POJAM I STRUKTURA FILMSKOG VREMENA

ANTE PETERLIĆ

d:p:k:m

SADRŽAJ

Nikica Gilić
Filmsko vrijeme za početnike 2

UVOD 4

Povod i namjera 5

Pristup
a) Film
b) Vrijeme 10

Dosadašnja istraživanja 21

VREMENSKI ASPEKTI GRAĐE 32

Vrijeme projekcije
a) Doživljaj vremena projekcije
b) Trenutačni doživljaj vremena projekcije
c) Duljina filma 33

Dramsko vrijeme 53

Psihološko vrijeme 62

FILMSKO VRIJEME 67

Uvod 68

Kadar 71

Okvir 82

Plan 86

Rakurs 97

Stanja kamere 102

Crno-bijela tehnika snimanja 115

Film u boji 121

Zvuk 128

Glumac, mizanscena i kompozicija 135

Mehaničke transformacije pokreta 146

Montaža 153

POKUŠAJ SINTEZE 170

Tvorba filmskoga vremena
a) Metrika i trajanje
b) Poredak
c) Sadašnjost
d) Prošlost
e) Budućnost 171

Intenzitet doživljaja filmskog vremena 197

Struktura filmskoga vremena 202

Pojam filmskoga vremena 206

O autoru 212

Uspomeni Hrvoja Lisinskog

FILMSKO VRIJEME ZA POČETNIKE

Ante Peterlić kultna je osoba povijesti kinematografije – obično ga nazivaju ocem i osnivačem filmologije u Hrvatskoj, a jedan ga je bivši student u novinskom oproštaju nazvao majkom hrvatskog filma. Karizmatičan predavač, briljantan esejist i omiljeno lice s TV-ekrana (i to u vrijeme kada je televizija bila uvjerljivo najutjecajniji medij), redatelj *Slučajnog života*, glavni urednik *Filmske enciklopedije* i nepokolebljivi zaštitnik umjetnosti, kulture i novih generacija, Ante Peterlić je svojim doktoratom otvorio neke nove putove na hrvatskim sveučilištima. Taj je doktorat pred vama, prerađen je u knjigu 1976. i sada je prvi put legalno predstavljen u digitalnoj eri, a obranjen je daleke 1974. godine pod mentorstvom već tada glasovite profesorice povijesti umjetnosti Vere Horvat Pintarić.

I kojom se temom mladi doktorand i komparatist Peterlić odlučio pozabaviti? Dakako, jednom od temeljnih tema čitavog medija filma i čitave filmske umjetnosti. To je za njega bilo tipično, volio je postavljati temelje i graditi infrastrukturu proučavanja filma, kako bi njegovi učenici, diplomanti, magistranti ili doktorandi (Turković, Majcen, Kukuljica, Marković, Pavičić, Kragić, Paulus…) mogli nastaviti svojim putem u proučavanju i promociji najljepše umjetnosti 20. stoljeća. Film je, dakle, jedan od medija ključno vezanih uz vrijeme, a za razliku od glazbe i kazališta, zasnovan je na fiksiranom zapisu koji tim vremenom manipulira veoma precizno, utječući uvijek istim, stvarnim vremenskim podražajima na gledateljev subjektivni osjećaj vremena.

Glazba na srodan način tretira vrijeme rijetko, samo tamo gdje se zapis glazbe (na gramofonskoj ploči, CD-u ili bilo kojem drugom mediju) tretira kao djelo, a uglavnom je vrijeme u glazbi ipak fleksibilna kategorija, pa ovisi o interpretativnom stilu ili raspoloženju izvođača, odnosno o reakcijama publike. Raspriča li se neki konj na koncertu klasične glazbe ili jazza, umjetnik ima pravo prekinuti s izvedbom i mrko pogledati izgrednika, ili mu reći dvije-tri tople riječi (tako je radio Peterlićev glazbeni suradnik Boško Petrović, primjerice), a ako netko priča u kino-dvorani samo ga drugi gledatelji mogu ukoriti. Glumci s platna nisu stvarno prisutni, koliko god nam izgledali blizu, i neće moći reagirati, a redatelj se može samo nadati da će njegov film svojom privlačnošću spriječiti izgrede, prikovavši gledatelja uz sebe.

Poznavatelji filmološke tradicije ili čitatelji Peterlićevih knjiga prepoznat će da je dio ovog materijala Peterlić kasnije razradio i uključio i u čuvene *Osnove teorije filma*, no ova je

knjiga samostalna cjelina, starija od čuvenog teorijskog udžbenika, veoma uspješan pokušaj da se objasni pojam i priroda filmskog vremena. Dakako, većina je čitatelja ovog izdanja rođena nakon što je knjiga objavljena, neki su rođeni čak i nakon što je kod Peterlića doktorirao zahvalni potpisnik ovih redaka, tako da nema sumnje da će neke stvari biti manje jasne nego što su bile originalnim čitateljima, te da će neke stvari potpuno drugačije izgledati iz perspektive novije teorije filma i novijih filmskih gibanja. No, kao što ljubitelji drugih umjetnosti imaju svoje Aristotele, Goethee, Feathere ili Barthesove, kojima će se uvijek vraćati, tako se i mi ljubitelji filma uvijek vraćamo svojim klasicima, od kojih je Ante Peterlić u nas svakako i neupitno najveći.

Dakako, postavši od učenika prijatelj, vjerojatno sam malko pristran kada govorim o Anti, no zavirite li u broj posthumnih izdanja njegovih knjiga doći ćete do zanimljivog zaključka: njegovim preranim odlaskom mnogi su shvatili koliko nam je važan, i njegovi tekstovi i knjige najednom su postali još dragocjeniji i zanimljiviji, čemu je dokaz i ova besplatna elektronička knjiga. S obzirom da se tako snažno skretanje pažnje na cjelokupni opus pokojnika skoro nikada ne događa, a pogotovo se ne događa kao renesansa interesa koja traje petnaestak godina nakon smrti tog autora stručnih knjiga, imam razloga za zadovoljstvo: objektivna stvarnost daje dobre argumente za utemeljenost moje trajne fascinacije Peterlićevim životom i djelom.

Nikica Gilić, u Zagrebu, 2022.

UVOD

POVOD I NAMJERA

Pišući o jednom filmu Johna Forda, poznati američki filmski kritičar Andrew Sarris utvrdio je 1962. godine: *Hitchcock i Hawks su režiseri prostora, Ford i Welles su režiseri vremena, ovdje i tamo, da tako kažemo, nasuprot tada i sada*.[1]

Jasno, prostor i vrijeme ne mogu se režirati, i tko doslovno shvati Sarrisovu tvrdnju, ironično će zamijetiti da su najčešće upravo prostor i vrijeme oni što "režiraju". Naravno, Sarris nije mislio tako pojednostavnjeno. On je intuirao mogućnost da se u jedne skupine filmskih autora viđenje svijeta zasniva primarno na filmskim preobrazbama prostora stvarnosti, a u druge na filmskim preobrazbama vremena. *Osnovni oblici svakog bića jesu prostor i vrijeme*[2], što Sarris radikalizira do te mjere da i filmske autore procjenjuje i svrstava polazeći od tih osnovnih oblika svakog bića, ujedno od tih osnovnih dimenzija i fizičkog i pojavnog postojanja[3] filmskog djela.

Sarrisov tekst nastao je gotovo u isto vrijeme kad se pojavio film Alaina Resnaisa *Prošle godine u Marienbadu* (L'anneé dernière à Marienbad, 1961), film što je po riječima Marcela Martina *prava vremenska zagonetka*.[4] Očito, jedan kritičar s lakoćom razvrstava filmske autore, imenujući neke režiserima vremena, a istodobno drugi autor nas navodi na neobičnu teškoću, jer, po njemu, postoji film što se može označiti kao vremenska zagonetka, a sada se može pripomenuti i to da se vjerojatno i neki nenadmašiv erudit ne bi sjetio filma, u literaturi opisanog kao prostorna zagonetka. Štoviše, lista li se gotovo bilo koja povijest filma, primijetit će se da njen autor najopsežnije razmatra i najzadovoljnije govori o nekim filmovima što označuju prekretnicu u povijesti filma, a čija je najveća vrijednost i zanimljivost upravo u stvaraočevu originalnom, čak i senzacionalno zanimljivom prilaženju vremena. Uostalom, mogu se navesti i neki primjeri, neki istinski reprezentativni naslovi što zajedno predstavljaju i najsažetiji repetitorij filmske povijesti.

— Po Edgaru Morinu *drugi preobražaj*[5] kinematografa u film, znači reproduktivnog mehanizma u sredstvo umjetnikova stvaranja, zbio se već početkom stoljeća otkrićem montaže (razdoblje Brightonske škole, Portera i Hepwortha), otkrićem tehnike čija je bit i u transformiranju vremena stvarnosti u zasebno vrijeme filma.

— Prvo zaista grandiozno djelo umjetnosti filma, film *Netrpeljivost* (Intolerance, 1916), djelo Davida W. Griffitha, režisera kojemu, kako je običavao govoriti Ejzenštejn, *svatko nešto*

duguje,[6] očaravalo je suvremenike smionom zamisli, složenom strukturom što se prvenstveno zasnivala na paralitetu radnji iz četiri vremenski odvojene povijesne epohe.

— Kao najimpresivnija sekvenca vrhunskog djela tzv. Zlatnog doba sovjetskog filma, Ejzenštejnova filma *Krstarica Potemkin* (Brononosec Potemkin, 1925), često se navodi prizor masakra na stubama u Odesi. U stvarnosti masakr nije trajao dulje od tri minute, no Ejzenštejn je "produžio" vrijeme na deset minuta ostvarivši time, kako kaže Arthur Knight, *sinematsku ekspanziju vremena*.[7] Isti autor dalje navodi da je *možda najveće Ejzenštejnovo otkriće u montaži bila diskrepancija između vremena ekrana i realnog vremena*.[8]

— Jedan od osnovnih elemenata strukture filmova američke nijeme komedije (Sennetta, Chaplina i drugih) bio je u ubrzanju pokreta, što se postizavalo usporenjem rada kamere, dakle u vidljivom mijenjanju stvarnog trajanja pojedinih zbivanja čime je Sennett, po mišljenju Jamesa Ageea, *otkrio tempo što odgovara filmskoj komediji*.[9]

— Osnovna karakteristika filma Orsona Wellesa *Građanin Kane* (Citizen Kane, 1941), najspektakularnije filmske "potrage za izgubljenim vremenom", filma što za razvoj filmskog izraza u zvučnom razdoblju znači otprilike isto što Griffith i Ejzenštejn za nijemo, filma što je u posljednje dvije međunarodne ankete kritičara proglašen "najboljim" filmom svih vremena, po Lewisu Jacobsu je u tome što se on … *ističe kao model takve koncepcije*,[10] a to se, naravno, odnosi na kompresiju ili "zgusnuće" vremena.

— I na kraju: spomenimo film *Prošle godine u Marienbadu*, jedan od vrhunaca modernog filma, konkretnije razdoblja tzv. "novog vala", u vezi s kojim je u ovom trenutku dovoljno podsjetiti se na Martinovu tvrdnju.

U ovom zaista kratkom pregledu razdoblja, autora i filmskih djela isticalo se samo ono što se može shvatiti kao nov putokaz, međaš ili prekretnica u stvaralaštvu "sedme umjetnosti". Postoji, naime, još niz autora, pa i skupina autora, sjedinjenih oko slične ili iste jezgre istraživanja, autora opsjednutih tajanstvenošću regije kronosa. Tehnika filmske reprodukcije i iz nje proizašla umjetnost filma nastale su kad i Wellsov roman *Vremenski stroj*, Proustov ciklus, Einsteinove teorije relativiteta, kad se pojavio roman "toka svijesti", pa se, stoga, na prvi pogled, može pomisliti da drukčije nije moglo ni biti.

Ipak, usprkos svemu navedenom, može se ustanoviti djelomična deficijentnost u teorijskim istraživanjima na ovom području. Tako je John Howard Lawson 1964. kategorički ustvrdio:

Nesreća je što se važnost vremena u filmskoj strukturi toliko malo priznaje i što je bilo toliko malo eksperimentiranja s imaginativnom upotrebom vremenskih odnosa.[11] Ta Lawsonova tvrdnja, važno je naglasiti, u većoj mjeri bi se mogla odnositi na teorijska istraživanja, a znatno manje na eksperimente do kojih je i spontano dolazilo u kreativnom procesu.

Naime, premda jedva da ima teoretičar, i to još od vremena Canuda i Eliea Faurea, koji se ne bi osvrnuo na fenomen vremena u filmu, koji ne bi pronašao da je vremenska dimenzija jedna od temeljnih u filmskom mediju i strukturi filmskog umjetničkog djela, unatoč tome teorijska djela, razne estetike, teorije, "gramatike" ili "morfologije" filma u osnovi zapuštaju ovo područje, problematiku ponekad sužavaju na jedno jedino poglavlje, razrješuju ga ponekad isključivo u domeni montaže ili ritma. Pri tome ostalim izražajnim sredstvima filma (kadrom, planom, rakursom, stanjem kamere, bojom itd.) gotovo uvijek pristupaju isključivo s gledišta filmskog prikazivanja prostora vjerojatno smatrajući da dotična izražajna sredstva ne iziskuju nužno analizu i iz vremenskog aspekta. Ako se, međutim, barem uvjetno, a što je dovoljno za ciljeve ovog uvodnog razmišljanja, barem uvjetno prihvati ideja da svaka filmska preobrazba stvarnosnog prostora rezultira bezuvjetno i određenom preobrazbom stvarnosnog vremena, onda je jasno da takve gramatike, morfologije i sintakse filma — usvojimo ovu nomenklaturu za film — samim tim iskazuju svoj ne baš beznačajni nedostatak.

Proučavanje teorijskih radova o filmu sili da se zamijeti još jedan nedostatak, ne toliko pojedinih razmišljanja koliko krajnjeg zbira svih dosadašnjih otkrića. Da bi se to objasnilo, najlakše je početi od činjenice što je utvrđuje većina autora, od zaključka da je film svojevrsna multitemporalna struktura. Da bi iskazali složenost vremenske strukture filma, autori razlikuju "različita vremena", različite kvalitete vremena u filmu, pa ustanovljuju, svaki na svoj način, prema svojem zapažanju ili znanstvenoj metodologiji, različite pojmove o vremenu u filmu. Jedino stalno uporište svima je vrijeme projekcije, dakle jedino vrijeme što je mjerljivo, a zatim oni u raščlambi slojeva vremena u filmu pronalaze ništa manje no petnaestak raznih "vremena", a definicije tih vremena ponekad su vrlo slične, ponekad se i prepleću, tako da u teoriji postoje, mogli bismo reći, terminološke nesuglasice pa i neizvjesnost, da ne kažemo konfuzija.

Razumljivo ni jedna se teorija ne bi smjela podvrći kakvu apriornu kodeksu mehanički prihvaćajući termine neprikladne novim shvaćanjima. To je osobito nedopustivo u teoriji medija koji ne postoji ni puno stoljeće i koji je još donedavna otkrivao svoju tehniku, i to tehniku u najdoslovnijem smislu riječi. Ono što, međutim, treba istaknuti jest potreba da se stvori barem koliko-toliko pouzdana "tradicija", barem približan popis određenih temeljnih

termina i definicija koji ipak ne bi onemogućivao daljnju razradu problematike. U vezi s dimenzijom prostora već je tako ustanovljen i pravi kodeks što stoji na čvršćim temeljima no onaj difuzni popis naziva s područja vremenskog u filmu. Kako bilo da bilo, čini se da treba mnogo vremena kako bi se nešto ozakonilo ili pouzdano izreklo o konceptu vremena u filmskom mediju.

Najveća teškoća pri stvaranju pretpostavki za teorijsko razmišljanje o vremenu u filmu jest cilj kojem teže sva filmološka istraživanja. U pitanju je tzv. filmsko vrijeme (engl. *cinematic time*, franc. *temps cinématographigue*), ne neko "općenito" vrijeme filma, već upravo ono, kako ga imenuje Jean Epstein,[12] "lokalno" vrijeme filma, dakle ono vremensko samog medija, vremenska kvaliteta ostvarena filmskom preobrazbom stvarnosnog vremena. Iako su svi autori svjesni te filmske vremenske činjenice, njezino obrazlaganje i definiranje nije još dovoljno egzaktno, a ponekad se čitaocu učini i misterijem. Upravo zbog svega toga, kako zbog uspostavljanja odnosa između vremena stvarnosti i vremena filma, tako zbog premošćivanja jaza između fizikalno-matematički odredivog, mjerljivog vremena projekcije i nedovoljno egzaktno određenog filmskog vremena (a kadikad i zbog usporedbe s vremenskom kakvoćom ostalih umjetnosti), nastaje ne samo podvojenost raznih mišljenja nego često i pluralizam u stajalištu pojedinog autora.

Te preliminacije o vremenu u filmu nagovješćuju i namjeru što se iz njih može postupno iskristalizirati. Naime, nedvojbeno, prvi zadatak ispitivanja morao bi se sastojati od otkrivanja mogućnosti jedne nove morfologije izražajnih sredstava filma. Znači, najkonkretnije, svako pojedino izražajno sredstvo istraživalo bi se i analiziralo prvenstveno iz vremenskog aspekta. Drugim riječima, utvrđivala bi se njegova vlastita vremenska kvaliteta ili njegova potencijalna vremenska funkcija.

Ako se određuje posebna vremenska kvaliteta svakog pojedinog izražajnog sredstva, ujedno se pronalazi i utvrđuje ono što se prije naznačilo kao filmsko vrijeme, dakle ne vrijeme što je svima ili svemu zajedničko, pa bilo takvoga vremena ili ne, već upravo onaj vremenski specifikum filma. Prema tome, drugi zadatak ovih ispitivanja, a njegovo izvođenje zahtijeva dovršenje prvoga, bio bi u određivanju pojma i strukture filmskoga vremena, u pronalaženju definicije tog "lokalnog" vremena filma.

BILJEŠKE

[1] Andrew Sarris, *Cactus Rosebud or the Man who Shot Liberty Valance*, "Film Culture", No 25, Summer 1962, New York, str. 14.

[2] Friedrich Engels, *Anti-Dühring*, s.l. et s.a. str. 52.

[3] Pojam *fizičko postojanje*, kao i u daljem tekstu *predmetno postojanje*, preuzet je od Etiennea Souriaua. Pojam *pojavno postojanje* ima značenje Souriauova pojma *fenomenalna egzistencija*. U ovom tekstu neprestano se izbjegavao izraz "egzistencija" što ga upotrebljava Souriau. Zamjenjivao se riječju "postojanje" jer se činilo da bi neobrazložena riječ "egzistencija" navodila na druga značenja. Vidi: Etjen Surio, *Odnos među umjetnostima*, Sarajevo 1958.

[4] Marsel Marten, *Filmski jezik*, Beograd 1966, str. 171.

[5] Edgar Moren, *Film ili čovek iz mašte*, Beograd 1967, str. 44.

[6] Ove se Ejzenštejnove riječi često navode u različitim vrlo sličnim varijantama, što uvijek iskazuju, unatoč Ejzenštejnovu kritičkom odnosu prema Griffithu, prije svega njegovo štovanje ovog filmskog umjetnika. Vidi: *Dikens, Grifit i mi* u: S. M, Ajzenštajn, *Montaža atrakcija*, Beograd 1964, str. 232-289.

[7] Arthur Knight, *The Liveliest Art*, New York and Toronto, s.a., str. 79.

[8] Arthur Knight, isto, str. 78.

[9] James Agee, *Comedy's Greatest Era* u: *Film: An Anthology*, Edited by Daniel Talbot, Berkeley and Los Angeles 1966, str. 134.

[10] Lewis Jacobs, *The Expression of Time and Space* u: *The Movies as Medium*, New York 1970, str. 126.

[11] John Howard Lawson, *Film: The Creative Process*, New York 1964, str. 321.

[12] Vidi: Jean Epstein, *L'intelligence d'une machine*, Paris 1946. (Inače, kad raspravlja o filmskom vremenu, Epstein gotovo u svim tekstovima upotrebljava atribut *lokalno* radi opisa, često i specifikacije vremenskog filma.)

PRISTUP

Da bi se raspravljalo o pojmu i strukturi filmskoga vremena, odnosno da bi se što preciznije odredila vremenska priroda ili kakvoća filmskih izražajnih sredstava i da bi se, potom, pronašle što jasnije odredbe samoga filmskog vremena, potrebno je najprije utvrditi neka valjana uporišta, koordinate unutar kojih će se kretati razmišljanja i istraživanja. Prije svega, potrebno bi bilo pojmovno odrediti što se misli kad se kaže film, a što kad se kaže vrijeme.

Ova prva faza može se predstaviti kao gotovo stereotipni *conditio sine qua non*, a može se, osobito ako se pojavi strah od eventualnih preopširnih digresija, učiniti i djelomično nepotrebnom jer svatko pomišlja da zna što je film i što je vrijeme. Da bi se otklonila ta druga pomisao, važno je naznačiti da ne postoji jedinstvena definicija filma, odnosno da se u literaturi spominju ne samo različite varijante različitih definicija, već da se te definicije ponekad i totalno razlikuju. Istina, barem gledajući idealno, sve ima svoju definiciju. I ova uvodna napomena može djelovati ne samo kao skepsa nego i kao pomanjkanje uporišta, odnosno nemoć filmologije. Problem je, međutim, u raznolikosti i složenosti onoga što nam cjelokupan filmski medij nudi. Jer: da li postoji definicija koja bi u sebi sadržavala elemente što omogućuju da se, polazeći od nje, jednakom sigurnošću i s identičnim spoznajama pristupi crtanom filmu Walta Disneyja, nijemoj komediji Charlieja Chaplina i zvučnom filmu, recimo, Orsona Wellesa? Ili: postoje li određenja filma što bi na isti način rasvijetlila prve filmove braće Lumiere koji gotovo da bijahu tek mehaničke reprodukcije stvarnosti i očito stilizirane filmove, odnosno filmove u kojima se ostvario visok stupanj nadilaženja građe iz stvarnosti, npr. filmove Alaina Resnaisa? I na kraju: možemo se zapitati, nije li i televizija zapravo film?

Slično je i s poimanjem vremena, a kad je riječ o ovom "krhkom tkanju" — komentari vjerojatno nisu ni potrebni. Dovoljno je, možda, citirati Aurelija Augustina čiji odgovor na pitanje što je vrijeme može poslužiti kao prolog mnogim razmišljanjima o vremenu, a mnogima, na žalost, i kao epilog. *Kad me nitko ne pita, znam* — kaže on — *ako želim objasniti onome koji me pita, ne znam*.[13] Kad je u pitanju vrijeme, ova se sumnja prema vlastitoj moći rasuđivanja naročito pojačava već i pri letimičnom pregledu filmskih teorija u kojima postoji, kao što se naznačilo, dvojba i višesmislenost u samoj terminologiji, bilo u odnosu prema vremenu kao takvom, bilo u odnosu prema specifičnom filmskom vremenu. Uvođenje jedne od temeljnih kategorija fizike 20. stoljeća, kategorije "prostor-vrijeme", ponekad samo povećava postojeće nejasnoće, i dok se druga razmatranja filma kao medija

ipak kreću unutar znanstveno produbljenih odredbi, razmatranja o filmskom vremenu često se završavaju u stanovitoj poetizaciji problematike, u impresijama ili podosta besciljnom nizanju primjera.

a) Film

Nijemi film, zvučni film i animirani film pojavljuju se pred gledaocem kao djela realizirana različitim tehnikama, kao tri različita oblika kazivanja, različite pojavnosti, kreirana u duhu vlastitih oblika. Ono što je njima zajedničko ponajviše se opaža na razini njihova fizičkog postojanja, a u ovom smislu oni su, i jedan i drugi i treći, tek vrpca i emulzija, dakle ono što je film samo kao materijal (engleski: tanka kožica, opna, membrana). Zajednički su im, nadalje, u biti uvijek sličan način zabilježbe slike (kamerom) i tona (tonskom kamerom ili tehnikom sinkronizacije), zatim mogućnost registriranja i reproduciran]a pokreta, te tehnika projekcije što je urodila i društvenom konvencijom i komercijalnom praksom kinematografa.

Zajedničko se, znači, otkriva samo na onoj razini na kojoj se mehanizam filmskog snimanja i projekcije primarno može shvatiti kao reproduktivni mehanizam, kao instrument što sebi svojstvenim načinom vizualno ili auditivno bilježi onu neposredno "pred-stavljenu" predmetnu stvarnost, odnosno izvanjski svijet.[14] Tako definiran na razini njegova fizičkog postojanja, film se pojavljuje, međutim, pred gledaocem kao različit fenomen. U jednom slučaju pojavljuje se kao stvarnost fotografski i fonografski zabilježena, a u drugom kao stvarnost što je samo fotografski zabilježena, a u trećem uopće ne kao stvarnost svijeta, već kao stilizirani svijet animiranih crteža (lutaka, volumena u lutkarskom filmu).

Kako je zvučni film i fotografsko i fonografsko bilježenje prizora u izvanjskom svijetu, njemu je zapravo nepotrebno pridavati atribut zvučni, već ga je dovoljno i najadekvatnije imenovati jedino i najjednostavnije — film. Nijemi film je samo vizualan zapis, zapis izvanjskog svijeta i on se prema filmu odnosi jednako kao i magnetofonski zapis koji predstavlja samo zvučni zapis stvarnosti, pa bi magnetofonski zapis bilo zapravo najprikladnije nazvati zvučnim filmom. Prema tome, spoj nijemog filma (samo fotografski zapis kamere) i zvučnog filma (samo magnetofonski zapis) tvore film, što se prema konvenciji utemeljenoj u različitostima tehnike i u samom povijesnom razvoju filma uopće obično naziva zvučnim filmom.

Želi li se definirati film, može se reći, premda će zazvučati kao tautologija, da je film filmsko registriranje ili bilježenje prizora iz izvanjskog svijeta. Atribut "filmsko" u ovoj definiciji

označava kvalitetu filmskog fotografskog i filmskog fonografskog registriranja izvanjskog svijeta, a riječ “prizor” nužna je tek da bi se naznačila razlika između fotografske i filmske fotografske snimke. Naime, filmsko se djelo očituje kao filmsko u cijelosti jedino onda kad se registrirana stvarnost iskaže i kroz neku svoju mijenu, jer bi se u suprotnom slučaju pojavljivao i doživljavao kao filmski snimljena fotografija, znači kao tvorevina što se može definirati kao posebna granična filmsko-fotografijska disciplina. Mjesečev pejzaž, prema tome, jedva da je prikladan za snimanje filma. Za to je na njega trebalo dovesti astronaute.

Nijemi film tek se djelomično može smatrati filmom, barem u smislu navedene ontološke definicije,[15] jer mu nedostaje dimenzija zvuka što je doživljajno i iskustveno imanentna fotografskoj registriranoj stvarnosti, pa se i njegova definicija svodi na element filmskoga fotografskog bilježenja izvanjskog svijeta. Zbog toga se nijemi film pred gledaocem pojavljuje kao neko u odnosu prema filmu apstraktnije biće, ponekad kao kakav gotovo oniričkі svijet, svijet čija se nestvarnost ne iskazuje samo nepostojanjem zvuka, već i cjelokupnom njegovom strukturom, jer nepostojanje zvuka uvjetuje posebnu slobodu u stvaranju djela, omogućuje tvorbu struktura što se još više udaljavaju od stvarnosnog karaktera zvučnog filma, a i predodžbi o samom izvanjskom svijetu.

Animirani se film pred gledaocem pojavljuje kao svijet oživljenih likova, dakle linija, boja i ploha kojima je tehnikom animacije mehanički pridodan pokret, dakle kvaliteta nesvojstvena linijama, plohama i bojama. Prema tome, crtani film ne samo da se bitno razlikuje od filma nego se bliži slikarstvu, pa se može opisno definirati i kao određeno granično područje između filmske i slikarske umjetnosti. Zbog toga se francuski naziv *le dessin animé*[16] može smatrati prikladnijim od našega, jer bi potpuno neupućenoga izrazi u kojima se filmu pridaje atribut “animirani” ili “crtani” mogli navesti na sasvim pogrešne zaključke.

Ako se usvoje te zamjedbe, ove elementarne naznake i definicije, jasno je da se tri medija ne mogu izmiriti kojom jednostavnom odredbom, kao što se ni o vremenskoj kakvoći svakoga od njih ne može govoriti na istovjetan način.

To što se sve naziva filmom kao nekakvom gotovo zbirnom oznakom još uvijek je rezultat relativne mladosti mišljenja o mediju, dijelom i rezultat povijesnog razvoja u kojemu se nijemi film u kinematografu prakticirao prije onog “potpunog” filma, ozvučenoga.

U analizi što će slijediti polazit će se od jezgre koja se prema ovom izvodu naziva filmom. Raspravljanje o nijemom filmu bit će, prema tome, periferno po značenju i količini, tj. nijemi će se film doticati tek onda kada razmatranja budu navodila na podjednako vrijedeća

zaključivanja o nijemome i zvučnome filmu. S tim u vezi odmah se može naglasiti i to da sve odredbe o filmskom vremenu filma u osnovi vrijede i za nijemi film, samo što se djelovanje specifično filmskog u određenoj mjeri potencira u tvorbi filmskog vremena u nijemom. Razmatranje o crtanom filmu morat će, međutim, sasvim izostati. Crtani film je još apstraktniji medij od nijemog filma. To je medij gotovo neograničene vizualne slobode, slobode kakva je likovna. Slobodnost kakvom zrači prvotni izazov praznog platna u dvorani, takvoj se slobodnosti crtani film bliži, a film je nema. Drugo i ne može biti u mediju što se toliko oslanja o izvanjski svijet, što djeluje kao neki njegov produžetak, gotovo i kao njegova jednostavna reprodukcija, ponekad i kao kopija.

Ako je film (a na ovom bi se mjestu posljednji put mogao dodati atribut "zvučni") filmska fotografska i fonografska zabilježba prizora iz izvanjskog svijeta, onda to znači da je u svakom, zaista svakom vrednovanju filmskog djela sam izvanjski svijet već određeni kriterij. Naime, prije svega, *sve što se u filmu prikazuje treba da ima izgled stvarnosti*,[17] jer *filmska slika je, dakle, prvenstveno realistična ili, točnije, prožeta svim (ili skoro svim) vidovima stvarnosti*;[18] tako da *izaziva dakle, kod gledaoca osećanje stvarnosti, koje je ponekad dovoljno snažno da ga uveri u objektivno postojanje onoga što se pojavljuje na filmskom platnu*.[19] Ukratko, *film je jedina umjetnost koja znatne komade stvarnosti ostavlja neizmijenjene*[20] ili: *Fotografska svojstvenost filma sastoji se u tome što film dijelove stvarnosti čuva u nepromijenjenom obliku i što u njemu "prirodni zvuk" dolazi do izražaja neposrednije nego u drugim umjetnostima*.[21][22]

Ako film kao građu uzima čitav izvanjski svijet, onda je očito da *takvo bogatstvo materijala nije na raspolaganju ni jednoj drugoj umjetnosti, i to tvori najveću opasnost statusu filma*.[23] Naime, ako se film promatra isključivo na razini njegove građe, postoji mogućnost da se shvati kao mehanička reprodukcija izvanjskog svijeta. Međutim, kako tvrdi Merleau-Ponty, nije *namjena filma u tome da nam slikom i zvukom pokaže ono što bismo vidjeli ili čuli kada bismo u životu prisustvovali pripovijesti koju nam pripovijeda*.[24] Film se pojavljuje i *kao umjetnost koja nadmašuje svoju mehaniku*,[25] jer *optika ne crta točno, nego crta pogrešno*,[26] jer su samoj tehnici filma svojstvene određene kvalitete ograničenja mehaničke reprodukcije. Po Rudolfu Arnheimu ti elementi ograničenja mehaničke reprodukcije očituju se u projekciji trodimenzionalnih predmeta na ravnu površinu, u redukciji dubine, osvjetljenju i mogućem odsustvu boje, okviru slike i udaljenosti od predmeta, nepostojanju prostornovremenskog kontinuiteta i mogućem nepostojanju nevizualnog osjetilnog svijeta, u prvom redu zvukova.[27] Ti elementi ograničenja mehaničke reprodukcije (a ima i drugih što nisu u tolikoj mjeri značajni ili česti), po

Spottiswoodeu *faktori diferencijacije*,[28] nisu svojstva same građe, dakle izvanjskog svijeta kako ga čovjek vidi i čuje, već predstavljaju oblike i načine bilježenja izvanjskog svijeta što su neotuđivi od rada filmskog instrumenta i kojima se, autorovim izborom tih oblika, u određenom filmskom prosedeu građa preobličuje, nadilazi, prevladava.

U filmu se, znači, mogu razlikovati dva zamjetljiva sloja. Prvi je sloj građe[29] ili materijalni element filmskog izraza, dakle kvaliteta filmskog prikazivanja izvanjskog svijeta po kojemu se on gledaocu pojavljuje kao neizmijenjen. Drugi sloj predstavljaju oblici viđenja te građe; to je onaj sloj kojim se izvanjski svijet preobražava kvalitetama što su svojstvene samom filmskom fotografskom i fonografskom mehanizmu, kvalitetama što se u umjetničkom djelu predstavljaju kao specifični filmski ekspresivni elementi, kao elementi kojima se tvore strukture filmskoga djela. Stoga se elementi što konstituiraju taj drugi sloj nazivaju filmskim izražajnim sredstvima ili strukturalnim elementima filmskoga izraza.[30] Dakako, postoji određen odnos između ta dva sloja. Izvanjski se svijet nikada ne može dokraja transformirati, odnosno potpuno izmijeniti djelovanjem strukturalnih elemenata jer same stvari nadjačavaju *moju volju svojom tvrdoglavošću da budu ovo ili ono*,[31] odnosno, kako kaže Edgar Morin: … *predmet ne podnosi nešto što ugrožava njegovu objektivnost*; i dalje: *Kamera sme i treba da bude subjektivna, ali predmet ne. Film može i treba da izobliči naše viđenje stvari, ali ne i stvari*.[32]

Svrha uvoda kao što je ovaj nije bila tek da iskaže neke općenite teorijske postavke o filmu. Odnosno: iz odredbi i naznaka što su upozorile na sloj građe i na oblike njezine nadgradnje mogu se, naravno, odrediti i polazišta za proučavanje vremenskih karakteristika filmskog medija.[33] Naime, očito je da se na temelju tih početnih teza o filmu uopće vremensko filma može istraživati barem iz dvije perspektive: na razini građe i na razini specifične filmske nadgradnje te građe. Kad se raspravlja na razini građe, neobično značajan faktor tog raspravljanja nedvojbeno mora biti vremensko samog izvanjskog svijeta, a kad se raspravlja na nivou strukturalnih elemenata, nameće se pomisao da se specifičnim filmskim posredovanjem na neki određeni filmski način mora transformirati i samo vrijeme prikazivanog izvanjskog svijeta, odnosno da se doživljaj vremenskoga stvarnosti uvijek barem u nečemu mora izmijeniti.

Građa filma, izvanjski svijet, u filmskoj registraciji zadržava niz kvaliteta što su istovjetne, analogne njoj i onkraj filma, a što se odnosi i na dimenziju vremena. Primjerice, mjeri li se satom trajanje nekog događaja u stvarnosti i mjeri li se taj isti događaj kad je zabilježen na filmskoj vrpci, trajanje će u oba mjerenja biti isto, što može značiti da u okviru jedne snimke

film ne mijenja faktičko izmjerIjivo trajanje događaja. Međutim, doživljaj samog tog trajanja subjektivno, što na ovom mjestu znači prema gledaočevu doživljaju, bit će drugačiji u oba slučaja. Štoviše, analiza će pokazati da će to isto trajanje ostaviti različite dojmove u svijesti gledaoca, premda je u smislu činjenica zbivanja i u smislu trajanja identično.

Kad Spottiswoode kaže da *razlike između viđene prirode i snimljene prirode konstituiraju glavnu vrijednost filma*,[34] onda ta njegova tvrdnja ne potkrepljuje samo prethodne navode o osnovnom razlikovanju slojeva što tvore film, nego je ujedno i prvi putokaz za razmišljanje o vremenu filma.

Parafrazira li se Spottiswoode, odnosno zamijeni li se u njegovoj tvrdnji riječ priroda riječju vrijeme, može se doći i do prvih predodžbi o filmskom vremenu. Istodobno, na osnovi tih pripremnih zaključaka stvara se i određeni odnos prema ovoj problematici, opaža se najprije stanovita olakotna okolnost, jer se o vremenu filma u jednom sloju može razmišljati i govoriti unutar kategorije pomoću kojih se razmišlja o stvarnosnom vremenu, ali se ubrzo opaža da se upravo u toj sličnosti, prividnoj istovjetnosti, krije i teškoća, jer je faktore i oblike preobrazbe stvarnosnog vremena u filmsko vrijeme upravo zbog toga ponekad vrlo teško zapaziti i objasniti.

b) Vrijeme

Predodžbe o vremenskoj kakvoći filma do kojih se došlo i ovako sažetim određenjima filma zapravo su već druga etapa analize ove problematike. Spoznaja o vezanosti filma za izvanjski svijet, i to u toliko visokom stupnju kao što je istaknuto, spontano je morala navesti da se proslijedi govoriti i o vremenu, toj dimenziji što je jednako neotuđiva od svakog pomišljaja i o stvarnosti i o filmu. Zbog toga se, gotovo jednako spontano, mimoišla ona teorijski neophodna, početna faza analize u kojoj se mora ustanoviti da je film vremenski (ili: i vremenski) medij i umjetnost, odnosno, kako se češće kaže: film je očito temporalna struktura. Drugim riječima, film nije samo prostorni medij i prostorna umjetnost, biće u kojemu se prepoznaje prostor izvanjskog svijeta što se, zatim, pojavljuje i opredmećuje u fizički konkretnom prostoru ekrana, već je to biće u kojem *sva tijela postoje ne samo u prostoru, nego i u vremenu*.[35] U filmu se, prema tome, ne razaznaje i ne prepoznaje samo prostor, dakle dimenzija bitka *što omogućuje opstanak bića jednog pored drugog*,[36] nego i vrijeme kao *dimenzija, slijeda bića jednoga nakon drugog, bivanja stvari u promjeni njihova nastajanja i nestajanja*.[37] Pred gledaocem homogeno biće vidljiva i čujna izvanjskog svijeta

biva i neprestano uzima nove likove,[38] što znači da film gledaocu omogućuje *neposredno doživljavanje vremena*[39] koje čak i *prethodi njegovu poimanju*.[40] Ili, može se još dodati: film omogućuje da se njime kao i u doživljaju same stvarnosti, gledajući iz psihološkog aspekta, pronikne vrijeme kao *temeljni usmjereni aspekt iskustva, utemeljen u direktnom iskustvu protežnosti (trajanja) senzacije, i na iskustvu promjene od jednog senzornog događaja, ideje ili redanja misli do druge*.[41]

Spomenuta temeljna određenja vremena dodiruju se barem s jednim elementom vremenskog filma, elementom što se nalazi u sferama neposredno zapaženog i doživljenog. Prihvate li se, međutim, spoznaje izražene ovim definicijama, zaključuje se da film mora navesti i na ona nikada izbježiva razmišljanja o mediju filma iz kojih proizlaze temeljna razlikovanja pojma i fenomena vremena, distinkcije koje tako učestalo naglašava filozofija, koje praktički stalno opisuje psihologija, kojih je trajno svjesna umjetnost, a koje nije mogla zaobići ni moderna znanost. Diskusije o vremenu, kako o tome zaključuje William Barnett, govoreći o filozofima iz razdoblja od posljednjih ni stotinjak godina, polariziraju se, naime, oko dvije *radikalno različite vrste temporalnosti*.[42] Kako on dalje navodi, *ta se distinkcija izražavala … kao distinkcija između vremena sata i stvarnog trajanja (Bergson), između aktualnog bivanja kao radikalnog diskontinuiranog pojavljivanja događanja i kontinuuma vremena kao puke matematičke mogućnosti (Whitehead), između primordijalne temporalnosti i "vulgarnog" poimanja vremena (Heidegger)*.[43] *Postoji također*, nastavlja Barnett, *uobičajena distinkcija između kozmičkog i čovjekova vremena ili, u najgrubljoj formulaciji, između psihološkog i fizičkog vremena*.[44] Uz te Barnettove navode, da bi se još jednom potkrijepila brojnost mogućnosti poimanja vremena — istina, ne toliko radi iskazivanja suprotnosti među tim "radikalno različitim vrstama temporalnosti" koliko zbog ilustriranja širine raspona misaonih poniranja u tkivo vremena — može se spomenuti često naznačavana distinkcija između subjektivnog i objektivnog vremena ili, još jednostavnije, npr. po Meyerhoffu,[45] između vremena u iskustvu i vremena u prirodi. Također se može navesti i distinkcija između općepoznatog Engelsova dokazivanja o egzistenciji vremena koje je *čisto pravo vrijeme, neinficirano nikakvim tuđim primjesama, vrijeme kao takvo*,[46] dakle vremena što je zamislivo i kao samo vrijeme i shvaćanja vremena kao nečeg irealnog na način McTaggartova paradoksa.[47]

Citati u ovom poglavlju nisu izabrani zato da bi se napravila panorama misli o vremenu. Ovaj izbor sjedinjuje u sebi oveći kvantum podataka i polarizaciju u mišljenjima, skup elemenata što su neobično prikladni kao polazište za razmišljanja o vremenu u filmu. Naime, sve navedene ideje mogu se vrlo konkretno razmatrati i kad je u pitanju film. Vrijeme filma može

se ispitivati unutar datih distinkcija i alternativa, u rasponu od “najgrubljih formulacija”, od vremena sata do psihološkog ili stvarnog trajanja. Film na trenutke tvori iluziju vremena “kao takvog”, a na trenutke njegov mehanizam tvori iluzije u kojima se gotovo poništava temporalno, u kojima se ostvaruje vremenska kvaliteta, što je najlakše opisati po značenju prilično ambivalentnim atributom “irealan”.

Da može biti tako, lako je dokazati navodeći činjenice što se ni prije nisu zapuštale. Dovršeno filmsko djelo ne samo da je kronometarski izmjerljivo (rezultat tog mjerenja iskazuje trajanje projekcije) nego i svaki njegov pojedini odlomak, izuzevši u slučajevima mehaničkih transformacija trajanja, iskazuje analogiju s trajanjima zbivanja u stvarnosti, što ukupno znači da film nudi vremenski sloj koji se djelomično može protumačiti i u okvirima onih najvulgarnijih shvaćanja vremena. S druge strane, u filmu se vrijeme očito i transformira, i to u rasponu od onih najočitijih preobrazba samoga trajanja (ubrzanjem, usporenjem ili inverzijom rada kamere) do onih najsuptilnijih preobrazba što se zbivaju uporabom svakog pojedinog izražajnog sredstva, a što, shvatljivo, navodi na pomisao da se toj vremenskoj činjenici mora pristupati suptilnijim instrumentom od aparature kronometra.

Osnovno uporište ovakva istraživanja ne može, naravno, biti jedino u kakvoj čvrstoj definiciji vremena; a i tko bi se, uostalom, usudio da koju prihvati kao definitivnu? Slijedeće uporište mora se pronaći u vremenskom samoga filma, a kao prvotno, najplodonosnije uporište bit će u oslanjanju na drugi “osnovni oblik svakoga bića”, na prostor, jer, parafrazirajmo sada Lessinga, u filmu sva tijela ne postoje samo u vremenu, nego i u prostoru.

Film je nepobitno prostornovremenska umjetnost, premda se pojedini autori više ili manje uporno zalažu za “prvenstvo” jedne ili druge dimenzije. U filmu su biće prostora izvanjskog svijeta i biće vremena što je pripadno tom prostoru istinski stopljeni. Sumarno rečeno, egzistiraju paralelno, jedno iskazuje drugo, jedno se očituje drugim u svakom najsitnijem djeliću filma: od kutije s vrpcom — u kojoj je, u određenom prostoru dakle, “konzervirano” vrijeme onog u vrpci skrivenog prostora, kao i vrijeme trajanja predstave (što znači da se vrijeme u filmu može iskazati ili izricati pomoću prostornih mjera, u metrima i kilometrima) — do njegove pojave i opredmećenja kao filmskoga djela u činu projekcije kad se na platnu puni identitet jednoga kristalizira uz neotuđivu i tvarnu nazočnost drugoga.

Na završetku ustanovimo: ovakvo rasuđivanje, zasada prihvaćeno gotovo kao aksiomatska nužnost (a što će se kasnije potkrijepiti u svakom pojedinom primjeru), može djelovati čak i kao odzvuk zamišljaja svijeta i svemira kao četverodimenzionalnog prostornovremenskog kontinuuma. Premda upravo tu mogućnost teoretičari nisu dovoljno analizirali, oni je ipak

nisu ni zaboravljali. Dovoljno je podsjetiti se na riječi Eliea Faurea kad on konstatira da film svodi vrijeme na dimenziju prostora[48] pa da tu tvrdnju odmah povežemo s transformacijom Minkowskog, pomoću koje se vrijeme može odrediti kao jednodimenzionalni prostor, odnosno kojom se vrijeme svodi na četvrtu dimenziju prostora.

BILJEŠKE

[13] St. Augustine, *Some Questions about Time* u: *The Philosophy of Time*, Edited by Richard M Gale, London and Melbourne 1968, str. 40.

[14] Budući da će se pojam *stvarnost* (kao i u gotovo svakoj teorijskoj raspravi o filmu) upotrebljavati vrlo često i budući da postoje dvojbe i razlikovanja u vezi s njegovim značenjem, potrebno je objasniti u kojem se on značenju navodi ili na što se odnosi u ovom tekstu. On, prije, znači *izvanjski svijet* (ne unutrašnji; filmu je tek posredno moguća prezentacija unutrašnjeg, film jedino može predočavati "površine", površinu bića što se mogu kamerom registrirati), i to, ako čovjeka kao promatrača zamijenimo kamerom, izvanjski svijet kao *… skup svih predmeta, uključujući vlastito tijelo, što se prostornovremenski pružaju osjetilnom opažaju, za razliku od unutrašnjeg svijeta…* (Vidi: *Filozofski rječnik*, "Izvanjski svijet", Zagreb 1965, str. 195). Premda je izraz "izvanjski svijet" prikladniji, kao sinonim upotrebljavat će se i izraz "stvarnost", jer se u jugoslavenskim filmološkim istraživanjima već prilično rasprostranio (kao, zapravo, prijevod engleske riječi *reality* i francuske *réalité*). Pored toga, od riječi "stvarnost" može se tvoriti pridjev *stvarnostan*, što je vrlo upotrebljiv i prikladan za pojedine teorijske kvalifikacije u ovom tekstu.

[15] Tvrdnja da je ontološka definicija filma "Film je fotografska i fonografska zabilježba izvanjskog svijeta" predstavlja izvod iz teza dr. Dušana Stojanovića. Vidi: Dušan Stojanović, *Film i stvarnost*, "Bilten", Filmoteka 16, br. 9, Zagreb 1966, str. 22-46.

[16] U prijevodu: animirani crtež, crtež kojemu je "udahnuta duša".

[17] Alber Lafe, *Logika filma*, Beograd 1971, str. 11.

[18] Marsel Marten, *Filmski jezik*, str. 9.

[19] Marsel Marten, isto, str. 10.

[20] Arnold Hauser, *Filozofija povijesti umjetnosti*, Zagreb 1963, str. 255.

[21] Arnold Hauser, isto, str. 255.

[22] U svjetlu ovih tvrdnji i definicija nije neobično što je dokumentarni film ne tek jedan od rodova, nego temeljni rod filmske umjetnosti. Također, budući da filmsko registriranje stvarnosti ima karakter "objektivne percepcije" i kako se gledalac pred filmom u perceptivnom smislu ponekad osjeća kao pred izvanjskim svijetom, zahtjev za "uvjerljivošću" jedan je od imperativa medija. Svaki pojedini fragment barem u nečemu mora stvarati dojam analognosti s izvanjskim svijetom. Ako snimljeni film nije dokumentaran nego "igrani", i onda njegovi prizori moraju djelovati kao upravo takvi kakvi su se u stvarnosti mogli zbiti. Ne odnosi se ovo, naravno, na različite vrste tzv. "stiliziranijih" filmova, no te filmove ortodoksna teorija ne može stavljati u središte svojeg pristupa.

[23] Raymond Spottiswoode, *A Grammar of the Film*, London 1955, str. 116.

[24] Maurice Merleau-Ponty, *Film i nova psihologija* u: Danilo Pejović, *Nova filozofija umjetnosti*, Zagreb 1972, str. 366.

[25] Ranko Marinković, *Levijatan*, "Mogućnosti", br. 5-6, Split 1971, str. 530.

[26] Jan Kučera, *Knjiga o filmu*, Zagreb 1948, str. 33.

[27] Vidi: Rudolf Arnhajm, *Film kao umetnost*, Beograd 1962.

[28] Raymond Spottiswoode, *A Grammar of the Film*, str. 128.

[29] Izraz *građa* odnosi se, prema tome, na *izvanjski svijet (stvarnost)*, a može se shvatiti na način kojim se riječi ili jezik poimaju kao građa književnog djela.

[30] Pojmovi *materijalni elemenat filmskoga izraza* i *strukturalni elemenat filmskoga izraza* preuzeti su iz teksta dr. Dušana Stojanovića. (Vidi: *Film i stvarnost*, Zagreb 1966, "Bilten", Filmoteka 16.)

[31] Alber Lafe, *Logika filma*, str. 41.

[32] Edgar Moren, *Film ili čovek iz mašte*, str. 121.

[33] Distinkcija između filma kao medija i filma kao djela sve je češća u filmološkim raspravama, premda se objašnjava podosta različito. S obzirom na ovaj tekst važno je, međutim, istaknuti slijedeće: film se uvijek može shvatiti i tumačiti kao medij, ali tek rjeđe on je i djelo, dakle struktura s atributima umjetničkoga djela. Film, i kao medij i kao djelo, karakteriziraju ista osnovna svojstva bića filma, a u ovom radu distinkcija će se primijeniti prije svega zbog toga da bi se razlučivalo stalno svojstvo filma (medija i djela) od onoga što predstavlja rezultat estetičke nadgradnje tih svojstava (u djelu).

[34] Raymond Spottiswoode, *A Grammar of the Film*, str. 117.

[35] Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon* u: *Lessings Werke, Dritter Band* (herausgegeben von Franz Bornmuller), Leipzig und Wien, s.a., str. 103.

[36] *Filozofijski rječnik*, "Vrijeme", str. 425.

[37] *Filozofijski rječnik*, isto, str. 425.

[38] *Filozofijski rječnik*, isto, str. 425.

[39] Paul Guillaume, *Psihologija*, Zagreb 1958, str. 175.

[40] Paul Guillaume, isto, str. 175.

[41] James Dreyer, *A Dictionary of Psychology*, Harmondsworth 1969, str. 299.

[42] Wiliam Barrett, *The Flow of Time* u: *The Philosophy of Time*, str. 355.

[43] William Barrett, isto, str. 355.

[44] William Barrett, isto, str. 355.

[45] Vidi: Hans Meyerhoff, *Time in Literature*, Berkely and Los Angeles 1960.

[46] Friedrich Engels, *Anti-Dühring*, str. 52.

[47] Vidi: *The Philosophy of Time*, str. 65-167.

[48] Elie Faure, *Fonction du cinéma*, Paris, s.a., str. 60

DOSADAŠNJA ISTRAŽIVANJA

Polazište za proučavanje vremenskog u filmu, i to prvenstveno specifično filmskog vremena, što se pronalazi u sklopu "prostor-vrijeme", nije nikakva novost ili otkriće suvremenih teoretskih istraživanja. Ono je, naime, osnova razmišljanja već prvih istaknutih teoretičara filma, tako da se može utvrditi kako je to već i tradicija filmoloških proučavanja.

Kao što se naglasilo, već Elie Faure nalazi stanovitu vezu između prostornog i vremenskog u filmu, a Ricciotto Canudo — "otac filmske estetike" — još prije njega definira film kao sintezu prostornih i vremenskih umjetnosti.[49] Osim njih treba spomenuti i Jeana Epsteina, vjerojatno najznačajnijeg teoretičara filma u Francuskoj do drugoga svjetskog rata, a i za današnje vrijeme jednog od najuzbudljivijih vizionara filmske umjetnosti. Epstein polazi od Einsteinove slike svemira i pokušava je primijeniti na film, posebno na vrijeme filma. *U kinematografskoj predstavi prostor i vrijeme nerazdvojno se sjedinjavaju da bi stvorili jedan prostornovremenski okvir u kojem istodobne i uzastopne pojave predstavljaju redoslijed i ritmove toliko podložne promjenama da se mogu pretvoriti i u vlastite suprotnosti*,[50]tvrdi Epstein 1946. godine u *Duhu filma*, djelu koje je rekapitulacija čitavog njegova teorijskog rada u više od dvadeset godina.

Do sličnih zamisli potpuno nezavisno došao je u Sovjetskom Savezu režiser i teoretičar Vsevolod Pudovkin. On ne samo da pokušava definirati filmsko vrijeme kao *ne realno vreme, u kojem može da se dogodi neka stvarna radnja, već sasvim novo, idealno vreme, koje je posledica brzine opažanja i koje zavisi od količine i trajanja različitih elemenata, odabranih za filmsko prikazivanje zbivanja*,[51] nego, ujedno, u primjeru što se može smatrati "historijskim" za ovu građu, naime primjerom tzv. "vremenskog krupnog plana"[52] sjedinjuje prostorno i vremensko u nerazdruživu cjelinu čak i ovako, terminološki.

Na kraju navođenja ovih primjera iz prijašnjih razdoblja teorije filma možemo spomenuti još jednoga iz plejade velikih teoretičara,[53] Nijemca Rudolfa Arnheima. U djelu *Film kao umjetnost*,[54] polazeći od Gestalt-psihologije, on sva razmišljanja o vremenu utemeljuje upravo u ovisnosti o prostoru. Njegove tvrdnje nisu, međutim, više od uvoda u analizu što bi nužno morala biti opsežnija. Arnheim jednostavno svoje načelne tvrdnje ne primjenjuje temeljitije na film, ne upušta se ni u kakve razrade svojih ideja, što je zaista neobično za toliko nadarenog, obrazovanog, a i pedantnog teoretičara.

Možda je u pitanju “slučaj”, možda Arnheim smatra da nikakva, barem empirijska deskripcija nije potrebna, a možda se jednostavno zadovoljio otvaranjem vidika podcjenjujući potrebu za sustavnijom analizom. Osim tih mogućih uzroka nedvojbeno je, međutim, da postoji još jedan što se može spomenuti uz ovaj navod o Arnheimu: pojavom zvučnog filma nakon zanimljivih i plodnih istraživanja Pudovkina, Epsteina pa i Arnheima, nastaje razdoblje od nekih petnaest godina koje bismo gotovo mogli nazvati razdobljem praznine misli o vremenu u filmu ili, još bolje, razdobljem neispunjenih nada što se javiše u idejama ovih autora.[55]

Teoretičare spomenute u ovom poglavlju ushitio je upravo nijemi film; njihova teorijska misao nikla je iz formi nijemoga filma, iz pronicanja u zakonitosti tog irealnijeg svijeta. Kako nijemi film nije podvrgnut u toliko istaknutoj mjeri kao zvučni “zakonima sile teže”, oni su, štoviše, i “lako” dolazili ili do zaključka o postojanju “lokalnog” vremena filma, kao Epstein, ili o postojanju filmskog vremena, onog ne realnog nego “idealnog” vremena, kao Pudovkin. Vremensko filma oni razlažu jedino u trajanje projekcije (ili fizičko vrijeme) i filmsko vrijeme kao filmom izvršenu preobrazbu stvarnosnog vremena, dakle i samih trajanja pojedinih zbivanja. Transformacija vremena za njih je, dakle, očitost svijeta tišine, s jedne strane, i mehaničkih transformacija trajanja i vremenskog smjera kretanja, s druge, tako da je suprotstavljanje vremena filma i vremena u izvanjskom svijetu tada bila faktički i jedna od konstanti razmišljanja o filmu.

Pojava zvučnog filma smanjila je očitost distinkcije između vremena stvarnosti i njegove filmske preobrazbe; taj hipotetski kvocijent razlike u pojedinim slučajevima kao da potpuno iščezava. Javljaju se, dapače, teorijski napisi što se upravo bore protiv one stvaralačke prakse koju odlikuju očitija filmska preobražavanja vremena. Tako npr. Cesare Zavattini, scenarist najuspjelijih de Sicinih filmova i apologet talijanskog neorealizma, zaključuje kako montaža falsificira vrijeme, pa kategorički tvrdi: *Poštovati stvarnost znači poštovati stvarno trajanje i zbivanje. Pre svega treba sve više i više da produbljujemo i analizujemo ono od čega se sastoji sadašnji trenutak. U jednom stvarnom minutu čovekove patnje krije se čitav svet.*[56] Ovom citatu možemo dodati i navod Amédéa Ayfrea za kojega film treba da je cjelina *kako po trajanju i masi, koja nas neće poštedeti ni jednog trenutka i ni jednog gesta*,[57] djelo što nam omogućuje *jedno potpuno poimanje, potpuno u smislu neprekidnosti, kao što su neprekidno bivstvovanje u vremenu, događaji među ljudima, sve ono konkretno u čemu učestvuje čitava tajna univerzuma*.[58] Nastupila je, znači, pojavom zvučnoga filma ona faza povijesti njegove umjetnosti i njegove teorije što je prije svega opsjednuta mogućnostima filmskog realizma, a ona traje sve do današnjega dana, samo što

je u praksi filmske umjetnosti na trenutak djelomično prekida pokret poznat kao “novi val”.[59] Sve to nije trebalo isključivati, dapače, trebalo je povećati zanimanje za fenomen filmskoga vremena; ostaje ipak činjenica da vizije i ideje Epsteina, Pudovkina i Arnheima nisu doživjele jasniju i cjelovitiju razradu.

Ipak, ne može se utvrditi da su u teorijskim istraživanjima posve izostale analize filma iz aspekta njegova vremena. Većina teoretičara dodiruje ovu problematiku. Godine 1954. pojavila se knjiga Jeana Leirensa *Film i vrijeme*,[60] jedino djelo u opsegu knjige koja na stotinjak stranica gotovo isključivo tretira naznačenu problematiku. Pa ipak: tekstovi pojedinih teoretičara, a ni ovo Leirensovo djelo, ne ispunjavaju zadatke koje teorija filma mora postavljati i pokušati riješiti. Nigdje, naime, nema potpune analize filmskih izražajnih sredstava ili strukturalnih elemenata iz aspekta filmskoga vremena; to je dijelom razlog da i same definicije filmskoga vremena ostaju ili apstraktne ili interferiraju s ostalim vremenskim “slojevima” ili aspektima vremena u filmu.

Kad se već dodirnulo to hipotetsko razlikovanje “slojeva” vremena ili aspekata vremena u filmu, može se naglasiti da je novija filmska teorija gotovo jednodušna u slaganju s Leirensovim zaključkom da je film stanovita multitemporalna struktura, a s tim je u skladu i pojava povećanja broja naziva, odnosno “vremena” što konstituiraju temporalnu strukturu filma. Jednostavna i jasna podjela iz nijemoga filma — podjela na vrijeme projekcije i filmsko vrijeme — dobila je svoja proširenja u brojnim novim poimanjima. Tako se, na primjer, sada još spominje dramsko i psihološko vrijeme, a zatim i idealno dramsko vrijeme, dramatsko vrijeme, subjektivno i objektivno vrijeme, reminiscencijsko vrijeme, realno i irealno vrijeme, imaginarno vrijeme, interno vrijeme, konvencionalno vrijeme, zanemareno vrijeme, kondenzirano i ekspandirano vrijeme itd. Naravno, nastaje poprilična zbrka ako se neki od tih naziva ne shvate tek kao pobliže naznake, gotovo kao epiteti kojima se pokušava opisati neka vrijednost unutar šireg nadređenog pojma ili aspekta vremena u filmu, a zbog toga je praktički i nepotrebno detaljnije objašnjenje i analiza svakog pojedinog od tih pojmova.

Može se pronaći nekoliko razloga zbog kojih noviji, zapravo poslijeratni teoretičari pronalaze toliko, kako običavaju reći francuski autori, alternacija pojma vremena u filmu. Prije svega, razlog se može naći u već spomenutoj suočenosti s realističnom strukturom filmova njihova vremena, štoviše izrazito realističnoj strukturi u usporedbi s nijemim filmom. Novost zvučnog filma osiromašila je onu “izvanjsku”, u pojavnom sloju djela očitovanu maštovitost “govora same slike”, što je, uostalom, u razdoblju nijemog filma bio razlog toliko jednostavnog razlikovanja vremenskoga filma na vrijeme projekcije i lokalno filmsko vrijeme

(ili “realno” vrijeme stvarnosti i neko “irealno” filmsko vrijeme), ali je zato struktura zvučnog filma upozorila na neke neosporno nove kvalitete, istina, senzorno manje senzacionalne, no ipak zamjetljive i samo filmu svojstvene.

Prije svega sama realističnost medija navela je na razlikovanja i imenovanja kao što su fizičko, realno, realističko, objektivno, čime su se na različite načine iskazivale mogućnosti i vrijednosti filma kao reproduktivnog mehanizma. Do novih distinkcija došlo je i zbog toga što je film obogatio psihologiju prikazivanih likova. Dok je u nijemom filmu psihologija autora, ponekad izrazito manifestirana i cjelokupnom strukturom djela, bila neusporedivo bogatiji kompleks od često “oskudne” psihologije likova, najčešće objašnjive izrazima kojima se određuje “crno-bijela” tehnika, u filmu međutim psihologija likova nameće se zamjetljivom silinom, neusporedivo je bogatija, što je i zahtjev i nužnost realističnije strukture zvučnoga medija. Odatle dijelom i podrijetlo nekih imenovanja kvaliteta vremena u filmu, kao subjektivno, interno, reminiscencijsko, imaginarno i, naravno, psihološko vrijeme.

Dio termina nastao je, a upravo je i morao nastati zbog povećanog broja adaptacija književnih i kazališnih djela, što se u zvučnom filmu često ekraniziraju s neskrivenom namjerom da budu “vjerna” originalu iako je to i teorijska i praktična utopija. Iz ove sfere utjecaja, a ona, razumljivo, također obogaćuje i ono prethodno spomenuto područje, “psihologijsko”, dolaze termini, odnosno nove vrste razlikovanja vremenskih kvaliteta u filmu, npr. dramsko vrijeme, dramatsko vrijeme, idealno dramatsko vrijeme, kronološko vrijeme, literarno vrijeme i slično.

Postoji, međutim, još jedan uzrok što se ne navodi u literaturi, a koji je uvjetovao pronalaženje velikog broja aspekata ili mogućnosti poimanja vremenskog u filmu. U pitanju je možda podsvjesna težnja autora da se obrađujući pojedine odsječke vremenske dimenzije filma, dakle nekakvim posrednim prosedeom, približi definiciji filmskoga vremena, drugim riječima, da se što jasnije obrade barem pojedina pristupačnija područja iz tog ponekad gotovo tajanstvenog sklopa što se naziva filmsko vrijeme. Da je možda tako, vidi se iz činjenice da se u djelima niza autora unutar te multitemporalne strukture, kako oni shvaćaju vremensko filma, vrlo rijetko uspostavljaju i objašnjavaju odnosi među pojedinim vremenskim “slojevima” što ih oni nalaze, a koji zajedno čine vremensko filma. Naime, ako postoji, kako kaže Leirens, u filmu *više vremena međusobno čvrsto povezanih i ako se ona mogu razlučiti … posredstvom uma*,[61] onda sigurno postoji i nekakav odnos među tim vremenima što vjerojatno egzistiraju simultano, jer se iz Leirensova teksta, kao i iz radova drugih autora, nikako ne može zaključiti da ta različita vremena u filmskom djelu egzistiraju

jedino u sukcesiji, izmjenjujući se. Sam Leirens, dapače, kaše da *sva ta vremena interferiraju*,[62] dakle ima na umu ipak postojanje nekog, nazovimo ga tako, jedinstvenog filmskog vremena.

Vremensko filma uključuje niz manifestacija "bivanja bića jednog nakon drugog". Svaka od tih manifestacija vremenskog, svaki njezin oblik može u umjetničkoj nadgradnji filmske građe prerasti u kvalitetu što prožima sve ostale komponente djela, može biti čak i jedan od bitnih činilaca strukture filmskoga djela. Znači, nove distinkcije vremena u filmu, odnosno svi otkriveni aspekti vremenske dimenzije filma, ako donekle i zamagljuju onu prilično jednostavnu predodžbu o vremenskom filma stvorenu u nijemom razdoblju, ako svojom brojnošću često i otežavaju da se dođe do jasnih sudova o filmskom vremenu, ipak pokazuju bogatstvo ovog kompleksa i pružaju nove prigode ne samo za istraživanja vremenskog u filmu već i mogućnosti istraživanja oblika strukturiranja filmskog djela u cjelini, a to, ipak, uvjerava da barem neke od tih mogućnosti zaslužuju i stanovitu veću pažnju.

Kako postoji vrlo velik broj otkrivenih i razmatranih aspekata vremena u filmu, potrebno je napraviti neku početnu selekciju, potrebno je izabrati autore, autoritete teorije filma, autore čije podjele i njihova kraća analiza mogu razriješiti početne nespretnosti u traganju za ključnim članovima velike grupe pojmova i ideja o vremenu filma. U ovom kontekstu najprikladnije je odlučiti se za autore koji su stvorili svoj određeni "sistem", za Bélu Balázsa, Jeana Leirensa, Jeana Debrixa i Amédéa Ayfrea. Njihova su djela nastala u razdoblju od 1948. do 1969. god., tako da taj izbor pruža i kratku panoramu razmišljanja o vremenu u filmu za posljednjih dvadeset i pet godina.

U svom djelu *Filmska kultura*, opisujući mogućnosti filmskog prikazivanja prizora konjske utrke, što mu se učinio prikladnim za ovu analizu, Béla Balázs otkrio je da u filmu postoje *tri razna vremenska trajanja*,[63] i to *1. realno vremensko trajanje objektivnog toka trke, 2. naslikano vremensko trajanje, iluzija vremena prikazivanog filmskog kadra, 3. realno vremensko trajanje montažom sastavljenih detaljnih snimaka, odnosno trajanje filmske trake*.[64] Prema komentaru Marcela Martina, Balázs zapravo razlikuje vrijeme projekcije, odnosno trajanja filma (spomenuto pod 3), vrijeme zbivanja, odnosno trajanja priče (navedeno pod 1) i vrijeme percepcije, vrijeme dojma trajanja izazvanog u gledaocu koje je, pak, vrlo promjenljivo (navedeno pod 2).[65] Ili: prema interpretaciji Debrixa i Stephensona,[66] Balázs zapravo razlikuje u filmu fizičko vrijeme (trajanje filma), dramsko vrijeme (po Balázsu, odnosno Martinu vrijeme zbivanja) i psihološko vrijeme (po Balázsu vrijeme percepcije — što je kao termin inovacija). Balázs, znači, isključuje pojam ili ideju o

postojanju zasebnog filmskog vremena, upravo kao što je to učinio u nijemom razdoblju Ejzenštejn koji je favorizirao pojam “intelektualnog vremena”,[67] što se djelomično može shvatiti, a kako će se nametnuti kasnije, i kao parcijalni surogat za pojam filmskoga vremena. Kad je već riječ o Balázsu, može se ipak nepobitno zaključiti da ono što bismo nazivali filmskim vremenom Balázs poima kao interferiranje ili kao nerazlučeni sklop vremenskog što ga sačinjavaju tri spomenuta “razna vremenska trajanja”.

Slijedeći od navedene četvorice autora, Jean Leirens, u djelu objavljenom 1954. god., ne upušta se odviše u pronalaženje komponenata vremenskog u filmu. Leirens, ipak, gotovo usputno konstatira da *postoji trajanje filma (na primjer sat i pol ili dva sata), trajanje radnje u filmu (jedan sat, jedan dan, godine), način opisa (prezentiranje u sadašnjosti ili u prošlosti)*.[68] U ovoj podjeli Leirens, znači, razlikuje vrijeme trajanja projekcije i dramsko vrijeme te uvodi pojam *le mode du récit* (način opisa), koji on smatra posebnom alteracijom pojma vremena u filmu, ali koji se može shvatiti, zapravo, donekle i kao dramsko vrijeme, vrijeme zbivanja radnje filma, a možda, u određenom izvodu, i kao filmsko vrijeme. Leirens se, međutim, očito, sam ne zadovoljava tom podjelom. On nedvojbeno poštuje misao N. Berdiaeffa koju i citira, misao po kojoj *je čovjek biće koje živi u više dimenzija vremena, na više planova egzistencije*,[69] pa će se uz naznačene pojmove kojima se raščlanjuje dimenzija vremena u filmu u njegovu djelu naći još i brojne digresije što dopunjuju, odnosno šire tu njegovu početnu podjelu.

Od autora koji se nisu poput Leirensa isključivo zainteresirali za problematiku vremena u filmu, Jean R. Debrix je njom možda najzaokupljeniji i, ujedno, najviše teži zaista sustavnoj razradi ove građe. U djelu,[70] objavljenom 1960. god., koje kasnije razrađuje s Ralphom Stephensonom, Debrix razlikuje fizičko, psihološko, dramsko, literarno i imaginarno, te filmsko vrijeme. Međutim, zanimljivija je od te podjele njegova početna tvrdnja o alteraciji pojma vremena u filmu, tvrdnja o postupcima kojima se u filmu otkrivaju ove mogućnosti: — *mogućnost, kao mehaničkog instrumenta, da se zahvati, raščini zatim i rekonstruira očito gibanje u životu, i čak da se transformira, onako kako se želi svim vrstama optičkih prosedea (ubrzanje, usporenje, inverzija) — to jest da se totalno ovlada solarnim temporalnim sistemom; — mogućnost da, kao instrument narativni ili ekspresivni, prevodi unutrašnji pokret intelektualnog, afektivnog i psihičkog života i da ga modificira prema svojoj želji svim vrstama novih didaktičkih ili dramskih prosedea — što znači da ovladava potpuno psihološkim vremenskim sistemom; — na kraju, zahvaljujući specifičnom prosedeu montaže, mogućnost da samostalno kreira, u poređaju prezentiranih događaja, jedan novi ritam koji je osoban i koji konstituira filmsko vrijeme*.[71]

Debrix, znači, osim prve navedene podjele nalazi da je potrebno posebno opisati ove tri mogućnosti, odnosno posebne manifestacije i kvalitete vremenskoga u filmu, manifestacije i kvalitete što se, pojednostavljenje, mogu imenovati kao mehanička transformacija stvarnosnog vremena, psihološko vrijeme i filmsko vrijeme.

Jezgrovitiju i pregledniju verziju Debrix donosi u djelu koje je napisao pet godina kasnije u suradnji s Ralphom Stephensonom.[72] U ovom djelu dokazuje se da se vrijeme u filmu može promatrati iz tri aspekta, odnosno razlučiti na fizičko, psihološko i dramsko vrijeme. *Fizičko vrijeme je ono vrijeme što ga zauzima radnja dok se ona snima i dok se projicira na ekranu, psihološko vrijeme je subjektivna emocionalna impresija trajanja što ju je gledalac iskusio gledajući film, a dramsko vrijeme kompresija stvarnog vremena zahvaćenog u zabilježenim događajima što se događa kad su oni uneseni u film*.[73]

Posljednji od četvorice teoretičara (prema kronologiji pojave njihovih djela), Amédé Ayfre, polazeći od tvrdnje da film *bilježi stvari do jedne ekstremnosti i zatim ih isijeca*,[74] također dolazi do podjele na tri aspekta doživljavanja i tumačenja vremena u filmu. Po Ayfreu tako postoji zabilježeno vrijeme, vrijeme koje je na neki način razlomljeno i izraženo vrijeme. Zabilježeno vrijeme po Ayfreu, a mogli bismo prevesti i "registrirano" vrijeme, odgovara fizičkom vremenu Debrixa i Stephensona, jer, kako navodi Ayfre, *vrijeme realnosti i vrijeme filma mogu uvijek, ako se to želi, savršeno koincidirati*.[75] Kao primjer on spominje one ekstremne slučajeve filmova u kojima se pokušava ostvariti jedinstvo vremena, mjesta i radnje. Takvi primjeri, ipak, izuzetno su rijetki, jer, po Ayfreu, praktički je gotovo nemoguće realizirati djela u kojima se ritmovi stvarnosti ostvaruju potpuno *intaktni*,[76] u kojima se vrijeme bilježi *najsavršenijom vjernošću*.[77] Vrijeme se, naime, gotovo uvijek filmom mrvi, *film ritmove stvarnosti rastvara na bezbroj načina*,[78] npr. ubrzanjem ili usporenjem rada kamere, elipsom u montaži, mnogim drugim montažnim postupcima, retrospekcijom itd.

U Ayfreovoj podjeli postoji još i "izraženo" vrijeme; Ayfre pod tim poima autorovo osobno doživljavanje ili tretman vremena, dakle vrijeme prvenstveno kao filmsku temu, npr. u Antonionijevim filmovima koje Ayfre posebno analizira. Očito, ovo posljednje je aspekt što ne pripada najuže analizama teorije filma, već mnogo univerzalnijoj sferi razmišljanja i istraživanja. Izostavi li se ovo treće, a do njega Ayfre nedvojbeno dolazi zbog sve većeg zanimanja suvremenih sineasta za vrijeme kao temu, onda je očito da je Ayfreova podjela zapravo vrlo jednostavna: po njemu film ima mogućnosti oponašanja i preobražavan]a vremena stvarnosti, što znači da za nj postoji fizičko vrijeme ("bilježenje") i stanovito filmsko vrijeme ("mrvljenje", "raspršivanje").

