

5. Filmska teorija sovjetske montažne škole i konstruktivizam

Govor o filmskoj teoriji, ali i praksi sovjetske montažne škole uobičajeno podrazumijeva razmatranje tri reprezentativna autora, Leva Kulješova, Vsevoloda Pudovkina i Sergeja Ejzenštejna.²⁶ Njihovo se razumijevanje filmske umjetnosti ne može u potpunosti svesti na jedan cjeloviti izvor kao što je bio slučaj s Lindsayjem ili Münsterbergom. Naime, iako su ovi autori bili dijelom istovrsnog teorijskog pristupa filmu i razdoblja u kojem su djelovali, između njih postojale su i uočljive razlike. S jedne strane, ono što ih veže u jedinstvenu teorijsku školu jest naglašavanje montaže kao osnovnog sredstva uobličavanja i specificiranja filma kao umjetnosti te snažan društveno-propagandni aspekt njihovih djela privilegiranjem državno formiranih socijalističkih ideja. Primjerice, privilegiranje montaže kao temeljnog alata formiranja zasebnog i od drugih umjetnosti razlikovnog medija vidljivo je u iskazima Pudovkina (1970: 23) koji predgovor njemačkom izdanju knjige *Filmska režija i knjiga snimanja* iz 1928. počinje riječima kako je „temelj filmske umjetnosti *montaža*“, a slično utvrđuje i Kulješov (1978: 150) 1929. riječima kako „[o]snovna bitka naše filmske partije koju smo započeli bila je bitka za *montažu*, za stav da je *ona osnova filma*“.

S druge strane, između ovih autora postojale su i značajne razlike, bilo strukturne, prema načinu oblikovanja teorijskih uvida, bilo konceptualne, prema sadržaju njihovih stavova. Primjerice, dok su Kulješov, a osobito Pudovkin pisali sustavno o problemu montaže držeći se polaznih pretpostavki o njezinoj konstruktivnoj naravi te uglavnom argumente prezentirali u formi monografija i udžbenika koji su imali jasnu praktičnu primjenu u filmskom obrazovanju (usp. Czeczot-Gawrak 1984a: 108), Ejzenštejn je pisao mnogo raspršenije, često eklektično, razvijajući tijekom desetljeća i pod različitim kulturnim utjecajima svoje specifično razumijevanje montaže i to u kontradiktornim smjerovima. Nadalje, najznačajnija konceptualna razlika između Pudovkina i Kulješova s jedne, a Ejzenštejna s druge strane odnosila se na zastupanje potpuno suprotstavljenih načela koja rukovode montažnim stvaralaštvom. Pudovkin je montažu uvelike razumio kao važan, ali tek koristan alat za ulančavanje jasno planiranih dijelova priče i rukovođenja gledateljevom pozornošću, dok je Ejzenštejn montažu držao sredstvom oblikovanja ideja, pojmovnih sklopova koji nadilaze narativne elemente filmskog izlaganja kroz sukobljavanje samodostatnih jedinica predočene građe.

²⁶ Uz ove autor u ovaj teorijsko-praktični pravac spadaju i Dziga Vertov i Grigorij Aleksandrov te ukrajinski redatelj Aleksandr Dovženko.

No, gledano u nekom općem smislu teorijske škole osnova njihovog razumijevanja prirode filmske umjetnosti, u čijem temelju leži upravo postupak montaže, bilo je ono što se nazivalo *konstruktivizmom*. Ovaj pristup bio je dijelom avangardnih strujanja u Sovjetskom savezu 1920-ih te se u filmskoteorijskom smislu uklapa u glavna načela njegove formativne tradicije.²⁷ Ovo konstruktivističko shvaćanje umjetnosti koje su mnogi povjesničari filmskih teorija vezali uz sovjetsku montažnu školu (usp. Andrew 1980: 37; Wollen 1972: 10; Aitken 2001: 27) podrazumijevalo je stvaranje filma kao građenje nove stvarnosti prema jasnoj svrsi autora, stvaranje od neke 'sirovine' prema utvrđenim zakonitostima medija. U ovom kontekstu autor nije bio tek kanal koji reproducira već postojeću stvarnosti, već ona figura koja ju proračunato i planski stvara poput kakvog inženjera u procesu industrijske proizvodnje. Rezultat svega bila je neka vrsta mehanicističkog razumijevanja filma koji funkcionira poput dobro ugođenog stroja. Takav pristup stvaralaštvu ponajprije je bio reakcija na realističke tendencije u sovjetskoj (ruskoj) predratnoj umjetnosti koja se suviše oslanjala, osobito u kazalištu,²⁸ na načelo podražavanja zbilje i plošnog psihologizma predstavljenih likova. No, uz ovakvo mehanicističko, gotovo industrijsko razumijevanje filma, neprestano je bio prisutan i drugi vid shvaćanja, ponajprije kod Ejzenštejna, odnosno razumijevanje filma kao izraza senzibiliteta autora i filma kao samodostatnog, od zbilje odvojenog estetskog objekta.

