

imaginarni prostor filma

nono dragović

Prostor – to su ljudi, okrenuti jedni drugima,

Sova se materijalna tela protežu u svim pravcima, što znači da poseduju određene dimenzije. Da bismo, dakle, definisali pojam prostora uvodimo pojam „udaljenost“, koju već sam po sebi implicira prostorni aspekt sveta. Između središnje tačke svakog tela i bilo koje tačke na njegovoj površini postoji određena precizna udaljenost veća od nule. Dakle svako telo posjeduje određene dimenzije koje možemo definisati brojem kada ga upoređimo s nekim drugim telom koje ima dimenzije prihvачene za meru. Dimenzije ili obuhvatnost tela ujedno je njegova prostorna karakteristika, to jest karakteristika prostora koji zauzima taj predmet. Broj dimenzija svakog materijalnog predmeta je neograničen, a ni jedan pravac nije značajniji od drugih. Međutim, praktično obavezan uslov pri definisanju položaja u prostoru neke tačke jeste primena takozvanog prostornog sistema koordinata. U njemu pomoću tri broja koja pokazuju udaljenost svake tačke od tri površine presecaju se presecaju pod pravim uglovim ograničavajući određen prostor, definisemo prostornu karakteristiku neke tačke ili tela u tom uređenom prostoru. Dve su koordinate nedovoljne, a više od tri nepotrebne, za dobijanje jednoznačnih definicija pozicija tačaka u prostoru. Iz tog razloga prostor smatramo trodimenzionalnim.

Film je iluzorni prostor građen sukcesivno nastupajućim kadrovima. Taj prostor definisan je dvema realnim prostornim dimenzijama, trećom – imaginarnom i četvrtom dimenzijom drugačijeg kvaliteta – vremenskom.

U okviru filmskog kadrira imamo kodirane određene vremeno-prostorne odnose datog išećka stvarnog sveta. (Treba oprezno barati izrazom „stvarni svet“ jer je struktura tog išećka suštinski različita od njegovog modela). Relacije u njemu su jedinstvene i neponovljive, i one ni u kom slučaju ne predstavljaju precizan refleks strukture modela. Filmski vremeno-prostori ograničeni su u prostornom aspektu okvirom slike i načinom aranžiranja imaginarnje dubine kadrira, a u vremenskom aspektu rezom koji ograničava trajanje kadrira. Vremeno-prostorni odnosi kadrira u relacijama sa drugim kadrovima grade lokalni vremeno-prostori niza, scene, sekvence i filma. Tome treba dodati i tip i karakteristike upotrebljene tehniki i tehnologije koje tako imaju uticaja na karakter vremeno-prostora filma.

Uzajamnu zavisnost vremenskog i prostornog aspekta možemo primeniti najbolje u njihovoj neposrednoj zavisnosti. Efekti, na primer, artikulacije vremena mogu biti pojačani ili oslabljeni prostornom artikulacijom i obrnuto. Zato je osnovni zadatak reditelja u tom smislu kvalitativno i kvantitativno doziranje (dinamika) i uobličavanje (artikulacija) vremeno-prostora u kompaktne i izražajne forme.

Filmski prostor je aktivan, dinamičan, promenljiv i tečan. Pojedini njeovi sektori mogu biti različitih dinamičkih vrednosti. Kroz diferenciranje planova, kroz vožnje i švenkove stvaraju se nove prostorne edlike: prostor se kvalitativno menja, postaje dinamičan i izražajan vremeno-prostori (chronotop). Prostorna dinamika najčešće raste pri promeni kadrira (posle rezoa), a specijalno posle promene realnog prostora (mesta akcije – rez između zadnjeg i prvog kadrira nove scene), „otvaranjem“ ili „zatvaranjem“ prostora u nastupajućim kadrovima i tako daje.

