



**ВИЗУАЛНИ ИЗРАЗНИ ФОРМИ, СЪЗДАВАЩИ СИЛНИ
ИНФОРМАЦИОННИ УДАРЕНИЯ В ТЕЛЕВИЗИОННИЯ РЕПОРТАЖ
(метафори, алегории, художествени сравнения, символи)**

д-р Росен Петров
Бургаски свободен университет

**VISUAL EXPRESSION FORMS, CREATING STRONG INFORMATION
EMPHASES IN THE TV REPORTING
(metaphors, allegories, artistic comparisons, symbols)**

Dr. Rossen Petrov
Burgas Free University

РЕЗЮМЕ: В статията се разглеждат и изследват методите и похватите свързани с визуалните изразни форми, които създават силни информационни ударения в структурата на телевизионния репортаж. Как тези информационни ударения създават психологическо въздействие върху реципиентите и правят визуалния материал емоционален и запомнящ се, като дава повод за размисли и разсъждения. Екранният език на метафорите, алегориите, художествените сравнения и символите, обогатяват съдържанието на визуалната информация, като документалността и се драматизира. Т.е фактологическите понятия не звучат от екрана голотезисно, а се изпълват с естетически елементи, които оказват въздействие върху телевизионните зрители.

Ключови думи: *информационни ударения, визуални акценти, телевизионна естетика, визуални знакови форми, метафора, алегория, художествени сравнения, символи*

ABSTRACT: The article looks into the methods and approaches connected with the visual expression forms, which create strong information emphases in the structure of the TV reportage. How these information emphases impact the recipients and make the visual material emotional and memorable and give opportunities for reflection and reasoning? The screen language of the metaphors, allegories, artistic comparisons and symbols enrich the content of the visual information and make it more dramatic. That's how the facts and concepts do not sound pointless, but are filled with aesthetic elements which create impact on the TV spectators.

Key words: *information emphases, visual accents, TV aesthetics, visual forms, metaphor, allegory, artistic comparisons, symbols*

От раждането на киното и телевизията до ден днешен се изменява дълъг път в усъвършенстването на изображението и неговото съдържание, като психологическо, емоционално, философско и идеологическо осмисляне.



Научно-техническите постижения в областта на космонавтиката (разполагането на комуникационни сателитни системи в стационарна орбита) превърнаха Земята в „глобално село”. Събития от различно естество и значение достигат до хората почти в мига, характер се базира на реалността, съградена от факти и герои, участващи в различни действия, протичащи във времепространствения континуум.

При анализа на всеки телевизионен репортаж ще установим, че в него се съдържат няколко много силни и няколко по-слаби информационни удара. Редуването на елементите в тази последователност дава възможност на зрителя да осмисли видяното от екрана. По-общите планове и интервютата могат да постигнат този ефект. Изобразяването на отделните части в пластични форми, структуриращи съдържанието на произведенията с публицистичен характер, се базира най-вече на заснетия материал, който трябва да предизвиква емоционални и психологически въздействия. Прилагайки различните художествени похвати, открити в киноизкуството, всеки оператор, който работи при създаването на новинарските емисии, може да стигне такъв тип визуален ефект. Обогаствайки картинната пластика с многообразието на различните литературни форми, за които споменахме по-горе, поредицата от образи могат да придобият знакова форма, която придава определено смислово значение, предизвикващо асоциации, които обогатяват драматургическото съдържание на екранното произведение. Разбира се, че крайният резултат се постига в монтажа, където се гради идеята и нейното съдържание. Липсата на качествен визуален материал няма да позволи на журналиста да създаде пълноценен информационен продукт. В организацията на изображенията се наблюдават два вида решения, които са свързани с иконичността, както и с измеренията в драматургичната структура – тоест имаме редуване и взаимодействие на иконични и драматургични художествени стойности.

Операторът като творческа личност може да бъде непосредствен участник в събитието или само негов наблюдател. При първия случай имаме сливане на автор и събитие, а при втория – дистанциране от същото. Авторското отношение дава силно отражение върху зрителя, който или силно ще съприживява живия ритъм на действието от видяното, или само ще бъде свидетел на елементарната илюстративност на новината.

