

- M 1 Dvije ženske osobe u kadru kompoziciono su tako postavljene, da predstavljaju centar interesa.
- M 2 U odnosu na prošli kadar ovo predstavlja povećanje. Ako se uspoređuje udaljenost među osobama i stupove iza njih, vidi se da povećanje nije napravljeno pomakom kamere po osovini kamera-objekat, nego je kamera kod približavanja nešto skrenula u desno. Na taj se način izbjegava montažni skok, koji može nastati radi promjene položaja glumaca.
- M 3 Pola osobe.
- M 4 Cijela osoba. Odnos ovih dvaju kadrova je SMANJENJE. I ovdje je izvršen pomak (bliži plan je snimljen više iz desne strane). Razlozi promjene smjera snimanja mogu biti i kompozicioni razlozi.
- M 5 Američki plan.
- M 6 Krupni plan. U odnosu na prošli ovo je POVEĆANJE, s minimalnim pomakom u desno. Odnos ove dvije osobe je tipičan za izmjenu komplementarnih uglova. Jedan se vidi od naprijed i ima predmost, a drugi je s leđa.
- M 7
- M 8 čine komplementarne uglove. Oba su lica u kadru. Svako zadržava svoju polovicu, svoj položaj i visinu. Kamera je snimala gotovo horizontalno, uz jedva naglašen donji rakurs kod prednosti njemu, a gornji kod prednosti njoj.
- M 9
- M 10 KOMPLEMENTARNI UGLOVI SNIMANJA, kao i ranije. Ovdje je jače naglašen gornji rakurs kod prikazivanja nje, što vjerojatno ima psihološki značaj (a može imati i razloge kompozicije, da on i ona budu u gornjem zlatnom rezu, a da se kod toga drugoj osobi ne reže glava.
- M 11
- M 12, KOMPLEMENTARNI UGLOVI SNIMANJA. Pola osobe. Horizontalni ugao snimanja. Za razliku od ranijih primjera, ovdje osoba koja nema prednost jednim dijelom i nije u kadru. Pripazi kako je bliža osoba slabije osvijetljena po pravilu da prednji plan mora biti tamniji.
- M 13 Postoji uslov za komplementarni ugao, ali se u M 14 ne izvodi.
- M 14 Isti kadar. Osoba u tamnome se okrenula prema kameri, pa je komplementarni ugao suvišan, nije potreban novi kadar. To je primjer kako mizanscena može poslužiti za rješenje. Ne treba samo misliti na mogućnosti premještanja kamere, već i na mizanscenu, koja mora omogućiti što jednostavnije pričanje.
- M 15 Primjer za komplementarne uglove, gdje je osoba bez prednosti jedva u kadru.
- M 16 Ovdje je osoba, koja nema prednost, prisutna samo dijelom ruke. Ipak, i u takvim se situacijama nastoji da svaka osoba zadrži samo jednu stranu kadra.
- M 17 Tipičan primjer za komplementarni ugao.
- M 18 Ovaj kadar vezan uz M 17, kao komplementarni ugao, više nije tipičan. Izvršeno je stanovito približavanje. Dana je veća važnost ovom licu.
- M 19 Nekad je ta razlika u veličini plana kod komplementarnog ugla radi važnosti koja se nekoj osobi ~~ma~~ daje, a drugi pu radi toga što je na jednoj strani jedno lice, a na dru-

goj dvoje ili više.

M 20 Zato je ovo američki plan, dok je prošli bio krupni plan. U prošlom je smjer pogleda bio kriv, ali je tome razlog još jedno lice prisutno u razgovoru, koje se iz ovih kadrova ne vidi (šesir u M 19).

M 21

M 22 Komplementarni uglovi. Nagib kamere odgovara nagibu linije, koja spaja dva objekta.

M 23 Ugao snimanja kao za komplementarni ugao. Lice zadržava svoju polovicu kadra. Kad to i ne bi bio komplementarni ugao, radi samog pogleda treba da lijevo bude više mjesta.

M 24 Iznimka od tog pravila. Da li je to krivo? Ne. Tu dolazi do izražaja metaforično značenje odnosa u kadru. On gleda uz sam rub, kao da želi izaći iz kadra, iz svog prostora, a što bliže biti onome što je izvan kadra.

M 25 Još jedan primjer kako se osvjetljava glavno lice u komplementarnom uglu snimanja.

M 26 Još jedan primjer kako za komplementarni ugao mogu s jedne strane biti dvije osobe, a sa druge jedna.

