

MARKO KUČAN

174  
Montaža i siže —  
u djelima sovjetske  
montažne škole

mkucan2@ffzg.hr



176

— MARKO KUČAN: Montaža i siže — u djelima sovjetske montažne škole

— UVOD — Karakter filmova sovjetske montažne škole zanimljiv je iz više aspekata: cijela je biblioteka literature napisana o teorijskim, filozofskim, političkim, psihološkim i inim konotacijama koje se vežu uz stvaralaštvo **Sergeja Ejzenštejna, Dzige Vertova, V. I. Pudovkina, Leva Kulješova** i drugih. Termin “sovjetska montažna škola” problematičan je kao i svaki postupak imenovanja filmsko-povijesnog razdoblja, poetike ili stila — u ovom slučaju služi samo kao skraćena za spomenutu skupinu autora. Tim se terminom ne obuhvaća cjelokupno stvaralaštvo sovjetskih filmaša, već razdoblje njihova (uvjetno rečeno) zajedničkog rada dvadesetih i tridesetih godina prošlog stoljeća.

Najznačajniji je doprinos ovih autora očit — utjecaj na razvoj tehnike i teorije filmske montaže, neovisno govori li se o eksperimentalnom i dokumentarnom filmu ili klasičnom fabularnom stilu igranog filma (u daljnjim poglavljima će postati jasno iz kojih razloga). Koji su problemi u pitanju, nije teško pogoditi: bavit ću se pitanjem terminologije i njezine uporabe, filmološkom analizom relevantne građe i usporedbom preskriptivnih filmskih teorija koje su, u jednom trenutku svojeg profesionalnog rada, propagirali spomenuti autori. Posljedice ideološke motivacije od manjeg su značaja jer imaju više povijesnu, a manje problemsku ulogu te ne igraju bitnu ulogu u pregledu pitanja koja otvaraju autori i njihovo djelo u analitičkom proučavanju filma<sup>01</sup>. Zaključak će poslužiti kako bi se ponovila glavna tematska uporišta koja bi trebala pokazati zbog kojih se specifičnosti filmovi sovjetske montažne škole iznimno cijene.

Pojmovi kojima ću se uvelike baviti odavno su postali sinonimni sovjetskoj montažnoj školi, to su: montaža atrakcija, konstruktivna montaža, intelektualna montaža, kinošaka, kino-oko, plotless cinema<sup>02</sup>, film bez priče, film bez likova itd. Uporaba ovih pojmova u nekim je kontekstima možda i suviše široka, kao da im značenje nije definirano u

01 — “Analitičko” u smislu da se temelji na razgradnji filmske građe, napram sintetičkog ili historijskog oblika proučavanja.

02 — Vidi: BORDWELL, str. 42.

sklopu poetike (način na koji su definirani predstavlja neodomicu koja se nerijetko pojavljuje u radovima koji se bave sličnom tematikom). Autori su u većini slučajeva, u sklopu teorijskog rada ili pak pomoću vlastitog umjetničkog djela, objasnili što bi ti pojmovi trebali značiti i koja im je formalna, pa i ideološka svrha.

Metoda kojom ću pristupiti problemu veoma je jednostavna: uz osnovnu literaturu koja referira na tzv. preskriptivnost u filmskoj teoriji (**Bordwell, Reisz**), proći ću barem dijelom pojmovnog košmara i pokušati podvući neke osnovne teze i oprimeriti ih djelima razmatranih autora, točnije filmovima: ŠTRAJK, OKTOBAR I OKLOPNJAČA POTEMKIN **Sergeja Ejzenštejna**, ČOVJEK S FILMSKOM KAMEROM **Dzige Vertova** i MAJKA **V. I. Pudovkina**, uz povremeno pozivanje na **Griffithov** klasik NETRPELJIVOST.

———— MONTAŽA I FILMSKA FORMA — Sovjetska teorija filma dvadesetih godina prošlog stoljeća, kako piše **Bordwell**, imala je iste probleme kao i ona na Zapadu — film se nekako trebao uklopiti u postojeći sustav umjetnosti, a istovremeno ga je trebalo i odvojiti od drugih umjetničkih modusa, poput slikarstva, fotografije ili kazališta, te mu osigurati autonomnost.<sup>03</sup>

“In a series of essays the young **Lev Kuleshov** asked what distinguished film from theatre and painting, and he settled upon “montage”, or editing, as the differentiating factor. Shortly thereafter, **Dziga Vertov** suggested that cinematic representation has a unique relation to visible reality; the camera’s ability to record movement yielded a mechanized vision, the world seen through a ‘kino-eye.’”<sup>04</sup>

