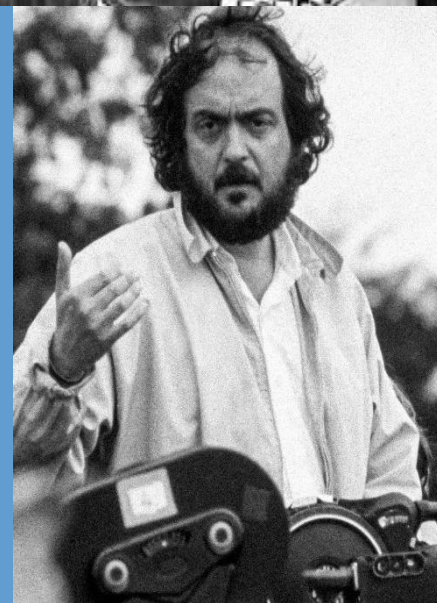
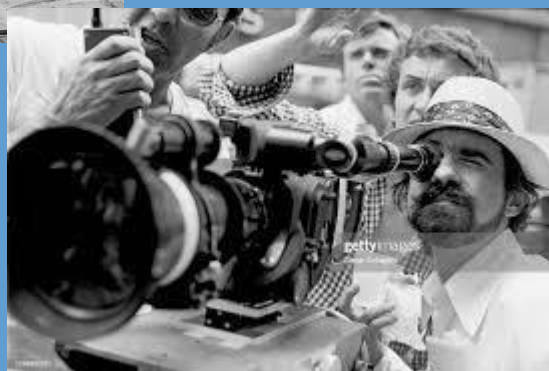
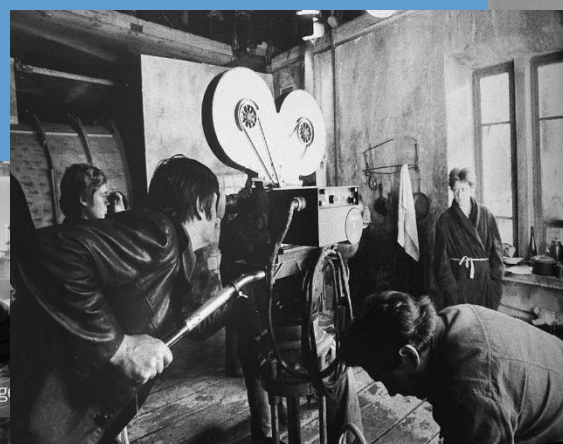


**ФИЛМОТ КАКО УМЕТНОСТ
(втор дел)
проф. д-р А.МИТРИКЕСКИ**



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

Катедра по филмска и ТВ-режија



проф. д-р Антонио Митрикески

**ФИЛМОТ КАКО УМЕТНОСТ – ПОДГОТОВКА ПРЕД
СНИМАЊЕ
(втор дел)**

Водич за млади филмски режисери

2022
Скопје

СОДРЖИНА

ПРЕДГОВОР	2
ВОВЕД.....	4
ВИЗУЕЛЕН ДЕЛ	7
1. ИЗБОР НА ГЛУМЦИ – КАСТИНГ	8
1.1. РЕЖИСЕРОТ ВО РАБОТА СО АКТЕРОТ	16
1.1.1. <i>СО ПРОФЕСИОНАЛНИ АКТЕРИ</i>	16
1.1.2. <i>РАБОТА СО НАТУРШЧИЦИ</i>	32
1.1.3. <i>РАБОТА СО ДЕЦА – АКТЕРИ</i>	39
1.2. ШМИНКА И МАСКА.....	44
1.3. ОД ИСКУСТВАТА НА ПОЗНАТИТЕ РЕЖИСЕРИ.....	47
2. СЦЕНОГРАФИЈА	60
2.1. ДЕКОР.....	80
3. КОСТИМОГРАФИЈА	83
4. БОЈА	89
4.1. ОСВЕТЛУВАЊЕ	99
КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА	114
Индекс на филмови	117
Прилози	120

ПРЕДГОВОР

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

Овој учебник е втор по ред согласно фазите на комплетниот материјал насловен *Филмот како уметност*. Го издвоивме како посебен учебник кој ја опфаќа подготовката пред започнување на снимањето со цел студентите да ги осознаат улогата и значењето на овој дел во процесот на реализација на едно филмско дело. Како основа за изработка на учебникот, покрај големото практично искуство на авторот, се водевме според полската режисерска школа на Ј. Плажевски и А. Вајда. Користевме искажувања на наши афирмирани режисери и актери (како на пр. Столе Попов, Владимир Блажевски, Милчо Манчевски, Синоличка Меллес-Трпкова). Композицијата на презентираниот материјал ги отсликува постапните фази во создавањето на филмот, во овој дел конкретно – од изборот на глумците, кастингот, до снимањето на филмот. Материјалот е презентираан со вовед и три дела, како и соодветни поднаслови, кои го сочинуваат т.н. визуелен дел на филмот, со детално елаборирање на кастингот, конкретно работа со актери, сценографија и костимографија. На крајот следува користена литература во која се наведени сите цитирани автори од домашната и од странската стручна и научна област, како и прилози со книга на снимање и муд борд. Во учебникот има дадено примери од повеќе филмови, како и фотографии со нивен приказ, кои, на крајот од учебникот се регистрирани во индексот на имиња.

Прилозите кои следуваат на крајот на учебникот, во најголема мера се на студентите од ФДУ/УКИМ изработени во текот на нивните студии. Овој пристап при презентирањето на материјата произлезе поради фактот дека студените ќе можат да се запознаат со готови модели на книга на снимање и стори борд.

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

Но, штом почнеш да се занимаваш со филмската режија, како сенка ќе оди по тебе. Со јасна идеја и порака, чиста инспирација и комплетна посветеност во трагањето по вистината како највисока форма на уметничкото творење, филмската режија секогаш ќе биде вашата најголема професионална и општествена одговорност. Токму затоа кон режијата денес мора да се пристапува како кон изразено општествен феномен.

Од авторот

Филмот е тајна и за самиот режисер. До самиот крај мора да постои тајна за да биде интересен. Зошто? ...Затоа што филмот е како животот, како љубовта, не се објаснува ... како што не знаеме зошто живееме, зошто љубиме... А. Тарковски, 1980

ВОВЕД

Филмот е проекција на слики во движење, кои поврзуваат различни уметности, како на пример, книжевност, театарски обележја, сликарство, фотографија, музика и др. Суштината на работата на еден филмски режисер е преку индивидуални креации да ги визуализира истите во една монолитна оригинална целина. Всушност, тој треба да воспостави еден идеален баланс на драматургијата со сите составни делови на еден филм. Тоа значи дека од изборот на тема, сценарио, актери, сценографија, костими, реквизити, додатоци, амбиент и атмосфера, до кадрирање, музика, бои, осветлување и секое движење на камерата и актерите, тука е неговата креативна одговорност. Сите креативни елементи на филмот мора да бидат подредени на режијата на една личност и режисерот (Lazic, 2013: 102).

Режисерот треба сево ова да го замислува во слики и користејќи се со спецификите на филмскиот јазик и изразните средства, замисленото, внатрешното да го претвори во визуелно, надворешно. Но, да не зборавиме, филмот не го сочинуваат сликите, туку душата на тие слики (Marten, 1966: 7). Затоа можеме слободно да кажеме дека филмската уметност е процес и на буђење на душата, бидејќи преку филмот се доближуваме до светови надвор од нашиот.

Филмската форма ја сочинуваат **пет базични дела**: пишан – текстуален, визуелен, визуелен/снимателски, монтажерски и звучен. Во првиот учебник се задржуваме на фазите кои се основа за започнување на филмското дело, односно текстуалниот дел, поточно од идеја до сценарио (Митрикески, 2021). Во оваа книга ќе се задржиме на улогата на режисерот од почетокот на визуелниот дел, пред снимањето – со тоа ќе го претставиме патот во оживување на текстуалниот дел – сценариото, до моментот на изработување книгата на снимање.

И покрај тоа што авторот на сценариото е во убедување дека на екранот ќе биде тоа што е напишано, неговиот текст мора да помине сложен пат. Мора да се преведе на јазикот на филмот, исто како што се преведува од еден јазик на друг (Vajda, 1988: 14). Режисерот воден од своето знаење, креативност, филмската



граматика, естетика, и сл. го визуализира и го раскажува сценариото во слики и затоа според исто сценарио може неколку режисери да направат сосема различни филмски дела. *Визуелноста* се однесува на сето она што го гледаме на екранот/и внатре во самиот кадар поради што опфаќа една мошне широка категорија на различни компоненти и активности. Визуелната претстава најнапред ги вклучува маниризмот на актерите, нивната експресија и движење, потоа сценографија, локации. Овој дел примарно се состои од начинот на кој е поставен просторот, аспектот од кој е прикажан, како и мебелот и реквизитите. Притоа важен фактор е бојата (со сите нијанси) во осветлувањето на просторот и костимите. Осветлувањето (количество на светлина, специфични места кои се осветлуваат, сенки и воопшто, самиот квалитет и интензитет на светлината како во меки нијанси или груби) е мошне значајно бидејќи може да придонесе за самата перцепција на филмот, расположението и воопшто, севкупното значење. Шминката на актерите може многу да придонесе во автентичното доловување на приказната. Особено кога има потреба од специјални шминка ефекти како рани, крв, вселенски суштества и сл. Костим е она што го носи актерот и постојано треба да се бараат детали, особено кога станува збор за филмови во кои се пренесува изгледот на одреден временски период. Сите овие визуелни компоненти се нарекуваат мизансцен (фр. *mise-en-scène*) и со нив се означува распоред и взаемно акционо-просторни односи на глумците и битните објекти во просторот во кој се снима, а во однос на точката на гледање.

„Секој што се занимава со филм, знае за тешкиот и макотрпен пат да се дојде до филм, тоа се илјадници помали и поголеми битки; од најтешката битка сам со самиот себе си за да се оствари визијата која ја носите во себе и на најсугестибилен начин да ги придобиете соработниците со кои работите, за да од практично ништо направите нешто што публиката ќе го засака и ќе го гледа и тоа нема да се изгуби со текот на времето. Моите филмови главно се занимаваат со вечната тема на кинематографијата, тоа е пред сè слободата и љубовта. Нема ништо поиманентно за слободата од идентитетот на човекот, неговиот јазик, неговата култура, неговата духовност, и духовноста на средината во којашто



живее“ (Столе Попов, 2020/<https://www.popularno.mk/vesti/aktuelno/stole-popov-dobitnik-na-golema-zvezda-na-makedonskiot-film-na-41-brakja-manaki/>проследено на 12.12.2021).

Бидејќи филмското дело треба да допре до гледачот, да го задржи неговото внимание, емоционално и естетски да ужива во секој кадар, работата на режисерот е всушност потрагата по деталите кои ќе го доведат до сржта на психологијата, внатрешниот свет, немирите, стравовите. Комплексната улога на режисерот произлегува меѓу другото и од фактот дека филмот го сочинуваат голем број компоненти кои треба да се совпаднат бидејќи се подеднакво битни во финалниот изглед на филмското дело. Значи, работата на режисерот е да комуницира и со различни луѓе од екипата, да најде одредена доза на инспирација која воедно ќе ги мотивира да дадат сè од себе во одредените задачи. Неговата работа не е како на скулпторот или сликарот кои можат да се повлечат сами со себе и да работат.

Како секое уметничко дело, така и филмот е поврзан со визуелната креативност на режисерот, со неговите потсвесни желби и фантазии кои ги пренесува на филмското платно. Овој комплексен процес низ кој минува авторот – режисерот всушност е и психолошки, како производ на внатрешен конфликт изразен преку слики и симболи, кои егото ги претвора во нешто возвишено, продуховено (Dedić, 2016: 61). Тоа е уметност, во чиј процес на создавање режисерот вградува една жива материја, ја организира нејзината смисла и ѝ дава животна енергија. Со други зборови режијата е ткаење на честички на реалноста, нивна оркестрација во служба на имагинацијата на една идеја (Lazic, 2013: 118).

Режисерот мора добро и комплетно да се подготви пред снимање за да изработи книга на снимање, и во текот на снимањето да го следи својот план со тоа што ќе стои цврсто зад секое свое дело. На тој начин добива на својот авторитет за да ги координира сите учесници во претпродукциските и продукциските фази.



ВИЗУЕЛЕН ДЕЛ

Започнувањето на процесот на т.н. визуелен дел на филмот претставува долга, трпелива, а истовремено и најинспиративна фаза во подготовката на едно филмско пред почетокот на т.н. визуелен/снимателскиот дел. Овој процес ги опфаќа следниве фази:

- избор на глумци (кастинг),
- сценографија,
- костимографија и
- осветлување.

Затоа, режисерот започнува задолжително да соработува со професионалци од филмската уметност, со сценографот, костимографот, шминкерот и др., поради што *постепено се зголемува бројот на екипата, кој може да достигне и повеќе од стотина луѓе*. Режисерот треба да ја води, координира таа екипа, да биде самокритичен, но да верува во себе во тоа што го прави, за да му веруваат и другите, да е комуникативен и да го бара максимумот од екипата. Кога филмскиот тим е добро подготвен, кога релациите и одговорностите меѓу луѓето се јасни и кога актерот и режисерот ги совладале сите бариери и нејаснотии уште во подготовките – снимањето може да почне. Па, дури и да се случат нови, непредвидени и недоговорени работи на сетот, подготвените тимови ќе можат да импровизираат, зашто си ги знаат местата, задачите и одговорностите. И, најважно од сè, му веруваат на режисерот (Меллес-Трпкова, 2016: 154).

Иако не е директен учесник во уметничкиот дел, неопходно е присуството и на продуцентот со неговите организатори во постојан контакт со режисерот.

Во филмот учествуваат повеќе од стотина филмски работници. Секој сектор, т.е. пирамида има одреден број луѓе, на пр. сектор сценографија, главниот сценограф се договара со режисерот, а информациите натаму ги дава на своите изведувачи, кои пак, се грижат за сценографијата, коригираат локации, прават кулиси, итн. Сакате или не сакате, значи морате да се



спријателите со екипата која е во планот. Не само со снимателот и сценографот, туку и со реквизитерот, тонецот. Ова треба да се направи порано: додека асистирате на работа во други филмови. Набљудувајте го внимателно секој од нив, добивајте го нивното поверение, трудете се да ги придобиете. Ќе ви бидат потребни кога ќе настапите самостојно како режисери. Затоа најважно е каква комуникација ќе оствариме со луѓето со кои работиме. Режисерот е како диригент во оркестарот, мора да биде авторитетен, доследен, одлучен и да знае што сака за да може екипата да ги спроведува неговите одлуки. Секако, притоа режисерот мора да се труди да одржи една работна, опуштена атмосфера, која ќе поттикне елан во работата, брзо решавање и надминување на тековните проблеми (А. Митриќески).

Во продолжение ќе се задржиме на сите наведени фази кои се основа за визуелниот дел на филмското дело.

1. ИЗБОР НА ГЛУМЦИ – КАСТИНГ

Изборот на глумци зависи секогаш од режисерот на филмот, кој може да има разни сугестии од продуцентот. Затоа, одговорноста за (не)успехот на еден филм ја понесува режисерот (во некои случаи и кастинг директорот). Големиот полски режисер, сценарист, припадник на полската филмска школа Анжеј Вајда, по ова прашање истакнува дека во работата на режисерот постојат само два момента кои бараат посебна инспирација со блесок на јасновидство:

- (1) што сакам да прикажам и каков филм сакам да создадам, и
- (2) изборот на глумци (Vajda, 1988: 53).

Токму затоа режисерот треба често да оди во кино, да гледа филмови, внимателно да ја посматра својата околина и во секого да гледа потенцијален носител на некоја улога. Всушност сето тоа помага да се изберат различни глумци



(професионалци и натуршчици) и да се запознаеме со нивната автентична природа, бидејќи колку и да соодветствуваат на улогата, сепак некои актери се срамежливи, преемотивни, а некои пак, се вербални, наметливи, отворени. Притоа битно е режисерот да има добра меморија (да ги памети лицата), да биде со ладна глава, да има усет да улови нови таленти и да не прима сугестии. Актерот може да се дефинира како агент на нарација, а натуршчиците како актерски модалитет (Станишиќ, 2016:3). Да не забораваме режисерите работат со променлив, колеблив и нестварен материјал, затоа што тој материјал го сочинуваат луѓе, глумци. Тоа што некој добро глумел вчера, воопшто не значи дека и утре ќе биде подеднакво добар (Vajda, 1988: 54).

Од моето искуство сметам дека треба да се внимава многу на изборот на глумците, особено на натуршчиците. Треба добро да промислиме и да не брземе. После тоа можеме само да го прилагодуваме сценариото на тој избор. Не смееме во ниту еден момент да забораваме дека глумците се базата на филмот, тие се творци и затоа треба да бараме од нив тоа и да бидат, да творат заедно со нас. Мора да бидеме свесни дека со натуршчиците може само тоа што тие сами се и тоа што можат (од авторот).

Во прилог говори и режисерот Владимир Блажевски, кој во подготовката на своето филмско дело смета дека најмногу време е потребно за избор на глумци и сценографија: „Во плановите за филмот *Панкот не е мртов* сметам дека времето потребно за подготовки не може да биде покусо од 3 до 4 месеци. Тука најповеќе ќе отиде на прецизен кастинг и пронаоѓање на објекти“. (Вл. Блажевски, извадок од работната режисерска експликација)



Сл. 1 *Панкот не е мртов* – Вл. Блажевски

Во продолжение ќе го претставиме и искуството на актерката Синоличка Меллес-Трпкова; „Кога го работев *Среќна Нова 1949* на Столе Попов, немав никакво искуство на филм. Дури немав ни часови по актерска игра пред камера. Од денешна гледна точка би рекла дека, освен за добар кастинг, станувало збор за фокус и за самоверба! За време на снимањето не добивав многу индикации од режисерот, освен кога нешто не беше добро направено или беше преартикулирано. Со Столе Попов ги работев и *Тетовирање* и *Џипси Меџик*, каде што играв мали (епизодни) улоги и можам да кажам дека со секој кастинг кај него добивав улоги што беа вистински предизвик за мене. Тој е од оној тип режисери со кои актерите немаат проби и кој уште со поделбата решава голем дел од работата“ (Меллес-Трпкова, 2016: 155).



Сл. 2 *Среќна Нова 49* – С. Попов

Генерално, пронаоѓањето на потполно адекватен тип глумец може да биде макотрпно и долготрајно, бидејќи многу често претставува вистинската причина за успехот на еден филм (Plaževski, 1972: 110). Вушност, кастингот може да направи или уништи филм, исто како што одреден актер може да направи или скрши лик. Филмовите со добар кастинг се совршени примери на врвни актерски остварувања.

Од друга страна, постојат бројни филмови кои благодарение на кастинг комбинација на режисерот останале запаметени. Меѓу првите е италијанскиот режисер Р. Роселини (R. Rossellini, 1906 – 1977). „Кастингот во неговиот филм *Стромболи* (1950 г.) не само што соодветствува и ја зголемува напнатоста на приказната – туку тој е приказна. Станува збор за комбинација на најдобрата европска актерка во тоа време, шведската глумица Ингрид Бергман која глумизаедно со натуршчици – жителите на титуларниот остров. Нејзиниот партнер е Марио Витале, рибар, кој Роселини го избира меѓу мештаните. Роселини гидоловува нивните врски на екранот како главен извор на драмата“ Brody, 05.March. 2021, The New Yorker (<https://www.Newyorker.com/culture/the-front-row/ingrid-bergman-instromboli-and-the-power-of-nonprofessional-actors/> проследено на 17.2.2022).

Сл. 3 *Стромболи* – Р. Роселини



Секогаш на кастинг имам ограничен број глумци, бидејќи пред да почнам со кастингот, веќе ги имам во мојата глава глумците. Генерално сакам на кастингот да можам да се соживеам со нивната глума, нивната индивидуалност, природа и да го сфатам нивното размислување. Глумата е тешка професија, глумците треба да се мотивираат, да се поттикнат, да бидат сигурни во својата индивидуалност (од авторот).

Изборот на глумците, најчесто, се финализира со *пробните снимања* на нивните улоги во делови од сценариото, кои опфаќаат по две сцени, едната подинамична, акциона, и другата психолошка. Со овие снимања, кои не се само помош за избор на глумците, режисерот може да добие одговори кои се однесуваат на идниот филм – како ќе звучат дијалозите на екранот, како ќе изгледаат костимите и впрочем како се однесува екипата со која треба заеднички да работиме (Vajda, 1988: 62).

Истовремено, режисерот може да го избере глумецот и без кастинг кога станува збор за афирмирани актерски имиња или глумци со кои веќе соработувал. Физичкото совпаѓање со ликот кој треба да го оживее на филмското платно, посебно и возраста односно годините на глумецот се исто така битен фактор при неговиот избор (Иако глумецот со помош на шминка може да остари за десетина година, додека подмладувањето дава жалосни резултати (Plaževski, 1972: 110). Физичкиот изглед, карактеристичниот поглед и очи, се елементи на индивидуалноста на филмскиот глумец, со оглед што тоа не може да се постигне со работа. Овој т.н. типизиран кастинг, со адекватна емотивна и физичка констелација, се базира на првичните карактеристики на глумецот кои му го привлекуваат вниманието на режисерот.

Се вели дека успехот на филмот зависи од добрата поделба на улоги. Ако актерите се одбрани добро, односно улогите се точно поделени, режисерот однапред решил важен сегмент од филмот. Но, да се биде тоа што си во филм, имајќи предвид дека пред камерата маските се спуштени, не е воопшто лесно, освен ако режисерот не решил да им ги додели улогите на натуршчици (обични

луге), за што е потребна одлична режисерска подготвеност, визионерство и искуство (Меллес-Трпкова, 2016: 127).

Доколку режисерот реши да направи компромис во кастингот, тогаш мора однапред да знае што да очекува и како да го води ликот. Конечно какви и да избереме глумци, мора да запаметиме дека апсолутно, до самиот крај мора да веруваме во нив. Кој не ги сака глумците и не ја разбира нивната тешка професија, не треба да работи со нив (Vajda, 1988: 53/55).

Како режисер сакам да влезам во потсвеста, во внатрешните дамари на ликовите и преку нивните очи да го видам светот во кој живеат. Да навлезам во интимата, да допрам специјално во душата на главниот лик. Најважно е ликовите да бидат вистинити, затоа кастингот за мене е една од најважните работи, за да може гледачот да се соживее со протагонистите. Глумецот да влезе во себе, длабоко во својата душа, за да може ликот од приказната да го прикаже искрено, чисто и вистинито. Актерот треба да биде таков каков што е по природа, но сепак да се држи до главната идеја на режисерот. Преку актерите режисерот треба да ги открива внатрешните немири, страсти и противречности (од авторот).

Во секој филм покрај главните, има и епизодни, споредни, улоги, чиј избор е подеднакво битен, бидејќи не постојат помалку важни улоги и глумци во едно филмско дело. Разликата е во тоа што за епизодните улоги најчесто се бираат глумци со карактеристични физиономии и силна индивидуалност за да го привлечат вниманието и да останат во паметење кај гледачите. Како резултат на тоа, на екранот ќе видиме ликови, многу побогати ликови од колку тоа што е назначено со тие неколку реченици во сценариото. Изборот на статисти во филмот го прават асистентите на режија.

„Филм како *Тетовирање* денес малку потешко може да се работи. Снимањето во тој простор, таков каков што е, не е едноставна работа. Има големи последици зашто многу од тие сцени се документаристички, автентични. Лугето кои играат таму, статистите се вистински затвореници. Многу од нив имаа

извршено тешки кривични дела и споделуваа со нас некои моменти. Во филмот еден статист што ги храни птиците – тој беше осуден за трикратно убиство. Имаше повеќе такви случаи. За нив беше привилегија да бидат во екипата, да бидат со нас. За нив тоа беше шанса да побегнат од сивилото. Знам дека го имате гледано филмот, некои можеби и по неколку пати. Но, дефинитивно е култен филм, а Столе е ретко добар режисер“ Мето Јовановски (<https://umno.mk/metojovanovski-diplomiraa-mnogu-talentirani-deca-teshko-e-da-se-vrabotat/>проследенона 12.12.2021).

Генерално, од погоре кажаново можеме да ги сумираме следниве режисерски пристапи во изборот на глумците:

- при создавање на сценариото,
- познати, афирмирани глумци,
- глумци со кои соработувал,
- натуршчици кои ги има забележано и
- преку кастинг.

Убаво е да се знаат актерите уште при пишувањето на сценариото. Карактеристиките на актерите можат да послужат како појдовна точка во развојот на ликовите. Сакам да создадам ликови според вистинските актери, со преземање на нивната лична психологија и прилагодување на таа психологија во ликовите. Иако е излитена фразата очите се огледало на душата, сепак за мене најмногу одлучуваат очите. Ако имам двајца глумци го одбирам тој со карактеристични очи за ликот, односно ја следам психологијата на неговите очи, емоциите, погледот кој може да биде со широка палета – од најнежен до најубиствен. Очите ми откриваат многу изрази на лицето (од авторот).

Публиката, претежно ги следи глумците и приказната. Бидејќи глумците се единствените членови на целокупната филмска творечка екипа кои ги гледа публиката, тие се објект на интересирање на гледачите кои сакаат да се поистоветат со своите јунаци. Од друга страна овој феномен се разгледува и како

социолошки проблем бидејќи продуцентите посветуваат посебно внимание создавајќи систем на ѕвезди, наметнувајќи на публиката некои лажни, но за нив уносни колективни претстави (Plazevski, 1972: 105). Токму затоа, при изборот на глумците, режисерот треба да има инспирација и да го познава филмскиотактерски пазар.

Кога се говори на оваа тема, мора да направиме дистинкција помеѓу холивудската филмска индустрија во САД (која се базира исклучиво на приказната и глумците – ѕвезди) и Европскиот Art House-филм (каде што глумецот не го диктира пазарот на филм). Во Р Северна Македонија, повеќето глумци кои учествуваат во филмските дела, се и театарски глумци, што дава едно дополнително оптоварување на режисерот околу автентичноста на глумата на филмското платно.

„...Кај нас има одлични глумци – само треба да се одберат и да се режираат. За тоа дали важам за благ човек или строг лидер, треба да ги прашате самите актери. Јас мислам дека сум исклучително благ со актерите. Ги поддржувам бескрајно, правам сè што можам процесот да им биде комотен и – пред сè – да создадат најдобри свои ролји во кариерата. Дел од таа моја поддршка е и прецизното работење – јас сум многу буден и ја слушам внимателно секоја нивна реплика. Ги слушам како музика и им кажувам кога фаќаат фалш. Ама работата почнува многу порано. Сорботката почнува уште на хартија, кога се обидувам да напишам богати ликови, ликови кои се неочекувани во својата суштина, кои си имаат и маани и доблести – како и сите ние. Потоа сорботката продолжува со кастингот. Јас навивам за секој глумец, секогаш да работам со одлични кастинг директори како Ејви Кауфман, Лио Дејвис, Кери Барден или Милка Анчевска. Тие имаат почит кон глумците, и одлично ги знаат предностите на секој од нив, па сорботката оди во триаголник. Откако ќе ги избереме актерите кои се најсоодветни за дадените улоги, а најважен е актерскиот занает; не е важен изгледот, почнува најважниот процес – пробите. И кај нас и во светот ретко и малку се прават актерски проби на филм, ама јас не правам филм без најмалку три недели проби. Тука се оформува ликот, се наоѓаат валерите и нијансите, ама

и големите работи. Имаме можност да работиме на раат, без да ти виси на врат хистеријата на филмскиот сет. Го разбираме сценариото на начин на кој инаку нема да се развие. Дobar професионалец ќе умее не само прецизно да ги открие конкретностите и длабочината на ликот, туку – што е исто толку важно – да го повтори договореното за време на снимањето, еден месец по пробите. Јас мислам дека е многу тешко да се биде глумец, дека треба многу храброст, и затоа чувствувам благодарност кон актерите што ми се предале да ги режирам. Им враќам со тоа што се однесувам заштитнички кон нив, и со многу почит“ Милчо Манчевски, 2019 (<https://faktor.mk/ekskluzivno-intervju-so-milcho-manchevski-ubavo-mi-e-vo-moja-koza-i-so-nikogo-ne-bi-se-menuval/> проследено на 1.11.2022).



Сл. 4 *Врба* – М. Манчевски

1.1. РЕЖИСЕРОТ ВО РАБОТА СО АКТЕРОТ

1.1.1. СО ПРОФЕСИОНАЛНИ АКТЕРИ

Постојат различни „дефиниции“ за актерската игра, кои важат и за театарот и за филмот. Наједноставната е дека актерската игра е одговор, реакција

на одредена дразба. Актерската реакција е секогаш реакција на одредена акција, поттик од партнерот, од околината, од сопствената мисла, од идејата и сл. Глумата подразбира дејствување во замислена околност, дадена во сценарио, драмски текст, каде што опишаниот лик е оживеан преку телото, гласот, умот, преку чувствата и душата на актерот. Занимавањето со себе и со сопствениот внатрешен свет е дел од професијата актер/режисер. „...Лично сметам дека актерот токму преку својот внатрешен богат, слободен и имагинативен свет директно може да влијае врз критичкото и креативното размислување и да ја отвори хуманата димензија кај сите нас, поттикнувајќи ја свесноста за светот што нè опкружува и смислата на дејствување и постоење во него“. (Меллес-Трпкова, 2016: 22/23). Да се биде актер значи да се биде секогаш во потрага по вистината и вербата во играта (во театар, пред камера)(Меллес-Трпкова, 2016:25).

