

SUVREMENA TEORIJA MONTAŽE

UDK: 791.43.01

Noël Carroll

Prema teoriji filmske montaže

Materijalna osnova filmske montaže jest rez, fizički spoj dva kadra. Postupak možemo lako objasniti uz pomoć malo kemije. Naravno, postoji i montaža u kameri. Da bismo o njoj razgovarali morali bismo unijeti i malo mehanike. No montiranje podrazumijeva puno više od kemije i mehanike. Ono je sredstvo komunikacije unutar socijalne institucije kinema- tografije. Daje artikulacijska sredstva čijom uporabom autori gledateljima uspijevaju prenijeti priče, metafore, pa čak i teorije. Budući da je montaža oblik komunikacije, postoji trajna težnja u povijesti filmske teorije da se montaža pojmovno poveže s paradigmom komunikacije, jezikom. Pudovkin, na primjer, piše: *Montaža je jezik filmskog redatelja. Ono što možemo reći za živi jezik, možemo i za montažu: postoji riječ - djelić snimljenog filma, slika, te rečenica - kombinacija tih djelića.* 1 Ovim objašnjenjem Pudovkin redatelj rad na montaži na ziva lingvističkim, a gledatelj rad posao stoga postaje svojevrsno iščitavanje. 2 Analogiju film-jezik upotrijebili su mnogi i, iako je vrlo sugestivna, podložna je nekim vrlo izravnim prigovorima. U sklopu montaže, često se naglašava da film ne posjeduje gramatiku. Niz kadrova, na primjer kadar oružja koje puca, čovjeka koji pada i žene koja vrišti, mogu se pojaviti bilo kojim redom. Ne postoji ispravna formula za ovu sekvencu, a što je još važnije, ne postoji ni neispravna. U tom smislu film snažno odudara od jezika. Nadalje, kadar općenito sadrži više informacija od riječi ili rečenice, čime se osporava stajalište da je karakteristični niz kadrova jednak nizu riječi ili rečenica. Ove su primjedbe naravno motivirane standardnom filmskom praksom. No, mogli bismo preusmjeriti naš način stvaranja filmova tako da potkopamo ove prigovore. Na primjer, mogli bismo stvoriti filmski rječnik - kadrovi obojeni određenim bojama odgovarali bi određenim riječima. Pri snimanju filma rabili bismo samo kadrove obojane prema našim specifikacijama. Štoviše, mogli bismo iz jezika prisvojiti gramatiku. Na primjer, kadrovi koji odgovaraju osobnim zamjenicama bili bi obojani u boje rečeničnog objekta kada bi se našli iza prijedloga 'na' ili 'između'. Drugim riječima, mogli bismo film pretvoriti u jezik, filmskog autora u pisca, a gledatelja u čitatelja. No, inače, mimo takvih krupnih odluka, nizovi kadrova ne mogu se smatrati rečenicama, niti zapisanim, niti pročitanim. Da bismo razumjeli montažu, moramo je shvatiti kao oblik komunikacije ne pokušavajući je svesti na model čitanja ili pisanja. No kako se ta komunikacija odvija? Kako iz sekvencijalnog tijeka raznolikih slika izranjaju ideje i stavovi? Dok montažeri analiziraju način na koji montaža komunicira s gledišta filmskog stvaraoca, ja, naprotiv, pokušavam opisati montažne postupke ispitujući što gledatelj mora činiti kada se suoči s nizom kadrova. 1 Razmotrit ću opsežan niz narativnih i nenarativnih primjera pitajući se svaki puta *kakva bi morala biti gledateljeva reakcija na svaki novi kadar ako ga želi razumjeti?*

Narativna montaža

Razmatrajući prvo tradicionalni, komercijalni narativni film, važno je napomenuti da prosječni gledatelj ne reagira na svaki dodani kadar kao na pojedinačnu pojavu. Novi kadrovi dodaju informacije ili slike priči koja je u tijeku. Smjena s jednog na drugi kadar ne doživljavaju se niti pamte kao diskretni fizički događaji označeni pikštelom, b) već radije kao povećanje količine informacija vezanih uz razvoj priče. Gledatelj reagira na nove kadrove kao na izvore novih činjenica ili detalja činjenica o fikcionalnom ili dokumentarnom okolišu priče. Često je zadatak gledatelja da nove činjenice uključi u koherentan sklop zajedno s prijašnjim informacijama dobivenim u filmu. Taj zadatak nije analogan čitanju, on zahtijeva angažiranje gledateljevih induktivnih sposobnosti. Gledatelj mora zaključiti o odnosu između novog materijala i prijašnjih informacija. Montaža kadrova ne iznosi cijelu priču; sam koncept montaže podrazumijeva da se radi tek o djelomičnoj prezentaciji. Gledatelj mora popuniti praznine. Obično to čini

dajući informacijama iz novog niza kadrova objašnjenje kojim se ti kadrovi usklađuju s onim što gledatelj već shvaća od priče. Gledateljeva uloga obuhvaća izvođenje zaključaka, dok uloga filmskog autora obuhvaća impliciranje. Na primjer, zamislite pucanj iz puške, za kojim slijedi krupni plan žene koja vrišti te kadar muškarca na zemlji. Ovo bi mogli biti nevini detalji prizora iz luna parka - streljana, slika s uzbudljive vožnje na rollercoasteru, a nakon toga kadar umornog, pijanog beskućnika. Ali u kontekstu kriminalističke priče, u kojoj prethodne scene ukazuju da postoje prijetnje ženinom mužu, taj ćemo lanac kadrova objasniti kao scenu ubojstva. Ova interpretacija ne mora nužno proizlaziti iz detalja u kadrovima, ali ona predstavlja najbolju hipotezu o onome što ove kadrove čini koherentnim u svjetlu onoga što se događalo prije. Priča se razvija potičući publiku da izvodi najlogičnija objašnjenja odnosa ranijeg materijala s kasnijim detaljima. Ustvrdivši da publika pribjegava indukciji ne želim reći da je ta aktivnost mora cijelo vrijeme biti svjesna. U većini tradicionalnih narativnih filmova, publika nove informacije usvaja prešutnim zaključivanjem. Međutim, ovaj proces razmišljanja može postati i očit. Na primjer, u Chaplinovom *Imigrantu* (*immigrant*) postoji kadar skitnice s leđa. Izvalio se preko ograde broda, a ramena mu se trzaju. Ovaj se kadar pojavljuje u kontekstu prizora u kojem ostali putnici pate od morske bolesti. Naravno, izvodimo zaključak da skitnica povraća preko ograde broda. No tek što prihvatimo tu pretpostavku, skitnica se okreće i mi vidimo da se bori s ribom. Shvaćamo da je lovio ribu, a ne povraćao; kad to otkrijemo naš prvotni sud o kadru možemo smatrati najobičnijom špekulacijom. Neki pažljiviji gledatelj možda će čak i uživati u preispitivanju temelja za izvođenje prijašnjeg zaključka. Slavne Hitchcockove varke još su dramatičniji primjeri tvrdnje da stalno izvodimo zaključke, budući da opovrgavaju gledateljeve prirodne pretpostavke o zbivanju što je u tijeku. U filmu *Nepoznati u Nord Expressu* (*Strangers on a Train*), pretpostavljamo da je žena Guya Hainesa ubijena u tunelu ljubavi. S obzirom na narativni kontekst, kada začujemo njezino vrištanje negdje izvan kadra, pretpostavljamo da je netko davi. Međutim, na kraju se pokazuje da se samo radilo o bučnom koketiranju. Hitchcockov se genij ogleda i u tome da gledatelju pokaže u kojoj mjeri prešutne pretpostavke temeljene na narativnom kontekstu oblikuju naše shvaćanje nedovoljno određenih vizualnih informacija na platnu. *Sumnja* (*Suspicion*) je svakako još jedan spektakularan primjer za to. U većini su slučajeva zaključci publike zasnovani na poznavanju pojedinosti priče u tijeku. Ako lik kaže da ide k svojem odvjetniku, a zatim slijedi kadar uredske zgrade, publika zaključuje da se u zgradi nalazi odvjetnikov ured. Ako su likovi zabrinuti da će svjedok ubojstva biti ubijen, a zatim uslijedi krupni plan cijevi puške, publika pretpostavlja da je usmjerena prema svjedoku. Naredne informacije možda pokažu da je ta hipoteza bila kriva, iako će u tradicionalnom narativnom filmu velika većina prvih dojmova publike biti ispravna. Ovdje je zaključivanje zasnovano na utkivanju novih informacija u već ispleten uzorak prijašnjih dijaloga i zbivanja. Puno različitih čimbenika utječe na način na koji publika izvlači značenje novih detalja iz prijašnje radnje i dijaloga. Film može jednostavno najaviti sljedeću sekvencu, kao u slučaju odvjetnikovog ureda. Ili je može podmetnuti, kao u slučaju atentata. Međutim, čak i bez otvorenog najavlivanja ili podmetanja, publika svejedno može zaključiti da lik A ubija lik B kad ugleda krupni plan noža koji se zabija u nečija leđa, a da pritom ni žrtvu ni ubojicu nije moguće prepoznati. Opravdanje za to koje publika može dati jest da je lik B nabio rogove liku A. Da bi došla do ovog suda, publika se mora osloniti na neki prethodni skup srodnih predodžaba, uključivši i predodžbe o ljudskim motivacijama i djelovanju u nefikcionalnom kontekstu. No možda su ovdje važnije predodžbe o ljudskoj psihologiji kakve se zatiču u popularnim medijima, pri čemu ne mislim samo na filmove i romane, već i na novine. To jest, ovi nam izvori nameću pomisao da je nabijanje rogova dovoljan motiv za ubojstvo. Uvedemo li ubojstvo, ono se ipak najlakše usklađuje s prijašnjim materijalom kao njegov vjerojatni rezultat ili učinak prijašnje socijalne situacije. Predodžbe o ljudskom ponašanju, te o ljudskom ponašanju u popularnim naracijama, daju nam sheme za integriranje novih detalja raskadranja. Kirsanove *Jesenske magle* (*Burnes d'Automne*) primjer su koliko su takve sheme važne za shvaćanje montažnih postupa. To je nijemi film. Nema međutitlova. Kadrovi prikazuju Nadiu Sibirskayu kako spaljuje pisma, zatim dimnjake i krovove, kapi kiše kako udaraju o površinu jezera te krupni plan muških nogu. Gledatelj zaključuje da je tema filma sjećanje na prošlu, možda izgublenu, ljubav. No to ne shvaćamo samo uz pomoć vizualnih elemenata. Prije možemo reći da viđeno povezujemo sa sasvim predvidljivom shemom ljudskog ponašanja. Ženin otužni lik, pisma, koraci nepoznatog muškarca koji vjerojatno odlazi prihvaćaju se kao elementi prisjećanja stare ljubavne veze. Drugim riječima, najbolje je objašnjenje ovoga filma u tome da ga povežemo s motiviranim tipom djelovanja što ga poznajemo otprije. Naša aktivnost ne nalikuje čitanju. Moramo donijeti sud o značenju filma. Izvodimo zaključak da je najbolje objašnjenje