Iako se radi o preskripciji, kako i sam **Bordwell** kaže, teško ćemo naći kakav ekvivalent ili bar analogon montaži u drugim umjetnostima. Odnos, na primjer, književnosti i filma, relevantan je upravo iz tog razloga. *Montažni postupak* često se spominje kao narativna strategija u pripovjednim tekstovima — kad bismo doslovno shvatili taj teorijski ustupak,

trebali bismo govoriti o nekakvom “osnovnom” materijalu koji je naknadno “montiran”: skraćen, produžen, premješan ili potpuno ispremiješan (odlomak teksta iz kojeg su, na primjer, izrezani svi veznici ili nešto slično). No koji je to materijal? Kakva je to građa? Ona je, naravno, potpuna izmišljotina — često se termin *fabula* neprecizno koristi da bi se opisao zaplet nekog pripovjednog teksta u svom kronološkom obliku (događaji se nižu u realnim kauzalnim vezama), ali pritom se zanemaruje da takva konstrukcija formulira u biti potpuno novi tekst. No nismo tako sigurni kad govorimo o filmu — osobito je kompleksno pitanje odvajanja onog “što” se u filmu prikazuje i “kako” se prikazuje (mislim da se radi o krajnje nepotrebnoj distinkciji ako montažu i reprezentaciju shvatimo formalistički<sup>05</sup>). Ova dilema može se riješiti ako montažu kao postupak shvatimo na dva načina — kao strategiju izgradnje sižea ili kao akt fizičke manipulacije nad filmskom vrpcom (što u novije vrijeme može podrazumijevati i digitalnu obradu). Fokus proučavanja jest prvo shvaćanje — strategija koja je dio gotova filma. U tom se smislu može koristiti termin *montažni postupak* kao skraćeni opis nekog književnog fenomena: kao način pisanja, no ne i kao narativna strategija (također distinkcija koja iz nepoznatih razloga nije univerzalno prihvaćena). Čak i kad bi se inzistiralo da načini pisanja vrše iste generalne funkcije kao i narativne strategije (a jasno je da ne vrše), jednostavan način razlikovanja, po mojem mišljenju, jest sljedeći — za narativne strategije možemo formulirati nužne i dovoljne uvjete njihova prepoznavanja, dok u slučaju načina pisanja možemo identificirati nužne, no ne i dovoljne (osim ako se ne radi o nekim ekstremnim situacijama<sup>06</sup>).

03 — BORDWELL, str. 112.

04 — Ibid 3.

05 — Spomenuo bih da se reprezentacija može shvatiti goodmanovski te distinkcija opet nestaje. Vidi **Goodman**: DENOTACIJA (str. 7–9.), OPONAŠANJE (str. 9–13.), UMJETNOST I AUTENTIČNOST (str. 87–109.).

Potrebno je na trenutak vratiti se spomenutom citatu **Dzige Vertova** o kinematografskoj reprezentaciji<sup>07</sup> i kinematografu kao ljudskom oku. Većina sovjetskih filmaša dijelila je reduktivnu mehanicističko-materijalističku sliku svijeta: filmska kamera vidi ono što snima. Sposobnost da se zabilježi ljudski pokret dodala je novu dimenziju formalnom karakteru izvedbenih umjetnosti i sovjetski su filmaši, potpomognuti teorijskim uvidima proizašlim iz brojnih studija o montaži u **Griffithovom** filmu *NETRPELJIVOST*, materijalističkom filozofijom umjetnosti i teleologijom (čija je podloga morala biti filozofija dijalektičkog materijalizma, no to i nije od presudne važnosti u shvaćanju njihovih preskriptivnih poetika) pokušali što bolje ocrtati specifičnosti novog medija. Stoga su i **Ejzenštejnova** manipulacija vremenom i prostorom kakva je fizički nemoguća u kazalištu i **Vertovljeva** igra dijegetičkim razinama iznimno zanimljivi fenomeni.

Po čemu je montažni postupak specifičan upravo kod **Ejzenštejna**? Odgovor možemo potražiti u sljedećem **Reiszovom** komentaru o jednoj montažnoj sekvenci u filmu OKTOBAR:

“Ovde je potpuno zanemarena narativna struktura filma i puna pažnja se posvećuje montaži koja ima intelektualno značenje. Svakim rezom iznosi se nova ideja umesto da se nastavlja radnja započeta u prethodnom kadru: u tom kontinuitetu slike su nosioci ideja a ne događaja.”<sup>08</sup>

