

UNIVERZA NOVA GORICA  
VISOKA ŠOLA ZA UMETNOST

# SKRITO V FILMU

DIPLOMSKO DELO

**Iva Musovič**

Mentor za praktični del: prof. **Boštjan Vrhovec**

Mentor za teoretični del: dipl.univ. **Jože Dolmark**

Nova Gorica, 2012



## **Zahvala**

*Med pisanjem scenarija za produkcijsko zahtevno diplomsko delo, se nisem ozirala na sredstva proračuna, saj jih pravzaprav ni bilo na razpolago. Realizacija filma je stekla s pomočjo velikega zaupanja in podpore mentorja in prof. Boštjana Vrhovca, naj vztrajam pri svoji ideji. Hvala Zoranu in Svetlani Popović za logistično podporo, kot tudi številnim prijateljem, profesorjem, kolegom in sodelavcem, ki so me s svojo kreativnostjo in nesebično posvečenostjo podprli in skupaj z menoj, filmu Niti pomagali, da je zagledal luč sveta.*

*Veliko zahvalo dolgujem tudi svojemu mentorju, dipl.univ. Jože Dolmarku. S svojo iskreno ljubeznijo do umetnosti, mi je podajal bistvene smernice, pri tem pa puščal dovolj prostora za raziskovanje teme, katero sem sama izbrala za teoretični del diplomske naloge. Brez cenzure in odvečnih informacij mi je bila na voljo popolna svoboda za razmislek s svojo glavo, tako da so se mi med procesom pisanja, v mislih razlagale njegove besede in me neopazno usmerjale.*

*Hvala Andre Bazenu, za pogumno in dosledno zahtevo resničnosti znotraj skritega. Njegovo doživljanje filma mi je pomagalo tako pri artikuliranju lastnih misli, kot pri dojetanju razlik med resničnim in „resnico“ v kinematografiji.*

## Povzetek in ključne besede



# SKRITO V FILMU

*Vse, kar nam je vidno, skriva za seboj nevidno - Rene Magritte*

Teoretični del diplomskega dela posvečam skritemu filmskemu prostoru. V prvem poglavju raziskujem poreklo okvirjev, preko korenin, ki segajo iz slikarstva. Za tem analiziram vpliv prostora izven kadra, na razvoj filmskega jezika in končno osamosvojitve filmskega medija.

Skriti filmski prostor se pojavlja tako znotraj, kot tudi izvenj kadra, med dvema slikama, ali med sliko in zvokom. Skozi različne primere filmskih stvaritev, opazujem možnosti uporabe in načine konstruiranja nevidne filmske realnosti. Večji del posvečam temeljiti analizi girffitovske montaže in Eisensteinovega širokega plana, ker menim, da sta z Griffithom, s sistematičnim uvajanjem prostora izven kadra, opravila radikalne premike pri ustvarjanju filmskega jezika.

V zadnjem poglavju analiziram praktičen del svojega diplomskega dela, kratki igrani film *Niti*. Opažam pomembnost prostora izven kadra, tako skozi dramaturški del filma, kot v toku filmske produkcije in celo postprodukcije. Temo teoretičnega dela dimplomske naloge sem izbrala na podlagi postopka preciznega konstruiranja skritega filmskega prostora, ki ga je pri svojem nastajanju zahteval film *Niti*.

### **Povzetek in ključne besede:**

film, filmski prostor, izven kadra, izven okvirjev, filmska iluzija, Griffith, Eisenstein

## Abstract and key words

# UNREVEALED IN FILM



*Everything that is visible hides something that is invisible - Rene Magritte*

The theoretical part of my dissertation I dedicate to the unrevealed screen space. In the first chapter I research the origins of frame by finding the roots of film in painting. After that I analyse the influence of the space outside of the frame on the development of film language and on the advancement of film as a medium.

The unrevealed screen space is outside the shot, within the shot, in the merging of two images, and in the merging of image and sound. Using various examples found in film, I examine different possibilities of using and constructing the invisible film reality. The major part of my dissertation is dedicated to a thorough analysis of Griffith's editing and Eisenstein's close-ups because I think that they made a radical step forward in the making of film language by systematic introduction of space outside the shot.

In the last chapter I analyze the practical part of my dissertation, a short film *Meshes*. I consider the importance of the function of space outside the shot within the film dramatization, and also during the film production and post-production. I chose the subject of the theoretical part of my dissertation guided by my work practice on the film *Meshes*, which demanded the precise construction of the unrevealed screen space.

### Key words:

film, screen space, out of shot, out of frame, film illusion, Griffith, Eisenstein

## K A Z A L O

<b>FILM Z ZGODBO O ČLOVEKU</b> .....	8
<b>1.UVOD</b> .....	8
<b>2. POREKLO OKVIREV</b> .....	10
2.1. Sanje slikarskega realizma.....	10
2.1.1. Oblika ali bistvo.....	11
2.1.2. Otkritje fotografije.....	11
2.1.3. Pomična fotografija.....	12
2.1.4. Fragmentiranje realnosti.....	13
2.2. Percepcija – umetnost duha.....	14
2.3. Prostor slike.....	16
2.3.1. Težišče slike, fotografije i filma.....	16
2.3.2. Prostor filmske slike.....	20
2.3.3. Parametri kadra.....	21
2.3.3.1. Kader – sekvenca.....	22
<b>3. SLEPO POLJE</b> .....	23
3.1.1. Ustvarjanje slepega polja.....	24
3.1.2. Filmski prostor in filmski čas.....	24
3.1.3. Identifikacija in slepo polje.....	25
3.1.4. Sodobna kamera in slepo polje.....	26
3.2. Slepo polje znotraj kadra.....	26
3.2.1. Nevizualizirani zvok, ki pripada kadru.....	28
3.3. Slepo polje izven kadra.....	29
3.3.1. Vrste prostora izven kadra.....	30
3.3.1.1. Prihodi in odhodi iz kadra.....	31

3.3.1.2. Izražanje prostora izven kadra.....	34
<b>4. MONTAŽA ZNOTRAJ KADRA.....</b>	<b>38</b>
4.1. Tehnike montaže med snemanjem.....	39
4.1.1. <i>Državljan Kane</i> , nevidna montaža.....	39
<b>5. GRIFFITHOVO STRUKTURIRANJE PROSTORA IZVEN KADRA.....</b>	<b>43</b>
5.1.1. Medkader – insert.....	45
5.1.2. Umeščanje bližnjega plana.....	46
5.1.3. Paralelna montaža.....	47
5.1.4. Griffithova montaža znotraj kadra.....	49
5.2. Analiza filma <i>Judita od Betulije</i> .....	50
5.2.1. Deli kadrov, ki zastreju osnovno dogajanje.....	51
5.2.2. Premirjalni objekt.....	51
5.2.3. Misel se lahko prikaže, Griffith.....	52
5.2.4. Subjektivni pogled.....	53
5.2.5. Pogled izven kadra.....	54
5.2.6. Neviden prostor med akcijo in reakcijo.....	55
5.2.7. Fleshbeck.....	56
5.2.8. Ključni trenutek izven kadra.....	57
5.3. <i>Rojstvo naroda</i> .....	58
5.3.1. Struktura in identifikacija.....	59
5.3.2. „Rešitev v zadnjem trenutku“.....	61
5.3.3. Vojne scene.....	62
5.3.4. Izven kadra – znotraj kadra.....	63
5.4. <i>Netoleranca</i> , sistematizacija filmskega časa.....	66
<b>6. EISENSTEIN IN MONTAŽA ATRAKCIJE.....</b>	<b>68</b>
6.1. Intelektualna montaža.....	69
6.2. <i>Bojna ladja Potemkin</i> , simbol na delu.....	70
6.3. Scena masakra v Odesi.....	72

6.4. Različne funkcije slepega polja.....	75
<b>7. ANALIZA PRAKTIČNEGA DELA DIPLOMSKEGA DELA, FILMA <i>NITI</i>.....</b>	<b>77</b>
<b>8. ZAKLJUČEK.....</b>	<b>79</b>
<b>L I T E R A T U R A.....</b>	<b>81</b>
<b>S L I K E.....</b>	<b>81</b>
<i>Spisek priloženega materiala v elektronski obliki.....</i>	<i>82</i>
<i>Zasluge.....</i>	<i>82</i>
<i>O avtorici.....</i>	<i>84</i>
<i>Izjava o avtorstvu.....</i>	<i>84</i>



# FILM Z ZGODBO O ČLOVEKU

## 1. Uvod

*Dober slikar prikazuje dve glavni stvari, človeka in njegov duh. Prvo je lahko, drugo pa težko, saj je to potrebno predstaviti z gestami in premiki delov telesa; tega pa se je treba učiti od nemih, saj oni to počnejo bolje od obeh vrst ljudi.*

*Leonardo da Vinci*

Nekateri filma nimajo za umetnost, o čemer ne morem soditi, vendar pa sem prepričana, da je posnetih veliko filmov, ki so zagotovo v celoti umetniška dela. Z njimi vzpodbujena, sem si zaželela raziskati, kaj se v njih skriva, kaj je tisto, kar jih naredi brezčasne. Zanimalo me je, kaj pravzaprav vidimo in slišimo, medtem, ko se pred nami menjavajo ozvočene podobe, ki nas bodo trajno spremenile in so skreirane z igro svetlobe in teme.

V teoretičnem delu raziskujem temo skritega v filmu. Glede na to, da živimo v civilizaciji, ki se precej zanaša na čutilo vida, je prva misel, ko rečemo da je nekaj skrito, da gre za nekaj izven našega vidnega polja. Zaradi tega bom opazovala tiste aspekte filma, ki ustvarjajo razcep med vsebino in vidno vsebino filma. Posvetila se bom izključno narativnemu filmu, torej tistemu, ki pripoveduje zgodbo. Analize in zaključki se ne bodo nanašali na eksperimentalni film brez naracij ali video instalacije, ker so zakonitosti njihovih realnosti drugačne. Tekom dela bom opazovala različne poglede filmske iluzije, ob tem se bom najbolj osredotočila na prostor izven kadra, katerega doživljamo kot nadaljevanje vsebine notranjosti kadra.

Medtem, ko gledamo film, njegovo sliko do te mere poistovetimo z realnim prostorom, da poleg tega, da ne opazimo, da je slika dvodimenzionalna in da ima določen okvir, izgubimo občutek, da izven tega okvirja slike dejansko ni več. Ta človeška lastnost se je razvijala skupaj z razvojem filmskega jezika, občinstvo se je bilo vse bolj privajalo na opazovanje filmskega platna, kot le na del celotnega dogajanja, ki se odvija znotraj filmske realnosti. Vsako uvajanje prostora izven kadra, je pri občinstvu na začetku izzvalo šok, nerazumevanje in ogorčenost zaradi nespoštovanja ustaljenih klišejev in dotedaj vzpostavljenih odnosov znotraj filmskega prostora. Od časovnih preskokov v filmu *Intolerance* (1915) D. W. Griffitha, Eisenstein-ove montažne atrakcije časovno – prostorskih preskokov, Antonionijeve *L'Avventura* (1960), z umikom glavne junakinje iz vidnega prostora, pa vse do Malickovega *The Tree of Life* (2011), pri katerem se dimenzija časa zabriše, je film, pri širjenju polja iluzije in prostora izven kadra, pretrpel številne preobrazbe.

S procesom vizualne percepcije v umetnosti in filmu se je, že od zgodnjih tridesetih let prejšnjega stoletja, ukvarjal Rudolf Arnheim, filmski in umetniški teoretik, avtor in psiholog, ki je s svojo teorijo geštalta pojasnil našo sposobnost povezovanja fragmentiranih delcev v novo celoto, katero dojemamo kot filmsko realnost. Bolj ko se je film skozi svojo zgodovino začel kropiti na vse večje plane in krajše kadre, je fragmentiranje realnosti med režiserji in filmskimi kritiki ustvarjalo dve nasprotujoči si struji: režiserje, ki zaupajo v realnost in tiste, ki zaupajo v sliki. Zagovorniki filmskega teoretika Andre Bazina so trdili, da je analitična fragmentacija filmskega dogajanja z montažo in uporaba slike kot simbola, preveč manipulativna in da selektivno upravlja z reakcijami gledalca. Prepričani so bili, da je realnost potrebno predstaviti čim bolj objektivno. Druga struja pa je verjela v nevtralnost slike, iztrgane iz realnosti, ki je pri montažnem postopku pridobila na pomenu, ter da ni potrebe po tem, da se slika dobesedno nanaša na isti dogodek. Verjeli so, da cilj umetnosti ni predstavljanje realnosti takšne, kakršna je, ampak kakršna bi, po njihovem mnenju, morala biti.

Z nastankom teh dveh struj, se je formiralo razmišljanje o prostoru izven kadra, ki je odgovoren za manipulativno predstavljanje realnosti. Zaradi tega bom večji del diplomskega dela posvetila analizi različnih filmov, z željo po vpogledu v diapazon funkcije prostora izven kadra, znotraj prikaza filmske zgodbe.

Največji del analize bom posvetila Griffithovim nemim filmom: *Judith of Bethulia* (1913), *The Birth of Nation* (1914), *Intolerance* (1915), ter Eisensteinovemu nememu filmu *Броненосец «Помѣмкин»* (1925). Preko njih bom opazovala postopno uvajanje prostora izven kadra brez vpliva zvoka, da bi lahko najbolje razumela njegovo prisotnost pri nastajanju filmskega jezika.

Zadnje poglavje bom namenila strnjeni analizi praktičnega dela svojega diplomskega dela, igranega kratkega filma *Niti*, ki bo opazovan skozi prizmo filmskega prostora izven kadra. Opazovala bom slabosti in kvalitete odnosa vidnega in nevidnega v filmu, kot tudi konkretni namen prostora izven kadra znotraj filmske realnosti.

## **2. POREKLO OKVIRJEV**

### **2.1. Sanje slikarskega realizma**

Skozi zgodovino je slikarstvo tisto, ki najdlje raziskuje vizualni prikaz vidnega in nevidnega sveta, je skupek mnogih vpogledov, razsvetlilo je mnoge skrivnosti in ustvarilo dela z neizčrpnim virom inspiracije. Pomen in vpliv slikarstva je nezanemarljiv, ko govorimo o površini, ali sliki, brez katere film še vedno ne more obstajati. Andre Malraux je v časopisu *Verve* zapisal, da je "film le najrazvitejši del likovnega realizma, čigar osnovno pravilo se je pojavilo v renesansi, najvišji izraz pa doseglo v baročnem slikarstvu." (Bazin, 1967: 8) Tudi druge umetnosti so botrovale rojstvu filma, četudi je slika in okvirje polja zagotovo postavilo slikarstvo. Likovni realizem še vedno ni v popolnosti dosegel svojega ideala, kljub sanjam o absolutno verodostojnem oponašanju stvarnosti brez vpletanja subjektivnosti, in približevanjem objektivnosti, s pomočjo uvajanja 3D tehnologij in *surround* ozvočenj.

Ena glavnih zavor pri ostvaritvi absolutnih sanj realizma, je bila omejenost, ki je film spotikala in ga vračala v umetnost. Za nekatere je omejenost polja v filmu predstavljala pomankanje in

zožanje prostora, za druge pa je nepregledno polje izven kadra z bistveno vsebino, slepilo, iz katerega se rojeva film.

### 2.1.1. Oblika ali bistvo

Zahodno slikarstvo se še, od Giotto di Bondonevega (1266 – 1337) odkritja perspektive, ne more odločiti, kje se nahaja njeno težišče pri upodabljanju iluzije sveta, kot pri utelešanju tankih niti, ki prežemajo bistvo našega obstoja. Obe težnji sta prisotni od vekomaj, se prepletata, medsebojno navezujeta in si nasprotujeta. Človekova fascinacija nad iluzijo, ki oživlja svet domišljije po vzoru realnosti, kot posledica potrebe po ovekovečenju iskre našega zemeljskega obstoja, je še vedno prisotna.

Likovni realizem se je v slikarstvu izpopolnjeval s približevanjem prepričljivi iluziji stvarnosti, a nikakor ni mogel preseči ustvarjalčeve prisotnosti, ki je posrednik med realnostjo in sliko. Z vdihovanjem osebnega pečata sliki, je umetnik vplival na holografski prikaz realnosti že s tem, da ga je spreminjal. Vsakič znova, je slika ustvarjala popolnoma nov svet, ki je bližje slikarjevemu duhu, kot pa objektivni realnosti. Prav v tem odstopanju, pa se nahaja nedojemljiva skrivnost umetnosti. A umetnost kot taka, ni mogla zadovoljiti človekove potrebe po reprodukciji trenutka in težnje po njegovem ohranjanju pred zobom časa, ki neusmiljeno razdira vse, kar mu je na poti.

### 2.1.2. Odkritje fotografije

Z odkritjem fotografije je prišlo do preobrata pri likovni umetnosti, saj se je prvič med stvarnostjo in odrazom stvarnostni, brez intervencije človeka, pojavil le predmet, leča, to je fotografski objektiv. Fotografija je slikarstvo osvobodila realizma, po njenem pojavu slikarstvo izgublja kontakt z zunanjim svetom, ostalo je obsojeno na tavanje po brezobličnih prostranstvih notranjih svetov svojih ustvarjalcev.

Ideja o kameri obscuri, prednici fotoaparata, je obstajala že v časih Aristotela, pravzaprav jo prvi, že v petem stoletju pred našimštetjem, omenja kitajski filozof Mo-zi. Predpostavlja se, da so

slikarji, kot Leonardo da Vinci, ki je napisal celo študijo o kameri obscuri, kot tudi Vermer in mnogi drugi, uporabljali tehniko temnice in prelomov svetlobnih žarkov pri ustvarjanju čim bolj autentičnih skic za svoje slike. Pa vendar, dokler fotografija, z odcepitvijo od slikarstva, ni samostojno zaživela, ni imela možnosti, da bi šla na svojo pot in kasneje iz sebe izvabila še en korak k uresničitvi sanj o absolutnem realizmu, ki ga predstavlja film.

### 2.1.3. Pomična fotografija

Zakaj so nove tehnologije prevzele realizem slikarstva?

Prepričljivost, s katero fotografija in film pridobivata naše zaupanje, presega omejitve medijev z dvodimenzionalnostjo in omejenostjo polja. V vsakem še tako majhnem delu njenega prikaza, lahko najdemo celoto realnosti, kar nas navaja na to, da verjamemo v resničnost izraza. Čeprav je ta izraz lahko tudi prevara, pa moč iluzije presega zdrav razum. Slikarstvo nikoli ni imelo takšne hipnotične ali, lahko bi se reklo tudi, manipulativne moči nad ljudmi, prav zaradi tega, ker ob nastajanku slikarskih del vedno čutiti slikarjev vpliv, ki je podaja občutek subjektivnosti. Za razliko od filma je fotografija tista, ki zamrže čas v prostoru ali natančneje, zamrzne prostor v trenutku, ki traja neskončno. Ona do realnosti reproducira določen prostor, ki zajema določeno komponento časa, ki je le manifestacija večnih sprememb in premikov. Fotografija mumificira prostor.

Da bi dočaral še eno dimenzijo realnosti, film slikarskemu realizmu daruje časovni tok, odmrzuje ujeti gib, priča o minljivosti. Andre Bazin je poetično zapisal: „Film se ne zadovolji z ohranjanjem predmetov, zavutih v trenutek, kot pri amberju, v katerem nedotaknjena telesa insektov ostajajo iz davno pretečenih obdobij, ampak baročno umetnost osvobaja iz njene krčevite katalapsije.“ (Bazin, 1967: 11) Tako svobodnih gibov, pripeljan do breztežnostnega stanja, ki izvira iz lastnega zvoka, filmski posnetek čaka svojega kreatorja, da ga ponovno zasidra ob novem času in prostoru. Čaka na trenutek, ko postane gradbeni element človeške vizije, subjektivne slike sveta, čaka režiserja, ki ga integrira v novo celoto.

Režiserja na samem začetku film ni potreboval. Uporabljan je bil za zabavo širokega občinstva, kot dokument, ali za znanstvena in tehnološka odkritja, a so kljub temu posamezniki kaj hitro prepoznali kreativne sposobnosti, ki jih je film ponujal polju umetnosti.

#### 2.1.4. Fragmentiranje realnosti

Film in fotografija predstavljata holografski prikaz realnosti, kar pomeni, da z vsakim detajlom odražata celoto. Ta lastnost sama po sebi filma ne kvalificira za umetnost, mu pa ponuja možnost za izgradnjo nove, umetne stvarosti s pomočjo fragmentov zabeležene realnosti. V tistem hipu, ko je kader iztrgan iz realnosti, ga lahko umestimo v drugi čas in v drug prostor. S samovoljnostjo in svobodo odločitev se pojavlja kot priložnost grajenja subjektivne realnosti ali nadrgaditve že obstoječe, kot je Leonardo da Vinci zapisal o prikazu (*Dober slikar prikazuje dve glavni stvari, človeka in njegov duh.*) Carl Christian Mez, eden prvih filmskih semiologov filma, je navajal, da tudi najmanjši delček, še najbolj fragmentiran kader, pa če gre za veliki plan ali detajl, predstavlja celotni del stvarnosti.

To stališče so kasneje ostali teoretiki vzpodbijali s tem, da režiser ohranja svobodo, ko z detajli sestavlja mozaik nove realnosti. Ta lastnost konstruiranja domišljjskega sveta človeka ponovno angažira, da bi se postavil med realnost in objekti z določanjem pozicije kamere, njenem premiku, mizansceni, rezih, montaži. Bolj ko je režiserjeva slika o tem, kar želi utelesiti, jasna, bolj bodo fragmenti filma pričali o njegovi viziji, manj pa o celoti stvarnosti, iz katere so izvlečeni.

Tarkovsky v svoji knjigi "*Vajanje u vremenu*" pripoveduje o težko izbojevani bitki pri realizaciji filma, ter navaja: "Film *Ogledalo*, se ni "prijel", ni želel stati, razpadal je med gledanjem, ni bil enoten, čutila se je pomankanje njegove notranjanje vezi, kot tudi logika. Potem pa se je nekega lepega dne zgodilo, da smo si predstavljali obupno preurejanje – in to je bil film. Zgradba je zaživela, deli so začeli vzajemno delovati, kot bi bili s krvnim obtokom povezani, ko pa je poslednji preizkus predvajan na ekranu, se je film rodil pred našimi očmi." (Tarkovsky, 1999: 113)

On jasno prikazuje potrebno po angažiranju celotne filmske ekipe pri zahtevi filma, da bi vse delčke povezali v organizem, ki bo vdihnil življenje. Fragmenti ne bodo sami od sebe pričali o objektivni celoti stvarnosti, saj so iztrgani iz nje in so v iskanju novega prostora. Celo takrat, ko režiser želi predstaviti čim bolj objektivno realnost, jo mora na novo zgraditi. Pri tem repositioniranju delov realnosti pa pomembno vlogo igra polje izven kadra. Je nevidno lepilo, ki spaja nezdržljivo, prikazuje koordinate nove celote. Postavlja pa se tudi vprašanje o tem, kako gledalec prepozna tisto, kar je v samem kadru nevidno in neslišno.

## 2.2. Percepcija – umetnost duha

Znanosti se dostikrat zgodi amnezija in v pozabo padejo mnoga starodavna znanja. Takrat je potrebno, da ta znanja nekdo ponovno odkrije. Znanost pozablja, da je naša vizualna percepcija, naše videnje, rezultat mnogih aktivnosti našega duha in ne le mehanični proces. Očitno je bilo, da statično sliko prepoznavamo po sistemu temnice. Z odbijanjem svetlobe ob objekte v zunanjem svetu, ki preko zenice potujejo do dela očesa, kjer se nahaja očesna mrežnica, se tvori dvodimenzionalna slika. Kaj pa se dogaja s premiki, na katerih je zasnovana kinematografija?