Filmski prostor u svom značajenskom aspektu sličan je prostoru u poeziji. Prostor u poeziji je skoro isključivo značajenski jer ga tvore reči. On je do tog stupnja značajenski da nema dimenziju. Filmski prostor takođe može da ne poseduje realne dimenzije u slučajevima kada je isključivo definisan značajem. Na primer, dimenzije krupnog plana ne primamo u skali stvarnih dimenzija jer u krupnom planu dominira njegov značajni ili ekspresivni aspekt. Samo intenzivna svest o postojanju prostora izvan okvira kadrira omogućuje nam osećanje krupnog plana kao pojačavanja dinamike dogadaja to jest kao delatnost koncentrisanja pažnje na značajem detalja. U protivnom primili bismo krupni plan (detalj) kao išećak iz normalnog vidnog polja u stvarnim dimenzijama. Snaga izraza krupnog plana i njegova višeznačenost nalazi se u tome što je filmski prostor, u kome se odvija neka akcija, iluzionar prostor, koji krije u sebi beskonačne mogućnosti značenja i izraza. Prostorna sugestivnost oslanja se takođe na frekventnosti slike percipirane kao segment iluzornog, trodimenzionalnog prostora, koji se iluzorno širi pred ekranom, po bokovima i u dubinu ekranra.

Poštujem stvaraoci koji film tretiraju kao prevashodno prostornu umetnost ispunjenu određenom vremenošću. Alen Ren je jednom rekao da bi htio da njegovi filmovi budu gledani kao skulpture. Kroz ponavljanje statičnog kadrira parka kao nečeg što je nemoguće prekoraci, ostvario je Ren u filmu „Prošle godine u Marienbadu“ utisak striktno određenog, statičnog, vanvremenog prostora. Film pokazuje nedostatak razvoja u vremenu kroz odnos između nepokretnosti slike prostora i razvoja filma u vremenu, a kroz to počinje da preteže statičnost nad dinamičnošću. Želimo li, pak, statičke elemente filmskog prostora ispuniti vremenošću ne smiju se dogadati ili pojmovi statički tretirati, već se moraju organski uključiti u vremenski sistem predstavljenih dogadaja. U tom smislu poučan je primer Lesinga: Homer ne opisuje lepotu Jelenе nego je predstavlja kroz reakcije trojanskih staraca (kretanje, postupci i tako dalje), uključujući pojam lepote u sekvencu predstavljenih dogadaja. Ne prezentira je dakle, kroz statičan opis no kroz dinamičku naraciju. Lesing je bio mišljenja da je celokupnu evoluciju umet-

ničkih formi moguće posmatrati kao oscilatorno kretanje između dva pola – vremena i prostora.

Suzan Langer piše da su filmovi na specijalan način vezani sa snom. Interesantan je da autorka nađi sličnosti u prostornom aspektu: beskrnjene ravnice, vrletne planine, bezdane klisure, beskonačni hodnici ili stepenice i tako dalje. Tome možemo dodati i osećanje lebdenja ili padanja. Sve su to obično elementi snevanošnog maštana.

Vizuelna dubina

Sve efekte dubine u vizuelnoj percepциji stvaraju nervni sistem i razum, pogotovo u dvodimenzionalnom aspektu filmskog ekranra. Normalan ljudski razum nije u stanju da stvari isključivo jednodimenzionalnu sliku, a takođe ni čisto dvodimenzionalnu. Međutim, već adimenzionalna tačka, koja se kreće na nekoj pozadini, daje utisak izvođenja svoje delatnosti u trodimenzionalnom prostoru. Ta je tačka, pre svega, uvek učvršćena u dvodimenzionalnu okolinu koja je okružuje. Zavisnost od okoline povećava se ako tačku zastupi crta, čiji se izgled čak menja u zavisnosti od dimenzija okoline i oblike njenih granica. Staviše, u igru ulazi takođe i treća dimenzija. Vidimo tačku, crtu ili komplikovaniju figuru kao ležeću na nekom tlu. Iz ovoga proizlazi da u ljudskoj percepциji ne postoji isključivo jednodimenzionalna slika pa čak ni dvodimenzionalna. Za definisanje vizuelnog oblika i prostornog poljopravlja stvari potrebne su tri dimenzije. Ako u prostor uključimo i kretanje (promena oblika i položaja), trima prostornim dimenzijama dodajemo četvrtu – vremensku.

Osnovni uzor dubine je dvoslojan: figura – pozadina. Međutim u igru obično ulaze više od dva plana. Logika ekonomisanja nameće tendenciju ka uprošćavanju, da bi broj slojeva dubine bio u datom primeru što je moguće manji.

Deformacija je prvi, osnovni element percipiranja dubine u površinskom predstavljanju. Ona uvek izaziva utisak da je oblik pokazanog predmeta promenjen u svom prostornom odnosu pod uticajem neke sile koja je prouzrokovala deformaciju. Deformacija smanjuje jednostavnost strukture, čime povećava napetost u vidnom polju, što dovodi do potrebe smanjenja tenzije ili uravnoteženja u uprošćenju. U slučajevima prenošenja slike u treću dimenziju biva ispunjen princip uprošćenja pa se napetost smanjuje.

