

statički aspekt filmskog vremena

nono dragović

D a bismo mogli egzaktno proučavati i graditi tako komplikovanu pojavu kakva je film, potrebna nam je odgovarajuća uporedna skala koja je ujedno u saglasnosti sa skalom naših osećaja i naše percepcije određenih pojava. Prvo što se nameće je mogućnost upotrebe onih skala koje su najrasprostranjenije. Najprostija skala kakvom raspolaze nauka je takozvana linijska skala, koja izražava kvantitativni, procesualni (horizontalni) aspekt pojava. Ona je opšte prihvaćena i primenjivana, na primer, u odnosu na dužine: milimetri, sanitimetri, decimetri, metri, kilometri i tako dalje. Tako niz, na primer, u težinskom aspektu stvaraju gram, dekagrami, kilogrami i tako dalje; ili u aspektu vremena sekunde, minute, sati i tome slično.

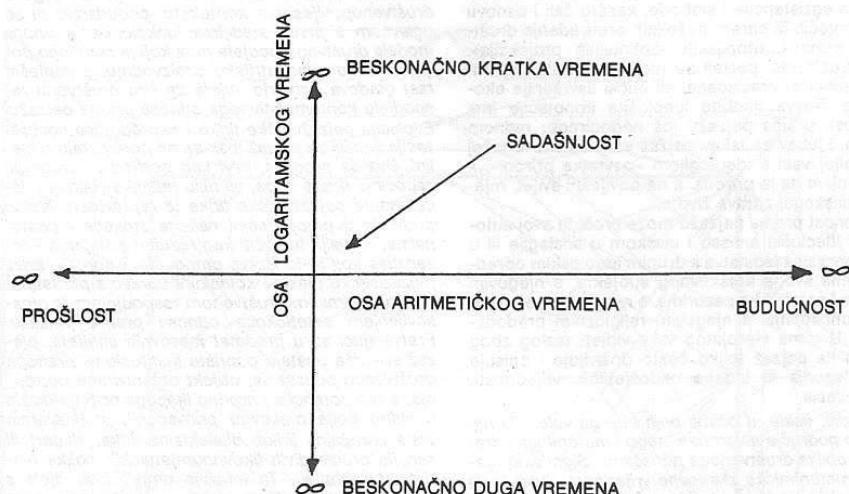
Najprimenljivija u oblasti umetnosti je ipak skala nazivana logaritamska, geometrijska ili statička, koja izražava kvalitativan aspekt pojava. Tako se, dakle, te dve skale: dinamička, linijska ili aritmetička i statička, logaritamska ili geometrijska pojavljuju u zavisnosti od aspekta. To ne znači da se ta dva osnova pristupa pojавama sveta koji nas okružuje uzajamno isključuju. Naprotiv, oni se dopunjuju ukazujući razne aspekte datih pojava. Oni u suštini prikazuju sasvim različite, čak suprotne osobine pojava. Statički, zonalni aspekt koji izražava logaritamsku skalu nije alternativan procesualnom, dinamičkom prilazu, koji je izražen aritmetičkom skalom; on je, podvucimo to još jednom, samo drugačiji pristup problemu.

Cifarske vrednosti, koje se pojavljuju u filmu kao i u drugim umetnostima za beleženje najrazličitijih veličina (vremena i dužine trajanja, tempa, jačine i tako dalje) izražene su najčešće aritmetičkom skalom, što je nesumnjivo korisno ali vrlo često neodgovarajuće ili nedovoljno. To proizlazi baš iz preterane egzaktnosti koja nije tačnost emanirajuća iz umetničkih potreba ili potreba percipiranja, već je to uglavnom fizička tačnost. Razlika između ta dva aspekta leži, pre svega, u tome što fizički aspekt ne implica kvalitativni pristup koji je od odlučujuće važnosti u umetničkom.