Hugo Munsterberg, prvi pravi filmski teoretik, ki je bil po izobrazbi filozof in psiholog, in se je ukvarjal z gledalčevo percepcijo filma, kot z uporabo psihologije na različnih poljih družbenih ved, je podal odgovor na to vprašanje. Pojasnjuje, da je nastanek namišljenega premika posledica optičnega fenomena, ki se odvija v našem umu in nam omogoča, da niz statičnih slik vidimo kot neprekinjeno premikanje. Ta fenomen se imenuje retinalna persistenca, *fi* efekt pa je posledica, tj. iluzija, katero ustvarja. Ponovno razsvetljuje z idejo o tem, da je najbolj enostavno opazovanje pravzaprav spretnost ustvarjalnosti našega uma, ki povezuje in organizira prepoznavne slike realnosti po načelih enostavnosti, pravilnosti in ravnoteže.

Na tej osnovi razvija dojemanje, po katerem film v celoti predstavlja mentalni proces, umetnost duha. Trdi, da je film umetnost pozornosti, spomina, domišljije in emocij. Pozornost pojasnjuje kot snemanje, ki je organizirano na isti način, kot takrat, ko duh realnost zapolnjuje s smislom. Spomin in domišljijo opisuje kot možnost dojemanja dogajanja, subjektivni čas filma, pojem ritma, montažo, pa na splošno kot izum. Munsterberg ima emocije za najbolj kompleksno enoto filma, ki

se izražajo skozi pripovedni del, sestavljene pa so iz enostavnih enot, ki se po stopnji zahtevnosti kosajo s človeškimi emocijami. Po njegovem mnenju film predstavlja umetnost duha, tako pri ustvarjalcu, kot pri gledalcu. Trdi, da se film ne ukvarja le z elementi slike in zvoka, ampak tudi z njunimi odnosi, katere naš um sprejema kot nove enote. (Aumont, 2006: 206-207) Ena celota šteje več kot skupina njenih delov.

Prav tako je dokazano, da se vtis globine, katero doživljamo pri gledanju filmov, dosega preko navajanja na gledanje premičnih dvodimenzionalnih slik v kinu ali preko ekrana. Jacques Aumont navaja, "da so prvi filmski gledalci veliko intenzivneje doživljali ta delni karakter iluzije globine in dejansko dovdimenzionalnost slike. Tudi Rudolf Arnheim v svojem eseju (napisanem leta 1993, posvečenem nememu filmu) piše o tem, da se efekt, ki ustvarja film, nahaja med dvodimenzionalnostjo in trodimenzionalnostjo slik, ter da filmsko sliko opazamo ob istem času kot dvodimenzionalno in trodimenzionalno: če na primer od zgoraj posnamemo vlak, ki se nam približuje, v dobljeni sliki opazamo istočasno premikanje proti nam (navidezno), kot tudi premik navzdol (stvarno)."

Pri okvirju filmske slike gre za enak primer. Prvi gledalci filmov so velike plane doživljali kot razparceliranost telesa, bili so zgroženi nad prizori, saj so okvir doživljali kot rob odra in zaključek filmskega prostora. Sposobnost občinstva, da bi sliko doživljalo kot stvarni prikaz imaginarnega prostora, da bi imelo občutek o tem, da ga vidi v popolnosti, se je razvijala ob razvoju samega filma. Okvir filmskega platna več ne predstavlja konca, temveč le mejo med vidnim in nevidnim delom filmskega prostora. Del, ki je viden, se imenuje filmska slika ali kader, nevidni del pa je "prostor izven kadra," ali "slepo polje," ali "izven okvirjev slike," kot ga je označil Pascal Bonitzer. Slepemu polje je razširil pomen s tem, ko mu je dodal vse možnosti filmske iluzije, ki pri gledalcu izzovejo vtis, da je videl nekaj, kar se ni pojavilo na sliki. Slepno polje neposredno nakazuje na okvir izven slike, in ne na kader, ki je že sam po sebi zajet v iluzijo premikov trodimenzionalnosti.

Rudolf Arnheim je Munsterbergovo stališče vizuelne percepcije nadgradil in približal našemu integralnemu doživljanju sveta. On je tako umetniško udejstvovanje, kot tudi percepcijo umetniškega dela povezal z Gestaltenom. Po njegovem mnenju pri opazovanju umetniškega dela prepoznavamo določene elemente, katere predalčkamo in organiziramo v določenih formah, pri



čemer uporabljamo selekcijo, pogojeno z nizom podobnosti med odnosi, ki sestavljajo določeno "celoto". Kot Jean Mitry opozarja, mi "vidimo" le tisto, kar prepoznavamo. To pomeni, da je od opazovalca odvisno, kakšna celota se izgradi v njegovem umu, medtem ko opazuje določeno umetniško delo.

Jean Mitry (Estetika i psihologija filma II) navaja besede Jean Ebsena, ki pravi: "Zaslon je prostor, kjer se srečata misel, ki igra in misel, ki opazuje, skupaj pa tvorita materialni vpogled dogajanja." Za tem pojasnjuje, da to ni le lastnost filma, saj tudi roman "obstaja" le v zavesti bralca, saj mora biti slika videna, glasba poslušana, ter da umetnost obstaja le kot odnos med ustvarjalnih duhom in dojemljive misli, ki svoja čustva in svojo domišljijo oblikuje po avtorjevem predlogu. (Mitry, 1967: 5-8) Da bi umetniško delo obstajalo, je potreben umetnik, prav tako pa mora obstajati občinstvo, da bi lahko delo preraslo iz omejenega objekta v novi svet vibracij, ki se širi v zavesti opazovalcev.

Na podlagi Musterbegovega, Ernheimovega in Mitry-jevega stališča lahko ugotovimo, da se film ne predvaja na filmskem platnu, temveč v gledalčevem umu. Zahvaljujoč adaptibilni sposobnosti človeške percepcije ali bolje rečeno, domišljiji človeškega duha je on tisti, ki ob opazovanju premičnih senc na omejenem platnu vstopa v imaginarni prostor filma. Gledalec na podlagi razkosane, oklestene slike realnosti, s svojimi prirojenimi in pridobljenimi sposobnostmi organizira novo, edinstveno in nestvarno realnost.

## **2.3. Prostor slike**

### **2.3.1. Težišče slike, fotografije i filma**

Če primerjamo slike starih mojstrov fotografije s filmskim ekranom, kaj hitro zaznamo razlike v težišču kompozicije. Slike in fotografije se oslanjajo na težišče znotraj okvirjev, filmski ekran pa najpogosteje izven njih, da bi našo pozornost usmerjal k že videnemu, ali pa nakazuje nekaj, kar šele bo videno. Slike in fotografije večinoma vsebujejo celotno dogajanje, vzrok in posledico, akcijo in reakcijo, medtem ko film odkriva le del dogajanja, ob predlaganem prostoru izven kadra.

Zato pravijo, da je prostor slike in fotografije centripetalen, saj pogled opazovalca usmerja v center kompozicije, zaslon pa je centrifugalni, saj aktivira prostor izven okvirjev kadra. Zaradi tega lahko razpoznavamo frame (fotograme), ki so iz filmov izbrani za fotogalerije. V fotogramih so pogledi najpogosteje usmerjeni izven prostora kadra, pojavljajo se deli objektov, teles, detajlov, premiki teles, ki so usmerjeni na prostor izven okvirjev.

Če previdno pogledamo, pa lahko prav med starimi mojstri, zagotovo najdemo tiste, ki so skoraj filmsko postavljali kompozicijo slike. Eden med njimi je bil Pieter Bruegel (1525-1569), ki se je trudil dočarati vaško atmosfero na čim bolj dokumentiran način. Preoblačil se je v vaščana, da ga ne bi opazili, ter na ta način lovil autentične trenutke v spontanem naravnem gibu (sl.1). Opaziti je, da so vaščani nemarno razporejeni znotraj prostora slike spontano "štrlijo", medtem ko dele nekaterih zaseka okvir slike. Želeli si je, da bi čim bolj verodostojno, skoraj dokumentarno prikazal vaško življenje. Tak vtis je dosegel, ko se je odločil izstopiti iz "uokvirjanja" slikarskega prostora, ki je veljal po dotedanjih načelih. Raje je prepustil dogajanju, da se nemoteno odvija in širi izven okvirjev slike.

Kasneje so to počeli tudi drugi slikarji, še posebej od časa odkritja fotografije, kmalu za tem pa tudi filma. Fotografija je na začetku spoštovala slikarske zakone kompozicije, elementi v prostoru so bili centrično razporejeni, tako da se je težišče dogajanja nahajalo znotraj okvirjev. Kasneje je dokumentarna fotografija, za tem pa umetniška, začela oponašati filmski prostor. Slikarstvo je pod vplivom filma vključilo tudi polje izven kadra, tako da v tem trenutku ne morem ogovoriti o kategoričnih razlikah, ki so obstajale nekoč.



1 *Peter Bruegel, Vaški ples, 1568.*



2 *Edgar Degas, Ludvig Lepik s hčerami, 1871.*

Slike Edgar Degas-a (1834-1917) so bile še za tisti čas, ob koncu 19. in ob pričetku 20. stoletja, orientirane v smeri proti polju izven okvirjev slike. Kompozicija njegovih slik je kot skozi skrito kamero beležila trenutke stvarnosti, brez obremenjenosti ob poševnem položaju objektiva in delno prisotnih detajlov.

Slika Ludviga Lepika s hčerami (sl.12) je tipičen primer, ko so ljudje „odrezani“. Vidimo ih le delno, pogled in pozornost Ludviga in njegovih hčera s psom pa so usmerjeni izven okvirjev slike. Dega je s tem dzpodbudil radovednost opazovalca in ustvaril dinamiko, ki sliki dodaja gib. Lahko bi rekli da je ta vrsta kompozicije v filmu čisto običajna, ki se ujema z ožjimi plani, kjer je kamera preblizu akterja, ali objekta, da bi ga lahko zabeležila v celoti.

Oglejmo si znano sliko *Krik (The Scream)* Edwarda Muncha (1863-1944). Njena moč je v nevidni grozoti, ki jo doživljamo, ko gledamo obraz prestrašenega človeka. Ne vemo, kaj se mu dogaja, lahko pa vidimo njegovo zaprepadeno reakcijo, ko spušča krik, skoraj raztelešen zaradi bolečin, ko si zatiska ušesa pred tistim, kar sliši. Poleg tega, da je bilo Munchovo stanje posledica osebne tragedije in težke usode od malih nog, je slika *Krik* presegla intimno preko osebnega in zrasla v univerzalno stanje agonije. Prikazovanje konkretnega dogajanja znotraj slike bi nas oddaljilo od bistva, če bi se naša pozornost povezovanja usmerila s specifično določeno situacijo in obdobjem. Grozljiv občutek, ki nastaja ob opazovanju človeka, ki se boleče staplja z okoljem, ko spušča boleč krik, presega najbolj brutalen dogodek, ki ga lahko oko zagleda. Naša domišljija nas vodi v stanje anksioznosti, zavedajoči se nevarnosti in pretenj, onemogočeni da bi jo videli, se ji upiramo.

Podoben način prikazovanja je uporabljal Alfred Hitchcock v svojih filmih, tako da je pri gledalcu izzval občutek nelagodja in pričakovanja, kot pri scenah zločinov, kjer preko obraza žrtev in fragmentirane realnosti prenašal uničevalno moč dejanja. Groza na obrazu Marion (Janet Leigh) v filmu *Psiho (Psycho)*, 1960), je usmerjena k izvoru napada, medtem ko je Munchov *Krik* reakcija človeka na vseprisotni obup, ki ga obdaja. Obe sliki nakazujeta prostor izven okvirjev, efekt, ki ga dosemeta, pa je različen, ker sta si avtorjevi nameri prav tako med seboj različni.



3

*Edward Munch, Krik, 1893.*



4

*Alfred Hitchcock, Psiho, 1960.*

Vse več sodobnih slikarjev uporablja prostor izven kadra. Očitno se je pod vplivom filma prostor začel obnašati podobno filmskemu, tako da določeni slikarji, kot so Marlene Dumas, Rudy Cremonini, Robert Černelč, kot tudi mnogi drugi, začeli uvajati prostor izven okvirjev v kompozicijo kadra slike preko detajlov.



5

*Marlene Dumas, Poljub, 2003.*



6

*Rudi Keremonin, Spomin številka 9, 2011.*



7

*Robert Černelč, Dotik– steklena tišina, 2008.*

Slike in fotografije so kot vrata, skozi katera vstopamo v popolnoma nov svet. Svobodni smo, ko zakorakamo skoz njih, ko se razgledujemo, se premikamo, jim vnašamo osebno vsebino. To so prostranstva, v katerih vladajo zakoni slike, ki je pred nami. Film, sestavljen iz številnih slik in zvokov, ki se prepletajo, veliko bolj spominja na stvarnost, ki je vnaprej determinirana. Kot usoda, ki nam je namenjena. Za razliko od samostojne slike, nam film ves čas sugerira, nas navaja in z nami koketira. Zmanjšuje možnost, da bi se spustili toku lastne domišljije. Znova in znova nas vrača v realnost filma. Premiki kamere iz trenutka v trenutek vklaplajo in izklaplajo različne dele nam vidnega polja, svet pred nami se skriva in razkriva. Naš pogled je vnaprej določen in voden. Osvobojeni sebe samih, v temnem prostoru kinodovrane sestavljamo raztgane delčke vizije nekoga in njegovega imaginarnega življenja. Svojo domišljijo uporabljamo v pavzi med vidnimi fragmenti tuje realnosti z željo, da bi prepoznali celoto in izkusili nekaj novega, drugačnega od tistega, kar živimo.

### 2.3.2. Prostor filmske slike

Zanimivo opazko o prostoru filmske slike podaja Michel Chion, z razlago o tem, zakaj pri filmski „sliki“ uporabljamo ednino, čeprav vemo, da jo sestavlja niz slik, ki se lahko štejejo v tisočih, če govorimo o frame-ih. Chion v Audioviziji zapiše: „Tudi če v filmu obstaja nekaj

*milijonov slik, za vse obstaja le en okvir. Slika, oz. tisto, za kar jo smatramo pri filmu, ni vsebina, temveč nosi vsebino. To je okvir.“* (Chion, 2007: 61) To je okvir, ki mu pravimo *kader*.

Da bi lahko definirali prostor izven kadra, moramo najprej preučiti, kaj smatramo pod pojmom „kader“. V praksi se tistemu, kar je zajeto z vidnim poljem objektivna, imenuje kader. Karakterizirajo ga fizična enotnost prostora, časa in dogajanja. Zajema določeno vizualno dogajanje v določenem ambientu, v ločenem, omejenem prostoru. Ima pa veliko več pomenov, tako da lahko zaradi njega velikokrat prihaja do nesporazumov. Kader lahko predstavlja tudi eno samo filmsko sliko (frame); lahko pa predstavlja kontinuiran posnetek pod približno enakimi okoliščinami, z enakom nagibom kamere, kotom snemanja v odnosu z dogajanjem in plani igralcev; lahko se enači s posnetkom in takrat predstavlja kontinuiran posnetek od vklapljanja, do izklapljanja kamere. Pojem kadra se uporablja tudi pri označevanju velikosti plana, od totala do velikega plana. Montažerji ga pogosto uporabljajo za tisti del kadra, ki bo, ali je že, uporabljen v filmu. Beseda kader je zelo raztegljiv pojem, ki se lahko uporablja po potrebi, v razmerju z različnimi delovnimi prioriteta. Zaenkrat za frame in plan ne bomo uporabljali pojma kadra, nam bo pa „kader“ predstavljal tudi kader s približno enakimi pogoji snemanja, ter kader, pri katerem prihaja do menjave pogojev snemanja med premikom kamere ali spremembe bližine, torej oddaljevanja in približevanja igralca/igralcu.

### 2.3.3. Parametri kadra

#### **Kader je določen z:**

- velikostjo (planom) – ekstremni total (širok pregled prostora), total (velikost celotne figure), ameriški, tj. „ameriken“ (do kolen), srednji (do pasu), doprsni (glava in ramena), veliki plan (glava ali del glave), detajl (predmet ali del predmeta)
- dolžino (trajanjem)
- kompozicijo

**Plan kadra in kompozicija sta odvisna od:**

- pozicije kamere – odaljenosti in nagiba (rekurza<sup>1</sup>) kamere, glede na objekt snemanja
- mizanscena – razpored, premiki in fizično obnašanje igralcev v scenskem prostoru

Vtis globine slike ni svojevrsten le pri filmu, čeprav se pri njem dosega na specifičen način. Poleg opažanja premika, ki poudarja vtis globine, se uporabljajo še tri najpogostejše tehnike, gre za perspektivo<sup>2</sup>, globinsko ostrino<sup>3</sup> kadra, ter uvajanje različnih planov v kadru. Vtis globine pa, če je poudarjen ali pa kot pri velikem planu zmanjšan do skoraj dvomenzionalnosti, sliki pripisuje določene karakteristike in jo krasi z dodatnim pomenom, katerega gledalec doživlja avtomatično.

**2.3.3.1. Kader – sekvenca**

Z dejstvom, da je kader osnovna enota filma, se strinjajo več ali manj vsi, od režiserjev, filmskih teoretikov, montažerjev in ostalih. Za kader, ki je med snemanjem pretrpel veliko število sprememb, kot so pozicija kamere in menjava planov, je po drugi strani konfuzno trditi, da je osnovna enota filma. Tak kader sestoji iz številnega niza kadrov, povezanih v celoto, tako da se v tem primeru montažni pogoji ustvarjajo med samim tokom snemanja. Pogosto tako kompleksne kadre imenujejo kader – sekvenca, ker lahko predstavljajo celotno sceno, sekvenco filma, ali celo

---

1 **Rekurz** je nagib kamere v odnosu z objektom. Tudi on podaja specifične karakteristike snemanemu objektu. Glede na položaj kamere je lahko rekurz: normalen, zgornji, spodnji, spremenljiv. Za normalen rekurz gre takrat, ko je položaj objektiva kamere v horizontalni ravni glede na višino človeške figure v stoječem položaju. Zaradi svoje nevtralnosti se največkrat uporablja, takrat se ga niti ne poudarja, pravijo mu kader brez rekurza. Zgornji rekurz se ponša s privzdignjeno linijo horizonta v kadru, ali pa je linija horizonta nad zgornjo mejo kadra. Uporablja se, ko želimo bolj pregledno predstaviti prostor, ali želimo prikazati slabost ali nemoč določene osebe, saj gledalca postavi nad likom, katerega vidi na zaslonu. Spodnji rekurz pa je pri položaju kamere pod objekom snemanja, linija njegovega horizonta je v spodnjem delu kadra, ali pa pod spodnjo mejo. Uporablja se, ko želimo nekemu poudariti superiornost in obvladovanje situacije. Spremenljiv rekurz nastaja, ko se med snemanjem enega kadra objekt snemanja ali kamera premakne na način, da spremeni predhodni rekurz.

2 **Perspektiva** je odvisna od globine prostora. Širokokotni objektiv poudarja perspektivo in ima efekt ribjega očesa (fisheye), normalno pa prikazuje stvari takšne, kot jih vidimo, teleobjektiv pa poleg tega, kar podaja možnost snemanja z velike razdalje, poudarja dvodimenzionalnost slike.

3 **Globinska ostrina** določa, kateri del slike je v fokusu, kateri pa zamegljen. Odvisna je od vrste objektiva in odprtosti zaslonke. Ko je zaslonka manj odprta, je globinska ostrina, večji, večji del slike je v izostren.

ves film, kot na primer *Russian ark* (*Русский ковчег*, 2002) Aleksandra Sokurova, ki je film, sestavljen iz enega kadra. Precej kompleksna kader – sekvenca se pojavi tudi v filmu *Dotik Zla* (*Touch of Evil*, 1958), Orson Welles-a, v filmu *Vrv* (*Rope*, 1948) Alfreda Hitchcocka, pa so kadri – sekvence med seboj povezani tako, da film podaja vtis, kot bi bil posnet v enem kadru. V vseh treh primerih nikakor ne moremo trditi, da je takšna vrsta kadra osnovna enota filma.

Pascal Bonitzer navaja, da je v kader – sekvenci “montaža enostavno vpeta v režijski postopek in mizansceno, zamenjana s premiki kamere in zamolčana v njih. Skoraj ni kadrov – sekvenc (ali pa so maloštevilni), v katerih montaža ne posreduje, ali pri katerih ne posredujejo 'montažni pogoji' “. (Bonitzer, 1997: 15)

Kadre – sekvence bomo obdržali kot skupino večih kadrov, ki prikazujejo dogajanje znotraj edinstvenega prostora in ne vsebujejo omenjenih sprememb. Spremembe znotraj kadra – sekvence, ustvarjajo spremembe v prostoru, ki se nahaja izven okvirov kadra ter s tem zahtevajo razlago osnovnih enot za boljše razumevanje.

### 3. SLEPO POLJE

Če Bonitzerjevo videnje prostora izven kadra, kot slepo polje, sprejmemo v najširšem možnem smislu, upoštevajoč celoten prostor iluzije, kreiran s produkcijo filma, se situacija v marsičem zakomplicira. Poleg prostora, ki se nahaja izven okvirjev slike, moramo upoštevati različne metode kreiranja iluzij, kot tudi končen psihološki vpliv slik, ki je vedno prisoten. Pri postopku montaže se dosega prostorski in časovni preskoki, izpuščeni del pa se nahaja v polju izven kadra. Pri montaži preko spoja dveh slik, prva slika drugi daje pomen, do katerega ne bi prišlo, če bi se pojavili vsaka posebej. Ta pomen se nahaja v prostoru izven kadra, saj ga gledalec ne more zaznati z očesom, pač pa ga doživlja kot logični zaključek stičišča sveh slik. Ob tem lahko trdimo, da montaža sama ustvarja prostor izven kadra.

Prav tako tudi zvok igra pomembno vlogo pri ustvarjanju filmske iluzije, čeprav se tega morda najbolj niti ne zavedamo. Vse, kar za časa filma slišimo, doživljamo kot videno. Zvok v filmu je



razdeljen na tri osnovne kategorije: glas, šum (zvoki iz okolja) in glasbo. Vsaka od kategorij, kot tudi njihove kombinacije, dajajo filmu široke možnosti konstruiranja izven kadra. Vse, česar zaradi katerega koli razloga, ne želimo v filmu prikazati vizualno, lahko nakažemo z zvokom. Tak postopek ustvarjanja slepega polja z zvokom, lahko izzove še močnejši učinek, kot če bi videli dobeseden prikaz.

### 3.1.1. Ustvarjanje slepega polja

Slepo polje se lahko v filmu kreira na več načinov, najbolj na grobo jih lahko razdelimo s pomočjo:

- Kadriranja - prostor izven kadra in skriti prostor v kadru
- Montaže – časovni in prostorski preskoki, nov pomen se pridobiva z združitvijo dveh različnih slik (montaža z rezom, montaža znotraj kadra)
- Zvoka – združitev zvoka in slike (*in*, akuzmatočni, *off*)
- 

Psihološko ustvarjanje slepega polja, je posredno doseženo z:

- Identifikacijo – ki je posledica celotne strukture in organizacije
- Dramatizacijo

### 3.1.2. Filmski prostor in filmski čas

Od svojega nastanka naprej, je film zelo hitro redefiniral idejo o prikazovanju kontinuitete in stvarnosti, izgubila se je potreba po doslednem in dobesednem oponašanju realnega časa in prostora. Pri postopku montaže se ustvarjata filmski čas in prostor, ki zastavljata imaginarno kontinuiteto z lastno težo. To k režiserjevi nalogi, med drugim, doda konstruiranje tega novega prostora in časa. Časovni in prostorski preskoki se podpirajo na različne načine, s pomočjo zvoka,

ritma, ki jih povezuje, s premiki znotraj kadra, enakomerno tonaliteto kadrov ali z njihovimi kontrasti, ipd.