Оттука, најважно е режисерот да ја поттикне природноста во актерската игра во доловување на зададената улога. Значи, внимателно, конкретно и живо портретирање е најдобар метод на режисерската и актерска работа врз улогата. Глумецот игра вистински кога е во вистинска ситуација (на пр. лесно е да се постигне вистина таму каде има силна акција), но сосема е различно со психолошката вистина: таа вистина режисерот на глумецот мора добро да му ја открие со кратки и јасни препораки.

„Како глумец имав прилика да ги посматрам методите на работа на другите режисери. Повеќето од нив се држат за сценариото. Неискусните режисери многу време и дубли трошат на Мастерот – всушност, тие сметаат дека доколку пропуштат нешто со камерата што би требало да го видат, секогаш можат да се вратат на „мастер“ кадарот – како начин за своја заштита“Џон Хјустон (Хјустон, 1990)

Режисерот треба да внимава и на амбицијата на глумецот, бидејќи има премногу амбициозни глумци кои веруваат дека улогата која ја играат, треба да одлучи за нивниот цел иден живот. Со натчовечки напор се трудат да се внесат во ликот, а машина за нивното делување е нивната голема увереност за важноста

на задачата. За жал, тоа преувеличување за чувството на одговорност го парализира глумецот. Таков глумец постојано е незадоволен од себе и целото внимание го дава на текстот на улогата: ќе ги преработи дијалозите, ќе измисли нови сцени, со часови ќе ги испробува костимите, и сл.

Секој режисер треба сам да направи свој начин како ќе работи со глумецот. Во прилог ќе го цитираме мислењето на актерката Синоличка Меллес-Трпкова: „Моето искуство вели дека довербата меѓу актерот и режисерот игра голема улога во нивната заемна соработка при работата на филм и во театар. Обата медиуми, и филмот и театарот, се резултат на тимска работа и подразбираат меѓусебна трпеливост, волја, толеранција, почит и професионалност. Времето минато со тимот (режисерот, актерите), разговорите, откривањата, слободата во комуникацијата, зближувањето, па и обичното дружење надвор од сетот или од сцената, помага во креативниот процес“ (Меллес-Трпкова, 2016: 24).

Секој еден режисер различно работи со актерите, односно не постојат општоприфатени правила. Придонесот на системот на Константин Станиславски (1863 – 1938, актер, режисер и театарски пионер) во областа на актерството беше суштински во насока на многу актери, режисери. Неговиот прирачник *Подготовка на актерот* објавен во 1936 година, две години пред неговата смрт е стандарден учебник за студентите по глума низ целиот свет. Неговиот познат метод кој промовира натуралистички стил на глумење и кој до ден денес се применува, се отцепил од крутата традиција на театарот на 19 век (благодарение и на драматургијата на Чехов) (https://mk.rbth.com/arts/2013/01/17/Praznuvanje_na_a_stanislavski_i_na_negoviot_metod_17447/ проследено на 23.1.2022).

Поаѓајќи од тесната поврзаност на физичките и психичките елементи, во творештвото на глумците, К. Станиславски, на пример, во прв ред барал врска помеѓу личните искуства на глумецот и идниот облик на улогата која ја создава. Вербалната, фигуративна, емотивна меморија на актерот, кој мора добро да го запамети не само текстот на улогата, туку да може лесно да се потсети на

чувствата доживевани еднаш, да ги почувствува повторно. Без развој на актерска фантазија, имагинација, играта е окована, а сликата на ликот се покажува како нецелосна и неверојатна (Plaževski, 1972: 112). Потоа вниманието на актерот Станиславски го гледал како способност да се концентрира на задачата – во секоја ситуација, но да биде способен да управува со своите емоции, да го применува принципот на играта „овде и сега“. Вистински професионалец, сметал тој, не треба да обрнува внимание на било каков вид ситни технички преклопувања.

Од првата половина на 20-тиот век во екот на развивањето на филмската кинематографија, може да се потсетиме на некои големи имиња, кои сето тоа различно го прифаќаат и го трансформираат во свој метод. Всушност одредени режисери (прво во театарот, па во филмот) работат со различно толкување на системот, фокусирајќи се на специфична карактеристика на Станиславски, што им помага да го поддржат нивниот пристап кон глумата. Особено значајна е дејноста на *The Group Theatre* преку активноста на Х. Клурман, Л. Стразберг и Е.Казан (H. Clurman, L. Strasberg и E. Kazan).

Ли Стразберг (1901 – 1982), е наречен „татко на методот на глума во Америка“. Методот на Стразберг бара од актерите да одат подалеку од емоционалната меморија и да користат техника наречена *замена* за привремено да станат ликовите што ги прикажуваат. Да научат да ја користат својата имагинација и емоции за да замислат ликови со уникатно и оригинално однесување, создавајќи претстави засновани на човечката вистина во моментот. Методското глумење диктира дека актерите треба да се подготват за улога така што ќе се нурнат колку што е можно повеќе во околностите на нивните ликови. Постојат повеќе познати примери на актери кои вложуваат огромни напори за да ги разберат нивните ликови, ќе наведем неколкумина, како на пр. Д. Деј Луис престојува осум недели во клиника за пациенти со церебрална парализа за да се подготви за улогата на уметник со посебни потреби; А. Броди успева да ослаби 30 килограми за шест недели; Т. Хедрин, подготвувајќи се за нејзината улога во филмот *Птици* на А. Хичкок, издржа напади од живи птици

по нејзиното лице, што ја остави повредена и преплашена; Списокот на филмски ѕвезди кои го користат методот на Стразберг, продолжи да расте во текот на децениите. Неговиот метод на глума го изучувале многу актери (како на пр. Ал Пачино, Д. Хофман, М. Монро, Џ. Николсон)

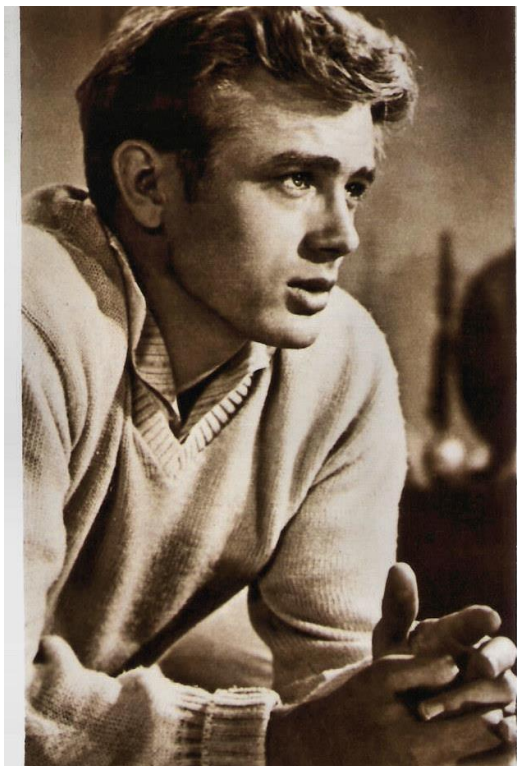
Сл. 5 *Мојата лева нога* – Џ. Шеридан



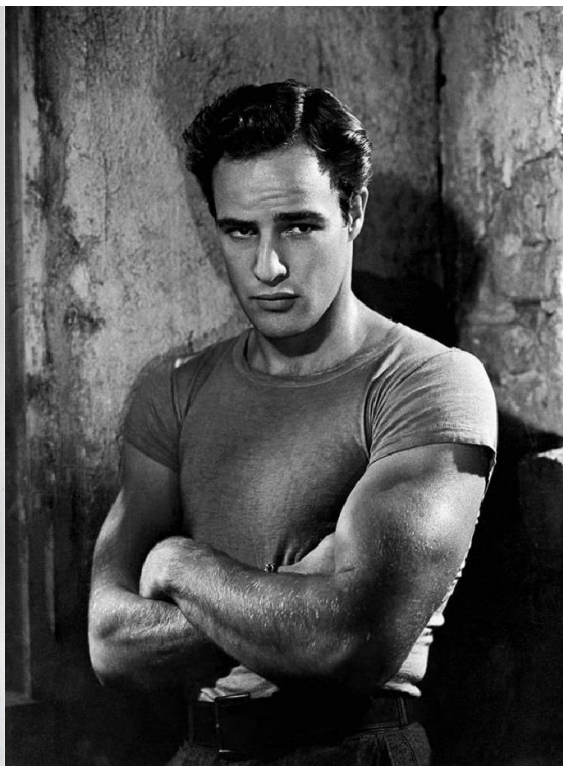
Сл. 6 *Пијанист* – Р. Полански



Еден од режисерите кој беше одговорен во 20-тиот век за голем дел од развојот на оваа актерска теорија на филмот е Е. Казан (E. Kazan, 1909 – 2003). Тој ја гледал како целосна промена, како движење против нарцизмот на стариот театар каде актерите имаат простор да ги покажат, со достоинство емоциите и искуствата на обичниот човек. Методот на Е. Казан, како режисер има извршено огромно влијание во историјата на филмот, како преку важноста во изборот на актери, истовремено и во работата со нив. Доволно е да се спомене заслугата на режисерот Казан за великаните Џејмс Дин и Марлон Брандо кои се овековечија благодарение на улогите во неговите филмови (Vagos, 2020: 41).



Сл. 7 Џ. Дин во *Источно од Еден*



Сл. 8 М. Брандо во *На доковите на Њујорк*

Во контекст на погоре изнесеното, не може, а да не го споменеме името на Џон Касаветес (J.Cassavetes, 1929 – 1989) грчко-американски актер, филмски режисер и сценарист, кој имал и лични и интелектуални разлики со Стразберг. Касаветес верувал дека, иако Брандо и Дин имале поволно влијание врз актерството во доцните 1940-ти и раните 50-ти, сепак методот се зацврстил во стил кој бил исто толку крут, без имагинација и досаден како стилови што ги замени десет години порано.

Неговите идеи во актерството потекнале од желбата за успех на аудициите, кои во тоа време биле со резервации, закажани термини, и траеле само по 5 мин. за секој актер (заедно со Б. Лејн воделе драмски работилници за подготовка на аудиции). Па така Касаветес најнапред решил да импровизира, без да се придржува строго на текстот, со цел да се одржи на кастингот што е можно подолго. Во тоа е и филозофската разлика помеѓу неговиот пристап кон актерството и оној на Л. Стразберг и Е. Казан кои сметале дека чувството за глума

е нешто сериозно, напорно. Токму спротивното – Касаветес покажал дека глумата е форма на игра; дека глумата во основа е израз на радост и бујна сила (белешки во неговата книга *Cassavetes on Cassavetes*, 2001, edt. Coruny. R.).

Откако веќе се етаблирал како актер, Касаветес започнал како филмски режисер во 1959 г. со филмот *Сенки*. Тој им дозволувал на актерите да ги толкуваат ликовите на свој начин и често ги менувал сценаријата според пробите и изведбите. Главната цел на Касаветес била да го врати „реализмот“ во глумата и дека највисокиот комплимент што може да му се оддаде на некој од неговите актери е да каже дека тој или таа не изгледаат како да *глумат*, туку едноставно *живеат* (Cassavetes&Carney, 2001).

Сл. 9

Сенки – Џ. Касаветес

Од неговата смрт во 1989 г., Касаветес станува сè попознат како



кинематографски херој – одметнат осаменик кој се борел против холивудскиот систем, водејќи го својот креативен курс во кариерата со финансирање насопствени Art House филмови во САД, како филмовите на францускиот Нов бран, (<https://www.slantmagazine.com/film/from-the-short-stack-ray-carney-on-john-cassavetes-and-the-method/> проследено на 12.2.2022).

Посебен придонес за кинематографската уметност, воопшто, како и за развојот на техниката глумец – модел, има францускиот режисер Роберт Бресон (R. Bresson, 1901 – 1999). Неговиот ран уметнички фокус се огледа во интенцијата

да го одвои јазикот на филмот од театарот, кој се рефлектирал врз глумата. Глумците на Бресон морале да повторуваат повеќе кадри на секоја сцена, сè додека се неутрализира секоја сличност со театарската глума, оставајќи ефект кој е и суптилен, и таков може да се најде во филмот.

Неговите дела да се сметаат за истакнати примери на минималистичките филмови. Белешките на Бресон се едни од ретките текстови напишани од режисери во кои се зборува за спецификите и методите на актерската изведба во филм (Bresson, 1977). Актерите (кои најчесто се натуршчици) за него се модели кои ги повторуваат своите акции до бесконечност без никакви дополнителни режисерски објаснувања за смислата на тие постапки. Тој сака неговите актери да живеат во улогата, а не да ја глумат улогата (Станишиќ, 2016: 17). Оваа премиса е суштинска карактеристика на филмскиот актер. Актерот треба да го даде своето битие во филмската структура.

Џепчија (1959) е првиот филм за кој Бресон го има напишано и сценариото. Во овој филм во главната улога тој го ангажира младиот Уругваец – натуршчик М. ЛаСал, заедно со шведско-француската глумица М. Грин.

Сл. 10 *Џепчија* – Р. Бресон



Бресон е еден од режисерите кои извршиле големо влијание во сферата на филмската режија. Меѓу другите и големиот руски режисер Андреј Тарковски (А.

А. Тарковский; 1932 – 1986) сметал дека Бресон е најдобар режисер во светот и имал длабока почит кон неговите дела.

Р. Бресон одиграл клучна улога во инспиративниот Нов бран на француското филмско движење од 1960 г. – *La Nouvelle Vague*, создаден под влијание на италијанскиот неореализам, германскиот нов филм, кое создаде идеална платформа за радикалната промена што ја бараше француската кинематографија (<https://a-bittersweet-life.tumblr.com/post/89778510809/inspiring-the-french-new-wave-robert-bresson>/проследено на 2.3.2022)

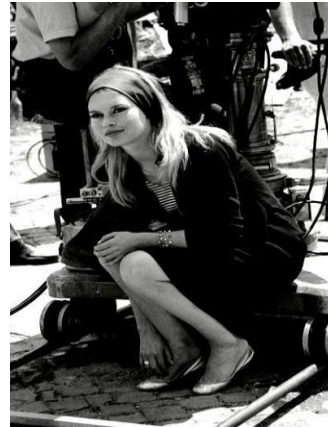


Сл. 11 Р. Бресон и А. Тарковски

Ова движење ја роди *теоријата на авторот*, концепт на создавање филм во кој режисерот има целосна креативна контрола и нивниот уметнички идентитет може да се види во секој филм што го снимаат. Еден од пионерите на француското филмско движење *La Nouvelle Vague* е Жан-Лук Годар (J-Luc Godard, 1930). Во неговото прво долгометражно дело *Без здив* тој премиерно ќе го претстави француски актер Ж. П. Белмондо (пандан на М. Брандо и Џ. Дин во САД) кој ќе стане еден од најголемите француски актери. Всушност целиот овој бран ќе афирмира повеќе глумци кои ќе останат синоним на францускиот филм (<https://www.masterclass.com/articles/french-new-wave-guide#14-examples-of-french-new-wave-cinema>/проследено на 3.3.2022)



Сл. 12 Ж. П. Белмондо во *Без здив* – Ж. Л. Годар



Сл. 13 Брижит Бардо

Може слободно да се каже дека постојат многу различни пристапи и комбинации на постојните методи во зависност од секој еден режисер. Различни актери следат различни школи и различни вештини. Но, на крајот секој од нив е приказна сам за себе: како и обичниот човек во животот, така и актерот различнодоаѓа до своите резултати.

Во овој дел може да го споменеме и американскиот глумец и професор по глума Х. Гаскин (H. Guskin, 1941 – 2018) кој го развивал и применувал пристапот *Како да престанеш да глумиш* со постигнување на природност во начинот на игра кај актерот. Преку низа индивидуални вежби на монолози, а потоа преку работа на дијалошки сцени, актерот повикувајќи се на личното разбирање на текстот би требало да го анализира карактерот, а не да се обидува да го игра карактерот онака како што го дефинирал. По низа соработки на Гаскин со исклучително значајни актери, во фази кога тие веќе биле зрели како професионалци и кога преголемиот број ангажмани направиле да се најдат во состојба на блокирање на нивната креативност (помеѓу нив спаѓаат: G. Close, J. Gandolfini, C. Reeve, V. Fonda, P. Fonda, K. Kline) (Guskin, 2003).

На филм и ТВ актерот игра за камерата, таа е неговата публика. На филм и ТВ тој речиси никогаш нема да игра во континуитет. Сцените од средината и од

крајот на филмот може да се снимаат на почеток, поради финансиски и други специфични околности (Меллес-Трпкова, 2016: 28/29/30).

Многу е важно да водиме сметка за физичката и психолошката доследност на глумецот при снимањето на одредена сцена. Ова е битно да се запамети бидејќи филмот не се снима по редослед на сцените. Се сеќавам кога го снимав „Преку езерото“, помошник на режија ми беше Слободан Голубовиќ Леман, кој како што е редот на нештата, се грижеше за навреме да почне снимањето. Тоа подразбираше глумците да се подготвени, облечени, нашминкани. Реквизитите да бидат на свое место, за да може режисерот кога ќе дојде на снимањето, веднаш е да почне да снима. Ова е многу комплексна и одговорна задача и треба да се внимава со кого ќе работите.

Се сеќавам на една од сцените во „Преку езерото“ која се снимаше ноќе во водите на Охридското Езеро. Леман водеше посебна грижа за актерот Никола Ристановски да биде исушен, стоплен, за да можеме да го правиме следниот дубл, односно да го повториме кадарот. Тој исто така на сцената со игранката се грижеше да има континуитет во вториот план, со статистите, кое е особено важно за да може потоа кадрите да семонтираат без проблем (од авторот).

Во продолжение ќе се осврнеме на различни концепции на глума кои ги даваме само накусо како објаснување. Притоа да не се исклучи можноста и за нивно претопување, односно постоење на различни пристапи кои потекнуваат од самата цел која го инспирира глумецот:

- *хиератичен стил* (помпезен, гести или стил од голема свеченост) кој се однесува на стилизирана театарска глума, свртена кон епско, натчовечно;
- *статичен стил* каде акцентот е ставен на физичката појава на глумецот, неговата присутност, на начинот на кој се наметнува веднаш штом ќе се појави (како на пр. Х. Богарт, Г. Купер, М. Брандо и сл.);

- *динамичен стил* (карактеристичен за италијанскиот филм), кој одговара на медитеранскиот темперамент (иако некои режисери како Висконти и Антониони го одрекнуваат);
- *помамен стил* (со помага, бес, лутина) најчесто во јапонските филмови, каде фрлањето на проклетство е проследено со најизвитоперена гестикулација;
- *ексцентричен стил* (карактеристичен за советската школа) кој ја подвлекува силата или невообичаеното дејствие (Marten, 1966:49/50).

Покрај горенаведените стилови, младите режисери треба да препознаваат и различни видови филмска глума поделени според:

- а) надворешен ефект на креација, б)
- однос кон улогата и
- в) скала на експресивност.

Во групата на филмска глума со надворешен ефект на креација постојат т.н. *стабилни типови* глумци кои овозможуваат гледачот на брз начин да се запознае истовремено и со физичката и со морална страна на јунакот; и *трансмутациони типови* глумци кои предизвикуваат кај публиката пред сè воодушевување поради вештината на трансформација и изненадувања. (Plaževski, 1972: 111).

Втората поделба е традиционалната, т.е. интроспективната во која основата е односот кон улогата каде актерот може да ја прикажува или да ја преживува улогата. Големата сензибилност може да ги направи глумците лоши во толкувањето на улогата, бидејќи просто е невозможно да барате од актерот да го чувствува секој дел од улогата со ист интензитет. Притоа тенка е линијата глумецот да се постави над улогата, или постојано да создава дистанца со ликот кој го толкува (разработено во теоријата Б. Брехт на алиенација на играта на глумците) (Plaževski, 1972: 112).

Третиот систем на поделба, кој во одредени случаи претставува најважен блик на анализата на актерската игра е поделбата на глумците според нивната скала на изразност (Plaževski, 1972: 113).

Портретирањето е еден од најважните моменти во работата со актерите. Тогаш ги „ловиме“ сите доживувања на глумецот. На пример, кога треба еден актер да се насмевне. Има неколку вида насмевки: искривена насмевка (потсмев или сарказам), стиснати усни (има некакво тајно мислење), насмевка косо со поглед свртен нагоре (женско додворување – заштити ме); спуштена вилица (лажна насмевка). Природната насмевка создава карактеристични брчки околу очите, а „неприродната“ околу усните. Кога е искрена насмевката, дел од окото помеѓу капаците и веѓите почнува да се спушта со веѓите. Лажната насмевка е понагласена на едната страна на лицето. Исто така ако јунакињата во филмот зборува дека го сака нејзинот сопруг и дека има среќен брак, и додека го кажува тоа, го врти венчалниот прстен на раката. На тој начин нејзината потсвест открива дека и не е така. Ако протагонистот испраќа порака додека пие кафе, тоа значи му е досадно со партнерот. Публиката логично ги толкува гестовите на јунаците. Ако јунакот ги прекрсти рацете во зима, значи му е студено (од авторот).

Сепак, режисерот треба да ја оживува уметноста на филмската глума, и да ги збогатува формите на емотивниот живот на јунакот. Нема конечни и готови формули за примена. А, има потрага и назнаки за неа, кои актерот само на свој, единствен и неповторлив начин ќе ги открива и ќе ги искусува) (Меллес-Трпкова, 2016: 28).

Да се глуми пред камера значи да се делува, да се влијае врз некого. Моите професори во Полска, нè учеа глумците да ги поттикнуваме да влијаат, со зборови да одат во акција. Да ги потсетуваме кој е ликот што го глумат, против кого се борат, бидејќи глумата е во моментот, во сегашноста, таа се одигрува пред нашите очи. Значи внимателно, конкретно

и живо портретирање е најдобар метод на режисерската соработка со глумецот. Глумецот треба да долови вистинска акција во вистинска ситуација. Неговата моќ на трансформација е главната негова квалификација – тоа што го прави добар актер. Затоа кога треба да се одглуми психолошката вистина, тогаш режисерот мора добро да му ја открие со јасни и прецизни барања.

Не смееме да забораваме дека чувствата не можат слободно да поминуваат низ едно тело кое е скаменето од напор. Таквите глумци се постојано незадоволни од себе и целото внимание го даваат на текстот на улогата. Треба да му дадете сигурност на глумецот дека вие како режисер гледате сè што прави на пробите, но не треба да зборувате многу на глумците (од авторот).

Токму од овие причини, искуството на повеќето режисери покажува дека можеби сепак полесно се работи со професионални актери, кои имаат палета на различни улоги, иако од клучна важност е за време на снимањето режисерот да ги води низ процесот на следниов начин:

- Актерот да има слобода да импровизира, да одигра „како ќе му дојде“, да внесува живот.
- Актерот да биде таков каков што е по природа, но сепак да не бега од главната идеја на режисерот.
- Со негово портретирање.
- Со опсервација на неговите слабости, инфантилности во однесувањето, барање на трагикомизам.
- Со изразени карактери; Различни типови.

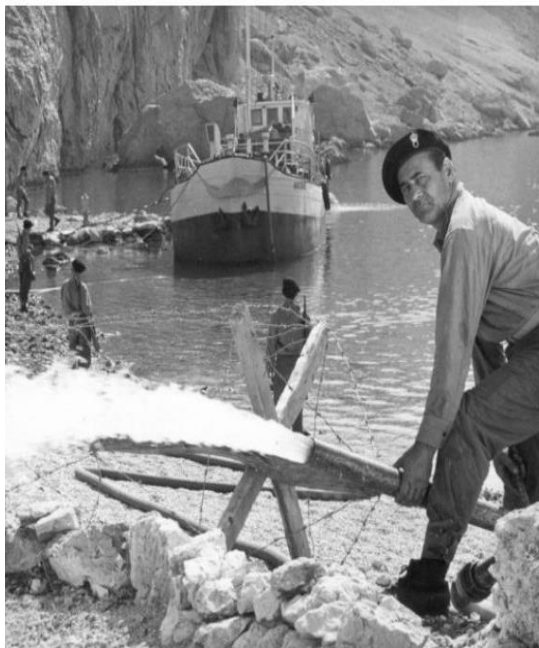
Постојат и глумци кои со огромна амбиција и самоувереност се внесуваат во ликот, и тоа пренагласување на задачата може да ги парализира, да бидат згрчени и да не може да ги изрази чувствата спонтано. Треба да се обрне внимание бидејќи во тој случај таков глумец е постојано незадоволен од себе и

целото внимание го насочува на текстот на улогата: ќе ги преработи дијалозите, ќе измисли нови сцени, со часови ќе ги испробува костимите, итн.

„Професијата режисер е да знаеш да бараш нешто да се направи, а не да покажуваш како нешто се прави. Никогаш немој да ги учиш глумците како да глумат, снимателот како да снима“. (Кирил Ценевски, 1943 – 2019)

Сл. 14/15 Кирил Ценевски

Црно семе



Во процесот на работа на улогите, актерот минува низ различни животи, но сите нив ги пронаоѓа во себе и во сопственото искуство, зашто неговиот главен извор и инспирација е – неговиот живот (Меллес-Трпкова, 2016: 26). Додека во театарот глумецот бара контакт со публиката, и може постојано да ја доработува својата улога, во филмот постои само камера и објектив, тоа на глумецот не му дава никаков поттик. Значи, останува само режисерот пред кој глумецот мора да ги отвори своите најинтимни делови на душата. Затоа режисерот треба да поттикне доверба и сигурност кај глумецот, со тоа што ќе покаже дека ја разбира тежината на неговата професија и ќе верува во него до самиот крај на снимањето на филмот. И уште повеќе, дека постојано го посматра неговото автентично

однесување (како стои, како слуша, како ја покажува нервозата, кога е немирн, кога е замислен и сл.) кое го прави сосема несвесно. Во тие полусвесни движења на глумецот, режисерот може да ги пронајде најсуштинските разлики помеѓу неговата личност и улогата. Глумецот тогаш не мора ништо да „илустрира“: секој крие недоумици, сомнежи, не ги покажува чувствата, емоциите, но тие се покажуваат „мимо неговата волја“, и всушност тоа го прави впечатокот на „вистина“ на екранот. Притоа, на режисерот му останува само еден пат: многу јасно да ги означи одредените задачи на глумецот и будно да ја следи изведбата (Vajda, 1988: 61).



Сл. 16/17 Н. Ристановски и А. Вагнер

Изборот на полската глумица Агнешка Вагнер одеше преку кастинг. Ме воодушеви, иако се плашев дали може како Полјакиња да ја почувствува таа македонска голгота. Но, нејзината техника во глума, смиреност, професионалност, трпеливост покажа дека се примарни за оформување на овој филмски лик. Партнерството, кое е многу важно во глумата, особено кога има интимни сцени, помеѓу Никола и Агнешка се развиваше постепено и спонтано. Се спријателија, сами вежбаа, го учеа текстот. Тоа е многу полезно за режисерот, бидејќи доколку не постои флуид помеѓу партнерите, режисерот потешко работи. Мора да најде начин да ги зближи актерите.

Мики Манојловиќ го видов на сцена во театар и сигурен бев дека тој треба да ја глуми улогата на Шејтанот во филмот „Како лош сон“. Искра Ветерова е една глумица која е најблиска до мојата филмска поетика. Трепери кога глуми, нејзиниот сензибилитет дозволува да се трансформира во улоги кои носат длабинска психологија и емоција. Големото актерско искуство на Манојловиќ при снимањето на првите кадри предизвика одредена трема кај Искра. Тоа ме загрижи како ќе се одвива снимањето, но сепак нејзиниот талент и атмосферата која ја создаде Манојловиќ, многу брзо ја опуштија Ветерова.



Сл. 18/19 М. Манојловиќ и И. Ветерова

1.1.2. РАБОТА СО НАТУРШЧИЦИ

Веќе наведовме дека актерот во филмот може да биде и глумец – натуршчик, кој го имате забележано и сметате дека соодветствува со вашата концепција. Тој е природен, вистинит, и камерата го истакнува неговото емоционално доживување. Овие аматери се земаат бидејќи нивните лица се „затворени книги“, секој нивен израз е одраз на лични размисли, страсти, надежи и сомневања. Во таа смисла натуршчиците се актерски модалитет специфичен за филмот, кој ја отсликува неговата онтолошка специфика –

бришење на разликата помеѓу фиктивниот карактер и реалниот актер (Станишиќ, 2016: 12).

Професионалниот актер може да одглуми каква било реплика додека натуршчиците не го можат тоа. Ако дијалогот е лош и не е природен, натуршчиците ќе ги откријат тие слабости. Од нив не сум очекувал точно меморирање на текстот, туку дескриптивно треба да им се објасни смислата на тоа што треба да кажат и заедно со нив да го пронајдеме вистинскиот дијалог. (од авторот)

Но, мора да запаметиме дека не може секој да биде натуршчик. Таквиот актер треба има одредени квалитети, одредена физичка експресивност и ексцентричност во однесувањето, која ликот го прави специфичен по нешто (Eisenstein, 1977: 8–9). Неговото лице, говор на тело како и неговата изведбена вештина и персона од секојдневниот живот го прават некого способен да биде актер, да има има извесна доза на *допадливост* која му овозможува да ја оправда улогата (Станишиќ, 2016: 11). Актерите – натуршчици се модели кои ги повторуваат своите акции до бесконечност без никакви дополнителни режисерски објаснувања за смислата на тие постапки. Затоа, натуршчикот може да биде идеален филмски актер, исчистен од свесноста за чинот на глумењето (Bresson, 1977). Кога натуршчикот се обидува да ја научи актерската техника, најчесто ја губи природноста која е најголемиот негов квалитет. Неговите перформанси стануваат вештачки и усиленени (Станишиќ, 2016: 17).