Kosina je osnova elementarna deformacija oblike iz koje proizlazi percepциja dubine. Tu se, naravno, radi isključivo o kosinama koje osećamo kao napuštanje odnosu „vertikalno – horizontalno“. U takvim slučajevima kosina nestaje, a na njeno mesto dolazi normalni, prosti osećaj trodimenzionalnog prostora. Zbog toga je treća dimenzija „put ka slobodi“ – smanjivanje napetosti kroz uprošćenje strukture.

Prawo jednostavnosti je prvi, osnovni princip percepциje dubine: slika izgleda trodimenzionalna kada je možemo videti kao projekciju trodimenzionalne situacije koja je u svojoj strukturi jednostavnija od dvodimenzionalne.

Prikrivanje i otkrivanje uvek izaziva vizuelnu napetost koja proizlazi iz složenosti strukture; prikrivena figura kada je teži da se otkrije i počne u celini. Ta tendencija stvara napetost – dinamiku kompozicije.

Proravnost je specijalan primer prikrivanja. Ona je veoma fotogeničan efekat dubine u filmu, (magla, kiša, snežne pahuljice, leteće mace, ptice u vazduhu, rojevi insekata, grane, lišće, klasje žita, staklo prozora ili drugi rasteri i tako dalje).

Osim toga, efekat dubine stvara promenu veličine to jest gradijent veličine. Gradijent je postepeno povećavanje ili smanjivanje karakterističnog elementa percipiranja. Što je gradijent izrazitiji vidljiv kroz oblik, boju i kretanje tim je snažniji utisak dubine. Što je on ravnomernije raspoređen, tim je takođe snažniji efekat koji gradi. Gradijent, dakle, definije prostor udaljavanjem od odnosa „horizontalna – vertikalna“, veličinom predmeta i veličinom rastojanja između njih. Stepenovanje gradijenta – razlika u veličini između prvog, najvećeg (no prvom planu) i zadnjeg, najmanjeg člana gradića (u pozadini) definiše opseg percipirane dubine. Što je veća razlika između prvog i zadnjeg gradijenta to je veće osećanje dubine (oštре gradijente u filmu postižemo najčešće upotrebo širokogaonih objektiva).

Sem gradijenta veličine postoje i drugi perceptivni činioci koji izazivaju osećaj dubine, kao na primer, gradijent svetlosti, boje, zasićenosti, gradijent oštine, kosine, fakture i tako dalje. Promena vizuelnih kvaliteta neposredno menjaju prostorne relacije i kvalitet. Svetlosni gradijent je jedan od najefikasnijih u stvaranju dubine filmskog prostora. Taj efekat se postiže bočnim svetlom upravljenim u predmet, diferenciranjem svetlosnih planova u dubinu sa specijalnim zasićenjem svetlošću partija zadnjeg plana.

Za postizanje plastičnosti predmeta i dubine u odnosu na pozadinu važan je, kao što smo već rekli, pravac padanja svetlosti na predmet. Ako je pravac padanja svetlosti iz pravca kamere, utisak dubine nestaje, a, takođe, ako je svetlo ravnomerno raspoređeno po objektu i ako se pozadina stapa sa predmetom. Svetlosne razlike „odvajaju“ predmete koji se preklapaju, dajući utisak manje ili veće udaljenosti.

Svetlosni negativi predmeta su senke, koje takođe definisu prostor. Padajući na neku površinu, senka je karakterišće kao horizontalnu, nagnutu, ravnu, izlomljenu, ispuščenu, deformisani, udubljenu površinu, zatim speci-

jalne fakture i tako dalje. Na taj način senka stvara dimenziju dubine i definije prostor oko predmeta.

Filmski prostor možemo dubinski aranžirati koso orientisanom kompozicijom koja vodi pogled ravnomerno u dubinu, ili, pak, svetlosnim punktovima (razlika u osvetljenosti pojedinih planova), ali koji nisu ravnomerno raspoređeni kao kod aranžiranja dubine gradijentom.

Osnovni odnos organizacije segmentiranja prostora je simetrija (euritmija). Nadovezuju se dalje različite relacije, proporcije, sličnosti i razlike prostornih elemenata.

