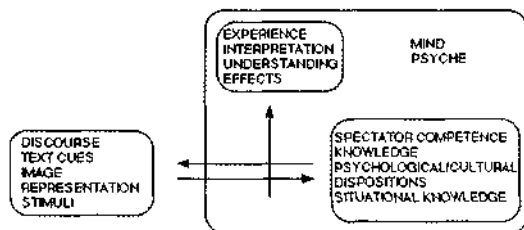


Prema psihološkoj teoriji krupnoga plana: doživljavanje intimnosti i prijetnje*

Intiman prostor, primjerice, podjednako je razmak pri ljubavnom činu kao i umorstvu! (Mayerowith, 1986: 261)

Uvod

Osnovna postavka recepcijskog pristupa mogla bi se formulirati otprilike ovako: filmsko izlaganje ne može se opisati, a da se ne uzmu u obzir biološko-psihološko-socijalno-kulturno-individualne predispozicije gledatelja. Opisati samo izlaganje *objektivno* ne samo da nije moguće nego je i nezanimljivo, jer je upravo *funkcija* teksta ono što želimo objasniti. Tek u međudjelovanju između gledatelja i teksta javlja se značenje, tumačenje, doživljaj i razumijevanje (vidi grafikon). Ti učinci funkcija su teksta i predispozicije gledatelja. Sigurno je da film postoji i onda kad ga nitko ne gleda, ali tek na izrazito trivijalan i nezanimljiv način. *Krupni plan* može se definirati barem na dva načina — objektivno i funkcionalno.



Objektivna bi definicija mogla nešto reći o svojstvima same slike. Takva bi definicija vjerojatno uključila barem uvećanost prikazanih predmeta u krupnome planu, mali razmak između kamere i tih predmeta te osobit tip kadriranja (i ljudi, izrez obično obuhvaća dio od ramena do tjemena). [...]

Funkcionalna definicija stavlja naglasak na nužne predujete kako bi se dana funkcija uopće pojavila, a u ovom tekstu ustvrdit ću kako funkcionalno objašnjenje krupnoga plana mora uzeti u obzir stanovit obrazac u ponašanju gledatelja, obrazac poznat u socijalnoj psihologiji kao *ponašanje u osobnom prostoru*.

Sad, krupni plan nedvojbeno ima nekoliko funkcija. Usmjerenje pažnje vjerojatno je najočiglednija funkcija (Carrol, 1996: 84; Balazs, 1924: 74-5; Epstein, 1921: 239). U ovom tekstu ću se pozabaviti, međutim, s drugom funkcijom, ili

bolje rečeno s dvjema funkcijama, za koje ću tvrditi da su uzajamno blisko povezane. Riječ je o funkcijama *prijetnje* i *intimnosti*.

Prijetnja

Mnogi su proučavatelji posvjedočili o prijetecem i šokantnom učinku krupnog plana. Rabljeni nazivi specificiraju 'prijetnju i bojazan' koju donosi krupni plan (Dubois, 1984-1985: 14), njegov 'horor učinak' (Dubois, 1984-1985: 18), da je 'trzav i prenaplašen' (Gunning, 1994: 294), 'agresivan'² (Olsson, 1996: 34), 'konfrontacijski' (Gunning, 1990: 101) ili 'šokantan' (Bordwell & Thompson, 1993: 216). Također Eizenštejn (1940/1974) ustanovljava taj učinak:

*Doušnik kojeg se snima u krupnome planu doimlje se na ekranu stoput strasnije nego stotinu slonova uhvaćenih u totalu.*¹

Primjere snimka koje proizvode taj učinak nije teško pronaći. U većini akcijskih prizora u modernom *mainstream* filmu brza uporaba bližih i krupnih planova važno je sredstvo u postizanju osjećaja tenzije i 'živosti' u gledatelja. U ovom slučaju krupni plan (naravno u spoju s mnogim drugim parametrima) doista »*prijeti da prekorači svoj izrez, da se probije iz ekrana kako bi upao u prostor gledatelja*«* (Dubois, 1984-85: 22), i to na prilično nasilan način. Za opreku, slično zbiivanje prikazano u totalima — npr. u *Život Charlesa Peacea* (*The Life of Charles Peace*, 1905) — ne čini se da angažira gledatelja na takav način.

Krvoločni filmovi [*splatter movies*, op. prev.] i trileri često upotrebljavaju nenadane krupne planove kako bi pojačali zastrašujući učinak onoga što se prikazuje (noža ili ubojice), na primjer u *Psihu* (*Psycho*, 1960), v. sliku 1.

Krupni plan može imati istu funkciju i u nenarativnim kontekstima. Mnogi primjeri rane filmske proizvodnje svjedoče o radoznom ispitivanju ovih učinaka. *Kako izgleda biti pregažen* (*How It Feels to Be Run Over*, 1900) komponiran je od jednog kadra u kojem automobil vozi prema kameri završavajući u krupnome planu njegova prednjeg dijela, nakon čega slijedi crni blank.