Индивидуалното отношение на автора оператор и журналиста към всяко едно събитие, от каквото и естество да е то, както и от тяхното пряко участие в него, като взимане на правилни решения и творчески подход, е много важно, защото всичко, което се случва, е неповторимо, еднозначно, уникално. Ако се изтърве мигът, всичко е загубено. В това се състои магията на качествен телевизионен репортаж. Без добър пластически материал, изпълнен с художествено-драматургично съдържание, информацията се елементаризира. Както се изразява Неделчо Милев: „...защото самият процес на снимката вече е регистрация на предварително решение. Той е непосредствена и пряка, (импровизация върху дадена тема), ако приложим този музикален термин в сферата на операторското



изкуство. Творческият акт се идентифицира именно чрез драматическия процес на снимането.” (Милев, 1984:210) Операторът зад камерата и неговият творчески поглед трябва да осъществяват едновременно действие и разказ. Снимачният процес, който е индивидуален и специфичен, трябва да преминава от обективно наблюдателен в субективен – пряко участие в действието, което създава автентично възприятие. Съдържанието на кадъра трябва да носи повествователната и драматическата постановка. Тези два компонента трябва да са в пълен синхрон и тогава се получава силно въздействащ визуален материал. В тази посока отново можем да цитираме Неделчо Милев: „Получава се особена, фина сплав: естественост на първичното движение в кадъра, обработено и допълнено от драматически целенасочения поглед-движение. В този случай не е нужна друга аранжировка на натурните обекти в кадъра с игра на светлосиянката и изискана композиция.” (Милев, 1984:210)

Предизвикателствата на натурната атмосфера са водещи. Информационните акценти са най-важните приоритети, които изпълват картинната пластика и я одухотворяват. В операторската работа изразните средства са различни и несъизмерими. Те подчертават индивидуалните възможности на авторите, които могат да постигат една обща посока на художествено внушение и хармония, водещи до опоетизирането на новината, което създава и нейната притегателна сила. Различните изобразителни решения на практика материализират пространството, което можем да приемем за сцена, базирана на документалността и фактологията, без пряка намеса и постановка. Мизансценът е естествен, неподправен и нерезесиран. Той е подвластен само на случващото се.

Катастрофи, природни явления, политически сблъсъци на интереси и др. имат своите кулминационни стойности, създаващи върховите моменти във всяка новина. Обогащането и разнообразяването на вътрешното съдържание на образната действителност посредством съпоставянето на отделни фрагменти, притежаващи определена метафоричност, сполучливи художествени сравнения, алегии или символи, генерират нови творчески индивидуални идеи, които постигат нов ракурс, нова алтернатива на създаване и показване на новината.

Метафората като художествено средство представлява стилна фигура, при която качества на одушевен предмет се приписват на отвлечени и неодушевени предмети и обратното. Пример за това е класическата сцена от филма „Броненосецът „Потьомкин” на Сергей Айзенщайн, където каменните статуи на трите льва, заснети в три различни пространства, показващи различни състояния, създават определено внушение, като се съпоставят с живите хора и техните действия в епизода. Марсел Мартен дава следното определение за метафората в кино: „Метафора аз наричам съпоставянето с помощта на монтажа на две изображения, чието стълкновение трябва да произведе в съзнанието на зрителя психологически шок с цел да се улесни разбирането и възприемането на идеята, която режисьорът иска да изрази във филма, Първото от тези изображения е в повечето случаи елемент на киноразказа, но второто (което именно създава метафората) може да бъде включено в самия киноразказ и да съдейства за неговото дви-



жение или пък да състави филмов факт, който няма никакво отношение към действието и придобива значение само при съпоставяне с предишното изображение.” (Мартен, 1962:87)

Алегорията е поетически образ, който се създава, като се описва един конкретен предмет, а се подразбира друг. Тя е дума или израз с иносказателен смисъл. Съпоставянето на два образа с различна форма и съдържание също може да постигне такъв силен ефект на възприятие. Подобен творчески похват, предизвикващ целенасочено, определено внушение в съзнанието на зрителите, се прилага в асоциативния монтаж. В него два реални образа, съпоставени един на друг, предават ново смислово значение и драматургично звучене. Този метод е характерен за метонимията, която се различава от останалите изразни средства по това, че представя съдържанието на заобикалящата ни среда единствено в нейното физическо визуално сходство. Метонимията в литературата и киното представлява стилна фигура, при която една дума или израз, както и два кадъра с различна форма и съдържание, но с преносно значение, се съпоставят, при което възниква нова вътрешна връзка между понятията. Например, човешко лице в едър план, което бавно се повдига и поглежда в безкрая, прелива върху клуп на бесило – създава се представа за предстояща смърт.

