

KADER

V filmskem slovarju obstaja neka beseda, ki je že tako zelo prešla v splošno rabo, da je zgubila vso auro strokovnega izraza. — Pa ja, v filmu so kadri . . . V enem kadru vidimo npr. poštno kočijo, ki drdri čez Divji zahod, v naslednjem jo napadejo Indijanci, nato pa se že pripodi ameriška konjenica, ki jih razžene . . . No, to so kadri. — Zares, nič posebnega, in današnjega gledalca dejansko prav malo briga, če so v filmu kadri, ker je to zanj pač nekaj samoumevnega; le še kakšen filmski kritik tu pa tam omeni ta izraz, da ne bi kdo mislil, da ne govori o filmu. Nekoč pa ni bilo tako. Če je prestrašeno vedenje gledalcev, ki so kriče bežali iz kina, ko so zagledali prve kadre z glavami brez teles, postalo že zguljena anekdota, pa so te odrezane glave odigrale še kako pomembno vlogo v zgodovini filma: kot da bi se zgledovala pri družbenopolitičnih revolucijah, se je tudi t. i. revolucija filmske umetnosti pričela z rezanjem glav in z učinki groze, ki jih taki pojavi izzevejo.

Odsekane glave imajo res veliko opraviti z vprašanjem kadra, revolucija pa naj bo raje le napihnjena metafora za v filmski zgodovini in teoriji bolj običajne sintagme, kot so: „preobrazba kinematografa v film“, „rojstvo filmske umetnosti“ ali pa „oblikovanje filmske govorice“.

Izraz „preobrazba“ uporablja uporablja zlasti Edgar Morin v knjigi *Imaginarni človek iz kina* (L'Homme imaginaire du cinema, Pariz, 1956), ki vidi film v bližini magičnega sveta dvojnikov, fantomov in metamorfoz. Zanj je že Lumièrov kinematograf, ki je le snemal in hkrati predvajal odlomke realnih prizorov, „oživiljal sence, ki nosijo v sebi čar nesmrtnosti in strahu pred smrtjo“: že kot čisto reproduksijsko sredstvo je torej proizvajal neko primitivno spektakelsko formo, ki bi hkrati kot forma zrcala mejila na magični svet dvojnika. No, ob Lumièru pa se je pojavil tudi Melies, ki prestopi to mejo in postavi film v ris magičnega in fantastičnega. Tako pride Morin do sklepa: „Če Lumièrov kinematograf po nastanku in bistvu pomeni podvajanje — pojav dvojnika v magičnem zrcalu, ekranu — pa Mélièsov film po nastanku in bistvu pomeni preobrazbo — sprehod skozi to zrcalo.“ Sprehod skozi to zrcalo je postal možen z izumom trika (pa čeprav tako enostavnega, kot je zastoj kamere, ki je dopuščal, da je dotlej snemano osebo zamenjala neka druga, projekcija pa je dala vtis, kot da se je prva oseba preobrazila v drugo), torej trika kot preobrazbe (sam Méliès je te svoje trike imenoval *vues a transformation*), in prav ta čarodajna preobrazba po Morinu predstavlja moment preobrazbe kinematografa v film.

Učinek te „preobrazbe“ je torej film fikcije ali igrani film, ki bi mu nemara prav delež trika začrtal perspektivo in usodo filma *as fake*. Dejstvo je namreč, da trik iz filma nikoli ni popolnoma izginil in bilo bi prav zanimivo napisati zgodovino filma (vsaj igranega) z vidika njegovega razmerja s trikom. Omenili bi le nekaj točk: hollywoodska klasika se je oblikovala v studiu, v sami delavnici artificialnosti, ki pa je skovala film kot nekaj skoraj bolj realnega kot je realnost sama, vsekakor pa bolj verjetnega, pa čeprav včasih obenem tudi nemogočega (nemogoče spake, pošasti, vampirji so bili verjetni, nemara celo bolj kot realnost sama, ker so igrali na vtis realnosti fantazme), neorealizem je zapisan pri zgodovinarjih kot projekt obnove vere v realnost (včasih celo pravega kulta realnosti in „grobega dokumenta“), toda to obnovo vere v realnost so spremljala prava histerična izganjanja vsakršne goljufije, pravi zarotitveni obrazci proti triku, med katerimi je bržkone najbolj znana Rossellinijeva formula „Stvari so tu, zakaj bi z njimi manipulirali“. Histerija je bila gotovo utemeljena, saj jo je gnala laž znotraj same neorealistične prakse: kot da ni bila neorealistična umetnost prav v tem, da je hlinila, kako se je ponižno spustila na raven stvari, kako je samo njihova pasivna opazovalka. Neorealizem je tudi začetnik t. i. evropskega modernega filma, ki se je (vsaj deloma) pričel z reflektivnimi momenti, s citiranjem detajlov iz drugih filmov in z uprizarjanjem filma v filmu, kar je praviloma potekalo na ta način, da je bil učinek realnosti filma, ki je govoril o drugem filmu, sorazmeren razkrinkovanju laži in trikov tega drugega filma. Nekateri sodobni avtorji, zlasti Syberberg, so zadevo preobrnil in radikalizirali: filmska prevara ni več objekt ožigosanja, marveč je prepoznana in aplicirana kot temeljni princip filma. Ta karikaturno kratek oris zgodovine filma v razmerju do trika kaže torej takole „razvojno linijo“: invencija filmskega trika pomeni zasnovu filmske fikcije, ki se je nato v hollywoodskih studijih utrjevala kot sen ali iluzija realnosti; to je bila njena „klasična“ doba. Moderna se prične z zarotitvijo proti goljufiji in hlinjenjem ponižnosti do realnosti, ki v svoji „bivajočnosti“ skriva zalogo dvoumnih pomenov; nadaljuje se z vzpostavitev avtonomije filma, ki že ve, da ne more veliko povedati, ne da bi lagal in varal, vendar ima zaradi tega slabo vest. V zadnjem obdobju, ki bi ga imenovali „cinično“, se film odkrito razglša kot umetnost prevare ali realnost slepila, ker se utemeljuje na popolni arbitrarnosti režijskih sredstev in načinov reprezentiranja realnosti: ta film masivno integrira in izigrava druge medije in spektakelske forme, je doma tako na cesti kot v studiu, uporablja vse mogoče iluzionistične tehnike, eksperimentira z razmerjem med sliko in zvokom, skratka, s pripoznanjem arbitrarnosti filmskih sredstev se je dogodila tudi „osvoboditev“ filmskega označevalca.