Binarni odnosi definisu prostor na principu sličnosti i suprotnosti, na primer, otvoren prostor – zatvoren prostor, gornji rakurs – donji rakurs, svetlo – tama, veliko – malo i tako dalje.

Kombinacijom prostornih elemenata moguće je ostvariti dva osnovna utiska u percipiranju prostora, koji ne proizlaze iz suštinske distinkcije. To su unutrašnji i spoljni prostorni aspekt koji predstavlja dve karakteristike istog fenomena – prostorne forme postojanja materije. Tretirajući prostor kao određeni broj ograničavajućih površina, posmatramo ga kao unutrašnjost, iznutra. Tretirajući ga pak kao nekoliko površina koje definisu prostorni oblik, posmatramo ga spolja. Između unutrašnjosti – zatvorenog prostora, i spoljnog aspekta prostora (prostora koji podleže pravim okoline i svetlu, nepokretnе forme oživljavaju u svetlu, u igri svetla i senke), postoji određena tenzija i u svakoj binarnoj relaciji. Prostor je suprotnost telu, a telo pak kompaktan prostor. Jedan i drugi prilaz može stvarati utisak, u zavisnosti od konteksta, praznine i lakoće bestelesnog prostora, ili utisak težine prostora ispunjenog materijom.

Sledeći način organizacije je geometrizacija prostora, organizovanje istog u geometrijske šeme zbog lakšeg i jasnijeg definisanja i prijatnijeg percipiranja (krug, spirala, elipsa, trougao, četvorougao, vertikalna, horizontalna, centralna ili zrakasta kompozicija i tako dalje i iz toga proizlazeće prostorne forme kao na primer lopta, kupa, piramida, paralelopiped, kocka i tako dalje).

Konkretni filmski prostor stvaraju objekti, rekviziti, svetlo, položaj kamere i glumaca, kretanje, pravac pogleda ili akcije, to jest pravac vektora rezultante tenzije kadra i tako dalje. Scenografski ili arhitektonski elementi, sem funkcije definisanja prostora, imaju u filmu i ulogu tačke odnosa kretanja, pošto su ovapločenje statičnosti. U odnosu na statičnost milje ističe se kretanje akcije i njeno ritmično pulsiranje. Kretanje u prostoru definisu pravac i brzina. U nepokretnom pak prostoru napetost se stvara kroz nestabilno ili složeno aranžiranje elemenata njegove strukture u odnosu na odredene, stalne tačke (okvir kadr, horizont, vertikala, kompozicionalni ključ i tako dalje). Što je kadar u širem planu, tim više dominira prostorna a nestaje vremenska komponenta – komponenta ritmičkog kretanja. U takvom slučaju kretanje je manje primetno i nema da dinamike kakva postoji kod krupnih planova. Kod širokih planova dubina i prostornost ističu se kroz dubinsko aranžiranje kadra (dubinska topografija i mizanscen, prostorno-ritmička kompozicija kadra, različito osvetljenje i koloristika planova, kretanje kamere i prostornih objekata u dubini i tako dalje). Iz toga proizlazi zaključak da u širokim planovima dominira prostornost, koja sama po sebi organizuje i vreme. Međutim, izrazitu vremensku definiciju možemo uvesti tek postavljanjem nekih pulsirajućih elemenata u prednje planove.

Što je kadar krupniji, to sve više nestaje njegova prostorna komponenta, prostor postaje ograničen ili sasvim nestaje, a sve značajnija postaje vremenska komponenta, to jest dinamička komponenta kretanja. Kod krupnih planova dinamika kretanja je veoma izrazita i izražajna, svaki pokret jasno primetan; zato je ritmička pulsacija kretanja kod njih dominantna. Tu se radi, naravno, o ritmu na nivou kadr. Treba podvući da su krajnje krupnije daleki planovi najčešće, da tako kažemo, vanvremenski i vanprostorni. Krupni plan je skoro uvek vanprostoran, a opšti plan (ekstremno širok) vanvremenski. Zato u opštim planovima, kao što sam već napominjao, možemo uvesti, za dobijanje izrazite vremenske komponente, i odredene vrste pulsacija (na primer, pulsiranje svetlosne reklame, predmet koji ekvilibrira u prvom planu, ulazeњe i izlazeњe iz kadr, približavanje i udaljivanje od kamere u bližem planu i tako dalje). Značajna ritmička pulsacija postoji takođe u zvaničnom sloju, što ritmizira čak i sliku u kojoj nema izrazitog kretanja. Prostornost u krupnim planovima, ostvarjujemo kroz prekrivanje delev jednog predmeta ili lika drugim, ili prostornom kompozicijom linija površina, svetla, boje, zvučnih planova i tako dalje.