* Izvornik: Per Persson, 1998, 'Towards a Psychological Theory of Close-ups: Experiencing Intimacy and Threat', u *Kinema. A Journal for Film and Audiovisual Media*, (Spring, 1998); Waterloo Canada: University of Waterloo; <http://arts.uwaterloo.ca/~FINE/juhde/pers98/-htm>

Intimnost

Na drugoj su strani proučavatelji stavili naglasak na učinak intimnosti koji čini se proizvodi krupni plan. U sklopu takvih opažanja rječnik se, primjerice, usredotočava na 'veće uživanje' Branigan, 1984: 6), 'intimnost' (Gunning, 1994: 210) i 'intenzitet' (Epstein, 1921: 235). U opreci prema funkciji prijetnje, ovi učinci se često vezuju s krupnim planovima lica i ljudskoga tijela.

No, moramo ipak razlikovati između dvaju tipova intimnosti. Na jednoj strani misli se na proces psihologizacije koja je vezana uz percepcija lica i tijela likova filma. Lice u krupnome planu omogućava gledatelju da stvori hipotezu o mislima i osjećajima osobe koju se prikazuje i omogućava da postanemo 'psihološki intimni' s njim ili njome. Suze i izraz lica majke u *Napoleonu* (1927) daje gledatelju indicaciju što ona osjeća u tome trenutku ponovnog susreta sa sinom. Budući da su lica jedan od najvažnijih znakova za pripis emotivnog proživljavanja (naravno zajedno s verbalnim ponašanjem), krupni planovi lica vrlo su važni u nekim vrstama filmova. Međutim, mora se naglasiti da nije sam krupni plan taj koji proizvodi tu vrstu intimnosti, nego samo lice. Nedvojbeno, krupni plan *omogućava* razabiranje detalja na licu majke, ali učinak intimnosti proizvodi samo lice i gledateljeva sposobnost čitanja lica. Taj će proces opisati uskoro, iako mi on nije od glavne važnosti u ovom tekstu.

No, intimnost možemo uporabiti u izravnijem smislu. Krupni plan čini se da proizvodi mnogo izravniji učinak — učinak *prostorne* ili *optičke* intimnosti. Objektivni kamere puštaju nas 'da dođemo blizu' prikazanim predmetima/likovima. Odrednica *blizi plan** hvata taj učinak prilično rječito. U slici krupnog plana Lilian Gish ne samo da postajemo psihološki intimni s osobom iza lica nego, možda najvažnije, osjećamo se *prostorno* blizu majci. Doduše, to se može doživjeti i s drugim predmetima, a ne samo s licima, na primjer s nogom u *Viđeno kroz teleskop* (*As Seen Through a Telescope*, 1900), ili sa šibicom u dokumentarcu *Deset modernih klasika* (*Ten Modern Classics*)⁶ (slika 8 i slika 9) iako je učinak bliskosti najistaknutiji u slučaju kadrova lica. U svim tim slučajevima osjećaj da smo *fizički* blizu drugome tijelu/stvari u središtu je doživljaja. To, međutim, nije prijeteci učinak (kako bi mogao biti prijeteci krupni plan). Takav bi plan mogao biti preintiman za neke ljude i zato ispasti vulgaran ili 'groteskan' (Burch, 1990: 89), ali on sigurno ne tjera gledatelja da odvraća lice u strahu.

Prijetnja i intimnost se, tako, čine ključnim učincima krupnih planova. Sigurno, kako smo vidjeli, sintagmatski kontekst krupnog plana i objekata koji su u njima prikazani igraju glavnu ulogu u tim učincima, ali krupni plan pretpostavno djeluje kao 'pojačivač' sadržaja za većinu gledatelja (Messaris, 1994: 91; usp. također Mayerowitz, 1986: 261). Ovdje se javlja pitanje zašto ljudi vezuju krupne planove s intimitetom i prijetnjom. Odnosno, iako je bilo odredbi i opisa ovakvih

Veliko gutanje (*The Big Swallow*, 1901?) također je film od jednoga kadra, a prikazuje čovjeka koji se približava kameri do vrlo krupnog kadra, tako da je sposoban progutati objektiv, kameru kao i snimatelja. U *Kraljevskom ekspresu* [*The Empire State Express*, 1896] i u *Dolasku vlaka u stanicu* (*L'Arrivee d'un Train en Gare a La Ciotat*, 1895-6) kamera je stavljena tik do pruge i vlak se približava prema kameri i prolazi uz nju. Prema mitu, zastrašujući učinak posljednjeg filma bio je tako velik da su gledatelji, ako se već nisu dizali sa sjedalice, barem drhtali.⁵

Prijeteci učinak krupnog plana može se naći i u televizijskim žanrovima. U prirodnjačkim dokumentarcima krupni planovi malih opasnih životinja (zmija, pauka, škorpiona) u nekih gledatelja izazivaju strah i strepnju. Mnogi su ljudi ogorčeni krupnim planovima u medicinskim dokumentarcima. U takvim slučajevima uglavnom su stvari koje se pokazuju te koji izazivaju doživljaj straha i šoka, ali je sigurno da uporaba krupnoga plana ima pojačavajuću funkciju.