Prostorski preskoki se lahko dosežejo s paralelno montažo dveh ali več dogodkov, ki se nahajajo na različnih lokacijah. Tako se lahko odvijajo istočasno in se pri tem ohranja časovna kontinuiteta. Lahko pa se odvijajo tudi v različnih obdobjih, kar v tem primeru vključuje časovne preskoke, ki se lahko, za ohranitev časovnega dojetja, konstruirajo z uporabo časovne elipse<sup>4</sup>. Takrat večji del dogodka ostaja izven kadra. Časovni preskoki so običajno v znotraj filmskega časa, zahtevajo pa prikaz pretečenega vmesnega časa med obema kadroma. V zadnjih nekaj letih, je vse bolj v uporabi postopek povezave prostorskega združitve in časovne diskontinuitete, tj. brisanja časovne dimenzije, tako da se liki iz različnih časovnih obdobjih srečajo v istem prostoru. To lahko zasledimo v filmu *Beautiful* (2010), v režiji Alejandra Gonzáleza Iñárritu-ja, kjer se glavni junak v svojih srednjih letih, v gozdu srečuje s svojim rajnkim očetom, ki ga v mladosti ni spoznal; kot tudi v filmu *The tree of life* (2011), režiserja Terrence Malicka, kjer se ljudje, ki so živeli v različnih časovnih obdobjih, srečujejo v nenavadnem onostranstvu, na nepregledni plaži, ki kot bi brezčasno odzvanjala, ponovno spaja duše ljudi v večni sreči. Bonitzer piše: "Veliki ustvarjalci labirintov so veliki filmski ustvarjalci. Labirint je potovanje skozi prostor in čas, tj. skozi sam film". (Bonitzer, 1997: 71)

### 3.1.3. Identifikacija in slepo polje

Identifikacija s filmskim likom, s subjektom opazovanja, ali pa z „očesom“ kamere, ki prizor beleži pred samim likom, omogoči gledalcu živitev v filmski prostor, preko premikajočih se senc, oblik, barv in zvoka, ter s tem na filmu prepozna svet podoben temu, ki ga obkroža. Identifikacija vpliva na gledalca tako, da izgublja objektivnost in svoj jaz, ter da začne opazovati „svet“ s tujimi očmi. Posledica tega je ustvarjanje slepega polja, znotraj katerega gledalec projektira določene misli, čustva in doživljaje, ki jih integrira z vidnim prostorom v filmu. Identifikacija z določenim

---

4 **Elipsa** je montažni prehod, ki prikazuje začetek dogodka, kjer se v istem kadru izpostavlja tudi njegov cilj, s prihodnjim kadrom pa že prikazuje osvojitve zadanega cilja.

likom v filmu je bolj posledica strukture, organizacije, razporeda in položaja, ki se liku dodeli, kot pa kot posledica psihološke navezanosti na lik. Simpatija do določenega lika se pojavi kot posledica identifikacije in ne obratno, kot se pogosto misli. Največji magnetizem slepega polja se tako nahaja prav v ustvarjanju identifikacije.

#### 3.1.4. Sodobna kamera in slepo polje

Prostor izven kadra se v sodobnih filmih pojavlja čedalje pogosteje, kot posledica snemanja iz roke oz. ramena. Po zvrsti takšni filmi spominjajo na dokumentarce. Eden izmed njih, je pravkar omenjeni film *Beautiful*, ter film Lecha Majewskega; *Garden of Earthly Delights* (2006). V obeh filmih se kamera prosto giblje, predvsem beleži ožje plane in detajle, in kot posledico zelo redko prikaže širšo sliko prostora. Za takšen pristop se režiserji odločajo iz različnih razlogov, zaradi katerih se razlikuje tudi vloga polja izven kadra. Kasneje bomo analizirali različne namene in uporabe redukcije vidnega polja.

### 3.2. Slepo polje znotraj kadra

V osnovi se slepo polje ne nahaja zgolj izven kadra, temveč tudi v kadru samem, ker nastaja tudi ob združevanju slik in združevanjem slike z zvokom. Delno oz. popolno zakrivanje pogleda znotraj kadra je posledica predmetov, ki medsebojno zakrivajo ali pa zakrivajo sami sebe. Arnheim v poglavju knjige *Film kot umetnost* med drugim analizira vizualno stvarnost določenih predmetov. Za primer vzame kocko in sklepa, da položaj kocke glede na opazovalca, določa na kakšen način jo bo le- ta dojel. Nadalje zapiše: "Če, recimo, opazujem le štiri strani nekega kvadrata, ne morem vedeti, ali se pred menoj nahaja kocka, saj vidim zgolj kvadratno površino. Človeško oko, kot fotografski objektiv, opazuje stvari vedno le iz določenega položaja, ter sprejema samo tiste dele vidnega polja, ki jih ne zakrivajo predmeti v prednjem planu. V navedenem primeru, je pet strani zakrito s šesto stranjo, ki je edina vidna. Ta stran, bi lahko

zakrivala tudi nekaj povsem drugega. Lahko bi bila osnovnica piramide ali pa del kartona. Očitno je, da naša točka opazovanja v odnosu na kocko ni dovolj karakteristična.“ (Arnheim, 1962: 15)

Arnheim sklepa, da če želimo fotografirati določen predmet, ni dovolj le da ga postavimo v vidno polje kamere. Potrebno je najti specifičen kot opazovanja, iz katerega bomo videli več ali pa manj karakteristik predmeta, odvisno od želenega pomena. Nadalje pojasni: „Ne obstaja splošno pravilo, po katerem bi lahko izbrali najkarakterističnejšo točko gledanja. Vse v občutku. Ali je neka oseba bolj „podobna sami sebi“ v profilu ali pa od spredaj, ali je bolj pomenljiva dlan ali druga stran zapestja, ali je bolje posneti goro iz severa ali iz zahoda, tega se ne more matematično določiti – to je stvar izostrene senzibilnosti“. (Arnheim, 1962: 15)

Arnheim navaja, da se v umetniški fotografiji in filmu pogosto namerno izpostavljajo nenavadna gledišča, da bi se s tem dosegel željen učinek. Glede na to misel, lahko sklepamo, da z zakrivanjem poglobitnosti določenega predmeta in s poudarjanjem manj očitnih značilnosti, lahko objekt transformiramo v nekaj drugega, mu pridamo pomen, ali pa ga predstavimo na izrazito subjektiven način. Prav tako se nam ponuja trditev, da polje izven kadra ni le prostor izven okvirja, temveč da se le ta nahaja tudi znotraj njega; gre za površine skrite z ostalimi površinami, s predmeti, osebami ali pa z njihovimi lastnimi deli. V kolikor se v kadru nahaja oseba, ki jo vidimo v hrbet, njen obraz ni viden, ker ga, s svojim tilnikom, sama zakriva.

Skrito znotraj kadra, se prav tako nahaja v kompoziciji vidnih elementov. Z določenim razporedom elementov in likov, ter s poudarjanjem in usmerjanjem medosebnih odnosov, ustvarjamo pri gledalcu splošni vtis, čeprav se tega ne zaveda. Dramski in psihološki smisel dejanja se pri kadriranju dosega tako, da se poudarja to, kar gre v korist želenega namena. Zorni kot določenega kadra obarva gledalčev odnos do vidnega. Ne pozabimo, da je zorni kot določenega kadra, v tesnem odnosu z zornima kotoma predhodnega in sledečega kadra.

Vsa označevanja, poudarjanja in parametri, ki vplivajo na pozornost gledalca, nas “prisilijo“ v premišljeno izbiranje položaja kamere, mizanscene in scenografije glede na učinek, ki ga želimo doseči. Zato ne moremo reči, da je kadriranje samovoljno mehanično dejanje, ki bo, neodvisno od vseh naštetih elementov, prikazalo objektivno stvarnost.

Ni najučinkovitejšega in najboljšega načina predstavitve določenega dejanja ali lika. Različni parametri ustvarjajo različna predstavljanja enega in istega dogodka, predvsem pa je odvisno od

režiserja, v kakšni luči jih želi predstaviti. Kadriranje, poleg navezovanja na prejšnji in sledeči kader, zahteva tudi umeščenost v celoto filmskega prostora, se pravi sledenju njegovi logiki in določenim zakonom percepcije, kot tudi, da je v funkciji celotne dramaturgije in ekspresije, ki jo režiser želi doseči.

### 3.2.1. Nevizualizirani zvok, ki pripada kadru

Ko gre za filmsko sliko, je jasno kaj se nahaja v kadru, ni pa vedno povsem jasno, kaj se nahaja izven njega. Vendar, ko govorimo o zvoku, je situacija drugačna. Preko slike sklepamo, ali se zvok nahaja v kadru ali izven njega. Michel Chion o zvoku izven kadra pravi sledeče: „Dovolj je, da zapremo ali pa odmaknemo oči od ekrana, da bi se soočili z dejstvom, da je zvok izven kadra enako prisoten in zastopan, včasih celo še bolj, kot zvok *in*<sup>1</sup> “. (Chion, 2007: 76) Medtem ko gledamo film verjamemo, da zvok katerega vzrok vidimo znotraj kadra, prihaja iz smeri ekrana, dočim zvok, čigar izvora ne vidimo, prihaja iz določenega stranskega kota, ki ga bomo umestili glede na vizualno logiko prostora. Stereo in Surround tehnika ozvočenja sta sicer omogočila, da zvok izven kadra natančneje lociramo, vendar je delitev v našem umu še naprej jasno definirana s sliko, na zvok znotraj in zvok izven kadra, od kjerkoli pač že prihaja.

Michel Chion predlaga, da se zvok znotraj kadra poimenuje „vizualizirani“ zvok, že zaradi tega, ker je v neposredni zvezi s poslušanjem, ki ga spremlja vizualizacija. V primerih, ko se zvok nahaja znotraj kadra, vendar ni vizualiziran, ker je z nečim njegova vizualizacija zastrta oz. blokirana, le-ta pripada slepemu polju znotraj kadra. V psiholoških trilerjih in grozljivkah, se pogosto uporablja učinek namigovanja na nevarnost znotraj kadra. Zamislimo si, da v kadru vidimo pol zamračen prostor in slišimo poudarjeno dihanje osebe v temi. Sicer ne vidimo jasne osebe, ampak zgolj obris njene sence, vendar preko zvoka prepoznamo njeno prisotnost.

Zvok v scenah, v katerih slišimo razmišljanje osebe, ki jo vidimo v kadru, prav tako pripada slepemu polju znotraj kadra. V teh primerih glas, se pravi zvok, ki ni *off* zvok, temveč je

---

1 *In* zvok je vizualiziran in predstavlja zvok znotraj kadra.

diegetičen<sup>2</sup>; pripada istemu prostoru in času, ker oseba v istem trenutku vrši notranji monolog. Ta način združevanja zvoka s sliko, ki izvorno ni diegetičen, sicer ne pripada isti prostorsko-časovni celovitosti, a se postprodukcijsko dodaja z namenom soustvarjanja celote in izzove privid sinhronosti. Naknadno posnet glas razmišljanja neke osebe, je dodan sliki, v kateri oseba ne spregovori. Ta postopek sinhronosti, ki se pridobi s sintezo izvorno nediegetičnega zvoka s sliko, imenuje Michel Chion „sinhreza“.<sup>3</sup>

Film *Drevo življenja* Terrencea Malicka, predstavlja neko vrsto refleksije, razmišljanja in spominjanja glavnega karakterja Jacka (Sean Penn). Občasno ga vidimo, ko se pogovarja s poslovnimi partnerji ali pa, ko sam hodi po poslovnem centru, medtem ko istočasno poslušamo njegove misli. Le te so diegetične, pripadajo sliki, ki jo gledamo, v kateri prepoznamo tudi njega samega, vendar so prelite v besede, katerih izvora ne vidimo, kljub temu da se zavedamo, da prihajajo iz njegovega uma. Besede popolnoma spremenijo kontekst slike, ki jo gledamo. Odzvanjajo po celotnem prostoru. Na tak način vstopimo v zavest glavnega junaka, sprejemamo njegov glas kot svoj in opazujemo situacijo z njegovimi očmi.

### 3.3. Slepo polje izven kadra

Prostor izven kadra je nerazdružljiv od prostora znotraj kadra, ker je le ta z njim pogojen. Obrobja okvirja gledalec ne dojamе kot izrezan del realnosti, temveč kot okno skozi katero vidi zgolj fragmente dogajanja, likov, objektov in dekorja. S tem dobijo le-ti možnost prihajanja in odhajanja iz kadrov, ter posrednega prikazovanja. Režiser konstruira prostor izven kadra z elementi in prostori znotraj kadra, preko katerih jih gledalec prepozna. Gledanje filma je vzajemna dejavnost, kar pomeni, da gledalec sprejema sliko, ki jo gleda, ji doda vsebino izven

---

2 **Diegetično** je to, kar pripada svetu na ekranu prikazane filmske zgodbe, s celovitostjo privzetih in impliciranih idej, pomenov in elementov, se pravi vsega, kar pripada „psevdo“ (filmskemu) svetu, s katerim se gledalec identificira. (Aumont, 2006: 296)

3 **Sinhreza** (pojem, ki sem ga skoval iz besed „sinhronizem“ in „sinteta“) predstavlja nerazdružljiv, spontan spoj, ki se, neodvisno od karšnekoli razumske logike, dogaja pri časovnem prekrivanju določene zvočne in vizualne pojavnosti. Omogoča nadsinhronizacijo, postsinhronizacijo in dodajanje šumov, ponujajoč, s tem, širok nabor sredstev. Zahvaljujoč njej, lahko enemu telesu in obrazu na ekranu ustreza na desetine mogočih in sprejemljivih glasov, kot lahko stotina različnih šumov pripada enemu vizualiziranemu udarcu kladiva. (Chion, 2007: 58-59)

kadra, ter subjektivne pomene slik, nato pa z razširjenim „videnjem“ sprejme naslednjo sliko in tako postopno spoznava like, prostor in realnost filma.

Jean Mitry izpostavlja razliko med gledanjem umetniške slike ali poslušanjem simfonije in gledanjem filma, kjer ne gre le za videnje in občutenje, ampak hkrati tudi za razumevanje. Gledanje filma zahteva od gledalca strukturiranje in organiziranje idej, do katerih pride preko opazovanja stvari. Mitry pravi: „Če ni filma brez nizanja slik, ga je še manj brez določene notranje logike, ki podobno kot gib, vzpostavlja vez med sledečimi si slikami, med enim in drugim kadrom. To pomeni, da mora gledalec ves čas dojemati, oz. zavestno slediti, če želi ujeti smisel podteksta in namigovanj, ki se mu ponujajo iz trenutka v trenutek.“ (Mitry, 1967: 7)

Da bi režiser uspešno prikazal prostor izven kadra z vidnimi elementi znotraj kadra, mora predhodno organizirati celoten prostor filmske realnosti. O slepem polju in dramatizaciji filmskega prostora piše Pascal Bonitzer, navajajoč Bazinove besede: „»Ko oseba odide iz polja kamere, mi sprejmemo dejstvo, da je odšla iz vidnega polja, vendar ta osebnost obstaja še naprej, enaka, na neki drugi točki dekorja, skritega pred nami.« Vendar kje? V tem je vsa stvar, ker fenomen, ki ga opisuje Andre Bazin po ničemer ni svojstven filmu. Film enostavno zahteva, da je v dramaturškem smislu to, kar se dogaja, v neposredni bližini; v polju izven kadra, enako, če ne še bolj važno, kot to, kar se dogaja v okvirjih slike. Dramatizira se celotno vidno polje in iz tega gledišča, je film bližji lutkarskemu kot oderskemu gledališču.“ (Bonitzer, 1997: 77) S tem, na slikovit način, opiše nerazdružljivo vez med prostoroma znotraj in izven kadra, ki, na nivoju dramatizacije, pripadata isti celoti.

### 3.3.1. Vrste prostora izven kadra

V grobem delimo prostor izven kadra po sledečih značilnostih: prihodi in odhodi iz kadra, nakazovanje na prostor izven kadra, deli celote izven kadra, ter zvok izven kadra.

### 3.3.1.1. Prihodi in odhodi iz kadra

Prihodi v in odhodi iz kadra, se najpogosteje uporabljajo bočno, čeprav se lahko zgodijo tudi navzgor, ter navzdol. Vsako osebo, predmet, dekor ali pa prostor, ki se pojavi na ekranu, gledalec smatra za prisotno, tudi ko le ta odide iz vidnega polja. Edino smrt določenega lika, ali uničenje objekta, predstavljata za gledalca konec njegovega obstajanja znotraj filmskega prostora. Prihodi in odhodi niso nujno vezani le na določen kader, temveč lahko predstavljajo prisotnost ali odsotnost znotraj vidnega polja filmskega prostora.

V filmu *Ižžarevanje* (*Shining*, 1980), je Stanley Kubrick izkoristil dolgo vožnjo<sup>4</sup>, da bi prikazal notranjost luksuznega hotela, v katerega se vseli glavni lik Jack (Jack Nicholson) s svojo družino, da bi se lahko v miru posvetil pisanju. Med tem ko kamera sledi hotelirju, Jacku in njegovi družini v širšem planu, prehajajo, preko scene, hotelski delavci in dekor, prihajajoč in odhajajoč iz kadra.

Zgolj z enim kadrom, je Kubrick uspel skonstruirati osnovo filmskega prostora, ki pusti vtis neobvladljive velikosti, pozneje pa ta isti prostor, z lahkoto pretvori v klavstrofobičen kraj Jackovih halucinacij in prave družinske nočne more. Tu se prihodi in odhodi iz kadra uporabljajo za prikaz veličine prostora in aktivnosti, ki se v njem dogajajo, se pravi, da se uokviri prostor, v katerem se bo odigrala celotna psihološka grozljivka. Ta prostor je v prenesenem pomenu mentalni prostor glavenga karakterja, v širšem smislu pa metafora za ameriško državo, njena prostranstva, odtujenost in duševno krizo v katero tone ameriška družba. Zato je bilo pomembno, da režiser najde primerno rešitev za istočasni prikaz prostranstva, klavstrofobičnosti in praznine.

V prvi petini Antonionijevega filma *Avantura* (*L'Avventura*, 1960), je prikazan radikalen primer odhoda iz kadra. Iz njega izgine glavni lik, Ana, o kateri se, do samega konca filma, izgubi vsakršna sled. Režiser tu ustvarja praznino, ki zeva v gledalca celotno dolžino filma. Dejanje je preprosto. Ana (Lea Massari), s svojim zaročencem Sandrom (Gabriele Ferzetti), prijateljico Claudijo (Monica Vitti) in še z nakaj znanci odide na križarjenje po italijanskem Sredozemlju. Ustavijo se na pustem, kamnitem otoku, kjer preživijo lahkotno popoldne. Po kratkem

---

<sup>4</sup> **Vožnja (Far, Dolly)** - se lahko primerja s tekočim premikanjem z vozilom. Kamera se premika skozi prostor, pri čemur se perspektiva enakomerno menja. Kamera se lahko nahaja na far-vozičku, tračnicah, ali pa v določenem vozilu, dvigalu in podobno. Obstaja več vrst takšne vožnje kamere glede na osebe ali objekt snemanja. Far naprej, Far nazaj, far navzgor in navzdol in paralelen far.



nesporazumu z zaročencem, Ana izgine z otoka in do konca filma se ne ve, kaj se je pravzaprav zgodilo z njo. Edino kar se sliši v trenutku njenega izginotja, je tiho brnenje motornega čolna, ki je skoraj nezaznavno, spričo udarjanja valov ob stene. Sandro in Claudia iščeta Ano, kar ju dodatno zbliža in potegne v ljubezenski odnos, razpet med stratjo, krivico in sočutjem. Ana ostaja središče dogajanja vse do konca in le na trenutke pozabimo, da ni prisotna. Intenzivnost njene odsotnosti ustvarja nelagodja in odpira, na subtilen način, vprašanja moderne družbe, konkretno moško – ženskih odnosov, antagonizem spolov in našo prisotnost – odsotnost v čustvenih odnosih in življenju na splošno.

Antonioni je uporabil tak način pripovedovanja, da bi prikazal različne stopnje človeške eksistence. Ljubezenska afera med Claudijo in aninim zaročencem Sandrom, je prepletena z mnogimi nejasnostmi in protislovji, kot tudi s potrebo, da se anina odsotnost nadomesti z novo prisotnostjo. Večkrat se v filmu pojavljajo ženske, ki spominjajo na Ano in z eno izmed njih Sandro prevara Claudijo, ki ji je obljubil poroko. Antonioni s tem pri gledalcu vzbuja potrebo bolj po objektu, kot pa po dejanskem čustvenem odnosu, ki zahteva posvetitev in prisotnost. Od samega začetka filma, se nam izpostavlja tematika posesivnosti. Že v prvi sceni, anin oče pokaže neko vrsto ambivalentne potrebe po posedovanju Ane in želje, da jo zavrne, ker ne prenese ideje da jo izgublja, da Ana odhaja po svoji poti. Z zadnjimi besedami namenjenimi Sandru, pred svojim izginotjem, Ana pove, da že sama misel na možnost, da ga izgubi, ustvarja v njej željo po smrti, vendar pa, da do njega ne goji drugih čustev. S tem Antonioni prikaže neposredno povezanost med obsesivno željo po posedovanju in strahom do odnosa, ki nas sili v odsotnost, zaradi nevzdržne napetosti. Ljudje postajajo objekti, oropani pravega obraza. Z odhodom aninega obraza iz kadra, je Antonioni izbrisal njeno bistvo in pustil, da se njena lupina pojavlja preko obličij drugih žensk. Ta film nam daje izjemno lep primer uporabe prostora izven kadra, z namenom prikazovanja odsotnosti človeškega duha oz. posameznikove duše.

Istega leta je bil posnet še en film z neusmiljeno odstranitvijo glavne ženske vloge v prvi tretjini filma, znameniti Hitchcockov *Psiho* (*Psycho*, 1960). Kot da je bilo leto črtanja ženskih junakinj, uničevanja identitet, spolnih hrepenenj in bega v neznano, daleč od vseh vezanosti. Ta film pripada polju izven kadra, tako dramaturško, kot sodeč po kadriranju. Kot da se vse pomembne informacije skrivajo pred nami, prepuščeni smo svoji domišljiji in prestrašeni nevarnosti, ki se skrivajo za vsakim vogalom.

V tem delu se osredotočam na odhod glavne osebnosti iz filmskega prostora. Za razliko od Antonionijeve *Avanture*, kjer do samega konca čutimo prisotnost Ane in kjer so odnosi predstavljeni zelo delikatno, pomeni umor junakinje v filmu *Psiho*, njeno popolno ukinitve iz filmskega prostora in, kot gledalci, sprejmemo, da je ta prostor zapolnjen z novim likom. Kdo bo dovolj udaren in izstopajoč, da bo nadomestil osebo, katere „življenje“ gledamo? V običajno trilersko zgodbo, vtke Hitchcock do brutalnosti izkrivljeno, shizofreno psiho mladeniča, kar film pretvori v eno najgrozovitejših psiholoških grozljivk vseh časov. Marion (Janet Leigh), nezadovoljna s svojim življenjem in dodatno motivirana finančno pomagati svojemu ločenemu fantu Semu (John Gavin), od stranke svojega delodajalca ukrade veliko količino denarja in zbeži iz mesta. Tekom noči, na poti naleti na slabo vreme, zaradi česar se zateče v bližnji motel. Šef, mladi Norman Bates (Anthony Perkins), je na pogled simpatičen, malo čuden samec, ki živi z bolno mamo. Iz njegovega pogovora z Marion razberemo pogoste nelogičnosti in poudarjanje na skrbnosti in navezanosti na mamo. Iste noči med tuširanjem, silhueta, ki bi lahko predstavljala Normanovo mamo, Marion brutalno umori z nožem. Izginulo dekle bo, predvsem zaradi ukradenega denarja, prvo zasledoval detektiv, po njegovem umoru, pa primer prevzameta njena sestra in njen fant Sam. Policija aretira Normana, ki je obtožen umora. Ko analiziramo možne razloge za Marionovo samo-izključitev iz lastnega življenja, jih lahko najdemo v njeni potrebi da pobegne daleč od vlog, ki je ne izpolnjujejo. Želi svobodo, ki naj bi jo našla v zakonskem življenju, nad katerim pa njen fant ni tako navdušen. Vsekakor to ni dovolj močan povod.