Rezimira li se ovaj pregled razlikovanja mogućnosti u shvaćanju i tumačenju vremenskog u filmu, pregled što ne pretendira da bude sud o njima ili cjelovit popis-opis sličnih razmišljanja u filmskoj teoriji, doći će se do nekih zaključaka što će poslužiti i kao novi element, početne orijentacije unutar ove problematike.

Prvo, očito je da se svi autori slažu u vezi sa zapažanjem da film može precizno registrirati, bilježiti trajanja pojedinih radnji ili zbivanja u izvanjskom svijetu, da ih može prikazati u nepromijenjenoj duljini što se može ustanoviti i mjerenjima. Razlika je, istina, u nazivima, no ta razlika zaista nije bitna jer autori misle na u osnovi istu vremensku kvalitetu filma. Za Balázsa je to vrijeme projekcije koje se u filmu može poklapati s vremenom trajanja zbivanja u stvarnosti, za Leirensa to je trajanje filma, za Debrixa i Stephensona fizičko vrijeme, a za Ayfrea zabilježeno vrijeme. Znači, rekapitulirajmo, posrijedi je vrijeme trajanja projekcije, kronometarski izrazivo vrijeme koje je jednako zbroju faktičkih fizičkih trajanja prikazivanih zbivanja. Budući da su svi filmolozi komplementarni u ocjeni ove filmske vremenske činjenice i, štoviše, zbog njezine primordijalnosti u drugim umjetnostima o njoj govore redovito na prvom mjestu, tako se i u ovoj radnji ovaj aspekt vremenskog filma javlja kao prioritetan u ispitivanju.

Drugo što se može zaključiti: većina filmologa otkriva u filmu kvalitete što navode na stvaranje pojmova dramskoga i psihološkog vremena. Dramskim se vremenom može nazvati ono što se u Martinovoj interpretaciji Balázsa naziva "vremenom zbivanja" (trajanja priče), a u Debrixovoj i Stephensonovoj interpretaciji Balázsa "dramskim" vremenom ("kompresija aktualnog vremena događanja"), dok je za Leirensa to trajanje akcije, a za Ayfrea kvaliteta što pripada njegovu *temps trituré* (razmrvljeno vrijeme). Psihološko vrijeme nedvojbeno je, pak, vrijeme doživljaja izazvanog u gledaocu, vrijeme percepcije (kako Martin interpretira Balázsovu podjelu), odnosno "subjektivna, emocionalna impresija trajanja" prema Debrixu i Stephensonu u njihovu tumačenju Balázsa.

Kao treće može se zamijetiti da se svi filmolozi, osim djelomično Leirensa i posebno Debrixa, sustežu da se pobliže zainteresiraju, odnosno da se odluče za pojam filmsko vrijeme, premda tu sintagmu često upotrebljavaju. Svi tvrde da film odlikuje neka njegova specifična vremenska struktura, ali nijedan ne polazi od te sintagme kao od definiranog nadređenog pojma. Svi se radije odlučuju za shvaćanje vremenskog u filmu u njegovu globalu, a onda unutar te predodžbe pronalaze pojedine slojeve ili perspektive promatranja. Svi polaze od "dijelova", ali ih ne homogeniziraju u zaključku, prešutno se zadovoljavajući Leirensovom postavkom da je film multitemporalna struktura. To je ujedno jedina njihova odredba

filmskoga vremena, jer ne istražuju sustavno upravo one vremenske kvalitete što su svojstvene samo filmu, a što nastaju i javljaju se u zaista svakoj snimci, u svim filmskim viđenjima izvanjskoga svijeta.

Ovaj sažetak razmišljanja istaknutih filmologa mora navesti i na određene ideje o načinu i redoslijedu proučavanja ove građe. Teškoće što se javljaju u vezi s filmskim vremenom ("u najužem smislu") navode, cinično bi se moglo reći, na najprirodniju reakciju — na odlaganje. Kako se film, međutim, može istraživati na razini same registrirane građe i na razini struktura kojima se ta građa oblikuje (premda se oboje pojavljuju, naravno, "sinkrono"), nameće se zaključak da bi analiza filmskoga vremena morala slijediti nakon analize fizičkog vremena. Drugim riječima, istraživanje transformacija građe filma trebalo bi slijediti pošto se ispita funkcioniranje te građe i djelovanje te građe na gledaoca u onoj mjeri u kojoj građa ima autonomnost, što kao da znači da proučavamo vremensko u filmovima iz razdoblja kinematografa, iz razdoblja braće Lumière kad je i osnovni cilj i najveći "uspjeh" filmske djelatnosti bio u činu reprodukcije.

Na razini same građe, u njezinoj relativnoj autonomiji, dakle u relativnoj neovisnosti o oblicima filmskog "uviđaja" izvanjskog svijeta, moći će se, također, govoriti i o dramskom i psihološkom vremenu. Analizom tih najčešće spominjanih alteracija pojma vremena u filmu na razini građe oslobodit će se prostor za detaljno i koncentrirano razmatranje onoga što je središnji zadatak, onoga što razumijevamo pod filmskim vremenom kao distingvirano, ali i stalno prisutno kvalitetom medija.

Istu svrhu imat će i uvodno razmatranje, razmatranje vremena projekcije, što je pojam koji ovakva metodologija može preferirati u odnosu prema pojmu — fizičko vrijeme. Premda se, vjerojatno, može primijetiti stanovita preferencija većine spomenutih autora da ne samo najprije govore o fizičkom vremenu već i da se odlučuju za taj naziv, u ovom se kontekstu on može ponekad zaobilaziti iz osnovnog i dostatnog razloga što je prisutnost tog fizičkog (reproduciranog, stvarnog ili zabilježenog) vremena konstanta medija — izuzmu li se mehaničke transformacije kretanja čiji se rang u krugu ovih razmišljanja jednim dijelom može procijeniti i kao kuriozum filmske tehnike — i jer je fizičko vrijeme po sebi uvijek jednako, premda je sastavni dio svih drugih dimenzija što konstituiraju vrijeme filma. To vrijeme kao "sloj" implicitno će biti prisutno u svakom djeliću teksta, a o njemu će se na razini građe posebno raspravljati u poglavlju o vremenu projekcije, u poglavlju što će govoriti o osnovnim vremenskim činiocima i aspektima čina kinematografske projekcije filma.

BILJEŠKE

[49] Vidi: Ricciotto Canudo, *L'usine aux images*, Paris 1927.

[50] Jean Epstein, *Esprit de cinéma*, Paris 1955, str. 125.

[51] Vsevolod Pudovkin, *Kinorežiser i kinomaterial* u: *Izabrannye stut'i*, Moskva 1955, str. 52

[52] Vidi: *Vremja krupnym planom* u: Vsevolod Pudovkin, isto, str. 98-102.

[53] Kvalifikacija "veliki teoretičar" preuzeta je od Henrija Agela (vidi: Anri Ažel, *Istorija filmske estetike*, Beograd 1965), po kojemu je Arnheim jedan od četvorice velikih teoretičara filma, uz Balázsa, Ejzenštejna i Pudovkina.

[54] Vidi: Rudolf Arnhajm, *Film kao umetnost*.

[55] Taj je razlog prije svega u prekretnici na kojoj se film kao djelatnost i umjetnost, a nužno i njegova teorija, nađoše tridesetih godina, dakle u razdoblju neposredno nakon pojave i afirmacije zvučnoga filma. Stilizirani svijet nijemoga filma zamijeniše znatno realističnije strukture zvučnoga filma, strukture što se pričinjaju gotovo kao nekakav analogon izvanjskog svijeta, tako da je u prvoj fazi razvoja zvučnoga filma znatno teže, odnosno potrebna je nešto drugačija metodologija pristupa kojom se utvrđuju razlike između vremenskog filma i vremenske stvarnosti.

[56] Prema citatu Henrija Agela. Vidi: Anri Ažel, *Istorija filmske estetike*, str. 36.

[57] Anri Ažel, isto, str. 36.

[58] Anri Ažel, isto, str. 37.

[59] U to vrijeme, ujedno, teorijskim istraživanjima filma zadivljujućim intenzitetom pridružuju se istraživanja što polaze od semiologije. Premda su istraživanja filma iz semiološke perspektive obuhvatila i vremenski aspekt filma, na način specifičan ovom pristupu filmu, takva istraživanja ipak se nisu uspjela predstaviti kao finalna dopuna u ovom

tekstu obrazlagane tradicije proučavanja vremenskog filma.

[60] Jean Leirens, *Le cinéma et le temps*, Paris 1954.

[61] Jean Leirens, isto, str. 19.

[62] Jean Leirens, isto, str. 19.

[63] Bela Balaš, *Filmska kultura*, Beograd 1948, str. 124.

[64] Bela Balaš, isto, str. 124.

[65] Marsel Marten, *Filmski jezik*, str. 160.

[66] Ralph Stephenson and J. R. Debrix, *The Cinema as Art*, Harmondsworth 1965, str. 90.

[67] Vidi: S. M. Ajzenštajn, *Montaža atrakcija*.

[68] Jean Leirens, *Le cinéma et le temps*, str. 19.

[69] Jean Leirens, isto, str. 19.

[70] Vidi: Jean R. Debrix, *Les fondements de l'art cinématographique*, Paris 1960.

[71] Jean R. Debrix, isto, str. 66.

[72] Ralph Stephenson and J. R. Debrix, *The Cinema as Art*.

[73] Ralph Stephenson and J. R. Debrix, isto, str. 90. (Ova podjela preuzeta je od Balázsa; nju Debrix i Stephenson prihvaćaju smatrajući da je ona korisna i logična. Vidi: isto.)

[74] A. Ayfre, *Le cinéma et sa vérité*, Paris 1969, str. 75.

[75] A. Ayfre, isto, str. 77.

[76] A. Ayfre, isto, str. 79.

[77] A. Ayfre, isto, str. 79.

[78] A. Ayfre, isto, str. 79.

VREMENSKI ASPEKTI GRAĐE

VRIJEME PROJEKCIJE

Razmišljanju najdostupnija odredba vremenskog u filmu jest ona što polazi od trajanja projekcije filma, trajanja filmske "predstave", dakle onog strogo omeđenog vremenskog razdoblja što počinje s trenutkom uključivanja projektora, a završava se trenutkom prestanka njegova rada, čime se tvore granice unutar kojih se proteže određeni filmski program ili neko filmsko djelo. To se vrijeme, kao i svaki pojedini odlomak filma, može kronometarski izraziti, ono je zbog toga jedino fizikalno neposredno odredivo u smislu trajanja i, također, za njega se može reći da je u smislu trajanja jednako onom vremenu koje je i za gledaoca jedino mjerljivo. Riječ je, prema tome, prije svega o samom trajanju, doživljaju vremena što se temelji *na direktnom iskustvu protežnosti*,[79] dakle onom kroz što se vrijeme neposredno očituje i nadaje spoznanju. Gledalac gleda film onoliko koliko on traje ili dok on traje — tvrdnja je što se u prvom trenutku može učiniti banalnom i kojom se, na izgled, ne izriče ništa posebno značajno. Već i kratka usporedba s drugim umjetnostima pokazat će, međutim, da je vrijednost te tvrdnje iznimna i da već i ona otkriva pojedine vremenske specifičnosti filma.

Do takve tvrdnje ne može se doći kad razmišljamo i govorimo o likovnim umjetnostima. Ako se vrijeme shvati (kao Arnheim što ga shvaća) kao dimenzija promjene, onda se takvo shvaćanje vremena ne može primijeniti pri opisu i definiranju djela likovnih umjetnosti.[80] Tako se za sliku, štoviše, može reći *ona je van vremena*[81] (Arnheim), čime se potpuno isključuje dimenzija vremena; ili: *priča predstavljena slikom nije zaustavljena u svom toku*,[82] čime se ističe da slika ne mora predstavljati fazu ili trenutak neke radnje. Isto se tako ni arhitektonsko djelo vremenski ne može mjeriti, premda bi se moglo reći da su djela te umjetnosti sazdana da — poput Akropole — stoje iznad svijeta u kojem se nalaze, da svjedoče o vremenu; ili: da poput vrha gotske katedrale ili piramide uperene u beskrajni prostor prizivaju vječnost. Ona su trenutak jer je on dovoljan da ih percipiramo i proniknemo u njihovu treću dimenziju, ona su i vječnost ako ih Vandali ili upravo fizičko ili meteorološko vrijeme ne uništi.

Navedena konstatacija o trajanju filma ne može se primijeniti ni kad je riječ o književnosti. Kronometarski odredivo trajanje gotovo je neprispodobivo bilo kakvom egzaktnom pristupu ili poimanju književnoga djela. Trajanje čitanja ovisi o čitaocu koji vrijeme uvijek nejednako distribuira, koji pri čitanju uvijek nameće promjenljiv ritam ili hirovitu diktaturu svog "unutrašnjeg sata", i taj njegov automat mora prije ili kasnije zakazati, čak i na natjecanjima

u jednolikom ili brzom čitanju. Osim toga, radi usporedbe s filmom, možemo citirati i Laffayja: *Dok trajanje slika na platnu pratimo istim korakom, u toku čitanja se ne uspostavlja nikakva podudarnost između mog vremena i vremena junaka*.[83] Štoviše, kako ovaj autor tvrdi, vrijeme je u književnom djelu prije *znanje, a ne opažena ili doživljena stvar*.[84] Zbog toga Laffay vrijeme književnog djela naziva imaginarnim, dok je vrijeme filma za njega stvarno vrijeme.

Postoji sličnost između filma i glazbenih djela te "umjetnosti spektakla" uopće. Kao i u kinematografu, izvedba djela ovih umjetnosti traje jednako dugo kao i gledaočevo prisustvovanje izvedbi tih djela, ali to ne znači da se radi o istovjetnom fenomenu. Naime, vrijeme svake pojedine kazališne ili glazbene "predstave" po trajanju je jednako gledaočevoj percepciji toga djela, ali svako glazbeno i kazališno djelo varira po trajanju ne samo ovisno o koncepciji adaptacije ili izvedbi već i od predstave do predstave, ovisno raspoloženju izvođača, o poticaju publike, o raznim često sitnim, ali i brojnim nepredvidljivim "tehničkim" okolnostima.

Sama izvedba glazbenog i kazališnog djela ne razlikuje se očito od izvedbe filmskoga djela kad uspoređujemo trajanje prikazivanja i trajanje gledaočeva percipiranja i neposrednog kontakta s tom predstavom. Očito je, međutim, da je u smislu trajanja jedino filmsko djelo vremenski "fiksirano", da je limitirano, uvijek istog trajanja, dok mnogi teoretičari glazbe i drame, dapače, smatraju i svojevrsnim zločinom prema kreativnom procesu zahtjev za nepromijenjenim trajanjem, za svakom fiksacijom trajanja izvedbe glazbenih i kazališnih djela. U svakom slučaju, nepobitno je da koncert, a jednako i kazališna predstava, traje onoliko koliko se slušao, ali da u gledaočevu doživljaju postoji svijest da je izvedba trajala prema volji i nadahnuću onih koji su za njega predstavu izvodili.

Sličnost je moguće otkriti jedino kad se film uspoređuje s tehnikama i medijima zvučnih zapisa, s magnetofonom ili gramofonom, jer se jedino tim tehnikama fiksira trajanje izvedbe. I takva fiksacija, ipak, ima svoje "granice" jer se stalno osjeća da je ono što se čuje tek jedna od niza mogućih duljina reprodukcije djela što se upravo sluša. Osim toga, taj se dojam pojačava osjećanjem što često prati percepciju zvuka, osjećanjem da je zvuk "otrgnut" od stvarnosti, da je "stvoren", da je gotovo "proizvoljan" i da su tonovi glazbenog djela i riječi kazališne predstave u usporedbi s građom filmskog djela "izmišljeni".

Usporedba što dolazi u obzir pri ovakvu razmatranju najviše bi se odnosila na magnetofonski zapis šumova, zvukova i glasova iz stvarnosti; to bi se moglo uspoređivati s filmom u kojemu je eliminiran zvuk, dakle s nijemim filmom.

Znači, kad se kaže da gledalac gleda (i sluša) film onoliko koliko on traje, mislimo da on gleda i sluša jednu fiksiranu duljinu, jedno trajanje što je kronometarski strogo određeno. Odmah treba istaknuti da doživljaj takvog fiksiranog trajanja nije određen jedino ovom činjenicom, jedino dužinom vrpce, već i prirodom medija.

Naime, kad je Laffay u svojoj *Logici filma* nazvao vrijeme književnosti imaginarnim, vrijeme kazališta konvencionalnim, a vrijeme filma stvarnim,[85] mislio je na fizičko vrijeme prema Balázsu, te Debrixu i Stephensonu, i na pojam zabilježenog vremena u Ayfrea. U pitanju je, razumljivo, kvaliteta stvarnosnosti filmskog medija. Dok ono što u realnosti traje jednu minutu, u kazalištu može trajati deset, ili obrnuto (a to je "ozakonjena konvencija" scenskoga medija), u filmu, kao što je poznato, svaki njegov pojedini fragment, svaka pojedina radnja i svaka pojedina viđena mijena unutar njegove građe traje onoliko koliko one traju u svijetu što nas okružuje, mogli bismo reći koliko traju u "izvedbi prirode". To se odnosi na dokumentarističke filmove, i to osobito na one snimane tehnikom skrivene kamere kad se to svojstvo naročito intenzivno zapaža; odnosi se i na igrani film koji modele trajanja pojedinih radnji pronalazi u stvarnosti, a koji, ako to ne čini, postaje neuvjerljiv. Najtočnije rečeno: ovo se mora odnositi na film uopće, s izuzetkom u pojedinim tehničkim transformacijama trajanja pojedinih radnji.

Nepobitno, vrijeme prikazivanja ili vrijeme projekcije nije fiksirano jedino dužinom vrpce, već to isto vrijeme trajanja filma kao vrijeme što je jednako objektivnom vremenu gledaočeva trajanja filma, utemeljuje svijest o stvarnosnom karakteru svakog pojedinog trajanja, gotovo o reprodukciji faktičkih trajanja u izvanjskom svijetu. Film je, dapače, umjetnost i medij što u najvećoj mjeri, ponekad u kvaliteti gotovo savršene iluzije, ostvaruje dojam da je zbroj trajanja prikazanih radnji jednak zbroju trajanja istih radnji u izvanjskom svijetu, odnosno jednak zbroju trajanja tih radnji kad je u stvarnosti gledalac njihov izvršitelj.

Trajanje filmske predstave, a to se može shvatiti donekle i kao sinonim za pojam vremena projekcije, znači, nije jedino kategorija što pripada kakvoj šturoj empirijskoj deskripciji filma, to je već kategorija što tangira ontologiju, kategorija što upućuje na samu bit medija, što medij razlikuje od ostalih medija, čime ga i na ovaj način čini samosvojnim.

Istina, ovaj "efekt" posljedica je nesavršenosti našeg osjetila vida, ali ono što vidimo nije iluzija koju neupućeni može sam razotkriti. Gledalac nikad nije svjestan da je u pitanju stroboskopsko kretanje koje on vidi kao stvarno kretanje zahvaljujući perzistenciji svog osjetila vida. Njegov doživljaj u osnovi uvijek je doživljaj viđenja "realnog" vremena. Premda

montažni skokovi i za gledaoca tvore poseban doživljaj vremena, *temporalna struktura svakog pojedinog kadra je potpuno realistična*,[86] a to je gotovo zakon filma, element što garantira realističnost, tu temeljnu kvalitetu medija. Bez obzira na mehanizme što tvore i iz kojih zrači ono specifično filmsko vrijeme, film mora gledaoca osvjedočavati ili davati mu priliku da on barem povremeno utvrđuje kako su trajanja zbivanja identična trajanjima mogućih takvih zbivanja u izvanjskom svijetu ili da su transformirana upravo zbog uspostavljanja određenog odnosa prema realnim trajanjima.

Dakle, govoreći o vremenu projekcije, došlo se do dvaju zaključaka što mogu biti uvodom i temeljem daljnjeg proučavanja vremena u filmu. Prvi je već i konstatacija što može biti sastojak neke šire definicije pojma i strukture filmskog vremena ili barem sastojak što upućuje prema njihovu razaznavanju i razmeđenju. Možemo, naime, najprije ustvrditi da je film jedina umjetnost čija djela karakterizira nepromjenljiva vremenska duljina, fiksirano trajanje što je kronometarski izmjerljivo, što je naznačeno već samom dužinom vrpce, a što je neotuđiv dio gledaočeva doživljaja i njegove spoznaje o filmskom djelu. Drugi zaključak zapravo je samo dopuna, djelomično i ilustriranje te kvalitete. Naime, stvarnosni karakter filma, mogli bismo reći i realističnost, kako u svakom pojedinom fragmentu, tako ponekad i u cjelokupnom djelu, ostavljaju dojam što neposredno potvrđuje činjenicu o stalnosti, fiksiranosti a i izmjerljivosti trajanja projekcije. Prema tome, i jedan i drugi zaključak — treba ponovno istaknuti — ontološke su prirode, upućuju na bit medija te neminovno moraju biti relevantni i pri donošenju sudova estetičke prirode.

a) Doživljaj vremena projekcije

Trajanje projekcije, istina, jest fiksirana, materijalizirana vremenska kvantiteta, jer film traje upravo onoliko koliko se montažom odredilo da traje i, zacijelo, ako se film želi estetički procijeniti, treba ga vidjeti od početka do kraja. To, pak, ne znači da se vremenu projekcije može pristupati samo iz ovog aspekta.

Naime, ako se poima kao medij, film se može gledati i iz “sredine”; u tome je tajna uspjeha kinematografa s “nonstop” projekcijama. Filmološki to posebno zanima Leirensa;[87] on se podosta zadržava na fenomenu posjetilaca koji ulaze u kinematograf negdje polovicom filma, koji se brzo užive u “radnju” i zatim, kad se projekcija završi, gledaju film iz početka, možda upravo do trenutka kad su ušli u kinematograf. Nedvojbeno, to je teže zamislivo kad je u pitanju čitanje knjige[88] ili gledanje dramskoga djela.

Fenomen se može objasniti kao efekt specifično intenzivne, gotovo trenutačne identifikacije kakvu omogućuje filmski medij. Gledalac koji je došao u kinematograf sredinom filma lako se uživljava u ono što mu film pruža, premda nije upoznat s radnjom, s uzrocima i razlozima upravo onakvih ponašanja i reagiranja likova kakva odjednom vidi. Ušavši u kinematograf, on se, međutim, ubrzo identificira[89] sa svijetom što mu je na ekranu predočen, svijetom čija su obilježja eminentno stvarnosna, svijetom što funkcionira gotovo kao produžetak svijeta u kojemu se gledalac nalazio prije početka predstave, svijetom koji se u početku prisustvovanja projekciji susreće kao indefinitni niz stvari kakvim se gledaocu možda pričinja i njegovo vlastito boravište. Upravo zbog toga film je lako "pratiti" i kad se na projekciju zakasni. Pa kad je posrijedi "konfekcijski" film, jednako kao kad je posrijedi jedinstveno umjetničko ostvarenje, javlja se isti fenomen, ista gotovo trenutna identifikacija s predočavanom građom. I promašen i uspio film imaju uporište u prepoznatljivoj stvarnosti, pa gledaocu nije teško u nju se uključiti u njezinoj često jedva zamjetljivoj preobrazbi, u prezentaciji te stvarnosti koju odlikuje *neposrednost*[90] što *konzekventno nadmašuje bilo što u drugim umjetnostima*.[91]

Prema tome, vrijeme projekcije filma u smislu samog trajanja ima dvoznačan karakter. Film kao djelo vremenski je oštro "limitiran", a film kao medij pojavljuje se i zapaža kao biće bez vremenskih granica, vremenskih međa čije bi naslućivanje ili predmnijevanje moglo i presudno oslabiti doživljaj stvarnosti njegova materijala.

Ako s obzirom na indefinitnost, to karakteristično svojstvo vremena projekcije, filmu kao mediju nije potreban "strog" početak, kako je onda sa završetkom filma? Moglo bi se reći jednako, jer, kao što film gledaocu koji ga shvaća i doživljuje kao medij nikada ne počinje, tako mu — također — nikada i ne završava, jer ga svojim završetkom može vratiti u izvanjski svijet (u njegovo boravište) što može biti vrlo sličan onom prikazanom i jer se projekcija odmah može nastaviti i jer se gledalac može ponovno uživjeti u isti "materijal". Dakako, ta usporedba doživljaja, mogućeg doživljaja početka i kraja filma, samo je djelomično točna, jer će gledaocu pažnja popustiti, jer on možda više jednostavno neće imati "interesa" za zbivanja kojima je saznao kraj. Važniji od te primjedbe ipak je, međutim, zaključak da u gledaočevoj svijesti ostaje dojam da ono što se prikazivalo filmom u stvarnosti ima svoje produžetke, da se radnja mogla nastaviti u istom ambijentu jer on nije "iščezao s lica zemlje", da se priča mogla nastaviti s epizodistima, ako je protagonist imao nesreću da umre na kraju filma. Tako je u igranim filmovima, a tako je u još većoj mjeri u dokumentarističkim filmovima koji kao da su ponekad kamerom iščupan odsječak izvanjskog svijeta. Kao što po McLuhanu prostor filma za primitivce ne prestaje na rubovima ekrana,[92] tako se prostor

djelomično nastavlja i u vremenu što slijedi nakon završetka filma.

Znači, film kao djelo biva i prestaje, a kao medij doživljuje se na drugi način, njegovo prestajanje druge je prirode. Kazališna predstava definitivno prestaje ili spuštanjem zastora ili u trenutku odlaska glumaca sa scene, a u filmu se mora pojaviti napisana riječ "kraj" ili "svršetak", onaj neizbježni *The End*, u sovjetskim filmovima štoviše i *konce filma*, ne bi li se prethodno proizvedena iluzija ipak privela nekako svom kraju. Osim toga, natpis na svršetku filma redovito se pojavljuje u filmskom zatamnjenju; a Jan Kučera kaže: *Posljednji kadar filma zatamnjujemo kao da zavjesa pada. To je izraz režiserova nastojanja da gledaoca malo-pomalo uvede u svijet filma i da ga na kraju opet iz njega izvede*.[93]

Ovaj se zaključak može proširiti na vrednovanje filmova u nastavcima, kao i na vrednovanje filmske stanke, pauze, intermeca (u anglosaksonskim filmovima *Intermission*).

I filmu shvaćenom kao mediju i shvaćenom kao djelu stanka je strana, disparatna njegovoj prirodi. Kao što je bivanje stvarnosti i percipiranje izvanjskog svijeta neprekinut tok, tako i film, svojstveno njegovoj stvarnosnoj prirodi, ne podnosi prekide, i prekidanja su samo nužno zlo, jer film je ponekad suviše dug, jer, na kraju krajeva, može i zamoriti, jer "treba" prodati osvježavajuća pića i zbog još mnoštva zaista najbanalnijih razloga. Film ne može imati činove kao što ih kazalište ima; kako god ga shvatili, film mora biti kontinuum kao što je i izvanjski svijet kontinuum i glazba što se čuje u stanci filma nije "tek tako", "slučajno" izabran motiv iz filma što tek treba da godi uhu, već ima razlog upravo u težnji da se zadrži iluzija kontinuiteta. U kazalištu, razumije se, to nije potrebno, jer u pitanju je bitno drugačiji medij, i glazba kojom režiseri ponekad ispunjuju stanke ima funkciju i vrijednost "teatarskog specijalnog efekta". Slično je i s filmovima u "nastavcima". "Serijal" je već odavno iščezao, a filmovi što se snimaju na istu temu, prema istom motivu ili prema nekom određenom sižeu, s istim glavnim likom (i glumcem koji ga tumači), rijetko se snimaju na takav način da bi se drugi dio nužno morao vidjeti prije trećeg, a ovaj prije četvrtog itd. Isto tako, a sve radi početne ilustracije, može se pokazati kako je neizmjerno rijedak slučaj da je nekom režiseru prvi dio filma bio uspjeliji od drugoga, izuzevši ako drugi nije shvaćen tek uvjetno kao nastavak prvog, npr. zbog posve komercijalnih razloga.

U slučaju "serijala", filma u nastavcima, filma što se često prekida u nekom osobito uzbudljivu trenutku, važno je ustanoviti da je bilo neusporedivo više uspjeha u nijemom razdoblju, kad su se takvi filmovi znatno više snimali i kad su bili i umjetnički znatno uspjeliji (npr. Feuilladeovi cine-romani). Odsustvo zvuka činilo je filmove neusporedivo manje realističnima, apstraktnijima, pa su se oni u većoj mjeri mogli doživljavati kao "priče", kao

narativna kombinatorika, i to očita, dakle čak i kao “igra”. U zvučnom filmu, međutim, završiti neki film u trenutku prije nego pištolj opali ili u trenutku pošto je opalio, pa onda čekati tjedan dana da se vidi da li je opalio i je li metak pogodio onoga komu je bio namijenjen, to nije samo “igra živcima” gledalaca u stilu perverznoga “krimića”, već i nasilje nad stvarnosnom prirodom, odnosno realističnom fakturom filmskoga djela.[94] Ako je, naime, film konstruiran kao “priča”, odnosno ako je njegova fabula dramski sažeta, onda se slijed zbivanja mora završiti unutar istog homogenog kompleksa, upravo kao što se i u stvarnosti završava. Ako je, pak, film istinski epski, onda je neograničen broj nastavaka moguć, ali tada ti nastavci uopće neće djelovati kao nastavci, već više kao zasebne homogene cjeline koje i same nemaju dramaturški oštro zacrtan početak ili kraj, pa stoga i sam nastavak neće djelovati kao očito nadovezivanje na prethodni film.

“Drugi dio” nekog filma, ako ga je stvorio sineast-umjetnik, umjetnički je uspio kao i prvi jedino ako je to tek uvjetno njegov nastavak. Velikani filma ipak nisu nikada uspjeli učiniti takav pothvat, i nastavak je uvijek djelovao kao nešto dometnuto, na silu pridodano, s mukom regenerirano i nekako neuvjerljivo. O tome svjedoče sve verzije Dumasova *Grofa Monte Christa*, Hugoovih *Jadnika*, pa čak i primjeri filmova Fritza Langa te Ejzenštejna[95] pokazuju da je gotovo nemoguće drugi dio filma učiniti umjetnički uspjelijim od prvoga. Diktat filma dramatske strukture jest u tendenciji da se u svojem jedinstvenom kompleksu “zaokruži” i “dovrši”, a kad se to dogodi, onda je svaki “drugi dio”, svaki nastavak puko “forsiranje priče” i djeluje kao pokušaj da se još nešto iscrpi iz vrela koje se već iscrpio. To nije samo metafora. U filmu je zaista nemoguće “ponovno ući u istu rijeku”, rijeku je, mogli bismo Heraklita i dalje parafrazirati, nemoguće “prekinuti” pa je “nastaviti”. Lice izvanjskog svijeta se mijenja, glumci stare i raspoloženje im je drugačije, javlja se bezbroj krajnje konkretnih nezgoda što ih druge umjetnosti praktički ne poznaju, a, što je najvažnije, i autorov se doživljaj građe mijenja i zbog toga “nastavak” uvijek djeluje kao stanovito usiljeno pripovijedanje, pripovijedanje izvedeno primjetljivim naporom. Od autora iz njegova prethodnog filma, iz “prvog dijela”, ostaju samo njegove stalne stilske osobine, dakle ono što je u njegovu “rukopisu” nepromjenljivo, a gledaocu od prošlog filma ostaju ambijent, te likovi kao nekakav ekstrakt i fabula, kao nešto što je trebalo pošto-poto nastaviti.

Rezimiramo li, ustanovit ćemo da je film u nastavcima, kao i stanka u filmu, nasilje nad medijem, nasilje što se očituje kao “prekršaj” nad stvarnosnim obilježjima medija. Nastavak filma jedino je djelomično dopustiv ili zaista dopustiv u izrazito epskim filmovima, raznim kronikama, “rijekama života”, preciznije: u dokumentarističkim filmovima, ali tada nastavak ne djeluje kao mehaničko nadovezivanje, kao nova karika u nizu, već je on djelo s gotovo

totalnom autonomijom u odnosu prema prethodnom djelu; on je djelo što se može shvatiti kao nastavak samo s obzirom na neke opće zajedničke osobine kao što su ista tema ili ista problematika ili isti ambijent i slično.

b) Trenutačni doživljaj vremena projekcije

Kad se kaže trenutačni doživljaj vremena projekcije, misli se na doživljaj vremena što je u prethodnom poglavlju dijelom opisan pri analizi kvalitete brzog uživljavanja u radnju filma onih gledalaca koji u dvoranu dolaze u toku projekcije. Kako *prezentnost onoga što nam film pokazuje konzekventno nadmašuje bilo što u drugim umjetnostima*,[96] gledalac se lako identificira kako s građom filmskoga prostora, tako i s vremenskom dimenzijom filma. Budući da film reproducira, i to mehanički, trajanja pojedinih zbivanja u stvarnosti, gledalac ih doživljava kao stvarnosna. To ujedno znači da on vremensko filma doživljava pretežno kao seriju doživljaja sadašnjeg vremena. Drugim riječima, on je prenesen u sadašnjost filma koja psihološki odgovara njegovoj sadašnjosti, odnosno vremenu njegova gledanja filma. Znači, s obzirom na stvarnosnost medija i, dosljedno tome, lakoću, spontanost i brzinu kojom se gledalac identificira s građom filma, za gledaoca bi film bio serija sadašnjih trenutaka, trenutaka sadašnjosti filma što se u doživljaju predstavljaju kao sadašnje vrijeme gledaoca.

Premda je dominanta doživljaja vremena projekcije doživljaj sadašnjosti, dakle onog vremena za koje nam se čini da najneposrednije spoznajemo i koje doživljavamo kao jedino u kojem živimo, ipak ostaje činjenica da je film bio nekada snimljen, da se ne prisustvuje televizijskom prijenosu, već nečem što je prošlo, ali što u filmskoj registraciji i projekciji djeluje kao sadašnjost. Naravno, spoznavanje problema iz ovog aspekta može poslužiti i kao element prigovora prije iznesenom mišljenju. Treba se, naime, pitati da li činjenica da je film ipak nekada, prije projekcije, bio snimljen i da se vidi prošlost prikazivanih osoba i predmeta, uvjetuje neki posebni doživljaj, donosi kakvu dodatnu kvalitetu svijesti gledaoca, nešto što poništava stalne privide totalnog uključivanja u neku gramatički “pravu” sadašnjost prikazivanih prizora.

Najprije, a i najlakše je, ovom pitanju pristupiti ako se okrenemo socijalno-psihološkoj činjenici, odnosno poziciji kinematografije i filma u društvu, u ljudskoj sredini. Naime, često i barnumska reklama prati snimanje svakog komercijalno iole značajnog filma, i ponekad se publika i godinama priprema da bi na kraju vidjela nekakvu *Kleopatru* s nekakvom Elizabeth Taylor ili što tome slično. To je, istina, socijalno-psihološki fenomen i on se odnosi na

“iskvarenog” gledaoca današnjice. No kad ne bi bilo tog iskvarenog gledaoca današnjice koji nije u stanju “slobodno” gledati film, možda ne bi bilo ni kinematografa. Jedino McLuhanovi primitivci mogli bi se u ovom smislu suživjeti s filmom kao s neposrednom sadašnjošću, no posebno je pitanje je li film i kao medij i kao umjetnost njihov bilo medij, bilo umjetnost.

Film je nastao, a to je možda i središnja misao Andréa Malrauxa o filmu, da bi fiksirao trenutak sadašnjosti što u životu uvijek nepovratno nestaje u prošlosti. Film je, znači, u stanovitom smislu i “zabilježba”. Televizija je, međutim, nastala ne zbog toga da bi bila zabilježba, “konzervirani” film, već upravo zato da bi bila sredstvo trenutačnog, neposrednog prenošenja sadašnjeg. To se može dokazivati i pomoću razlika u samim tehnikama prikazivanja. Naime, film je stroboskopsko kretanje, pomoću tehnike projekcije stvoren privid stvarnog kretanja, a televizija je čin fotografske i fonografske registracije izvanjskoga svijeta što se pronosi valovima upravo nevjerojatno velikom brzinom i golemim radijusom širenja.

Već kad ulazi u dvoranu gledalac je virtualno svjestan činjenice da će vidjeti nešto što je, prvo, već snimljeno i što je “nekad bilo” i, drugo, svjestan je činjenice što potkrepljuje taj osjećaj, naime, da se to isto prikazivalo prethodnoga dana i da će se najvjerojatnije prikazivati i sutra. Znači, on ima svijest o nečemu što je već bilo, pa je prema tome i prošlo. Međutim, u toku projekcije izravnost, prisutnost stvarnosnog ono je što može nadoknaditi to početno predznanje. Štoviše, odnos između nadjačavanja tog predznanja i trenutačne emocije, reagiranja pri gledanju djela jest u pravilu i faktor vrijednosti filmskoga djela kao umjetnine. Naime, ako nadvlada doživljaj da je sve to jednom “ipak snimljeno” u toku same projekcije, onda je film očito izgubio na intenzitetu predočavanja izvanjskog svijeta, izgubio je ono što je osnova filmske iluzije.

Osim toga, može se napomenuti, čitav film može biti intoniran upravo kao “zabilježba”, kao sjećanje, kao niz reminiscencija. Obitelji je takav svaki obiteljski film, kako god on bio realiziran, ali i umjetnički film može biti takav po svojim pretenzijama, tehnici oblikovanja i osnovnom dojmu što ga ostavlja. Veoma je malo filmova kojima je naslov u futuru, a bezbroj ih je s naslovom u perfektu. Prezent ili “bezvremenost” ipak su najčešći, a taj omjer mogao bi poslužiti i kao impresionistički uvod u analizu vremenske dimenzije filma.

Postoje još neki razlozi zbog kojih film djeluje kao “zabilježba”, kao prošlost svijeta što se na ekranu oživjela i još traje. Na tu kvalitetu filma upozorava česta tvrdnja o brzom zastarijevanju i efemernosti filmova. Naime, kako je njegov medij stvarnostan, onda … *šta može da se uradi da šeširi u njima ne budu smešni* … [97] ističe Laffay. Publika zaista

odmah primjećuje da je film stigao “iz muzeja”, i to gotovo po svakom detalju što sačinjava kadar, i jedini filmovi što bi uvijek stvarali dojam nepatvoreno “novog” prividno bi bili oni što prikazuju nedirnutu prirodu, premda bi i oni ubrzo iole civiliziranu gledaocu stvorili dojam, nametnuli spoznaju da se možda prikazuje davna prošlost čovječanstva.

Ovu temu najbolje ilustrira analiza povijesnih filmova ili — kako se uobičajilo reći — “historijskih spektakla”. Historijski spektakl, čak i kad ga je s mnogo truda realizirao ambiciozan i talentiran stvaralac, i “najnaivnijoj” publici rijetko je kada “vjerodostojan”, i nije neobično da je broj uspjelih filmova u tom žanru vrlo malen. Howard Hawks je rekao da film *Zemlja faraona* (Land of the Pharaons, 1955) smatra svojim najneuspjelijim djelom, a za razlog je naveo činjenicu što nije znao kako zapravo faraon govori. Po njegovu mišljenju to je bio osnovni razlog pojedinih nedostataka filma, a, općenito, takvih razloga je bezbroj jer je totalna rekonstrukcija teorijski nemoguća, a praktički, normalno, rijetkost. Ipak, koji su najbolji povijesni filmovi i zašto upravo oni?

Među najbolje filmove što opisuju neko daleko, minulo razdoblje ubrajaju se, po najrasprostranjenijem mišljenju, *Legenda o Nibelunzima* (Die Nibelungen, 1924) Fritza Langa, Ejzenštejnov *Aleksandar Nevski* (Aleksandr Nevskij, 1938), bez obzira na neke nedostatke, Hawksova *Zemlja faraona*. Jedan od razloga je, naravno, u talentu spomenutih režisera, ali i u okolnosti što je izvan njihova talenta, premda talentu pripada i to što su upravo oni shvatili tu “okolnost”. Radnja tih triju filmova nije locirana u gradu, niti uopće u ambijentu što neprestano svjedoči o nekoj određenoj civilizaciji i kulturi. Radnja *Nibelunga* dobrim se dijelom zbiva u “divljini” ili “polubarbarstvu” stare germanske legende; većina radnje *Aleksandra Nevskog* na Čudskom jezeru koje, kad je sleđeno, jednako je u 13. i 20. stoljeću, a odjeća i Teutona i Rusa toliko je jednostavna (oklopi i tunike su materijal što tek “prikriva i zaštićuje” tijelo) da je gotovo i nemoguće razaznati eventualnu netočnost ili nesklad rekonstrukcije. *Zemlja faraona*, pak, zbiva se većinom u pustinji što je ostala ista do danas, uz biljni pokrov koji je isti (trstika i palme). Taj zapažaj može potvrditi i Bergmanov film *Djevičanski izvor* (Jungfrukällan, 1959). Njegovi protagonisti pripadnici su rodovskog plemena, žive kao “poljoprivrednici”, žive gotovo kao seljaci, a ta se društvena klasa stoljećima ne mijenja, pa je Bergmanu “lako” stvoriti film koji odlikuju i neke karakteristike legende i brojne karakteristike tipične filmske realistične priče.

Da efekt prošlosti ne bi nadjačao stvarnosno utemeljen efekt sadašnjeg, autori filmova često, kako ističe Laffay, prošlost tretiraju kroz *aluziju*,[98] a ta aluzija je zapravo “izlika” što umanjuje doživljaj prošlosti kao nje same, ponekad i “isprika” za očevidne pogreške u

rekonstrukciji. Prošlost se, prema tome, promatra kroz neku prizmu sadašnjega i konkretno razdoblje zbivanja jednim dijelom postaje irelevantno. Dovoljno je, radi ilustracije, sjetiti se filma *Henry V* (1944), Laurencea Oliviera, filma što počinje s uvođenjem u kazalište, totalom iz kojega kamera kreće prema starom kazalištu "Globe", a zatim dolazi u samo kazalište, najprije među publiku, a zatim i na pozornicu, da bi tek kasnije, "nošen krilima mašte", počeo filmski dio radnje. Stilizirani uvod, stiliziran već po tome što se dio početne radnje zbiva u kazalištu, do te mjere pojačava osjećanje neuhvatljive prošlosti da se filmski nastavak doima i kao stanovito olakšanje.

Pojam "aluzije" u ovom je slučaju još lakše shvatiti kad se konstatira da mnogi poznati režiseri pristupaju prošlosti najradije iz humorističkog ili parodijskog aspekta, od Feyderova *Herojskog kermesa* (La Kermesse héroique, 1935) do Lesterova filma *Smiješne su se stvari dogodile na putu za Forum* (Funny Things Happened on the Way to Forum, 1967). Kako je komedija jedna od najstiliziranijih filmskih vrsta, ono komično često djeluje kao da je "onkraj vremena", kao prizma što neutralizira scenografiju prošlosti i bliži sadašnjosti.

Ti primjeri još jednom iskazuju koliko je snažan diktat stvarnosnog u filmu. Svojom realističnošću film stvara dojam sadašnjosti, ali "sjene" prošlosti neprekidno ometaju tu iluziju. Javljaju se kao poznate činjenice same produkcije filma, kao izdaja što dolazi iz same stvarnosti, iz svijeta neprekidne mijene, ili kao umjetnički promašaj pri pokušaju poniranja u daleku prošlost.

Svi ti navodi podsjetit će ponovno na brojne napise o "propadanju" filma, dapače o efemernosti čitave te umjetnosti. Jan Kučera tako u zaključku svoje knjige tvrdi da *filmski umjetnik ne smije računati s budućnošću, nego isključivo sa sadašnjošću i da i najgenijalnije koncipirano djelo, koje nema u svoje vrijeme uspjeha, jest promašeno*.[99] Stručnjaci za filmsku tehniku ovome će dodati (premda filmologiju ne moraju zanimati nesavršenstva tehnologije) da se, najprije, vrpca brzo troši (posebno kolor-vrpca koja brzo blijedi), kako vrpca lako propada, što znači da podrumi kinoteke s vremenom postaju skladišta prašine, grobnica još mrtvijih stvari od ropotarnice dvorca Xanadu građanina Kanea u kojoj je izgorio "pupoljak" što je jednom za nekoga istinski nešto značio.

Naravno, posljednje zapažanje može se shvatiti samo kao digresija. Postoje, ipak, dokazi da sineasti upravo o ovome misle, što se ne odnosi samo na izbor lokacija njihovih povijesnih filmova.

Da bi se "odrvao nanosima" prošlosti, što posebno prijeti u trenucima završavanja filma,

dakle u trenucima kad film već polako počinje tonuti u zaborav, režiser Robert Rossen "smislio" je za svoj film *Hazarder* (The Hustler, 1961) vrlo uspio završetak. Kad se već priča filma privela kraju, kad je junak izrekao riječi što zvuče kao epilog prikazivanim događanjima i kad je, prema tome, i čitav film počeo pomalo pripadati prošlosti, režiser je u tom kadru počeo glumce "udaljavati" i "odvoditi" sa scene. Završni se, naime, prizor zbiva u nekoj klupskoj prostoriji i sudionici priče, svi članovi kluba, u tom završnom kadru uzimaju kaputе, oblače se i napuštaju prostoriju. U tim trenucima i publika već ustaje jer zna da je film tik pri završetku, pa čini isto što i glumci. Događaj filma simultanizirao se s događanjem u dvorani, sadašnje filma trenutačno je nadjačalo njegovu prošlost. Samo, naravno, ne može se uvijek izmisliti baš ovakav svršetak.

Da bi se odrvali nanosima prošlosti, brojni autori preferiraju u samoj građi činioce što imaju budućnosni smjer. Ako futur i nije glagolsko vrijeme što se često nalazi u naslovu filma, sintagma je često u smislu vremenskog smjera budućnosna, upućuje na nešto čemu će se film u svom toku približavati, nešto čemu će hitati. Zbog toga je, ujedno i jedna od najčešćih tema u filmu po Siegfriedu Kracaueru[100], a i po Andréu Bazinu[101], upravo putovanje, ne, po pjesniku, putovanje kao umiranje, već kao usredotočeno kretanje prema određenom cilju ne bi li se i gledalac naveo da se usredotoči barem na tu trenutačnu budućnost filmskoga djela.

Intuicija Orsona Wellesa, upravo u prije spomenutom filmu *Građanin Kane*, ni u ovom slučaju nije iznevjerila. Pošto je suočio gledaoca s ropotarnicom u koju se pretvorio nekada živ svijet, jedan od likova kaže: *Krenimo, zakasnit ćemo na vlak* — čime kao da poziva na posljednje putovanje, putovanje što će se zbiti nakon filma ne bi li se barem nit života zadržala u stvarnosti što biva poslije Xanadua i poslije završetka projekcije.

Izravnost ili neposrednost filmskoga prizora što su često "uznemiravane" sviješću da je film jednom bio snimljen i da se već bezbroj puta projicirao nisu, međutim, jedine vremenske "sile" što formiraju trenutačni doživljaj vremena projekcije. Građa filma, filmom predočeni izvanjski svijet sa sobom prenosi i izražava često i svoju daleku prošlost, a oblicima svojeg postojanja često nagovješćuje i svoju budućnost, da ne kažemo svoj kraj. Snimi li se, oslonimo se na jedan očiti primjer, prizor požara, pa čak i ako režiser montažom neočekivano prikaže zgradu u plamenu, gledaočev doživljaj prizora neće se usredotočiti jedino na sadašnjost zbivanja, na sadašnjost filmskoga prizora. Nakon što prestane fascinacija spektaklom za piromane, sam prizor počet će sugerirati, upozoravati na svoju prošlost, u gledaočevoj svijesti pojavit će se slika onoga što jednom bijaše "ponosno zdanje",

a, također, promatrajući proces uništenja zgrade, gledalac će predosjetiti budućnost, predvidjet će nespektakularni završetak događanja, zamislit će amorfnu gomilu gareži. Čak i ako filmski prizor i nije toliko po sebi eksplicitan u smislu naznačena zaključka, građa filma ipak praktički nikada ne izražava samo svoju neposrednu sadašnjost, već omogućuje da se u određenoj većoj ili manjoj mjeri intuiraju njena prošlost i budućnost. Zaista, u doživljaju filma rijetko je potrebna … *jedna nadljudska inteligencija, sposobna … opaziti i prošlost i sadašnjost i budućnost sve u isti mah*.[102]

Filmski prizor, znači, s obzirom na njegovo trenutačno doživljavanje, nema jedino sinkronijsku kvalitetu, premda je ona dominantna, već i anakronijsku i epikronijsku.[103] Koliko god snažan i dominantan bio doživljaj sadašnjega, taj doživljaj u filmu, zbog kakvoće same građe, uvijek interferira s doživljajem, sa sviješću o barem neposredno budućem i neposredno prošlom prikazivanog izvanjskog svijeta, što već sada navodi na pomisao da film tek u iznimnim slučajevima izražava pravu, "najpraviju" sadašnjost, da, naravno, nikako ne može izraziti "vremensku točku", nego da se na razini građe sadašnjost očituje i doživljava kao duža ili kraća "linija vremena". Tek je na eminentno filmskim mehanizmima da se u takvu anatomiju trenutačnog doživljaja vremena unesu projekcije, da pažnju i doživljaj usmjere na samo jedan od tih vremenskih smjerova i kvaliteta.

c) Duljina filma

Unutar skupine fenomena što se mogu obuhvatiti nazivom vrijeme projekcije moguće je govoriti i o duljini filma. Najčešće se o duljini nekog filma govori kad se njegova duljina uzima za dokaz da je film uspio ili, neusporedivo češće, da nije. Ako nije uspio, on je "dug" i "dosadan", a ako i jest dug, a gledaoca "zabavlja", kaže se da su "ta dva sata prohujala kao minuta". Jasno, o duljini filma moglo bi se govoriti i u psihologijskim kategorijama, i to posebno u okviru analize psihološkog vremena filma. Također, naravno, o duljini pojedinog filma može se razmišljati pri proučavanju vremena prikazivane radnje, pri raspravljanju o dramskom vremenu, jer svakom zbivanju, svakoj "fabuli" odgovara neko približno, adekvatno trajanje, pa i ta činjenica uvjetuje u većini slučajeva duljinu filma.

Da se o duljini filma raspravlja na ovom mjestu, potiče činjenica da je polazište svih razmišljanja o vremenu projekcije u kvaliteti fizičkog vremena koje neosporno mora biti u nekakvu odnosu prema trajanju projekcije. Kad, međutim, Béla Balázs zaključuje da je vrijeme projekcije, dakle vrijeme trajanja filma, i estetička kategorija, on ne misli jedino na

te prethodno naznačene mogućnosti pristupa, već do zaključka dolazi i iz svoga često upravo elementarno empirijsko deskriptivnog pristupa mediju.

O čemu se zapravo radi? Ponekad posve pasivno prihvaćamo činjenicu da “standardni” cjelovečernji film traje oko sat i pol, nešto više ili manje, da dokumentaristički film redovno traje petnaestak minuta, otprilike koliko i crtani. Prihvaćajući tu činjenicu, pomišljamo da je to konvencija produkcije i distribucije, jer se crtani ili dokumentarni filmovi mogu prikazati prije “glavnog programa”, dok se “mušterije sakupe”, a onda im se tek servira atrakcija večeri — igrani film.

Zaključit ćemo, dakle, ima više razloga za navedene, tipične duljine, pa bismo ih mogli razvrstati u tri skupine.

Prije svega, sigurno je da produkcijskosocijalni razlog, nazovimo ga tako, ima priličnu važnost. Film je skup proizvod, i duljina filma jedna je od značajnih stavki u financijskom planu proizvodnje. Isto se odnosi i na gledaoca. On raspolaže s prilično ograničenim slobodnim vremenom. Nakon osamsatnog radnog vremena, tipični posjetilac kinematografa više od dva sata ne bi mogao pokloniti kinematografu, a više vremena možda ne bi ni mogao izdržati u dvorani jer bi se odmor pretvorio u napor. Osim toga, taj isti gledalac često nema ni financijskih sredstava za povišenu cijenu ulaznica koju iziskuje dulji program. Povremeno, eventualno desetak puta godišnje u najboljem slučaju, kad se neki film barnumski “izreklamira”, on će se odlučiti da dovede obitelj u kino i da tada plati veću cijenu za neobičan užitak što ga očekuje.

Kad je već spomenut faktor mogućeg zamora, može se odmah pripomenuti i slijedeći razlog što uvjetuje ovakvu duljinu standardne projekcije, a njega bismo mogli nazvati, najopćenitije, fiziološkim. Nedvojbeno je, naime, da dulji boravak u kinematografu iziskuje određeni fizički napor. Gledalac u dvorani dva sata sjedi praktički nepomičan, u stanovitoj napetosti čitava organizma, što sigurno, rezultira mijenom u funkcioniranju tjelesnog stroja, a ovo, pak može biti predmetom iscrpnih medicinskih istraživanja.

Dva navedena faktora ne treba nipošto zapostavljati, ali, treći, nazovimo ga uvjetno mentalnim, za ovu je analizu najznačajniji. Da bi se obrazložio, najprikladnije je početi od dokumentarističkih i crtanih filmova. Dugometražni dokumentaristički filmovi prava su rijetkost, i najznačajniji autori na tom području (npr. gotovo legendarni Flaherty, ili poslije rata vrlo popularni Cousteau i Reichenbach) jedva da u opusu imaju do pet filmova što prelaze duljinu od jednog sata. Što se tiče crtanog filma, i na tom se području susrećemo s

gotovo identičnim “kuriozumom”. Prvi cjelovečernji crtani film, realizirao ga je Walt Disney, snimljen je tek 1938. god., dakle točno trideset godina nakon otkrića i početka primjene tehnike animacije. Razlog tim pojavama nije u komercijalnom efektu: ako su dokumentaristički filmovi često “nesenzacionalni” i “dosadni”, crtani, nasuprot, imaju znatno brojniju i odaniju publiku, pa bi proizvodnja takvih filmova na prvi pogled mogla biti znatno veća no što jest. Bit će stoga metodološki najpogodnije krenuti od analize crtanih i dokumentarnih filmova, jer je dokumentaristički kao vrsta najmanje “stiliziran”, najviše stvarnostan, a crtani je izrazito stiliziran, dakle svojom izvanjskošću oni su polovi filma, a zaključci o tzv. igranom filmu mogli bi se naći negdje “u sredini”, premda ipak bliže dokumentarističkom.

Tendencija dokumentarističkog filma, a mislimo time dvoje: teoriju o njemu i stvaralačka nastojanja najistaknutijih autora, oduvijek je bila u ostvarenju takva modela postupaka koji bi bili što “bliži” stvarnosti, a da opet i svojim pronicanjem u stvarnost nju nadilaze, o njoj izreknu više no što ona sama izriče svojom izvanjskošću. Ideal vrhunskog dokumentarističkog filma, prema tome, bio bi u minimumu “intervencije”, a, istovremeno, i u nekom zamislivom optimumu transcendencije. Konačni ideal bio bi, dakako, u totalnoj odsutnosti primjetljivih posredovanja u dati izvanjski svijet; a to je i praktički i teorijski nemoguće. No, kako god to bilo nemoguće, svi “izvorni” dokumentaristi teže tom idealu neprestano, teže tome da film bude što više “sam život”, a što manje bombardiranje gledalaca očitim strukturnim zahvatima u građu.

Što se događa, na primjer, kad se pokušava napraviti dulji, devedesetominutni dokumentaristički film? Vrlo često on je gledaocu “dug i dosadan”, i možemo se zapitati, griješi li gledalac, da li njega, zapravo, ne zanima “istina”, nego “senzacija” za koju je voljan utrošiti i čitavo veče?

Prije svega, što je film “bliže” stvarnosti, to je više njezina “kopija”. Kako ni za koju umjetnost nije da bude “kopija”, tako to nije ni teorijska ni praktička mogućnost filmskog medija. U filmu, kakav on jest, već sam okvir “sputava”, stavlja izvanjskom svijetu granice, a uvijek ga na neki način preoblikuju i filmu neotuđivi strukturalni elementi, bili oni dati u nekom “sistemu” ili bez njega, a to znači ne samo da je ideal “čistoga” dokumentarnog filma neostvariv već i da imanentnost strukturalnih elemenata uspostavlja u gledaocu i poseban odnos prema stvarnosti kao takvoj, kao i prema samim mogućnostima poniranja u tu stvarnost.

Dvadeset minuta “čistog” dokumentarnog filma, odnosno onog optimalno realističnog,

“objektivnog”, “suzdržanog” itd. dokumentarističkog filma, zbog toga nužno “prazni” tu stvarnost, i samim trajanjem projekcije, istina sve više postaje samo “površina”, samo izvanjskost; svijet postaje bezlična, difuzna i kaotična masa činjenica. Ono što je u početku filma “smisao”, a film uvijek nudi samim prizorom privid nekog “smisla”, u toku filma počinje se pretvarati u “besmisao”. Naizgled, to zavisi i od zanimljivosti izabranog materijala. Zamka je, međutim, u riječi “izabran”, jer što je više materijal “izabran”, dalje smo od ideala o dokumentarističkom filmu. A, ponovo, što je manje “izabran”, to su njegovi materijali sve više akcidencija, na kraju amorfna masa i “ništavilo” postojećeg svijeta.

Kako da pristupimo, gledajući iz ovog aspekta, crtanom filmu? U crtanom filmu događa se isto, ali iz različitog, upravo suprotnog razloga. Kako je mediju primarno data mogućnost registriranja, i to izvanjskog svijeta, a tek onda “stilizacija” ili očito simboličko kazivanje posredstvom specifičnih filmskih tehnika, crtani film postaje pomalo čak i odiozan kad traje suviše dugo, jer svojim tokom sve više skreće pažnju na tehničke mehanizme, na “trikove” što su sudjelovali pri njegovu stvaranju. Pored toga, moguća je analogija. Poznato je, naime, i iz drugih umjetnosti “spektakla” da je spektakl po nepisanu pravilu to kraći što predstavlja veće nasilje nad prirodom izvođača, a kao primjer mogu se navesti umjetnost pantomime, egzibicije klauna, pa i kazalište lutaka.

Zbog tih razloga nije neobično reći u terminima teorije o književnim rodovima i vrstama da je crtani film, kao vrsta, najčešće kratka priča, poetska impresija ili anegdota, a dokumentaristički film “zapažaj”, reportaža ili esej. Naravno, to ne znači da je a priori nemoguće postojanje, odnosno da teorija mora pronaći nesavladive prepreke za stvaranje dugometražnih, cjelovečernjih crtanih ili dokumentarističkih filmova. Teorija jedino primjećuje granice što otežavaju takav pothvat. Stvar je talenta da ih prijeđe, a to se povremeno i događa.

Igrani film, po Balázsu[104], treba da traje devedesetak minuta, jer to je duljina za koju se ispostavlja da gledaocu najviše odgovara; to je trajanje koje, u slučaju “tipičnog” igranog filma, garantira jednak intenzitet percepcije i stalnost pažnje. Takvo trajanje ne može se pouzdano odrediti kao definitivna i jedino preporučljiva mjera. Ono varira od filma do filma, ovisno o sadržaju, sižeu i, kao uvijek, režiserovoj vještini ili talentu. Primjećuje se, međutim, da takav “tipični” igrani film traje pet do sedam puta dulje nego crtani i dokumentaristički i da se u takvoj duljini, napravimo li pregled najmarkantnijih djela u povijesti filma, uspjelo izraziti najviše, odnosno da je upravo to duljina što je bila najpogodnija, kako komercijalno, tako umjetnički.

Tek posebni, pažljivi i, sigurno, dugotrajni eksperimenti mogli bi dati točno obrazloženje te činjenice. Na ovom mjestu može se ustvrditi samo dvoje, a to, zapravo, i jest tek izvod iz razmišljanja o duljini crtanog i dokumentarnog filma. Igrani film, naime, niti je tolika stilizacija kao crtani, a istodobno očitost elemenata nadgradnje, prisutnost izražajnih sredstava u njemu je očevidnija no u dokumentarnom. On je, znači, neka "srednja mjera" između stvarnosnog i nadgradnje, između građe i strukturalnih elemenata, između iluzije što stvara ugodu i realiteta što, njoj nasuprot, zna stvarati neugodu.

Ovaj zaključak iz uspoređivanja crtanih i dokumentarističkih filmova, a s reperkusijama na igrani, može se produbiti ako se uspoređuju razne vrste igranih filmova. Sličan se odnos može otkriti između nijemog i zvučnog igranog filma. Na primjer, najdulji od šest Chaplinovih nijemih cjelovečernjih filmova traje 95 minuta, dok najkraći od zvučnih traje 109 minuta, a prosječno su njegovi nijemi cjelovečernji filmovi kraći punih trideset minuta od zvučnih.

Do identičnih rezultata dolazimo i kad moderne filmove, one "razlomljene" ili "otvorene" strukture, usporedimo s klasičnim filmovima, tzv. filmovima "dramaturgije". Ovi posljednji u prosjeku su primjetljivo duži, dok je "novi val" afirmirao "modernu dužinu" od približno 75 minuta pa i manje, do 60 minuta. O tome piše Noël Burch tvrdeći da novom senzibilitetu *ne odgovara ono dobro staro trajanje od sat i po, koje je bez sumnje bilo prilagođeno formi romana-dajdžesta*.[105]

Prethodni zaključci mogli bi se najprije primijeniti na nijemi film, a zatim na zvučne igrane filmove, i to s obzirom na način njihova oblikovanja. Nijemi filmovi u pravilu su kraći nego zvučni filmovi srodna sadržaja i tom sadržaju "ekvivalentnog" načina organizacije materijala. Stupanj nužne stiliziranosti u oblikovanju građe, jednako s obzirom na ovu posljednju usporedbu, kao i s obzirom na prethodne zaključke, uvjetuje i moguću duljinu filmova; ispostavlja se da viši stupanj stilizacije teži prema tvorbi kraćeg filmskog djela, što se iskazalo globalnim omjerom duljina nijemih i zvučnih filmova.

Ako se pak učini letimičan statistički pregled samih nijemih filmova, doći će se do rezultata koji su prividno u kontradikciji s onima što govore kako o zvučnom, tako i o zvučnom i apstraktnijim medijima, animiranom i nijemom, kad se oni usporede. Među nijemim filmovima, naime, naznačena razlika s obzirom na duljinu gotovo da i ne postoji, i stiliziraniji nijemi filmovi ponekad su dulji, a u prosjeku približno jednako dugi kao i oni manje stilizirani, odnosno realističniji. U apstraktnijem mediju kao da je na snazi neki obrnuto proporcionalan odnos. Upravo je, naime, potrebna stilizacija da bi se ostvario homogen,

skladan i uspio film duljega trajanja. Realističan pristup stvarnosti u nijemom filmu nemoguć je na način zvučnog filma, a realističko prilaženje građi, ako se ignorira odsustvo zvuka, pridonosi da takvi filmovi djeluju još dulje, usporenije. Izuzme li se von Stroheimov film *Pohlepa* (Greed, 1924), što predstavlja i izuzetak i autorov svjesni eksperiment, čak se statistikom može dobiti potvrda ovog zaključka. Najrealističnija od slavnih djela nijemog razdoblja — Murnauov *Posljednji čovjek* (Der Letzte Mann, 1924), Flahertyjev film *Nanule sa Sjevera* (Nanook of the North, 1922) i Pudovkinov *Mati* (Mat, 1926) — kraći su od "stiliziranih" filmova, od djela "kompliciranih" struktura kao što su Griffithova *Netrpeljivost* i Ejzenštejnov *Oktobar* (Oktjabr, 1928).

Sve to ne znači više od gotovo okolišnog komentara na postavljena pitanja. Najegzaktniji odgovor zapravo nije ni moguć, a svaka od teza zahtijevala bi dugotrajnija ispitivanja i eksperimentiranja.[106] Dopuna dostupna ovim istraživanjima djelomično će se moći pronalaziti tek kad se ustanove neke posebne karakteristike vremenske strukture filma, odnosno kad se utvrdi kvaliteta filmskog vremena.[107]

BILJEŠKE

[79] James Dreyer, *A Dictionary of Psychology*, str. 299.

[80] Ovo se, jasno, ne odnosi jedino na onu vrstu djela likovne umjetnosti kojih je karakteristika stavljenost u pokretu, konkretnije, na kinetičku umjetnost, premda možda, … *pokret po sebi nije ono što je važno* za tu vrstu umjetničkih djela, kako navodi Guy Brett. (Vidi: Guy Brett, *Kinetic Art*, London — New York 1968, str. 9.)

[81] Rudolf Arnhajm, *Film kao umetnost*, str. 211.

[82] Rudolf Arnhajm, isto, str. 211.

[83] Alber Lafe, *Logika filma*, str. 48.

[84] Alber Lafe, isto, str. 49.

[85] Alber Lafe, isto, str. 49.

[86] Ralph Stephenson and J. R. Debrix, *The Cinema as Art*, str. 99. (Naravno, ovo mišljenje Stephensona i Debrixa odnosi se jedino na trajanje kao izmjerljivo; realističnost za njih znači podudarnost trajanja pojedinih zbivanja u stvarnosti i filmu.)

[87] Jean Leirens, *Le cinéma et le temps*, str. 22.

[88] Djelomični izuzetak, jasno, predstavljaju pojedina djela, pa i čitavi smjerovi u modernoj književnosti, npr. roman toka svijesti.

[89] Pojam identifikacije u ovom se slučaju ne smije nipošto shvatiti i kao potpuno, kako se ponekad kaže ili misli, "razumijevanje", poimanje "finesa", pronicanje u najskrovitije strukturne kvalitete djela; on upućuje na moć filma da u gledaocu trenutno pobudi spontanu pozornost.

[90] Ovaj izraz preuzet je od Stephensona i Debrixa (*The Cinema as Art*). Teže prevediva engleska riječ *immediacy*, prema kojoj se on izveo, možda još znatno preciznije izražava značenje što se želi istaknuti.

[91] Ralph Steprienson and J. R. Debrix, *The Cinema as Art*, str. 101.

[92] Vidi: Marshall McLuhan, *Understanding Media*, London 1969, str. 304.

[93] Jan Kučera, *Knjiga o filmu*, str. 100.

[94] Zanimljivo bi u ovom smislu bilo proučavanje "serijskog" filma na televiziji. Takvo proučavanje moglo bi, s jedne strane, pronaći u kojoj je mjeri televizija pridonijela nestanku "serijala" u kinematografu, a, s druge, ono bi trebalo utvrditi specifične razloge održivosti takve vrste filmova u TV-programu.

[95] Ovo se odnosi na Ejzenštejnov film *Ivan Grozni* (Ivan Grozni, I dio 1946, II dio 1948), te na Langov film *Tigar od Ešnapura* (Der Tiger von Eschnapur, 1958), odnosno na njegov drugi dio *Indijski nadgrobni spomenik* (Das indische Grabmal, 1958).

[96] Ralph Stephenson and J. R. Debrix, *The Cinema as Art*, str. 101.

[97] Alber Lafe, *Logika filma*, str. 123.

[98] Alber Lafe, isto, str. 123-124.

[99] Jan Kučera, *Knjiga o filmu*, str. 294.

[100] Vidi: Siegfried Kracauer, *Theory of Film*, New York — Oxford, 1965.

[101] Vidi: Andre Bazen, *Šta je film? I*, Beograd 1967.

[102] Anri Bergson, *Stvaralačka evolucija*, Beograd 1932, str. 58.

[103] Izraz sinkronijski preuzet je od Ferdinanda de Saussurea (vidi: Ferdinand de Sosir, *Opšta lingvistika*, Beograd 1969). Izraz *epikronijski* usmeno mi je sugerirao dr. Kruno Krstić. Zbog potreba ovog teksta trebalo je, tada, još pridodati, naime "stvoriti" i izraz *anakronijski*. Shvatljivo, izraz *anakronijski* odnosi se na trenutačne, sadašnje iskaze budućnosne perspektive date građe, a izraz *epikronijski* na one što usmjeruju prema prošlom postojeće građe.

[104] Bela Balaš, *Filmska kultura*.

[105] Noel Birš, *Razmišljanja o sižeu*, "Filmske sveske", br. 5, Beograd 1969, str. 310.

[106] Posebno zanimljivo istraživanje bilo bi u analizi duljine filma s obzirom na "prihvaćanje" pojedinih duljina kao "najprikladnijih" u različitim etničkim skupinama. Poznato je, na primjer, da u Indiji "tipični" komercijalni "igrani" film traje i dvostruko dulje no istovrsni film u Evropi ili Americi.

[107] Posebno podrobno o ovom će se raspravljati i u poglavlju *Kadar*.

DRAMSKO VRIJEME

Analize vremena projekcije polazile su od najneposrednijeg doživljaja vremenskog u filmu, od fizičkog vremena, a proširile su se na istraživanja doživljaja fizičkog vremena u toku čitave projekcije, što se nužno moralo završiti s opažanjima o duljini filma. Ta nedvojbeno značajna osobitost filma, ta temeljna značajka njegove vremenske dimenzije, naime postojanje i očitovanje fizičkog vremena, prisustvo filmski reproduciranih manifestansa vremena u izvanjskom svijetu, kao i to da su "konkretna" trajanja zbivanja u izvanjskom svijetu stavljena u strogo ograničen vremenski okvir fiksiranog trajanja projekcije, ta karakteristika filma implicira nužnost da se slijedeća istraživanja posvete razmatranju onog vremenskog raspona što se ne iskazuje ni zbrojem datih trajanja zbivanja u pojedinim, česticama filma, ni kronometarski izraženim vremenom projekcije. Riječ je o dramskom vremenu, *o kompresiji stvarnog vremena zahvaćenog u zabilježenim događajima što se događa kad su oni uneseni u film*[108] (tako bi taj aspekt vremena u filmu definirali Debrix i Stephenson) ili, najjednostavnije, o trajanju radnje u filmu — prema Leirensu,[108] a mogla bi se pridodati i druga određenja, kao: vrijeme "priče", vrijeme "protekle priče", pa čak i "literarno" vrijeme ili "ispričano" vrijeme…

Bez obzira na naziv koji bi se mogao optirati, jasno je da se misli na skupinu problema što se najčešće izlažu samim pitanjem je li trajanje nekog filma dulje, kraće ili je jednako priči ili sklopu događanja prikazanih ili naznačenih u filmskom djelu. Pri tom se, dakako, pretpostavlja mogućnost utvrđivanja trajanja tih zbivanja ili te priče u stvarnosti. U toj sferi, kako doživljaja filma tako i teorijskih istraživanja, uspostavlja se, znači, odnos između onog što je neposredno dato kvalitetom zabilježenog, fizičkog vremena i onog što nije dato, ali što je filmom posredno izraženo ili nagoviješteno, a da to što je "skriveno" ipak postoji — ili kao dio zamisli tvorca filma (iskazane nekim oblikom filmskog izražavanja) ili barem kao neizbježivi sastojak gledaočeva razmišljanja ili doživljavanja. Uspoređuje se, prema tome, ono što faktički "jest" s onim čega faktički nema ili ono čega faktički, u smislu stvarnog trajanja, "nema", ali film kazuje da ga "ima", da to na neki način ipak "jest".

Vjerojatno nije potrebno posebno uvjeravati koliko su pitanja ove vrste značajna za film, za njegovu i teoriju i stvaralačku praksu, jer film je medij što se prema izvanjskom svijetu odnosi gotovo mimetički, i svaki otklon od stvarnih trajanja javlja se kao potencijal za tvorbu filmskih struktura, kao element prevladavanja date građe. Istraživanja dramskog vremena predstavljaju, stoga, u usporedbi s vremenom projekcije, u većoj mjeri raspravljanja o filmu

kao djelu nego o filmu kao mediju.

Tri osnovne mogućnosti na području dramskog vremena uvodno su iznesene. Film može prikazivati zbivanja ili "pripovijedati priče" što su u stvarnosti dulje od trajanja filma, može ih kondenzirati; film nadalje može biti dulji od prikazivanoga zbivanja, može ekspandirati[110] stvarnosno trajanje i, na kraju, može jednako trajati kao i zbivanje u stvarnosti.

Pođimo najprije od posljednje mogućnosti jer je ona u filmu teorijski primarna, primarna zbog toga što film bilježi zbivanja u izvanjskom svijetu, mehanički reproducira njihova trajanja. Ta mogućnost prerasta u zamisao o filmu u kojem se sačuvalo jedinstvo mjesta, vremena i radnje, neoklasistički ideal što je u današnjoj umjetnosti često "zadatak", a što ga film pokušava oživiti svojim krajnje realističnim instrumentom. Kao primjer za takvu vrstu filmova mogu se, između ostalih, navesti filmovi: *Uže* (Rope, 1948) Alfreda Hitchcocka, *Gangsteri oko ringa* (The Set up, 1949) Roberta Wisea, *Točno u podne* (High Noon, 1952) Freda Zinnemanna, zatim Lumetov film *Dvanaest gnjevnih ljudi* (Twelve Angry Men, 1957), *Cleo od 5 do 7* (Cleo de 5 à 7, 1961) Agnes Varde i, u posljednje vrijeme *Incident* (Incident, 1968) Larryja Peercea i niz većih fragmenata u nekoliko filmova madžarskog režisera Miklosa Jancsoa.

U tim filmovima projekcija traje kao naznačeno vrijeme radnje, koje se ponekad, kao npr. u filmu *Točno u podne*, iskazuje pojavljivanjem sata u kadru i prikazivanjem napredovanja kazaljki, a samo zbivanje u njima, bez obzira na pokazani sat, traje otprilike onoliko koliko bi ta zbivanja trajala u stvarnosti. U pitanju je svakako prilično rijedak slučaj i zbog toga većina filmologa i filmskih publicista nikada ne zaboravljaju tu činjenicu kad pišu o tim filmovima, dapače često je ističu ne samo kao nekakav kuriozitet već i kao činioca estetičke kvalitete filma.