Fokusirajmo problem na vremenski aspekt koji je osnovna tema ovog diskursa. Dve već spominjane skale odražavaju, dakle, dva osnova načina shvatanja vremena. U aritmetičkoj skali, jednakim odsečcima linije odgovaraju jednakim odsečcima vremena. Ona uveli odražava dinamički aspekt vremena, njegovu promenljivost i prolaznost. Na njoj se zasnivaju sve procesualne teorije vremena u umetnosti. Veličina odsečka na toj skali je različita u zavisnosti od vremenske pojave, to jest od njene veličine koju odražava. Manji odsečci su odgovarajuća paralela manjih traja ili pokreta, pojedinih životova i tome slično; međutim, veći odsečci odgovaraju procesualnim činocima drugog nivoa, kao, na primer, nizovima pokreta, filmskim ili zvučnim frizama, delovima dela, čitavim dela i tome slično; još veći odsečci pak odgovaraju danima, mesecima, kvartalima, godinama, decenijama, detinjstvu, ljudskom životu, epohi, veku, milenijumu, eonu i tako dalje.

Ne odbacujemo ovakvo procesualno poimanje vremena, nesumnjivo osnovanom u velikom broju slučajeva, obratimo pažnju na drugo shvatanje vremena koje nije manje zasnovano na iskustvu i na stvarnosti. To je ono poimanje koje vreme shvata kao antiprocesualnu pojavu definisanu određenom statičkom šemom. Ovde, u odnosu na razne pojave, moramo uvesti specifičnu ljudsku perspektivu. Na primer, za našu percepciju sasvim je nebitan proces pojedinih talasnja iz kojih postaje svetlo, a koje je za nas neka određena konstanta. To isto važi i za pojedine treptaje koji stvaraju zvuk. Isto tako, možemo posmatrati vreme i druge pojave koje obično shvatamo kao procesualne. Ponovimo još jednom da statički (zonalni) aspekt ne isključuje procesualni pristup i da je on samo drugačiji aspekt pojave.

To možemo predstaviti grafički na primeru vremena



Obe ose – horizontalna osa kvantitativnog, dinamičkog, aritmetičkog vremena i vertikalna osa kvalitativnog, statičkog, logaritamskog vremena – usmerene su u dva pravca od beskonačnosti do beskonačnosti. Horizontalna osa je linija vremenskog kontinuiteta razapeta od beskonačne prošlosti kroz sadašnjost do beskonačne budućnosti. Vertikalna osa je skala segmenta vremenskih veličina razapetih između beskonačno kratkih i beskonačno dugih veličina. Treba podvući da je pojave (veličine) moguće upoređivati samo u odgovarajućim zonama jednorodnih veličina (pojava). Baš od zone i mesta kakvo u njoj pojava zauzima zavise, pre svega, njenje kvalitativne osobine.

U strukturi filmskog vremena, dakle, elementi pokazuju dve vrste odnosa. Jedan postaje u odnosu na kontekst (procesualni), a drugi – u odnosu na zonu, tip, kod (statički).

Horizontalna, aritmetička osa vremena je ona na kojoj se susedi vremenski elementi ukazuju u datom kontekstu koji ih definiše na određen specifičan način.

Vertikalna, logaritamska osa vremena predstavlja osu na kojoj su ucrtane zone, tipovi, kodovi vremenskih pojava. Svaki vremenski element filma je izbor određenih veličina iz određene zone (tipa, koda) vremenskog kvaliteta. Svaki kvalitet je statičan, dinamična je promena kvantiteta, njegovog pojavljivanja u vremenu.

Konkretna vremenska pojava – na primer, filmsko ili muzičko delo – jeste konkretni tok organizovan u vremenu, koji je uvek moguće odraziti na dinamičkoj osi vremena. Poetika ili teorija je pak sistem zakona, obim mogućnosti datog medija, anti-dinamična pojava. Komponovanje filma u vremenu nije dakle samo tok određenih elemenata već, pre svega, izbor mogućnosti u različitim kvalitativnim aspektima. Opšti principi tog sistema uslovjeni su fiziološki i psihološki i karakteristični su za sve ljude bez obzira na epohu, kulturu ili geografsku poziciju.