Poglejmo strukturo filma. Na začetku se identificiramo z žensko vlogo, na kar se slika izgubi in polagoma skrivnostno preide v sliko shizofrenega mladeniča, ki se, v trenutkih ko občuti seksualno privlačnost do žensk, poistoveti s svojo pokojno mamo in kaznuje objekt svoje želje v prepričanju, da to iz ljubosumnosti počne njegova mama. Shizofrenija predstavlja razcepljenost osebnosti, ki je sestavljena iz razrahljanosti posameznih psihičnih funkcij, kakeršen vtis struktura filma v nas vsekakor ustvarja. Na samem koncu filma se pojavi psihiater, ki dogodek pojasni iz znanstvenega vidika, vendar je ta pojasnitev pomankljiva v primerjavi z iracionalnostjo, ki smo jo pravkar doživeli. Lahko le sklepamo, da odhod lika iz kadra v *Psihu*, predstavlja nezmožnost obdržanja osebne integritete in koherentnega doživljanja sveta. Hitchcock nam ni pojasnil kaj je shizofreno stanje duha, vendar nas je naredil shizofrene.

### 3.3.1.2. Izražanje prostora izven kadra

Izražanje prostora izven kadra, se lahko doseže s pogledom, gesto ali pa govorom nekega lika znotraj kadra. Ta tip prostora izven kadra, se pogosto uporablja v scenah, ki vsebujejo dialog, kjer se uporablja sistem kadriranja izmeničnih in vzporednih kotov, ko v kadru ne vidimo posameznih igralcev. To je tako običajno, da temu ne bomo posvečali preveč pozornosti. Vrnimo se k pogledu v ožjem planu, ki nakazuje na nekaj izven kadra. Preko njega dobivamo informacijo, da tisto, kar bomo zatem videli, pripada polju pogleda lika, čigar pogled gledamo. To nas uvede v stanje identifikacije. Jacques Aumont glede tega pravi: „V klasičnem filmu se lik, s kombinacijo delovanja pogleda in razkadriranja, nahaja v podobni situaciji, včasih je subjekt pogleda (ta, ki vidi sceno in ostale like), včasih pa predmet pogleda drugih (drugega lika ali pa gledalca). Klasična delitev filmske scene v tej igri pogleda, ki se odvija preko položaja kamere, nudi gledalcu, na preprost kodiran način, ambivalentnost statusa lika, glede na pogled in željo drugega, se pravi gledalca.“ (Aumont, 2006: 230)

Na prostor izven kadra, lahko prav tako aludiramo z določenim prizorom v kadru, celotni sceni ali pa sekvenci, ki sugerira na nekaj, kar ni prikazano. Ta učinek se doseže z uporabo motonimije; ko opozorimo na pomembno stvar, pokazujoč na njo z manj pomembno stvarjo, posredno, ali pa preko znamenj in posledic, ki jih glavno dejanje povzroči. Hitchcock je bil velik mojster ustvarjanja suspenza. Na nevarnost je nakazoval postopoma, s stopnjevanjem napetosti. Znotraj običajnega dejanja, ki ga junak ležerno opravlja, je znal nepričakovano uvesti anomalijo, nekaj nevsakdanjega, in s tem nakazati na motnjo, oz. dogodek, ki se bo izkazal za usodnega. S tem postopkom, privede Hitchcock gledalca do nestrpnosti. Gledalec sicer opazi, da nekaj ni v redu, a obenem opaža tudi, da se filmski lik tega ne zaveda, kar mu ustvarja še dodatno napetost.

V filmu *Ptiči* (*The Birds*, 1963), Hitchcock uporabi dramatičnost bližnjega plana, da bi poudaril prvi napad galeba na Melanie (Tippi Hedren). Najprej vidimo Melanin obraz v bližnjem planu, nato galeba kako leti in šele, ko nam je jasno pokazano, da obstaja nekakšen odnos med njima, vidimo kader v katerem galeb napade Melanie. Detajl njene roke v rokavici s krvavim madežem v velikosti ekrana, sugerira na resnost situacije in tragedijo, v katero se lahko pretvori ta nič hudega sluteč dogodek. V kolikor bi se Hitchcock odločil za širši plan in v kolikor bi se vse dogodilo zgolj v enem planu, bi imeli vtis da je ptica le nepremišljeno letela preblizu Melanine glave in jo nehote

oprasnila. S poudarjenjem in kombiniranjem planov različnih širin, pa se lahko manj bistveno dejanje, pretvori v zloveščo napoved, kar je Hitchcock v svojih filmih izpilil do popolnosti.

Malo neobičajen, a še vedno Hitchcockovski trenutek je v filmu *Krivo obdolžen* (*The wrong man*, 1956), kjer Hitchcock uporabi detajl, da prikaže psihološko stanje osebe, ki je po pomoti obsojena ropa, ki ga ni storila. Krivično obdolžen Manny (Henry Fonda), medtem ko trpi ponižanja, preiskovanja, odprtje kartoteke, ter odvzem odtisov, opazi v subjektivnem kadru črnilo nasvojih prstih (sl.8). To je povsem dovolj, da dojamemo, kako je celotna procedura obtožbe in zaprtja, pustila v tem nedolžnem človeku občutek krivice.



8

Hitchcock, *Krivo obdolžen*, 1956



9

Hitchcock, *Sever-severozahod*, 1959

Antološka scena v Hitchcockovem filmu *Sever-severozahod* (*North by Northwest*, 1959), skoraj kot karikatura, z vso svojo norostjo nakazuje na še neumeščeno nevarnost. Thornhill (Cary Grant) pride na, z sicer nepoznano osebo, dogovorjen sestanek sredi puste, prostrane ravnine. Situacija sama po sebi ne more biti bolj nenavadna kot je, saj je prestavljena iz vsakdanjosti in vsega kar smo navajeni, na avtobusno postajo sredi puščave. Po določenem času, se prikaže avto iz katerega izstopi oseba, ki pa ni zmenjena s Thornhillom. Zatem opazimo majhno piko na nebu, ki leti nizko nad zemljo, verjetno neko izgubljeno letalo. Zagledavši letalo, neznanec pripomni kako nenavadno je, da pršijo neobstoječe pridelke, ter oddide s prvim avtobusom, medtem ko Thornhill ostane sredi ničesar. Thornhill v šoku ne verjame kaj se mu dogaja in tudi gledalci ne, v to kar gledamo; malo letalo napada Thornhilla (sl.9), kot je galeb v *Ptičih* napadel Melanie. On beži in mi opazujemo, kako poskuša letalo, brez kakršnegakoli povoda, eliminirati glavnega junaka. Ta komična situacija,

na meji mogočega, zrcali absurdnost situacije, v kateri se je znašel Thornhill. Od začetka do konca filma, je namreč po naključju speljan v igro preganjaja raznih državnih služb, agentov, vohunov in proti-vohunov. V nasprotju z večinskim delom filma, ki se skoraj povsem dogaja v Chikagu, je ta scena povsem „gola“, brez kakršnekoli primesi, ki bi nam zakrivala absurdnost situacije, ki smo ji priča. Zelo jasno nakazuje na „nevidne“ državne sile, katerim je prepuščen „mali“ človek in ki se nahajajo izven dosega našega dojemanja. Hitchcock sicer na njih nakaže, vendar jih nikoli ne razkrije, ker bi jim odvzel grandioznost.

Še en zanimiv primer, ki prikazuje prostor izven kadra, tokrat skozi celoten film, nam ponuja film Michela Hanekeja *Beli trak (Das weisse Band, 2009)*. Dogajanje je postavljeno v obdobje pred prvo svetovno vojno, ne glede na to, da govori o koreninah nemškega nacizma. Prikazuje nenavadno sosledje nesreč v protestantski vasi na severu Nemčije, katere kronist je lokalni učitelj. Nesreče sledijo predhodnemu uvajanju ritualnega kaznovanja in strogega discipliniranja otrok s strani staršev in učiteljev. Vas vse pogosteje prizadanejo požari, nezgode, pretepeni otroci in žene, vendar ne izvemo, kdo je odgovoren. Režiser dopušča odprto možnost, da v samih zločinih sodelujejo otroci, ki so, zgledujoč se po svojih starših, pobožnost izenačili z okrutnostjo. Zgolj v enem trenutku nam postane jasno, da gre za otroke, ki bodo prav v obdobju Hitlerjevega vzpona na oblast, dozoreli in bili pripravljeni prenesti naprej to, kar so se naučili kot majhni. Vendar tega v filmu ne vidimo in ne slišimo.

Prikazovanje polja izven kadra, ni specifično le za ustvarjanje suspenza in nakazovanje na storilca grozot, predvsem je povezano z ustvarjanjem privlačnosti med liki, dogodki in objekti. Preko zaznamovanja določenih detajlov, nakazujemo na nevidno silo, ki deluje iz obrobja kot magnet in privlači to, kar smo označevali. Na primer, erotična privlačnost med liki se naznanjuje veliko prej, preden se bodo sami liki zavedali tega. Prikazana je z določenim poudarjanjem detajlov, ki nakazujejo na silo, ki like skoraj stiska skupaj, četudi proti njihovi volji. Prikazovanje nečesa, kar bo šele sledilo, prav tako predpostavlja njegovo premestitev, kar zahteva določeno prepreko ali pa nezmožnost, ki bi ovirala karakterje pri njihovi združitvi.

Hitchcock je manipuliral z nevidno silo, ki privlači dva posameznika, kot z vodičem skozi tvegane in dvomljive situacije. Upošteval je dejstvo, da je ljubezen je slepa in ne vidi nevarnosti, ki ji preti. Marion v filmu *Psiho*, ukrade denar in beži v neznano zato, ker si močno želi biti z fantom.

Thornhill pristane na največje norosti in vratolomne brezizhodne situacije, da bi si pridobil Evo (Eva Marie Saint). V filmu *Marnie* (1964), istoimenski glavni ženski lik (Tippi Hedren) zapelje Sidneya (Martin Gabel), da bi prišla do dela, zaradi česar začne on sprejemati povsem nerazumne odločitve. Ona ga okrade, on to ugotovi, vendar jo, namesto da bi jo prijavil policiji, izsiljuje s poroko. Hitchcock se zaveda, da gledalec ne išče razlogov, temveč se vplete v igro strasti, ustvarjene z Erosom in Tanatosom. V tem smrtonosnem plesu zaljubljenec, se Hitchcock poigrava z našo potrpežljivostjo. Na začetku združi par, nato pa uporabi nevarnost, da razdvoji ljubimce, ki se zato povežejo z še močnejšo silo.

Princip erotične privlačnosti je osnova danske režiserke Susanne Bier. Z njim sicer ne gradi suspenza, ampak po antonionijevsko preučuje skrivne kotičke človeške duše. Uporablja nesrečen splet okoliščin, da aktivira medsebojne strasti oseb, ki se v normalnih okoliščinah ne bi prepoznale. S tem se pri njej iz Tantosa rojeva Eros, med tem ko pri Hitchcocku prevladuje obraten postopek.

Susanne Bier v filmu *Things We lost in fire* (2007), približa dve nesrečni osebi, Audry (Halle Berry), ki je pravkar tragično izgubila moža Briana (David Duchovny) ter heroinskega odvisnika Jerryja (Benicio del Toro), dobrega prijatelja pokojnega moža. Oba sta popolnoma izčrpana zaradi svojih težav. Njuno srečanje na pogrebu, je kot spoj dveh obupancev. Audry potrebuje uteho in pomoč pri otrocih, Jerry pa motivacijo za življenje. Iz moralnih razlogov, se z vsemi silami upirata kemiji, ki je iz dneva v dan močnejša. V precepu med njunimi željami, potrebami in vdanosti Brianu, preko napetosti in nezmožnost spolne združitve, prikazuje režiserka različne vidike in plasti čustvenega odnosa.

Njeni filmi *Odprta srca* (*Open Harts*, 2002), *Po poroki* (*After the wedding*, 2006) in *Brata* (*Brothers*, 2004) imajo podobno tematiko. Močna privlačnost med karakterji, ki jo povzroči določena tragedija. Iz tega erotičnega naboja se rojeva ljubezen, ki daje junakom moč, da se soočajo z ovirami, ki jih prinaša življenje.

V izraževanju polja izven kadra igra čas ključno vlogo. Ležernost in odlašanje z dejanjem, nakazujejo na nekaj pomembnega, kar naj bi sledilo, s čimer scena postane še bolj zanimiva in napeta. Vidimo da se nekaj pripravlja, to občutimo in ta občutek se stopnjuje do vrhunca. Seveda to zahteva časovno usklajenost, saj v nasprotnem primeru, gledalec izgubi zanimanje za nadaljni razvoj dogajanja.

## 4. MONTAŽA ZNOTRAJ KADRA

Montaža predstavlja organizacijo filmskih posnetkov v določen vrstni red in časovno trajanje. Montaža je manipulacija kadrov z namenom pridobitve novega pomena in predmeta, njen končni izdelek pa je film sam. S postavljanjem dveh slik v vzajemen odnos, se v zavesti gledalca ustvarjajo določene ideje, čustva, ter občutki, ki ne obstajajo, če se enake slike opazujejo posamično. Kot je to razvidno iz Kulješevega efekta z Mozžuhinom, montaža sicer sestoji iz slik oz. vidnega prostora znotraj kadra, vendar tvori tudi nevidni prostor izven kadra in šele oba skupaj, vidni in nevidni prostor, sestavljata celoten filmski prostor. Zaradi tega spada montaža med najpomembnejša sredstva ustvarjanja filmskega prostora oz. arhitekture filma.

Obstajata dve usmeritvi, ki sta se spopadali vse od formiranja filmskega jezika. Prvo predstavljajo kinematografi in filmski teoretiki, ki smatrajo montažo za bolj ali manj osnoven dinamični element filma, medtem ko druga usmeritev temelji na razvrednotenju montaže in strogem podrejanju njenih učinkov narativni formi in realističnem prikazu sveta, kateri se smatra kot glavni cilj filma. Teorija in praksa Sergeja Eisensteina povsem pripada prvi od navedenih smeri, medtem ko teorija Andrea Bazina predstavlja diametralno nasprotno usmeritev. Bazen je to označil kot delitev na režiserje, ki verjamejo v sliko in tiste, ki verjamejo v stvarnost. Niti ena od obeh usmeritev se sicer ni mogla izogniti montaži sami; v prvem primeru na način reza in združevanjem različnih slik, v drugem primeru pa na način montaže znotraj kadra z združevanjem osnovnih kadrov v času snemanja in tako ustvarjanjem kader-sekvence. Skoraj nemogoče je posneti film brez uporabe ene od vrst montaže. Vsaka montaža je namreč določena vrsta manipulacije, s katero se ustvari način opazovanja in tolmačenja slike, in kljub namenu prikazovanja objektivne stvarnosti, dobi le ta, že s samim kadriranjem, določene pomene. Film je, kot pravi Goddard: „najlepša prevara na svetu“, ki se, v primeru da ji odvzamemo sestavne elemente, vrne na svojo začetno stopnjo „gibajoče fotografije“.

## 4.1. Tehnike montaže med snemanjem

Montažni pogoji se v času snemanja lahko ustvarjajo na več načinov: z menjavo položaja igralca/e oz. mizansceno, premikom kamere, uporabo različnih objektivov, menjavo globinske ostrine, menjavo ali poudarjanjem osvetlitve in z obdelovanjem zvoka. Rezultat je zelo podoben postavitvi dveh kadrov v sosledje, s čimer se pridobi nov pomen oz. predmet, ki se v posamičnih kadrih ne vidi.

Najpogostejše tehnike, ki se uporabljajo med samim snemanjem so:

- Mizanscena – razpored, premikanje in fizično postavitve igralcev na sceni
- Premik kamere – švenk<sup>1</sup>, far, menjava rekursa, manualen premik kamere na stativu, snemanje iz roke
- Uporaba objektivov – širokokotni, ki daje prostoru globino, približevanje in oddaljevanje z zumom
- Globinska ostrina in menjava fokusne bližine
- Osvetljevanje
- Zvočna manipulacija v času snemanja – menjava položaja mikrofona, manipulacija s snemalnikom zvoka oz. zvočnim mikserjem. (tražim slovenački izraz za miksetu)
- Obdelava zvoka v postprodukciji

### 4.1.1. *Državljan Kane*, nevidna montaža

Eden najbriljantnejših filmov, narejenih z montažo znotraj kadra, je film *Državljan Kane* (*Citizen Kane*, 1941) Orsona Wellesa. Sestavljen je iz natančnih serij dolgih kadrov in kadrov-sekvenc, v katerih je z uporabo širokokotnih objektivov, pametno mizansceno in izvrstno scenografijo ustvaril t.i. “globinsko perspektivo“ v kadrih. Welles se je na ta način izognil potrebi po rezih na mestih,

---

1 Švenk je premik kamere okoli svoje osi, ki je analogen premiku glave. Lahko je horizontalen ali pa vertikalni.



kjer je želel ustvariti enotnost scene. Da bi prikazal moč in aroganco glavnega junaka Kanea, ga je pogosto postavil v prvi plan skoraj da sključenega nad občinstvom, medtem, ko se ostali liki v srednjem in zadnjem planu zdijo kot nepomembni pritlikavci. Kaneovo odtujenost od sveta, pričara Welles z naraščajočo razdaljo, ki ga razdvaja od ostalih likov znotraj kadra. Z uporabo globinske perspektive, Welles "skrivi" prostor, kar je metafora skrivljene psihologije Charlesa F. Kaina. Globinsko ostrino uporablja v določenih primerih za doseg ekonomičnosti naracije, pa tudi za dramaturško primerjanje likov v samem kadru, kakor je to storil na začetku filma v sekvenci Kaneovega izgubljenega otroštva.

V ospredju vidimo Kaneovo mamo kako podpisuje pogodbo z gospodom Thacherjem, s tem pa prodaja sina za nezaslišano bogastvo. V srednjem planu je Kaneov oče, katerega neodločnost se vidi v njegovem stopicljanju med prvim in zadnjim planom (sl.10). Medtem se, skozi okno sobe, v zadnjem planu, vidi mladi Charles Kane, ki se brezskrbno igra na snegu. Zgolj s tem enim kadrom, prikaže Welles veliko bistvenih informacij, odnose v družini in hierarhijo pri sprejemanju odločitev, kot tudi nepomembnost malega Kanea svoji materi.



10

*Orson Welles, Državljan Kane, 1941*

Welles v istem filmu uporablja tudi številne tekoče in nezaznavne premike kamere. V zgoraj navedeni sekvenci vidimo najprej poltotal mladega Kanea, ki se igra v snegu, ki je posnet skozi okno, zatem pa se kader premika vzratno in tako postopoma prikaže glavne like in elemente celotne situacije. S tem pristopom, se poleg ekonomičnosti naracije, doseže tudi neizmerna prepričljivost same situacije, saj gledalec najprej nemoteno uživa v idilični igri dečka, nato pa je, brez kakršnegakoli reza ali prekinitve, preprosto prestavljen v odvijujoč se zločin. Medtem ko sodeluje v groznem početju, gledalec še naprej spremlja dečka, ki veruje, v kar je tudi sam gledalec veroval na začetku sekvence. S tem je Welles prikazal veliko več od tega, kar je razvidno iz kadra samega.

Andre Bazin, ki se je izogibal rezom, trdi, da se „globinska kader-sekvenca ne odreka montaže, temveč jo ukljaplja v svojo plastičnost“. Zgodba Wellesa ali Wylerja, ni nič manj eksplicitna od zgodbe Johna Forda, vendar pa se njuna zgodba ne odreka posebnim učinkom, ki se lahko izvlečejo iz enotnosti časa in prostora. Vsekakor ni vseeno, ali se dogodek analizira po delih, ali pa prikazuje v svoji fizični enotnosti. Globinski kader, v kolikor je dobro izkoriščen, ne samo da je preprostejši in subtilnejši način za poudarjanje dogodka, ampak tudi zadane, s strukturo filmskega jezika, ob same intelektualne odnose gledalca s sliko in s tem menja smisel predstave.“ (Bazin, 1967: 90) Ravno ta sprememba smisla v obstoječi predstavi, dodaja nevidno, a prepoznavno pomenskost temu, kar opazimo znotraj kadra. Ta pomenskost se ne nahaja izven okvira kadra, temveč je skrita v njem samem.



Še en značilen vidik tega filma je izrazito ekspresivno „*ciaroscuro*“ osvetljevanje, predvsem v scenah po Kaneovi smrti, posebej prepoznavno v prizoru, ki se odvija v arhivu medijskega koncerna, ko raziskujejo njegovo otroštvo. Z delno osvetlitvijo prostora s svetlobo, ki prihaja skozi visoko okno, je Welles dosegel, da v prostoru prevladuje tema, ki naredi dominantni lik še večji, s čimer se metaforično prikaže dramatičnost in skrivnostnost Kaneovega življenja (sl.11). Prav tako Welles pogosto uporablja spodnji rekurs, da bi predstavil, ne samo Kaneove veličine, temveč tudi njegovo potrebo, da sebe doživlja in pokaže v veličastnih proporcih. Souporaba spodnjega rekurza in pokritega prostora, ki ga Welles uporablja, pritiska od zgoraj, s čimer doživljajno nakazuje na Kaneovo čustveno zaprtost in klavstrofobijo (sl.12).

Da bi rez naredil neviden skozi več sekvenc, si je Welles izmislil tehniko montaže, v kateri se kadri hitro vežejo eden na drugega z zvočno kontinuiteto. To vrsto montaže je poimenoval „skakujoča montaža“. Na ta način se Kaneovo odraščanje, prikaže s spojitvijo treh kadrov. V prvem, mu njegov skrbnik daje sanke izgovarjajoč: „Srečen božič“, v drugem kadru deček odvrne „Srečen božič“, nakar sledi kader, ki se dogaja petnajst let kasneje in v katerem zopet vidimo skrbnika, ki zaključuje frazo z „in srečno novo leto“, medtem ko se ponovno referira na Kanea z pismom ki ga narekuje, vendar sedaj že v drugem dramskem kontekstu. Tu tonski del pripada enotni celoti, tako zvočno, kot dialoško, medtem ko je slika zgrajena iz treh kadrov. S tem, se postopek umešča na točko med montažo znotraj kadra in montažo z rezom. Poleg tega, da je zgostil dramski čas, je Welles s postopkom dodal pomenskost, konkretno, ustvaril je občutek sterilnosti Kaneovega otroštva.

Film *Državljan Kane* je poleg tega, da je ena najpomembnejših filmskih stvaritev, tudi odličen primer uporabe montaže znotraj kadra. Welles je dosegel sodelovanje audiovizualnega in dramskega, z uporabo tehnike montaže znotraj globinskega kadra-sekvence in tekočega kadriranja. Uspel nam je pričarati notanje stanje brezčutneža, ki se niti sam ni zavedal svoje tragedije. V filmu lahko vidimo fragmente Kaneovega življenja in se pri tem vživimo v njegovo duševno stanje, ki je vtakano v sliko in zvok.

Te je le eden izmed primerov uspešne montaže znotraj kader-sekvence. Montažni pogoji v času snemanja se niti ne morejo zaobiti, kar še posebej velja dandanes, ko tehnologija dopušča popolno

svobodo premikanja kamere ter snemanje pod omejenimi svetlobnimi pogoji. Deluje sicer enostavno, vendar zahteva veliko spretnost in jasno vizijo filmske celovitosti, ki jo želi režiser doseči. V nasprotnem se ustvarja dinamika, ki nima opravičila, v kolikor je filmski prostor kaotičen.