Naravno, u pitanju je zabluda koju je lako razotkriti. Svi navedeni filmovi, s obzirom na dramsko vrijeme ili vrijeme priče, traju zapravo znatno kraće od zamislivog i filmom sugeriranog trajanja zbivanja. Prije svega, u njima je pripovijedanje montažnim postupcima dano prostorno i vremenski skokovito pa kao takvo nikako ne može biti jednako stvarnom trajanju. Može biti duže ili kraće, a tek u najiznimnijem i nikakvim instrumentom utvrdivom slučaju — jednako. Pored toga, u većini spomenutih filmova, posebno u filmu *Točno u podne*, naizmjenično se prikazuju različite osobe i različita mjesta u posebnim kadrovima, što znači da se svim osobama i zbivanjima uskratio dio mogućeg prezentiranja njihova bivanja. Kako je taj dio, taj neprikazani dio naznačen, jasno sugeriran, stalno se podrazumijeva postojanje i

onih drugih vremena, trajanja što bi, da su prikazana, znatno produžila trajanje filma. Drugim riječima, u tim filmovima vrijeme se supstituira prostorom. Najbliži ostvarenju tog pothvata, ostvarenju jedinstva vremena, mjesta i radnje je Hitchcock u filmu *Uže*, jer se njegova priča cijelo vrijeme usredotočuje na iste osobe u istom ambijentu (u jednom stanu), i to u filmu što se sastoji od svega desetak kadrova (to je svojevrsni "rekord") povezanih jedinstvenom neprekidanom radnjom.

Ni Hitchcock, međutim, nije uspio u cijelosti ostvariti ovu težnju tolikih sineasta. Nije toliko značajno što radnja njegova filma traje zapravo duže od onih osamdesetak minuta, nije važno što gledalac nakon projekcije može ustanoviti da se u filmu dan prebrzo "pretvorio" u noć. Naime, kao što će se kasnije dokazati, čak i kad se montažom "radnja vezuje za radnju", montažom se uvijek ostvaruje elipsa što remeti fizičko vrijeme, odnosno osjećanje stvarnosnog kontinuuma protjecanja vremena. Prostornom mijenom ostvaruje se u filmu i neka vremenska mijena, tako da se može zaključiti kako bi i film što se sastoji od svega dva kadra, pa tako i Hitchcockov što se sastoji od desetak, negirao onu često pretpostavljivu ideju o totalnoj realističnosti prezentacije radnje iz stvarnosti, a time i realni kontinuitet i stvarnu kronometarsku iskazljivost zbivanja.

Jedina mogućnost ostvarenja zamisli po kojoj bi dramsko vrijeme i vrijeme projekcije bili identični, "sukladni", jest u ideji o filmu u jednom jedinom kadru. Takvi filmovi doista i postoje, a većinom su to eksperimenti amatera, predstavnika "neprofesionalne kinematografije", čija je namjera da filmom od jednoga kadra fiksiraju neki prostor, analiziraju ga i "demistificiraju". I u takvim filmovima, međutim, jedva se može reći da je vrijeme zbivanja jednako vremenu projekcije, premda izgleda da su potpuno sukladni.

Na ovome mjestu prvi put pojavljuje se prilika da se upozori na razliku između pojma trajanja u filmu i pojma vremena u filmu. Trajanje, nepobitno, kvaliteta je što "pripada" vremenu, i obrnuto, ali kad se govori o trajanju, pretpostavlja se mogućnost kronometarske iskazljivosti, dok je vrijeme mnogo kompleksnije i kao pojam i kao stanovita struktura. Ista trajanja, naime, mogu iskazivati različite vremenske strukture; trajanje je tek jedan od manifestansa vremena. Unutar jednog kadra svako trajanje neke radnje u stvarnosti bit će kronometarski jednako trajanju te radnje u tom kadru, ali će, zato, doživljaji vremena biti uvijek različiti. Vrijeme će ekspandirati kao posljedica prostornog ograničenja izvanjskog svijeta okvirom ekrana, izabranim planom, i registrirana radnja nužno će se doimati kao dulja. Objašnjenje ovog fenomena, naravno, već zadire u analizu filmskoga vremena "u najužem smislu", a ta analiza pokazuje da je dovoljan jedan jedini strukturalni element da bi

se od strukture vremena stvarnosti tvorila posebna vremenska struktura filma. U ovom trenutku to je dostatno da se utvrdi kako je vremenska podudarnost između dramskog vremena i fizičkog vremena u filmu tek djelomično moguća ako je on u jednom kadru, premda će i tada doživljaj tog trajanja biti drugačiji nego kad bi se upravo to zbivanje vidjelo u stvarnosti. Iz ovoga proizlazi kao evidentno da se jedinstvo vremena, mjesta i radnje u filmu može jedino dosegnuti specifično filmskim strukturiranjem građe, što pretpostavlja filmsku preobrazbu svakog od ta tri elementa, odnosno, da se ne može postići na način imitacije, "pasivnim" reproduciranjem nekih za ovu svrhu prikladnih zbivanja u izvanjskom svijetu.

U dosadašnjem tekstu govorilo se o jednoj krajnjoj mogućnosti, naime, o vremenu, odnosno trajanju što je eventualno sukladno, dakle o trajanju radnje u filmu što se "poklapa" s trajanjem iste radnje u izvanjskom svijetu. Druga je mogućnost filma prezentacija procesa što su dulji ili znatno dulji od vremena trajanja filma. Film, kao epsko kazivanje, može se odmah istaknuti, u ovom smislu nema "granica". To dokazuju brojni primjeri filmova što prikazuju čovjekov život "od kolijevke pa do groba", život svijeta od "Adama do Sudnjega dana", dakle filmova koje ponekad odlikuje neskrivena ambicija ovladavanja vremenom čitave povijesti.

Prvo pitanje što je moguće postaviti, a da se pri tom ne zadire u probleme i konzekvencije što izrastaju pri uzimanju u obzir samog filmskog vremena, jest pitanje doživljuje li gledalac istinski te filmove kao trajanje, odnosno kao vremenski raspon obuhvaćen pričom o filmu? Drugim riječima: da li gledalac istinski doživljuje duljinu ispričane priče o kojoj ga film želi osvjedočiti?

Ako film, npr. Griffithova *Netrpeljivost*, prikazuje četiri razdoblja iz povijesti naše civilizacije (Babilon, Golgota, Bartolomejska noć, suvremena Amerika), onda se možemo pitati je li vrijeme trajanja priče tri tisuće godina ili je to svega nekoliko mjeseci koliko traju radnje tih naznačenih etapa. Još je zakučastiji primjer *Svemirska odiseja* (2001: A. Space Odyssey, 1968) Stanleyja Kubricka kojemu radnja, ako se uzme u obzir čitav raspon priče, traje i više od deset tisuća godina, dok bi se prema zbroju radnji, odnosno njihova trajanja po sekvencama, zaključilo da priča traje svega nekoliko mjeseci.

Izostavi li se element predznanja, zbog kojega većina gledalaca zna koliko je prošlo od gradnje "Kule babilonske" do "procvata" kriminala u Chicagu ili od kamenog doba do kraja ovoga stoljeća, duljinu kao takvu uopće ne bismo mogli spoznati iz samog filma. Gledalac u svojoj svijesti ili podsvijesti "zbraja" trajanja radnji i umnaža ih ovisno o "efikasnosti"

strukturalnih, prije svega montažnih intervencija. Znači, opet, ono filmsko vrijeme nezaobilazni je faktor u postizavanju željenog efekta trajanja priče, osnovni činilac tvorbe dramskog vremena. Odmah se ovome može dodati da se stvarno trajanje, da se stvarni raspon radnje u filmu ipak nikako ne može precizno odrediti te da u tome ne pomaže ni prisutnost sata, tog najomiljenijeg filmskog rekvizita, niti išta pomažu ispisani datumi ili glumčev izričaj.

Slijedeći problem što ga treba razmotriti u vezi s "kondenziranim" dramskim vremenom jest pitanje eventualnih prepreka što se pojavljuju kad se u filmu pokušava obuhvatiti vrlo dug vremenski raspon. Sama građa u većini slučajeva opire se takvu pokušaju, a opire se često i gledalac jer i u njegovu doživljaju filma i spoznaje filma prevladavaju osjećanje stvarnosnoga i stvarnosni kriterij. Prije svega, s obzirom na građu (osim kad je ambijent *terra virgina*, dakle krajolik što se ne mijenja) očito je da se moraju izvršiti posebni, izraziti filmski zahvati da bi se osigurala "uvjerljivost" filmskoga krstarenja kroz epohe. U takvom filmu zahtijeva se krajnja mjera uvjerljivosti ili posebna stilizacija da bi bio homogen i kompaktan, jer je i gledalac neobično "sumnjičav" prema takvim pothvatima, naime, više no što se obično misli, on primjećuje sve što je uže tehničko u izvedbi takvih filmova. Sama mijena ambijenta i scenografije može djelovati kao šok, i ako film nije zamišljen, strukturiran kao "sistem" šokova, poništava se filmska iluzija. Ako, pak, takav prijelaz iz ambijenta nije dat kao šok, kao što se dogodilo u Zinnemannovom filmu *Priča o opatici* (Nun's Story, 1959) u kojem je snimatelj Franz Planer ostvario jedinstveni tonalitet kolora u Belgiji i Kongu, onda se opet ne postiže potrebna razlika između prikazivanih ambijenata.

Posebne se teškoće javljaju kad film prikazuje život nekog čovjeka od rođenja do smrti. Pri tom se mora angažirati nekoliko glumaca, na što je gledalac opravdano osjetljiv, jer primjećuje da više ljudi interpretira isti lik. Ako se te teškoće pokušaju riješiti jednim glumcem, njega treba maskirati, a film ne podnosi masku, jer i ona slabi iluziju viđenja stvarnosti. Ono nekoliko uspjelih filmova, među kojima i *Građanin Kane*, na prvi pogled, istina, može demantirati ovu tvrdnju, ali to ipak ne uspijeva demantirati ni cjelokupnu filmsku praksu ni teoretski princip koji objašnjava razloge većinom neuspjeha takvih filmova.

Bez obzira na to što se s dramskim vremenom prepleće i gledaočev neposredni doživljaj, faktor što dijelom pripada kategoriji psihološkog vremena, upravo u kontekstu raspravljanja o dramskom vremenu mogu se pronaći neke zakonitosti što se odnose na količinu i vremenski raspon prikazivanih zbivanja. Radnja većine filmova traje tjedan do mjesec dana,

a može i tek koji dan ili koji tjedan. Premda se iz ovoga ne može ozakoniti pravilo, jasno je da je razlog toj činjenici u gledaočevu "vremenskom rasponu" što se prostire u trajanju od njegovih najintenzivnijih sjećanja do trenutaka ostvarenja najrealnijih planova vezanih uz konkretno življenje ili vegetiranje pa film kao da nasljeđuje tu činjenicu, tu životnu "praksu". Filmovi što prikazuju svega jedan dan, kao i oni što traju nekoliko sati, obično su akcioni ili prikazuju neku "graničnu situaciju" što se razrješava unutar takvog kraćeg trajanja. Epski filmovi što prikazuju trajanje od jednog dana podosta su rijetki, a isto tako relativno je malo akcionih filmova što dočaravaju trajanje od nekoliko mjeseci, a čije su sekvence većinom akcione. Ni u jednom slučaju nije u pitanju "dramaturgija", već kapacitet i mogućnost gledaočeva doživljavanja. Cinik bi mogao primijetiti kako se film i gledaoci uzajamno kvare, kako jedan drugoga uče da je nemoguće neprekidno se boriti nekoliko mjeseci, a kamoli čitava života!

Od tih najelementarnijih mogućnosti što pripadaju domeni dramskoga vremena preostala je mogućnost ekspandiranja realnih trajanja, ekspandiranje fizičkoga vremena. Analizi te mogućnosti filma nije tek slučajno pripalo posljednje mjesto. Prvi razlog jednostavno je kvantitativan: takvi su filmovi neobično rijetki, a razlog je što se priroda medija najviše opire upravo ovakvu filmskom prilaženju kronometarski iskazljivih trajanja zbivanja u izvanjskom svijetu.

Ipak, takvi filmovi postoje. U literaturi se najčešće spominju dva Ejzenštejnova nijema filma — *Krstarica Potemkin* i *Oktobar* — a u zvučnom razdoblju završna scena filma *Poručnik Indijske brigade* (The Charge of the Light Brigade, 1936) Michaela Curtiza te dva filma snimljena prema istoj pripovijesti Ambrosea Biercea: *Špijun* (The Spy, 1932) Charlesa Vidora i *Incident u Owl Creeku* (Incident at Owl Creek, 1961) Roberta Enricoa.

Oba Ejzenštejnova filma, a primjeri se odnose na scenu masakra na stepenicama u Odesi (*Krstarica Potemkin*) i na podizanje mosta na Nevi (*Oktobar*), nijema su, a nijemi film ne mora kao zvučni podnositi tiraniju sata. Tako scena masakra na stepenicama u Odesi traje deset minuta, nekoliko puta duže no što je stvarno trajala ili što je čak i mogla trajati, a most se u filmu *Oktobar* ne samo podiže presporo već se, montažnom tehnikom *overlappinga*, u pojedinim kadrovima vraća na prethodnu fazu, odnosno na djelić već prevaljena puta. U svijetu tišine takva "nasilja" nad izvanjskim svijetom apsolutno su prihvatljiva, ona su tek još jedan filmski mehanizam što autoru omogućuje da se spektakularno, patetički ili simbolički osvrne na svoju građu.

Takve pothvate, a to je možda i pravi izraz, u zvučnom je filmu moguće izvesti samo u

pojedinim “hiperstiliziranim” strukturama. Elementima fotografski realistične slike pridružuje se element prirodnih zvukova, a “širenja”, “razvlačenja” pojedinih kraćih zvukova zvuče kao gramofonska ploča koja se vrti neadekvatnom brzinom, što je, za razliku od usporene slike, slušno gotovo nepodnošljivo u dužem fragmentu filma.

Primjera ekspandiranja vremena u zvučnom filmu ipak ima. Na ovom mjestu govorit će se, naravno, samo o onima što se zbivaju dominantno na razini građe, a ne posredstvom intervencija nekih prikladnih i izrazitih strukturalnih elemenata.

U filmu *Poručnik Indijske brigade* poznati juriš lake konjice u bici kod Balaklawe traje više od deset minuta, premda, kako ustanovljuju Stephenson i Debrix, *konji moraju galopirati samo dva kilometra*.[111] Pri tom Stephenson i Debrix i ne pomišljaju da publika uopće ne zna niti da su u pitanju baš dva kilometra, a nije svjesna u toku sekvence ni mogućnosti da konji tu udaljenost projure za manje od desetak minuta. Ta sekvenca, kad se film ponovo gleda, istina, djeluje kao da traje nešto duže no što bi bilo “normalno”, ali ne toliko zbog ekspandiranja vremena koliko zbog detaljiziranja montažom unutar prizora, tako da se taj prizor ipak može prije shvatiti kao “proširena razrada”, a manje kao svjesno insistiranje da se produži određeno trajanje.

Kao drugu mogućnost ekspandiranja vremena u zvučnom filmu (a prva je očito u montažnom postupku, u montažnom “triku”) Stephenson i Debrix navode tehniku retrospekcije,[112] a za primjer uzimaju najprije fragment iz filma Lasla Benedeka *Smrt trgovačkog putnika* (Death of a Salesman, 1951), a zatim, izbor mnogo nesretniji, spomenute filmove prema pripovijesti Ambrosea Biercea. U oba slučaja, suprotno onom što ti autori tvrde, uopće ne dolazi do ekspandiranja vremena. U svim tim filmovima upotrijebljena je tehnika i kompozicija retrospekcije, a ne postiže se efekt ekspandiranja vremena, jer se gledalac uživljava u današnjost retrospekcije, što se sastoji od samih realnih, fizičkih trajanja. U pitanju je, znači, perfekt što je dat prezentom. Nije to, međutim, historijski prezent, govorimo li gramatičkom, sintaktičkom terminologijom, u kojem bi se na neki način održala predodžba o prošlosti, već sadašnjost filma što se doima kao takva putem potpuno realnih, a ne ekspandiranih trajanja. To se posebno odnosi na adaptacije Bierceovih pripovijesti u kojima je čitav film duga priča o doživljaju osuđenika, o zamišljaju bijega što mu se zbio u onom krajnje kratkom trenutku kad se uže već počelo stezati oko njegova vrata. Taj njegov zamišljaj traje tokom gotovo čitava filma, te publika zaboravlja povod i, jasno, daljnju priču ne doživljuje kao produženi djelić sekunde, nego kao objektivno viđeno zbivanje i njemu adekvatno trajanje.

“Manipuliranja” fabulom i realistički izvedene retrospekcije, očito, nisu prikladni oblici filmskog ekspandiranja vremena. Vrijeme u takvim postupcima ekspandira samo u literarnom smislu, “širenje” vremena tek se filmom prepričava, ne ostvaruje se kao eminentno filmska tvorba, ne materijalizira se filmskim sredstvima, već narativnim tehnikama, tehnikama zapravo pomalo vulgarno preuzetim iz književnosti.

Ekspandiranje vremena nije svojstvo izvanjskoga svijeta i ono se u filmu ne može izvesti na razini same građe, već jedino postupcima kojima se građa filmski transformira, a to znači da istinsko filmsko ekspandiranje vremena pripada kvaliteti specifično filmskog vremena. Točnost ove tvrdnje potencira činjenica da je, općenito, ekspandiranje vremena kvaliteta mentalnog života, a filmu je unutrašnje dostupno samo na posredan, što opet znači na krajnje specifičan filmski način.

Kao što se, vjerojatno, zamijetilo, analiza ovih osnovnih mogućnosti dramskoga vremena, a raspravljajući na razini neposredno zamjetljive i spoznatljive građe filma, dodirivala je stalno pitanje zapleta, problema filmske fabule, jer zadata fabula, siže što se želi ispričati, često je, osobito u zvučnom filmu, glavni faktor tvorbe dramskoga vremena filma.

Raspravljanje o fabuli prava je “klasika” misli o filmu, a kontroverzije oko tog problema postadoše naročito žive u razdoblju pojave “novoga vala”, često pogrešno tumačenje ovog teoretskog problema bilo je u tvrdnji da film “ne smije” ili “ne bi smio” imati fabulu. Naravno, film “smije” imati fabulu, samo je pitanje kako je ta fabula filmski realizirana.

Filmovi što se dominantno oslanjaju na iskaze svog sižea, mogli bismo reći i filmovi “ogoljele” fabule, u bezbroju primjera podliježu oštrijim kritičkim primjedbama upravo zbog pogrešnih kalkulacija u sferi dramskoga vremena. Svaka fabula data filmom izriče samom sobom dovoljno podataka o svojoj vremenskoj protežnosti u stvarnosti. Ako fabula filma pretpostavlja objektivno znatno dulje vrijeme no što ga pretpostavlja njen filmski sažetak, onda se susrećemo s ekscesom tzv. “kazališnog filma”. Naime, film tada, u najboljem slučaju djeluje kao savršena reprodukcija drame, premda možda njegov scenarij i nije adaptacija kazališnoga djela. U suprotnom slučaju, ako je očito duži od pretpostavljivog trajanja u stvarnosti, javlja se eksces “psihologiziranja”, ili “bukvalno”, “traćenja vremena”.

Prema tome, ponovno se dolazi do zaključka što je u biti identičan prethodnima, odnosno do misli što je upravljena prema svojstvima eminentno filmskoga vremena. Dolazi se neumitno do zaključka da je na pojmovnoj ljestvici pojam dramskoga vremena podređen pojmu filmskoga vremena i da se vremenski sloj, što nazivamo dramskim vremenom u filmu,

konstituira primarno oblicima specifične filmske preobrazbe fizičkoga vremena. Građa sa samom sobom tek donosi razne preferencije za izbor tih oblika, jasno, ako se pri stvaranju djela najprije doživljuje kao potpuno autonomna komponenta.

BILJEŠKE

[108] Ralph Stephenson and J. R. Debrix, *The Cinema as Art*, str. 90.

[109] Jean Leirens, *Le cinéma et le temps*, str. 19.

[110] Pojam *ekspandirati* tuđica je koja se upotrebljava zato što su zamjene za nju — širenje, rastezanje — neprispodobive opisivanom fenomenu. Udomaćena riječ *ekspanzija* ima slične nedostatke.

[111] Ralph Stephenson and J. R. Debrix, *The Cinema as Art*, str. 120.

[112] Ralph Stephenson and J. R. Debrix, isto str. 120.

PSIHOLOŠKO VRIJEME

Govoreći o alteracijama pojma vremena u filmu, Jean R. Debrix ističe da film *kao instrument, narativni ili ekspresivni, interpretira unutarnji pokret intelektualnog, efektivnog ili psihičkog života, dakle totalno ovladava sistemom psihološkog vremena*.

U vezi s ovom Debrixovom tvrdnjom treba najprije ustanoviti kako se značenje psihološkog rijetko specificira precizno, pa tako i Debrix, upotrijebivši glagol "interpretirati" s jedne strane širi a s druge neobično sužava značenje pojma psihološkog. Naime, kad kaže da "interpretira" i, kasnije, da "ovladava", on ne otkriva ni subjekt ni objekt interpretiranja ili ovladavanja, jer se definicija može odnositi na gledaoca ili, pak, jedino, na lik u filmu, a možda i na autora filma. Glagol "tvoriti" bio bi vjerojatno precizniji od "ovladavati", posebno kad bi se njemu pridodala distinkcija o psihološkom vremenu lika, o psihološkom vremenu gledaoca i o psihološkom vremenu autora; tri su to različita fenomena, stoga i tri različita područja istraživanja.

Bez obzira na Debrixovu definiciju i terminološke probleme s kojima se zacijelo i on susreo, moguće je, i preče je, ustvrditi da se pojam psihološkoga vremena prepleće više no ikoji drugi s ostalim pojmovima o vremenu u filmu te da ga je nemoguće tumačiti odvojeno od drugih izuzevši u smislu nekog "psihološkog vremena u najužem smislu", što se može prihvatiti kao siromašnija mogućnost i tek kao zaista uvjetna kategorija. Već se nazrelo da je vrijeme projekcije element što se može i psihologijski tumačiti, da ne govorimo o dramskom vremenu čiji pojam već nagovješćuje neki "doživljaj". Isto tako, a zapravo i u presudnoj mjeri, pojam psihološkog vremena doživio bi znatne transformacije prilikom objašnjenja onoga "lokalnog", odnosno filmskog vremena, jer pojam filmsko vrijeme očito uključuje sva "ostala vremena".

Ako se kaže "psihološko vrijeme", i to u "najužem smislu", onda se najprije može misliti vrijeme lika u filmu. Lik, i to svaki posebno, različito od drugih, ima svoje posebno, distingvirano doživljavanje vremena, što znači i svoje zasebne oblike pripadanja, bivanja u vremenu. Svaki lik je, naime, glumac, ljudsko biće koje se u toku snimanja nalazi u realnom ambijentu, ne na kakvoj sceni, te se on ponaša, bez obzira na zadatke režije, i prema svojoj prirodi a u skladu s obilježjima tog ambijenta. Taj njegov doživljaj vremena na razini kadra, dakle jedne kontinuirane prostornovremenske čestice, zrači iz samog glumca ukoliko je film istaknuto realističan, pogotovu ako je dokumentaristički. Nije zbog toga neobično kad npr.

François Truffaut u jednom intervjuu spominje da Catherine Deneuve uvijek usporava ritam filma. Na razini filma kao cjeline, pak, psihološko vrijeme lika proizlazi iz odnosa u koje se glumac stavlja, a to znači opet iz struktura što su eminentno filmske, a koje funkcioniraju kao agensi isticanja toga psihološkog vremena. Tako će npr. vrlo dug kadar što slijedi nakon kadra u kojem se prikazuje pogled, gledanje ili glumčevo zurenje, u filmskoj terminologiji tzv. subjektivni kadar, pokazati da glumac ne samo vidi određeni predmet ili događaj nego i da je on za nj i od posebne važnosti, da ga on mora dugo promatrati, da se on na njega koncentrira i da ga doživljava prema imperativima svoje vlastite "psihologije".

Na identičan način mogla bi se komentirati i psihologija autora, konkretnije njegovo psihološko vrijeme. U filmu svi najizrazitiji strukturalni elementi, sve "neobične vizure" očito prizivaju svijesti gledaoca osobu njihova tvorca, onoga koji je stvorio prikazivanu filmsku "senzaciju". Ako je takav kadar npr. posebno dug ili vrlo kratak, onda će on kao i pogled glumca, odnosno kadar što ga glumac vidi, izraziti autorov vremenski doživljaj prikazivanog predmeta ili događaja.

Premda u filmu s obzirom na subjekt doživljavanja interferiraju tri ponekad i samostalna psihološka vremena, pojam psihološkog vremena većini autora očito sugerira isključivo potrebu za razmišljanjem o vremenu gledaočeva doživljaja. Usput rečeno, termin "vrijeme doživljaja" bio bi vjerojatno i prikladniji od termina psihološko vrijeme, jer bi se njime konkretiziralo upravo ono o čemu autori najviše pišu.

Kad se govori o vremenu doživljaja, treba, stoga, misliti kako u vremenskom smislu gledalac doživljava film, a da bi se izbjegle interferencije pojmova vremena projekcije, dramskog vremena i naročito filmskog vremena, jedino je moguće koncentrirati se na sama zbivanja što se vide, na kakvoću tih zbivanja, dakle moguće je govoriti na razini građe, prema tome opet u stanovitom "vakuumu". Treba također jednostavno izbjeći i sve opasnosti, odnosno širenja ovih razmatranja, jer zna se da doživljaj bilo čega, pa tako i doživljaj vremena, varira s obzirom na bezbroj okolnosti, prije svega s obzirom na trenutačno raspoloženje, a mijenja se između ostaloga i, kako dokazuje D. H. Thor,[113] s obzirom na spol, da se i ne govori koliko mentalni zamor, kako navodi A. S. Dimitrev,[114] može djelovati na *karakter i preciznost percepcije vremena*.

Kad se razmatra vrijeme doživljaja, izuzevši sve očite specifično filmske i one "nefilmske", uvijek individualne faktore što ga oblikuju, onda je najprije važno upozoriti na visok stupanj, intenzitet identifikacije gledaoca s građom što mu se prezentira u filmu. Pred filmom gledalac se ponekad perceptivno osjeća i prema njemu odnosi više nego u ijednoj drugoj

umjetnosti, kao prema izvanjskom svijetu, on se s njegovom građom ponekad i identificira na način kako bi se identificirao s istim događajem u stvarnosti, a stupanj ili "predznak" te identifikacije ovisi o izražajnom sredstvu koje je režiser upotrijebio pri oblikovanju filmskoga prizora.

Izostavi li se, međutim, učinak pojedinih izražajnih sredstava pri tvorbi psihološkoga vremena i raspravlja li se na razini same građe, analiza počinje konvergirati "najpopularnijoj", "naturalnoj" psihologiji. Osnovne oblike identifikacije gledaoca i njegova doživljaja vremena što se pojavljuje kao rezultat te identifikacije najlakše je opisati govoreći iz aspekta ugode i neugode. U principu, naime, sve situacije, svi prizori u filmu s atributom neugode prividno produžuju vrijeme, a prizori što "zrače" ugodom skraćuju vrijeme, odnosno čine da se pojedina trajanja učine manje dugim. S obzirom na to, mogla bi se odrediti i dva pola, pol neugode i njegovo polje i pol ugode i njegovo polje. Prvi i osnovni element što određuje "predznak" polja jest sudbina likova, jer se gledalac najintenzivnije identificira s ljudskim, a kako mu se u kinematografu često čini, s njemu sličnim bićem. Po intenzitetu djelovanja odmah nakon psihološkog učinka identifikacije s nekom individualnom sudbinom dolaze prizori kao takvi, bez obzira na nazočnost specijalno "simpatičnih" ili "antipatičnih" likova. Jasno je, naime, da i kakvoća prizora uvjetuje ugodu ili neugodu, bilo zato što je prizor po sebi dojmljiv na jedan od ta dva načina, ili zato što samo očekivanje ishoda i, na kraju, sam ishod i njegove posljedice mogu tvoriti efekt ugode ili neugode.

S obzirom na kakvoću filmskih prizora i s obzirom na potencijalni doživljaj ugode ili neugode, mogu se filmski prizori klasificirati u dvije skupine, u dvije "generalne" skupine, čije značajke i učinke utemeljuju elementarne osobine svih zamislivih prizora iz stvarnosti. U jednoj bi se nalazili prizori u kojima prevladava pokret, zvuk i svjetlost, u drugoj prizori u kojima dominira mirovanje, tišina i tmina. Naravno, te se kvalitete mogu pojedinačno pojavljivati kao dominantne u prizoru, a mogu se i sve kvalitete jedne od tih skupina pojavljivati odjednom.

Učinak tih kvaliteta može se protumačiti ako se polazi od temeljnih bioloških datosti, od "životnih principa" po kojima pokret (gibanje, dinamičnost), zvuk i svjetlost ("toplina") znače kretanje, energiju i život, dok mirovanje ("ne-pokret", statičnost, sleđenost, umrtvljenost), tišina i tmina ("hladnoća") znače odsutnost kretanja, pomanjkanje energije i nepostojanje života. Prve kvalitete gotovo uvijek izazivaju osjećanje ugode, pa euforija pokreta može i smrt protagonista učiniti "lijepom" kao u finalu filma Raoula Walsha *Umrli su u čizmama* (They Died with Their Boots On, 1941), dok drugi izazivaju depresivna stanja, neugodu i

želju da takav prizor što prije “prestane”.

Te navedene kvalitete, a u literaturi se one tek ponekad marginalno spominju u ovakvom kontekstu, u filmu su dane neposredno. “Lijep dan” u filmu je vedar spektakl prirode, a “gluho doba noći” je mrak i muk, što gledalac sve neposredno doživljuje, te njime ovladava ili stanje opuštenosti ili napetost koja ga “prikiva” za stolac.

Kao primjeri za ovu tvrdnju mogli bi se navesti ne samo pojedini filmovi već i čitava razdoblja, te smjerovi i cjelokupne nacionalne kinematografije. Američka nijema komedija scenu zbivanja nalazila je gotovo u cijelosti u *plain airu*, a njenu golemu i odanu publiku dovodio je u ekstazu prije svega vitalitet pokreta, neizmjerna energija otkrivena u ubrzanom gibanju predmeta i živih bića. S druge strane, jedan od najvećih uzroka depresivnog djelovanja i prividno znatno veće duljine filmova u insistiranju je na mračnom, tihom i sporom; takva su brojna filmska djela njemačkog ekspresionizma, te Skandinavaca od Sjöströma i Stillera do Ingmara Bergmana.

Ovaj oblik tvorbe gledaočeva doživljaja, a time i njegova doživljavanja vremena, naravno, nije jedini o kojem bi se moglo raspravljati u analizi gledaočeva doživljaja vremena. To je tek jedan “kompleks”, a i on sam mogao bi se znatno opsežnije obrazlagati. Gledaočev doživljaj vremena u filmu konstituira bezbroj filmskih i izvanfilmskih činjenica, tako da je nemoguća najpreciznija sistematika svih stimulusa što bi se mogli uzimati u obzir pri njegovu razmatranju, jer ako se koncentriramo na vrijeme doživljaja ili na psihološko vrijeme, onda čak postoji mogućnost da se zaista svi aspekti vremena u filmu tretiraju kao “oblici” psihološkog vremena, a ako se svi ostali aspekti apstrahiraju i ako se govori o psihološkom vremenu u najužem smislu, onda se analiza svodi možda i na najvulgarniju tipologiju mogućih gledaočevih reagiranja. Niti ta tipologija praktički nije, međutim, ostvariva jer u filmu su uvijek svi prizori različiti, film je uvijek “druga rijeka”, tako da bi se ovakva raščlamba širila do u beskraj. Umjesto zaključka se zbog toga može još samo dodati da, više no u slučaju dramskoga vremena, tek analiza filmskoga vremena može pomoći da se nađu odrednice koje će omogućiti lakšu i precizniju specifikaciju kvaliteta što na prvi pogled pripadaju samo području psihološkog vremena.

BILJEŠKE

[113] D. H. Thor, *Sex Differences in Human Time Perception* u: *General Problems of Psychoiogy*, Moscow 1966, str. 172.

[114] A. S. Dimitrev, *On the Perception and Estimation of Time* u: *General Problems of Psychology*, Moscow 1966, 172.

FILMSKO VRIJEME

UVOD

Analiza vremena projekcije, dramskog vremena i psihološkog vremena izvela se na razini same građe filma; isključila se, maksimalno, izrazita "intervencija" specifično filmskih izražajnih sredstava, odnosno strukturalnih elemenata. Raspravljalo se, znači, o filmu, na trenutke, gotovo kao o amorfnoj masi filmski registriranih prizora iz stvarnosti, drugim riječima, pretpostavljala se ona relativna autonomija ili nezavisnost građe što je u osnovi doživljaja i shvaćanja filma kao medija. Međutim, da bi se izbjegli veći nedostaci takva pristupa, razmatrali su se pretežno primjeri i područja koja filmski oblici viđenja građe bitno ne mijenjaju, ili čiju naznačenu kakvoću prisustvo strukturalnih elemenata obično još i potencira. Posebno zbog ovog posljednjeg, dosadašnja razmatranja treba shvatiti ne samo kao analizu vremenske dimenzije filma na razini njegove građe nego i kao pripremnu građu, dakle kao građu na koju će se oslanjati daljnja analiza.

Preostaje, prema tome, za ovaj rad najvažnija faza, faza analize filmskoga vremena, onoga vremenskog aspekta što se imenovao kao filmsko vrijeme ("u najužem smislu"), a koje je Epstein znao nazivati "lokalnim" vremenom filma. Istraživat će se, znači, preobrazbe vremena izvanjskog svijeta, "realnog" vremena, transformacije one vremenske dimenzije što se u filmskom djelu prvenstveno zapaža kao fizičko ("zabilježeno") vrijeme, analizirat će se, ukratko, sve transformacije vremena do kojih dolazi posredstvom samo filmskih mehanizama.

Istraživanja će se morati izvoditi onom metodom što je, sigurno, jedina uputna i relevantna da bi se na kraju mogla spoznati struktura filmskoga vremena. Naime, svaki strukturalni element opisat će se i analizirati zasebno, ne bi li se dokazalo kako svaki od njih tvori specifičnu filmsku vremensku kvalitetu, odnosno kako se vrijeme stvarnosti preobražava svakim pojedinim specifično filmskim "postupkom". Ustanovit će se, na primjer, citirajmo Ranka Marinkovića, kako … *raznim promjenama tempa montaže i kadra, varijacijama perspektive i plana, zamračenjima, pretapanjima, ralentiima, film otvara veoma raznolike perspektive vremena*…[115]. Ovakva analiza otkrit će postupno tipična svojstva filmskog vremena i stvoriti koordinate, a mjestimično i konture zaključka o strukturi filmskoga vremena. U tom istraživanju vremenske kvalitete filmskih izražajnih sredstava stalno će se posebno uvažavati komponenta fizičkog vremena, dakle vremenski sloj filma na kojemu su se utemeljila raspravljanja o vremenu projekcije, što prije svega znači da će se pretpostavljati "objektivnost" i preciznost filmskog instrumenta u fragmentarnom bilježenju

trajanja i redoslijeda zbivanja u stvarnosti.

Raščlamba svakoga pojedinog strukturalnog elementa uzimat će posebno u obzir sklop "prostor-vrijeme". Svi su strukturalni elementi, naime, istodobno i prostorne kategorije, oni imaju određenu prostornu kvalitetu, kako kao građa tako i kao filmska struktura, što nipošto ne znači da se u filmu vrijeme izražava na način jezika Hopi plemena, bitno pomoću prostornih određenja. U filmu vremenske i prostorne manifestacije i kvalitete pojavljuju se simultano, i jedino u "interakciji" obiju tih komponenti moći će se zaključiti kako funkcionira pojedini strukturalni element filmskoga izraza kao faktor tvorbe filmskoga vremena.

Ovakvom metodom istraživanja omogućit će se da se spoznaju sve karakteristike specifičnoga filmskog vremena. Naročita će se pažnja, naravno, posvećivati osnovnim atributima vremena. Oni, su, po Hansu Meyerhoffu, prema njegovu djelu *Vrijeme u književnosti*[116]: metrika, poredak i smjer[117] (sve preuzeto od H. Reichenbacha)[118]. Njihova razrada omogućit će da se spoznaju i ostali aspekti, zamišljaji i doživljaji vremena, ona beskrajno široka lepeza ideja i pojmova kao što su i "prava sadašnjost", "čisto vrijeme", "bezvremenost" ili "vječnost", dakle aspekti vremena što se ponekad vremenu pridaju kao njegovi atributi, ponekad samo kao epiteti. Ovo "epiteti" nije toliko beznačajan dodatak: jer, premda se u raspravljanju neće nužno implicirati pretpostavke o mogućnostima ostvarivanja nekih umjetničkih dosega (to ne bi ni bio zadatak ovakve "morfologije"), ipak, nedvojbeno, stalno će se naznačavati upravo oni potencijali što uvjetuju da medij u sretnim slučajevima prerasta u umjetničko djelo.

BILJEŠKE

[115] Ranko Marinković, *O mehanici i poeziji filma*, "Filmska revija", br. 1, Zagreb 1951, str. 15.

[116] Vidi: Hans Meyerhoff, *Time in Literature*, str. 11.

[117] Meyerhoff u istom djelu raspravlja također i o trajanju, te o kvalitetama što su u neposrednoj vezi s ova tri pojma.

[118] Vidi: Hans Rajhenbah, *Rađanje naučne filozofije*; Beograd 1964. Također: Hans Reichenbach, *The Philosophy of Space and Time*, New York 1958.

KADAR

Kadar je nepobitno početna kategorija u svakom pristupu filmu, u pristupu njegovoj tehnici, teoriji, "jeziku", itd. Po Plazewskom kadar je *najmanja dinamička jedinica filma*,[119] a po Viktoru Šklovskom *molekula filma*,[120] jer, čim se nešto snimi — dobije se kadar, i jer već sam jedan kadar može biti čitav film.

Ako je kadar, tehnički, vrijeme od uključenja do isključenja kamere, što u rezultatu, nakon laboratorijske obrade i projekcijom, tvori jedan neprekinuti filmski snimak, onda to znači da je snimanjem kadra fotografskim i fonografskim registriranjem prizora iz izvanjskog svijeta ostvaren filmski prostornovremenski kontinuum izvanjskoga svijeta. Istina, fragment stvorenog filma iz estetičkog aspekta nije nužno ni po čemu umjetnički uspio ili neuspio, jer se estetička vrijednost kadra može prosuditi jedino "uviđajem" u cjelinu filma; dakako, s iznimkom kad sam kadar predstavlja dovršeno djelo.

Prije no što se prijeđe na analizu vremenskih svojstava kadra, treba istaknuti da je kadar jedini strukturalni element čije analiziranje zahtijeva i razmatranja gotovo svih ostalih strukturalnih elemenata. Naime, čim se kadar snimi, on je automatski u nekom planu jer kamera uvijek zauzima neku, bilo koju udaljenost od objekata što ih snima, a gotovo uvijek zauzima i neki očitiji rakurs, jednostavno zato što se kamera mora negdje staviti. Znači, premda su strukturalni elementi uvijek dati uz druge, ali nekih ima ili nema (npr. glazba, boja, pokret kamere), ipak ni jedan od njih ne egzistira bez kadra, ne postoji "onkraj" kadra, jer bi onda postojao i onkraj filma.

Analiza vremenske dimenzije kadra bit će, prema tome, djelomično slična prijašnjima, jer će se zapostavljati svi strukturalni elementi što svojom prisutnošću konfiguriraju ili čine sastavna svojstva specifičnoga filmskog vremena nekog kadra. Zbog toga će se o vremenskoj dimenziji kadra govoriti samo iz nekih vrlo specifičnih aspekata.

O vremenu kadra prije svega je moguće govoriti s obzirom na njegovu duljinu. Svaki kadar filma ima svoje određeno trajanje i, neovisno o odnosu među pojedinim kadrovima, publika u mnogim slučajevima primjećuje da je neki kadar naročito dug, a osjeća da je neki izuzetno kratak. Kad je dug, ona to uvijek "primjećuje", a kad je izuzetno kratak, onda to "osjeća", jer kadrovi mogu biti toliko kratki da se oni tek osjete kao neko postojeće tijelo između dva druga, dulja kadra. Zbog njihove kratkoće u tim ekstremnim primjerima nema vremena da

se percipira njihov sadržaj, ostaje se pri zapažaju neke jedva ustanovljive vizualne ili akustičke kvalitete ili kvantitete, ostaje dojam o nečem što je "prošlo kroz film".

Kad je riječ o kvantitativno neodredivim vrijednostima, o "kratkom" i "dugom" kadru, najlakše je analizu započeti od neke ekstremne mogućnosti, konkretno od vrlo kratkog ili izuzetno kratkog kadra jer se kratki kadar ipak može nešto preciznije odrediti u smislu trajanja. Najkraći kadar, naime, ne može biti kraći od jednog kvadrata filmske vrpce, dakle od te, po Plazewskom, *najmanje statičke jedinice filma*,[121] a što bi u izvodu iz teza Šklovskog bio *atom filma*. Riječ je, prema tome, o kadru duljina kojega je identična trajanju jednoga kvadrata, dakle 1/24 sekunde. I ta duljina je, međutim, primjetljiva. Naime, ako se iz jednog snimka u kojem se registrira takav pokret isiječe jedan kvadrat, publika će primijetiti "trzaj", odnosno remećenje ritma, kontinuiteta ili "glatkoće" pokreta. Ako je takav jedan kvadrat upotrijebljen kao kadar, publika će osjetiti njegovo postojanje, zapazit će njegovu pojavu, ukoliko je svojim sadržajem, svojom osnovnom pojavnom kvalitetom očito različit od kadrova što ga okružuju. Zamijetit će ga kao slikovnu vrijednost, a ponekad i kao zvučnu, jer (kako tvrdi Max Schoen)[122]: 1/20 sekunde minimum je trajanja tonalne senzacije što je potreban da se ona auditivno registrira, a to, pak, znači da je u filmu trajanje od dva kvadrata često posve dostatno za zapažaj nekoga izdvojenog zvuka.

Postoji bezbroj primjera upotrebe, ako ne tih najkraćih, a ono zaista vrlo kratkih kadrova. Kao sitni isječak neke radnje upotrebljavaju se oni u kriminalističkim filmovima ili filmovima "strave i užasa" da bi se naznačilo ali i sakrilo postojanje nečega tajanstvenog, ključ zagonetke ili misteriozna osoba ili pojava, kao npr. u čehoslovačkom filmu režisera Borivoja Zemana *Morisvilski fantom* (Fantom Morrisvillu, 1965). Znatno češće, ipak, upotrebljavaju se takvi kadrovi kao fragment naturalističnog prizora, i to upravo najizrazitiji detalji takvog prizora koji, kad bi na ekranu duže trajao, zacijelo bi uzrokovao organsku mučninu. U tim prizorima kadar je nekad kraći od jedne sekunde, što je dovoljno za percepciju prizora, ali je i nedovoljno dugo da bi izazvao fiziološku reakciju na viđeni prizor. Kadar što slijedi tada je redovito manje naturalističan i gledaočev organizam "zaboravlja" ono što je prijetilo da se pretvori u pravu mučninu.

Na sličan način, premda suprotan po učinku, kratki se kadar upotrebljava upravo da bi se bez izrazito naturalističnog sadržaja ostvario doživljaj mučnine. Ako se, naime, u prizor, što je zbog bilo čega ionako mučan, umetne kadar nekog pokreta čija je svrha možda i potpuno nedefinirana, npr. pokreta nekog dijela tijela u bližem planu, što najčešće svjedoči o prisustvu onog "mračnog", nagonskog, posebno ako naglo preovladaju tamne plohe ili

hladne boje, onda se redovito remeti montažni ritam scene i ostvaruje još veće osjećanje nelagode.

Ipak, vrlo kratki kadar najčešće se upotrebljava kao ritmička čestica u montažnim sekvencama što su sastavljene od većeg broja takvih kadrova, i tada, čak i kad je sadržaj prvih kadrova nejasan, nerazaznatljiv, on se ipak postepeno "materijalizira" u određeno značenje. Dojam kratkoće kadrova u takvim sekvencama, međutim, postepeno se gubi i gledalac ih ne doživljava na način kako doživljava samo jedan izdvojen kratak kadar.

Ovaj popis mogućih primjena kratkog kadra pripadao bi u većoj mjeri analizama dramskog, a i psihološkog vremena filma. Međutim, ako se analiza u cijelosti usmjeri na samu vremensku kvalitetu, na ono što formira vremenske značajke vrlo kratkih kadrova, doći će se do prvih zaključaka o prirodi filmskoga vremena, odnosno onog "lokalnog" vremena filma.

Prije svega, naime, može se pomisliti da kratki odnosno najkraći kadar (od jednog kvadrata) tvori najsitniju vremensku česticu filma, što bi, pak, moglo dovesti do zaključka da se tim najkraćim kadrom fiksira ona, prema lingvističkoj terminologiji, prava sadašnjost filma, ona jedva uhvatljiva faza "kretanja-nekretanja" filmske Zenonove strelice.

Registracija jedne dvadesetčetvrtinke sekunde zaista je "monumentaliziranje", prostorno omeđenje toliko kratkog trenutka da se vizija toga kratkog trenutka bliži idealu o čistoj sadašnjosti, gotovo istrgnutoj iz toka vremena. Učinak takvog kadra, ili, naravno, kadra svega nešto dužeg, znatno je, međutim, drugačiji jer gledalac taj kadar registrira kao kratak tek kad on prođe i kad ga se sjeti upravo zbog njegove kratkoće. Znači, gledalac se može samo sjećati da mu je u filmu bilo prezentirano nešto što se bliži "vremenskoj točki", jer u onom djeliću trenutka dok je taj kadar trajao gledalac nikako nije mogao znati ili predosjećati da će trajati upravo toliko kratko. U tom trenutku, kad je takav kadar zamijenio drugi, onaj prethodni, gledalac ga je percipirao kao nešto što je "nadošlo iz budućnosti", a slijedeće što je moglo nadoći iz budućnosti moglo se nalaziti u tom kadru da je duži, ili je to mogao biti novi kadar što se i ispostavlja nakon nove montažne izmjene. Znači, treba ponoviti: kratki kadar, a da i ne govorimo o onom najkraćem, tek se naknadno može shvatiti kao vrlo kratak trenutak, trenutak što teži prema "čistoj sadašnjosti", pravoj sadašnjosti, toj nikad "uhvatljivoj" čestici vremena, tom vremenskom anuu filma.

Pošto je kadar, taj vrlo kratki kadar, prošao, njegov sadržaj ili barem svijest o nekom njegovu nejasnom sadržaju još neko vrijeme, bez obzira na djelovanje slijedećeg kadra, ostaje u gledaočevu sjećanju i interferira sa sadržajem novoga kadra. U pitanju nije samo

ideja i činjenica da se ništa ne zaboravlja i da se sve "taloži" u čovjekovoj svijesti ili podsvijesti. Kratki kadar perzistira u gledaočevu sjećanju jer funkcionira kao filmska činjenica što je promijenila, poremetila osnovnu vremensku kvalitetu filma, a ona je u težnji da se trajanja u filmu izjednače ili barem približe stvarnosnom kontinuumu trajanja pojedinih zbivanja. Gledalac se prema tome sjeća kratkog kadra kao drastičnog umetka, zato što je on i bio gotovo infinitezimalan umetak nekog prostora što jedva da je prostor stvarnosti jer se na takav način ni u stvarnosti ne obuhvaća pogledom. To "strano tijelo" se zbog toga upravo "zasijeca" u svijest i, pošto je iščezlo, pamti se uvijek znatno duže nego što je faktički trajalo.

Vremenski smjer što ga tvori ovakav kratki kadar eminentno je smjer prema prošlosti. Da bi se to ilustriralo, dovoljno je sjetiti se Resnaisova filma *Hirošima, ljubavi moja* (Hiroshima mon amour, 1959), u kojemu se turobna zgoda junakinje, zgoda iz Neversa, javlja najprije u obliku vrlo kratkih kadrova što pokreću mehanizme pamćenja i sjećanja pa kao da i filmsko pripovijedanje upućuju prema prošlosti. Takvi kadrovi neočekivano se pojavljuju u sekvencama što se zbivaju u Hirošimi. U sekvenci čiji su protagonisti junakinja filma i njen ljubavnik, Japanac, odjednom se pojavljuje neka nepoznata ruka, dio tijela umirućeg ljubavnika iz Neversa. U tom trenutku gledalac najprije pokušava prepoznati, shvatiti "o čemu se radi" i, dok on stigne upitati se "što je to", kadar je već prošao, a on ga ne može ne pamtiti. Znači, nakon tako kratkog kadra početak slijedećeg kadra dijelom je "zastrt" sjećanjem na ono što je prošlo, pa se doživljaj sadašnjosti filma u tim trenucima isprepleće s njegovom prošlošću. Ovo treba shvatiti i najdoslovnije, jer nije u pitanju samo prošlost radnje, prošlost u domeni dramskog vremena, nego i "prošlost filma", odnosno prošlost njegova vremena projekcije, a što traje po zakonu ovog kratkim kadrom gotovo šokom provocirana sjećanja.

Postoji, ipak, slučaj kad se kratkim kadrom izražava prava sadašnjost, što se događa kad se u filmu pojavi skupina vrlo kratkih kadrova u kojima se registrira isti događaj što kratko traje ili neposredna posljedica tog događaja. Konkretno, ako se želi prikazati nečije naglo uzbuđenje (piše o tome i Béla Balázs),[123] serijom kadrova te osobe, snimljenih iz raznih planova i rakursa, monumentalizirat će se jedan trenutak, iznenađenje, sam nagli prijelaz iz prijašnjeg ili početak novoga njena stanja. Ili, ako se prikaže, vidi i čuje, hitac serijom neposrednih posljedica tog događaja, datih u raznim, posebnim kadrovima (npr. netko se prene, ptice polete itd.), iskazat će se ne samo učinak pucnja već će se gledaočevo doimanje prizora znatno više usmjeriti na sam stimulans, što je inače toliko kratak da se u smislu percipiranja bliži vremenskoj točki i da se njegova vremenska protežnost može gotovo

sasvim zanemariti. U oba će se slučaja, prema tome, ono što gotovo ne traje izraziti ili dočarati određenim primjetljivim trajanjem, prava će se sadašnjost dočarati pomoću naprave.

U daljnjem opserviranju kratkog kadra može se zamijetiti da se kratki kadar u filmu ponekad upotrebljava da bi se izrazila slutnja, a takav se postupak i "isprakticirao" u zaista velikom broju filmova, što bi moglo navesti na pomisao da se kratkim kadrom može filmski izreći budućnost. Treba, međutim, istaknuti da kratki kadar što izražava slutnju tako funkcionira u sferi dramskog vremena, vremena priče, a da se o njemu kao slutnji, kao nagovještaju budućeg saznaje tek naknadno, osim ako se prije njegove pojave ovakvo značenje nije eksplicitno navelo, verbalno ili cjelokupnim kontekstom zbivanja. I tada taj kratki kadar, ako je toliko kratak da kratkoća ne dopušta organski razvoj građe u njemu, osobito kad se u njemu ne dovršava neka radnja koja bi se ubrzo morala dovršiti, nužno djeluje kao element usmjerenja prema prošlosti, pa koliko god se eksplicitno naznačio kao nečija slutnja. Budućnosni smjer kratki kadar dobiva ili tvori jedino ako je nešto duži i ako je dovoljno razaznatljiv i ako se njegov sadržaj nikako ne može dovesti u vezu s prošlim filma pa se u budućnosti očekuje njegov nastavak ili odgovor na pitanje zašto se uopće pojavio u prethodnoj fazi filma. Kratki kadar također može izraziti budućnost, ako je takvih kadrova više, ako se pojavljuju u određenom ritmu, i ako su približno, barem, sličnoga sadržaja. U ovom slučaju, nakon druge ili treće pojave takvog kadra, gledalac će nužno osjetiti da ta ponavljanja imaju određeni cilj, pojavit će se osjećanje očekivanja da se taj niz u sebi ili u odnosu s drugim kadrovima nekako dovrši, što će usmjeriti doživljavanje tih kadrova prema njihovoj budućnosti.

S ovim razmatranjima kratkog kadra pronalaze se, očito, neke značajne komponente za rasuđivanje o strukturi filmskoga vremena uopće. Prije svega, vrijeme u filmu kao i u životu tek se eventualno može zamisliti kao vremenska točka ili kao niz disjunktivnih "sada", jer se vrijeme uvijek doživljava kroz neku protežnost i kao određena protežnost, kao kvaliteta uvijek pomičnih, "elastičnih" granica. U filmu, nadalje, njegovim vlastitim ustrojstvom postižu se takvi vremenski "sklopovi" u kojima se u međama nekog trajanja očito prepleću doživljaj sadašnjeg, kao onog što se neposredno zamjećuje, i dojam o prošlome (ponekad i budućem) koje je nametnuto, ostvareno posredstvom vrlo kratkoga kadra. I na kraju, analiza odnosa trajanja i doživljaja pokazuje da u filmu ne postoji sukladnost između doživljaja trajanja i doživljaja vremena. Tako se, kao što se ustanovilo, dugim trajanjima može proizvesti trenutačni doživljaj "čiste", prave sadašnjosti, a sasvim se kratkim trajanjem može stvoriti dojam što ne samo svojim trajanjem nadilazi trajanje samog stimulusa nego i odvlači

pažnju od materijala koji se nakon stimulusa prezentiraju.

Zaključci o vremenskoj prirodi i vremenskom učinku kratkoga kadra znatno olakšavaju razmišljanja o dugom kadru. Naravno, i na ovom mjestu treba istaknuti da atribut “dugi” ne označava neku izmjerljivu vrijednost, neku određenu mjeru, već jedino zaista uvjetnu odredbu, s tim što se i u ovom smislu dugi kadar može teže definirati, jer kod kratkog se kadra barem može odrediti što je najkraći kadar.

Pojam dugog kadra, za razliku od kratkoga, znatno se više veže uz njegovu građu, štoviše, uz njegov sadržaj, a to navodi na češća razmišljanja o dramskom pa i psihološkom vremenu. Njemu pripadaju kvalitete što dovode do sudova o njegovoj zanimljivosti, o njegovoj “kondenziranosti” ili “razvučenosti”; to sve može pojednostavniti, pa i vulgarizirati analizu.

Bez obzira na ovu “opasnost”, kao i na to da bi najprije trebalo utvrđivati što je po sebi zanimljivo, a što dosadno, istražujući sadržaje u rasponu od poslova domaćice do krvavih i prema tome jako “zabavnih” bitaka, o dugom se kadru neki zaključci mogu stvoriti već i iz jednostavne usporedbe s kratkim kadrom.

Pri takvom uspoređivanju prvi je zaključak da će dugi kadar smanjivati intenzitet sjećanja na prošle kadrove i da će se u određenoj fazi trajanja u optimalnoj mjeri u doživljaju “svesti” na svoju vlastitu, zasebnu vremensku kakvoću. U toj fazi slabljenja sjećanja na prošlost filma, vrijeme kao da će istinski početi teći iz budućnosti, stvorit će se dojam toka vremena stvarnosti. Zbog toga, upravo, mnogi režiseri (npr. Antonioni i Jancso) preferiraju duge kadrove jer oni stvaraju dojam potpune realističnosti prizora, i to čak i zbog toga što dugi kadar uvjerava gledaoca u istinitost onoga što vidi, posebno u raznim akrobatskim, ratnim i, uopće, spektakularnim prizorima, u kojima dojam zbiljnosti prizora tvore upravo neki u sekvenci dominantni dulji kadrovi.[124]

Kakav god, međutim, bio dugi kadar po svom sadržaju ili očitovanoj intenciji, postoje ipak neizmjerljive ali u svakom pojedinom primjeru ipak gotovo precizno utvrdive granice kako prijemljivosti tog kadra kod publike, kao i — još je važnije — učinka tog kadra s obzirom na njegovo dočaravanje stvarnosti. U svakom se, naime, dugom kadru nakon njegova dužeg trajanja stječe dojam da se vrijeme počinje “usporavati”. Vremenski smjer, ako ne dođe do naglih promjena ili obrata u zbivanjima što “ubrzavaju” tok vremena, počinje se mijenjati i dolazi do faze u kojoj se vrijeme predstavlja gotovo kao “čista sadašnjost”, čista sadašnjost što se proteže u jednu “dužu vremensku liniju”.

Kao što pokazuju svi filmovi u kojima se na ovaj način “prevršila mjera”, ovaj dojam može, a može se reći i “smije” trajati zaista vrlo kratko. Dojam čiste sadašnjosti kao pažnja i koncentracija na tu sadašnjost, na uporna “nizanja” bezbrojnih “sada”, teško je ostvariti i u životu, u situaciji kad čovjek sebi nameće takvo unošenje sebe u vrijeme. U filmu takva koncentracija, jer je prisilna, zna biti još nepodnošljivijom, pa teorijski ne postoji kadar, zamislivi kadar što bi trebao da traje “beskonačno” dugo.

Ova činjenica u biti je direktan učinak okvira ekrana. Okvir, naime, ograničava, omeđuje prostor svijeta što je uvijek veći, širi i prostraniji od prostora što se vidi na platnu. Omeđivanje prostora zahtijeva i uvjetuje zbog toga i svojevrsno, filmu specifično i karakteristično “ograničavanje” vremena, odnosno pojedinih trajanja. Kao što se prostor u filmu mora filmski “oživljavati”, “regenerirati” mijenjanjem vizuala na taj prostor, tako se i vrijeme mora “obnavljati” mijenama prostornovremenskih intervala. Dvodimenzionalni prostor filma — a u njemu se stvara, važno je naglasiti, samo iluzija trodimenzionalnosti — ne može imati vremenska svojstva kakva ima trodimenzionalni svijet. Samo trodimenzionalnom svijetu, dakle prostoru stvarnosti što je sam beskrajan (tako čovjek barem može zamišljati svemir), primjerena je mogućnost beskonačnosti, dok svijetu ekrana, prostorno evidentno ograničenom u odnosu prema prostoru svijeta koji prikazuje, upravo je disparatna težnja da se trajanjem proteže prema beskonačnosti. Drugim riječima: film pokazuje da barem u sferi njegovih zakonitosti ograničeni prostor ne može implicirati neograničena trajanja.

Sada je lako doći i do zaključaka o sloju psihološkog vremena, preciznije, o gledaočevu doživljaju trajanja na ekranu, što je, pak, izravan učinak filmskog transformiranja izvanjskog svijeta, prema tome i njemu pripadnog vremena. Naime, kao što duljina pojedine radnje u filmu, osobito ako ta radnja ima atribute nelagode, može još više usporavati, duljiti u doživljaju tu radnju, tako, jednako, i sama duljina (dugog) kadra često tvori osjećanje najprije napetosti, a zatim nelagode. *Upoznat ćete osjećaj nelagodnosti u grudima što ga izaziva predug kadar koji “koči“ kretanje*…[125] ustanovljava Merleau-Ponty, navodeći mišljenje poznatog filmskog teoretičara i režisera Rogera Leenhardta.

Slično je i s dramskim vremenom. I ono nastaje, “formira” se u određenom kontekstu filmske priče posredstvom funkcionalno umetnutog, očekivanog ili neočekivanog dugog kadra koji će stvoriti dojam da je prikazani vremenski period znatno zapravo dulji od duljine prizora prikazanog u kadru. Takav dugi kadar može, štoviše, poslužiti i kao ilustracija za čitavo jedno dulje razdoblje života neke osobe.

Nakon ovih zaključaka o “kratkom” i “dugom” kadru moguće je porazmisliti o kvaliteti kadra što se ne može okvalificirati ni kao dugi, ni kao kratki. To bi, očito, bio neki, duljinom “srednji” kadar, premda ovakvo imenovanje može izazvati krajnju sumnjičavost i zahtijevati da se navodnici udvostruče. Premda su se vršila razna brojna “prigodna” mjerenja, ipak i sam pokušaj iznalaženja “praktične formule” o najpogodnijoj duljini kadra može se smatrati iluzornim jer građa i sadržaj kadra te siže, struktura filma, razumljivo, uvjetuju prihvatljivost pojedinih duljina, duljina koje stvaraju *intimno ugodno odobravanje kad jedan plan točno „prolazi“*.[126]

Kadar o kakvom je riječ očito nije toliko kratak da ga gledalac ne bi mogao percipirati, a, opet, nije ni toliko dug da bi se poremetio dojam filmom stvorene iluzije stvarnosnog toka vremena. Ne može se zamisliti, istina, tipski kadar te vrste, premda se, kao što se naknadno utvrđuje, u svakom čak i najbeznačajnijem filmu može pronaći i stotina primjera za upravo takav kadar. Tek do nekih približnih zaključaka može se doći ako se statistički pronađe prosječna dužina kadra nekog filma, i to filma što nije “iritirao” publiku, filma što se, znači, pričinio kao da je u “jednom dahu”, koji se kritičaru učinio “uspjelim realističkim djelom”, a što se sve zajedno, naravno, ne može shvatiti ni kao jedini ni kao općenito pouzdan kriterij.

Premda je nemoguće biti konkretan, precizan i kategoričan u vezi s ovim problemom, nije ipak naodmet spomenuti činjenicu koja, istina, ne daje potpun odgovor na moguće pitanje, ali koja se unatoč tome može učiniti čak fascinantnom. Ona potječe još iz vremena početaka psihologije kao znanstvene discipline, iz vremena Wundta i, nešto kasnije, Williama Jamesa. Naime, u svojoj *Psihologiji*[127] James navodi eksperiment iz Wundtova laboratorija u kojem se ustanovilo da je najdulji isječak “komad” trajanja koji možemo obuhvatiti odjednom, a da ga razlikujemo od dužih ili kraćih trajanja, da on traje oko dvanaest sekundi. Naravno, riječ je o eksperimentu iz prošloga stoljeća, izvedenom prema ondašnjim tehničkim mogućnostima i u skladu sa spoznajama tadašnjeg razvojnog stupnja psihologije, ali ni noviji eksperimenti, važno je ustvrditi, nisu pokazali rezultate koji se ne bi mogli primijeniti u ovom kontekstu i koji bi opovrgavali ono što je povod pozivanja na Wundta kojeg, s uvažavanjem, citira James. Ovaj izlet u psihologiju bio bi gotovo irelevantan kad se upravo ta duljina ne bi frapantno poklapala s duljinom prosječnog kadra, dakle s prosječnom duljinom kadra u djelima kakva najčešće susrećemo u kinematografskom programu. Prosječan, tipičan film traje devedeset do sto minuta, a sastoji se od pet do šest stotina kadrova; to znači da kadar takvog filma traje prosječno upravo oko dvanaest sekundi! Naravno, ako je film akcioni, avanturistički, broj će kadrova doseći i do preko tisuću; to znači da će se duljina prosječnog kadra smanjiti za polovinu, a ako je psihološki ili dokumentaristički,

duljina će se prosječnog kadra povećati i film će ponekad imati svega dvije stotine ili manje kadrova.[128]

Posebno područje istraživanja vremenske dimenzije na nivou kadra mogu predstavljati analize kadra iz aspekta promatrača ili pripovjedača, a ova se problematika već dijelom naznačila u poglavlju o psihološkom vremenu filma. Kad se kaže promatrač ili pripovjedač, misli se u filmu naznačeni i, prema tome, i gledaocu nametnuti subjekt pripovijedanja ili promatranja. U tom smislu kadrovi se mogu podijeliti u tri skupine.

U prvoj skupini nalaze se objektivni kadrovi, oni vizualno najmanje senzacionalni kadrovi što predstavljaju takav izbor viđenja stvarnosti da se publici pričinja da bi i ona vidjela prizor na isti ili sličan način. Ti kadrovi najčešće su u srednjem planu, vizura im odgovara razini čovjekova pogleda, dakle slično gledanjima i viđenjima čovjeka u njegovu izvanfilmskom svijetu, pa se najčešće susreću u dokumentarnim filmovima, a najmanje u stiliziranijim filmovima u kojima autor očito želi svojim komentarom nadvisiti se nad postojećom stvarnošću.

Drugu skupinu kadrova predstavljaju subjektivni kadrovi, tj. oni što dolaze nakon pojave lika koji u nešto izvan kadra gleda, pa se slijedeći kadar nepogrešivo i "najneškolovanijoj" publici predstavlja kao viđenje dotičnog lika, čak kadikad i kao nešto što samo on može vidjeti. I na kraju, treću grupu kadrova predstavljaju kadrovi autora, njegovi komentari, kadrovi što označavaju njegovo "distingvirano" viđenje, njegovu nadgradnju građe. To su kadrovi u kojima se primjećuju vizualno i akustički najsenzacionalniji filmski postupci, često i takvi što se u većoj mjeri razlikuju od viđenja i čuvenja u životu, npr. od planova detalj, zatim ekstremni gornji ili donji rakurs, pa pokreti kamere, fototehnički efekti, filtri u filmu u boji itd. Kad se takvi kadrovi pojave, publika postaje svjesna primjene naročito filmske tehnike, a svijest o prisustvu takve tehnike priziva svijesti osobu koja upravlja tom tehnikom, što se nikad ne događa kad je u pitanju objektivni kadar, rijetko kad je subjektivni.

Kad je riječ o objektivnom kadru, treba istaknuti da za nj važe zaključci naznačeni u analizi kadra s obzirom na njegovu duljinu. Kad je vrlo kratak, koliko god on bio objektivan, djelovat će naknadno kao autorov subjektivni kadar, kao komentar (npr. režiser "se gnušao" onoga što kamera vidi, pa je prizor "skratio"), tako da i ta svijest o autorovu upletanju u građu može biti činilac remećenja vremenskog smjera, odnosno i zbog toga se pažnja može fiksirati na prošlost filma.

Kad je kadar izuzetno dug, i onda će, bez obzira na svoju "objektivnost", početi funkcionirati

kao režiserov komentar, jer će djelovati kao da režiser “baš hoće” produžiti prizor, tako da će se i trajanjem kadra tvoriti komentar zbivanja. Hipotetski kadar “srednje” dužine bit će, znači, jedino onaj što će i svojom dužinom djelovati kao “pravi” objektivni kadar, jer gledaoca će u to uvjeriti svojom duljinom, upravo onolikim trajanjem koliko bi i gledaocu bilo dostatno da percipira sveukupni sadržaj prizora.

Analizom subjektivnog kadra, kao i kadra autorova komentara, dolazi se do novih implikacija za čitavu tu problematiku. Subjektivni kadar, naime, može duljinom biti jednak objektivnom, može biti tehnički jednak objektivnom, ali će se unatoč tome uvijek predstaviti kao dominantno subjektivan jer donosi viđenje iz vizuale lika. Prema tome, vrijeme tog kadra na neki je način i trajanje što ga upravo nazočnost lika zahtijeva, to je trajanje što je osobi u kadru potrebno da nešto zapazi, znači, to je i njegovo psihološko vrijeme, jer tim se kadrom izražavaju ponekad i najsuptilniji slojevi njegove unutrašnjosti. To je ujedno i dramsko vrijeme što ga tvori lik, jer lik, stavljen u neku situaciju kao “kotačić” te situacije, gledat će prizor koliko može, mora ili smije. Budući, da je takav kadar subjektivno viđenje, on je ponekad fotografski i fonografski drugačiji od ostalih kadrova, predstavlja znatno odstupanje kako od fakture čitava filma, tako i od realističnih viđenja stvarnosti, a ta odstupanja, kao što će se obrazlagati u gotovo svim narednim poglavljima, također odlikuje specifična vremenska kvaliteta.

Kadrovi autorova komentara, kao i subjektivni kadrovi, predstavljaju najčešće zaseban, od ostalih kadrova vrlo diferenciran doživljaj vremena, pa tako i samim svojim trajanjem predstavljaju komentar prikazivanih zbivanja. Za njih vrijedi isti zaključak, isti osnovni zaključak što se odnosi i na subjektivne kadrove: što se više nameću kao kadar komentar, to više usporavaju stvarnosni ritam bivanja bića u stvarnosti, a često i mijenjaju postojeći vremenski smjer zbivanja.

Ove kratke napomene o distinkcijama unutar vremenske dimenzije filma s obzirom na promatrača ili pripovjedača utoliko su značajnije što još jednom navode na misao o složenosti vremenske strukture filma, jer mijenu vremenske kvalitete od kadra do kadra uvjetuje i prije istraživani faktor. O tome će se, međutim, još podrobnije govoriti nakon ovih naznaka na razini jednoga kadra kao zasebne cjeline, posebno će se raspravljati u analizi svakoga pojedinog strukturalnog elementa, od okvira do montaže.

BILJEŠKE

[119] Ježi Plaževski, *Jezik filma I*, Beograd 1971, str. 37.

[120] Viktor Šklovski, *Osnovni zakoni filmskog kadra*, "Filmske sveske", br. 3, Beograd 1971, str. 365.

[121] Ježi Plaževski, *Jezik filma I*, str. 37.

[122] Vidi: Max Schoen, *The Psychology of Music*, New York 1940, str. 20.

[123] Bela Balaš, *Filmska kultura*, Beograd 1948. str. 84. i 87.

[124] Kad se pomoću dugih kadrova nastoji stvoriti realističan, "apsolutno istinit" film, naravno, u praksi dolazi i do kojekakvih "ekscesa". Njujorški eksperimentator, tako, snimio je osamsatni film o čovjeku koji spava trudeći se da u njemu budu upravo samo oni, prema tehničkim mogućnostima, najdulji kadrovi!

[125] Maurice Merleau-Ponty, *Film i nova psihologija* u: *Nova filozofija umjetnosti*, str. 364.

[126] Maurice Merleau-Ponty, isto, str. 364.

[127] Vidi: William James, *Psychology*, New York 1966. str. 253.

[128] Sličnu, također frapantnu koincidenciju pronalazi se u činjenici da sekvenca ("scena") u američkom tipičnom filmu traje prosječno pet minuta, a da je u Sjedinjenim Američkim Državama najkraća neslužbena jedinica vremena upravo pet minuta. To je, na primjer, konvencijom dopušteno zakašnjenje na sastanak, granična duljina svih u građanskom životu dopustivih vremenskih "prekršaja" i slično. Vidi: Edward T. Hall, *The Silent Language*, New York 1963.

OKVIR

Okvir kao i kadar predstavlja jednu od najelementarnijih kategorija filmske terminologije, jer se prizor iz stvarnosti filmski opredmećuje kadrom, a kadar uključuje neko trajanje s obzirom na vrijeme i neka prostorna ograničenja što su funkcija okvira i njegova formata.[129] Znači, okvir i njegov oblik tvore osnovnu prostornu vrijednost filma, stalnu vrijednost što određuje ostale prostorne vrijednosti, tvori ostale strukturalne elemente što predstavljaju filmsko viđenje prostora izvanjskog svijeta. Zbog nedjeljivosti prostora i vremena u stvarnosnom kontinuumu filmskoga, snimka mora nužno sudjelovati i u tvorbi kvaliteta što oblikuju vremensku dimenziju filma.

U poglavlju o kadru već se razriješila jedna vremenska osobitost filma, što se može shvatiti kao direktna posljedica postojanja okvira. Ograničavajući prostor, okvir, naime, uvjetuje i duljinu kadra, odnosno, činjenica da je film prostorno okvirom konstantno ograničen implicira nemogućnost da kadar bude vremenski, u smislu trajanja, neograničen. Kako je ova kvaliteta, a mogli bismo reći i funkcija, okvira opisana u poglavlju o kadru, ovdje se može početi s analizom ovoga strukturalnog elementa polazeći od jedne njegove kvalitete, također već spominjane. Rečeno je već kako je film jedina umjetnost, a naravno i medij, u kojoj kao dio umjetnine faktički egzistira i onaj prostor što materijalno, fizički nije dat kao prostor u kojemu se prostire samo djelo na razini njegove fizičke egzistencije. Primjer iz McLuhanova djela *Razumijevanje medija*[130] ne predstavlja samo opis naivnosti primitivaca koji se s uzbuđenjem pitaju gdje je osoba koja je malo prije izašla iz kadra. McLuhan se, izgleda, nije htio dovoljno zadubiti u taj problem pa zaboravlja naznačiti da sineasti, a mogli bismo reći i film po svom vlastitom ustrojstvu kao medij, “predmnijevaju” taj prostor. I najrealističkiji slikarski rad ne pretpostavlja u tehnici pejzaža ili portreta upoznavanje s prostornim produžecima (osim u najiznimnijim slučajevima) prikazanoga predjela, jer pejzaž npr. može biti i maštovit, znači potpuno izmišljen, ne mora pobliže odgovarati, biti sličan ni jednom stvarnom, postojećem pejzažu. Slikarsko djelo, ako nije drugačije zamišljeno, završava se unutar granica okvira, a svatko tko gleda film uvijek, međutim, zaključuje o vjerojatnoj konfiguraciji tla onkraj rubova ekrana, a još je sigurnije utvrditi da gotovo svatko zna kako stvarni prostor ne prestaje na rubovima kadra, nego da se do unedogled prostire najprije Zemljinom kuglom, a zatim i svemirom. Zbog toga se praktički u svakom filmu dio njegovih zbivanja, dio njegovih radnji zbiva i izvan trenutačno okvirom obuhvaćenog prostora. U ovom smislu najčešći je slučaj kadra što prethodi

subjektivnom kadru, u kojemu osoba gleda u nekom smjeru izvan kadra, a tada gledalac ne pretpostavlja neki sasvim neodređeni prostor što ga osoba gleda, već konkretni prostor izvanjskoga svijeta, štoviše, zahvaljujući sižeu i prethodnim kadrovima, i sadržaj tog prostora. Još jednostavniji primjer je u vezi sa zvukom, npr. u čestom filmskom prizoru kad dvojica govore a kad se samo jedan od njih vidi, dok se drugi nalazi u njegovoj neposrednoj blizini ali iza rubova ekrana. Od drugoga je ostao samo glas, ali publika po boji glasa prepoznaje je li to mlađi ili stariji čovjek, je li muškarac ili žena, po smjeru gledanja prisutne osobe prepoznaje je li viši od nje ili niži, po ponašanju je li ugledan itd. Iz ovoga se jasno vidi, tj. treba naglasiti da bi se potkrijepile prethodne tvrdnje, da ova osobitost filma ne mora imati neku stanovitu metafizičku kvalitetu, već i realističku, kao što se i događa u većini filmova.