Dialogi se u zvučnom filmu najčešće rješavaju komplementarnim uglovima snimanja. Evo nekoliko primjera drugačijih rješenja:

M 27 Čisti profili.

M 28 Profil i 3/4 okrenuta osoba. Položaj je neprirodan, ali ne toliko da bi smetao.

M 29 Slična situacija, samo nešto jače naglašena, jer su tijela okrenuta uglavnom ravno naprijed.

M 30 Oba su lica okrenuta kameri. Muškarac gleda prema mladenki, on u tom momentu ne mari za majčine suze, pa je takova mizanscena potpuno opravdana.

M 31 Slično M 29, vrlo neprirodan dijalog.

M 32 Također kao u M 30, oba su lica okrenuta kameri. I to je psihološki opravdano, jer mu ona ne želi pokazati svoj pravi lik. Ujedno ovakova mizanscena omogućuje istovremeno praćenje reakcije na oba lica.

M 33 Slično prošlom kadru.

M 34 Izgleda isto kao ranije, ali nije isto. Dvije osobe okrenute kameri vide se dok govore, razgovaraju kroz zrcalo.

M 35 Na ovaj način upotrebljeno zrcalo daje plastičan lik, jer ga se vidi sa dvije strane. Osim toga tu se može dati odnos lika prema samome sebi.

M 36 Zrcalo osim toga us isto vrijeme daje i drugu stranu prostora, pa će nam poslužiti umjesto protuugla, kad se pojavljuje novo lice s druge strane scenskog prostora.

M 37 Zrcalo se može upotrebiti i tako, da to djeluje pretjerano, ali u ovom slučaju to može imati i preneseno značenje: ne može pobjeći sama od sebe, ili sav je prostor ispunjen njom.

M 38

M 39 Ova dva kadra stoje u odnosu PROTUGLOVA. Na taj je način dana prednost onome što je bilo sakriveno, što je vidljivo sa druge strane scenskog prostora.

Prolaženje kroz vrata i ulazanje u novu prostoriju u pravilu bi trebalo rješavati protuuglom, ali se često riješava etipično.

M 40 Čovjek izlazi iz sobe.

M 41 Čovjek je izišao iz sobe i ide prema stepenicama, kojima će sići. U prostoru koji je odijeljen zidovima, učinjeno je udaljavanje, smanjenje.

M 42

M 43 Ovdje je kod ulaza u prostoriju pomaknut ugao snimanja za oko 90 stupnjeva u desno. U ovakvim prilikama, budući da su zidovi i vrata u njima nepokretni, bilo kakav ugao snimanja ne će dovesti do zabune, a koristi se onaj, koji najviše odgovara prostoru i gibanju, koje će uslijediti.

M 44

M 45 U ovom je slučaju upotrebljeno SMANJENJE i DODIRNI UGLOVI. A ovaj način je najčešći (bez smanjenja jedino).

M 46 Pola osobe.

M 47. Poludaleko. Napravljeno je smanjenje, kod čega je zahvaćena i ona osoba, koja se nalazila iza kamere, koja je od ranije izašla iz kadra. Kod toga prelaza (smanjenja) kamera je pošla nešto desno (za preko 90 stupnjeva). Primjećujemo da kamera kod većine tih promjena ugla ide desno, češće nego lijevo.

M 48

M 49 Promjena ugla snimanja često se vrši zato, što se pokazuje neko novo lice, nova akcija na nekom drugom mjestu u scenskom prostoru. Tako ovdje kamera ulazi u scenski prostor, i to tako da je ~~ima~~ pošla nešto u lijevo i zahvaća novo lice, koje ulazi.

M 50 Daleki plan.

M 51 POVEĆANJE. Američki plan. Promjene plana vrše se obično redom, a rjeđe se prave veća povećanja ili ~~smanjenja~~ smanjenja. Ovdje je jedan plan preskočen, a to je gornja granica uobičajenoga, makar se prave i jači skokovi, ako za to ima specijalnog razloga.

M 52 Ovo je najčešći način ulaženja i izlaženja iz kadra, ne lijevo ili desno, nego naprijed ili od naprijed, ali tako da se kod toga ne pokrije cijeli kadar.

R A K U R S

G O R N J I - V O D O R A V N I - D O N J I

1. Ptičja perspektiva, okomito odozgo.
2. Gornji rakurs, koso odozgo.
3. Donji rakurs, koso odozdo.
4. Mišja perspektiva, okomito odozdo.