Trik, ki ima konkretne in dejanske zasluge za rojstvo filmske fikcije, je torej tudi lepa prisposoba razmerja filma do realnost, seveda prisposoba, ki nam prav nič dvomno in zavito pripoveduje tole: razmerje filma do realnosti je razmerje prevare. In nemara niti ni tako paradokso, če rečemo, da je prav na ta način film še najbližji realnosti: mar ni ta realnost prej kot nekaj „danega“ in „dejanskega“ omrežja „producentovskih podjetij“, kjer se pišejo fantastični in fantazmatični scenariji.

Toda vrnimo se k mélièsovski preobrazbi in k vprašanju, kaj ima opraviti s kadrom. V bistvu prav malo, kajti Méliès je sicer res uvedel fikcijo, vendar še na povsem gledališki način: posamezen prizor oziroma *tableau*, kot ga je imenoval, je bil z negibno kamero posnet v celoti, globalno in frontalno, tako kot bi ga videl gledališki igralec. Menjavanje prizorov je ilustriralo posamezne faze dogajanja (predstavljenega v umetnih dekorih), pri čemer je moralo pogosto ravnati tako, da je drugi „tableau“ povzel konec prejšnjega. Npr. v filmu **Potovanje skozi nemogoče** (*Voyage à travers l'impossible*, 1904): v enem „tableauju“ profesorjev avto prebije zid neke hiše in vdre v notranjost; naslednji „tableau“ kaže notranjost te hiše, kjer se nenadoma poruši zid in se pojavi profesorjev avto, ki med stanovalci povzroči paniko. Mélièsovski „tableau“ bi lahko bil kader le v strogem pomenu okvira kot zapore prizora, ki podobno kot gledališka scena ne predpostavlja nobenega prostora zunaj kadra (ali polja): zunaj je le to, kar je zadaj, se pravi, kulise, pred katerimi se vse dogaja in za katerimi izginjajo osebe ali pa se od tam pojavijo. Vlogo zunanosti kadra ima pri Mélièsu prav trik, ki pričara osebe in doseže, da nenadoma izginejo ali se transformirajo; toda s trikom ni izključen iz „kadra“ del prostora, marveč del časa, in sicer prav trenutek (zastoj kamere), ki je potreben za transformacijo prizorišča, vendar ne med prizori, marveč v enem in istem prizoru.

Mélièsov „tableau“ je potemtakem še daleč od tega, kar bo v filmski terminologiji postalo znano kot kader, ki je učinek fragmentiranja prostora in časa dogajanja in ki ravno s svojo ne celostjo, parcialnostjo omogoča montažno krparijo fikcionalnega vesolja. A čeprav ti „tableauji“ še niso kadri, jih vendarle napovedujejo, kolikor je mélièsovska „preobrazba kinematografa v film“ odprla vrata fikciji in s tem narativnosti: vprašanje kadra je namreč neposredno povezano prav s filmom kot pripovedjo.

Druga sintagma — „rojstvo filmske umetnosti“ je pač najbolj razvpita in obenem tesno povezana z imenom ameriškega režiserja Davida Warka Griffitha. Kaj je torej storil Griffith? Za avtorja zajetne *Estetike in psihologije filma* (in tudi monografije o Griffithu) Jeana Mitryja tole: „Zdelal je temeljno sintakso filmske govorice“, in sicer tako, da je iz določenih postopkov, ki so jih odkrili že drugi, „napravil izrazna sredstva“ (ta „izrazna sredstva“ pri Mitryju v bistvu ne pomenijo nič drugega kot to, da so posamezni filmski postopki v funkciji „pripovedovanja zgodbe“). In ta za „temeljno sintakso filmske govorice“ tako odločilna Griffithovih predhodnikov bi bila naslednja: montaža, plan, gibanje kamere. Njihovi izumitelji so v glavnem trije: George Albert Smith in James Williamson iz t. i. angleške „Brightonske šole“ ter Edwin Stratton Porter, glavni režiser Edisonove firme.

Smith je leta 1900 posnel celo vrsto kratkih filmov, ki so dobili skupni naslov **Smešni obrazni izrazi** (*Humorous facial expressions*): vsi so namreč sestavljeni izključno iz velikih planov, pri čemer je treba omeniti, da je bil Smith prej fotograf, tako da gre v teh filmih bolj za „oživljene portrete“ kot pa velike plane v pravem pomenu. Veliki plan se namreč pojavi šele v razliki od drugih planov, ki so bili dotlej zgolj splošni. In prav to razporejanje različnih planov je prvo dejanje montaže, ki ga imenitno manifestira Smithov film **Nezgođe Mary Jane** (*Misadventures of Mary Jane*, 1901), kjer je neko dramatično dejanje — eksplozija v kuhinji požene Mary Jane skozi dimnik — razčlenjeno v niz planov: splošni plan kuhinje z Mary Jane; veliki plan Mary Jane, ki skuša prižgati ogenj; splošni plan Mary Jane, ki vlije petrolej v ogenj; splošni plan eksplozije, ki vrže nesrečnico skozi dimnik na streho; splošni plan z Mary Jane, ki prileti na tla in se raztrešči; ter splošni plan pokopališča. Smith velja tudi za „angleškega Mélièsa“, toda primerjava je lahko le tematska (fantastika), kajti Méliès se je vendarle še držal principa gledališkega prizora, ki ga ni nikoli razkosal na različne plane.