Не постои модел за работата со натуршчици, па мора да се прилагодите на различните личности и да ги тестирате за да видите до каде може да оди секој. Идеално, треба да се држите до тоа која личност е во реалниот живот. Она што најмногу ме интересира за кастингот на непрофесионални актери во драмски филмови е нивното присуство, начинот на кој нивниот релативен недостаток на техника и неискуство преземаат насока и како се трудат да се вклопат (од авторот).

Повеќето познати европски режисери имаат филмови во кои главните глумци се натуршчици. Филмските критичари и историјата на филмот го слават италијанскиот неореализам поради неговата употреба на непрофесионални изведувачи во голем број ремек-дела (Pitassio, 2019).

Италијанскиот режисер Р. Роселини, татко на неореализмот, веќе наведовме дека многу често комбинирал големи актерски имиња со натуршчици. Па така во филмот *Рим отворен град* (1945), кој го претставува концептот на неореализам, Р. Роселини ги зема глумците Ана Мањани, како една звезда во подем и познатиот комедијант Алдо Фабрици, заедно со многу голем број натуршчици. Филмот се реализира за време на војната во висок ризик на снимањето, со што се доловува самата тензија на филмот.

Сл. 20 *Рим, отворен град* – Р. Роселини

Да ги земеме за пример главните глумци во раните филмови на познатиот



режисер Милош Форман (M. Forman 1932 – 2018) (*Љубовта на блондинката, Конкурс*). Со неговиот дебитантски игран филм *Црниот Петар* се насетува дека Форман ќе прерасне во најголемата фигура на новиот чешки бран и еден од најголемите светски режисери. Форман ќе се истакне како многу интересен режисер, кој не се плаши да работи со непрофесионални актери – натуралисти од кои ќе ги „извлече“ најдобрите претстави и со кои ќе изведе речиси совршени

ликови. Ова е всушност суштината на она што ќе ги дефинира неговите рани дела и ќе ги направи неговите филмови препознатливи. Форман бил прилично опуштен во сетот правејќи многу импровизации, со драстични отстапувања од сценариото. Натуралистичкиот пристап на Форман за снимање и подготовка на актерите за филмот е направен на совршен, мајсторски начин (Митрикески, 2021: 71/73).

Принципот на чешката школа на М. Форман, го негуваат повеќе режисери од поранешните ју-простори, меѓу кои ќе ги споменеме А. Петровиќ *Собирачи на пердуви* (1967), Е. Кустурица *Црна мачка бел мачор* (1998).

Собирачи на пердуви на Александар Саша Петровиќ е првиот филм кој ја третира положбата на Ромите во општеството и ги открива нивните животи, и во кој Ромите го зборуваат својот јазик. Повеќето улоги ги толкуваат автентични Роми, натуршчици, во тешките услови во кои живеат – тоа е нивен филм (<http://aleksandarpetrovic.org/filmografija/igrani-filmovi/skupljaci-perja>/проследено на 23.2.2022). Филмот е извонредна поетска приказна за собирачот на пердуви Белиот Бора, оженет за жена постара од него, што не е редок обичај кај Ромите, кој често отсуствува од својата трошна куќа полна собучни деца и постојани кавги.

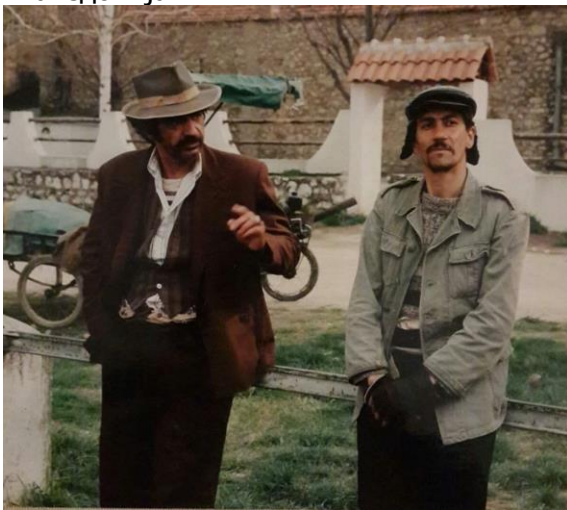
Сл. 21/22 *Собирачи на пердуви* – А. Петровиќ





Сл. 23 *Црна мачка, бел мачор* – Е. Кустурица

Исто така, македонскиот режисер Столе Попов во својот филм *Џипси Меџик* работи со натуршчици. Актерот натуршчик Северџан Бајрам по овој филм ја добива наградата „Голема звезда на македонскиот филм“, што ја доделува ДФРМ на Р.С.Македонија.



Сл. 24 М. Манојловиќ и С. Бајрам



Сл. 25 Натуршчик *Џипси Меџик* – С. Попов

Унгарскиот режисер Бела Тар (Béla Tarr, 1955–) во својот дебитантски филм *Семејно гнездо*, исто така, ангажира само натуршчици, луѓе од работничката класа во Унгарија „...Ги знаев уште пред да го започнам филмот. Бев близок со такви луѓе. Работев во фабрика за бродови и секогаш бев близок со

грдите, мизерни пролетери. Сакав само да ги покажам нивните секојдневни рутини, нивниот стремеж за подобар живот. Работев во фабрика од 1973 до 1976 год., кога го повредив грбот и повеќе не можев да работам физичка работа“. Исто така и во филмот *Аутсајдер* главниот актер Андрас Сабо беше само музичар. Никогаш не глумел во ниту еден филм. Гледав еден од неговите концерти и потоа го прашав дали сака да глуми... ” (<https://www.filmcomment.com/blog/interview-bela-tarr-the-complete-works/> проследено на 3.2.2022).



Сл. 26/27 Натуршчици во *Семејно гнездо* – Б. Тар

Глумецот натуршчик всушност се обликува во текот на работата бидејќи својата улога на филмот ја должи на изборот на режисерот. За натуршчиците е битно да се создаде релаксирана атмосфера. Режисерот треба да ги запознае како личности, да ги убеди да го сфатат снимањето, тој макотрпен продукциски процес, како забава во која тие ќе ја немаат пресијата од грешка (Станишиќ, 2016:22).

Моето искуство за работа со натуршчици се покажа многу инспиративно. Секогаш гледам да ги поставам во сцени каде што ќе реагираат спонтано, со свои зборови и гестови. Притоа, нивната физиономија и мимика се најсубјективни средства кои ги изразуваат. Влијанието на мојата работа е италијанскиот неореализам и затоа секогаш сакам да ги комбинирам актерите за да доловам еден современ пристап на неореализмот.

Во „Преку езерото“ имав доста натуршчици заедно со професионалци глумци. Ги бирав на лице место (како на пр. мајсторот ковач на сценографија, рибари, селани и сл.) заради тоа што овие глумци мора да бидат карактеристични и да се забележат на прва. До денес кога ќе видам интересен лик, го фотографирам во телефонот и го запишувам за да можам по потреба да го пронајдам (од авторот).

Сл. 28 Натуршчици во Преку езерото – А. Митрикески



Има онолку начини за давање кастинг за натуршчици колку што има и за професионалци за кастинг, и исто толку начини да се режираат филмови со едните како и со другите. Натуршчиците можат да бидат драматично инспирирани новодојденци, примерни инкарнации во документарен стил на самите нив, празни ливчиња за радикална детеатрализација (како во речиси целото творештво на Р. Бресон). Но, постојат посебни креативни тензии кои произлегуваат од фрлањето на натуршчиците покрај филмските ѕвезди. Она што најмногу ме интересира за кастингот на непрофесионални актери во драмските филмови е нивното нарушувачко присуство, начинот на кој нивниот релативен недостаток на техника и неискуство при преземањето насока и играње пред камерата создаваат текстури од типот што режисерите се обидуваат да го

постигнат уште од раните денови на наративни филмови. Во филм не треба да глумат театарски актери, туку типови луѓе кои, самите по себе се податливи за филмска обработка (Kuleshov, 1979: 63–65). Таквиот актер треба има одредени квалитети. Најчесто тоа е одредена физичка експресивност и ексцентричност во однесувањето, која ликот го прави специфичен по нешто (Eisenstein, 1977: 8–9).

1.1.3. РАБОТА СО ДЕЦА – АКТЕРИ

Во овој дел ќе се осврнеме и на работа со деца – актери, за кои во повеќето земји постојат регулативи кои дозволуваат да се контролира времето и условите за работа на децата на филмски сет. Така што пред започнување на снимањето, режисерот треба да биде запознаен со овие услови.

Како прво, треба да се знае дека филмската продукција предвидува децата кои учествуваат во снимањето, да бидат под грижа на нивните старатели или други возрасни лица на кои, со согласност на нивните старатели, им е доверена грижата. Работата на детето на филмски сет не може да надмине 6 часа (без ноќна работа). Што се однесува до самиот чин на работа со деца-актери, општо е прифатено дека најтешко е да работите со најмладите. Поради тоа водени се многу дискусии за тоа како да се постигнат најдобри можни резултати, но сè се сведува на фактот дека начинот на работа е ист како со возрасните натуршчици и професионалните актери.

Кога започнува снимањето, младите актери се третираат како полноправни членови на филмската екипа. Без разлика дали се работи за приказни на границата на фантастичната и научно-фантастичната романа со потенцијалот на компјутерски ефекти или за атмосферските празнични авантури кои се однесуваат на младинските класици, најважна е вербата во детските актери. И со разбирање дека како што возрасните користат различни методи за да го разберат ликот и да предизвикаат емоции на сетот, така и децата имаат различни потреби. Но, во нивниот случај, возраста е клучот: на

тригодишно дете му треба поинакво однесување од четиринаесетгодишното, а петгодишното девојче кое игра драма, треба да биде подготвено за улога сосема поинаку од тинејџер за романтична комедија. Наизглед очигледно, но во пракса, кога имате непредвидливи сурови таленти на сетот во вашите емотивни реакции, треба да бидете подготвени за секаква евентуалност. Или имајте член на тимот кој ќе се фокусира исклучиво на подготовка на децата за сцени, исполнување на режисерските препораки со нив и интегрирање на најмладите во тимот. Тие се дополнителен товар само кога нема идеја како да се искористи нивната енергија, страст и филмска волја. Сепак, не мора да бидете психолог за да работите ефикасно со млади актери на сетот, како и на улоги кои вклучуваат играње тешки, па дури и токсични емоции. Понекогаш е доволно да имате солидна актерска подготовка, вродена емпатија во комбинација со емоционална имагинација и способност за препознавање и одговор на потребите на децата.

Сл. 29 Ф. Фелини за време на кастинг со деца

На некои режисери им е лесно да комуницираат со децата, за други тоа не е природно. Работата со деца актери се заснова на толку многу варијабли што нивниот учител на сетот треба да биде флексибилен и разбирлив. Да изгради професионален однос и да покаже грижа за нивните емоции и улогата која ја толкуваат. Режисерот



треба да биде личност на која детето ѝ верува и на која се обраќа со сомнежи кога не може да разбере нешто. Малолетните актери можат

да дадат многу, но им треба голема поддршка бидејќи не ги знаат техниките на професионалната актерска работилница. Затоа, во подготвителниот период со нив треба да се воспостави пријателски контакт за да се „отворат“ за различни методи на работа, а веќе на снимањето да се покаже близина за да добијат сигурност.

Англискиот режисер Кен Лоуч (K. Loach, 1936) во својот филм *Кес* (1969) работи со деца. Во главната улога го промовира тинејџерот Дејвид Бредли, кој никогаш порано не глумел. Во овој општествено ангажиран филм се упатува критика на британскиот образовен систем од тоа време, познат како Трипартитен систем, кој ги подредил децата на различни типови училишта во зависност од нивните академски способности. Во *Кес*, Лоуч протестира против оваа образовна празнина што ги зема предвид индивидуалните вештини и сугерира дека ова е последица на капиталистичкото општество, кое бара стабилна понуда на неквалификувана работна сила. Филмот е снимен на локација, вклучително и во училиштето *Сент Хеленс, Атерсли Саут* и училиштето *Едвард Шириен*.

Сл. 30 *Кес* – К. Лоуч

Еден интересен пример е филмот *Изгорени од сонцето* (1994) на рускиот режисер Никита Михалков (N. S. Mikhalkov, 1945) во кој е ангажирана неговата



ќерка Надежда, која се надевала дека за хонорарот ќе добие велосипед. Михалков се одлучил глуми заедно неговата ќерка, објаснувајќи дека дел од емоционалната сила на филмот произлегува токму од нежниот и близок однос помеѓу Котов (таткото) и неговата мала ќерка, која ја игра ќерката на Михалков.

Сцените се снимени помеѓу јули и ноември 1993 г. Михалков се одлучил за брз распоред на снимање бидејќи сметал дека „Децата брзо растат и ја губат нежноста, едноставноста и шармот што го носи нивната младост“ (<https://www.rogerebert.com/reviews/burnt-by-the-sun-1995/> проследено на 12.10.2021)

Сл. 31 Н. Михалков со ќерката во *Изгорени од сонцето*



Кастингот за деца, досега, го имам направено со избор на млади таленти од домот за деца без родители, посета на основни училишта и посета на радио детската драма во Радио Скопје кај Софија Врчакоска.

Секој режисер кој има работено со деца – актери знае совршено добро дека дури и најталентираните млади имаат проблем да се концентрираат. Затоа јас лично не земам помлади деца од 8 – 9 години. Секогаш собирам детално интервју од старателите, наставниците, родителите и внимателно го набљудувам детето пред и за време на работа на сетот, за да

знам кога му треба одмор, што го прави среќен, што го опушта потоа какои кога се смее детето, кога се мурти итн.

Сл.32 *Деца на сонцето* – А. Митрикески



Во „Деца на сонцето“ имав неколку деца во главни улоги, меѓу кои и мојата ќерка Марија. Кон нивниот ангажман пријдов сериозно, но со една отвореност децата да го почувствуваат сето тоа како низ игра. Но, по неколку дена снимање приметив дека се заморија и изгубија интерес. Всушност магијата на филмот која ги имаше обземено на почетокот како да исчезна откако видоа колку е напорен целиот процес, особено со повторувањата. Од друга страна, вие како режисер не смеете да го прекинете снимањето и да направите пауза, бидејќи тоа се големи трошоци. Затоа го замолив мојот асистент Саша Станишиќ да биде почесто со нив и да ги анимира, со хумор, со сладолед, да се капат во езерото и сл. На тој начин им се поврати енергијата, волјата и желбата. (од авторот)

1.2. ШМИНКА И МАСКА

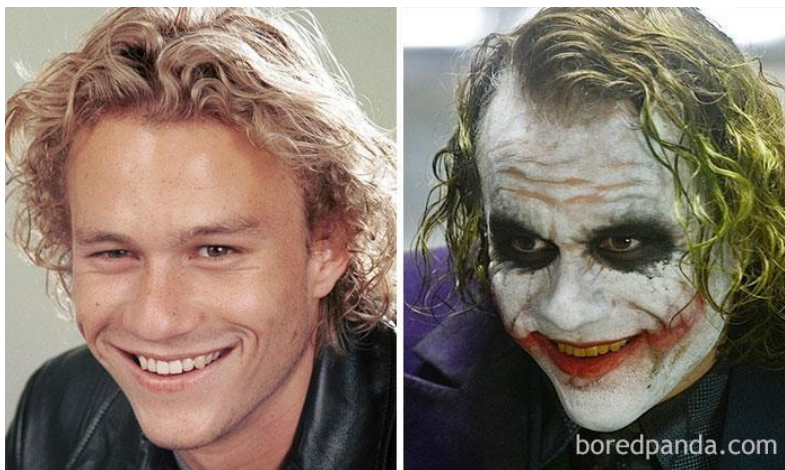
Главната цел на еден филмски актер е да влезе во нечии чевли и да оди во нив толку убедливо што публиката заборава дека гледа претстава. Во таа потрага да создаде соодветен надворешен изглед на глумецот во зададената улога, режисерот на филмот се труди да најде решение и со помош на шминка (доколку се работи за физичкиот изглед на глумецот) и/или со костими (ако личноста е дефинирана со помош на облека). Шминката која го модифицира изгледот на глумецот и го приближува до субјективната визија на режисерот, се однесува пред сè на лицето – перика, брада, мустаќи, очила и сл. (Plaževski, 1972: 120/21).



Сл. 33 Патувањето на мр Клекс - К. Градовски

Јас сакам шминката да биде дискретна, да не се приметува во филмот, дури мислам дека не треба воопшто шминка. Ги оставам глумците сами да одберат – тие сами знаат како најубаво изгледаат. (од авторот)

Во зависност од самиот жанр на филм (како на пр. во научно- фантастичните филмови) шминката и специјалните естетски ефекти придонесуваат да се запаметат одредени ликови без оглед на актерските вештини.



Сл. 34 Х. Леџер во улогата на Џокер (The Dark Knight)

Голем број улоги во текот на времето постанаа препознатливи токму поради шминката и протетиката со специјални ефекти кои извршија силно влијание врз крајниот впечаток на гледачот. Впрочем и големите американски филмски Оскари доделуваат Academy Award за шминка и стајлинг за коса. Токму затоа, некои улоги што им се дадени на актерите бараат повеќе од само одлични актерски вештини. Шминката со специјални ефекти не само што бара внимание од професионален шминкер, туку може да потрае и по неколку часа подготовка. Најважно е сето тоа да изгледа реално. Со таква шминка, шминкерот може да го направи актерот повозрасен, да создаде лузни или целосно нереални ликови, т.е. ѝ дава на актерската силуета и на неговото лице елементи на даден лик. Работата на шминкерот е поделена на следните делови: перика, шминка и специјални ефекти. Секако, севом ова не значи дека работата на филмскиот шминкер и професионалец за шминкање на специјални ефекти е едноставен. Токму спротивното – потребни се години на обука и огромна посветеност за да се работи конзистентно и успешно на ова поле бидејќи се користат различни материјали неопходни за: создавање на боја на модринки, 3-димензионална текстура на разни повреди на кожата и протетика, лепило за прицврстување на протетика, перики на главите и лицата на актерите итн.



Сл. 35 Р. Фајнс – Волдеморт



Сл. 36 Р. Вилијамс – Mrs. Doubtfire

Моќта на маската како трансформативна алатка во оформувањето на ликот може да има клучен придонес во меморирање на слики од филмската историја. Без разлика дали го покриваат целото лице или само дел од него, маските може да играат централна улога во некој филм (особено во жанрот на хорор и научнофантастичните филмови). Маските во филмовите обично го покриваат идентитетот, го доведуваат во заблуда гледачот за добри или лоши мотиви; таквото директно прикривање отвора нови можности за раскажување на приказната, и воопшто на детерминирање на самиот филмски жанр. Токму затоа, постојат ликови во филмската уметност кои се развиваат од маски кои влијаат на публиката и толку лесно ги апсорбираат проекциите што некои веќе се навлезени во иконографијата на поп културата (на пр. Зоро, Бетмен и сл.)



Сл. 37 А. Бандерас – Зоро



Сл. 38 - Бетмен

1.3. ОД ИСКУСТВАТА НА ПОЗНАТИТЕ РЕЖИСЕРИ

Долг е списокот на актери и режисери што придонеле за нови и поинакви размислувања и гледишта во различни сфери од живеењето, често и во поголеми размери. Овие луѓе се и силни личности. Тие не го забораваат хуманиот дел во себе и ги вложуваат славата и кредибилитетот во заедничка цел. Но, такви се и во процесот на снимање на филмовите. Имаат силна имагинација, посветени се, професионални, гледаат длабоко и визионерски, и се инспирација за колегите и за публиката. Во продолжение ќе се осврнеме на мислењето на некои познати светски и европски режисери.

Филмовите на полскиот режисер В. Хас (Wojciech J. Has, 1925 – 2000) се дела кои служат како автопортрети на глумците, откривање на вистината во емоциите. Тој смета дека неопходно е добро да се познаваат актерите. Доколку првпат работите со нив, треба да ги запознаете преку тоа што ќе ги прашате за процесот на работа. Заеднички да се договорите во интерес на филмското дело и работата на целата екипа. Затоа може да им ја покажете книгата на снимање, storyboard, со што ќе им овозможите на глумците подобро да навлезат во вашата визуелност.

Мојот професор Војче Хас велеше бидете подготвен за филмот, флексибилен и отворен за соработката со глумците. Немојте да ги оставате да ве чекаат, да им кажувате однапред што очекувате од нив како краен резултат во некоја сцена, бидејќи тоа може да ги блокира нивните инстинкти. Немојте да заборавите сите глумци да ги третираат со почит и со доверба. Глумците се инструмент на режисерот. Треба авторот да навлезе во внатрешните немири, страсти на човекот, противречности – преку глумците. Самиот човек по природа е противречен (од авторот).

Американскиот режисер Ф. Копола (Francis F. Coppola, 1939), ќе каже дека „...Добрата глума и сценариото се кислородот и водородот на филмот. Ако немате ниту еден од нив, ќе биде тешко да имате добар филм. И ако ги имате и двете, тогаш другите слабости може да се компензираат. Мразам да слушам дека

режисерот добил одлична изведба од актер. Актерот е тој што ја работи работата, кој внесува месо и крв во ликот. Работата на режисерот е да им ги даде вистинските услови да го направат тоа, за да се увери дека тој или таа се чувствува удобно и не се плаши" (<https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/francis-ford-coppola-offers-advice-budding-filmmakers-at-lumi-festival-1248870/>проследено на 1.10.2021).

Според М. Скорсезе (M. Scorsese, 1942), еден од најголемите американски режисери, вие мора да ги запознаете вашите потенцијални актери, да поминувате време со нив и да ги соберете за да разберете дали навистина ќе функционираат – и како ансамбл и во нивните индивидуални улоги. Од искуството со него Де Ниро ќе каже „...Марти дава слобода да експериментира различни работи на снимање. Сите имаме луди моменти. Марти ќе те пушти да одиш колку што ти треба и ќе се грижиш за тоа подоцна, и тој ќе го искористи. Некои режисери не размислуваат така. Ако понудите ваков вид вртење лево или нешто што е надвор од кутијата, тие само ќе речат да продолжиме понатаму. Марти го има тој капацитет да те остави да го правиш она што сакаш да го правиш". (<https://variety.com/2018/film/news/robert-de-niro-marlon-brando-martin-scorsese-1203078236/> проследено на 1.12.2021)



Сл. 39 Р. Де Ниро и М. Скорсезе



Сл. 40 М. Брандо и Ф. Копола

Шведскиот режисер И. Бергман (I. Bergman, 1918 – 2007) ја користел својата интуиција. „...Мојот единствен инструмент е мојата интуиција. Едно ми е многу важно, актерот да е секогаш креативно човечко суштество. Она што вашата интуиција треба да го открие, е како да ја ослободи креативната моќ. Не можам да објаснам како тоа функционира. Нема врска со магија, има многу врска со искуство... Некои режисери работат со агресија. Режисерот е агресивен, а актерите агресивни и добиваат прекрасни резултати. Но, за мене ова е невозможно. Морам да бидам во контакт со моите актери цело време, бидејќи она што прво го создаваме кога започнуваме заедничка работа, е атмосфера на сигурност околу нас. И не сум само јас кој ја создава оваа атмосфера, ние ја создаваме заедно“. (<https://creativelyy.com/ingmar-bergman/> проследено на 12.9.2021)



Сл. 41 Бергман на сет на *Сарабанд*



Сл. 42 Тарковски на сет на *Андреј Рубљов*

Големиот руски режисер А. Тарковски секогаш велел дека актерот во улогата на главниот лик мора да биде интересна личност, некој кој веднаш ќе го ангажира режисерот. „...Ако филмскиот актер сам ја конструира својата улога, ја губи можноста за спонтано и неволно играње во рамките на условите предвидени со планот и целта на филмот. Режисерот треба да ја поттикне вистинската состојба на умот кај него, а потоа да се погрижи таа постојано да се одржува. А актерот може да се доведе до вистинската состојба на умот со различни средства – зависи од околностите на сетот и од личноста на актерот со кој работите.

Вториот мора да биде во психолошка состојба што е невозможно да се најде. Никој што е скршен, не може целосно да го сокрие фактот и она што го бара киното е вистината за состојбата на умот што не може да се сокрие. Се разбира, функциите можат да бидат споделени: режисерот може да состави партитура од емоциите на ликовите и актерите да ги изразат или подобро кажано, да се најдат во нив – во текот на снимањето. Пред камерата актерот мора да постои автентично и веднаш, во состојба дефинирана од драматичните околности. Тогаш режисерот, откако ќе ги има во рацете секвенците и сегментите и повторното преземање на она што всушност се случило пред камерата, ќе ги монтира во согласност со своите уметнички цели, конструирајќи ја внатрешната логика на дејството” (<http://www.ukpicturesent.com/noble-filmmaker-andrei-tarkovsky-acting-cinema/> проследено на 20.8.2021).

Јапонскиот режисер Акира Куросава (A. Kurosawa, 1910 – 1998), кој се смета за еден од најзначајните во светската кинематографија во втората половина на 20-тиот век. Прецизноста на неговата режија и неговиот автентичен пристап при работа со глумците се потпира на јапонската духовна уметност и мајсторство (Вендерс, Зурнази, 2019: 128/29).

Сл. 43 Куросава со глумците



Куросава е еден од ретките режисери кој има вложено неограничено време и напор подготвувајќи ги своите актери со детални проби и огромни напори за да ги доведе во правилната рамка за снимање. Куросава работел со бројни актери, но често се потпира на една за него омилена група кои ќе станат редовни лица во неговите филмови. Генерално, советите од неговото богато искуство се однесуваат на: бескомпромисно внимавање на сите детали во секојдневната работа и вежби со глумците, внимавање на местата кои дозволуваат импровизација и менување на улогите глумец – режисер кон камерите (<https://kurosawamovies.com/actors.htm>, проследено на 1.12.2021.).

Големиот полски режисер А. Вајда (A. Wajda, 1926 – 2016) сметал дека глумецот треба да има сигурност дека вие како режисер гледате сè што тој прави на пробите или пред камерата. И уште повеќе, дека го посматрате и тогаш додека нешто зборува во бифе, на пауза, бидејќи треба да се искористи неговото автентично однесување како стои, како слуша, каков е кога е замислен. Во тие полусвесни движења на глумецот ќе ги пронајдете најсуштинските црти на ликот во кој треба тој да се втемели во целиот филм. „Може да ве воодушеви, да разберете на нејасен начин што сака да ви каже. Не го почнувајте филмот без овие работи, не ги омаловажувајте овие неми 'покажувања', на глумецот. Оти глумецот може да се повлече како полжав во својата куќарка и ќе ве остави само со вашата претстава за ликот кој треба да го толкува, сè до крајот на снимањето. Треба да се препознава, на пример, како глумецот ја покажува нервозата во приватниот живот, како реагира, да се препознае немирот по покретите во приватниот живот на глумецот, а не само на зборовите со кои може сака да ја маскира својата ситуација во која моментално се наоѓа. Глумецот тогаш не мора ништо да 'илустрира': секој од нас крие недоумици, сомнежи, не ги покажува чувствата, емоциите, тие се покажуваат 'мимо неговата волја', и всушност тоа го прави впечатокот на 'вистина' на екранот“ (Wajda, 1988:54/55).



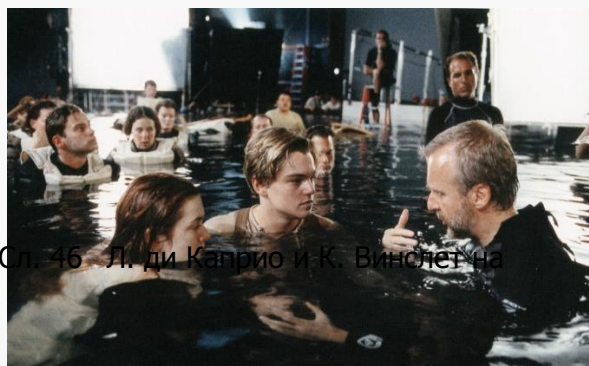
Сл. 44 Вајда на сет на *Пејзаж после битка*

Американскиот режисер Џ. Камерон (J. Cameron, 1954) кастингот гонарекува мистичен процес бидејќи ликовите кои биле само во визуелниот светна режисерот, сега оживуваат. Всушност, изборот на актерот е пресуден доколкутој донесе нешто неочекувано, промена на ликот што го глуми. Затоа треба секојактер да го слушнеме преку сопствената фреквенција и да се ставиме во неговатапозиција – пред камера. Во текот на снимањето треба да бидеме подготвени како режисери сè да промениме, бидејќи секое снимање не се одвива според планот и да ги прифатиме сите идеи и автентични одлуки во соработка со актерите.

(<https://www.masterclass.com/articles/james-cameron-directing-actors-tips#6-of-james-camerons-tips-for-working-with-actors/> проследено на 14.12.2021).