Spoj mehanicističkog i esteticističkog pristupa Andrew (1980: 37) je u pogledu Ejzenštejna sažeo riječima kako je on „katkad zamišljao objedinjeni film kao mašinu, a katkad kao organizam. Govorio je ponekad o filmu kao da je to moćno oruđe retoričkog ubeđivanja, a katkad kao da je više, skoro mistično sredstvo za saznavanje univerzuma, odnosno autonomna umetnost“. Sličnu stvar uočio je i Stam (2000: 37) ističući kako su pripadnici škole nastojali pomiriti autorsku kreativnost, političku učinkovitost te masovnu popularnost svojih filmova. Ove težnje ilustriraju i drugi pol razumijevanja filma koji usprkos autorskoj kreativnosti izbjegava pretjeranu individualnost (smještajući se u kolektivistički motiv socijalizma), usprkos političkoj učinkovitosti nastoji izbjeći propagandu, a usprkos popularnosti nastoji izbjeći komercijalnost.

Prvi od autora, pionira konstruktivističkog pristupa filmu bio je Kulješov, ujedno i učitelj Pudovkinu i Ejzenštejnu u sklopu Državne filmske škole kojoj se pridružio 1920. godine. Njegov temeljni poriv bio je otkriti specifičnost filmske umjetnosti u odnosu na druge umjetničke oblike u sklopu filmskog kolektiva

²⁷ Ovaj konstruktivistički pristup u sklopu formativne teorije razlikuje se, primjerice, od ekspresionističkog pristupa u međuratnoj Njemačkoj gdje se više njegovalo romantičarsko poimanje filma, kako ističe Monaco (1982: 314).

²⁸ Za ove antikazališne izvore sovjetske teorije usp. Seljeznjeva (1978).

koji je osnovao. Kako ističe, „[n]ama je, međutim, bilo potpuno jasno da film ima svoja posebna svojstva kojima deluje na gledaoca, jer se filmsko delovanje na gledaoca oštro razlikuje od delovanja drugih vrsta predstavljanja, ono je karakteristično samo za tu umetnost“ (Kulješov 1978: 146). Dakle, Kulješov je pretpostavio kako svaka umjetnost ima neki tip specifičnosti, odnosno da raspolaže specifičnim *materijalom* (građom) koji oblikuje, ima specifičnu *organizaciju*, tj. način obrade tog materijala te uslijed toga ima i specifično *djelovanje* na gledatelja. Njegova metoda otkrivanja te specifičnosti filmskog izraza sastojala se u sljedećem. Polazi od pokušaja uočavanja reakcija gledatelja koje bi trebale otkriti što uzrokuje određeni tip djelovanja na adresata filma, odnosno koji tip građe i njezine organizacije je odgovoran za određenu reakciju. Korak u toj metodi podrazumijevao je odlazak u siromašna kina koja posjećuju gledatelji nižeg socijalnog, obrazovnog i kulturnog statusa s pretpostavkom kako su njihove reakcije neposrednije, lišene bremena svojevrsne kulturne indoktrinacije. Pritom uočava kako je takva vrsta gledatelja najneposrednije i najživlje reakcije imala na američke, a ne na ruske filmove. Zatim je uočio kako je različitost reakcije bila rezultat različitih tipova organizacije prizora, odnosno, dok su ruski filmovi bili mahom izvedeni sporim tempom malog broja duljih kadrova u širim vizurama, pristupom koji podrazumijeva obuhvatniji pristup mizansceni kazališnog tipa, američki su filmovi prizore oblikovali znatno bržim tempom većeg broja kraćih kadrova u bližim vizurama (često krupnim planovima) fokusirajući se na izdvajanje najvažnijih dijelova prizora bez posvećivanja pretjerane pažnje prikazu cjelovite radnje i prostora. Iz ovako uočene razlike Kulješov je zaključio kako snažan utjecaj koji proizvode američki filmovi nije toliko rezultat snimljenog materijala (koji može biti istovjetan ruskim filmovima), već konstrukcije, tj. montažne organizacije kojom se mogu izgraditi zasebni, od zbilje odvojeni prizori.²⁹ Tako se montažom mogu izgraditi od stvarnosti različiti prostori, likovi, emocije, opažanja ili drugi tipovi doživljaja. Primjerice, Kulješov (ibid.: 154) ističe slučaj gdje se snimanjem različitih dijelova tijela različitih žena kod gledatelja može generirati dojam kako je riječ o jednom, filmskom montažom stvorenom ženskom liku.