Krupni planovi tako, čini se, proizvode mentalno stanje prijetnje, koje, zauzvrat, može proizvesti različitu vrstu vanjskog ponašanja gledatelja. To može uključivati otklanjanje pogleda, jače naslanjanje ili u naginjanje u stranu, korištenje tijela drugih kao zaštitne barijere, ili jednostavno odlazak, itd. S nešto iznimaka (Williams, 1996), takva ponašanja gledatelja posve su zanemarenim područjem u filmološkim istraživanjima.

* Autor se ovdje koristi engleskim nazivom za *krupni plan* — *close up*, koji doslovce znači — *približeno*, slično kao naš *blizu*. Inače, opseg planova nešto je drugačiji u dvije prakse, anglosaksonskoj i našoj. Američki *close up* obuhvaća ne samo glavu lika nego i vrh ramena, dok naš *krupni plan* obuhvaća samo glavu, ali tipično ne i ramena (iako ponekad i njih). Opet, naš *blizu* obuhvaća poprsje, glavu zajedno s ramenima sve do prsiju, dakle nešto je širi od američkog *close-up-a*, ali ne mnogo širi. Američki plan koji obuhvaća lice ali tako da 'reže' tjeme i bradu, ili obuhvaća samo oči ili usta, naziva se *extreme close-up*, a taj plan se u nas naziva *detaljem*. Op. prev.

učinaka krupnoga plana, vrlo ih je malo proučavatelja pokušalo *objasniti*. To je pothvat u koji se sada upuštamo.

Osobni prostor

Ako doživljaj filmskog izlaganja proizlazi iz interakcije između teksta i gledatelja, tada moramo specificirati konstituciju tog gledatelja. U tu svrhu moramo napraviti malu digresiju u sociopsihološko istraživanje *osobnog prostora*.

Razmak je od ključne važnosti u komunikaciji 'licem u lice' u stvarnome životu. Ovisno o različitim čimbenicima, npr. ovisno o tipu razgovora, ljudi uspostavljaju prikladni razmak prema sugovorniku. Često se osjećamo nelagodno kad nam netko nemotivirano pride blizu ili kad stoji odveć udaljen, i u takvim slučajevima mi nesvjesno korigiramo razmak tako da se ili nešto udaljimo od sugovornika, ili mu se približimo. Ta regulacija mikroprostora u našim svakodnevnim dodirima naziva se *proksemičkim ponašanjem*. Intimno područje koje okružuje pojedinca obično se naziva *osobni prostor*. Oboje se proučava u sklopu socijalne psihologije.

Više je metoda kojima se ustanovljava prisutnost i mjeri osobni prostor. Neformalno, tu pojavu može proučavati svatko:

Možete početi poklanjati pažnju veličini razmaka koji uspostavljate između sebe i drugih dok govorite. Varira li taj razmak ovisno o odnosu? Pokušajte svjesno promijeniti razmak za vrijeme razgovora. Približite se, potom se naglašenije udaljite. Sto će na to učiniti druga osoba? Osjećate li se nelagodno dok se tako mičete prilikom interakcije? Ako da, zašto? Možda time mijenjate 'značenje' interakcije. Gledajte koliko se možete približiti strancu na otvorenu, a da se ne osjećate nelagodno ili obaveznim da mu se govorno obratite [...] Pokušajte razgovarati s bliskim prijateljem o intimnim osobnim stvarima dok stojite udaljeni od njega dva metra ili više. Pokušajte nekome govoriti o svojim velikim planovima i velikim očekivanjima dok stojite tako blizu da vam se gotovo nosovi dodiruju. (Mayerowitz, 1986: 256)

Postoje, međutim, i 'znanstvenije' metode. Jedna od laboratorijskih metoda sastoji se u tome da uspostavite hipotetske situacije s lutkama i minijaturnim likovima, s time da ispitanik mora ispuniti pripremljeni predložak da bi indicirao onu udaljenost od drugih koja mu je draža. Drugi je postupak da se koriste pravi ljudi, ali još u laboratorijskom sklopu. U eksperimentima sa *zaustavljenim kretanjem*, na primjer, ispitanicima pristupa eksperimentator ili njegov suradnik i traži od ispitanika da zaustave prilaženje kad se osjete nelagodno. Treća grupa eksperimenta odvija se pod prirodnim i nenametljivim uvjetima. Tu se prostorno ponašanje promatra u sklopu realnih situacija i od ispitanika se može zatražiti da se upuste u društvenu interakciju (a da pri tome nisu svjesni pravog interesa proučavatelja). Druga je česta metoda promatranje ponašanja u onim slučajevima kad se prodire u osobni prostor. To može uključivati različite vrste simptoma stresa (npr. ubrzano lupanje srca, povećana razina provodljivosti kože) ili motoričke reakcije (naslanjanje unatrag, otklanjanje pogleda, napuštanje mjesta).