Сл. 45 Џ. Камерун и Л. ди Каприо на сет *Титаник*



Сл. 46 Л. ди Каприо и К. Винслет на



Легендарниот полски режисер К. Кишловски (K. Kieślowski 1941 – 1996) на последниот семинар за млади режисери ќе каже дека апсолутно нема слобода во процесот на снимање. За него кастингот е еден од трите најважни моменти во процесот на снимање филм. „Гледам три важни моменти: сценарио, кастинг и монтажа. Сè друго е исто така неопходно и треба да го правите правилно. Но, резултатот и квалитетот зависат од тие три одлуки. Тие се основни и ја дефинираат насоката во која работите. Кастингот е најважен. За време на кастингот и снимањето има илјадници ограничувања. Актерите имаат свои расположенија, камерманот се чувствува добро или лошо. Луѓето забораваат на своите обврски. Времето не е како што сакам, врне дожд и ми треба светол ден. Има илјадници услови кои ги ограничуваат моите можности и бараат компромиси кои ги прифаќам како дел од работата и како дел од нашиот живот. Вистинскиот кастинг за мене значи: да најдам актер кој има време, кој е дискреционен и кој има исто толку одлични професионални вештини на кои можам да се потпрам и да се повикувам. На пример, можам да побарам од него да го промени правецот на сцената врз основа на различен психолошки мотив за неговата акција во сцената. Трето и уште поважно: личноста на актерот, неговото присуство на екранот. Некои луѓе имаат „присуство“ на екранот, други немаат. Лесно е да се провери ова. Еднаш направив експеримент снимајќи толпа луѓе. Во едно снимање има петнаесет, педесет, шеесет луѓе. Од една или друга причина, вниманието на публиката е свртено кон една конкретна личност. Не знам зошто, но тоа е вистина. Тогаш се покажува дека оваа личност има личност. Мислам, тој постои на екранот. Сакаме да го запознаеме, да го видиме како реагира, да го слушнеме како зборува. Вториот аспект на таквата личност е дека публиката сака да биде со таква личност, да сподели што ќе доживее таа личност. Обично публиката треба да сочувствува со таа личност, не треба да сака да се случи нешто лошо. И ако тоа може да се случи, тој треба да закрепне од ова. Публиката треба да се грижи за него. Тоа е вториот дел од личноста. И конечно, гледам уште еден важен аспект на личноста – а тоа е сличноста на неговиот став кон животот и филозофијата кон она што е најважно за него. (<https://cin.ephilia>

Сл. 47/48 Кишловски со глумците



Слободно може да се каже дека познатиот режисер Џ. Џармуш (J.Jarmusch, 1953) има список на талентирани актери на располагање (B. Murray, A. Driver, T. Swinton) кои со нетрпение чекаат да бидат повикани на неговите филмови. Но, овој факт не се должи само на уникатната визија на режисерот и неговата блескава ладнокрвност, туку затоа што Џ. Џармуш никогаш не го земал актерот здраво за готово. За Џармуш е карактеристичен минимализмот при снимањето на филмови, како и отсуството на акција. Тој повеќе се насочува на расположението и развојот на карактерот. „Односот меѓу актерот и режисерот е соработка подеднакво важна, ако не и поважна од која било друга на снимањето и изгледа дека некои режисери заборават колку е тешка работата на актерот...“ Тој одвојува време да седне со актерот, да ги препознае неговите потреби и да идентификува како најдобро може да им послужи за да го добие типот на изведба што и двајцата ја посакуваат. Вистина е дека со текот на времето тој изгради стенографија со актерите со кои работеше преку повеќе филмови (до тој степен што дури и пишуваше дијалози со нив), но основата на неговата врска со актерите останува останува иста – почит кон нивната „тешка“ професија. ([https:// no film](https://no film))



Сл. 49 Б. Мари во *Кафе и цигари*



Сл. 50 Џ. Џармуш на сет

Бела Тар е меѓу највлијателните унгарски режисери изминативе 30 години. Кај Тар, филмот станува живо битие, заеднички емпатичен договор помеѓу режисерот и гледачот, чин на доверба. Неговата методологија подразбира флуидност во филмската наратива, поинаков монтажен процес во филмското раскажување, протест против традиционалното филмско изразување, поинаков простор и поинакво филмско време. Филмовите на Б. Тар се населени со чад, магла и дожд исто колку и исцрпените лица на неговите протагонисти кои размислуваат и пијат...

„Мора да разберете дека не е важно дали работам со голема филмска звезда, или со некој од соседната фабрика. Ја барам нивната личност, како реагираат... И кога ги избирам, барам какви се тие, како вистински човечки суштества. Кога ќе влезам во вистински човечки ситуации во сцена, сакам тие да реагираат како би реагирале во нивните животи. Мора да бидат природни, мора да бидат танчери. Ако некој глуми во моите филмови, јас станувам лут и го запирам и велам: „Во ред, убаво е ова што го правиш, но не во овој филм. Ме интересира што се случува внатре во тебе“. (<https://www.filmcomment.com/blog/interview-bela-tarr-the-complete-works/> проследено на 3.2.2022)



Сл. 51 Бела Тар



Сл. 52 Сцена од *Аутсајдер*

Педро Алмодовар (P. Almodóvar, 1949–), е еден од меѓународно најуспешните шпански режисери. Неговите филмови претставуваат своевиден жанр сам по себе, со што стекнаа светски интерес и развија култни следбеници поради карактеристичната филмска естетика/поетика. Тој е режисер кој долги години соработува со истите глумици, Пенелопе Круз и Роси де Палма, кои се негови музи и инспирација за мелодрамаско портретирање. Благодарение на улогите во филмовите на Алмодовар, Пенелопе Круз, како и Антонио Бандерас се стекнуват и со интернационална актерска кариера.

„... Различно работам со секој од актерите, зошто секој од нив е различен. Со Пенелопе уште од првиот момент и двајцата почувствувавме силна хемија меѓу нас... Со Пенелопе, пред да почнеме со снимање, имаме многу проби, бидејќи таа има потреба подготвено да влезе во улогата. Таа е многу добра актерка, многу ѝ се восхитувам, талентирана, на изразен медитерански начин, што е различна школа на глума – многу директно поврзана со емоциите и сентиментите на нејзините припадници. За ликовите кои јас ги креирам, ова е апсолутно извонредно. Таа е исто екстремно убава – прекрасна, повеќе од убава... Ова не е случај со А. Бандерас, каде во голема мера се работи за тоа да го 'режирам'/насочувам во конкретниот момент. За тоа не требаат исцрпни подготовки. Па, мислам дека еден од факторите во мојата работа е да го најдам вистинскиот начин за работа со секој актер.“ Зборувајќи за сцените на раѓање на

улогите во филмовите на П. Алмодовар, Пенелопе изјавува дека една од многуте предности на Алмодовар е тоа што „не се плаши да поставува прашања. Во филмот *Паралелни мајки* тој ми даде на мене и на другите жени многу слобода и доверба. Ја впери камерата кон мене и само рече. *Имај бебе*. (<https://www.heraldscotland.com/news/19891747/film-pedroalmodovar-actors-become-part-artistic-family-working-penelope-cr-uz/> проследено на 5.1.2022)



Сл. 53 А. Бандерас во *Болка и слава* Сл. 54 П. Круз и П. Алмодовар на сет

Познатиот српски режисер Горан Марковиќ на едно предавање во *Кинотеката* во Скопје ќе каже дека „...Режисерот никогаш не смее да му каже на глумецот како да игра. Режисерот мора од глумецот да ја добие неговата креација, а не својата. Кога и да наидат на некој проблем, глумецот и режисерот треба да се држат до текстот. Тоа им е заедничка нишка. Тие не мора да бидат приватно пријатели, но на тој проект мора да создадат некоја интима, некоја врска, да се обидат да направат нешто што за другите, ако е можно, да остане тајна. Најголема глупост која еден режисер може да ја направи, е јавно да каже 'Стоп, ова не е добро'. Со тоа ја уништува секоја можна врска меѓу себе и глумецот. Најдобра режија е отсуство на режија. Штом во филмот ја гледате режијата, тоа за мене е егзибиционизам“. Марковиќ, објаснувајќи ја работата со крупен план во кадар, рече дека тоа е скок во интима која и не постои. Актерите за своите филмови тој ги бира од театарските сцени (од интерни записи на авторот). Исто така, вели, има различни глумци, некои не сакаат ниту една проба пред снимање,

а некои пробуваат постојано, „...Таков проблем имав кога го снимавме *Веќе видено* со А. Добра и М. Надаревиќ. Тој не сакаше да пробува, а пак таа вежбаше по 12 – 13 пати. Морав јас да го заменувам, па така кога снимавме сцена, нему му беше прв пат, а неа стоти...“ Овој режисер смета дека кога работите со деца – актери не смеете да им дадете да пробаат нешто што можеби ќе го играат, затоа што тоа ќе го научат на еден начин и потоа нема шанси да го сменат. За време на монтажата, тие бараат да го видат снименото. Тогаш сфаќаат дека не може ништо да се направи. Тоа е проблемот со натуршчиците, после филмовите се упропастени. Бидејќи го земате, го вадите човекот од неговата природна средина. Ретко кој од нив станува професионален актер. (<https://sdk.mk/index.php/mag/azin/na-glumets-ne-smeesh-da-mu-kazheshdeka-losho-odigral-veli-legendarniot-srpski-rezhiser-goran-markovik/> проследено на 2.12.2021).

Режисерот Емир Кустурица смета дека пред сè режисерот мора да има емотивна причина за создавање на филмот. Радоста која ја доживува притоа е клучната естетска категорија и ја пренесува на целата екипа. (Lazic, 2013: 198). За начинот на работа со режисерот Е. Кустурица ќе го посочиме искуството на актерката и проф. Синоличка Меллес-Трпкова во филмот *Дом за бесење...* Со Е.Кустурица работев речиси една година. Улогата ја добив врз основа на одиграната улога кај С. Попов, за што разбрав



Сл. 55 Г. Марковиќ на сет на *Специјално воспитување*

подоцна. Кустурица видел делови

од филмот (но, гледал и мои театарски претстави) уште во монтажниот процес на *Среќна Нова*. Во *Дом за бесење* ја играл улогата на Азра. Бев вклучена и во процесот на подготовките, односно во пробите, кои траеја подолго време, во континуитет. Ги учев ромскиот јазик и култура. Некои од сцените што ги имам со главниот лик во филмот, беа испробани во различни варијанти уште пред да почне снимањето. На сетот секогаш имавме време да пробаме повеќе актерски варијанти, со различни знаци од режисерот. Се сеќавам дека еден од моите крупни планови, во приколката дури разговорам со Перхан, беше правен повеќе од 15 пати и секогаш со нова назнака од режисерот (крупниот план актерот понекогаш треба и да го заслужи).



Сл. 56 С. Трпкова, Е. Кустурица, со екипата



Сл. 57 *Дом за бесење*

„Со Емир точно разбрав што значи процесот на правење филм. Тој сакаше да работи со актерите и натуршчиците и ги истражуваше нивните можности. Своите идеи и замисли им ги пренесуваше и на целата екипа, која со огромна доверба и ентузијазам го следеше. Игравме лето во зима, и зима во лето. Овој филм за мене претставува особено искуство, преку кое врз сопствената кожа почувствував што значи да се работи со режисер што во секој миг од снимањето има точна визија и идеја за тоа што сака да го добие и – го добива! Режисерот, Емир Кустурица, до прецизност нè водеше во секој кадар и ја поттикнуваше потребната мисла, емоција и енергија во нас. Таквите режисери никогаш нема да ги остават актерите самите на себе, или да направат компромис во доделувањето на улогите, зашто точно знаат што бараат“ (Меллес-Трпкова, 2016: 125, 155/157).

2. СЦЕНОГРАФИЈА

Сценографија (грч. σκηνή, γραφείν, сцена, пишува, опишува) претставува значајна компонента која ги вклучува сите простори, изборот на природни, целосно неприлагодени амбиенти, внатрешени или надворешени, доследни на историските, социјалните, етничките и други карактеристики во приказната.

Сценографијата како што ја дефинира Јозеф Свобода (најиновативниот чешки театарски сценограф, работи на филмот *Амадеус*) е „взаемно дејство на просторот, времето, движењето и светлината на сцената“ (Howard, 2009: 155). Во филмот сценографијата се однесува на проучување и развој на визуелна и просторна композиција на изведбата, што резултира во *наративни простори*. Наративниот простор е всушност, сеопфатна структура која користи и имплементира различни алатки за да ја подготви сцената со цел да генерира сценски и емоционални просторни теми за глумење.

Во филмот, сценографијата го опфаќа ликовното осмислување на позадината на просторот на секој кадар, во функција на визуелно доловување на сценариото. Во поширока смисла, филмската сценографија е целосниот видлив простор изземајќи го глумецот, т.е. надворешна, просторна рамка во која се наоѓа глумецот во филмскиот кадар.

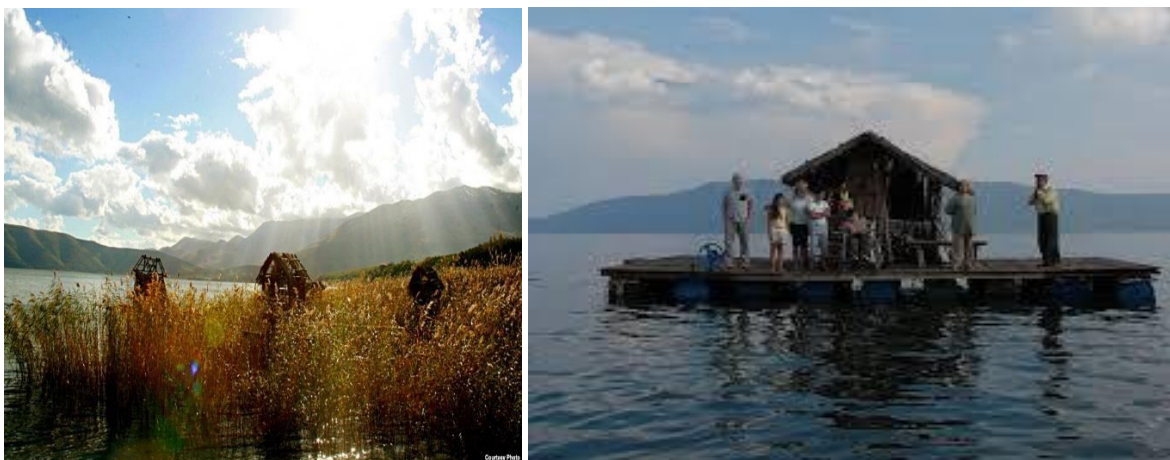
Сл. 58 Сценографија од *8 ½* – Ф. Фелини



Во потесна смисла на зборот, сценографијата е избор, смислен распоред, композиција од сите елементи во тој кадар. Станува збор за комплексна вештина за која е потребна посебна визуелна, односно уметничка креативност, бидејќи треба да создаде соодветна средина и атмосфера во кои се одвива кадарот и доследно да ги смести во неа протагонистите на филмското дело. Атмосферата треба да се почувствува како проникнување во расположението на протагонистот, на местото, на дејствието, една невидлива сила која треба да го привлече и пореално да го внесе гледачот во заплетот.

Мојата визија за сценографијата почнува уште при работа на сценариото. Истражувам, гледам фотографии, слики од домашни и светски ликовни уметници. Се задржувам на неколку кои може да ми бидат еден вид модел. Локацијата може да ми даде идеја за одредена сцена, поточно што да биде главниот мотив во таа сцена. Ги вадам фотографиите црно – бели, во А4 формат и со фломстери во боја обележувам кој дел од локациите ме интересира, каде би ја поставил камерата, каде глумците. Значи овие фотографии ги користам како една врста тлоцрт. Ова го покажувам на снимателот (директорот на фотографија), ги слушам неговите сугестии. Истото го правам и со сценографот. Сценографот, практично се вклучува откако со снимателот ќе ја одберам локацијата и ќе имам книга на снимање, односно ќе го поделам сценариото на кадри. Тогаш, со сценографот се договарам за деталите, декорот и го оставам сам да ја подготви таа локација. Во меѓувреме, сценографот ја подготвува следната локација. Особено треба да се внимава на реквизитите потребни во одредена сцена, и секако, да се внимава на адекватноста на реквизитите за времето во кое се одвива приказната. Во потрага сум по единството на идејата на филмот преку визуелните елементи каде езерото, водата, ми е важен елемент во филмскиот јазик. Во потрага сум по визуелна поезија и многу ми е важно да успеам да ја пренесам и разбудам кај мојот соработник сценограф. Би требало младите режисери да знаат дека сценографијата на одредена

локација не се отстранува додека не сме сигурни дека снимениот материјал е добар, дека имаме сè што е потребно (од авторот).



Сл. 59/60 Сценографија *Деца на сонцето* – А.
Митрикески

„Рускиот режисер Тарковски има сцени кои траат по правило седум, осум или девет минути; и не се движи само камерата – во самата снимка има постојано движење. Со Тарковски сè е многу покомплексно. Тој посветува многу време на мизансценот и на целокупната атмосфера во кадарот, но за тоа е потребно многу време. Главната работа е да се прилагодите на неговата бранова должина ... ќе забележи шведскиот кинематограф С. Никвист“. (SNykvist, <https://cinephiliabe.org/documentary-sven-nykvists-lighting-process-sacrifice/> проследено на 2.3.2022)



Сл. 61/62 Сценографија *Жртвување* – А. Тарковски



А.Тарковски се смета за еден од најголемите и највлијателните режисери во руската и светската кинематографија. Тој има работено и како филмски сценограф. Неговите филмови истражуваат духовни и метафизички теми и се забележани по нивното бавно темпо и долги снимки, визуелни слики како соншета и преокупација со природата и меморијата (од авторот).

Сл. 63 Тарковски,
Жртвување

За значењето на сценографот во филмската уметност ќе го споменеме краткиот нем филм *Андалузиски пес* (1929) на режисерот Луис Буњуел. Сценографијата на филмот е на познатиот ликовен уметник Салвадор Дали, кој заедно со режисерот го пишува и сценариото на овој надреалистичен филм. *Андалузиски пес* припаѓа на надреалистичкото движење кое започнува во 1924 г. во Париз, како резултат на периодот помеѓу светските војни (1918 – 1939) и пишувањата на Фројд за психоанализата. Уметниците сакаат да покажат дека уметноста треба да биде огледало на реалноста. Прекршувајќи ги канонските

наративни шеми, филмот се обидува да предизвика морално влијание кајгледачот, со помош на екстремно агресивни слики.

Сл 64 *Андалузиски пес – Л. Буњуел и С. Дали*



Според Буњуел, тие се придржувале до едно едноставно правило: „Не задржувајте се на она што бара чисто рационални, психолошки или културни објаснувања.Отворете го патот кон ирационалното (https://en.wikipedia.org/wiki/Un_Chien_Andalou/ проследено на 23.1.2022).

Сценографот е автор на уметничката и архитектонската поставка. Тој мора тесно да соработува со режисерот и е одговорен за секој елемент од сценографијата: осветлување, реквизити, украси, понекогаш може да биде одговорен и за подготовка на филмските плакати. Заедно со режисерот изработува план за кадар, како и преглед на сценографијата и реквизититенеопходни за актерите.

Сценографот најчесто е ликовен уметник, архитект, кој се посветува на работа на филмот – ги одбира местата за снимање, ги адаптира, ги прилагодува на дејствието на сценариото и советите на режисерот, односно работи паралелно со снимателот и режисерот. Освен блиската соработка помеѓу сценографот и режисерот, од исклучителна важност е тој да има контакт со сценаристот,

шивачите, столарите, реквизитерите итн., т.е. сите ангажирани за изработка на украси и техничарите за осветлување.

Главните елементи на сценографот се глумците бидејќи даваат живот на празниот сет. Тие го плетат просторот со нивното движење, нивните дијалози и нивните изрази. За еден сценограф, организацијата на ликовите околу заплетот (приказната) и просторното уредување се две еднакви драмски средства за преведување на наративниот квалитет на сликата. Овие два главни аспекта можат да се поделат на седум елементи кои се простор, истражување, текст, боја и композиција, режија, глумци и гледачи. Структурирањето на просторот на сцената е поважно од естетското прикажување; амбиентот може да го стимулира и да отвори идиличен хоризонт на гледачот. Всушност, последниот елемент за комплетирање на кругот е публиката која го зазема заедничкиот затемнет простор во киносалите. Оттука, покрај структурата, сценографот треба да додаде контекст (историско-културна позадина) за да ја подобри перцепцијата на публиката. Уметничката точност на сценографијата ја забавува и обезбедува публиката со информации за квалитетот на кадарот или сцената (Sannah, 2004).

Во затворени ентериери сценографот се занимава и со украсување на просторот – декор. Оттука може да заклучиме дека основните елементи на сценографијата во филмот се:

- 1) филмскиот декор – кој опфаќа избрани ентериерни и екстериерни објекти (оригинални, адаптирани или изградени), и
- 2) ликовната пластична обработка на позадината, т.е. нејзино опремување со адекватно изработени или позајмени реквизити.



Сл. 65/66 Патерсон – Џ. Џармуш

Изборот на просторот во кој ќе се снима филмското дело, во сценографијата ги преплетува тематските содржини на овие елементи (филмскиот декор, ликовната обработка) и директно влијае на:

- а) филмскиот жанр,
- б) карактерот на дејствието кое се одвива во тој простор, в) драмското дејствие,
- г) ликовите и глумата,
- д) амбиентот, атмосферата,
- ѓ) потесни ликовни обележја на филмот, е) расположението на јунакот, и
- ж) расположението на гледачите (Plazevski, 1972: 139).



Сл. 67 *Студена војна* – П. Павликовски
Тарантино



Сл. 68 *Си било еднаш во Холивуд* – К.

Изборот на местата за снимање на поедини сцени треба да се аспектира на два начина:

1. дали ги исполнува барањата на сценариото, дали одговара на замислата на режисерот и дали го збогатува филмот визуелно и
2. дали изборот на локацијата се совпаѓа со планот на работа на екипата, за колку време се стигнува, дали е пристапен просторот и сл. (Vajda, 1988: 73).



Сл. 69 *Пред дождот* – М. Манчевски

Пожелно е во подготовката да се прават фотографии на локациите, и нанив да се интервенира (да се црта, бои и сл.). Секако, да не заборавиме дека

специфика на избраниот простор, како и неговата сценографска обработка, треба да произлегува од *филмичноста* на тој простор, т.е од знаењето на сценографот за неминовните трансформации и ефекти (како на пр., дожд, ветер, магла и сл.) до кои доаѓа во процесот на снимање, монтажа и лабораториската обработка.



Сл. 70/71 *Последниот кинески цар* – Б. Бертолучи

Последниот кинески цар беше првиот долгометражен филм снимен во Забранетиот град во Кина. Режисерот Б. Бертолучи за неговото искуство ќе каже: „Со почетокот на моето снимање во Забранетиот град, сакав со тотал да му оддадам почит на местото. Ламите беа вистински, ги најдовме во Пекинг. Го снимивме ова со кран што оди зад грбот на ламите додека се молат во самрак. Бев фасциниран од капите на (костимографот) Џејмс Ачесон и сакав да ги покажам сите. Ја гледате паланката Пу Ји во позадина на мостот. И, како што често се случува во филмовите, треба да ги дознаете важните работи под словитена други работи. Бев вознемирен да бидам во овој лавиринт без да имам поимкако да го најдам излезот. И го откривав од ден на ден“ (Bertolucci/<https://www.dga.org/craft/dgaq/all-articles/0801-spring-2008/shot-to-remember-the-last-emperor.aspx>/проследено на 12.2.2022).

Еден интересен пример за сценографија е и филмот *Изгорени од сонцето* на Н. Михалков. Филмот започнува и завршува со секвенци во Москва. Првите кадри се оние на огромните плоштади, празните улици и монументалната архитектура на градот снимени во зори. Овие погледи на улиците во самракот создаваат остар контраст со топлите бои и сончево време на селата. Централниот простор во филмот е дачата (вилата на село) снимена во Нижни Новгород. Кинематографијата на проектот е направена од Вилен Каљута, украински директор на фотографија. Во текот на филмот, на неколку места се појавува огнена топка, која гори додека се движи. Оваа огнена топка симболизира запалено сонце кое ги претставува чистките на Сталин кои доаѓаат од никаде и ги горат недоволните – невините. Михалков ја зачинува својата приказна со навестувања и предзнаци – далечни громови и балон со топол воздух кој носи огромен портрет на Сталин што блеска во пејзажот.



Сл. 72 Вила на село



Сл. 73 Огнена топка – *Изгорени од сонцето*

Доминирајќи во сценографијата, семејната куќа сместена во шумата, е една старомодна дрвена дача која претставува идилично место отсечено од реалноста, проткаена со неизвесност, насилство и политичко убиство (<https://www.ejumpcut.org/archive/jc52.2010/GrunertBurntBySun/index.html/> проследено на 12.2.2022)

Генерално, филмската сцена секогаш се одвива во одреден простор, кој може да биде реалистичен или стилизиран. Во оваа смисла, постојат два основни концепта во сценографијата – да се користат автентични локации (автентичност) или локации со артифициелни елементи (извештаченост). Главните аргументи кој концепт ќе преовладува зависи од самиот жанр на филмот, можност за користење на постојните капацитети со помалку расходи. Ефективната транспозиција обично се постигнува само со прилагодување на автентичниот простор. Ова го услови двојниот пристап кон сценографијата во филмот: комбинација на автентичен простор и артефакти (или со градење елементи во студиото, или со интервенирање на автентичниот објект во внатрешноста или самата надворешност).

Говорејќи за автентичност на сценографијата, ќе го наведеме и филмот *Љубовен случај или трагедијата на службеничката на ПТТ* (1967) на српскиот режисер Душан Макавејев (1932 – 2019). Филмските експерти посочуваат дека, како и многу други филмови на *југословенскиот црн бран*, „Љубовниот случај“ ги покажа темните страни на животот во поранешна Југославија, но неговата специфичност беше што основниот драмски заплет беше проникнат со документарни сцени кои експлицитно се занимаваат со насилство, и кои на филмот му дадоа силен тон на црн хумор. Интересно е тоа што филмот имал проблеми со цензурата во некои земји, меѓу кои и Велика Британија, делумно поради сцените со голи тела, каде дел од сцените беа исечени, па во својата интегрална верзија беше прикажан дури во 1996 година (<https://www.blic.rs/kultura/vesti/restaurisana-verzija-kultnog-filma-koji-je-bio-cenzurisan-i-u-engleskoj/26pm8yz/> проследено на 1.3.2022). Модерна верзија на филмот (римејк) е снимен во 2016-та под наслов *Љубавен случај* во режија на Јелене Антонић. Во овој култен филм е позната и сцената со голата Ева Рас и црната мачка. „Таа сцена постојано ми се вртеше во главата“, изјави Макавејев за медиумите и додаде: „А мачката не сакаше да се смири во кадарот, па ѝ дадов мевиршли и пилешки бутчиња. За да ја снимиме сцената, завршивме со четиримачки на сетот. Последната што ја донесовме, се смири и седна токму онаму каде

што замисливме, бидејќи ѝ поливме малку ракија во млекото“ (<https://eefb.org/retrospectives/dusan-makavejevs-love-affair-or-the-case-of-the-missing-switchboard-operator-ljubavni-slucaj-ili-tragedija-sluzbenice-p-t-t-1967/>проследено на 1.3.2022)



Сл. 74/75 Љубовен случај или трагедијата на службеничката на ПТТ – Д. Макавејев

Изборот на автентичен простор имаме и во филмот на српскиот режисер А. Саша Петровиќ, кого го нарекуваат и *автентичен поет* на елементите. Александар Петровиќ им го „обојува“ животот со богата палета (неговиот прв филм во боја) „Пред нас е сурова земја Војводина и опиени и опојни Цигани. И веднаш сме во моќта на таа екстатична, бујна и страсна рапсодија во која еден Шагал и еден Коњовиќ живеат рамо до рамо, во која хуморот се претвора во драма, драмата во поезија, поезијата во некој голем копнеж, и пркос и бунт и предизвик кон судбината и човечката предодреденост“. Миќа Милошевиќ, „Борба“, 21.6.1967. Тој го одбира родниот крај, поднебјето на Војводина – калта и пердувите во Николинци и раскошната прашина во Дeroње, од вечната, застоена вода во Копачки Рид... Многу од кадрите на Саша се уникатни, па според тоа, римејк едноставно не евозможен. Играните структури на Саша долго време имаат одреден степен на висока документарна автентичност. (<https://www.vreme.com/kultura/antologija-zaleta/>проследено на 2.3.2022).



Сл. 76/77 Собирачи на пердуви – А. Петровиќ

Природата, автентичното е најубава сценографија. Еден цел филм може да се снимат во шума, на езеро, на планина. Притоа, сакам да користам минимално вештачка магла, ветер, одблесоци на вода, бидејќи создаваат посебна атмосфера која е инспиративна за глумецот. Со тоа сакам да му овозможам на глумецот самиот да извлече од себе во таа атмосфера, автентична емоција и психологија, без многу зборување од моја страна.



Сл. 78 Преку езерото – А. Митрикески

„Преку езерото“ го снимав претежно во Битола и Охрид, а во Албанија во Корча и Бурел. Во автентични, локации, потполно слични на местата по кој поминувал и живеел главниот лик Константин. Но, се случи за време на снимање да ги оставам сите тие цртежи и да се прилагодувам на просторот. Кадрите ги менував во зависност од избраните и достапните места (од авторот).

Постојат режисери кои во природен ентериер се чувствуваат сигурни, затоа што тие места носат траги на живот.

Сл. 79 *Најдолгиот пат* – Б. Гапо



Во подготовката за сценографијата на филмот *Панкот не е мртов*, режисерот Владимир Блажевски бара исклучително природни амбиенти. Постојни, со минимална интервенција, до таа мера што ако затреба, се снима и во реалните станове на протагонистите. Значи, треба многу работа во фаза на подготовките, дури и повеќе отколку во самата реализација. (Вл. Блажевски, извадок од работната режисерска експликација).