Obratimo pažnju na hijerarhijski karakter aritmetičke i logaritamske skale. Pojedini impulsi kinetičkog toka filma dele ga na vremenske intervale. Metrička, ritmička i formalna podjela stvaraju više nivoa. Pojavljuje se razvijeni kontekst filmskih intervala koji formiraju horizontalnu vremensku strukturu dela. Toj strukturi odgovara linijska, aritmetička skala vremena, na kojoj se odražava procesualni, dinamički karakter filmskog toka i sintaktičke osobine vremenskih pojava. Suprotnost linijskoj skali vremenskog kontinuiteta je, kao što smo već spomenuli, logaritamska skala. Ona je si-

stemska skala vremena i na njoj se pojavljuju pojedine zone koje imaju posebne kvalitete.

Pogledajmo logaritamsku skalu i njen vertikalni poredak koji se tiče filma. On obuhvata zonu vremenskih intervala pojedinih treptaja elektromagnetskih talasa vidljivog svetla, zonu treptaja zvučnih talasa, zonu ritmičkih vremena, zonu vremena trajanja fragmenta, scena i sekvenci, pa do vremena »formi« i trajanja filma. U okvirima ove zonalne paradigmatske skale vremenske pojave ostvaruju relacije sličnosti i oponicije.

Konkretnizujmo stvar na skali vremenskih intervala ritmičke organizacije filma u pomenutu sistem sličnosti i oponicije. Nagle promene izazvane ulaskom svakog pojedinačnog pokreta, dele vreme. Ritmičke vrednosti ostaju u vezi s drugim ritmičkim vrednostima konteksta, a istovremeno je svaki element izbor određene veličine iz neke zone sa logaritamske skale vremena. Relacije činilaca u linijskom aspektu možemo definisati pojmom spoljnje, a u geometrijskom – pojmom unutrašnjeg.

Aritmetička skala, dakle, pored svoje univerzalnosti, upotrebljivosti i rasprostranjenosti ima ograničen domet. To proizlazi iz činjenice da je kreiranje i konzumiranje umetnosti absolutno zavisno od naše percepcije kojom upravljaju fiziološki i psihološki zakoni, koje matematički izražava logaritamska skala.

Osnovni zakon u psihološkoj i fiziološkoj sferi je Weber – Fehnerov (Weber – Fechner) zakon: – veličina podsticaja (impulsa) sposobnog da izazove primetan uspon utiska mora biti proporcionalan već delujućem podsticaju. Taj je zakon 1849. godine otkrio Ernest Hajnrichs Veber (Ernest Heinrich Weber), a 1860. godine Gustav Teodor Fehner (Gustav Theodor Fechner) definisao ga je matematičkom formulom. Za jedinicu merenja sile utiska prihvaćen je baš taj minimalan uspon podsticaja, nazivan i pragom uzbudjenja.

$U = C \log p$

$U = jačina utiska$

$C = stalna veličina datog tipa utiska$

$p = jačina podsticaja$

Iz ove formule proizlazi da sila utiska raste proporcionalno logaritmu podsticaja, drugim rečima, jačina utiska zavisi od logaritma podsticaja, a ne od njegove veličine. Znači, da bi utisci rasli aritmetičkom progresijom njima odgovarajući impulsi podsticaja treba da rastu geometrijskom progresijom. Weber Fehnerov zakon verifikovan je u sferi vizuelnih i auditivnih utisaka velikim brojem istraživanja uz jedan uslov, da je primenljiv uglavnom za vrednosti srednjeg intenziteta što njegovu primenljivost

mnogo ne reducira jer te srednje vrednosti predstavljaju veliku većinu slučajeva.