Osobni prostor kaže se da ima najmanje dvije funkcije. U jednu ruku, rana istraživanja naglašavaju *zaštitnu funkciju* koju ima osobna granica. Istraživanje ljudskoga prostornog ponašanja izvorno je bilo pod utjecajem etologije i, analogno sa životinjama, čuvanje osobnog prostora smatralo se da regulira agresivnost među vrstama i da smanjuje stres. Time što ima zaštitnu granicu *izvan* tijela organizam može, primjerice, predvidjeti neprijateljski napad prije no što ima posljedice po samo tijelo organizma. Takvo ponašanje može imati preživjavalacku vrijednost i zato opstajati kroz dugu evoluciju. Ekološka psihologija koja se bavi neprikladno zatvorenim prostorima (npr. u arhitekturi i u planiranju gradova) često uzima tu funkciju kao polazište u objašnjavanju prostornog prenadraživnja i stresa.

Ali iako se prihvaća da ljudi, čini se, imaju ugrađen, biološki ukorijenjen 'prostorni mehanizam', usvajanje specifičnih normi osobnog prostora i prostornog ponašanja gotovo se uvijek objašnjava u kontekstu kulturalnog iskustva i s pozivanjem na teoriju društvenog učenja. Odnosno, drži se da djeca, u procesu imitacije i poticaja, uče prihvaćene kulturne obrasce i prikladno proksemično ponašanje. To nas dovodi do druge početne funkcije prostornog ponašanja, a to je *kommunikacija*.

Općenito uzevši, time što se nekomu približavamo mi mu signaliziramo želju da s njim stupimo u bliži dodir, a time što se od njega udaljujemo indiciramo želju da ograničimo pristup i intimnost. Aktivno korištenje i upravljanje međusobnim razmakom vrlo je važan obrazac ponašanja kojim se postiže željeni stupanj bliskosti. Antropolog Edward Hall prvi je postulirao različite zone udaljenosti, ovisno o situaciji i odnosima među sugovornicima. Aiellova je opis jasan i kratak:

INTIMNI RAZMAK varira od 0 do 45 cm i obilježava ga jak i intenzivan osjetilni unos. Glas je normalno snižen ili je čak riječ o šaptu. Vidik je ponešto izobličen, ne može se izbjeći osjet topline i mirisa drugoga, nepogrešivo je riječ o uzajamnoj upletenosti.

OSOBNI RAZMAK varira od 45 cm do 120 cm i na tom je razmaku druga osoba 'na dohvat ruke'. Razina glasa je umjerena, vizura više nije izobličena, a tjelesna toplina i miris više nisu zamjetljivi ili su to minimalno. Taj se razmak teži uspostavljati s prijateljima i znancima [sic!].

DRUŠTVENA UDALJENOST prostire se iza više od 3 metra. Ta je udaljenost karakteristična za govornike i njihovu publiku ili za dodire s javnim osobama. Glas i sve ostalo mora se preuveličati ili pojačati. Aiello, 1987: 395)

Svaka od spomenutih zona pruža različitu razinu osjetilnih informacija, s time da intimni razmak uključuje gotovo sva osjetila. Iako te mjere razmaka ne treba uzeti rigidno, jer ova kružna područja različito djeluju ovisno o kulturi, spolu ili osobnosti, još se može prikladno ustvrditi da te zone poštuje većina ljudi. Prekoračenje iz jedne zone u drugu (ili izvan njih) signalizira promjenu očekivanja prema danoj situaciji i promjenu odnosa između sudionika.

Svaka od tih zona ima dvostruku funkciju. U *zaštitnom* smislu, sve one djeluju kao područja upozorenja da se povuče ako u dani prostor ude nešto što se vrednuje negativno ili je

nepoznato. U tom smislu, zona intimnog razmaka funkcionira kao posljednja zona upozorenja s visokim stupnjem uzbuđenja. U *komunikacijskom* smislu, zone djeluju kao indikatori željenoga međusobnog odnosa. Time što sugovornika puštamo unutar zone intimnog razmaka, obznaniujemo svoje povjerenje prema toj osobi i našu želju da postanemo još intimniji.

S ovim višestrukim proučavanjima na umu, možemo zaključiti da je ponašanje vezano uz osobni prostor *kao takvo* univerzalan fenomen. Nalazimo ga posvuda, iako njegov određen oblik varira.

Učinak krupnoga plana i osobni prostor

Moja bi se opća tvrdnja mogla formulirati otprilike ovako: *Učinak intenziviranja sadržaja koji ima krupni plan rezultat je međudjelovanja između slike i gledateljskog međuljudskog prostornog ponašanja u stvarnome svijetu.*

Sto ta hipoteza može objasniti s obzirom na efekt krupnoga plana? Prvo, vjerujem, da zaštitna funkcija osobnog prostora može sugerirati razjašnjenje prijeteće funkcije krupnoga plana. Mogu još specifičnije tvrditi da slika aktivira iste ili slične mentalne procese i ponašanja kakva bi aktivirao životni upad u gledateljev osobni prostor. Odnosno, slika *simulira* invaziju u osobni prostor. Takva bi teza dobro išla s polaznim opažanjima o prijetećoj funkciji krupnog plana.