Сл. 80 Сцена од *Панкот не е мртов* – Вл. Блажевски

Речиси во секој филм постојат сцени кои се одвиваат под отворено небо, ништо не може да го замени небескиот свод (Vajda, 1988)

Сл. 81 *Огледало* – А. Тарковски



Сл. 82 *Младост* – П. Сорентино



Филмот *Пикник кај Хенгинг Рок* (1975) на режисерот Питер Вир (P. Wier, 1944) изобилува со сцени под отворено небо на автентични локации (снимени во близина на Hanging Rock во Викторија, Martindale Hall на Минтаро). Со оваа т.н. мистериозна драма, П. Вир станува водечка фигура во австралискиот *Нов*

бран (1970 – 1990), со филмови – драми кои често ја истражуваат врската помеѓу ликовите и нивната социјална средина.



Сл. 83 Пикник кај Хенгинг Рок – П. Вир

За да го постигнат изгледот на импресионистичка слика за филмот, режисерот Вир и директорот на неговиот фотограф и филмски режисер Дејвид Хамилтон, кој инакуе обожавале различни видови превези над објективот на неговата камера за да произведе дифузно и меко-фокусирање на слики. Бојд го создаде етеричниот, сонлив изглед на многу сцени со поставување на едноставна ткаенина за невестински превез со различни дебелини над објективот на неговиот фотоапарат.

Сл. 84 Пикник кај Хенгинг Рок – П. Вир



Денеска, благодарение на компјутерската технологија, во една просторија е можно да се снима речиси цел филм. Ова многу им ја олеснува работата на режисерите и продуцентите, но се чини дека за актерите вистинско задоволство е работата во вистинска средина со вистински реквизити и сценографија. Всушност, со доаѓањето на дигиталната технологија, опкружувањата направени од цело студио кои опфаќаат цели филмски светови, стануваат и премногу скапи и недоволно „реални“. Виртуелното почна да го заменува физичкото зад сцената.

Сл. 85 Виртуелно филмско студио



Сепак, изборот на сценографијата најмногу зависи од буџетот на филмот. Снимањето во нискобуџетни услови ги принудува режисерите да работат надвор од студиото, што силно влијае на користењето автентични локации; сепак, режисерите многу прецизно бараат од своите сценографи локации погодни за изразување на субјективноста на главните ликови.

Сл. 86 *Гравитација* – А. Куарон

Постојат бројни примери на филмови за кои има интересни случки поврзани со изборот на сценографијата. Еден од нив е и филмот *Амадеус* на М. Форман кој не е снимен во Виена, туку во Прага, во театарот *Тул* (Tul Theatre) – оригиналниот простор каде премиерно е прикажана операта *Дон Џовани* од В.А. Моцарт (во 1787 год.). Неговата автентичност, иако естетски одлична за филмот, технички претставувала голема мака за продукцијата. Постојано нешто се палело, а целата сцена била направена од дрво, и постоела опасност да изгори за миг. Патриција фон Бранденштајн, која стана првата жена која доби Оскар за најдобар уметнички директор за овој филм, имала кошмари ако се случи некоја штета на театарот. На Форман, кој бил сметан за предавник затоа што станал Американец и не се вратил во татковината, претходно му бил забранет филм во Чехословачка. За да може да го работи *Амадеус* во Прага, морал да потпише договор дека секоја вечер ќе се враќа во хотелот по снимањето и дека возач ќе му биде најдобриот пријател од детството.



Сл. 87/88 *Амадеус* – М. Форман

Ние веќе напоменавме дека мора да правиме дистинкција помеѓу холивудската филмска индустрија во САД и Европскиот Art House-филм.

Само за пример, во продолжение ќе дадеме некои холивудски филмови кои се сметаат за култни благодарение на успешната сценографија. Секако станува

збор за холивудската филмска индустрија за високобуџетни филмови. На пример, за филмот *Клеопатра*, за потребите на сценографијата деноноќно работеле илјада уметници, занаетчи и мајстори. Всушност целта била да се изгради еден комплекс со повеќе од 70 различни сценографии за да се претстави најавтентично Древниот Египет. Најголемиот предизвик била изградбата на статуата на Сфинга висока 10 m.

Сл. 89 Сценографија од *Клеопатра*

Сл. 90 Сцена од *Клеопатра*





Сл. 91/92 *Авијатичар*

Во почетокот напоменавме дека зад секоја сцена, понекогаш, има дури и стотици професионалци од многу дисциплини и професии – оние кои припаѓаат на уметничкото одделение ја играат главната улога во врска со конечната слика. Од продукциски дизајн и во рамките на уметничкиот правец на аудиовизуелна продукција, сценографијата, градежните и украсните комплекти преку соодветни реквизити и специфичен избор на тапацир стануваат суштински, особено кога се работи за некоја стара временска ера да се пресоздава (*Гладијатор*, *Храбро срце Викинзи* или *Игра на тронове* итн.) Во почетната фаза е неопходна длабока историска документација од потребните сетови што ги обезбедуваат и режисерот и директорот на фотографија. И изборот на реквизити, внатрешната декорација или надворешната бараат одделот за уметничка режија составен од декоратори на сценографии, мајстори на реквизити, костими, сликари, шминкери... да ја постават рамката каде што ќе се прикажуваат ликовите за време на снимањето.

Во овој дел се осврнуваме и на реквизитите, односно на предметите што ја опкружуваат реалноста на ликот и кои тој може да ги употреби во дејствата при градењето улога. Може да бидат назначени во самото сценарио, но исто така може да ги договорат и актерот и режисерот, секако во функција на ликот, односно улогата. Кога се работи со реквизити, тоа мора да е дел од приказната,

ликот или од опкружувањето или, пак, дел од облеката, професијата, хобито или од навиката на карактерот што се игра. И сценографот, а особено реквизитерот, секогаш на извесен начин му помагаат на актерот, создавајќи најблиско можно опкружување за дадениот лик или состојба (Меллес-Трпкова, 2016: 106/107).

Сл. 93/94 Реквизити



2.1. ДЕКОР

Под декор се подразбираат сите визуелни елементи на играниот филм кои претставуваат позадина на дејството на актерите. Во таа смисла филмскиот декор е интимно поврзан со дејствието на филмот, ќе напише еден од најголемите француски сценографи Л. Барсак (L. Barsacq, <https://academic.oup.com/screen/articleabstract/45/4/363/1625077?redirectedFrom=PDF>/ проследено на 10.2.2022). Токму затоа треба да се внимава при планирањето на декорот да не се наметне премногу на вниманието на гледачите и да ја пречекори границатана неговата потреба и значење.

Декорот може биде природен (пејзажи) и изработен со *вештачки* или специјално изградени објекти. Всушност, без оглед дали станува за ентериер или екстериер, декорот може да постои и пред снимањето на филмот, или да е изграден во некое ателје, во студио и сл. за потребите на филмот. Во вториот случај изборот произлегува од историските околности, заштедување на средства

од буџетот на филмот, потоа поради одредена симболика, стилизација и значење (Marten, 1966: 42/43).

Ваквиот пристап во поделбата на декорот на природен и вештачки е јасен и многу корисен. Меѓутоа, не смееме да ја зборавиме суштината на филмскиот декор која не е само техничка, туку има конкретна, визуелна цел:

- да го организира филмскиот простор (во согласност со потребите за содржината на филмот) и
- да одговара како позадина за прикажување на дејствието (вештачки декор) (Plazevski, 1988: 132/33).

Сл. 95 *Строго контролирани возови* – Ј. Менцел



Декорот како позадина во сцените (без оглед дали е природна или вештачка) не е во прв план на гледачите, туку на режисерите. Режисерот знае дека оваа позадина ќе влезе во секоја пора од дејствието, затоа мора да биде внимателен, особено со вештачки декорирана позадина, бидејќи таа ја оживува внатрешната содржина на просторот во дејствието на филмот. Затоа, филмскиот декор секогаш оперира со помал број елементи од реалниот простор. Секако и тука не смее да се претера бидејќи претераното „чистење“ на декорот од животните детали пак, создава чувство на празнина, недостаток на живот, нè наведува да претпоставиме дека режисерот не навлегол доволно во

опкружувањето на јунакот. Адекватната позадина му помага на гледачот да се концентрира на главниот проблем на филмот и токму посредно преку позадината може да зависи што ќе видиме на екранот.

Изборот на позадината може да се вклопи како елемент на дејствието, да го карактеризира јунакот и неговото расположение, и секако, да влијае врз расположението на гледачот.

Филмскиот декор, како и костимот кој следува во продолжение, може да го локализира дејствието во времето, но без алузија, бидејќи таа не допира до гледачот. Според Ј. Плажевски, во зависност од естетските резултати добиени од одредени видови декор, вештачките може да се поделат на осум групи:

1. Декор на ентериерот кој дава сведоштво за менталитетот на неговиот корисник,
2. Декор кој служи за дефинирање на средината,
3. Декор кој создава атмосфера,
4. Декор кој претставува симбол на одредена состојба,
5. Декор кој е проекција на јунаковото јас,
6. Декор кој покажува монументален раскош,
7. Декор кој е елемент на драмското дејствие и
8. Декор како комичен елемент.

На крајот би навеле дека постојат играни филмови кои се снимани токму поради природниот декор (како на пр., егзотични екстериери од географски аспект, како потфат на човекот, живописни пејзажи и сл.)



Сл. 96 *Моја Африка* – С. Полак

3. КОСТИМОГРАФИЈА

Костим е она што го носи актерот при толкувањето на одредена улога. Костимот е дел од доловување на визуелноста на приказната. Затоа, постојано треба да се бараат детали, особено кога станува збор за филмови во кои се пренесува изгледот на одреден филмски жанр, временска епоха, социокултурни, историски околности и сл. Во литературата за костими ќе го сретнеме и називот *декор на човекот* со образложение дека секоја облека станува костим на екранот, бидејќи ја потиснува индивидуалноста на глумецот, а ја истакнува индивидуалноста на јунакот, т.е. ликот кој го толкува (Plaževski, 1972: 124).

Сл. 97 *Гладијатор* – Р. Скот
слом – П. Алмодовар

Сл. 98 *Жени на работ на нервен*



Постојат три вида костими:

- реалистичен (инспириран од модата на одредено време кој одговара на историските околности),
- стилизиран (инспириран од модата на одредено време, со стил, елеганција)
- симболичен (кој го обележува карактерот, општеството, духовната состојба исл.)



Сл. 99 *Црно семе* – К. Ценевски



Сл. 100 *Време води* – Б. Гапо

Во таа смисла филмските костими се *ограничени*, освен во фантастичните и делумно во историските филмови, од нашето познавање на прикажаниот свет и обемот на можности што му се достапни на режисерот (од тие причини голем број режисери, кои правилно ја оценуваат функцијата на филмскиот костим, самите цртаат скици за костимите во своите филмови). Интересно е тоа што режисерот кој не се препушта на случајност, води сметка за две активни функции на костимите:

1. костимот треба да открива и
2. костимот треба да сокрива (Plaževski, 1972: 125/26).

Под првиот поим се мисли на костими кои го *откриваат*:

- времето на дејствието (историските околности);
 - националноста на јунакот (на пр., граѓански сталеж почеток на 20-тиот век);
 - социјалниот статус на јунакот (работник, фабрикант, селанец и сл.);
 - карактерот на јунакот – *ПСИХОЛОШКИ КОСТИМ* (кој го дефинира темпераментот, начинот на живот, расположението и сл.).

Покрај функцијата на откривање и изразеност, спротивната функција на која треба да се обрне внимание е покривањето. Тоа се постигнува со намерна мимикрија (приспособување кон средината со прикривање на вистинските уверувања) и кога режисерот прикрива со пренагласени делови од костимот на јунакот, сакајќи да добие загадочна или нејасна личност.



Сл. 101/102 *Чај во Сахара* - Б. Бертолучи



Сл. 103 *Андреј Рубљов* – А. Тарковски

Сл. 104 *Ида* – П. Павликовски

Исто така костимот може да се користи како самостоен објект и/или како значен сведок на драмското дејствие. Овие функции може да се искористат во приказни во кои се случува видна промена на судбината на јунакот (на пр., од богат банкар во затворско одело и сл.)

Моето искуство почна со костимографот Елена Дончева во „Преку езерото“. Од оваа временска дистанца можам да кажам дека имав среќа да соработувам со костимограф кој навистина си ја знаеше својата работа и беше отворен за соработка.

Сл. 105 Цртежи од Елена Дончева



Анализирајќи фотографии со костими од тоа време и заедно направивме избор според кој се изработија костимите за главните глумци. Кога требаше да ја снимаме сцената каде што Константин го пронаоѓаат од страната во Албанија, таа само ги преврте на опачина маиците на статистите.



Сл.106 Цртежи на костимите од *Преку езерото*

Сметам дека кога се работи современа тема, треба глумецот сам да предложи во што да биде облечен, како се чувствува најубаво, лежерно, односно свој. Не случајно глумците ги избираат тие костими од фондус кои го отсликуваат нивниот карактер ... многу често тоа е најблиску до нивната секојдневна облека, иако оставам костимографот да го развие својот уметнички концепт.

Сл. 107 Цртежи на костимите од *Преку езерото*

Сметам дека режисерот треба да биде отворен. Костимот го исполнува ликот со



енергија која му е само нему својствена. Големо е значењето на костимот за глумецот, бидејќи не му е седно како и во што ќе биде облечен. Ако само на момент замислиме некој човек како доаѓа на прослава во пижами – е тука веќе имаме драма...

Сл. 108 Костими од *Деца на сонцето* – А. Митрикески

Мики Манојловиќ пред да почне снимањето на „Како лош сон“, влезе во гардероба, излезе многу брзо, добро знаеше во што се чувствува добро во кој „костим“ треба да глуми. Мето Јовановски сакаше во своја облека да глуми во филмот „Деца на сонцето“. Некои глумци сакаат да бидат облечени во своите фармерки, кошули, маици. Пробуваат костими со костимографот и режисерот, но на крај одлучуваат да глумат со своја сопствена гардероба (облека) што е сосема во ред.

Во големиот број современи филмови (секако ова не важи за историските филмови и жанрови како хорор, научна фантастика) тешко е да се одреди како глумците треба да бидат облечени. Често настапуваат во сопствена облека. Кој е во таква ситуација костимограф? (од авторот).

Костимографот подготвува костими, реквизити и фризури за актерите кои играат во даден филм, ТВ-серија. Тие најнапред применуваат цртачки и сликарски техники стриктно поврзани со времето во кое се одвива филмската приказна. Всушност, се занимаваат со индивидуализрање на глумецот со облеката во рамките на карактерот на неговата улога, изразено во зададената тематика. Секако материјалите за изработка се многу значајни за поврзување во една заедничка целина. Затоа костимографот треба да ги разликува специфичните карактеристики на материјалот и нивното конвенционално значење. Треба да применат современи материјали слободно да пристапат кон сопствена, уметничка креација.

Многу често работата и на принципот на препознавање на сопствениот ликовен израз во споредба со уметници и модни креатори од минатото и сегашноста. Но, сите тие скици, цртежи за костимите на хартија, може на крајот да добијат сосема различен изглед како резултат на заложбата на режисерот и костимографот (преку комбинациите на парчиња облека, разновидни материјали, потоа пробите на глумците како сето тоа им стои итн.). Како генерален заклучок на што би требало најмногу да обрнува внимание режисерите следново:



- во филмовите со современи теми глумците да ги оставиме да ја одберат облеката во која се чувствуваат *свои*,
- костимот мора да му одговара на глумецот,
- треба да се избегнува преслекување на глумецот во секоја сцена (особено поради делот на монтажата на филмот).

„Костимографската автентичност е нешто што треба да се доловува во соодејствување со постојната панк енклава во Скопје. Имиџот на хероите во приказната е она што најпрвин ги одредува и дефинира како бунтовници и отпадници. Тие за секој малограѓанин што ќе ги сретне, мора веќе на прв поглед да изгледаат гнасно. Без таков априорен впечаток, приказната тешко дека воопшто би функционирала. Потоа, тука се и посебни ритуали и кодови што интерно важат во таа популација, а тешко се диференцираат. Секоја утка и произволност во оваа област може да биде тотално компромитирачка за финалниот ефект“ (Вл. Блажевски, од работната режисерска експликација за филмот *Панкот не е мртов*).

4. БОЈА

Со појавата на првите филмови во боја (1935/36 г.) во кинематографијата боите стануваат и одговараат на зададена цел на одредени филмски видови. Но, да не забораваме дека истовремено до ден денешен се снимаат филмови кои не даваат некои големи можности за користење на бои. Сево ова укажува на фактот дека и филмовите во црно-бела техника и во боја ќе опстојуваат паралелно.



Сл . 109 *Студена војна* – П. Павликовски Сл. 110 *Расположени за љубов* – В. Кар Ваи

Значењето на боите во филмот датира од денот кога режисерите сфаќаат дека не е неопходно бојата да биде реалистична (т.е. верна на онаа од стварноста), туку дека треба првенствено да ја користат како уште една вредност на кадарот, како психолошки и драмски поттекст на различни тоналитети (топли и студени бои) (Marten, 1966: 45/46). Но, многумина од нас не се свесни за огромното влијание на бојата во филмот. Затоа, треба да се обрне внимание не само за пронаоѓање на боја и нејзино усогласување со одредено фигуративно значење, туку на слоевитоста и вкрстувањето на симболичното значење на бојата за збогатување на филмот.

Во „Како лош сон“ сакав бојата да биде монохроматска, да почне од црно и бело и да се додава каде што треба боја. Потоа при копирање се трудевме со снимателот да извадиме контраст во сликата. Во основа овој филм беше со темна, црна гама, за разлика од „Преку езерото“ каде се одлучивме со снимателот за светла гама. Во „Како лош сон“ сакав со визуелните интервенции, со еден монохроматизам во бојата да се постигне клаустрофобична атмосфера, чувство на мачнина, гледачот во вителот на

приказната да го осети моралниот пад конфликтот на поранешните Ју- постори (од авторот).

Главните функции на боите во филмот се:

- приближување до објективниот одраз на реалноста;
- зголемување на ликовната експресија на филмот, и
- вршење на различни драмски функции (Plazevski, 1972: 153). Користењето на боите се разгледува како естетички проблем –

оправданоста на примената на одредена боја и нејзината улога во филмот. Но, перцепцијата на боите е првенствено чувствителен феномен. Боите исто како вкусот, мирисот и звуците ги стимулираат нашите сеќавања и ги враќаат емоциите од минатото. Тие ги изразуваат виталните функции на човекот и поседуваат димензија на времето од кое извираат. Понатаму, бојата може да биде алатка во филмот за да се нагласи карактерот, наративот, заплетот и темите.

Постојат различни пристапи и примери во однос на користењето на боите кај сите режисери. Во продолжение ќе наведеме неколку режисери и нивните мислења во врска со боите во нивните филмови.

Сл. 111 П. Алмодовар и П. Круз на сет *Кармен*



Шпанскиот режисер П. Алмодовар смета дека: „Бојата го идеализира објектот и му дава вештачка вредност што ми се допаѓа. Верувам во оваа вештина во предметите, сидовите, декорот, облеката... што ги открива и издвојува ликовите во моите филмови. Исто така, целосно го изолира она што најмногу ме интересира во моите филмови: самата приказна и емоциите на ликовите“ (1992/https://amuse.vice.com/en_us/article/zm54gj/investigatingalmo-vr-movies/проследено на 9.12.2021)



Сл. 112 П. Алмодовар на сет

Совршен пример за многубројните начини на користење на бојата е *Готвачот, крадецот, неговата сопруга и нејзиниот љубовник* (1989) во режија на Питер Гринавеј (P. Greenaway, 1942). Филмот на Гринавеј е под влијание на холандските сликари од 17 век. Оваа инспирацијата е исклучително доминантна во текот на филмот и се поврзува со симболичките значења на бојата. Тој често го прикажува раскошниот мебел на ресторанот, костимите и различните јадења, кои веднаш се препознаваат како слики од мртва природа и банкет слики на холандски мајстори на ликовната уметност.



Сл. 113 *Готвачот, крадецот, неговата сопруга и нејзиниот љубовник* – П. Гринавеј

Врските помеѓу дејствијата на ликовите и содржината на приказната го отсликуваат изборот на боја кога гледаме кои бои се поврзани со различни чувства во западната култура. Гринавеј не само што ја користел бојата технички и со цел филмот да изгледа убаво, туку користел боја преку движење и симболика правејќи експлицитни врски со холандските слики од 17 век.

Гринавеј забележува дека кога луѓето се во сина средина, тоа има смирен седативен ефект кај некои, додека кај други депресивен ако се сочат со силно сино. Црвената боја, пак, го прави спротивното и може да ги иницира луѓето да се чувствуваат возбудени, а кај некои посилни црвени нијанси дури да предизвика чувства како лутина. Гринавеј ја користи психологијата на бојата и успева да ги поттикне емоциите на гледачите низ филмот.

Сл. 114/115 Од филмот на П. Гринавеј



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

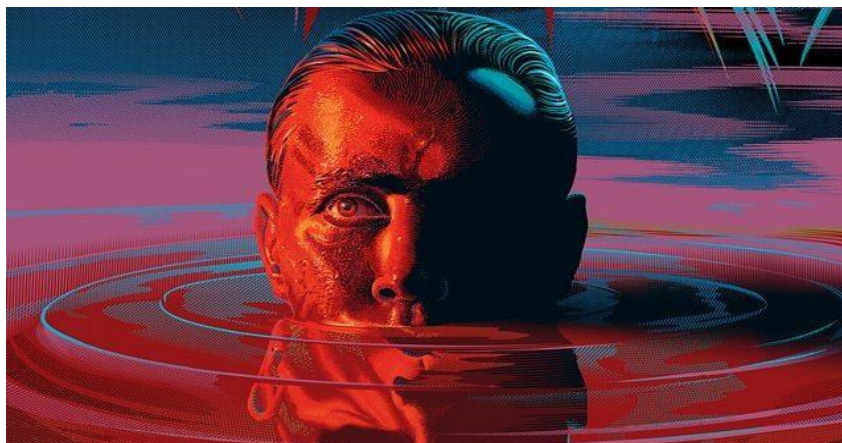
Оттука, топлите бои за човекот се бои на акција и материјалниот живот, сугерираат контакт со телото и животот. Симболизираат желба и чувство. Имаат центрифугален карактер, тенденција на привлекување на окото сè поблиску до окото. Од друга страна, студените бои претставуваат интелигенција, интроспекција, внатрешни длабоки чувства и виталност. Тие ја кријат доблеста во себе. Симболизираат припадност некој некому. Имаат центрипетален карактер, одат од окото, т.е. се оддалечуваат.

Еден од најголемите директори на фотографија, Италијанецот Виторио Стораро, на предавањето во филмската школа во Лоѓ потенцираше дека човековиот живот секогаш бил воден од делувањето на боите врз него. Двата фактора се надвор од неговата контрола: Денот и ноќта, па светлото за него претставува средина во која може да делува и има конструктивна улога, додека ноќта е пасивна. Активноста прави раст на метаболизмот и креативност во денот, а намалување во ноќта. На ова одговарале две бои, како конкретни, јарко жолта за денот и темно сина за ноќта. Од тоа зависел и човечкиот организам, крвниот притисок итн. Примената на боите во филмот поставува низа проблеми на кои треба да внимаваме, како од технички аспект (постојаност на боите, природност во текот на сцените и сл.), така и од психолошки. Имагинацијата на боите како ментална активност ги изнесува на виделина нашите чувства. Во тој емоционален контекст боите се доживуваат на следниов начин:

- *Црната боја* (ги впива сите бои) симболизира исчезнување, непознато, сè што има магична моќ, таинствено, темната страна на човечкиот ум, несвесна сенка.

- *Портокаловата боја* ја означува позитивната енергија, успех, симболизира сила и издржливост, креативност, ентузијазам. Боја на животот, љубовта, спиритуалното истражување.

Сл. 116 *Апокалипса денес* – Ф. Ф. Копола



- *Црвената боја*, позитивно делува на човекот и провоцира емоција, храброст, регенерација, витална енергија која дава сила и потенција. Предизвикува желба за емоционален контакт. Ако е темна, провоцира чувство на суровост и достоинство. Ја симболизира енергијата, одлучноста, моќта, славата и самоувереноста.



Сл. 117 *Бојата на калинките* – С. Параџанов

- *Жолтата боја* ја симболизира радоста, честа, оптимизмот и младешкиот дух. Синоним е за свесното светло, а кога преоѓа во златна боја, тогаш симболизира слава и сјај. Обично светлото го гледаме како жолта боја, па затоа тоа стимулира ведрина, топлина и интимност, интуиција, и креативност.



Сл. 118 *Последниот кинески цар* – Б.Бертолучи

„Зад завесата во Забранетиот град е светот надвор. Со користењето на таа завеса можевме да добиеме малку светлина внатре и сепак да имаме ви целата светлина, секој император е

бележен во жолта, а таа жолта, што е црвена жолта, многу ме потсети на бојатана мојот роден град Парма. Тоа е некако многу топла, жолто-црвеникава боја, жолта-Парма. Бев многу трогнат кога дознав дека царската жолта боја што ја гледате, е многу слична на бојата на мојот роден град“. (Б.Бертолучи/<https://www.dga.org/craft/dgaq/all-articles/0801-spring-2008/shot-to-remember-the-last-emperor.aspx>/проследено на 12.1.2022).

- *Зелената боја* ја симболизира плодноста, сигурноста, спокојот, економскиот напредок, хармонија, природа, животот и стабилност. Кај човекот развива желба за активност. Таа е боја на душата и чистиот принцип на постоење, на судбината и имагинарните слики во главата.

- *Сината боја* симболизира лојалност, мудрост, вистина, одговорност, почит, дисциплина, совршенство ... мисловност, интелигенција.



Сл. 119 *Парис Тексас* – В. Вендерс



Сл. 120 *Болка и слава* – П. Алмодовар

- *Индиго* е боја на искусни кои своето знаење го пренесуваат на млади. Претставува друштвен успех, твори чувство на слобода и идеализам, здравје, процес на растење, бегање од стварноста, од регресивна природа е и спречува правилно оценување на тежината, должината и времето.

- *Виолетовата* е архаична боја која ретко ја среќаваме во природата. Претставува сè што е надвор од природата, симбол на божество, тоа е латентна боја на емоцијата, знак на одвојување, сепарација, постење, молитва и очекување.

- *Белата боја* ја симболизира вистината, невиноста и совршенството. Таа е чиста светлост. Боја на отворање на умот кон знаењето. Претставува и неплодност, пасивна добрина, влез во светот на спознанието. Исто така е и симбол на единството, на светлото, на бесконечноста, внатрешната рамнотежа и собир на сите човекови искуства на животниот пат. Боја на зимата, водата, енергијата и разумот (*Виторио Стораро, интерни записи од предавање, Лоѓ, Полска: PWSFTv i T, 1987*)



Сл. 121 *Бојата на калинките* – С. Параџанов

Визуелниот јазик на некои филмови е толку личен и херметички што неговото толкување може да се спореди со читање роман напишан со хиероглифи. Еден таков пример е *Бојата на калинките* од ерменскиот режисер Сергеј Параџанов (С.И. Параџа нов, 1924 – 1990) го раскажуваат животот на поетот и трубадур Сајат Нова од 18 век (персиски натпис што значи *Крал на песните*). Визуелно се базира на сликите на Сајат Нова: ангели со рамни ореоли и дрвени крилја, облак од картон што се спушта како визија, постојано повторување на клучните реквизити вклучувајќи книги, сребрени топки и украсени килими. Се чини дека плодовите крварат, а книгите плачат. Овој веќе стар филм на Параџанов, едноставно, не наликува на ништо познато досега“, напиша францускиот критичар Серж Дејни, откако го гледаше на филмскиот фестивал во Ротердам во 1980 година. „Морате да замислите еден досега непознат жанр на кино: филмска хагиографија (житие или биографија на светец)“ (<https://www.nytimes.com/2018/05/24/movies/the-color-of-pomegranates-sergei-parajanov.html>/проследено на 22.2.2022). Наместо тоа, режисерот се обидел да го пресоздаде внатрешниот свет на поетот преку трепетите на неговата душа, неговата страст и маки, широко користејќи ја симболиката, боите и алегиите специфични за традицијата на средновековните ерменски трубадури

(<https://transcripts.thedealr.net/crypt.Phpthe-color-of-pomegranates-1969GX5/>проследено на 22.2.2022)

За режисерот Параџанов, А. Тарковски ќе каже: „Сергеј Параџанов има не само парадоксален и поетски начин на размислување – туку и способност да ја сака убавината и вештина да биде целосно слободен во сопствената креација“. (Tarkovsky,<https://www.openculture.com/2018/08/andrei-tarkovsky-reveals-favorite-filmmakers-bresson-antonioni-fellini-others.html/>проследено на 22.2.2022)

4.1. ОСВЕТЛУВАЊЕ

Светлото е составен дел од кинематографијата и во голема мера е одговорно за изгледот на филмот. Кинематографот, или директорот на фотографија, е задолжен за камерата и екипата за осветлување. Тие се одговорни за креирање на изгледот, бојата, осветлувањето и за кадрирање на секоја снимка во филм.