**Reisz**, koliko uspijevam razaznati, narativnu strukturu shvaća prilično usko — narativna je struktura kod formalista, na primjer, shvaćena kao temeljna značajka svakog filmskog (umjetničkog) uratka. Ako taj pojam shvatimo normativno, u smislu da konvencionalni<sup>09</sup> igrani filmovi imaju koherentnu narativnu strukturu, onda sa sigurnošću možemo reći da je koherentnost *story-tellinga* u **Vertovljevim** i **Ejzenštejnovim** filmovima reducirana — možemo narativu pristupiti isključivo opisom kadrova ili možemo uhvatiti priču tako da određene kadrove, prema vlastitim kriterijima, shvatimo kao važnije i na temelju njih gradimo priču. **Reisz** prilično jasno napominje da **Ejzenštejn** stavlja naglasak na

montažni postupak, no što to zapravo znači? Ako ne možemo uspostaviti razliku između pripovijedanja i montažnog postupka, gdje je tu primat montaže? Mogli bismo se složiti da u konvencionalnim filmovima montaža igra ulogu povezivanja narativne strukture, igra ulogu “flastera”, dok kod **Ejzenštejna** asocijativni niz u montažnoj sekvenci jest narativna struktura. No ontološki nema nikakve razlike između **Ejzenštejna** i konvencionalnih filmova; sve je to nekakav igrani film koji ima nekakvu narativnu strukturu i nekakvu montažu.

Unatoč više-manje koherentnoj ideološkoj slici koja povezuje autore, ideje o strukturi postupka montaže i njegovoj svrsi, pa čak i o kinematografiji općenito u nekim su se aspektima ipak razlikovale: **Ejzenštejnova kino-šaka** naspram **Vertovljeva kino-oka**, **Pudovkinova konstruktivna** i **Ejzenštejnova intelektualna montaža**.

06 — Uzmimo kao primjer “automatsko pisanje”, način pisanja specifičan za avangardu. Nužni bi uvjeti vjerojatno bili inkoherenција, nepoštivanje sintakse ili gramatike i sl. No jedini dovoljan uvjet za prepoznavanje najvjerojatnije bi ipak bila prisutnost pri činu pisanja, čemu običan gledatelj ili čitatelj najčešće nema pristup.

07 — **Vertov** shvaća termin “kino-oko” doslovno — kamera snima svijet na način na koji čovjek gleda svijet. Zanimljivo je da je **Vertov** pisao o *quale*, tj. onim što čini neko iskustvo subjektivnim, a upravo su *qualia* pojam koji se veže uz nereduktivne materijalističke teorije uma, što pomalo odskaače od njegova mehanicizma (vidi **Dziga Vertov**: WE. A VERSION OF A MANIFESTO. 1922, u Ian Christie, Richard Taylor eds. THE FILM FACTORY: *Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896–1939, 1994.*, Routledge University Press).

08 — REISZ, str. 31.

09 — Kolebljiva upotreba termina “konvencionalni” film neizbježna je zbog kolebljive upotrebe termina “koherentna narativna struktura” — misli se na igrani film klasičnog fabularnog stila.



INTELEKTUALNA MONTAŽA — Koji aspekt intelektualne montaže možemo nazvati “intelektualnim”? Ukratko ću pokušati diferencirati **Ejzenštejnov** teorijski pristup montaži od njegove načelne ideološke pozadine — **Ejzenštejnova montaža atrakcija** jest teleologija filma, dok je *intelektualna montaža* specifični pristup organizaciji filmske građe.

Pojmu intelektualne montaže **Reisz**, u kontekstu filma OKTOBAR, pridodaje sljedeće prilično općenite atribute:

“Kada je stvarao OKTOBAR, **Ejzenštejn** nije toliko želio da ispriča istorijske događaje, koliko je želio da istakne značaj i ideološku pozadinu političkog sukoba. Film zbog toga čini utisak na gledaoca više *načinom* na koji je **Ejzenštejn** izrazio određene ideje, nego napetošću dramskog pripovjedanja.”<sup>10</sup>

U nastavku odlomka **Reisz** napominje da, u širem teorijskom kontekstu onog što nazvamo pričom, film djeluje “nesavršeno” i “nepovezano”<sup>11</sup>. O samoj logici prikazivanja bit će riječi u nastavku. S ovim bismo uvidima mogli povezati one koje **Bordwell** označuje pojmovima *plotless cinema*<sup>12</sup> i *intellectual cinema*:

“Plotless films, **Adrian Piotrovsky** pointed out, did not present the action as a ‘consequentially motivated development of individual fate.’ Moreover, plotless cinema relied on ‘exclusively cinematic means of expression,’ which included unrealistic manipulations of time and the use of ‘non-diegetic’ and ‘associative’ montage”.<sup>13</sup>