Dokaz ove konstruktivne naravi montaže svakako je i poznati eksperiment koji je Kulješov oblikovao snimajući, u tri slijeda, lice (dijelom bezizražajno) glumca Ivana Možuhina povezujući ga s različitim pojavama poput tanjura juhe, djeteta u mrtvačkom sanduku i žene na ležaju. Svaki od ta tri montažna sklopa sastavljena od kombinacija dvaju kadrova (Možuhin i tanjur juhe, Možuhin i dijete, Možuhin i žena; usp. **sliku 15**) prema Kulješovu je generirao gleda-

²⁹ Za teze oko konstruktivne i umjetničke uporabe montaže u američkom nasuprot ruskom filmu, usp. Kulešov (1950: 45).

teljev različit pripis emocionalnog stanja predočenom licu (glad, tuga, požuda) ukazujući na značenja koja su rezultat montažne kombinatorike, a ne sadržaja kadra lica.



Slika 15: *Kulješovljevi eksperiment*. Rekonstrukcija. Primjer stvaranja značenja pomoću montažne konstrukcije različitih pojava.

Slično Kulješovu, i njegov učenik Pudovkin tragao je za specifičnostima filmske umjetnosti. Njegovo je polazište bilo uočavanje specifičnosti materijala, odnosno građe kojom raspolaže filmski medij, a koja se razlikuje od one kazališne. Za razliku od kazališta čija je građa sama zbilja, film svoju građu pronalazi u kadrovima i pojedinim dijelovima tim kadrovima već prethodno oblikovanih pojava. Zbog ove specifičnosti građe film može od dijelova zbilje konstruirati pojave zasebne i od kazališta i od stvarnosti, odnosno manipulirati njezinim temeljnim značajkama poput prostora i vremena. Kako bi pobliže objasnio ovu sposobnost konstrukcije zasebne filmske stvarnosti Pudovkin pribjegava matematičkoj analogiji. U prvoj fazi konstrukcije redatelj nastoji neku složenu pojavu prvo *analizirati* (tzv. diferencijacija), odnosno uočiti koji njezini dijelovi ju dovoljno dobro predstavljaju. Nakon izbora najreprezentativnijih dijelova pojave slijedi njihovo montažno spajanje, odnosno ono što Pudovkin (1978a: 164) naziva *integracija*. Ovaj korak u oblikovanju filma uobičajeno rezultira gledateljevim stvaranjem predodžbe o tipu pojave koja se prikazuje neovisno o tome što mu cjelina pojave nikada nije prikazana. Ovaj postupak montažne konstrukcije predodžbe iz dijelova pojave vidljiv je, primjerice, na kraju njegovog filma *Kraj Sankt Peterburga* (*Konec Sankt-Peterburga*, 1927) gdje se ženski lik kreće nepoznatim dijelovima prostora Zimskog dvorca noseći svojem suprugu pra-

zno vjedro hrane koju je prethodno dala njegovim suborcima. Montažni sklop prvotno uopće ne daje gledatelju jasne prostorne odrednice o pozicijama likova u ambijentu simulirajući potom prostorni susret na stepenicama montažnim razlaganjem širih planova interijera i bližih planova likova te generirajući predodžbu o pozitivnom emocionalnom stanju supruga suočenog s informacijom kako je vjedro zapravo prazno, a hrana opravdano žrtvovana za njegove suborce (usp. **sliku 16**).