Класичната дефиниција за користењето на светлото, односно осветлувањето (прифатена од Е. Линдгрен) гласи: „Служејќи се со светлосен апарат, снимателот ги скицира контурите и дава масивност на површините на објектите, создава впечаток на една длабочина, со што го пренесува на гледачот емоционалниот карактер и расположението на дадената сцена“ (Plaževski,1972: 143). Светлина може да претставува чувство или присуство. На техничко ниво, позиционирањето на светлата обично се однесува на создавање сцена што изгледа добро додека останува контекстуално со околината. Сепак, може да се користи и уметнички. Каде ги фрлате вашите сенки? Што сакате да ѝ покажете на публиката или да се скриете во темнина?

Најкористеното поставување на светлото се дели на 3 дела:

1. Клучно светло, или примарен извор на светлина во кадар.
2. Секундарната светлина, или ги пополнува сенките.

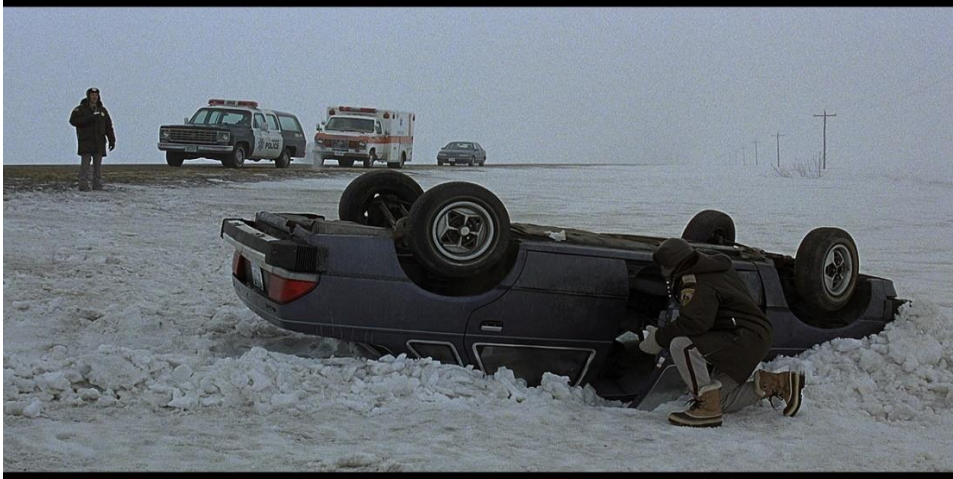
3. Задно светло, или можност објектот да излезе од позадината.

Овој систем со 3 точки ги осветлува објектите на тродимензионален начин создавајќи поцелосна поинтересна слика. Клучното светло е примарен извор на светлина во снимката. Сложениот процес на поставување на светлата за филм може да се сведе на едно прашање: Каде е вашиот субјект (глумец)? Сакате пополнети сенки? А, што станува со лицето на човекот? И промена на пејзажот во човечкото лице, пејзажот на лицето на човекот, со неговата чудесна гама на нијанси, промени, реакции...

Поголемиот дел од времето клучното светло треба да биде контекстуално во сцената, тоа може да биде светла од автомобил, светилка, оган итн. Ако некој лик е во темна пештера и на него свети силна светлина од никаде, тоа ѝ го одвлекува вниманието на публиката. При поставувањето на клучните сенки, исто така, треба да се земат предвид поголемиот дел од временските сенки. Ова не само што изгледа подобро, туку со тоа што светлината доаѓа од рамката, ја привлекува публиката, создавајќи повеќе 3-димензионален простор. (<https://imgur.com/gallery/cpLno>/проследено на 18.2.2022)

Како и да е, повеќето кинематографиери прават варијации на овој систем користејќи само едно светло, само две или прилагодување на осветленоста на светлата. Конзистентноста е многу важна за да се почувствува филмот како природна целина, конзистентна температура на времето (снег, сонце и сл.) и палетата на бои имаат голем удел во создавање на тој доследен свет. Зборуваме за промена на пејзажот во зависност од временските услови, од начинот на осветлување, од степенот на магла, дим во просторот.

Можеме да видиме на оваа фотографија дека Р. Дикинс користел многу природна, многу бела светлина за филмот *Фарго*. Белата светлина доаѓа од сонцето, така што кадарот во *Фарго* станува пореален, не постои во некој прекрасен филмски свет, туку во оној во кој живееме. (<https://imgur.com/gallery/cpLno/> проследено на 20.2.2022).



Сл. 122 *Фарго* – Етан Коен/Џоен Коен, кинематограф Роџер Декинс

Генерално, основната функција на осветлувањето е да создаде расположение кое е вистинито, соодветствува со филмската нарација. Тоа е пресуден фактор за изразноста на сликата. Може слободно да се каже дека осветлувањето како елемент на филмот најтешко подлегнува на анализа и затоа може да зависи од моменталната одлука на режисерот под сугестии на снимателот и директорот на фотографија.

Во повеќето современи филмови се води посебна грижа за тоа осветлувањето да биде вистинито, со тенденција да не биде ниту наметливо, ниту мелодрамско (Marten, 1966: 37–39). Светлото помага и во наједноставната, грубо направена сценографија, со негова помош може да отворат неочекувани можности и да создаде напната и вознемирувачка атмосфера. Филмот се испишува со светлоста – светлоста го прави стилот на филмот.



Сл. 123 *Рајски денови* – Теренс Малик, кинематографер Н. Алмендрос,

Велиме вистинито, верно, а најголемиот број дневни сцени во екстериер се снимани со помош на рефлектори, со користење на „вештачко“ осветлување. Обоените светла можат да имаат значење или да го истакнат тонот на сцената. Исто така и ноќните сцени се блескаво осветлени, иако во реалниот амбиент нема никаков извор на светлина. Причините произлегуваат од техничката природа на оваа функција, како и од тенденцијата да се добијат контрасти во фотографијата.

Сл. 124 *Црно семе* – К. Ценевски



Во *ентериерните* сцени е сосема различно. Тука снимателот може да ја покаже својата креативна слобода. Замислата во овој случај не подлегнува на природните околности на просторот, туку ги одредува и обликува контурите и плановите на предметите, создава впечаток на просторна длабочина, емоционална атмосфера, па дури придонесува и за некои драмски ефекти (Lindgren,E./<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.89521/последено на 12.2.2022>).

Еден од култните американски режисери Стенли Кјубрик (S. Kubrick, 1928

– 1999) останува повеќе од кога и да е фигура на восхит, фасцинација и љубопитност. Во прилог на темата за осветлување ќе го споменеме и филмот *Бари Линдон* (1975) кој Кјубрик го снима со користење на природна светлина. Актерот Р. О'Нил за снимањето на овој филм ќе изјави: „Тој секогаш ги испробуваше работите и експериментираше. Ќе импровизираше, а потоа ако излезе нешто интересно од тоа, ќе го турка понатаму“. Спротивно на неговата тиранска, прецизна слика, Кјубрик никогаш не користел приказни и не ги планирал своите кадри пред време. „...Тој земаше леќи и визир и се качуваше на сетот со актерите, а можеби и стисок со некоја лента. Ќе треба да ја поминете сцената 10, 15, 20, 30 пати додека тој ја гледаше секоја можност со секој објектив и ја сфати својата прва снимка. Пристапот на Кјубрик беше актерите да поминат низ сцена одново и одново пред да стигнат до неговите легендарни снимки...“



Сл. 125 *Бари Линдон* – С. Кјубрик

Кјубрик сакал да го долови временскиот период (1844 г.) кога не постои струја, па ноќите ги осветлува со свеќи или месечина, а деновите не се осветлени бидејќи ниту еден извор на светлина не може да се натпреварува со сонцето.

„Прецизното осветлување додаде сосема друго ниво на снимањето кое одзема многу време, иако филмот беше славно осветлен речиси целосно со достапна светлина во форма на свеќи. Проблемот беше во тоа што ако не го добиеме тоа што го сакавме, моравме да ги издуваме сите свеќи и да започнеме со нови. И сите свеќи имаа три фитили, тоа беше нашиот трик. Значи, не беше лесно да ги изгасиш... Сè беше насочено кон тајно одбиена светлина за да се обезбеди потребната количина на осветлување“. Џ. Алкот – директор на фотографија (https://filmmakermagazine.com/93683-how-stanley-kubrick-shot-barry-lyndon-us-ing-natural-light/#.Yh_kfnrMKyI/ проследено на 2.3.2022)

Предизвиците на секоја сцена беа различни. Кадрите требаше да изгледаат како слики од тој период. Камерата беше главно статична, при што објективот за зумирање на Кјубрик беше огромен фактор што придонесува за визуелниот стил. Речиси како секоја рамка да е слика, а вие зумирате за да ги проучите нејзините сложени детали, изразите на лицата на актерите и да уживате во славната мизансцена.



Сл. 126/127 *Бери Линдон* – С. Кјубрик

Интересен пример за осветлување е и филмот *Рајски денови* (1978) на американскиот режисер Теренс Малик (T. Malick, 1943). Филмот е снимен речиси само со природна светлина, а вештачка светлина се користи само во некои внатрешни сцени. Меките светла се единствените дополнителни светла што се користат за овие сцени. „...Нашите дневни ентериери беа фотографирани без дополнително или пополнето осветлување. Снимаваме само со природна светлина што доаѓаше низ прозорецот. Користењето на природна светлина што е можно почесто, значеше користење само природна светлина на прозорците за дневни ентериери, како големиот холандски сликар Јохан Вермер. За ноќните ентериери тоа значеше користење на многу малку светлина, од еден единствен оправдан извор, како што е фенер, свеќа или електрична сијалица (<https://ascmag.com/articles/photographing-days-of-heaven/> прослеено на 1.3.2022).

Сл. 128/129 *Рајски денови* – Т. Малик

„Нашата креативна работа во основа се состоеше во поедноставување на фотографијата: нејзино чистење од вештачкиот сјаен изглед на филмовите од блиското минато. Нашите модели беа филмовите од немиот период (Грифит, Чаплин итн.), кога кинематограферите уникатно и фундаментално ја користеа природната



светлина. „За овој конкретен проект бев под влијание првенствено од американски сликари како на пример, Ендрју Вајт и Едвард Хопер“.

(T.Malick/<https://ascmag.com/articles/photographing-days-of-heaven/>проследено на 1.3.2022)

Денес со целата напредна технологија, може да кажеме дека се користат најразлични светлосни извори кои рефлектираат светлосни ефекти во текот на снимањето. Кога се говори на оваа тема, не смее да се заборави и ефектот на користење на сенките. Тие може да се применат како важен фактор во одредени кадри (сцени) во кои сакаме да доловиме атмосфера на нешто непознато, страв, немир, гледачите да претчувствуваат атмосфера на страв. Исто така, постојат филмови кои фасцинираат со силна експресија поради острите контрасти помеѓу светлото и темното. Секако, осветлувањето може да биде и изедначено, со слабо контрастно осветлување, да се одбегне секое вештачко драматизирање на светлината (како на пр., во италијанскиот неореализам).

Сл. 130 *Крадци на велосипеди* – В. Де Сика

Од почетокот на снимањето филмови, сенките одиграа суштинска улога во составот на оваа визуелна уметност. Впрочем, во самата природа на фотографијата е суштинско да се доловуваат сенките, нејзините длабочини и да им се оддаде почит на



нивната етерична убавина.

Интуитивното снимање филмови манипулира со интеракцијата помеѓу светлината и темнината за да ја пренесе режисерската намера (како на пр., осаменост; страв; распаѓање; мистерија; нестабилност; итн.). Од моментот кога

светлината влегува во леќите на фотоапаратот до моментот кога таа е хемиски снимена на филм за аналози или електронски напишана на дигитални, можностите се неограничени.

За работата на филмот *Преку езерото*, полскиот снимател Бартоломеј ќе каже: „Кога работевме во Битола, на локација која се преправаше дека е Албанија, а јас ја осветлував собата на Константин и Елена, секој пат користев различно светло. Имаше многу сцени во различни периоди од денот и тоа беше важно да се создаде впечаток за времето што минуваше и промената на емоционалните состојби на ликовите. Сфатив дека е облачен или сончев ден, или вечер или утро. Со користење на истата опрема за осветлување постигнавме различни расположенија. Еве го големиот придонес на мајсторот за осветлување Перо и неговите помошници кои внимателно го подготвија предлог распоредот на светилки и рефлектори. Го искористив светлосниот арсенал што ми беше понуден и сметам дека е арсенал доволно за да се постигне светлосниот ефект што беше наменет. Многу сум му благодарен на мајстор Перо што не се побуни кога го замолив да ја десинхронизира НМІ светлината во една од сцените, така што имавме пулсирачки ефект на треперење во сцената со халуцинација на Константин. Ние многу внимателно ги истакнавме портретите во внатрешните сцени. Тогаш, беше неопходно да се осветлат многу простории одеднаш за да се добие ефектот на длабочина. Се трудев да не ги повторувам светлосните шеми во сцените, туку секоја сцена да ја третирам различно – тоа предизвикува ефект на инспирација и гледање на филмот како од нула во нов светлосен ефект. (Б.Мај,1997).



Сл. 131/32 *Преку езерото* – дир. на фотографија Бартоломеј Мај

Плодната употреба на светлина и сенки се најзабележителни во германските експресионистички филмови од 1920-тите. Овде, се користени безброј варијации на техники за засенчување, некои дури и за истите кадри, за да се развие одреден карактер, нарацијата или целокупно сценско расположение. Режисерот Р. Вин (R. Wiene, 1873 – 1938) беше прославен за неговата стилска симулација на нив. Во неговото ремек-дело од 1920 година, *Кабинетот на д-р Калигари*, режисерот ги насликал сенките на филмскиот сет наместо природно да добие. Резултатот бил морничав: неприродни сенки проникнати во многу сцени, распослани низ сетот, навидум ставајќи ги ликовите на филмот во затворени капсули. Така, во уметничка смисла, филмските критичари го пофалија ова како соодветна претстава на нестабилната психа на ликовите на филмот. Всушност, оваа сцена создаде наративна сценска конвенција која продолжува да се копира во хорор филмови денес – два од нив се *Дракула* (1992) и *Сенката на вампирот* (2000) на Б. Стокер (<https://filmlifestyle.com/shadows-in-cinema/> проследено на 12.2.2022).



Сл. 133/34 *Кабинетот на д-р Калигари* – Р. Вин

Таинствената улога на сенката, контрастот помеѓу сенката (несвесното) и светлото (свесното), со јако осветлување и длабоки сенки зависи од индивидуалноста на режисерот во договор со снимателот. Колку субјектот/предметот е поблиску до изворот на светлина, толку е пократка сенката; колку е подалеку, толку подолго. Филмаџиите можеби не се научници, но можеби се мајстори за манипулатори на овој основен закон на физиката. Но, да потенцираме, режисерот во оваа област мора да биде многу дискретен, да го прифати мислењето и советот на снимателот.



Сл. 135 *Возење* – Н. В. Рефн

Постои теза дека некои филмови имаат одредена структура во осветлувањето. Па така кај трагедијата се користат мрачни тонови со мали

контрасти, кај мелодрамата исто темни тонови со големи контрасти, лирските теми со светли тонови и мали контрасти, но секако, најважна и пресудна е инвенцијата на снимателот.



Сл. 136 *Сенки на заборавените предци* – С. Параџанов

„За мене е филмот слика, а **светлото** нејзин основен фактор. Светлото во филмот е идеологија, чувство, боја, тон, длабочина, атмосфера, приказна. Подвлекува, навестува, ги чини поприфатливи фантазијата и сонот. Може да долови прозрачност, вибрации, да даде илузија на големо сивило на стварноста, секојдневието. Со еден рефлектор лице без сјај и израз станува интелегентно, мистериозно, волшебно. Наједноставната, грубо направена сценографија со помош на светлото може да отвори неочекувани можности и да створи напната и вознемирувачка атмосфера. Филмот се испишува со светлоста. Светлоста го прави стилот на филмот. Во телевизија ја нема таа можност предметите и лицата да се осветлат на сликарски, психолошки начин“ (Fellini, 1991: 109).



Сл. 137 *Ноќите на Кабириа* –
Фелини

Во филмот *Разјарениот бик* на режисерот М. Скорсезе (1980), употребата на сенките во одредени сцени е поврзано со нагласувањето на психолошката состојба на актерот. Имено тие сенки и сиви тонови имаат за цел да го преувеличуваат очајот на главниот лик Џ. Ла Мота (Р. Де Ниро) во затворската сцена, неговата ментална немоќ, како и физичкото заробеништво. Поточно, формата на филмот си поигрува со кадрите. Истите се совпаѓаат и се натпреваруваат, некои ги затемнуваат другите. Овие сложени мозаици – кои користат дигитални технологии за да создадат интермедиијални судири помеѓу сликите, текстовите и звуците.



Сл. 138 *Разжарениот бик* – М. Скорсезе, кинематографер М. Чепмен

За филмот како уметност има напишано илјадници книги, учебници, и секогаш се отвораат и ќе се отвораат новите теми, нови пристапи кои се надоврзуваат на секое снимено филмско дело. Учебникот не претендира на сеопфатност, туку има за цел за го доближи до студентите искуството на авторот-режисер за наведената проблематика, како и преку неговиот избор од искуствата на познати европски и светски режисери и филмови. Следната фаза е визуелниот/снимателски дел во кој мора да се пристапи подготвено, со апсолвирање на фазите од визуелниот дел што беа елаборирани во учебникот.

Сл. 139 Студенти од ФДУ на локација



Сл. 140 Студенти од ФДУ на локација

KORISTENA LITERATURA

Латинична

- Abrams, N. Bell, I& J.Udris. (2001). *Studying film*. London: Oxford University Press
- Ažel, A.(1978). *Estetika filma*, Beograd: BIZG
- Arnhajm, R.(1962). *Film Kao Umetnost*, Beograd: Narodna knjiga
- Birš, Noel (1972). *Praksa filma* (Ogled), Beograd: Institut za film
- Bošković, B. (1981). *Osnovi filmske režije*, Beograd:Univerzitet umetnost
- Bresson, R. (1977) *Notes on Cinematography*, New York: Urizen Books
- Burian,J. (2017). *The Scenography of Josef Svoboda*. Ebook. Published June 27th 2017 by Wesleyan
- Cassavetes, J. (2001). *Cassavetes on Cassavetes*.edt. Coruny. R.
- Dedić, G. (2016). "Psihoanalizai umetnost". *Engrami vol.38 br.1.pp.61-70*,Beogrd: Medicinski fakultet
- Eisenstein, S. (1977). *Film Form: Essays in Film Theory*, London: Harvest/ Book
- Felini, F. (1991). *Napraviti film*, Beograd: Institut za film
- Felleman, S. (2006). *Art in the Cineamatic Imagination*, Austin: University of Texas Press
- Guskin,H. (2003). *How to Stop Acting*. London: Bloomsbury Methuen Drama
- Howard, P. (2009). *What is scenography?*. 1st ed. London: Routledge
- Kragić, B.&Gilić, N. (ед) (2003). *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod „MiroslavKreža“
- Kuleshov,L.V (1974). *Kuleshov on Film: Writings*. Berkeley, University of California Press, edt. R. Levaco
- Lazić,R. (2014). *Filmoloski brevijar*. Beograd:Biblioteka dramskih umetnosti
- Lazić,R. (2013). *Reziseri o filmskoj reziji-dijalozi s filmskim reziserima*. Beograd:Biblioteka dramskih umetnosti,
- Lindgren, E.(1948). *The Art Of The Film An Introduction To Film Appreciation*.
digitallibraryindia; JaiGyan(<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.89521/page/n31/mode/2up>)
- Marten, M.&G.Jankovic (1966). *Filmski jezik*, Beograd: Institut za film
- Plazevski, J. (1972). *Jezik filma*, II deo, Beograd: Institut za film
- Plazevski, J. (1971). *Jezik filma*, I deo, Beograd: Institut za film
- Paradžanova, J.Tarkovskis &German. (2002). *Traganje za smislom*, Dom kulture "Studentski grad"
- Peterlić , A. ed.(1990). *Filmska Enciklopedija*, Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Kreža“

Pitassio, F. (2019). *Neorealist Film Culture, 1945-1954*. Amsterdam: University Press 2019

Sannah, Bassim, "The Characteristic Features of Hollywood's Scenographical

Stojanović, K. (1980). Intervju s Andrejom Tarkovskim za TV Beograd, 1980

Tarkovska, M. ed. (1998). Tarkovski Andrej Lekcije iz filmske režije, Beograd: Jugoslovenska kinoteka, Novi Sad:Prometej

Tarkovsky, A. (1999). *Vajanje u vremenu*. Beograd: Anonim

Stylization". Doctor of Philosophy Dissertation, Ruhr University of Bochum, 2004

Vagos, M. Ar. (2020). *The Kazan Method: Marlon Brando and James Dean*. Doctoral thesis. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras

Vajda, A. (1988). *Film zvani zelja*, Beograd: Narodna knjiga

Viera, M. (1990). "The Work Of John Cassavetes: Script, Performance Style, And Improvisation". *Journal of Film and Video*, Vol. 42, No. 3, pp. 34-40, Published By: University of Illinois Press

Кирилична:

Василевски, Г. (2006). *Историја на филмот*, кн.4. Скопје: Кинотека на Македонија

Василевски, Ѓ. (2000). *Историја на филмот - книга 1*, Скопје: Институт Отворено општество Македонија.

Вендерс, В& М.Зурнази (2019). Замислување на мирот, дијалог за перцепцијата. Скопје: Филозофско друштво на Македонија

Лазич, Р. (1992). *Лекције из филмске режије*, Нови Сад: Прометеј

Меллес-Трпкова, С. (2016). *Актерска игра пред камера*, Скопје:

Темплум Менцел, Ј. (2000). *Вера и Скепса*. Штип: Центар за културна Иницијатива

Митрикески, А. (2021). *Филмот како уметност – од идеја до сценарио*. Скопје: ФДУ/УКИМ

Нелмс, Џ. (2009), *Вовед во филмски студии*, Скопје: Нампрес

Станишиќ, С. (2016). "Режисерски специфики и методологии на актерската изведба во филм" (магистерски труд), Скопје: ФДУ/УКИМ

Хјустон, Џ. (1990). *Отворена книга*, Београд: Институт за филм.

веб-страници

<https://filmlifestyle.com/shadows-in-cinema>

https://filmmakermagazine.com/93683-how-stanley-kubrick-shot-barry-lyndon-using-natural-light/#.Yh_kfnrMKyI

<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.89521>

<https://imgur.com/gallery/cpLno/>

<https://imgur.com/gallery/cpLno>

<https://www.openculture.com/2018/08/andrei-tarkovsky-reveals-favorite-filmmakers-bresson-antonioni-fellini-others.html>

<https://transcripts.thedealr.net/crypt.Phpthe-color-of-pomegranates-1969GX5>
<https://www.Nytimescom/2018/05/24/movies/the-color-of-pomegranates-sergei-parajanov.html>
<https://www.dga.org/craft/dgaq/all-articles/0801-spring-2008/shot-to-remember-the-last-emperor.aspx>
https://amuse.vice.com/en_us/article/zm54gj/investigatingalmojr-movies
<https://academic.oup.com/screen/articleabstract/45/4/363/1625077?redirectedFrom=PDF>
<https://bah.edu.rs/sta-je-scenografija-i-koje-su-najbolje-filmske-scenografije-ikada>
<https://www.ejumpcut.org/archive/jc52.2010/GrunertBurntBySun/index.html>
<https://www.dga.org/craft/dgaq/all-articles/0801-spring-2008/shot-to-remember-the-last-emperor.aspx>
<https://cinephiliabe-yond.org/documentary-sven-nykvists-lighting-process-sacrifice>
<https://sdk.mk/index.php/mag-azin/na-glumets-ne-smeesh-da-mu-kazheshde-ka-losho-odigral-veli-legendarniot-srpski-rezhiser-goran-markovik>
<https://www.heraldscotland.com/news/19891747/film-pedroalmodovar-actors-become-part-artistic-family-working-penelope-cruz>
<https://faktor.mk/ekskluzivno-intervju-so-milcho-manchevski-ubavo-mi-e-vo-moja-koza-i-so-nikogo-ne-bi-se-menuval>
<https://www.filmcomment.com/blog/interview-bela-tarr-the-complete-works>
<https://nofilmscchool.com/2019/06/jim-jarmusch-how-pick-your-actors-needs>
<https://cinephilia-beyond.org/krzysztof-kieslowski-masterclass-young-directors>
<http://aleksandarpetrovic.org/filmografija/igrani-filmovi/skupljaci-perja/>
<https://www.Newyorker.com/culture/the-front-row/ingrid-bergman-in-stromboli-and-the-power-of-nonprofessional-actors>

Индекс на филмови

Алмодовар, Педро

*Жени на работ на нервен слом
Болка и слава
Паралелни Мајки*

Бергман, Ингмар

Сарабанд

Бертолучи,Бернардо

*Чај во Сахара
Последниот кинески цар*

Блажевски, Владимир

Панкот не е мртов

Бресон, Роберт

Џепчија

Буњуел, Луис

Андалузиски пес

Ваи, Вонг Карл

Расположени за љубов

Вајда, Анжеј

Пејсаж после битка

Вендерс, Вим

Парис Тексас

Вин, Роберт

Кабинтетот на д-р Калиагари

Вир, Питер

Пикник кај Хенгин Рок

Гапо, Бранко

*Најдолгиот пат
Време води*

Годар, Жан Лук

Без здив

Градовски,Кристоф

Патувањето на мр Клекс

Гринавеј, Питер

Крадецот готвач, неговата сопруга и нејзиниот љубовник

Де Сика, Виторио

Крадци на велосипеди

Казан, Елија

*Источно од Еден
На доковите на Њујорк*

Камерон, Џејмс

Титаник

Касаветес, Џ.

Сенки

Кишловски, Криштоф

Три бои – сино

Кјубрик, Стенли

Бери Линдон
Коен, Етан/Џоел
Фарго
Копола, Френсис Форд
Кум 1
Апокалипса денес
Крис, Колумбус
Mrs. Doubtfire
Куарон, Алфонсо
Гравитација
Кустурица, Емир
Дом за бесење
Црна мачка, бел мачор
Лоуч, Кен
Кес
Макавеев, Душан
Љубовен случај или трагедијата на службеничката на ПТТ
Малик, Теренс
Рајски денови
Манкиевиц, Јозеф
Клеопатра
Манчевски, Милчо
Пред дождот
Врба
Марковиќ, Горан
Специјално воспитување
Митрикески, Антонио
Преку езерото
Како лош сон
Деца на сонцето
Павликовски, Павел
Студена војна
Ида
Парџанов, Сергеј
Сенки на заборавените претци
Бојата на калинките
Полак, Сидни
Моја Африка
Полански, Роман
Пијанист
Попов, Столе
Среќна Нова
Џипси меџик
Рефн, Николас
Возење
Скорсезе, Мартин
Таксист,

*Авијатичарот
Разјарениот Бик*

Сорентино, Паоло

Младост

Стокер, Брам

Дракула

Сенката на вампирот

Тар, Бела

Семејно гнездо

Аутсајдер

Тарантино, Квентин

Си било еднаш во Холивуд

Тарковски, Андреј

Андреј Рубљов

Огледало

Жртвување

Менцел, Јизи

Строго контролирани возови

Форман, Милош

Црниот Петар

Љубовта на блондинката,

Конкурс

Цневски, Кирил

Црно семе

Џармуш, Џим

Кафе и цигари

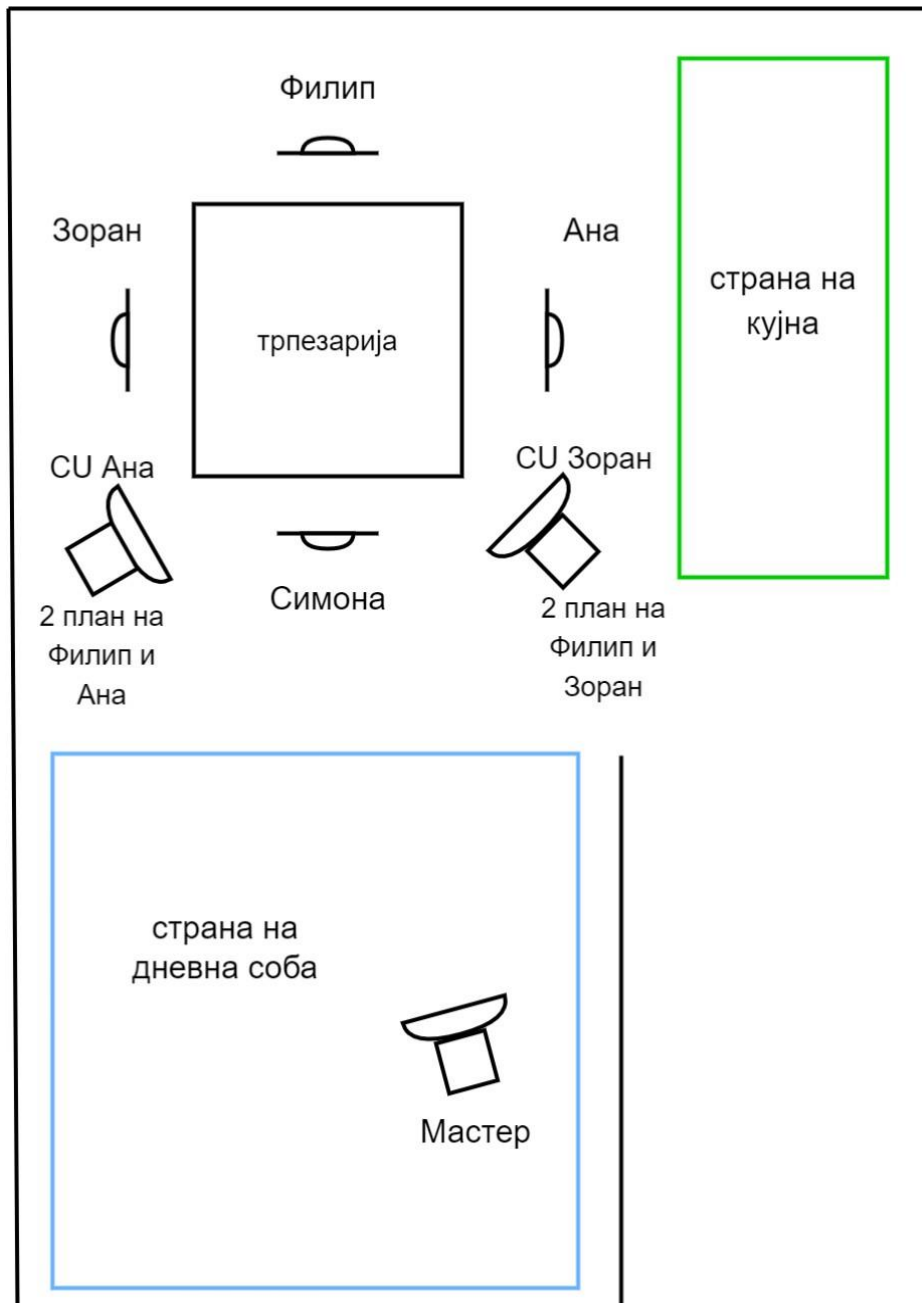
Патерсон

Шеридан, Џим

Мојата лева нога

Прилози

бр.1 ТЛОЦРТ / Врската помеѓу камерата, глумците и објектите.