jukstaponiranih detalja u tome da ih predstavimo kao djeliće prisjećanja na ljubavnu vezu budući da film ima više zajedničkog s takvim događajem nego s nekim drugim, nama poznatim, tipovima ponašanja. U nekim slučajevima ranije scene ne najavljuju, čak niti ne sugeriraju one koje slijede. Na čemu se temelji interpretacija lanca kadrova - pucnja puške, žene koja vrišti i muškarca izvaljenog na tlu - ukoliko se prije nisu spominjale prijetnje, niti ima raspoloživih akcijskih shema da se na njih pozove? U takvu slučaju publika može imati na raspolaganju vrlo složene vrste čimbenika. Gledatelji mogu imati opću ideju o vrsti filma kojeg upravo gledaju. To jest, možemo vjerovati da se radi o kriminalističkom filmu, i zato pretpostaviti da je najvjerojatnija interpretacija ona da se radi o umorstvu, budući da krimići obično sadržavaju umorstvo. Prije nego što se otkriju pojedinosti zločina, publika može uobličiti ideju da se radi o krimiću na različite načine. Najjednostavnije, film je možda reklamiran kao kriminalistički. Ili je muzika onakva kakva se obično pojavljuje u kriminalističkim filmovima. Glazba Bernarda Herrmanna bila bi vjerojatno jasan znak. Kako se film razvija, rasvjeta može postati značajan čimbenik, na primjer sjene, magla i noć povezuju se s jednom vrstom filma a ne s drugom. Opći ton dijaloga, i mimo onoga što se govori, također može biti indikacijom. Ne želim reći da postoji nepromjenjiv sklop rasvjete, dijaloga i glazbenih indikatora koje bi koristili svi kriminalistički filmovi, ali ipak postoje konvencionalni pristupi kriminalističkom materijalu što su dovoljno često korišteni da gledatelj može zaključiti da se radi o krimiću čak i prije nego što krene zaplet. Naravno, gledatelj jednako lako može dobiti prilično čvrsto predznanje o vrsti filma koji će gledati iz novina, kritika, reklama ili od prijatelja. Ali, bilo da se radi o izvanjskim izvorima ili je riječ o konvencijama koje film upotrebljava već na samome svom početku, uključujući i naslov, gledatelj uvijek može stvoriti predodžbu o vrsti filma koji upravo gleda. Budući da gledatelj također zna kakve vrste događaji određena vrsta filma sadrži, može tu informaciju uporabiti da bi objasnio značenje novih kadrova, čak i kada sama priča na početku ne nudi nikakve hipoteze. Ne tvrdim da je jedini način za razumijevanje filma u izvođenju zaključaka. Neki pojedinačni kadrovi u potpunosti objašnjavaju sami sebe, katkad putem dijaloga ili komentara, ili jednostavno svojom uvjerljivošću. Međutim, u montaži se informacija koju donose novi kadrovi mora usvojiti zaključivanjem, bilo da se novi detalji usklađuju s prijašnjim pojedinostima priče ili s predodžbom o kojoj je vrsti filma riječ. Pri tome nam za interpretaciju novih detalja može pomoći naše znanje o tome koje vrste događaja podrazumijeva takav film i takva priča. Potpomažemo se također i općim idejama o ljudskoj psihologiji, osobito o ljudskoj psihologiji kakva se javlja u popularnim naracijama. Naravno, u nekim slučajevima ne moramo posjedovati dovoljno predznanja da bismo shvatili detalje montaže - film, na primjer, može započeti zbunjujućom igranom predšpicom. Ejhenbaum taj slučaj naziva 'regresivna fraza'.¹ U ovom slučaju možemo pričekati kasnije sekvence da bismo interpretirali početnu - naknad- ni događaji rasvijetlit će tu situaciju. Publika ovdje djeluje povratno. I dalje je induktivno nastrojena i dalje postulira najkoherentnije objašnjenje prijašnjeg i kasnijeg materijala, međutim, smjer razmišljanja je preokrenut, ono što dolazi kasnije služi kao objašnjenje onoga što se dogodilo ranije. Ne želim reći da je induktivno razmišljanje gledatelja suoče-nog s montažnim nizom svaki put posve isto. Katkad će se gledatelj osloniti na priču da mu učini razumljivim novi detalj. U nekom drugom slučaju, osnova za stvaranje interpretacije bit će posve drukčija, gledatelj će uporabiti znanje koje posjeduje o vrsti filma ili priče što je gleda, kao i svoje predodžbe o poznatim tipovima ljudskog ponašanja. U svim tim slučajevima cilj je stvoriti koherentno objašnjenje montažno uvedenog a često nedovoljno određenog vizualnog materijala. Naravno, pri tome se oslanjamo na ono što nam je poznato, iako se ono što daje zajednički temelj za izvođenje za ključaka može razlikovati od slučaja do slučaja, u jednoj prilici se oslanja na samu priču, a u drugoj na naše poznavanje vrste priče. U puno bismo slučajeva do istih interpretacija detalja u montažnom lancu mogli doći posve različitim putevima, na primjer, oslanjajući se na žanr ili kakvu naznaku sheme radnje. To nije problematično. Kao i kod mnogih drugih oblika komunikacije, narativni je film visoko redundantan. Iako sam spomenuo neke filmske konvencije, do sada nisam razmatrao konvencije filmske montaže. Možemo započeti s dvije široke kategorije - tematskim konvencijama i konvencijama narativne prezentacije. Tematske konvencije odnose se na činjenicu da se prilikom prikazivanja određenih događaja, na primjer putovanja vlakom, montažno uobičajeno korištenje određenih elemenata, recimo kotača i klipova vagona. Takvo tipiziranje događaja predstavlja njegovo skraćeno prikazivanje sinegdohalnom uporabom relevantnih sastojaka zbivanja. Reakcija na ove postupke možda bi bila sličnija čitanju nego zaključivanju. No imam nekoliko primjedaba protiv ovakvog poimanja. Iako je sadržaj ovakvih sekvenci konvencionaliziran, čini se da ih gledatelji shvaćaju zbog njihova mjesta u naraciji, a ne zato što su konvencije. Nadalje, takve sekvence posjeduju veliku vizualnu