Slika 16: *Kraj Sankt Peterburga* (*Konec Sankt-Peterburga*, 1927), r: Vsevolod Pudovkin. Primjer stvaranja emocionalno intenzivnog susreta supružnika pomoću montaže, gdje prostorne odrednice ambijenta i pozicija likova nisu ključne za stvaranje predodžbe o tipu doživljaja koji se tako nastoji sugerirati.

Također, ono što karakterizira Pudovkinov pristup jest uvjerenje kako je filmsko oblikovanje vođeno redateljevim planskim postupkom navođenja gledateljeve pažnje te kako su zbog toga gledateljeve reakcije na određenu filmsku konstrukciju unaprijed zadane i predvidive. Polazište ovog, u naravi kognitivističkog razumijevanja filmskog stvaralaštva jest teza kako se filmska konstrukcija oslanja na gledateljevo izvanfilmsko iskustvo gdje kamera zamjenjuje pogled promatrača, a slijed kadrova predstavlja standardnu perceptivnu aktivnost snalaženja u okolišu. Odnosno, kako to formulira Pudovkin (1978b: 169), „[r]edослед ovih parčića ne može biti bilo kakav, već mora odgovarati prirodnom prenošenju pažnje zamišljenog posmatrača (a gledalac je, na kraju krajeva, upravo to)“. Upravo u ovom objašnjenju funkcije montaže kao glavnog alata oblikovanja filmskog materijala uočljiva je razlika prema Ejzenštejnu. Za Pudovkina je montaža alat za jasno i ekonomično oblikovanje filmskog prizora i pripovijedanja s ciljem proračunatog navođenja i reguliranja gledateljevog žari-

šta interesa.³⁰ S druge strane, za Ejzenštejna je montaža više stvar gledateljevog naknadnog razumijevanja njome konstruiranih odnosa za čije shvaćanje je ponekad potrebno posegnuti i u izvanfilmska, kulturna i druga znanja. Odnosno, to je razlika koju su mnogi autori, poput Aristarca (1974: 181, 192; također i Andrew 1980: 40), opisivali kao razliku između Pudovkinovog *apriornog* razumijevanja značenja montažnih sklopova i Ejzenštejnovog *aposteriornog* shvaćanja gdje se, iako konstruirano redateljevom namjerom, značenje sklopa nalazi izvan predočenih prizora. Ova načelna razlika očitovala se i na nekoliko dodatnih razina. Primjerice, dok je Pudovkin zagovarao čvrst, proračunati scenarij i knjigu snimanja (tzv. „čeličnu“ knjigu snimanja, usp. Czebot-Gawrak 1984a: 110), Ejzenštejn je scenarij tretirao tek kao skicu čije će se potpuno značenje realizirati tek za montažnim stolom. Dok je za Pudovkina temeljna jedinica montaže bio kadar kao gotovi, zatvoreni odsječak zabilježene zbilje, za Ejzenštejna je temeljna jedinica bila atrakcija kao tip vizualno-emocionalnog šoka. I nadalje, dok je za Pudovkina glavno načelo montažne konstrukcije bilo ulančavanje, gotovo mehaničko spajanje kadrova, za Ejzenštejna je to bio sukob ili sudar dvaju suprotstavljenih organskih jedinica (usp. Agel 1978: 92).