Прилог бр.2

Почетниот дел од импровизирана книга на снимање за игран филм *Панкот не е мртов од Владимир Блажевски:*

1. ЕНТ. АТЕЛЈЕ НА ЛИКОВНА АКАДЕМИЈА. ДЕН

1-6: Вешта рака скицира женски акт. Додека контурите на жената сè појасно се распознаваат, врви **НАЈАВНАТА ШПИЦА** на филмот. Кадри од истапозиција, џамп-кат со претоп. Прогресија во цртежот. Фази.

7: Моделот е жена со намачено лице и со видливи знаци на старост, секако всушност нема повеќе од 65 години. Ептен и се спие, едвај ја држи главата да не ѝ падне. Иста визура како и претходното, исто со претоп.

8: Типот што црта, е со брада и бричена глава. Движење од цртежот до типот. Потоа ги откриваме останатите.

9-10: Околу него има уште 5-6 студенти, сите концентрирани, молчат. Нема професор.

11: „Посветената“ штама ја нарушува ПЕРСА (41, долгогодишен наркоман, симпатична урбана фаца), облечен провокативно панкерски, со 2-3 обетки на лицето и тетоважи врз телото. Влегува тропажки со врата. Некои студентиритуално го поздравуваат, без зборови. Еден ортачки го прегрнува и го истава на страна. Преигрување во движење.

СТУДЕНТОТ 1
(тивко)
Имаш нешто?

12: Перса му го фаќа цртежот и го ве ке чкрта по него. Студентот едвај го спасува своето навистина чудно „дело“. Перса се насмевнува и му мачка креон по носот. Движење, преигрување.

13: Потоа ѝ приоѓа на жената-моделот. Таа го забележува, но нема намера да си ја скрие голотијата. Двоплан на крај.

СТУДЕНТОТ 2
Истај се бе, не
гледам!

14: Перса конспиративно, само со веѓите, ѝ дава знак на жената. Исто двоплан, комплементарно.

15: Таа молкум го гледа.

СТУДЕНТОТ 3
Мрдај, Перса!

Перса ја фаќа жената за рака. Таа ладнокрвно ја крева дланката и дискретному го покажува средниот прст. Влегува во кадар, преигрување.

ПЕРСА
Не ме прај мајмун,
Милке...

МИЛКА сè уште мирно зјапа во него. Тој буричка по некои алишта фрлени покрај неа. Таа реагира дури кога Перса решително ќе тргне накај излезот. Сè е во движења. Мотивирани, ама и немотивирани преигрувања.

МИЛКА
Каде бе, џган?!...

2. ЕНТ. ХОЛ ПРЕД АТЕЉЕТО (ПРОДОЛЖЕНИЕ). ДЕН

1: Преигрување во движење. Започнува со детал. Перса од некој шкаф вади женско палто и под него сокриено чантиче. Милка излегува од ателјето, брза. Речиси гола е. Врз отворената врата се гледаат студентите, сиркаат.

Еден минувач рамнодушно си брка работа.

Милка му ја граба чантата, но тој веќе го има извадено ќесето и ставено в џеб.

МИЛКА
Враќај тоа
новчаникот,
багабонт!

2: Детали со преигрување. И со крупни планови. Му го вади ќесето. Се грабаат. Перса е посилен и му успева да извади пет монети од 100 денари, сета содржина на портмонето. Веднаш е позадоволен.

МИЛКА
Ќе викнам
милиција...

ПЕРСА
Џ!...

МИЛКА
„Џ„?!...

3: Движење, швенк, преигрување. Проаѓа некој штрклест лик со бричена глава и клемпави уши, интелектуалец.

ТИПОТ
Ви треба помош,
госпожа Милка?

МИЛКА
Бегај бе,
педериште!
(повторно кон Перса)
Ај земи 300, остај
ми 200...

ПЕРСА
Шо ќе ти се?

МИЛКА
Ќе правам
тиганици за
вечера.

ПЕРСА
Лажеш... Еве го
ти расте носот.

4: Милка успева да извлече една стотка од купчето. Воздивнува, „дај штодаш“. Сцената завршува со нејзин КП или детал. Камерата запира.

МИЛКА
Кој нашол да ми
јаде гомна...

3. ЕКСТ. ПРЕД ПРОДАВНИЦА ВО ГТЦ. ДЕН

1: Од далеку го следиме Перса како излегува од продавница. Купил играчка метално топче – магнет, која тропка кога ја фрла во воздух. Веднаш почнува да се игра. Колку што може покрупно, од таа раздалечина, со телеобјектив.

Да речеме, американец. Размачкани форпланови, благо нишање (ама претполагам со статив). Потсокриени сме. Офот тргнува тука. Со тој кадар, или извариран дубл, се завршува сцената.

2-3: Минувачите почудено го набљудуваат. Документарно, ловење, би требало покрупно, контролирани два статисти.

4: Еден дотеран *бизнисмен* со гнасење му се врти. Перса нарочно го следи и

позасилено тропа. Типот бргу се откажува од задевање. Исто аранжирано како фокус, ама во неаранжирана позадина. Во сите кадри е проблем да се најде згодна скривница.

5: Перса застанува пред дотерана млада жена што држи машко детенце пред метална корпа за ѓубре. Промена на смер на камерата. Може евентуално од некој дуќан да снимаме, а доколку не бива, се дислоцираме и „проаѓаме блиску пред камера“, 90 степени, колку да се стокми кус кадар со илузија нагужва.

6: Детето моча во дупката. Издвоено како кадар, може и како простор. Форпланови, не се гледа чиви, обезбедуваат континуитет.

ПЕРСА (ОФФ)
Се викам Перса.
Ме викаат и
„Перса, покојни“.
У ствари, сам себе
така се нареков...
До пред 17 години
имавме бенд,
панк-бенд. Бевме
број 1 панкери у
државата.
Оттогаш живеам
од стара слава. И
од ветер и
могла, што
викаше дедо ми,
бог да го
прости...

4. ЕКСТ/ЕНТ. КОЛА ВО ДВИЖЕЊЕ НИЗ СКОПЈЕ. ДЕН

1: Крнтија-кола вози ГЗИМ (28, Албанец, шармантен, дотеран).

2: До него седи Перса и зјапа надвор. Сè уште тропа со играчката.

3-4: Гзим се нервира, Перса засилува. Двоплан. Колата да се гледа од надвор – или од друга кола или да сме стационирани. Другиот кадар може од хауба.

ГЗИМ
Откај ти тоа
гомно?

ПЕРСА

Купив...

4: Гзим продолжува постојано да погледнува кон топчињата.

ГЗИМ
Може да
престанеш?

5: Перса крупно.

ПЕРСА
Ц!...

Колата запира на семафор. *Две Циганки качиле на инвалидска количка големи вреќи товар, ја буткаат количката, а едната го носи инвалидот на ушки...* Ако може да се аранжира во ист кадар, супер. Прешарфување и корективен швенк, ама Перса стално да „срди“ во прв план. Ако не, вметнување.

6-7: Возење од задното седиште. Кон крстот на Водно.

ПЕРСА (ОФФ)
У време ние кога
свиревме, Скопје
беше град. Жив
град... Сега е
гроб. Спије умрен
под она крстон
горе што го
направиа на
Водно...

Сцената е куса. Може целото дејство да се повтори од сите позиции. Не се бара континуитет, врзување со скокање локации, слободно. Некаизгледа шарено. Ако ни „тргне работата“, дубловите да правиме на друга локација.

8-11: Атмосфера-кадри на Скопје од кола во возење. Монтажно може да легнат било каде во сцената.

5: ЕНТ/ЕКСТ. СТАНБЕН БЛОК ВО СКОПЈЕ (ПРОДОЛЖЕНИЕ). ДЕН

1: Колата запира. Перса зема едно кесиче, излегува и свирка под некој балкон. Три пати ист звук (мелодија „Интернационала“), уигран знак. Го фрла кесичето на балкончето. Од внатре, без човек да се појави, некој фрла

друго ќесиче. Перса го собира. Повторно влегува во колата. Нешто како фар. Го следиме и Перса, дијагонално, ни го отвора просторот.

2: Му го дава ќесичето со парите на Гзим и поаѓаат. Колата да излезе од кадар.

6. ЕКСТ. ВЛЕЗ ВО ПОДЗЕМНА ГАРАЖА (ПРОДОЛЖЕНИЕ). ДЕН1:
Перса се заакал со некои момчиња што восхитено го слушаат. Пушат џоинт и вршат трансакција. Пошироко. Може и да е Гзим во прв план. Не слушаме дијалог.

2: Кришно. Насетуваме дека се работи за размена на „роба“ и пари.

3: Гзим од колата нервозно свирка.

4: Перса се врти со грб и лефтерно го

игнорира.5: Гзим ќе ја стопи сирената. Вика.

ГЗИМ

Доцниме! Еј, нè
чекаат!... Ој бе,
панк!

ПЕРСА (ОФФ)

Мојот дилер е
Гзим. Албанец.
Ние го викаме
Џеро. Женските
зборат имал
неодолива
детсканасмевка.
Што знам, не се
мирисаме, не
затоа што сме
Албанец и
Македонец, за тоа
ме боли кур. Се
почитуваме, тоа
да. Ја му помагам у
дилање, му наоѓам
пациенти, она
ресор копиљаци
што се фураат на
музика. *Подела*

рада: он за
Албанчиња, ја за
Македончиња...
Он ми дава со
попуст, некогаш
и за „џ“. Ама тој
за мене мисли
дека сум вишок.
Така, едноставно,
вишок... Ја за
него знам дека му
е каменот пред
сè... Два света,
јебига...

Додека го слушаме Перса, на Гзим сирената се расипува. Тој рутинирано искача од кола, ја крева хаубата, го удира силно механизмот, пцуе, се враќава колата и пак свири.

6: Перса само го крева средниот прст, без да се сврти. Децата околу него уживаат.

7. ЕНТ/ЕКСТ. РЕСТОРАН АРКА. ДЕН

1: Гзим искача од лифт. Перса уште стои внатре. Гзим приметувa дека Перса не е зад него, се враќа и ја запира вратата да не се затвори. Перса се врти кон пенџерот. Може и кусо возење со лифт на почеток. Ние идеме со Гзим,
потоа со него и се враќаме.

ГЗИМ
Ајде бе!

ПЕРСА
Се премислив. И
така немав
намерада идам.
Пушти ја
вратата... Пуштај
бе, морон, не се
клешти!?!...

Се грабаат околу вратата од лифтот. На Гзим му е смешно, Перса е лут.

ГЗИМ
Знаеш колку ми

дужиш?

ПЕРСА
Запри да слезам...
Со камата?

ГЗИМ
Е не, со љизинг.
Јасо тебе играм
поштено, така?

ПЕРСА
Ќе се расплачам,
немој, жити
мајка...

ГЗИМ
Нема. Те знам...
Панкс донт крај.

Перса излегува од лифтот. Сега тој сè се смее. (Како „кавериц“ ако имаме време и два кадра од крупни позиции на Перса и Гзим).

2: Му ги симнува *рејбан* очилата на Гзим. Мала игра околу тоа, во детали и КП.

3: Во скапиот ресторан има тивка музика. Гудачко трио. Професионалци, облечени.

4-6: Стаклени сидови со убав поглед на Скопје. На средина е базен. Во тек е „прием“ за 20-ина луѓе, промоција на новата акција на некое НГО.

7-9: На округла маса седат МАРАЈА (30, Норвежанка, нападно неконформистична), ВИКИ (28, наша но форсира муабет на англиски, интелектуалка) и ГОРАСТ (26, феминизиран). Сите се облечени левичарски. Јадат чудни салати и пијат Evian.

10-11: Мнозинството е насобрано околу некоја ромска фамилија, што ја третираат како циркуска атракција. Келнерите не се снаоѓаат, им го кријат јадењето. Една женска постојано ги фотографира, им бара нови пози, да излезат накај тажни. Тие се збунети.

12: Влегуваат Гзим и Перса, од другиот крај. Се мотаат лево-десно. До нив приоѓа келнер, како да не сака да го пушти Перса. Гзим се нервира, Перса е ладнокрвен.

13:

ВИКИ

Да не е овој?

ГОРАСТ
Не е ваљда...

МАРАЈА
I am not sure if
such a guy could
be a true solution.
Somehow he is
very... very...

14: Гзим и Перса стојат пред
масата.

ГЗИМ
Persa himself!
The man is a
punk-legend
in town.
Number one!

15: Друштвото критички гледа накај Перса. Поминува келнер, со овал.

16: Вики му приоѓа на Гзим и тивко му збори, на англиски.

ВИКИ
But Gzim, darling,
you know what is
Debar. Just try to
frame this fellow
over there...

ГЗИМ
Ти ќе ми кажеш
што бил Дебар,
ебате... 15
бендови не
одјебаа, трипер
акција праиме, ни
бегаат ко од
чума... Прекини
да минираш!... У
гомна сме до
гуша...

17: На Гораст му е непријатно, се врти кон Перса.

ГОРАСТ
Дечки, англиски
разбираш?

Швенк. Преигрување. Перса го игнорира. Станува Мараја и им приоѓа.
Некое време Вики и таа зјапаат.

18-19: во Персините тетоважи, пирсинзи и панкерската облека. Детали.

МАРАЈА
All right then...
first of all thank
you for coming.
Gzim told us a lot
about you. We are
all happy to have
you in our project.

20: Крупно, во преигрувања.

ГОРАСТ
Дечки? Разбра?

Перса не реагира.

ГЗИМ
He is tired. Work
all day, play at
night...

МАРАЈА
Your life-style fits
like a glove in our
programme...
DTY! D-
democracy, T-
tolerance, Y-
youth...

ПЕРСА
(на солиден англиски)
Be serious darling,
please. I am 41,
next month.

21–22: Мараја се смее, малку е подзасрамена.

МАРАЈА
It's ok! I'll cut the
bullshit. I know
what punk is. The
event is in a week
from now. If you
need anything,
Gzim will find it
for you...
instruments...
equipment... are
you in?

ПЕРСА
Actually I am still
out... I am not
sure...

23: Гзим со сила се насмевнува и го гушка.

ГЗИМ
He is joking, of
course. Persa is
an anarchist,
enjoying making
drama.

24: Им се доближува МР. ХРАДЕЦ (55, биг бос, елегантно цивилно облечен, но со војничко понашање, стално пијан).

МР. ХРАДЕЦ
There are two
things I am not
able to stand at all:
1. anarchy, 2.
communism... and
-dry vodka.

ПЕРСА
How about four
vodka's?

Типот го ве љубезно се смешка. Перса сè уште дрско го гледа. Вики насетува сукоб.

ВИКИ

Mr. Hradec, our big
boss, Persa, our big
hope...

25–26: Се меркаат, но не се ракуваат. Храдец најпосле си зема нов виски и оди накај Ромите. Мараја му приоѓа на Перса и му ја допира една од обетките. Тој инстинктивно се трга.

МАРАЈА

I don't bite. You
are so... sweaty.
You look like... like
Sid Vicious. So
much... radically
naughty. In fact, I
reckon, if you were
a true punk, you
would jump into
the pool now.

Перса се насмевнува. Прв пат ја погледнува добронамерно. Ја бакнува со прст.

ПЕРСА

I am not one
of these punks.
It'salfa-punk. I
am beta.

МАРАЈА

You are
scared,
brother

.

ПЕРСА

I would jump, if
you jump first...

27: Сега Мараја се смее. Перса предизвикувачки ја гледа. Таа нагло му ја тутка чашата на Гзим и спектакуларно скока во базенот, облечена.

28: Народот замолкнува.

29:

МАРАЈА
(вреска)
Come on, Sid
Vicious!

30: Перса ја гледа, се насмевнува.

31: Таа му мавта, повторно вика, прави „нумера“. Тој сепак не рипа. Марајаналутено вреска. Го плеска со вода.

МАРАЈА
You are such
a cunt, you
punk!

8. ЕКСТ/ЕНТ. ПРЕД ЗГРАДАТА НА ПЕРСА. ПРИКВЕЧЕРИНА 1:
Пролетерско предградие. Крнтијата на Гзим запира пред излитена
соцреалистичка зграда, со графити на фасадата. Покрај нив е прастаро
„фиќо“. Комшија се мачи да го поправа.

2: Едни бабички зад него седнати на клупа, имаат мобилни телефони пред
себе и играат игрички.

3: Перса ја отворил вратата, но уште не излага.

ГЗИМ
Ми праиш услуга,
бачко, Џеро знае
да памти... Ке има
и паричка за вас,
екстра...

Перса отсутно го гледа. Станува и оди накај влезот. Почнува да тропа со
топчињата.

ГЗИМ
Те чекам до
задутре! Среда!

Перса не се врти, само ја крева раката.

9. ЕНТ. ХОДНИК ВО ЗГРАДАТА НА ПЕРСА (ПРОД.).
ПРИКВЕЧЕРИНА

1: Перса се качува по скалите. Сè уште тропа со топчињата. Движење со промена на планови.

10. ЕНТ. СТАНОТ НА ПЕРСА (ПРОДОЛЖЕНИЕ). ПРИКВЕЧЕРИНА ИНОЌ

1: Станчето е тесно и тотално запуштено. Класична социјала. Врз целиот простор се гледаат цевки од водовод и канализација, што постојано шуштат, пискаат, создаваат подмолна бучава, како во с/ф филмови.

Во кујната-сопчето е хаос од расфрлани нешта. Милка седи на отоманчето и хекла. Го крие хеклањето кога Перса влегува. Конецот ѝ се одмотува, се заплеткува, таа пијано се обидува да го спасри. Покрај неа до пола празно шише од ракија. Пред неа запален ТВ. Преигрување со движење. (На ТВ е некоја домашна емисија за готвење, тонот едвај се слуша).

2: Перса од џеб вади фигуричка – глава на Ленин. Под главата, на постаментче, има напишано „anarchy“. И ја става на маса, пред неа.

3: Таа почудено го гледа Ленин. Детал, со швенк.

МИЛКА
За мене?

4: Перса кимнува со глава. 5:

МИЛКА
Си го купил? Си
дал пари за ова
глупости?

Перса потврдува. Таа го зема Ленин, го набљудува и од блиску. Сепак се насмевнува.

6: Просторот го откриваме со движења и швенкови. Во собчето на Перса на доминантно место е постер со зголемена мапа на Лондон. Има и фотографии на Sid Vicious, постери на Махатма Ганди и Че Гевара... Перса пушта музика. Се обидува да се опушти. Го менува дискот.

7: Мал дисконтинуитет. Се навалува на креветот и со топченце мава во големиот постер на Че Гевара, на спротивниот сид.

8: Цел му е да го погоди ликот во глава.

9: Кога не му успева, дополнително се концентрира.

10: Влегува во кујна и пали ламба. Милка крчи. Не се буди ниту кога Перса се наведнува да ја помириса. Единствено крчењето за миг ќе ѝ трокира. Перса буричка во фрижидерот, но нема кој знае што да извади. Пак застанува над Милка. Се искашлува. Таа не реагира. Перса нежно ја фаќа за носот.

ПЕРСА
Камо тиганици,
Милке?

11: Таа ги отвора очите, но уште не знае каде е. Блада.

МИЛКА
А? Кој?... Снема
брашно кај Менде
Гранapot...

Перса е наведнат, ја набљудува, од блиску. Таа како да се свести, непријатно ѝ е.

МИЛКА
А ти пак си дувал
тие гнасоти?
Корнеш, бегај,
Господ ќе те
казни...

12: Во својата соба, Перса се обидува да го поправи расипаното топче-магнетот.

13: Во купатилото, засилено си ја полева главата со туш. Мижи пред огледало.

14: Голта вода, ја прска во огледалото и гледа како таа се цеди врз неговиот одраз.

ПЕРСА (ОФФ)
Прост дил, го
собирам бендот и
цепиме. Ми се
свири, ми се
плаче... 17 години
не сме свиреле,
одгроб не вади...

Кул, само што

свирката е во
Дебар, кај
ебените Албанци.
Под
патронат на
ебенаен-џи-о, од
тие
антиратни
лешинари,
етничка
релаксација.
Take it or leave it.
Џеро макар е
искрен.
Никој од нашите
им нема
прифатено, ја сум
им задња шанса...
Да им се мочам у
шансата...

15: Пак во собата. Се движи забавено. Застанува крај пенџерето. Започнува со детаљ, во движење се шири.

Прилог бр.3 КНИГА НА СНИМАЊЕ ЗА КРАТКОМЕТРАЖЕН ИГРАН ФИЛМ

/ Изработил: Батухан Ибрахим

ЕНТ. ДОЛГ ХОДНИК. НОЌ

1. **СП** – На празен ходник, се појавува жена со кандило на рака.
2. **КП** – На раката и ја пратиме до собата која е на крајот на ходникот.

ЕКСТ. ПАТ ВО ШУМА. ДЕН

1. **ТОТАЛ** – Горен ракурс на автомобил кој вози низ шума.

ЕКСТ. ПАТ. ДЕН

1. **СП** – На автомобил кој вози, швенкаме на десно и откриваме табела со име на селото. Автомобилот продолжува да вози.

ЕНТ. АВТОМОБИЛ. ДЕН

1. **СКП** – од внатре на Марија ја паркира колата и се симнува од колата. Швенкаме на лево Марија оди до багажникот. Фронтално ја гледаме како вади куфер и ранец од багажот. Го затвора багажникот, го откриваме весникот кој е во багажникот.

ЕКСТ. ПРЕД КУЌАТА. ДЕН

1. **СП** – од долен ракурс со фар напред на Марија како е застаната пред куќата.

ЕНТ. ДНЕВНА НА КУЌАТА. ДЕН

1. **СП** – на празна соба која е целата покриена со чаршафи. Марија влегува во собата.
- 1.1 **СКП – (продолжуваме)** се доближуваме кон неа, внатре е темно и ја пратиме до прозорците и ги отвора ролетните.

1.2 ДЕТАЛ – (продолжуваме) Марија зема фотографија која стои на комодата од нејзина лева страна, ја гледаме Марија како мала и мајка ѝ.

ЕНТ. ХОДНИК. ДЕН

1. **СКП** – фронтално на ходник, Марија се качува по скали и влегува во собата која е од лева страна.

ЕНТ. СПАЛНА НА МАРИЈА. ДЕН

1. **СКП** – само мало движење на фар напред, Марија влегува во собата и гледа наоколу. Го остава куферот.
2. **КП** – на Марија се врти кон собата зад нејзе и оди натаму

ЕНТ. ХОДНИК. ДЕН

1. **СКП** – од профил на со мало движење на фар напред, Марија се доближува со мали чекори кон вратата
2. **ДЕТАЛ** – на раката на Марија како со страв ја фаќа кваката
3. **КП** – на Марија од долен ракурс со форплан на раката, во тој миг звони телефонот Марија се врти кон собата и излегува од кадар

ЕНТ. ДНЕВНА НА КУЌАТА. НОЌ

1. **СКП** – со мало движење на фар напред, фронтално на Марија како е седната на маса, а пред нејзе има лаптоп.
2. **ДЕТАЛ** – со форплан на рамо на Марија од лева страна на мониторот на лаптопот.
3. **КП** – на Марија како гледа на монитор.

ЕНТ. ХОДНИК. НОЌ

1. **СКП** – фронтално на ходник со мало движење на фар напред. Марија се качува во скали и оди во својата соба, во еден миг се загледува во собата спроти нејзе.

ЕКСТ. ПРЕД КУЌАТА НА МАРИЈА. ДЕН

1. **ШИРОК** – од долен ракурс на Марија како е на балкон.

ЕНТ. ДНЕВНА СОБА. ДЕН

1. **СКП** – од профил со форплан на Марија како прави кафе во кујната и зборува на телефон.
2. **КП** – на Марија како збори на телефон

ЕКСТ. ПРЕД КУЌАТА. ДЕН

1. **ШИРОК** – со мало движење на фар напред како Марија се симнува од кола со ќесиња.

ЕКСТ. ДВОРОТ. ДЕН

1. **ШИРОК** – со мало движење на фар напред, Марија излегува од вратата од куќата и седнува на масата пред вратата. Отвора една тетратка.
2. **ДЕТАЛ** – на графики за книгата. Гледаме жена која седи пред прозор, крвари и сетркала нешто.
3. **КП** – на Марија како ја гледа книгата.

ЕНТ. СПАЛНА СОБА НА МАРИЈА. НОЌ

1. **КП** – на огледало ја гледаме Марија дека лежи во кревет, камерата оди лево, гледаме дека саатот покажува 04.06.
- 1.1 **КП – (продолжува)** Марија лежи и гледа на таван, во еден миг погледнува напред, станува од креветот. Ја пратиме до вратата.

ЕНТ. СОБА. НОЌ

1. **ШИРОК** – Темна соба, се отвора врата и влегува светло од ходникот. Марија го запалува светлото.
2. **КП** – Марија гледа наоколу збунето.
3. **ДЕТАЛ** – на фотографија каде што се гледа Марија и мајка ѝ.
- 3.1 **ДЕТАЛ** – камерата се крева кон Марија и гледаме како таа гледа наоколу и се потсеќа, во еден миг лаат кучиња и Марија оди кон прозорот. Швенкаме кон прозорот, надвор гледаме жена со кандило. Марија излегува од кадар оди кон нејзината соба. Доаѓа со апарат, швенкаме кон прозор, жената ја нема.

ЕНТ. СПАЛНА СОБА. ДЕН

1. **ШИРОК** – со форплан на рамка на прозорец, Марија е во дворот и гледаме како оди кон местото каде што беше жената со кандилото.

ЕКСТ. ДВОР. ДЕН

1. **ДЕТАЛ** – на нозете на Марија, таа се наведнува и ја зема кожната коцкичка којашто стои пред нејзините нозе.
2. **КП** – Марија како гледа кон коцкичката и се врти кон шумата.
3. **ТОТАЛ** – Марија гледа кон шумата.

ЕНТ. ДНЕВНА НА КУЌАТА. ДЕН

1. **ДЕТАЛ** – на нож, Марија ја отвора коцкичката со мало ноже, од внатре излегува чуден симбол исцртан на хартија со капки крв на неа.

2. **КП** – на Марија како гледа уплашено кон коцкичката, станува од стол, оди позади, шарфаме на неа како ја фотографира коцката и се јавува на некој. Зборува.

ЕКСТ. ДВОРОТ НА КУЌАТА. НОЌ

1. **ШИРОК** – од надвор гледаме кон дневната на куќата како Марија е седната пред компјутер.

ЕНТ. ДНЕВНА СОБА. НОЌ

1. **ДЕТАЛ** – на коцкичката, потоа швенкаме кон лево гледаме тањир со јадење, потоа швенкаме и ја гледаме Марија како е загледана во коцкичката. Позади нејзе во дефокуснадвор се гледа некое светленце кое поминува и се слуша некој звук.
2. **ШИРОК** – Марија станува од стол и оди кон вратата на балконот.

ЕКСТ. ДВОР. НОЌ

1. **ШИРОК** – Марија ја отвора балконската врата, погледнува наоколу.
2. **КП** – Претрчува мачка пред нејзе.
3. **КП** – На Марија се сепнува. Во офф се слуша лаење на кучиња, Марија се врти кон нејзино лево, во тој миг ѝ звони телефонот. Таа се јавува и оди внатре.

ЕНТ. СОБА. НОЌ

1. **СКП** – Марија влегува во собата, легнува во креветот во истата положба како мајка ѝ.
2. **ДЕТАЛ** – Од џеб вади едно топче и го пушта на подот. Го пратиме како се тркала и оди кон собата на Марија.
3. **КП** – Марија се загледува, станува и оди кон комодата што е отворена.
- 3.1 **ДЕТАЛ – (продолжува)** Марија од комодата вади една кутија.
4. **ДЕТАЛ** – На кутијата, Марија ја отвора и гледаме книга и други ствари.
5. **КП** – на Марија како гледа во тие.

