

Snimateljski postupci koji utječu na osjećaje gledatelja

Čizmin, Ivan

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:205:756812>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-28**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Academy of Dramatic Art - University of Zagreb](#)



**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI**

Ivan Čizmin

**SNIMATELJSKI POSTUPCI KOJI UTJEČU
NA OSJEĆAJE GLEDATELJA**

Pisani dio Diplomskog rada

Zagreb, 2023.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Studij snimanja
Usmjerenje Filmsko i video snimanje

SNIMATELJSKI POSTUPCI KOJI UTJEČU NA
OSJEĆAJE GLEDATELJA

Diplomski rad

Mentor: izv. prof. art. Branko Linta

Student: Ivan Čizmin

Zagreb, 2023.

SAŽETAK

Snimateljske tehnike imaju ključnu ulogu u stvaranju emocionalne veze između gledatelja i filmova. Primjeri snimateljskih tehnika iz analiziranih filmova, poput upotrebe boje i pokreta kamere, pokazuju kako snimatelji svjesno utječu na emocije gledatelja. Ovi postupci mogu prenijeti različite osjećaje ovisno o kontekstu i priči filma. Razumijevanje i primjena snimateljskih tehnika omogućuje filmskim pripovjedačima svjesno oblikovanje emocionalnog iskustva gledatelja i unaprjeđenje ukupnog dojma filma.

Cinematographic techniques play a crucial role in creating an emotional connection between the audience and films. Examples of cinematographic techniques from the analyzed films, such as the use of color and camera movement, demonstrate how cinematographers consciously influence the viewers' emotions. These techniques can convey different feelings depending on the context and the film's narrative. Understanding and applying cinematographic techniques allows filmmakers to consciously shape the audience's emotional experience and enhance the overall impression of the film.

KLJUČNE RIJEČI / SUMMARY, KEY WORDS

snimateljski postupci, emocije, raspoloženja, scene, gledatelji, sudionici u filmu, osnovne emocije, tuga, sreća, iznenađenje, gađenje, strah, ljutnja, ljubav, snimateljski doprinos, gradbeni elementi filma, emotivne scene, stilska izražajna sredstva, emocije u filmu

cinematic techniques, emotions, moods, scenes, viewers, film participants, basic emotions, sadness, happiness, surprise, disgust, fear, anger, love, cinematographic contribution, film construction elements, emotional scenes, stylistic devices, emotions in film

SADRŽAJ:

Sažetak	
• Uvod	4
• Poglavlje I	6
• Što je film?	6
• Direktor fotografije kao filmski stvaralac i autor.....	7
• Poglavlje II	8
• Emocije i raspoloženja u filmu	8
• Emocije	9
• Raspoloženja	11
• Poglavlje III	13
• Snimateljski postupci koji potiču emocije i raspoloženja.....	13
• Strah	13
• Gađenje	20
• Iznenadenje.....	26
• Tuga	33
• Ljubav	42
• Zaključak	46
• Literatura	48
• Popis slikovnog materijala	49
• Filmografija	49

UVOD

Davne 1895. godine braća Auguste i Louis Lumière prvi su pred mnoštvom ljudi prikazali desetak kratkih filmskih projekcija. Među njima je bio jedan snimak koji je ostavio jak dojam na publiku, toliko jak da su navodno neki vrišteći pobjegli iz kina. Radilo se o filmu „Ulazak vlaka na stanicu”. Publika je mislila da će ih vlak koji prilazi stanici pregaziti pa su neki instinktivno reagirali. Ova projekcija dokazala je da ljudi reagiraju na film od samog početka. Filmovi ne bi postojali da nema onih koji ih gledaju. Publika je mnoštvo ljudi s različitim standardima, ukusima i iskustvima. Gledatelji gledajući film doživljavaju neku vrstu emocionalne turbulencije (brzo izmjenjivanje osjećaja) te prosuđuju koliko se određeni filmski prizor poigrao s njihovim osjećajima. Na osnovu toga donose sud o kvaliteti filma. Promatrajući razvitak filma, smatram da je zadaća filma zainteresirati i poslati poruku mnoštvu ljudi pa tako i govoriti jezikom koji svi razumiju barem na nekoj osnovnoj razini. Film nije potrebno razumjeti u potpunosti da bi publika razumjela pojedinačne segmente scena koji prikazuju osnovne emocije kao što su tuga, sreća, iznenađenje, gađenje, strah i ljutnja. Prema psihologu Paulu Ekmanu postoje još sekundarne emocije ⁷(„Skupina emocija koje slijede prethodne. Na primjer, kada doživimo osnovnu emociju straha, možemo osjetiti sekundarne emocije prijetnje ili bijesa, ovisno o situaciji koju proživljavamo. Sekundarne emocije uzrokuju socijalne i moralne norme.”); društvene emocije ¹(„Ne odnose se na kulturno naučene emocije, ali je neophodna prisutnost druge osobe ili se inače ne mogu manifestirati. Na primjer, osvetu, zahvalnost, ponos ili divljenje osjećamo prema drugim pojedincima.”) i dvosmislene emocije ²(„Poznate i kao neutralne emocije, ne izazivaju ni negativne ni pozitivne emocije, ni zdrave ni nezdrave. Na primjer, iznenađenje ne čini da se osjećamo dobro ili loše. Postojanje ovih emocija jasno govori da smo složena bića i da su naša iskustva vrlo nijansirana.”). Ovaj rad bavi se nekim od osnovnih emocija i jednom najčešćom društvenom emocijom „ljubavi” jer upravo su one najzastupljenije u filmskim radnjama i u snimateljskom doprinosu.

^{1,2} <https://bs.warbletoncouncil.org/tipos-de-emociones-1647#menu-4> - Pristupljeno 18. 7. 2022.

Nema recepta kako napraviti određeni emocionalni ugođaj, ali zato će ovaj rad pokušat objasniti određene načine postizanja svojevrsnog uzbuđenja kod gledatelja filma, a zatim izdvojiti i načine uzbuđivanja gledatelja koje možemo povezati sa snimateljskim radom. Kao budućem snimatelju korisno bi bilo znati koji gradbeni elementi filma pod snimateljskom kontrolom mogu postati nositeljima nekog značenja i s kojom su namjerom upotrijebljeni u određenom kontekstu. Tako ću analizirati pojedine emotivne scene iz filmova kako bih osvijestio koja su i u kojem su trenutku filmske radnje stilska izražajna sredstva iskoristili iskusniji snimatelji od mene i tako uspjeli doprinijeti u izazivanju emotivnih reakcija gledatelja.

ŠTO JE FILM?

³ „Film je sredstvo izražavanja prije no što je umjetnost.”

Sredstvo izražavanja, kako i sam naziv kaže, ima zadaću omogućiti nam izražavanje svojih misli i osjećaja. Film je građen uzastopnim sličicama, što su ujedno simboli odnosno znakovi pomoću kojih provodimo nešto što želimo iskomunicirati, pa tako možemo reći da je film jezik.

⁴ „Jezik je sistem znakova ili simbola koji omogućava da određujemo stvari imenujući ih, da označavamo ideje, da prevodimo misli.”

Film ili fotografija predstavljaju zapis izvanjskog svijeta dobiven fotokemijskom reakcijom u fotoosjetljivom materijalu, stoga se može reći, budući da nije nastao direktno ljudskom rukom, da nije umjetničko djelo već samo tehnička preslika realnog svijeta. Međutim, kako svaka slika ima svog slikara odnosno autora, tako i svaka fotografija ima svog snimatelja ili fotografa.

Umjetnost filma ili fotografije leži u kombinaciji parametra same tehnike i stilskih izražajnih sredstava. Tako svaki film ili fotografija sadrži po izboru autora: motiv, kompoziciju, svjetlo i sjene, otvor blende, objektiv, kut i plan snimanja, izbor boje ili neboje i pokret kamere.

⁵ „Fotografska slika je uvek rezultat izvesnog tumačenja. Ona je svedočanstvo jednog pogleda i usled tog je nabijena očiglednom subjektivnošću.”

^{3,4,5} *Jean Mitry: Estetika i psihologija filma, Institut za film, Beograd, 1966. (str. 43, 44, 105)*

DIREKTOR FOTOGRAFIJE KAO FILMSKI STVARALAC I AUTOR

⁶„Filmskom stvaralacu ujedno i autoru nije dovoljno da poznaje samo teoriju ili skup osnovnih pravila kojima će se rukovoditi u radu. On mora poznavati psihologiju u raznovrsnim njenim vidovima: psihologiju karaktera da bi dao života, psihologiju opažaja kako bi mogao znati kako i zašto će ovaj ili onaj oblik dovesti do željenog rezultata i kako će utjecati na gledateljeve osjećaje.”

Prije svega, potrebno je objasniti tko je direktor fotografije i koja je njegova zadaća. Direktor fotografije osoba je koja se brine o vizualnom aspektu audiovizualnog dijela. To je zanimanje koje objedinjuje tehničko znanje i maštovitost, zajedno s organizacijskim vještinama i sposobnosti davanja uputa tehničkom osoblju koje čini njegov tim u svrhu realizacije samog djela. Direktor fotografije jedan je od suautora audiovizualnog sadržaja i prvi redatelj suradnik, čija je zadaća vizualizirati redateljeve ideje, kreirati ugođaj slike i pretvoriti pisanu riječ scenarija u vizualnu materiju kojoj je cilj ostvariti komunikaciju s gledateljima. On također surađuje s kostimografima, scenografima i drugim stručnjacima kako bi uskladili boje, teksture i kompoziciju svake scene. U glazbenom jeziku redatelj bi bio kompozitor, a direktor fotografije izvođač. Kao što svaki glazbeni izvođač može izvesti napisanu melodiju na svoj način, tako i različiti snimatelji imaju različite vizije i predodžbe kako bi neka scena trebala izgledati. Sama profesija direktora fotografije, po mojem skromnom mišljenju, jedna je od najodgovornijih funkcija koja stvara upravo vizual koji će publika prepoznati kao materiju vrijednu pažnje i njezinog utrošenog vremena te tim vizualom doprinijeti kvaliteti filmske radnje. Direktor fotografije barata filmskim izražajnim sredstvima i u dogovoru s režiserom u pretpripremi filma dogovara kojim će se filmskim izražajnim sredstvima koristiti prilikom snimanja pojedine scene. Direktor fotografije odgovoran je za doprinos ugođaju scene svojom kombinacijom izražajnih sredstva kao što su svijetlo, kadar, kompozicija, objektiv, plan, rakursi i kutovi snimanja, pokreti kamere i boja.