P L A N

5. Daleki plan.
6. P Poludaleki plan.
7. Srednji plan. Veličina plana se određuje prema glavnom licu u kadru. U ovom slučaju neoštrina vrlo krupnog plana govori da to lice nije centar interesa, zato je ovo sigurno srednji plan.
8. Polukrupni plan. Kad bi bila u kadru glavna osoba, koja leži, ne bi se govorilo o srednjem planu, makar je osoba cijela u kadru, jer se veličina određuje prema osobi koja u kadru stoji.
9. Polukrupni plan, pola osobe. Osoba, koja kleči, ne određuje veličinu plana. To bi bio polukrupni plan i u slučaju, kad bi se samo ta osoba nalazila u kadru u tom položaju.
10. Krupni plan.

11. Ovo nije krupni plan, nego poludaleki.
12. Ovo je krupni plan. Ova dva kadra služe kao primjer, kako se centar interesa može prebacivati oštrenjem objektiva. Postoji još niz načina za isticanje centra interesa.
13. Vrlo krupni plan.
14. Detalj.
15. Opći plan.
16. Opći plan. Ova dva kadra po veličini su različita, ali jednako obuhvaćaju mjesto radnje.
- 17.

POVEĆANJE I DODIRNI UGLOVI

17. Srednji plan. Čovjek prilazi klupi i sjeda.
18. Srednji plan. Još uvijek isti kadar. Pridošlicu interesira što susjed čita.
19. Krupni plan. U odnosu na prošli kadar ovo predstavlja POVEĆANJE. Akcija hodanja bila je prikazana u srednjem planu, a njegovo interesiranje, prikazuje se izrazom lica, krupnim planom.
20. Krupni plan. U odnosu uglova snimanja ovaj kadar i prošli kadar čine DODIRNE UGLOVE, jer su im uglovi snimanja paralelni. Ovaj kadar prikazuje izraz zadubljenosti u čitanje, i nezainteresiranosti za pridošlicu. Ako ova dva kadra pokrijemo, vidjet ćemo, da svako lice zadržava svoju polovicu kadra, i odnos unutar kadra, kakav su imali u kadru br. 18.
21. Polukrupni plan, američki plan.
22. Polukrupni plan, pola osobe. U odnosu na prošli kadar ovo predstavlja ~~prevećanje~~ POVEĆANJE, ali ovdje je za razliku od ranijeg primjera, kamera skrenula nešto u stranu. To se radi u slučaju kad nismo sigurni da nije došlo do pomaka među osobama i u njihovim pokretima na prelazu iz kadra u kadar, da se ublaži eventualni montažni skok.

PROTUUGAO

23. Pola osobe. Čovjek je ušao u lokaciju, koja nam je kadrom prikazana, ali je on sam ostao nepoznat.
24. Pola osobe. Kamera prelazi na suprotnu stranu, da se vidi čovjeka od naprijed. Odnos tih dvaju kadrova je PROTUUGAO. On bi kod toga morao da zadrži svoju stranu. Budući da u kadru 24. gleda u lijevo, ne bi bilo dobro komponirano s osobom u lijevoj polovici kadra, pa je jedno rješenje, ako se želi poštivati to pravilo, da u kadru 23. čovjek dođe u desnu polovicu, i u slijedećem da se nađe u desnoj polovici. Kad bi se htio prikazati međusobni odnos dvaju osoba iz kadra 23., onda bi trebalo upotrebiti komplementarni ugao, a ne protuugao.

KOMPLEMENTARNI UGLOVI.

25. Pola osobe. Oba lica imaju istu vrijednost u kadru, prikazani u profilu.
26. Krupni plan. Prednost ima lice bez naočala, nalazi se u lijevoj polovici kadra, kao i u prethodnom kadru.
27. Krupni plan. Prednost ima lice s naočalama, nalazi se u desnoj polovici kadra. Odnos ovih posljednjih dvaju kadrova čini KOMPLEMENTARNE UGLOVE snimanja. Svako lice zadržava svoju polovicu kadra, pa tako ne može doći do