Prije svega, slušni i vizualni karakter filmskog medija ima mogućnost simukcije nekih intenzivnih osjetilnih unosa koje povezujemo s upadom u osobni prostor ili s predmetima što su nam preblizu. Ako u životu možemo razlučiti ljuske na škorpionu, tada i itekako znamo da se moramo naglo povući. To vrijedi i ako možemo čuti kako neka životinja puze u blizini. Naravno, neke tu dimenzije nedostaju: ne osjećamo miris ili okus, ali čini se da su zvučni i vidni podaci posve dovoljni da bi u osobe izazvali učinak upada u njezino zaštitno područje. Ako u stvarnom životnim situacijama opažamo detalje lica i čujemo šapat, što su senzorni modaliteti povezani s Hallovom *zonom intimnog razmaka*, a pritom tu osobu *negativno* procjenjujemo, tada ćemo zaključiti da je takav razmak preblizu i korigirat ćemo ga tako da

ćemo se povući. Takvu osobu osjećamo 'nametljivom'. Zvučni krupni plan ima svojstvo da predočava točno takve senzorne podatke. Upravo je suradnja između stanovitih svojstava pažljivo pripremljena filmskog teksta i gledateljeve proksemičke sposobnost koju je razvio u stvarnome svijetu ono što učinak prijetećeg krupnog plana čini mogućim i nazičeg prirodnim. To je *funkcionalni* opis (prijetećeg) krupnog plana.

Ako borba u *Umri muški* izgleda šokantnija i u većoj mjeri zastrašujuća nego uzbuđenja u *Životu Charlesa Peacea*, to se dijelom može objasniti teorijom osobnoga prostora. Ako neki krupni planovi uspijevaju aktivirati slične ili iste mentalne učinke kakve aktivira upad u osobni prostor u stvarnome životu, spomenuta sekvenca u *Umri muški* stalno izaziva takve učinke upada, te utoliko uspijeva proizvesti učinak napetosti, šoka i živosti. U sceni iz *Života Charlesa Peacea* to se uopće ne događa. Zapravo, total ovdje možda izaziva osjećaj da smo na 'sigurnoj' udaljenosti od borbe te gledatelj nije njome ugrožen. (Time, naravno, ne mislim degradirati rani film kao umjetnički primitivni ili niževrijedan. Prisutnost/odsutnost učinka prijetećeg krupnog plana u ta dva primjera mogla bi se, umjesto toga, uzeti kao indikacija vrlo različitih narativnih tradicija u sklopu kojih su djelovala ta dva filma).

Teorija osobnog prostora krupnog plana mogla bi također objasniti neka svojstva kompozicije slike. Ako je svrha zaštitne funkcije osobnog prostora u tome da ljude ili predmete drži na udaljenosti *ispružene ruke* kako bi se time izbjegla mogućnost prijeteće da budemo udareni, 'agresivni' krupni plan može se držati kao eksploatacija te iste funkcije. Često se postava sadržaja i oblika krupnog plana tako kombinira kako bi simulirala strah *od udaljenosti na dohvat ruke*, kako je slučaj u *Psihu*) i u *Petku 13.: posljednje poglavlje (Friday the 13th: The Final Chapter)*. Isti sadržaj u širem izrezu neće, vjerujem, aktivirati isti emocionalni dojam, vidi primjerice *Nosferatu* (1922).

Možda to što likovi gledaju u kameru (i tako u gledatelja) pojačava učinak *na dohvat ruku* time što podsjeća gledatelja na njegovu/njezinu tjelesnu prisutnost (slika 10). Ako uopće postoji neki žanr *mainstreama* koji često upotrebljava likove koji gledaju u kameru, to bi bio krvoločni film. Taj anomalni postupak mogao bi biti združeno objašnjen, s jedne strane, svrhom tog žanra da plaši publiku, a, s druge strane, teorijom osobnog prostora.

Iako uglavnom izostaje proučavanje kinoponašanja filmskog gledatelja, (ponovno) intuitivno uzevši ponašanje u situacijama invazije u osobni prostor čini se da se preklapa s gledateljskim ponašanjem za vrijeme krupnog plana. Naslanjanje/kliženje u stranu, odvratanje pogleda, uporaba tijela (ruku i pešti) kao vizualno-psihološke barijere i napuštanje situacije (Lombard, 1995: 292; Aiello, 1987: 485) — sve su to ponašanja koja također prepoznajemo u filmskoj situaciji (kao što koristimo kao barijeru i druge ljude koji sjede blizu nas).

I najzad, teorija osobnog prostora prijetećeg krupnog plana u skladu je s akademskim i svakodnevnim vokabularom. *Prijetnja, strah, strava, sukob, agresija i šok*, sve su to nazivi koji

se vezuju podjednako s krupnim planom kao i s invazijom u stvarni osobni prostor.

Ali ako filmski medij može dati onu vrstu osjetilnih unosa koji su vezani uz *zaštitnu* funkciju intimne zone, to dakako vrijedi i za *komunikativnu* funkciju. Razabiranje detalja lica i stišanog glasa i šumova (npr. šuma odjeće) pripada u onu vrstu dojmova koje očekujemo kad smo u stvarnoj intimnoj zoni druge osobe. U tom smislu krupni planovi imaju mogućnost da pobude slične ili istovrsne mentalne procese koji se odvijaju za vrijeme stvarnoga životnog međusobnog ponašanja.