Художествените сравнения предизвикват силен емоционален акцент в съдържанието на всяко визуално произведение, стига да не са направени самоцелно. Те могат да се получават чрез опоетизирането на два съседни кадъра, в които визуалната информация взаимно се допълва и обогатява.

Контрапунктът като визуално-смислов похват постига силно въздействие в съзнанието на зрителите особено когато се получи сблъсък на изображенията при съпоставката на два кадъра, които имат специфично съдържание, предизвикващо емоционален афект. По този повод можем да дадем пример. От трибуната на Народното събрание представител на дадена политическа партия защитава определена теза. Неговото емоционално поведение е приповдигнато. В следващия момент режисьорът на предаването показва друг народен представител, който спи на мястото си. Тези ситуации дават началото на ударните информационни центрове, които трябва да участват в новината и да разнообразяват нейното повествование. Създава се определен кръг от идеи, които могат да внушат определено настроение, като любопитство, напрежение, смях, гняв и поводи за размисъл – състояния, водещи до катализирането на повишена умствена дейност, предизвикваща асоциации. Това поражда определена и съгъстена психологическа тоналност, която е много важна при създаването на всеки информационен материал в телевизията.

Навлизайки в по-голямата дълбочина на проблематиката, можем да се позовем на изследванията и разсъжденията на Марсел Мартен в тази посока. Той разделя метафорите в няколко подгрупи:

- a/ пластични метафори, основани на външно сходство или контраст на обикновеното външно съдържание;



- б/ драматически метафори – те играят роля в действието и внасят полезен пояснителен елемент за разбирането на разказа.
- в/ идеологически метафори – тяхната цел е да породят в съзнанието на зрителя идея, чието значение далеч надхвърля действието и включва цяла концепция за света. (Мартен, 1962:87)

Символът, за разлика от контрапункта, където при съпоставянето на две изображения се получава стълкновение, се съдържа в самото изображение, което създава мизанкадъра – тоест това са планове или сцени, които са в структурата на визуалния разказ, и придобиват по-дълбок смисъл, по-голямо значение. Символът може да присъства в композицията на самото изображение, както и в неговото съдържание. Събрани два фрагмента на едно място, стават две опорни изобразителни точки и тяхното съпоставяне дава нов драматургичен смисъл на кадъра.

Отново ще се спрем на М. Мартен, който разделя символите в три подгрупи. Първата подгрупа се състои от примери на символи, основани на взаимодействието между действащо лице и декора, върху който то се проектира. Можем да дадем пример със спортиста, чието разплакано лице е на фона на родното знаме. Това символизира гордост, радост, признателност.

Втората подгрупа на символично композиране на кадъра е, когато в него се съдържа елемент на декор или предмет. В този случай можем да посочим класическия пример от документалните кадри, пресъздаващи парада на победата в Москва над хитлеристка Германия, където маршируващите войници хвърлят на земята знамената на Третия райх.

Към третата подгрупа символи отнасяме контрапункта между две действия вътре в едно и също изображение. Тази подгрупа можем да свържем със следния пример: Журналист на фона на нов жилищен комплекс прави стендъп, чийто текст има хвалебствено съдържание за тишината и спокойствието, в което ще живеят бъдещите новодошци. В този момент в кадъра влизат един след друг два кацачи самолета.

Класификацията на този тип визуални изразни средства показва, че те не се разграничават строго като структура и съдържание. Техните граници обикновено преливат една в друга. По-важно е да се осмисли тяхното значение в творческата съвместна работа на оператора и журналиста, като и двамата участват активно в процеса на сътворяване на новината. Това ще даде живот и сила на екранната семантика – отражение на художественотворческия процес, идеализиран от авторската намеса, на оператора и на журналиста, които предават на информационния материал голяма достоверност, оригиналност и притегателна сила за зрителя. Драматургията в информацията се постига най-трудно, защото тя не е постановъчна. Тя трябва да се търси много внимателно и целенасочено, като се наблюдава задълбочено и се анализира всяка една ситуация, която се създава и протича в определено време и пространство. Камерата трябва да не е пасивен наблюдател, а деен участник в случващото се. Всеки пропуснат и неот-



разен миг ще доведе до обедняването на съдържанието на телевизионния репортаж.