Austrijski fizičar i filozof Ernst Mach utvrdio je 1865. godine da se utisak trajanja vremena takođe ponaša po logaritamskom principu. Ljudsko uvo nije sposobno da registruje razlike između trajanja dva zvuka, koji se razlikuju malom dužinom trajanja a izvedenih jedan za drugim. Na primer, ako celu notu (ton) produžimo za 1/64, veoma je teško osetiti razliku čak i izvežbanom uhu, ali ako 1/32 produžimo za 1/64, to jest za polovinu vrednosti, registriranje razlike neće predstavljati nikakav problem. Iz ovoga proizlazi da primetivost razlike u vremenskom trajanju zavisi od relativnog produženja vremenskih vrednosti, a ne od objektivnog. Matematički izraz toga predstavlja logaritamska skala. Skoro svuda gde se radi o ljudskoj percepciji pojave u osnovi leži logaritamska skala ili, oprezeno govoreći, skala vrlo bliska logaritamskoj. To proizlazi iz toga što je ljudsko fiziološko i psihološko

vreme naštimovalo na određene kvalitativno različite frekventne zone.

Kod upoređivanja isključivo vrlo kratkih vremenskih vrednosti, odnosno vrlo dugih, moguće je upotrebiti i aritmetičku skalu, pošto je u tim zonama razlika nebitna. Uporedjujući pak ista vremenska trajanja koja se međusobno razlikuju isključivo intenzitetom, ocenjujemo intenzivnije kao duže.

Sva ta ograničenja i njihova prisutnost, posebno u ekstremnim vrednostima, ne eliminisu osnovnost logaritamskog zakona. Kao još jedan dokaz setimo se kako je veliku ulogu imalo u muzici uvođenje ravnometerno temperovanog sistema. Proporcija 1:2 je osnova proporcija u sferi trajanja zvuka, takođe u sferi visine (oktava), u tempu, a i u većim elementima filma.

Pobrojaču neke konstitutivne elemente filma koji, kao i vreme, imaju u svojoj osnovi logaritamsku skalu:

– jačina zvuka

- jačina svetla
- spektar (oktava) boja (crvena-ljubičasta)
- segmentacija filmskog prostora na planove
- tempo (metronomska skala) u slici i zvuku
- visina muzičkih tonova
- trajanje muzičkih tonova
- trajanje pokreta u slici
- trajanje kadrova
- trajanje većih filmskih elemenata

Možemo dakle zaključiti da je svuda logaritamska skala odgovarajuća i najpogodnija.

Ona je osnova za stvaranje metoda koji omogućuju precizno strukturiranje činilaca filmskog dela različite prirode i porekla u jedinstven monolitni sistem.

Napomena:

* v. N. Dragović, „Antropometrička hronotopija „Kinetika“, „Ritam“, „Tempo“, Filmske sveske (Beograd), 4, 1984.

istorijsko vreme u filmu

rediteljske beleške

boro drašković

Današnji čovek filma se, u izvesnom smislu, prema istoriji, ne odnosi drukčije nego što se prema njoj odnosi Herodot, otac istoriografije, koji svoje delo naziva „histories apodekse“, a to u tumačenju našeg poznavaoča drevne kulture znači „prikazivanje onoga što je doznao, doživeo i proučio“.

Perzijanci su »osvojili prazan grad«: Kserks je zapalio Atinu, ali nije imao mira. „Odmah će reći zbog čega to spominjem“, veli istoriograf: *na zgarištu Akropole je ponovo nikla maslina*. Herodot posmatra svet i događaje, dajući im donekle svoju meru, oblikuje ih u znakove i značenje svoga iskustva, stavove svoje politike, on »usmerava« istoriju, na izvestan način.

Baš kao i »otac istorije«, reditelj povesne događaje uzima kao svoj sopstveni doživljaj, upotrebljava ih za dokazni materijal svojih shvatanja sveta i čoveka u njemu.

Budući da ne može da izbegne dejstvu istorije, kao ni sadašnjice, on ne može da izbegne, naravno, ni svoju stajnu tačku sa koje je obradjuje: svaki njegov kadar pokazuje njegovu geografsku i duhovnu pripadnost, njegovu ideologiju. Od nauke koja istražuje prošlost reditelj stvara sopstvenu politiku.