⁶*Jean Mitry: Estetika i psihologija filma, Institut za film, Beograd, 1966. (str. 35)*

EMOCIJE I RASPOLOŽENJA U FILMU

Kako bi se uopće moglo govoriti općenito o osjećajima i osjećajima na filmu, potrebno je prvo definirati neke pojmove te napraviti temelj radi lakšeg prepoznavanja u analizi o kojoj vrsti osjećaja se radi i kako ti filmski osjećaji dopiru do gledatelja.

Svaka umjetnička grana ima svojstvo komuniciranja sa svojom publikom. Zajedničko im je to da potiču gledatelje na neko razmišljanje, pa makar to bilo i potpuno nerazumijevanje. Svako naše razmišljanje inicirano je nekim podražajem, potom razmišljajući o podražaju, stvara se emocija.

⁷„umjetnost, ukupnost ljudske duhovne djelatnosti s pomoću sredstava kojima se izražava estetsko iskustvo, uključujući stvaranje, stvoreno djelo i doživljaj djela. U naravi je umjetnosti težnja da sebe prevodi u objektivno postojanje oblikovanjem osjećaja ili zamisli, te naknadnim djelovanjem na doživljaj djela. Izvor je umjetnosti spoznaja ideje, unutar koje se subjekt oslobađa svoje individualnosti i nestaje u objektu umjetnosti, u kojem se razotkriva njezina čista bit.”

Svako umjetničko djelo nositelj je emocije, a nekad i ideje. Film kao umjetnost može biti nositeljem emocije i ideje te može izazvati fizičke reakcije promatrača. Film je po mojem mišljenju najjači medij kojim se može upravljati ljudskim emocijama. Film je sklop audio i vizualnog medija te prema tome, nama su filmom zaokupljena dva glavna osjetila (sluh i vid), a osim toga, vrlo je sličan našem svakodnevnom životu. U ljudskoj je prirodi empatičnost pa se tako gledatelji vežu uz likove te i sami postaju dio filma. Film je mješavina realističnog i fiktivnog prikaza vanjskoga svijeta pa ni ne čudi da je gledatelj gledajući film zbunjen i ima fizičke reakcije na ono što je na ekranu.

⁸„U svakom slučaju i bez obzira na promjene koje postupci fotografskog snimanja mogu da izazovu na reprodukciju u odnosu na snimljenu stvar, mi ćemo za trenutak pretpostaviti da slika odgovara snimljenoj stvarnosti i da je izuzeta od utjecaja svake stvaralačke volje.”

⁷umjetnost. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 28. 6. 2022.* <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=63162>>

⁸Jean Mitry: *Estetika i psihologija filma, Institut za film, Beograd, 1966. (str. 106)*

Kako u filmu, tako i u pravom životu, audiovizualni podražaj u ljudima može pobuditi osjećaj koji se definira kao ⁹ „psihološki oblik doživljavanja koji, nasuprot objektivnom opažanju, izražava određeni emotivni odnos.” Razlikujemo dvije vrste osjećaja, emocije i raspoloženja.

EMOCIJE

¹⁰ „Psihološko stanje duševne pobuđenosti obilježeno skupom subjektivnih osjećaja, obično praćenih fiziološkim promjenama, koje potiču osobu na reakciju (radost, gnjev, strah, ljubav itd.) [pun emocija]; čuvstvo, osjećaj.”

Emocije se javljaju kao reakcija na nešto viđeno, nakon nekog životnog iskustva ili neke spoznaje. Kada doživimo neku emociju nerijetko se javljaju i fizičke implikacije. Kada smo bijesni ili ljuti u nama se javlja agresija, verbalna i fizička, mršti nam se lice, ubrza nam se disanje, crvenimo se u licu; kada smo tužni plačemo, imamo pritisak u prsima ili vratu („knedla u grlu”), obesnaženi smo; kada smo prestrašeni u nama se javlja osjećaj panike, stegne nas u srcu, pliće i brže dišemo, probljedimo u licu, više se znojimo; kada osjetimo sreću smijemo se, grlimo se, ljubimo, opušteni smo, dobivamo nalet energije. Sve su ove reakcije individualne i razlikuju se od čovjeka do čovjeka. Naravno postoje i raznorazne kombinacije osjećaja pa tako i fizičke reakcije mogu biti izmiješane. Emocije se javljaju u valovima pa se nekad dogodi da u jednom trenu imamo jednu reakciju (npr. preplavi nas ljutnja), a već u drugom trenu drugu (npr. preplavi nas tuga). ¹¹ „Emocije su tipično epizodske, imaju svoj razvojni intenzitet temporalnu strukturu ('krivulju') - od pripreme, javljanja, rasta, vrhunca, opadanja i zaključenja.”

⁹ <https://hrvatski.en-academic.com/37570/osje%C4%87aj> – pristupljeno 23.08.2022

¹⁰ https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id Pristupljeno 28. 6. 2022.

¹¹ *Hrvoje Turković, Tipovi filmskog izlaganja, Hrvatski filmski savez, Zagreb, svibanj, 2021. (str. 322)*

Za emotivni je doživljaj putem filma najbitnija i prije svega potrebna povezanost s likom. Mi moramo znati što nam taj lik predstavlja, tko je taj lik. Prve i najbanalnije emocije postižu se upravo empatijom za ono što je na platnu. Ljudi imaju najviše empatije prema onome s čime nešto dijele odnosno poistovjećuju se. To čak ne mora biti ljudsko biće, dovoljno je da je živo i da smo proveli neko vrijeme s njim. Najviše se povežemo i poistovjetimo kad su na platnu uprizorene upravo fizičke implikacije emocija tog protagonista kojeg pratimo kroz film. Drugi je način pripovjedački uprizorena radnja koja utječe na našeg protagonista (npr. situacija, problem...), što ne mora nužno dovesti do očigledne reakcije našeg protagonista, dovoljno je da mi kao gledatelji shvatimo što to znači za njega. ¹²„I u filmu se, dosljedno, emocije javljaju kao povremene epizode, pojedini prizori su 'nabijeni emocijama' - razabire ih se kao izrazito emotivne. U njima se, primjerice, prikazuju kontekstualno motivirane emocije likova: bijes ili strah likova, njihova borba za život, njihova smrt, razilaženje od voljene osobe ili konačno 'sljubljanje' s voljenom osobom i dr. Ili se prikazuju šire emotivno obilježene situacije: sprovod, katastrofe ili bitke s brojnim vidljivim pogibeljima i ranjavanjem, situacija ugroženosti glavnih likova (a da oni to ne znaju), prizori nagle obiteljske sreće i dr.”

¹²*Hrvoje Turković, Tipovi filmskog izlaganja, Hrvatski filmski savez, Zagreb, svibanj, 2021. (str. 322)*

RASPOLOŽENJA

¹³„Raspoloženje, blago čuvstvo koje traje kraće ili dulje vrijeme. Ako je ugodno, govorimo o 'dobrom raspoloženju', a ako je neugodno, o 'neraspoloženju' ili 'zlovolji'. Raspoloženje često kao stav ostaje iza nekih jačih emocionalnih reakcija, npr. radosti, žalosti ili ljutnje, ali može biti izazvano i nama nepoznatim uzrocima, poput nekih obilježja stanja u kojem se nalazimo, a koje nas podsjeća na neko drugo, ugodno ili neugodno stanje. I neka tjelesna stanja (npr. umor, bolest) izazivaju promjenu raspoloženja, a sličan učinak izazivaju sjećanja, brige ili misli.”

Raspoloženja spadaju u kategoriju osjećaja isto kao i emocije pa tako isto imaju svoje fizičke implikacije prema kojima ih prepoznajemo. Prilikom određenog raspoloženja fizički znakovi ne moraju biti toliko očiti, odnosno vidljivi, ali ih ima. Primjerice, nešto nas je razveselilo te u nama pobudilo emociju sreće. Ta nas emocija nagna na smijeh rezultirajući pozitivnom energijom koja nas preplavi, popravljajući nam dan i odlično smo raspoloženi. Dobrim raspoloženjem postajemo poletni i počinjemo „zračiti” pozitivno. Emocije i raspoloženja su povezani te se isprepliću i utječu jedno na drugo. Na primjer, tužnu emociju može zamijeniti depresivno raspoloženje, emocija straha može prijeći u raspoloženje anksioznosti, ljutnja može rezultirati bijesom... Također, raspoloženja mogu biti okidači emocionalnih reakcija. Na primjer, ako smo tužnog raspoloženja, lakše nas je nagnati na plač... Na naše raspoloženje mogu utjecati i događaji koji slijede. Možemo biti dobrog raspoloženja ako očekujemo sastanak s voljenom osobom, lošeg ako nas čeka sankcija i sl. ¹⁴„Dnevna raspoloženja mogu se javljati i trajati bez ikakvih vezanih emotivnih epizoda, potaknuta npr. nekim fiziološkim procesima (npr. loše smo raspoloženi jer nam je mučno, ili nas nešto boli; vedri smo jer smo se probudili odmoredni, s puno energije i dobrog zdravlja), raspoloženja nam mogu varirati ovisno o dobu dana (jedna ujutro, druga navečer).”

¹³*raspoloženje. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 30. 6. 2022. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=51873>>.*

¹⁴*Hrvoje Turković, Tipovi filmskog izlaganja, Hrvatski filmski savez, Zagreb, svibanj, 2021. (str. 330)*

Raspoloženja u filmu manifestiraju se putem ugođaja scene ili čak čitavog filma. Ugođaj neke scene može se stvoriti tako da u emocionalnoj sceni punoj emotivnih reakcija likova (npr. smrt glavnog lika, životna ugroženost, rastanak likova...) popratno djeluju i filmska stilska izražajna sredstva koja podcrtavaju uprizorenu emociju. Primjerice, određenim načinom kadriranja, stilizacijom rasvjete, emotivnom glazbom, montažom... Ovaj način stvaranja raspoloženja ne mora nužno pobuditi emocionalnu reakciju kod gledatelja, pogotovo ako je uprizoren sporedan lik koji je samo potreban za shvaćanje glavne radnje. Da bi publika osjetila određenu emociju, mora se povezati s likom kako bi se mogla i poistovjetiti, pa tek onda osjetiti nešto. Raspoloženje filma ne mora biti u etapama kao što je to kod emocija, raspoloženje se može protezati kroz cijeli film.