- zabune kod gledalaca.
28. Krupni plan. U kadru je samo lice bez naočala, ali je njegov smjer pogleda odgovarajući ranijim kadrovima. To bi lice, osim toga, moralo većim dijelom zauzimati svoju lijevu polovicu kadra i u ovom slučaju (to na ovoj slici nije konsekvantno provedeno, pa predstavlja stanovitu griješku).
 29. Krupni plan. U kadru je lice s naočalama. Zadržava smjer pogleda iz ranijih kadrova, tako da je prostorna orijentacija potpuno jasna. Odnos ovih dvaju posljednjih kadrova također predstavlja komplementarne uglove, samo za razliku od prvog primjera, ovdje je svaka osoba posebno prikazana, dok su u prvom primjeru prikazane obje, a svaki put je imala prednost druga osoba. Položaj kamere ostaje isti, samo je ili ona nešto bliže objektima, ili je objektiv nešto uži.
 30. Pola osobe. U ovom kadru dolazi do izmjene mjesta prikazanih lica, ali željezna ograda uz koju su naslonjeni, potvrđuje da su oni zadržali stari položaj, a da je kamera prešla na drugu stranu. Ovaj kadar u odnosu na 25. (a i na ostale kadrove) predstavlja PROTUUGAO. On je ovdje upotrebljen zato da pokaže prilaženje novog lica sa te druge strane prikazanog prostora.
 31. Polukrupni plan normalnim objektivom.
 32. Polukrupni plan (iz istog ugla) širokokutnim objektivom pokazuje kako promjena objektiva dovodi do mijenjanja udaljenosti lica, koja su zapravo ostala na istom mjestu. Zato kod mijenjanja objektiva treba o tome voditi računa, ili mijenjati udaljenost među osobama, ili jednim od objektiva davati samo jedno lice i takove dijelove prostora, kojine se ne će moći uspoređivati s prostorom snimljenim drugim objektivom. Upotreba objektiva, osobito njihovo izmjenjivanje, ne smije upasti u oči gledaocima.

UMETNUTI KADAR

33. Pola osobe. Kadar završava prinošenjem cigarete ustima.
35. Krupni plan. Kadar počinje paljenjem cigarete, koja se sad odjednom našla u ustima, tako da postoji montažni skok.
34. Kadar, koji pokazuje kako je ispala kutija, predstavlja UMETNUTI KADAR, koji će omogućiti kontinuirano vezanje kadrova 33. i 35. Budući da često dolazi do montažnih skokova kod vezanja dvaju kadrova, dobro je za rezervu snimiti stanoviti broj krupnih planova, koji će poslužiti za ispravljanje pogrešaka, koje bi mogle nastati.

NEVEZANI KADAR

35. Polukrupni plan (makar su sve osobe u cijelosti zahvaćene, jer bi stojeća figura bila u polukrupnom planu, što se vidi iz slijedeće slike).
36. Ova slika je samo nastavak prošle, a predstavlja još uvijek isti kadar, u kojemu se jedno lice diže i izlazi iz kadra desno.
37. Polukrupni plan. Ovo je zapravo POVEĆANJE prošlog kadra, ali ta se dva kadra ne bi mogla vezati, jer je lice koje sada govori ranije gledalo u ploču stola. Da bi vezanje bilo korektno, rezan je predhodni kadar u momentu, kad je lice, koje se ~~six~~ diglo zaklonilo lice, koje u ovom kadru govori. Time ovaj kadar postaje slobodan, nevezan kadar, i

makar je on povećanje prošlog, mogao bi biti zahvaćen iz bilo kojeg ugla, a da to ne predstavlja griješku. Prethodni kadar, ako završava prikrivanjem glavnog objekta, koji se pojavljuje u slijedećem kadru, omogućuje da slijedeći kadar bude slobodan, to jest, da ne ovisi o bilo kojem dosadašnjem pravilu o kontinuiranom vezanju dvaju kadrova.

Ovaj kadar, u kojem razgovara dvoje ljudi, može se vezati u njihov dijalog komplementarnim uglovima, koji će izmjenično prikazivati jedno, pa drugo lice.

38. Da bi se uvelo novo lice, koje sjedi za stolom, treba preći na drugu stranu, ili panoramom obuhvatiti to novo lice. Prelaz na drugu stranu mogao bi se ostvariti pravim protuuglom, ali u tom slučaju ploča stola ne bi bila u prvom planu, nego u drugom, i lica bi bila jednim dijelom više zahvaćena s leđa. Zato se prešlo na drugu stranu protuuglom, koji ne odgovara čistim pravilima protuugla. To se vidi u slici broj 39. Da bi se taj prelaz mogao dobro ostvariti, potrebno je da na kraju kadra u slici br 38. glavno lice pogleda u desnu stranu kadra, u stranu, kojoj u slici 39. dajemo lice s prednosti. Daljnje je vezanje tih obuhvaćenih lica lako, vezanje komplementarnim uglovima i ponavljanjem uglova od ranije, uz stanovito približavanje ili udaljavanje, već prema potrebi.
39. Polukrupni plan.