Взрив на газова цистерна. Пламъци, разрушения, големи материални загуби. Дотук информацията е общоопознавателна. Без човека, който е пряко засегнат от катастрофата, събитието придобива илюстративно-информационен вид. Окървавеното лице на пострадал човек в едър план, лутащи се, изпаднали в шок и ужас хора, на фона на разрушенията и пламъците, съпоставени на лица с безизразни погледи или хора, стоящи в заведение без никакво отношение към случващото се, ще поражда силен визуален емоционален сблъсък – контрапункт. Силният контраст, създаден от участието състоянието и отношението на различните персонажи, ще довежда до гняв, почуда и недоумение зрителите. По този начин информационният материал добива силна драматургична стойност, която е отражение на творческия тандем – оператор, журналист. Тоест цялостната структура на телевизионния репортаж почива на сливането между обективното съдържание и субективното отношение на двамата автори към телевизионната творба, която е аналог на авторовото разбиране за света. От разсъжденията на Н.Милев можем да продължим темата в същата посока: „... полифоничната структура във висша степен е аналогична на конфликтното състояние на обективната реалност, в която се сблъскват равностойни разбирания за света на самостоятелни герои с особен личностен строеж на поведението и мисленето. Поради това те, условно казано, са равностойни на самото присъствие на автора в света на произведението.” (Милев, 1984:148)

Следващата фаза в творческия процес, която е неделима и основополагаща, е филмовият монтаж. Движещите се фотографии изграждат киното, а с помощта на монтажа те се организират в повествователна и драматична форма, която гради визуалния разказ. Монтажната фраза е връзката между два кадъра, която обяснява смисъла на тяхната последователност като форма и съдържание, за постигането на определени внушения, неделимо свързани с идеята на автора кинематографист. Филмовият монтаж създава цялостната структурна доминанта на мислещия автор – автор, който детерминира емоционално и интелектуално показваните събития. Докато в игралното кино всичко се подчинява на постановката, в информацията всичко е подчинено на събитийността, която не трябва да се изкривява, а да се работи върху нейния синтез, който се осъществява пълноценно посредством визуалните изразни форми, създаващи силни информационни центрове, които превръщат телевизионния репортаж в информационен спектакъл.

„Истинското умение на киноизкуството се състои във вярното предаване на действителността. Съвсем очевидно е обаче, че това вярно предаване не трябва да бъде робуване, а критична и съзидателна страст. Подробна, анализирана, композирана, разширена, преобразена, разместена, действителността е способна да изрази и най-широките, и най-абстрактните идеи, и то, по най-съвършен начин.” (Мартен, 1962: 100)



В заключение, думите на М. Мартен, написани в средата на миналото столетие, продължават до днес да звучат истински и актуално.

Предизвикателствата на аудиовизуалните средства не са загубили и никога няма да загубят смисъла и съдържанието си при формирането на информационния поток, докато той е основополагащ, при създаването на новинарските емисии във всички телевизионни медии. Макар и илюзорна, магията на образа се получава силно въздействаща, когато авторската намеса е целенасочена и задълбочена и превръща идейно-смысловия характер на новината в изкуство.

Литературно-визуалните форми като метафората, алегорията, художествените сравнения и символите, предизвикват асоциации, вътрешни вълнения и емоционални ударения във всеки зрител и го превръщат не само в наблюдател, а и в участник в събитието. Това е и основната задача и цел, която трябва да си поставя всеки творец, работещ в информационния отдел на всяка телевизия.

Литература:

1. Marten, M. Ezikat na kinoto, S., Nauka i izkustvo, 1962, s. 85
2. Milev, N. Opit za elementarna teoria na kinoto, S., Nauka i izkustvo, 1984, s. 210
3. Milev, N. Opit za elementarna teoria na kinoto, S., Nauka i izkustvo, 1984, s. 210
4. Milev, N. Opit za elementarna teoria na kinoto, S., Nauka i izkustvo, 1984, s. 214
5. Marten, M. Ezikat na kinoto, S., Nauka i izkustvo, 1962, s. 87
6. Marten, M. Ezikat na kinoto, S., Nauka i izkustvo, 1962, s. 87
7. Milev, N. Opit za elementarna teoria na kinoto, S., Nauka i izkustvo, 1984, s.148
8. Marten, M. Ezikat na kinoto, S., Nauka i izkustvo, 1962, s.100