U svjetlu ovih razmatranja, Ejzenštejn u teoriji polazi od koncepta *atrakcije* koju je prethodno formulirao u svojem kazališnom radu, ponajviše pod utjecajem Mejerholjda (usp. Wollen 1972: 10), gdje koristi elemente cirkusa i vizualnog spektakla kao i načelo uključivanja heterogenih izvora (poput projekcije filmova uz predstavu) u multimedijски i montažni koncept kazališne izvedbe.³¹

Nakon kazališnog rada, on 1923. pojam atrakcije primjenjuje i u govoru o filmu gdje u konstruktivističkoj maniri ističe kako je atrakcija glavno načelo filmskog oblikovanja i temeljna jedinica montaže kojoj je cilj izazivanje proračunatog tematskog efekta kod gledatelja. U tom smislu, atrakcija je u načelu najmanja jedinica montažne organizacije filma koja funkcionira kao vizualni i emocionalni šok, vrsta eksplozivnog filmskog trenutka koji nedovršenošću svojeg samostalnog značenja u sudaru sa drugim atrakcijama stvara neki tip idejnog, nenarativnog smisla djela. Odnosno, kako to formulira Ejzenštejn (1978c: 179): „*Atrakcija (...) jeste svaki agresivni trenutak pozorišta, to jest, svaki njegov elemenat koji gledaoca izlaže čulnom ili psihološkom delovanju, eksperimentalno proverenom i matematički sračunatom na određene emotivne potrebe kod onoga koji percipira; sa svoje strane, ovi (potresi) u svojoj ukupnosti jedini uslovljavaju mogućnost percipiranja idejne strane onoga što se demonstrira – konačnog ideološkog zaključka.*“

Budući da je glavni cilj filmske umjetnosti konstruiranje zbilje kroz njezino izobličjenje pomoću redateljve središnje ideje, ovaj proces odvija se, prema Ej-

³⁰ Od ovakvog tipa proračunatosti montažnih sklopova Pudovkin (1978c) se odmiče tek u kasnijim tekstovima, npr. kada razmatra doživljaj vremena u krupnom planu.

³¹ Ovaj tip kazališne prakse Ejzenštejn sam opisuje u tekstu iz 1934. „Kroz kazalište ka filmu“ (Ajzenštajn 1964: 32-46).

zenštejnu, kroz dva koraka (Ajzenštajn 1964: 32). Prvi korak on naziva *primo*, a uključuje fotografsku zabilježbu dijelova prirode. Drugi korak naziva *secundo* i podrazumijeva kombinaciju tih fotografski zabilježenih dijelova na različite načine. No, kako je fotografska zabilježba zbilje zasićena neposrednim značenjem onoga što je predočeno, odnosno nije lišena vlastite konkretnosti,³² redatelj je primoran pokušati dijelom odstraniti iz slike elemente njezine doslovnosti i u montažnoj kombinatorici dodatnih elemenata stvoriti potpuno novo značenje sklopa. To se postiže onim što je Andrew (1980: 38) objasnio kao postupak *neutralizacije*, odnosno kao pokušaj da se izdvajanjem pojave iz njezinog prirodnog konteksta ona učini što je više podložna preoblikovanju (najčešće detalj planom ili drugim bližim vizurama). Nakon ove neutralizacije slijedi kombinacija tako značenjski ispražnjenih i dijelom autonomnih filmskih jedinica kroz montažnu konstrukciju.

Kod ovako formuliranog shvaćanja montaže atrakcija prisutan je i svojevrsni paradoks jer je Ejzenštejn atrakciju, kao temeljnu jedinicu montaže, smatrao značenjski nedovršenom i dijelom nasumičnom, a istovremeno je zahtijevao da rezultat njezine kombinatorike bude strogo nadziran i specifičan ideološki efekt (usp. Aitken 2001: 30), nešto nalik Pavlovljevom uvjetovanom refleksu čijim se istraživanjem uvelike inspirirao.