Tako, dok zaštitna funkcija osobnog prostora može objasniti prijeteći učinak krupnog plana, komunikativna funkcija osobnog prostora mogla bi rasvijetliti učinak intimnosti krupnoga plana. Međutim, dok u prijetećem krupnom planu izgleda da se napada osobni prostor *gledatelja*, intimni krupni plan omogućuje gledatelju da uđe u osobni prostor *lika*. Čini mi se da je smjer kretanja različit u ta dva slučaja.

Teorija osobnog prostora mogla bi nam tako rasvijetliti učinak (prostorne) intimnosti krupnog plana o kojem smo prije raspravljali. Zašto krupni plan djeluje kao pojačivač dijaloga i emocija (kao npr. u analitičkoj montaži)? Odgovor je,

iz moje perspektive, naravno, da rez na krupni plan simulira zakoračenje u stvarnosvjetovnu osobnu zonu. Biti pušten u zonu intimnog razmaka druge osobe *znači* veću intimnost. Držim da krupni plan aktivira vrlo slične mentalne procese. Koristeći se gledateljevom proksemičkom sposobnošću, označiteljski krupni plan uspijeva pobuditi učinak intimnosti (grafikon) koji se, sa svoje strane, koristi kako bi povećao verbalnu i emocionalnu intimnost prizora.

"Ieri se za to mogu naći u većini žanrova. U sceni iz *Dal-*.[^] JR i njegova poslovna partnerica raspravljaju budući poslovni potez u nizu blizih komplementarnih kadrova. Tada JR prijeđe na intimniju temu (njihovu ljubav) i kadar odmah postaje bliži. Promjena plana odražava i pojačava promjenu teme i tako simulira gledateljev stvarnosvjetovni pokret s Hallove 'formalnije i poslovnije' zone društvenog međudjelovanja k intimnijem razmaku. Pretjerana uporaba krupnih planova u televizijskim trakavicama i u situacijskim komedijama [*sitcom*, op. prev.] i njihovim preobiljem privatnih i intimnih tema blisko su, mislim, isprepleteni.

Međutim, ulaženje u osobni prostor lika u vizualnim igranim filmovima razlikuje se u nekoliko stvari od takva ulaska u stvarnome životu. Možda su najočitije razlike u tome što

je gledatelj sposoban upasti u osobni prostor *a da to osoba* [filmski lik, op. prev.] *ne opaža*. U stvarnome životu takve bi se upade u osobni prostor primijetilo i na njih bi se prikladno reagiralo (dodirom pogleda, povlačenjem i si.), dok krupni plan simulira ulazak u osobni prostor, a još češće (npr.-u matičnim narativnim filmovima) ne odgovara na invaziju. U stvarnome životu, dodir pogleda pri upadu može označiti podjednako zaštitu i poziv na dublje vezivanje, a povlačenje i povučeno naslanjanje podrazumijeva da je upad bio neprikladan. Međutim, likovi u prizorima filma uopće ne pokazuju takvo ponašanje (Meyerowitz, 1985: 223). U tom smislu, krupni plan funkcionira na isti perceptivno nenormalni način kao i dalekozor pri čijoj uporabi vizualni upad u čovjekov osobni prostor prolazi neuočen i stoga simulira nelegalnu, uhođuću ili voajerističku intimnost.⁸ Teorija osobnog prostora tako bi razjasnila zašto je film uopće, a posebno krupni plan, povezan s takvim emocionalnim učincima.

Postavka da osobni prostor ima nešto s efektom intimnoga krupnog plana podupiru analize proučavatelja koji opisuju tu pojavu. Ovdje je jasan primjer Jeana Epsteina:

Krupni plan oblikuje dramu učinkom bliskosti. Bolje nadohvat. Ako ispružim ruku dodirnut ću vas, a to je intimnost. Mogu prebrojiti trepavice patnje. Mogao bih okusiti suze. Nikada prije toga nije lice bilo okrenuto mojem na taj način. (Epstein, 1921: 239)

Treba uočiti u ovim recima naglasak na mogućnosti dodira (*Ako ispružim ruku...*) i na osjetilnim podacima koji se nadaju unutar zone intimnog razmaka (*prebrojiti trepavice... okusiti suze...*). Također je zanimljivo vidjeti da Epstein upotrebljava *vi* za osobu koja je prikazana, kao da opisuje osobni susret. Ove formulacije ukazuju na činjenicu da doživljaj međusobnog susreta i krupnoga plana pripada istoj kategoriji, iako Epstein sigurno nije svjestan teorija osobnog prostora.

Zaključci

Kao i uvijek, ova je teorija tek skicozna i približna, ali ona, čini se, otvara područje daljim pitanjima koji traže odgovor. Ako je ta teorija ispravna i ako osobni prostor ima kulturne, spolne i razvojne varijacije, to bi se moralo odražavati u doživljaju filmskog krupnog plana. Kako dijete, bez ikakvih ili užihih osobnih granica nego odrasli, shvaća krupne planove? Mijenjaju li se funkcije prijetnje i intimnosti u tom slučaju, i na koji način? Postoje li razlike između pojedinaca iz različitih kultura? Aiellov pregled istraživanja jasno upućuje da muškarci više koriste interakcijskim prostorom nego žene (Aiello, 1987: 413). Mogu li takvi nalazi objasniti spolnorodne razlike u zaštitnom ponašanju u kinu za projekcije (Williams, 1996; Klein, 1980)? Očito, još mnogo empirijskog rada treba uložiti kako bi se provjerile tve teze.

