pravilo trećine. Glava subjekta je pozicionirana na sjecištima, a gornje sjecište se nalazi u neposrednoj blizini oka subjekta, što stvara balansiranu kompoziciju.



Slika 15, Entropija, 2021.

Na slici 15 također možemo vidjeti da je cesta, koja se može smatrati horizontom, pozicionirana uzduž donje horizontalne linije. Kadar je podijeljen u tri cjeline, polje, šuma i cesta u sredini, te nebo iznad.

„Pravilo trećine se na subjekta odnosi i kada se kreće kroz kadar, ako se kreće prema desnoj strani treba biti pozicioniran uzduž lijeve vertikalne linije kako bi mu se pružio odgovarajući prostor za kretanje.“ *(Mercado, 2011:7)*



Slika 16, Entropija, 2021

4.2. Hitchcockovo pravilo

Mercado (2011) Hitchcockovo pravilo opisuje kao jednostavan no vrlo efektan princip koji se odnosi na veličinu objekta u kadru. Pravilo kaže kako bi veličina objekta u kadru trebala biti direktno povezana s njegovom važnosti za priču u tom trenutku. Ovo se pravilo može primijeniti kada je u kadru prisutan jedan ili više vizualnih elemenata i može se iskoristiti kako bi se stvorila napetost, pogotovo kada publika ne zna zašto je naglasak stavljen na određeni vizualni element.

4.3. Balansirana/disbalansirana kompozicija

Balansirana/disbalansirana kompozicija je pojam koji se koristi samo u stranoj literaturi, te nema određeni naziv na hrvatskom jeziku.
Mercado (2011) govori kako svaki objekt u kadru sa sobom nosi svoju vizualnu težinu. Veličina, boja, svjetlina i položaj objekta utječe na percepciju publike, ovi elementi omogućavaju stvaranje kompozicije koja se doima balansirano kada su elementi podjednako raspoređeni u kompoziciji ili disbalansirano kada je vizualna težina koncentrirana na samo jedan dio kadra.

4.4. Zatvoreni i otvoreni kadar

Mercado (2011.) tvrdi da se zatvoreni kadar referira na kadrove kojima nije potrebno postojanje prostora van kadra kako bi imali narativni značaj, pošto se sve informacije potrebne za priču nalaze u granicama kadra. Otvoreni kadrovi s druge strane ne sadrže sve potrebne informacije kako bi se razumio narativni značaj, te zato zahtijevaju i odvlače pozornost na elemente van kadra. Mnoge kompozicijske tehnike su osmišljene kako bi se impliciralo postojanje prostora izvan kadra, što je razumljivo pošto kadar ne sadržava cijelu priču nego funkcionira kao prozor kroz koji promatramo dijelove priče.



Slika 17, Entropija, 2021.

Na Slici 17 vidimo primjer otvorenog kadra koji sam po sebi ne pruža dovoljno konteksta i ne sadrži dovoljno narativnog značaja. Za protumačiti ovaj kadar potrebno je još informacija. Na Slici 18 možemo vidjeti zatvoreni kadar koji sadrži dovoljno informacija kako bi se došlo do određenih zaključaka: Jasno možemo vidjeti lokaciju, subjekte, te prijevozno sredstvo kojim su stigli na lokaciju. Sve potrebne informacije se nalaze u kadru.



Slika 18, Entropija, 2021.

4.5. Filmska rampa (pravilo 180°)

Filmska rampa je princip koji je u stranoj literaturi poznat kao pravilo 180°. Tanhofer (1981.) rampu jednostavno opisuje kao zamišljenu crtu koja spaja dva ili više lica jedne mizanscene, a koju kamera u niti jednom trenutku ne smije preći.

Mercado (2011.) detaljnije pojašnjava kako je rampa pravilo kojim se održava kontinuitet prostora prilikom interakcije između likova u sceni, te direktno utječe na položaj subjekata u kadru. Ako se pravilo ne poštuje i zamišljena crta se prijeđe kadrovi se neće moći spojiti u montaži, pošto će subjekti izgledati kao da gledaju u suprotnim pravcima.



Slika 19.1., Entropija, 2021.

Na primjeru Slika 19.1. i 19.2. možemo vidjeti ispoštovano pravilo filmske rampe. Ako zamislimo liniju od prvog do drugog subjekta možemo vidjeti da se kamera nalazi na istoj strani kao i na prvoj poziciji. Kršenje rampe bi se dogodilo u slučaju da sam kamerom snimao iza drugog ramena jednog od subjekata. Takva odluka bi stvorila probleme u kontinuitetu, te kadrove iz primjera učinila nespojivima.



Slika 19.2., Entropija, 2021.

5. OBJEKTIVI

Ovaj uradak sam snimao s par objektiva. Prvo je važno napomenuti da moj fotoaparat koristi APS-C CMOS senzor koji je nešto manji od klasičnog full frame senzora, a to znači da, na primjer, žarišna duljina od 35mm odgovara žarišnoj duljini od 53mm na full frame fotoaparatu. Full frame senzor odgovara formatu od 35 milimetara, a to je veličina jedne sličice na filmskoj vrpci od 35 milimetara. Radi lakšeg razumijevanja u zagradi ću navesti žarišnu duljinu kakva bi bila da koristim fotoaparat s full frame senzorom. Dakle, koristio sam objektiv od 35mm (53mm), ovaj objektiv najbliže odgovara ljudskoj vizuri, osim njega koristio sam i 15-45mm (23-68mm) koji omogućava širokokutno snimanje kao i blagi zoom.