Rubovi što tvore okvir stanovita formata, znači, element su ograničenja prostora izvanjskog svijeta, ali ne i apsolutnog ograničenja. Kad ne bi bilo tako, uopće se ne bi moglo govoriti, na primjer, o planovima, jer svaki pojedini plan pretpostavlja da je ono što je viđeno filmom u stanovitoj mjeri manje od sveukupnog prostora bezgranične stvarnosti.

Naravno, ove značajke okvira element su koji na poseban, i to zamjetljiv način sudjeluju u tvorbi onog specifičnog vremena filma, a na ovom mjestu govorit će se jedino o onim kvalitetama što direktno proizlaze iz činjenice samog postojanja rubova, a izostavit će se sve što pripada strukturalnim elementima kojih su rubovi funkcija. Tako iz samog fizičkog prisustva rubova ekrana može se zaključiti da postoje tri osnovne mogućnosti funkcioniranja samih rubova kao elementa tvorbe filmskoga vremena, a one proizlaze jednako iz kvalitete prisustva kao i neprisustva dijelova izvanjskog svijeta, o čijem postojanju svjedoči svijet uključen u prostor ekrana.

Prva mogućnost je u režijskom insistiranju na nečemu što se nalazi onkraj rubova ekrana. Ako se prisustvo tog bića izvan rubova istakne kao značajno (koncentriranim pogledom glumca npr.), vremenski smjer postat će izrazito budućnostan. Gledalac će se samo djelomično koncentrirati na povod unutar rubova, i to jedino početkom kadra, a njegovo zanimanje usredotočit će se zatim na otkriće što bi tek trebalo uslijediti. U tom trenutku on će zaboraviti prošlost filma, a kad se zaboravi prošlost, čovjeku zaista preostaje jedino budućnost. Ako, pak, trajanje tog povoda (koji osjećanje, mišljenje i pažnju usmjerava budućnosti), ako ono bude predugo, javit će se osjećanje da “Godot nikada neće doći” i pažnja će se najprije ponovo usredotočiti na sadašnjost, a zatim će se misli usmjeriti prema prošlosti filma. “Neispunjene nade” prisilit će gledaoca da se uputi u istraživanja prošloga

koje možda nije pojmio do ovoga trenutka, a koje je uvjetovalo ta sadašnja “velika očekivanja”.

Slijedeća mogućnost je u pojavi toga vanjskog elementa, toga bića na rubu ekrana. Dakle, u prvom se primjeru razmotrio slučaj njena postojanja, ali ne i pojavljivanja, dok se u ovom opisuje događaj ulaska određenog bića iz nevidljivog ali pretpostavljivog okoliša u stvarni prostor ekrana, odnosno filma. Ako netko koga smo čekali, konkretno neka osoba ili neki predmet, uđe u kadar, prijeđe rub, dojam što će nastati bit će doživljaj prave sadašnjosti, doživljaj naglog dolaska nečeg dugo očekivanog, jer će očekivanje u jednom trenutku postati zbiljom, i to u jednom uvijek iznenadnom trenutku s obzirom na sam časak pojave, uvijek neočekivani trenutak kao što i mora biti čin pojave nečega što prije nije ni djelićem bića prelazilo geometrijski “oštri” rub platna.

Treća mogućnost ove podjele je slučaj kad neki objekt pažnje, osoba ili predmet, iziđe iz kadra. Tada će se najprije vrlo intenzivno doživjeti, gotovo kao i u prijašnjem slučaju, slučaju ulaska u kadar, trenutak prave sadašnjosti u trenutku kad ovo biće bude prelazilo rub, a zatim će se, kako sadržaj kadra bude uvjetovao, pažnja usmjeriti prema budućnosti, a kasnije možda i prema prošlosti filma. Sam prijelaz neće djelovati kao prava sadašnjost u onom intenzitetu kojim djeluje ulazak u kadar, jer se izlaženje nečim u kadru priprema, jer se ono predstavlja već samim objektom koji se u toku kadra na neki način priprema za izlazak, a zatim počinje polagano i izlaziti, pomičući se s mjesta na kojemu se nalazio prema nekom od rubova. Doživljaj budućnosti, budućeg filma, nametnut će se ako prikazani izlazak ne djeluje kao definitivan, ako postoji perspektiva za povratak, a ako je izlazak definitivan, recimo u nekom patetičnom prizoru, najprije će se sugerirati daljnje odlaženje, ono izvan kadra, a zatim, kad se to osjećanje “istroši”, sugerirat će se prošlost jer će se gledalac prisiliti da misli o onom što je dovelo do tog nestajanja.

U filmu Williama Wylera *Detektivska priča* (The Detective Story, 1951) protagonist filma jedna je od rijetkih ličnosti s aureolom tragične ličnosti koju je stvorio film. Potkraj filma on pogiba, i u posljednjem kadru tog prizora leži mrtav do samog ruba ekrana. On je, znači, u kadru, ali blizina ruba tom mrtvom tijelu nagovješćuje da ga ubrzo ni tu neće biti. Blizina ruba, dakle, bivanje uz prostor što se odistinski ne vidi, sugerira da njega uskoro neće biti ni kao vidljive tvari za preživjele, a ono vidljivo postojanje unutar kadra svjedoči o tragičnosti sadašnjeg, kao i o prošlosti, o onom što je prethodilo njegovoj smrti. Ovo interferiranje prošloga s budućim u faktičkim “odbrojavanjima” onih “sada” filma tvori onu nepravu sadašnjost filma govoreći lingvističkom terminologijom, a tvori i katarzu govoreći u

terminima poetike jer se sva vremena, svi smjerovi vremena silovito sastaju u jednom trenutku, jer se tom kontrakcijom vremena dosegla spoznaja što nadilazi grubost trenutačna događanja iz policijske stanice.

Ovaj primjer govori o pothvatu u umjetnički uspjelom filmu. Njegova razrada pokazuje i "zaokružuje" tvrdnje o značajnosti okvira u tvorbi specifičnoga filmskog vremena, to više što se u ovom primjeru, primjeru statičnog prizora, susreću sve tri navedene mogućnosti. Pored toga, taj primjer omogućuje da se nasluti i daljnja, nova mogućnost. Okvir, naime, može sugerirati i uranjanje u vrijeme smrti, a smrt je ili bezvremena ili vječna, ili jedno i drugo, kažu pjesnici, razmišljaju filozofi. Umjetnik filma ima mogućnost i pravo da se odluči na bilo koju od ovih ideja; samo o njegovu talentu ovisi da li će je uspjeti izraziti.

BILJEŠKE

[129] U iscrpnijoj bi se analizi svakako i oblik okvira istraživao kao faktor tvorbe filmskoga vremena. U ovom tekstu, što s obzirom na opseg, naravno, ne predstavlja ni približni zamislivi optimum u odnosu prema mogućnosti ovakvih istraživanja, možemo čitaoca jedino uputiti na razmišljanja kako format "standarda", na primjer, predstavlja stanovitu veću "koncentraciju" filmskog prostornog i vremenskog "polja", dok "široko platno" pogoduje učincima što su karakteristični za vrijeme totala.

[130] Vidi: Marshall McLuhan, *Understanding Media*, str, 304.

PLAN

Plan je jedan od stalno prisutnih elemenata filmskoga izraza, dakle element filmske strukture koja stalno, u izrazitijem ili manje izrazitom obliku sudjeluje u tvorbi svih izražaja filmskoga djela. Kamera je, već je spomenuto, uvijek na nekoj udaljenosti od objekata što ih snima, jer, naprosto, negdje mora biti stavljena, a "udaljenost kamere od glavnoga filmskog objekta u datom kadru" je ono što se naziva planom. Plan je, znači, prostorna mjera kojom se iskazuje filmsko obuhvaćanje odsječka izvanjskog svijeta, a pojedini se plan ostvaruje ili biranjem određenih udaljenosti kamere od onoga što ona snima ili biranjem takvih objektiva kojima se postiže dojam željene udaljenosti, odnosno veličine objekta, dakle i njegova zapremanja prostora ekrana.

Plan je, prema tome, očito prostorna kategorija filmskog izraza, i zato se u teorijama filma rjeđe raspravlja o njegovoj vremenskoj dimenziji. Plan je, naime, krupni, detalj, srednji ili total bez obzira na trajanje kadra snimljenog u nekom od tih planova. Teorija, i zbog toga što je vrijeme irelevantno u odredbi plana kao prostorne oznake, redovito zapostavlja činjenicu da je upravo plan, što znači i izbor pojedinog plana, istaknuti element tvorbe specifičnog filmskog vremena. Tako i istaknuti autoriteti teorije filma, kao L. V. Kulješov,[131] Umberto Barbaro,[132] Marcel Martin[133] i Jerzy Plazewski,[134] premda u zasebnim poglavljima prilično detaljno opisuju obilježja i funkcije pojedinih planova, ipak kao da se uopće ne mogu prisjetiti riječi vrijeme.

Suprotno ovakvom pronicanju u prirodu plana, može se odmah istaknuti da se njime ne stvara samo određeno prostorno polje, već da svaki plan stvara i svoje posebno vremensko razdoblje.

Vremenska kvaliteta pojedinog plana najlakše se može utvrđivati opažajem kvalitete viđenja pojedinih zbivanja, odnosno istog zbivanja pri upotrebi različitih planova. Ako se isto kretanje, npr. kretanje vlaka, snimi u totalu ili nekom znatno bližem planu, postići će se dva različita dojma o trajanju kadra. Traju li oba kadra, recimo, pet sekundi, vlak viđen u totalu kretat će se u odnosu prema rubovima znatno sporije, a u srednjem planu znatno brže, jer brže svladava udaljenost od jednog do drugog ruba. Pored toga, i agresija pokreta u bližem planu jednostavno će prividno kratiti vrijeme, skraćivati pojedina trajanja, jer će gledaoca impresionirati neposredna blizina zahuktalog stroja, dok će vlak, viđen u totalu, gledaoca više koncentrirati na samo trajanje prelaženja čelične konstrukcije pejzažem.[135]

Ovaj zaključak o doživljaju različitih brzina što ga tvori promjena planova, a što, pak, očito djeluje u doživljaj trajanja, može se dopuniti još jednim primjerom. Može se navesti sekvenca iz Hitchcockova filma *Nepoznati iz Nord-ekspresa* (Strangers on a Train, 1951) u kojoj dva protagonista hitaju istom cilju, ali prije toga moraju svladati određene prepreke. Jedan mora što prije privesti kraju tenisku utakmicu, a onaj drugi mora stići u zabavni park da bi tamo podmetnuo lažni *corpus delicti* na štetu tenisačevu. Igra se, međutim, otežе jer se protagonistov protivnik ne predaje, a ubojica gubi dokazni predmet, upaljač koji slučajno pada u otvor za kanalizaciju. I što se tada događa? Tenisač ulaže maksimalne napore da bi što prije dovršio igru i spriječio ubojicu da odnese upaljač na mjesto zločina, a ubojica se jednako grozničavo trudi da rukom nekako izvuče upaljač iz kanala i preduhitri tenisača, čitava sekvenca montirana je paralelno, naizmjenično, tako da se vide čas tenisač, u širim planovima, a čas ubojica u bližim, pa se tokom sekvence povećava napetost, očekivanje ishoda, tipični filmski sklop "tko će prije".

Napetost što se pojavila u toj sekvenci ne tvore toliko kadrovi koji prikazuju tenisača, premda je on pozitivni lik, nego (što na prvi pogled začuđuje) kadrovi koji prikazuju ubojicu. Ti se kadrovi sastoje od krupnih planova njegova zgrčena lica ili detalja ruke što kroz uski otvor pokušava dosegnuti upaljač. Kamera je (a time i gledalac), znači, bliža ubojici, bliža no što može biti tenisaču koji je mobilniji pa se, da bi se uopće prikazala igra, mora upotrijebiti širi plan. U bližim planovima, u kadrovima koji prikazuju ubojicu, u detalju i krupnom planu, u većoj se mjeri osjeća samo trajanje vršenja radnje, duljina trajanja potrebna da bi se nešto učinilo unutar obujmom toliko malog prostora. Doživljaj igrališta na kojemu se odigrava partija tenisa samom svojom prostornošću sugerira, međutim, dulja trajanja potrebna da bi se nešto, u usporedbi s otvorom za kanalizaciju bilo što, izvršilo unutar toga većeg prostora pa poznavali ili ne poznavali pravila teniske igre. Drugim riječima, kubnih pola metra kanala sugerira neko manje trajanje potrebno za vršenje bilo kakve radnje u tom skučenom prostoru.

Kadrovi ubojice traju dulje, prividno dulje od kadrova tenisača, jer on obavlja određenu radnju u malom prostoru, a ovaj svoju u znatno većem, što se može i generalizirati u jednom od zaključaka o filmskom vremenu. Naime, prezentacija velikog prostora u filmu sugerira neko "veliko vrijeme" (u konkretnom primjeru i usporedbi možemo reći "veće vrijeme"), a prezentacija obujmom manjeg prostora sugerira neko određeno "malo vrijeme" (u konkretnom primjeru i usporedbi "manje vrijeme").

Naravno, vrijeme nije ni veliko ni malo. Neko razdoblje je dugo — trajnije ili kratkotrajnije u

usporedbi s nekim drugim, i pridjevi velik i malen, barem u hrvatskom ili srpskom jeziku, ili su manje uobičajeni u vezi s vremenom, ili pridijevanjem toj imenici mijenjaju nešto od osnovnog u pojmu. Geometrija i fizika stvarnog prostora, međutim, ne samo da transformiraju "geometriju" filma nego se i bivanja tog prostora transformiraju trajanjima toga prostora dobivajući neke atribute geometrije, odnosno atribute pripadne toj "geometriji". Svaki kadar jedan je prostornovremenski kontinuum, i plan, kao komponenta elementa prostor, u filmski nerazdruživom jedinstvu prostora i vremena aficira element vrijeme. Prezentacija manjeg ili većeg prostora, a prostori se tokom filma neprestano pojavljuju i doživljavaju kao jedni od drugih veći ili manji, prozirnije i vremensku dimenziju tim kvalitetama, posebno ako režiser insistira upravo na njima. Zbog toga, atributiranja vremenskog filma možda prividno i neprimjerenim pridjevima velik ili malen ipak ukazuju na stvarnu i djelotvornu kvalitetu i osobitost medija.

Svijet što ga film prikazuje najčešće je dat ili pojavljuje se kao moguće boravište čovjeka, ali taj isti svijet to na filmu ponekad i nije. Nije u detalju, premda on prikazuje čovjekovo, recimo, oko, nije ni u krupnom planu, iako taj pokazuje čovjekovu glavu, a nije ponekad ni u totalu kad u gledaocu može potaknuti osjećanje agorafobije ili, vratimo se na vrijeme, kad mu pokazuje toliko skučene prostore u kojima on nikako ne može barem "trajati" ili toliko prostrane i nesagledive da ih nikada neće moći "nadtrajati".

Ako je ovo "uvjerljivo", logika definiranja planova i iz ovog aspekta učinit će se ne samo "dubljom" već i jedinom prikladnom. Plan se, naime, određuje i imenuje prema veličini obuhvaćanja čovjeka okvirom ekrana, jer, budući da ekran svojim specifičnim prostornim svojstvima može relativizirati stvarni prostor, čovjek je svojom veličinom prilično pouzdana i utvrdiva kvantitativna vrijednost (osim u bizarnom primjeru ekranizacije Swiftova romana), konstantna veličina prema kojoj se spoznaju ostale veličine. Kako se, međutim, čovjek u filmu ne nalazi samo u prostoru filma nego i u vremenu filma, plan i zbog toga ima i vremenska obilježja, jer ga gledalac drugačije ne može ni doživjeti.

Nakon ovakvih navoda moguće je upustiti se i u neke možda i dalekosežnije analize. U tom smislu mogu se navesti i neke tvrdnje poznatih filmologa. Béla Balázs npr. pokazuje da se totalom može izraziti vječnost, a mnogi autori tvrde da se detaljem može izraziti vrijeme samo.

Da bi se ovo obrazložilo, potrebno je navesti neke "dodatne" primjere. Lako je prisjetiti se bezbroja filmova s detaljem u kojemu se vidi pepeljara s opušcima, a ti kadrovi ponajčešće služe da bi se filmski iskazalo kako "vrijeme prolazi". Istina, cigareta, pušenje i opušci sami

sobom svjedoče o nekom trajanju, pa se takav kadar može shvatiti kao konvencija utemeljena u gledaočevu iskustvu, i taj rekvizitarij dostatan je u filmu da se u detalju stvori "bogata scenografija" koja simbolizira očekivanje, dokolicu, pa i očajanje. Prihvatljivije je zbog toga podsjetiti se na već "uhodane" kadrove naših "Filmskih novosti" u kojima se tok nekog primanja, recimo inozemne privredne delegacije, prikazuje tako da se, zbog ostvarivanja filmskog vremenskog kontinuiteta, negdje unutar sekvence insertira kadar nekog rekvizita iz ambijenta primanja. Nakon tog detalja delegati se uvijek vide na drugom mjestu, tim detaljem se "preskače" određeni međuprostor i trajanje potrebno da osobe s prvog mjesta prijeđu na drugo.

Nedvojbeno, detalj na neki način "neutralizira" vrijeme. Mali prostor detalja apstrahira prostor eliminirajući njegove najbliže produžetke, redovito eliminira onolik dio izvanjskog svijeta kolik je inače dostatan da se utvrdi "mjesto", šira lokacija, ambijent u kojemu se nalaze pepeljara ili koji drugi rekvizit. Zbog toga, detalj, krupni plan i bliži plan često u filmu mogu funkcionirati kao faktori tvorbe iznenađenja, jer neki kadar, recimo, počinje s bližim planom osobe koja se sunča, a kad se kamera vožnjom odmakne, vidi se da se dotična osoba ne sunča na plaži u Miamiju već na krovu potleušice u zadimljenom predgrađu.

Eliminiranjem prostora što okružuje površinu obuhvaćenu detaljem, prostor se čini zaista apstraktnim jer se prikazuje prostor što nije čovjekov stvarnosni prostor, jer se čovjek u njemu ne može nalaziti i jer ga čovjek kao takvog jedva može zamišljati i jer ga čovjek kao samo takvog ne može ni vidjeti izuzevši u filmu. Zbog toga je prostor detalja i bližih planova eminentno filmski prostor, a konzekvencija što iz ovoga proizlazi i u ovakvom izvodu jest da i vrijeme tih planova mora biti eminentno filmsko. Vrijeme detalja nije vrijeme *čovjekove stvarnosti*, već, evidentno, vrijeme *stvarnosti filma*.

S obzirom na ovaj zaključak, nije neobično da je detalj plan kojim se u filmu gledalac najlakše unosi u sferu unutrašnjeg, štoviše i u sferu iracionaliteta, što svakim svojim filmom, od *Andaluzijskog psa* (Un chien Andalou, 1928) do *Viridiane* (Viridiana, 1961), pokazuje i dokazuje Luis Buñuel. Detalj također unosi gledaoca u regije fantastičnog i totalno irealnog, što je vrlo precizno objasnio u potpoglavlju jednog svog teksta Petar Krelja,[136] u potpoglavlju s naslovom *Sekvoja i vrijeme*. Riječ je o primjeru iz Hitchcockova filma *Vrtoglavica* (Vertigo, 1958), a prizor se zbiva u tisućgodišnjoj šumi sekvoja. Protagonistica priča lažnu priču o svojim reinkarnacijama i, premda je u pitanju obmanjivanje zaljubljenog protagonista, kad se u detalju njena ruka pojavi na godovima jednog oborenog stabla, u tom trenutku gledaoca obuzima gotovo jeza i njena se priča prestaje činiti nebuloznom. Pojava

tog kadra doima se gledaoca, uvjerava gledaoca da reinkarnacija, ako i nije zbilja čovjekova života (i smrti), onda je barem zbilja ovog filma.

Ovaj primjer pokazuje da je, s obzirom na vrijeme detalja, nemoguće postaviti pitanje "kada", upravo kao što je ponekad nemoguće, s obzirom na prostor, određenije odgovoriti na pitanje "gdje". Pepeljara se može nalaziti bilo gdje, i kadar pepeljare može se umetnuti na bilo koje mjesto u filmskom nizu, što je teže ostvarivo sa širim planovima koji gledaoca preciznije orijentiraju, kojih je "faktografija" bogatija i koji samim sobom ponekad utvrđuju redoslijede unutar kompozicije filmske priče. Kao što se detaljem može započeti predočivanje zbivanja u bilo kojem širem prostoru, tako se njim može započeti i novo razdoblje. Najjednostavnije rečeno, detaljem se gubi prostorna i vremenska orijentacija, što pokazuju i prije navedeni primjeri u kojima detalj služi kao neobično prikladna montaža "karika", kao spona među vremenski odvojenim razdobljima.

Sada još treba odgovoriti na pitanje, zašto detalj može izraziti vrijeme "uopće", vrijeme "kao takvo". Dio odgovora mogao bi se pronaći i u prethodnim navodima, ali se ovaj fenomen može još podrobnije objasniti. Uvod u to objašnjenje nalazi se u zaključcima Rudolfa Arnheima,[137] koji, polazeći od ideje i zaključaka Gestalt-psihologije, utvrđuje da sam prostor u kojemu se ništa ne zbiva ne iskazuje vrijeme i da vremensko uvijek utvrđujemo u nekoj vezi s prostornim, što se u velikoj mjeri može primijeniti na detalj, na plan koji vrlo često prikazuje statični, "mrtvi" svijet. Kako detalj predočuje pogledom inače lako obuhvatljiv prostor jer se u njemu vidi samo jedan predmet, dio nekog predmeta ili neka ploha, sadržaj se detalja lako percipira. Zatim, nakon onog kratkog trajanja potrebnog ne toliko za receptorno koliko za mentalno usklađenje s grandioznom veličinom inače sićušnog prostora kakav u životu niti vidimo u tolikoj veličini niti ga vidimo samog, nakon tog trenutka dolazi kratka faza "analize sadržaja", i nakon nje, ako je kadar i za trenutak duži, gledalac postaje svjestan samog trajanja, a svijest o trajanju postepeno tvori svijest o vremenu kao takvom. To vrijeme, vrijeme detalja, shvatljivo, djeluje kao da ekspandira i trajanje kadra pričinja se dužim u usporedbi sa širim planom iste dužine. S obzirom, pak, na vremenski smjer, prvi dojam koji se javlja u jednom trenutku doživljaj je čiste sadašnjosti što se "usjekla" u film nakon šireg plana, jer detalj je nedvojbeno vizualno senzacionalniji i zahtijeva, kao što je već rečeno, stanovito mentalno prilagođavanje. Kasnije, nakon toga trenutačnog doživljaja prave sadašnjosti, doživljaj trajanja detalja pretvara se u seriju doživljavanja "sada-filma", a taj doživljaj se automatski razvija u očekivanje. Vremenski smjer ipak se tada rijetko usmjerava prema budućnosti, jer se u samom detalju rijetko kada može nešto očekivati. Ako se, s obzirom na kontekst, ipak nešto očekuje, onda detalj

neprekidno intenzivno priziva budućnost, ali ako kontekst ničim ne usmjerava prema budućnosti, detalj upravo "koči" vrijeme, stvara iluziju samog protjecanja vremena i sili na prizivanje prošlosti filma.

Protjecanje vremena u detalju zbiva se u polju određenom gotovo isključivo filmskim koordinatama. Predočenom četverodimenzionalnom kontinuumu (što je stvarnost) nedostaju, naime, neka prostorna svojstva i određenja, tako da se on svodi gotovo na jednodimenzionalni prostorni niz. Ova tvrdnja je, naravno, tek djelomično točna, ali je ipak utoliko korisna jer "vizualizira" čudnovati svijet detalja, svijet što je istovremeno i krajnje realistično dat filmskom fotografskom reprodukcijom, i svijet kojemu istovremeno kao da nedostaju neke osnovne prostorne dimenzije. Sada se, naime, može nešto konkretnije progovoriti i o "vremenskom polju" što ga tvore pojedini planovi. Ako se ustanovilo da mali prostor u gledaocu izaziva osjećanje potrebe nekog kraćeg trajanja da bi se unutar tog prostora bilo što izvelo, onda se ta tvrdnja može proširiti i na tvrdnju o doživljaju stanovite nasilnosti produžavanja tog trajanja. Detalj, znači, "zahtijeva" kratko trajanje i on se može bližiti onom neuhvatljivom "sada". Taj "neuhvatljivi sada", ta "adimenzionalna granica između dviju negativnih determinacija", naslućuje se u detalju ne toliko trajanjem, eventualno vrlo kratkim, već još više prostorom što upućuje na trajanje, pa se mali prostor može identificirati i s "manjim" vremenom, jer se detalj kao filmska prostorna mjera iskazuje i kao stanovita vremenska tendencija. To vjerojatno znači da bi prostor što tendira točki bio potpuno "bez vremena", odnosno bio bi neko imaginarno "samo vrijeme" i ništa drugo jer bi takav kadar opstojao jedino po svojem vremenu. Naravno, na ekranu se ne može prikazati, a jedva da se može i predočiti točka. Publika, međutim, osjeća da je nešto što je maleno, recimo mnogo manje od čovjeka, prikazano uporabom detalja ili nekoga drugog bližeg plana kao vrlo veliko što inače nije. Ako, pak, taj mali prostor dugo traje, mora se javiti ne samo napor mentalnog usklađivanja već i upravo fiziološki što ga iziskuje dugo motrenje toga skučenog prostora, pa Gilbert Cohen-Seat, pišući o krupnom planu, kaže da on djeluje i kao *zabrana viđenja celine, gledanja sa distance*.[138] Kao primjer može poslužiti prvi kadar Bergmanova filma *Vučje doba* (Vargtimmen, 1968). Protagonistica filma u početku tog kadra izlazi (u srednjem planu) iz kuće, prilazi klupi, sjeda, i kad sjedne nalazi se u blizom, gotovo krupnom planu jer se upravo toliko približila kameri. Ona zatim opširno pripovijeda o odnosima između nje i njena muža i, premda je njena priča uzbudljiva, jer govori o tome kako se ponašanje supruga nenadano izmijenilo, kako je postao agresivniji, kako ju je i fizički napao, štoviše pokušao i ubiti — unatoč zanimljivosti njene priče, kadar kao da postaje sve duži, gledaocu kao da nedostaje "zraka", kao da ga obuzima mučnina klaustrofobije, jer "mali" prostor ima tendenciju da bude dat u nekom prikladnom, njemu

pripadnom kraćem trajanju.

Mogao bi se, naravno, pokušati pronaći i protudokaz, a za tu svrhu osobito prikladan, na prvi pogled bio bi Dreyerov film *Muka svete Ivane* (La passion de Jeanne d'Arc, 1928), čije se prve tri četvrtine sastoje pretežno od krupnih planova što se, s obzirom na prethodne tvrdnje, može učiniti nepodnošljivim. Ovo remek-djelo filmske umjetnosti je, međutim, nijemi film i kao takav i stiliziraniji i, u usporedbi sa zvučnim, apstraktniji. Ljudi se u tom filmu izražavaju mimikom, a njihove se riječi "prevode" natpisima, tako da se dojam stvarnosnosti minimalizira, pa se ne postiže i učinak što je toliko karakterističan za zvučni film. Ipak, na kraju filma, kad kamera "izađe" iz interijera, kad prijeđe u eksterijer i kad se bliži planovi zamijene širima, gledalac osjeća stanovito olakšanje, on kao da "odahne", premda žrtvu vode na lomaču. Bez obzira na mračni finale sudskog procesa, pojava serije širih planova i njima prikladnih trajanja izaziva receptornu i mentalnu lagodu, što u dramaturgiji filma omogućuje da se od okrutnog prizora egzekucije stvori apoteotično himnični finale.

O ovim svojstvima vremena bližih planova posredno svjedoči i analiza znatno širih odnosno najširih planova, polutotala i totala. Umjesto duljeg uvoda u razlaganje tih planova, možda je prikladnije početi s nekim kategoričkim tvrdnjama Béle Balázsa koji je, prvo, tvrdio da … *brda i mora ne tumače zbog toga "večnost" što prikazuje dugo vremensko trajanje, već zato što uopšte ne tumače vreme, možemo, dakle, proizvoljno da zamislimo njegovo trajanje*.[139] Tu Balázsovu tvrdnju indirektno dopunjava i druga, kad u istom djelu kaže: … *što je udaljenije mesto ubačene scene, to je više vremena, znači, prošlo*,[140] što znači, ako je u neku scenu ubačen kadar mjesta što djeluje kao da je vrlo udaljeno, publika će, kad se prethodni prizor nastavi, osjećati da je prošlo više vremena nego da se ubacio prizor što se očigledno zbiva negdje u susjedstvu.

Balázs se zaustavlja na ovim navodima, on ne želi ove generalizacije pretvoriti u definicije, ali, ipak, daje ključ za odgovor na pitanja o vremenu totala. Prije svega, naime, radi se o posebnoj vremenskoj sugestibilnosti totala, o nepogrešivom djelovanju po kojemu svaki pojedini total, po sebi i u odnosu na druge planove, funkcionira kao prostorna sfera kojoj su svojstvenija duža trajanja svih zamislivih radnji, neko često "nedogledno" trajanje i neobuhvativo vrijeme. Tako jest zbog toga što su u totalu, prvo, mijene u stvarnosti što svjedoče o kretanju, kretanju kao načinu postojanja materije, vrlo često nevidljive i, drugo, što vidljivi pokreti djeluju kao sporiji od tih istih kad su viđeni u nekom bližem planu. Dok detalj ostvaruje dojam o vremenu kao nizanju čestica vremena, odnosno, preciznije, ako djeluje kao "gomilanje praznog trajanja", total ostvaruje ideju i, naravno, prije toga i dojam,

o vremenu kao nekom nepreglednom polju, o vremenu kao svemirskoj dimenziji. Zbog toga nije neobično da je možda jedini film čija je tema i relativnost vremena i u kojem se ujedno "priča" vremenski krug, naime, dolazi na isto "mjesto" u vremenu, upravo film Stanleyja Kubricka *Svemirska odiseja*. Da bi se produbili prethodni zapažaji, nije naodmet sada istaknuti i činjenicu, kako niz filmova kojima je cilj da na kraju izraze apoteozu neke ideje ili u kojima se na samom kraju želi patetično poentirati njihova osnovna zamisao, da se takvi filmovi završavaju s totalom nepregledna prostora. Kao primjer može se navesti bezbroj filmova najrenomiranijih autora, koji se završavaju s totalom pučine, npr. Flahertyjev film *Čovjek s Arana* (Man of Aran, 1934), Langova *Mjesečeva flota* (Moonfleet, 1955), Truffautov *400 udaraca* (Les quatre cents coups, 1959), Fellinijev *Slatki život* (La dolce vita, 1960), te Godardovi filmovi *Prezir* (Le mepris, 1963) i *Ludi Pierrot* (Pierrot le Fou, 1965). U prizoru u kojemu se vidi samo element što nema granica (jer more "oplakuje" čitavu Zemlju, nema mu početka ni kraja), kvaliteta neodređeno velikog i neizmjerljivog prostora ne omogućuje a i ne dopušta nikakav, pogotovo nekronometarski uviđaj vremena. A more, opet, postoji kao prostor, u filmu ono nije samo "fikcija" o prostoru, kao "materijal", nije nekakav eter, niti je neki prostor uopće. Ono je nešto opipljivo, nešto što je veliko u kadru, ali i još znatno veće jer ga kamera u cjelini nikada ne može obuhvatiti. Za film ono je zbog toga prirodna scena (soba npr. jedva da je "scena", prije je "mjesto"), najveća i najgrandioznija scena što postoji, koja djeluje kao da je namijenjena monologu bogova, kao nešto što upućuje na konačnu istinu, a istina, kako kaže Herrmann Broch, *nema vremena*.[141]

Svi maločas navedeni filmovi sa završnim totalom uveličavaju, očito naglašavaju ideju što se istakla u filmu prije njegova finala i, ujedno, pojačavaju dojam o emocionalnoj napetosti kojom je autor iznosio tu ideju. Veliki prostor viđen u totalu, naime, najprije se od gledaoca obuhvaća i percipira kao veliki prostor, kao obuhvat nečeg što je samo po sebi veliko, prostrano. Kako se prethodni sadržaji ne zaboravljaju u finalnom kadru, od tog velikog prostora koji je kao prividno irelevantan za prije ispričanu priču, u svijesti kao njen sadržaj od tog velikog prostora ostaje samo atribut "velik", a on se odmah pribraja navedenom sadržaju. Kad u filmu Sama Peckinpaha *Pucnji popodne* (Guns in the afternoon, 1962) protagonist, heroj filma, pogine u finalu, on, klonuvši u samrtnom grču, nestaje iz kadra pa se plan zbog toga mijenja, bliži plan njega zamjenjuje se totalom brda, jer je izmicanje tijela otkrilo širi prostor. Pojavljuju se "Balázsova brda", "primjerna akcija" protagonista ovim "zasijeca" u veliki prostor, time i u "veliko vrijeme", svevrijeme.

Usporedi li se sada još jednom total s detaljem i krupnim planom, može se zaključno konstatirati da se jednim i drugim trajanje upravo materijalizira, ali da se detaljem stvara

više svijest o vremenu kao nizanju njegovih "sitnih čestica", dok total sugerira vrijeme što bijaše prije i što će biti poslije čovjeka, vrijeme koje nazivamo i vječnošću. Zbog toga se detalj u filmovima upotrebljava, odnosno pokazuje, kao nekakav "žrvanj vremena" (odakle u filmovima i česti kadar sata u tom planu), dok total često pokazuje svijet "u nepromjenljivom stanju identičnom samom sebi" što, opet, tvori doživljaj vječnog trajanja, vječnosti; pa ako umjetnik filma ustraje na tom doživljaju vremena totala, onda može, prevedemo li slobodno i parafraziramo li Plotina, stvarajući vrijeme stvoriti sliku vječnosti.

Iz prethodnih zaključaka o bližim i najširim planovima, vjerojatno je jasno da je srednji plan onaj što u najvećoj mjeri odgovara "objektivnom" vremenu, odnosno plan u kojemu se fizičko vrijeme najmanje preobražava filmom, plan što gledaocu u najvećoj mjeri omogućuje identifikaciju gledaoca s materijalima filma, pa ga tako najviše ispunja iluzijom unošenja u trajanja zbivanja kakva su ona u izvanjskom svijetu. Zbog toga, Andrée Bazin, premda ne uzima u obzir faktor vremena, američki plan, tu varijantu srednjeg plana, naziva *demokratičnim*,[142] a Ejzenštejn, također ispuštajući iz vida vrijeme, tvrdi i u oduševljenju ističe kako *"srednjim planom" gledalac u prvom redu gleda film kao neki srednji tipični predstavnik onih koji predstavljaju život naše zemlje*.[143] Ovim tvrdnjama o srednjem planu može se, međutim, ipak osporiti u jednom dijelu njihova punovažnost. Naime, premda srednji plan najpreciznije dočarava stvarna trajanja, premda je njegovo vrijeme zapravo ono fizičko, zabilježeno vrijeme filma, ipak i njega karakteriziraju povremeno neke vremenske kvalitete što negiraju pretpostavku o čistoj reprodukciji trajanja u izvanjskom svijetu. Prije svega, element okvira, ograničavajući i zgušnjavajući prostor stvarnosti, funkcionira u srednjem planu na taj način da prikazana trajanja pojedinih zbivanja uvijek djeluju nešto dulje, dulje od doživljaja tih istih trajanja kad bismo ih vidjeli vlastitim očima, što se prvenstveno odnosi na manje dinamična zbivanja i na takve kompozicije kadra u kojima ne dolazi posebno do izražaja odnos mobilnog objekta prema rubovima ekrana.

Druga dopuna ovih zaključaka o srednjem planu odnosila bi se više upravo na kvalitetu fizičkog vremena, dakle na filmsku mogućnost reprodukcije trajanja radnji u izvanjskom svijetu. Srednji plan, ukoliko ne transformira trajanja u izvanjskom svijetu, odnosno ukoliko to čini u mjeri što se može zanemariti, nedvojbeno ostvaruje uzorke trajanja pojedinih radnji, pojedinih ljudskih čina i zbivanja u prirodi. Ostale umjetnosti (glazba, drama, balet itd.) tvore vlastita trajanja, dok film, važno je istaknuti, preuzima neka trajanja što kao takva postoje i onkraj njega, a to se primjećuje, upravo, najčešće u srednjem planu, pa je taj plan i zbog toga osnovni oslonac onih filmova što žele biti "panorama života", a u većini filmova je "oslonac" vremenske komponente u strukturi filma, jer njegovo prisustvo pojačava

djelovanje onih planova, i općenito, onih strukturalnih elemenata pomoću kojih se vrijeme očito preobražava.

Kad se već dodirnulo pitanje odnosa među pojedinim strukturalnim elementima u smislu učinka tog odnosa u tvorbi filmskoga vremena, može se zaključiti razmatranje vremena plana s konstatacijom koja varira u završecima većine poglavlja o strukturalnim elementima, naime s konstatacijom da je upravo odnos među planovima, kao što se vjerojatno zapazilo, jedan od najistaknutijih elemenata tvorbe filmskoga vremena.

BILJEŠKE

[131] Vidi: L. V. Kulešov, *Osnovi filmske režije I*, Zagreb 1950.

[132] Vidi: Umberto Barbaro, *Film i marksistički doprinos umetnosti*, Beograd 1972.

[133] Vidi: Marsel Marten, *Filmski jezik*, Beograd 1966.

[134] Vidi: Ježi Plaževski, *Jezik filma I*, Beograd 1971.

[135] Ovaj efekt vrlo precizno raščlanili su i eksperimentima dokazali prije svega predstavnici psihologije oblika (Gestalt). O tome piše: Wolfgang Köhler, *Dynamicy in Psychology*, New York 1965, str. 19.

[136] Vidi: Petar Krelja, *Fragmenti o Hitchococku*, "Prolog", br. 13, Zagreb 1971, str. 61.

[137] Vidi: Rudolf Arnhajm, *Film kao umetnost*, str. 210.

[138] Gilbert Cohen-Seat, *Film und Philosophie*, Gütersloh 1962, str, 73.

[139] Bela Balaš, *Filmska kultura*, str. 141.

[140] Bela Balaš, isto, str. 117.

[141] Hermann Broch, *Die Schlafwandler*, Zürich, sa., str. 292.

[142] Andre Bazen, *Šta je film? I*, Beograd 1967, str. 94.

[143] S. M. Ajzenštajn, *Krupni plan* u: *Montaža atrakcija*, str. 144.

RAKURS

Izuzmu li se pojedine teze s vrlo skrivenim potencijalom za daljnju razradu, o vremenskom aspektu rakursa u teorijama filma jedva da postoje ikakva nagađanja. Rakurs, naime, još je izrazitije prostorna kategorija filmskoga izraza, djeluje još očitije kao prostorna kvaliteta, i to očitije nego plan. Plan barem posredno navodi na misao o trajanju, dok rakurs, dakle kut pod kojim kamera snima objekte u kadru, izaziva dojam da se radi isključivo o prostornom odnosu kamere i snimanog objekta. Zbog toga se rakurs često tumači i kao element filmskoga izraza čija je kvaliteta i najuže likovna, to više što *pomicanje aparata po vertikali pojačava perspektivnost slike u kadru i daje joj posebnu karakteristiku (u usporedbi s „normalnom" točkom snimanja)*,[144] to više što *čim ugao odstupa od devedeset stepeni, skraćenje i konvergencija (prikazivanih predmeta) se povećavaju*.[145]

Jedina čvršća indicija za traganja o vremenskom aspektu rakursa nalazi se u tvrdnjama Béle Balázsa koji u više navrata, u poglavljima *Čovečije lice* i *Promenljiva tačka snimanja*,[146] zapaža da se iznenađenje, uzbuđenje ili unutrašnja napetost osobe u filmu može izraziti na taj način da se osoba ili mjesto zbivanja radnje snimi serijom uzastopnih kratkih kadrova iz različitih rakursa. Ovaj, u ovom tekstu već komentirani zapažaj, u filmskoj se praksi bezbroj puta provjerio kao činilac navedenog efekta i obično se objašnjavao kao zbir učinaka niza kadrova što pokazuju isto stanje lika, pa se, tako, i gledalac uvjerava o posebnom značenju ovog *repetizio con variazione* istog materijala. Ovakve analize i zaključci zapostavljali su, međutim, činjenicu da je izmjena rakursa, naročito kad se rabe bliži planovi, elementarna nužnost snimanja, jer bi sitne deklinacije od iste osovine snimanja stvorile dojam o nizu "trzaja", kao da je vrpca dotrajala i pokidala se.

U uvodu raspravljanja o rakursu kao elementu tvorbe filmskoga vremena važno je istaknuti da rakurs ponajmanje funkcionira kao strukturalni element kad se kamera bliži visini očiju, razini pogleda, kako se predmeti i bića oko nas najčešće gledaju i vide i kad se snimani objekt optikom najmanje izobličuje. Tada se rakursom vrijeme izvanjskog svijeta najmanje transformira, tvori se u najvećoj mjeri doživljaj vremena kao fizičkog vremena, kao mehanički reproduciranog trajanja, dakle upravo kao i u primjeru srednjega plana. S obzirom na "kose" rakurse, međutim, može se utvrditi: što su oni kosiji, to izrazitije funkcioniraju kao element tvorbe specifičnog filmskog vremena. Jasno, ova tvrdnja ne može se pretvoriti u pravilo, jer i druga izražajna sredstva simultano sudjeluju u tvorbi filmskog vremena, pa neki od njih svojim prisustvom ponekad mogu poništavati učinak rakursa.

Kad je riječ o rakursu, svi se teoretičari filma slažu u zaključku da se rakursom, ako se "vješto" odabrao, otkrivaju nova, manje poznata svojstva prikazivanih bića. Osim toga, Arnheim tvrdi da rakursom … *reproducirajući predmet iz nekog neobičnog i upadljivog kuta umjetnik primorava gledaoca da se jače zainteresira, umjesto da tek zapazi ili primi*,[147] i, što je za analizu filmskog vremena još značajnije, da rakurs može poslužiti *kao znak za uzbunu ili mamac*.[148] Svi ovi navodi, a posebno ovaj posljednji, upozoravaju na prirodu gledaočeva doživljaja nekog izrazitog rakursnog snimka. Naime, kad se gledaocu predoči vrlo neobična vizuala, nepogrešivo se stvara dojam, osjećanje da se nešto neobično ili nešto značajno upravo zbilo ili da se upravo počelo zbivati. Intenzitet gledaočeve pažnje i njegova koncentracija naglo se povećavaju zbog vizualne senzacije, zbog neobičnog kuta iz kojeg se gleda prikazivana osoba ili predmet i zbog posebne likovne kvalitete ili bar neobična izgleda prikazanih predmeta, deformiranih rakursom. Zbog svega toga gledalac pojavu kadra snimljenog iz takva rakursa doživljava i kao posebno monumentaliziranje toga sadašnjeg trenutka filma. Kad se u Hitchcockovu filmu *Psycho* (Psycho, 1960), u sceni u kojoj se protagonistica tuširа, odjednom pojavi kadar same slavine tuša snimljene iz donjeg rakursa, dakle kad se prikaže prostor kakav je inače nemoguće vidjeti jer čovjek ne može "podesiti" oko, a da ga prije ne ovlaže mlazovi vode i onemoguće mu gledanje (dok se kamera može pažljivo namjestiti), upravo u tom trenutku ova vizualna senzacija nepogrešivo navodi na pomisao da se baš "sada" mora nešto dogoditi ili da se u tom "sada" nešto nepoznato, ali "važno" počelo zbivati. Znači, izrazito zamjetljivi donji ili gornji rakurs čine doživljaj sadašnjeg trenutka intenzivnijim, jer se gledalac tim rakursom naprosto iznenađuje, i jer taj rakurs svojom pojavom zahtijeva stanovito receptornomentalno usklađivanje s prikazanim prizorom. Drugim riječima, pojava takvog kadra iziskuje i stanovit napor, čiji je uzrok očit, ustanovljiv, a gledalac ga intenzivno osjeća, jer, slijedeći poglede kamere kao svoje poglede, odjednom biva stavljen u situaciju u kojoj bi morao promijeniti poziciju čitava tijela, barem "nakriviti" glavu da bi prizor mogao vidjeti na taj način. Stoga, može se odmah ustanoviti i to da će takav kadar, ako duže potraje, nakon stanovitog vremena početi usporavati ritam odvijanja zbivanja, upravo kao i detalj, odnosno pričinit će se duljim od kadra u kojem bi se isto biće vidjelo u istom planu, a u visini očiju. Neobični rakurs, naime, u početku kadra povećat će "interes" za ono što se njime vidi, ali u nastavku kadra nestvarnost tog načina viđenja počet će iscrpljivati gledaoca, dovest će ga do senzornog zamora, da ne kažemo "otupljenja". Pored toga, pričinit će se, točnije, djelovat će kao autorovo subjektivno vrijeme, ne kao objektivno vrijeme stvarnosti što utemeljuje identifikaciju gledaoca s građom filma.

Ako se, pak, sada vratimo navedenom primjeru, u uvodu ovog poglavlja spomenutom primjeru Béle Balázsa, bit će posve jasno zašto serija kratkih kadrova snimljenih iz različitih

rakursa tvori dojam o unutrašnjoj napetosti ili stanju uzbuđenja lika. Naime, ako je osoba zatečena u takvu stanju ili ako je naglo prešla u takvo stanje, odnosno ako se zna barem dio razloga za njeno uzbuđenje i ako se u seriji kadrova iz različitih rakursa fiksira nepromijenjeni izvanjski "otisak" tog stanja, u seriji kadrova, koji svi zbog neobičnosti rakursa fiksiraju sadašnji trenutak, vrijeme kao da "staje" i lik je uhvaćen u jednom "trenutačnom-zauvijek" svoje situacije što, naravno, potencira njenu težinu.

Govori li se o vremenskom aspektu rakursa, mogu se još ustanoviti i pojedine distinkcije između vremena gornjeg i donjeg rakursa. Po nekim kvalitetama, naime, gornji je rakurs ponekad analogan, s obzirom na njegovu vremensku kvalitetu, detalju među planovima, dok donji ponekad funkcionira kao total.

Gornji rakurs, a što je zamjetljivije gornji to više, u slici ne ostavlja "praznoga" prostora ekrana, već čitav kadar predstavlja samo tlo zemaljsko, osim u slučaju perspektive svemira u znanstvenofantastičnom filmu. Snima li se iz gornjega rakursa u eksterijeru, prikazuje se homogeni isječak zemaljskog tla, nešto što pokriva čitav ekran, a što očito nema granica jer se taj prostor zaista prostire i onkraj granice ekrana. Taj prostor, naravno, ako je tako viđen, zrači i nekim svojstvima vremenskog tipa što su samo njemu pripadna. Ako je to gornji rakurs iz neke manje visine, onda možda, ukoliko se predmet u cijelosti ne prepoznaje, neće se ni znati da je prostor sniman iz gornjega rakursa, a plan će se pojavljivati, djelovat će kao da je detalj, pa će taj kadar, kako je ustanovljeno u analizi planova, izražavati "samo vrijeme" ili neko "čisto trajanje". Međutim, ako je prostor svijeta snimljen iz veće visine, gubit će se moć procjene veličina, posebno dojam o visini pojedinih predmeta. Tada će se, naravno, znati da je u pitanju gornji rakurs, ali će se kao i u bližim planovima stvoriti dojam "zagušenosti" tog ambijenta, nekog "najumornijeg" vremena svakodnevice, vremena čiju će svaku česticu gornji rakurs neprestano "osjećati" čudnovatošću takvoga viđenja. Ili: u kadru snimljenom takvim rakursom izgubit će se često, poništit će se potpuno doživljaj treće dimenzije, jer se zrak između kamere i objekta ne vidi, i pejzaž svijeta pretvorit će se u ornament, a ornament kao likovno djelo nema onog fizičkog vremena kakvo je fizičko vrijeme filma.

Donji rakurs znatno je "teatralniji", jer eliminira niz predmeta u okolišu i u najvećem broju slučajeva u eksterijeru čini prostor manje "natrpanim" no što je inače u konkretnom ambijentu. Što je rakurs bliži ekstremno donjem, to će dio sadržaja kadra biti zrak, odnosno jednobojni nebeski svod, tj. veći dio sadržaja kadra bit će sam nevidljivi element što obavija sva bića i koji kao svaki element u čovjekovu doživljaju u filmu može sugerirati vječnost.

Tako, kad se i u najbanalnijim filmovima želi izraziti da je neka, recimo, ljubav “vječna”, pejzaž se nikada ne snima iz gornjega rakursa, već se “orkanski visovi” uvijek ovjekovječuju iz donjega rakursa. Predmeti i osobe ocrtavaju se tada na horizontu, na nebeskom svodu, pa se pričinjaju slobodni, nesputani u prostoru, kao neke isklesane figure, trajne u vremenu. Kad se, pak, snima svemir, a gledalac nikada ne može doživjeti, imati dojam da je svemir snimljen iz gornjega rakursa, odsustvo mijena, ta stalna sadašnjost, pretvorit će viđenje stvarnosti u doživljaj geometrijskog, statičkog ekvilibrija pa će se gledaočevo početno osjećanje prave sadašnjosti ubrzo pretvoriti u doživljaj vječnosti, doživljaj *čuda od lijepih stvari, što se nebom gnijezde*.[149]

Donji rakurs u interijeru, a do sada je naglasak bio na eksterijeru, najčešće ne pruža nikakva “čuda”, već samo strop. U tom slučaju i donji rakurs funkcionira kao gornji u eksterijeru, jer predočuje jedan zatvoren, grubom materijom ispunjeni, “zagušeni” svijet. “Odbrojavanja” onih upornih “sada” filma u tom slučaju neće sugerirati vječnost, već će to trajanje samo sebe potencirati. U Bressonovu filmu *Osuđenik na smrt je pobjegao* (Un condamné à mort s’est échappé, 1956) takvi rakursi učinit će protagonistovo boravljenje u tamnici još duljim, a u drugom filmu istoga autora *Dnevnik seoskog svećenika* (Le journal ‘d’un curé de campagne, 1950), pokazat će da je život umirućeg svećenika još samo prazno trajanje.

Antropomorfizam, taj oblik čovjekova doživljavanja i tumačenje svijeta, dolazi posebno do izražaja u doživljaju filmskog djela, te nije čudno da je upravo taj nazor jedan od temelja E. Morinova djela o filmu.[150] U slučaju gornjeg i donjeg rakursa, bilo u eksterijeru ili interijeru, Morinove teorije mogu dobiti značajne potvrde, posebno kad se tumače iz aspekta filmskog vremena. Svijet filma gledalac doživljava kao svijet svojih mogućnosti i donji rakurs svemira učinit će mu se kao sfera što nadilazi njega, kao sfera vremena koje mu je i prethodilo i koje će slijediti i koje je neobuhvatljivo, dok će donji rakurs njegove sobe sugerirati, tvoriti manje patetičan doživljaj jer će ponekad sugerirati i gledaočevu jedinu mogućnost.

BILJEŠKE

[144] L. V. Kulešov, *Osnovi filmske režije I*, str. 288.

[145] Rudolf Arnhajm, *Umetnost i vizuelno opažanje*, Beograd 1971, str. 263.

[146] Vidi: Bela Balaš, *Filmska kultura*.

[147] Rudolf Arnhajm, *Film kao umetnost*, str. 45.

[148] Rudolf Arnhajm, isto, str. 46.

[149] Dante Alighieri, *Pakao*, Zagreb 1948, str. 288.

[150] Vidi: Edgar Moren, *Film ili čovek iz mašte*.

STANJA KAMERE

Stanja kamere jedan su od najznačajnijih i najzamjetljivijih činilaca filmskoga vremena. Nedvojbeno je, naime, da svako pojedino stanje kamere, statično ili dinamično (vožnja, panorama, "brišuća" panorama te kombinacije ovih mogućnosti dinamiziranja kamere), ostvaruje uvijek posebnu prostornu kvalitetu filmskoga snimka, s čime je u najizravnijoj vezi i vrlo specifičan doživljaj vremena. Drugim riječima, izbor stanja kamere je, prvo, jedan od najočitijih oblika stvaranja i iskazivanja autorova odnosa prema građi koju prikazuje, jer tim izborom autor kao da sebe samoga stavlja pred ili u prostor, a time i u cjelokupno bivanje svijeta, dakle i vrijeme svijeta i, drugo, opažaj stanja kamere u gledaoca su neobično intenzivni, tako da kamera svojim stanjem tvori i živ odnos, kontakt gledaoca s prikazivanim izvanjskim svijetom, posebno kad se kamera pokrene.

Kako percepcija prostora svojom dojmljivošću u filmu počesto zna nadvladati neposredni doživljaj vremena i budući da se postavljanja i pomicanja kamere pričinjaju kao bitna operacija u prostoru, analiza prostornih kvaliteta stanja kamere u svih se autora nalazi na prvom mjestu. Ipak, zbog očitosti kojom stanja kamere aficiraju dimenziju vremena u filmu, mnogi autori, često suprotno njihovu prilaženju vremenu u npr. planu ili rakursu, nisu zaobišli mogućnost da se osvrnu na funkcioniranja stanja kamere u vremenskoj sferi. Tako se sada mogu spomenuti, a kasnije će se neki i citirati, Arnheim, Spottiswoode, Kučera, Plazewski,[151] te Vladimir Petrić[152] od jugoslavenskih filmologa.

Kao i većina teoretskih razmatranja stanja kamere, i ova će početi s analizom statične kamere, onog stanja kamere u kojem se ona nalazi učvršćena o tlo na izabranu mjestu, dakle kad se ne pomiče, već nepomično "promatra" svijet što se pred njom prostire u nekom fiksiranom planu i rakursu.

Statična kamera, znači, predočuje gledaocu plohu čija se površina ne mijenja u toku čitavog kadra. Budući da je površina nepromjenljiva u toku kadra, plan, rakurs i dužina kadra sudjeluju u tvorbi filmskog vremena načinom opisanim u prethodnim poglavljima, kad se pretežno statična kamera podrazumijevala kao element oblikovanja kadra. Važno je, međutim, naglasiti i to da statična kamera, upravo zbog stalnosti opsega i nepromijenjenosti obuhvaćene površine, može rezultirati zapažajem i doživljajem vremena kao neke stvarnosne konstante što jednoliko "teče", a mogli bismo reći i prostire se kadrom, ili konstante stvarnosti u koju je kadar "stavljen" sa svrhom da je kao takvu reproducira, što se najviše

odnosi na srednji plan, dakle na najstvarnosniji od svih planova. Ako, pored toga, kadar ne obiluje pokretima, mijenama, vrijeme statične kamere može se doživjeti i kao stanje ravnoteže svih sila što djeluju u izvanjskom svijetu i kao trajanje koje je gotovo neovisno o kretanju kao načinu postojanja materije, što znači da će se doživjeti kao gotovo nezavisna fizička vrijednost, kao vrijeme "mrtve" stvari, najkonkretnije kao trajanje samog filma. Ovo, pak, znači da se statičnom kamerom ponekad može izraziti samo trajanje, što filmu omogućuje da svoj sadržaj, cjelokupnu strukturu, i, naravno, i ritam tvori samim dužinama, odnosno kadrovima fiksiranim trajanjima.

U brojnim, posebno raznim epskim te dokumentarističkim filmovima pojavljuju se često kadrovi čija je građa toliko amorfna, a opet homogena i kompaktna, da se trajanje pričinja kao fizička konstanta i osnovni element definicije prikazana svijeta, i ujedno kao jedina moguća varijabla tog kadra, jer se kadar može promijeniti jedino ako se skrati ili produži. U takvim se kadrovima, onda, nužno događa ono što se opisalo u tekstu o duljini kadra. Naime, tokom njegova trajanja pažnja se počinje sve više usredotočivati na samo vrijeme, a usredotočenost na vrijeme uvjetuje doživljaj čiste sadašnjosti, što postepeno počinje rezultirati doživljajem usporavanja vremena. Prema tome, statični kadar tvori uvijek vlastiti zahtjev za dužinom, već prema učinku što se želi postići. On može nalikovati na snimljenu fotografiju pa će, s obzirom na vrijeme, ostvariti doživljaj trajanja same projekcije filma, može u jednom ili više trenutaka sugerirati neko stalno stanje, dakle i vječnost.

Kad se u obzir uzima zahtjev za određenom funkcionalnom duljinom kadra snimljenog statičnom kamerom, ta se duljina može približno odrediti usporedbom s nekim pretpostavljivim čovjekovim "statičnim pogledom", odnosno gledanjem, što se u filmu odnosi na subjektivne kadrove, odnosno najčešće na one situacije u filmu i životu kad se pažnja usredotočuje na jedan jedini objekt. Naime, statičnost kamere, često se pričinja, na neki je način ekvivalentna "staloženom" ili "napregnutom" motrenju, kad se nešto želi temeljitije upoznati. U filmu ti su kadrovi gotovo uvijek statični, osim kad se registrira osoba ili predmet što se u blizini promatrača pomiče, pa se kamera mora pokrenuti. U usporedbi s trajanjem takvih gledanja i viđenja u životu, statični kadrovi mogu trajati ili očito duže ili očito kraće. Ako traju očito duže, onda se značenje takva motrenja potencira i ostvaruju se svi efekti dugoga kadra. U pravilu, međutim, takvi kadrovi traju kraće no takva motrenja u životu, jer u filmu ne moraju postojati teškoće s obzirom na preciznost i brzinu distribucije pažnje. Montažnim prijelazom, naime, uvodi se kadar u kojemu se nalazi "traženi" objekt i izborom prikladnog plana eliminira se sve što je suvišno, tako da se pažnja koncentrira samo na nj. Naravno, ako se u takvom kadru prikazuje nekakav proces, dužina kadra približit će

se trajanju koje je potrebno u životu da bi se zbivanje vidjelo u cijelosti.

Ako se u filmu pomoću takvih kadrova, kojima se pažnja koncentrira samo na ono što treba zapaziti, skraćuje trajanje, onda su takvi kadrovi, nedvojbeno, istaknuti faktori tvorbe dramskog vremena filma, jer se filmskom organizacijom materijala može postići da se u vremenu trajanja filma registrira znatno više izdvojenih, kao zasebno postojećih bića no što je moguće čovjeku u istom trajanju. Takvi kadrovi također su i istaknuti faktori tvorbe psihološkog vremena lika u filmu, jer se njima izražavaju neki čovjekovi individualni kapaciteti, u krajnjoj liniji njegova vlastita svijest o vremenu i njegova spoznaja bivanja bića oko njega.

Filmovi u kojima su takvi kadrovi značajni element, kvalitativni i kvantitativni, cjelokupne strukture djela, prema tome i doživljaja svijeta, kao npr. filmovi Griffitha, Ejzenštejna i Hitchcocka, zbog toga imaju uvijek više kadrova od onog prosjeka što se naveo u razmatranju o dužini kadra.

Razumljivo, filmovi koji obiluju vožnjama redovito imaju manji broj kadrova, jer vožnja najčešće dokida montažu, a ova konstatacija može poslužiti kao prigoda da se prijeđe na analizu vremenskog aspekta dinamične kamere, i to najprije vožnje.

Vožnja je dinamično stanje kamere koja se tvori pomicanjem kolica (ili bilo kakva vozila) o koje se učvrstila kamera. Svako pokretanje kamere vožnjom, bilo da je ona vožnja prema naprijed, prema natrag ili bočno (lateralna), uvijek tvori specifično filmski doživljaj vremena, tako da se istraživanja vožnje iz vremenskog aspekta mogu smatrati posebno plodonosnima.

Da bi se ova početna tvrdnja potkrijepila, potrebno je upozoriti na neka specifična obilježja prizora snimanih dinamičnom kamerom uopće, a vožnjom posebno. Vožnja, naime, ne odgovara viđenju prizora kako ih čovjek vidi kad se kreće, ona je tek djelomično imitacija čovjekova gledanja i viđenja u pokretu, jer vožnja je u najvećem broju slučajeva jednolika brzinom i pravolinijska s obzirom na smjer i način pomicanja kamere. Vožnjom kamera izvodi zapravo precizan, geometrijski utvrđen ili “utanačen” zadatak, pokret kakav može izvesti samo “stroj”. Izvršenjem takva pokreta i takva viđenja stvarnosti uspostavlja se specifično filmski odnos prema njenom prostoru, a uspostavljanjem specifičnog odnosa prema prostoru tvori se i poseban doživljaj vremena, odnosno vrijeme stvarnosti se filmski transformira. Arnheim koji je u ovom smislu “najodvažniji”, premda ne zalazi dublje u analizu vremenskog aspekta vožnje, ipak tvrdi da *pokretni okvir prije može postojati u vremenu nego u prostoru*.[153] Vidno polje vožnjom je uvijek, naime, jednako s obzirom na

prikazanu površinu, s obzirom na uvijek istu površinu ekrana, ali se pomicanjem kamere prostor stalno mijenja, ta površina je uvijek kvalitativno nova, jer okvir neke prostore ispušta, eliminira iz prostora ekrana, a istodobno zahvaća nove prostore. U pitanju je, znači, filmska tvorba sukcesivnog prirasta prostora, a toj sukcesivnosti je funkcija zamjetljivo pomicanje okvira. Drugim riječima, da kadar traje i da film traje, u vožnji se to zamjećuje i po tome što traje i pomicanje okvira. Kučerina tvrdnja da *vrijeme koje treba aparat, a s njime i gledalac, da prođe prostorijom s jednoga kraja na drugi, istodobno mu je realna mjera prostora*[154] — može, stoga, doživjeti i obrat jer se brzina prolaženja prostorom može iskazati i kao vremenska mjera.

Ovu međusobnu zavisnost prostorne i vremenske kvalitete vožnje potvrdit će analiza svih tipova ovog načina pokretanja kamere, a može se dodati i to da gotovo uopće ne postoji slučaj u stvaralačkoj praksi koji ne bi potvrdio barem neki od navoda što će uslijediti. Ne postoji praktično ni jedan slučaj u kojemu se vožnjom ne bi ostvarila specifična filmska vremenska kvaliteta koja se kao takva odrazuje i na gledaočev doživljaj.

Ako se vožnjom prema naprijed slijedi neki objekt što se miče (živo biće, pokrenut predmet ili vozilo), onda okoliš promiče, njegovi stalno novi elementi bliže se i nestaju, pa se pozornost mora koncentrirati znatno više u objekt u pokretu nego na ambijent. Prostor, sav okoliš, postaje tada stvarnosna prostorna konstanta filmskoga djela, gotovo “ambijentalna kulisa” i pažnja se pretežno usmjerava na samo trajanje prizora. Ako se upotrijebio bliži plan, takva vožnja tvori ono što se naziva dramskim vremenom filma i psihološkim vremenom, točnije, vremenom doživljaja, jer se ovakvim filmskim sklopom ostvaruje pojačana identifikacija sa snimanim objektom. Naime, doživljaj trajanja takvog kadra, s jedne strane, može se pretvoriti, upravo zbog insistiranja na trajanju, u ideju da se time sugerira simbolička vizija jedne dulje etape nekog zbivanja, nekog u stvari duljeg razdoblja, a, s druge, identifikacija s objektom u pokretu može povećavati napetost, napetost očekivanja, zbog čega takav kadar traje prividno dulje.

Ako se kamera u vožnji prema naprijed pomiče nekim praznim prostorom, neminovno će se stvoriti efekt očekivanja, čak ako se u samom prostoru ne nalazi ništa što bi pothranjivalo neka konkretna očekivanja. Tako, u Resnaisovu filmu *Hirošima, ljubavi moja*, nakon uvodnih sekvenci kamera odjednom kreće u dugu vožnju ulicama Hirošime, sredinom ulice prema nepoznatom njenom kraju i prema nepoznatom cilju, čime se izravno tvori fiksacija na budućnost, i to upravo onu besciljnu kakva je junakinjina u tom filmu.

Primjer iz Resnaisova filma može se obogatiti i značenjem i zaključcima analizira li se ona

vožnja prema naprijed kad se kamera kreće prema nekom naznačenom cilju, prema objektu u kadru što pomicanjem kamere dolazi u sve bliži plan, pa time postaje bliži i gledaocu. U prvim trenucima takvog pomicanja kamere gledalac postaje najprije svjestan da se određeni prostor snima “u kretanju”, odnosno vožnjom, a odmah zatim zaključuje da se kamera primiče jednom, određenom, nikojem drugom predmetu. Zahvaljujući jednolikoj brzini, ravnolinijskom kretanju kamere i, osobito kad se upotrijebi oštrokutni objektiv, naglom povećanju predmeta kojemu se kamera približava, gledalac postaje svjestan konačnog cilja radnje netom pošto je shvatio kojemu se predmetu kamera bliži. Gledalac, znači, postaje svjestan ishoda filmskog zbivanja prije no što je kamera završila svoje kretanje, on u sadašnjosti filma iz njega samog zaključuje, intuira njegovu budućnost. Kad Spottiswoode kaže da se vožnjom može tvoriti *osjećanje anticipacije*,[155] on zapravo naslućuje da sadašnji trenutak filma očito i neminovno, posredstvom djelovanja filmskoga instrumenta, interferira s doživljajem budućnosti, s doživljajem i spoznajom onoga što još nije prisutno u kadru. Drugim riječima, doživljaj i spoznaja prizora u trenucima vožnje nema samo sinkronijski karakter, već i epikronijski, jer gledalac se tokom vožnje uvjerava da će doći do trenutka kad će se kamera toliko približiti predmetu da će, ne mogavši proći kroza nj, morati stati.

Da bi se ova ideja ilustrirala, nije potrebno navoditi prizor ni iz kojeg poznatijeg ili manje poznatog filma. Za ilustraciju mogu biti jednako djelotvorni i najbanalniji prizori, kad se bliženjem kamere i povećanjem predmeta kojemu se kamera primiče sugerira ne samo cilj tog bliženja već to bliženje može izraziti da se time postigao i konačni cilj radnje filma, npr. spajanje dvoje zaljubljenih u trajnu vezu.

Zaključci o vožnji prema naprijed uvelike olakšavaju spoznavanje kvalitete vožnje prema natrag. Štoviše, odmah se nameće pitanje, brzopleto ili ne, neće li se možda vožnjom prema natrag, udaljavanjem od predmeta što je čitav zapremao kadar nagovijestiti prošlost, ako se približavanjem nagovijestila budućnost. Ova se ideja kao prva spontano javlja jer se radi o filmskom zbivanju što je registrirano u biti istim sredstvima koja su, međutim, upotrijebljena s obzirom na smjer kretanja i odnos prema objektu na suprotan način.

Kad se kamera počne pomicati prema natrag, gledalac najprije postaje svjestan te činjenice, činjenice da se objekt snima pomakom kamere prema natrag, jer se kamera od objekta očito odmiče. Odmah zatim, u slijedećoj fazi doživljavanja ovakve vožnje, gledalac postaje svjestan smanjivanja prikazivanog objekta, posebno ako se taj objekt snima oštrokutnim objektivom koji ubrzava čin smanjivanja. U toj istoj fazi on postaje svjestan za ovu analizu najvažnije

činjenice, činjenice da će se objekt na kraju vožnje toliko smanjiti da će nestati, da se više neće vidjeti. I u ovom slučaju, dakle, gledalac postaje svjestan budućeg, a ne prošlog, odnosno primarna kvaliteta vožnje prema natrag je opet, kao i vožnje prema naprijed, u epikronijskom njenom obilježju i efektu, jer gledalac nepogrešivo spoznaje rezultat zbivanja prije no što se dosegao cilj pokretanja kamere.

Kakav će doživljaj nastati, međutim, kad se predskazano, anticipirano buduće dosegne, kad objekt zbog udaljavanja kamere iščezne? Može se odmah ustanoviti da će dosegnuta budućnost rezultirati doživljavanjem prošlosti, da će se budućnost, figurativno "preliti" u prošlost. U filmu, naime, što se već utvrdilo analizom okvira, a sada se može i generalizirati, ono čega više nema kao vidljiva ili čujna bića, a prije ga je bilo, nužno funkcionira kao izražaj prošlosti; to se posebno odnosi na primjene vožnje prema natrag, kad neko biće nestaje unutar jednog prostornovremenski kontinuirano prikazanog prizora. Ovo značenje vožnje prema natrag posebno dolazi do izražaja kad se nakon nestanka predmeta, od kojeg je vožnja počela, u kadru ne pojavljuje nikakav sadržaj koji bi svojom zanimljivošću ubrzao proces zaboravljanja onoga što se netom vidjelo i kad vožnja još relativno dugo traje nakon trenutka gubljenja predmeta u prostoru.

Naime, budući da se predviđeni cilj vožnje prema natrag ostvario, nakon toga ostvarenog futura nema se više što očekivati, gledalac je "ispražnjen" i nužno se mora osjećati, biti pod dojmom onoga što je "zaintrigiralo" njegovu pažnju, tako da se sadašnjost filma kao viđenje konkretnog ali u usporedbi s prošlim "besadržajna" prizora uvijek prepleće sa sjećanjem na prošlost pa prizor tada ima ne samo sinkronijsku već i anakronijsku vrijednost.

Vožnja prema natrag, znači, kao i vožnja prema naprijed, nužno tvori doživljaj budućeg, ima epikronijsku vrijednost, a kad se to budućnosno dosegne, tvori se doživljaj prošlog, odnosno filmski prizor dobiva anakronijsku kvalitetu. Intenzitet izražaja prošlosti posebno je velik u vožnji prema natrag još i zbog toga što za razliku od vožnje prema naprijed, kako ustanovljava Robert Bataille, *vožnja unatrag izgleda neprirodna i podsjeća gledaoca da se nalazi izvan radnje, da ne sudjeluje u njoj, nego samo statira. A sve zbog toga što su naši svakodnevni dojmovi, dojmovi čovjeka koji ide prema naprijed, a ne čovjeka koji se povlači u pozadinu*.[156] Neprirodnost čina, odnosno izrazito filmska kvaliteta čina vožnje prema natrag kojim se iskazuje, očituje nezgrapnost čovjekova pomicanja, kretanja prema natrag, može samo potencirati prije naznačeni doživljaj, što upućuje na nova razmišljanja i nove zaključke o vremenskoj dimenziji filma.

Može se, naime, odmah zaključiti da se u filmu prošlo može iskazati pomoću postupaka koji

su primarno budućnosno usmjereni. Stanovitim hipertrofiranjem budućnosnog može se u filmu smjer obrnuti, doživljaj se može fiksirati na prošlost, štoviše, ovaj se zaključak može radikalizirati, može se utvrditi da se prošlost u filmu i možda ne može drukčije iskazati eminentno filmskim prosedeom. U ovom trenutku dovoljno je, radi dokaza, istaknuti da se retrospekcija u bezbroju filmova započinje upravo vožnjom prema natrag ili prema naprijed od lika koji upravo započinje pripovijedanje. Da taj postupak nije tek konvencija, što bi se moglo zaključiti čitanjem npr. Martina i Leirensa,[157] pokazuje prijašnja analiza.

Drugi "dokaz", a on se prije namjerno "ispustio", nalazi se u primjeru vožnje prema naprijed. Naime, kad se vožnjom prema naprijed stigne do predskazana cilja vožnje, kamera se mora zaustaviti jer bi se razbila o predmet ili jer bi se zbog bliženja zamračio objektiv. U tom trenutku, posebno ako je tako blizu da se objektiv zamrači, u tom trenutku dosegnute budućnosti, trajanje se počinje prividno usporavati, počinju vrijediti "pravila" detalja jer je taj plan stvoren, i ako se s predmetom ništa ne zbiva, jedino što preostaje je sjećanje na prošlost filma, na razloge vožnje, na razloge ovog "zastoja". Prema budućnosti se u toku vožnje "hitalo", a kad se do nje prevaljenim prostorom "stiglo", nastupio je doživljaj same sadašnjosti, čime se već stvorio smjer što upućuje prema prošlosti.

Prethodne napomene, navodi i zaključci upućuju na to da su usmjerenje, čak i hitanje budućnosti osnovne karakteristike i vožnje prema naprijed i vožnje prema natrag, osobito kad se ta vožnja vrši u odnosu prema nekom centralnom objektu u kadru. Pored toga, vožnja prema natrag može u stanovitim situacijama izražavati i jednu drugu vremensku kvalitetu. Ako, naime, vožnja prema natrag ne polazi od nekog centralnog objekta s ciljem da se taj objekt smanji i nestane, već se jedino odmiče u "praznom prostoru", zauzimajući nove prostore, tada se često događa da gledaoca iznenađuju predmeti ili osobe što se pomakom kamere iznenada pojavljuju, na rubovima kadra i tako, prije neprisutni, zbog pomicanja kamere ulaze u kadar.