elastičnost; različiti primjeri putovanja vlakom, na primjer, mogu se jako razlikovati po broju kadrova, kutu snimanja, te trajanju kadrova. Nedostaje im uniformiranost lingvističkog simbola, poput riječi, no ipak ih razumijemo. Čak i ondje gdje priča ne omogućuje stvaranje hipoteze potrebne za shvaćanje takva slijeda kadrova, publika će ga možda ipak shvatiti, no ne zato što je prepoznala simbol već zato što je zaključila o čitavu događaju na temelju njegovih relevantnih dijelova. Postavlja se pitanje jesu li elementi poput kotača vagona relevantnim dijelovima zato jer su konvencionalnim prikazivanjem zbivanja ili su konvencije zato što su relevantnim elementom zbivanja. Na to pitanje očito nije lako odgovoriti. Zacijelo se radi o recipročnom odnosu - određeni elementi su izabrani za konvencionalnu prezentaciju zato što su relevantni, a njihova je relevantnost pojačana time što su konvencionalizirani. No čak i uz ovaj kompromis, moja mi intuicija kaže da su određene osobine, izabrane uobičajenim pristupom događaju, izabrane upravo zato što su najrelevantnijim elementima u dotičnoj kulturi. Moglo bi se ustvrditi da su ranije spomenuti tipovi shema radnje često tematskim konvencijama. Ne protivim se tomu, ali smatram da sheme radnje zaslužuju posebnu pozornost budući da predstavljaju statistički široki podskup ove grupe. Također moram napomenuti da narativni oblik nazvan subjektivnim kadrom za mene predstavlja shemu radnje. Njegovo je krajnje teoretsko objašnjenje, vjerujem, vrlo jednostavno, iako ga neki filmski autori mogu rabiti na vrlo istančane načine. Subjektivni kadar ne mora imati nikakve veze s gledateljskim poistovjećivanjem. U *Carstvu mrava (Empire of the Ants)* u jednom kadru vidimo skup ljudi multipliciranih nebrojeno puta u slici sastavljenoj od desetaka irisa tih ljudi. S obzirom na priču pretpostavljamo da se radi o vizuri nekakvog divovskog gladnog mrava - mnogobrojni irisi predstavljaju višećelijsku strukturu oka vrste Formicidae. Naše shvaćanje tog kadra nije rezultatom uživanja, niti nas kadar treba potaknuti na uživanje ili nas treba uvući u mravlji pokušaj osvajanja svijeta. Bit ovog subjektivnog kadra jest u tome da postuliranje da je to ono što mrav vidi najbolja hipoteza za njegovo koherentno uklapanje u čitavu priču. Subjektivni kadrovi ne moraju biti niti prostorno uvjerljivi. Čak i ako autor ne usklađuje pravce pogleda u strukturi subjektivnog kadra, ili nakon pogleda lika reže na predmet koji je izvan dometa pogleda čime liku omogućuje da vidi nešto što inače ne bi mogao (na primjer, kada Wayne vidi Fondinu smrt u *Fort Apache*), mi to ipak doživljavamo kao strukturu subjektivnog kadra jer nam omogućuje najsuvislije povezivanje tih kadrova s ostatkom priče. Kao što ste mogli očekivati, ne vidim potrebu za psihoanalitičkom interpretacijom sheme subjektivnog kadra; poput drugih tipova narativne montaže, njegova je polazna uloga izazivanje prešutne gledateljeve indukcije da 'lik x vidi y' jest najbolje objašnjenje takvih kadrova u odnosu na priču da. Naravno, neki redatelj može uporabiti subjektivni kadar na način koji zaslužuje pažljivo kritičko razmatranje. No s gledišta teorije, za razliku od kritike, analiza subjektivnog kadra jednaka je analizi bilo koje druge sheme radnje. Drugi tip montažnih konvencija, koje sam nazvao konvencije prezentacije, sadržavaju tipove montažnih nizova koje filmski teoretičari često nabrajaju, uključujući paralelnu montažu, flashbeck i flashforward. Prvo što trebamo reći u vezi s ovim tehnikama, kao što je to rekao Christian Metz, jest da općenito nije slučaj da se priču shvaća na temelju ovih struktura, već su njih shvaća na temelju priče. Često, upravo zato što priča pripremila psihološke preduvjete za pojavu sjećanja ili maštanja, mi ćemo to upotrijebiti za interpretaciju flashback. Nije nam potrebna glazba ili složeno zatamnjenje/otamnjenje da bismo shvatili flashback ili flashforward. Uzmite Roegov *Ne gledaj sad (Don't Look Now)*; činjenica da je u zaplet uključena vidovitost omogućuje nam da zaključimo da on to gleda svoj vlastiti sprovod. Nije potreban nikakav formalni ures; koherencija je naš osnovni kriterij. Zaključujemo da kadar uvodi scene sjećanja, maštanja ili predviđanja zato što je to najbolje objašnjenje koje možemo dati tom novom materijalu u svjetlu onoga što se odvijalo prije. Iako općenito konvencije prezentacije nemaju konstitutivnu ulogu, ima primjera kada nam postojanje tih oblika omogućuje interpretaciju sekvence koju u protivnom ne bismo mogli uskladiti s prethodnim narativnim materijalom. Na primjer, u *Goli u sedlu (Easy Riders)*, usred filma je ubačen kadar zapaljenog motocikla. Nema narativne pripreme za taj kadar, niti ga objašnjavaju kadrovi koji slijede. U ovom slučaju ili gledatelj mora odbaciti kadar kao besmislen i apsurdan ili mora naći način da ga učini smislenim. Budući da zna da su tehnike poput flashforwarda dio repertoara narativnih sredstava, može privremeno zaključiti da je kadar flashforward. Gledateljsko poznavanje narativnih struktura, poput paralelne montaže ili anticipiranja, potječe iz mnogih izvora, ne samo filma, već i povijesnih naracija, novinarskih članaka, romana i svakodnevne konverzacije. Filmski autor može iskoristiti publikino poznavanje narativnih metoda, navodeći je da zaključi kako mora da su u igri postupci poput flashforwarda jer samo tako pojedine sekvence u filmu dobivaju smisao. Ova vrsta zaključivanja posebno je važna izvan područja tradicionalnog filma, npr. u avangardnim djelima

Markopoulou i nekim Brakhagea. Većina narativnih filmova jednostavno ponavlja montažne tehnike što su u uporabi još od ranih dvadesetih. Na njih smo toliko navikli da ih prihvaćamo bez ikakva napora, kao što bismo recimo zbrojili deset i dvadeset četiri. No kako nam to pokazuje posljednji niz primjera, neke montažne tehnike zahtijevaju od gledatelja vrlo svjesnu aktivnost a ne prikrivenu. S gledišta teorije ovo je vrlo važno budući da upućuje kako oblici narativne montaže nisu određeni jednom za sva vremena već se razvijaju, osobito zato što narativna montaža podrazumijeva aktiviranje induktivnih hipoteza kod gledatelja. Na primjer, noviji holivudski filmovi sve više upotrebljavaju ono što bi se moglo nazvati *globalno kontekstualna montaža*, c) na primjer, eliptično upadanje u scenu *in media res*, kao u *Bliskim susretima treće vrste* (*Close Encounters of the Third Kind*). To od publike zahtijeva još veći trud zaključivanja pri konstruiranju konteksta i značenja novih kadrova. U *Bliskim susretima* ova stilska devijacija od prakse klasične montaže ima specifičnu funkciju, pojačava tajnovitost priče (na razini teme) uporabom stila koji prijelaze među kadrovima čini nalik zagonetki. Tako, pojačavanje induktivne aktivnosti publike postaje istovremeno način pojačavanja djelotvornosti naracije. Svi oblici narativne montaže uključuju indukciju; međutim ovaj primjer pokazuje da učini li se postupak indukcije složenijim uporabom stilskih odnosa od ustanovljene montažne prakse, ciljevi određene priče mogu se pojačati i obogatiti tehnikom što su na raspolaganju narativnoj montaži. U jednom razdoblju filmske povijesti postupak paralelne montaže je upravo na taj način povećao mogućnosti naracije. Budući da je narativna montaža tako duboko povezana s izvođenjem zaključaka, čini se da je pojačana eliptičnost gotovo prirodan smjer za eksperimentiranje s time. Noviji komercijalni filmovi poput *Tražeci g. Goodbara* (*Looking for Mr. Goodbar*) započeli su s izrazito čestom uporabom neoznačenih flashbackova, flashforwards i rezova na zamišljanje. Ovdje je globalno kontekstualni stil iskorišten za postizanje zgušnjavanja doživljaja psihologije lika ili njegova iskustva oponašanjem lakoće s kojom um prelazi sa sadašnjosti na sjećanje, anticipaciju, žudnju ili tjeskobu. Drugim riječima, briga kojom narativni film predstavlja likove ovdje je dodatno pojačana eliptičnošću konteksta koji od publike zahtijeva da bez pomoći razrađenih naznaka (poput pretapanja) ili uspostavljenog konteksta (poput napomene lika 'Sjećam se...') zaključi da novi kadrovi pripadaju drugom vremenu ili da pripadaju mašti jer zastupaju misaone procese lika. Time ne želim ustvrditi da se narativna montaža može razviti samo u odrednicama psihologije, tj. oponašanja mentalnih procesa likova. Jedna od rijetko iskorištenih mogućnosti razrade sredstava narativne montaže jest rez s onoga što jest (u kontekstu naracije) na ono što bi moglo, ili trebalo biti. To ne mora biti motivirano razmišljanjem samoga lika, onoga što bi on želio, ili čega se boji da bi se moglo ili trebalo dogoditi. Ovdje se prijelaz ne bi odnosio na promjenu vremena, već na promjenu modaliteta, dajući time autoru veću moć da istakne moralno značenje, ironiju, slučajnost, složenost ili općenitost svoje priče. Na primjer, autor filma može pokazati da je neki lik siromašan, zatim prijeći rezom na novi kadar ili niz kadrova u kojem je lik dobro odjeven, da bi se ponovno vratio na kadar u kojem je lik siromašan. Publika će morati pokušati izvesti nekakav zaključak; budući da priča potvrđuje njegovo siromaštvo, kadrovi u kojima je lik dobro odjeven morat će biti usvojeni kao autorov komentar da bi lik mogao biti, ili trebao biti u boljem položaju. Odnosno, interpolacija će postati suvislom u odnosu na priču ako pretpostavimo da kadrovi lika u dobrom odijelu pripadaju alternativnom ili paralelnom modalitetu, ili aletičkom ili deontičkom, d) u odnosu na činjenice same priče. Bunuel i Rainer eksperimentirali su s jukstaponiranjem scena u kojima isti lik igraju različite glumice. Publika je ovu tehniku doživjela kao dvije mogućnosti izgleda istog lika. U Rainerovom je slučaju ova uporaba zamjenskih modaliteta služila tematskoj svrsi sugerirajući da, budući da lik može izgledati kao više osoba, njegova se situacija može doživjeti generički. Kao u slučaju paralelne temporalne montaže, i uporaba paralelne modalitetne montaže može proširiti narativna sredstva upravo navođenjem publike da izvodi sve složenija objašnjenja odnosa novih kadrova ili nizova kadrova prema detaljima priče što je u toku. Ukratko, u narativnom filmu publika izvodi značenje novih kadrova na temelju pojedinosti same priče. Ukoliko to nije moguće, osnova za izvođenje zaključaka prebacuje se na vrstu filma ili vrstu priče što se predočuje. Sheme ljudskog djelovanja ili odnosi dijela i cjeline također mogu poslužiti kao osnova za stvaranje smisla. Ukoliko svi drugi načini objašnjavanja novog materijala zakažu, publika može pretpostaviti postojanje narativne strukture kao što je flashforward ili ono što sam nazvao paralelnim modalitetom. Ukratko, tražeći najbolje objašnjenje novoga materijala, publika se u svakom slučaju koristi indukcijom, iako se njezina osnova može promijeniti.