*Plotless film*, ili film bez zapleta, čime se zapravo podrazumijeva klasična podjela *story/plot* (u diskursu ruskih formalista naići ćemo na sličnu podjelu *fabula/siže* koja vrši istu objasnidbenu funkciju), je onaj film koji bi trebao u svojevrsnom smislu biti nenarativan, no kako **Bordwell** otkriva, on nije u potpunosti lišen naracije<sup>14</sup>, već se ona ne može sustavno odvojiti od postupka montaže koji igra središnju ulogu. Kad **Piotrovsky** kaže da se takav film oslanja na “moduse ekspresije isključivo povezane s filmom” pritom ne želi (barem po mojem sudu) izreći truizam da se pomoću

filma izražava filmski, već da sam teorijski pristup sovjetske montažne škole pretpostavlja primat fizičke manipulacije nad filmskom građom (makar, govoreći precizno, nikakve druge manipulacije zapravo i nema).

**Bordwell** nešto kasnije spominje pojam *intellectual cinema*, kojeg stavlja nasuprot montaže atrakcije. Zapaža da se **Ejzenštejn** u svojim teorijskim radovima približava nekakvoj semiotici, ili čak strukturalističkom poimanju filmskog medija:

“**Eisenstein** distinguishes ‘pure’ conventionalism (what semiologists today would call ‘arbitrary’ signs) from the ‘logical’ (or ‘motivated’) signs of theatre. Sometimes, he says, the logical sign resembles what it represents... sometimes an object with a specific function has withered into a conventional sign ...”<sup>15</sup>

Slične ćemo stavove o motiviranosti znakova u umjetničkim djelima pronaći u tekstovima formalista, strukturalista pa čak i u radu semiotičara i semiologa. Potrebno je zapaziti što je zapravo intelektualno u pojmu *intellectual cinema* — na planu psihologije mase ili pak nekakve recepcije reduktivističkog materijalizma (koji je i tada zastupao), **Ejzenštejn** se okreće proučavanju same forme filmskog medija, dok je *montaža atrakcija* ili kino-šaka, gotovo iskl-

10 — Ibid 8, str. 29.

11 — Ibid 11.

12 — Kinematografija ili film bez priče zvuče poput kontradikcije — treba ipak istaknuti da se radi o ideološkom momentu, tj. pokušaju odvajanja od “buržujskih”, zapadnjačkih igranih filmova klasičnog fabularnog stila.

13 — Ibid 3, str. 43. Bilješka uz tekst: TOWARDS A THEORY OF FILM GENRES by Adrian Piotrovsky, str. 105, 1927.

14 — Ibid 3, str. 5.

15 — Ibid 3, str. 126.

jučivo aspekt “svrhe” samog djela<sup>16</sup>, tj. postizanje specifičnog psihološkog efekta kod publike. Film je iz tog aspekta sredstvo postizanja masovne “euforije”, dok u teorijskim tekstovima o samoj montaži postaje ciljem nekog stvaralaštva, produktom odvojenim od same recepcije. Naglasku na filmskoj „dramaturgiji“ (utjecaj **D. W. Griffitha**), psihologiji “likova” i sličnim ustupcima u ovakvom poimanju filmskog medija više nema mjesta.

————— KONSTRUKTIVNA MONTAŽA I KINO-OKO — “Ako posmatramo rad reditelja, izgleda nam da su njegova jedina sirovina oni *komadi celuloida* na koje su, iz različitih uglova, snimljeni pojedini dijelovi radnje. I jedino od tih komada stvaraju se one prikazi na platnu koji daju filmski odraz snimljene radnje. Dakle, materijal sa kojim reditelj filma radi nisu pravi događaji u pravom prostoru i vremenu, već komadi celuloida na koje je događaj zapisan. Taj celuloid je u potpunoj zavisnosti od volje reditelja koji ga montira.”<sup>17</sup>

Veliki je broj teorijskih radova sovjetske montažne škole upravo ovakav: u potpunosti se odnosi na autorske procese. No ipak bi bilo nesmotreno proglasiti ovaj odlomak nepotrebnim za teoriju filma — veoma je važno zapaziti da **Pudovkin** priznaje da postoji “izvorna” filmska građa, no samo u autorskom procesu stvaranja umjetničkog djela. Ona ne predstavlja fabulu, niti siže, već, u nedostatku prave riječi, *celuloid*. Deskriptivna teorija o takvom fenomenu ne govori iz očitih razloga: može govoriti o nekakvoj pretpostavljenoj književnoj ili filmskoj građi, na primjer, kao što je to radio **Dragan M. Jeremić s Kišovom** GROBNICOM ZA BORISA DAVIDOVIČA<sup>18</sup>, no taj postupak služi tek kao dodatak objašnjenju — on samo pokazuje način manipulacije nad građom, a na pitanje “Što?” iz te se vizure teško može odgovoriti.