Postupak povezivanja atrakcija u smislenu idejnu cjelinu Ejzenštejn je nazvao *asocijativnom montažom* (Ajzenštajn 1964: 85). U takvom tipu konstrukcije glavno načelo povezivanja atrakcijâ jest *sukob ili sudar* njihovih izvornih, dijelom neutraliziranih značenja, a ne spajanje sa ciljem pripovijedanja jasno prizorno predočenog slijeda događaja. U tom kontekstu kadrovi/atrakcije nemaju svojstvo dovršenosti, poput cigli pri gradnji kuće, već svojstvo jednostavnog organizma, biološke stranice koja se može razvijati u određenom smjeru. Tako je Ejzenštejn izravno zamjerao Kulješovu (ali i Pudovkinu) da se previše oslanjao na princip narativnog građenja filma nizanjem gotovih značenjskih jedinica/kadrova sarkastično opisujući njegovo redateljsko umijeće riječima „Zrno po zrno, pogača / Cigla po cigla, palača...“, nadodajući kako „Kulješov, na primer, direktno piše ciglom“ (Ejzenštejn 1978d: 205). Za razliku od Kulješova, Ejzenštejn (Ajzenštajn 1964: 77) je smatrao da je montaža „ideja koja proizlazi iz sudara nezavisnih kadrova – čak i suprotstavljenih kadrova“ i kao takvu ju je držao vrjednijim oblikom umjetničke komunikacije (usp. Turković 2006: 18).

Ova Ejzenštejnova strategija vidljiva je, npr., u sceni klanja vola/gušenja radničke pobune na kraju *Štrajka* (*Stachka*, 1924) gdje on dijelom neutralizira izvorno značenje elemenata prizora izdvajanjem detalja depersonaliziranih

³² Ejzenštejn ovu teškoću vezuje uz svojstvo kadra kojeg je teže modelirati od, npr., boje u slikarstvu ili riječi u književnosti, a teškoća modeliranja proizlazi iz konkretnosti zabilježene građe. Zbog toga on kadar smatra otpornijim od granita u pogledu generiranja novih značenja (usp. Ajzenštajn 1964: 34).

ruku te širim vizurama gomile, a ideju masakra upotpunjuje montažnim ubacivanjem izvandijegetičkog (nenarativnog) inserta klanja vola kao vizualnog šoka i prizornog kontrasta tematiziranim zbivanjima u filmu (usp. sliku 17).



Slika 17: *Štrajk* (*Stachka*, 1924), r: Sergej Ejzenštejn. Primjer asocijativne montaže kako ju je zamišljao Ejzenštejn gdje se pomoću vizualno napadnih elemenata prizora (atrakcija) nastoji generirati određena ideja koja nadilazi značenje pojedinačno predloženih pojava.

Ejzenštejn se idejom sukoba kao načela povezivanja atrakcija, kao i idejom generiranja posve novih značenja koja nadilaze izvorno značenje sukobljenih jedinica, dijelom inspirirao i japanskom kulturom, poput kabuki kazališta ili ideogramskog pisma gdje, npr., dva zasebna znaka tvore novo značenje nepri-
sutno ni u jednom od tih kombiniranih znakova zasebno (npr. znak za vodu i oko označavaju plakanje, pas i usta lajanje, nož i srce tugu i slično; usp. Ejzenštejn 1978d: 201; Ajzenštajn 1964: 59). Također, načelo sukoba nije se moralo odnositi samo na veze između kadrova/atrakcija, već se moglo odnositi i na odnose elemenata u samom kadru, a sukobi su mogli biti različitih karakteristika. Na primjer, sukobi linija (horizontalnih i vertikalnih) i oblika (oštrih i oblikih), tj. grafički sukobi, zatim sukobi planova (total i krupni/detalj), volumena, prostora, svjetla, tempa i slično³⁵ (usp. Ajzenštajn 1964: 82).

³⁵ Nakon pojave zvučnog filma Ejzenštejn je slično načelo zagovarao i za odnos slike i zvuka (usp. Ejzenštejn 1978b), a specifičan tip montažne kombinatorike slike i zvuka u svojem filmu *Aleksandar Nevski* (*Aleksandr Nevskij*, 1938) nazvao je vertikalnom montažom (usp. Ejzenštejn 1978e).