Istorijski je često krvlju napisani scenario. U njoj je svega previše – mrtvih, nade, vremena; film i njoj otkriva suštinu, dodaje dublji i ljudskiji smisao, »skraćenja«, dramaturgiju... Bez pamćenja urezanih u slova ili slike, ona kao da se ne bi ni dogodila!

Kao nekada antička tragedija u mitu, i u legendama, tako film i u istoriji nalazi svoj materijal. Kamera samo iseca i sažima događaje, stogodišnja krvoprolića zgušnjavaju se u sate. Godine rata i mira postaju minuti, krunski kadar vojskovođe u sekundi pokazuje njegovu veličinu ili pod njegove doktrine: u dva sata bioskopske predstave sabijena je ponekad sva tama i sva svetlost ljudskih milenijuma. Posle projekcije filma *Radanje jedne nacije, Predsednik V. Wilson je rekao da je to "kao pisaranje istorije munjama"*.

Skaki čovek na svoj način tumači i gradi istoriju svojom čežnjom, svojim tajanstvenim pogledom obuhvata svet: Marleov Tamerlan plače nad globusom i neosvojenim prostranstvima zemljinog žara. Ejzenštajn je katkad u ram stavlja polovicu globusa, a Tamerlana je htio da izbací iz jednog svog scenarija; sve je moguće, jedino se »iz istorije ne sme izbacivati istoriju«, poučava njegov biograf Školovski.

Umetnik u istoriji, to je osetljiv čovek u nagomilanoj sudbini svoga naroda, u njenom otkrivenom značenju.

U jednom filmu *Grafita* je istorija sveta istorija ljudske netrpeljivosti. Ejzenštajn je izrastao »preos-

mišljavajući istoriju«. *Odeske stepenice su sinegdoha razloga za revoluciju, ali Potemkin nije tek istorička figura revolucije, on je sama revolucija; u svojoj oblasti. Na epizodi pobune posada Potemkin Ejzenštajn ne pokazuje samo »suštinu i značaj« revolucionarnih događaja određene godine (1905), nego i biće same revolucije, pojačavajući njen rad i dejstvo.*

Leon Musinak je pisao da je *Oklopnača Potemkin* ušla u istoriju kinematografije u isto vreme kad i u istoriju revolucije. Gledaoci su osetili novi ritam: »Bitno revolucionarnom« (Kirn). Bunuel i njegovi nadrealisti posle gledanja tog filma podižu barikade; rasteruje ih pariska policija.

Istorijski je jedna beskrajna živa freska, sve je u njoj u pokretu, u rušenju i slavi: narodi i kostimi, oružje i filozofija, geografija u tom ritmu, »bitno revolucionarnom« više je nego pejzaž pre ili posle bitke.

Istorijski je kretanje i film je, pre svega, pokret. Prema E. Morenu, kretanje »uspstavlja telesnost (...) donosi neodoljivi osjećaj stvarnosti«. Od istorije, dakle, čini savremeničku.

Film je neprestano sadašnje vreme, tako je i istorija dovedena pred gledaoca, on postaje njen svedok, učesnik, tumač. Gledalac je obnovljena istorija!

Prošlost, sadašnjost, budućnost, to neprestano cepljanje istorijskog vremena, ta shizofrenija ljudskog postojanja, u filmskom pogledu na istoriju postaje dijalektična: tu su i prošlost i budućnost u dvostrukoj ekspoziciji sa sadašnjosti. Nije drukčije ni u filmu: prošlost je neprestano sadašnjost, gledačev doživljaj jamči tu mutaciju.

Nedavno je Kurt Kolbrunner, upotrebljavajući hiljadu kosičernih vojnika iz svoje hobi-zbirke, rekonstruisao za Švajcarce značajnu bitku kod Murtena 1476. Tom prilikom je pokazao da se neke vojne jedinice nisu mogle kretati onako kako je zabeleženo u povesnom sećanju.