Mercado (2011.) pojašnjava kako objektive klasificiramo po njihovoj žarišnoj duljini, koja je udaljenost od optičkog centra do senzora ili filmske vrpce.
Prema *Tanhoferu (1981.*) filmska kamera uz sebe uvijek mora imati i set objektiva. Navodi kako je za 35mm kamere najčešći set objektiva od 18, 25, 35, 50, 75, 100 mm koji pokriva većinu potreba jednog snimatelja. Postoji i skupina zoom objektiva koji imaju promjenjivi vidni kut pa nerijetko zamjenjuju nekoliko objektiva ili cijeli set.

U nastavku će se pojasniti značajke osnovnih skupina objektiva i na primjerima vidjeti gdje su korišteni i zašto.

5.1. Širokokutni objektiv

Kod *Mercada (2011.)* širokokutni objektiv je opisan kao objektiv koji bilježi puno veće vidno polje od normalnih i teleobjektiva, te distorzira dubinske udaljenosti (os z) koje izgledaju veće nego što zapravo jesu. U nastavku navodi kako širokokutni objektivi proizvode izgled dublje dubinske udaljenosti nego normalni i teleobjektivi.

Tanhofer (1981.) pojašnjava kako će perspektiva biti naglašena, potencirana. Svi će prostori stoga izgledati daleko dublji i prostraniji. Sve će vertikalne linije ovisno o rakursu, imati tendenciju "rušenja", što će često natjerati gledaoca da objekte procijeni višima nego što jesu.



Slika 20, Entropija, 2021.

Na Slici 20 možemo vidjeti primjer kadra nastalog prilikom korištenja objektiva na žarišnoj duljini od 15mm (23mm).

5.2. Normalni objektivi

„Srednji objektiv će "vidjeti" po prilici onakvu sliku kakvu smo navikli svakodnevno vidjeti. Perspektiva će biti priroda i kretanje uzduž i okomito na os objektiva imati će prirodu i očekivanu brzinu. Cijeli kadar će, uslijed relativno uskog vidnog kuta, biti normalno ispunjen". *(Tanhofer 1981:128)*

Mercado (2011) kaže kako normalni objektivi svakako vjerodostojno reproduciraju ljudsku perspektivu, no ljudsko oko ima puno veće vidno polje zbog našeg perifernog vida. Navodi kako se normalni objektivi najčešće koriste prilikom snimanja ljudskih subjekata, pogotovo izbliza. Naime normalni objektivi jedini ne stvaraju distorzije, dok se za širokokutne i teleobjektive ne može reći isto.



Slika 21, Entropija, 2021.

Na Slici 21 možemo vidjeti kako izgleda kadar koji je nastao objektivom od 35mm (50mm). Objektiv od 35mm (50mm) sam koristio najčešće, upravo zato što izgleda najprirodnije i ne stvara distorzije. S obzirom da je film dokumentarnog karaktera prirodnost je bila poželjna.

5.3. Teleobjektivi

„Teleobjektivi su objektivi dugačke žarišne duljine, imaju uže vidno polje od normalnih i širokokutnih objektiva, te rade kompresiju na prostor uzduž z osi kadra. Zbog ovoga teleobjektivi povlače pozadinu prema prednjem planu, sravnjujući prostor; pokreti uz z os su također distorzirani te se doima da se subjekti koji se udaljavaju od kamere uopće ne kreću. Teleobjektivi sravnjuju crte lica pa se ne koriste za krupne planove subjekata.“ *(Mercado 2011:13)*

6. ZAKLJUČAK

U ovom završnom radu sam se dotaknuo najvažnijih gradivnih elemenata filmske fotografije, te ih predstavio na primjeru vlastitog istraživanja. Iako je ovo prije svega praktični rad, dobro poznavanje literature i učenja snimateljskih velikana, kao što je Nikola Tanhofer, bio je neizostavni dio mog istraživanja. Svaka odluka prilikom odabiranja plana, kompozicije, objektiva ili formata bila je uvjetovana savjetima i saznanjima koje su redatelji, direktori fotografije i svi ostali djelatnici filmske industrije godinama akumulirali i prenosili mlađim generacijama. Mlađe generacije, su naravno, rušile stare principe te stvarale nove tehnike, nova pravila i definirale film i filmsku fotografiju kao disciplinu koja se neprestano razvija. U ogromnom broju mogućih odluka i stilskih izbora najvažnije je naći i razvijati vlastiti izričaj i stil. Mislim da mi je ovaj rad omogućio upravo to, istraživanje samoga sebe kroz filmsku fotografiju, kao i kroz temu koju sam obrađivao u svom video uratku. S obzirom na to da sam se odlučio na dokumentarnu formu nisam se dodirivao nekih elemenata filmske fotografije koji se mogu naći u igranim filmovima. Dokumentarni filmovi su spontaniji, nema ogromnih izmjena scenografije, naučenih dijaloga, također ne postoji apsolutna kontrola nad bojama koja je prisutna u dokumentarnom filmu. Ovaj rad je koncipiran kao istraživanje osnova, no osnove su same po sebi gradivne jedinice dobrog filma. Vjerujem da sam kroz ovaj rad uspješno prikazao i savladao najvažnije elemente filmske fotografije, iako se ispod površine krije cijeli svijet znanja kojega treba nastaviti otkrivati.

7. LITERATURA

Brown, B. (2016) *Cinematography: Theory and practice.* New York: Routledge

Mascelli, J. V. (1965) *The Five C's Of Cinematography: Motion picture filming techniques*. Los Angeles: Silman-James Press

Mercado, G. (2011) *The Filmmaker's Eye: Learning and breaking the rules of cinematic composition.* Burlington: Focal Press

Tanhofer, N. (1981) *Filmska fotografija*. Zagreb: Filmoteka 16