Nenarativna montaža

Do sada sam uglavnom raspravljao o narativnim temeljima za izvođenje zaključaka, no čak i u tradicionalnom narativnom filmu postoji nenarativna montaža. Često je ovaj tip montaže utemeljen na naglašavanju određene osjetilne kvalitete predočenog objekta, događaja ili stanja stvari. Ogoljenost pustinje može se učiniti izrazitijom nizom kadrova koji prikazuju suhu pustoš koja se proteže sve do horizonta. Brzina nekog događaja mogla bi se naglasiti tako da se prikaže u nizu brzih, kratkih kadrova. Ili bi se neka značajka oblička danog predmeta, recimo njegova oblost, mogla naglasiti se na to nadovežu kadrovi drugih oblikih objekata. U narativnim su filmovima takvi naglasci montažom prema osjetilnim karakteristikama često podređeni općim ciljevima priče. I, naravno, interpolacija određenog kadra može se shvatiti i kao naglašavanje osjetilnih osobina, i u sklopu narativne interpretacije. Na primjer, u *M*, gangsterski šef pa ministar policije čine istu gestu u uzastopnim kadrovima. U kontekstu naracije, ovo se razumijeva u okviru paralelne montaže tih dviju scena. Međutim taj rez također pojačava naš osjećaj o vizualnoj sličnosti dva sastanka. Stoga odnos između kadrova može biti i preodređen. No, ipak, čak i u kontekstu tradicionalnog narativnog filma, interpolacija danog kadra može imati za jedini cilj svraćanje pažnje na osjetilne, ritmičke osobine objekata, stanja stvari ili događaja. Kada se to javi, publika mora napustiti dotadašnje korištene vrste induktivnih temelja te uključiti novi materijal u odrednicama induktivnih sličnosti između osnovnih osjetilnih osobina novih kadrova. Katkad, kad sličnosti između kadrova nisu one na koje obično pomišljamo, novi se kadrovi mogu doživjeti kao podrivanje naših očekivanja. Gledatelj može opipljivo osjetiti prijelaz s narativnog temelja za indukciju na osjetilni. Takav učinak žele postići neki avangardni autori poput Legera u *Mehaničkom baletu (Ballet Mecanique)*. Ovdje je čitav film zasnovan na izvlačenju u prvi plan osjetilne dimenzije objekata. Kod Legera zaključujemo da je pokret ključno središte pozornosti. No važno je reći da je čak i u ovom slučaju gledateljev odnos prema montaži i dalje induktivan, iako je osnova za indukciju premještena s narativnog okvira na potragu za katkad složenim osjetilnim pravilnostima. Kao što bi morao pokazati Legerov primjer, montaža zasnovana na privlačenju pozornosti na osjetilne osobine može dati temelj čitavu filmu. U takvim slučajevima publika ne samo da mora zaključivati na određene naglašene osjetilne kvalitete (na temelju iskustvenog poznavanja pravilnosti u djelu), već zaključivati o značenju montaže primijenjene samo u svrhu naglašavanja određenih osjetilnih kvaliteta. Leger je, na primjer, iskoristio montažu da bi naglasio fizičke umjesto funkcionalnih osobina objekata, da bi upozorio na jedan aspekt svijeta koji je u uobičajenoj filmskoj praksi uglavnom potisnut. Ukoliko ne izvuče i ovaj drugi zaključak, publika neće shvatiti puno nastojanje njegova djela koje počiva ne samo na njegovim unutarnjim vezama, već i o odnosu tih veza s drugim filmovima. Na sličan način Brakhageov *Tekst svjetla (Text of Lights)* rabi montažne postupke (između ostalog) da bi skrenuo pažnju na boju. Na jednoj razini gledatelj prepoznaje čisti kromatizam kao temu tog filma, i to induktivnom generalizacijom na temelju onoga što je naglašeno u svakom uzastopnom, neizostrenom kadru obrazac svjetlosti i njezinu nestalnost. Istovremeno, ovakav je pristup boji u oštroj suprotnosti s tradicionalnom uporabom boje u filmu. Brakhageova montaža, budući da naglašava samu boju, odbacuje narativnu uporabu boje kao sredstva za usmjeravanje gledateljevog oka na ključne narativne elemente ili kao sredstva za pobuđivanje emotivnih asocijacija. Brakhageova montaža dodatno podcrtava osjetilnu kvalitetu boje koja je u tradicionalnoj filmskoj praksi uglavnom potisnuta. Da bi shvatio montažne postupke u *Tekstu svjetla*, gledatelj mora induktivno prepoznati čisti kromatizam kao temu filma i izvesti zaključak da se radi o nijekanju tradicionalnog (osobito narativnog) filmskog stvaralaštva. (Slične je komentare izazvalo i montiranje pojedinačnih fotograma Roberta Breera u 66, 69 i 70)." Osjetilne pravilnosti koje gdjekad izranjaju kroz montažne postupke mogu katkad predstavljati upravo to, pravilnosti, i ništa drugo. Ili mogu djelovati kao sredstvo pobijanja prakse narativnog filma time što se prelazi s montaže temeljene na uzročnim ili kronološkim kategorijama na onu estetske prirode. Isto tako, osjetilne sličnosti između kadrova mogu nagoviještati neke druge sličnosti više tematske prirode. Ver tov u *Čovjeku s filmskom kamerom (Čelovek s kinoapparatom)* uspoređuje djelatnost sovjetskog filmaša s različitim karakterističnim, svakodnevnim poslovima. Snimatelj rukuje svojom kamerom pokretima analognim načinu na koji tvornički radnici rukuju nekim strojevima. Poenta je dakako retorička - predstavljanje sovjetskog filmskog autora kao radnika, proletera koji je ravnopravan s drugim radnicima, d) Riječ je o logičko-spoznajnim terminima. *Aletički* (od grč. *aletheia* - istina) odnosi se na ono što zbiljski jest, mora biti takvim ili može biti takvim, tj. odnosi se na ono što ljudi znaju, vjeruju ili sumnjaju o tome što jest. *Deontički* (grč. *deontos* - ono što obavezuje) odnosi se na radnje i stanja stvari što su dozvoljena, obavezna, zabranjena, preporučljiva, zamišljiva... Op. ur. te istom vrstom posla sudjeluje u industrijalizaciji Sovjetskog Saveza. Tematski uzeto, sličnost može sugerirati jedinstvo