## 5. GRIFFITHOVO STRUKTURIRANJE PROSTORA IZVEN KADRA

Znano je, da se je film v samih začetkih, strogo držal gledalčevega kota, scena pa je spominjala na gledališko oziroma lutkarsko. Kamera, frontalna in statična, je mehanično beležila celotno sceno in akcijo z vsemi akterji. Polje izven kadra skorajda ni obstajalo, vendar pa, ker ga ni mogoče popolnoma izključiti, je bilo zmanjšano na najmanjše dimenzije. Veliko filmov je bilo sestavljeno iz enega kadra oz. je en kader prikazoval celotno sceno. Gledalec je videl le to, kar bi lahko videl tudi iz svojega sedeža, brez možnosti, da pokuka izza scene, v sceno samo ali da se igralcem približa do obraza. Z Griffithovim montažnim postopkom, premikanjem kamere iz običajnega pogleda občinstva in uvedbo bližnjega plana, se je spremenila tudi percepcija filma.

Še eden izmed razlogov zakaj sem izbrala Griffithov opus za preciznejše predstavljanje prostora izven kadra, je tudi ta, da je svoje najpomembnejše filme snemal v dobi nemega filma. Poleg raznih polemik, razprav in razhajanj glede vprašanja; ali je zvočni film prinesel kinematografiji napredek ali nazadovanje, je gotovo predvsem to, da se je nemi film ukvarjal izključno z vizualnim jezikom. Prav zato je nemi film, kot osnova artikulacije filmske površine, nadvse primeren za razmislek o nastanku prostora izven kadra. Z zvočnim filmom ta prostor postane veliko bolj zapleten in neoprijemljiv.

David Wark Griffith (1875-1948) je v kratkem obdobju, od režiranja svojega prvega filma leta 1908, do filma *Rojstvo naroda* (*The birth of the nation*, 1914), vzpostavil jezik igranega filma, kakršen se uporablja še danes, zlasti v Hollywoodu. Filmu je dal artikulirano umetniško formo, ki ji vladajo zakoni premične slike. Veliko sodobnih filmskih teoretikov je mnenja, da je Griffithova vloga v oblikovanju novega medija sicer precenjena in da se je posluževal večinoma že odkritih

sistemov in postopkov ravnanja s filmom. Nikakor ne želim podcenjevati pomena in spretnosti Edwina Porterja, ki je prvi uporabil film za pripovedovanje zgodbe na kinematografski in ne gledališki način, kot je bilo do takrat v navadi. Vendar, z ozirom na to, da je tema naloge; polje izven kadra, ki je ozko vezana na postopek montaže in ožje plane, prepoznavam dela Griffitha za ključni mejnik, saj je dotedanji film razdelil na dele, ki jih je zatem skozi slepo polje združil v filmski prostor.

Resnica je sicer, da lahko le malo inovacij v filmskem jeziku pripišemo izključno njemu in njegovemu nerazdružljivemu snemalcu G.W. Bitzerju. V prvi vrsti so to: Flešback, maska, maska razdeljenega ekrana, mehki fokus, prelivanje, odkrivanje in zatemnevanje. Danes se večina teh učinkov sicer uporablja le redko. Griffithova genijalnost in pomen, sta predvsem v temeljitem pristopu k filmu in poenotenju ter sistematizaciji dotedanjih izumov v formo, ki je vizualno čitljiva in jasna. Njegov vpliv na celotno kinematografijo je neizmeren že zaradi vzpostavitve sistema kadriranja in montaže, ki v igranem filmu še dandanes ni presežen. Za Griffitha je film predstavljal sredstvo, skozi katerega prenaša svoj pogled na svet in ki je nadomeščalo njegovo ambicijo nesojenega romanopisca. Naj spomnim, da je bil njegov pogled na svet nadvse ozek in omejen z rasističnimi idejami, v katere je veroval z vsem srcem, za razliko od globine in domiselnosti, ki jo je posedoval pri ukvarjanju s filmom. Prav ta nemoč, da bi se dotaknil univerzalnih vrednot, je znatno zmanjšala pomen njegovega dela. Ostaja kontroverzna osebnost, ki je zablestela v vsej svoji nizkotnosti.

Griffithova metoda dela je bila, zahvaljajoč njegovim izkušnjam in značaju, bolj intuitivna, kot pa teoretična in formalistična. S konvencijami igranega filma se ni obremenjeval, saj do takrat le te niso obstajale. Tako je, brez kakršnihkoli omejitev, uporabljal to, kar se mu je zdelo najboljše v dani situaciji za dramatzacijo zgodbe. Pogosto je, pri ustvarjanju filmov, uporabil analogijo s sestavljanjem gledališke igre. Prav tako si je pomagal z narativnimi sredstvi viktorijanskga romana, ki ga je občudoval od zgodnjih nog in ki mu je služil pri upeljevanju določenih inovacij. Menil je, da se film lahko obravnava enako kot pisanje in da so prestavljanja v času in prostoru mogoča na isti način, kot se v literaturi ne sledi absolutnemu časovno-prostorskemu sosledju. Brez preveč intelektualiziranja, bolj po osebnih občutkih je verjel v „geštalt“ osebne percepcije in bistveno povezanost med različnimi mediji naracije. Ni se bal raziskovanja vizualnih možnosti scene, tako je sledil logiki pozornosti in opazovanja, ko je upeljeval prednosti, ki jih je imel film

pred gledališčem, kot so približevanje, oddaljevanje in pogled iz različnih kotov. Griffith je kameri omogočil preskoke in pristanke in s tem osvobodil gledalca prikovanosti na sedež, z uvajanjem bližnjega plana pa je filmsko igro osvobodil teatralnosti.

### 5.1.1. Medkader - insert

Griffithova ideja ni bila narediti nekaj inovativnega, kot pa enostavno znajti se. V filmu *The Greaser's Gauntlet (1908)* je prvič uporabil medkadre in inserte, da bi okrepil čustveni naboj scene, v kateri mlada ženska reši moškega pred nasilneži, ki so ga skušajo linčati. Da bi dosegel čustveni učinek, je montiral poltotal drevesa za obešanje (sl.13) z veliko bližjim srednjim planom istega prostora (sl.14), kjer osebi izmenjujeta poklone v znak prijateljstva. Na ta način je gledalcem omogočil, da preberejo občutke iz igralčevih obrazov. Zadovoljen z rezultatom je Griffith ta montažni postopek nadalje uporabljal in razvijal.



*The Greaser's Gauntlet, 1908.*

Dokler je kamera ostajala statična, oponašujoča gledalčevo perspektivo, je bil koncept smeri njenega premikanja podoben odrskemu. Vendar, s pojavom kadriranih filmov iz različnih kotov, se je pojavila tudi potreba po dodatnih pravilih, ki bi dosledno vzdrževala orientacijo kadrov. Skušalo se je doseči, da je gledalec vedno na isti strani dogajanja oz. platna, da ne bi, kot je rekel neki snemalec „liki srečevali samih sebe“. Danes je to pravilo znano, kot „pravilo snemalne osi“,

vendar izgleda, da ga ni izumil zgolj en sam posameznik, temveč so ga s časom, skozi svoje številne poskuse in napake, formirali različni režiserji.

Polje izven kadra, zahteva eanko dosledno opredeljenost, kot polje v kadru. V nasprotnem primeru, se lahko ustvari kaotično premikanje in poskakovanje objektov in likov brez kakršnegakoli reda, kar moti gledalčevo pozornost. To je lahko primerno za eksperimentalni film in druge oblike filmskega izražanja, a vsekakor zahteva naracija zgrajen filmski prostor, ki ga je moč osvojiti, ter se po njem brez motenj „premikati“ tudi takrat, ko so vidni zgolj fragmenti.

### 5.1.2. Umeščanje bližnjega plana

Griffith je v svoje kratkometražne filme podjetja Biograph, uvedel alternacijo kadrov različnih prostorskih širin, kar pomeni da se na osi kamera – objekt, kadri snemajo iz različnih oddaljenosti. Od vseh kadrov, ni niti eden sam po sebi dramaturška celota, temveč jo kadri ustvarjajo skupaj. Ta vrsta kadrovanja se imenuje „približevanje po snemalni osi“. Z montiranjem totalov, srednjih planov, ameriškega plana, pol bližnjih in bližnjih planov, se dobi edinstvena dramska scena iz več glediščnih točk, ter dinamičnost vodenja gledalčeve pozornosti. Skozi ta proces je Griffith dojel simbolno in psihološko vrednost bližnjega plana, ki je nepričakovano umeščen med kadre širših planov oz. kadre večjih prostorskih širin v odnosu do objekta snemanja. Bližnji plan ima učinek izvzemanja detajla iz njegovega ozadja, napolni ekran in prida močan dramaturški poudarek. Gledalec, prevzet z neposrednim stikom bližnjega plana obraza ali detajla, na ta način dobi tudi občutek bližine in intimnosti, medtem ko izgublja objektivnost. Vse ostalo ostaja, v danem trenutku, izven kadra kot manj pomembno. S tem se izriše jasna linija pozornosti in pomembnosti.

S kombiniranjem planov različnih širin, je Griffith spoznal tudi pomen ekstremnega totala za panoramske in epske akcijske sekvence, ki so se pozneje pokazale za zelo koristne v filmih *Rojstvo naroda* in *Nestrpnost*. Total postavlja osnovno orientacijo v prostoru, pokaže relacije med liki in objekti, in poda obči pogled na situacijo. Preko njega režiser gradi filmski prostor, ki ga lahko pozneje razgradi z bližnjimi plani. V zavesti gledalca je s tem zabeležen celoten prostor, tako da lahko pozneje sprejme bližnji plan, ki ga integrira v celoto.

### 5.1.3. Paralelna montaža

Prav tako pomembna lastnost Griffithove narativne artikulacije, je bila uvajanje paralelne montaže, kjer sta oba dogodka enako pomembno zastopana in si vzporedno sledita, za razliko od dotedanje uporabe v filmih pregona, kjer je eden od dveh dogodkov vedno prevladoval. Griffith uvede paralelno montažo že leta 1908, na samem začetku svoje režiserske dejavnosti v podjetju Biograph. Ta montaža je predhodna Eisensteinovi montaži atrakcije, kakor tudi subjektivni kameri F.W. Murnau-a. Griffith je uporabljal paralelno montažo tekom svoje nadaljne kariere. Njen učinek je igral neizbežno vlogo v filmu *Nestrpnost*, kjer štiri različna zgodovinska obdobja prepleta in pospešuje ritem njihovih menjavanj, da bi na koncu prišel do spektakularnega vizualnega vrhunca.

V kratkometražnem filmu *Corner in Wheat* (1909), za kadrom bogatašev, ki se prenajejajo na razkošnem praznovanju, montira kader siromašnih kmetovalcev, ki stojijo v vrsti za kruh. Z uporabljanjem paralelne montaže, ustvarja pri gledalcu asociacije in ga napeljuje na željeni zaključek. Griffith s tem angažira čustveno polje izven kadra, ki se nahaja v samem kontrastu obeh scen in kamor publika projecira osebni občutek za pravico in uravnoteženost. Gre za zgodnjo obliko asociativne montaže, ki so jo kasneje intenzivno uporabljali Sovjeti.

Griffith paralelno montažo uporablja tudi za ustvarjanje „arbitra opazovanja“, tako da na lik, ki opazuje nekaj izven kadra, veže kader njegovega subjektivnega pogleda. Ti kadri so poimenovani „subjektivna točka opazovanja“ in se snemajo tako, da se kamera postavi v prostorsko pozicijo opazujočega lika in tako prizoru dodajo optično subjektivnost (sl.13-15). Podoben filmski postopek, Griffith uporabi, da bi dosegel učinek „flashback-a“, tako da z enim ali z nizom kadrov prekine tok dogajanja in s tem gledalca vrača v preteklost (sl.22-28).

Menedžerji podjetja Biograph na začetku niso bili navdušeni nad Griffithovimi eksperimenti, predvsem ker se jim ti niso zdeli dovolj zabavni spričo manjka napetosti in akcije, ter tudi zaradi nespoštovanja dramaturške prostorsko-časovne enotnosti. Ko je Griffith prvič predlagal paralelno montažo za sceno žene in njenega moža brodolomca na pustem otoku, je menedžerjem to delovalo preveč zmedeno, vendar se Griffith temu ni odrekel, verujoč v svoj prav. Del pogovora, ki ga je imel z enim od njih, priča o njegovem samozaupanju:



„Kako lahko pripovedujete zgodbo na ta način, skakajoč iz kraja na kraj? Ljudje ne bodo vedeli za kaj gre.“

„Pa“, je rekel gospod Griffith, „mar Dickens ne piše na ta način?“

„Da, ampak to je Dickens, tu gre za pisanje romana, to je nekaj drugega.“

„Ne v tej meri, to so zgodbe v sliki, ni to toliko različno.“ (Cook, 2005: 107)

Da bi dobil še večjo dramaturško dinamiko, prikaže Griffith v filmu *Osamljena vila* (*The Lonely Villa*, 1909), tri različna dogajanja, ki se odvijajo istočasno: Roparsko bando, ki skuša vlomiti v predmestno hišo, preplašeno žensko z otroci, ki obupano poskuša onemogočiti vstop, ter moža, ki hiti k njim, da bi jih rešil. S tem postopkom, je še radikalnejše fragmentiral prostorsko-časovno sosledje, z namenom doseganja nove vrste dramaturške napetosti. Gledalec dobi, medtem ko sledi enemu dogajanju, dovolj informacij o drugih dveh dogajanjih, čeprav sta izven kadra, ter s tem še intenzivnejše doživlja to, kar opazuje v danem trenutku, spodbujen s tem, česar trenutno ne vidi. Griffith postopoma pospešuje tempo montaže, ki kulminira na koncu, s srečanjem vseh treh dogajanj v danem prostoru in času, „klimaks“ pa preide v „rešitev v poslednjem trenutku“, kakor so kasneje poimenovali ta Griffithov razplet. Graditev negotovosti, ne le z zaporedjem kadrov različnih sočasnih dogajanj, ampak tudi z hitrim menjavanjem vse bolj kratkih kadrov, je postala osnova metrične montaže, kot jo je pozneje definiriral Eisenstein. Zahvaljujoč uporabi paralelne montaže skozi celotno dolžino filma *Osamljena vila*, je Griffith uspel spojiti filmskost in narativnost, in s tem film povzdignil na višjo raven od dotodanjih filmov pregona. Čeprav so to predhodno poskušali tudi drugi režiserji, je prav ta film, prva dramska stvaritev, v kateri je to sredstvo osnovni strukturni princip, ki se odvija na treh prostorskih nivojih, tako da je po njem, praksa paralelne montaže postala sestavni del narativnega filma vse do danes.

Griffith je odkril, da lahko dolžina trajanja kadra, ustvari znatno psihološko napetost občinstva. Krajše je trajanje kadra na platnu, večja je njegova moč ustvarjanja napetosti. Bistvo je, da vizualni tempo montaže simultanih dogajanj, sledi dramskem tempu snemalnih akcij na način, da se vsebina filma stopi z njegovo formo. Gre za osnovni princip graditve scen reševanja, po katerih je Griffith postal znamenit. Na nek način postane to tudi strukturna osnova vseh narativnih filmov od Griffithovega *Rojstva naroda* vse do danes. Kot nadgradnjo, je Griffith uvedel montažo menjanja

kadrov različnega časovnega trajanja, kar je kasneje postalo temelj estetike montaže, dominantne v prvih petdesetih letih obstoja narativnega filma.

#### 5.1.4. Griffithova montaža znotraj kadra

Griffith je zelo zgodaj odkril tri pomembne funkcije premične kamere. Prva je deskriptivna; brez pomena samega po sebi, temveč v tem kar odkriva gledalcu. Zatem dramska funkcija; ko ima premik kamere določen pomen v tem, da izrazi nek stvaren ali pa psihološki element, ki bo odigral znatno vlogo v filmskem dogajanju. Tretja funkcija je ritmična, ki v prostor vnese dinamiko, poživljajoč ga. Te funkcije premične kamere, so mu omogočile montažne pogoje za časa trajanja snemanja. Z njimi je Griffith prvič začel eksperimentirati v filmih *Klic Divjine (The call of the wild, 1909)* in *Podželjški zdravnik (The country doctor, 1909)* uporabljajoč švenke. Za razliko od današnje razigranosti kamere, je njeno premikanje Griffith uporabljal le takrat, ko je to lahko utemeljil.

Svoj največji doprinos naraciji znotraj kadra je dosegel Griffith po letu 1910, uporabljajoč, poleg premikov kamere, tudi komponiranje po globini kadra. Večina filmov je do takrat bila strukturirana montažno, ne glede na to, ali so bile zmontirane enote sestavljene iz scen ali kadrov, tako da se je Griffith, v iskanju novega izziva, zainteresiral za strukturiranje filma skozi premike znotraj kadra. S horizontalnim švenkom je gledalca uvedel v scensko okolje, ustvarjajoč v njemu iluzijo premikanja. Švenk mu je poleg sledenja igralcem iz trenutka v trenutek, omogočil tudi to, da glede na dramaturgijo scene, določi fokus gledalčeve pozornosti. Z vožnjo kamere po tirnicah, je gledalcu omogočil aktivno udeležbo v dogajanju, tako da se je premikal s kamero, se približeval in oddaljeval od likov, ter dogajanja.

Griffith je eden prvih režiserjev, ki je dojel dramatično ekspresivnost globinskega kadra ter izbire mesta, kamor se postavi kamero. Odkril je, da se perspektiva kadra lahko uporablja kot komentar njegove vsebine, ter da se z njo ustvari dramaturški poudarek določenih delov. S postavitvijo kamere pod določenim kotom, ki odstopa od običajne frontalne pozicije, je Griffith ustvarjal vizualne metafore znotraj kadra. Opazil je, da osebe, snemane iz ekstremnega spodnjega rekursa delujejo dominantno. Razpete iznad kamere, lahko ustvarijo zastrašujoč in zlovešč občutek,

medtem ko posnete iz ekstremnega zgornjega rekursa, delujejo nemočne, slabotne in podcenjene. Ker je do tedaj že obladal ustvarjanje vizualnih metafor s pomočjo asociativne montaže, je začel raziskovati vizualne metafore znotraj kadra, s postavljanjem kamere izven običajnih položajev, izkoriščujoč kotne perspektive v skladu z dramtizacijo. Griffith je odkril vizualni način pričaranja osebnostnih lastnosti, tako da je zaobšel deskriptivni del, ki pogosto zmanjšuje učinek dejanskosti. Gledalec je s kotno perspektivo postavljen na določeno pozicijo, ki mu podzavestno odredi odnos do tega, kar opazuje. Zato ne vidi da je določen lik dominanten, on to „ve“.

Možnosti te vrste subjektivne kamere in kotne perspektive v tistem obdobju, postanejo tudi osnova nemškega ekspresionizma, ki je poskušal izražati notranjo stvarnost s sredstvi zunanje stvarnosti. Kasneje je Welles celoten postopek montaže znotraj kadra in uporabo prostorske globine izpopolnil do potankosti.

## **5.2. Analiza filma *Judita iz Betulije***

Tri leta dela na filmu, ki ga je sprejel, da ne bi umrl od lakote, je Griffith spremenil v sijajno kariero. Njegovi enorolni filmi so postajali vse bolj popularni, sam pa je obvladal filmski jezik, ki ga je soustvarjal. Obliko kratke forme je izčrpal in da bi nadaljeval z eksperimentiranjem na področju igranega filma, se je odločil, da podaljša čas trajanja svojih filmov. Trdil je, da mora film, če želi osvojiti status umetnosti, ustvariti dinamične odnose med lastnimi sestavnimi deli, kar je za Griffitha pomenilo ustvarjanje v skladu z ostalimi narativnimi oblikami umetnosti. Korak za korakom se je približeval dolžini celovečerca. Takoj ko so mu okliščine dopustile in se mu je ponudila priložnost, se je fanatično vrgel v realizacijo svoje kompleksnejše produkcije; snemanje svojega prvega dolgometražnega filma; *Judita iz Betulije* (*Judith of Bethulia*, 1913). Film je zasnovan na apokrifni legendi o betulijski vdovi Juditi, ki se je pretvarjala, da je zaljubljena v asirskega osvajalca Holofernesa da bi ga ubila in tako rešila svoje obkoljeno mesto.

### 5.2.1. Deli kadrov, ki zastrejo osnovno dogajanje

Kot pri Degasovih slikah, Griffith dopušča da mu detajli ki „pritečejo“ v dogajanje, „zmotijo“ popolno kompozicijo kadra. Gledalec skrbno opazuje dogajanje, ko se nekdo premika preko ekrana zakrivajoč glavni del dogajanja. Vse kar mu preostane je, da sam zaključi, kaj se je v tem trenutku blokiranega pogleda zgodilo. Kot vemo, se film ukvarja s posledicami in ne vzroki, tako da gledalec preko posledic razbere vzroke. V prvem kadru vidimo Judito kot centralni lik (sl.15), levo od nje je prosjakinja, ki izproži roko proseč miloščino, v levem spodnjem kotu pa prosjaka, onemolega od starosti. Da bi prikazal Juditino velikodušnost in da le-ta ne bi izpadla pretirana, je Griffith trenutek Juditinega poklanjanja denarja prosjakinji, zastrl z žensko, ki nosi vodo (sl.16) in nato osvobodil kader v trenutku ponujanja denarja starcu (sl.17). Zelo elegantno. Na tem mestu „skrito“ služi, da v gledalcu pusti občutek neposredne udeležbe v dogajanju. Umesti ga na ulice Betulije, med mimoidoče, obenem pa na prefinjen način opiše Judito kot plemenito in radodarno osebo.



### 5.2.2. Premirjalni objekt

Griffith v spodaj navedenem primeru (sl.18-20), uporablja montažo kadrov različnih velikosti, povezujoč dva dogajanja s prostorskim merilom. Prvo prikaže dekle, po imenu Naomi, ki v totalu beži pred razbojniki. Premika se k vodnjaku. Za tem Griffith, zaradi dinamike, umesti kader z razbojniki, ki masakrirajo prebivalce. Ta kader je komponiran globinsko, tako da razbojnike vidimo v vseh treh planih. Zatem se ponovno vrača na preplašeno Naomi, ki čepi pri vodnjaku v

srednje bližnjem planu. Kljub kaotičnim premikom vseh akterjev, vemo kje se nahajamo, ker se vodnjak pojavlja kot primerjalni objekt. V vsakem od treh kadrov, delno vidimo vodnjak, sicer iz različnih strani, vendar dovolj da ga prepoznamo. Tretji kader v katerem vidimo Naomi od blizu, nam omogoča, da se za trenutek oddahnemo od dinamike številnih akterjev v gibanju, obenem pa še intenzivneje doživimo obup skozi Naomino preplašen izraz. Slavko Vorkapić piše na temo takšne sinhronizacije: „ko bi se akterji premikali na zmeden in brezsmiseln način, ali bi to naredilo film umetniški? - Ne. To bi bilo kot sedenje za klavirjem in naključno udarjanje po tipkah. Zato morajo biti premiki, kot tudi pritiskanje tipk, ubrani, harmonični in sinhronizirani, da bi proizvedli zadovoljujoč učinek.“ (Vorkapić, 1998: 65) Zahvaljujoč sinhronizaciji različnih dogajanj na bojnem polju in menjavam totala z bližnjimi plani, je Griffith v tem filmu dosegel skoraj poetičen nivo predstavljanja bitke. Pogosto je kader zapolnjen z dimom eksplozij smodnika, kar nam zastre pogled na celoto, ki jo sicer prepoznamo preko detajlov. Prav ta skrivnostnost naredi celotno situacijo še bolj dramatično in prepričljivo.