¹⁵„Kad je riječ o predočavanju prizora, posrijedi je 'stil u užem smislu', odnosno ono što se obično naziva filmskom formom, filmskim jezikom, filmskim izražajnim sredstvom, filmskim postupkom, oblikom filmskog zapisa i dr., a tipično obuhvaća parametre kadra (odrednice točke promatranja): izrez, plan, rakurs, stanje promatranja (vožnju, panoramu), potom audiovizualne 'teksturne' intervencije u zapis: montažne spone; optičko transformiranje slika npr. višestrukom ekspozicijom, prizmatičkim razlamanjem slike, digitalnom transformacijom vizualnih i zvučnih osobina slike, razdjeljivanje kadra i dr.)”

U poetskom filmu nema ništa uprizoreno što bi pobuđivalo emocionalnu reakciju kod gledatelja, ali ipak, gledatelj osjeća neki određen ugođaj. Ugođaj u takvim filmovima stvoren je upravo sadržajem odnosno prizorima (npr. sam izgled ambijenta, odabir objekta u kadru, čiste ili teksturalne plohe, organski ili pravilni oblici...) i filmskim izražajnim sredstvima koji utječu na ambijent (npr. osvjetljenje, način kadriranja, pokret kamere, vrijeme trajanja kadra...).

¹⁵*Hrvoje Turković, Tipovi filmskog izlaganja, Hrvatski filmski savez, Zagreb, svibanj, 2021. (str. 339 - 340)*

SNIMATELJSKI POSTUPCI KOJI POTIČU EMOCIJE I RASPOLOŽENJA

U ovom poglavlju analizirat ću pojedine scene za koje smatram da su prenijele određen osjećaj na gledatelje uz pomoć snimateljskih postupaka. Odredit ću emociju pa i raspoloženje scene te pokušati naći snimateljske postupke s kojima su postignuti. Odlučio sam se za ovu vrstu klasifikacije jer smatram da je na temelju nje moguće točnije razlučiti doprinos snimatelja od doprinosa drugih sudionika na filmu. Za analizu odabrao sam osnovne emocije kao što su tuga, sreća, iznenađenje, gađenje, strah i ljutnja jer smatram da su najprenosivije na gledaoce.

STRAH

Strah u filmu ima možda najveći utjecaj na gledatelje. Gledatelji poistovječeni s protagonistom lako prihvaćaju strah jer su se i sami u nekom trenutku našli u sličnoj zastrašujućoj situaciji. Ljude je najviše strah onog nepoznatog, skrivenog, pa tako se i strah povezuje s mrakom (ljude nije strah mraka već onog što je u njemu). Horor film upravo je takav žanr koji u gledatelju izaziva strah, napetost, neizvjesnost... Dobar je primjer straha na filmu scena iz filma „Halloween” (1978.) režisera Johna Carpentera i direktora fotografije Deana Cundeyja.

Scena počinje prilaskom auta iz mraka prema kameri. Kišna je noć i ne vidi se ništa osim svjetla automobila. Nadalje, pratimo razgovor u automobilu liječnika i medicinske sestre. Iz razgovora saznajemo da su se zaputili preuzeti duševnog bolesnika koji je neuračunljiv i zao - kao što je prikazano u prethodnoj sceni u kojoj je kao dijete ubio vlastitu sestru. Prilikom razgovora dolaze do dvorišta umobolnice i vide ljude u bijelim pidžamama kako bezglavo lutaju iza ograde usprkos nevremenu i kiši, što im postane čudno. Medicinska sestra nagovara doktora da nešto poduzmu, ali doktor joj naredi da vozi dalje. Vozeći se još malo, stignu do vrata umobolnice, a doktor odlazi telefonirati ostavljajući medicinsku sestru samu u autu. Iznenada kroz zadnje staklo automobila vidimo jednog od bolesnika kako se penje na krov automobila. Medicinska sestra ponukana zvukom da joj je nešto na krovu otvara prozor automobila i taman kad krene gurnuti glavu kroz prozor i pogledati prema krovu, ljudska ruka joj prođe po licu i zahvati joj kosu. U tom trenutku medicinska sestra stisne gas i auto krene prema vratima umobolnice, no prilikom opiranja nekako uspije skrenuti s puta i, otrgnuvši se od bolesnika, makne nogu s gasa i auto stane. Medicinska sestra pobjegne na suvozačko mjesto gdje je prozor zatvoren i

sva prestravljena počinje ubrzano disati. Malo zatim, iza njezine glave pojavi se ruka koja razbija staklo prozora, medicinska sestra se da u bijeg iz auta dok u isto vrijeme bolesnik sjeda u auto i daje gas. Doktor dotrčava do medicinske sestre, pokuša je malo smiriti pa ode do telefona nazvati pomoć dok medicinska sestra ostaje na podu hvatati dah.



Slika 1 – „Halloween” (1978.)



Slika 2 – „Halloween” (1978.)



Slika 3 – „Halloween” (1978.)



Slika 4 – „Halloween” (1978.)



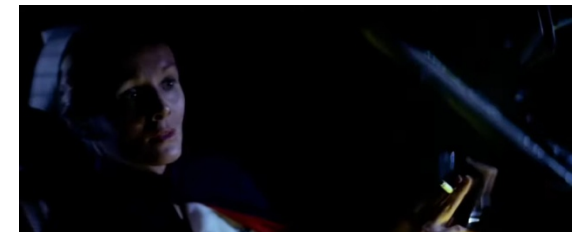
Slika 5 – „Halloween” (1978.)



Slika 6 – „Halloween” (1978.)



Slika 7 – „Halloween” (1978.)



Slika 8 – „Halloween” (1978.)



Slika 9a – „Halloween” (1978.)



Slika 9b – „Halloween” (1978.)



Slika 10a – „Halloween” (1978.)



Slika 10b – „Halloween” (1978.)



Slika 11 – „Halloween” (1978.)



Slika 12 – „Halloween” (1978.)



Slika 13 – „Halloween” (1978.)



Slika 14 – „Halloween” (1978.)



Slika 15 – „Halloween” (1978.)



Slika 16a – „Halloween” (1978.)



Slika 17b – „Halloween” (1978.)



Slika 18a – „Halloween” (1978.)



Slika 18b – „Halloween” (1978.)



Slika 18c – „Halloween” (1978.)



Slika 18d – „Halloween” (1978.)



Slika 19 – „Halloween” (1978.)



Slika 20 – „Halloween” (1978.)

Ugođaj ove scene izgrađen je tako da je radnja smještena u same po sebi jezive okolnosti. Dvoje ljudi koji su se po nevremenu uputili u umobolnicu na periferiji grada kako bi preuzeli duševnog bolesnika bez ikakve pratnje i sigurnosti. Cijela scena snimljena je u uskom skučenom prostoru automobila u niskom ključu (*low key*) kao što to i obično biva po mraku i u stvarnom životu. Također, jeziv ugođaj izveden je zvukom grmljavine i kiše, što i nisu tako ugodni zvukovi. Emocija u sceni ima gradijentni rast pa tako na početku scene njezin se tempo odvija sporo i daje vremena gledateljima da razaznaju osnovne emotivne postavke, a ujedno mješovite emocije protagonista. Iz razgovora između doktora i medicinske sestre saznajemo da doktor zna nešto više o pacijentu jer ima saznanje da pacijent nije prozborio ni riječi 15 godina. Također, doktor medicinskoj sestri daje uputu da proba razumjeti s čime imaju posla i da to ne podcijeni. Medicinskoj sestri zasmeta srednji rod s kojim je doktor oslovio pacijenta pa mu da i jasnog doznajanja da se radi o „njemu”, a ne o „tome”. Iz ovih riječi doznajemo dva različita mišljenja o duševnim bolesnicima. Doktor smatra da oni nisu ljudi već nešto drugo (životinje), dok medicinska sestra misli da su ljudi kojima treba pomoć. Također, potvrda iz razgovora da je medicinska sestra empatičnija prema bolesnim ljudima je to što smatra da će mu doktor prije suđenja dati prejaki opijum od kojeg neće moći stajati, na što on odgovara da je to i poanta. Osim što nam ova njezina zabrinutost otkriva njezin karakter, otkriva nam i da se radi o zaista opasnom čovjeku i da je doktor svjestan po koga idu. Iskazivanjem ovih mišljenja kao gledatelji možemo odabrati mišljenje koje nam više odgovara te se poistovjetiti s likom koji ga je izrekao. Nekakvo moralno i etičko mišljenje je mišljenje medicinske sestre s kojim će se većina gledatelja složiti pa tako i više vezati za lik. Doktorova zadnja replika je da ovo smatra vrlo ozbiljnim i da ne želi da taj bolesnik ikad izađe iz bolnice, što gledateljima daje naslutiti da će nešto poći po zlu ako izađe van. Sama karakterizacija lika kao nečovjeka u gledateljima budi znatiželju zašto ga je doktor tako okarakterizirao i zašto ga se i on sam boji. Budući da se radi o duševnom bolesniku, gledatelji već naslućuju, ponukani stereotipnim obrascima ponašanja takvih ljudi, da se vjerojatno radi o čovjeku koji je sklon napadu i da mu nedostaju moralne norme poput empatije i slično. Već s takvim saznanjem dobivenim iz prvog dijaloga u filmu gledatelji stvaraju sliku i sami grade jeziv i zastrašujuć karakter protagonista, a još mu nije ni posvećena niti jedna sličica filma.

Prvo saznanje, ujedno i iznenađenje za protagoniste, spoznaja je da su luđaci u dvorištu bolnice po nevremenu usred noći. Nagovještaj da će se nešto dogoditi u ovoj sceni je prijedlog medicinske sestre da nešto poduzmu, no doktor odbija njene prijedloge i naređuje joj da nastavi dalje voziti.