ili identitet različitih događaja ili radnji. U Ejzenštejnovoj *Generalnoj liniji* (*General'naja linija*), Marta tjeskobno odbacuje svoj plug. Ovaj je kadar isprepleten s kadrom u kojem ona govori u prilog osnivanju kolhoza. U ovom drugom kadru ona prkosno udara šakama da bi naglasila svoje riječi. Gesta je potpuno jednaka onoj u kadru s plugom, nagoviještajući da su njezina tjeskoba i prkos proizašli iz istog raspoloženja te predstavljaju jedan te isti revolucionarni čin. Uporaba osjetilnih sličnosti - bilo u smislu ponavljanja vizualnih oblika ili pokreta - može biti formalna ili tematski motivirana. Gledatelj isprobava obje mogućnosti, odabirući onu koja mu najbolje pristaje. Naravno, uporaba sličnosti u obje svrhe već je odavno zacrtana u glazbenoj, plesnoj, likovnoj i pjesničkoj praksi, te gledatelj često može stvoriti smisljeni okvir filmske sekvence na osnovi svojega poznavanja različitih formalnih i tematskih funkcija sličnosti u drugim umjetničkim oblicima. Povezana s uporabom osjetilnih sličnosti jest uporaba kategorijskih sličnosti. U potonjem slučaju, objekti ili događaji što su zajedno izmontirani ne moraju nalikovati jedni drugima na kakav očigledan način, ali pripadaju zajedno na temelju činjenice da su članovi iste kategorije, obično duboko ukorijenjene u samoj kulturi. Ruttmann, poput mnogih koji su koristili oblik simfonije grada, upotrebljava ovaj format kada organizira odvojene elementa *Berlina* montirajući čitave dijelove filma pomoću kadrova na danu temu, kao što je odlazak na posao, putovanje ili zabava. Da bi mogla pratiti ovakav montažni postupak, publika mora odrediti kategoriju u koju će smjestiti različite stvari prikazane nizom kadrova unutar jedne sekvence. U *Berlinu*, zapravo, mijenjanje kategorijskih kriterija postaje jedno od središnjih užitaka koje pruža film budući da se Ruttmann često prihvaća sužavanja ili širenja relevantnog okvira za organizaciju niza kadrova. U jednom je trenutku vrijeme ručka. Tema je predstavljena brojnim kadrovima ljudi i životinja kako jedu. Kad počinjete prihvaćati jelo kao odgovarajuću kategoriju za ovu strukturu, pojavljuju se kadrovi pripreme i serviranja hrane, iako bi u kronološkom smislu oni trebali prethoditi. Na kraju slijede kadrovi pranja suda i odstranjivanja ostataka hrane. Pri svakom je prijelazu proširena kategorija ručanja, a gledatelj na to odgovara induktivno, razrađujući sve bogatiju i detaljniju okosnicu za organizaciju kadrova. Kontrast, osobito u smislu kulturalno značajnih suprotnosti poput gore-dolje, brzo-sporo, veliko-malo, svjetlo-tama, organsko-mehaničko, kružno-pravokutno, itd., također može formalno i-ili tematski naglašavati osjetilne kvalitete, putem razlika ili signalizirajući tematske konflikte. U *Zori* (*Sunrise*), Murnau strogo suprotstavlja zabranjenu ljubavnu vezu u močvari čistoj ljubavi majke prema djetetu, montirajući tamnu rasvjetu kadrova ljubavne veze u močvari nasuprot blještavo osvijetljenom kadru majčine ljubavi, uporabivši tako osjetilni motiv da bi pojačao dramsku napetost. Isto tako se mogu izmjenjivati kadrovi iz donjeg i gornjeg rakursa da bi izrazili različit socijalni položaj različitih likova. Piksilacijski filmovi e) predstavljaju vrlo zanimljivo korištenje montaže u svrhu postizanja kontrasta. Montaža je utemeljena na jakoj tenziji između žarišnog gledanja u platno ili gledanja u globalu, u pravokutni oblik boje ili svjetla. U djelu Vicki Z. Peterson *Etida u R-Y-B: s filmskim i elektronskim zvukom* (*Etude in R-Y-B: with Film and Electronic Sound*) tendencija žarišnoj pažnji dodatno je pojačana kadrovima ljudskog palca te rukom pisanih bilježaka koje vas uvlače u platno pokušate li ih čitati slovo po slovo. Međutim, tim se slikama suprotstavljaju šira polja boje čiji vas tempo projici ranja sili da opažate ekran kao takav, to jest, kao geometrijsku obojanu površinu koja nalikuje nekom djelu minimalističkog slikarstva. Gledatelj registrira u svojem doživljaju pravilnost ovih kontrasta te je prihvaća kao sastavni dio objašnjenja koherentnosti tog djela. No da bi u potpunosti shvatio značenje piksilacijskog filma, gledatelj mora zaključiti i koje mjesto zauzima ovaj tip filma u kontekstu filmske povijesti. Time što primjećuje jukstapoziciju žarišne pozornosti s prihvaćanjem površine platna kao gestalt, piksilacijski film pobija pretpostavku narativnog filma (kao i nekih avangardnih oblika poput nadrealizma) da se filmski prostor nalazi 'unutar' izreza kadra. Dimenzionalnost platna, uglavnom potisnuta u filmovima, upravo u piksilacijskom filmu doživljava svoju potvrdu. Piksilacijski film, u svojoj meditaciji na temu filmskog prostora, postaje još složeniji jer obično uključuje i neizbježan treći član koji još nisam spomenuo, a to je paslika, f) što je izazvana brzim rezovima. Paslika se javlja u figurativnom kontrastu, kada se uporabom montažnih postupaka gledatelj navodi da prostor te slike smjesti negdje 'izvan' platna, suprotno žarišnoj pozornosti koja ga smješta 'unutar' platna ili globalnoj pozornosti koja ga poistovjećuje 'sa' platnom. Da bi u potpunosti shvatio piksilacijske filmove, gledatelj mora prihvatiti ne samo ovu kontrastnu dijalektiku već i način na koji ona potkopava i odbacuje jednostavne tradicionalne poglede na filmski prostor kadra, sugerirajući da se on ne nalazi samo 'u' kadru, već i 'na' platnu, a putem paslike i 'u' umu promatrača. Uporaba kontrasta ili sličnosti kao sredstava za razumijevanje interpolacije kadra može biti motivirana osjetilnim kvalitetama kadra, tipovima ili kategorijama uspoređivanih događaja ili situacija. 'Bogati nasuprot siromašnih'

predstavljao je tip snažnog montažnog kontrasta koji se razvio vrlo rano u filmskoj povijesti, pojavivši se u Porterovom *Klepto- manu* (*Kleptomaniac*) te Griffithovom *Kut u žitu* (*Comer in the Wheat*). Prepoznavanje ovako snažnih kontrasta može se temeljiti na priči ili na činjenici da je spomenuti kontrast, kao onaj bogatstvo-siromaštvo, duboko ukorijenjen u kulturi. Avangardni filmovi, poput Baillievih ranijih radova, često pozivaju gledatelja da objasni interpolaciju kadrova postavljanjem proširenih nizova tematskih, često tendencioznih suprotnosti na temelju kulturološki motiviranih kontrasta. Gomilanje sličnih događaja od kadra do kadra također može funkcionirati na ovaj način - Ejzenštejn u sekvenci odeskih stepenica naglašava smrt dvije majke, dva djeteta i nekoliko staraca da bi ponavljanjem sugerirao surovost carskog režima koji upotrebljava pretjeranu silu nad onima koje se traicionalno smatra najslabijim pripadnicima društva. Bez obzira koliko narativna hipoteza objašnjava veze kadrova u montaži, sama sličnost i kontrast, upotrijebljeni bilo formalno bilo tematski, osiguravaju dodatne temelje za pronalaženje načina za razumijevanje interpolacije kadrova. Unutar nekih narativnih konteksta, gledatelj će morati posve zanemariti narativne temelje za obradu niza kadrova te upotrijebiti sličnost i kontrast kao jedinu osnovu za indukciju. U posve nenarativnom kontekstu, gledatelj će vjerojatno još brže narativni temelj zamijeniti kontrastom i sličnošću kao premisom za zaključivanje. Naravno, sličnost i kontrast, osobito u nenarativnom kontekstu, ne moraju uvijek biti posve očiti, kao u *Mrtvima* (*The Dead*) kada Brakhage ujedinjuje montažu filma popisom poetskih slika smrti koje nisu zasnovane na osjetilnim sličnostima već na kategorijskim analogijama koje nisu na odmah očite. Dojam ujedinjenosti umetnutih kadrova gledatelj može izvesti i na osnovu veza koje lanac kadrova ima s nekom riječi, frazom ili pojmom. Vrlo očit primjer toga kad redatelj prede s emotivno napete scene na kadar prirode, uglavnom nekakav krajolik u kojem vlada fizički nemir. Lik je ljut ili je si tuacija napeta, a zatim, na primjer, slijede kadrovi valova koji se bjesomučno razbijaju o obalu mora. Olujno more, poput personifikacije, navodi na zaključak da je korelativom ljudskog ponašanja. U svakodnevnom jeziku postoje nebrojene metaforične analogije ljudskog ponašanja i prirodnog svijeta; govorimo primjerice o 'bujicama osjećaja'. I filmski autor može, kao da se igra pogađanja riječi, pokušati okarakterizirati ljudsko djelovanje u svjetlu metafora svakod nevnog jezika. To može učiniti predstavljajući lanac slika koje će evocirati željenu personifikaciju. Razmotrimo naš hipotetski primjer. Cesto rabimo izraz 'nemirno more'. U našem slučaju autor pokazuje prikladno uzburkanu vodenu masu. Slika je jukstaponirana s emotivno nabijenom situacijom. Pretpostavljamo da je događaj jednako tako 'uzburkan' u svjetlu onoga što se čini zajedničko između prikladnog opisa ljudskog ponašanja i opisa jukstaponiranog prirodnog događaja. Budući da je uz ovakvu vrstu interpretacije duboko vezan jezik, mogli bismo pasti u napast da je proglasimo nalik čitanju, međutim, čitanje je ovdje čak manje prisutno nego i u samoj igri pogađanja riječi. 7 Iz nizanjanja slika prirode, gledatelj mora izvesti, a ne iščitati, opis prirodnog događaja, izabirući iz raznolikosti svakodnevnih personifikacija onu koja je najprikladnijom dramskim osobinama prikazanog ljudskog ponašanja. Igra između jezika i montaže nije uvijek tako konvencionalna kako to nagoviješta prethodni pasus. U *Potemkinu* (*Bro- nenosec Potemkin*) Ejzenštejn spaja niz nepokretnih slika lavova da bi evocirao, u breughelsovoj maniri, staru rusku poslovicu koja kaže da će na veliku moralnu sablazan i kamenje početi rikati. Pokolj na odeskim stepenicama Ejzenštejn nastavlja nizom kadrova kamenih lavova u različitim položajima tako da nepokretne slike lavova djeluju animirano. Kameni lav ustaje i riče. Time se u gledateljevu umu želi oživjeti gore spomenuta poslovice. U Ejzenštejnovim nijemim filmovima česti su ovakvi pokušaji. Sjetimo se kako Ejzenštejn prelazi s kadra Kerenskog na pauna. Da bismo shvatili postupak, moramo se sjetiti izreke 'ponosan kao paun'. U *Oktobru* (*Oktjabr'*) Ejzenštejn radi prijelaze s kadrova novog 75 mm topa koji se spušta s tvorničke trake na kadrove vojnika koji se tisućama kilometara dalje sklupčao u svom rovu. Pokret spuštanja u oba kadra ostavlja dojam da se novi top spušta na vojnika. Izgleda kao da će ga top 'zdrobiti' - tvorničko naoružanje 'zatire' vojnika. Takvi montažni postupci nisu dio samo Ejzenštejnovog repertoara - u *Procesu* (*The Trial*) Orsona Wellesa, izgubljenost K.-a u pravnom sustavu naglašen je kroz prostorno ne dosljedno montiranje pri čemu gledatelj postaje prostorno dezorijentiran ili 'izgubljen'. U Pabstovim *Tajnama jedne duše* (*Geheimnisse einer Seele*), Fellmanova je impotencija nagoviještena slikama tog lika kako pada. Ova praksa isto tako nije ograničena samo na umjetnički film. Predstavljanje revolveraševe vještine često se artikulira brzim rezovima pri čemu se ispušta veći dio kretnji između posezanja za oružjem i pogađanja mete, te se time dobiva maštalačka brzina i preciznost. U svakom slučaju, kako se povećava učestalost i složenost lingvističkih referenca u odnosu na kronološki obojanu i uzročno orijentiranu montažu čiste naracije, ovakav tip idejne montažne može poslužiti za odbacivanje naracije, naizgled odvrćući od kratke priče,