Već sam pomak prema natrag, što je generalna karakteristika svih vožnji, stimulus je što izaziva očekivanje, što usmjerava prema budućnosti, u vožnji prema natrag, štoviše, i bližoj budućnosti, jer se u njoj suprotno vožnji prema naprijed, svakog trenutka, već u prvoj desetinki sekunde nakon pomaka može pojaviti nešto novo, nepoznato. Kad se to novo, međutim, pojavi, pažnja se u trenutku usredotočuje na sadašnjost, odnosno gledalac postaje svjestan "naglog" i novog sadašnjeg stanja prizora, i budućnosno kao da se "prelilo" u sadašnje. Ako se vožnja nastavi nakon ulaska predmeta u kadar, gledalac se još neko vrijeme okupira percipiranjem i analizom predmeta, što odgovara doživljaju neprave sadašnjosti, a

zatim se opet usmjeruje prema budućnosti kad predmet biva sve daljim od kamere. Iz ovoga, jasno, proizlazi zaključak da se izmjeničnim ponavljanjem očekivanja, pojavljivanja i nestajanja pojedinih predmeta može tvoriti ritam filma, a s obzirom na gledaočevu svijest taj se ritam može tumačiti i kao rezultat izmjena u doživljavanju i spoznanju vremenskoga smjera.

Bočna se vožnja očituje kao pomicanje kamere uz zamišljenu ili vidljivu plohu (zid, drvored, rijeka, pruga itd.) ili kao vožnja uz bok osobe ili vozila u pokretu. Ako se kamera pokreće uz plohu usporednu kretanju kamere, njena je osnovna značajka ponovno u fiksaciji na budućnost, jer se upravo kao u vožnji prema natrag stalno pojavljuju novi objekti na rubu što otkriva novi prostor, pa se pojave novih objekata neprestano i očekuju. Kad se ti objekti "dočekaju", dolazi do trenutka fiksacije na sadašnje, a zatim se osjećanja i misli ponovo usmjeravaju prema budućnosti. Ako je kamera u neposrednoj blizini neke plohe ili skupine predmeta ili osoba, usmjerenje prema budućnosti je intenzivnije nego kad je prostor prazniji. Isto tako, ako je prostor "zatvoren", ako je dubina reduciranija, doživljaj sadašnjosti što se javlja s pojavom nekog nepoznatog, kvalitativno različitog predmeta od onih što se već nalaze u kadru nešto je manje intenzivan nego ako se to dogodi kad je prostor "otvoren" i kad samom svojom građom u toku trajanja kadra ne nagovještava pojavu ikakva predmeta. Prema tome, vremenska kvaliteta lateralne vožnje djelomično je istovjetna doživljaju vremena u "malom" ili "velikom" prostoru. Naime, vožnja uz neku plohu sugerirat će "malo" vrijeme, a vožnja u prostranom ambijentu "veliko" vrijeme.

Prati li se lateralnom vožnjom neko vozilo i naročito ako se prati neka osoba (npr. prizori gonjenja u kriminalističkim filmovima i potjere u vesternima), postići će se visoki stupanj identifikacije gledaoca s tim bićem, a ako je u pitanju ljudsko biće, ostvarit će se identifikacija s njegovim stanjem, tako da se lateralnom vožnjom može tvoriti i vrijeme doživljaja i psihološko vrijeme lika u filmu. Dok J. P. Belmondo ranjen tetura u Bologninijevom filmu *Stranputica* (La viaccia, 1961), vožnja što ga prati potencira, čini još duljom njegovu agoniju. Istodobno, međutim, javlja se u gledaocu i stav anticipacije, naime, očekuje se i ishod toga mučnog teturanja, gledalac sebi neprekidno postavlja pitanja kada će se ta agonija završiti. Očito, vremenska kvaliteta lateralne vožnje, zbog visokog stupnja identifikacije s objektom u pokretu (jer se gledalac često osjeća kao da on osobno prati objekt), ovisi dobrim dijelom o kontekstu priče, o cjelokupnom sklopu događanja. Od tih elemenata zavisi da li će se lateralnom vožnjom naglasiti sadašnjost ili fiksacija na budućnost, na cilj i završetak pokreta kamere. U principu, tretiramo li problem što odvojenije od svih elemenata filmskoga izraza i elemenata prezentirane građe i priče filma,

fiksacija na budućnost u ovakvom slučaju bit će manja nego u lateralnoj vožnja kojom se ne prati nikakav objekt. Praćeni objekt, naime, skreće pažnju na sebe sama, tako da može odvlačiti pažnju od samog gibanja kamere.

Na kraju analize vožnji moguće je još nešto prostora posvetiti kružnoj vožnji, odnosno takvom kretanju kamere kad ona u pravilnoj krivulji, kružnici ili elipsi kruži oko neke skupine predmeta ili osoba, oko samo jedne osobe ili samo jednog predmeta. U tom slučaju pojačat će se doživljaj trajanja prizora, odnosno pokretom kamere, njenim osvajanjem prostora učinit će se intenzivnijim doživljaj vremena, osvojeni će se prostor iskazivati kao mjera vremena, očitije no u Kučerinu primjeru. Naglašenost trajanja tokom takve vožnje stvorit će dojam o posebnoj važnosti upravo tog prizora, a taj pojačani dojam rezultirat će intenzivnijim očekivanjem, dakle fiksacijom na budućnost. Tako npr. u Hitchcockovu filmu *Nazovi M radi umorstva* (Dial M for Murder, 1953) u glasovitoj sceni u kojoj protagonist nagovara jednog prevaranta da počini zločin umjesto njega, kruženja kamere oko tog nesretnika, premda data montažno isprekidano, stvaraju dojam stezanja obruča oko žrtve i nepogrešiv efekt napregnutog očekivanja ishoda tog zločinačkog nagovaranja.

Ako je građa "statična", "neživa", ako u njoj ne postoji perspektiva promjene njena stanja, kružnom će se vožnjom izraziti da se život nalazi jedino onkraj prizora, dakle u samoj dinamičnoj kameri, pa će se time stvoriti kontrast što će pojačati dojam osuđenosti prikazanog bića na ustajalost. Naime, kad gledalac osjeti da se od same građe nema što razviti, kad u njegovu osjećanju prizora iščezne posljednji tračak očekivanja, kružna će kamera upozoriti da je s prikazanim bićem tako bilo oduvijek i da će tako zauvijek i biti.

Opis kružne vožnje podsjetit će na još jedno stanje dinamične kamere, na stanje što se u filmovima znatno češće rabi od vožnje, na panoramu. Dok se u vožnji kamera nalazi na posebnim kolicima te je njeno pokretanje posljedica pokretanja tla o koje je učvršćena, prigodom panoramiranja ona je fiksirana o istu "točku", a pomiče se vrtnjom oko svoje osi tako da može opisati pun krug, svih 360 stupnjeva. Znači, dok je vožnja ravnolinijska, očitija kao izvršenje geometrijski preciznog zadatka, panorama opisuje nekakvu krivulju i u znatno većoj mjeri nalikuje čovjekovu viđenju, okretanjima glave prilikom osvrtanja ulijevo ili udesno, prilikom orijentiranja ili prenošenja pozornosti s jednog objekta na drugi. Prema tome, ona se nešto rjeđe upotrebljava kao oblik autorove izrazite nadgradnje prizora, a češće kao instrument snalaženja u mizansceni ili kao oblik filmske deskripcije prizora.

Dok se vožnjom uvijek izvodi udaljavanje s jednog mjesta i približavanje drugom, panorama to čini samo na malim udaljenostima, u formi tzv. korekcija kamere, a što je dulja, to je sve

bliža “perspektiva” njena povratka na mjesto na kojemu se započelo panoramiranje. Ova “vezanost” panorame za isti prostor, odnosno zadržavanje istog uporišta, sugerira da se panoramom i s obzirom na vrijeme postiže učinak što je po svojim obilježjima ekvivalentan ovoj prostornoj karakteristici panorame. Panorama, naime, u trenutku kad se zamijeti, označava usmjerenje prema najbližoj budućnosti, budućnosti što upravo mora uslijediti. Pomak kamere panoramom nagoviješta da će se ubrzo vidjeti nešto novo, tako da je ona zbog toga po djelovanju intenzivna kao očekivanje, ali ipak manje intenzivno od vožnje djeluje kao filmski oblik što usmjerava prema budućnosti, pogotovo ne kao sredstvo gledaočeve vizualizacije budućnosti. Panorama je kretanje unutar istog mjesta, pa se može pretpostaviti da je i vrijeme panoramom prikazivana prizora na neki način “isto”, da sve što se zbiva u toku panorame pripada vremenskoj sferi neprave sadašnjosti (mogao bi se upotrijebiti termin “dulja” ili “kraća” “linija vremena” ili na engleskom *specious present*).[158] Štoviše, panoramom će se često vidjeti, u kadar uvesti ono što je već na isti način postojalo prije, što je već prije otpočelo i što biva i dalje u istom obliku postojanja.

Da bi se ova tvrdnja pojasnila, najprikladnije je najprije opisati vremensku kvalitetu tzv. brišuće panorame, toliko brze panorame da se snimljeni objekti uopće ne mogu razaznavati, već se jedino zamjećuju pojedini obrisi i odnosi masa i tonova građe. Pokretom kamere prikazuje se tada prostor kao amorfna masa, a u tome je jedan od osnovnih razloga što se brišuća panorama upotrebljava da bi se izrazila vrlo kratka “linija vremena”, ponekad i istodobnost. Tako se u filmu *Neki to vole vruće* (Some Like It Hot, 1959) Billyja Wildera prikazuje kako protagonist zavodi zanosnu ljepoticu, a onda brišuća panorama prenosi gledaoca u obližnji prostor na kojemu se zbiva, blago rečeno, čudnovat prizor. Prijatelj protagonista preodjenuo se u žensko da bi se sakrio pred gangsterima, i njemu, zbog njegove “ženstvenosti”, udvara senilni milijarder. Režiser očito ovim paralelizmom želi iskazati kontrasnost prikazanih prizora, erotičnost jednog i kvazierotičnost drugog, a efekt kontrastiranja posebno se iskazuje spajanjem prostora pomoću brišuće panorame. Prikazuju se dva prostora, dva različita mjesta, jer se dva takva udvaranja ne mogu zbivati na istom mjestu, ali sama distanca potpuno je irelevantna. Isto je i s vremenom. Da režiser nije upotrijebio brišuću panoramu, alternativa što bi preostala s obzirom na mogućnost povezivanja prizora bila bi u montažnom prijelazu, ali bi se tada, prezentacijom različitih, montažno odvojenih mjesta, gledaocu sugeriralo da se neki od prizora zbio ranije, a drugi kasnije. “Preskačući” prostor brišućom panoramom, režiser naglašava njegovu irelevantnost, ali i “bliži udaljeno”. Istodobno, izbjegavajući fiksaciju nekoga određenog redoslijeda, on isključuje vremensko kao neku protežnost, izražava istodobnost, postiže dojam i značenje adekvatno temporalnoj zavisnoj rečenici koju s glavnom veže veznik “dok”.

U ovom primjeru to bi značilo da “dok je jedan od prijatelja udvarao zanosnoj ljepotici, drugi prijatelj je morao podnositi udvaranja senilna bogataša”.

Primjer brišuće panorame kojom se označava prostorna povezanost u najbukvalnijem smislu, a time i stanovita vremenska povezanost (što se naziva i istodobnost), zbog svoje očitosti, kako je istaknuto, može olakšati razumijevanje vremenske dimenzije panorame.

Brišuća panorama predstavlja, naime, stanovito hipertrofirano funkcioniranje panorame s obzirom na filmsko transformiranje prostora i vremena izvanjskog svijeta. I panorami, međutim, kao i onoj brišućoj, osnovno je obilježje u zadržavanju fizičke veze s jednim istim mjestom, jer se panoramom ne odlazi, ne napušta neki prostor, već se gledaocu jedino otkriva njegov drugi odsječak, odsječak što je uza nj neposredno srastao. Zbog toga, ako se panoramom prikazuju uzrok nekog zbivanja i njegova posljedica, oni se njom prikazuju kao jedan kontinuirani proces, kao nešto što je organski sraslo jedno uz drugo. Također, ako subjektivnim kadrom nečiji pogled “luta” prostorom, panorama što ga iskazuje neće upozoriti na redoslijed zbivanja, nego na redoslijed gledanja. I također, osim ponekad u slučaju, naglog, vrlo brzog panoramiranja kad se želi prikazati da se nešto neočekivano dogodilo u prostoru izvan rubova, otkrivanje obližnjeg prostora panoramom najčešće će izraziti da se vidi nešto što je kao upravo takvo bilo egzistentno i ranije, prije no što se otkrilo pokretom kamere.

Ovi navodi o mogućem i najčešćem značenju što ga ima panorama upućuju, između ostalog, i na određenu analogiju sa sintetičkom funkcijom kakvu ima *perfect continuous*[159] u engleskom jeziku. Naime, kad kamera, npr. panoramirajući prostorijom osobu koja piše za stolom, njom kao da se kaže “he has been writing”, jer gledalac tim pokretom kamere ne saznaje jedino da viđeni čovjek piše samo u tom trenutku kad ga je kamera pokazala, već da je sigurno pisao i ranije.[160] Ako se, pak, kamera ne zaustavi, nego nastavi panoramirati, gledaocu će, kad čovjek nestane iz kadra, i dalje biti jasno, on će, štoviše, biti i uvjeren da prikazani i dalje uporno piše. Bila ova usporedba s engleskim jezikom prikladna ili ne baš sasvim prikladna (a mogao se spomenuti i *passé récent*[161] u francuskom), nepobitno je ipak da se panoramom iskazuje vremenska sfera kojom se obuhvaća raspon od bliže, nedavne prošlosti do bliže budućnosti, jer se takvim pomakom kamere i u praksi uvijek izražava ono što se ili maločas dogodilo ili sugerira da će se nešto zbiti u najbližoj budućnosti. Ako se, pak, panorama upotrijebi kao element uvođenja ili završavanja retrospekcije, a ovaj se postupak zaista rijetko primjenjuje, onda će se time izraziti da prikazano zbivanje iz prošlosti još uvijek “intenzivno živi” u svijesti pripovjedača. S takvom

svrhom, uostalom, primijenila se panorama u Alf Sjöbergovoj adaptaciji Strindbergove drame, u filmu *Gospođica Julija* (Fröken Julie, 1951), u kojem se slugina priča počela i završila s panoramom, a da se uopće ne samo nije izašlo iz datog ambijenta nego se ni tzv. interpunkcijom nije istaklo uživljavanje u prošlost. Bez obzira, međutim, na ovakvu posebnu mogućnost, očito je negdje iz samog postupka ipak to da pomak kamere što toliko sliči čovjekovu osvrtanju oko sebe (dok stoji na mjestu) ne može prenijeti ni u daleku prošlost ni u daleku budućnost. Vožnjom se to, međutim, može jer vožnja znači promjenu mjesta, ne jedino promjenu vizuale. Vožnjom se odlazi i beskrajno daleko od njene početne pozicije u prostoru, pa se zbog toga može "otići daleko" i u vremenu.

BILJEŠKE

[151] Ova se tvrdnja odnosi na citirana djela spomenutih autora.

[152] Vidi: Vladimir Petrić, *Uvođenje u film*, Beograd 1968, str. 209.

[153] Rudolf Arnhajm, *Film kao umetnost*, str. 221.

[154] Jan Kučera, *Knjiga o filmu*, str. 225.

[155] Raymond Spottiswoode, *A Grammar of the Film*, str, 241.

[156] Robert Bataille, *Grammaire cinématographique*, Lille — Paris 1947, str. 129.

[157] Tvrdnja se odnosi na citirana djela spomenutih autora.

[158] Izraz *specious* (ili *sensory*) *present* predstavlja (na engl.) psihologijski termin za sadašnjost koja se u psihologiji ne misli kao vremenska točka, već se "širi" na duljinu i od četiri sekunde. Vidi: James Dreyer, *A Dictionary of Psychology*, "Present", str. 221.

[159] *Perfect continuous* u engleskom je glagolsko vrijeme kojim se može izraziti da je neka radnja započela u prošlosti, da traje sada i da će se vjerojatno nastaviti i nakon sadašnjeg trenutka.

[160] Čini se da je analogija s trajnim perfektom u engleskom jeziku nešto prikladnija od

analogije sa skupom “a međutim” (dakle, ne kao u Plazewskog) jer skup “a međutim” može izražavati i paralelizam nekih zbivanja. Usporedi: Ježi Plaževski, *Jezik filma I*, str, 104.

[161] Tim se vremenom izražava nedavna prošlost, radnja započeta u prošlosti posljedice koje se osjećaju i u sadašnjem trenutku.

CRNO-BIJELA TEHNIKA SNIMANJA

Oblike tvorbe filmskoga vremena moguće je pronaći i u kvaliteti “obojenja” filma, dakle analizira li se to jedno od osnovnih svojstava filmske fotografije. Da se istraživanju značajki filmskog vremena može pristupiti i iz ovog aspekta, potvrđuje i to da se isti film, snimljen u boji, uvelike razlikuje od “istog” filma razvije li se, eksperimenta radi, u crno-bijeloj tehnici. Naime, s promjenom jednog elementa filmskog izraza mijenjaju se svi odnosi u “paralelogramu” što tvore određenu filmsku strukturu, a to također znači da ta promjena mora imati reperkusije i na doživljaj vremena u filmu.

S obzirom na tehnike filmske fotografije, najvažnije je analizirati i pronaći distinkcije između crno-bijele tehnike snimanja i tehnike filma u boji, što ne znači da su to jedine tehnike. One su međusobno toliko različite, a također predstavljaju i dvije osnovne i najrasprostranjenije tehnike unutar širokog i bogatog “spektra” mogućih snimanja, tako da njihova eksploatacija mora omogućiti razumijevanje i onih ostalih manje rasprostranjenih.

Prije no što se utvrde osnovni smjerovi analize, potrebno je, kao i uvijek, iznaći teoretsko polazište što se mora temeljiti na definiciji filma koja je služila kao ishodište svih dosadašnjih istraživanja.

Ako je film fotografsko i fonografsko bilježenje prizora iz izvanjskog svijeta, nedvojbeno je onda da boje u užem smislu nisu strukturalni već primarno materijalni element filmskoga izraza. Također se može ustvrditi da crno-bijela tehnika snimanja uvijek funkcionira kao strukturalni element, jer izvanjski svijet nije crno-bijel, niti se sastoji od valera sivoga, već je uvijek u boji i tek se poneki predmeti, a nije ih mnogo, pričinjaju kao isključivo crni, bijeli ili sivi. To znači da filmsko viđenje izvanjskog svijeta crno-bijelom tehnikom, osmišljeno ili neosmišljeno, uvijek preobličuje stvarnost, ograničava mogućnosti mehaničke reprodukcije (kako ustvrđuje Arnheim[162]) pridavajući građi filma kvalitetu što joj nije svojstvena.

Pored toga, sve osnovne razlike s obzirom na vremensku kvalitetu crno-bijelog filma i filma u boji mogu se relativno lako otkriti kad se ustanove njihove bitno fizičke, odnosno optičke kvalitete. Već svojom najelementarnijom optičkom kvalitetom crno-bijelo predstavlja stanovitu “stilizaciju”. Akromatskim se, naime, naziva objekt što reflektira ili prenosi isti iznos svjetlosti na svim valnim duljinama. Kromatskim se, međutim, naziva objekt što se pri refleksiji ili prijenosu svjetlosti ponaša selektivno s obzirom na određenu valnu duljinu, pa

se, najpopularnije, može reći da je boja uvijek tek jedan od bezbroja elemenata spektra, dugina spektra i spektra obojenja čitava svijeta.

Ovaj uvod u kojemu se operira "najnotornijim" činjenicama optike bio bi posve nepotreban kad upravo te činjenice ne bi omogućavale da se pronađu osnovne odredbe s obzirom na specifičnu vremensku kvalitetu filma u boji i filma u crno-bijeloj tehnici.

Već i prije navođenja tih činjenica moglo se navesti da crno-bijeli filmovi u prosjeku imaju znatno više kadrova nego filmovi u boji. Naime, zbog navedenih karakteristika crno-bijelog, sadržaj kadra akromatskog filma percipira se očito brže od sadržaja istog kadra, iste "slike prostora" u boji, pa zbog toga i Marcel Martin posebno ističe da *svi fiziološki i psihološki opiti pokazuju da gledalac slabije zapaža boje nego valere*.[163] Crno-bijela tehnika predstavlja određenu kondenzaciju elemenata svjetlosti, ona "monumentalizira" stvarnost i brojne "nepotrebne", "nebitne" nijanse što postoje u tonalitetu obojene površine kao da se gube i pažnja se koncentrira na osnovne "obrise". Upravo zbog toga pažnja se ne distribuira na toliki broj elemenata kao u filmu u boji, brojni elementi kadra postaju slični, stapaju se u jedno i samo oni najizrazitiji privlače pažnju. Drugim riječima, crno-bijela tehnika češće od tehnike filma u boji vrši sama stanovitu selekciju među predmetima što se nalaze u stvarnosti, a u uspjelom filmu događa se, kao što se naknadno ustanovljava, da je to bila selekcija po važnosti za njegovu cjelokupnu strukturu.

Naravno, zbog toga, crno-bijeli film, već je rečeno, može imati više kadrova od filma iste dužine snimljenog u boji, što znači da je, u principu i u praksi, i ritam izmjene kadrova u njemu znatno brži. Isto se odnosi i na uporabu vožnji i panorama koje su u crno-bijelom filmu uvijek brže nego u filmu u boji, jer se pri pokretanju kamere predmeti brže i jasnije razaznaju u crno-bijeloj tehnici. Boja je uvijek "razlivenija" i pri bržem pokretanju kamere ona se zna učiniti još "razlivenijom".

Premda se ti navodi mogu učiniti sasvim jasnima s obzirom na samu prirodu tih različitih tehnika, ipak se mogu navesti različiti primjeri, ne toliko radi ilustracije tih navoda koliko radi upućivanja na strukturu, pa i onu temporalnu ne samo pojedinih filmova nego i čitavih vrsta ili skupina filmova kojima je vremensku kvalitetu presudno uvjetovala upravo tehnika fotografije.

Tako npr. uopće nije slučajno što je od dva umjetnički najuspjelija vesterna Howarda Hawksa *Crvena rijeka* (Red River, 1948) i *Rio Bravo* (Rio Bravo, 1959) dulji onaj u boji, *Rio Bravo*, koji traje 141 minutu, dok *Crvena rijeka* traje 125 minuta. Ovaj se primjer može

smatrati značajnijim jer Hawksovu režiju odlikuje krajnja "ekonomičnost" izraza, a također i ekonomičnost u raspolaganju vremenom, pa kako je *Crvena rijeka* izrazito epski vestern a *Rio Bravo* izrazito dramatski, štoviše, odlikuju ga "klasična jedinstva", primjer tih filmova, odnosno njihova trajanja, može se shvatiti djelomično i kao model s obzirom na razlike između tih dviju osnovnih fotografskih tehnika. Do sličnog zaključka može se doći i analizom dvaju filmova jednog drugog "perfekcionista", Alfreda Hitchcocka, koji je snimio dvije verzije iste priče. Naime, film *Čovjek koji je suviše znao* (The Man who Knew Too Much) snimio je u crno-bijeloj tehnici 1934, a u boji 1956. Prva verzija trajala je 74 minute, a druga 119, dakle čak 45 minuta dulje.

Drugi zanimljiv primjer, a i dokaz, u činjenici je da su gotovo svi od najduljih filmova snimljeni u boji. Svi komercijalni filmovi, a čija dužina prelazi tri sata i koji se nužno ne prikazuju u nastavcima, snimljeni su u boji. Kao da je teško i zamisliti što bi se sve moralo "pokazati" ili "ispričati" u filmu takvog trajanja koji se realizirao crno-bijelom tehnikom.

Treći i kudikamo značajniji primjer daju nam dokumentaristički filmovi, koji su ne samo redovito kraći od igranih nego su i češće snimani crno-bijelom tehnikom. Prema ontološkoj definiciji, dokumentaristički film bi teorijski morao biti uvijek u boji, no sporom ritmu "punokrvnog" dokumentarnog filma, često i osnovni element nadgradnje građe upravo je u crno-bijeloj tehnici koja kao da oživljava "bezličnost" dokumentarističkog pristupa građi.

Na kraju se može navesti primjer nijemog filma u cjelini, i to posebno američke nijeme komedije. Moguće je, naime, konstatirati da ne bi nastao *slapstick*,[164] a ni Charlie Chaplin kakvog znamo, da se tehnika kolora prije otkrila i prije usavršila. U stiliziranom, u usporedbi sa zvučnim filmom, i apstraktnom svijetu nijemog filma, u tom "svijetu tišine", crno-bijela tehnika javljala se kao element što je bio u harmoniji s njegovom "nijemošću". U takvom bezvučnom crno-bijelom svijetu bio je moguć, odnosno njegovu specifičnom realitetu odgovarao je i ubrzani pokret. Zbog svega toga nijemi filmovi su nužno u prosjeku bili znatno kraći od zvučnih, u prosjeku su imali više kadrova i u njima se prikazivao znatno veći broj događanja.

Svi ovi primjeri, ujedno i "dokazi", ne pokazuju samo na razlike već upućuju i na konkretne zaključke u vezi s temporalnom strukturom filma kad je crno-bijela tehnika ili obojenost njena funkcija.

U crno-bijelom filmu, već je rečeno, prostor se na poseban način homogenizira, bolje rečeno monumentalizira, a isto se odnosi i na zbivanja što se u njemu događaju. Ako je osvjetljenje

kontrastno, ostvaruje se dojam različitosti među predmetima, takve različitosti kakva se rjeđe zamjećuje kad je film u boji. Također, ako se želi ostvariti dojam o "amorfnosti", jednoličnosti nekog ambijenta, može se ostvariti dojam difuznosti, doživljaj da su sva bića što konstituiraju kakav ambijent posve slična. *Lišće na drveću je isto tako tamno kao i ženska usta*[165] — kaže Arnheim prilično se oduševljavajući ovim svojstvom crno-bijelog filma. Zbog ovih kvaliteta, kao i zbog mogućnosti znatno bržih pokretanja kamere te brže montažne izmjene prizora, crno-bijelu tehniku odlikuje posebna izražajnost. Stvarnost prikazana crno-bijelom tehnikom, prije svega, uvijek se očito razlikuje kako od same stvarnosti tako i od stvarnosti prikazane filmom u boji, naravno s izuzetkom u onim relativno rijetkim "artificijelnim", dakle i posebno ekspresivnim eksploatiranjem tehnike kolora. Ta se različitost iskazuje na dva osnovna načina: svijet postaje ili monumentalniji jer dobiva kvalitetu grafički impresivne arhitektonike ili postaje difuzniji, amorfniji, "siviji" nego kad je u boji. U oba slučaja, međutim, on je u sebi jedinstveniji, ne likovno homogeniji, već materijalno kompaktniji, koherentniji.

Zbog toga je upravo neminovno da se crno-bijela tehnika u filmu pojavljuje kao istaknut oblik i faktor tvorbe dramskoga vremena i vremena doživljaja. Ona, naime, olakšava da se u okviru kraćeg trajanja iznese veći broj "činjenica", veći broj događanja, da se, rekli bismo s lakoćom spoje u jedinstvenu cjelinu četiri "raznolike" epohe kao u filmskom "kolosu" poznatom po imenu *Netrpeljivost*. Također, takva tehnika sebi svojstvenim načinom uvjetuje i vrijeme doživljaja jer predstavlja jedan od preduvjeta za lapidarnost filmskoga izražavanja, pa npr. omogućuje da kraća očekivanja pretvara u "čekanja Godota"; ovim se primjerom, naravno, ne iscrpljuje golem broj mogućnosti tvorbe doživljajne kvalitete vremena u toj tehnici.

Kudikamo je značajnija, međutim, vrijednost crno-bijele tehnike u tvorbi filmskoga vremena, prema tome vremenskih kvaliteta što sudjeluju uvijek i u tvorbi dramskoga vremena i najuže psihološkoga vremena. Očito, različitost crno-bijelog svijeta od svijeta kakvog poznajemo, odnosno sve navedene karakteristike toga svijeta omogućuju ne samo da se fizičko vrijeme tretira slobodnije, dakle da se transformiraju realna trajanja, već i da se slobodnije tumače svi zamislivi atributi vremena. Ilustracije radi, odmah ćemo istaknuti da su se zaista svi oni umjetnički najuspjeliji, najuzbudljiviji, a i najslavniji filmovi kojima je ambicija bila da proniknu u misterij vremena realizirali crno-bijelom tehnikom. S obzirom na ovu tvrdnju dovoljno je podsjetiti se na filmove *Građanin Kane* Orsona Wellesa, *Divlje jagode* (Smultronstället, 1957) Ingmara Bergmana, *Prošle godine u Marienbadu* Alaina Resnaisa i *Čovjek koji je ubio Libertyja Valancea* (The Man who Shot Liberty Valance, 1962) Johna

Forda.

Već i sami ti filmovi upućuju na mogućnost da se u crno-bijelom filmu znatno slobodnije izvode “skokovi” ili “prijelazi” bilo u prošlost, bilo u budućnost; upućuju na mogućnost da se svi vremenski smjerovi mogu slobodnije prepletati i izmjenjivati i, na kraju, upućuju na mogućnost da se ostvare takve preobrazbe vremena izvanjskog svijeta kakve se usuđujemo imenovati onim nefiksnim nazivima kao što su “vječnost”, “samo vrijeme”, “svevremenost”. Ako u filmu, naime, svaki prostor sugerira kvalitete nekoga samo njemu pripadnog vremena, onda prostori stvarnosti što su u filmu dati crno-bijelom tehnikom zaista moraju zračiti vremenskom kvalitetom koja je izrazito filmska. Što se više smanjuje stupanj analogije s prizorima u izvanjskom svijetu, to se u većem broju, i to gotovo nekakvom geometrijskom progresijom, javljaju potencijali transformacije ostalih kvaliteta što pripadaju samoj građi. Tako, kad na ekranu u “sivilu” crno-bijele tehnike prevladaju crno ili bijelo, kontakt filma s poznatom stvarnošću gotovo se potpuno gubi. Tada bijelo može djelovati, kako u nešto drugačijem kontekstu ustanovljava Arnheim, kao *potpunost i ništavilo*,[166] a crno kao odsustvo svjetlosti, kao prestanak života. Bijelo se može predstaviti kao scena na kojoj se možda neće ili neće moći odigrati nikakva igra, kao filmom otkrivena sfera potpuno izjednačenih temperatura, sfera toplinske smrti, kao stanje “maksimalne entropije”. Isto tako, crno će sugerirati vrijeme noći koja nikada ne prestaje, vrijeme utonuća u konačno nepostojanje. Drugim riječima, u umjetničkom filmu crno ili bijelo predstavit će se kao neka optimalna vrijednost u sažimanjima materijala stvarnosti, ujedno kao i neki autorov konačni izbor. U kromatskom filmu takva mogućnost, barem ne u toliko zamjetljivu intenzitetu ne postoji, jer će se prevlast neke boje predstaviti kao tek jedna od brojnih mogućnosti, prema tome i kao jedna od artificijelnijih varijanti homogeniziranja i sjedinjenja svih sastojaka stvarnosti.

BILJEŠKE

[162] Vidi: Rudolf Arnhajm, *Film kao umetnost*, str. 19.

[163] Marsel Marten, *Filmski jezik*, str. 46.

[164] Složenicom *slapstick* [slepstik] (od “slap” — pljusnuti, udariti, i “stick” — štap, batina), vrlo se uspješno ilustrira frenetična atmosfera američke nijeme komedije — udaranja daskama po glavi, razna komična razračunavanja, tako da se izraz proširio i u nekim neameričkim sredinama, a označava, naravno, nijemu američku burlesku.

[165] Rudolf Arnhajm, *Film kao umetnost*, str. 19.

[166] Rudolf Arnhajm, *Umetnost i vizuelno opažanje*, str. 323.

FILM U BOJI

Filmom u boji postiže se stupanj znatno veće analognosti s izvanjskim svijetom,[167] time i viši stupanj poistovjećivanja gledaoca s građom filma nego u tehnici crno-bijelog filma. Vremenska dimenzija izvanjskog svijeta tom se tehnikom u principu ne transformira očitije, prvenstveno zbog toga što je prikladnija da se njom ostvaruje jedan od ideala koji i dovedoše do otkrića filma, jer se njom, naime, u većoj mjeri reproducira ono fizičko vrijeme, ostvaruje doživljaj zabilježenog vremena.

Činjenica da se obojenje teorijski može shvatiti kao materijalni element filmskoga izraza uopće ne znači da se time niječe mogućnost filmske preobrazbe vremena izvanjskog svijeta. Obojenje se, prije svega, nikada ne pojavljuje kao jedino istaknuto svojstvo filma, kao jedini oblik filmskog izražavanja, odnosno u filmu je nemoguće eliminirati sve strukturalne elemente njegova izraza, dakle samo filmu specifične oblike viđenja stvarnosti, pa se zbog toga i usprkos najrealističnijem “koloru” vrijeme stvarnosti posredovanjem drugih strukturalnih elemenata transformira u filmsko vrijeme u skladu sa svim do sada iznesenim navodima. I sama boja, uostalom, prisustvom tih drugih strukturalnih elemenata dobiva neku uvijek novu, drugačiju vrijednost. Prema tome, s obzirom na optimalno realistični kolor, moguće je jedino naglasiti da on svojom pojavom u filmskom djelu i njegovoj strukturi neusporedivo manje očito preobražava vrijeme stvarnosti u neko specifično filmsko vrijeme nego crno-bijeli film.

Kad se, međutim, raspravlja o filmu u boji, treba istaknuti da se boji ne može tek tako jednostavno pristupati kao materijalnom elementu filmskoga izraza, kao pukom svojstvu same građe. Boja je samo materijalni element jedino onda kad je identična obojenju bića u stvarnosti ili kad je barem toliko slična tom obojenju da se ne može ustanoviti različitost, odnosno kad spoznaja razlike nije usporedna s doživljajem značajnijeg preoblikovanja izvanjskoga svijeta. Naime, tvrdnja o mogućnosti takvog “savršenog” obojenja, o bojama što su potpuno jednake bojama predmeta u stvarnosti, uopće ne suzuje prostor istraživanja kromatske tehnike filmske fotografije iz aspekta filmskoga vremena. Područje istraživanja ne otkriva se ipak u kvaliteti nekakvog “nesavršenstva” tehnike kolora, jer ta činjenica teoriju i ne mora zanimati. Ne otkriva se također, primarno, ni mogućom analizom koloristićkih vrijednosti pojedinih ambijenata, jer onda je riječ o vrijednosti “po sebi”, dakle o reprodukciji stvarnosne činjenice.

Ipak, već prije no što pristupimo analizi specijalnih filmskih kolorističkih efekata, utvrđujemo da se i ovaj posljednji navod ne može prihvatiti kao konačan sud i da se ne može razriješiti u cijelosti ovakvom konstatacijom. Naime, ono što je "prirodno lijepo" već zahvaljujući i samom okviru, da i ne govorimo o planu i rakursu, filmom dobiva novu, može se reći i istaknutiju uže likovnu vrijednost, tako da često prestaje biti samo "prirodno lijepo" i ponekad postaje "estetički lijepo" ili, barem, "estetički zanimljivo", jer se slučajni raspored objekata, postojanje nekog inače možda i nevidljivog odnosa među elementima ambijenta, odjednom pretvara u "zaokruženu", "zatvorenu" strukturu, štoviše u trajnu, fiksiranu likovnu kvalitetu.

Naravno, takvi kadrovi, kadikad i čitave sekvence, premda se dijelom mogu shvatiti kao najordinarnija reprodukcija "igre prirode", čak i rezultat snimanja koji prije snimanja nitko nije predmnijevao, takvi kadrovi pojavljuju se kao posebno naglašeni element filmske strukture, prema tome i kao element tvorbe filmskoga vremena.

Umjesto "kaosa" izvanjskog svijeta pojavljuje se "red" slike, a posljedice te kvalitete je, generalno, u svraćanju pažnje od oblika filmskog izražavanja a time, eventualno, i od onoga što bi trebalo biti bitnije za određeni film. Ili: potenciranje i isticanje likovnih kvaliteta ambijenta u filmskom djelu često derealizira stvarnost, a derealiziranje stvarnosti poništava intenzitet filmske iluzije.

S obzirom na vrijeme filma uže likovna vrijednosti kadra, čak i kad je ostvarena pukim reproduciranjem postojećih značajki stvarnoga ambijenta, čini u principu prizor filmski statičnim koliko god on bio likovno možda i dinamičan, pa se uvijek stvara doživljaj da vrijeme počinje sporije "teći", da se film "usporio", a ako takav dulje traje, čak i da je vrijeme "stalo". Ako se takav kadar pojavi nakon niza kadrova koje ne odlikuje ova kvaliteta, on će funkcionirati kao faktor tvorbe iznenađenja, jer će naglo usmjeriti pažnju na neke do tada neviđene kvalitete i jer će se prikazani prizor često shvatiti kao ostvarenje nekog cilja režije, ponekad kao "rezultat" svih dotadašnjih zbivanja, ponekad kao simbolički komentar onoga što je kadru prethodilo. Sve ove vrijednosti nenadane pojave takvog likovno izuzetno "zanimljivog" kadra tvorit će dojam da se u sukcesiji i filmskoj neprestanoj regeneraciji prikazivane građe stiglo do stanja ili pozicije na kojoj se zastalo, što znači da takav kadar primarno djeluje kao fiksacija sadašnjosti, a da će se odmah zatim poništiti dojam bivanja u stvarnosti poništit će se dakle i doživljaj fizičkog vremena. Ovisno o kontekstu, takav će kadar moći tvoriti doživljaj "vremena samog", "čistoga trajanja" ili, pak, "vječnosti" koja će s obzirom na likovnu uzbudljivost kadra djelovati možda i kao vječnost "raja zemaljskog".

Ako se kadrom, čije obojenje kao svojstvo same građe tvori uže likovnu vrijednost i doživljaj likovnog, sugerira da se dosegao neki poseban trenutak u razvoju filmskih nizanja događanja u izvanjskom svijetu, dakle i trenutak u kojemu se ostvario neki konačan i nepromjenljivi prostorni poredak bića, onda nije neobično da se takav kadar u filmovima najčešće plasira na kraju sekvence i, još češće, na kraju filma, što onaj obligatni *The End* ponekad čini i majestetičnim. Isto tako, nije neobično da se takav kadar pojavljuje i na početku sekvence, nakon zatamnjenja koje je "dovršilo" prethodni period, kao najava novog razdoblja, kao trenutačni fiksirani raspored sila koje će se tek početi iskazivati u dinamičnijem izdanju, u procesu koji će tek započeti. Tako će Raoul Walsh u filmu *Goli i mrtvi* (The Naked and the Dead, 1958) jednu sekvencu lociranu u tropskom ambijentu započeti s totalom "ubavo" zelenog, pitomo zelenog planinarsko-razgledničkoga pejzaža, dakle nekakvog "Carstva mira", što mu neće smetati da u tako započetoj sekvenci pusti jednom svom junaku da se stropošta u ponor.

Ako se film sastoji od niza ovakvih kadrova ili, osobito, ako se čitav sastoji od ovakvih kadrova, lako je zaključiti da će prema svom kraju sve više djelovati kao neka nedinamična cjelina, cjelina koja se sastoji od fiksacija bezbrojnih, međusobno i nasilno povezanih "sada", pa se takvi filmovi i zbog toga popularno nazivaju "snimljenim razglednicama", jer kao pregršt poredanih razglednica ne tvore nikakvu slutnju budućnosti niti daju razloga i povoda za ikakvo sjećanje. Ako u takvim filmovima ne postoji protuteža u drugim strukturalnim elementima, protuteža kakvu je u svojim filmovima znao otkriti Jean Renoir, ponekad i Luchino Visconti, onda je najčešće sinonim za oznaku njihove neuspjelosti u njihovoj dužini, jer što su duži, u pravilu su i neuspjeliji.

Zaključci o vremenskom aspektu kadrova izuzetne koloristične vrijednosti, koja proistječe iz materijalnih datosti samog ambijenta, mogu poslužiti kao uvodni i za sve koloristične efekte što primarno nisu svojstvo prikazanog ambijenta, već se postižu ili primjenom neke filmske tehnike ili akumuliranja pojedinih istovrsnih rješenja kojima se u određenom slijedu ističu neke koloristične kvalitete.

U ovom smislu najprije se može istaknuti specifična vremenska karakteristika onih kadrova u kojima prevladava jedna jedina boja — bilo kao svojstvo samog ambijenta bilo zbog primjene specijalnih filtara. U tom slučaju, čak i kad je takva boja svojstvo ambijenta, boja se javlja kao strukturalni element kojim se ne samo modificira značenje prizora prema određenom kontekstu nego se, toj kvaliteti implicitno, ona javlja i kao oblik filmske preobrazbe vremena. Zanimljiv primjer ovakvog, i to vrlo istaknutog djelovanja boje, postoji,

tako, u filmu Jean Pierrea Melvillea *Crveni krug* (Le cercle rouge, 1970). U jednom trenutku filma, nakon niza kadrova u kojima se prikazivalo protagonistovo lutanje Parizom, pojavljuje se kadar biljarskog stola snimljen iz ekstremno gornjega rakursa u takvom planu da stol zauzima čitavo platno. Na rubu kadra vide se ruke i štap, a zelenilom platna biljarskoga stola gotovo kao točka pomiče se kugla. U istom kadru, nešto kasnije, pojavljuje se i drugi štap koji udara u drugu kuglu. Neočekivana pojava zelene plohe nakon izrazito realističkih kadrova najprije u ovom kadru funkcionira, kao što se opisalo u tekstu o uže koloristočkoj, likovnoj vrijednosti ambijenta, kao sredstvo iznenađenja, a to iznenađenje rezultira usredotočenjem na pravu sadašnjost filma, sadašnjost koja je sama sebi "dostatna", sadašnjost koja se "ne obazire" na prošlost i koja nema budućnosti. Kad se kugla, međutim, počne kotrljati stolom, zelenilo stola počinje funkcionirati kao najprikladnija kulisa ili scena na kojoj se izvodi i izražava samo trajanje toga pokreta. Stol, ne pisaći kao u Arnheimovu primjeru, što maločas nije bio no jednoliko raspoređeno zelenilo, odjednom počinje svjedočiti o vremenu, o nizanju trenutka za trenutkom i trenutačni doživljaj prave sadašnjosti zamjenjuje doživljaj neprave sadašnjosti, što se izražava putem toliko upravo "teatralno" prezentiranog trajanja. Kad se pojavi druga ruka i štap na rubu kadra, opet se doživljaj dominirajućeg zelenila remeti i trenutačno se pažnja ponovo usredotočuje na sam pravi sadašnji trenutak.

Dominacija jedne boje u kadru nepobitno funkcionira kao sredstvo usredotočenja gledaoca jedino na samo te trenutke filma, a ako se nešto na toj plohi počinje zbivati, onda funkcionira kao scena na kojoj se odigrava samo jedna predstava, predstava nekog trajanja, trajanja što se izvodi neometano ičim, kao jedino kretanje, kao ekstrakt života u sveukupnoj stvarnosti.

Ako je, pak, cijeli film snimljen tako da prevladava neki određeni ton,[168] onda će se taj film predstaviti kao izričita transpozicija stvarnosti i taj artificijelni element služit će kao osnovno izražajno sredstvo, preoblikovat će sve ostale elemente izraza, pojavljivat će se kao osnovni oblik preobrazbe vremena izvanjskog svijeta, jer će, ovisno o kontekstu, pojačavati djelovanja faktora tvorbe filmskoga vremena. Ako se u jednom tonu, međutim, snimi samo jedna sekvenca, ona će djelovati kao da ju je režiser izdvojio od ostalih, predstavit će se kao neko od drugih različito razdoblje, kao neko zaista posebno razdoblje koje možda i nije dio stvarnosnog kontinuiteta zbivanja, dakle možda i kao reminiscencija ili vizija budućeg. Tako je npr. u filmu Georgea Roya Hilla *Butch Cassidy i Kid* (Butch Cassidy and Kid, 1959) uvodna sekvenca data u sepiji, a kad se nakon nje pojave kadrovi u stvarnosnom obojenju, još će se deklarativnije izraziti misao da se sepijom predstavlja onaj tradirani pripovjedački

“tako vam je nekoć bilo”.

Kad se već spomenula upotreba sepije, prigoda je da se pristupi analizi kvalitete same boje. Naime, sepija već svojim specifičnim tonom podsjeća na požutjele arhivske materijale, dakle može imati posebnu asocijativnu vrijednost; može i pomoću minimalne naznake sugerirati prošlost. To se odnosi, u principu, i na sve primjene boje kad ona nije dovoljno zasićena, kad je, popularno, “blijeda” ili “razvodnjena”. Tako npr. u filmu *Henrik V* (Henry V, 1944) Laurencea Oliviera epizoda što se zbiva u Francuskoj potkraj stogodišnjeg rata data je u “anemično” zelenoj boji poljana na kojima se nije lila samo krv anemičnih, čime su Olivier i njegov snimatelj Robert Krasker ostvarili dojam prisjećanja, doživljaj prošlosti, što je sada samo historiografska činjenica, a koja je kao činjenica ljudskoga života danas već izblijedjela. Inače, nezasićena boja, generalizira li se ovaj primjer, ne mora biti jedino prikladna za izricanje prošlosti. Kako je često svojom kvalitetom “nestvarna”, kako prikazani ambijent čini i apstraktnim, ona, naravno, može poslužiti da se filmom izrazi priloški skup “bilo kada”, pa može sudjelovati u tvorbi filmskoga zamišljaja, maštanja, sna, a i budućnosti.

Vrlo zasićenom bojom gotovo nikada se ne iskazuje prošlost, osim ako se ne želi izraziti da je ta prošlost još uvijek “jako živa” ili da je po nečemu “vrednija” od sadašnjosti. Poznato je, kako tvrdi Arnheim, da *velika svjetlina, visoka zasićenost i obojenost koja odgovara treperenjima dugih talasa izazivaju uzbuđenje*.[169] Takva kvaliteta djeluje gotovo agresivno pa intenzivira doživljaj sadašnjeg, a onda, usredotočujući na pravu sadašnjost, često usporava ritam zbivanja u filmu.

Ako se u filmu jedan za drugim pojavljuju kadrovi kojima prevladavaju komplementarne boje, dakle *kombinacije koje zajedno daju potpuno čistu belu ili potpuno ništavilo crne*,[170] stvarnosno će se vrijeme transformirati na zaista primjetljiv način. Ako je *njihova potpunost … ravnoteža suprotnosti*,[171] ako se u likovnom djelu javljaju kao *združenost antagonističkih težnji*,[172] onda i u filmu moraju postojati neki refleksi tih njihovih kvaliteta. Naime, kako komplementarne boje jedna drugu čine zamjetljivijom i intenzivnijom po djelovanju, one će uz “asistenciju” i najmanje naznake u kontekstu filma tvoriti ili dojam bliskosti ili dojam krajnjeg razdvajanja prikazanih kadrova, odnosno prostornovremenskih čestica. U filmu Powella i Pressburgera *Crvene cipelice* (The Red Shoes, 1948) i režiseri i snimatelj Jack Cardiff sukob i razilaženje protagonista impresivno su naglasili u dva kadra, od kojih je jedan dat u zelenim, a drugi u crvenim tonovima. Drugi kadar u napetoj situaciji pojavio se kao potenciranje napetosti, kao gotovo šok, kao kontinuitet nečeg što u stvarnosti nema kohezije ni kontinuiteta. Komplementarne boje, znači, “ublažavaju” montažni prijelaz,

vremenski “skok”. Za razliku od drugih kombinacija, one bliže odvojena razdoblja, a time ponekad, kao u ovom primjeru, naglašavaju razlike. Da je Alain Resnais film *Prošle godine u Marienbadu* kojim teško zamislivim slučajem snimao u boji, on bi se vjerojatno “obilno” koristio upravo komplementarnim bojama kako bi se što više poništile razlike i razmaci između prizora iz prošlosti i prizora iz sadašnjosti.

Ako je film kombinacija crno-bijele tehnike i kromatske tehnike, a analiza ovog primjera može se shvatiti i kao zaključni sud što se odnosi na posljednja dva poglavlja, teorijski, bojom bi se moralo izražavati sadašnje vrijeme, a akromatskom tehnikom prošlost i budućnost, naravno, ako je u pitanju film što je s jedne strane dosljedno realističan, a koji opet želi istaći razliku između onoga što jest i onoga što više nije ili još nije. Zanimljiva su, s obzirom na takvu tehniku, reagiranja publike. Ako film počinje kao crno-bijel, pa se onda odjednom pojavi boja, u dvorani se uvijek osjeti promjena raspoloženja, promjena što svjedoči o povećanju osjećanja ugode, jer se “nestvarno” zamijenilo “stvarnijim”, jer se film još više približio stvarnom svijetu.

Ako se, pak, crno-bijelom tehnikom zamijenio kolor, osjetit će se neugoda, ta promjena će se shvatiti čak ponekad kao greška kopije, jer je film naglo, neočekivano poprimio neka svojstva što nisu najočitije stvarnosna.

Ova činjenica omogućuje da se s lakoćom shvati odakle preferencija da se ponekad budućnost izrazi bojom. Naime, prošlost je ono što više nije i što više nikada neće biti, a budućnost je ono što nije kao što nije ni prošlost, ali što će ipak, pa bila “kakvom-takvom”, sigurno jednom biti. U doživljaju gledaoca, kao i doživljaju autora, ideja postojanja ili bivanja intenzivnije se često veže zbog toga o doživljaj budućnosti nego o doživljaj prošlosti. Takav doživljaj vjerojatno je naveo Ejzenštejna i njegove pomoćnike da za premijeru filma *Krstarica Potemkin* u posljednjem kadru oboje zastavu crvenom tintom.

BILJEŠKE

[167] Teorijska istraživanja, nedvojbeno, ne smiju se ograničavati često izricanom pretpostavkom da je boja u filmu još uvijek “nesavršena” ili “nerealistična”. Ujedno, postoji

jednako “čvrsta” teoretska pretpostavka da ona takva nikada i neće biti.

[168] Treba pripomenuti da se u ovoj raspravi ne analizira djelovanje pojedinih boja ili tonova u tvorbi filmskoga vremena. Taj pokušaj, a on bi ujedno doveo do aplikacije “psihologije boja”, susreo bi se s jedva premostivim teškoćama: trebalo bi raspravljati pretežno o dinamičkim odnosima među bojama, jer film je “proces”, “kolorit” se u njemu neprekidno mijenja, izuzev u pojedinim eksperimentalnim filmovima. O tome piše: Žan Mitri, *Estetika i psihologija filma III*, Beograd 1971, str. 121-136.

[169] Rudolf Arnhajm, *Umetnost i vizuelno opažanje*, str. 300.

[170] Rudolf Arnhajm, isto, str. 319.

[171] Rudolf Arnhajm, isto, str. 323.

[172] Rudolf Arnhajm, isto, str. 323.

ZVUK

Zvukovi — šumovi, tonovi, govor i glazba — predstavljaju jedan od osnovnih činilaca doživljaja gotovo totalne realističnosti filmskoga prizora. Filmskom se tehnikom, naime, mogu reproducirati visina, zvučnost (jačina), boja tonova, a zatim i voluminoznost, gustoća i otvorenost zvukova takvom preciznošću da se zvukovi čine potpuno identičnima onima iz izvanjskog svijeta. Toliko precizna reprodukcija omogućuje da se slušno doživi i prostor što se najviše odnosi na stvaranje predodžbe o udaljenosti izvora zvuka, čime se postiže i iluzija postojanja dubine, dakle i treće dimenzije prostora.[173] Pored toga, spomenimo još i razliku između akustičke i vizualne percepcije, *mi čujemo zvuke iz cele sredine koja nas okružuje (360°), dok vidimo uvek samo odsečke okoline (u polju oštrog vida oko 50°, zajedno s poljem periferijskog vida — oko 120°)*[174] i, kako dalje navodi Plazewski, u filmu *slike uvek vidimo uzastopno, dok se pojedini zvuči prepliću jedan sa drugim, mogu da se mešaju, sabiraju*…[175] što, zajedno, značajno svjedoči o istaknuto realističnom karakteru i funkciji zvukova u filmu.

Zvuci, su, znači, u osnovi materijalni element filmskoga izraza, i zato u filmu postoji tendencija da se ostvaruje ne samo potpuna analogija sa zvucima stvarnosti već i apsolutni sinkronizam s obzirom na uzrok, nastanak i pojavljivanje zvuka. Zvuci se, međutim, mogu na različite načine mijenjati, preoblikovati, tako da se u filmu pojavljuju i kao strukturalni element, što znači da se i kod ovoga izražajnog sredstva diskusija može odvijati na dvije razine: o zvucima kao materijalnim elementima (transformiranima jedino posredovanjem drugih strukturalnih elemenata) i o zvucima kao strukturalnim elementima, dakle o onim zvucima koji se na neki način “preinačeni”, izmijenjeni, nalaze u kompleksu filmskoga djela.

Prije no što se prijeđe na analizu funkcioniranja tih dvaju načina primjene zvuka u filmu kao komponente tvorbe specifične vremenske kvalitete filma, potrebno je naglasiti još jedno značajno svojstvo zvukova. Naime, zvuk iz aspekta njegove percepcije primarno postoji u vremenu, prostor je u stanovitoj mjeri čak ponekad i irelevantan za doživljaj tog bitnog oblika njegova postojanja ili, točnije, kako citira Juraj Bober, *slušni impulsi imaju vremenski karakter, dolaze postepeno, dok su vidni prostorni, dolaze postepeno i istovremeno*.[176] Ovo, naravno znači da zvuci mogu posebno djelotvorno upozoravati da *film nije zbroj slika, već vremenski oblik*,[177] odnosno, najopćenitije i najjednostavnije, da zvuk u filmu može vrlo često, i bez njegove svjesne uporabe u ovom smislu, upozoravati, svraćati pažnju na vremensku kvalitetu filma. André Bazin, tako, konstatira da još *više nego slika, zvučna traka*

daje filmu vremensku gustinu.[178]

Ako je zvuk primarno realistični element filmskoga izraza, tada, nužno u pojedinim fragmentima filma njegova pojava može smanjivati senzacionalnost nekih izrazitih strukturalnih elemenata, može funkcionirati kao sila protuteže u samoj građi i može činiti intenzivnijom iluziju o totalnoj reprodukciji izvanjskog svijeta u prizorima u kojima drugi izražajni elementi umanjuju tu iluziju. U slučajevima kad se porabom nekog strukturalnog elementa očito transformira stvarnosno vrijeme u filmsko, kad se tvori doživljaj nekog lokalnog vremena filma, prisustvo zvuka može upozoravati na fizičko vrijeme, može se, dakle, prepletati i direktno "sukobljavati" s doživljajem filmskoga vremena. Konkretno, u primjeru, "otrcanom" primjeru detalja pepeljare, sama pepeljara, otrgnuta iz šireg prostora, viđena iz blizine nedostupne čovjeku i u "nevjerojatnoj" veličini, tvorit će specifičan doživljaj vremena, upozoravat će na samo trajanje, trenutačno će upozoriti na pravu sadašnjost i usporit će ritam filma. Ako je, međutim, zvučna "kulisa" tog kadra neki poznat zvuk, zvuk što upozorava na zbivanja u ostalom, bližem dijelu prostora, u tom trenutku nedostupnom viđenju, ti efekti i procesi neće biti toliko intenzivni ili očiti jer će zvuk upozoravati na "grubu" materijalnu kvalitetu viđenja prostora i jer će tvoriti očekivanje uspostavljanja i vizualnog kontakta (tokom kadra ili u slijedećem kadru) s obližnjim prostorom, pa će se i protjecanje vremena učiniti stvarnosnijim. Tek nakon duljeg vremena, kad se osjeti da u prikazanom prostoru detalja ne postoji potencijal što bi mogao prouzročiti njegovu mijenu i kad zvuk iz okoliša ne iskaže takav potencijal, neku perspektivu promjene, ponovno će se uspostaviti vremenski zakoni detalja bez obzira na realističnost zvukova što dolaze iz njegova nevidljiva okoliša.

Ovaj zaključak odnosi se, naravno, i na sva ostala izražajna sredstva što očitije preobražavaju doživljavanje fizičkog vremena. U svakoga od njih zvuk, ako sam nije transformiran, najprije će umanjivati doživljaj vremenske transformacije prizora, da bi se nakon stanovita trajanja, taj doživljaj ipak uspostavio.

S obzirom na svojstvo realističke upotrebe zvukova, na mogućnost da djelomično neutraliziraju djelovanja strukturalnih elemenata kao faktora tvorbe filmskoga vremena, može se navesti primjer kad upravo takvi zvukovi, reproducirani zvukovi stvarnosti, štoviše i oni amorfni ili bezlični zvukovi kao "tišina" nekoga pejzaža ili "mrmorenje" grada, funkcioniraju kao komponenta tvorbe filmskoga vremena, što na prvi pogled može izgledati kontradiktorno prethodnom navodu i zaključku. Taj se primjer odnosi na montažne postupke u kojima se povezuju razni prizori, prizori iz raznih razdoblja, jedan od drugoga odvojeni

dužim vremenskim periodom, ali u kojima, usprkos njihovoj različitosti i vremenskoj odvojenosti, dominira ista zvučna “kulisa”, zvuci jednakih fizičkih kvaliteta. U takvom vremenskoprostornom skoku, a o tome je podrobno pisao Karel Reisz,[179] zahvaljujući kontinuitetu zvuka, stvorit će se dojam o nekom dubljem jedinstvu prostorno i vremenski distanciranih prizora. Čak i ako se verbalno naglasi da su u pitanju “druga vremena”, ovakvim postupkom će se istaknuti kontinuitet vremena projekcije, izrazit će se misao o “nevažnosti” protekloga vremena, izrazit će se kvaliteta “zanemarenog” vremena, budućnost će se preko neizraženih trenutaka sadašnjosti filma sliti u prošlost. Tehnički krajnje jednostavnim postupkom, dakle, fizičko vrijeme preobrazit će se u filmsko vrijeme, u diskontinuirani vremenski tok suprotan stvarnosnom doživljaju vremena. U filmskom sklopu, međutim, posve drugačije funkcioniraju oni zvuci, osobito pojedini “čisti” tonovi, glazba i riječi, koji se nenadano javljaju, koji odjednom “izranjaju” iz difuzno ujednačenog zvučanja stvarnosti i koji se ističu svojom zvučnom kvalitetom, bilo zbog toga što “nadglasavaju” ostale zvuke, bilo zbog toga što se očito razlikuju nekom akustičkom kvalitetom. U tom slučaju oni se manifestiraju i doživljavaju kao lik u odnosu prema podlozi, naime, ostali zvuci se tada doživljavaju kao njihova “bezlična” podloga. Takvi zvuci, “zvuci-likovi” u trenutku svoje pojave usredotočuju gledaoca na sadašnji trenutak projekcije, ritam filma se mijenja kao i u trenutku pojave ekstremnog rakursa ili vrlo blizih planova. Poznat je, upravo je klasičan primjer iz prvog već Hitchcockova zvučnog filma, iz filma *Ucjena* (Blackmail, 1929). Kad mlada dama, braneći svoju čast, ubije napasnika, najprije nastupa “jeziva” tišina (zapravo stišana buka grada u noći), a zatim se iz daljine začuje zvuk sirene. Taj se zvuk pojavljuje kao lik na podlozi i zbog toga još jednom, novim intenzitetom upozorava i na umorstvo i još više na to užasno “sadašnje stanje stvari”, na ovaj trenutak za koji bi bilo najbolje da se produži u beskonačnost, jer se tada ni zločin ne bi otkrio.

Kada takav zvuk, koji je, premda “prirodan”, funkcionirao kao lik na podlozi, nestane, kad se takav zvuk potpuno stiša i iščezne, pažnja se ponovno koncentrira na ovaj sadašnji trenutak što je nadošao nakon nestanka istaknutijeg zvuka, a onda se opet nastavlja, odnosno vraća onaj dojam stvarnosnog toka vremena, dakle fizičkog vremena. Treba, međutim, dodati da period neposredno nakon nestanka istaknutijeg u filmu zvuka odlikuje još jedan poseban učinak s obzirom na doživljaj vremena. Naime, faza u kojoj je “zvuk-lik” dominirao djeluje kao posebna filmska cjelina, kao nekakav poseban vremenski segment filma, tako da nestanak tog zvuka upravlja gledaočevo doživljavanje trenutačno i prema prošlosti filma. I u ovom filmskom postupku se, znači, pokazuje kako nestanak nekog elementa građe ili komponente strukture filma, kao i u primjeru nestajanja objekta na rubu ekrana ili u primjeru vožnje prema natrag, rezultira fiksacijom na prošlost, što bi se sada već moglo i

generalizirati kao stalna vrijednost filmske ekspresije.

U ovom smislu, kao i općenito u odnosu prema doživljaju vremena u filmu, posebno intenzivno djelovanje ima glazba. Naime, čak i kad je njen izvor prisutan u kadru, a da i ne govorimo o vrlo čestim slučajevima kad je pridodata kao pratnja prizorima, glazba se u filmu pojavljuje i doživljuje kao neka istinski apstraktna komponenta filmske strukture, dakle time i kao najizrazitiji strukturalni element, jer predstavlja najveću moguću zamislivu, dapače i suprotnost "grubog" tkiva prizora iz izvanjskog svijeta.

Pojava glazbe, uvijek neočekivana, neminovno skreće pažnju na sadašnji trenutak, jer je "nešto upravo počelo", a počelo je nešto čega u samom prizoru odista nema, nešto što jest jedino u filmu, nešto što pripada samo tehnici realizacije filma. U toku njena trajanja, neposredno nakon što su se začuli prvi tonovi, glazba posebno intenzivno usmjerava i usredotočuje pažnju na zbivanja koja prati ili ilustrira. Kako je ona nešto što *teče kontinuirano, prema ritmu koji se razvija u vremenu*,[180] ona svojim vlastitim zakonima postojanja, trajanja i razvoja transformira doživljaj vremena, transformira oblike bivanja bića u filmskom prizoru. Specifična obilježja i vrijednosti glazbe "udahnjuju" u prizor novi ritam, one prizor u doživljaju produžuju ili skraćuju, one upozoravaju na samo trajanje, tvore i stav anticipacije jer s razvojem svoje strukture upućuju, nagovješćuju vlastiti završetak.

Kad se kompozicija, u filmskom žargonu — "muzički broj", završi, onda kao da se ponovno upravo najeksplicitnije i najdeklarativnije "markirao" sadašnji trenutak, trenutak prestajanja, jer je ono pridodato filmu nestalo, jer je prestalo ono što u samom prizoru doista ne postoji. Zbog toga se, naravno, odmah nakon intenzivna doživljaja sadašnjeg, kao i u slučaju svih zvukova što se ističu kao lik na podlozi, doživljavanje filma nužno usmjerava prema njegovoj prošlosti.

Ova svojstva glazbe kao faktora tvorbe specifičnog doživljaja vremena u filmu naročito se ističu kad se ista skladba ponavlja, kad se upotrebljava u filmu kao lajtmotiv. Zbog njihova kvalitativnog razlikovanja od opore građe prizora iz stvarnosti, melodiju, frazu pa i sam akord odlikuju posebna zapamtljivost i kad se npr. u Buñuelovu filmu *Ljepotica dana* (Belle de jour, 1967) pred kraj filma začuju praporci, taj gotovo "ordinarni" zvuk podsjetit će gledaoca na prošlost filma, na njegov početak jer i tada se čula zvonjava praporaka. "Vremenski krug" će se time zatvoriti, putovanje vremenskim univerzumom filma završit će se na njegovu polazištu.

Prema tome, očito, kad se pojavljuje kao lajtmotiv, glazba može biti istaknut činilac kvaliteta

dramskoga i psihološkoga vremena. Tako u filmu Carola Reeda *Treći čovjek* (The Third Man, 1949) skladba Antona Karasa stvara "red" u nervoznom nizanju događanja, u "ritmu" kaosa poslijeratnog Beča preskakujući "pukotine" u lancu zbivanja, kao što i u filmu *Točno u podne* "kondenzira" događaje i predstavlja osnovni element u stvaranju doživljaja jedinstva, vremena i radnji.

Prestajanje glazbene dionice u filmu ne samo što upozorava na taj "sada" filma, ne samo da gledaočeve misli usmjerava prema prošlosti filma, već uvjetuje i još jedan poseban doživljaj što se javlja kad nastupi dominacija zvukova stvarnosti, doživljaj što ga vrlo precizno, ne pretendirajući da stvori ikakvu definiciju, opisuje Kundera u jednoj rečenici svog romana *Šala*. *Kad svira glazba, čujemo melodiju zaboravljajući da je to samo jedan od likova vremena; kad orkestar utihne, čujemo vrijeme; samo vrijeme*[181] — kaže pisac upravo savršeno ilustrirajući dojam što u takvoj situaciji nastaje u filmu, dojam što je čak i intenzivniji od doživljaja identičnog prizora u stvarnosti jer se u filmskom prizoru pozornost može koncentrirati upravo na sviranje i prestajanje sviranja i na gotovo ništa drugo. Kad glazba prestane, tempo i ritam događanja koje je u gledaočevu doživljaju transformirala glazbena pratnja, odjednom gubi svoja prijašnja svojstva i uspostavlja se kao dominantan doživljaj fizičkog vremena. Vrijeme što se iskazivalo pod utjecajem nekih "viših" zakona, zakona glazbenog poretka, što se doživljava kroz doživljaj glazbene strukture, zamjenjuje se "grubim" vremenom stvarnosti. Zamjenjuje se "surovim" tokom vremena što upozorava na još suroviju sadašnjicu, na svakidašnjicu, na razdoblja umorne neke sjete, na vrijeme prepuštenosti sebi samom (a sve ovo ne smije se shvatiti kao serija epiteta i metafora), čime se ostvaruje i "tenzija trajanja", jer fizičko vrijeme postepeno prividno ekspandira.

Gledajući iz ove perspektive, jasnije se može predočiti i objasniti česta primjena apsolutne tišine, ili prigušenja svih zvukova u filmu, dakle tog i prečesto eksploatiranog filmskog efekta. Ovim postupkom stvarnost se upravo dekonkretizara, fizičkog vremena kao da nestaje, dominantno postaje vrijeme trajanja projekcije koje, kad je samo, postaje filmsko vrijeme. Vrijeme takvog prizora doživljava se onda kao vrijeme vječne sadašnjosti, kao stanje kad se vrijeme okončalo. Ako tišinu, pak, presijecaju neki zvuci, oni se još zamjetljivije predstavljaju i doživljavaju kao lik na podlozi tvoreći time još intenzivnije sve prije opisane doživljaje vremena kad se neki zvuk "izdvoji" od drugih.

Poseban učinak, a to se dijelom opisalo u primjeru iz Hitchcockova filma *Ucjena*, imaju zvuci čiji izvor nije u kadru, kad je zvuk, prema engleskom, *off*. U filmskom sklopu, zvuk, premda je svojom kakvoćom poznat i premda se sluti njegov izvor, pored onih stvarnosnih kvaliteta

dobiva i neke nestvarnosne karakteristike, jer se ipak ne zna odakle zapravo dolazi i zašto se upravo on jasno čuje. Naravno, budući da uzroci njegova nastajanja nisu sasvim poznati niti su zorno predočeni, vremensko zvuka bit će još istaknutiji atribut njegove egzistencije, a to utječe i na specifičan doživljaj vremena u ovakvu prizoru. Kao što tvrdi Mitry: *Sve što je izvan te prostornosti (ekrana) odbacuje se u prošlost ili u budućnost*,[182] pa i zvuk s izvorom izvan kadra, ako nije posljedica zbivanja u kadru i ako ne inicira najneposrednije neka zbivanja u kadru, može rezultirati fiksacijom ili na prošlost ili na budućnost. Gledalac će trenutačno, a često i znatno duže od toga, zapostaviti zbivanja u samom kadru, i njegove će se misli usmjeriti na prošlost filma ako zvuk ikako podsjeća na nešto što se zbivalo u prošlosti filma. U suprotnom, ako zvuk ničim ne podsjeća na nešto što već bijaše sadržajem filma, stvorit će se ponekad i stav anticipacije, misli će se usmjeriti prema budućnosti.

Kako takav zvuk nije nastao u prostoru ekrana, kako se tek indirektno veže o taj prostor, kako se pojavljuje u onom tek pretpostavi]ivom okolišu ekrana, to može minimalizirati njegovu stvarnosnu vrijednost, pa može funkcionirati kao najočitija "nadgradnja" prizora, može, štoviše, imati i "sudbinski prizvuk". Kao ilustracija za takvu moguću funkciju zvuka mogu se navesti raniji filmovi Roberta Bressona, u kojima zvuci što nastaju u prostranstvima što se ne vide na ekranu upozoravaju na neumitni tok vremena, nezaustavljivi tok vremena što svjedoči o nečem neograničenom, o nečem što se nadvija i što obuhvaća skučene prostore u kojima se nalaze protagonisti.

BILJEŠKE

[173] Jedina očitija veća razlika s obzirom na percepciju zvuka u stvarnosti i filmu jest u odnosu na njegov pravac, smjer. Naime, ako izvor zvuka nije u kadru, često je nemoguće odrediti mjesto njegova nastajanja, to više što je u filmu to mjesto – mjesto zvučnika. Ipak, ovo ne umanjuje znatnije kvalitetu realističnosti zvuka u filmu, jer i u stvarnosti ponekad nismo u stanju sa sigurnošću tvrditi gdje je neki zvuk nastao.

[174] Ježi Plaževski, *Jezik filma I*, str. 137.

[175] Ježi Plaževski, isto, str. 137.

[176] Juraj Bober, *Stroj, čovjek, društvo*, Zagreb 1970, str. 253.

[177] Maurice Merleau-Ponty, *Film i nova psihologija* u: *Nova filozofija umjetnosti*, str. 363.

[178] Andre Bazen, *Šta je film? I*, str. 72.

[179] Vidi: Karel Reisz, *The technique of Film Editing*, London 1953

[180] Marsel Marten, *Filmski jezik*, str. 87.

[181] Milan Kundera, *Šala*, Zagreb 1969, str. 60.

[182] Žan Mitri, *Estetika i psihologija filma II*, Beograd 1967, str. 49.

GLUMAC, MIZANSCENA I KOMPOZICIJA

Premda se u analizi filmskoga vremena kao faktori njegove tvorbe mogu i posebno, odvojeno, istraživati i glumac i mizanscena i kompozicija, kao što se, uostalom, i čini u teorijskim radovima, kad se raspravlja o svim strukturalnim elementima, postoje, ipak, razlozi što uvjetuju da se ove kategorije filmskoga izraza, odnosno filmologije, svrstaju u istu skupinu istraživanja kad je riječ o filmskom vremenu. Naime, iako teorija često svaku od tih kategorija analizira i proučava odvojeno, unatoč tome nepobitno je da one pripadaju jednoj zasebnoj grupi srodnih kvaliteta. Očito je, na primjer, da je glumac najčešće tvorac mizanscene, a upravo raspored glumaca, njihova statična ili dinamična pozicija u kadru, tvori i kompoziciju kadra, kompoziciju koja ponekad ima čak i užu likovnu vrijednost. Prema tome, govoriti o glumcu ponekad znači govoriti i o mizansceni i kompoziciji kadra, ili: često se uopće ne može govoriti o kompoziciji kadra, naročito ne o mizansceni, a da se akcent ne stavi na element što ih konstituira, na čovjeka u kadru koji svojom nazočnošću može neprekidno mijenjati njegov izgled. Zbog toga, prepletanje ovih elemenata filmskoga izraza može biti toliko izrazito i zamjetljivo da se raspravljanje o jednom i nesvjesno počinje pretvarati u raspravljanje o drugom.

Kad se tretiraju odvojeno, među ovim elementima izraza može se, međutim, izvršiti diferencijacija na onoj teorijskoj razini na kojoj je izuzetno važno utvrđivanje razlika među strukturalnim elementima s obzirom na stupanj izrazitosti njihove pojave i funkcioniranja kao strukturalnih elemenata u filmu, što je važno i za analizu vremenske dimenzije filma. Glumac se, naime, jedino u nijemom filmu i istaknuto stiliziranim zvučnim filmovima, a tek djelomično u tipskom zvučnom filmu, pojavljuje i može shvaćati kao strukturalni element, što u kontekstu ove radnje znači da analiza glumca kao faktora tvorbe filmskoga vremena može imati tek marginalni opseg. Upravo zbog toga možda je najprikladnije razriješiti najprije ovu “stavku” naslova poglavlja.

Budući da se u zvučnom filmu glumac pojavljuje dominantno kao materijalni element izraza filma, on, nepobitno, prije svega svjedoči o fizičkom vremenu, ima, štoviše, vrijednost dokazane kvalitete o analogijama među zbivanjima u izvanjskom svijetu i filmu, a, tome svojstveno, to znači da na razini građe može biti i izrazita komponenta tvorbe kvalitete dramskog i psihološkog vremena. Kad se pak o njemu raspravlja iz aspekta filmskoga vremena, ne smije se implicirati njegova glumstvenost, već funkcioniranje tog “tijela” unutar koordinata što tvore kadar, a tada se već u priličnoj mjeri govori o mizansceni ili

kompoziciji. Naime, nečije, na primjer, sporo kretanje tvori mizanscenu i kompoziciju drugačije kvalitete nego nečije brzo kretanje.