Svetom razasutim spomenicima od raznih materijala dati bi priliku za razne ne samo hobi-obnavljanja celina bivših mrtvih događaja. Otkrivene bi, možda, bile razne nedoslednosti u »hermeneutici« istorije. Istorija često pretvara ljude u bića od mramora i željeza. Vraćajući im toplu telesnost, film pokazuje da velika dela nikad nisu činili spomenici nego živi ljudi, od krvi i mesa, sa nešto manja i mnogo vrlina. Jer, učeći od Šekspira, reditelj traži stvaraoca istočno tamno gde je on, pre svega, čovek. Tako dolazi do istine.

A istorija je filmu isto što i bilo koja druga stvarnost ukoliko »dobro utiče« na filmski negativ (isto što i mit, legenda, san, pejzaš, ljudsko lice) – ona mu je predmet obožavanja ili ironije, osnova fotografije

ničnosti, pa riznica sukoba i dramatičnost, sredstvo ubličavanja verodostojnosti, na kraju i na početku.

Film, služeći se povešću, pravi još jednu istoriju unutar emulzije, u sopstvenoj strukturi. U njemu se ona zatiče čak i kad ne govoriti o njoj.

Kamera uočava ulicu; planovi, rakursi, perspektive, objektiv upija svetlost, saobraćaj, upija ljudsku reku – to je sada ulica-dokument!

Kamera ne slika istoriju drukčije nego tu ulicu ili bilo koji drugi objekt: planovi, perspektive, dodir, »istina 24 puta u sekundi«, kako bi rekao Godar.

Poznat je slučaj onoga hrabrog snimatelja: u Čileu je do kraja snimao vojnike koji su pucali na njega dok ga nisu ubili. I u igranom filmu stvarnost »puca« u snimatelja, on joj često podleže, oduprući joj se, tumačeći je.

Ni »igrana istorija«, znači, ne bi smela biti drukčija u filmu: verodostojnost 24 puta u sekundi.

Pikasova »Gernika« je primer savladivanja istorije: boja, pokret, znaci, emocija.

Izvitoperanje zbiljanja iz najbliže prošlosti Čaplin je, kako sam kaže, učinilo skeptikom prema istoriji. »Rekao bih da umetnička dela sadrže znatno više istorijskih podataka i pojedinosti nego istorijski traktati.«

Medutim, tajna, izgleda, nije samo u istini nego i u – poeziji.

Film se obraća svom vremenu ali nalazi gledaoca i kasnije.

Smatrajući »Ivana Grozog« najvećim istorijskim filmom, Čaplin nalazi da Ejzenštajn »poetski tumači istoriju« i da je to »izvanredan način za njeno tumačenje«. Tako »najveći svetski klovni« podržava jednog antičkog filozova. Aristotel, naime, smatra da je »poezija istinitija od istorije«: »poezija više govori o opštem, istorija o pojedinačnom«. Dakle, i velika istorijska ličnost može postati dramska ličnost, a povesni događaj dramska situacija (jedna od onih surioovskih dvesto hiljadai!), ukoliko se u izabranim delima i akcijama predoče zakonitosti ljudskog dela – kroz poeziju kroz filmsku situaciju.

Film uzima iz prošlosti kao Šekspir je Plutarha. Sadržaje i junake svojih filmova reditelji, eto, nalazi svuda, pa i u opštoj istoriji, »u pisanim i nepisanim izvorima«, baš kao što je u njima Plutarh nalazio povode za svoje životope: povest kruži u pamćenju poput krovotoka, ona je montirana memorija zajednice, ali i autoprtort onoga koji se bavi njom.

Služeći se istorijom film može da pretvori ekran u plutarhovsko ogledalo u kome gledač uporeduje i usavršava svoje osobine, ali je i nešta drugo.

Istorijski je reka nagomilane, mrtve energije sve dok za njom ne posegne živi čovek: filmska traka tad postaje novo korito, promjeni i osmišljeni tok te matice-istorije, iz emulzije šiklja nova svetlost na pruhujale ljudi i događaje.