drame ili realističnog romana kao modela za film, u korist određenih vrsta poezije ili eseja kao filmskih paradigmi. Pojmovi, poslovice, riječi i metafore mogu služiti kao predlošci za montažu. Pri tome je montaža podrazred šire prakse slikovne komunikacije koju Freud naziva dramatisacija.' U našim primjerima gledatelj usklađuje lanac kadrova nalazeći njihove reference u jeziku ili idejnoj domeni. To nije poput čitanja; dapače bliskije je postupcima indukcije kakve ra bimo pri pogađanju riječi ili naslova. Slika evocira ideju, metaforu, riječ, frazu, ili čak čitav filozofski argument, kao u sekvenci kipova različitih božanstava u filmu *Oktobar*.'" Naravno, gledatelj ne može slobodno izabrati što će zaključiti u vezi s određenim umetnutim kadrovima. Indukcija je ograničena na ono što je uvjerljivo zaključiti u odnosu na ostatak filma i kulturalni kontekst filma. Na primjer, interpolaciju kadra u filmu Harrvja Langdona neuvjerljivo je objasniti na osnovu načina na koji film evocira neke taoističke metafore. I film i kulturološki kontekst filma takvu bi hipotezu osudili na nesuvislost. S druge strane, u Ejzenštejnovom slučaju, rez zasnovan na ideogramu bio bi posve uvjerljiv. Prije napuštanja teme montaže zasnovane na lingvističkim ili pojmovnim zaključcima, moramo primijetiti sljedeće: značenje koje gledatelj daje nizu kadrova ne mora se graditi atomistički, tako da svaki kadar pridodaje jedan novi element cijeloj zamisli. Na primjer, u Clair'ovom *Entr'acte*, cijeli finale filma, sa svojim bezbrojnim kadrovima, mogao bi se podvrstati pod pojam utrke, koja, u kontekstu čitavog filma, predstavlja još jednu pogrdu metaforu za pariško buržujsko društvo." Gledatelj ne dodaje nove informacije svakim kadrom da bi ostvario svoju zamisao o nizu. Naprotiv, kadrovi se asimiliraju u opću hipotezu, metaforu utrke, a ova objašnjava lanac kadrova u njegovoj cjelini. Ne tvrdim da ne postoje konteksti u sklopu kojih gledatelj uključuje umetnute kadrove na osnovu gledanja kadra za kadrom. Želim samo naglasiti da kadar-po-kadar pristup nije uvijek aktiviran (čak bih rekao da je to tek rijetko kad). U *Entr'acte*, (...) na samom početku ovog lanca kadrova shvaćamo metaforu utrke kao najbolje objašnjenje sekvence te zatim sljedeće kadrove uklapamo u ovaj opći pojam. Niti nam svaki novi kadar olakšava razumijevanje, niti metafora utrke jednostavno 'proizlazi' iz tog niza kadrova - treba je izvesti zaključivanjem. Suvremeni francuski teoretičari koriste izrazito psihoanalitički jezik za raspravu o problemu gledateljevog razumijevanja montažnih postupaka. Postavljaju pitanje kako je niz kadrova 'sašiven' ('*sutured*'), što je upečatljiva metafora za gledateljev dojam jedinstva fragmenata događaja i stanja ostva ren montažnom. 12 Čini mi se da njihov pristup ima nekoliko nedostataka. Budući da djeluju unutar okvira psihoanalize, njihova se objašnjenja gledateljevog razumijevanja oslanjaju na pojmove nesvjesnog i potiskivanja. U gledateljevu podsvijest smještaju mnoge složene i jezovite aktivnosti, koje su još k tome i potisnute. Potisnuta priroda tih tajnovitih mehanizama razlog je što ih je teško ocijeniti i potvrditi. Nadalje, čini mi se da iako gledatelji ispočetka često nisu svjesni skrovitih operacija koje izvode prilikom usvajanja montažnih postupaka, uglavnom ih nisu posve nesvjesni. Francuski je pristup zasnovan na ideji potiskivanja; da bi publika mogla shvatiti niz kadrova mora pribjeći nesvjesnim, potisnutim aktivnostima. Publika je nužno nesvjesna. Čini mi se da se ovo stajalište jasno obija o naše poimanje normalnog filmskog iskustva. Iako isprva nesvjesni zašto smo dali određeni smisao nizu kadrova, ipak možemo rekonstruirati, bez osvrtnja na prijašnje psihoseksualne faze, uvjete koji su nas doveli do naše indukcije. Freudovskim jezikom rečeno, moje je stajalište da se operacije koje izvodimo da bismo usvojili prikazani niz odvijaju u području svjesne ili duboko predsvjesne misli, a ne nesvjesnom. 13 Mnogi zaključci koje publika izvodi prešutni su (ili, ako želite, 'duboko predsvjesni'). No, istodobno, logika ovih prešutnih indukcija može se razotkriti i bez psihoanalize. Publika raspolaže određenim strategijama za razumijevanje niza kadrova ne samo zahvaljujući upoznatosti s filmovima, već, što je važnije, na temelju poznavanje opće kulture u kojoj se koristi naraciju, usporedbe i metafore na načine koje može oponašati i filmska montaža. Publika može pridati značenje nizu kadrova na temelju filmske priče, na temelju shema ljudskog djelovanja, na temelju lingvističkih metafora, na temelju sličnosti i kontrasta između kadrova, ili putem nekih drugih strategija interpretacije koje sam spominjao. Ove strategije ili procedure predstavljaju repertoar mogućih pristupa koji u kombinaciji s filmskim materijalom i kulturološkim kontekstom filma dopuštaju određene hipoteze o lancu kadrova. Može se dogoditi da lanac kadrova ostane sustavno višeznačan, između dvije ili više interpretacija. Neki filmski autori mogu namjerno težiti upravo ovakvom tipu višeznačnosti. No, moje je mišljenje da u takav nizu kadrova nije tajnovit. Osnovu njegove višeznačnosti možemo rekonstruirati na temelju načina na koji mobilizira različite strategije interpretacije. Naglasio sam situaciju u kojoj gledatelj bira između alternativnih uzoraka objašnjenja da bi pretpostavio najbolju interpretaciju niza uzastopnih kadrova. U nekim slučajevima čak ni ne postoji najbolje objašnjenje, utoliko što mogu proizaći dva suprotstavljena objašnjenja iz različitih primjena premisa za izvođenje zaključaka, čak i unatoč danome

usmjerenju samoga filma i kulturnom kontekstu. To, naravno, nije svojstveno samo filmskoj montaži već je osobina mnogih složenih komunikacijskih postupaka i moguć izvor estetskog bogatstva i nezadovoljstva.