Drugačije je to u nijemom filmu. Glumeći "teatralno", ne sustežući se od mogućnosti da se glumom "objašnjava", tvoreći samim sobom ponekad i gotovo sve zakone snimanog prizora, glumac je tvorio i specifično filmsko vrijeme, koje se, naravno, može eksplicirati i kao dramsko ili psihološko vrijeme. Glumeći "neprikriveno", glumac je tvorio ugođaj i vremensku kvalitetu filma doista na način glumca u kazalištu koji, na primjer, očekivanjem od nekoliko sekundi može izraziti neko znatno duže očekivanje, što se u procjeni kazališne glume verificira kao glumački talent, a u filmu kao mediju strana teatralnost.

Na isti način mogli bi se tumačiti i stiliziraniji zvučni filmovi, i to oni čiji se ugođaj zasniva prvenstveno na stiliziranosti glume, kao npr. filmovi Jacquesa Tatija. Hodajući poput stroja, po zakonima nekog unutrašnjeg automata, Tati je, tako, izrazio ritam vremena industrijske ere, karikirao ga je, pretvarajući se ponekad sam u nekakvu "tekuću vrpcu" koja se uporno kreće po pravilima neke čudnovate mehanike, upravo kao Chaplin u nijemom filmu *Moderna vremena* (Modern Times, 1936).

Područje istraživanja, nedvojbeno, mora se primjetljivo suziti kad se raspravlja o glumcu kao faktoru tvorbe filmskoga vremena u minimalnom stiliziranom ili teorijski optimalno realističkom filmu. Dok bi se, kad je riječ o nijemom filmu, mogla stvoriti čitava morfologija i sintaksa glumčeve ekspresije kao komponente u stvaranju specifičnih vremenskih kvaliteta, u zvučnom se, međutim, može jedino govoriti o nekim posebnim, vrlo rijetkim primjerima kad se glumac upotrebljava kao strukturalni element.

Jedan takav rijedak, ali teorijski ipak neobično vrijedan, jest onaj slučaj kad glumac "najprirodnije" glumeći pogleda u kameru. U filmu se, naime, tek u iznimnim slučajevima dopušta da glumci pogledaju u kameru, jer taj čin rezultira dojmom da gledaju u publiku, a film to upravo "teatralizira" te poništava iluziju viđenja prizora iz stvarnosti. Ovaj postupak ipak se ponekad primjenjuje radi izrazito deklarativnog iznošenja neke ideje, ili da bi se postignuo komični efekt. Tako npr. Jean-Paul Belmondo u Godardovom filmu *Do posljednjeg daha* (A bout du souffle, 1959) kaže publici "neka ide do vraga", a Audrey Hepburn i James Garner u Wylerovu filmu *Dječji sat* (The Children's Hour, 1961) osvjedočavaju se prije poljupca da li ih publika gleda. Taj se postupak, međutim, znatno češće nalazi u dokumentarnim filmovima snimljenim tehnikom "filma istine" (Cinéma vérité) te u raznim televizijskim emisijama, kada se "poruka" želi najdirektnije uputiti gledaocu, kada njega žele učiniti sudionikom ili suučesnikom zbivanja o kojem se u kadru govori.

U trenutku glumčeva gledanja u kameru (u publiku), naročito ako on pri tom i nešto govori, narušio se, kao što se već reklo, stvarnosni karakter, iluzija viđenja prizora iz stvarnosti. Taj dojam istodobno potenciraju ostali elementi građe prisutni u kadru koji egzistiraju, koji i nadalje bivaju prema svojim vlastitim zakonima, neovisno o činu snimanja i projekcije, a potenciraju ga i ostali strukturalni elementi, posebno okvir, plan i rakurs, koji mogu gledaoca intenzivno usredotočivati na glumčevu osobu, na njen pogled i govor. Ako ti drugi elementi nadvladaju, potpuno skrenu pažnju s elemenata građe, kadar će se u cjelini predstaviti kao kvaliteta što se bitno razlikuje od svega što je kadru prethodilo, a što je imalo znatno stvarnosnija obilježja. Ako se, pak, sama građa ističe nekom posve stvarnosnom manifestacijom, stvarat će se kontrast između filmske fakture kadra, dakle prezentacije stvarnosti i "kazališnog" elementa, naime gledanja u publiku, obraćanja publici.

Zbog svega toga, a primarno, naravno, zbog narušavanja, stvarnosnih obilježja kadra, gledalac će biti upravo izbačen iz "kolotečine" dotadašnjeg doživljavanja projekcije, što će u provom trenutku rezultirati neobično intenzivnom koncentracijom baš na tu pravu sadašnjost trenutačne preobrazbe filmskoga pripovijedanja. Doživljavanje vremena potpuno će se, znači, izmijeniti, jer će u tom trenutku prestati interakcija svih vremenskih smjerova što se upleću u doživljaj sadašnjosti, bilo u životu, bilo u filmu. Prošlosti i budućnosti, o kojima građa uvijek očitije ili skrivenije svjedoči, u jednom će trenutku nestati i ostat će sama sadašnjost.

Prema tome, ako glumac — okrećući glavu ili prelazeći pogledom preko svog okoliša — na trenutak pogleda u kameru, taj će pogled djelovati kao pravi stres, čime se filmski izražava prava sadašnjost. Ako se, međutim, njegov pogled zaustavi na publici, opet će se postići najprije doživljaj sadašnjega, što tek minimalno obuhvaća i prošlost ili budućnost, minimalno ili, svakako, neusporedivo manje no u ostalim, filmskijim prizorima filma.

Ovaj se fenomen može istraživati iz još jedne, nešto drukčije perspektive. Naime, ako pogled i govor, "upravno" upućeni gledaocu, potraju nešto dulje, gledalac će biti lišen one barem sitne mogućnosti izbora i mogućnosti vlastitog orijentiranja unutar prikazivane građe. Gleda se u njega,, njemu se govori i on mora "uzvraćati" pogled upravo u glumčeve oči, on mora slušati i pamtiti samo njegove riječi. Stvarnosnost medija se, znači, toliko hipertrofira da se pojavljuje i doživljava gotovo kao čin prisile. S obzirom na doživljaj vremena, pak, dolazi do totalne identifikacije, poistovjećenja između fizičkog vremena projekcije i fizičkog (kronometarskog) vremena gledanja projekcije, čime se u prvoj fazi percipiranja takva kadra potpuno eliminira gledaočevo subjektivno vrijeme, dakle ona gledaočeva unutrašnja sfera

koju karakterizira slobodnost, uvijek individualna slobodnost čovjekova osjećanja vremena, prema tome i bivanja. Kao posljedica ovakva postignuta stanja javlja se “tenzija trajanja”; nakon stanovita vremena takav kadar počinje djelovati kao da je i znatno dulji no što odista jest.

Zbog toga se takvi kadrovi upotrebljavaju ponajviše u mediju televizije čija se različitost od filma može definirati, možda i najpreciznije, ako se polazi upravo od tog postupka. Upotrebljavaju se i u filmskim komedijama kad se ovakvim “hiperstvarnosnim” filmskim činom želi upozoriti na to da je sve ostalo “komedija”, a upotrebljavaju se i u filmovima struje “Političkog filma” kad se želi istaknuti da je u pitanju “sadašnji trenutak svakog čovjeka, pa i gledaoca”, te u filmovima tehnike “filma-istine” u kojima ljudi nastupaju kao svjedoci nečega što bi moralo naročito zanimati i uzbuđivati publiku.

Pored ovih načina upotrebe i funkcioniranja u strukturi filmskoga djela, pogled glumca u publiku, ponekad vezan i uz koju njegovu “izjavu”, često se nalazi u filmovima kao njihov posljednji kadar kada ima funkciju, dramaturšku i psihološku, poništavanja razlika i granica između svijeta publike i svijeta ekrana. Te granice poništavaju se, međutim, u tolikom intenzitetu da se ponekad postiže i negacija namjeravana učinka, naime, granica se time u još većoj mjeri ističe. Koliko god film bio stvarnostan medij, on, ipak, ima svoju posebnu, vlastitu “mjeru” stvarnosnosti.

Analiza mizanscene u filmu područje je znatno plodnije za istraživanja oblika tvorbe filmskoga vremena nego analiza glumca koja uzima u obzir zaista samo neke uistinu rjeđe slučajeve primjene glumca kao strukturalnoga elementa filmskog izraza. Pojam filmske mizanscene implicira sveukupnost statičkih i dinamičkih odnosa među sastavnim dijelovima građe kadra, posebno među onima koji su se s razvojem zbivanja u filmu predstavili kao bitni elementi njegove građe, prema tome i njegove dramaturške strukture. To se ponajviše odnosi na likove te ambijent, scenografiju u kojoj se oni nalaze. U najužem smislu pojam mizanscene označuje, dakle, i intencionalan akt upravo scenske organizacije. Mizanscena se, znači, može ponekad shvaćati i kao nekakva “izvedba”, kao nekakav “aranžman” kojim objekti filmskoga promatranja stvarnosti prerastaju u subjekte, u “glavna lica” filmske “priče” ili “drame”. Tek u ovom slučaju, u slučaju uočljivije mizanscenske razrade kadra, mizanscena se može smatrati strukturalnim elementom filmskoga izraza, što inače, najortodoksnije zapravo nikada, nije, jer se raspored predmeta u prostoru može shvatiti i kao stvarnosni raspored, dakle kao činjenica građe.

Naravno, mizanscena funkcionira kao element tvorbe filmskoga vremena ovisno o stupnju

njene očitosti, o stupnju uočljivosti deklinacije od pretpostavljivih, poznatih ili “tipičnih” difuznih ili kaotičnih rasporeda objekata u izvanjskom svijetu, dakle ovisno o onoj mjeri u kojoj se ona ističe kao kvaliteta nadgradnje prikazanog prizora.

O filmskoj mizansceni najviše se raspravljalo početkom četrdesetih godina, kad se otkrio savršeniji objektiv koji je omogućavao ostvarenje dubinske oštrine u filmskom registriranju prostora. Prije tog otkrića mizanscena je bila plošnija, radnje filma zbivaju se pretežno unutar međa jedne plohe, jedne određene žarišne daljine, tako da je analiza takve mizanscene uvijek uključivala i diskusiju o kompoziciji koja je zbog plošnosti kadra imala i istaknutije karakteristike likovne kompozicije. Samim činom, odnosno učinkom sužavanja vidnoga polja na prostor jedne plohe, dakle redukcijom dubine u filmovima što nastadoše prije otkrića spomenutog objektiva, pojačavao se učinak brojnih izražajnih sredstava kao faktora tvorbe filmskoga vremena.

Premda se u vremenu neposredno nakon otkrića širokokutnog objektiva žarišne daljine 18,5 mm često i opsežno raspravljalo o mizansceni — jer je rezultat registracije prizora iz stvarnosti takvim objektivom bio u ostvarenju još veće sličnosti između viđenja prostora okom i kamerom — raspravljanja su se ipak tek rjeđe odnosila na vrijeme, i to upravo zbog stvaranja još veće iluzije viđenja prizora iz stvarnosti. Vremenska dimenzija analizirala se jedino u sklopu raspravljanja o dokidanju montaže posredstvom otkrića dubinske mizanscene,[183] dok se gotovo zaboraviše brojni atributi vremena, naime nove kvalitete vremenskog tipa što se javljaju u prizorima u kojima se radnja zbiva u nekoliko planova. Postoji, naime, nekoliko različitih oblika mizanscenskih odnosa koji tvore i različite doživljaje vremena, koji, znači, na poseban način tvore kvalitete filmskoga vremena.

Prije svega, ako je takva mizanscena statična, ako predstavlja dulju fazu stalnog rasporeda i odnosa među dominantnim objektima kadra, stvara se posebna napetost, što je posljedica podjele pažnje, odnosno očekivanja nekog razvoja, točnije nekog novog impulsa za daljnja zbivanja, a taj impuls trebali bi tvoriti neki od konstitutivnih elemenata uspostavljenog odnosa u mizansceni. Kad u Wylerovu filmu *Male lisice* (The Little Foxes, 1941) Bette Davis, snimljena u bližem planu, ukočeno zuri u neku neodređenu točku pred sobom, a njen muž u istom kadru, snimljen u srednjem planu, umire uzaludno očekujući njenu pomoć, tada se javlja napetost, očekivanje da se u tom mučnom prizoru nešto izmijeni, a posljedica je te napetosti u dojmu da kadar traje znatno duže no što faktički traje. Jasno, moglo bi se pomisliti da je u pitanju dramsko ili psihološko vrijeme, doživljaj vremena do kojega dolazi zbog poistovjećenja s nesretnim suprugom ili zbog izvanredne glume dvoje protagonista.

Međutim, upravo to što bi se moglo svrstati u rang bilo psihološkog ili dramskog vremena istodobno je posljedica filmskoga čina, čina što se ostvaruje samo filmskim mehanizmom. U prizoru iz stvarnosti, naime, nemoguće je uspostaviti ovakvu konstelaciju među objektima kao stalnu i od cijeloga okoliša izdvojenu, što film postiže okvirom. Drugo, nemoguće je u punoj oštrini ostvariti istovremeno koncentrirano viđenje srednjega i krupnoga plana, a ovome treba dodati da se krupni plan ionako nikada ne može vidjeti kao prizor izdvojen iz čitava okoliša. Znači, dva centralna objekta u mizansceni vide se filmom kako se inače ne mogu nikako vidjeti, što ne znači samo da se vidi nešto što se još nije vidjelo, nego i to da se takav prizor mora i drukčije gledati. Gledalac, budući da su oba objekta u tom kadru jednako važna, koleba se u koncentriranju pogleda, bira čas jedan, a čas drugi objekt i, ne mogavši se sam odlučiti za jednoga, čeka razrješenja dileme u samom filmu. Kako nakon stanovita vremena tog razrješenja nema, napetost se povećava i vrijeme kadra u gledaočevu doživljaju počinje ekspandirati, a uzrok tome, sada se može ponoviti, nisu kvalitete građe što tvore dramsko ili psihološko vrijeme, već i eminentno filmski "pothvat" kojim te kvalitete posebnim intenzitetom dolaze do izražaja.

Raspravljanja o ovakvom tipu mizanscene mogla bi se usporediti, odnosno mogla bi poslužiti kao nadopuna razmišljanjima o vremenu totala, o vremenu nekakva "Mjesečeva pejzaža", o filmskom prizoru što djeluje kao snimljena fotografija, dakle izvanredno kratak trenutak koji se projekcijom proteže u beskonačnost. Budući da se u prizoru ništa ne događa, ništa ne mijenja, gledalac nužno postaje svjestan samoga trajanja prizora, jer se među objektima u mizansceni uspostavila konačna konstelacija, stalan raspored i nepromjenljiv odnos.

Mizanscena se može istraživati iz aspekta filmskoga vremena i u nekoliko slučajeva različitih oblika njene dinamične forme. Tako, najprije se može obrazložiti primjer kad se mizanscenom uspostavio odnos između dva objekta, od kojih je jedan statičan a drugi dinamičan, a takav se odnos najčešće nalazi u onim "najklasičnijim" primjerima dubinske mizanscene, kad jedan lik, najčešće u bližem planu — stoji, dok se drugi, u dubini kadra — pomiče, približavajući se ili udaljavajući se. U tom slučaju objekt, najčešće glumac, u pokretu, svjedoči o stvarnosnom vremenu, dok onaj nepokretni upozorava na trajanje kao takvo, jer vrijeme kretanja prvoga objekta kao da se na njemu "ocrtava". Prvorazredni primjer ovakva mizanscenskog odnosa je u finalnom kadru Reedova filma *Treći čovjek*, u kojem Joseph Cotten oslonjen o automobil u prednjem planu promatra dolaženje Alide Valli iz dubine kadra. Ovaj kadar veoma je dug, a kako ga pored gledaoca zapravo motri i Cotten, gledalac se poistovjećuje s njegovim čekanjem, čime kao da se ostvaruje najizravnija jukstapozicija subjektivnog doživljaja vremena i objektivnog trajanja radnje. Psihološko

vrijeme lika koji očekuje postaje sukladno psihološkom vremenu gledaoca, dok trajanje pokreta drugog lika svjedoči o “surovosti” i neizmjenljivom značaju fizičkog vremena, i tada to fizičko vrijeme, kronometarski izmjerljivo trajanje neke radnje, ako nije na kraju filma, može postati ne samo određenim modelom trajanja neke radnje već i ritmičkom jedinicom za određenu filmsku strukturu.

Za ovu raspravu možda je još značajniji primjer kad se u kadru pokreće samo jedan objekt, npr. čovjek ili vozilo, i kad se okoliš mizanscenski predstavlja tek kao prostorna kulisa tog kretanja. Ako se takvo kretanje vrši pravcem okomitim na pravac gledaočeva pogleda, naime, ako se čovjek ili vozilo pomiče od jednoga ruba prema drugome, postići će se efekt poznat iz analize okvira. Ako se, pak, kretanje tog objekta vrši u smjeru prema kameri (prema gledaocu) ili u smjeru dubine kadra, postići će se doživljaji vremena što su gotovo identični vožnji prema naprijed, odnosno vožnji prema natrag, pa se takvo kretanje ponekad i upotrebljava kao supstitucija za vožnju. U oba ova slučaja, kao i u primjeru vožnji, cilj ili ishod zbivanja u filmskom prizoru gledaocu postaje poznat nakon stanovita trajanja kadra. Kad se kamera nečemu vožnjom bliži, gledalac anticipira rezultat tog bliženja, buduće filma, a kad se čovjek kreće iz dubine prema kameri, gledaocu također postaje jasno da će završetak tog zbivanja najvjerojatnije biti u dolasku do same kamere, što znači da anticipira događaj, da ga gotovo vidi prije no što se on dogodio. Kad se, međutim, čovjek ili vozilo približi kameri, onda oni ili moraju proći pored nje, ili se unose u nju tako da zamračuju čitavo vidno polje; to rezultira s dva posebna, različita doživljaja vremena. U prvom slučaju stvara se efekt opisan u analizi okvira, dok se u drugom, u slučaju zamračenja vidnog polja kamere, ostvarilo “prirodno” zatamnjenje, dakle interpunkcija, tj. jedan od oblika montažnog povezivanja kadrova. U ovom slučaju postići će se efekt s kojim se ova rasprava još nije susrela; naime: zamračenjem kadra dokinut će se prostor stvarnosti, a njime i njegovo vrijeme i doživljaj vremena svest će se na samo vrijeme projekcije, na trajanje o kojem ne svjedoči fizičko vrijeme prikazivanih zbivanja, već trajanje koje je posljedica jedino te “mračne” inercije projekcije.

Kad se glumac udaljava od kamere s očitom tendencijom nestajanja u dubini kadra, postiže se doživljaj vremena gotovo identičan vožnji prema natrag. U tom slučaju, osobito kad ga pojačava objektiv što ubrzava smanjivanje lika, najprije će se nagovijestiti budućnost, naime nestajanje tog lika, a kad na kraju nestane, zbivanje će se “predati” prošlosti, perzistirat će nužno tek u sjećanju.

Kao prilog i dopuna zaključcima o vožnji i pokretu unutar kadra mogu se navesti i primjeri

kad se istodobno, odjednom primjenjuju po vremenskom efektu srodni postupci — vožnja prema naprijed i pomicanje prema kameri ili vožnja prema natrag i odmicanje glumca od kamere. U prvom slučaju, a taj je postupak vrlo čest, ostvarit će se dojam hitanja prema pretkazanoj budućnosti,[184] sugerirat će se filmski najbliža budućnost. U drugom slučaju, s brzim povećanjem razmaka, udaljenosti između glumca i kamere, time i još ubrzanijim smanjivanjem i nestajanjem glumca, izrazit će se gotovo drastično predavanje nekog sadržaja prošlosti.

Možda najzanimljiviji i za istraživanje čak i najplodniji primjer je prizor u kojemu se negdje iz sredine kadra, odnosno njegova vidnog polja, jedan objekt počinje pomicati prema kameri, a drugi upućivati prema dubini kadra u kojoj će kasnije i nestati. Ako jedan od tih objekata i nestane, prošavši pored kamere ili nestavši u dubini, nešto prije drugoga, u jednom pomno izabranom, "proračunatom" trenutku, ostvarit će se istodobno doživljaj bliženja pretkazanoj budućnosti i doživljaj iščezavanja, "gubljenja" u prošlosti; time će se trenutačno izraziti ideja prave sadašnjosti. Ovaj bi primjer, štoviše, mogao poslužiti za eksperimentalne svrhe, gotovo bi mogao imati vrijednost eksperimenta kojim se predočuje i dokazuje kako prava sadašnjost filma predstavlja vremensku "točku" u kojoj se zbiva stalna interakcija vremenskih smjerova prošlosti i budućnosti.

Rezimira li se ovo kratko razmatranje pokreta u kadru, ovaj toliko istaknuti mizanscenski čin, i usporedi li se s vožnjom prema naprijed ili natrag, neminovno se zaključuje da je pokret, bilo kamere bilo objekta u kadru, jedan od najočitijih i najdjelatnijih faktora tvorbe filmskoga vremena, i to osobito kad je jednolike brzine ili pravilna ubrzanja, kada te fizičke kvalitete kretanja prisustvom i posredovanjem okvira i drugih strukturalnih elemenata izraza počinju funkcionirati ne kao svojstvo građe, već kao oblik filmski specifičnog viđenja stvarnosti i njena oblikovanja.

Do sličnih zaključaka može se doći i analizom kompozicije kadra, to više što se prethodni navodi o mizansceni, a i glumcu, dijelom mogu primijeniti na razmatranja i zaključivanja o kompoziciji kadra kao faktoru tvorbe filmskoga vremena. To je prvenstveno zbog toga što su se analizirali oni osnovni mizanscenski odnosi što se uvijek pojavljuju i kao jedan vidljivi oblik kompozicijske organizacije kadra. Kako *kretanje predstavlja odlučujući element kompozicije i baca u sjenu sve ostale elemente*,[185] očito je da dinamična kompozicija, kompozicija što je u stalnom formiranju, razgrađivanju i obnavljanju mora biti istaknuta komponenta stalnih mijena u doživljavanju, komponenta u preobrazbi stvarnosnog vremena u specifični doživljaj filmskoga vremena. Ako su, naime, po Plazewskom, općenito, dramske

funkcije kompozicije u stvaranju pojačanog zanimanja, iznenađenja, i aluzije,[186] onda je već iz samog naznačavanja njegovih tvrdnji shvatljivo da takvo moguće funkcioniranje uključuje i postizavanje specifičnog, transformiranog doživljaja fizičkog vremena. Premda se Plazewski ne upušta u analizu iz vremenskog aspekta, nedvojbeno je ipak da se pojačanim zanimanjem može stvoriti stav anticipacije i da se svijest gledaoca mora usmjeriti dominantno prema budućnosti. Također, s iznenađenjem se njegova svijest koncentrira na sadašnji trenutak filma, a aluzija najčešće predstavlja stvaranje odnosa prema nečem što je poznato, što se u filmu već prikazalo ili na neki način navelo.

Ono čemu se treba posebno posvetiti možda ipak ne bi trebalo da su pojedinačni primjeri, to više što pojedinačne zaključke sugeriraju pojedini navodi iz razmatranja mizanscene. Važnije je, svakako razmisliti o osnovnoj karakteristici one kompozicije kadra kad je ona naročito očita, kad se u prizoru predstavlja kao homogeni lik što se ističe na podlozi, kad se predstavlja ili pojavljuje i kao najuže likovni oblik viđenja građe. Takva kompozicija, treba istaknuti, uvijek se doživljava kao izrazit oblik stilizacije izvanjskog svijeta, predstavlja se kao kvaliteta što je gotovo suprotna realističnosti filmskog viđenja svijeta, svijeta što je u likovnom smislu inače upravo "bezličan", u pojedinim slučajevima zahvaljujući nekoj prirodnoj kompoziciji samo "prirodno lijep". Viđenje ambijenta koji izbor plana, rakursa, te okvir i ostali strukturalni elementi čine na neki način likovno "dovršenim", odnosno strukturalni elementi filmskoga izraza otkrivaju neke inače teže zamjetljive proporcije, simetrije, pa i prirodnu kompoziciju, općenito neki pravilan raspored objekata u eksterijeru ili interijeru, tada ta činjenica uvijek rezultira remećenjem iluzije stvarnosnog toka vremena. Kako je u filmu doživljaj stvarnosti doživljaj stalne mijene, statičnost takvih prizora, statičnost što proizlazi iz ovakvih likovnih svojstava očituje se dojmom sporijeg protjecanja vremena ili dojmom da je "sve stalo", da je ono što se vidi dovršen čin prirode, nešto čemu ne predstoji nikakav daljnji razvoj. Ilustracije radi, pretpostavimo da se snimi kadar ambijenta kakav je otprilike onaj što je poslužio kao siže Meindertu Hobbemi za njegov poznati pejzaž *Aleja u Middelharnisu*. Osnovni element kompozicije tog kadra predstavljala bi, znači, aleja što njegovom sredinom vertikalno presijeca prikazivani prostor, a tlo na kojemu se nalaze dva reda stabala i plavetnilo neba što zaprema dvije trećine toga prostora djelovali bi tek kao podloga za gotovo čudesni lik što su ga ljudi ili priroda stvorili, a kamera pronašla. Doživljaj kompaktnosti i čvrstoće, dovršenosti ili "zaokruženosti" toga lika, doživljaj viđenja neke u sebi zatvorene strukture unutar amorfne mase ostalih bića, pojačavalo bi, pored toga, i spajanje stabala u perspektivi. Takav kadar, s obzirom na doživljaj vremena nužno bi najprije djelovao kao filmska fiksacija sadašnjosti, a zatim i kao autorov zamišljaj vječnosti, kao vizija stalnog, po obliku gotovo i uzvišenog rasporeda.

Kadrovi u kojima se ističe određena kompozicija što organizira njihovu građu zbog toga se često upotrebljavaju na završetku sekvence ili čitavog filma. Oni tada stvaraju dojam da je taj završni kadar "zaključak" svega što se u sekvenci ili filmu prikazalo, jer njima kao da se kategorički ustvrđuje da se uspostavio konačan raspored svih bića, da se upravo u tom trenutku, štoviše, dosegla istina, istina koja je i sinkrona i pankrona.

Nije, također, neobično da se takvi kadrovi vrlo često nalaze upravo u povijesnim filmovima, u filmovima u kojima se želi oživjeti prošlost. Od nekadanjih civilizacija i kultura ostali su spomenici — piramide, *stonehenge*, hramovi, dakle arhitektonski i likovno oblikovane cjeline što autentično svjedoče o vremenu svoga nastajanja. Prezentacija prošlosti u filmu uvijek zahtijeva poneki "scenografski dokaz" o minulom razdoblju, a taj element kao da se u brojnim filmovima, svjesno ili nesvjesno, širi i na ostale strukturalne elemente, ponekad i na ukupnu strukturu filmskoga djela kao npr. u Ejzenštejnovu filmu *Ivan Grozni*. Kompozicijske kvalitete prikazivanih objekata, naime, šire se na organizaciju mizanscene, što znači i na kompoziciju kadra. Time se vrlo često determinira ponašanje likova, onaj često smiješni "patos" kojim se želi izraziti uživljavanje u neku epohu. Međutim, unatoč ovakvim uporabama, u najuspjelijim povijesnim filmovima upravo statičnost kompozicije kadra, njena istaknuta likovnost pojavljuje se kao komponenta kojom se značajnim intenzitetom stvara svijest o zbivanju kao prošlom.

Premda statična kompozicija usporava u doživljaju protjecanje vremena, ipak postoji mogućnost da se i takvom kompozicijom nagovijesti buduće, što se ne odnosi na jedan kadar, nego na niz manjeg ili većeg broja kadrova. U nizu kadrova kojim se prikazuje isti ambijent može se, naime, početi nazirati da se planovi, rakursi, te ostali strukturalni elementi od kadra do kadra u toj sukcesiji postupno bliže nekom kompozicijski očitijem rasporedu ili da se prikazuju pojedini fragmenti prostora takvim slijedom koji se tek bliži nekom homogenom rasporedu kojim će se prikazati ili dočarati cjelina. Riječ je, znači, o kompoziciji koja je u nastajanju, o isticanju elemenata ili mogućnosti kompozicije koja će se ostvariti tek u završnom kadru nekoga montažnog slijeda. U takvim slučajevima kompozicija je tek nešto što još mora nastati, ona ne postoji, ali se osjeća njen razvoj, tako da ona i bez obzira na likovnu statičnost faktički nije statična, već traje, javlja se kroz progresiju koja nagovješćuje svoj određeni završetak, dakle buduće u filmu.

BILJEŠKE

[183] O tome detaljno piše André Bazin u djelu *Šta je film? I*, str. 94-110

[184] Kao izvanredno ilustrativan primjer može se navesti prizor razmjene talaca u pretposljednjoj sekvenci Hawksova filma *Rio Bravo*.

[185] Ernest Lindgren, *The Art of the Film*, London 1948, str. 118.

[186] Ježi Plaževski, *Jezik filma I*, str. 76-84

MEHANIČKE TRANSFORMACIJE POKRETA

Fenomen ubrzavanja, usporavanja, inverzije i zaustavljanja pokreta predstavlja problematiku koju posebno apostrofiraju, a čak i sa zamjetljivim entuzijazmom obrađuju gotovo svi filmolozi. Susret s njom većini filmologa kao da znači oživljavanje sjećanja na razdoblje mladosti filma, na razdoblje kada su se pronalazila izražajna svojstva tek otkrivenog medija, na razdoblje posve specifične mehanike i poezije nijemog filma.

Budući da se ubrzavanjem rada kamere, odnosno njenim usporavanjem može postizavati usporenje ili ubrzanje stvarne brzine pokreta i budući da se relativno jednostavnim laboratorijskim procesom može postići inverzija pokreta kao što se može pokret i zaustaviti, raspravljanja o svim tim tehničkim preobrazbama pokreta znače ujedno i susret s najsenzacionalnijom tehničkom atrakcijom filma (čija primjena nije odumrla ni u razdoblju zvučnoga filma). Ona znače susret s najsenzacionalnijim oblikom filmske preobrazbe izvanjskog svijeta, a i s filmskim tehničkim postupcima koji, transformirajući stvarne pokrete, na određeni način transformiraju i fizičko vrijeme stvarnosti. Očito je, naime, riječ o tehničkim postupcima kojima se postižu učinci svojstveni jedino filmu. Ljudski hod može postati toliko brz da se pričinja nezemaljskim, fantastičnim. Jabuka što pada može se odupirati Newtonovu zakonu, a skakač u vodu, vraćajući se na odskočnu dasku, može taj zakon u cijelosti demantirati. Najzad, prizor što gledaoca očarava frenezijom pokreta odjednom se može potpuno smiriti, skameniti, u engleskoj filmskoj terminologiji i smrznuti.[187]

Stereotipni ili ne, takvi prizori, viđeni u filmu ipak su toliko impresivni da Debrixa mogu navesti na gotovo pobjedonosno isticanje kako je mogućnost filma da *totalno ovlada solarnim temporalnim sistemom*[188], a Marcela Martina da kategorički ustvrdi kako *kamera podjednako dobro može da ubrzava i usporava, obrće ili zaustavlja pokret, dakle vreme*.[189] Shvatili ili ne shvatili vrijeme kao “mjeru kretanja”, a Martin u svom tekstu nedvojbeno asocira na Aristotelovu definiciju vremena, ipak je neosporno da tehničke preobrazbe pokreta očigledno i intenzivno mijenjaju izgled izvanjskoga svijeta, što mora utjecati i na doživljaj vremena. Prema tome, ovim tehničkim preobrazbama stvarnoga pokreta ostvaruje se doživljaj vremena što ga može ostvariti jedino film, ostvaruje se filmsko vrijeme (koje zbog usporedbe s preobrazbama stvarnosnoga vremena pomoću drugih strukturalnih elemenata uvjetno možemo nazvati i “čistim” ili “pravim” filmskim vremenom) pa, zbog toga, svaka od tih mogućnosti, odnosno svaki od tih tehničkih postupaka zaslužuje

posebnu pažnju.

Ubrzanje pokreta. Činom ubrzanja pokreta i time njegovom nesukladnošću s vremenom stvarnog trajanja preostaje jedino nešto poput predodžbe o stvarnoj brzini, možda tek "predznanje" koje je gotovo potpuno potisnuto energijom očiglednog ubrzanja. Fizičko vrijeme prestaje biti sukladno vremenu projekcije, stvara se fizičko vrijeme jednog potpuno izmijenjenog svijeta, pa se vrijeme projekcije tada pojavljuje kao osnovni atribut filmskoga vremena. Naime, trajanje prizora, kronometarski izrazivo kao vrijeme trajanja projekcije, počinje svjedočiti o filmskom vremenu, o vremenskoj transformaciji koja se ostvarivala filmskim mehaničkim postupkom.

Raspravlja li se o ubrzanju na razini dramskoga vremena, najprije se mora istaknuti da se tim postupkom postiže takvo sažimanje zbivanja da se "preskaču", "izostavljaju", točnije: skrivaju pojedini dijelovi prikazivanih radnji koji bi se inače očitovali nekom vlastitom manifestacijom, manifestacijom možda i toliko intenzivnom da bi se njome upozorilo eventualno i na pravo sadašnje vrijeme, baš na taj trenutak tog zbivanja i filma. Ubrzavanjem se zbivanje svodi, kondenzira na određenu fizičku srž njegove pojavnosti, na sažetak nečega što je nedvojbeno protežnije. "Od kolijevke do groba" stiže se brzinom što podsjeća na kratkoću i jezgrovitost poslovice, aforizma ili cinične dosjetke. To je vjerojatno i navelo Renea Claira da u filmu *Međučin* (Entr'acte, 1924) upravo pogrebnu povorku prikaže takvom tehnikom snimanja. Očito, ubrzavanjem pokreta hita se budućnosti, nekoj, međutim, često sasvim nepoznatoj budućnosti, jer ubrzanje ne mora bezuvjetno imati anticipativan karakter, osim ako se ne prikazuje kakav općepoznat proces ili ako se nekom oznakom ili isticanjem elementarnih obilježja same građe ne naznači najvjerojatniji cilj zbivanja. Inače, vrlo često, dinamika, agresivnost i euforija pokreta toliki su da je gledalac obuzet jedino tom činjenicom filma pa zbivanja doživljuje u brojnim fragmentima takva filma kao seriju uzbudljivih sadašnjih stanja viđenja svijeta.

Odredbe o ubrzanju na razini dramskoga vremena upućuju dijelom i na psihološko vrijeme, odnosno vrijeme doživljaja. Premda u domeni priče filma, njegove "drame", ubrzanje može predstavljati ako ne najbrži zamisliv a ono sigurno prebrz put prema smrti (zbog čega bi socijalnopsihološki film realiziran ovom tehnikom bio, najblaže rečeno, odiozan), vitalitet pokreta ipak nadjačava nelagodu što bi je prouzročila takva pomisao. Štoviše, dominantni emocionalni "predznak" ovakvih prizora uvijek je u ugodi, u "povišenoj temperaturi" što se u doživljaju cjelokupnog prizora doima kao slika aktivnijeg, dinamičnijeg, pa i sretnijeg, mogli bismo reći i "življeg" života od onoga što ga čovjek živi. Zbog toga — kakva li zapravo

apsurda?! — takvi prizori, premda skraćuju “put svega živog”, u doživljaju, “uveseljavajući” gledaoca, djeluju kao još kraći. Naravno, taj doživljaj prevladava gledaočevom sviješću samo do određene faze trajanja prizora ili filma (što, jasno, ovisi o autorovu talentu, “mjeri” i “ukusu”) kada faktička nestvarnost i neprirodnost nagomilanih prizora počinje upozoravati na svoju specifičnu filmsku pojavnu kvalitetu. Nijemi filmovi realizirani u stilu *slapsticka* upravo zbog toga u prosjeku su i znatno kraći od ostalih filmova, bilo standardne komercijalne ili istinski umjetničke produkcije. Ubrzanje pokreta, znači, reflektira se na vrijeme trajanja filma, na njegovu dužinu, jer se prikazano kondenziranje vremena u ovoj neskrivenoj preobrazbi stvarnosti može kvantitetom takvih prizora pretvoriti u svojevrstan doživljaj filmske dugotrajnosti.

S obzirom na kvalitetu filmskog vremena, dovoljno je zapravo samo ponoviti i nešto konciznije izraziti ono što se već navelo ili dalo naslutiti. Preobrazba izvanjskog svijeta ovim filmskim postupkom naročito je izrazita, jer njom se zakoni prirode, biološki i fizički, mijenjaju, a to se prvenstveno očituje mijenom kakvoće prirodnih trajanja, transformacijom u dimenziji vremena, dakle, tog jednog od osnovnih oblika postojanja svakoga bića. Filmsko vrijeme u primjeru ubrzanja očituje se i iskazuje kao odnos između trajanja projekcije, tog u najdoslovnijem smislu fizičkog vremena, i kvalitete građe čija je osnovna karakteristika u ubrzanosti pokreta. Iz ovog odnosa, a zahvaljujući i najminimalnijem sudjelovanju ostalih kvaliteta prikazivane građe, tvore se, pak, vremenske kvalitete što se mogu razmatrati kao aspekti dramskog ili psihološkog vremena. Stupanj specifično filmskog posredovanja, i to mehaničkog, u preobrazbi građe tolik je međutim da bi se i najgovorljivijim protivnicima termina “filmsko vrijeme” moglo sugerirati da kategorijama dramskog i psihološkog vremena pridjenu i atribut “filmsko”. Jer, u sporenju o nadređenosti između kvalitete građe i kvalitete filmske nadgradnje u ovom slučaju jasno je da prvenstvo s obzirom na intenzitet doživljaja nikako ne može pripasti građi i da filmsko predstavlja barem po vrijednosti jednako značajan faktor tvorbe svih kvaliteta i dojmova što se njima postižu u takvu prizoru.

Usporeni pokret. Zaključci o usporenom pokretu dobrim se dijelom mogu stvarati doista jednostavnim obratima navoda o ubrzanju pokreta. Usporenjem pokreta “dugi dan u kratkom životu” postaje još duži, još mukotrpniji, dat u dugom grču, često svjedočeći i o tjeskobi što podriva ljudsko biće, i nije potrebno biti hedonist da bi se u nuždi takva biranja odlučilo za ubrzanje, za zanose i opijenosti velikih brzina pa makar one kretanje kazaljke ubrzale prema trenutku smrti. Naime, u doživljaju prizora snimljenih tehnikom usporenja pokreta prevladava uvijek osjećanje neugode, osjećanje neugode kao temelj svekolika čovjekova osjećanja, jer se u tim prizorima umanjuje ona vitalna energija što inače zrači iz

stvarnoga pokreta, jer “temperatura” prikazivana svijeta deklinira od normalne u smjeru apsolutne nule, a to, ujedno, znači da je porast usporenja pokreta gotovo proporcionalno razmjeran porastu osjećanja neugode.

Usporenjem trajanje radnji se produžuje, širi i vrijeme ekspandira, nestaju trenuci koje bi “drama” mogla zanemariti. Ostvaruje se time filmom oblik možda najepskijega zamislivog viđenja svijeta, tako da se ovo odugovlačenje susreta s konačnim ponekad pojavljuje i kao eksces, kao pravi teror deskripcije. Vremenski naglasak ovim postupkom izrazito je na sadašnjosti i tom nevitalnom dinamičnošću film ostvaruje mogućnost da se isticanjem sadašnjeg ono počinje širiti prema dimenzijama vječnosti.

Inverzija pokreta. Bivanje bića usmjerava se inverzijom prema njegovu početku, biće više ne *teži spram onoga što još nije bilo — budućnosti*,[190] već se prošlost obnavlja, prošlosti svijeta prilazi se hrleći u budućnost filma. Bližeći se nečem prijašnjem bića, nečem možda i prvotnom, filmom se bližimo njegovu završetku, prestanku njegova postojanja kakav se ne običava predmnijevati niti filmom vizualizirati. U filmu “rijeke života”, dosljedno realiziranom ovom tehnikom, stvorio bi se *science fiction*, i to možda najegzemplarniji, u kojemu bi se stiglo do onog ništavila što prethodi egzistenciji pojedinoga živog bića, do ništavila koje je, naravno, jednako onom što slijedi s prestankom njegova bivanja, i time bi se ostvario filmski drastičan dokaz o prostornoj i vremenskoj akcidentalnosti pojedinačne egzistencije, a svijest o smrti kao imanenciji dopunila bi se vizualizacijom ništavila kao onog što egzistenciji prethodi.

Premda se obrtanjem, inverzijom pokreta mijenja vremenski smjer kretanja objekata u pokretu, premda se u cijelosti mijenja iskustveno općepoznati uzročnoposljedični niz bivanja bića i premda je završetak toga prikazanog procesa jednako fatalan, neugoda što bi je trebala prouzročiti neprirodnost takva viđenja svijeta i njegova kraja potiskuje se i obilno nadoknađuje grotesknošću izgleda bića u tim prizorima. Odstupanje od “logike” stvarnosti uvijek je toliko da se ovim “čudom” tehnike ponajviše stvara najprije doživljaj iznenađenja, zatim začuđenosti i posebnog uzbuđenja. Budući da doživljaj viđenja inverzije pokreta u gledaočevoj svijesti uvijek interferira sa stalno prisutnim znanjem o prirodnom, netransformiranom vremenskom smjeru zbivanja, o realnom slijedu uzroka i posljedica, inverzijom se postiže ili povećanje koncentriranosti na određene pojedine trenutke filmskoga prizora ili intenzivni stav anticipacije jer se, zbog poznavanja zakona same građe, gotovo uvijek može pretkazati krajnji ishod nekog događanja. Štoviše, upravo zbog toliko intenzivno prisutne tehničnosti u oblikovanju prizora, ovim postupkom se ostvaruje tolik

stupanj fiksacije na budućnost kao nijednim drugim filmskim postupkom. Kronometarsko se vrijeme poštuje u cijelosti, ali se istodobno obrće smjer zbivanja, a taj "zbroj", zaključimo, na nivou odvojeno tretiranog dramskog vremena rezultira unošenjem u prošlost, dok na nivou filmskog vremena rezultira anticipiranjem, slutnjom budućeg. U pojedinim "idealnim" trenucima prizora, naravno, te dvije komponente mogu i jedna drugu poništavati ostvarujući povećanu koncentraciju na pravu sadašnjost filmskoga prizora.

Naravno, kao i za sve tehničke transformacije pokreta, i za inverziju je karakteristično da ona u početku potpuna zaokuplja i intenzivira pažnju, a da zatim, zbog svijesti o tehničkom "triku" i zbog neprirodnosti prikazanih događanja, postupno slabi spontanost pažnje, da se javlja napor voljne pažnje i da prizori počinju djelovati kao da su dulji no što doista jesu; sve to se, razumljivo, reflektira na dužinu takvih prizora ili filmova. Upravo zbog toga se nikada nije snimio prije spomenuti *science fiction*.

Zaustavljeni pokret. Zaustavljanje pokreta ("stop-fotografija") također se može ubrojiti među one najsenzacionalnije oblike filmske preobrazbe stvarnosti jer se fotografijom zamjenjuje film, statičnim dinamično, "mrtvim" "živo", tako da iznenadno, za gledaoca uvijek iznenadno zaustavljanje pokreta u filmu djeluje zaista kao šok. Trenutak stvarnosti, točnije: jedan kvadrat vrpce ili ono što predstavlja jednu dvadesetčetvrtinu sekunde prolaženja vrpce projektorom multiplicira se po volji autora tvoreći predmetnu kvalitetu gotovo dijametralno različitu od filma. Ostvaruje se filmska vremenska "točka", a to, već time što se zamijetilo, nije nikakva točka, ali ostvaruje se dojam da je svega jedan, neizrecivo kratak djelić trajanja istrgnut iz onog nikad zaustavljivog toka "bivanja bića jednoga nakon drugog", da se učinio trajno opstojnim, "neprolaznim". Upravo zbog toga ovaj filmski postupak, pojavljujući se kao suprotstavljanje eminentno filmskom obliku prezentacije stvarnosti (a i njoj samoj), prezentaciji stvarnosti čija bića uvijek očekuje nestajanje i zaborav; usprkos svojoj tehničkoj artificijelnosti od sineasta se ipak neprekidno primjenjuje i njegova potencijalna funkcija razrađuje. Zbog ove osnovne kvalitete zaustavljanje pokreta iskorištava se u filmu u vrlo širokom rasponu mogućih značenja, što nije neobično kad se shvati da se prolazno može ovim postupkom učiniti neprolaznim, jer: ima li uopće stvaralaca koje ne bi zanimalo da … *u prolaznome traže onaj najneprolazniji trenutak*…[191]

Budući da se zaustavljanjem pokreta u filmu postiže pojavna i predmetna kvaliteta zapravo disparatna s medijem, shvatljivo je, a to se već moglo naslutiti ili zaključiti: postupkom se tim ostvaruje i osebujan doživljaj vremena. Fizičkog vremena tada nestaje, i kronometrijski iskazljivo biva jedino projekcijsko vrijeme koje se zbog toga pojavljuje i kao

fizikalnomatematički atribut, kao osnovna i nezanemariva odrednica filmskoga vremena. Ovaj zaključak ponajprije navodi na raspravljanje o kvaliteti samog trajanja zaustavljenog pokreta u filmu, kao i na sam početak i završetak pojave “stop-fotografije” unutar neke filmske cjeline. Trenutak kad se film preobrazi u “stop-fotografiju”, kao i završetak te preobrazbe, nedvojbeno su iznimno zamjetljivi. Budući da je taj trenutak, a svojom se kratkoćom bliži ideji o vremenskoj “točki”, jedva zamjetljiv, i budući da se doživljuje kao nešto što se upravo zbilo, zaustavljanjem pokreta najprije se gledalac intenzivno usredotočuje na trenutak sadašnjosti filma, a zatim, neposredno nakon toga, u trenutku što ga slijedi, istrajući u doživljaju, gledaočeve misli usmjerava prema prošlosti filma. Znači, u smislu vremenskog smjera trenuci pojave i nestanka zaustavljenog pokreta nikada nemaju budućnosni karakter; to determinira sve definicije značenja “stop-fotografije” do kojih dolaze različiti filmolozi. Tako npr. “stop-fotografija” može označavati prošlost koja ne prestaje, odnosno prošlost koja još traje. Naime, ako se zaustavljanjem pokreta “zamrzne” zbivanje u toku njegova procesa, posebno ako se pokret zaustavio u kulminantnom trenutku nekih događanja ili u trenutku očitog kraja nekog organskog i od ostalih izdvojenog slijeda, onda se očito filmom prikazalo nešto što se više ne može ili ne mora za umjetničko djelo nastavljati. Izrazila se time, znači, i ideja filma, njegova “poruka”, jer se otkrio trenutak što “zaslužuje” da bude trajan, i premda projekcija hita svojoj budućnosti, završetku kinematografske predstave, taj trenutak svjedoči i nadalje o prošlosti filma.

Dakle, ako se koji trenutak bivanja učini da bude trajnim, ako on ne prestaje, onda se on čini sadašnjim unutar projekcijskog vremena, a, kako se već ustanovilo u raspravljanju o drugim strukturalnim elementima, fiksacija sadašnjosti može izricati vječnost, najkonkretnije, zaustavljeni pokret može izražavati i “vječnu sadašnjost”, dakle onu nepravu sadašnjost kojom se izražava da se radnja mogla zbiti bilo kada.

Izražavanje trajnog može sugerirati ideju vječnosti, a izražavanje vječnosti zaustavljanjem pokreta može koincidirati s izricanjem smrti, izricanjem trajnog ništavila. Brojni filmovi zbog toga se i završavaju s kadrom zaustavljena pokreta. Netko je stigao na kraj svojega životnoga puta, a ako u trenucima završavanja filma umire, ako njegove vitalne funkcije prestaju, “stop-fotografija” kao prestanak “vitalnih funkcija filma” pojačat će doživljaj da je prikazivano biće prestalo i biološki egzistirati; dokazuje to da se zaustavljanjem pokreta sugestivno izražava prestanak života, jer biće “traje” samo po vremenu projekcije, dok se fizičko vrijeme njegova životnog i filmskog bivanja potpuno poništilo.

Sama fotografija to bi značenje mogla izražavati jedino svojim sižeom ili, najopćenitije,

nekim karakterističnim ugođajem. Međutim, u jukstapoziciji filma i fotografije produžene trajanjem projekcije to značenje, a prije toga i intenzivni doživljaj, nameće jedva usporedivom mogućom silinom.

BILJEŠKE

[187] Engleski filmolozi su glagol *freez* kodificirali kao filmski termin.

[188] Jean R. Debrix, *Les fondements de l'art cinématographique*, str. 66.

[189] Marsel Marten, *Filmski jezik*, str. 157.

[190] *Filozofijski rječnik*, "Vrijeme", str. 425.

[191] Petar Krelja, *Stop fotografija*, "Telegram", Zagreb, 1.IX.1967, str. 8.

MONTAŽA

Kako Marcel Martin navodi, *montaža je organizacija kadrova jednog filma pod određenim uslovima redosleda i trajanja*.[192] Tehnički, inače, to nije drugo do povezivanje ili, doslovno, lijepljenje odvojeno snimljenih fragmenata filma, kadrova, dakle "montiranje" kao i svako drugo. Teorijski i estetički montaža se, međutim, može definirati kudikamo preciznije i smionije na način Rudolfa Arnheima[193] koji, govoreći o ograničenju mehaničke reprodukcije u filmskom registriranju izvanjskoga svijeta, utvrđuje da je montaža specifična mogućnost i specifično svojstvo filma kojim se postiže diskontinuirana prezentacija prostora izvanjskog svijeta i vremena izvanjskog svijeta, dakle prostornovremenska kvaliteta koja je vlastito filmska, kontinuitet prostora i vremena kakav se ostvaruje samo filmom. Dakle, montaža je tehničko i izražajno sredstvo što uvjetuje neobičnu slobodnost filma u obuhvaćanjima i preobrazbama izvanjskog svijeta. Nije onda teško zaključiti: ako je kadar kao jedan filmski snimak osnovna jedinica filmskoga djela, montaža je kao postupak povezivanja tih jedinica, svakako i najekspresivniji i vizualno i akustički najsenzaiconalniji oblik filmskoga izražavanja; a odatle nadalje slijedi da je raspravljanje o strukturi nekoga filmskog djela najčešće raspravljanje o njegovu montažnom prosedeu. Činjenica da se prostorno i vremenski odvojeni, u stvarnosti udaljeni ili nepovezani, "negranični" i po brojnim osobinama sasvim različiti segmenti stvarnosti spajaju u cjelinu, u nov, filmski kontinuum, upućuje također na složenost ovoga strukturalnog elementa, na opsežnost mogućih istraživanja. Kako je broj mogućih oblika i način spajanja kadrova neograničeno velik, kako je "sintaksa" montažnih postupaka, kombinacija ili veza nepregledna da neizmjerno nadilazi — potražimo slikovitu usporedbu — broj varijanti šahovskih otvaranja, nije neobično da se teorija montaže ponekad emancipira od teorije filma ili da se teorija montaže ponekad pretvara, prerasta u teoriju filma. Dade se to naslutiti već i iz izjave velikog broja najpoznatijih filmologa i filmskih stvaralaca koji često kategorički tvrde kako je upravo montaža osnova filmske umjetnosti.

Potrebno je još jednom, svodeći, ponoviti: montaža je, dakle, uvijek zamjetljivo povezivanje kadrova: uvijek se ona zapaža kao filmska tehnička operacija; to će reći da se montaža može smatrati strukturalnim elementom filmskoga izraza *par excellence*. Naime, čim se jedan snimljeni prostor montažno spoji s kojim drugim, viđenje prostora nužno je "skokovito", dakle onakvo kakvo je ljudskim gledanjima i viđenjima izvanjskog svijeta moguće čak i unutar najneznatnijih udaljenosti, jer oko uvijek mora "svladati" i međuprostor što djeluje,

što se nalazi između dva gledana objekta. Montažom se, znači, uvijek transformira čovjekova percepcija prostora, a kako su do sada analize neprekidno pokazivale, može se a priori zaključiti da se montažom transformira i doživljavanje vremena stvarnosti.

Nedvojbeno, kako zbog svoje zamjetljivosti, tako zbog svoje ekspresivnosti — teorijski utvrdive i u stvaralaštvu bezbroj puta ostvarivane — montaža je strukturalni element filmskoga izraza koji se upravo morao više od svih drugih strukturalnih elemenata zajedno studirati i iz aspekta filmskoga vremena, štoviše najčešće se, u analizama specifičnosti vremena filma, montaža jedina uzimala u obzir. Toj činjenici pridonijeli su neki nipošto oštroumni ali ni u kojem slučaju beznačajni zaključci da se, izuzev početnog i završnog kadra filma, kadar uvijek mora nalaziti ispred nekoga drugog kadra, a da se taj drugi kadar uvijek nalazi nakon nekog kadra što mu prethodi. Pored toga zapazilo se da se u stvaranju ritma filma uvijek mora poštivati duljina svakoga pojedinog kadra. Na kraju, zamijetilo se da se montažom mogu, parafrazirajmo Ejzenštejna, stvarati razne “atrakcije”. Tako se rast biljke može prikazati, od trenutka njena klijanja do plođenja, u nekoliko minuta, ako se svaki dan snimi iz istog plana i rakursa po jedan vrlo kratak kadar i ako se oni nakon nekoliko mjeseci u montaži spoje, pa Blaise Cendrars već 1926. god. opisuje kako ovakvo montažno ubrzanje životu cvijeća daje dimenzije šekspirovske snage.[194]

Najprikladnija metoda u nastojanju da se iz aspekta filmskoga vremena razriješi ova neizrecivo bogata građa sigurno je u tom da se najprije pronikne u vremensku prirodu same montažne spone, tzv. interpunkcije. Naime, vremenska kvaliteta što se postiže spojem dvaju kadrova uvijek je posljedica interferencije filmskih vremena svakog od tih kadrova do koje neminovno dolazi njihovom jukstapozicijom i barem minimalnim darom gledaočeva pamćenja s jedne strane i, s druge, posredovanja same spone, same interpunkcije koja uvijek predstavlja značajnu komponentu tvorbe specifičnog doživljaja vremena. Drugim riječima, filmsko vrijeme pojedinog kadra ne tvore samo strukturalni elementi što njega oblikuju već i lokalno vrijeme prethodnog (ili, naravno, svih prethodnih kadrova) što perzistira u sjećanju, u cjelovitom doživljaju filma te interpunkcije koja povezuje kadar s onim što mu prethodi. Zbog toga se odmah može istaknuti i to da raspravljanje o montaži i vremenskom zapravo predstavlja raspravljanje o vremenskom cjeline filmskoga djela.

Pretapanje. Premda je najčešća i tehnički najelementarnija i najjednostavnija spona između dva kadra rez, dakle sljepljivanje graničnih kvadrata kadrova njihovim rubovima, s obzirom na analizu filmskoga vremena metodološki je uputnije istraživanje započeti sa zamjetljivijom, neposredno vidljivom sponom — pretapanjem. Kao što je poznato, pretapanje je fototehnički

postupak što se na ekranu očituje kao blijeđenje prostora i zvukova jednog kadra, čemu je usporedno sve intenzivnije prisustvo prostora i zvukova slijedećeg kadra sa završetkom u trenutku kad idući kadar potpuno “naplavi”, “istisne” onaj prethodni. Ta interferencija dvaju kadrova može trajati od nekoliko desetinki sekunde do nekih pet ili više sekundi, a ono što se najintenzivnije zamjećuje jest difuzno, kompozicijski najčešće bezoblično miješanje prostornih čestica takvim postupkom spojenih kadrova.

Premda samo pretapanje, upravo zbog toga što se ponekad priprema i izvodi s intencijom tvorbe nekog njegova vlastitog vizualnoakustičnog “reda”, može imati značenje što ga neposredno ne izriče ni jedan od kadrova čijim je “pretapanjem” nastao, i bez obzira na ovakvu namjeru ili učinak, uvijek “pronalazijiv”, odnosno protumačiv doživljaj i značenje pretapanja jest u pronalaženju vremena, u filmskom izričaju da je “neko vrijeme prošlo”. To značenje je primarno, ističu ga na prvom mjestu svi teoretičari kada govore o ovoj interpunkciji, a režiseri je eksploatiraju gotovo uvijek kada spajaju dvije sekvence, a žele iskazati da radnja iduće sekvence nije neposredan nastavak prethodne, ali da je kvaliteta trajanja, vrijeme što je prošlo između te dvije sekvence, izuzetno značajna činjenica za doživljaj i razumijevanje i jedne i druge.

Međutim, iako se slažu u vezi s dojmom o prolaženju vremena ostvarenim tim filmskim fototehničkim postupkom, filmolozi, smatrajući vjerojatno nepotrebnim, rijetko objašnjavaju pravi uzrok i razlog zbog kojih publika nepobitno pretapanje doživljava kao filmski znak za pronalaženje, pretjecanje vremena, čak i onda kada ta vrijednost nije data nikakvom drugom direktnom naznakom, npr. verbalnom, što se eventualno nalazi uz pretapanje.

O čemu se zapravo radi? Tokom pretapanja očito je da unutar nekog trajanja nestaje postupno jedan, a postupno se pojavljuje drugi prostor izvanjskog svijeta. Znači, kontinuum prostora stvarnosti nije se u jednom trenutku prekinuo, nego se taj prostor polagano “isključio” s ekrana, a, isto tako, novi se prostor nije pojavio odjednom, nego je postupno “izranjavao” iz blijedećeg prostora prethodna kadra. Isto se odnosi i na vrijeme. Naime, budući da svakom prostoru što ga film prikazuje odgovara neko njegovo lokalno vrijeme, najkonkretnije vrijeme snimanja toga kadra, njegova cjelokupna nikad ponovljiva vremenska “klima”, iščezavanjem jednoga prostora postepeno su iščezavali i njegovi vremenski atributi, a usporednim pojavljivanjem drugoga prostora pojavljivali su se postupno novi, njegovi vremenski atributi. To nadalje znači da se ni vremenski kontinuum stvarnosti nije “rezom” “presjekao”, nego da su se tokom, dakako kontinuirana trajanja pretapanja, dakle projekcijskog vremena pretapanja, postepeno izmijenila dva i fizička i filmska vremena.

Prema tome, s nastajanjem jednog prostora nestajalo je jedno vrijeme, a s nastajanjem drugog prostora nastajalo je drugo vrijeme. U svakom slučaju, nedvojbeno, vrijeme je prolazilo, što se kao činjenica trostruko iskazuje ovim postupkom: vremenski protječe vrijeme nestajanja, vrijeme nastajanja i projekcijsko vrijeme što sjedinjuje ta dva protjecanja. Ostvaruje se, znači, kvaliteta što uvjetuje i doživljaj koji ostvaruje neki prezent trajnoga glagola, nekakav *continuous*.

Slijedeći zaključak što neposredno proizlazi iz ovoga odnosi se na doživljaj duljine trajanja tog proteklog vremena. Iz samog pretapanja, naravno, nemoguće je zaključiti i ikakvim mjerama iskazati koliko je vremena prošlo između dva prikazana prizora. Uvijek se, ipak, zaključuje da je prošlo neko stanovito "dulje vrijeme". Naime, prije svega samo pretapanje je kratko, a tim kratkim postupkom eliminiraju se i uvode prostori koji sigurno nisu nestali i još uvijek postoje, odnosno što su postojali i prije pojave pretapanja, odnosno filmskog snimka tog prostora. Drugim riječima ti prostori, "nadživljuju" sam film, a već se ustanovilo da i nevidljivi prostor može funkcionirati kao sfera filmskoga medija, pa, prema tome, gledalac nikako ne može imati dojam da je pretapanjem prikazan razmak što je vremenski kraći od njega samog. Pretapanjem se samo skratio taj razmak, dvije su se "perspektive", perspektiva nestajanja i perspektiva nastajanja, spojile u kratkom filmskom procesu.

Ipak, s obzirom na duljinu protekla vremena, odnosno s obzirom na trajanje što odjeljuje dva prizora spojena pretapanjem, može se ustanoviti kako postoji mogućnost, a nju intuira Béla Balázs, da se odrede neke relativne razlike u trajanjima što ih iskazuje pretapanje. Te razlike nisu toliko izričaj samog pretapanja koliko doživljaj što ga stvaraju sami ambijenti spojeni pretapanjem. Govoreći općenito o montaži, Balázs ističe da se insertiranjem kadra koji se ambijentalno bitno razlikuje od dvaju kadrova (istog prostora) što ga okružuju, ostvaruje dojam da je između tih kadrova, znači tokom insertiranoga, prošlo više vremena nego ako se umjesto njega nalazi kadar očito obližnje prostorije. *Što je udaljenije mjesto ubačene scene, to je više vremena, znači, prošlo*,[195] tvrdi Balázs. Prenoseći gledaoca u novi prostor, u njegove nove i koordinate i specifične geografske karakteristike, kamera posredno, ali u smislu doživljaja intenzivno, uvodi time i novu, onu četvrtu koordinatu, novo ili drugo vrijeme. Čak ako se insertom prikaže interijer nastambe engleskog kolonizatora u džungli, interijer što se možda ne razlikuje od onoga koji je "opremao" njegov otac negdje u Kentu, kadrovi džungle što "obavijaju" taj kadar stvorit će dojam da se protagonist sjeća svoje prošlosti, dakle da je između tih prizora proteklo "mnogo" vremena. Ideju o "mnogo vremena" ne stvara, znači, udaljenost kao takva, već različitost spojenih prostora. Vremenski "skok", kolikogod on velik bio, istodobno će se, ako su kadrovi spojeni

pretapanjem, samim pretapanjem “ublažiti”, ali će različitost ambijenata, bez obzira na stvarno trajanje protekloga vremena, učiniti taj razmak dužim. Slijedi: sklop “projekcija-identifikacija”, odnosno “antropokozmomorfnost”, te psihološke kvalitete koje presudno uvjetuju doživljavanje i razumijevanje filma, prema tezama Edgara Morina,[196] u ovom primjeru su bitne upravo za ovakav gledaočev doživljaj. Naime, što su mjesta različitija, to vjerojatno su i udaljenija, a što su udaljenija, to je više vremena potrebno da se prevali taj razmak — kao da gledalac osjeća ili misli kad mu se filmom pomoću pretapanja spoja dva različita ambijenta.

Dužina pretapanja također može sugerirati približno trajanje neprikazanog “razdoblja” između dva prizora. Pretapanje nije interpunkcija bez vlastita trajanja kao rez, ono je zamjetljivo i senzacionalno gotovo kao filmski trik, pa zbog toga sama njegova dužina mora se reperkurirati na gledaočev doživljaj: što je duže, ono će stvarati dojam da je više vremena proteklo, odnosno, kad je vrlo kratko, moći će stvoriti dojam da se slijedeći događaj zbio netom nakon onoga što se prikazao u prethodnom kadru. Premda su i pojam kratkog i pojam dugog relativni, ipak sporo prepuštanje nekog prizora prošlosti i istodobno vrlo sporo “naviranje” budućeg prizora, odnosno sporija interferencija dvaju kadrova u pretapanju uvijek ostvaruje dojam stanovite relativno veće duljine proteklog vremena. Nejasnost prizora što nadolazi novim kadrom, nemogućnost da se i nakon nekoliko sekundi prepozna, zapravo da se upozna kakvoća ambijenta što se pojavljuje, to duže očekivanje stvarat će već u toku pretapanja dojam da mora proteći neko duže razdoblje kako bi se nakon prethodno prikazana prizora moglo dogoditi nešto drugo kao eventualna posljedica prethodna zbivanja. Kratko pretapanje, ono što gledaoca lišava napetosti očekivanja, međutim, iskazuje veću vremensku bliskost prizora spojenih pretapanjem. Ono također sugerira značenje da je zbivanje nadolazećeg kadra nužna posljedica zbivanja u prethodnom kadru i da je vrijeme što je prošlo ili vrlo kratko ili gotovo irelevantno, ali da se ipak ne smije zanemariti jer upravo to kratko protjecanje vremena jedan je od faktora što uvjetuju posljedicu izraženu u novom kadru.

S obzirom na izražaj i doživljaj vremenskog smjera što ga tvori pretapanje, moguće je odmah naglasiti da analiza pretapanja potvrđuje neke zaključke do kojih se već prije došlo. Može se također odmah istaknuti da Marcel Martin nedvojbeno pogrešno zaključuje kad, raspravljajući o pretapanju, tvrdi kako … *čini se da prošlost postepeno preplavljuje sadašnjost čovjekove svesti i da u njoj i sama postaje sadašnjost*.[197] Istina, prošlost, “preplavljena” prostorom drugog prizora, nestajući relativno sporo “potiskivana” građom nadolazećeg kadra, trenutačno može ostaviti dojam da ju je autor polaganije prepustio

nestajanju. Međutim, ako što “preplavljuje”, onda je to sigurno ono što nadolazi, budućnost, dakle ono čije se neumitno nadolaženje iskazuje pojačavanjem vizualnoakustičkog prisustva slijedećeg prizora dok prošlost jedino još perzistira ne toliko zbog vlastita vitaliteta postojanja koliko zbog autorova htijenja. Buduće u pretapanju egzistira, međutim, i po svom sve očitijem fizičkom vitalitetu i, pored toga, još u jednoj mjeri kao i prošlost po autorovu htijenju, iskazanom samom primjenom toga fototehničkog postupka.

Prema tome, u trenucima pretapanja spajaju se prošlost i budućnost svijeta, stvarnost ostaje bez svoje sadašnjosti, odnosno dvije njene sadašnjosti tvore filmsku sadašnjost što je sva ispunjena nagovještajima budućnosti. Naravno, kad u filmskom prizoru nešto nestaje, a nešto nastaje, kao u pretapanju, tvorba vremenskog smjera ovisi onda i o kontekstu. Pretapanje se, zbog toga, ponekad primjenjuje kao oblik uvođenja u retrospekciju, unošenja u prošlost nekoga lika ili neke sredine, ali tada ili sam snimljeni materijal nečim mora svjedočiti da se filmsko pripovijedanje usredotočilo na prošlo prikazivana svijeta (protagonist je npr. očito odjednom znatno mlađi) ili se nekom slikovnom ili verbalnom naznakom prije ili poslije pretapanja mora upozoriti da će se prikazivana zbivanja događati u prošlosti. Ako se, pak, želi i naznačiti budućnost, ako se pretapanjem “preskače” neki period, nikakva naznaka nije potrebna. Vitalitet prizora, progrediranje budućeg, kao i činjenica da samo vrijeme projekcije “predstavu” uvijek privodi njenom kadru, komponente su što će nepogrešivo uvjeriti da se pretapanjem ubrzava filmsko putovanje prema novim događanjima, prema budućnosti filma i prema kraju projekcije.

Premda “gramatike” i “stilistike” filma to ne preporučuju, polazeći često od tvrdnje da pretapanje ionako usporava ritam filma, pretapanje se ponekad umeće, upotrebljava unutar nekoga kontinuiranog niza događanja, unutar jednoga nedovršenog prizora, i to umjesto reza, dakle interpunkcije što je najprikladnija od svih interpunkcija kad se u filmu nastoji zadržati stvarnosni kontinuitet zbivanja i viđenja tih zbivanja. Tako upotrijebljena pretapanja ne pokazuju da je “ikakvo vrijeme proteklo”, odnosno da je proteklo možda upravo onoliko (ili manje) vremena koliko samo pretapanje traje pa se upotreba takvih pretapanja zaista može učiniti i besmislenom. Međutim, budući da je pretapanje filmski postupak u kojemu prikazivani prostori gube svoju faktičku stvarnost, jer se dva ambijenta “miješaju”, što čovjek vidi možda jedino u trenucima pred nesvjesticom, kakvoća prikazivanih prostora prestaje biti ravnopravnom komponentom filmskog ostvarenja iluzije viđenja stvarnosti. Taj difuzni svijet, odnosno ti filmom poremećeni prostorni realiteti tada skreću pažnju na vrijeme, na samo trajanje toga fantazmagoričkog viđenja prostora. Ako dvoje ljudi razgovara u nekoj sobi i ako se njihove replike spoje pretapanjem, a ne rezom, pažnja će se gledaoca

usredotočiti na taj trenutak, na tu vremensku česticu koja se pretapanjem pojavljuje kao sudbonosni i od režisera kao takav izabrani i naglašeni trenutak u odnosima likova. Budući da se ambijent nije promijenio, budući da je njegova građa ostala ista, budući da se prostor nije filmski izrazitije transformirao, pretapanje će se pojaviti kao autorov akcent upravo na vrijeme, i to baš upozoreni trenutak događanja.

Kao dodatak ovoj analizi pretapanja moguće je ukratko osvrnuti se na jednu srodnu interpunkciju koja se znatno rjeđe upotrebljava. Riječ je o tzv. zavjesi, odnosno o fototehničkom efektu kojim se postiže da jedan kadar, pojavljujući se na rubu kadra što upravo traje, šireći se ekranom po njegovoj vertikalnoj, horizontalnoj ili dijagonalnoj liniji, prvoga istiskuje, "briše", sve dok prethodnog kadra potpuno ne nestane. Ta interpunkcija, znači, očito podsjeća na pravu zavjesu, samo što ta filmska "zavjesa" nije nikakvo platno kao u kazalištu, nego drugi filmski prizor, tj. kadar. Naravno, i ta interpunkcija izražava prolaženje vremena jer jedan prizor nestaje dok drugi nastaje, a to prema "jednadžbi" postavljenoj prigodom analize pretapanja sugerira i izražava prolaženje vremena. Budući da se jedan prostor ne preplavljuje postepeno drugim kao u pretapanju, nego se upravo drastično potiskuje, učinak ove vizualne senzacije razlikuje se od učinka pretapanja: može se reći da je pretapanje kakvoćom epskije od zavjese, odnosno da je zavjesa dramatičnija od pretapanja. Neki prizor, naime, zavjesom se brzo i definitivno "odbacuje" u prošlost, a da za to odbacivanje u prošlost nije bio potreban neki duži proces, neki dugotrajniji postupak. Vrijeme što je bilo potrebno vrlo je kratko, kao što je i sama zavjesa najčešće vrlo kratka. U filmu Georgea Stevensa *Mjesto pod suncem* (A Place under the Sun, 1951) potrebno je svega nekoliko kadrova suđenja omeđenih brzim zavjesama pa da ta faza nadanja za suđenog protagonista kao izjalovljena nada nestane u prošlosti i da se on nađe na električnoj stolici.

Zatamnjenje i odtamnjenje. Prihvate li se osnovni zaključci o pretapanju, znatno se olakšava pristup i trećoj vrlo zamjetljivoj interpunkciji — zatamnjenju i odtamnjenju. Zatamnjenje i odtamnjenje, interpunkcije su koje se također, zajedno, često pojavljuju na kraju jedne, odnosno početku druge sekvence; obično su dužine približno jednake pretapanju i nikada ne ostaju neprimijećene, uvijek u svijesti gledaoca ostavljaju "trag", dakle određeni dojam za koji se odmah može reći da se veže uz posebno doživljavanje upravo vremena.

Zatamnjenje je, kao što sama riječ kaže, "smračenje" ekrana, nestajanje prostora izvanjskog svijeta, njegovo gubljenje, iščezavanje u tami što prekriva ekran. Odtamnjenje što redovito slijedi nakon zatamnjenja kao produžetak ovog fototehničkog postupka je pojavljivanje, rast

intenziteta svjetla sve dok se prizor iz stvarnosti ne pojavi, “osvane” na ekranu. U pretapanju prostor stvarnosti blijedi, slabi, miješajući se s drugim prostorom, dok u zatamnjenju faktički nestaje, trenutačno nestaje u sve intenzivnijoj tmini. Od filma ostaje samo tamna vrpca, odnosno mračni ekran što se nakon toga preobražava u svjetliju plohu, tokom odtamnjenja. Kaže zato Kučera: *Zatamnjivanje i odtamnjivanje odjeljuju prizore sasvim naočito (napadno). No prema naplivu su nepokretni. Zatamnjivanje djeluje kao decrescendo, oslabi cjelokupno zbivanje i svodi ga na točku nula, u potpuni mir. Slika se promijeni u tamu, a pokret u njoj zamire*.[198]

Naravno, s nestajanjem prostora izvanjskog svijeta nestaje i mogućnost doživljaja njemu pripadnog vremena. Iluzija stvarnosnog vremena gubi se u cijelosti, i u trenucima zatamnjenja i odtamnjenja egzistentno je jedino projekcijsko vrijeme što se, s nestankom stvarnosti a daljnjim trajanjem projekcije, pojavljuje kao filmsko vrijeme samo.

Zatamnjenjem i odtamnjenjem održava se kontinuitet filmske predstave, odnosno filmskoga djela, ali se prekida kontinuitet filmske prezentacije prizora. Zbog toga se, kao što pretpostavlja Kučera, pojava zatamnjenja doima kao završetak nekoga prizora, a odtamnjivanje kao početak novog. Ta dva prizora zatamnjenjem i odtamnjenjem, prema tome, vremenski moraju biti odijeljeni. Premda je zatamnjivanje progresija što sugerira nešto budućnosno, fizički nestanak prizora i stvarnosti nadjačava, međutim, ovaj učinak: prizor se predaje prošlosti, i taj bi se učinak mogao izraziti, odnosno imati značenje prezenta trajnog glagola, upravo glagola iščezavati. Zatamnjenjem kao da se, naime, kaže “on (prizor) iščezava”, a u engleskom jeziku *it is disappearing*. Zbog toga, kako navodi Spottiswoode, *kombinacija zatamnjenja s odtamnjenjem je najjednostavnija metoda označavanja završetka nekog događanja ili nekog definiranog vremenskog razdoblja*.[199]

Spottiswoodeova tvrdnja ipak se više odnosi na zatamnjenje. Naime, dok zatamnjenje iskazuje prošlost, vrijeme bez slutnji budućnosti, odtamnjenje što slijedi je izlazak iz prostora tmine, napuštanje čistoga filmskog prostora, prostora ekrana, pa prema tome ima budućnosnu kvalitetu. Progresija intenziteta svjetlosti sugerira da će se prizor iz stvarnosti pojaviti, i to upravo po logici “obrata” u odnosu prema zatamnjenju. “Mrak je uništio svijet, a svjetlost će ga stvoriti” — i ovako metaforički mogle bi se objasniti te interpunkcije. U lingvističkim terminima, pak, odtamnjenje bi se moglo obrazložiti kao filmska kvaliteta što ima funkciju pomoćna glagola kojim se tvori buduće vrijeme (htjeti, shall, will).