Veliči uticaj na utisak i dinamiku prostora imaju i rakursi i uglovi kamere. Što je rakurs niži, to je kadar dinamičniji i obratno, što više postavljam kameru, to površina podloge više zatvara prostornu perspektivu, tako da u rakursu »nad glavom« dolazi do potpunog zatvaranja dubine. Kadar je u tom slučaju potpuno površinski i kroz to nedinamičan. Gornji rakurs ima, prema tome, tu važnu osobinu da rešava »problem meduprostora«, između likova ili predmeta i objektiva kamere, koji nečim treba ispuniti. U tom prostoru često mogu naći slučajni predmeti koji nisu provocirali pažnju reditelja i koji mogu biti, eventualno, samo određena vrsta gradijenta dubine, što u nekim slučajevima ima negativnu funkciju jer vrši disperziju gledačeve pažnje na nevažne detalje. Kroz gornji rakurs reditelj eliminiše dubinu, njene slučajne elemente i neposredno fokusira pažnju na svom suštinskom motivu, na ono što ga je zainteresovalo ili inspirisalo. Gornji rakurs je zato najčešće površinski i ornamentalan. On izrazito uravnava motiv i prostor, reducirajući dinamiku koju nesumnjivo poseduje dubinska organizacija prostora. Baš zbog ovih osobina gornji se rakursi često upotrebljavaju za završne kadence scena ili filma.

Auditivna dubina

Obratimo sada pažnju na zvučnu komponentu filma i njenu ulogu u građenju filmskog prostora. Realni, konkretni zvuci u filmu daju utisak dubine,

muzika pak uravnava filmski prostor. Konkretni zvuci dolaze iz dubine imaginarnog filmskog prostora, sa one strane ekранa. Muzika, međutim, postoji sa ove strane ekranu, sa strane gledaoca. Svoj rezonans ona dobija u psihi gledaoca, a ne u imaginarnom prostoru ekranu pa zato nema uticaja na percepciju utiska dubine, ekranskog prostora. Možemo reći da konkretni zvuci dolaze do publike iz imaginarne dubine ekranu, muzika se toči s njegove površine i vraća u imaginarni prostor ekranu emocionalno ga bojeći i obogaćujući atmosferu. Muzika dakle ne definiše ekran u prostornom smislu zato što nema svoje konkretno mesto u imaginarnom prostoru filma, osim u slučaju kada je pokazan njen izvor (instrument, orkestar, radio, gramofon i tome slično). Tada muzika dobija karakter konkretnog zvuka i osobine koje mogu definisati prostornu dubinu. Konkretni zvuci ispunjavaju funkciju neke vrste auditivnog gradijenta ekranske dubine.

Vaneckrankska lokalizacija zvuka, ciji je izvor izvan granica ekranskog prostora ograničenog okvirom kada i njegova simulatnost sa slikom omogućavaju nam osećaj neograničenosti prostornih dimenzija koje se protežu i izvan granica kada.

Poseban aspekt razmatranih problema, učešća zvuka u građenju imaginarnog filmskog prostora, nove su filmske zvučne tehnike upotrebljene za definisanje prostornosti. Prostorni zvuk postiže se stereofonskom tehnikom – lociranjem većeg broja zvučnika ili njihovih grupa u raznim mestima ekranu i projekcionoj sali, koji emituju zvuk registrovan na zasebnim zvučnim kanalima. Zvučnici su obično smešteni na više mesta duž ekranu, po bokovima sale i iza gledalaca. Zahvaljujući takvom rasporedu zvučnika, od kojih svaki ima svoj poseban zvučni kanal i delimično ili potpuno drugačiji sadržaj, postiže se utisak prostorne dubine filma u više pravaca. Duž ekranu, kretanje akcije prati kretanje zvuka koji se premešta sinhrono sa zvučnikom zajedno sa premeštanjem akcije duž površine ekranu. Ovo je specijalno potrebno na širokom ekranu, gde je promena mesta akcije, na primer sa levog dela filmskog ekranu na desn, izrazito učiljiva.