. - . - . - . - . - .

- K 1 Centar interesa se može naglasiti i istaknuti bijelom bojom.
- K 2 Centar se interesa može naglasiti jačim osvjetljavanjem objekta i njegovim postavljanjem u sredinu kadra.
- K 3 Centar se interesa može osim postavljanja u centar istaknuti tako, da okolna lica na njega svraćaju pažnju i da do njega vode kompozicione linije.
- K 4 Mnogi su primjeri isticanja centra interesa ovdje u jakoj mjeri istaknuti. Glavno je lice podignuto u gornju polovicu kadra, što se smatra važnijim dijelom kadra. Glavno je lice vidljivo u cijeloj osobi, ono je okrenuto licem prema nama, dok su ostala lica sjedeći okrenuta od nas, pa se nikako ne ističu. Dok su ostala lica mirna, glavo lice je puno pokreta. Sporedna lica svu pažnju poklanjaju glavnom licu. Glavno je lice u sredini kadra. Do glavnog lica vode sve kompozicione linije radiarne kompozicije.
- K 5 Ne mogu sva glavna lica u svakom slučaju jakim pokretima obraćati na sebe pažnju. Ovdje je jedan takav primjer. Zato su iskorišteni ostali elementi isticanja: taj je dio najjače osvijetljen, okolina mu obraća pažnju, kompozicione linije vode do tog glavnog lica. Glavno se lice nalazi u zlatnom rezu.
- K 6 Horizontalna kompozicija. Uobičajeno je da horizont bude u gornjoj ili donjoj trećini, s time da se daje prednost nebu ili zemlji. U ovom slučaju je prednost dana mirnijem nebu, pa je time naglašena smirenost.
- K 7 Dijagonalna kompozicija djeluje dinamično. Dinamičnost je ovdje postignuta radi opisa sudara lica.

- K 8 Dinamičnost dijagonalne kompozicije je ovdje iskorištena radi prikazivanja snage i brzine gibanja. Usporedi vanjsku i unutarnju napetost, vanjski i unutarnji pokret. Oni imaju sasvim malo razlika, jer im je način izražavanja isti. Umjesto pokreta željeznice taj će pogled gledalac očima svejedno napraviti kod K 7 prateći izraze lica glumaca.
- K 9 Što je dijagonala kosija, to je napetost veća. Ona je ovdje pojačana pažnjom lica izvan kadra.
- K 10 Kompozicija u obliku trokuta djeluje monumentalno, to plemenitije, što je trokut uži, a viši, što se više približuje vertikalni. To je ovdje još dodano u djelovanju vertikalne.
- K 11 Radijarna kompozicija, vrlo česta u pejzažu.
- K 12 Još jedan primjer radijarne kompozicije u kojoj kadar nalazi svoj red, ali se glavna akcija odvija na dijagonalni.
- K 13 Još jedan primjer radijarne kompozicije. Obratiti pažnju na položaj figura u kadru. Bijelci zauzimaju najnepogodniji dio kadra, pa je time istaknuta njihova nesigurnost.
- K 14 Kompozicija u obliku trokuta, vrlo česta kod krupnog plana i kod pola osobe.
- K 15 Divan primjer kompozicije u obliku trokuta, ali centar interesa je naglašen posebnim linijama radijarnog ~~šekera~~ toka. Pogled u pravcu izvan kadra smirenosti kompozicije daje neravnotežu, nesigurnost, te mogućnost čvrstog vezanja novog kadra s ovim.
- K 16 Kompozicija u obliku trokuta pomaknuta prostorno u dijagonalu. To naglašava treću dimenziju kadra.
- K 17 Još jače prostorno izražena kompozicija u obliku trokuta.
- K 18 Kompozicija u obliku trokuta, koja za razliku od prijašnjih primjera predstavlja tri točke trostrane piramide, pa je time dana prostorna čvrstoća kompoziciji i samoj situaciji psihološkim prenošenjem.
- K 19 Isti primjer, samo još čvršće građen trostranom piramidom (princip trojstva), kombiniran s još jednom figurom s kojom je uspostavljena ravnoteža (veća masa bliže sredini, manja dalje od sredine).
- K 20 Dijagonalna kompozicija s jače osvijetljenim centrom radnje, s linijama koje vode u centar interesa.
- K 21 Dva trokuta u sukobu. Vrlo čvrsta i zatvorena kompozicija.
- K 22 Ovo danas prevladava, osobito u kolor filmu. Mirna kompozicija, sastajanje linija pod pravim kutom. Vertikale i horizontale. Simetrija uz malene, vrlo malene razlike, koje od geometrije čine umjetnost. Savršena ravnoteža objekata (vidi ravnotežu osoba, i ravnotežu stolica lijevo, sjena desno).
- K 23 Kadar se može vrlo neobično rezati i unutar tih linija raspoređivati objekte.
- K 24 Osim normalnog platna postoje mnogi drugi fermati, postoji i dinamički ekran, koji mijenja format prema potrebi za samog trajanja filma. Već je Griffith mijenjao format ekrana maskama. Ovo je također primjer kako se jedna radiarna kompozicija može naglasiti rezanjem rubova kadra.
- K 25 Ovdje je taj princip još jače naglašen. Učinjen je unutar kadra nov format, vertikalni i kos. Na taj se način pruža još veća mogućnost kompozicionog izražavanja.
- . - . - . - . - .