James Williamson je v **Napadu na kitajsko misijonarsko postajo** (*Attack on Chinese Mission Station*, 1900) prvič uporabil t. i. paralelno montažo, kjer gre za izmenjavanje prizorov, ki se odigravajo na različnih krajih. Vsi prizori so z negibno kamero posneti v splošnih planih, ki torej ohranjajo njihovo celovitost, vendar so ti prizori že v funkciji prostorskega fragmentiranja časa dogajanja in s tem kažejo na neko navzočnost pripovedi. Razen tega pa splošni plani niti niso bili tako enotni, saj osebe z gibanjem iz globine polja proti osredju preidejo takorekoč celo lestvico planov od daljnega do bližnjega. V nekem drugem Williamsonovem filmu **Velik zalogaj** (*The Big Swallow*, 1901) je tako gibanje osebe že „snov“ minimalne fikcije, ki govori prav o filmu samem: kaže namreč nekoga, ki besno koraka naravnost proti kameri dokler njegova usta ne zasedejo cele slike; ta monstruozna usta v velikem planu se nato na široko odpro, kot da bi hotela požreti smetalca z njegovo napravo vred. In končno je Williamson pomemben kot pionir montaže zasledovanj (prvič uporabljene v filmu **Stoj, tat!, Stop! Thief**, 1901), kjer je že sama razgibanost dogajanja narekovala menjavanje različnih planov. Po Mitryjevem mnenju je „zelo verjetno, da je prav ta montaža zasledovanj prispevala k rojstvu pravega filma“, vsekakor pa predstavlja primitivno obliko suspenza, ki bo Griffithovo veliko darilo hollywoodski kinematografiji.

Najbolj znana Porterjeva filma sta **Življenje ameriškega gasilca** (*Life of an American Fireman*, 1902) in **Veliki rop vlaka** (*The Great Train Robbery*, 1903). Pomudili bi se pri slednjem oziroma nekem njegovem detajlu, ki je prav veliki plan, in sicer veliki plan razbojnika, ki gleda proti gledalcu in meri vanj s pištolo. Ta veliki plan je v današnji verziji filma na koncu, medtem ko ga je Porter poslal nickelodeonom kot poseben odrezek in njim prepustil odločitev, da ga prilepijo na začetek ali konec filma. Veliki plan razbojnikovega obraza je bil torej posnet kot dodatek, o katerem pa nihče ni prav vedel, kaj z njim početi. In prav kot dodatek, ki je bil zaradi svoje moteče

vloge hkrati presežek, eksces, je ta razbojnikov obraz v velikem planu s pištolo, ki je merila na gledalca, že streljal semena, iz katerih se bo rodil „film“, namreč film kot nova umetniška pano-ga.

Kakšna je torej vloga tega dodatka in k čemu se dodaja? Dodaja se k splošnim planom, v katerih je posneto in na katere je razčlenjeno vse dogajanje. Toda v teh planih je predstavljeno dogajanje le v svoji osnovni ali splošni dramatični razgibanosti, tu gre le za reprezentacijo dogajanja kot takega in z izvajalci, ki so zaradi oddaljenosti kamere komaj prepoznavni. Vse osebe so prikazane v splošnem planu, kar predvsem pomeni, da v dogajanju zasedajo enako oziroma enakovredno mesto, da torej še niso diferencirane in individuirane, kar je predpogoj, da bi postale protagoni-sti; in četudi so se osebe v svojem gibanju kdaj približale kameri, so s tem postale samo bolj razpoznavne, nikakor pa te naključne bližine ali oddaljenosti še niso določale hierarhije njihovih mest in vlog v filmski fikciji. Hierarhija ali diferenciacija, ki razvršča osebe na glavne in stranske, je šele učinek različnih planov, med katerimi ima privilegirano mesto prav veliki plan, veliki plan obraza kot odlikovan princip individuacije. Če se je torej razbojnikov obraz pojavil kot dodatek oziroma presežek, tedaj prav kot ta princip individuacije, v katerem pa se je že oglašala vokacija filma, točneje, ameriškega filma, za pripovedovanje zgodb, ki se pripetijo individuom. Kar je bi-lo pri Porterju še dodatek, ki ni spadal v diegezo filma, bo že z Griffithom oziroma prav z njim postalo ne le sestavni, temveč najbolj odlični del filma (in njegove diegeze, tj. vsega fikcionalnega vesolja, ki ga film predstavlja).

V tem velikem planu — dodatku/presežku pa je obenem zajeta ne le vsa lestvica planov, marveč tudi to, po čemer se ravna, njena enota. Plani se razvrščajo na daljne, splošne, srednje, bližnje in velike (če se omejimo le na glavne kategorije, ker je še nekaj vmesnih), toda kako je prišlo do te lestvice. Po Mitryju takole: „Ko se je po prvih Griffithovih poskusih film pričel zavedati svojih sredstev, ali splošneje, ko so bili prizori posneti z različnih zornih kotov, so morali tehniki na neki način opredeliti te različne posnetke, da bi jih lahko razlikovali. Pri tem so se ravnali po položaju glavnih oseb ter razdelili prostor po navpičnih ravneh na os kamere. Od tod ime „plani“ (*Estetika in psihologija filma*). Enota lestvice planov je torej dvojna: v občem smislu je antropološka, kolikor predstavlja mero človeškega telesa, v posebnem pa je pripovedna, kolikor opredeljuje določeno vlogo in stanje osebe. Zato se bodo po lestvici planov tudi preigravale vse emocije (Hitchcock: „Spreminjati plane pomeni spreminjati emocije“), kosale osebe in napenjale pripovedne silnice, skratka, ta *scala* bo postala temeljna partitura filmske fikcije.