ЕНТ. ВЦ. ДЕН

1. **КП** – на огледало, ја гледаме Марија како си го мие лицето и се загледува во себе.

ЕНТ. АВТОМОБИЛ. КВЕЧЕРИНА

1. **КП** – од профил како Марија вози.
2. **ДЕТАЛ** – на телефонот, ја пушта говорната порака.

3. **КП** – од профил Марија ја слуша пораката, шарфаме кон надвор и жената со кандилото е таму. Марија се уплашува и кочи.
4. **СКП** – Марија излегува од колата, швенкаме кон местото каде што беше жената, неманикој. Швенкаме кон Марија, таа гледа уплашено.

ЕНТ. ДНЕВНА СОБА. НОЌ

1. **СКП** – од долен ракурс Марија се качува по скалите, ние гледаме од под скалите.

ЕНТ. СПАЛНА НА МАРИЈА. НОЌ

1. **СКП** – на Марија влегува во собата испаничено, ја пратиме како брзо ги собира алиштата и ги става во куфер. Го става и лаптопот се гаси струја.
2. **КП** – На свеќа како се пали, се гледа лицето на Марија уплашена е. Швенкаме и гледаме дека некој има во собата на мајка ѝ. Марија оди натаму, вратата е полуотворена. Гледаме дека една жена си ги сече вените нешто се тркала кон Марија.
3. **КП** – Марија се плаши и бега.

ЕНТ. ДНЕВНА НА КУЌАТА. НОЌ

1. **СКП** – Марија се симнува по скалите гледа кон прозорците, швенкаме и гледаме дека сите се исцртани со крв со симболи.

ЕКСТ. ДВОР. НОЌ

1. **КП** – Марија излегува од куќата и оди кон колата.

ЕНТ. АВТОМОБИЛ .НОЌ

1. **КП** – од внатре од автомобилот, Марија се качува, пробува да ја запали колата не може, излегува и нешто ја боде. Таа паѓа на земја. Движиме кон нејзе се слушаат звуци.

ЕНТ. ДОЛГ ХОДНИК. ДЕН

1. **ШИРОК** – Празен ходник, исто како првата сцена, камерата движи кон собата што е на крајот од ходникот.

ЕНТ. СОБА ВО БОЛНИЦА. ДЕН

1. **СКП** – Марија ја вади маската за кислород, а до неа е Јован.
2. **КП** – на Марија зборува со Јован.
3. **КП** – **контраплан** на Јован.

ЕНТ. ХОДНИК НА БОЛНИЦА. НОЌ

1. **ШИРОК** – Се гледа ходник, излегуваат млади од собата на Марија. Ние влегуваме во собата Марија лежи на креветот.

ЕНТ. СОБА НА БОЛНИЦА. НОК

1. **СКП** – Јован нешто бара во чантата до креветот на Марија, се врти кон Марија и ѝ дава една кутија.
2. **СКП двоплан** – На Марија и Јован.
- 2.1 **КП** – камерата од двоплан со фар оди на кп на Марија.
3. **ДЕТАЛ** – на кутијата
4. **КП** – на Марија.

ЕКСТ . ЗГРАДИ . ДЕН

1. **ТОТАЛ** – гледаме високи згради и Марија влегува во еден од зградите.

ЕНТ. СТАН НА МАРИЈА. ДЕН

1. **СКП** – Марија влегува во станот, ја пратиме од грб до дневната, на масата има кандило, швенкаме кон Марија.

КРАЈ

**Прилог бр. 4 КНИГА НА СНИМАЊЕ ЗА КРАТКОМЕТРАЖЕН ИГРАН ФИЛМ -
ШАМАР/ Изработил: Андреј Георгиев**

1. ЕНТ. СТАНОТ НА МАЈА – УТРО

1/1 СП СТАТИЧЕН КАДАР - Маја зборува на мобилен со мајка и (преку шифоњер) - ДЕН 1 1/2 КП СТАТИЧЕН КАДАР - Маја зборува на мобилен со мајка и (преку шифоњер) - ДЕН 1 1/3 TOTAL Маја на огледало го гледа и го две стомакот - НОК 2

1/4 СКП Маја на огледало го гледа и две стомакот - НОК 2

1/5 КП СО ФОРПЛАН ОД МАЈА на огледало гледаме рака и двење стомак + швенк на лице – НОК 1/6 СП Маја се качува на вага - НОК 3

1/7 Детал Маја застанува на вага - НОК 3

1/8 КП на Маја доаѓа до вагата и се мери - НОК 3

1/9 ШП Маја работи во кујна, седнува на каунтерот -

ДЕН 4 1/10 СКП Маја работи на лап-топ - ДЕН 5

1/11 ФОР ПЛАН од Маја гледаме на лап-топот слика -

ДЕН 5 1/12 СП Маја лежи и удира топче во сид - ДЕН 6

1/13 СКП Маја лежи на кревет и слуша бебе како плаче (камера лок)

- НОК 7 1/14 СП Маја седи свиткана во ќебе - НОК 8

1/15 КП Маја седи свиткана во ќебе - НОК 8

2. ЕКСТ. ЕЗЕРО – ДЕН

2/1 ДЕТАЛ ВО ВИСИНА НА ТАПИТЕ. Две тапи во водата една покрај друга.

Тапата на Иљопочнува да трза.

2/2 СП СТАТИЧЕН КАДАР од зад Иљо и Коста, од внатрешноста на куќата кон езерото. Иљо и Коста рибарат. (цело дејство)

2/3 СКП НА ИЉО (цело

дејство) 2/4 СКП НА КОСТА

(цело дејство) 2/5 СП од

напред (цело дејство)

2/6 ДЕТАЛ рибата се опрега и паѓа во водата.

2/7 ФОР план рибата паѓа, фокус пул во заден план Иљо и Коста – 135мм 2/8 КП на Иљо од моментот со рибата на коста до крај

2/9 КП на Коста од моментот со неговата риба, до крај

2/10 КП на Иљо, во фор план, Коста од зад грб. Од моментот „Значи да се спремам за внуци“ до крај.

2/11 КП на Коста, во форплан Иљо од зад грб - од моментот “Значи да се спремам за внуци,” до крај.

2/12 ШП од позади куќата (12h)

3. ЕНТ/ЕКСТ. ЗГРАДИ – ДЕН

3/1 ТОТАЛ СКОПЈЕ

3/2 ТОТАЛ ГОРЕН РАКУРС на целиот простор. Преку прозор (раката на Коста и завеса во форплан)

3/3 СКП ШВЕНК ПО СТАТИСТИТЕ И ТРАНСПАРЕНТИТЕ

3/4 КП Коста ги гледа кроз пенџере

4. ЕНТ. СТАНОТ НА МАЈА – ДЕН

4/1 ДЕТАЛ прстите на Маја со боја на нив. ШВЕНК по нив до нејзиното лице. Си го шминкалицето околу нејзиното десно око

4/2 КП Коста пуши на прозорот ги гледа и слуша демонстрантите, во еден момент погледнува кон Маја. (Рез на 4/1 Маја се бои). Тргува кон Маја. (Цело дејство на Коста на оваа позиција)

4/3 СКП на Маја. Со грб кон камера, ја гледаме во одразот на огледалото. Коста исто така во одраз во огледало. Цело дејство на оваа позиција.

4/4 АМ/СКП На Коста на прозорецот. (Цело дејство)

4/5 КП на Маја во огледалото. Се врти према камера. Фокус на нејзиното лице. (цело дејство)

4/6 АМ на Коста швенк во десно по него. Стигнува до Маја. Се преигруваат во креветот (целодејство)

4/6а КП на Маја, Маја во дефокус. Коста цело дејство во фокус (се приближува до Маја)

4/7 АМ ДВОПЛАН во профил. Коста е врз Маја. Цело дејство.

4/8 КП на Маја горен ракурс во форплан Коста со рамо Цело дејство на оваа позиција.

4/9 КП на Коста долен ракурс во форплан Маја со рамо. Цело дејство од оваа позиција.

4/10 КП ДВОПЛАН Маја е врз Коста. Го трие нејзиното во неговото лице.

4/11 ТОТАЛ на целото дејство

4/12 ДЕЈСТВОТО НА КРЕВЕТОТ СНИМЕНО ВО НИВО НА МАЈА СО ШВЕНКОВИ КОН

КОСТА И НАЗАД

6. ЕКСТ. ПРОЛАЗ – НОЌ

6/1 ШП во длабочина претрчуваат демонстранти. Од толпата се издвојуваат Коста и Маја и трчаат кон камера до АМ/СКП (цело дејство)

6/2 КП двоплан Маја и Коста се бакнуваат. Сноп светлина од батериска ламба поминува преку нивните лица. Маја и Коста се вртат према камера.

6/3 СКП КОНТРА Маја и Коста во форплан, во позадина се појавуваат полицајци. Маја и Коста почнуваат да бегаат кон камера. Се доближува ротационо светло што им ги осветлува лицата

6/4 ШП Маја и Коста се скоро на крајот од пролазот. Полициско комбе ги пресретнува. Двајцата полицајци со батериски ламби влагаат во кадар од зад камера.

7. ЕНТ. ПОЛИЦИСКО КОМБЕ – НОЌ

7/1 СКП Коста и Маја се возат во комбето.

8. ЕНТ. ПОЛИЦСКА СТАНИЦА/ХОДНИК – НОЌ

8/1 ФАР НАПРЕД НИЗ ПРАЗЕН ХОДНИК. Иљо излегува од врата на десниот сид. (цело дејство) 8/2 Фор План ИљО, во заден план ЧОВЕКОТ. Иљо излегува десно од кадар.

9. ЕНТ. ПОЛИЦСКА СТАНИЦА/ЧЕКАЛНА - НОЌ

9/1 Камера на фар. Го пратиме погледот на Коста. Коста трга лево кон Маја, фарот трга со него. Двајца џандари ги разделуваат.

10. ЕНТ. КАНЦЕЛАРИЈА НА ИЉО

10/1 СКП на Коста кој седи Алтернатива ДЕТАЛ фотографија од млад насмеан Коста на бирото, во втор план Коста намуртен, во трет план се отвора вратата, влага иљо.

10/2 АМ Иљо влегува во канцеларија, оди кон Коста ШВЕНК по него, влегува и Коста во кадар. Го шамара. Коста излегува од кадар, камерата останува на Иљо

10/3 СКП ДВОПЛАН на Коста и Иљо, шамарање

10/4 СКП на Коста. Иљо влегува во кадар од лево, Коста станува, Корекција по Коста. Иљо го шамара Коста. Коста бега преку биурото, камерата го следи Коста.

10/5 КП на Иљо од шамарањето па натака

10/6 КП на Коста - реплика "еј, да ја пуштиш маја" Алт: фокус пул на Коста "еј, да ја пуштиш и Маја"

10/7 КП на Иљо "да не си помислил на таа веќе"

10/8 СКП Коста се преигрува кон камера до КП "еј, само ако напраиш некоја глупост." 10/9 КП на ИЉО нова позиција на камера

10/10 КП на Коста веќе на масата, нова позиција на камера

10/11 СКП ДВОПЛАН Иљо лево, Коста десно во кадар - зборуваат преку масата.

10/12 Позиција од кадар 10/2 (цело дејство до крај)

11. ЕНТ. ПОЛИЦИСКА СТАНИЦА/ЌЕЛИИ

11/1 ЦЕНТРАЛНО ВРАТАТА од ќелијата. Полицаец го венсува Коста. ФАР напред по Коста во ќелијата. Коста седнува на железен кревет свртен кон камера до КП. Зад камерата се затвара вратата

12. ЕНТ. ПОЛИЦИСКА СТАНИЦА/СОБА ЗА ИСПРАШУВАЊЕ – НОЌ

12/1 СКП на Маја централно. Реагира на влезот на Иљо десно зад камера. Иљо влегува во кадар и седнува пред Маја, целосно ја блокира.

12/2 ШП Маја седи во форплан, Иљо влегува низ вратата и седнува спроти неа. 12/3 ДВОПЛАН "слушај да ти каже тебе нешто чичо Иљо, од денес" (цело дејство)

12/4 КП на Маја (од почеток до шамарите) ПРЕКУ РАМО Иљо мава шамар со лева рака 12/5 КП на Иљо (од почеток до шамарите) ПРЕКУ РАМО Маја мава шамар со лева рака 12/6 КП на Маја прима шамар

12/7 КП на Иљо прима шамар

12/3 ДВОПЛАН Иљо ја повлекува Маја

12/8 КП на Маја, (Иљо и кажува подалеку од Коста) 12/9 КП на Иљо (и кажува подалеку од Коста) 12/10 ДЕТАЛ стомакот притиснат на маса.

12/11 ШП низок ракурс, Маја паѓа во форплан, Иљо пристапува (цело дејство) 12/12 СКП на Маја на земја преку рамо на Иљо Горен ракурс

12/13 СКП на Иљо преку рамо на Маја Долен ракурс. Иљо пристапува, швенк кон Маја во КП. Иљо доаѓа, ја крева. Камерата се исправа со Маја. Маја му се истргнува. Камерата ја следи Маја. Цело дејство до крај

12/14 СКП на Иљо, Маја во форплан оди кон камера. Иљо ја прашува за Коста, Маја застанува, се сеќава. Се врти кон Иљо. Цело дејство до крај

12/15 КП на Иљо, ја гледа Маја и крвта на ногата, цело дејство до крај
12/16 КП на МАЈА, го гледа Иљо, погледнува кон ногата.
12/17 ДЕТАЛ Маја ја допира крвта, излегува.

13. ЕНТ. КЕЛИЈА - ДЕН

13/1 СКП на коста, се отвора вратата, Сноп светлина паѓа на него.

14. ЕНТ. ПОЛ. СТАНИЦА/ШАЛТЕР - УТРО

14/1 СКП/КП на Коста низ портирницата 14/2 СКП/КП на полицаецот

15. ЕНТ. СТАНОТ НА МАЈА ПРАЗЕН – ДЕН

15/1 ШП на станот на Маја. Коста влегува. 15/2 КП на Коста го гледа празниот стан.

16. ЕНТ/ЕКСТ АВТОБУС - ДЕН

16/1 КП на Маја преку стакло на автобусот се вози
16/2 ТОТАЛ Автобусот вози, го откриваме езерото

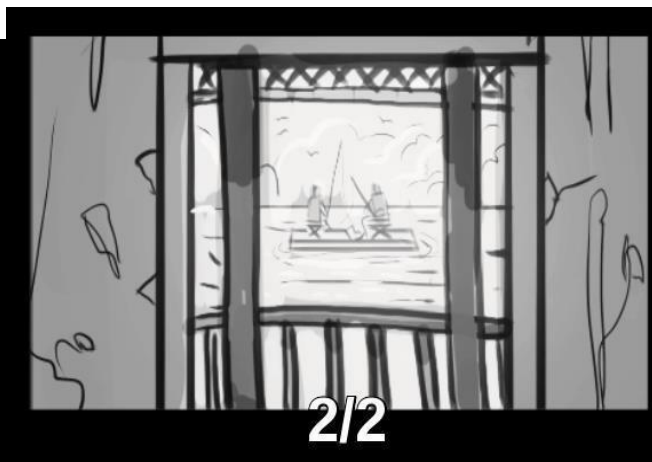
17. ЕКСТ. БРЕГ НА ЕЗЕРО – ДЕН

17/1 ТОТАЛ од зад куќата, доаѓа Коста

17/2 АМ на Коста преку вратата одвнатре. Коста го бара Иљо. Се врти кон сплавот. 17/3 ТОТАЛ Сплавот и трските во прв план, Коста во заден план
17/4 КП на Коста - гледа кон езерото

17/5 ДЕТАЛ во висина на тапата. Тапата
мрдаКРАЈ

Прилог бр.6 ДЕЛ ОД STORYBOARD ЗА КРАТКОМЕТРАЖЕН ИГРАН ФИЛМ - ШАМАР/
Изработил: Андреј Георгиев / Дарио Секуловски





СТАТИЧЕН КАДАР.

Рибарски тапи плуваат една до друга. По некое време десната тапа почнува да тоне.

СТАТИЧЕН КАДАР. Бавен фар напред. Коста лево, Иљо десно. Ловат риба. Иљо одеднаш приметува дека тапата тоне. Се сепнува, почнува да мота. Цело дејство до крај. Коста во кадар, Иљо го влече јажето назад.

СТАТИЧЕН КАДАР. Иљо лево, Коста десно. Нешто зборуваат. Одеднаш Иљо ја забележува тапата, се сепнува. Почнува да мота. Цело дејство до крај.

СТАТИЧЕН КАДАР.

Коста во фор план, фокус на Иљо. Цело дејствие.

СТАТИЧЕН КАДАР.

Иљо во фор план, фокус на Коста. Цело дејство.





СТАТИЧЕН КАДАР. Маја си го бои лицето. Цело дејство. Коста доаѓа до Маја, го гледаме во огледалото.

Се преигруваат на креветот. Камерата швенка по нив.

<p>ДЕТАЛ. Швенк по раката на Маја како зема боја и си гоцрта лицето.</p>	<p>СТАТИЧЕН КАДАР. Коста ги гледа демонстрантите. Цело дејство на оваа позиција со поместувањето.</p>
---	--



<p>СТАТИЧЕН КАДАР. Цело дејство на оваа позиција со се излегување.</p>	<p>СТАТИЧЕН КАДАР. Вртењето на Маја. (Пиченце) Цело дејство, со се преигрување на кревет.</p>
---	--

СТАТИЧЕН КАДАР.

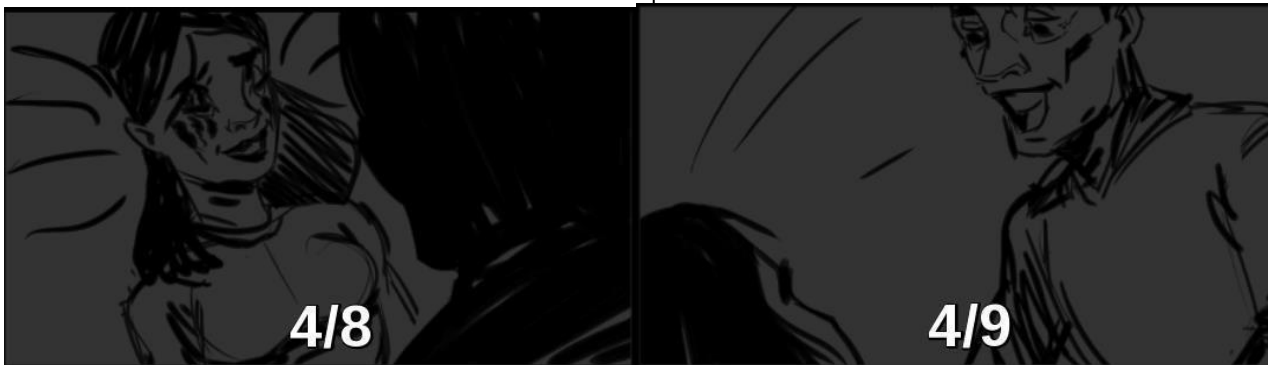
ШВЕНК по Коста и потоа цело дејство до крај

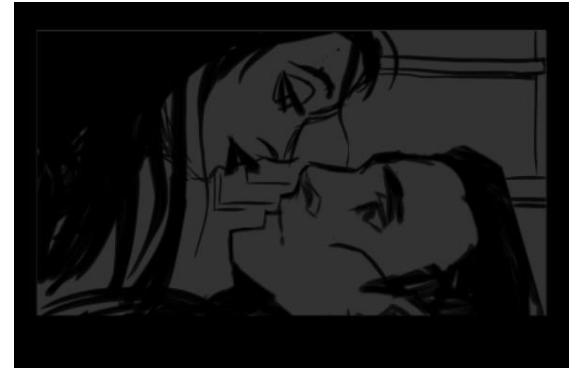
СТАТИЧЕН КАДАР. Коста и Маја паѓаат во креветот. Цело дејство до крај.



СТАТИЧЕН КАДАР.
Од кога Маја паѓа во креветот, до вртењето.

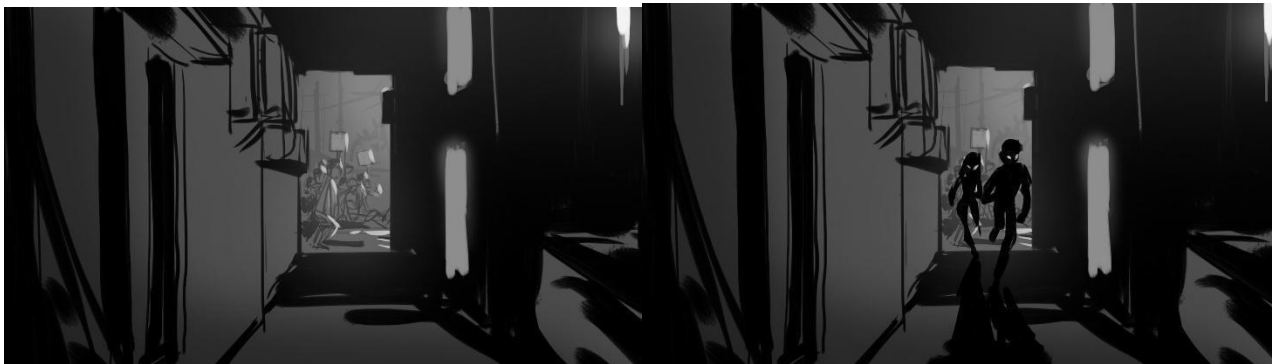
СТАТИЧЕН КАДАР. Се вртат до оваа
позиција. Маја на крај го трие нејзиното
лице во неговото.





СТАНІ'ІЕН КА,11,АР.

ОА Kora nafa Maja BO KpeBeToT, AO BpTel-beTo.



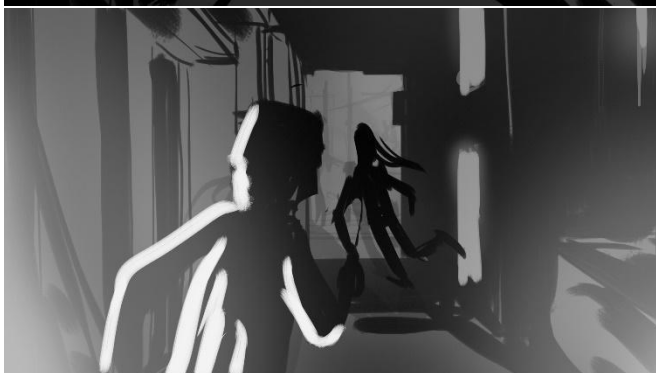
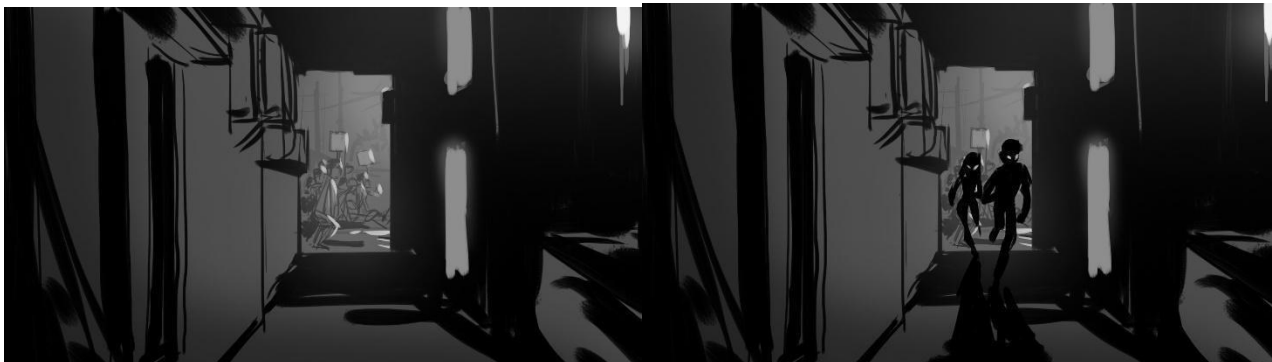
6/1 A

ОД РАКА Во длабочина претрчуваат демонстранти. Од толпата се издвојуваат Коста и Маја и трчаат кон камера до АМ/СКП (цело дејство)

6/1 B

6/1 C





6/2

ОД РАКА

Маја и Коста почнуваат да бегаат.
Полицајците поминуваат покрај камера

6/2

ОД РАКА

Од потпирањето на ѕидот до крај.

6/3

ОД РАКА

Се појавуваат полицајците во кадар и се движат кон камера.



6/4

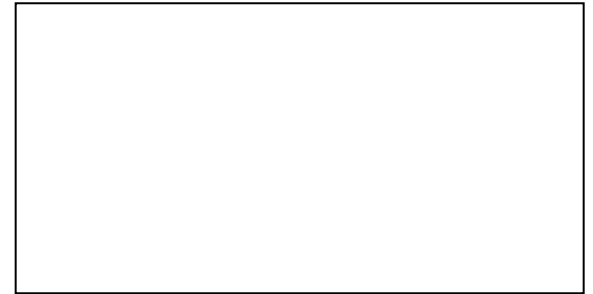
ОД РАКА Маја и Коста се на сидот. Во позадина се појавуваат полицајците. Маја и Коста бегаат кон камера. Од зад камера се појавува сирена која им ги осветлува лицата. Коста и Маја застануваат.

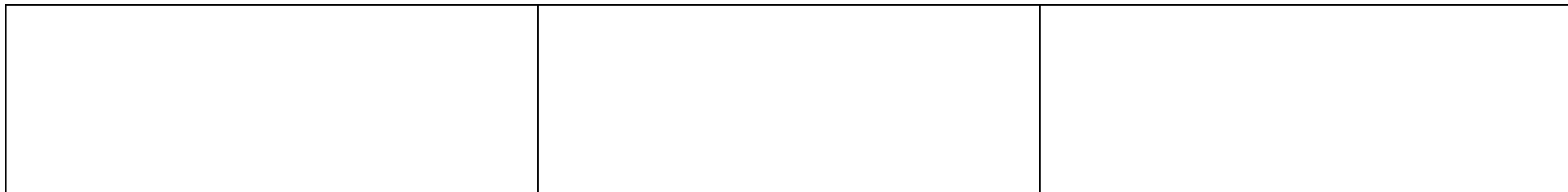
6/1 или 6/2



СТАТИЧЕН КАДАР. Бавен фар напред. По 10-тина секунди излегува Иљо. Фарот не застанува. На крај Иљо трга према камера. Излегува лево во кадар.

СТАТИЧЕН КАДАР. Иљо излегува. Цело дејство. На крај излегува десно од кадар





**Прилог бр.7 ДЕЛ ОД MOOD BOARD ЗА КРАТКОМЕТРАЖЕН ИГРАН ФИЛМ -
НИЧИЈ СИН (работен наслов)/**

Изработиле Мерита Чеграни/ Агон Исмаили

РЕФЕРЕНЦИ НА КАДРИ, БОИ, СВЕТЛИНА

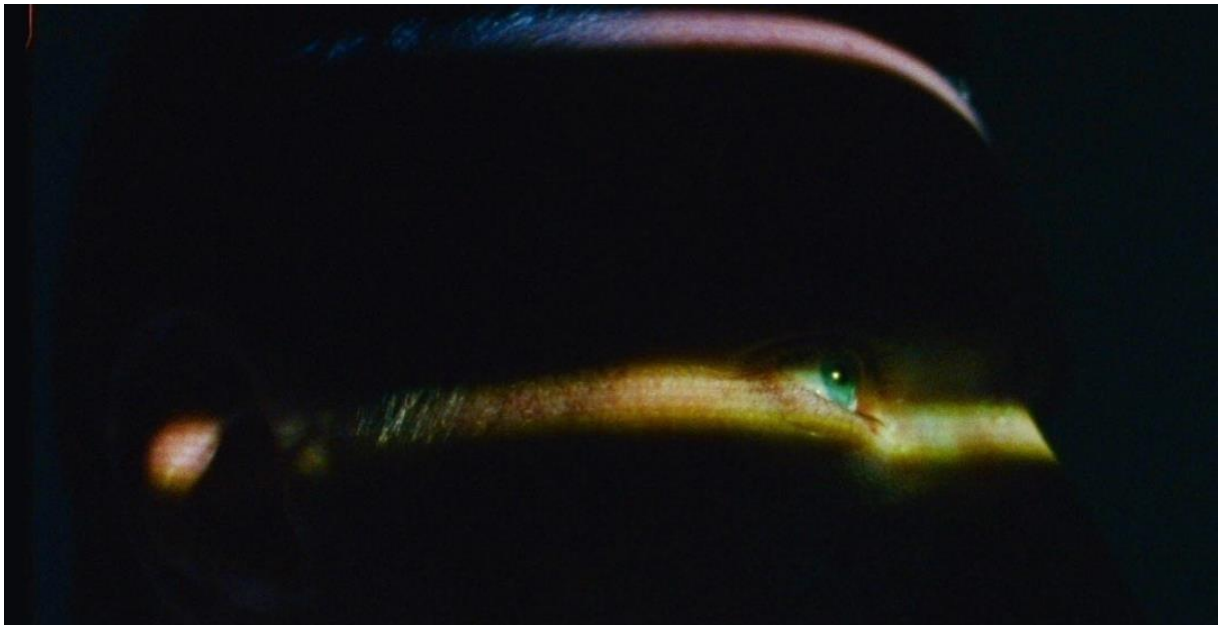
Од почеток до кулминција







ВНАТРЕ ВО ГАРДЕРОБЕРОТ



По кулминација