Početak osjećaja straha izveden je tako što usprkos svim ovim saznanjima doktor izlazi i ostavlja samu medicinsku sestru u autu. Medicinska sestra u autu, koji joj ograničava kretanje, postaje idealna žrtva pacijenta koji se želi domoći auta kako bi pobjegao što dalje od bolnice. U trenutku iznenadnog skoka duševnog bolesnika na auto gledatelji (kao i sama protagonistica) osjećaju jezu i strah. Ovo je iznenađenje koje pokazuje prijetnju i priprema gledatelje na još gore zbivanje koje slijedi. Prvi napad na medicinsku sestru dogodi se kad ona pokušava vidjeti što je na krovu auta, a njenu radnju prekida ruka koja joj kroz prozor prelazi po licu i hvata je za kosu. Za same gledatelje ovaj događaj izaziva strah, ali je očekivan jer je sad shvaćena namjera pacijenta s krova automobila. Dodatnu napetost tog trenutka, koja je ujedno i posljedica prvog napada na medicinsku sestru, čini kretanje automobila prema doktoru koji telefonira ispred vrata bolnice. Medicinska sestra u svom tom pokušaju da se odvoji od napadača uspijeva skrenuti automobil i zaustaviti se, što gledateljima na trenutak smiri osjećaj napetosti. U trenutku zaustavljanja automobila medicinska sestra bježi od prozora s kojeg je napadnuta i iz tog smjera očekuje ponovni napad. U tom trenutku kratkog primirja dogodi se drugo iznenađenje, a to je razbijanje prozora iza medicinske sestre, što je tjera van iz auta. Smirenje situacije, pa i gledateljevog straha, bijeg je medicinske sestre iz automobila i prikazana namjera pacijenta koji uzima automobil i bježi.

Strategija i stil izrežirane otmice automobila potkrjepljuju već poznatu činjenicu (nečovjeka) o kojoj je doktor pričao na samom početku. Pacijent je odabrao način zastrašivanja kao metodu dolaska do cilja. Njegov odabir nam govori da uživa u strahu žrtve i da njezin strah hrani njegov ego i misao o superiornosti. Pa tako umjesto da dođe do auta, otvori vrata, prisilno izvadi medicinsku sestru i uzme automobil, on naskače na auto, kroz prozor grabi žrtvu za lice, zatim pušta žrtvu neko vrijeme u neizvjesnosti te ponovo napada razbijajući prozor. Pacijent se igra sa žrtvom kao mačka s mišem koji je u kavezu, bespomoćan.

Ovaj film spada u niskobudžetnu kategoriju filma (*B-movies* - filmovi čiji je budžet oko (2,289,525.56 kn) pa se prema tome snimao samo 21 dan. Također, mali budžet nije omogućavao skupu opremu pa je u ovoj sceni to i vidljivo. Osvjetljenje se bazira samo na unutrašnjosti automobila dok se kroz prozore ništa ne vidi. Moguće je da je baš iz tog razloga sama vožnja automobila za vrijeme dijaloške scene medicinske sestre i doktora izvedena bez stvarne vožnje.

Budući da se kroz prozore ništa ne vidi, moguće da je dojam vožnje izveden glumom, zvukom kiše koja agresivno udara u metalni automobil, treskanjem automobila, prosvijetljenim kapljicama s prednjeg stakla koje rade igru sjêna na licima glumaca i promjenom intenziteta i temperature boje svjetala koja osvjetljavaju glumce (kako bi se stvorio dojam kretanja automobila). Ovim postupkom lažirane vožnje način osvjetljavanja dijaloške scene u automobilu u pokretu produkcijski može biti jeftiniji, a snimateljski jednostavniji.

Snimateljski gledano ugođaj ove scene stvoren je logički motiviranim svijetlom koje stvara filmski prepoznatljiv realizam noćne scene u automobilu usred ničega. Svijetlo dolazi od farova automobila, komandne ploče automobila i mjesečine izvana. Tijekom cijele scene kamera je u automobilu i prikazuje isključivo ono što se vidi iz automobila. Eksterijeri su osvjetljeni samo farovima, što još više sliči na realni svijet i iskustveno je bliže gledatelju. Ugroženost medicinske sestre i poistovjećivanje s njom izvedeno je tako što je kamera ostala u autu s njom i ni u jednom trenu, pa ni prilikom napada na nju, nije pokazala ništa izvan automobila. Ljudski je strah veći kad ne znamo što i od kud će nas napasti.

U stvaranju napetosti i agresije u ovoj sceni veliku ulogu igra boja. U kadru u kojem se luđak penje na auto (slika 9a i 9b) crna boja noći u kontrastu je s toplom crvenom bojom, a svijetla kočnica automobila pridodaje osjećaju agresivnog napada na automobil. Također, kadar uplašene medicinske sestre koja sjedi na suvozačkom mjestu (slika 15) snimljen je širokokutnim objektivom u donjem rakursu kako bi se naglasila panika medicinske sestre u toj situaciji i prostor koji je skučen i malen. Upravo je taj trenutak prikladan za iznenađan ponovni napad izveden *jumpcutom* na krupni plan medicinske sestre iza koje se pojavljuje ruka koja razbija staklo i tjera medicinsku sestru van iz automobila. Kada medicinska sestra izađe van iz automobila, kamera se seli u eksterijer te pokazuje daljnji tijek događaja u srednjem planu pa se doima kao treći promatrač te tako smiruje napetu situaciju i vraća gledatelja u prvobitno emotivno stanje.

GADENJE

U filmu gađenje se postiže tako da je uprizoren oku neugodan prizor ili radnja koja i u stvarnom životu u ljudima izaziva osjećaj gadljivosti. Uprizorena gadljivost u gledateljima može izazvati nagon za povraćanjem, jezu, strah, paniku i nelagodu. Primjer gadljivosti u filmu scena je iz filma „Hannibal” (2001.) režisera Ridleyja Scotta i direktora fotografije Johna Mathiesona. Film „Hannibal” nastavak je filma „The Silence of the Lambs” u kojem upoznajemo glavne likove ovog nastavka. Mlada pripravnica FBI-ja, traži savjet od zatvorenog dr. Lectera u strogo čuvanom zatvoru umobolnice kako da uhapsi drugog serijskog ubicu, poznatog samo kao "Buffalo Bill". Prilikom njezinih posjeta ubojica se počeo zanimati za mladu detektivku, počela ga je intrigirati, smatrao ju je šarmantnom i uzbudljivom. Stvorili su službeno prijateljski odnos do te mjere da je ubojici postalo stalo do nje. Na kraju filma ubojica bježi iz zatvora umobolnice i ne ostavlja nikakve tragove iza sebe osim emotivnog pisma mladoj detektivki.

Radnja filma „Hannibal” ima notu gadljivosti i jeze istovremeno. Jedina preživjela žrtva kanibala, serijskog ubojice, pokušava raskrinkati svog krvnika policiji. Tijekom filma pratimo detektivku iz prvog djela koja radi na tom slučaju te koketni odnos između nje i serijskog ubojice. Na samom početku filma upoznajemo unakaženu žrtvu ubojice koji pod svaku cijenu želi osvetu. Žrtva u razgovoru s detektivkom potakne nostalgiju za njihovim odnosom i željom da ga nađe i privede zbog učinjenog dijela. Ubojica je jako oprezan da ne ostavi neki trag po kojem bi ga policija i žrtva mogli pronaći, ali oboje mu ulaze u trag. Jedina preživjela žrtva shvati da ubojica ima želju ponovno sresti detektivku pa je da pratiti. Nadređeni policajac prima mito od žrtve da suspendira detektivku na koju je i sam ljubomoran zbog uspjeha u poslu. Ubojica dolazi u kontakt sa suspendiranom detektivkom i ona, u želji i nadi da ga uhvati, poslušava njegove upute da dođe po poklon koji joj je pripremio. Tražeći taj poklon, detektivka nije ni svjesna da je živi mamac žrtve koja je unajmila ljude da otmu ubojicu. Žrtva uspije oteti ubojicu, a detektivka usprkos suspenziji pokušava ga spasiti od smrti i uhititi ga. Prilikom spašavanja ubojice detektivka biva ranjena i onesviještena. Ubojica, zaštitnički nastrojen, spašava je.

Sva prethodna događanja dovela su do vrhunca filma, kanibalske večere. Detektivka se budi u krevetu, u njoj nepoznatom ambijentu. Shvaća da joj je prostrijelna rana sanirana i da na sebi ima večernju crnu koktel-haljinu. Sva mamurna pokušava shvatiti gdje je. Izlazi iz sobe u hodnik, ugleda službene policijske stvari na malom stoliću u hodniku. Istovremeno čuje glas ubojice kako

smireno priča nadređenom detektivu da ga ništa neće boljeti, a tišinu prekida zujavi zvuk pilice. Detektivka pokušava pozvati pojačanje, ali shvati da je žica telefona prekinuta. Spojivši žice telefona poziva pojačanje, a ubojica na drugom telefonu vidi da je linija zauzeta i pretpostavlja da se detektivka probudila i pozvala pomoć. Detektivka se nastavlja spuštati do prizemlja i lagano teturati do sobe iz koje dopiru glasovi. Usputno uzima ukrasnu snježnu kuglu kako bi onesvijestila ubojicu. Ubojica odmah primijeti njeno prisustvo i mirnim tonom je savjetuje da se vrati u krevet. Detektivka kaže da je gladna i nastavlja prilaziti stolu. Ubojica odmah primijeti da ima nešto u ruci i kaže joj da to ostavi na stolu i da sjedne. Detektivka ga odmah poslušala. Ubojica joj uputi kompliment da mu se sviđa haljina koju nosi te pita za mišljenje njenog nadređenog koji je vidno pod utjecajem nekih medikamenata i ponaša se čudno. Scenu prekida kadar iz zraka u kojem vidimo kako policijska jedinica stiže. Ubojica pogleda na sat i kaže policajcu da započne molitvu, što on poslušno i učini. Dok policajac moli, ubojica priprema predjelo, a detektivka polako uzima nož sa stola kako bi ponovno pokušala napasti ubojicu. Policajac prilikom molitve ubaci uvredu za detektivku, što zasmeta i ubojicu. Policajac završi molitvu, a ubojica mu da kompliment kako je lijepo molio. Detektivka zatraži malo vina, a ubojica joj odgovara kako vino i morfij ne idu zajedno. Policajac nastavlja s vrijeđanjem detektivke i nepristojnim komentarima. Ubojica mu mirno odbrusi da je nepristojan i kaže mu da mrzi nepristojne ljude. Ubojica prilazi detektivki s tanjurom variva, a ona ga pokušava ubosti nožem. Budući da je detektivka pod utjecajem morfija, ubojica je lako prekida u nakani i uzima nož. Ubojica nastavlja s pripremom večere. Skida kapu policajcu i time otkriva da ima prerezanu lubanju. Zatim dolazi iza policajca, uzima skalpel i dovršava rez te skida skalp policajcu otkrivajući mozak. Zgrožena detektivka zaziva ubojicu. Ubojica joj mirno objašnjava da mozak ne može boljeti i koji dio mozga za što služi. Detektivka pokušava spasiti policajca tako da ubojici ponudi informacije u zamjenu za policajčev mozak. Ubojica ne pristaje na razmjenu i daje do znanja da su mu informacije nevažne, zatim prilazi policajcu i skida ovojnica mozga. Zgrožena detektivka s gađenjem ga želi prekinuti tako što traži malo vina. Ubojica na već zagrijanu tavu stavlja djelić odrezanog mozga. Policajac komentira kako mu fino miriše, a ubojica mu velikodušno daje komadić mozga u usta da proba. Detektivka na rubu povraćanja moli ubojicu za malo vina kako bi spriječila prizor. Policajac uživa u zalogaju dok ubojica ipak pristaje natočiti malo vina detektivki, koja to vino s gađenjem odbija. Ubojica pogleda na sat, popije malo vina i pita detektivku bi li mu oduzela život, na što mu detektivka odgovara da mu ne bi oduzela život nego slobodu. Potom ju ubojica pita misli li da bi ju FBI ponovno zaposlio

da to napravi. Bi li joj ljudi koje ona prezire (i oni nju) dodijelili orden i bi li taj orden ona uokvirila da ju podsjeća na njenu hrabrost i nepotkupljivost. Na sva pitanja ubojica joj odgovara da joj za to treba samo zrcalo. Ubojica komplimentima izmami lagani osmjeh na licu detektivke i potakne je na razmišljanje. Policajac nastavlja vrijeđati detektivku i buncati. Ubojica odvodi policajca sa sobom u kuhinju pod izgovorom da idu skuhati kavu.