In končno je ta plan kal, iz katere bo pognal „film“, že po tem, kar kaže: kaže pa razboj-nika, ki meri s pištolo proti gledalcem. Vendar se ne bi toliko ozirali na to, da je bil prva ali vsaj ena prvih oseb, ki jih je veliki plan individual, prav razbojnik, marveč bi raje sledili temu indeksu, tej gro-zeči gesti, ki „interpelira“ gledalca. Toda paradoks tega plana je v tem, da gledalca ne „interpeli-ra“ s to gesto, marveč z razbojnikovim pogledom, ki je pogled v kamero.

Pogled v kamero ima v zgodovini filma pomembno vlogo, ker je to eden prvih objektov prepovedi (druga velika prepoved bo doletela montažo). Vendar ta prepoved ni bila univerzalna, ni se nanašala na ves film, saj npr. dokumentarni film, kolikor pač snema intervjuje z ljudmi, na takih pogledih takorekoč temelji. Prepoved je zadevala samo igrani film, pri čemer ima veliko opraviti z lestvico planov in spet predvsem z velikim. Od Griffitha naprej (in v njegovem času je ta prepo-ved pričela veljati) bo ves hollywoodski film utrjeval sistem planov kot temelj in ogrodje svojega fikcionalnega vesolja, ki pa se ne le ponuja gledalčevemu pogledu, marveč ga — in to je bistveno — vabi, zapeljuje in zaklepa vase. Z vsakim planom je gledalec vse bolj zapahnen v prizorišče fikcije, ker mu plan kot parcialna vizija, ki daje videti le kos prostora ali objekta, hkrati daje ver-jeti, da se za robom slike še nekaj skriva, pripravlja, ali pa se tam prizor enostavno nadaljuje. Menjavanje planov krpa razkosani prostor dogajanja in z vsakim šivom zašije vanj gledalca. V t.i. klasičnem filmu so se plani praviloma menjavali od daljnega k bližnjemu, vendar to ni bilo le približevanje, ki da videti več, marveč v funkciji pripovedi povečuje emocijo, vse do afekta, ki — rečeno z Gillesom Deleuzom — zasije v velikem planu obraza.

Toda za samo možnost gledalčevega potovanja po emocionalnih tunelih planov (ali — kot bi dejal Edgar Morin — za njegovo „afektivno udeležbo“) je bistveno to, da je obenem zunaj. Gledalec je z vsakim planom zmeraj ujet v parcialno vizijo, vendar mu je hkrati dano videti vse, kolikor ostane zunaj. Toda kje? Kajpada prav na fiktivni točki kamere, ki je vse videla že pred njim in ga postavila v položaj, kjer vidi isto. Sam kinematografski dispozitiv, ki podpira režim filma fikcije torej postavi gledalca na fantazmatsko mesto vsemogočnega vidca, ki je nemara kot v sanjah ves predan predstavljaajočim se podobam. Prav in edino na tem mestu tudi korenini njego-vo verovanje v filmsko fikcijo, od tod se spušča po lestvici planov, ker je to točka njegove preva-re: prevare, ki je v tem, da vidimo, ne da bi bili tudi sami videni, da gledamo, ne da bi bili tudi sa-mi gledani. To, da je gledalec zunaj, torej predvsem pomeni, da je zunaj pogledov. S tem pa se tudi pojasni, kaj pravzaprav išče na ekranu: prav poglede, kjer bi lahko prevaral svoje oko in po-zabil, da ima pred sabo dejansko le zamejen pravokotnik, „kader“. Prav tako pa ni več nobena uganka, kaj se zgodi, če naleti na pogled — pa čeprav pogled zadnjega figuranta neke v kotu ekrana — toda pogled, ki ga gleda: ta pogled v hipu izniči gledalčev presežek oziroma hipostazo videnja, sprevrne asimptoto dispozitiva „gledam, ne da bi bil tudi sam viden“, spodnese njegovo mesto vsevidca in s tem bržkone prizadene tudi njegovo *Schaulust*, ugodje gledanja. Ta sunek je nemara še najbolj porazen, ker to ugodje izpostavi in ohladi kot učinek prevare: pogled v kamero je bil namreč izzvan z nekim predhodnim pogledom Drugega, ki je že vse videl, zakaj povsem ja-sno je, da figurant s pogledom v kamero ne meri na gledalca, temveč prav na sam dispozitiv, ki odreja gledalčevo pozicijo in njegovo verovanje v predstavljeni svet. Od tod tudi ta učinek pogle-da v kamero, da zvrta luknjo v tkivo filmske fikcije, luknjo, ki grozi, da bo skoznjo zbežala vsa realnost predstavljenih dogodkov. Prepoved tega pogleda v kamero ima torej dober razlog, raz-zlog, ki ji daje poteze fetišistične utajitve, kot jo je nekoč zapisala Bazinova formulacija: „Za



estetsko polnost filmskega podjetja je potrebno, da lahko verjamemo v realnost dogodkov, čeprav vemo, da so potvorjeni. "Za „estetsko polnost“ je torej bistvena utajitev vednosti, da je v filmu realnost potvorjena oziroma — če se navežemo na prejšnje izvajanje — utajitev, „prepoved“ pogleda v kamero, ki kaže na sam dispozitiv te potvorbe.

In prav zato, ker je klasični film temeljil na tej prepovedi, je lahko npr. Jean-Luc Godard v svoji modernistični ali dekonstrukcijski gesti dovolil Belmondu, da je v **Norem Pierrotu** (Pierrot le Fou, 1965) čez ramo zabrusil gledalcem: „Se zabavte, kaj?“ Ravno tako je v njej zajeto tudi vse tisto kazanje kamere in mašinerije, ki služi fabrikaciji filmskega spektakla, kar pa je bilo potrebno le zato, da bi lahko sodobni film (vsaj prek nekaterih avtorjev) igral tako na to prepoved kot njeno kršitev.

Razbojnikova pištola iz Porterjevega filma je torej merila zelo daleč in paradokсна vrednost tega velikega plana je tako rekoč neizčrpna: kot eden prvih velikih planov obraza predstavlja to unarno potezo, ki bo z Griffithom postala temeljna skalarna, emocionalna, figurativna in identifikacijska enota t. i. pripovednega filma; kot pogled v kamero pa najavlja prepoved, ki bo temu filmu zagotavljala preživetje.