**Pudovkin** u ovom tekstu zapravo govori o tome kakva je priroda montažne manipulacije — “pravi događaji” nisu nigdje na filmu, oni se izgube već pri činu snimanja. Sve ostalo su tzv. “filmski događaji”, koji se ravnaju po nekim drugim zakonitostima od onih koji obilježuju stvarnost. Montaža nije postupak manipulacije nad događajima, već

bismo prije mogli govoriti o značenjskoj manipulaciji. Ono što se u stvarnosti *događa*, ne može se dogoditi ni u umovima ni na objektivu kamere jer pogled na kompletne događaje ne može biti organiziran iz svakodnevnne (ili subjektivne) perspektive, već se radi o poziciji koja obuhvaća stvarnost iz svih mogućih kutova i perspektiva. Sinkronijsko, u tom smislu, ne može biti zahvaćeno na filmu. S druge strane, događaj se može promatrati kao specifična sekvenca, no i on je u biti beskrajn jer je spojen u kauzalne nizove koji se i sami granaju u neke druge nama manje bitne nizove itd. U tom se smislu može reći da je mehanicističko-materijalistička koncepcija svijeta problem za filmaše, no ugrubo rečeno, mehanicizam, deklariran kao ideološka doktrina, kvalitetna je podloga ako se fizička manipulacija nad vrpcom shvati kao “nož koji reže stvarnost”, tj. u gudmanovskom kontekstu — upravo je to postupak koji elemente iz stvarnosti prevodi u svijet filma.

Konstruktivna montaža ili *sažimanje radnje do najvišeg mogućeg stupnja*<sup>19</sup>, kako ju definira **Pudovkin**, po **Reiszu** je logičan nastavljatelj i teorijski organizator **Griffithove** poetike u filmu *NERTPELJIVOST*<sup>20</sup>, no **Reisz** zapisuje sljedeće:

“Dok je **Grifit** koristio opšte planove i umetao krupne planove detalja da pojača dramski efekat, **Pudovkin** je smatrao da će montažni utisak biti mnogo upečatljiviji ako se scena gradi samo od tih značajnih detalja.”<sup>21</sup>

16 — Makar se može reći da umjetnička djela nemaju svrhu izvan sebe, u ovom slučaju možemo govoriti o određenoj teleologiji kad se u obzir uzme povijesni kontekst.

17 — Ibid 8, str. 22. Bilješka uz tekst: *FILM TECHNIQUE* by V.I. Pudovkin, Newnes, 1929, str. 56.

18 — **Jeremić** je taj, inače zanimljiv postupak analize, nažalost, iskoristio u klevetničke svrhe, optuživši **Kiša** za plagiranje 7000 DANA U SIBIRU **Karla Štajnera**

19 — Ibid 8, str. 22.

20 — Ibid 8, str. 23.

21 — Ibid 20.

Što je zapravo konstrukcijsko u **Pudovkinovoj** normativnoj teoriji montaže? **Reisz** zamjećuje da se radi o odnosu scenarija (koji bismo mogli označiti kolebljivo upotrebljavanim terminom „književni supstrat“ ne bismo li naglasili da se radi o pripovjednom tekstu) i filma (ili “izvedbe”, u klasičnoj podjeli koju navodi **Manfred Pfister** pri analizi kazališnih djela<sup>22</sup>). Književno djelo je, ako ga shvatimo poprilično neodređeno, linearan prikaz. Semantički niz, koji bi na filmu mogao biti pohranjen u samo jednu scenu, može u književnosti zauzimati i cijelu stranicu. **Reisz** navodi primjer “blatnjavog puta”, “osobe zavijene u starom šinjelu” i sl. **Pudovkin** smatra da bi film trebao prikazivati upravo onako kako bi taj semantički niz promatrali u književnom tekstu — kadrovi bi pojedinačno naglašavali pojedinačne sintagme. Svaki je kadar neki novi element pretpostavljenog semantičkog niza. U tome je, kaže **Pudovkin**, bit metode konstruktivne montaže<sup>23</sup>.