Ugođaj ove scene izgrađen je miješanim osjećajima romantike, ljutnjom i jezom, a u isto vrijeme radnja se doima smirena (svakodnevna) i ritualno agresivno gadna. Ubojica od samog početka scene vidno upravlja situacijom jer je predvidio svaki potez koji bi detektivka mogla poduzeti. Ubojica se svojim smirenim gestama i tonom doima kao vladar kaosa koji je sam stvorio i kao domaćin romantične večere koju je spremio za sebe i detektivku. Također, njegov odabir glavnog jela (policajčev mozak) ima metaforičko značenje koje ne odstupa od njegove navike odnosno razloga zbog kojeg jede ljude. Razlog jedenja ljudi je želja za pokazivanjem prijezira prema onima koji ga frustriraju ili ponekad samo čini uslugu javnosti. Policajac je postao žrtvom jer ga frustrira njegova arogancija i nepravda koju je nanio detektivki zbog koje je ona suspendirana. Drugim riječima, policajac je povrijedio jedino što ga čini ljudskim bićem, a to je njegova šticećica koju bezuvjetno voli. S druge strane, detektivka, poznavajući ubojičin karakter, pokušava ga omekšati i nekako ga odgovoriti od nakana. Detektivka je jako predana policijskom poslu, a u isto vrijeme stalo joj je do ubojice jer joj on pruža mogućnost da bude ranjiva i potpuno iskrena pred njim, kao i on pred njom.

Početak scene u kojoj detektivka tetura po hodniku doima se napetim za gledatelje i budi u njima znatiželju što će detektivka poduzeti. Kako detektivka otkriva što se događa (primjerice, ugleda krvavu pilicu za kosti), u gledateljima se budi jeza i neugodan osjećaj. Prilaskom detektivke u sobu gdje se nalaze ubojica i policajac napeti osjećaj prestaje zbog ubojičinog mirnog nastupa prema njoj. Radnja nastavlja u polumirnom tonu dok ubojica ne pogleda na sat i ne zatraži da se pomole prije objeda. U molitvi se dogodi porast napetosti kad detektivka sa stola neprimjetno uzima nož, a policajčeva uvreda prema detektivki zasmeta ubojici. Tada gledateljevo očekivanje poraste, ali ne doživi vrhunac jer ubojica smiri situaciju. Prvo manje iznenađenje dogodi se kad ubojica stavlja tanjur ispred detektivke, a ona ga želi ubosti nožem. Pokušaj uboda ubojica s lakoćom prekida i mirnim glasom, kao prema djevojčici koja je nemirna za stolom, zamoli da prestane, podragavši je po obrazu i uputivši joj mig. Zatim slijedi početak šoka, gadljivosti i jeze. Ubojica dovršava rez

na policajčevom skalpu i otvara ga, skida ovojnica mozga, što detektivku šokira, a vjerujem i mnoge gledatelje. I da stvar bude groznija, ubojica peče komadić mozga i stavlja ga u usta policajcu, što tjera detektivku na povraćanje. Smirenje gadljive situacije izvedeno je dijaloškom scenom razjašnjavanja odnosa između detektivke i ubojice bez pokazivanja policajca i gnjusnih elemenata sve do kraja razgovora, kad ubojica odvodi policajca. Međutim, tada razina gnjusnosti pada jer smo već navikli gledati policajca otvorene lubanje i bavimo se unutarnjim osjećajima detektivke, koja kao da je zaboravila što je upravo gledala i s kim razgovara.

Romantika na početku scene postignuta je lijepim baroknim interijerom koji je ispunjen prigušenom rasvjetom i upaljenim svijećama. Kostimografija priliči prigodnom odijevanju za romantičnu večeru u skupom restoranu pa se doima kao da slijedi ugodna atmosfera, no nju ruši radnja pa zatim i promjena rasvjete u trenutku rezanja i otvaranja policajčeve glave (slike 41 - 42). Snimateljski doprinos ovoj sceni je drastična promjena atmosfere u ključnom trenutku. Scena počinje toplim ugođajem kakav se inače viđa u romantičnim scenama večere. Prevladavaju topli tonovi koji potječu od toplog izvora svjetla, a dolaze od kućnih lampi i svijeća na stolu. U ključnom trenutku rezanja glave pa sve do kraja scene topli su tonovi potpuno ugašeni i prevladava hladno svjetlo i mračna prostorija. Također, izmijenili su se i smjerovi svjetla iz toplog bočnog svjetla. Prelaskom u mračnu situaciju, scenu osvjetljava gornje hladno nemotivirano svjetlo te tako podcrtava osjećaj sterilnosti i ugođaj kakav se obično viđa u mrtvačnicama ili bolnicama. Ovom promjenom svjetla podcrtana je promjena tempa radnje i emocija gađenja u sceni.



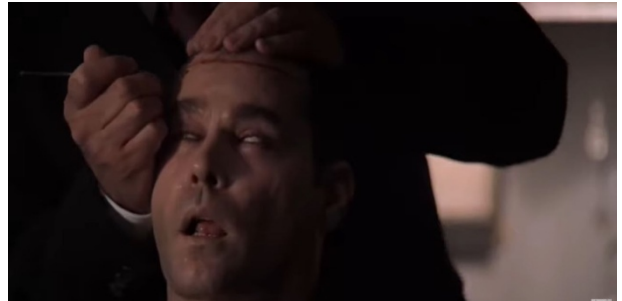
Slika 21 – „Hannibal” (2001.)



Slika 22 – „Hannibal” (2001.)



Slika 23 – „Hannibal” (2001.)



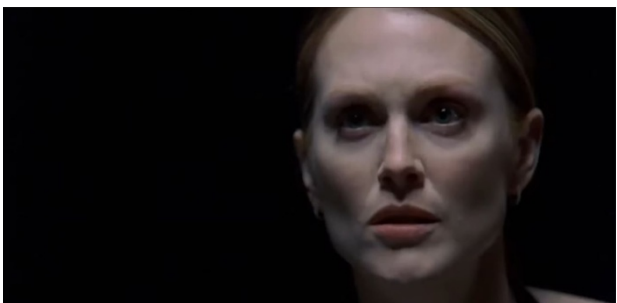
Slika 24 – „Hannibal” (2001.)



Slika 25 – „Hannibal” (2001.)



Slika 26 – „Hannibal” (2001.)



Slika 27 – „Hannibal” (2001.)



Slika 28 – „Hannibal” (2001.)



Slika 29 – „Hannibal” (2001.)



Slika 30 – „Hannibal” (2001.)



Slika 31 – „Hannibal” (2001.)

IZNENAĐENJE

Kako iznenađenje spada u trenutne kratke osjećaje, tako i na filmu ono traje kratko, ali ostavlja dugotrajni osjećaj šoka. Scene s iznenađenjem ostaju dugo pohranjene u svijesti i podsvijesti gledatelja. Za izazivanje iznenađenja potrebna je nagla promjena iz uobičajene situacije koja je već uprizorena u filmu u neku drugu šokantnu. U filmu „The Shining” (1980.) režisera Stanleyja Kubricka i direktora fotografije Johna Alcotta postoji scena u kojoj glavni protagonist doživljava priviđenje kako ulazi u sobu i vidi odškrinuta vrata kupaonice. Sav oprezan i prestrašen ulazi polako u kupaonicu. Iz kade izlazi gola djevojka, a glavni protagonist, zadovoljan prizorom, sa zločestim smiješkom na licu prilazi djevojci. Djevojka ga počinje grliti i on je poljubi. Tako, ljubeći se s njom, otvori oči i zaprepasti se jer je nešto vidio u ogledalu.

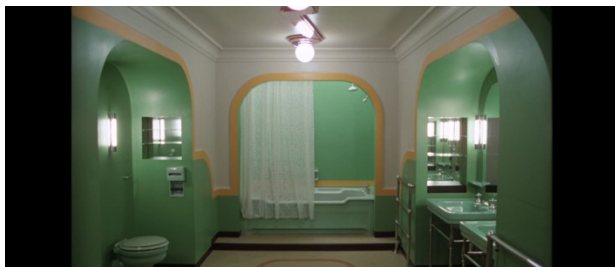
U ogledalu je vidio kako grli i ljubi голу staricu s puno rana na tijelu. Iznenađen, s gađenjem odguruje staricu od sebe, a ona se počinje smijati i pratiti ga. Glavni protagonist izlazi iz sobe u panici, brzo zatvara vrata i bježi osvrćući se iza sebe niz hodnik.



Slika 32 - „The Shining” (1980.)



Slika 33 - „The Shining” (1980.)



Slika 34 - „The Shining” (1980.)



Slika 35 - „The Shining” (1980.)



Slika 36- „The Shining” (1980.)



Slika 37 - „The Shining” (1980.)



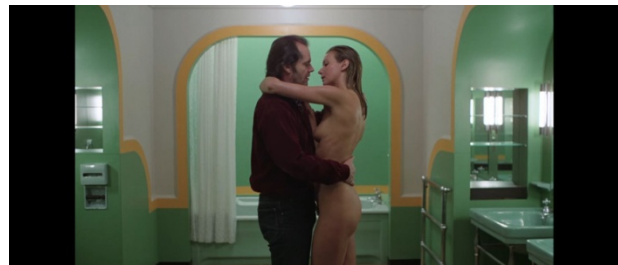
Slika 38 - „The Shining” (1980.)