Bilješke

- 1 'De la menace et de l'angoisse'
- 2 'Aggressiva'.
- 3 Str. 112, '[Un] cafard filme en gros plan para't sur l'ecran cent fois plus redoutable qu'une centaine d'elephants pris en plan d'ensemble.'

Međutim, kako sam pokušao sugerirati, ima razumnih razloga da se tu teorija ozbiljno uzme u obzir. Kad bi bila potvrđena, to bi dopustilo da se izvede nekoliko zaključaka.

Filmske konvencije nisu potpuno arbitrarne. Naravno, mogu postojati postupci koji su proizvoljni, ali neki od njih su posve sigurno dotjerani uz pažljivo uzimanje u obzir gledateljeva psihološkog ustrojstva kako bi se njima proizveli specifični vizualni učinci. Odnosno, barem neke konvencije eksploatiraju gledateljeve *izvanfilmske*, stvarnosvjetovne sposobnosti i ponašanja. To može značiti dvije stvari.

Prvo, budući da se koristi svakodnevnom gledateljevom sposobnošću percepcije i kognicije, konvencija ne mora biti 'naučena' da bi bila razumljiva. Ona se lako shvaća. Ne treba osobite vještine osim one koju dnevno prakticiramo da bi se konstruirali i percipirali predmeti u fotografskoj slici (Messaris, 1994; Anderson, 1996: 10) — što je, međutim, vrlo složeno. Isto vrijedi i za učinak krupnog plana. Svatko s ponašanjem koje uključuje osobni prostor osjeća prijetnju ili intimnost (u nekome obliku) kad je izložen krupnome planu, i to ne zato što je naučio povezivati slike u krupnome planu s tim efektom, nego zato što takva slika i sposobnost vladanja osobnim prostorom međusobno automatski surađuju. Slika je već dovoljno artikulirana da simulira (tj. da aktivira slične i iste mentalne procese) stvarnu interpersonalnu situaciju.'

Drugo, što je univerzalnija takva sposobnost (u geografskom ili prostorno 'dodirnom' smislu — usp. Bordwell, 1996), to će više ljudi po svijetu doživjeti namjeravani efekt. Ako je svrha proizvodnje filma u tome da učini izlaganje koliko je moguće pristupačnim — kako bi privuklo izvornu masovnu publiku i osiguralo profitabilnost — prirodan je put da se koriste upravo ove općenite gledateljske predispozicije (Carroll, 1996: 133; Anderson, 1996: 11). Budući da su *movies* masovni mediji, nije osobito iznenađujuće da se konvencije koje razvija tako često pozivaju na široko rasute i univerzalne psihološke i ponašalačke obrasce. Proučavanjem ovih obrazaca, primjerice osobnog ponašanja, ne samo da bismo mogli objasniti razradu tih konvencija, nego bismo također mogli protumačiti zašto je neka konvencija bila tako dugotrajno stabilna (i u različitim dijelovima svijeta).

Proksemička teorija krupnih planova, međutim, neće dati odgovor zašto možemo uživati u intimnosti i prijetnji krupnog plana. Zašto gledatelj plaća kako bi ga se zastrašilo pitanje je na koje mogu odgovoriti tek dubinskopsihološke teorije, poput psihoanalize. No, opisivanje *mehanizama* koji proizvode te efekte nije prikladno objašnjavati psihoanalitičkim modelom.

Prijevod: Hrvoje Turković

- 4 'Il menace d'exceder son cadre, de crever l'ecran pour envahir l'espace du spectateur.'
- 5 Sadoul (1949: 20) je najstariji zapis te anegdote što sam ga mogao naći.

- 6 Fotogram je iz epizode o Pirandellu, što ju je napisao i proizveo Nigel Wattis, i koja je emitirana na Švedskoj televiziji 1989.
- 7 Uzeto je iz epizode br. 100 koja će biti emitirana u Švedskoj.
- 8 Tako nije slučajno da su mnogi među najranijih bližim planovima motivirani prizornom uporabom dalekozora, na primjer u *Viden kroz teleskop* (*Seen Through a Telescope*, 1900, Ovdje je posrijedi upad u intiman prostora ljubavnog para na koji oni polazno ne reagiraju (u vidnome polju). Naknadno je, međutim, vritelj otkriven i kažnjen za ilegalno ponašanje.
- 9 To naravno ne znači reći da slika izgleda poput onog na što se odnosi. Zanimljiva stvar vezana uz sliku i zbilju nije kako one *objektivno* izgledaju, nego kako *nama* izgledaju. Prizor kao i stvarnost proizlazi iz međudjelovanja slike/svijeta na doživljavatelja. Neki se od tih konstrukcijskih procesa preklapaju, a neki ne (vidi dolje).