Rez. Dok su pretapanje i zatamnjenje (s odtamnjenjem) interpunkcije što se mogu zamisliti, što se očituju vlastitim trajanjem, rez je po sebi nezamljetljiv, s obzirom na opažaj on je

prostorno i vremenski upravo adimenzionalan, mnogo je kraći i od treptaja oka.[200] Pretapanje i zatamnjenje predstavljaju se gledaocu kao prostornovremenski procesi, dok se rez opaža tek po svojoj posljedici, naknadno se saznaje da je postojao "nastupanjem", pojavom novog kadra koji je upravo strelovitom brzinom zamijenio prethodno prikazivani prostor. Upravo zbog te nezamjetljivosti prostorni i vremenski skok u montaži postignut ovom interpunkcijom očituje se u znatno većoj mjeri zaista kao skok, a neusporedivo manje kao "prijelaz", što je uvijek dojam ostvaren pretapanjem, dojam što potvrđuje, kako navodi Kracauer,, da je film, odnosno *… ovaj medijum … pokretan himeričnom željom za uspostavljanjem kontinuuma fizičke egzistencije*.[201] Naime, pretapanje, kao što se ustanovilo, karakterizira postupnost u napuštanju jednoga prostora i postupnost u pojavi drugog, dok rez znači konačnu slobodnost filma u prostornovremenskom tretmanu, oblikovanju stvarnosti, te se, stoga, može shvatiti i kao eminentnije strukturalni element filmskoga izraza.

Dojam što ga rez uvijek tvori je u očitosti, gotovo neobičnosti prostornoga skoka postignuta tehnikom montaže. Kadar što se pojavljuje nakon reza uvijek prezentira novi prostor čak i ako je film komoran, ako je zbivanje prizora locirano unutar izuzetno skučena prostora, npr. u kakvoj sobici ili ćeliji. Novim kadrom donose se gledaocu nove neke koordinate istog ambijenta, iskazuje se ili mijena strukturalnih elemenata (novi plan ili rakurs) ili, rjeđe, u samoj građi dolazi do promjene. Ako je mijena neznatna, ako se, recimo, plan promijeni tek za nijansu, postoji opasnost da se rez ne doživi kao smišljeni filmski postupak, nego kao trzaj prekinute vrpce dotrajala filma. Promjena unutar prostora što se prikazuje nakon reza, mora, znači, biti na neki način radikalnija; to, pak, znači da se rezom zaista uvijek iskazuje prostorni skok, odnosno da je on uvijek, premda ne sobom samim, već naknadno, intenzivno zamjetljiv.

Premda rezom montirani prizori uvijek donose nagle mijene prostora ili prostornih skokova, ponekad se, premda se po analogiji s ostalim interpunkcijama možda već nametnuo suprotan zaključak, međutim, stvara dojam što ga teorije montaže znaju potkrepljivati: da prostorni skok rezom ne mora predstavljati i vremenski skok. Vremenski se skok, naime, neposredno opaža jedino ako se događa izrazita, "temeljita" mijena prostora ili ako se samom građom tvori dojam takva skoka, npr. nešto što svjedoči da je proteklo određeno vrijeme kao u dosta bukvalnom ili vulgarnom primjeru kad protagonist iz kadra neočekivano "ostari" jer mu lice odjednom bude prekriveno borama ili ukrašeno bradom. Sasvim drugačiji je, međutim, doživljaj vremena kad se nizom kadrova povezanih rezom prikazuje isti ambijent, štoviše isto mjesto, znači neka "manja" lokacija, a u kojoj se prikazuje

kontinuirano zbivanje, zbivanje čiju kontinuiranost ne narušavaju ni brojne izmjene planova ili rakursa. Riječ je, očito, o filmskim sekvencama, o prizorima koje odlikuje jedinstvo mjesta, vremena i radnje, jedinstvo što se prvenstveno očituje nekom osmišljenom radnjom ili "igrom" glumaca jer i slijedeći kadar uvijek predočuje nastavak prethodnoga kadra. U takvim prizorima stvorit će se dojam o nepostojanju vremenskog skoka, jer se "pokret vezuje na pokret", kako bi se reklo u filmskom žargonu, a vrijeme projekcije kronometarski ostaje potpuno jednako fizičkom vremenu, trajanju zbivanja u stvarnosti, što također znači da i dramsko vrijeme može biti izraženo projekcijskim ili fizičkim vremenom.

Sada, kad se ustanovilo da montažni prosede, usprkos prostornom diskontinuitetu prezentacije zbivanja, može izraziti vremenski kontinuitet radnje, neobično je značajno istaknuti da ostvarenje vremenskog kontinuiteta vrlo često nije činjenica snimanja, već rezultat posebne montažne operacije, to može stvoriti dvojbu u odnosu prema prvom zaključku, štoviše, može dovesti do zaključaka koji se potpuno razlikuju, koji se upravo suprotstavljaju ideji o vremenskom kontinuitetu ostvarenom istodobnim snimanjem nekog prizora iz različitog rakursa i plana. O ovome vrlo precizno raspravlja Renato May opisujući snimanje i montiranje vrlo jednostavne radnje, naime prinošenja cigarete ustima koje je snimljeno iz dvije različite udaljenosti, ali iz posve istog rakursa. Premda se ovaj prizor snima s dvije kamere koje su istodobno počele s radom, prizor se ipak neće moći montirati tek tako da se kadrovi na određenom istom mjestu (trenutku) režu i spoje. Takvim se postupkom, premda se odabrao isti trenutak radnje, ista "točka" fizičkog vremena, kadrovi neće moći spojiti, a da se zadrži vremenski kontinuitet! Naime, povećanje kao i smanjenje predmeta u kadru, stvoreno mijenom plana, kako ističe May, a praksa neprekidno potvrđuje, samo sobom ostvaruje dojam kretanja, pa u montaži … *pokretu ruke treba "oduzeti" opisani efekt*…,[202] naime, *… kad se ne bi oduzeo onaj dio pokreta koji rezultira iz samog povećanja, onda bi izgledalo da se ruka napola zaustavlja, zatim malo vraća natrag, i tek onda nastavlja svoj put do usta*.[203]

Budući da Maya montaža pretežno zanima kao tehnički prosede, on primjer ne analizira načinom koji bi doveo i do dalekosežnijih teorijskih konzekvencija. Moguće je, naime, dokazati da fizičko vrijeme, odnosno stvarnosni kontinuitet nije garancija ni kriterij kojim se može odrediti i uspostaviti filmski montažni kontinuitet, odnosno montažom postignut kontinuitet prezentacije pojedine radnje. Utvrditi se, dapače, može da uopće ne postoji neki način koji bi se mogao preciznije definirati, a koji se može smatrati "pouzdanim" u takvu nastojanju.

Razlika s obzirom na pojavnu kvalitetu i doživljaj istoga pokreta objasnila se već u analizi planova. Kao što May pokazuje, ta razlika posebno je očita, pa i djelotvorna, kad se dva plana što prikazuju identičan pokret spoje. Ipak, ovaj primjer nipošto ne mora poslužiti jedino za svrhe koje zanimaju Maya. Pozicija kamere, a prema tome i pozicija promatrača (gledaoca), odrazuje se na doživljaj vremena i u svim ostalim montažnim spojevima rezom, a taj Mayov primjer predstavlja tek najočitije, najlakše dokazljivo svojstvo filma. Spoje li se, naime, kakvi god prostori, prostori sa zaista bilo kakvim posebnim svojstvima i karakteristikama, uvijek će se ostvariti, postići vremenski skok, i to je ono što ovom prigodom treba posebno istaknuti i generalizirati.

Nije, naime, samo pokret kvaliteta koja iziskuje u montaži mijenu stvarnosnog kontinuuma zbivanja da bi se ostvario filmski kontinuum tog zbivanja, odnosno filmski privid stvarnosnog kontinuuma. Pokret je kvaliteta koja jedino omogućuje da se ostvari kontinuum kao vidljiv. Inače, kad u kadru nema pokreta, ili barem kad ne postoje takva gibanja koja bi na sebe skretala svu moguću gledaočevu pozornost, rez uvijek ostvaruje doživljaj nekoga vremenskog prijenosa, vremenskog skoka, uvijek izražava diskontinuitet — ne samo viđenja i doživljavanja prostora već i "viđenja" vremena. Pretpostavimo li da se u dva kadra iste lokacije, snimljena iz različitih planova i rakursa, prikazuje neki pejzaž ili vreva sajma, svaki od tih kadrova očitovat će se ne samo kao prostor što ga određuju njegove vlastite koordinate, već će ostvariti i svoju cjelokupnu vlastitu "klimu". To znači da će ga karakterizirati i samo njemu pripadna vremenska određenja, lokalno vrijeme kadra i njegova prizora, formirano strukturalnim elementima, svim strukturalnim elementima kojima je "viđen". Zbog toga se prostornovremenska distanca ili prostornovremenski odnos između dva kadra spojena rezom može nazivati i smatrati njihovim *intervalom*,[204]to više što rez sugerira postojanje nekog (istina nevidljivog) međuprostora i međuvremena što razdvaja rezom spojene prizore.

Ovaj zaključak već su intuirali u spomenutim djelima Epstein, Pudovkin, i Ranko Marinković u svojoj briljantnoj "ekskurziji" u film. No ovakve ili slične ideje nisu našle u teoriji potrebnih dopuna ni detaljnijih razrada, jer bi se onda i pojam montažne elipse drukčije definirao; naime, ne bi se definirao kao nešto što je svjesno ispušteno, ali ipak naznačeno, već kao stalna karakteristika svakog montažnog spajanja zasnovana na rezu, kao neizbježno izostavljanje nekih prostora i vremena koja povezuju u prirodi odvojeno snimljene kadrove. Svaka elipsa, strukturalna, sadržajna, kako god autori nju atributirali, uvijek se zasniva na nekom intervalu, a interval postoji čak i u Mayevu primjeru u kojemu se montažom uspostavlja kontinuitet pokreta. I tada, naime, ne samo da su prikazani različiti prostori na

ekranu, već i različita vremena, bez obzira na to koliko ovo “različita vremena” nije najadekvatnije imenovanje. I tada se ostvario interval jer se iz jednog vremenskoprostornog “podneblja” prešlo rezom u drugo.

Da se rezom što spaja dva kadra ostvaruje dojam o intervalu, koji se, jasno, ne može numerički nikako izraziti, svjedoči i trenutačni dojam što ga uvijek tvori ovakvo povezivanje kadrova. Budući da je rez sam nevidljiv, odnosno kako je zamjetljiv jedino kao neočekivana pojava novog kadra, gledalac je njim upravo “zatečen”, tako da nije svjestan pojave jedino novoga prostora, već ta pojava novog prostora doživljava se i kao nova “etapa”, tj. sam početak nove etape filmskoga niza. Taj trenutak karakterizira koncentriranost na novu sadašnjost filma, skokom se prešao neki interval i gledalac je usredotočen na trenutak filma koji je odvojen od trenutka prethodnoga kadra, što mu se kao takav s promjenom strukturalnih elemenata sve intenzivnije nameće.

Dosadašnja analiza montaže iz aspekta tvorbe filmskoga vremena ograničila se na proučavanje kvaliteta i učinka same montažne spone. Naravno, izuzetno značajna komponenta u doživljaju vremena ostvarenom montažom jest i sam sadržaj spojenih kadrova, a u toj se sferi do sada objasnio jedino učinak što nastaje s obzirom na različitost spojenih ambijenata, tj. objasnilo se: što su ambijenti različitiji stvara se dojam o većem intervalu.

Budući da svaki kadar zrači svojim lokalnim vremenom i budući da se filmom “nikada ne može stupiti u istu rijeku”, dakle, budući da su kadrovi uvijek različiti, to znači da svaki montažni spoj uvijek predstavlja neku novost, neki spoj kakav se nikada nije niti će se moći izvesti. Svaka veza dvaju kadrova uvijek je, znači, barem po nekoj karakteristici jedinstvena, što znači da raspravljanja o učinku što ga tvori spoj dvaju kadrova predstavlja polje beskrajnih istraživanja i da je nemoguća precizna sistematika montažnih postupaka s obzirom na sadržaj spajanja kadrova.

Budući da je bogatstvo građe što se nadaje filmu zaista neizmjerno, budući da je broj mogućnosti montažnog povezivanja te građe također neizmjeran i budući da zbog toga postoji vrlo velik broj sistematika ili klasifikacija montažnih postupaka ili kombinacija, nije preporučljivo odlučiti se za jednu takvu shemu te polazeći od nje pokušavati utvrditi kakva je funkcija i koji je učinak montažom spojene građe u odnosu prema vremenu. Umjesto ovakvog zaista nezahvalna prosedea (jer trebalo bi najprije dokazati da je neka klasifikacija najrelevantnija za ovu svrhu, a trebalo bi dokazati i po čemu ostale to nisu), najpogodnije je oslonac pronalaziti u samoj prirodi, kakvoći montažnog spoja, dakle interpunkcije, a tek se

zatim osvrnuti, dijelom i samo radi ilustracije, na montažne “sisteme” pojedinih filmologa.

Dosadašnja analiza interpunkcija, i reza i pretapanja i zatamnjenja-odtamnjenja, pokazala je da interpunkcije predstavljaju filmsko omeđenje snimanih prostora, filmsku granicu između dva odvojena ili različito viđena prostora, a također i omeđenje pojedinih vremenskih kontinuiranih cjelina. Utvrdilo se prema tome i to da se između dvije interpunkcije nalazi uvijek drugačija ili uvijek nova građa, odnosno građa što ima uvijek svoje vlastite prostornovremenske koordinate ili svoju distingviranu prostornovremensku kakvoću. Utvrdilo se zatim da sama montažna spona, neposredno ili posredno zamjetljivo, uvijek iskazuje vremensku kvalitetu, općenitije ali ne i manje konkretno, da barem gledaočev doživljaj upućuje, usredotočuje na vrijeme. Drugim riječima, sama spona ima funkciju stanovitoga filmskog vremenskog znaka.

Kakvu vrijednost ima i o čemu svjedoči taj filmski vremenski “znak”? Prije svega on predstavlja element tehničkog destruiranja fizičkog vremena, što je osnovna vremenska karakteristika filmske građe i filmskoga medija; on predstavlja filmski tehnički ili fototehnički postupak kojim se autor nadvija nad svoju građu, nad njene vremenske zakone. Naime, rekapitulirajmo ukratko: interpunkcijom se ubrzava protjecanje vremena, a to se u stvarnosti ne može dogoditi; uspjelo je to jedino Wellsovim izumom u romanu; interpunkcijom se, nadalje, neko razdoblje vremenski precizno omeđuje, završava i započinje, a poznato je da u stvarnosti tek laboratorijski procesi u strogo određenom trenutku započinju i završavaju; interpunkcijom se, nadalje, čitava razdoblja, čitave faze bivanja nečeg, čitave faze pojedinih procesa po autorovoj volji izostavljaju ili preskaču, dok u stvarnosti takvih skokova nema — oni su jedino možda iluzija onoga koji je predugo spavao, koji je hiberniran čekao da se otkrije lijek njegovoj bolesti.

Prema tome: interpunkcija, predstavljajući filmsko “nasilje” nad građom, pojavljuje se u filmu kao najuže filmski tehnički postupak i kao u biti artificijelna tehnika ili moć ovladavanja vremenskom dimenzijom stvarnosti, pa zbog toga predstavlja svojom vlastitom kakvoćom izravnu suprotnost vremenskom same građe koja se pored nje neprekidno pojavljuje i očituje kao nešto stvarnosno. Budući da i bez posebne intencije autora interpunkcije u sebi nose i iskazuju potencijal vremenske transformacije građe, jasno je da potencijal same građe, njena kakvoća i njeni posebni “znakovi” tvoreni strukturalnim elementima, mogu utjecati na daljnja složenija transformiranja vremena, odnosno na tvorbu eminentno filmskoga vremena. Dosljedno ovome, moglo bi se reći: lingvist bi odredio interpunkciju kao filmsku kvalitetu što ima vrijednost stanovitog vremenskog znaka pridatog

drugim znacima kako bi ih vremenski odredio, teoretičar književnosti odredio bi interpunkciju kao bitni atribut stilske figure koja upućuje na vrijeme, a filozof i psiholog kao kvalitetu ili stimulans kojim se primarno stvara odnos prema raznim aspektima kategorije vremena. Filmolog bi konstatirao: interpunkcija je kvaliteta što omogućuje posebnu slobodnost u odnošenju ili filmskom poniranju u vremensko građe.

Prihvatimo li ove zaključke, a posebno onaj implicitni što ukazuje na to da su interpunkcija i građa komponente obje neophodne da bi se formirao neki određeni i distingvirani filmski vremenski iskaz, bez teškoća možemo se osvrnuti na pojedine klasifikacije montažnih postupaka s obzirom na kvalitetu sadržaja spojenih kadrova i s obzirom na funkciju što je oni imaju u tvorbi specifičnih doživljaja i značenja u vremenskoj sferi.

Tako, na primjer, nije teško shvatiti uvijek jednog, konciznog i jednog od najtemeljitijih filmologa, Rudolfa Arnheima, kad tvrdi da se s obzirom na vremenske odnose montažom mogu postići tri značenja: istovremenost, "prije, poslije", i neutralnost.[205] Prije svega, ako su kadrovi interpunkcijama precizno vremenskoprostorno omeđeni, onda se uvijek jedan kadar pojavljuje kao kadar što dolazi nakon nekoga drugog, a to znači da je onaj prvi očito bio ispred njega, da je onaj prizor bivao prije njega. Ako je radnja drugog kadra očita posljedica uzroka naznačenog u prvom kadru, onda će taj montažni spoj u jednom svom sloju pronositi i značenje, odnosno vrijednost, naravno uvjetno imenovano, priloške oznake vremena kojom se određuje vremenska kakvoća spoja. Ako, pak, montažom spojena građa sobom ne izriče nikakav uzročnoposljedični odnos, onda će sama kronologija biti predstavljena kao irelevantna; izrazit će se da je vrijeme neko "neutralno", odnosno da se prizori zbivaju "bilo kada", a taj "bilo kada", kao u finalnom prizoru iz Ejzenštejnova filma *Štrajk*, predstavit će se kao vrijednost što je spoznata ne "napornim umovanjem", već najneposrednije zahvaljujući "čudnovatosti" ovakvoga montažnog spoja. I na kraju, posebno u prizorima spojenim naizmjeničnom montažom, a kojima se paralelno u različitim prostorima prikazuju dvije različite radnje, stvorit će se "nepogrešivo" dojam da se te dvije radnje zbivaju istodobno.

Osvrnimo se sada na analize Jerzyja Plazewskog. U poglavlju što ima simptomatičan naslov "Filmska vremena"[206] Plazewski tvrdi da se filmom, između ostalog, može izraziti sadašnje vrijeme, prošlo vrijeme, buduće vrijeme, protjecanje vremena, ciklično vrijeme, razvučeno vrijeme, kondenzacija vremena, odstupanje od stvarnog vremena i zaustavljeno vrijeme. Prije svega, već najsimplificiranijom analizom može se utvrditi da se montažom, dakle spajanjem kadrova nekom interpunkcijom, nužno odstupa od stvarnog vremena, jer u

stvarnosti vrijeme je “stroj čiji rad nikada ne prestaje”, a u filmu se taj rad montažom neprekidno na najrazličitije načine “ometa”. Također, jasno je da se vrijeme montažom može kondenzirati ili “razvući”. Naime, obilje montažnih skokova, elipsa, odnosno intervala prikazat će samo sažetak nekog znatno duljeg procesa, a dulja koncentracija, montažom potencirana, na nečem što je iskustveno ili “objektivno” kraće, razvući će vrijeme što se može posebno odnositi na postupak koji se zove *overlapping* [overleping]. Taj postupak, ujedno, koncentrira pozornost na nepromijenjene činjenice kadrova i ostvaruje dojam što se bliži doživljaju prave sadašnjosti. Ako se, nadalje, montažno spoje odvojeni prizori koji su u nekoj očitoj vezi, ako proces prikazan u njima očito progredira u nekom određenom ritmu ili ako se ista zbivanja ponavljaju, stvorit će se značenje i dojam cikličnog vremena, lingvist bi možda rekao da takav niz ima vrijednost iterativnog glagola. I na kraju, ako neki kadar svojim sadržajem anticipira neki svoj mogući produžetak, idući će kadar predstavljati dosegnutu budućnost, budućnost što je možda i vrlo daleka, prema Jespersenovoj shemi[207] stanovit *after-future* u engleskom jeziku. A ako se u prvom kadru ostvari kakav stimulans što predstavlja određeni reminiscencijski apel, slijedeći kadar, bit će sugerirano, zbivat će se u prošlosti, izrazit će se čak i daleka prošlost, čak i nekakav *before-past*.

O mnogima od ovih mogućih učinaka montažnih spojeva s obzirom na doživljaj vremena u filmu govori i Jean Leirens.[208] Kad govori o vremenu i psihološkoj evoluciji, evidentno je, uzimajući pri tom u obzir Bergsonove ideje kojih je i Leirens svojevrsni sljedbenik, da se montažnim nizom može izraziti bilo kakva evolucija, bilo koji evolutivni niz, pa i onaj psihološki, jer je trajanje neprekidno mijenjanje, a to montaža svojom skokovitošću može posebno istaknuti. Isto tako, kad govori o vječnosti, već i dosadašnja istraživanja pokazala su da se koncentriranje na nepromjenljivoj građi, odnosno montažno ponavljanje istog sadržaja može u dojmu gledaoca predstaviti kao ideja o sadašnjosti, o vječno istom stanju, dakle i o vječnosti: nekakve hridi snimljene u nekoliko kadrova iz različitih rakursa i planova, ostajući neprekidno pojavno bitno iste premda prostorno uvijek drukčije određene, iskazat će da one takve bijahu uvijek, da su takve sada i da će takve i ostati. S obzirom na unutrašnje vrijeme, što je također Leirensov pojam, ovaj aspekt moguće je objasniti opet kao učinak posebnoga montažnog strukturiranja građe: montažni ritam može svjedočiti o gledaočevu vremenu, o njegovu doživljavanju bivanja što ga okružuje, čiji je objekt ili subjekt, može dakle svjedočiti o onom subjektivnom vremenu, podvrgavajući vrijeme unutrašnjem vremenu lika ili kontrastirajući ga, opet montažno, s objektivnim, kronometarski iskažljivim.

BILJEŠKE

[192] Marsel Marten, *Filmski jezik*, str. 95.

[193] Vidi: Rudolf Arnhajm, *Film kao umetnost*, str. 23-31.

[194] Vidi: Blaise Cendrars, *L'ABC du cinéma*, Paris 1926, str. 10

[195] Bela Balaš, *Filmska kultura*, str. 117.

[196] Vidi: Edgar Moren, *Film ili čovjek iz mašte*.

[197] Marsel Marten, *Filmski jezik*, str. 170.

[198] Jan Kučera, *Knjiga o filmu*, str. 99. (U Kučerinoj knjizi izraz *napliv* upotrebljava se umjesto izraza *zavjesa*, a u kontekstu ove analize Kučerina usporedba sa zavjesom služi da bi se još više istakla razlika između pretapanja i zatamnjenja-odtamnjenja, jer pretapanje odjeljuje prizore manje očito.)

[199] Raymond Spottiswoode, *A Grammar of the Film*, str. 119.

[200] Prema *Medicinskoj enciklopediji* treptaj oka traje 1/15 sekunde (vidi: *Medicinska enciklopedija*, sv. 7, Mio-Pio, "Oko", Zagreb MCMLXIII, str. 387), dok izmjena odnosno trenutak dvaju kvadrata vrpce traje nekoliko puta kraće. (Vidi: Jean R. Debrix, *Les fondaments de l'art cinématique*, str. 67.)

[201] Zigfrid Krakauer, *Priroda filma I*, Beograd 1971, str. 72.

[202] Renato May, *Filmski jezik*, Zagreb 1948, str. 77.

[203] Renato May, isto, str. 77.

[204] Izraz *interval* S. M. Ejzenštejn upotrebljavao je u drugom značenju, preuzetom iz glazbene terminologije: Vidi: S. M. Ajzenštajn, *Dijalektički pristup filmskoj formi* u: *Montaža atrakcija*.

[205] Vidi: Rudolf Arnhajm, *Film kao umetnost*, str. 86.

[206] Vidi: Ježi Plaževski, *Jezik filma II*, str. 43-59

[207] Vidi: Otto Jespersen, *Essentials of English Grammar,* London 1953, str. 231.

[208] Vidi: Jean Leirens, *Le cinéma et le temps*.

POKUŠAJ SINTEZE

TVORBA FILMSKOGA VREMENA

Istraživanja filmskoga vremena usredotočila su se očito na one strukturalne elemente, na one filmske oblike viđenja izvanjskog svijeta što se pojavljuju pri svakoj upotrebi kamere (a to su: okvir, plan, rakurs, stanje kamere, boja ili crno-bijela tehnika snimanja, zvuk ili odsutnost zvuka, mizanscena i kompozicija), zatim, na montažu (što se rabi u barem 99% filmova) te, na kraju, na one artificijelnije tehničke postupke (ubrzavanje, usporenje, inverzija i zaustavljanje pokreta) čija je temeljna značajka upravo u senzacionalnoj preobrazbi stvarnosnog vremena.[209]

Analiza baš tih strukturalnih elemenata omogućila je da se stekne uvid u inače podosta maglovit pojam filmskog vremena, u njegov sadržaj i opseg i da se time nadograde naznake, sugestije ili aproksimativne definicije iz uvodnih poglavlja. Pokazalo se, naime, da je filmska preobrazba izvanjskog svijeta zamjetljiva, da se odrazuje na gledaočev doživljaj prikazana svijeta i da film, premda samu građu rijetko očitije mijenja, ipak je svojim specifičnim viđenjem prezentira u filmskoj kvaliteti i koja predstavlja ujedno i vrlo specifičnu vremensku kvalitetu. Također, utvrdilo se da je transformacija vremena izvanjskog svijeta konstanta medija (jer je nemoguće izbjeći upotrebu nekih strukturalnih elemenata), da se dakle, vremensko stvarnosti preobražava ne samo upotrebom nekih posebnih strukturalnih elemenata (kako se može zaključiti iz nekih spomenutih rasprava o filmu), već da svi strukturalni elementi preobražavaju vremensko stvarnosti i tvore filmu karakterističan doživljaj vremena, najeksplicitnije: preobrazba je vremena stvarnosti filmu inherentna.

Time se, naravno, sadržaj pojma filmsko vrijeme još nije definirao, kao što se nije odredila ni struktura filmskog vremena u cjelini, premda se može činiti da već navedene tvrdnje sadrže dijelove definicije i zaključaka kojima se teži. Prije odvažavanja na taj čin potrebno je učiniti određenu “predradnju”, donekle izvesti i stanovitu rekapitulaciju date građe.

U analizi strukturalnih elemenata ponajviše se raspravljalo o načinu kojim se prisutnošću, i najčešće neizbježivim “funkcioniranjem” pojedinoga strukturalnog elementa, preobražavaju vremenski manifestansi ili osnovni atributi stvarnosnoga vremena, naime njegova metrika, zatim poredak i smjer. Raspravljanje što slijedi treba, naime, pokazati postoje li neke zajedničke karakteristike što se odnose na sve strukturalne elemente, tj. koje su opće ili bitne karakteristike filma s obzirom na te atribute vremena. Pored naznačenog približavanja određenjima pojma i strukture filmskoga vremena, ovaj će postupak imati vrijednost sažetka

prethodnih istraživanja i ujedno će omogućiti stjecanje predodžbe o filmskoj viziji svijeta koja se ostvaruje u sferi filmskog uranjanja u dimenziju vremena kao i, općenito, o prirodi filmske umjetnosti.

a) Metrika i trajanje

Kad je riječ o metrici filma, dakle o kvaliteti mjerljivosti, o njegovom durativnom aspektu, odnosno o protežnosti kao atributu vremena i filma, moglo bi se najprije ustanoviti ono što se istaklo u uvodu, naime, da je u filmu vremenska dimenzija jednako značajna kao i prostorna. Odrednice filma nisu samo prostorne kvalitete; on se ne definira jedino prostornim kategorijama nego i vremenskim. Pored toga, moguće je još ponovno utvrditi i to da je film kao djelo vrsta umjetnine koju karakterizira fiksirano trajanje ili fiksirana dužina vrpce, a ovo, nadalje, znači da u filmu prostorna zapremnina vrpce, njezina dužina, može iskazivati trajanje filma, ili obrnuto, da se njegovim trajanjem može iskazivati njegova prostorna zapremnina.

Filmsko se djelo, znači, može definirati i vremenskim metričkim terminima. Vremenske su mjere jedan od pouzdanih podataka kojim se nešto o filmu utvrđuje ne samo u smislu bukvalnog faktografskog navoda, već se njima može služiti i radi donošenja estetičkih sudova, o pojedinom filmu i o filmu uopće.

Kad je nešto poput filma “podložno” egzaktnoj, kronometarskoj izrazivosti, kronometarskom određenju kao jednom od mogućih načina određivanja, onda se, kao i u svemu što je pod patronatom tiranskog instrumenta za mjerenje vremena, može najprije postaviti pitanje da li i vrijeme filma protječe na neki način ravnomjerno kao što sat ravnomjerno otkucava faze pomaka svojih kazaljki. S tim u vezi, odmah treba kategorički naglasiti da je jedino projekcijsko vrijeme ravnomjerno, naime, jedino vrpca tokom snimanja u kameri i u projektoru za vrijeme projekcije (ako se ne žele ostvariti specijalni efekti i ako stroj nije pokvaren) “teče”, “vrti se”, uvijek istom, jednolikom ravnomjernom brzinom.

Ta mehanička kvaliteta, međutim, kao da se uopće ne odrazuje na doživljaj vremena u filmu. Kad bi to bilo, onda bi to … *matematičko vrijeme … što … teče jednoliko po sebi i po svojoj prirodi i bez odnosa spram bilo čega izvan njega*…[210] bilo, sada parafrazirajmo Newtona, i ono “najistinskije” vrijeme u doživljaju filma. Doživljaj vremena filma, međutim, tek se jednim dijelom tvori u izravnoj relaciji prema tom matematičkom vremenu, a zamjećuje se

jedino donekle na razini jednoga kadra, i to onoga što nalikuje snimljenoj fotografiji i čija je progresija jedino projekcijska, progresija prema trenutku neizbježivog završetka filma, te u naknadnim pomišljajima o filmu kada se zaključuje da je film bio samo nekakvo "prazno" trajanje i "ništa više".

Budući da je građa filma izvanjski svijet, a on sam ne iskazuje vrijeme kao ono vrijeme što matematički ravnomjerno teče jer i u stvarnosti *prirodni su dani naime nejednaki*…[211] i budući da filmski instrument, očitije ili manje očito, stalno njemu svojstvenim načinom preobražava stvarnost, prema tome tvori i specifičan doživljaj vremena, dakle i posebno filmsko vrijeme — zbog toga vrijeme filma za gledaoca praktički nikad ne teče ravnomjerno. Tek posredstvom posebne organizacije zbivanja, dakle funkcionalnim izborom strukturalnih elemenata i njihovom ritmičkom organizacijom, u filmu se može ostvariti taj učinak. On se, prema tome, ne može ostvariti imitiranjem toga u odnosu prema doživljaju, samo hipotetskoga ravnomjernog vremena, već se ostvaruje tvorbom posebne strukture, čije pojedine komponente po sebi nipošto nisu takve kvalitete iz koje bi se moglo zaključiti da upravo samo one imaju bitno potencijal za tvorbu oblika kojima će se ostvariti, izraziti ili "pjesnički dočarati" ravnomjerni tok vremena, vremena koje možemo imenovati kao matematičko ili kronometarsko. Iz tog se, jasno, može zaključiti da i poseban "artistički" doseg filma predstavljaju i ona djela u kojima se iz mnoštva komponenata građe i iz mnoštva oblika viđenja te građe, dakle iz tog mnoštva "varijabla" uspijeva izraziti vizija svijeta ravnomjernog, gotovo entropijskog vremena.

Izuzev vremena projekcije, za film se, dakle, ne može reći da je njegova karakteristika u stvaranju doživljaja ravnomjernog toka vremena, "pravilnog" protjecanja vremena. Svaka primjena senzacionalnijega vizualnog ili akustičkog "rješenja", odnosno izražajnog sredstva, u doživljaju uvijek skraćuje, "kondenzira" trajanje. No, inzistira li se zatim na tom postupku, ako takvo očito izražajno sredstvo zbog svoje dulje prisutnosti postaje "nametljivo", ono se intenzitetom djelovanja kao gotovo artificijelna vrijednost suprotstavlja "neartificijelnosti", "gruboj materijalnosti" filmske građe, počinje se od nje "emancipirati" i ta "hipertrofija forme" počinje prizor činiti nestvarnosnim, čak i ponekad nefilmskim. A to uvijek stvara u gledaoca želju i potrebu da se vizura promijeni, da se pojavi "normalnija" vizura. Posljedica je tog očekivanja, naravno, u produžavanju trajanja prizora u gledaočevu doživljaju.

Prema tome, ne samo da se pretjecanje vremena jedva može doživjeti kao ravnomjerno jer doživljavanje vremena *zavisi od zapažene subjektivne brzine*[212] što je uvijek drugačija, nego i sam filmski instrument — neizbježivim ograničenjima mogućnosti mehaničke

reprodukcije, dakle postojanjem specifičnih elemenata izraza kojima se izvanjski svijet neprekidno preobražava — čini to protjecanje neravnomjernim. Filmski autori, shvaćajući to svojstvo filmske tehnike, idu u tom preobražavanju "korak dalje": oni tu osobitost ili još potenciraju funkcionalnom primjenom strukturalnih elemenata tvoreći i izražavajući svoju "subjektivnu brzinu", tvoreći jedan novi filmski tempo protjecanja vremena koji gledaocu ponekad uspijevaju nametnuti kao da je njegov, dok, tek u rjeđim slučajevima, a zametak je tih nastojanja zapravo u talijanskom neorealizmu, pokušavaju ostvariti strukturu koja izražava ravnomjerno protjecanje vremena što se može uklapati u ideje o vremenu kao "žrvnju što sve melje".

U vezi su s pitanjima metrike, naravno, i pitanja o trajanju, ne jedino radi mogućeg zaključivanja da je upravo trajanje ono što se nadaje ili predaje mjerenju, nego i radi izravno izvodivog zaključka iz prethodnih navoda iz kojih se zaključuje da su metričke transformacije u gledaočevu doživljaju u biti usporedne doživljaju izmijenjenosti stvarnosnih trajanja. Naime, metričke transformacije uvjetuju i transformacije doživljaja trajanja i spoznaje o trajanju. Konkretno se u filmu, a o tome se raspravljalo u poglavlju o dramskom vremenu, trajanja pojedinih zbivanja, govoreći na razini građe, mogu činiti kraćima ili duljima no što su u stvarnosti, a, pored toga, neka pretpostavljiva trajanja, dijelovi nekih procesa, mogu se montažnim prijelazom i u cijelosti zanemariti. Mijenjajući, znači, "zapaženu subjektivnu brzinu", film mijenja prirodu, karakteristike stvarnosnih trajanja događanja i mijenja, još više, i gledaočev doživljaj stvarnosnih trajanja zbivanja. Film, prema tome, odlikuju potencijali da se stvarnosna trajanja u zamjetljivoj mjeri podrede autorovim intencijama, autorovom subjektivnom doživljavanju trajanja, a s tim u vezi moguće je zapitati se može li film stvarnosna trajanja u tolikoj mjeri transformirati da se posredstvom djelovanja takve filmske strukture potpuno izgubi svijest o stvarnosnim trajanjima zbivanja. Naravno, ta mogućnost postoji, postoje zamislive optimalne mogućnosti zanemarivanja diktata stvarnosnog trajanja, mogućnosti dosljednoga i izvanredno intenzivnog preobražavanja stvarnosnog trajanja, mogućnosti što se prije svega ostvaruju filmskim mijenjanjem izvanjskog svijeta do stupnja neprepoznatljivosti. Rasprava o tim mogućnostima već bi, međutim, pripadala krugu najuže estetičkih raspitivanja. Naime, budući da je film, u stanovitoj mjeri, koju treba poštivati, biće što se upravo "nadovezuje" na izvanjski svijet, potpuna negacija stvarnosnog (a to su pak već ideje o "antifilmu") može predstavljati i negaciju filma.

Iz tog se zaključka, što tek marginalno ulazi u problematiku ovoga rada, čini prihvatljivijim i plodnijim razmatranje jedne druge kvalitete filma, kvalitete kojoj se medij ne opire, a što

često čini temelj strukture pojedinih najistaknutijih filmskih umjetničkih djela. Može se, naime, utvrditi kako je filmu dana mogućnost da gledaocu prezentira potpuno vlastite modele trajanja pojedinih radnja, i to modele trajanja pojedinih radnja s obzirom na prostornu relaciju unutar koje su te radnje viđene, što mora podsjetiti ili i na ideje moderne fizike[213], pa činile se one u ovom kontekstu relevantnima ili irelevantnima.

Kad glumac u kazalištu, a s obzirom na ovaj navod od svih medija jedino se medij scene može uspoređivati s filmom (naravno, i televizijski), jer se jedino u njima zaista zbiva činjenje nekih radnji kakve i sam gledalac može činiti — dakle, kad glumac u kazalištu učini neki pokret, gledalac je, prvo, svjestan da je taj pokret, kao upravo takav plod tadašnjeg glumčeva nadahnuća, plod onoga što se zbiva samo u tom trenutku te predstave, kao rezultat uvijek drugačije suigre s partnerima i gledalištem. Drugo, taj pokret često je na kazališni način preoblikovan, stiliziran, a i s obzirom na prostorni odnos prema gledalištu ima vrijednost stilizirane radnje, jer je izvršen unutar koordinata danog ambijenta, to će reći on je takav kakav jest da bi mogao biti zanimljiv iz svih “planova i rakursa”, od prvog reda parketa do posljednjeg na balkonu. U filmu, međutim, takav pokret, premda “unikatan” jer se više nikada ne može ponoviti, djeluje kao kamerom “nađeno” stvarno zbivanje; prikazana radnja tek iznimno rijetko djeluje kao rezultat suigre s partnerom, što je mogla biti i drugačija, nikad kao rezultat suigre s gledaocem, samo u neuspjelom rješenju kao “namještanje” pogledu gledaoca. Koliko god ta radnja čak i bila “tempirana” da zadovolji neke gledaočeve “prohtjeve”, on nju ipak doživljava kao čin što se upravo kao takav morao zbiti u realnosti izvanjskog svijeta. Stvarnosni okoliš čini tu radnju stvarnosnijom ili realističnijom no što ona možda jest, a kad se prikladnim strukturalnim elementom ona učini središnjom vrijednošću prizora, onda kadar djeluje kao prostornovremenska “predstava” ili monumentalizacija jedino toga čina. U toj se radnji, naime, mogu zapaziti gotovo sve pojedinosti od kojih se ona sastoji; ona se svakom svojom pojedinošću i svojim trajanjem može izdvajati iz okoliša, tako da se bez ikakva stvaralačkog napora u prizoru može stvoriti pravi “spektakl” od izvedbe i tako banalnog čina kao što je npr. prinošenje cigarete ustima, A koliko zapravo traje prinošenje cigarete ustima? Nije, zaista, lako odgovoriti na to pitanje (to više što nema pravila), jer to ovisi o “individuumu” i njegovu trenutačnu stanju. No, ako tu osobu još nismo u filmu dostatno upoznali ili ako je kamera djelomično skriva, tada za gledaoca kao jedini sadržaj prizora ostaje upravo prinošenje cigarete ustima, ostaje jedino ta radnja i njezino od svih drugih zbivanja izdvojeno trajanje, a to će se osjećati naročitim intenzitetom ako je predstavljena izborom plana, rakursa i kompozicijom kadra kao centralna ili jedina radnja. Istina, usprkos fiksiranosti (snimkom) upravo tog trajanja i usprkos trenutačnoj svijesti o tom trajanju kao jedinoj manifestaciji trajanja cjelokupne

stvarnosti, ipak se i nadalje ne može opovrgavati tvrdnja da je to trajanje individualno i da bi ga ista osoba u drugoj zgradi, recimo, produljila. No, ako se, međutim, i takvo "najindividualnije" prinošenje cigarete ustima montažno raspolovi, ako se prikaže u dva različita plana, isti pokret morat će se u daljem planu ubrzati ili u bližem usporiti da bi se ostvario ravnomjeran tok pokreta, a to svjedoči da u odnosu prema istoj radnji mora postojati različiti model trajanja s obzirom na drugu udaljenost. To opet znači da prinošenje cigarete ustima u filmu nije samo čin definiran individualnim karakteristikama, već da njegovu brzinu i trajanje (što, dosljedno, znači, i cjelokupnu kakvoću) određuje i odnos (udaljenost, kut) kamere prema njemu. A to nadalje potvrđuje početnu zamisao da film prezentira vlastite modele trajanja određenih radnji s obzirom na filmski prostorni odnos prema njima.

Ako film može izraziti vlastite modele trajanja pojedinih radnji s obzirom na prostorni odnos što ga tvori kamera, zapitat ćemo se tada da li film može i kako može izraziti "samo trajanje", "trajanje kao takvo", stvara li "model trajanja kao takvog", dakle, šire, kakve su daljnje mogućnosti filma s obzirom na durativni aspekt vremena ili kakve su mogućnosti filmskog izražaja onoga "što istraje unutar sukcesije i promjene ili, u "literarnim terminima", kako film govori "o vremenu i rijeci".

U suvremenoj književnosti, kako navodi Meyerhoff, kvaliteta trajanja je *položena, da tako kažemo, vrh stalne mijene*.[214] Film, međutim, da bi se doživio kao film, kao da upravo žudi za stalnom mijenom, a jedino što je stalno "položeno vrh mijene" trajanje je projekcije koje je u filmu jedno trajanje "unutar stalne mijene", a što se, kako je nekoliko puta istaknuto, zamjećuje tek u pojedinim, gotovo iznimnim filmskim prizorima.

Doživljaj samog trajanja u filmu se prije svega, polazeći od svojstava građe, a s obzirom na filmsko moguće njezino viđenje, tvori na taj način da se prezentiraju prostori u kojima nije zamjetljiva nikakva mijena i u kojima se ne uspostavljaju prostorni odnosi što pripadaju čovjekovu iskustvu ili oni odnosi kakvi su čovjeku neposrednije dostupni. Ako se prikaže kadar svemira, čak i ako kamera u montažnom nizu otkriva uvijek nove vizure, bez obzira na različitost tih "arabeski" od kadra do kadra, izrazit će se progresija što je jedino progresija vremena projekcije, dakle trajanje kao takvo. Jedan kadar svemira izrazit će, međutim, trajanje kao vječno, možda i vječnost, jer se ništa ne mijenja, niti građa niti njezino viđenje. Promjena vizure izrazit će, međutim, također da se u građi ništa ne mijenja, ali da se to nemijenjanje zbiva uz mijene što ih tvori i iskazuje instrument koji se time javlja kao "živi" svjedok tog nemijenjanja, dakle tog trajanja.

Spektakularnu svemirsku perspektivu možemo zamijeniti onom manje spektakularnom. “Spustimo li pogled s neba na zemlju”, pokazat će se da isti doživljaj nastaje kad se snima neki krajolik u kojemu se ništa ne mijenja ili u kojemu se zbiva neprekidna istorodna mijena (talasanje trave ili mora, npr.). Ako se kamera ne pomiče ili ako se isti ambijent ne prikaže u nekoliko različitih kadrova, prevladat će doživljaj vječnosti, ali ako se ona pokrene ili ako se promijeni bilo koji strukturalni element (npr. ako se pojavi glazbena pratnja), to prikazivanje istog prostora različitim strukturalnim elementima izrazit će upravo trajanje. Treba, međutim, nadodati, da će se to izraziti jedino ako nije naznačen subjekt promatranja (neki lik) jer bi se onda, eventualno, mogla zamisliti i neka posebnija intencija upotrebe toga strukturalnog elementa.

Slijedeći je način izražavanja samog trajanja u kontrastiranju dinamičkog sa statičnim. Ako se u dinamičnu sekvencu umetne kadar istoga ili nekoga drugog mjesta u kojemu se ništa ne zbiva, gledalac će zbivanje doživjeti ponekad kao i “uzaludno” ili “besmisleno ponavljanje” toka vremena nekim zbivanjima, kao nekakav Sizifov napor što zaista ne vodi ničemu. Isti učinak tvori se i montažnim lajtmotivom ili refrenom. Ako se u toku različitih zbivanja nekoliko puta insertira isti ili slični kadar ili skupina kadrova, opet će se izraziti dimenzija trajanja koje sjedinjuje svekolika zbivanja.

Doživljaj trajanja može se postići montažnim kontinuitetom prikazivanja pokreta. Ako se u nizu kadrova i različitih pokreta stvori dojam iste brzine ili intenzivnosti odvijanja tih pokreta, opet će se steći doživljaj trajanja kao osnovnog elementa što sjedinjuje sva zbivanja.

Dakle, na temelju svih izloženih primjera, lako će se zaključiti da se trajanje, često gotovo i samo trajanje, u filmu izražava na bitno uvijek isti način. Tvori se, naime, takvim odnosom građe i strukturalnih elemenata u kojemu se uvijek zadržava istost ili građe ili strukturalnih elemenata, dok se neki od tih elemenata, građa ili strukturalni elementi, mijenjaju. Jedno se, znači, ne smije mijenjati, a drugo se mora mijenjati da bi se istaklo nemijenjanje onog prvog, koje se onda iskazuje jedino kroz dimenziju trajanja. Ako se, međutim, oba elementa ne mijenjaju, izrazit će se trajanje kao vječno trajanje, kao beskonačnost, dakle kao vrijeme svemira (barem kako smo skloni zamisliti ga).

Ako se strukturalni elementi mijenjaju, s obzirom na pripovjedača izrazit će se njegova misao, njegov zaključak da prikazana građa nije ništa do “prazno trajanje”, a ako se mijena događa u građi, izrazit će se da je to primarno njegov doživljaj, njegovo osjećanje.

Kad se i građa i strukturalni elementi mijenjaju — to je svojevrsna dijalektika filma ili filmski

izraz jedne dijalektičke kvalitete stvarnosti i življenja u njoj — doživljaj trajanja, osobito onog kao more, ponekad će i potpuno izostati. Autor, i s njim gledalac, vrijeme tada doživljava kao dimenziju svojih povijesnih mogućnosti, kao dramu u kojoj sam bira svoju sudbinu.

b) Poredak

Za niz mislilaca — a nabrajanje bi moglo započeti primjerice s Kantom i završiti se, recimo, s Reichenbachom — najpouzdaniji kriterij određivanja i ustanovljavanja vremenskog poretka zbivanja bio je i jest kriterij kauzalnosti, kriterij koji posebno poštuju prirodne znanosti polazeći od činjenice da u prirodi nema ireverzibilnih procesa.

Da uzrok mora biti prije posljedice, i u filmu je jedini pouzdan oslonac pri utvrđivanju što se zbiva prije, a što poslije, u nekom skupu predočenih zbivanja, jer jedino ako je film onaj raritetni, onaj u jednom kadru, jedino tada se neprestano zapaža redoslijed zbivanja u stvarnosti. Ako je film, međutim, montažan, a gotovo svi su takvi, onda je gledalac najizravnije osvjedočen jedino o poretku kadrova, i samo spoznaja o uzrocima i njihovim posljedicama može utemeljiti zaključke o faktičkom stvarnosnom redoslijedu zabilježenih zbivanja. A gledalac, koliko god bio “ponesen” filmom, zbog stvarnosnog karaktera medija gotovo uvijek želi rekonstruirati stvarnosni poredak zbivanja. Štoviše, najčešće to je ono prvo što želi rasuditi nakon gledanja filma.

Iz svih dosadašnjih razloga lako je zaključiti da se u filmu mogu razaznati dva tipa vremenskog poretka: poredak građe kakav je u stvarnosti koju film registrira i poredak građe kako je ona prezentirana u filmu. I ovdje se, znači, suočavamo s dvije osnovne filmske mogućnosti. Prva se otkriva u sferi same građe, odnosno u sferi zakonitosti same stvarnosti, a druga se nalazi u specifično filmskim preobrazbama stvarnosnog vremena. Prva se mogućnost, očito, odnosi na koincidiranje između pokreta stvarnosti i poretka u filmu. Ta se mogućnost može smatrati i primarnom jer film teži stvarnosnom poretku kao medij, teži, općenito, da se predstavi kao “sam svijet”, pa odatle i tendencija da se snimaju filmovi s vrlo dugim kadrovima, kadrovima — sekvencama, u kojima se prikazuju zbivanja u uzročnoposljedično neisprekidanim kompleksima. Druga se mogućnost, naravno, odnosi na filmsko suprotstavljanje poretka stvarnosti, na novi, filmski poredak građe.

Stvarnosni poredak zbivanja ostvaruje se ili pomoću vrlo dugih kadrova ili posebnim

montažnim povezivanjem zbivanja, i to najčešće nadovezivanjem pokreta na pokret, dakle insistiranjem na kontinuitetu pojedinih gibanja jer upravo kontinuitet pokreta najimpresivnije uvjerava o stvarnosti kao o ničim poremećenom kontinuitetu bivanja bića. U ovom slučaju kao kreativni zadatak pojavljuje se mogućnost da se upravo montažom ostvari precizno odvajanje uzroka od posljedica, a to u filmskom djelu može rezultirati ostvarenjem autentičnog filmskog ritma, ritma što ga, dakle, tvori upravo ova "pomna" izmjena "kadrova-uzroka" i "kadrova-posljedica". Znači premda, s obzirom na kauzalitet, nizanje zbivanja u stvarnosti koincidira s nizanjem zbivanja u filmu, filmom će se ipak građa prevladati, transcendirati, jer se montažom ostvarilo izričito razlikovanje između uzroka i posljedica i jer se to razlikovanje naglasilo i ritmičkom organizacijom zbivanja. Filmom će se, naime, prevladati ono difuzno, ponekad upravo iracionalno prepletanje zbivanja u stvarnosti, ostvarit će se filmski model ili filmska paradigma razvoja pojedinih prirodnih ili društvenih procesa, a u tome se posebno ističu, to im i jest osnovna kvaliteta, majstori narativnog filma.

U klasičnom (zvučnom) filmu — a to bi bio onaj koji pripada "mladosti" ove umjetnosti, koji odlikuje *neproblematičan odnos između njenog sadržaja i njenih izražajnih sredstava*[215] — doživljaj vremena kao "trodimenzionalnog", dakle relacije "prošlost-sadašnjost-budućnost", determinirao je poredak unutar filma. Film ne samo da imitira kronologiju zbivanja u stvarnosti nego upravo pedantno odvaja uzroke od posljedica. Film obično i počinje s razlaganjem uzroka budućih zbivanja, da bi u svojoj "središnjici" ušao u fazu zapleta, a to već znači "akumuliranje" uzroka u posljedice, dok će se posljedice razotkriti, ponekad i na najeksplicitniji način, na kraju filma, sve, dakle, upravo kao u tipičnom realističkom romanu. U tim filmovima u cjelini, kao i u njihovim pojedinim manjim fragmentima, uzrok se pažljivo odvaja od posljedica bilo kadriranjem (dakle, izborom plana, rakursa, stanja kamere i posebno često mizanscene i kompozicije kadra) bilo, još izričitije, naglašenim montažnim postupkom, znači naglašenim prostornovremenskim odvajanjem (posebno pretapanjem ili zatamnjenjem-odtamnjenjem) prizora. U tako smišljenom i tako organiziranom filmu sama pojava "kadra-posljedice", gotovo uvijek istaknuta nekim senzacionalnim rješenjem, funkcionira kao filmom dosegnuta, "dohvaćena" posljedica. Dakle, sam sistem upotrebljavanja strukturalnih elemenata i prije no što se građa svojim razvojem tokom kadra približi trenutku u kojem će se raspoznati posljedica, sama intenzivnost djelovanja tih strukturalnih elemenata izrazit će da se filmom stiglo do "raspleta", odnosno, ponekad će najizričitije iskazati upravo ono "poslije" ili "nakon" u relaciji prema prethodnim zbivanjima. Štoviše, intenzitet tog "nakon" nadjačavat će ponekad, naročito u melodramama, samu kakvoću ishoda zbivanja, koji ishod režiser upravo želi ispripovijedati.

Eminentno filmskim prosedeom, “prije” se u takvim filmovima neće moći izraziti. Kao što se film projekcijom bliži svom završetku, tako se gledaocu uvijek kao “najlogičnija” ili “najprirodnija” nadaje ideja da se građa razvija prema nekom konačnom raspletu, i “prije” se u takvim filmovima jedino može izraziti pomoću verbalnog označavanja. Ono se, inače, iskazuje kao dio “para” u odnosu prema izrazu onog “poslije”, s tom razlikom što je svijest o “prije” najčešće tek posljedica doživljaja onog “poslije”.

Zacijelo, “zanimljivija” mogućnost filmskoga medija je suprotstavljanje filmskoga slijeda stvarnosnom poretku zbivanja. Gotovo od samih početaka filma kao umjetnosti — a u ovom smislu, i kao međaš u umjetnosti i s obzirom na tretman vremena, posebno je zanimljiv Griffithov film *Netrpeljivost* — javljaju se autori čije filmske strukture ne determinira pokornost stvarnosnoj kronologiji zbivanja, javljaju se autori koji preferirajući relaciju “prije-poslije” relaciji “prošlost-sadašnjost-budućnost” ostvaruju *demokratsku jednakost svih vremena*.[216] Napuštajući *tensed way of thinking*,[217] oni doživljavaju stvarnost kao biće neokrnjeno “zubom vremena”, i takvo shvaćanje vremena u filmu (a ono posebno oduševljava Arnolda Hausera[218]) osobito se afirmiralo u zreloj fazi nijemoga filma (1920-1928), zamrlo je početkom zvučnoga u “prvom susretu” s realističnim zakonitostima zvučnoga medija, ali je ponovno počelo oživljavati nakon Wellesova filma *Građanin Kane*. Brojnost filmova ove vrste danas već može impresionirati, no ostaje činjenica da se u većini njih zapravo uopće ne može govoriti o ostvarenju “demokratske ravnopravnosti svih vremena”, već da se u većini slučajeva radi o narativnoj konvenciji, zapravo o prepričavanju prošlog, a ne o prepletanju prošlog, sadašnjeg i budućeg na takav način da se kao primarna doživljava relacija “prije-poslije”, bilo u smislu poretka u građi samoj, bilo u smislu filmskoga slijeda te građe. Pored toga, ono “prije” ne samo da se ne doživljava kao prošlost filma i građe nego svojim intenzitetom djelovanja na gledaoca predstavlja se kao sadašnjost, a atribut “prijašnjosti” potpuno se zaboravlja.

U filmu promjena poretka ne predstavlja nikakvu teškoću s obzirom na mogućnosti filmskoga izvođenja. Ako se snimi neka radnja, ona se montažno “presiječe”, montira se zatim u drugom slijedu, a kad se zatim projicira, poremećeni kauzalitet svjedočit će o toj ispremetanosti. “Prije-poslije” filma sukobit će se s “prije-poslije” stvarnosti u kojoj nema ireverzibilnih procesa i u kojoj je, jednostavnije, ponekad nemoguće uspostaviti drugačije redoslijede od onih što su prirodnim zakonima ili impulsima zakazani. Zbog toga, važno je ustanoviti: suprotstavljanje stvarnosnom poretku nije toliko svojstveno filmskom mediju kao “poštivanje” kronologije, koliko god to bilo “tehnički” lako ostvarivo jednostavnim montažnim premetanjem snimljene građe.

Promjena unutar relacije “prije-poslije” prestaje biti nasilje nad medijem jedino kad se ono “prije”, dakle “prije” kao uzrok zbivanja, naknadno ustanovljava i kad se to naknadno ustanovljavanje i opravdava kao jedina mogućnost ustanovljavanja poretka unutar date strukture.

Druga, filmu znatno primjerenija, ali i teže ostvariva mogućnost jest onaj rijetko uspjeli pothvat kad se ostvaruje takva struktura u kojoj se poništava vrijednost i onog “prije” i “poslije”, dakle kad se građa organizira na način kao npr. u Ejzenštejnovu filmu *Štrajk* ili u Resnaisovu filmu *Prošle godine u Marienbadu* ili u Buñuelovu i Dalijevu *Andaluzijskom psu*, kad se izborom i slijedom građe neposredno ili postupno isključuje mogućnost razmišljanja u kategorijama “prije” i “poslije”; Arnheim to imenuje kao izraz “neutralnosti”[219] s obzirom na vrijeme. U takvim strukturama jedino ono “prije-poslije” samog filma postaje dominantno za doživljaj i spoznaju filma, gledalac je potpuno unesen u specifičan vremenski “univerzum” filma, a usporedbe sa stvarnošću, na koje medij uvijek navodi, “sele” pretežno u sferu prostornog određenja građe, dakle stvarnosnost prikazana prostora postaje uporištem u doživljavanju i raščlambi filma.

Dakako, poništavanje raspoznatljivosti, lišavanje gledaoca mogućnosti da razlučuje uzročno od posljedičnoga, “prije” i “poslije”, često u filmu rezultira doživljajem istodobnosti, a upravo ta kvaliteta filma bila je jedan od razloga zbog kojih je Arnold Hauser pomislio kako su *sve vremenske kategorije moderne umjetnosti nastale iz duha filmske forme*.[220] Bez obzira na ovu posljednju digresiju, nedvojbeno slijedi da se raspravljanju o poretku neposredno moraju priključiti razmišljanja o onoj vremenskoj relaciji između dva zbivanja ili dva nečim konkretizirana trenutka kad se ni za kojega od njih ne može ustanoviti ili dokazati da je prije ili poslije drugoga, kad se, znači, može tvrditi da se zbivaju istodobno.

Prije svega treba barem spomenuti da je fenomen istodobnosti iznimno zanimao i modernu fiziku. Jedan od bitnih zaključaka Einsteinove opće teorije relativiteta odnosi se upravo na taj vremenski odnos, i to da i filmologe odistinski zanima filmski izražaj istodobnosti ne smije se shvatiti tek kao neka puka koincidencija s novijim znanstvenim egzaktnim istraživanjem. Jedva je, naime, moguće i pomisliti da tek nekim slučajem svi filmolozi pronalaze da se montažom može izraziti istodobnost (izražavanja istodobnosti po Pudovkinu je, štoviše, jedan od pet osnovnih montažnih postupaka). Očito, ili je filmski medij takav da izražavanje za znanost teže odredive kvalitete istodobnosti znači neku “jednostavnu” filmsku mogućnost, ili izražavanje istodobnosti filma, zadaje neku posebnu teškoću. Ustanovimo odmah: što je istodobnost i kako se dva prostorno odvojena zbivanja filmom prikazuju kao

istodobna? Za film to je jednako složeno pitanje i teškoća u filmskoj realizaciji kao i kad se želi za znanstvene svrhe dokazivati da su dvije zgode apsolutno istodobne. Kao što za fiziku ne postoji apsolutna istodobnost za dva promatrača nekog zbivanja kad se oni nalaze na različitim mjestima, tako se o apsolutnoj istodobnosti u filmu može govoriti jedino s obzirom na nekoliko, gotovo "dubioznih", načina izražavanja istodobnosti.

Prvi od njih čini se da je onaj kad se dva događanja istodobno zbivaju u istom kadru. To je, međutim, tek ishitreni zaključak što proizlazi iz stanovite tek globalne procjene vremenske relacije između dva zbivanja jer se ni za jedan djelić nekog od njih ne može nego tek naknadno ustanoviti da je možda bio istodoban s nekim dijelom drugog zbivanja. Naime, u pitanju je distribucija pažnje: gledalac se u jednom trenutku može usredotočiti samo na jedno zbivanje, njegova se pozornost stalno prenosi s jednog zbivanja na drugo i tek zahvaljujući nekoj većoj duljini kadra on stječe doživljaj o istodobnosti prikazivanih zbivanja. Taj će se doživljaj pojačati u statičnijim prizorima u kojima doživljaj serijskog nadvladava doživljavanje sukcesijskog (dakle, naročito u kadrovima koje odlikuju pojedine bitno likovne kvalitete). To znači da bi apsolutna statičnost izražavala i apsolutnu istodobnost svega što sačinjava prizor, ali, tada, to bi značilo da je film prestao prikazivati proces i da se bliži svojoj graničnoj vrsti, filmski reproduciranoj fotografiji. Isto je i s prizorima u kojima se zbiva bezbroj događanja (npr. prizori vreve, "kaosa" itd.). I te bi primjere zaista bilo nepotrebno navoditi kad oni ne bi privodili zaključku da je u viđenju takvih prizora u kojima se simultano zbiva više događanja, doživljaj i spoznaja istodobnosti tih događanja, na "ljestvici" svih doživljaja prizora, tek jedan od posljednjih, sekundarnih, "najnaknadnijih."

Unutar jednoga kadra u kojemu se dva ili više događanja zbivaju istodobno, znači, doživljaj istodobnosti tek je teže izraziv, odnosno zaključak o istodobnosti na razini građe tek je naknadan. Kvaliteta plošnosti ekrana i česta nemogućnost da se u tom homogenom polju nazre nekakav "lik" čine filmski prizor jednom cjelinom i istodobnost je tada gotovo "apriorna", imanentna vrijednost tako da se sama istodobnost rijetko doživljava kao primarna kvaliteta prizora. Kamera koja gleda za gledaoca rijetko vrši, sama, nekim "slučajem", takvu selekciju ili stvara takve "konstrukcije" u građi da bi se njima primarno izrazila istodobnost dvaju ili više zbivanja.

Apsolutnu istodobnost dvaju zbivanja na očito odvojenim ili udaljenim mjestima, dvaju zbivanja što se ne mogu obuhvati ti jednim "pogledom" kamere a da se jasno zamjećuju, film ostvaruje na jedan jedini način, i to ne samo da je izražava nego i zaista ostvaruje; naime, postiže je dvostrukom ekspozicijom. Čim se to ustanovi, postaje jasno da film apsolutnu

istodobnost zapravo postiže očitom destrukcijom same građe, stvarnosti.

Koliko god izraz “destruirati” bio gotovo drastičan, fototehnički laboratorijski postupak dvostruke ekspozicije — dakle kada su dvije ili više slika zabilježene na istom komadu filma — predstavlja čin filmski vrlo očitog preoblikovanja izvanjskog svijeta jer se dva kadra pokazuju istodobno, na ekranu postoje i prostorno i vremenski istodobno, a oba su istoga ili sličnoga intenziteta, optičkog i akustičkog. Stvarnost se, znači, ne “udvostručuje”, ne multiplicira se kao kad se isti prizor razlaže prizmom, isti se prizor ne “umnaža” kao u prikazivanju halucinacije ili sna, već se dva odvojeno snimljena prizora prikazuju istodobno.

Fragmenti stvarnosti, istina, koliko se može razaznati u tom “komešanju” različitih predmeta i bića, ostaju neizmijenjeni, ali samo viđenje prizora i filmski prizor u cjelini bitno se razlikuje od svega što postoji i što je viđeno te se predstavljaju kao mogućnost viđenja dostupna jedino mašti ili fotografiji. Takvim rješenjem ne samo da se izražava nego se i “tvori” istodobnost jer prizori sami zadržavaju svoju materijalnu autonomiju, ali se, premda prostorno i vremenski odvojeni, pokazuju istodobno. Pored toga, distribucija pažnje ne javlja se kao poteškoća kao u maločas opisanom slučaju jer sama tehnika dvostruke ekspozicije pokazuje prizor kao totalno difuzan svijet, upućuje na tu difuznost kao na svoju primarnu kvalitetu, i već u početku takva filmskoga prizora jedino navodi na pomisao da se radi o istodobnosti. Znači, da bi se istodobnost materijalizirala i izrazila, u filmu se prizori moraju i faktički istodobno pokazati, što znači, čim se takvim tehničkim postupkom dva prizora mogu istodobno pokazati, kao istodobno se može pokazati i ono što uopće nije istodobno, tj. prizori što se zbiše u dva ili više razdoblja. No, čim se to pokazalo, u filmu to dobiva vrijednost realne činjenice, i potrebno je posebno objašnjenje (najčešće verbalno) kojim se pokazuje da je iz posebnih razloga neistodobno prikazano kao istodobno. Ova mogućnost, prezentirana takvom izravnošću, nije data nijednom drugom mediju (s iznimkom u magnetofonskom zapisu), pa se s određenim “respektom” može tvrditi kako se u vremenu u kojemu se ustanovilo da nema apsolutne istodobnosti za više promatrača otkrio tehnički, filmski, postupak kojim se istodobnost prezentira kao stvarna činjenica, čak i kad je s obzirom na prikazana događanja i potpuno nepretpostavljiva.

Kad se kaže “tehnički postupak”, da ne kažemo “trik”, misli se na dozu artificijelnosti, dakle, koliko na tehničku nadgradnju prizora, toliko na njegovu transformaciju, transformaciju kakva je gotovo neprispodobiva realističkoj viziji filmske umjetnosti. Dvostruka se ekspozicija zbog toga najčešće upotrebljavala u nijemom razdoblju, između 1920. i 1930. god. posebno, dakle, u razdoblju ekspresionizma u njemačkom filmu, avangarde u

francuskom, u razdoblju težnji “čistom filmu”, a iz ovoga se može zaključiti da je i utjecaj slikarstva bio i te kako značajan (kubizma i nadrealizma posebno). S obzirom na nijemi film, može se još zaključiti da je njegovu mediju dvostruka ekspozicija bila prikladnija i zbog toga što zvučna dvostruka ekspozicija može tvoriti nepodnošljiviju “kakofoniju” od one što je samo slikovna.

Autori koji teže realizmu, da ne kažem naturalizmu, umjesto dvostruke ekspozicije preferiraju paralelnu, izmjeničnu montažu; to je drugi specifično filmski način izražavanja istodobnosti. Ako se, naime, izmjenično u dvije serije kadrova, paralelno montiranih, prikazuju dva različito locirana zbivanja, nakon nekoliko ponavljanja kadrova jedne i druge serije postepeno će izblijedjeti svijest o relaciji “prije-poslije”, i gledalac će zaključiti da se prikazana događanja zbivaju istodobno čak i ako ne postoji nikakva veza među njihovim sadržajima. Ovaj postupak, međutim, s obzirom na izražajnost i tvorbu značenja, znatno je posredniji od dvostruke ekspozicije: dok se njom izravno i kazuje i predočuje da se dva zbivanja događaju istodobno, izmjeničnom se montažom istodobnost tek posredno izražava ili tek dočarava (jer jedan je prostor od drugoga, ipak, odvojen). To ne znači da je takav postupak neefikasan; njim se, međutim, više iskazuje istovrsnost nekih drugih značenja prizora nego njihova istodobnost.

I izmjeničnom se montažom također vrši stanovito nasilje nad građom jer se istodobnost iskazuje “razlomljeno” i jer gledalac postaje svjestan mehaničnosti montažnog prosedea, mehaničnosti dugotrajnoga diskontinuiranog prezentiranja prostora i vremena. To “nasilje” manje je, međutim, od dvostruke ekspozicije, ali njemu je proporcionalna i smanjena direktnost i intenzivnost iskaza istodobnosti, što samo potvrđuje zaključak da se filmom istodobnost kao “tvarna” može izraziti jedino ako se do stupnja očite destrukcije transformira njegova građa.

c) Sadašnjost

Već u raspravljanjima na razini građe ustanovilo se da u doživljavanju filma s obzirom na vremenski smjer prevladava doživljavanje sadašnjosti što uzrokuju stvarnosna obilježja medija zbog kojih se gledalac prema filmu perceptivno odnosi gotovo kao prema svijetu i zbog čega se gotovo trenutačno identificira s njegovom građom. Također se, međutim, istaklo da doživljaj sadašnjosti u filmu nije apsolutan. Naime, anakronijsko i epikronijsko stalno interferiraju sa sinkronijskim. To ponekada, ovisno i o građi i o primijenjenim

strukturalnim elementima, može rezultirati ili prevagom nekog od "nesadašnjih" smjerova ili se to interferiranje može "iskristalizirati" u fiksaciju sadašnjeg.

Svakako, sadašnje, doživljavanje zbivanja prikazanih filmom kao sadašnjih u filmu je pretežno. Štoviše, taj zaključak gotovo je komplementaran definiciji filmskoga medija kao medija fotografske i fonografske zabilježbe izvanjskog svijeta. Ipak, taj se doživljaj ne može tumačiti tako da se tvrdi kako film gledaocu prezentira seriju disjunktivnih "sada" i da gledalac film doživljava kao uporno, kontinuirano nizanje nekih "sada" stvarnosti.

Gledalac doživljava filmske prizore kao neprekinut kontinuitet, i ona gramatička prava sadašnjost prava je sadašnjost jedino s obzirom na simultanost prezentacije filma, dakle projekcije filma i gledaočeva promatranja filma.

U mediju što je toliko "neposredan" ili "sadašnjosni" iznimno je teško izraziti pravu sadašnjost; preciznije; tek se posebnom funkcionalnom primjenom strukturalnih elemenata može izraziti sama sadašnjost, odnosno "sada". Ako se "sada" shvati kao … *adimenzionalna granica između dviju negativnih determinacija: prošlosti ("onoga što više nije") i budućnosti ("onoga što još nije")*,[221] onda je jasno da se sadašnjost u tom "najrigoroznijem smislu" filmom uopće ne može materijalizirati, jer se medijem filma i fizički određenim vremenskim i prostornim dimenzijama ne može tvoriti nešto što je adimenzionalno.

Ako se to "sada" već ne može materijalizirati ("materijalizirati" u smislu kao što se tvrdilo da se dvostrukom ekspozicijom materijalizira istodobnost), ako se već ne može materijalizirati ta vremenska točka, dakle ono što je samo datum ali ne i trajanje, film ipak može *izraziti* "sada".

Prije svega, film tu ničim "inficiranu", "čistu" sadašnjost izražava neočekivanim upotrebama najsenzacionalnijih strukturalnih elemenata. Izrazitom promjenom plana, posebno pojavom krupnog plana i detalja; neobičnim, naročito onim ekstremnim rakursima, donjim ili gornjim; početkom i završetkom pokretanja kamere, izlaženjem ili ulaženjem objekta u kadar, neočekivanim otkrivanjem nekog predmeta pokretom kamere, likovnim kolorističkim, mizanscenskim i kompozicijskim kvalitetama, te montažnim prijelazom, kao i naglom pojavom zvuka što se kao lik nadvija nad podlogom — u svim tim, na primjer, upotrebama strukturalnih elemenata narušit će se upravo dokumentaristično-realistička faktura filmskoga prizora, u gledaocu će se izmijeniti odnos prema prezentiranoj građi, on će se prema toj građi morati, kako smo to uvijek imenovali, perceptivnomentalno usklađivati. I u stvarnosti bi se morao najprije perceptivno usklađivati da bi prizor vidio ili čuo na takav

osebujni način (kad bi to uopće bilo moguće), a to perceptivnomentalno usklađivanje uvijek rezultira pojačanim naglim usredotočenjem pozornosti na zbivanje u filmu, odlikuje se približno jednakim intenzitetom kakvim se doživljuje nagla promjena nekog stanja u stvarnosti, zbog čega na trenutak postajemo svjesniji sadašnjeg trenutka no inače. Zaključimo: ako se doživljavanje sadašnjosti, kako tvrdi Arnold Hauser, prije svega sastoji u svijesti o trenutku u kojemu se mi nalazimo,[222] onda je nedvojbeno da svaka pojava senzacionalnijeg strukturalnog elementa djeluje na gledaočevu svijest na taj način da ga čini intenzivnije svjesnim njegova trenutačnog zapažanja i doživljaja. Dodajmo još i slijedeće: i u drugim se medijima može postizati sličan učinak, ali u filmu, ne samo zbog učinka strukturalnih elemenata nego i zbog stvarnosnosti njegove građe, taj je učinak intenzivniji; film onim što je vrlo kratkotrajno (kakva je pojava naznačenih strukturalnih elemenata) može koncentrirati na ono što je najkratkotrajnije, na sadašnji trenutak.

Prije naznačena skupina strukturalnih elemenata, kao i način njihove pojave, pokazali su jedino kako film može usredotočiti na sadašnje, a ne i kako ga može izraziti, "kazati". Kako film, međutim, kazuje sadašnje, ono "čisto" sadašnje, ono sadašnje koje bi se prilogom "sada" najpreciznije odredilo i izrazilo? "Uobičajeni" odgovor već je poznat ("strukturalnim elementima"), a sada, nakon prethodne konstatacije o načinu usredotočavanja pozornosti na sadašnje, može se najprije ustanoviti da se to postiže posebnom funkcionalnom primjenom ili organizacijom strukturalnih elemenata. Prije svega, ti se strukturalni elementi uvijek mogu pojavljivati kao oblik i izraz dosezanja neke "točke" u vremenu, oni, prvenstveno u montažnim prosedeima, mogu predstavljati završetak nekog filmskog niza u nekom "sada" kojemu je taj niz težio. Budući da se u ovom primjeru, ipak, radi, očito, i o čvršćoj vezanosti za procese u samoj građi, jer i građa može iskazati da se "nekuda stiglo", zanimljiviji su za raspravu o filmskom vremenu oni načini iskazivanja sadašnjeg u kojima ta veza nije toliko izrazita.