KINO-OKO **Dzige Vertova** funkcionira na drukčijim pretpostavkama. **Vertovljeva** filozofska koncepcija svijeta je prilično zanimljiva — reduktivistički materijalizam koji ćemo naći i kod **Ejzenštejna** ovdje je doveden do praktičnog fenomena. U razmatranju tog pojma pomoći će nam njegov film ČOVJEK S FILMSKOM KAMEROM, tj. jedna pojava koja se provlači kroz cijeli film, a to je igra dijegetičkim razinama. Naime, film je konstruiran u svom većem dijelu kao niz scena neimenovanog filmaša koji snima ulice Odese i drugih sovjetskih gradova. **Vertov** radi nešto što je bez filmske kamere (a ne ljudskog oka, kako bi nas htio zavarati) nemoguće opaziti: on snima snimatelja kako se šeta ulicama, postavlja kameru, trči okolo u gužvi ljudi koje želi snimiti itd. Postupak podsjeća na fotografiju **Heinricha Kühna** pod naslovom UMJETNIKOV KIŠOBRAN, na kojem je prikazan kišobran pod kojim bi trebao biti spomenuti fotograf. **Vertov** filmsku iluziju stvara miješajući dijegetičke razine — “snimatelj” je prikazivač, a nakon toga akter. Pritom će nam pomoći **Vertovljeva** intervencija na uvodnoj špici gdje proglašava (engleski prijevod):

The film MAN WITH THE MOVIE CAMERA represents

AN EXPERIMENTATION IN THE CINEMATIC TRANSMISSION

WITHOUT THE USE OF INTERTITLES<sup>24</sup>

WITHOUT THE HELP OF A SCRIPT

(u nekim verzijama WITHOUT THE HELP OF A STORY)

WITHOUT THE HELP OF THEATRE

Film bez aktera je teoretski zamisliv, ako akter može biti isključivo osoba (upitno je stoga ima li roman RAVNOZEMLJE **E. A. Abbotta** aktere i svojevrсно je teorijsko “izvlačenje” kad se kaže da su geometrijska tijela u tom romanu personificirana<sup>25</sup>), no **Greimasova** teorija aktanata posve je primjenjiva u ovom slučaju, kao i na svako djelo narativnog karaktera. Film bez priče, tj. film bez fabule po mojem je sudu također zamisliv ako fabulu shvaćamo kao (kauzalno uvjetovan) slijed događaja kakav bi se zbio u stvarnosti, a koji su artifičijelno<sup>26</sup> konstruirani u ono što nazivamo filmom ili književnim tekstom. Treba ipak biti donekle precizan i reći da priča nije fabula — mislim da je besmisleno govoriti o filmu bez sižea, ili pak bez diskursa, ako se na toj distinkciji inzistira. **Eco** kao mogući roman bez fabule navodi **Nervalovu SYLVIE**<sup>27</sup>, no njegova interpretacija pojmova fabule i sižea nije univerzalno prihvaćena te je, sudeći po njegovim bilješkama, posuđena od **Tomaševskog**.

22 — Vidi: Pfister, *DRAMA: Teorija i analiza*.

23 — Ibid 20. Bilješka uz tekst: PUDOVKIN, str. 22., 23.

24 — Osim, naravno, ovih uvodnih.

25 — U svakom slučaju, shvaćanje aktera kao osoba kontradiktorno je definiciji aktera.

26 — Također netočno korištenje termina *artifičijelno*. Upravo je fabula ta koja je artifičijelno ekstrapolirana iz književnog teksta ili filma, ako govorimo u kontekstu deskriptivne teorije.

OSTALI OSNOVNI POSTUPCI — **Ejzenštejnovi** filmovi iz rane faze poslužit će kao primjeri montažnog postupka<sup>28</sup>, uz daljnje navode o metodi **Pudovkina**, **Kulješova** i **Vertova**.

U filmu **OKTOBAR** pojavljuje se prva metoda montaže koju **Ejzenštejn** izdvaja i opisuje pod imenom **metrička montaža**<sup>29</sup>: u prikaz scene mnoštva koje se raspršuje na sve strane, ubacuje se shematično i naglo izmijenjivanje kadra lica vojnika i kadra topovske cijevi i kotača. Efekt je prilično jasan i svrha mu je upravo izravan utjecaj na primordijalnu razinu ljudskih emocija. Zanimljivost je ove strategije u gotovo potpunom zanemarivanju narativnog. Ako zamislimo kontinuum od striktno narativnog i logičnog prema striktno asocijativnom<sup>30</sup> i “metaforičkom”<sup>31</sup> izražavanju, funkcija ovog postupka bila bi rapidno pomicanje iz jednog u drugi registar.