In kot je veliki plan „temeljna enota“ pripovednega filma, je pri Griffithu tudi centralna točka suspenza, ki sicer potrebuje še t. i. paralelno montažo (angl. *cross-cutting*), ki kontinuiteto nekoga dogajanja razbije na več prostorskih odlomkov, v katerih so zastopani nosilci različnih oziroma nasprotnih silnic. Toda ta postopek je griffithovski le v toliko, kolikor ga je Griffith prvi ali vsaj najbolj mojstrsko prenesel v film iz literature, s čimer je dejansko ustregel zahtevam trusta Motion Picture Patents Company, ki je imel v svojem programu ekonomske stabilizacije filmske industrije tudi snubljenje publike srednjega razreda. Pred Griffithom je bil film vendarle predvsem karneval teles, ki so padala, se metala v prah, izvajala akrobacije ali oponašala music-hallski spektakel, kratka, neke vrste „ljudska umetnost“, ki je sejemska zijala stala le *one nickel*. Sejemska zijala še niso filmska publika — njo bo vzgojil ravno film kot dedič literature 19. stoletja. Sam Griffith ni skrival, da se je vzoroval pri Dickensu, vendar je šele Eisenstein prvi povedal, kaj to pomeni. Predvsem dvojje: da je Griffithova koncepcija paralelne montaže oblikovno utrjevala dualistično sliko sveta, ki se — podobno kot pri Dickensu — razvija v dveh linijah, liniji bogatih in liniji revnih, ki vzporedno tečeta proti točki, kjer se sekata, se pravi, v neskončnosti. Za Eisensteina najpomembnejši Griffithov dosežek pa je, da se je film s paralelno montažo osvobodil slikanja fizičnih akcij in prestopil v „logiko emocije“ ter s tem postal „umetnost pogleda in ne zgolj očesa“ (Eisenstein, „Dickens, Griffith in mi“, v zborniku *Montaža atrakcija*, Beograd, 1964). Da je film postal „umetnost pogleda“, pomeni, da se je film z velikim planom „ponotranjil“: dogajanje, ki mu je dotlej kraljevalo burleskno telo, se je preneslo na obraz, kjer „se spopadajo divje strasti, misli in čustva“, oziroma v „duhovno dramo“, kjer „se ne križajo moči, temveč pogledi“ (Bela Balasz, *Filmska kultura*, Ljubljana, 1966). Skratka, gre za to, da je Griffith tisto primitivno obliko suspenza, ki se je s paralelno montažo v bistvu šla igrati „ravbarjev in žandarjev“, po lestvici planov povzdignil do obrazov, spačenih od strahu pred agresijo, otožnih in z zgubljenimi pogledi strmečih v prazno, krutih, sadističnih obrazov, ter do velikih planov objektov, ki so izzivali ali bili povezani z različnimi emocijami in afekti. Taki plani so uvajali drugačen suspenz — suspenz pogleda v funkciji želje in z njo perverzije in Zakona. Tak suspenz pa se je s paralelno montažo seveda izvajal tudi na novem prizorišču: ta scena je družina, ki je — nemara predvsem z *Zlomljenim cvetom* (Broken Blossom, 1919), kjer stoji v vmesni poziciji med idealizacijo (kot brezmadežno spočetje) in perverzijo (incestuožno nasilje) — postala tudi „celica“ pripovednega filma ali filma, ki želi povedati zgodbo.

Toda vse doslej smo se srečevali le s plani, ne da bi imeli pravo priložnost uporabiti izraz „kader“. Od kod torej ta nadležna pogostost planov? Razlog je hkrati praktične in pojmovne narave. Stvar je v tem, da je bila razlika med plani, ki so razbili enoten prostor gledališkega prizora, učinek montaže, toda za vsak različen plan, se pravi, za vsako različno velikost predstavljenega objekta, je bil zaradi negibne kamere potreben nov posnetek: daljni plan je kamera pač posnela z večje razdalje kot bližnjega, vendar so jo morali zato tudi prestaviti z enega mesta na drugo. Tako so ravnali tja do leta 1915, vendar praviloma spet samo v igranem filmu, saj so npr. snemalci, ki sta jih brata Lumièrè razposlala po celem svetu, da bi beležili prizore iz t. i. realnega življenja, že poznali in na veliko uporabljali tehnike gibljive kamere od panorame, kjer kamera stoji na mestu in se vrti okoli svoje vertikalne osi, nagiba (angl. *tilt*), kjer se vrti okoli svoje horizontalne osi (navzgor ali navzdol), do vožnje (angl. *travelling*), če so s kamero sedli na kakšno prevozno sredstvo. S temi tehnikami so torej lahko v enem samem posnetku predelali ne le vso lestvico planov, ampak spreminjali tudi zorne kote. Toda vsi ti različni plani in zorni koti, ki so se spreminjali v enem samem posnetku, v teh dokumentarnih ali reportažnih filmih niso igrali nobene prave vloge, enostavno zato, ker so bili v službi reprodukcije realnega gibanja in življenja, ne pa v funkciji pripovedi. V pripovednem oziroma igranem filmu so imeli plani dvojno vlogo: dali so videti kos prostora in objekte v njem, a čeprav nemi, so dali tudi nekaj „slišati“ — pomen, ki ga ima ta odloimek v razvoju zgodbe, kajti vsa, cela zgodba in njena pripoved je prešla konsistenco in kontinuiteto le prek montažne povezave zmeraj parcialnih planov. In nemara je bila funkcija negibne kamere v tem obdobju narativnega formiranja filma prav ta, da je stabilizirala plane v tej dvojni vlogi.