### 5.2.3. Misel se lahko prikaže - Griffith

V tem primeru vidimo, da se notranje stanje lika, njegove misli in občutki, lahko predstavijo z ustrežno uporabo velikosti plana, strukture in smeri znotraj kadra, montaže in igralčeve govorice telesa. Bližnji plan igra ključno vlogo v prikazovanju stanja in miselnega toka lika. Če pogledamo prva dva kadra v navedenem primeru (sl.21-22), zaključimo da Judita opazuje ulice svojega okupiranega mesta, zgrožena in preplašena. Griffith je izbral bližnji plan Judite, da bi poudaril njen odnos do situacije in ustvaril gledalčevo poistovetenje z njo. Ta kader nato preseka z začetnim kadrom ulice (sl.23), katero gledalec ne gleda zgolj s svojimi očmi, ampak tudi z njenimi (kader-

kontrakader), ter se ponovno vrne na Judito prikazujoč razvoj njenih misli (sl.24). Njen pogled kvišku, v zadnjem kadru, nakazuje na razmišljanje, iskanje odgovora, ter obračanje k bogu. Griffith začne s tem kadrom pripravljati gledalca na Juditin načrt, ki ga bo kmalu skovala. S navzkrižno montažo teh dveh kadrov, je režiser prikazal tok Juditinih misli in nakazal možno rešitev. Kot pravi Jean Baudry, se „gledalec manj identificira s predstavljenim, s samim prizorom, kot pa s tistim, kar sproži in prikaže prizor; s tem, kar ni vidno a kaže in to pokaže iz tiste pobude, iz katere gledalec vidi – primora ga, da vidi to, kar vidi, oz. prevzame funkcijo kamere, katere mesto zavzema“. (Aumont, 2006: 236)



#### 5.2.4. Subjektivni pogled

Griffith v naveden primeru prikaže Juditin pogled in objekt njenega opazovanja, ter montažno umesti kader njenega subjektivnega pogleda v kader, kjer gledalec vidi celotno situacijo od strani. Pozneje so ta postopek poimenovali kader- kontrakader (sl.25-27).



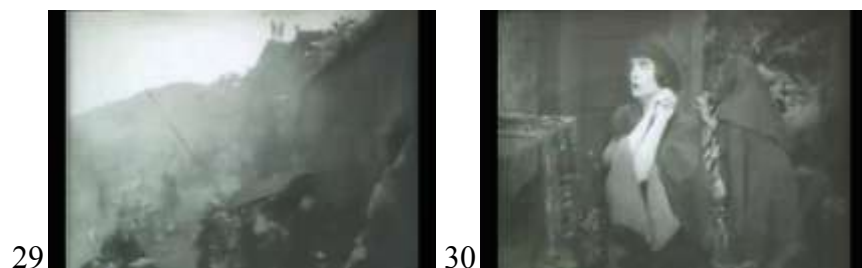
Bližnji kader deteta izzove blagodejne občutke in nosi močen psihološki pomen, ki asociira na generacije ki prihajajo, na prihodnost naroda. S to sceno, nas Griffith pripravlja na nadaljni razvoj dogajanja, s tem da vtisne določene informacije v našo zavest, kar nato uporabi v delu, ko se Judita odloča med osebnim zadovoljstvom, poželjenjem na eni strani in usodo svojega naroda na drugi. Na tem mestu Griffith prikaže zgolj Judito v trenutku srečanja mame z otrokom, ki jo vidimo bočno (sl.28), tako da se otroka ne vidi, a gledalci „vedo“ za kaj gre. Na ta način se je Griffith ognil ponavljanju in ob enem zgradil simboliko, ki jo gledalec zlahka prepozna.



### 5.2.5. Pogled izven kadra

Tu vidimo, da je pogled junakinje usmerjen k obzidju, skozi katerega lahko vsak trenutek udrejo osvajalci. Ne glede na to, da ta dva kadra nista z ničemer prostorno povezana, jih združi gledalčev um, medtem ko nam pogled akterja koristi za prepoznanje te relacije. Uporablja joč elemente paralelne montaže, Griffith spoji prostor naroda in posameznega lika, s katerim postopoma gradi identifikacijo. S to združitvijo, nam nakaže Juditino zaskrbljenost za svoj narod. Prvo vidimo

kader v totalu; Asirce, ki napadajo obzidja Batulije, takoj za tem pa Judito, ki gleda v smeri napada. Težišče pozornosti se v obeh primerih nahaja izven kadra, nekje na sredini med njima. Zamislimo si, da je Juditin pogled usmerjen na desno stran ekrana. V tem primeru ne bi obstajala združitev teh dveh kadrov v slepem polju, temveč bi bila oba usmerjena k nekem prostoru na desni, na katerega bi čakali, da zremo kaj predstavlja, a do takrat bi bili dezorientirani. Na ta način lahko režiser spoji ali pa razdruži like, posnete v različnih kadrih. Smer pogleda je posebej pomembna, saj pritegne gledalčevo pozornost in ob enem nakazuje na združitev predhodnega in prihajajočega kadra.



Za Griffitha je značilno, da preko smeri pogleda in gibanja znotraj kadra, jasno postavlja prostor in interakcijo izven kadra, kar mu omogoči, da poglobitveni del dogajanja izpusti, s čimer zgosti čas, ter izgradi želeno občutje in tako pridobi na in povdari subtilnost in estetiko filma.

### 5.2.6. Neviden prostor med akcijo in reakcijo

Filmski prostor in oddaljenost med dvema objektoma ali likoma, se lahko predstavi s časovnim intervalom, od akcije v enem kadru, do reakcije v drugem. Včasih ni mogoče v enem kadru predstaviti to razdaljo, zato povezanost akcij pomaga, da gledalec dobi sliko prostora in raspored elementov znotraj njega. Ta prostor, kot vemo, ni stvaren, temveč filmski, konstruiran, in režiser ga odredi glede na svojo vizijo. V tem primeru (sl.31), vidimo konjenika kako napada asirskega vojaka, v sledečem kadru vidimo vojake, ki streljajo puščice (sl.32), v tretjem kadru pa ena izmed puščic zadane konjenika, ki pade s konja (sl.33). Gledalec se ne sprašuje, ali je prav ta puščica ena



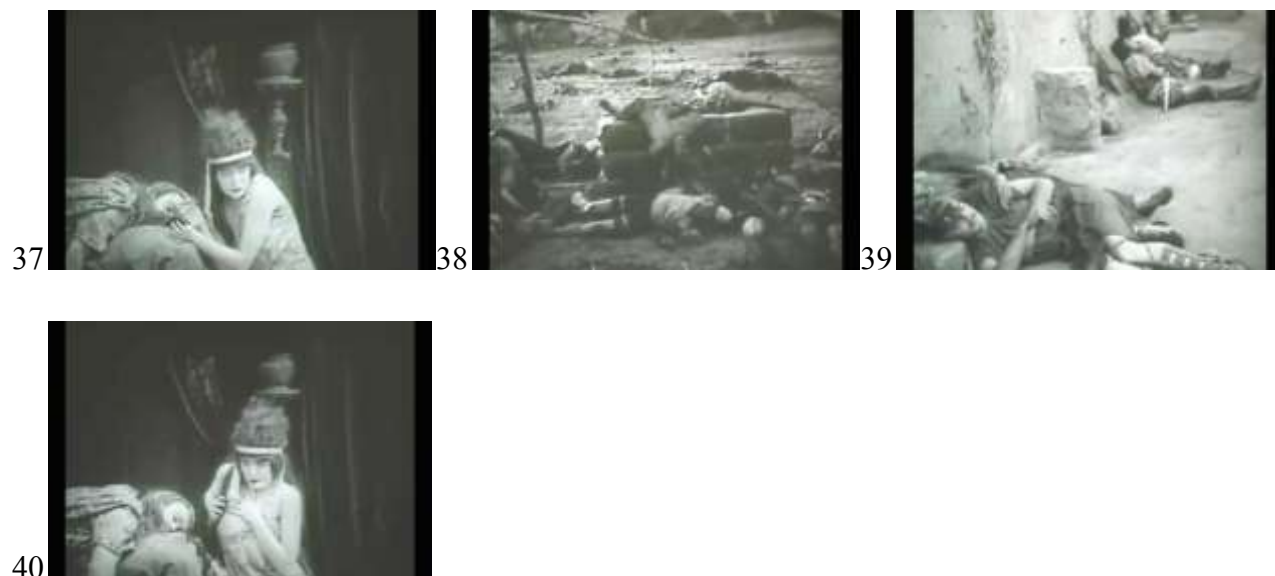
izmed teh, ki so jih streljali vojaki v predhodnem kadru, ampak asociativno vsekakor verjame da je.



### 5.2.7. Flashbeck

Ko je Griffith dejal, da se misel lahko prikaže, je mislil na spominjanje. Izumil je postopek, ki ga danes imenujemo flashbeck. V primeru, ki ga izpostavljam (sl.34-40) je vloga flashbecka - spominjanja ta, da Judito odvrne od njene šibkosti. V prvem delu kontinuiranega dogajanja, Judita dvigne meč, da bi odsekala glavo opitemu asirskemu kralju, vendar omahuje zaradi njegovega brezbržnega, spečega, aristokratskega videza, tako da, kažeč znake naklonjenosti in poželjenja, pozabi na prvotni plan. Ta kader je nato prekinjen s scenami Juditinih ubitih sonarodnjakov (sl.38 - 39). Kader tik pred tem, je prikazoval njen zamišljen izraz obraza in usmerjenost navzdol, tako da kadri bojišča delujejo kot njen subjektiven pogled (sl.37). Za tem se vračamo na začetni kader v katerem vidimo, da se Judita zaveda plana in da je pripravljena žrtvovati svoje zadovoljstvo za narodov dobrobit (sl.40).





#### 5.2.8. Ključni trenutek izven kadra

Režiserji se odločijo skriti bistven trenutek določenega dogajanja iz več razlogov. Le ti so pogosto tehnične ali produkcijske narave. Ni vedno najenostavnejše prikazati uboj, trenutek nesreče, kot je padec iz stavbe, duševno zmedenost ali pa trenutek sreče, vzhičenosti in zanosa. Če tak trenutek ponuja zgolj informacije, ki jih gledalec že pričakuje oz. jih bo dobil v nadaljevanju dogajanja, potem takšno prikazovanje lahko deluje banalno ali pa kot višek. Drugi razlog je, da je pogosto sama reakcija likov, ki takšen dogodek opazujejo ali pa dobijo zanj namig, bistveno pomembnejša in prepričljivejša od reprodukcije dogodka samega. Včasih je manj pomembno to kar se zgodi, kot pa reakcija, ki jo izzove v prisostvujočih.

V filmu *Judita iz Betulije*, je namesto ključnega trenutka sekanja glave asirskega kralja, prikazan kader v katerem vidimo reakcijo njegovega vojaka na „zvok“, ki prihaja iz kraljevega šotora. Naj opozorim, da „zvok“ v nemem filmu prav tako pripada polju izven kadra, saj gledalec ne sliši s svojim sluhom, temveč s svojim umom, gradeč zvok preko slike, podobno kot pri gluhonemih. V navedenem primeru, vidimo v drugem kadru vojaka, ki se naglo obrne in s tem sklepamo da je nekaj slišal (sl.42). V našem umu se predhodno dogajanje nadaljuje po sistemu paralelne montaže. Po kadru vojaka vidimo reakcijo Juditine služkinje (sl.43), ki se nahaja v istem položaju kot Judita,

ki jo vidimo takoj zatem. Griffith naredi rez na skoraj identičen premik roke Judite in služkinje, s čimer nakaže na njuno sokrivdo in služkinjino podporo. Judito vidimo, kako stoji ob strani in gleda nekaj na podu, iz česar sklepamo da gre za kraljevo glavo. Tu smo imeli možnost videti razvoj dogodka iz treh različnih perspektiv, samo skritje usodnega trenutka pa je povečalo vznemirljivost scene in poudarilo povezanost kralja z njegovimi vojaki, kot tudi z usodo betulijskega ljudstva.



### 5.3. *Rojstvo naroda*

Griffith je potreboval šest tednov zgolj za vaje in devet tednov za snemanje filma *Rojstvo naroda* (*The Birth of a Nation*, 1914), ki se je prvotno imenoval *Človek iz klana*. Ne glede na okviren scenarij, ki ga je sam napisal, je Griffith režiral brez teksta. V glavi je imel vse detajle kontinuirane montaže, mednapisov, scenografije, kostimov in vsega ostalega. Razen njega, noben sodelujoči ni imel niti predstave, za kaj pravzaprav gre. Igralska zasedba in tehnično osebje je bilo osuplo nad množtvom snemalnih kotov. Prva verzija filma je štela 1544 posameznih kadrov, kar je mnogo tudi za današnje razmere, medtem, ko so v tistih časih, najodličnejši spektakli šteli manj od 100 kadrov. Montaža in glasbeno komponiranje je trajalo tri mesece, kar je bilo za tisto obdobje nerazumno, saj se je film smatral za lahkotno dobičkonosno zabavo, ki se ji ni posvečalo preveč pozornosti. Vse to govori o Griffithovem predanem in temeljitem pristopu k filmu, kot tudi o njegovi nenadkriljivi

spretnosti, da enotno zgodbo razčleni na vizualne dele, „na majhne koščke“, iz katerih nato ustvari sliko sveta po svoji viziji. Delo, po katerem je film posnet, je bil odkrito rasistično, kar je sovpadalo z Griffithovimi prepričanji, ob enem pa je odslikavalo obdobje „obnove“, kot čas v katerem se politični odpadniki ter mulati združujejo z „prizadevnimi“ belci, da bi uničili družbeno ureditev ameriškega juga.

Filozof in teoretik socialne ekonomije Thorstein Veblen je dejal, ko je leta 1915 gledal ta film: „Do sedaj še nisem videl tako jedrnate dezinformacije“, čeprav je bil večji del dezinformacij v *Rojstvu naroda*, enak prepričanjem celotne generacije američanov. (Cook, 2005: 125).

Griffith v filmu prikaže obdobje neposredno pred, med in po državljanski vojni. Prepleta usode dveh družin, Cameronove iz juga ter Stounmenove iz severa, ki sta politično sicer na nasprotujočih se straneh, vendar jih veže prijateljstvo sinov, ki se poznata še iz časa internata. Ne glede na ideološkost filma, se njegov vrhunski dosežek v obdobju rojstva filma ne more izpodbiti. Griffith je v filmu prikazal „stvarnost“, ki nakazuje simbolno pomenskost. Tudi brez rezov, velikokrat prikaže psihološkost in univerzalnost znotraj tega, kar je vidno in prepozno.

### 5.3.1. Struktura in identifikacija

V sceni, ki uvodno predstavi gospoda Camerona, lahko vidimo jasno simboliko, ki pokaže njegovo dobrodušnost in na težave, ki bodo sledile. Griffith to počne zelo subtilno. Najprej vidimo družinsko idilo, zatem gospod Cameron v bližnjem planu spusti mačko poleg psička, za čimer se pojavi napis „sovražnost“. Sledi scena, kjer Cameronova roka boža mačko, ki napada nedolžnega psička. Celotna scena se zaključi s idejo, ki se vseskozi nakazuje. V sledečem kadru tako vidimo hčerko, ki nosi pismo, ki je od prijatelja iz severa. Pismo najavlja obisk, kar sugerira na naraščajoče sovraštvo med severjem in jugom.



Režiser gradi sliko dovetnega Camerona z ljubkimi živalmi in razigrano, zadovoljno okolico, kar vodi v gledalčevo poistovetenje z njim. Jacques Aumont trdi, da je poistovetenje bolj posledica strukture in situacije, kot pa psihološke veze z liki. „Vzemimo primer radovedne osebe, ki vlamlja v neko sobo in premetava predale. Zatem pokažete lastnika sobe, ki se vzpenja po stopnicah in občinstvo dobi željo da prvemu liku reče: “pazi nekdo se vzpenja po stopnicah!“ Torej, lik, ki premetava predale nima nikakršne potrebe po tem da je gledalcu simpatičen, a občinstvo vseeno pokaže razumevanje zanj. Po Hitchcockem mnenju, je ta empirični zakon identifikacije, ki ga je mojstrsko prikazal v *Marnie* (1964), pomemben zato, ker je popolnoma jasen v enem bistvenem pogledu: situacija (nekomu preti nevarnost, da ga presenetijo med početjem nečesa nedovoljenega) ter način, s kakršnim se ta situacija predstavlja gledalcu (proces predstavitve), sta to, kar strukturalno odredi identifikacijo z enim ali drugim likom v danem trenutku filma.“ (Aumont, 2006: 245) Gospod Cameron si z ničemer ne prizadeva, da bi občinstvu pustil vtis prijetne in dobrodušne osebe. Sama situacija in način kadriranja celotne scene ga predstavljata v tej luči.

### 5.3.2. „Rešitev v zadnjem trenutku“

Veliko bolj dramatičen in zlonameren način identifikacije, Griffith doseže na samem koncu filma z nizanem krutih dogodkov nasilja mulatov, črncev in njihove policije nad belci, ki jih paralelno montira z zbiranjem Klana in njihovim hitenjem reševanja nedolžnih žrtev. Na ta način je združil večstransko „reševanje v zadnjem trenutku“ z simultanimi dejanji, ki se pomikajo k vrhuncu. Z montažo Griffith povečuje napetost tako, da zmanjšuje časovno dolžino vsakega kadra ter povečuje tempo fizičnih kretenj, medtem ko dogajanje približuje zaključku. Ko Klan končno prispe v mesto, da bi počistil razbojnike z ulic, sledi akcijska sekvenca, ki je dosežena z dinamično kontinuirano montažo<sup>2</sup> in kamero, ki se vrtoglavo premika.

V tej dobro strukturirani sceni, ko od začetka opazujemo nasilje, ki se vrši nad določenimi ljudmi, si skoraj instinktivno zaželimo pomoči oz. rešitve. Naša dojemljivost in moč racionalnega razsojanja sta zatrti z dinamiko, premikanjem kamere in montažo, ki nas hipnotično povleče v središče dogajanja. Se pravi, vsega tega, česar se bo pozneje Bresson v svojih filmih izogibal. Po inerciji sprejemamo točko identifikacije, ki nam jo režiser namenja, v primeru Rojstva naroda torej „bele viteze“ KK Klana. To skoraj perverzno podtikanje simpatij do določene osebe, skupine ali ideologije ustvarja „lobotomijo“, saj gledalec nima možnosti, da bi v filmu integriral lastno osebnost. Možnost je preplavljenja in zadušena ne glede na verodostojnost fikcije. Namesto da bi prepričeval občinstvo v svoja prepričanja, se je Griffith odločil, da mu izzove močna občutja, ter ga s posredovanjem identifikacije neopazno osvoji. S tem filmom je postala ogromna družbena in politična moč filma povsem jasna. Vešč režiser lahko filmsko fikcijo skonstruira z namerno manipulacijo posnete stvarnosti. Fikcija in stvarnost sta namreč v filmu nerazdružljivi, predstavljata pravzaprav eno in isto.

---

2 Kontinuirana montaža je kombinacija montažnih postopkov, s katerim se doseže vtis neprekinjenega soslednega opazovanja določenega dogajanja ne glede na montažne prehode. Uporablja se znotraj montaže scene, osnovni pogoj pa je da obstaja nespremenjenost osnovnih značilnosti med kadri, ki se združujejo z montažo.

### 5.3.3. Vojne scene

Če gledalec vso svojo pozornost vloži v to, da se znajde v prostoru, ne bo imel časa zavestno prejemati sporočila, ki mu jih je režiser namenil. Griffith je od samega začetka filmskega ustvarjanja, precej pozornosti namenil filmskemu prostoru in orientaciji znotraj njega, iskajoč najelegantnejše rešitve. Dober primer tega je del filma *Rojstvo naroda*, ki je posvečen državljanski vojni in ki skorajda stoji sam zase. Na tem mestu je bilo pomembno, da se obe boreči strani in prostor, ki ga osvajajo, z nečim razpoznajo. V borbenih scenah je prikazano obleganje Petersburga, požig Atlante in Shermanov pohod k morju. Prva bitka je zamišljena tako, da vojaki juga napadajo iz leve strani ekrana proti desni, vojaki Unije pa obratno. Na ta način je gibanje postalo logično in jasno določeno. Vsako vstavljanje bližnjih planov gledalca zato ne zmede preveč. Griffith na enostaven način konstruira filmski prostor, v katerem se gledalec zlahka znajde, kar mu omogoča, da pokaže kaotičnost in dramatičnost vojne. To doseže predvsem z radikalnimi spremembami trajanja posameznih kadrov, tako da naredi reze na nasprotujoča si gibanja.

Rušilno moč Shermanovega pohoda proti morju, Griffith prikaže s pomočjo udarnega kadra z iris – zaslonko, kar je njegov in Blitzerjev izum. Prizor se začne z majhnim krogom v zgornjem levem kotu, ki se postopoma odpira in prikazuje žalostno mamo z otroci, ki jokajo v gozdu na hribu. Zatem sledi ševenk na desno, kjer se v daljini prikažejo majhne, premikujoče se pike. Medtem, ko se zaslonka odpira, mi prepozavamo, da so to Shermanove čete, ki marširajo v dolini. V istem kadru vidimo najprej posledico, zatem pa vzrok, in s tem dojamemo, kaj je vzrok mamine žalosti in joka otrok.



Griffith niza scene v katerih z vso intenzivnostjo doživljamo nesmisel prelivanja krvi med bojujočimi se stranmi juga in severa, za razliko od borbe Ku-Klux-klana proti domorodcem in Afričanom, ki jo Griffith stopnjevalno motivira, ter ustvarja močno strukturo identifikacije s člani KKK, kateri se je skoraj nemogoče upreti.

#### 5.3.4. Izven kadra – znotraj kadra

Griffith v filmu skozi skrajno zlovesč preobrat postavi temeljni kamen za vse tisto, kar sledi. Floro Cameron, najmlajšo hči in ljubljeno celotne družine, napade temnopolti Gus in jo, na ta način, privede do samomora. Slednji prizor povzroči zaporedje dogodkov, kar omogoči zaključno formiranje Ku Klux Klana, za katerega je bilo potrebno, da v sebi nosi močan naboj, ki bi bil dovolj dober alibi za oblikovanje masovnega rasističnega gibanja za iztrebljenje celotnega nebelega prebivalstva ZDA. Smatra se, da je ravno omenjeni prizor eden od najbolj montiranih tristranskih prizorov, ki jih je Griffith ustvaril, kar sicer ni nič čudnega, saj je ključen za celoten film.

Griffith naredi dolg uvod v kruti prizor, tekom filma pa nekajkrat nazorno pokaže Gusovo pohotno opazovanje male Flore. Posneto je kot Gusov subjektivni pogled, medtem ko se v kadru stalno pojavljajo drevesna debla, ograja ali kakšna druga prepreka, zaradi katerih slutimo, da se Gus grozeče skriva. Kot gledalci, čutimo skrito namero opazovalca, ker gledamo skozi njegove oči. Zanimivo je, da je tukaj Griffith ponavljal kadre, v katerih Flora odide iz vidnega polja, kader pa ostane prazen. S tem je napovedoval njeno izginotje in smrt, ter nam subtilno razkril nesrečno usodo tega, sicer čednega in krepostnega bitja.