Ejzenštejn (Ajzenštajn 1964: 73-74) je ionako smatrao kako je načelo sukoba temeljno načelo uobličavanja u umjetnosti te kako se u istovrsnom obliku ono javlja i u prirodi, društvenoj zbilji i mišljenju u formi dijalektike. Zbog toga je smatrao kako se određene društvene pojave, poput revolucije, i ne mogu drukčije prikazati nego formalnim sukobima različitog oblika jer bi umjetnička forma trebala biti izomorfna tematskoj okosnici filma. Tako on u *Oklopnjači Potemkin* (*Bronenosec Potemkin*, 1925), kako bi uobličio temu sukoba između zapovjedne strukture ratnog broda i potlačenih mornara, pribjegava vizualizaciji tog kontrasta kroz niz kompozicijskih rješenja. Potlačenu skupinu broda on prikazuje u bližim planovima, neuredne, zbijene kompozicije izreza, najčešće nultim rakursom, dok perspektivu opresora prikazuje u polutotalima, pravilne, simetrične kompozicije iz gornjeg rakursa ili izdvojeno u blizu jednoplanu, donjim rakursom suprotstavljajući figuru moći ispražnjenjnoj ambijentalnoj pozadini izreza (usp. *sliku 18*).



Slika 18: *Oklopnjača Potemkin* (*Bronenosec Potemkin*, 1925), r: Sergej Ejzenštejn. Primjer uporabe načela sukoba prilikom predočavanja događaja na palubi broda gdje se vizualnim kontrastima evocira revolucionarna tema filma.

Iako se u kasnijoj fazi svojeg teorijskog stvaralaštva Ejzenštejn dijelom odmakao od sukoba kao glavnog načela oblikovanja filma zagovarajući jednako-mjerno djelovanje svih elemenata filmskog izraza koji zajedno i istovremeno tvore dobro usklađenu značenjsku cjelinu,³⁴ time doprinoseći vlastitoj teorijskoj

³⁴ Ovo je najuočljivije u njegovom tekstu „Sinkronizacija čula“ s početka 1940-ih, a dijelom je prisutno i u tekstu iz 1928. „Neočekivano“ gdje podrobno objašnjava utjecaj kabuki kazališta na svoje montažno razumijevanje filma (usp. Ajzenštajn 1964: 149-179 i 47-56).

eklektičnosti, najsystematičniji dio njegove teorije ipak čini tipologija montažnih sklopova razrađena u tekstu „Četvrta dimenzija u filmu“ (1929). Ejzenštejn (1978a) je tako razlikovao pet tipova montaže koji sežu od one najjednostavnije, a ujedno i one koja izaziva najbazičnije fiziološke reakcije kod gledatelja, pa sve do najsloženije koja se obraća gledateljevima višim umskim procesima. Prva od njih je tzv. *metrička* montaža. Ona podrazumijeva čisto formalne odnose trajanja među kadrovima koji su organizirani primjenom nekog matematičkog odnosa, poput kraćenja kadrova za četvrtine. Sljedeći tip je *ritmička* montaža. Ona u obzir uzima i formalne, metričke odnose između kadrova, ali i sadržajne promjene u kadru stvarajući, npr., ubrzanje tempa i napetost nepodudarnostima kretanja između pokreta neke pojave u kadru (poput koračanja vojnika u sceni odeskih stuba u *Oklopnjači Potemkin*) i montažne izmjene duljina kadrova (čija se učestalost izmjene ne mora podudarati sa ritmom stupanja vojnika). Ritmu montažne konstrukcije tako mogu doprinositi i izmjene horizontalnog i vertikalnog kuta snimanja koje potom tvore vlastiti formalni obrazac dijelom neovisan i o trajanju kadrova i o ritmu predočene pojave (usp. sliku 19).



Slika 19: *Oklopnjača Potemkin* (*Bronenosec Potemkin*, 1925), r: Sergej Ejzenštejn. Primjer ritmičke montaže gdje se ritam stvara i izmjenama kadrova, ali i ritmom kojim koračaju vojnici niz stube, kao i promjenama kuteva snimanja.

Treći tip montažne konstrukcije koju Ejzenštejn izdvaja jest *tonalna* montaža ili tzv. montaža po dominantama. U ovom je slučaju zadaća montažnog sklopa (ali i veza uspostavljenih unutar kadra) stvaranje nekog središnjeg ili dominantnog „tona“, odnosno ugođaja u prizoru, poput tonaliteta u glazbi. Ukoliko je središnji ton (ili dominantanta) „u molu“, odnosno nešto nalik tuzi, svi elementi