Vsekakor pa je od tod tudi izhajalo enačenje plana s posnetkom ali — kot pravi Mitry — „homotetija plana in posnetka“, ki pomeni hkrati — spet z Mitryjem — „temeljno montažno enoto filma“. Ta „enota“ je bila problematična že od samega začetka, ker jo je ogrožala globina polja (z možnostjo različnih planov v istem posnetku), vendar je še nekako vzdržala, dokler se je opirala na relativno trdne in jasne meje in stalnice: na fiksno ali negibno kamero, nespremenljiv zorni kot, ki se je tja do 20. let držal v višini človeških oči (angl. *eye level shot*) ter isti prostorski izrez oziroma velikost predstavljenega objekta. Te meje in stalnice se torej med posnetkom niso smele spreminjati ali omajati, da bi plan iz te enačbe s posnetkom in montažnim fragmentom lahko izšel kot „temeljna enota“, kar seveda pomeni, da se je račun podrl, ko so se meje zameglile in stalnice sesule: ko kamera ni več stala na mestu, marveč na posebnem žerjavu, ki jo je vozil naprej in nazaj in okoli, jo dvigoval in spuščal, medtem ko se je sama obračala na levo in desno ter nagibala navzgor in navzdol; ko se zorni kot ni več ujemal z višino človeških oči, ampak se je sprevrgel v „nečloveške“ rakurze, ki jih na dveh skrajnih točkah opisujeta živalski metafori — „ptičja“ perspektiva in „žabja“ perspektiva; in končno, ko se je vidno polje ne le ožilo in širilo z gibanjem kamere, ampak tudi poglobilo do te mere, da so objekti v različnih razdaljah izstopali z enako ostrino.

Kaj torej pomeni ta zlom plana kot „temeljne enote“? Enostavno tole: plan je še bil nekakšna enota, dokler smo jasno videli samo veliki plan, ali samo splošni, srednji itn. plan, oziroma dokler je bila kamera negibna in je to lestvico planov izvajala montaža; postal pa je vprašljiva in dvoumna enota, čim se je pričela kamera gibati in razvijati globino polja oziroma čim so bili — z Mitryjem — pogoji montaže zagotovljeni na samem snemanju: „Ko niso več montirali tako, da so zlepljali različne in ločeno posnete plane, marveč se je montaža istega zaporedja planov realizirala v samem posnetku v povezanem gibanju.“

Ta prelom nemara ni videti posebno dramatičen, pa vendar v vseh postopnih ali, bolje, posameznih fazah, v katerih se je uresničeval, predstavlja skoraj prav toliko filmskih „poetik“ ter estetskih ideologij, ki so ga utemeljevale. Pomeni pa še nekaj drugega: s tem, ko je plan zgubil svoje meje in stalnice, ko je prenehal biti „temeljna enota“ filma, je končno postal to, kar jugoslovanska filmska terminologija imenuje „kader“.

Čeprav se zdi domač, je to prav čuden izraz. Seveda je tujka, ki jo najdemo tudi v Verbinčevem Slovarju tujk, kjer ima kar tri pomene, a nobenega filmskega. V slovarju je omenjeno, da prihaja „kader“ iz francoske besede *cadre*, toda v jugoslovanskem izrazu ne pomeni le tega, kar v francoskem: tam pomeni *cadre* samo okvir slike. Vse se zdi tako, da si je jugoslovanska filmska terminologija, ki se je pričela kovati skupaj s povojno kinematografijo, sposodila ta izraz iz sovjetske filmske literature, ki so jo tedaj tudi najbolj prevajali (glej *Jugoslovanska filmska literatura 1945—1979. Bibliografija*, Slovenski gledališki in filmski muzej, 1980) in jo uporabljali kot prve učbenike. Tam res poznajo izraz *kader*, ki pa npr. že pri Eisensteinu ne pomeni isto kot pri Kulešovu.

Toda kaj pomeni pri nas? V eni prvih izvirnih knjig o filmu, v Brenkovih *Zapiskih o filmu* (Maribor, 1951) je to „toliko filmskih sličic, kolikor jih snemalec posname hkrati: od trenutka, ko sproži kamero, do trenutka, ko jo ustavi, ne glede na to, ali kamera med snemanjem miruje (snemanje z istega stojišča) ali pa potuje (vozeči posnetki)“. Predvsem pa je „kader“ za Brenka „tuja beseda za naš izraz posnetek“. Tak posnetek, ki je lahko narejen z negibno ali gibljivo kamero, seveda ne more biti isto kot plan, ki je bil pri Mitryju istoveten posnetku, dokler je bila kamera statična. In res ima plan pri Brenku posebno rubriko: „plan je velikost filmanih objektov. Plan določamo praviloma z razdaljo, s katere filmamo, torej s stojiščem.“ Brenk razlikuje štiri plane: „Obči, daljni ali četrti plan, srednji ali tretji plan, bližnji ali drugi plan in veliki ali prvi plan.“ V „vozečem posnetku“ pa se lahko plani spreminjajo, posnetek je torej lahko bodisi en sam plan ali pa več planov, kar bi pomenilo, da je enkrat isto kot plan, drugič pa spet ne. Ta dvoumnost privede do tega, da „posnetek včasih zamenjujemo s smislom in besedo plan“, vendar ima ta zamenjava še ta razlog, da „v slovenščini ni primerneга izraza za besedo plan“.

Kaj vse je torej posnetek? Enkrat je to „naš izraz“ za tujo besedo kader, drugič pa nadomesten, a spet slovenski izraz za plan. Toda medtem ko ima plan tudi neko lastno vsebino, je kader zgolj tuja beseda brez lastnega pomena, skratka, pravi označevalec brez označenja, nesmiseln označevalec, ki je čista razlika. Naravnost osupljivo je, kako je Brenk zgolj s tem, da je kader označil kot tujo besedo brez pomena, nakazal „bistvo“ samega kadra.