Izražaj sadašnjosti postiže se postupkom što se ne zasniva u tolikoj mjeri na iznenađenju kao u slučaju usredotočivanja pozornosti na neki sadašnji trenutak. Riječ je o spominjanom postupku, o upotrebi serije kadrova istoga mjesta, mjesta u kojemu se nalaze ista bića, kadrova snimljenih iz različitih planova ili rakursa. Tim se postupkom pokazuje neprestano ista građa i brzim montažnim izmjenama istog prizora, zapravo fiksacijom tog nemijenjanja stvara se "nestvarna stvarnost", poništava se mogućnost doživljavanja stvarnosti kao sfere u kojoj se zbivaju najrazličitiji procesi, dakle neki razvoji, neka nastajanja i nestajanja. A kad u filmu nema očitovanja nikakvih procesa, konkretnije, ako nema nikakvih mijena, kad se svaki pojedini trenutak bivanja bića može supstituirati nekim drugim, bilo kojim, znači kad

svaki može pripadati kojemu god “sada” gledaočeva motrenja filma, doživljavanje sadašnjosti postaje tada toliko intenzivno da isključuje sve ostale moguće doživljaje i spoznavanja vremena. Naime, jedino trajanje tada je trajanje projekcije, jedini “prije” i “poslije” jesu oni projekcije, budućnost i prošlost su također samo oni projekcije, dok građa biva jedino najuže filmski transformirana zadržavajući, imajući za svoju jedinu bitnu kvalitetu upravo svoju nepromjenljivost, dakle ono što nije njeno stvarno svojstvo.

Isti ne samo doživljaj nego i izražaj što se gotovo kao predočeni simbol ili “znak” odrazuje na doživljaj može se ostvariti i ako se građa pokazuje kao ista pomoću strukturalnih elemenata filmskoga izraza, ali bez montažnih razlaganja prizora, dakle, ako je tako filmski viđena da u njoj nije moguće zamijetiti ikakav proces, dakle, nadalje, ako u njoj nema nikakvih manifestacija anakronijskog i epikronijskog. Jedine zamjetljive kvalitete, tada su, ponovno, samo kvalitete projekcije, a s obzirom na doživljaj, jedini je doživljaj dugotrajnosti. Djelovanje strukturalnih elemenata zbog njihove nepromjenljivosti tada postupno slabi (u smislu mijene doživljavanja vremenskog) i gledalac postaje svjestan upravo ekspandiranja vremena. To znači da se u stanovitom trenutku ili u više njih intenzivira njegova svijest o sadašnjem. Tada, a to je doživljaj što slijedi, pojačana svijest o sadašnjem ubrzo rezultira sviješću o trajnom, o beskonačnom i, na kraju, o vječnom, pa što prizor dulje traje, spoznaja da s prikazanim svijetom “tako jest” zauvijek, bit će čvršća, gotovo i konkretiziranija. Prema tome, zaista samo sekunda, kadikad i djelić sekunde u filmu može dijeliti gledaoca od sadašnjeg i vječnog.

Znači, evo prividnog paradoksa: dok se prava sadašnjost u filmu izražava pomoću “dulje linije” vremena, najkonkretnije, duljinom što znatno prelazi jedinicu temporalnog iskustva (0,75 s.),[223] vječnost se može izraziti i “doživjeti” i minimalnim produžavanjem prizora u kojemu se ništa ne mijenja kad mu se građa predočuje kao nešto što nema kvalitativno različit početak i svršetak.

Filmologijskom terminologijom: prava se sadašnjost ili sama sadašnjost izražava na taj način da se isti prizor prikaže mijenom samo prostornih komponenti strukturalnih elemenata, dok se vječnost izražava “sadašnjošću koja traje”, dakle tvorbom zgode u kojoj su prostorne komponente “paralelograma” stalno iste, a “varijabilna” komponenta jedino je vrijeme projekcije što se iskazuje samo jednim atributom, trajanjem. Slikovito: da bi prikazao ono što je kratko, film mora “duljiti”, a da bi izrazio ono što je dugo, to dugo krati.

“Zadatak” da se izrazi sama sadašnjost ili “sada”, u filmu nije toliko čest; o sineastu ovisi da li će se on radi konkretizacija svojih osjećaja i ideja “oslanjati” o sadašnjost, vječnost,

prošlost ili budućnost. Ipak, “biti sada” predstavlja se kao gotovo “fundamentalno” htijenje, iz odnosa prema tome “sada”, očitovanog cjelokupnim sistemom izražaja pojedinog djela, može se učiniti i svojevrsna klasifikacija filmskih autora. Neki od njih, oni koji preferiraju izražajnost strukturalnih elemenata, redovito su oni koji žele “ovladati” svakim pojedinim trenutkom; oni drugi, oni koji preferiraju izražaje same građe i prikrivaju svoje “intervencije” odlučuju se za stvaranje filmskih ugođaja i doživljaja filma u kojima se sadašnjost doživljava “životnije”, kao *specious present*, kao “dulja linija”. Kako se, pak, tvori taj izražaj, ipak, nije potrebno posebno objašnjavati. Filmu kao mediju on je “jednostavno” dan, a strukturalni elementi su faktori njegova kondenziranja ili ekspandiranja već prema tome kakvo se djelo želi stvoriti.

d) Prošlost

Istraživanja građe pokazala su da u filmu doživljaj prošlosti ili ideju o prikazivanju prošlog uvjetuje jednim dijelom i činjenica što prethodi projekciji filma: gledalac zna da se film jednom, prije projekcije, snimio, i jedino bi “najnaivniji” gledaoci, a to su vjerojatno jedino oni koji prije nikada nisu vidjeli film, mogli pomisliti da je to što se pred njima u kinematografu događa neka stvarnost što biva upravo sada. Tu, kako smo je približnom odrednicom imenovali, socijalnopsihološku determinantu ipak možemo zapostaviti u ovim istraživanjima; ona je od većeg značenja jedino kad se medij filma uspoređuje s televizijskim. Doživljaj ili dojam sadašnjeg kao posljedica intenzivne identifikacije s građom filma u golemoj većini filmova potiskuje predznanja o filmu čak i u gledaoca koji je iznimno kritičan prema produktima “tvornice snova”.

Na razini građe prošlo se često iskazuje u samom prizoru. Prošlo ne samo da predodređuje sadašnje i buduće, već “preostaje”, istraje i pokazuje se u gotovo svakom trenutku filma, pa i u onom što primarno usredotočuje na sadašnje. Gotovo svaki prizor, kao što se već istaklo, premda s obzirom na kakvoću djelovanja na gledaoca prvenstveno ima sinkronijski karakter i vrijednost, istodobno zrači i anakronijskim i epikronijskim kvalitetama i znacima. Prošlost se dane građe, stoga, ponekad može i najneposrednije spoznati, kao što se i budućnost može slutiti ili predviđati.

Posljednji zaključak presudan je za sve ostale, za čitav izvod što slijedi. Očito je, naime, da se u filmu prošlost filmski izražava svojevrsnom eliminacijom djelovanja sadašnjeg (sinkronijskog), eliminacijom koja ipak nikako ne može biti potpuna jer bi se onda i film

“eliminirao”, i još “efikasnijom” eliminacijom budućnosnog (epikronijskog). Znači, filmskim postupkom mora se u značajnoj mjeri neutralizirati mogućnost doživljavanja sadašnjeg i u još se većoj mjeri mora poništiti usmjeravanje prema budućnosti. Kako se to u filmu postiže?

Prije svega, taj se učinak postiže specifičnim djelovanjem strukturalnih elemenata filmskoga izraza, tako primijenjenih da gledaoca posredno uvjere kako je ono što se u nekom trenutku vidi i čuje zapravo izričaj prošloga, odnosno da njegovo doživljavanje prizora usmjere prema prošlosti filmske građe, što je u pojedinim filmskim djelima i prošlost samog filmskog djela. Tako se analizom pojedinih strukturalnih elemenata utvrdilo da se taj učinak naročito često ostvaruje vrlo kratkim kadrom, funkcioniranjem rubova kad neko biće napusti prostor kadra, detaljem i gornjim rakursom, vožnjom prema natrag što se nastavlja pošto je objekt — od kojeg je vožnja počela — iščezao, izrazito nezasićenom bojom, statičnom likovno “dovršenom” mizanscenom i kompozicijom kadra, a montažom kao u pravilu.

Na prvi pogled članovi ove skupine strukturalnih elemenata nemaju zajedničkih osobina i čini se, možda, da bi trebalo još jednom porazmisliti o svakome zasebno. Ta rekapitulacija ubrzo bi ipak pokazala slijedeće, odnosno ono što se maloprije navelo: svaki od tih strukturalnih elemenata, najčešće i kad se ne upotrebljava upravo s ovom namjerom, kao da prizoru slabi njegovu “sadašnju” kvalitetu i gotovo “amputira” njegov budućnosni potencijal.

Ilustrirajmo to “vremenskom zagonetkom”, filmom *Prošle godine u Marienbadu*. Film započinje s vožnjama prema naprijed, a one imaju anticipativni karakter. U tim kadrovima vožnji po arabeskama, figurinama, slikama i tlocrtima, po interijeru što je geometrijski pravilan, anticipacijski karakter vožnji prema naprijed postupno se počinje gubiti: statičnost likovnog i matematičnost kompozicija kadrova dočaravaju jedan zauvijek dovršen svijet, svijet što kao građa ne može imati nikakvog daljnjeg razvoja, što, ukratko, nema kao takav za gledaoca nikakve zamislive budućnosti. U tom svijetu budućnosno mogu tvoriti jedino eminentno filmski postupci. Resnais, međutim, to ne želi. Anticipacijski karakter vožnji prema naprijed, kao anticipacijski oslabljen već samom građom i prije naznačenim strukturalnim elementima što potenciraju spomenuta svojstva same građe, oslabljuje se čak i vožnjama kojima se tokom tog uvodnog prizora triput skreće s početno zakazane putanje: vožnje postaju kružne, pretvaraju se u panorame i triput se u toku prizora stječe dojam da će se kamera početi vraćati na početnu poziciju. Budući da se ovakva “korekcija” vožnji prema naprijed zbiva triput, filmski se time izražava da je svejedno kuda se i kamo zapravo ide; naime, nikada se neće doći do pozicije koju bismo mogli shvatiti ili doživjeti kao cilj ovih “putovanja” kamere. Da bi se anticipativni karakter prizora, djelomično ostvaren vožnjama

prema naprijed, potpuno poništio, upotrebljava se i montaža: kad se u uvodnom prizoru prvi put pojavi ljudsko biće (koje, prema tome, tom mramorno hladnom svijetu pojačava ili daje "vitalitet"), kad se ta osoba pojavi, koračajući u toku vožnje prema kameri (a to bi inače značilo i hitanje prema budućnosti), Resnais "reže" kadar neočekivano brzo, ne dopušta da se osoba približi i odmah nastavlja vožnje po sličnom, prije opisanom ambijentu, po prostorima što se, sada možemo utvrditi, prestaju gledaocu javljati kao iole "novost", prostorima koji su, s obzirom na njihov izbor, već gotovo i irelevantni, jer mogli su biti i isti oni što su se već ranije u filmu pokazali. Orijentacije u prostoru, a to se i moglo već zaključiti, nestaje, a time kao da, razmjerno, nestaje i orijentacije u vremenu.

I sada još: kakav je završetak tog prizora? Kamera odjednom uranja u sam mrak, u filmu je to "ne-prostor" jer je mrak, uostalom, jednak "crnoj" vrpci filma, a "ne-prostor" je i "ne vrijeme", znači status quo predočena materijala. Gibajući se u mraku, a u mraku jedva da smo svjesni gibanja, jer se ne vide "markacije" koje bi svjedočile o pomaku nečeg, dakle "putujući" po mraku, kamera stiže do likova filma koji u kadru stoje potpuno nepomično, nepomično poput kipova (a kipovi nemaju budućnosti, osim one meteorološke). Kamera zatim "napušta" likove i dolazi do pozornice u dvorani, dakle, do "teatra u filmu", a kazališno u filmu može funkcionirati kao direktno suprotstavljanje, u ovom filmu i kao prevlast prošlosti nad budućnošću.

Film *Prošle godine u Marienbadu* ovako bi se mogao raščlanjivati do samoga njegova kraja (što njegovi komentatori[224] ne čine) i često bi se dolazilo do kvalitativno identičnih zaključaka. Na taj se način može objasniti i prizor što bi se mogao smatrati ključnim za razumijevanje njegove fabule (premda se čini iluzornim govoriti da je taj film ima). Kad protagonist počinje uvjeravati protagonisticu da su se njih dvoje sreli "prošle godine u Marienbadu", kao ilustracije tog "prošlog" neočekivano se pokazuje prizor iz streljane u (vjerojatno) Marienbadu: džentlmeni gađaju, okrenuti su leđima prema meti, okreću se, pucaju i pogađaju u metu. Kad kamera stigne do protagonista, on se okreće i puca, ali mete nema, nema ni pogotka ni promašaja: Resnais je rezultat (posljedicu) hica "isjekao" iz filma. Montažnim zahvatom, nakon stvorenog stava očekivanja, nakon što je "zacrtao praksu" prizora, Resnais je onemogućio da je i protagonist nastavi i kad je prizor zamijenio novim, gledaoca je "uronio" u prošlost, ne samo prošlost "priče", već upravo prošlost filma, dakle prošlost u domeni i opažaju filmskoga vremena.

Filmom *Prošle godine u Marienbadu* mogle su se ilustrirati praktički sve dosadašnje tvrdnje o mogućnosti izričaja prošlosti pomoću strukturalnih elemenata filmskoga izraza. Mogla se

ilustrirati i ona “najvulgarnija”, naime, verbalno izricanje da se filmska zbivanja “sele u prošlost”, što je najstereotipniji oblik filmskog mijenjanja vremenskog smjera.

Zašto je taj postupak, a ovo se pitanje još nije dotaklo, “najvulgarniji”? Ortodoksno teorijski, u filmu je građa “prošla” jedino ako je istinski prošlost u odnosu prema građi što je snimljena nakon nje, drugim riječima, ono što je bilo više ne može biti snimljeno. Zbog toga, kad se sukcesiji čina projekcije, nakon verbalnog izricanja da se pripovijedanje prenosi u prošlost, pojave prizori koji su svojim obličjem i tehničkom fakturom identični prijašnjem filmskom materijalu, gledaocu je time samo natuknuto da se prezentirana građa zbiva u prošlosti, njega su naveli da prihvati konvenciju, ali samim se filmom svijest o prošlom ne ostvaruje. Retrospekcijom će gledalac ubrzo biti unesen u zbivanje kao da je ono sadašnje i za koje je zaista irelevantno da se zbiva u prošlosti, odnosno od cijele “operacije” zapravo ostaje jedino podatak koji ne treba zaboraviti, ali koji se u većini takvih postupaka ipak zaboravlja.

Vratimo se sada još jednom na onu mogućnost filma, na mogućnost da filmski izriče prošlost, što se postiže osmišljenom primjenom strukturalnih elemenata. Premda je to očito i jedina zbiljska filmska mogućnost, ipak ne treba zato eliminirati ulogu svojstava građe, kvalitete građe što nose “pečat” prošlosti. Svi strukturalni elementi spomenuti kao oblici stvaranja doživljaja i značenja prošlog uspijevaju iz građe “istisnuti” ono što je prošlo iz nje same, a čak i sami imaju rudimentarnu vezu s ljudskim doživljavanjem prošlog. Prvo, svi izričaji prošlosti strukturalnim elementima ističu, naglašavaju ili potenciraju kvalitetu nestajanja, slabljenja, zamiranja, iščezavanja — a mogla bi se nabaciti još serija glagolskih imenica koje izražavaju svojstvo prolaznosti ili umiranja ili nestajanja bića. Kad netko ili nešto prijeđe rub ekrana, njega više nema i on je, kao i neka osoba što je maločas izašla iz sobe, za gledaoca nešto što je kao opažaj, samo prošlost, prošlost zbivanja u kojima se nalazimo, prošlost filma. Kad je kadar kratak, kad se u njegovu građu (a ona je u sebi kompaktna i “čvrsta” i opstojna jednako kao i ona dugoga kadra) ne uspijemo zadubiti, onda, kad ga više nema, možemo je samo zamisliti, doživljavati kao ona Rilkeova pisma napisana u nekim turobnim stanjima i tko zna kuda odaslana, nekad. Kad je boja nezasićena, ona je “anemična” i potrebna bi bila brza transfuzija da se održi ta iskra života koji mora, ovako, ugasnuti jer je neotporan prema grubosti okoliša. A kad se kamera udalji od nekog i ovaj faktički nestane, što li se onda može reći osim da je bio i da ga više nema? To da ga više nema je sadašnjost, ali tko se može oduprijeti tome da ne misli o onom što je bilo, da se barem na trenutak ne posveti onom koji je jednom bio?

Ako se filmski izražaj prošlosti zasniva na stanovitoj filmskoj hipertrofiji onih potencijala stvarnosti što su sami potencijalno izražajni manifestansi prošlog, nestajanja u prošlosti, onda je nedvojbeno i to da film može prošlo pronalaziti već i u budućnosnom. Hitanja budućem mogu, naime, pretkazivati blizinu trenutka dosezanja te budućnosti, njenu skorost, blizinu njena ostvarenja u sadašnjosti, a odmah zatim i njena predavanja prošlosti, dakle *vrijeme sadašnje i vrijeme prošlo … zaista u filmu mogu biti oba u vremenu budućem*.[225] Iskazivanje budućnosnog, ako se učini u filmu intenzivnim do te mjere da se pojavljuje kao "najbliža" budućnost, u filmu, znači, može rezultirati i idejom o neminovnosti da se ta budućnost što će ubrzo biti sadašnjost odmah preda prošlosti.

Budućnosno u filmu, prema tome, odlikuje potencijal za iskazivanje prošlosti, i možemo se sada možda zapitati nije li tako i s prošlošću, odnosno da li se izražajem prošlog može izraziti budućnosno. Kategorički se može odmah odgovoriti da film nema tu "sintaktičku funkciju perfekta", da u filmu ne postoji mogućnost "konstrukcije" "sutra sam stigao u Zagreb", ali ipak da ponekad sjećanje na prošlost filma kao na neki "red" ostvaren strukturalnim elementima, a što se kao ostvareni red potvrđuje u sadašnjem, može stvoriti preduvjete za spoznaju onoga što tek treba da uslijedi.

e) Budućnost

U vezi s istraživanjem "onog što još nije" u filmu, potrebno je, kao i u analizi prošlosti i sadašnjosti, najprije razlikovati izražaj budućnosnog same građe i specifično filmsko izražavanje budućnosti. S obzirom na izražaj budućnosnog samom građom, mora se ponovno istaknuti da u gledaočevu doživljaju prizora iz stvarnosti u filmu, kao i u spoznaji značenja tih prizora, nije prisutna samo sinkronijska kvaliteta, nego i anakronijska i epikronijska. Građa, naime, vrlo često svjedoči o svojoj budućnosti što je ona sama može, treba ili mora dosegnuti (zabilježio to film ili ne), pa odatle potječe i nastanak elipse ili vremenskog montažnog "skoka", dakle filmskoga intervala koji se u počecima filma otkrio ili pojavio ne zato da bi se tvorio filmski skok u prošlost već da bi se brže "stiglo" željenoj budućnosti. Drugim riječima, svojstvo same građe što se odrazuje na spoznaju i doživljaj pojavljuje se kao potencijal za tvorbu specifičnog filmskog izražaja i izričaja.

Imajući u vidu stupanj izraženosti budućnosnog, može se još utvrditi, u usporedbi s anakronijskim, da, ako bi anakronijsko građe uvijek moralo biti po nečemu prisutno (osim u tek hipotetskoj mogućnosti susreta gledaoca s potpuno nepoznatim), onda je epikronijsko

češće u većoj mjeri nepoznanica. To epikronijsko, kad se nečim očituje, zato je djelatnije u odnosu prema doživljaju predstavlja intenzivniji stimulus djelovanja na svijest i podsvijest gledaoca, jer ga potencira sam tok vremena projekcije koja se jednom mora završiti, a svaki iskaz epikronijskog može biti predznak bliženja tom cilju kojemu filmsko djelo hita. Upravo zbog toga, montažni skok, interval, osim kad se nekim izričajem ili strukturalnim elementom nije naznačilo, primarno ima vrijednost dosezanja faze u budućnosti, skoka u budućnost, a tek u posebnim slučajevima vraćanja u prošlost. Ako čovjeku vrijeme "teče" iz budućnosti, onda bi to ne samo trebalo biti svojstvo filma već i svojstvo koje film očituje neposrednije, jer većina filmova upravo bira onu nepoznanicu što se u filmu čini manjom no u životu, a koja se zove budućnost. To je brzanje filma *Prošle godine u Marienbadu* gotovo optimalno usporio, a suprotno takvom filmu, cjelokupna tenzija vesterna, kriminalističkog filma, kao i onog "klasičnog" filma uopće, tvori se upravo ovom kvalitetom.

Ovo raspravljanje o budućnosnoj kvaliteti same građe već je posredno upozorilo na barem jednu mogućnost specifično filmskog izražaja budućnosti, naime, na montažni spoj kadrova rezom u kojemu izvire kao prioritetnija mogućnost da se sadržaj dat idućim kadrom očituje kao dosegnuta budućnost, osobito ako se u prvom nužnost posljedice datog uzroka iskazala na naročito istaknut način. Tada, u idućem kadru, čak i ako se u njemu nalazi i najsitnija naznaka što se očituje kao posljedica prethodno prikazanog uzroka, stvorit će se dojam upravo dosegnute budućnosti. Taj doživljaj, međutim, u prvom redu, karakterizirat će spoznaja da je "preskočen" neki period, da je montažom eventualno skraćen neki proces, ali doživljaj će i osjećanje prizora biti u doživljavanju ili osjećanju nove sadašnjosti filma, što znači da treba razlikovati izražaj dosegnute budućnosti od samog filmskog izražaja budućnosnog.

Filmski izražaj budućnosnog, dakle stanoviti filmski futur, tvori se onim strukturalnim elementima, ili njihovim skupinama ili kombinacijama, kojima se budućnosnom "potencijalu" građe, očitijem ili skrivenom, pridaje određena anticipativna kvaliteta. Ta se kvaliteta posebno zapaža u onoj primjeni strukturalnih elemenata u kojoj se oni očituju kroz nekakvu progresiju, dakle nekakav sistem ili "sklop" što teži prema bilo kakvom cilju, dakle fazi u kojoj bića moraju doživjeti neku preobrazbu, i to upravo funkcioniranjem primijenjenog strukturalnog elementa. Dovoljno je sjetiti se već isticanog primjera vožnje prema nekom objektu (kao i udaljavanja od njega do faze kad on iščezne), zatim one mizanscene čija je osnovna komponenta kretanje nekog bića prema kameri, zatim montažnog niza kadrova što su komponirani tako da se u toku njihova nizanja sve intenzivnije zamjećuje tendencija formiranja neke konačne kompozicije, pa zatim rasta intenziteta ili bliženja nekog

identificiranog ili neidentificiranog zvuka, i konačno postupnog organiziranja tonova u melodiju itd. U svim tim primjerima u toku samog procesa, premda je i svijest o sadašnjosti intenzivna jer se spoznaju uvijek novi stupnjevi ostvarena razvoja, misli gledaoca usmjerene su prema budućnosti, on buduće, štoviše, saznaje prije no što se ono zbilo.

Od svih tih primjera najkarakterističniji je ipak pokret kamere. U filmu, naime, čim se kamera pokrene, stvara se dojam intencionalnosti tog čina, dojam da se "nekamo ide" i da će se "negdje stići". Proces gibanja kamere, premda može akcentuirati samo trajanje, u principu ima budućnosni smjer, jer izražava sam autorov pothvat, dakle čin što ga vrši sam tvorac filma, a on kao i svako biće može faktički "smjerati" samo prema budućnosti, pa značila ta budućnost i njegovo osobno regrediranje. Ovladavanje prostorom kao viđeni čin u filmu uvijek se pojavljuje i doima kao nekakav "projekt" u ostvarenju kojega se stalno pojavljuju novi i novi prostori i tokom čijeg se ostvarenja pouzdano zna da će se još neki drugi novi prostori tek pojaviti, odnosno da će se u budućnosti filma morati pojaviti.

Ovaj princip ne vrijedi jedino u prostoru svemirskih dimenzija. U tom "ajnštajnovskom" svijetu može izgledati ili da je za kameru svejedno kamo ide ili da uvijek dolazi na ista mjesta, pa je zato "vremenski krug" mogao biti tako impresivno i plastično izražen upravo u Kubrickovu filmu. U "njutnovskom" svijetu, kakav je svijet Zemlje, pomaci kamere uvijek, međutim, iskazuju neminovnost neke budućnosti. To je svijet u kojemu svako biće ima svoj kraj, kao što i bivanje tog bića ima "okrutno" definirane faze što označavaju put prema njegovu nestajanju. Turobne ili patetične riječi kao ove ne moraju, međutim, tako i djelovati. Usmjerenje prema budućnosti, ostvareno strukturalnim elementom filmskog izraza po sebi nije akt prinude. U filmu, to je voljni čin, čin kojim se svjesno pokušava nadići ono što je dato građom, ne samo kao nekakav eskapizam, kao bijeg u budućnost, kakva god ona bila (što bi značilo da za "romantizam" filma ne moraju biti karakteristični samo bjegovi u prošlost), već kao organička usmjerenost i odvažnost kretanja prema onome što je još nepoznato.

Generalizirajući, dodajmo još i ovo: budući da je upotreba strukturalnog elementa uvijek zamjetljiva kao voljni čin, budući da se voljni čini uvijek doživljavaju i shvaćaju kao iskazi ili "simptomi" nekog projekta i budući da je vrijeme kad se realiziraju projekti jedino budućnost, zamjećivanje strukturalnog elementa, posebno ako režiser na neki način na njemu insistira, ostvaruje uvijek, primarno, dojam usmjerenja prema budućnosti. Sama pojava strukturalnog elementa, u prvom trenutku, istina, usredotočuje na sadašnje, ali odmah zatim, može uslijediti prava dominacija doživljaja perspektive prema budućnosti. Da bi se u filmskom djelu ostvarila neka vizija budućeg, dostatan je, dakle, ponekad i stanoviti

minimum dosljednosti filmskog viđenja građe.

Kad Orson Welles u filmu *Građanin Kane* u finalnom prizoru uputi svoje likove na posljednje putovanje, kad se serijom vožnji počne udaljavati i time svijet Xanadua prepuštati prošlosti, zaboravu i umiranju, serija tih vožnji iskazat će snagu autora suprotstavljenu ruini dvorca, snagu kojom, kao osoba, ostavljajući prošlo kroči naprijed, a ta se snaga pretače i u gledaoca koji, zajedno s autorom, tada nadživljuje Kanea i sve što je on predstavljao.

BILJEŠKE

[209] Još se moglo raspravljati o osvjetljenju, transformacijama izvanjskog svijeta pomoću različitih filmskih objektiva, o natpisima i filmskim trikovima, a i o drugim filmskim mogućnostima preobrazbe svoje građe. Ta raspravljanja ne bi, međutim, omogućila da se dođe do nekih kvalitativno novih zaključaka. Njihovo funkcioniranje kao faktora tvorbe specifičnoga filmskog vremena mjestimično se posredno izražavalo ili se, pak, o njihovoj potencijalnoj funkciji može zaključivati analogijom s razmatranim filmskim izražajnim sredstvima.

[210] Ove Newtonove definicije navodi Max Born u: Max Born, *Einsteinova teorija relativnosti i njezini fizički osnovi*, Zagreb 1948, str. 37.

[211] Max Born, isto, str. 37.

[212] Hans Meyerhoff, *Time in Literature*, str. 12.

[213] Ovo se prvenstveno odnosi na važnost pozicije svakog pojedinog promatrača, na interpretaciju fizikalnomatematičkih činjenica koje se imenuju *zgoda* i *interval*, te, u krajnjoj konzekvenciji, na pitanja o istodobnosti što su bila ključna u Einsteonovoj općoj teoriji relativiteta.

[214] Hans Meyerhoff, *Time in Literature*, str. 16.

[215] Arnold Hauzer, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti II*, Beograd 1966, str. 453.

[216] Richard M Gale, *The Philosophy of Time*, str. 66.

[217] Richard M Gale, isto, str. 66. Sintagma što je Gale upotrebljava mogla bi se prevesti kao “mišljenje u glagolskim vremenima”.

[218] Vidi: Arnold Hauzer, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti II*, str. 422.

[219] Vidi: Rudolf Arnhajm, *Film kao umetnost*, str. 87.

[220] Arnold Hauzer, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti II*, str. 441.

[221] *Filozofijski rječnik*, “Sadašnjost”, str. 351.

[222] Vidi: Arnold Hauzer, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti II*, str. 445.

[223] Vidi: J. D. Mabbott, *Our Direct Expreience of Time* u: *The Philosophy of Time*, str. 308.

[224] Ovo se primjerice odnosi na Roya Armesa (vidi: Roy Armes, *The Cinema of Alain Resnais*, London and New York 1968) i na samog scenarista Alaina Robbe-Grilleta. Robbe-Grillet, tako, smatra da *Univerzum u kojem se čitav film događa, karakteristično, onaj je trajne sadašnjosti … i da je to svijet bez prošlosti* (vidi: Bruce Kawin, *Telling It Again and Again*, London and Ithaca, 1972, str. 89). Scenarist filma, izgleda, ne zamjećuje da su u realizaciji njegova scenarija upravo one izrazito eksponirane “sile” prošlosti poništile djelovanje svega što je u građi budućnosno i time omogućile da se ostvari doživljaj “trajne sadašnjosti”, preciznije bi se reklo — jedinstva vremena, mjesta i radnje.

[225] T. S. Eliot, Četiri kvarteta u: *Izabrane pjesme*, Sarajevo 1962, str. 69.

INTENZITET DOŽIVLJAJA FILMSKOG VREMENA

U dosadašnjim raspravljanjima neprekidno se dokazivalo kako je preobražavanje stvarnosnog vremena u specifično filmsko vrijeme u filmskome mediju stalno, dakle da je to imanentno svojstvo medija. Tek povremeno se, međutim, upozoravalo na intenzitet djelovanja na gledaoca. Samo ponekad, kada je bila riječ o onim senzacionalnijim, zamjetljivijim strukturalnim elementima, isticalo se da ta zamjetIjivost predstavlja izvor doživljaja nekoga "drugog" vremena, unošenje u jedan posebni vremenski "univerzum". Naglašavanje djelovanja tih zamjetljivijih strukturalnih elemenata, djelovanja koje ponekad ima i karakter istaknuto deklarativnog izričaja, moglo je, međutim, stvoriti dojam da su u pitanju samo neka egzemplarna "rješenja". To naglašavanje moglo je stvoriti dojam da se radi o egzemplarno rijetkim slučajevima u kojima se, posredstvom filma, ponekad ostvaruje poseban doživljaj vremena, tako da taj dojam možda nisu umanjile ni tvrdnje kako se doživljaj vremena u filmu — nužnom stalnom upotrebom strukturalnih elemenata filmskog izraza — neprekidno mijenja ostvarivanjem kvaliteta što film diferenciraju od stvarnosti, unatoč toliko izuzetnoj stvarnosnosti njegove građe. Zbog toga je, zaključno, potrebno još jednom istaknuti i utvrditi ne samo da se vrijeme stvarnosti filmom stalno transformira nego i da se ta transformacija znatno češće očituje u tolikoj mjeri da gledalac čak postaje svjestan posebnih složenih vremenskih zakonitosti filma i kao medija i kao djela.

Za tu svrhu, najlakše je i najsvrsishodnije, i znanstveno najprikladnije i najutemeljenije, početi od činjenice da film nikako ne može mehanički reproducirati izvanjski svijet, da nikad nije "kopija", nego da su samom instrumentu, o čemu se uvodno detaljnije raspravljalo, inherentna ograničenja mogućnosti mehaničke reprodukcije. Naime, premda film gotovo redovito ne mijenja osnovne karakteristike prikazivanih bića, premda redovito uspijeva sačuvati njihov "identitet", u filmu se, budući da "optika crta pogrešno", u stanovitoj mjeri izvanjski svijet ipak vidi i čuje, dakle vizualno i akustički "prenosi" na jedan samo filmu svojstven način; stvarnost, se, dakle, vidi i čuje na način filma. Koliko god film fascinirao gledaoca sličnošću s izvanjskim svijetom, u njemu se ipak događa prenošenje trodimenzionalnog u dvodimenzionalno, ograničavanje neograničenog prostora rasplinutih granica u vidnom polju pravokutnim okvirom, dakle geometrijskim omeđenjem; nadalje, događaju se moguća eliminacija zvuka i boje, diskontinuirana prezentacija i prostora i vremena, te nagle mijene veličina viđenih bića i kutovi iz kojih se ona promatraju. Sve ovo detaljno obrazlaže Rudolf Arnheim, a još 1961., tek nedavno ozakonjeni "otac" teorije filma,

Hugo Münsterberg, ističe npr. da u filmu … *sigurno vidimo dubinu, ali da je ipak ne možemo prihvatiti*.[226]

Naravno, film je film, a stvarnost stvarnost, moglo bi se lakonski ili rutinski dometnuti, no to ne znači da se polazišta Müsterberga, Arnheima i drugih filmologa ne mogu psihologijski produbljivati i razrađivati.

Premda oni prvenstveno realistički filmovi teže da budu objekt što iziskuje voljnu pažnju, izbjegavajući prikazivanja nekih bića kao privilegiranih, zahtijevajući veću inicijativu gledaoca, prije svega tražeći da unutar date građe on sam vrši izbor po važnosti ili značenju, ipak je, u principu, film, i kao medij i kao djelo, objekt što primarno budi spontanu pažnju. Koliko god bio realističan, film se, naime, ipak, u relaciji prema stvarnosti, odlikuje uvijek svojim selektivnim karakterom, ono što se u pojedinom njegovom trenutku vidi i čuje, barem već zbog okvira, djeluje kao nešto odabrano.

U stvarnosti je prostor, u kojemu se "promatrač" nalazi, neograničen, a vrijeme se uvijek doživljava kao "dimenzija" bez početka i kraja, točnije ni prostor ni vrijeme ne manifestiraju se na način iz kojeg bi se mogle pretpostaviti neke njihove "granice", počeci ili završeci. Pored toga, sve "granice" između dva zbivanja ne mogu biti tako "oštre" kao montažne granice što omeđuju i odvajaju pojedina mjesta i razdoblja. Pored toga, u stvarnosti okolni svijet, i ono što je izvan vidnoga polja i ono što je unutar njega, a za promatrača je trenutačno nevažno, upleće se znatno većim intenzitetom u doživljaj onoga što je predmetom neposredne promatračeve usmjerenosti i pažnje. Nadalje, u stvarnosti "promatrač" često nije sam, drugi "promatrači" mogu odvraćati njegovu pažnju, smanjivati njegovu usredotočenost, a kad je sam, njegova vlastita mentalna kapacitiranost (naravno i ona fizička) onemogućuje mu da vidi i čuje ono što u istom trenutku drugi vide ili čuju, a ako i vide i čuju, nekakav unutrašnji "mehanizam" ili "cenzura" mogu se ubrzo "pobrinuti" da to odbaci u zaborav, potisne u podsvijest. Ukratko, pažnja je u stvarnosti rasutija i, kako kaže Münsterberg, … *u našoj dnevnoj aktivnosti hotimična i nehotična pažnja se uvijek isprepleću*.[227]

Uspoređujemo li karakter pažnje u filmu s karakterom pažnje u svakodnevnom životu, najprije pronalazimo da je promatrač filma izoliran, ili barem znatno izoliraniji od ostalih mogućih utjecaja okoline. On je, dapače, i "samiji" nego u kazalištu i to ne jedino zato što je za projekciju potrebna veća mračnost (poznato je da se kazališna predstava može odigravati i "usred bijela dana"), već i zato što se medij filma i umjetnost filma ne zasnivaju u tolikoj mjeri na kolektivnom doživljaju kao kazalište. Film može biti i za samo jednoga čovjeka; on

ga može sam sebi projicirati, u vremenu kad je postojao jedino *nickelodeon* (nikelodeon) on drugo nije ni bio, bio je uvijek predstava samo za jednoga čovjeka.

Drugo, a to je već istaknuto, film se uvijek odlikuje selektivnim karakterom u odnosu prema stvarnosti: ne samo da se vidi i čuje jedino što se snimilo, ono što se htjelo snimiti i prikazati, već je gledalac gotovo stalno i neposredno svjestan njegove selektivne prirode. Tako npr. prikazujući uvijek nešto što je manje od svega postojećeg, film često upravo i izražava da je to "malo" zapravo malo u odnosu prema onome većem što gledalac poznaje kao veće, što gledalac poznaje iz same prirode tog okvirom ograničenog "malog". Ili, obrnuto, film prikazuje nešto kao veće (detalj) upravo zbog toga što i ne može a da ne "računa" i na znanje o tom velikom kao inače malom. Zbog toga, film se, kakav god on bio, pojavljuje pred gledaocem kao medij i kao umjetnina u kojoj je potpuno isključeno sve što nazivamo slučajnim. Premda se filmom uvijek prikazuje samo pojedinačno, premda on u biti nije vrsta simboličkog izražavanja, premda djeluje kao instrument kojim se ostvaruje poezija slučajnosti, poezija svakidašnjice, u njemu se kao istinski slučajno pojavljuju jedino tehničke greške.

Ako se film uvijek pojavljuje ne samo kao mehanizam kojim se izvršila stanovita selekcija u "golemoj" stvarnosti, nego, posredstvom strukturalnih elemenata, i kao oblik kojim se ta selekcija iskazuje, onda to znači da se sve u njemu pojavljuje i kao neki "model" stvarnosti ili stvarnosnog, i da se njime uvijek pojačava koncentriranost pažnje i na ono što je ponekad toliko "obično" ili "irelevantno", kao npr. sadržaj nekakvog stereotipnog obiteljskog filma prema kojemu smo sasvim indiferentni. Sve ovo, na kraju, naravno, uvjerava da film nužno usmjerava i prema svom vremenskom aspektu, odnosno da vremensko takve tvorevine nužno mora aficirati gledaočevo doživljavanje.

Djelovanje strukturalnih elemenata na gledaočev doživljaj pojačava se kad se oni upotrebljavaju osmišljeno, kao komponente određene strukture, dakle, u filmskim snimcima organiziranim u djelo. Tako, na primjer, kad se u filmskom djelu upotrijebe strukturalni elementi samo zato da bi se bolje upoznalo neko biće ili da bi se upozorilo na neko njegovo manje poznato svojstvo, onda takvo selekcioniranje unutar građe dobiva i intenzitet "dramatskog akcenta", a s tim su u vezi i iskazivanja prostornovremenskih kvaliteta što su jedino svojstvene filmu.

Kad je filmska građa organizirana u djelo, osobito kad to djelo ima i vrijednost umjetničkog djela, onda se u tom djelu uvijek očituje tendencija otkrivanja skrivenih kohezijskih zakona građe, kao i tendencija pronalaženja bitnog u prikazivanim bićima, što znači da se i

pozornost usmjerava isključivo prema dominantnim ciljevima i idejama tog filma. Tako, Hugo Münsterberg, štoviše, konstatira, govoreći o pažnji u filmu, da *krupni plan objektivira u našem svijetu percepcije naš mentalni čin pažnje*…[228] (a to se može proširiti i na sve ostale strukturalne elemente ako su funkcionalno primijenjeni). Vrhunski su sineasti vrhunski i po tome što "umiju" pažnju gledaoca stalno koncentrirati na ono što je u prikazivanoj građi bitno, a ova se težnja može pretvoriti i u istinski stvaralački *credo*. *Cijeli sam se život trudio* — kaže Howard Hawks — *da u svakom kadru gledaoca koncentriram na jednu jedinu stvar*.[229] Ta "jedna jedina stvar" može u kadru npr. biti upravo anticipacija budućeg, ostvarena pomakom kamere, može biti i više od toga, npr. pomakom kamere ostvaren poetski izražaj osjećaja da postoje ljubavi koje su vječne, koje će se čak nastaviti i poslije smrti, kao u završnom kadru Mizoguchijeva filma *Princeza Ki-Fi* (Yang Kwei-Fei, 1955).

Stvarnost građe i selektivna priroda filmskoga instrumenta uvjetuju da se film odlikuje i visokim stupnjem zapamtivosti, ne samo elemenata građe nego i pojedinih strukturalnih elemenata. Kad u Bergmanovu filmu *Ljeto s Monikom* (Sommaren med Monika, 1952) protagonist na samom kraju filma udari svoju ljubavnicu, gledalac se neće jedino sjetiti da je to isto u početku filma učinio i njezin otac, već će također zapaziti (ili kako se često kaže "osjetiti") i to da je režiser u oba prizora upotrijebio isti plan i rakurs, a time ova dva prizora postaju još više "isti", i tako se, nadalje, u jednom kadru spajaju, "pojavljuju" i prošlost i sadašnjost (možda i budućnost) i filma i Monikina života. Film, dakle, izuzetno djelotvorno utječe na mehanizme gledaočeve memorije, on neprekidno može buditi sjećanje, pa, dakle, tvori one psihičke procese i stanja kojima se na posebno intenzivan način stvara doživljaj vremenskog i uspostavlja odnos prema vremenu.

Ovaj zaključak neminovno navodi i na slijedeće: budući da stvarnost medija i selektivna kvaliteta filmskog mehanizma uvjetuje da gotovo svako ponavljanje bude zamijećeno, nedvojbeno je da je u filmu jedva zamislivo (za razliku od književnosti) da *nehotična osjećanja učine stvarnu prošlost trenutačno prisutnom*.[230] Svaka prikazana reminiscencija, svaki *flash back* uvijek karakteriziran i krajnjom eksplicitnošću takvog postupka, neprikrivenom intencionalnošću autorova poniranja u građu. Prema tome, premda ponavljanja (montažni refreni, lajtmotivi) predstavljaju mogućnost iznimno jasnog i "efikasnog" izražavanja neke zamisli, emocije ili ideje u filmu, zbog svoje eksplicitnosti ona mogu narušiti doživljaj realističnosti prezentacije građe.

BILJEŠKE

[226] Hugo Münsterberg, *The Film: A Psychological Study*, New York 1970, str. 23.

[227] Hugo Münsterberg, isto, str. 32.

[228] Hugo Münsterberg, isto, str. 38.

[229] Jacques Rivette and François Truffaut, *Howard Hawks*, "Films in Review", New York, November, 1956, str. 445.

[230] Bruce Kawin, *Telling It Again and Again*, str. 48

STRUKTURA FILMSKOG VREMENA

Da bismo u završnoj rekapitulaciji izveli i zaključne odredbe o filmskom vremenu, možemo još jednom, sažetije, odgovoriti na pitanje: što tvori doživljaj vremena u filmu, doživljaj nedvojbeno različit od doživljaja vremena u stvarnosti?

Prije svega, nepobitno je da u filmu sama građa iskazuje vremenske kvalitete. Budući da je građa filma izvanjski svijet, odnosno — kako filmolozi češće kažu — "stvarnost", a budući da je jedna od osnovnih karakteristika stvarnosti u vremenskoj protežnosti, onda je to nužno i jedna od bitnih karakteristika filma. Film, kao što se uvodno naznačilo, iskazuje "bivanje bića jednog nakon drugog", najčešće to je i očit "proces nastajanja i nestajanja". Drugim riječima dopunimo ovu tvrdnju: manifestansi vremenskog u stvarnosti gotovo uvijek su i manifestansi vremena u filmu.

Doživljaj vremena u filmu tvore, međutim, ne samo manifestansi vremenskog stvarnosti nego i strukturalni elementi filmskoga izraza, dakle eminentno filmski oblici viđenja izvanjskog svijeta. Oni transformiraju obilježja i kakvoću stvarnosnog vremena, a u slučaju upotrebe onih istaknuto zamjetljivih, kako smo imenovali i "senzacionalnih" strukturalnih elemenata, oni tu transformaciju čine očitijom, ponekad i retorički izričito usredotočuju pozornost upravo na vremenske aspekte građe, što znači da se filmskim sredstvima u tim primjerima posebno intenzivno ponire upravo u vremensko koje, nužno, nije samo stvarnosno vremensko nego, u prvom redu, i filmsko vremensko.

S obzirom na strukturalne elemente kao faktore tvorbe filmskoga vremena, potrebno je sada istaknuti da se oni pojavljuju simultano. To znači da se u svakom trenutku i najrealističnijeg filma pojavljuje uvijek nekoliko njih jer se upotreba i pojava okvira, plana, rakursa i stanja kamere npr. nikako ne mogu izbjeći. Najlakše se to zamjećuje prisustvom okvira što uvijek oštro orubljuje prostor stvarnosti. Pored toga, kako je film vremenski oblik, strukturalni se elementi pojavljuju i u neprekidnoj sukcesiji, a to znači da filmsko preobražavanje vremena nije nekakvo trenutačno već stalno svojstvo medija.

Budući da je ovaj rad pokazao kako u filmu zapravo ne postoji mogućnost da se stvarnosno vrijeme ostavi "intaktnim", budući da je preobražavanje vremena stvarnosti stalna kvaliteta filma, a u toj preobrazbi neprestano sudjeluje više, kadikad gotovo bezbroj neprekidno djelotvornih sila, nedvojbeno, najprije se mora zaključiti da je vrijeme filma vrlo složena

struktura.

Ovo se moglo već i prije pretpostaviti, a u ovom trenutku zaključak o složenosti filmske vremenske strukture može se poduprijeti osvrtanjem na kvalitetu koja se do sada gotovo stalno zapostavljala na još jedan manifestans vremena u stvarnosti i u filmskom djelu — na ritam.

O ritmu nije bilo riječi s dvaju razloga. Prvi, manje značajan, u tome je što se, govoreći na razini građe, moglo raspravljati samo o "imitaciji", o "mimetičkom" odnosu filma prema stvarnosti, s jedinim zaključkom da film ritmove stvarnosti u sferi dramskoga vremena može ubrzavati ili usporavati. Drugi, značajniji razlog: metodološki je ispravnije i relevantnije najprije analizirati transformacije stvarnosti pomoću strukturalnih elemenata, da bi se (sada) bez opširnijeg uvođenja moglo ustanoviti kako se u filmu promišljenom ili osmišljenom upotrebom strukturalnih elemenata može tvoriti autentičan filmski ritam, dakle ritam što se ne oslanja isključivo ili pretežno ili ikako na ritmove stvarnosti, već koji se tvori poređajem funkcionalno odabranih strukturalnih elemenata. Tvoreći, tako, ritam filmskoga djela, stvaralac filmom ne samo da se suprotstavlja stvarnosnom ritmu, ne samo da time i ritmom prevladava građu, već i izražava, filmski "materijalizira" svoj doživljaj vremena, svoj individualizirani *temps humain*.

Naravno, ovaj "dodatak" o filmskom ritmu odnosi se na kreativne sposobnosti autora, dakle više na film kao djelo nego na imanentnu značajku medija, pa je, sada, stoga, jedino važno istaknuti kako i poređaj strukturalnih elemenata kojim se ostvaruje ritam također sudjeluje u preobrazbi stvarnosnog vremena, odnosno, i u ovom konteksti najznačajnije: ritam također sudjeluje u preobrazbi vremenskog učinka svakoga pojedinog strukturalnog elementa; ovo se može označiti kao posljednji stupanj te višestruke filmske preobrazbe stvarnosnog vremena.

Znači, prvo, svaki strukturalni element, a nemoguće da kojeg od njih ne bude u ma kojem trenutku filma, transformira stvarnosno vrijeme. Drugo, strukturalni se elementi pojavljuju u seriji i sukcesiji; to znači u preobrazbi u svim pojedinim trenucima filma sudjeluje više faktora. Dakle, strukturalni elementi međusobno se stalno nalaze u složenom odnosu, oni se s obzirom na njihov učinak prozirniju, nadopunjuju, suprotstavljaju, poništavaju itd., a ovakav međusobni odnos potencira sama građa koja se u filmu nalazi u stanju stalne mijene. I na kraju, opet dolazimo do ritma: u filmskom umjetničkom djelu ritam, dakle kvaliteta što se tvori specifičnom organizacijom građe pomoću strukturalnih elemenata, premda je najprije sama potekla iz građe i strukturalnih elemenata, svojim postojanjem u filmskom

djelu konstituira aktivan agens preobrazbe vremenskih učinaka strukturalnih elemenata kao pripadnika serije u jednom trenutku filma i kao pripadnika sukcesivnog gomilanja tokom filma kao cjeline. S obzirom na strukturu filmskoga vremena, moguće je stoga ponovno ustanoviti, koliko god to prividno djelovalo uopćeno ili neizdiferencirano, da je ona upravo neizmjerno složena.

Da je struktura filmskoga vremena baš neizmjerno složena, ne ustanovljava se jedino na ovaj način, analizom bitnih komponenata filma. Do istovrsnog se zaključka može doći ako se istakne još jedan aspekt uzajamnosti među strukturalnim elementima, i to onaj što se najizravnije odrazuje na gledaočev doživljaj. Pođe li se, naime, od činjenice da strukturalni elementi transformiraju manifestanse vremenskog u stvarnosti, i iz ove perspektive, s obzirom na atribute ili karaktere vremena, može se ustanoviti da se u filmu simultano i u sukcesiji prepleće i međusobno djelovanje samih vremenskih kakvoća koje pojedini strukturalni element iskazuje ili naglašava. U istom trenutku filma jedan strukturalni element, na primjer, može izražavati usmjerenje prema prošlosti, drugi, recimo, viziju vječnosti, a treći može u doživljaju kratiti trajanje prizora. Naravno, ovakvom jukstapozicijom i trajanjem filma, stalnim razgrađivanjem ili, jednostavnije, mijenom ovakvog kompleksnog skupa tvori se doživljaj i spoznaja vremena koju je teško, gotovo nemoguće, najpreciznije raščlaniti ili nekim posve adekvatnim “dijagramom” predočiti. Upravo zato, već sama svijest o ovoj kvaliteti filmskoga vremena, odnosno njegove temporalne strukture, navodi na objašnjenje brojnih slučajeva, naime toga da brojni filmolozi spontano, za čitaoca posve neočekivano, u toku rasprave o filmskom vremenu odjednom, gotovo “slučajno”, pojmu filmskoga vremena pridijevaju atribut “irealan” ili jednostavno ustanove kako je filmsko vrijeme irealno. Do zaključka o irealnosti filmskoga vremena oni, međutim, u naznačenim slučajevima ne dolaze tek na osnovi usporedbe sa stvarnosnim vremenom ili “bilo kojim vremenom” koje smatraju za “realno”, već jednostavno zbog fascinacije složenošću filmske vremenske strukture. Tako npr. kad u filmu interferira iskazivanje dinamičkog temporalnog (kako neki znanstvenici imenuju relaciju “prošlost-sadašnjost-budućnost”) s iskazivanjem statičkog temporalnog (relacija “prije-poslije”) — kao npr. u filmu *Prošle godine u Marienbadu* — onda “kontakt” filma sa stvarnošću počinje slabiti, da ne kažemo iščezavati, i gledaoca se vremensko filma doima kao vremensko polje karakterizirano posve novim zakonima.

Najzad, onom uopćenom ili neizdiferenciranom sudu o složenosti filmskoga vremena treba dodati još jednu tvrdnju, prividno možda jednako uopćenu ili neizdiferenciranu: filmsko vrijeme toliko je složeno da tvori doživljaj što s obzirom na složenost ima vjerojatno jedini

pandan u složenosti čovjekova doživljaja stvarnosnog vremena. Istina, čovjek se može usmjeriti primarno, recimo, na budućnost, ili se njegova osjećanja i misli mogu grčevito usredotočiti na njegovu trenutačnu muku. To, dakako, s pomoću strukturalnih elemenata, može i film, ali najčešće "produkt" djelovanja filma ipak je doživljaj uronjenosti u neko višedimenzionalno polje u kojemu u raznim intervalima, u raznim smjerovima, u različitom poretku i različitom silinom, dakle gotovo u kaosu, djeluje bezbroj silnica.

POJAM FILMSKOG VREMENA

Nakon zaključaka o tome kako se uporabom filma vrijeme stvarnosti preobražava u specifično filmsko vrijeme, pošto smo ustvrdili da je to preobražavanje zamjetljivo, da se mora (često vrlo intenzivno) odraziti na gledaočev doživljaj i spoznaju viđene građe i pošto smo upravo upozorili na komponente filmske temporalne strukture, možemo se usredotočiti na sadržaj pojma filmsko vrijeme i zaključno ga okarakterizirati.

Već su razmatranja o strukturi filmskoga vremena definitivno utvrdila koje su osnovne komponente, ili koji su osnovni "slojevi" što sudjeluju u tvorbi te kompleksne vremenske kvalitete koja je nazivana — filmsko vrijeme. Ako se, pak, sada, želi preciznije odrediti što znači taj pojam, do sada objašnjavan kao kvaliteta filmske preobrazbe stvarnosnog vremena (opovrći se to ne može, ali se može dopuniti), preostaje da se još odredi u kakvom su kvalitativnom odnosu naznačene komponente, kao i svi pojedini njihovi aspekti. Mogao bi to biti pokušaj sistematizacije spominjanih termina kojima su označena, u ovom tekstu kao i u navedenim teorijskim radovima, svojstva vremenske dimenzije filma.

Želi li se pobliže odrediti vremensko filma, a ova se sintagma uvodno upotrebljavala kao oznaka za sve zamislive aspekte tretiranja vremenskog i filmskog zajedno, ponovno treba najprije upozoriti na činjenicu da samu građu predočenu filmom odlikuju neke njene autonomne vremenske kvalitete, odnosno da sama građa, izvanjski svijet, iskazuje vremensko kao jedno od svojih imanentnih i esencijalnih svojstava; to znači da se gotovo svi zamjetljivi manifestansi vremena u stvarnosti — npr. trajanje, poredak zbivanja, vremenski smjer — očituju i u filmu. Ta se činjenica neprekidno poštivala to više što film, osim u iznimnim slučajevima tehničkih transformacija izvanjskoga svijeta, ne mijenja onu fizikalno odredivu kakvoću prikazivanih prizora, posebno ne ono što je kronometarski iskazljivo, po čemu je, između ostaloga, film jedinstven među svim medijima. Znači, poštivanje te činjenice nužnost je u svim istraživanjima vremenskog u filmu, jer što drugo, zapravo, da se i "poduzme" s medijem u kojemu je sat kao predmet jedan od njegovih najčešćih i najomiljenijih i najomraženijih, rekvizita, biće s dušom, zlokobnom ili kakvom drugom, dok je taj isti rekvizit, spomenimo to ne tek radi puke usporedbe, toliko odiozan u kazalištu gdje je "u stanju" oslabiti ili poništiti dojam izvornosti ili spontanosti kazališnog čina, a u književnom djelu, pak, "tek" je simbol ili, jednostavno, "samo jedna riječ".

Uvažavanje ove činjenice predstavljalo je, međutim, samo jedan smjer što je determinirao

analizu i zaključke. Usporedno i neprekidno se ustanovljavalo da se građa filma transformira strukturalnim elementima filmskoga izraza, što znači da se i u svojoj vremenskoj dimenziji pojavljuje uvijek kao izmijenjena, odnosno, točnije, da se filmom uvijek tvori doživljaj po kojemu ona uvijek djeluje kao da je izmijenjena, kao stvarnosno biće kojemu je vremenska dimenzija transformirana.

Polazište analiza moralo je, znači, s jedne strane biti vremensko same stvarnosti (jer se brojna njegova svojstva u filmu pojavljuju u punoj svojoj autonomnosti), a s druge strane to su morale biti kvalitete filma kojima se vremensko izvanjskog svijeta nužno, prema utvrđivanim zakonima, preobražava ili u stvaralačke svrhe preobličuje. Elimininiranje značajki stvarnosnog vremena jedino je moguće kad je riječ o animiranom, grafičkom ili tzv. čistom filmu jer njihova građa nije stvarnost, nego već prije uporabe filmske tehnike očito ili višestruko preoblikovana stvarnost koju film ponekad i jedino mehanički reproducira. U znatno manjoj mjeri to je dopustivo u raspravama o nijemom filmu, premda se i tada vremensko stvarnosti mora bezuvjetno poštivati, shvatiti kao temeljno u svim istraživanjima.

Filmom se očito, ostvaruje stanovita analognost sa stvarnošću, ali u dimenziji vremenskog koliko god ta analognost bila zamjetljiva, dakle i bez obzira na ovu “mimetičku” kvalitetu filma, ta se analognost može shvatiti tek kao jedan “sloj” ili jedna komponenta filmskoga vremena. Ponekad je, štoviše, potrebno, prisjetimo se a zatim i dopunimo Leirensa, “posredstvo uma” da bi se u filmskoj temporalnoj strukturi razlučilo što je ili kakva je kakvoća stvarnosnog vremena unutar sveopćeg doživljaja filmskoga vremena; ponekad je to teže nego definirati karakteristike filmskoga vremena, tu stalno prisutnu kvalitetu. Tek dugotrajnim apstrahiranjem od oblika viđenja stvarnosti moglo bi se, naime, zaključiti što je istinska stvarnosna priroda vremenskog prikazane građe, i to kako s obzirom na trajanje, tako s obzirom na poredak i smjer.

Budući da je stvarnosno vrijeme ipak osnovno uporište istraživanja, jer vremensko samog filmskog instrumenta ne postoji, jer strukturalni elementi filmskoga izraza sami za sebe su apstraktni konstrukt, važno je ustanoviti da je filmsko vrijeme jedinstvo odnosa među manifestacijama stvarnosnog vremena i filmskog viđenja stvarnosti kojoj je vrijeme bitna dimenzija. U nekim pak snimcima, možemo pretpostaviti, samo prividno apsolutno presudnu vrijednost ima stvarnosno a u nekim filmsko, ovisno o stupnju intenzivnosti njihova očitovanja.

Ako su vremenske manifestacije izvanjskog svijeta i oblici filmskog viđenja tih manifestacija u filmu teško razlučiv sklop, sklop u kojemu se potpunom sigurnošću nikada ne može

odrediti kakvoća samo jedne od komponenata, onda u smislu težnji da se otkrije nešto što se može pouzdanije kvalificirati, jedino preostaje kvaliteta projekcijskog vremena, a u domeni projekcijskog vremena vrijednost utvrdive činjenice imaju jedino “datum” njena početka i završetka, te njena duljina, odnosno trajanje filma.

Pojam projekcijskog vremena, prema tome, očito može biti supstitucijom za fizičko vrijeme filma, točnije, a obzirom na trajanje filma (koje se uvijek može mjeriti i koje, neka i tako kažem, ne može biti beskonačno), cijeloga filma ili pojedinih njegovih fragmenata; ujedno, ono se može shvatiti kao kronometarsko vrijeme filma. Međutim, budući da je kronometarsko tek jedna od niza sastavnica što sudjeluju u tvorbi filmskoga vremena i budući da je ono od prizora do prizora identično kronometarskom vremenu stvarnosti, pojam projekcijskog vremena kao da gubi na značenju, kao da ne označava više od nekog praznog “primaoca”. Taj pojam ima vrijednost jedino u nekom drugom kontekstu. On, naime, prvo, može imati vrijednost, općenito, iskazivanja čovjekove nazočnosti u predstavi, njegova bivanja u nekome od drugih diferenciranu “razdoblju” (to znači da pojam “vrijeme projekcije” u tom smislu ima značenje kakvo primjerice ima pojam “vrijeme utakmice” ili “prvi dan praznika” ili slično), dakle ima vrijednost ili značenje, općenito, društvene ili psihološke činjenice. Drugo, pojam vremena projekcije u smislu odredivog trajanja projekcije može imati vrijednost jedne od odrednice dramskoga vremena jer duljina filma dijelom može iskazati kvalitetu i stupanj kompresije ili ekspandiranja ili analognosti sa stvarnosnim trajanjem predočenih zbivanja. I, na kraju, vrijeme projekcije, kad se radi o filmskom djelu, može imati značenje svijesti o trajanju filma kao o trajanju koje se mora okončati, a ta psihološka činjenica aficira doživljaj gotovo svakog prizora. U ovom smislu, dakako, projekcijsko vrijeme samo je jedna komponenta (kao i u onom prethodnom), komponenta strukture filmskog vremena, jer je ono rezultat autorova predumišljaja, predumišljaja koji se povremeno u filmu i neskriveno pojavljuje kao usmjerenje prema završnom trenutku filmskoga djela.

Prethodni zaključci o vremenu projekcije neposredno navode da se osvrnemo na pojam dramskoga vremena: oni, ujedno, olakšavaju i njegovu konačnu kvalifikaciju. Ako se, naime, sva najhitnija vremenska svojstva filma otkrivaju u odnosu stvarnosnog vremena i filmskog viđenja stvarnosti, nepobitno je da se kvaliteta dramskog vremena, shvaćenog kao kvaliteta filmskog kondenziranja, ekspandiranja ili analognosti s pretpostavljivim trajanjem zbivanja u stvarnosti, može odrediti jedino analizom tog odnosa. Očigledno, samu građu odlikuju potencijali za izvršenje ovakvih filmskih “operacija”, no, još je očiglednije da se u građi, koja za film nije više nego “stvar po sebi” i koja biva po vlastitim imperativima, takve “operacije”

nikada ne zbivaju. Njih, dakle, mora izvesti film, specifičnom upotrebom strukturalnih elemenata filmskoga izraza, što znači da filmsko tvori to “dramsko”. To, nadalje, pokazuje da je dramsko vrijeme tek jedan od mogućih očitovanja vremenskog filmom, da je dramsko vrijeme tek jedna od kvaliteta filmskoga vremena, kvaliteta što se “ilustrira” uspoređivanjem trajanja stvarnih zbivanja s trajanjem projekcije, a precizno objašnjava razlaganjem, analizom sistema upotrebe strukturalnih elemenata filmskog izraza.

Na pojmovnoj “ljestvici”, prema tome, pojam dramskoga vremena podređen je pojmu filmskoga vremena, što ne znači da se ortodoksno teorijsko mišljenje ne bi moglo opirati ovakvu sudu. Naime, budući da film izvanjski svijet nikada ne reproducira mehanički, nepobitno je da i svaki pojedini kadar tvori ili doživljaj kondenzacije ili ekspandiranja trajanja snimljenog prizora i da je doživljaj analognosti ili identičnosti tek najrjeđi, “najslučajniji” ishod odnosa između kvalitete samog prizora i kvalitete viđenja tog prizora. Dramsko bi vrijeme, stoga, trebalo shvatiti kao jedan od stalnih konstitutivnih elemenata filmskoga vremena. Međutim, budući da je kvaliteta što je imenujemo dramskim vremenom tek jedno od svojstava filmske transformacije stvarnosnog vremena, adekvatnije je, da ne kažemo i preporučljivije, za terminološke svrhe, suziti primjenu tog pojma samo na one najočitije manifestacije dramskog vremena, na one prizore — rjeđe i čitave filmove, u kojima ta vrsta transformacije stvarnosnog vremena nadvladava sve ostale.

Budući da je filmsko vrijeme definirano kao nerazlučivo jedinstvo odnosa među manifestacijama stvarnosnog vremena i filmskim viđenjem tih manifestacija i budući da se ta filmska kvaliteta (uvijek) odrazuje na gledaočevo doživljavanje filma, potrebno je još jednom, dakle ne samo radi definiranja pojedinih pojmova, osvrnuti se na pojam psihološkog vremena, potrebno je odrediti ga u odnosu prema svim dosadašnjim zaključcima. Pojam filmskoga vremena ne odnosi se jedino na očitu ili manje očitu transformaciju stvarnosnog vremena filmom, nego, razumljivo, i na specifičan doživljaj vremenskog stvarnosti postignut filmom, uvjetovan tom preobrazbom. Budući da se komponenta doživljajnosti nikada ne može isključiti, nepobitno je da je pojam psihološkog vremena ukoliko se njime želi izraziti gledaočevo doživljavanje vremenskog filma kakvo samo film uzrokuje ili tvori, ekvipolentan, zamjenićan pojmu filmskoga vremena jer izražava odraz filmskoga vremena u gledaočevu doživljaju. Međutim, kako je doživljavanje karakteristika svih čovjekovih odnosa prema okolini, stalno svojstvo čovjekova psihičkog života, i kako je, pored toga, uvijek i individualno, pojam psihološkog vremena u navedenom značenju bolje je izbjegavati.

Misli li se, međutim, doživljajno vrijeme pojedinog lika u filmu ili doživljajno vrijeme autora,

onda je psihološko vrijeme kao pojam subordinirano pojmu filmskoga vremena, jer se i doživljajno vrijeme autora i doživljajno vrijeme lika tvore i izražavaju prvenstveno filmskim posredovanjem u građi, dapače, većim se intenzitetom izražavaju pomoću strukturalnih elemenata filmskoga izraza nego iskazima u samoj građi, štoviše, psihološko vrijeme autora drugačije se i ne može tvoriti, jer autor u prizoru osobno nije prisutan.

Budući da pojam doživljaja asocira sveukupnost djelovanja svih fizioloških i mentalnih mehanizama što tvore, najopćenitije, subjektivni odraz objektivne stvarnosti, i budući da obuhvaća "raspon" od čuvstava do svjesnih odnosa prema okolini, možda je značajno još naglasiti da se kvaliteta filmske preobrazbe stvarnosti ne odrazuje samo na onaj najelementarnije čuvstveni sloj doživljaja, već da se gotovo istodobno odrazuje i na intelektualnu dimenziju doživljavanja. Pojam intelektualnog vremena koji je favorizirao Ejzenštejn jedino se može primjenjivati s obzirom na tu vrijednost doživljajnosti. Premda je to "intelektualno" već sadržano u pojmu doživljaja, pojam "intelektualno vrijeme", ako se baš želi primjenjivati, može se jedino kvalificirati kao ekvipolentan pojmu filmskoga vremena u sferi spoznaje.

Prema tome, u vezi s dramskim vremenom te psihološkim vremenom autora i psihološkim vremenom lika u filmu, možemo općenito još zaključiti da oni ne predstavljaju autonomna svojstva što tvore filmsko vrijeme. Premda se kvalitete filmskoga vremena ponekad najlakše opisuju tim izrazima jer direktno upućuju na konkretne karakteristike preobrazbe stvarnosnog vremena, i premda ponekad te kvalitete interferiraju, tvoreći strukturu, koju nam se, onda, čini najprikladnije nazvati filmskim vremenom, ipak, budući da je filmsko ono što njih tvori, budući da je u njihovoj tvorbi filmsko djelatnije od građe i budući da nisu nužno sastojak svakog filmskog prizora — one nisu drugo nego različiti vidovi očitovanja filmskoga vremena.

Zaključno, ustanovimo još koje je značenje, točnije, u kakvom je odnosu pojam filmskoga vremena prema onim pojmovima kojima se u filozofiji, psihologiji i drugim znanostima, najčešće, iskazuju "radikalno različite vrste temporalnosti", dakle u kakvu je odnosu pojam filmskoga vremena prema pojmu objektivnog i pojmu subjektivnog vremena.

Ako objektivno vrijeme shvatimo kao skup vremenskih kvaliteta stvarnosti neovisnih o filmskom viđenju stvarnosti (i čovjekovu), može nam se činiti da je film kao medij podoban da bude sukladan kvalitetama što konstituiraju to objektivno vrijeme. Jasno, to je zabluda, film i kao medij, dakle kao "puki" snimak, može ostvariti sukladnost tek s nekim kvalitetama što tvore pretpostavku o objektivnom vremenu (s obzirom na mjerljivost trajanja pojedinih

zbivanja i s obzirom na najelementarnija određenja vremenskog poretka i smjera). Naime svakom se uporabom filma vremensko stvarnosti kao cjelina nekim od naznačivanih načina mijenja, pa je stoga, umjesto pojma objektivno vrijeme, prikladnije možda upotrebljavati izraz fizičko vrijeme misleći tada jedino na upravo one najelementarnije manifestacije vremenskog koje se mogu na približno (i fizikalno) sličan način tretirati kad ih zapažamo u filmu i u stvarnosti.

Očito, već i na razini filma kao medija pojam objektivnog vremena nije no pretpostavka o vremenskom kakvo je ono neovisno o filmu jer iz filmskoga vremena, ponovimo, niti se to "objektivno" kao cjelina može pouzdano razlučiti, a niti film, kao oblik kazivanja, može potpuno izraziti kvalitetu objektivnog vremena.

Da se, polazeći od filma, objektivno vrijeme može zamisliti tek kao pretpostavka o onom vremenskom kakvo je ono neovisno o filmu, osnažuje se spoznajama o filmu organiziranom u djelo, o filmu što ima atribute umjetničkoga djela. Na toj razini, da bi se ona uopće ostvarila, vremensko stvarnosti je toliko, višestruko, transformirano filmskim instrumentima i preoblikovano režiserovim intervencijama u građi da od objektivnog vremena tada ostaje možda jedino "pojam" o njemu.

Moglo bi se, dakle, najprije zaključiti da film kao medij prezentira filmsko vrijeme, a da film kao djelo prezentira filmsko vrijeme kao autorov izraz ne objektivnog vremena (jer se ni autor ne može emancipirati od svog subjektivnog doživljaja vremena i s punom se slobodnošću odnositi prema tom "ekstraktu", prema objektivnom vremenu samom), nego kao autorov izraz upravo *vremena*, shvaćenog kao jedinstvo subjektivnog i objektivnog vremena. Taj autorov izraz može se, ipak, atributirati kao subjektivan zato što ne može biti objektivan i zato što je uvijek, neusporedivo očitije no što se ponekad misli, individualiziran. Prema tome, pojam subjektivnog vremena, premda najuže ne pripada filmološkoj terminologiji u kojoj ga zamjenjuje pojam psihološkog vremena autora, može predstavljati oznaku za vlastitost filmskog doživljavanja i izražavanja vremenskog. Za gledaoca u filmu ta se vlastitost očituje kao *temps humain*, kojim se umjetnik suprotstavlja tiraniji ili diktatu stvarnosnog vremena, kao posve individualizirana kvaliteta što prozirnije čitavo djelo, što konstituira njegov stil.

Ako je stil čovjek, a ovakav će se završetak možda učiniti neočekivanim, onda je nedvojbeno da filmsko umjetničko djelo zbog ovoga, kao i zbog svega što je rečeno, ili mora biti djelo samo jednoga čovjeka ili se, barem, kao takvo gledaocu mora predstaviti. Jer, prisjetimo se Sarrisa i dopunimo ga, nisu samo neki režiseri "režiseri vremena" — to su svi režiseri.

Ante Peterlić

Rođen 1936. u Kaštelu Novom, a umro u Zagrebu 2007. godine. Diplomirao je anglistiku i jugoslavistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1959) te studirao na Kazališnoj akademiji (danas Akademija dramske umjetnosti). Bio je asistent režije, a 1969. režirao je dugometražni igrani film *Slučajni život*. Od 1959. bavio se filmskom publicistikom, a od 1966. do 2006. predavao je isprva književne kolegije, a potom teoriju i povijest filma – od 1984. kao redoviti profesor. Predavao je filmološke kolegije i na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Bio je glavni urednik *Filmske enciklopedije* (I-II, 1986, 1990) i struke „Film“ u Hrvatskoj enciklopediji. Utemeljio je sveučilišnu nastavu filmologije u Hrvatskoj. Bio je savjetnik za igrani film pri Ministarstvu kulture, te predsjednik Vijeća za film i kinematografiju. Radio je i za TV Zagreb (obrazovna serija *Što je film?* i emisija *3, 2, 1, KRENI!*). Dobio je godišnju nagradu Bartol Kašić, nagradu Vladimir Vuković Hrvatskog društva filmskih kritičara za životno djelo (1998), nagradu Vladimir Nazor za životno djelo na filmu (1999), Vjesnikovu nagradu Krešo Golik za životno djelo na filmu (2007) i Nagradu grada Zagreba za životno djelo (2007).

Objavio: *Pojam i struktura filmskog vremena* (1976), *Osnove teorije filma* (1977, 1982, 2000, 2001, 2018), *Ogledi o devet autora* (1982), *Filmska enciklopedija, I-II* (glavni urednik i autor koncepcije) (1986-1990), *Oktavijan Miletić* (s Vjekoslavom Majcenom, 2000), *Studije o 9 filmova* (2002), *Déja-vu: zapisi o prošlosti filma* (2005), *Povijest filma: rano i klasično razdoblje* (2008, 2009), *Filmska čitanka* (2010), *Iz povijesti hrvatske filmologije i filma* (2012).

Biblioteka Online
knjiga 224

Ante Peterlić
POJAM I STRUKTURA FILMSKOG VREMENA

© 2022 Maja Peterlić
© za elektroničko izdanje: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, 2022

Izdavač
Društvo za promicanje književnosti
na novim medijima, Zagreb

Za izdavača
Krešimir Pintarić

Urednik
Krešimir Pintarić

Fotografija
Pavlofox / Pixabay.com

Objavljeno
20. studenog 2022.

ISBN 978-953-374-045-4 (HTML)
ISBN 978-953-374-046-1 (EPUB bez DRM)
ISBN 978-953-374-047-8 (PDF)
ISBN 978-953-374-048-5 (MOBI)

Prvo izdanje
Školska knjiga, Zagreb, 1976.

Knjiga je objavljena uz financijsku potporu
Grada Zagreba i Ministarstva kulture i medija
Republike Hrvatske.