Stereofonski efekat dubine filmskog ekranu postiže se kombinacijom zvučnih kanala emitovanih iz pojedinih zvučnika smeštenih iza ekranu. Utisak dubine dobija se i varijacijama jačine zvuka kao i dodavanjem ili redukcijom određenih registara visine zvuka, pa se stvara utisak da zvuci dolaze iz dubine ili prvog plana ekranskog prostora. Na ovo se nadovezuje i kretanje zvuka u dubini projekcione sale. Zvuk se, na primer, pojavljuje iza gledalaca, prenosi se na zvučnike po bokovima sale približavajući se filmskom ekranu, da bi, na kraju, ušao u ekranski prostor prelazeći s jedne njegove strane na drugu i odlazeći u dubinu njegovog imaginarnog prostora.

U građenju dubine ekranskog prostora upotrebljava se danas, kao i u slici, više zvučnih planova, jednovremeno ili zvučni gradijenti dubine. Današnji nivo tehnike omogućava da se zvučni planovi ne mešaju i ne pokrivaju. Snimaju se na odvojenim kanalima sa različitim zvučnim karakteristikama, dolaze iz raznih pravaca i imaju specifične prostorne kvalitete.

Na žalost, ideja sistemskog tretiranja prostornog parametra nije još uvrštena u filmsku materijalnu sredstva. Topofonska tehnika, tehnika smешtanja zvuka u prostoru (ekranskom, izvanekranskom prostoru i prostoru gledališta) umesto da bude shvaćena kao situiranje zvuka podredeno suštinskim, kreativnim zahtevima filma, još uvek je tretirana kao tehnička zanimljivost, ne kao sredstvo umetničkog izraza. To je, dakle, za sada samo tehnika u kojoj latentno već postoje ogromne izražajne mogućnosti budućeg filma. Perspektive su u tom pravcu velike, specijalno u tehnikama audiovizuelne stereoskopije, koje će uskoro nesumnjivo ovladati ekranom, ali koje tek čekaju na to da budu otkrivene ne toliko u tehničkom, koliko u svom kreativnom aspektu.

Antropometrija prostora

Prostor je obično tretiran, kao i druge pojave sveta koji nas okružuje, nezavisno od čoveka. Tako se najčešće u prostornom definisanju primenjuje aritmetička skala, kao naučno objektivni instrument, znači nezavisan od čoveka. Njena primena u ljudskom prostoru može biti samo polazna tačka i način za registrovanje kvantitativnih fakata, cija interpretacija – kvalitativno definisanje – nameće potrebu transponovanja istih na drugu skalu, skalu ljudske percepcije, koju pak najbolje izražava logaritmička skala. U ljudskoj percepciji najvažniju ulogu igraju ne toliko same veličine koliko proporcije koje postoje među njima. Tim proporcijama, nezavisno od toga o kojim se veličinama radi, odgovaraju u logaritamskoj skali uvek iste udaljenosti.

Problem proporcija prisutan je odavno, već od momenta kad se pojavila i ljudska misao koja je pokušala da pronikne u relacije, proporcije i harmonije svesveta. U umetnosti kao duhovnom univerzumu i u refleksiji o njoj, postoje slični problemi – proporcije i harmonije elemenata u tektонici dela.

U naše vreme najveći prorod u pravcu proučavanja ljudske prostorne skale učinio je nesumljivo Korbizije svojim delom »Modulor«. U tom delu dao je predlog harmoničnih mera ljudske prostorne skale. On je definisao Modulor pomoću dva niza zlatne proporcije. Jednom je polazna tačka visina čoveka, a drugom visina čoveka s podignutom rukom, koja reklo bi se, pokaže granice neposrednog ljudskog prostora. Vrednost drugog niza je ustaljena kao udvojena vrednost zlatnog preseka visine čoveka. Može se reći, da je to približno niz zlatnih proporcija prilagođenih visini čoveka. Modulor je netemperovana skala i ne sadrži neke opštne primenjivane proporcije kao, na primer, dva prema tri, tri prema četiri, četiri prema pet i tako dalje, koje sve obuhvataju drugi sistem proporcija – dvanaestostepena muzička skala. Ona je uskladila većinu primenjivanih proporcija u relativno čistoj formi sa izuzetkom baš zlatne proporcije, koja iz tog razloga ne igra tako važnu ulogu u muzici kakvu ima u prostornim umetnostima, iako ni u muzici nije sasvim neprisutna.