Posnetek, ki je „naš izraz“ za kader in včasih za plan, obenem pa je tudi montažna enota („Montažo imenujemo sestavljanje posnetkov v celoto, film“, Brenk), potemtakem dovolj dobro prevaja tisto pojmovno nelagodje, ki ga je izzvala filmska praksa z rušenjem trdnih in jasnih mej in stalnic planov, oziroma ko en plan ni bil več en posnetek in hkrati montažni odlomek, pač pa se je montaža različnih planov izvajala v enem samem gibljivem ali globinskem posnetku. Posnetek je odtlej lahko samo še paradokсна, arbitrarna in pluralna kategorija, ki jo določajo naslednje možnosti: posnetek je lahko en sam plan ali pa več planov; v prvem primeru je tudi montažna enota, medtem ko se v drugem montaža prenaša v posnetek, ki s tem prejme vrednost pripovednega segmenta, znanega kot sekvenca. Po drugi strani (in hkrati) pa posnetek v montaži ni nujno ohranjen: posamezen prizor je praviloma posnet večkrat, montaža pa seveda uporabi le en posnetek, pri čemer si še lahko privoščiti, da ga bodisi ohrani celega ali pa skrajša in razreže na kose; in končno so lahko posnetki izločeni, skrajšani in razkosani ne le v montaži in po režiserjevi volji, marveč tudi v cenzuri po producentovi, politični ali moralistični volji.

Sama operacija montaže torej dopušča možnost razcepa ali razlike med posnetkom kot tavitološko enoto snemanja in posnetkom kot tistim kosom, ki je v zmontiranem filmu lahko cel prizor ali le njegov drobec. In kader navsezadnje nemara ni nič drugega kot ime te razlike med posnetkom in „posnetkom“.

Ta razlika bi ustrezala tudi sami filmski praksi, ki je razcepljena na snemanje in montažo, vendar ne zgolj v smislu dveh faz filmske fabrikacije. V tej delitvi gre pogosto tudi za dve različni koncepciji in praksi filma, ki si sicer ne nasprotujeta, marveč le prestavljata poudarek na ta ali oni pol: na odkrivanje „pravega“ kadra s ponavljanjem posnetkov, če ne celo s pravo avanturo snemanja, ali na vnaprej premišljeno kompozicijo kadra ter vnaprej zasnovan razrez na kadre, ki ga potem montaža samo tehnično realizira. Prvo koncepcijo predstavlja že Chaplin, ki je ne le neskončno ponavljal posnetke posameznih prizorov, temveč je tudi prizore same izumljal med snemanjem. „Avanturo“ snemanja so nato zagovarjali vsi tisti, ki so skušali film „osvoboditi“ metod, pravil in prisil hollywoodskega študijskega sistema in mu najti Bazinovo „zrno realnosti“ na cesti in v metodah dokumentarnega ali „direktnega“ filma. To so bili predvsem neorealisti, newyorški cineasti (od Warhola do Cassavetes) ter novovalovci, za katere (ali vsaj nekatere med njimi) je postalo snemanje že ekvivalentno improvizaciji kot edino „pravemu“ dejanju filmske fabrikacije.

Drugo koncepcijo nemara še najbolje povzema pojem *découpage*, tj. razrez na kadre, ki si ga je menda prvi izmislil Thomas Ince prav z namenom, da bi preprečil presenečenja na snemanju. V ameriški terminologiji je razrez na kadre bolj znan kot *continuity*, medtem ko ima francoski *découpage* dvojni pomen: 1. pred samim snemanjem opravljen razrez na kadre (temu bi pri nas ustrezala snemalna knjiga); 2. struktura filmskega dela, njegova notranja časovno-prostorska členitev predstavljenega dogajanja. Prvi pomen je bil torej že dovolj zgodaj razširjen, tako da je lahko npr. mladi Bunuel že leta 1927 vzklikal „Embrio filma utripa v tej operaciji segmentiranja, imenovani *découpage*“ (Luis Bunuel, „Textes 1927—28“, v *Chaiers du cinéma*, št. 233, 1970), medtem ko je drugi pomen tega pojma izumil André Bazin, ko je ameriški film tridesetih in štiridesetih let opisal z *découpage classique*. Prisodil mu je v glavnem dve značilnosti: verjetnost prostora, kjer je mesto osebe zmerom točno določeno; izključno dramatične in psihološke težnje in učinke razreza na kadre („Evolucija filmske govornice“, v *Qu'est-ce que le cinéma*). Prva značilnost se morda zdi paradokсна ob dejstvu, da je bila večina hollywoodskih filmov posneta v studiu, torej ekscentno umetnem prostoru. Stvar je pač v tem, da ta verjetnost prostora v filmu ni bila odvisna od realnega prostora, marveč je bila učinek členitve kadrov, členitve, ki jo Bazin imenuje *la transparence*, presojsnost. Presojsnost zato, ker je bilo dogajanje sicer predstavljeno z ločenimi kadri, vendar je bila ta diskontinuiranost kar se da prikrita, da bi dala vtis povezane in homogene realnosti. Pri maskiranju diskontinuiranosti so imeli glavno vlogo spoji, ki pomenijo izbris vsake spremembe oziroma menjave kadra. Spoji so torej zagotavljali vtis kontinuitete med kadri, in to na več načinov, ki jih je ponavljanje utrdilo v strdke ali „figure“. Glavni spoji pa so bile: spoj pogledov, kjer nam en kader kaže osebo, ki gleda nekaj, kar je praviloma zunaj polja, naslednji kader pa pokaže objekt tega pogleda (ta objekt je lahko tudi oseba, ki gleda prvo, in v tem primeru dobimo montažno figuro kader/protikader); spoj gibanja, kjer gre za to, da se gibanje, ki ima v prvem kadru določeno smer in hitrost, v drugem kadru ponovi v isti hitrosti in smeri, pri čemer ni nujno, da je nosilec obeh gibanj isti diegetski objekt; spoj kretanj, kjer se kretanja, ki jo oseba načne v prvem kadru, konča v drugem, vendar z drugega gledišča ali vidika; in spoj na osi, kjer sta dva zaporedna momenta istega dogodka (morda ločena z blažjo časovno elipso) prikazana v dveh kadrih tako, da sta posneta v isti smeri, toda z različne razdalje.