V prizoru, kjer Gus preganja Floro, je skozi praktično celoten čas, naše videnje le delno. Flora se na začetku veselo igra v gozdu, medtem ko jo Gus opazuje. Skozi izpostavljeno slepo polje čutimo, da negativec pritajeno čaka. Čeprav ne vidimo, da poskuša Gus Floro poškodovati, slednje kljub temu nekako čutimo. Približa si ji in vztraja, da se poročita. Slednje počne s podlim izrazom na obrazu in neartikuliranim, grobim premikanjem telesa. Preplašena deklica začne bežati, on pa jo preganja. Ne vemo ali jo želi posiliti, jo poškodovati ali zgolj umiriti. Vse je nedorečeno, napetost



se stopnjuje. Medtem ko eden teče iz kadra, drugi vanj priteče, nato oba izgineta za drevoredom. Florin brat opazi da je ni, zato se tudi sam priključi pregonu in jo poskuša rešiti. Nekaj časa jih vidimo, potem izgineta, ne vemo s katere strani se bo kdo komu približal, ali bo Flora uspela pobegniti in ali bo brat Ben prišel pravočasno. Griffith kombinira široke plane z ožjimi in s tem povdarja faktor presenečenja, z vse hitrejšimi rezi pa vse bolj oži prostor med karakterji.

Bežeča pred Gusom, se Flora povzpene po skali. Gusov bližnji posnetek (sl.57) nam nakazuje njegovo približevanje Flori. V naslednjem kadru pa vidimo, da mladenka nima več kam zbežati (sl.58), izbira lahko med smrtjo in Gusovim objemom. Da ne bi bila omadeževana z namerami temnopoltega človeka, Flora zagrozi, da bo skočila, če se le-ta ne umakne. Gus je prikazan v vse bolj bližjih posnetkih, takoj zatem pa sledi še total skale (sl.64), jasno je: njen skok bi pomenil pretresljiv konec. Potem vidimo njenega brata Bena na stojalu, kako opazuje skalo in sprevidi resnost situacije. Flora in Gus sta sedaj le streljaj eden od drugega, kar lahko zaključimo po montaži bližnjih posnetkov. Gus se ne namerava umakniti; ponovno od strani opazujemo skalo, na kateri stoji Flora, pripravljena na skok. Sledi gornji rekurz; vidimo jo, kako skoči (sl.70). Nič ni skrito in nič ni izven kadra. S pomočjo kontinuirane montaže, spremljamo njen skok v celoti, med padanjem s skale na zemljo. Njen brat ravno v trenutku Florinega pristanka priteče in jo vzame v naročje. Ona izgovori ime svojega preganjalca in umre. Celotna sekvenca preganjanja, je prikazana s poudarkom na omejenem videnju, nakar se na samem koncu eksplicitno prikaže sleherni detajl grozljivega samomora. Zakaj v filmu *Judita od Betulije* nismo videli trenutka, ko Judita asirskemu kralju odreže glavo, bili pa smo prisiljeni gledati nasilno smrt mlade Flore? Judita je naredila »dobro« delo, ko je reševala svoj narod, Florina smrt, pa je posledica nekega perverznega, neciviliziranega nasilneža, zato je pomembno da, sodeč po Griffithu, kot pripadniki bele rase, začutimo vso tragedijo in nesrečo, kakeršno bo obstoj takšnega nizkotnega bitja, priklicalo nad življenje nasploh.





Omenjeni prizor je hkrati tudi metafora nepriznavanja rasno mešanih zakonov in prikazuje ponos in čast neke mlade belke, ki raje izbere čistočo smrti, kot nedostojno omadeževanost življenja. Njen kategorični odnos, je lahko v zgled drugim ženskam, da svojo seksualnost podredijo interesom "Naroda, ki se rojeva", namesto, da se prepustijo nizkotnim strastem, ki bodo privedle do uničenja Zahodne civilizacije. Predstavljeni pogled na vlogo žensk v družbi, je rdeča nit večine Griffithovih filmov.

Zelo lep opis subverzivnosti načina delovanja tega prizora, je z nekaj besedami izrazil David Cook: "Sledeč prizor je najbolj razburljiv v celotnem filmu, ker ni racionalnega načina, kako naj se gledalec zaščiti pred težkimi slikami rasnega in načrtnega nasilja. Tukaj vidimo kako Griffith, podobno kot kasneje Eisenstein, mojster senzacionalne manipulacije, oškoduje našo občutljivost do skrajnih meja, z namenom, da prenese prepričljivo ideološko sporočilo". (Cook, 2005: 132)

#### **5.4. Netoleranca, sistematizacija filmskega časa**

Griffith je bil resnično kontroverzna osebnost, ogorčen nad napadi in obtožbami zaradi rasistične vsebine *Rojstva naroda*, se je odločil obraniti ustreznost svojih prepričanj z novim filmom *Netoleranca* (*Intolerance*, 1915). Film naj bi prikazal večno zlo, ki nadvlada osnovno dobro in ki je razlog za cenzuro njegovega filma. Dosegel je nasprotni učinek, saj je bil v mnogih ameriških mestih prepovedan in cenzuriran.

V *Netoleranci*, je Griffith preizkusil idejo, da paralelno prikaže štiri popolnoma različna časovna obdobja, da bi prikazal poreklo zla in netolerance. Uvedel je nov pojem paralelne montaže, ki se odvija, poleg različnih prostorskih dimenzij, tudi v različnih časovnih okvirih. Sedaj uvaja, poleg prostora izven kadra, tudi čas izven kadra, ki med seboj spaja nekatera obdobja. Ena izmed zgodb spremlja aktualen čas, temelječa na primeru, v katerem so Pinkertovi gardisti, med stavko v tovarni kemičnih izdelkov ubili devetnajst delavcev, druga je postavljena v čas starega Babilona, katerega je okrog leta 538 pr.n.št. napadel perzijski car Kir, tretja je posvečena masakru Bartolomejske noči v Franciji leta 1572, četrta pa je iz Judeje, iz obdobja, ko je bil križan Kristus.

Na začetku filma gre za prizore, ki se dogajajo v različnih zgodovinskih obdobjih, ki delujejo epizodno, kot posamične celote, vendar so tudi medsebojno povezane s stalno ponavljajočim simbolom matere, ki ziba zibelko, kar je metafora za princip obstoja in preživetja človeštva. Slednje deluje kot omnibus in od gledalca ne zahteva, da s svojim umom zajame časovno obdobje dveh in pol tisoč let. Medtem ko se film odvija, se zgodbe vse bolj prepletajo. V procesu razvoja vseh štirih zgodb, Griffith paralelno montira med nedokončanimi posnetki klimaksa.

Za razliko od konvencionalne paralelne montaže, ki jo je uporabljal v filmu *Rojstvo naroda*, katero je takratna, čeprav šokirana publika uspela dojeti, je bila ta vrsta, v bistvu metaforične, simbolične paralelne montaže, prevelik zalogaj za gledalca tistega časa. Kot smo rekli, percepcija

publike se razvija skupaj z novimi metodami konstruiranja iluzije stvarnosti. Ta vrsta spiralnega predstavljanja časa, ko se posamezni dogodki v svojem osnovnem principu glede na intenziteto in ekspresivnost ponavljajo, je bila težko razumljiva. Šele Eisenstein je, deset let kasneje, nadaljeval in to vrsto simbolične, asociativne montaže izpopolnil, zaradi česar postane obče privzeta in razumljena.

Filma je imel precejšen vpliv, mnogo večjega na ustvarjalce, kot na samo publiko. Na nek način, je povzročil in označil začetek francoskega "avantgardnega" preobrata leta 1924, montažo v sovjetski Rusiji, pa je premaknil k še bolj intelektualnemu planu. Poleg tega je imel omenjeni film vpliv tudi na književnost, zlasti na anglosaksonski roman, ki je v svojo strukturo sprejel akronološke konstrukcije in spremembe v prostoru in času. (Mitry, 1967: 17-18)

Griffith sicer ni bil prvi režiser, ki je uporabil montažo, je pa bil prvi, ki je odkril njen močan vpliv na psihologijo publike. Uvedel je bližnji posnetek in slepo polje kadra z namenom ustvarjanja atmosfere, oblikovanja značajev in poudarjanja njihovih določenih značilnosti, s čimer je povzročil identifikacijo in hkrati poudaril vizualno dinamiko prizora. S pomočjo njegove montaže, je film zaplesal, postal je umetnost gibanja, tisto, kar mu je, v primerjavi s ostalimi umetnostmi, "po naravi stvari" dano in svojstveno. Aktiviral je polje izven kadra, s čimer se je osvobodil nepotrebnega viška, poudaril je pomembno, izpustil nepomembno, izpopolnil prikazovanje nevidnega preko vidnega in tako ustvaril filmski prostor in čas. S tem je kinematografiji omogočil, da je prerasla v disciplino, neodvisno od gledališča in burleske, da je dobila svoj jezik in, na edinstven način, prodrla v človeško psiho.

Poleg zapletenosti montaže, ki jo je izoblikoval, se je Griffith preiskusil tudi v vzpostavljanju odnosa kadra do kadra v odgovarjajočem ritmu. Prioriteta zanj je bila, da določen dogodek predstavi čim bolj celovito in da gledalca postavi v center dogajanja. S tem ga prisili k sodelovanju v prizoru, kot da bi ga resnično doživljal. Simbole je uporabljal izključno v funkciji pripovedovanja, ker je bil namen njegovega filma še vedno zgolj pripovedovanje in opisovanje, ne pa označevanje. Griffith ni poskušal izzvati gledalčevega racionalnega, temveč njegovo čustveno.

## 6. EISENSTEIN IN MONTAŽA ATRAKCIJE

Še eno ime, ki se mu ne moremo izogniti, ko je govora o bližnjem posnetku in prostoru izven kadra, je Sergej Eisenstein (1898 – 1948). Za razliko od Griffithovega intuitivnega pristopa, kateremu inspiracija so bili Dickensovi romani, je Eisenstein temelje svojega ustvarjanja, oblikoval s pomočjo griffitovske montaže, psihologije percepcije, marksistične dialektike in široke izobrazbe na sploh. Sam omeni, da tisto, kar je bil Dickens za Griffitha, Griffith predstavlja zanj. Eisenstein je bil pod velikim vplivom nemškega ekspresionizma in ameriških filmov, (od katerih je Griffithova *Netoleranca* najbolj pomemben), Kuleshovih delavnic, ki jih je obiskoval in, kakor pravi sam, Meyerholda (V.E. Meyerhold, 1874 – 1940), gledališkega režiserja, od katerega se je naučil, da je možno kombinirati rigorozne sistematizacije in spontane improvizacije. Eisenstein je oblikoval modernistično teorijo montaže atrakcije in za seboj pustil filme, ki so uvrščeni v nasploh najvišje estetske dosežke filma.

Eisenstein, je za razliko od Griffitha, odšel še korak dlje pri uporabi bližnjega posnetka. Povlekel ga je iz stvarnosti in ga naredil v samostojno entiteto, neodvisno enko, ki jo lahko uporabi za ustvarjanje simbolike kakršnekoli vrste. Griffitovsko narativnost, zgrajeno iz metonimije, je z uvajanjem vertikalnega pojmovanja realnosti skozi metaforo odlepil od linearnega logičnega sosledja, kar omogoči spoj različnega in tako daje nov pomen. Eisenstein zapusti idejo uporabe bližnjega posnetka zaradi pogleda in identifikacije z glavnim junakom, rajši mu da nov izraz, obraz sebe samega in iz njega naredi simbol. V tem smislu se izgubi ideja polja izven kadra kot odrezanega dela. Eisensteinov bližnji posnetek je celota zase, roka ali oko predstavljata oseben, celovit organizem, pri katerem ni polja izven kadra. Vendar pa roka ali oko v stiku z naslednjo sliko, povzroči asociacijo, ki se zgodi v gledalčevem umu in ne na ekranu. Tudi Griffith je občasno uporabljal to vrsto simbolike, vendar je vselej ostajal zvest eni stvarnosti.

Eisenstein v svojem prvem dolgometražnem filmu *Stavka* (*Стачка*, 1925) ne uporabi nikakršnih kulis ali mask. Pod vplivom Vertova, kombinira dokumentarne posnetke z igranimi. Berači spijo na ulicah, mesarji koljejo govedo, delavci v tovarni, policija, ki preganja stavkajoče z vodnim topom, vendar vse je smiselno razporejeno v zgodbo. Združi sliko buldoga, ki sopiha in

človeka, ki počne isto. Uporabi Kuleshov učinek, da spregovorijo metafore. Začel je tudi praktično uporabo teorijo dialektike, katero je do tedaj proučeval. Film *Stavka*, ni bil podoben nobenem do tedaj videnemu filmu. Medtem ko ga je delal, je Eisenstein začel ustvarjati svoj osebni filmski jezik.

## 6.1. Intelektualna montaža

Eisenstein je izkustvo človeštva videl kot neprekinjen spor, v katerem se sila in teza, spopadata z antisilo in antitezo. Iz tega spopada, nastaja čisto nov fenomen, sinteza, ki ni skupek dveh sil, ampak nekaj večjega in hkrati drugačnega od obeh. Iz tega je prišel do zaključka, da bosta dve sliki z različnim, celo nasprotnojučim si pomenom, ustvarili nov pomen. Proces dialektične montaže, je Eisenstein pogosto ponazoril z japonskimi znaki ali ideogrami. Pri japonskem pisanju, se s kombinacijo dveh posameznih konceptov, oblikuje popolnoma nov koncept, ki ni enostaven spoj svojih sestavnih delov. Na primer, simbol za "psa" skupaj z simbolom za "usta" ne daje ideograma, ki pomeni "pasja usta", ampak lajati. Na tak način je Eisenstein zaključil, da bo kombinacija dveh različnih znakov, v tem primeru slike, ki predstavlja konkretne objekte, proizvedla nekaj nedoločljivega ali nek pojem. Verjel je, da so celotni filmi, kot tudi neodvisne sekvence znotraj njih, lahko konstruirani v skladu z dialektiko.

Jacques Aumont piše kako se je Eisenstein, z izvedbo analogije med formalnimi procesi na filmu in funkcioniranjem človeškega mišljenja, ukvarjal z vplivom filma na gledalca: "Dvajset let se je Eisenstein skliceval na teorijo refleksa, po kateri se vsako človeško obnašanje, nanaša na izgradnjo množstva osnovnih fenomenov tipa stimulans – reakcija. Kot se ni zadrževal pri trditvi, da je možno predvideti vse parametre, ki definirajo posamezen kos, je Eisensteina ravno tako privlačila ideja, da je možno predvideti osnovni učinek vseh *stimulansov* in s tem nadzorovati psihološki učinek, ki proizvaja film. Med iskanjem funkcionalne analogije med filmom in človeškim mišljenjem, ga je spodbudilo, da se postavi v bran ideji filmske ekstaze, ki bi pri gledalcu odgovarjala organskemu stanju "prehajanja izven samega sebe", kar bi mu omogočalo, da se afektivno/intelektualno zraste s filmom." (Omon, 2006: 76) Takšna raziskovanja so se nanašala

na uporabo Kuleshevega učinka in Pavlovega refleksa, njihov cilj pa je bil, da gledalcu vsilijo svojo voljo ne glede na cenzurirano stvarnost.

Vrsti montaže, katerima je bil Eisenstein v popolnosti predan, sta intelektualna in ideološka montaža. Zanimalo ga je, kako naj s pomočjo montaže izrazi abstraktne ideje in kako naj ustvari konceptualne odnose med kadri z nasprotujočimi si vizualnimi konteksti. Na samem koncu filma *Stavka*, je paralelno montiral masaker delavcev s klanjem vola. Svojo priljubljeno tehniko je privedel do popolnosti v tretjem filmu *Oktober* (*Октябрь «Десять дней, которые потрясли мир»*, 1928). V tem filmu se je jasno pokazalo, da je intelektualna montaža učinkovita le, če je utemeljena na določeni in jasni pripovedi oz. dramaturgiji. V primeru da izkrivlja lasten narativni kontekst, kot se na trenutke dogaja v filmu *Oktober*, simboli, ki jih ustvarja niso več razumljivi niti kot abstraktni pojmi, niti kot objekti.

## **6.2. Bojna ladja Potemkin, simbol na delu**

Eisensteinov film *Bojna ladja Potemkin* (*Броненосец «Потёмкин»*, 1925), v primerjavi z vsemi posnetimi filmi, vključno s *Stavko*, predstavlja kvantni skok na področju uporabe montaže. V njem je, s pomočjo bližnjega posnetka in montaže, dosegel psihološko stimulacijo, s čemer je uspel gledalcu predstaviti fizično in emotivno senzacijo. Posnet je z dvakrat večjim številom kadrov kot *Rojstvo naroda*, če v obzir vzamemo dolžino obeh filmov. Slednja ugotovitev kaže, da je bila montaža izjemno pomembna, kar pa ga ni odtegnilo od preciznega komponiranja vsakega posameznega kadra, skoraj s slikarsko razporeditvijo luči, mase in proporcev. Vse skupaj je pripomoglo k temu, da s filmom doseže metaforičen pomen. Ozadje filma je bilo politično propagandne narave, z opevanjem ideje socializma, vendar ga je - tako kot Griffitha, verjetno nenamerno - vodil njegov izjemen talent, zaradi česar je film uspel odrasti in zaplavati v vode univerzalnih vrednot, na katerih čas ne pušča vidnih znakov.

Film je posnet za namene jubileja vstaje proti carski vladi leta 1905. Vstaja ja prikazana skozi masovno akcijo, upor in poenotenje, njegov glavni junak pa je lik kolektiva. Film je posnet brez profesionalnih igralcev, v naturalističnem okolju. Eisenstein je verjel, da igralci niso pomembni kot posamezniki, ampak zgolj kot nekakšni objekti, elementi znotraj kadra, ki dobijo pomen šele s

pomočjo montaže. Zanj je bil značaj igralca zgolj simbol, podobno kot detajl v bližnjem posnetku; vse to so bile zgolj slike, ki začnejo nekaj predstavljati šele, ko se postavijo v določen kontekst.

Kaj je torej posebnega v tem filmu in kakšna je njegova povezava s slepim poljem?

Eisensteinov abstraktni, analitični in skoraj surov odnos do slike, izključuje vsakršno čustvo, ki bi ga vezalo za njegov predhodni, izvirni pomen. Igralce uporablja kot značaje, objekte, detajle, scenografijo, preko katere doseže vizualno draženje. Ne zanima ga klasična naracija, kontinuiteta ali enotnost časa in prostora. Izhaja iz logike racionalnega pojmovanja sveta, z opazovanjem podzavestnih povezav, ki jih ustvarja človeški um, iz logike sanj, svobodne asociacije in Pavlovega refleksa. Slika je zgolj sredstvo, s pomočjo katerega se pride do cilja. Ne predstavlja tistega, ki v resnici je, ampak tisto, kar gledalec v njej prepozna. Gledalec tako izgubi vsak stik s stvarnostjo, ujet je v sredino slepega polja, gleda eno stvar, vidi pa nekaj popolnoma drugačnega.

V filmu *Bojna ladja Potemkin*, so naravni pojavi (slabo vreme, nevihta, valovi, megla, razjasnitev, posamezen del dneva in podobno), uporabljeni kot metafore za stanje v državi in splošno razpoloženje med prebivalstvom. Na samem začetku filma, vidimo močne valove, ki se dvigujejo nad pomolom v pristanišču, čemur sledi napis z Leninovo trditvijo: "Revolucija je edina zakonita, enakopravna in učinkovita vojna. Ravno v Rusiji je takšna vojna objavljena in začeta." Slika razburkanega morja in napis tvorita nov pomen, zaradi katerega gledalec zaključi, da je nezadovoljstvo med ljudmi vse močnejše, revolucija pa neizbežna.

S pomočjo razsvetljave, Eisenstein, tekom filma, ustvari določeno razpoloženje, po potrebi poudari kontrast, zatemni, ko je situacija nejasna in negotova, mehča kontrast, ko gre za pomiritev. Meso, kruh, sol, enolončnica so metafore za stanje družbe in pogoje, pod katerimi delavci in pomorščaki služijo kruh.

Eisenstein s pomočjo bližnjega posnetka, večkrat prikaže črvivo meso, ki ga mornarji ne želijo jesti. Medtem ko črvi gomazijo preko cele površine ekrana, ladijski zdravnik izjavi, da so "zgolj mrtva jajca muhe, ki se lahko sperejo s pomočjo morske vode". Slednje postane razlog za upor, ki sčasoma preraste v revolucijo. Manjka zgolj še jasen prikaz upora. Zatem mlad mornar pere posodo iz oficirske kuhinje in opazi, da je na krožniku, ki ga drži v roki vgravirano "Daj nam kruh naš vsakdanji" in ga v navalu besa razbije na stolu. Sekvenca samega dejanja razbijanja krožnika s



pomočjo devetih overlapping<sup>5</sup> kadrov nedokončane akcije, presega empirične zakone časa in prostora in povdari nadvse burno reakcijo mornarja.

Stroje, strojne elemente, topove in podobno, Eisenstein prikazuje kot simbol revolucije in prihajajoče zmage delavskega razreda. Posebej kadrirani in kot pravi Bonitzer, "izoblikovani" dobivajo človeške značilnosti, postanejo del solidarne mase.

V trenutku, ko se položaj na ladji prične zaostrovati in se mornarji pripravljajo, da bodo morali, zaradi ukazov, streljati na svoje kolege upornike, se nekje zgoraj, skoraj kot privid, pojavi ladijski kaplan, ruski pravoslavni nadškof, ki prosi Boga, naj uporne spravi k pameti. Strelski vod okleva, duhovnik odšteva sekunde z udarjanjem križa ob dlan. Eisenstein izkoristi priložnost, za preizkus svoje tehnike intelektualne montaže. Oficirja, ki nervozno gladi svoj meč, zmontira z grbom carske Rusije, trobentami in duhovnikovim križem, s čimer aludira na zavezništvo, ki je obstajalo med cerkvijo in carsko Rusijo.

### 6.3. Scena masakra v Odesi

Svojo legendarno sceno masakra, je Eisenstein povdaril z "podaljšanim" časom. Podobno kot v prizoru, ko mornar na stolu razbije krožnik, le da precej bolj zapleteno. Sam prizor traja dlje od realnega trajanja dogodka.

Eisenstein je na začetku prizora, kot kontrast tistega kar sledi, v bližnjem posnetku prikazal vesele junake, ki vzklikajo in mahajo mornarjem, ki se na palubi ladje objemajo s civilisti. Kader večkrat pokaže starejšo žensko z naočniki, elegantno damo z odprtim belim senčnikom, dečka brez nog, ki si pomaga z rokami, medtem ko se povzpenna po stopnicah in malega fantka v beli srjački skupaj z mamo. Vsak od njih predstavlja simbol, ki bo kmalu ogrožen. Po napisu "Naenkrate", slišimo fanfare in v bližnjem posnetku z jump-cut<sup>6</sup> kadrom na še bližnjega, v katerem vidimo

---

<sup>5</sup> **Overlapping** je postopek montaže, v katerem se združijo kadri nedokončane akcije na način, da se nekateri njegovi elementi delno ponavljajo.

<sup>6</sup> **Jump-cut** je časovni preskok v kontinuiteti ene akcije. Pogosto se smatra za napako, če je rez s kadra, v katerem se objekt premika v eni smeri, na kader v katerem se objekt premika v nasprotni smeri. Uporablja se v situacijah, ko želi režiser drastično skrajšati čas dogodkov ali ko želi izzvati občutenje hitrosti in naglice.

obraz ženske, zakritega z lasmi, ki se v sunkih pomika nazaj. Morda je nekdo streljal nanjo, čeprav tega ne vidimo. Deček brez nog in dama s senčnikom drvita po stopnicah navzdol, ona se spotakne, njen beli senčnik zapolne cel kader.

Eisenstein stopnjuje napetost, še vedno pa ne vemo, kdo preganja ljudi. V širokem posnetku vidimo prebivalce, kako drvijo navzdol po ogromnem stopnišču, vendar šele s pomočjo kadra z vrha, ugotovimo vzrok njihovega strahu: mašina vojakov z naperjenimi puškami, odločno in uigrano koraka za njimi. Medtem, ko meščani neustavljivo tečejo, vidimo kader moških nog, ki so zastale. Vprašamo se zakaj ta človek stoji, če ostali bežijo, na kar se pričnejo noge prepogibati v kolenih, zaradi česar zaključimo, da ga je zadel naboj.