Montažne inovacije

Nesumnjivo će neki od čitatelja uočiti odsutnost bilo kakve sustavnije rasprave o montažnom kontinuitetu. Nekima će se kontinuitet činiti kao prava osnova narativne montaže. Po pomeni, kontinuitet je više stvar rezova nego montaže. Kao što to pokazuje sekvenca rasprave o glumi u Rainerovom filmu *Govorni film Kristina (Kristina Talking Pictures)*, za tijek naracije važnija je mogućnost uspostavljanja suvislog jedinstva djelovanja nego prostornog kontinuiteta povezanog s kontinuiranom montažom. Istodobno, kontinuitet može biti upotrijebljen nenarativno. Na primjer, u jednom dijelu *Na kopnu (At Land)*, Deren kontinuirano spaja kretanje različitih muškaraca koji hodaju cestom da bi ih identificirala u odrednicama neke vrste ana-klitičnog, psihičkog značenja. U svom temelju, rez na pokret sredstvo je za usmjeravanje pozornosti publike na određeno područje kadra; srodan je uporabi kompozicijskih sredstava poput uporabe dijagonale na srednjem planu. Generira točnu putanju pozornosti publike; na primjer, ako se lik u kadru A kreće s desna na lijevo, u kadru B publika će njegov ulazak očekivati na desnoj strani. Uporaba ovog tipa montaže radi usmjeravanja pozornosti može, ali i ne mora, poslužiti u narativne svrhe. Može funkcionirati metaforično ili čak formalno (na primjer stva rajući jak osjećaj linijskog kretanja). Kontinuirana montaža može ili ne mora biti uključena u narativni, simbolički ili formalni program montiranja, budući da predstavlja tehniku reza koja poprima određeno značenje samo u kontekstu specifičnih filmova u kojima se rabi. Predstavio sam ograničen broj osnova za indukciju koje pu blica može primijeniti na niz kadrova. Moja skica sugerira da publika, suočena s interpolacijom kadrova, prosijava svoje svežnjeve templat, g) tragajući za najboljom podudarnošću. Ali što ako nijedan od njih nije primjenjiv? Mora li gledatelj taj niz označiti kao besmislen? Ako je to slučaj, što je onda s filmskim autorom koji pokušava uvesti novi templat? Kako se ta težnja može ostvariti s obzirom na moj pristup? Jesam li, u stvari, samo nabrajao tradicionalne linije montaže? Da bismo prihvatili inovacije u montaži, smatram da se ne moramo odreći našeg shvaćanja montaže kao komunikacijske prakse koja djeluje tako da publiku navodi na izvođenje zaključaka. Moramo samo razjasniti neke od osnova za izvođenje zaključaka na koje smo već aludirali. Razmotrimo montažu u filmu poput *Prošle godine u Marienbadu (L'ann é e derniere á Marienbad)*. Montaža se tu sustavno opire interpretaciji prema dosad opisanim narativnim meto dama. Ipak, cijelo vrijeme trajanja filma pokušavam primijeniti narativni repertoar indukcijских osnova. Film nas iskušava. Naracija je stalno nagoviještena iako ju je nemoguće odrediti. Ovdje možemo postaviti hipotezu da je montaža predviđena da razotkriva naše standardne pretpostavke o koherenciji u umjetničkim djelima, kao i detaljiziranja koja obično koristimo kao osnovicu za utvrđivanje koherencije u narativnim filmovima. Montaža poprima meditativni, refleksivni aspekt, rasyjetljujući naše uobičajene metode izvođenja značenja, pobuđujući nas na indukcije a potom onemogućujući uspjeh u tome. Na primjer, vidimo krupni plan glavnog ženskog lika a čujemo muški off glas; pretpostavlja mo da se radi o naratoru koji govori ženi na ekranu. Odjednom se kadar proširuje i vidimo nepoznati par kako vodi razgovor koji smo mi pripisali pripovjedaču i ženskom liku. Shvaćamo pogrešku naših prijašnjih hipoteza; montaža otkriva naše pretpostavke osvješćujući nas o našem sudjelovanju u postupku klasične naracije. Pridavanje ovakvog značenja montaži u *Prošle godine u Ma-rienbadu* značilo bi, naravno, složiti se s refleksivnim preokupacijama modernističke umjetnosti, kao i s refleksivnim stavom fenomenologije. Budući da su modernizam i fenomenologija bili dominantni trendovi u kulturnom okolišu iz kojega je proizašao film *Prošle godine u Marienbadu*, možemo tvrditi da montaža u filmu predstavlja pokušaj izražavanja, na filmu, prepoznatljivih preokupacija drugih kulturnih sfera. *Prošle godine u Marienbadu* možda se opire interpretaciji u smislu prije spomenutih tradicionalnih narativnih metoda, međutim možemo iskoristiti socijalni, kulturni, čak i politički kontekst filma da bismo stvorili hipotezu koja objašnjava montažnu organizaciju i manipulaciju. Naravno, takva hipoteza mora biti uvjerljivo motivirana kulturnim kontekstom. Ne bismo smjeli pretpostaviti da je nerazumljiv rez u filmu *Bronchoa Billyja Andersona* primjer modernističke refleksivnosti. To bi bio povijesni apsurd iako bi smo isto to mogli ustvrditi za neki Resnaisov film. Dosta montažnih postupaka novog američkog filma može se shvatiti kao pokušaj izražavanja širih kulturoloških tema u filmskom obliku. U različitim razdobljima u sklopu povijesti tog pokreta osnove za montažu bivale su romantične teme, Jungovska psihologija,

fenomenologija, te modernistički umjetnički oblici, poput apstraktnog ekspresionizma i minimalizma. Ta činjenica nije zahtijevala kvalitativne promjene u gledateljevom odnosu prema montaži, već tek da značenja niza kadrova izvodi na temelju širih kulturoloških preokupacija. Inovativna montaža, poput inovativne likovne umjetnosti, dijelom je uvučena u pokušaj pobijanja tradicionalnih umjetničkih i kulturnih praksi i s njima povezanih vrijednosti. Osnova za izvođenje značenja inovativne montaže često jednako ovisi o zaključivanju o tome koje se tradicionalne prakse i s njom povezane pretpostavke osporavaju, kao i o novim zaokupljenostima što su uvedene u filmsku formu. U *Prošle godine u Marienbadu* osporava se tradicionalna naracija u korist reflektivnog stava prema dijegetičkim procesima koji se u tradicionalnim filmovima rijetko ogoljavaju ili preispituju. Inovativna montaža najčešće izbacuje u prvi plan vidove ili mogućnosti montaže što su u tradicionalnijoj montaži bili uglavnom potisnuti. U *Prošle godine u Marienbadu* potisnuta mogućnost koja se istražuje jest samosvijest. (...) Narativna reflektivnost nije jedini oblik koji može poprimiti osporavanje. *Andaluzijski pas (Un Chien Andalou)*, na primjer, opire se pokušajima publike da mu nametne narativni smisao da bi istaknuo asocijativne mogućnosti montaže, a pritom zaobilazi glavne oslonce narativnog filma, uzročnost i kronologiju kao dvije osnovne organizacijske strukture filmskog slijeda, a u prilog obrazaca što su vezani uz procese iracionalnog mišljenja. Dok su kadrovi u *Posljednjoj godini u Marienbadu* povezani ne-racionalno u odnosu na norme racionalnosti ustanovljene naracijom, rezovi u filmu Bunuela i Dalija specifično su iracionalni i aludiraju na sim boličke procese poput kondenzacije, transpozicije i dramatizacije upriličujući tako, i stilski i tematski, povratak potisnutog. Montaža u središnjem dijelu *Zornove Letnme (Zorn's Lemma)* h) ističe jednu drugu mogućnost montaže. *Zornova Lemma* nije narativno ili asocijativno djelo, niti je refleksijom o prirodi naracije. Umjesto toga, montaža u filmu se može postaviti na ono što nazivamo vlastitom unutarnjom logikom, formalnim sustavom u najjačem smislu te riječi, sustav koji se ne veže niti izravno niti neizravno na naraciju, a isto se tako ne oslanja ni na principe asocijativnog razmišljanja. Filmovan abecedni sustav u filmu jest posve arbitraran - gotovo *sui generis* kad ga usporedimo s tradicionalnim montažnim postupcima. Središnji dio filma stvara svoje vlastite formalne obrasce i pravila zamjene koje publika identificira induktivno ne samo da bi sredila veliko mnoštvo kadrova, već i da bi predvidjela kraj sekvence. Situacija gledatelja suočenog sa svakim novim primjerkom montaže analogna je onoj muzejskog kustosa koji mora odlučiti može li novi objekt biti izložen kao umjetničko djelo. Oba moraju uzeti u obzir tradiciju umjetničkih oblika, kulturu općenito, kao i nove razvoje u umjetnosti i kulturi kako bi ustanovili poklapa li se novi objekt s nekim prepoznatljivim interesima kulture. U većini će slučajeva novi objekt ili primjerak montaže jednostavno ponoviti stare interese i oblike. Većina će se montažnih postupaka ipak vratiti na neke od narativnih, poredbenih i kontrastnih uzoraka o kojima smo ranije raspravljali. U slučaju inovacije, odnos prema tradiciji može podrazumijevati naglašavanje ili poricanje, pri čemu se poricanje vezuje uz razvoje u drugim kulturnim sferama. U pitanju montaže, radi se o pronalaženju mjesta za novi obrazac u sklopu postojećih filmskih i kulturnih interesa. h) Riječ je o filmu američkog avangardnog filmaša Hollisa Framptona, u vo abecede, abecednim redoslijedom. Op. ur.