Ovakav tip postupka mnogo dijeli sa **ritmičkom montažom**<sup>32</sup>. Primjer je ritmičke montaže sekvenca na stepenicama Odese u filmu **OKLOPNJAČA POTEMKIN** u kojoj se izmjenjuje kadar žene s djetetom u kolicima i marširanje vojske (prikazuju se samo čizme kako stupaju te puške u trenutku kad zapucaju na mnoštvo). Žena pada (prethodno se prikazuje njezin krvavi remen; sekvenca se odvija u otprilike istim intervalima) i slučajno se spotiče o kolica koja jurnu niz stepenice. Kompletna je sekvenca izmiješana s gomilom koja se raspršuje. Ritmička montaža je nešto kompleksnija tvorevina od metričke, i po strukturi i po efektu: dok primjer metričke traje svega par sekundi, ritmička zauzima vremensko trajanje od otprilike jedne minute. Montažni rezovi imaju funkciju definiranja vremena u filmu, jer svaki rez može produljiti ili skratiti događaj ovisno o duljini kadra koji je ubačen. Formula proširuje efekt prijašnjeg postupka: distribucija elemenata je mnogo kompleksnija i *de facto* nemoguća pri uporabi metričke montaže.

**Tonalna montaža**<sup>33</sup> svojim imenom sugerira i sam postupak — radi se prototipu kolažiranja, čija je svrha još jednom ostvaraj emocionalnog učinka na gledatelja. Najprimamljivija sekvenca ovog postupka ponovo je iz filma **OKLOPNJAČA POTEMKIN**, nakon smrti mornara Vakulinčuka.

Kadrovi mrtvog tijela mornara se isprepliću sa snimkama brodova i čamaca u luci. Na papiru koji je položen na tijelo mornara ispisano je “за ложку супа” (*za žlicu juhe*). Kao i do sada kod **Ejzenštejna**, kamera je mirna i gotovo da nema pokreta osim rezova. Postupak je samo naizgled jednostavan — zapravo se kombiniraju elementi prijašnjih postupaka — izmjena kadrova ne funkcionira po nekoj “konvencionalnoj” narativnoj logici, no trajanje kadrova je, u usporedbi s prijašnjom tehnikom, nešto duže.

*Asocijativna* ili *nadtonalna montaža*<sup>34</sup> povezuje dosadašnje tehnike na recepcijskoj razini — svrha je ponovo ideološka, stvara se dubok emocionalni učinak (“ciljane emocije” su kompleksnije, poput ponosa i nostalgije, kako piše **Ejzenštejn**)<sup>35</sup>. Primjer ove montaže naći ćemo u filmu **MAJKA V. I. Pudovkina** — u sekvenci koja traje jedva četrdesetak sekundi izmijeni se 20-ak kadrova radnika koji stupaju selom prema tvornicu koju će pokušati preuzeti boreći se za egzistenciju<sup>36</sup>. Izmjenjuju se kadrovi bljuzge, leda uz jezero i potocića koji je, zbog topljenja snijega, krenuo kroz selo zajedno s radnicima, na teleološki veoma pogodan način.

27 — Vidi: ECO, str. 51.

28 — Pritom koristim taj termin u smislu strategije montažnog postupka.

29 — EISENSTEIN, str. 72.

30 — Ne želim sugerirati da su to u svakom pogledu suprotni polovi, no čini mi se da ovakvo razlikovanje ima smisla s obzirom na kontekst.

31 — Ako bismo išta na filmu mogli nazvati metaforičkim, onda su to **Ejzenštejnovi** postupci metričke montaže.

32 — Ibid 30, str. 73.

33 — Ibid 30, str. 75.

34 — Ibid 30, str. 78.

35 — Ibid 30, str 66.

36 — Kasnije je u tu scenu ubačen zvuk — ruska koračnica **T. I. Korna-kovskog**.



Posljednja je tehnika intelektualna montaža o kojoj je već bilo riječi.

Osobito interesantna pojava u to doba jesu filmski eksperimenti. U pitanju nije eksperimentalni film, već eksperiment s recepcijom. Najpoznatiji takav eksperiment jest onaj koji je dobio naziv “Kulješovljev efekt”. Ukratko, u filmu se kadar bezizražajnog lica glumca **Ivana Možušina** izmjenjuje s raznim kadrovima — tanjurom juhe, djevojčicom i lijesom. Gledateljima se činilo da se izraz lica mijenja s obzirom na ono što je “gledao”. Kompletan je snimak zapravo fingiranje događaja — cijelo vrijeme se alternirao isti kadar glumčeva lica iz nekog njegova ranijeg filma (glumac je publici otprije bio poznat). **Kulješov** je objasnio da je svrha eksperimenta bila pokazati recepcijski učinak montažnog postupka – gledatelji “usađuju” sugerirani emocionalni doživljaj u građu uratka<sup>37</sup>. **Kulješovljev efekt** se često smatra primjerom **psihološke montaže**, no taj termin ne opisuje sam postupak, već se njime želi reći da se radi o specifičnom psihološkom učinku koji je izravno povezan s postupkom montaže.