prizora (kakvi god oni bili) bit će usklađeni s tim tonom prizora, tj. podupirat će ga u njegovoj realizaciji. Primjerice, u sceni žalovanja pri stizanju u odesku luku nakon smrti mornara Vakulinčuka, stradalog pri sukobu u prvom dijelu *Oklopnjače Potemkin*, difuzno osvjetljenje, kontrasti svijetle pozadine izreza i tamnih figura brodova, usporeni pokret, smireno mreškanje mora, lagani uzlet ptica te oblik trokuta (šatora u kojem se nalazi mornarevo mrtvo tijelo, potom jedara i pramaca brodova) sinkrono doprinose evociranju središnje teme prizora, a to je žalovanje za Vakulinčukovom pogibijom (usp. **sliku 20**). Sljedeći, četvrti tip montaže jest tzv. *gornjotonska* montaža. Ona se odnosi na tzv. zvučanje ‘gornjih’ tonova prizora, analogno onim glazbenim, gdje kombinacija ukupnih vizualnih i pretpostavljenih auditivnih nadražaja tvore sukob na višoj razini emocionalne općenitosti. Ovaj tip montažne konstrukcije ujedno je i najsporniji jer, kako je to protumačio Tudor (1979: 19), riječ je o iznimno dvosmislenom i nejasnom konceptu za kojega je i sâm Ejzenštejn (1978a: 188) rekao kako ga je otkrio tek slučajno, naknadno pregledavajući snimljeni materijal *Starog i novog* (*Staroje i novoje*, 1929) na montažnom stolu.



Slika 20: *Oklopnjača Potemkin* (*Bronenosec Potemkin*, 1925), r. Sergej Ejzenštejn. Primjer tonalne montaže kojoj je cilj stvaranje dominantnog ugođaja povezanog sa središnjim motivom segmenta žalovanja za mornarem.

Posljednji tip montaže, koji je ujedno i završni stadij u težnjama njegovog umjetničkog stvaralaštva, Ejzenštejn (1978a: 198) je nazvao *intelektualnom* montažom. Ovaj tip montažnog sklopa nastaje generiranjem nekog pojma ili ideje kombinacijom međusobno prizorno nedodirnih elemenata, odnosno pokušajem da se predočene pojave povežu na izvanprizornoj razini neke uopćene ka-

tegorije kojom su obuhvaćene. Slučaj ovog tipa konstrukcije bila bi scena kamenih lavova u *Oklopnjači Potemkin* gdje se montažnim spajanjem triju statičnih kadrova kamenog lava u tri različite pozicije (od ležećeg do uspravnog položaja) stvara dojam njegovog kretanja/uzdizanja, a u kontrastu na prethodno prikazan pokolj na odeskim stubama nastoji se generirati neko 'intelektualno' značenje, tj. pojam otpora ili pravedničke i hrabre borbe nad znatno nadmoćnijim neprijateljem (usp. **sliku 21**). Noël Carroll (2001: 9) ovu je montažnu konstrukciju smatrao tipom nenarativnog izlaganja kojim se slikovnim sredstvima nastoji ilustrirati stara ruska poslovice kako „će na veliku moralnu sablazan i kamenje početi rikati“. Bila ova Carrollova interpretacija spomenutog montažnog sklopa točna ili ne, neosporno je da je Ejzenštejn njime nastojao generirati neku ideju koja nadilazi prikazivačku konkretnost kadrom izdvojenih pojava i koja se značenski smješta u polje gledateljevog izvanfilmskog znanja.



Slika 21: *Oklopnjača Potemkin* (*Bronenosec Potemkin*, 1925), r: Sergej Ejzenštejn.
Primjer tzv. intelektualne montaže kojoj je cilj stvaranje nekog pojma ili ideje pomoću kombinacije prizorno nepovezanih elemenata.

U istom razdoblju kada je sovjetskom umjetnošću dominirala prvenstveno praksa, ali i teorija Kulješova, Pudovkina i Ejzenštejna javila se još jedna teorijska 'škola' koja je u mnogočemu bila kompatibilna montažnoj školi, ali se formirala, većim dijelom, neovisno od nje, a pod utjecajem istraživačkih tendencija u znanosti o književnosti. Riječ je o teoriji *ruskih formalista* čiji će pristupi filmskoj umjetnosti biti predmetom sljedećeg poglavlja.