Skala modulora ima, s obzirom na relativno mali registar proporcija, manje praktičan, a pre svega umetnički smisao. Taj smisao ogleda se u moličnosti i stilskom jedinstvu koje proizvodi nametanje rigora i majstorstvo korišćenja ograničenog broja elemenata.

»Dobra kompozicija ne traži upotrebu mnogo elemenata koji treba da imaju jasnu i jako izraženu individualnost. Dovoljno je dvadeset šest slova za zapisivanje desetina hiljada reči u pedeset jezika. Svet je, prema našem savremenom znanju, sastavljen od devedeset dva elementa. Cela je aritmetika zapisana upotrebom deset cifara, a muzika sa sedam nota. Godina ima četiri doba, dvaest meseci i sastavljena je od dana, deljenih na dvadeset četiri sata. Casovi, meseci, godine označavaju program naše delatnosti. Sve je to plov veze između ljudskog i kosmičkog reda. Red, harmonija je pravi ključ života.¹

Prostor funkcioniše kao sistem znakova, kad je komponovan od određene količine modularnih veličina. Prostorni modeli stiču smisao kroz izbor i kompoziciju. Znakovi se vezuju s kodom-unutrašnjim relacijama, a s kontekstom – spoljnim. Veličina i kvalitet (relacija i proporcija) prostora ne mogu za čoveka biti apstraktna cifra; ona je veličina određene zone (kvaliteta) prostornog koda, koji zajedno sa kontekstom kazuje o ljudskom smislu date veličine. Prostorni kod, slično kao kod vremena, ima logaritmički karakter.

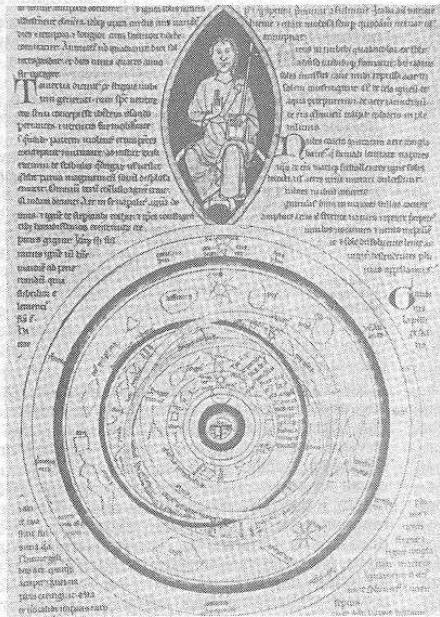
Najprirodnije polazište u definisanju ljudskog prostora su karakteristične veličine ljudskog roda. Za to daju osnovnu nauku kakve su anatomija i antropometrija. Kao i obično, i tu su nesumnjivo najvažnije srednje, neutralne ljudske veličine. Ta osnovna, neutralna srednja veličina osnovnih ljudskih prostornih relacija može biti »ljudski metar« (87/5 cm), koja predstavlja približnu veličinu ali ipak izrazito manju od metra.

U okviru semiologije razvio se pravac koji tretira neke vrste prostornih i vremenskih znakova, a koji je nazvan proksemika.

»Jezički načini komuniciranja koristi ne samo gestove već i prostor i vreme, tako da udaljenost na kojoj stojimo od svog sagovornika, vreme koje mu posvećujemo da bismo ga saslušali ili mu odgovorili, predstavljaju znakove. Jezik izgrađen od te vrste znakova proučava dakle proksemiku. On je specijalno interesantan u toj meri u kojoj podleže promenama u svakoj kulturi i preti kroz to brojnim nesporazumima.