Slika 39 - „The Shining” (1980.)



Slika 40a - „The Shining” (1980.)



Slika 40b - „The Shining” (1980.)



Slika 41a - „The Shining” (1980.)



Slika 41b - „The Shining” (1980.)



Slika 41c - „The Shining” (1980.)



Slika 41d - „The Shining” (1980.)



Slika 41e - „The Shining” (1980.)



Slika 41 - „The Shining” (1980.)



Slika 42 - „The Shining” (1980.)



Slika 43 - „The Shining” (1980.)



Slika 44 - „The Shining” (1980.)



Slika 45 - „The Shining” (1980.)



Slika 46 - „The Shining” (1980.)



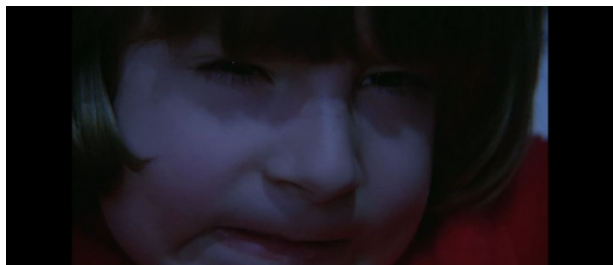
Slika 47 - „The Shining” (1980.)



Slika 48 - „The Shining” (1980.)



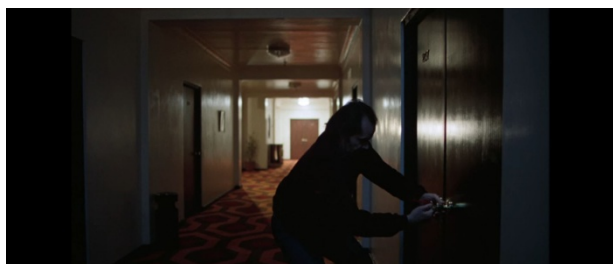
Slika 49 - „The Shining” (1980.)



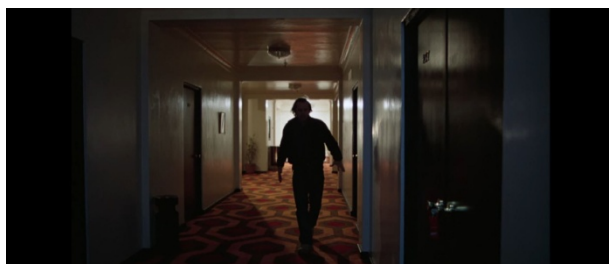
Slika 50 - „The Shining” (1980.)



Slika 51 - „The Shining” (1980.)



Slika 52a - „The Shining” (1980.)



Slika 52b - „The Shining” (1980.)



Slika 52c - „The Shining” (1980.)

Scena počinje subjektivnim kadrom glavnog protagonista kako bezglavo luta po sobi do kupaonskih vrata. Ovaj subjektivni kadar u gledatelju stvara napetost i svjesnost da gleda kretanje lika. Lelujajući pokret kamere dočarava stanje lika koji je na rubu ludosti te daje naslutiti da se radi o mogućem priviđenju sljedećeg događaja. Drugi krupni kadar protagonista jasno potvrđuje njegovim izrazom lica da gledamo njegov privid kojeg se i on sam boji. U gledateljima se budi neugodna znatiželja što je iza kupaonskih vrata i strah za lika. U srednjem planu njegovog subjektivnog pogleda gola žena izlazi iz kade. Ovaj prizor mu daje nadu da bi ovo što gleda ipak moglo biti ugodno iskustvo pa i on objeručke prihvati ponuđeno, što se i vidi u njegovom krupnom planu kad mu se promjeni izraz lica. Zatim slijedi američki plan u kojem se protagonist pridružuje goljoj ženi. Gledatelji također stječu dojam olakšanja situacije te se počinju navikavati na smiren i opuštajući prizor. U sljedećem krupnom kadru prikazano je kako se ljube i njegova zaprepaštena reakcija. Kamera brzim švenkom otvara ogledalo u kojem protagonist i gledatelj vide kako on zapravo grli staricu. Brzim švenkom s nečeg lijepog i privlačnog na nešto neugodno i odvratno gledatelj dobiva dojam iznenađenja i gađenja u isto vrijeme, što u njemu izaziva jezu i šok. Gađenje i jezovitost se nastavlja u kadrovima (slike 59 - 67) u kojima vidimo kako protagonist bježi od starice koja ga prati i jezovito se smije, a istodobno u istoj sceni pratimo paralelnu radnju u kojem sin glavnog protagonista ima jezoviti demonski napadaj i retrospektnu radnju u kojoj se starica diže iz kade i počinje pratiti glavnog lika. Smirenje situacije, kao i osjećaja, u gledatelju slijedi kad glavni lik uspijeva pobjeći u hodnik i zatvoriti vrata sobe.

Budući da je snimljen za 19 000 000 \$, ovaj film spada u visokobudžetne filmove. Također, za ovaj film priprema je trajala godinu dana. Cijeli hotel u kojem se odvija skoro cijela radnja filma izgrađen je samo u svrhu snimanja. Odluka o izgradnji svake sobe hotela proizlazi iz redateljve odluke, kao što je to i sam Stanley Kubrick rekao u jednom od svojih intervjua, da ne želi opremom (kao što je rasvjeta) sputavati glumce kako bi se što vjernije uživjeli u svoje uloge. Također, ta je odluka bila i velik izazov za direktora fotografije Johna Alcotta koji je odlučio, kako doznajemo iz jednog od intervjua, da će sve scene osvijetliti što prirodnijim svjetlom, pa je tako morao modificirati svu scenografsku (igrajuću) rasvjetu kako bi mogao na *dimerima* upravljati žaruljama od 1000 W. Nadalje, ispred svakog prozora bila je postavljena prozirna mliječna podloga 100 stopa duga i 30 stopa visoka. Iza te podloge bilo je spojeno ukupno 750 žarulja od 1000 W koje su imitirale danje realistično mekano svijetlo.

Osvjetljenje ove scene mekano je, što čini vrlo sterilnu plošnu sliku. Takvo osvjetljenje pomaže gledatelju da vidi svaki djelić kadra, pa je upravo s time i veći šok kad znamo da nema tame ili nečeg nedefiniranog u kadru iz čega bi nešto moglo iskočiti i iznenaditi nas. Centralnom kompozicijom slike na početku scene dan je veći naglasak na samu prostoriju, arhitekturu i raspored elemenata, što bi u gledatelju trebalo izazvati sklad i kompozicijsku ravnotežu. Međutim, zelena boja kupaonice i radnja koja je vrlo spora i troma u gledatelju stvaraju osjećaj da nešto nije kako treba, sve do naglog neočekivanog brzog švenka i otkrivanja gadljivog prizora koji u gledatelju stvara nelagodu i šok.

Jezovitost staričinog praćenja glavnog protagonista izvedena je izmjenjivanjem subjektivnih kadrova starice i glavnog protagonista. Subjektivni kadar glavnog protagonista prikazuje staricu koja se smije i rukama ide prema njemu, a kamera se lagano kreće lelujava unazad. U subjektivnom kadru starice kamera se lagano kreće unaprijed i prikazuje glavnog protagonista koji je preplašen, šokiran i bezglavo hoda unazad popikavajući se o prepreke iza njega. Kadar koji mijenja vremensko-prostornu situaciju prikazuje sina glavnog protagonista koji se trese, bulji u jednu točku i slini. Kako bi se prenijela njegova opsjednutost na gledatelja, kamera se iz krupnog plana približava u još krupniji plan, pa tako i u još intimniji prostor dječaka.

TUGA

Smatram da tuga u stvarnom životu najlakše nađe put do ljudi. Ljudi jako rijetko pričaju o sreći, a češće o tuzi. Možda je to zato što na nas tuga ostavlja veći, a i bolan trag. Taj trag nosimo u sebi kao ožiljak i uvijek nas podsjeti na proživljeno, dok se čini da sreća kraće traje i ostaje nam kao lijepo sjećanje kojeg se rjeđe sjetimo. Ne mora značiti da sreća uistinu kratko traje, ali jednostavno je se ljudi ne mogu zasititi. Tuge se lakše sjetimo i doima se kako ona ima lakši put do nas od sreće. U filmu, kao i u životu, lakše se poistovjetimo s tugom pa je i gledateljeva reakcija veća i jača. U filmu „Road to Perdition” (2002.) režisera Sama Mendesa i direktora fotografije Conrada L. Halla, glavni protagonist mafijaš i utjerivač dugova i njegov kolega dobiju zadatak od glavnog mafijaša ispitati nezadovoljnog kolegu. Na taj sastanak samoinicijativno, skrivajući se, dolazi i 12-godišnji sin glavnog protagonista. Igrom slučaja nezadovoljni kolega biva ubijen od strane prijatelja glavnog protagonista. Glavni protagonist shvati da je ubojstvo viđeno od strane njegovog sina i zakune se prijatelju da on to nikome neće reći. Međutim, prijatelj mu ne povjeruje i pošalje mafiju da mu ubije obitelj. Mafija djelomično obavlja posao ubivši ženu i njegovo drugo dijete, ali ne i 12-godišnjaka i njega. Shvativši tu činjenicu, mafija pošalje psihopatskog ubojicu fotografa da ih pronade i ubije. Psihopatski ubojica fotograf i glavni protagonist imaju okršaj koji ne završi dobro za fotografa. U međuvremenu glavni protagonist uspije osvetiti svoju ubijenu obitelj pobivši sve članove bande. Zadovoljivši pravdu, glavni protagonist i njegov sin odlaze kod rođaka koji ima kuću na plaži u Perdition, grad na obali jezera Michigan.



Slika 53 - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 54 - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 55 - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 56 - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 57 - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 58 - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 59 - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 60 - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 61 - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 62 - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 63a - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 63b - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 63c - „Road to Perdition” (2002.)



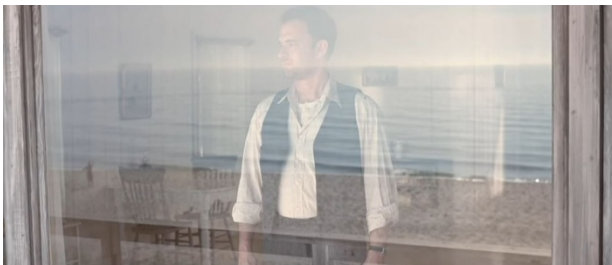
Slika 63d - „Road to Perdition” (2002.)