———— ZAKLJUČAK — Sljedećim primjedbama treba samo naglasiti zacrtan zadatak ovog rada: iznimno je teško odvojiti strategiju modela autora koja se prepoznaje kao montažni postupak od onog što denotira fizičku manipulaciju nad filmskom vrpcom. Takve analize poniru u bavljenje autorском intencionalnošću filmskog medija koja nije interes ovoga rada, osim s obzirom na spomenute ideološke aspekte. Potpuno odvajanje ovih instanci nije moguće pa nije bilo ni ciljem rada, svrha je analize djela ovih autora pokušaj da se shvati ono što se događa na platnu, a to nikad nije lako.

Autori sovjetske montažne škole su, unatoč relativnoj nepopularnosti (no nipošto unatoč *inferiornosti*) “nenarativnog” filma u usporedbi s klasičnim ili pak narativnim uopće, postigli veliku slavu svojim teoretskim i praktičnim radom na raznorodnim područjima vezanima uz film. Postupku filmske montaže pristupalo se na gotovo znanstven način: zanimljiv (u neku ruku inkonzistentan) spoj jednog mehanicističkog svjetonazora i zajedničkog interesa za deli-

katnosti subjektivne recepcije (s naglaskom na *quale*) stvorio je specifičnu *točku gledišta* koju nisu dijelili autori na Zapadu. Sovjetska montažna škola prepoznaje se upravo po djelomičnom ukinuću distinkcije između montaže i naracije, brisanju persona kao glavnih činitelja i radikalno novom pristupu “opisivanja i pripovijedanja” scena i događaja u dokumentarnom filmu. Montaža kao osnovna strategija izgradnje sižea filma latentna je pretpostavka svakog uvoda, priručnika ili predavanja o filmskoj praksi, tako da nije ni čudo da je i prije stotinu godina toliko truda bilo polagano u istraživanje tog procesa.

Konvencije filmske montaže, poput pravila rampe (“180 degrees rule”<sup>38</sup>), s vremenom postaju stvar recepcijskog automatizma<sup>39</sup> i teško je pronaći ikakav referentni okvir koji bi poslužio za usporedbu sa situacijom bez žanrova, filmske tradicije ili konvencije. U povijesti filma možemo doduše pratiti svojevrzne reference na rad ovih autora unutar filmskog sistema, posebice u djelima **Francisa Forda Coppole** — filmovi **KUM** (naizmjenično prikazivanje krštenja Michaelova nećaka i ubojstva koje je naredio Michael) i **APOKALIPSA DANAS** (pogubljenje pukovnika Kurtza prikazano naizmjenično sa scenom domorodaca koji ubijaju bizona) jasni su primjeri ejzenštejnove intelektualne montaže.

37 — Sve u: **Pudovkin**: *Naturshchik vmesto aktera*.

38 — Snimanje prizora iz kuta A se prebacuje u suprotni kut B (ali da se uvijek pređe manje od 180 stupnjeva), pri čemu (iz kuta A) akteri slijeva zamjenjuju mjesta s akterima zdesna, kao u ogledalu. Filmaši sovjetske montažne škole kršili su i ovo pravilo.

39 — Pritom ne izražavam vrijednosni sud — automatizacija recepcije montažnog postupka rezultat je definiranja sustava žanrova i podžanrova, kojih jednostavno nije bilo u vrijeme kad su djelovali autori kojima se moj rad bavi.

## — LITERATURA —

- Bordwell, David, THE CINEMA OF EISENSTEIN, 1993, London, Harvard University Press
- Eco, Umberto, ŠEST ŠETNJI PRIPOVJEDNIM ŠUMAMA, 2005, Zagreb, Algoritam
- Eisenstein, Sergei, FILM FORM: *Essays in Film Theory*, 1949, New York, Hartcourt
- Gilić, Nikica, UVOD U TEORIJU FILMSKE PRIČE, 2007, Zagreb, Školska knjiga
- Goodman, Nelson, JEZICI UMJETNOSTI: *pristup teoriji simbola*, 2002, Zagreb, Kruzak
- Peterlić, Ante, POVIJEST FILMA: *rano i klasično razdoblje*, 2008, Zagreb, Hrvatski filmski savez
- Pfister, Manfred, DRAMA: *teorija i analiza*, 1998, Zagreb, HC ITI
- Pudovkin, Vsevolod, NATURSHCHIK VMESTO AKTERA, 1994, Moskva, u Sobranie sochinenii, 1. svezak
- Reisz K., Millar G., FILMSKA MONTAŽA, 1983, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu (prijevod Božene Kosanović)