E.T. Hol navodi osam vrsta značenja prostornih distanci dvoje sagovornika u američkoj kulturi. Ovu vrstu prostornih odnosa može regulisati i matematičkim izrazom u logaritamskoj skali.

| | | |
|--|---|---|
| 1. vrlo blizu sebe (5 – 20cm) | prigušen šapat | vrlo poverljivo |
| 2. blizu sebe (20 – 30cm) | glasniji šapat | poverljivo |
| 3. u susedstvu (50 – 90 cm) | snižen glas unutra, spolja pun glas | poverljivo |
| 4. neutralna udaljenost (50 – 90 cm) | glas snižen, prigušen | privatne teme |
| 5. neutralna udaljenost (130 – 150 | pun glas | vanprivatne teme |
| 6. javna udaljenost (160 – 240cm) | pun glas sa lakim povišenjem | javna informacija namenjena stranim osobama |
| 7. preko prostora rije | povišen glas | obraćajući se grupi |



| | | |
|--|--------------|---|
| (240 – 600cm) | povišen glas | pozdravi iz daleka oprštanja kod odlazaka |
| 8. iznad dopuštenih grаница (600 – 3000cm) | | |

U južnoj Americi je ta udaljenost manje nego u Sjedinjenim Državama. U stvarnosti stanovnici tih krajeva mogu da razgovaraju prijatno samo držeći udaljenost sličnu onoj koja u Severnoj Americi izaziva erotska ili agresivna osećanja. Oni kroz to sude da smo uzdržani ili hladni, oprezni ili njima nenaklonjeni. Mi im međutim uporna zameramo da nam duvaju u lice, da nas prskaju pljuvačkom, pritisnu u uza zid. Amerikanci koji žive neko vreme u Južnoj Americi, ne znajući smisao ovih udaljenosti izvlače se na razne načine, barikadiraju se iza svog radnog stola, upotrebljavaju stolice i stolove radi održavanja udobne udaljenosti. Kao rezultat toga, Južnoamerikanac ume da se čak popne na prepreku, da bi ostvario udaljenost koja mu omogućuje da udobno razgovara.²

Svakako ne treba potencijavati značenje prostornih relacija za razne tipove inscenacija i postavki kamere, odnosno likova i predmeta u filmu i kroz to izražajnog organizovanja filmskog prostora. Konvencije, koje u tom menu postoje, nisu ispitane i sistematizovane. Na žalost, još pre malo znamo o prostoru i njegovim osobinama u odnosu na ljudsku percepciju.

Vraćajući se na osam citiranih udaljenosti sa značajem primećujemo da je i njih moguće izraziti logaritamskom skalom. Dve centralne zone definisane su kao neutralne udaljenosti koje se nalaze u granicama od 50 do 150 cm. Centar te zone nalazi se manjeviše na mestu već pomenutog »ljudskog metra«, koji iznosi osamdeset sedam koma pet centimetara.

Udaljenostima je primerena i jačina glasova, koji se takođe situiraju u određenim zonama i koji su isto tako logaritamskog karaktera. Tako logaritamska skala na jedinstven način izražava pojave različite prirode, koje zajedno čine složen pojavu filma.

Ljudski prostor je usmeren. To nesumnjivo proizlazi iz dominirajućeg, progresivnog delanja čoveka u prostoru, i usmerenog načina viđenja. I u percepciji zvuka čovek ustavlja pravac genese pojedinih zvukova, iako uvo nije striktno usmereno čulo. Čovek dela u određenom pravcu i na njega utiču biće i stvari iz raznih pravaca, zato je i organizovanje filmskog prostora izrazito usmereno. Najizrazitije odrednice u filmskom prostoru uspostavljaju okviri kadrta, poziciju kamere u odnosu na likove, način aranžiranja prostornih objekata, međusobne pozicije važnih likova (figura), rekvizita, nameštaja ili drugih elemenata milje.

Izbor, aranžman i oblikovanje prostora u filmu je jedan od najvažnijih činilaca izraza filmskog dela. Taj prostor mora imati poseban, autentičan, samosvojan život i ekspresiju. On je jedan od ključnih konstituenata izražajne, značajne i simboličke strukture filma.

Prostornoj situaciji filma bitan kvalitet daju ljudi koji u njoj učestvuju, označavajući skalu i značenje tog prostora. To je iluzoran imaginarni prostor koji konkretno definisu pozicije likova i njihove promene u akciji, planu, elementi scenografije, karakteristike optike kojom je fotografisan, zvučna perspektiva i tako dalje. Sve to oblikuje prostor i definije njegove razmere, ali ujedno definije i ljudski kvalitet prostora, a kroz to značenje i izraz filma

NAPOMENE: 1. Corbusier, «The Modulor» L. Bielawski *Strefowa teoria czasu* PIW 1976.

2. P. O. Guiraud, »Semiologija«, Wiedza Powszechna Omega nr. 270, Warszawa 1974.

3. E. T. Hall *The Silent Language*, New York 1959.