- P 1 Daleki plan.
- P 2 Poludaleki plan. U oba primjera vidi se koliko je važno prikazivanje okoline u kojoj se ljudi nalaze.
- P 3 Poludaleki plan.
- P 4 Srednji plan.
- P 5 Srednji plan. Veličina plana se ne određuje ni prema figurama u prvom planu, ni prema onima u dubini kadra, nego prema centralnoj figuri, glavnom licu u kadru. Makar je tom kadru rezan donji dio tijela, to je srednji plan, jer bi se u toj udaljenosti vidio u cijeloj visini.
- P 6 Polukrupni plan. Prema akciji u kadru vidi se da je potrebno prikazati akciju ruku, zato se kadar reže ispod donjeg ruba opuštenih ruku.
- P 7 Polukrupni plan - pola osobe. Plan u kojemu se vidi akcija ruku savijenih u laktu (to su baš najčešće sjedeće figure).
- P 8 Krupni plan. Tu se vidi kako nevažno lice može biti neoštro, kako prema tom licu ne treba određivati veličinu plana, i kako je glavno lice jače osvijetljeno, te špot u kosi, što je vrlo uobičajeno za ženske figure.
- P 9 Vrlo krupni plan.
- P 10 Detalj. Detalj na licu predstavlja samo jedan dio lica, a detalj izvan kadra najčešće prikazuje baš ruku, akciju same šake. Ovakav plan djeluje kao udarac, privlači punu pažnju samo na sebe, i time samo naglašava opasnost koja prijetiti.
- . - . - . - . - . - . - .
- R 1 Gornji rakurs. Nekađ je samo tehničke naravi, zato jer je nekađ to najprikladniji ugao u daljnjem gibanju glumaca u kadru, a nekađ ima psihološku ulogu prikazujući malene ljude.
- R 2 Vodoravni ugao snimanja. Ovaj kadar može poslužiti kao dobar primjer kompozicije u obliku trokuta.
- R 3 Donji rakurs. Ovaj kadar može poslužiti kao primjer za upotrebu hladnih boja vezanih uz muškarca, uz krutost i strogost. Rogovi iza njegove glave govore o igri dvaju objekata u kadru, o stvaranju prenesenog smisla: ili ga neka žena vara (nabija mu rogove), ili - on je jak i tvrdoglav poput bika. Takav objekat (rogovi u ovom slučaju) mogu samo značiti bližu oznaku mjesta radnje, ako od ranije znamo gdje se nalaze, ili mogu biti i sadržajno vezani uz priču filma, pa se onda asocijacijama kod gledaoca, koji nešto zna o tim rogovima od ranije, može sugerirati stanovita misao ili ~~osjećanje~~ osjećanje.
- U 1 Kadrovi se dijele na objektivne i subjektivne, a objektivni ugao snimanja dijeli se na realni objektivni i nerealni objektivni.
- Ovo je primjer nerealnog objektivnog ugla snimanja, ako od ranije znamo (ili ćemo iz slijedećeg kadra doznati) da se rešetke kreveta, koje se vide u prvom planu, nalaze prislonjene na zid.
- D 3 Primjer stereoskopskog filma uz upotrebu crveno-zelenih naočala. Ovdje se dobro vidi kako perspektiva pada s dubinom: dok su u prvom planu crvena i zelena slika daleko, u dubini se one gotovo stapaju.
- . - . - . - . - . - . - .