Sažetak

Ukratko, montaža je komunikacijska praksa temeljena na rezu koja potiče gledatelja da izvede zaključak o značenju niza kadrova u odrednicama najboljeg mogućeg objašnjenja tog niza. Temelji za izvođenje zaključaka raznovrsni su i brojni, a uključuju nekoliko tipova narativnih osnova, osjetilne i tematske usporedbe i kontraste, kao i lingvističke i konceptualne evokacije. Ovi temelji služe kao premise za indukciju koja u kombinaciji s posebnostima samoga filma i njegovim širim povijesnim kontekstom postavlja hipoteze o značenju niza povezanih kadrova. Gledatelj će možda morati prebrati svoj repertoar induktivnih strategija kako bi otpakirao sekvencu; ova je potraga uvjetovana postavljanjem najkoherentnijeg tumačenja filmskog materijala. U slučajevima gdje se montaža opire tradicionalnim induktivnim premisama, gledatelj će, da bi objasnio montažne postupke, morati zapaziti kako se dani niz kadrova odnosi prema filmskoj povijest, bilo kao moguće njeno proširenje ili kao osporavanje ukorijenjenih metoda. Isto će tako morati upotrijebiti i svoje poznavanje kulture kako bi objasnio montažu. Gledatelj objašnjenje neće iščitati, već izvesti zaključivanjem. Ondje gdje objašnjenja nema, gledatelj će montažu ocijeniti kao besmisleni ili kao pogrešku. Svoje sam objašnjenje ponudio sa stajališta gledatelja kao člana u komunikacijskom krugu. Ovakav pristup pripisuje filmskom autoru

odgovornost da montažom pobudi gledatelja na zaključke. Većina će autora, naravno, zahtijevati čak još i veću odgovornost. Naime, odlučni su u gledatelju po buditi točno predodređeno shvaćanje niza kadrova. No, ne vjerujem da je za uspješnu montažu potrebno postojanje namjere da se prenese neko određeno značenje. Neke interpolacije kadrova mogu pobuditi zaključke koje autor nije planirao. Međutim, za većinu je slučajeva ipak točno da se radi o prijenosu namjeravana priopćenja. Kako je to moguće? Naš model daje odgovor da su filmski autor i gledatelj članovi iste institucije svjetske kinematografije, dijele iste premise za indukciju, štoviše, pripadnici su iste kulture 20. stoljeća.

Prijevod s engleskog: Mirela Škarica Stručna redakтура: Hrvoje Turković

Bilješke

- V.I. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting* (Filmska tehnika i filmska gluma) engleski prijevod I. Montague (New York : Evergreen Press, 1970.), str. 100.
- 'Iščitavanjem' označavam praksu dobivanja značenja iz niza simbola isključivo na temelju njihovih utemeljenih asocijacija zajedno s njihovim referentima i kombinacijama s obzirom na gramatiku. U čitavom eseju napadam ovo pomalo tehničko poimanje čitanja. Zato me metaforička uporaba čitanja u smislu 'interpretacije' nimalo ne smeta.
- U jednom dijelu onoga što slijedi moji će se prijedlozi poklapati s onima Jeana Mitryja. Međutim, u eseju sam ipak pokušao eksperimentalni film obraditi ozbiljnije i s većom naklonošću nego što to čini Mitry.
- Boris Eikenbaum, 'Problems of Film Stylistics' (Problemi filmske stilistike) engleski prijevod T. Aman, *Screen*, Autumn, 1974. str. 24
- Christian Metz, *Film and Language* (Film i jezik), engleski prijevod M. Taylor (New York: Oxford University Press, 1974.) str. 47
- Lois Mendelson, *Robert Breer: A Study of his Work in Context of Modernist Tradition* (Robert Breer: Studija njegovog rada u kontekstu modernističke tradicije), (New York: neobjavljena doktorska disertacija s njujorškog sveučilišta, 1978.) str. 23-47.
- Smatram da igra pogađanja riječi i naslova [engl. *charades*, op. prev.] može katkad više nalikovati čitanju nego montaža budući da u toj igri igrači mogu razbiti riječ na slogove i doslovno ih 'sricati'.
- Daljnje objašnjenje nalazi se u mom eseju 'Welles and Kafka', *The Film Reader*, no. 3.
- Sigmund Freud, *On Dreams* (O snovima) engleski prijevod J. Strachey, (New York Norton, 1952.), str. 40-50.
- Pogledati moj esej 'For God and Country' (Za Boga i domovinu), *Artforum*, siječanj 1973.
- Ova je interpretacija detaljnije izložena u mojem eseju 'Entr'acte, Paris i Dada', *Millenium Film Journal*, br. 1.
- Primjere pristupa temeljenog na šivanju potražite u Jean-Pierre Oudartovom djelu 'La Suture' I i II u *Cahiers du Cinema*, travanj 1969. i svibanj 1969. te u eseju Daniela Dayana 'The Tutor Code of Classical Cinema' (Tutorski kod klasičnog filma) u časopisu *Film Quarterly*, jesen 1974. Oudartov je članak

preveden u *Screenu*, zima 1977/78, zajedno s interpretacijom Stephena Heatha.

13 Moji prigovori u ovom pasusu odražavaju opće nezadovoljstvo suvremenom uporabom Lacanovske psihoanalize u filmskoj teoriji. Općenito govoreći, smatram da je taj pristup zasnovan na krivoj postavci. Pretpostavlja da je filmski gledatelj opčinjen nekakvom vrstom iluzije koja graniči sa zavaravanjem, odnosno, ono što je na platnu navodno shvaća kao realnost a ne kao izrađevina, što i jest. Budući da takav pristup dovodi gledatelja u kompleksno psihološko stanje u kojem on vjeruje ili je prijevarom uvjeren da je film stvaran, iako je također svjestan da to očito nije, čini se posve prikladnim da ga se psihoanalizira. To jest, pri tom se čini posve razumnom hipoteza da kod gledatelja mora postojati nekakav mehanizam regresije ili represije čim se nalazi pod utjecajem takve iluzije. Međutim, tvrdim da gledateljev odnos prema filmu na platnu ne karakterizira takva iluzija. Poimanje filma kao stvarnosti krajnje je teorijsko. Katkad se čini kao da zagovornici lacanovske linije smatraju da je nešto poput bazinovske teorije objašnjenjem uobičajenih pretpostavki filmskih gledatelja. To mi se čini krajnje upitnim. Ustvrdio bih da je u narativnim i prikazivačkim filmovima gledatelj svjestan da sudjeluje u nekoj vrsti igre. Istina je da većina gledatelja ne može uvijek verbalno izraziti sva pravila te igre, iako ih poštuju. No, tome nije razlog represija, kao što represija nije razlog tome što većina govornika nekog jezika ne zna verbalno izraziti njegova gramatička pravila. Da je istina da se gledatelji nalaze u nekom čudnom psihološkom stanju vjerovanja u nedirnutu reprezentaciju profilmске stvarnosti dok gledaju film, morali bismo ih psihoanalizirati da bismo pokazali kako 'šivaju' montažne diskontinuitete putem niza podzemnih represivno-regresivnih operacija. Međutim, potreba za takvim pristupom nestaje ako odbacimo ideju o bizarnom samozavaravanju publike, a umjesto toga pokušamo naznačiti prešutna pravila ili postupke koje publika rabi igrajući institucionalno uspostavljenu filmsku igru. Ovaj esej je upravo pokušaj da se ocrta stanovit broj procedura koje gledatelj rabi u odnosu na montažu. Nadalje, vjerujem i da je današnja ekspropriacija Lacana pogrešna. (N. B.: Prije spomenute primjedbe odnosile su se na *opće pretpostavke* teorije šivanja primijenjene na film. Međutim, pristup ima i ozbiljne probleme u pogledu unutarnje koherentnosti). Jedan vrlo osvježujući pristup nekima od tih problema naći ćete u eseju Barryja Salta 'The Last of the Suture?' (Posljednje o šavu?), *Film Quarterly*, Summer, 1978.)

- Carrollov je tekst (>Toward a Theory of Film Editing<) preveden iz njegove knjige sabranih teorijskih članaka: Noël Carroll, 1996., *Theorizing the Moving Image*, New York: Cambridge University Press. Izvorno je tekst objavljen u *Millenium Film Journal*, No. 3 (Winter/Spring 1979.), str. 79-99. Međunaslove u tekst umetnuo je urednik. Prijevod objavljujemo uz dopuštenje autora.
- **'Pikštela'** (engl. *splice*) je žargonski naziv za mjesto na filmskoj vrpici gdje su sljepljena dva kadra. Op. ur.
- *Piksilacijski filmovi* (engl. *flicker films*), jesu filmovi u kojima se snimaju iznimno kratki kadrovi, od jedne sličice do nekoliko njih, pa se dobiva dojam brze trzave smjene slika. Op. ur.
- *Paslika* (engl. *afterimage*) javlja se kad svrnemo pogled s jarko osvijetljenog predmeta na neutralnu ili tamnu pozadinu - tada se na očnoj mrežnici još neko vrijeme zadržava slika tog predmeta, obično u negativu. Op. ur.