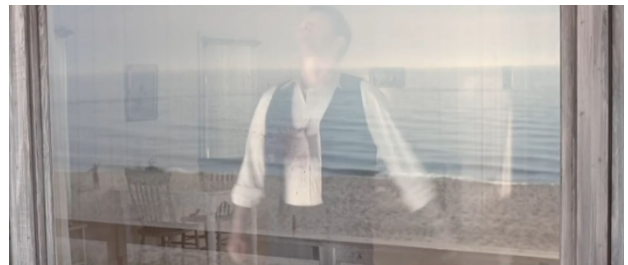
Slika 64 - „Road to Perdition” (2002.)



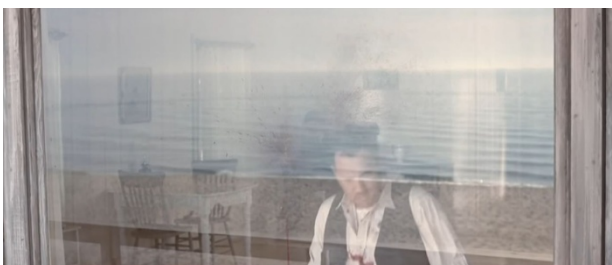
Slika 65 - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 66a - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 66b - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 66c - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 66d - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 67 - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 68 - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 69 - „Road to Perdition” (2002.)



Slika70 - „Road to Perdition” (2002.)



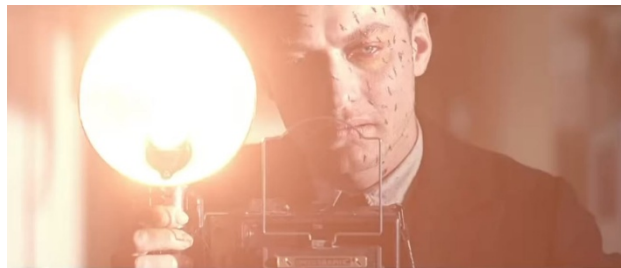
Slika 71 - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 72 - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 73a - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 73b - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 74 - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 75 - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 76 - „Road to Perditiion” (2002.)



Slika 77 - „Road to Perditiion” (2002.)



Slika 78 - „Road to Perditiion” (2002.)



Slika 79 - „Road to Perditiion” (2002.)



Slika 80 - „Road to Perditiion” (2002.)



Slika 81a - „Road to Perditiion” (2002.)



Slika 82b - „Road to Perditiion” (2002.)



Slika 83 - „Road to Perditiion” (2002.)



Slika 84a - „Road to Perditiion” (2002.)



Slika 84b - „Road to Perditiion” (2002.)



Slika 85 - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 86a - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 86b - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 87 - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 88a - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 88b - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 89a - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 89b - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 90 - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 91a - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 91b - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 92 - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 93a - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 93b - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 94 - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 95 - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 96 - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 97 - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 98 - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 99 - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 100 - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 101 - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 102a - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 102b - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 103a - „Road to Perdition” (2002.)



Slika 103b - „Road to Perdition” (2002.)

Otac i sin sad bezbrižno šeću plažom prema kući iz koje im u susret dolazi pas. Sin se zatrči prema psu kako bi se igrao s njim, dok otac polagano nastavlja prema kući. Početak scene doima se idilično te u gledateljima stvara osjećaj sreće i ispunjenja zbog zadovoljene pravde. Snimano je za vrijeme vedrog sunčanog dana na plaži, radnju pratimo kroz statične totale u kojima je predivan krajolik, a za dijalog odabrana je prateća vožnja unazad u blizom dvoplanu. Odmicanjem od protagonista totalima i uprizoravanjem idiličnih krajolika postignut je osjećaj nagovještenja kraja filma. Međutim, otac ulazi u kuću i prilazi prozoru s kojeg gleda hipnotizirano u jezero i sina kako se igra sa psom. Sam ulazak oca u kuću i prolazak kroz hodnik do prozora izveden je pratećom vožnjom prema naprijed.

Takvim načinom snimanja s leđa postignut je osjećaj lutanja po kući dok ocu ne zaplijeni pozornost prozor s lijepim pogledom. Zatim slijedi kadar oca u užem blizom planu preko prozorskog stakla u čijem odrazu se vidi sin kako se igra. Ipak, kamera se preko prozora vraća na sličan kadar oca koji gleda kroz prozor, ali sad u američkom planu. Zatim slijedi blizi kadar oca preko prozorskog stakla u čijem se odrazu vidi sin kako se igra, a zatim i mogući lažni završni kadar totala kuće na plaži ispred koje je sin sa psom, a iza u pozadini otac na prozoru (Slika 151).

Ipak, kamera se preko prozora vraća na sličan kadar oca koji gleda kroz prozor, ali sad u američkom planu. Iznenadno se začuje pucanj iz pištolja, a ocu iz prsa poteče krv. Otac pada na pod a iza njega pojavi se ubojica fotograf koji uzima svoj fotoaparatus. Kadar pogođenog oca u američkom planu kroz staklo prozora, u kojem se vidi odraz predivnog krajolika i njegovog sina, u gledatelju izaziva iznenađenje i stvara kontrast između sreće i morbidnog tužnog prizora (Slika 152 a-d). Ubojica fotograf namješta fotoaparatus sa stativom ispred još živog ranjenog oca koji leži ispod prozora na podu. Ubojica fotografira oca te malo zatim iza njega se pojavi sin držeći uperen pištolj u njega. Ubojica se okreće i pokušava nagovoriti dječaka da mu preda pištolj. Dječak sav izbezumljen i nesiguran oklijeva s odlukom da potegne obarač. Napetost mogućeg ishoda dječakove odluke gradijentno je izgrađena sve bližim planovima i pokretima kamere prema dječaku.

Otkrivanje dječakove prisutnosti prikazano je u američkom planu, a nakon ubojičinog dizanja od fotoaparatusa, kamera se prema dječaku lagano približava sve do blizog plana. Nakon ustajanja ubojica je za dječaka veća prijatnija pa se kamera od blizog plana približava u krupniji blizi plan.

Shvativši dječakov strah i oklijevanje, ubojica se počinje lagano približavati dječaku. Dječak je već vidno ljut i sve odlučniji, a kamera iz krupnijeg blizog plana dolazi u krupni. Ubojica zastane nagovarajući ga da mu preda pištolj. Dječak već na rubu pucanja pokušava smoći hrabrost da pukne, a kamera je sad u krupnom kadru i približava se sve do krupnijeg krupnog dok se ne začuje pucanj. Gledatelj u trenutku otkrivanja dječaka iza ubojice može osjetiti napetost i neizvjesnost, pogotovo kad ubojica lagano krene prema dječaku koji oklijeva pritisnuti okidač pištolja. Pogođeni ubojica pada na pod ispred dječaka, dok dječak pomalo zbunjen spušta pištolj i gleda u oca koji je uzeo skriveni pištolj i ustrijelio ubojicu. Gledatelj iz osjećaja napetosti kad se začuje pucanj može osjetiti naglo olakšanje jer ubojica više nije prijatna, a također i iznenađenje kad shvati da je otac ipak taj koji je riješio situaciju. Dječak dotrčava ocu koji je već izgubio dosta krvi i polako umire. Sin prima oca u naručje i sluša očeve posljednje riječi. Otac umire. Sin brizne u plač, prima se za glavu i klone na pod. Zadnji kadar scene vožnja je kamere unazad iz srednjeg plana sobe do polutotala u kojem se vide dva trupla na podu (ubojice i oca) i sin koji jeca pored mrtvog oca. Pokret kamere u ovoj situaciji na gledatelja može ostaviti snažan dojam tuge jer naglašava samoću dječaka koji plače. Također, dužina zadnjeg kadra scene gledatelju ostavlja prostor da procesuiraju sve što se izdogađalo u sceni.

Ovaj film snimljen je za 80 000 000 \$ pa tako spada u visokobudžetne filmove. Sama priprema trajala je nekoliko godina, što je i razumljivo zbog izgradnje setova koji imitiraju prikazano razdoblje velike depresije. Direktor fotografije Conrad L. Hall u jednom od intervjua o svom pristupu rekao je: ⁹„Ne pokušavam okarakterizirati ljude u filmu; to rade glumci. Pokušavam ih uokviriti u prikladan emocionalni kontekst scena. Kako se njihovi likovi ponašaju u tim scenama? Ponašaju li se kao ljudska bića? Moj je cilj učiniti određenu scenu emocionalno dostupnom publici. Samo je pokušavam učiniti stvarnom. Što god priča pokušava reći publici, diktira mi raspoloženje koje trebam koristiti da doznam do te publike. U ovom slučaju, film govori o ocu koji pokušava odgojiti svog sina kako dječak ne bi postao kao on. To je snažna priča sa sjajnim izvedbama, ali nije zabava i igra. To je oštra priča smještena u vrijeme velike depresije i ima ozbiljnu poruku.”

⁹<https://theasc.com/magazine/aug02/perdition/index.html>

Conrad L. Hall voli surađivati sa sektorom scenografije i kostimografije kako bi se što detaljnije približio svojoj viziji palete boja, pa tako i osvjetljavanja scene. Paleta scene je mješavina zagastih zemljanih boja i vrlo svijetlih kremastih tonova. Osvjetljenje je motivirano suncem i danjim svjetlom u eksterijeru i interijeru. Dio scene u interijeru osvjetljen je kroz velike prozore sa svih triju strana pa je prostor skoro ravnomjerno ispunjen svjetlom. Scenografski prevladavaju bijele i kremaste boje tako da to reflektira svjetlost i smanjuje kontrast. U tako prozračnom i svijetlom prostoru crvena krv oca razmazana po zidu dolazi do još većeg izražaja i tako budi u gledateljima još veći osjećaj nelagode.

LJUBAV

Ljubavne scene imaju svoje posebno mjesto u filmu te su jedne od najboljih provodioca emocija na publiku. Gledatelj se lako može poistovjetiti s viđenim jer je i sam volio i bio voljen. Uprizorena je radnja u kojoj se izgovaraju romantične riječi te zatim slijedi veličanstveni poljubac koji je gledatelj čekao čitavi film. Ljubavne scene u filmu najčešće prelaze granice realnog te u gledateljima pobuđuje očekivanja koje si samosvjesno zadaju kao minimalno što u stvarnom životu zaslužuju. Gledatelji potom počinju miješati stvarnost i filmsku stvarnost pa ponekad dolazi do velikih razočaranja u njihovim privatnim vezama. Ljubavne scene su romantizirane i nabijene opsesivnom željom između protagonista. Primjer takve scene je u filmu „Pride & Prejudice” (2005.) režisera Joea Wrighta i direktora fotografije Romana Osina. Tijekom čitavog filma glavni protagonisti nikako da kažu što osjećaju jedan prema drugom zbog raznih okolnosti i engleskih društvenih pravila s kraja 18. st.