Eisenstein nam nikoli ne pokaže direktnega zadetka, pač pa to razumemo indirektno, preko obraznih izrazov ali drugih delov telesa. Zakaj? Obraz ima pogled, ki priča o krivici. Ne gre za pogled griffitovske identifikacije; gre za pogled, ki obsoja, pogled, ki boli. Razumemo, da so oni gledali natanko to.

Mama opazi, da njenega sinka ni več ob njej, v stanju šoka se zazre v praznino, nakar vidimo še dečka, ki mrtev leži na tleh (sl.72-73). Sedaj so materine oči, v še bližnjem posnetku, izbuljene (sl.74). Te oči, niso oči ženske, ki je izven kadra, one predstavljajo Mati Rusijo, ki opazuje. Eisenstein menja dimenzije telesa na ekranu, da bi dosegel metamorfozo, ki bi mu dala nov obraz, gledalcev pa niti ne zanima kateremu telesu pripadajo. Lahko bi pokazal oči kogarkoli, učinek bi ostal enak, kar je osnovni princip intelektualne montaže. Mama vzame truplo svojega sina, ga nosi v rokah mimo naroda (sl.75), mimo vseh. Sama hodi proti vrsti vojakov, ker nima več česa izgubiti. Medtem ko se približuje, glasba popolnoma zamre, nastane molk. Od njih prosi pomoč (sl.76), vendar jo kljub temu krvoločno ubijejo. Glasba se tiho nadaljuje. Ženska leži s sinom v naročju, na njih padajo sence vojakov (sl.77). Izgubimo vsako upanje. Če so brez milosti ustrelili mater z otrokom, jih nič ne bo ustavilo. Vprašanje je le, če bo kdo sploh preživel.

Prizor se kljub vsemu nadaljuje. Opazimo drugo mamo z dojenčkom v vozičku, ki ga s svojim telesom odrine po stopnicah, sama pade mrtva (sl.79–82). V bližnjih posnetkih smo priče neopisljivi agoniji prebivalstva in medtem, ko jih Eisenstein montira enega čez drugega, vidimo, da se ljudje med seboj opazujejo in si želijo pomagati, ne glede na to, kako kaotično deluje vsa situacija (sl.83-84). Eisenstein z lahkoto konstruira neobstoječi prostor, sleherni bližnji posnetek

prpisujemo tej isti celoti in verjamemo, da značaji s pogledi komunicirajo med seboj. In kot pika na “i” prijahajo Kozaki. Eden od njih, v jump-cutu večkrat zamahne, nato vidimo starejšo žensko, s polomljenimi naočniki in očesom, ki krvavi (sl.85-86). Ne glede na to, da nismo videli udarca, kozakovo mahanje in obraz ženske z očesom, ki krvavi, v naši zavesti v trenutku ustvarita prostorsko in vzročno-posledično zvezo; on jo je poškodoval.

“Carska Rusija“ je pomendrala “svoje“ ženske in “svoje“ matere z otroci. Omenjeni prizor, na nek način predstavlja odo revoluciji. Po prepričljivosti, surovosti in manipulativnosti, je primerljiv z Griffithovim prizorom z malo Floro, česar pa ne moremo trditi za montažni postopek.





Opazili smo, da so naravni odnosi nadomeščeni z umetnimi in izmišljenimi prostorskimi odnosi. Vendar ravno oni ustvarjajo simboliko in metaforičnost, s pomočjo katerih, Eisenstein filmski jezik pomika z narativnega proti poetičnemu. Kot haiku. Prostora in gibanja ne vidimo na filmskem platnu, ampak ju proeciramo na naše notranje platno. Čutilo vida uporabljamo z namenom, da registriamo detajle, na osnovi katerih zaključimo in dopolnimo sliko.

#### 6.4. Različne funkcije slepega polja

Kakšna je razlika med Bressonom, ki nas vključi v svoje videnje sveta tako, da nam daje posamezne koščke in nam dovoljuje, da jih dopolnimo sami, in Eisensteinom, ki pravi: “Moč montaže je v tem, ker združuje kreativni proces z umom gledalca. Gledalec je primoran, da nadaljuje s samostojno kreativno potjo, ki jo je umetnik že presegel, ko je ustvarjal sliko“? Je silnost, s pomočjo katere Eisenstein sam sebi vsiljuje ideologijo, enaka silnosti, ki jo vsiljuje gledalcu, oziroma, ali je subtilnost, s katero Bresson opazuje svet, enaka nevsiljivosti, ki nam to opazovanje ponuja? Bonitzer komentira: “Usmeriti publiko – k temu so vedno težili veliki režiserji “masovnih emocij“ Griffith, Lang, Eisenstein, Hitchcock. Njihova obsesija je vseprisotna: “vzgojiti gledalca“, pravi Eisenstein, “usmeriti gledalce in ustvariti masovno emocijo“, pravi

Hitchcock. Ti veliki možje hodijo po poti groze, poti nasilja, poti bližnjega posnetka. Griffithovi izbrisani obrazi, Langovi iznakaženi obrazi, iz korena odtrgani Hitchcockovi obrazi. "Bajka groze, katere obraz je bajka groze." (Bonitzer, 1997: 114)

Zanimivo je, da si večji del publike želi usmerjevanja, želi, da se mu jasno pokaže, kdo je dober in kdo hudoben, želi videti zmago "pravice". Je prenažno zaključiti, da takšna dualnost, a priori pod vprašaj postavlja globino vsebine filma, globino, ki se je pogosto ne zavedajo niti režiserji sami? Hitchcock je ravno s pomočjo dualnosti, ali kakor pravi Bazin, z "enoznačnim" tolmačenjem, metal trnek gledalcem in preko nje prikazoval večpomenskost in kompleksnost človeške duše in realnosti. Eisensteinov film *Bojna ladja Potemkin* - ko je sčasoma izgubil svojo propagandno moč - govori o univerzalnih načelih in odnosih. In prav v tem je njegova vrednost, ravno tako kot tudi vrednost Griffithove *Netolerance*. Očitno je, da so filmi, ki ne vsiljujejo in se ne vsiljujejo, namenjeni zgolj dragocenim posameznikom, na katerih parazitira celotno človeštvo. Zato je pomembno, da ti posamezniki obstajajo. Morda je André Bazin zgolj njihov zaščitnik in njihov tolmač, ki jih približuje publiki.

Vrnimo se k Bazinovi razdelitvi režiserjev, ki verjamejo v sliko in tistih, ki verjamejo v stvarnost. Njegovo prepričanje je, da je cilj montaže, bolj dokazati kot pa pokazati in da gledalčev um sprejema zorne kote, ki mu jih predlaga režiser že zato, ker so prostorsko in dramaturško upravičeni. Asociativno in metaforično montažo imenuje "estetski transformator", ki surovo sliko spreminja v želeno zgodbo in navaja, da v tem primeru "pomen ni v sliki, ampak v projektirani sliki, ki je s pomočjo montaže vržena v zavest gledalca." (Bazin, 1967: 84)

Zdi se, kot da Bazin celoten proces montaže primerja z manipulacijo par excellence, vendar če pogledamo bližje, opazimo da ga ne vznemirja montaža, katere cilj je "ločiti zrno od plev" in s tem omejiti preobilno stvarnost, pač pa slepo polje, v katerega režiser umešča svoje zaključke in prepričanja ter jih predstavi kot dejstva. S tem se delno lahko razloži razlika med Bressonovim in Eisensteinovim bližnjim posnetkom. Slepo polje koristita v različne namene: Bresson osredotoči pozornost na vidno in odstrani višek, Eisenstein, na drugi strani, znotraj slepega polja vidnemu določi drug pomen, medtem ko je za Hitchcocka polje zunaj kadra skrivno mesto, ki pomika celoten filmski proces.

Polje zunaj kadra je v filmu lahko zastopano ali manj zastopano, aktivno ali neaktivno, prostor transformacije ali skrivališče. Slednje je odvisno predvsem od naklonjenosti režiserja in njegovega pojmovanja sveta. Razultati so, po navadi, zelo sugestivni, predvsem zato, ker gledalec ni zmožen cenzurirati vsebine, ki prihaja do njega. Radikalno pa je trditi, da polje izven kadra, že samo po sebi, izkrivlja sliko stvarnosti. Ima sicer potencial, da to stori, kot tudi, da poglobi in razširi videnje naše realnosti.

Jean Mitry trdi, da kamera ne daje objektivne in nepristranske slike stvarnosti s tem ko avtomatsko beleži realna dejstva, ker preko kadriranja in okvirja slike uvede subjektivnost. Mitry pravi, da je s tem dejanjem slika že iztrgana iz realnosti in zahteva postavitev v nek drug odnos, s katerim bi ponovno lahko pripadala celini. (Mitry, 1971: 7) Arnhajmov primer videnja kocke, naveden v poglavju 3.2. *Slepo polje znotraj kadra*, ravno tako pojasnjuje subjektivnost kadriranja, ki nedvomno vsili določen zorni kot gledanja. Na podlagi teorije in osebne prakse zaključujem, da proces filma vselej dekonstruira realnost. Ne glede na to, ali gre za igrani ali dokumentarni film, dobljeni fragmenti težijo k ponovni rekonstrukciji. Ali bo novonastala realnost resnična ali ne, težko zaključimo preko forme, slepega polja znotraj filma ali postopka montaže. Morda gre bolj za vprašanje senzibilitete in resničnosti notranjega sveta režiserja in njegove etike. Čas se je pokazal za edinega poštenega razsodnika, saj kot gledalci nismo postavljeni v vlogo sodnikov.

## **7. ANALIZA PRAKTIČNEGA DELA DIPLOMSKEGA DELA, FILMA *NITI***

To poglavje bom posvetila analizi svojega praktičnega dela, z opazovanjem skozi prizmo prostora slepega polja in njegove funkcije.

Film *Niti* je igrani kratkometražni film. Kot žanr bi se lahko uvrstil v psihološko dramo, čeprav v zadnjem prizoru pridobi – sicer nenamerno - tudi primesi komedije. Film je narativen, naracija pa diegetična. Zgodba se odvija v aktualnem času, na dveh lokacijah istočasno, v Beogradu in Ljubljani, kjer spremljamo življenje dveh ljudi, Marka in Petre, ki se sicer ne poznata, vendar ju spajajo določene sinhronosti in občutek odtujenosti.

Morala sem izbrati določeno filmsko formo, s katero bi lahko predstavila skupen imaginarni prostor, ki ta dva človeka družijo.

V prvem delu filma sem se odločila, da s pomočjo paralelne montaže, ki spremlja oba karakterja, ustvarim vtis edinstvenega prostora. Karakterja bi na samem začetku prikazala kot zakonski par, s čimer bi tudi utemeljila njun odnos. Uporabljala sem prostor izven kadra s pomočjo bližnjih posnetkov in pogledov, ki kažejo na prisotnost druge osebe, s čimer sem ustvarila privid skupnega življenja. Zaradi same strukture in številčnejših bližnjih posnetkov, se gledalec bolj poistoveti z Markom. V tem delu filma, sem izpustila dialog z namenom, da ne bi prizgodaj postalo jasno, da živita v različnih govornih okoljih. Nisem uporabljala kontinuitete ambientalne zvočne podlage, ampak sem pustila, da ima vsako okolje svoj zvok. V prizorih, v katerih ustvarjam privid skupnega življenja, sem se trudila, da bi bil ambientni zvok čim bolj tih in sicer zato, da bi se prostorska diskontinuiteta manj občutila. Poskus zavajanja gledalca na trenutke deluje konfuzno, kar daje vtis napake, ne pa jasne režijske - torej moje lastne - odločitve.

Drugi del film razodene, da sta karakterja prostorsko ločena, vendar dopušča možnost, da se poznata, da sta ljubimca ali da se načrtujeta dobiti. Tukaj uporabljam paralelno montažo, vendar v nekem trenutku postane jasno, da se zgodba odvija v dveh različnih krajih. Prikazujem podobno dinamiko in sinhronosti v odnosu na akcije, ki jih izvršujeta, na podlagi česar njuna komunikacija po telefonu, skypeu in da načrtovanje srečanja deluje. Prostor izven kadra, je še naprej v funkciji nepopolnega deljenja informacij in oblikovanja lažne predstave o njunem odnosu. Globinski kadri so v funkciji prikazovanja njunega odnosa z ljudmi z okolja, s čimer, o njiju, narišejo bolj jasno predstavo. Elipse sem uporabila, da zgostim čas, pri čemer sem izpuščala nepomembne trenutke s stopnjevanjem tempa, medtem ko se film bliža koncu. Ko so prizori *razkadrirani*, je pozornost na notranjih stanjih glavnih značajev, zato je pogost akuzmatski zvok; dialog se odvija izven kadra, medtem ko opazujemo obraza glavnih junakov, kako reagirata na tuje stvari.

Tretji del filma prikazuje njuno naključno srečanje v nekem ljubljanskem lokalju. Tudi tukaj sem uporabila slepo polje znotraj in izven kadra, z namenom odložitve trenutka odkrivanja, da se pravzaprav ne poznata in da nista načrtovala srečanja. Za glasbo iz *off*-a, sem se zavestno odločila, da je ne uporabim, razen pri zatemnitvi na samem koncu ter za uvodno in odjavno špico. Eden od razlogov je ta, da sem želela, da film tvorijo zgolj diegetični elementi, *off* zvok pa bi gledalcu dajal

neko določeno sugestijo, čemur sem se želela izogniti. Morda bi glasba lahko združila glavna junaka v skupnem imaginarnem prostoru, vendar bi slednje terjalo popolnoma drugačen pristop filmski formi, - tako dramaturško, kot tudi montažno – za kar pa se nisem odločila.

Slepo polje v filmu je odigralo vlogo skrivalca resnice, s prikazovanjem “realnosti“, ki je drugačna kot v resnici, vendar takšna, kakršna bi lahko bila. Moja ideja ni bila, da naj bi bil gledalec v zmoti zaradi nekakšne šale, temveč da bi občutil odnos glavnih junakov na metafizičnem nivoju.

## 8. ZAKLJUČEK

Film je iluzija, ki jo tvorijo vidne in nevidne iluzije. Pri gledanju filmov je vselej prisotna ideja prostora, ki je resda neviden, vendar istočasno podpira tisto, kar je vidno in kar imenujemo prostor izven kadra. Bistveno je povezan s kadrom, ker obstaja zgolj v njegovi funkciji. Prostor izven kadra je skupek vseh elementov, ki jih gledalec – čeprav niso vključeni v sam kader – v svoji domišljiji povezuje z njim. Vendar film v sebi skriva več od prostora izven kadra. Razširjeno idejo prevare, ki jo ustvarja filmska predstava, Pascal Bonitzer imenuje *slepo polje*. Slepo polje bolj nakazuje na prostor izven okvira slike, kot na artefakt filmske produkcije, kot pa na kader, ki je že sam po sebi prepleten z iluzijo. Takšen širok pristop, ki vključuje različne aspekte filmske produkcije, omogoča, da se še bolj pronica v mehanizem filmskega privida.

Film ni definiran zgolj z vizualnimi obeležji. Pomembno vlogo ima zvok, ki v enakomerni meri sodeluje v kreiranju filmskega prostora. Zato zaznamo razliko med zvokom, ki je predvajan v kadru, in zvokom, ki je predvajan izven kadra s pomočjo slike, ravno tako kot slike tolmačimo tudi s pomočjo zvoka. Glede na navedeno, na filmu ne obstajajo zvočni zapisi in zapisi slike, temveč zgolj prostor srečanja slike in zvokov. Zvočna homogenost je eden od pomembnejših faktorjev spoja celotnega filmskega prostora in zlitja slepega polja z vidnim.

Časovni potek zgodbe, ki jo s pomočjo filma pripovedujemo, zahteva pozornost na neprekinjene prehode iz prostora kadra, v prostor izven kadra, kar se nanaša na vzpostavljanje



trenutne komunikacije med tema dvojnima prostoroma. Slednja komunikacija se vzpostavlja s pomočjo kadriranja, montaže ter združitvijo zvoka in slike. Takšen postopek zahteva dramtizacijo celotnega filmskega prostora, ne pa zgolj prostora znotraj kadra.

Prvi filmi so bili naravnani k masovni zabavi, šele z razvojem filmskega jezika pa je film zaživel kot sedma umetnost, s čimer je postal sposoben uporabljati filmski prostor in čas. Filmski jezik je nastal s sistematičnim uvajanjem prostora izven kadra v filmski prostor, kar je na samem začetku dosegal z uporabo montažnega reza in montaže znotraj kadra. Prostor izven kadra je reduciriral, absorbiral je preobilno stvarnost, ki jo beleži filmska kamera in osvobodil film linearnosti časa in prostora, kot tudi teatralnosti igre. Na začetku je imel prostor izven kadra funkcijo odstranjevalca viška. Dosleden naraciji in želji, da se ustvari identifikacija z značaji na način pogleda v bližnjem planu, vendar je sčasoma ta prostor iz metonimične naracije, začel pridobivati mnogo večji značaj. Dobil je raznovrstne funkcije: prostor cenzure v spoju dveh različnih slik, skrivališče, ki vleče nevidne vrvice, razpoko, skozi katero prihaja onostranstvo.

Sleherno filmsko delo, ki v kakršnikoli obliki pripoveduje zgodbo, ima svoj filmski prostor in čas, saj ne zahteva, niti ne spoštuje kontinuitete stvarnosti, ampak je odvisen od domišljije in vizije režiserja ter njegove sposobnosti, da jo utelesi s pomočjo spajanja fragmentov iluzije stvarnosti. Časovne in prostorske skoke, režiser premosti na različne načine: z zvokom, ritmom, gibanjem, tonaliteto in podobnim. Potrebna je določena doslednost v postopku kreiranja filmskega časa in prostora, za katero se režiser odloči znotraj enega filma z namenom, da bi film lažje zaživel kot samostojni organizem.

Slepo polje je filmu dalo možnost, da preide v domeno umetnosti. Dovolilo mu je, da se odreši naturalizma, da preseže okove deskriptivne naracije. Dalo mu je možnost, da OBSTAJA in ne da opisuje. Film je spustilo na dno perverzne manipulacije s človeško psiho. Slepo polje je film dvignilo in ga spremenilo, na posameznikih pa je odgovornost, kaj bodo s to spremembo storili. In kot piše Gombrich (E.H. Gombrich): "Takšna stvar kot je Umetnost, v resnici ne obstaja. Obstajajo zgolj umetniki." (Gombrich, 1980: 15) Oni so filmski jezik obeležili s svojim osebnim pečatom, ga oblikovali in kalili, od začetkov gibalne fotografije, do sodobnega filma, ustvarjajoč privid stvarnosti in realnost človeške duše.

## L I T E R A T U R A

1. Ajzenštajn, S. M., *Montaža atrakcije*, Nolit, Beograd, 1964.
2. Arnhajm, R., *Film kao umetnost*, Narodna knjiga, Beograd, 1962.
3. Bazen, A., *Šta je film I - ontologija i jezik*, Institut za film, Beograd, 1967.
4. Bazen, A., *Šta je film III - film i socijologija*, Institut za film, Beograd, 1967.
5. Bonitzer, P., *Slepo polje*, Institut za film, Beograd, 1997.
6. Da Vinči, L., *Traktat o slikarstvu*, Kultura, Beograd, 1964.
7. Gombrih, E. H., *Umetnost i njena istorija*, Nolit, Beograd, 1980.
8. Gregor, U., Patalas, E., *Istorija filmske umetnosti*, Sfinga, Beograd, 1998.
9. Kuk, D.A., *Istorija filma I*, Clio, Beograd, 2005.
10. Kuk, D.A., *Istorija filma III*, Clio, Beograd, 2005.
11. Mitri, Ž., *Estetika i psihologija filma I – strukture*, Institut za film, Beograd, 1966.
12. Mitri, Ž., *Estetika i psihologija filma II – strukture*, Institut za film, Beograd, 1967.
13. Mitri, Ž., *Estetika i psihologija filma III - oblici*, Institut za film, Beograd, 1971.
14. Mitri, Ž., *Estetika i psihologija filma IV - oblici*, Institut za film, Beograd, 1972.
15. Omon, Ž., Bergala, A., Mari, M., Verne, M., *Estetika filma*, Clio, Beograd, 2006.
16. Šion, M., *Audiovizija*, Clio, Beograd, 2007.
17. Tarkovski, A., *Vajanje u vremenu*, Umetnička družina anonim, Beograd, 1999.
18. Vorkapić, S., *O pravom filmu*, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 1998.
19. U saradnji sa Skot, H., *Trifo: HIČKOK*, Institut za film, Beograd, 1987.
20. Edited by Quandt, J., *Robert Bresson*, Toronto International Film Festival Group, Toronto, 1998.

## S L I K E

Rene Magritte, <i>Lažno zrcalo (The False Mirror, 1928)</i> .....	3
Fotogram iz filma <i>Drevo življenja</i> Terrencea Malicka.....	4

## Spisek priloženega materiala v elektronski obliki

Priloženi DVD je sestavljen iz dveh delov:

1. Diplomski film *Niti* (PAL 720x576, 16:9, 19'02'', 2011)
2. Diplomsko teoretično delo: *Skrito v filmu /pdf/* (84 strani, 2012)

## Zasluge

Mentorja: Jože Dolmark (teoretični del) i Boštjan Vrhovec (praktični del)

Prevod teoretičnega dela: Leila A. Jelić, Uroš Lebar, Žiga Čamernik

Lektor teoretičnega dela: Andraž Šumrada

V filmu igrajo: Dušan Gavrilović, Mojca Funkl, Sanda Knežević, Gorica Popović, Dimitrije Jovanović, Srečko Šalamon, Žiga Čamernik, Gregor Gruden, Marko Đorđević, Jelena Gavrić, Aleksandra Đorđević, Predrag Mičić, Mirjana Ekert, Neda Bric, Žiga Metelko, Sebastjan Piki

### Filmska ekipa v Ljubljani

Supervizor: Boštjan Vrhovec

Izvršni producent: Leila Aleksandra Jelić

Asistent režije: Jaka Žilavec

Direktor fotografije: Rado Likon

Ton: Gašper Loborec

Scenografija, kostim in maska: Marija Laura Potočnik

Asistent pri delu z igralci: Žiga Čamernik

Asistent kamere: Jan Serini

Asistent tona: Aljaž Lukan

Koordinator: Valerija Zabret

### **Filmska ekipa v Beogradu**

Supervizorja: Zoran i Svetlana Popović

Asistent režije: Jaka Žilavec

Direktor fotografije: Biljana Ristivojčević

Ton: Jaka Žilavec

Scenografija: Tereza Merlini

Maska: Suzana Ivošević

Asistent kamere: Mane Žuđelović

Koordinator: Mirjana Ekert

Montaža: Miha Hvale

Obdelava zvoka: Gašper Loborec

Glasba: Laren Polič Zdravič

Postprodukcija: Biljana Ristivojčević

Scenarij in režija: Iva Musović

Produkcija:

Visoka šola za umetnost, UNG

KVADRAT – Centar za vizualnu komunikacijo, Beograd

CEBRAM

Posebne zahvale:

BRAHMA – multimedijske storitve, Ljubljana

RANDOM

Nina Kokelj

Tereza Merlin

Le Petit Cafe, Ljubljana

Thai inn Pub, Ljubljana

Canon agencija, Beograd

## **O avtorici**

Iva Musović je rojena leta 1973 v Beogradu. Je avtorica samostojnih razstav in režiserka kratkih igranih in dokumentarnih filmov. E-mail: iva.musovic@yahoo.com

## **Izjava o avtorstvu**

Spodaj podpisana Iva Musović izjavljam, da sam avtorica diplomskega dela z naslovom *Skrito v filmu*.