Bibliografija

- Aiello, John R., 1987, 'Human Spatial Behaviour' in Altman, Irwin & Stokols, Daniel, ur., *Handbook of Environmental Psychology (vol. 1)*, New York: John Wiley & Sons
- Aitchson, Jean, 1989, *The Articulate Mammal. An introduction to psycholinguistics*, London: Routledge
- Anderson, Joseph. D., 1996, *The Reality of Illusion — An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*, Carbondale: Southern Illinois University Press
- Balazs, Bela, 1924, *Der sichtbare Mensch — oder de Kultur des Films*, Wien-Leipzig: Deutsch-Osterreichischer Verlag
- Bordwell, David, 1996, 'Convention, Construction and Cinematic Vision', u Bordwell, David & Carroll, Noel (eds.), *Post-Theory — Reconstructing Film Studies*, Madison: The University of Wisconsin Press
- Bordwell, David & Thompson, Kristin, 1993, *Film Art — an Introduction*, New York etc.: McGraw-Hill
- Branigan, Edward R., 1984, *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin, New York, Amsterdam: Mouton Publishers
- Bruner, Jerome, 1981, 'Review and prospectus' in Lloyd, Barbara & Gay, John, ur., 1981, *Universals of Human Thought — some African Evidence*, Cambridge: Cambridge University Press
- Carroll, Noel, 1996, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press
- Deleuze, Gilles, 1983, *Cinema 1. L'image-mouvement*, Paris: Editions de Minuit.
- Dubois, Philippe, 1984-85, 'Le gros plan primitif' in *Revue Beige du Cinema*, nr. 10, 11-34.
- Eisenstein, S. M., 1974, 'En gros plan' in *Au-dela des etoiles, (Ouvres, tome 1)*, Paris: Union Generale d'Editions. Ur. Jacques Aumont. Prijevod Jacques Aumont, Bernard Eisenschitz, Sylviane Mosse, Andree Robel, Luda i Jean Schnitzer. Ovaj je tekstualni fragment izvorno napisan 1940.
- Epstein, Jean, 1921, 'Grossissement' u *Bonjour Cinema* (Paris: Editions de la sirene), 93-108. Broj stranica odnosi se na engleski prijevod u 'Magnification' in Abel, Richard, ed., 1988, *French Film Theory and criticism — a History I anthology 1907-1939, vol. I*, Princeton, N. J.: Princeton University Press, 235-241.
- Goodnight, Judith A. & Cohen, Robert, 1985, 'The Social Cognition of Spatial Cognition: Regulating Personal Boundaries' in Cohen, Robert, ur., *The Development of Spatial Cognition*, Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum
- Gumpert, Gary & Cathcart, Robert, 1986, *Inter/Media: Interpersonal Communication in a Media World*, New York/Oxford: Oxford University Press
- Gunning, Tom, 1990, 'Primitive' Cinema. A Frame-up? Or The Trick's on Us', u Elsaesser, Thomas & Barker, Adam, ur., *Early Cinema: Space — Frame — Narrative*, London: British Film Institute
- Gunning, Tom, 1994, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: the Years at Biograph*, Chicago: University of Illinois Press.
- Klein, David Mitchell, 1980, *Para-Proxemic Attributions: an Investigation into the Relationship between Close-up and Extreme Close-up Camera Shots and Audience Response*, Unpublished dissertation at the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College.
- Lombard, Matthew, 1995, 'Direct Responses to People on the Screen: Television and Personal Space', *Communication Research*, vol. 22, 3), 1995, 288-324.
- Martin, Richard, 1984, 'Effets et paradoxes d'un plan-limite', *Revue Beige du Cinema*, nr 10, hiver 1984-85, 37-45.
- Messaris, Paul, 1994, *Visual Literacy — Image, Mind & Reality*, Boulder etc.: Westview Press. Meyrowitz, Joshua, 1985, *No sense of Space. The Impact of Electronic Media on Social Behaviour*, New York: Oxford University Press.
- Meyrowitz, Joshua, 1986, 'Television and Interpersonal Behaviour: Codes of Perception and Response' u Gumpert, Gary & Cathcart, Robert, ur., *Inter/Media: Interpersonal Communication in a Media World*, New York/Oxford: Oxford University Press, 253-72.
- Olsson, Jan, 1996, 'Forstorade attraktioner, klassiska narbilder — anteckningar kring ett granssnitt' in *Aura* vol. II, no 1-2, 34-92.
- Oman, Charles M., 1993, 'Sensory conflict in motion sickness: an Observer Theory approach', in Ellis, Stephen R., ur., *Pictorial Communication in Virtual and Real Environments*, London: Taylor & Francis
- Reeves, B., Lombard, M., & Melwani, G., 1992, *Faces on the screen: Pictures or natural experience?* Izlaganje na Mass Communication division of the International Communication Association, Miami.
- Rock, Irwin, 1995, *Perception*, New York: Scientific American Library.
- Williams, Linda, 1996, 'Nar kvinnor ser — en fortsattning' in *Aura* vol. II 4/1996, 25-35.