Slika 104 - „Pride & Prejudice” (2005.)



Slika 105a - „Pride & Prejudice” (2005.)



Slika 105b - „Pride & Prejudice” (2005.)



Slika 106a - „Pride & Prejudice” (2005.)



Slika 106b - „Pride & Prejudice” (2005.)



Slika 107a - „Pride & Prejudice” (2005.)



Slika 107b - „Pride & Prejudice” (2005.)



Slika 108 - „Pride & Prejudice” (2005.)



Slika 109 - „Pride & Prejudice” (2005.)



Slika 110 - „Pride & Prejudice” (2005.)



Slika 111a - „Pride & Prejudice” (2005.)



Slika 111b - „Pride & Prejudice” (2005.)



Slika 112 - „Pride & Prejudice” (2005.)



Slika 113 - „Pride & Prejudice” (2005.)



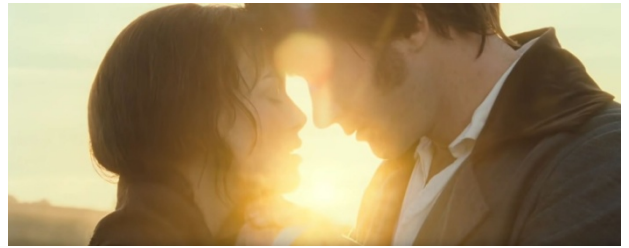
Slika 114a - „Pride & Prejudice” (2005.)



Slika 114b - „Pride & Prejudice” (2005.)



Slika 115c - „Pride & Prejudice” (2005.)



Slika 115d - „Pride & Prejudice” (2005.)



Slika 115d - „Pride & Prejudice” (2005.)

Slike (128 - 138d) - Kadrovi iz filma „Pride&Prejudice” (2005.)

Scena počinje totalom krajolika u koji ulazi glavna protagonistica. Radnja se odvija u zoru, što predstavlja početak novog dana, a ujedno je i metafora za novi početak. Glavna protagonistica tužno šeće livadom te prilazi kameri u krupni plan. Protagonistica pogleda ulijevo i zapazi nešto. Kako bi se naglasila njena reakcija, u tom trenutku kamera se polako počinje približavati njenom licu. Protagonistica vidi kako joj glavni protagonist ide u susret. Dolazak glavnog protagonista snimljen je teleobjektivom te se doima kao da mu treba dugo da stigne do nje, a gledatelju daje dojam veličanstvenog dolaska glavnog protagonista, njezine ljubavi. Kadar traje sve dok protagonist ne dođe u blizi plan. Lagano se okreće prema njemu, a kamera joj polako prilazi prikazujući njeno iznenađeno lice. U 122., 133. i 134. kadru glavni protagonist objašnjava svoje osjećaje te joj daje do znanja da je voli. Njena spoznaja je naglašena pokretom kamere prema naprijed iz krupnog plana u još krupniji plan. Protagonistica mu priznaje osjećaje koje gaji prema njemu, a zatim mu se počne približavati. Kamera se u tom trenutku lagano polukružno počinje okretati oko protagonista i dolazi u dvoplan te tako otvara sunce koje upravo se diže iznad horizonta. Protagonist joj se približava i naslanja svoju glavu na njeno čelo, a kamera se lagano kreće prema njima sve do jako krupnog dvoplana. Izlaskom sunca i smještajući likove u siluete koje obasjava njegova svjetlost, autor nam metaforički govori da je njihova sudbina svijetla i u gledatelju izaziva osjećaj ljepote i romantike. Emocija na početku djeluje depresivno i tužno, pomalo beznadno, sve do trenutka kad glavna protagonistica zapazi glavnog protagonista. Tada emocija prelazi u iznenađenje s nabojem tenzija. U trenutku u kojem protagonist izrazi svoje osjećaje nastupa neizvjesnost koja brzo prijeđe u osjećaj sreće i zadovoljstva.

ZAKLJUČAK

Ovaj rad istaknuo je neke snimateljske postupke koji igraju ključnu ulogu u stvaranju emocionalne veze između gledatelja i audiovizualnih sadržaja. Na temelju provedenih analiza i istražene literature, ovim radom možemo zaključiti da su u navedenim filmskim primjerima korištene snimateljske tehnike s ciljem utjecaja na emocionalno iskustvo gledatelja.

Kako bi se pojačao osjećaj straha u sceni iz filma „Halloween” (1978.) snimatelj je odlučio koristiti crvenu boju i promjenu sa uskokutnika na širokokutni objektiv prije glavnog trenutka razbijanja stakla. Za osjećaj gađenja u filmu „Hannibal” (2001.) snimatelj je u trenutku rezanja glave drastično promijenio smjerove i temperaturu boje svjetla. Osjećaj iznenađenja u filmu „The Shining” (1980.) naglašen je brzim švenkom koji iz prizora ugodnom oku otkriva zastrašujuć i jeziv prizor. Nakon iznenađenja i napetosti tuga u filmu „Road to Perdition” (2002.) ostvarena je laganom vožnjom kamere unatrag, ostavljajući dječaka samog na svijetu bez oca. Osjećaj ljubavi i romantike u filmu „Pride & Prejudice” (2005.) snimatelj postiže smještanjem glavnih protagonista laganom polukružnom vožnjom kamere u kontrastno svjetlo izlazećeg sunca u ključnom trenutku priznavanja osjećaja.

Ovi iskorišteni snimateljski postupci iz primjera koji stvaraju emocionalnu vezu između gledatelja i filma ne moraju biti nositeljima samo tih spomenutih emocija. Na primjer, isti snimateljski postupak koji može prenijeti drugačiji osjećaj u različitim kontekstima krupni je kadar protagonista. Krupni kadar koji se koristi za stvaranje intimnosti i povezanosti u romantičnim scenama može izazvati osjećaj tjeskobe ili straha u napetim situacijama ili klaustrofobičnim okruženjima. Slično tome, upotreba boje može dramatično promijeniti dojam i emocije koje gledatelji doživljavaju. Na primjer, topli tonovi (npr. narančasta, crvena) mogu stvoriti osjećaj topline, ljubavi ili radosti u kontekstu sretne obiteljske scene, dok isti topli tonovi mogu prenijeti osjećaj opasnosti ili napetosti u kontekstu sukoba ili prijetnje. Svi ovi primjeri ilustriraju kako snimateljski postupci, iako mogu biti slični u tehničkom smislu, dobivaju svoje značenje i emociju kroz kontekst u kojem se primjenjuju. Snimatelj mora pažljivo razumjeti priču, ton i karakteristike svake scene kako bi odabrao i primijenio odgovarajuće snimateljske tehnike koje će najbolje prenijeti željeni emocionalni dojam gledateljima. Razumijevanje i primjena snimateljskih tehnika

može pomoći filmskim pripovjedačima da svjesno utječu na emocije publike i poboljšaju ukupno iskustvo gledatelja.

LITERATURA

Ante Peterlić: Osnove teorije filma, Akademija dramske umjetnosti, Zagreb, 2018.

Emotion and the Structure of Narrative Film Film as an Emotion Machine (Ed S. Tan) (z-lib.org)

Hrvoje Turković, Tipovi filmskog izlaganja, Hrvatski filmski savez, Zagreb svibanj 2021. (str.: 321, 322, 323, 330, 331, 332, 337, 338, 339, 340, 342, 343)

Jean Mitry: Estetika i psihologija filma, Institut za film, Beograd, 1966. (str.: 35, 43, 44, 105, 106, 117)

Krešimir Mikić: Film u nastavi medijske kulture, Educa, Tipotisak, Zagreb, 2001. (str.: 39, 40, 42, 45)

IZVORI S MREŽNIH STRANICA:

umjetnost. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021.* - pristupljeno 28.6.2022. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=63162>>.

https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=fFxIXxg%3D - pristupljeno 28. 6. 2022.

raspoloženje. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021 <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=51873>>.. - pristupljeno 30. 6. 2022.

<https://bs.warbletoncouncil.org/tipos-de-emociones-1647#menu-4> – pristupljeno 18.7.2022.

<https://hrvatski.en-academic.com/37570/osje%C4%87aj> – pristupljeno 23.08.2022

<https://www.medijskapismenost.hr/direktor-fotografije/> - pristupljeno 28. 6. 2022.

Listen To- Howleiwing 1978 Commentary <https://www.youtube.com/watch?v=GICwDqheB6Y>

<https://theasc.com/articles/flashback-the-shining>

<https://cinephiliabeyond.org/stanley-kubricks-treatment-of-the-shining/>

<https://theasc.com/magazine/aug02/perdition/index.html>

<https://theasc.com/articles/spielberg-et-the-extraterrestrial>

<https://theasc.com/news/in-memori-am-allen-daviau-asc-1942-2020>

POPIS SLIKOVNOG MATERIJALA:

Slike (1 - 20) - Kadrovi iz filma „Halloween” (1978.), režiser: John Carpenter, direktor fotografije: Dean Cundey

Slike (21 - 31) - Kadrovi iz filma „Hannibal” (2001.), režiser: Ridley Scott, direktor fotografije: John Mathieson

Slike (32 - 52c) - Kadrovi iz filma „The Shining”(1980.), režiser: Stanley Kubrick, direktor fotografije: John Alcott

Slike (53 - 103b) - Kadrovi iz filma „Road to Perdition” (2002.), režiser: Sam Mendes, direktor fotografije: Conrad L. Hall

Slike (104 - 115d) - Kadrovi iz filma „Pride & Prejudice” (2005.), režiser: Joe Wright, direktor fotografije: Roman Osin

FILMOGRAFIJA

„Hannibal” (Ridley Scott, 2001.)

„Isijavanje” („The shining”, Stanley Kubrick, 1980.)

„Noć vještica” („Halloween”, John Carpenter, 1978.)

„Put do uništenja” („Road to Perdition”, Sam Mendes, 2002.)

„Ponos i predrasude” („Pride &Prejudice”, Joe Wright, 2005.)