Navzkrižje obeh orisanih filmskih koncepcij imenitno reprezentira Hitchcockov film *Vrv* (The Rope, 1948), ki mu daje polno vrednost paradoksa. Po eni strani se je tu Hitchcock dejansko lotil prave „avanture“ snemanja, saj ves film sestoji iz osmih desetminutnih posnetkov, ki ustrezajo času projekcije 300-metrskega zvitka traku. Toda ti posnetki, ki so zmontirani v najbolj tehničnem smislu montaže kot zlepljanja, ne ustrezajo osmim kadrom, kajti prava montaža je drugače: znotraj samih posnetkov, ki jih je izvajalo vnaprej natančno določeno gibanje kamere. A kar je pri tem paradokšno, je to, da je ta montaža v posnetku ustvarjala vtis, kot da gre za klasičen razrez na kadre, ki so ga realizirali ločeni in montažno spojeni posnetki.

Toda vrnimo se h kadru v jugoslovanski terminologiji. V pedagoškem delu Vladimirja Petriča *Uvajanje v film* (Uvodjenje u film, Umetniška akademija u Beogradu, 1968) je kader takole definiran: to je 1. kos filma, posnet z neprekinjenim tekom kamere; 2. posamezen kvadrat filmskega traku, fotogram; 3. pravokotni okvir slike, ekran. Na prvem mestu je torej kader v funkciji snemanja in ne montaže, niti ne montaže v posnetku, saj o njegovi spremembi oziroma momentu, po katerem spoznamo, da se je en kader nehal in pričel drugi, odloča le zastoj kamere (maloprej je Hitchcockova *Vrv* to demantirala). In če je neprekinjenost posnetka formalno določilo kadra, pa so njegova vsebina plani, ki so „temeljna izrazna sredstva filma“ in „označujejo to, kar kader prostorsko zajema“. Kaj bi bil tedaj kader? Zdi se, da le okvir za množico planov.

Izraz *cadre* pozna tudi francoska filmska terminologija, ki pa ga uporablja le v pomenu okvira slike (podobno tudi ameriška: *frame*), torej v pomenu, ki je pri Petriču na tretjem mestu. Okvir slike določata dve tehnični danosti: okence kamere in format filmskega traku. Zvočna slika, posneta na t.i. standardnem 35-milimetrskem formatu, meri 22 mm v širino in 16 mm v višino, ko pa je projicirana na ekran povprečnih dimenzij (4 metre širine in 3 metre višine), je po površini nekaj tisočkrat povečana. Na platnu pa so lahko povečani tudi realni objekti in osebe, včasih prav monstruozno, iz česar izhaja, da je film že po principu teratološki. Povečava je čisto tudi dramatičen moment same fikcije. Antonioni je po njej celo naslovil svoj film (*Blow-up*, 1967), kjer povečanje slik, ki jih je fotograf posnel v parku, odkrije „madež“ v lepem pejzažu — truplo, ki uroči fotografov pogled in ga zvabi v labirint zločinske fikcije.

Toda v okviru slike ni impliciran le ta teratološki princip povečave, pač pa tudi strukturalno določilo samega filma, določilo, ki ga je André Bazin formuliral z besedno igro: *cadre-cache*. Za Bazina je ekran kot „okno v svet“, toda s tem ko vokvirja kos realnosti, je hkrati nekaj skrje in daje



KADER

verjeti, da npr. neka oseba, ki je zapustila vidno polje, za robom slike ali zunaj polja še naprej obstaja. Pri Bazinu pa je to pravzaprav le opazka, s katero je razmejil film od slikarstva in gledališča in jo dodal k svoji estetiki „ontološkega realizma“ filmske slike, medtem ko so ji šele v zadnjih dvajsetih letih Noel Burch, Jean Pierre Oudart in Pascal Bonitzer dali teoretski domet. Bazinova besedna igra *cadre-cache* se je razvila v tole ugotovitev. Filmski prostor je dvodelen, sestavljata ga prostor v kadru, se pravi, vidni prostor ali vidno polje, in prostor zunaj kadra, se pravi, nevidni, odsotni prostor ali prostor zunaj polja. Filmski prostor je tako konstitutivno razcepljen, ne-cel, in prav njegova ne-celost, ki nujno implicira parcialno vizijo, videnje, blokirano s „slepim poljem“ (Bonitzer), je temeljni pogoj za artikulacijo filmskih slik in za to operacijo, ki jo Jean-Pierre Oudart imenuje „šiv“.

„Slepo polje“, odsotni ali *off* prostor je bistveno povezan prisotnim, *in* prostorom ali spekularnim poljem, v katerem se lahko tudi pojavijo elementi, ki zunanost polja neposredno evocirajo. Znanih je nekaj tipov takih indikacij: to so najprej vstopi v polje in izstopi iz njega, ki se praviloma dogajajo na stranskih robovih kadra, v primeru spodnjega ali gornjega rakurza, pa tudi na gornji in spodnji strani (najpogostejše seveda v prizorih s stopnicami); razen teh štirih osnovnih smeri sta možni še dve — vstop ali izstop osebe od spredaj oziroma tik mimo kamere ali od zadaj oziroma v globini polja. Drugi tip indikacij zunanosti polja predstavlja pogled in glas: pogled osebe, ki gleda nekaj ali nekoga zunaj polja; in glas, ki se naslavlja na nekoga, ki je zunaj, ali sam prihaja od zunaj (to so seveda lahko tudi razni šumi). Nadalje je zunanost polja lahko priklicana z neko kretnjo ali tako, da je del objekta (osebe ali predmeta) z robom kadra odrezan; dejansko že vsak malo bolj približan plan osebe implicira zunanost polja, ki skriva še nevidni del telesa. Poseben način indiciranja zunanosti polja predstavlja gibanje kamere, ki z vsakim svojim premikom razkrije nov kos prostora, hkrati pa to, kar je bilo doslej *in* preobrne v *off*; to gibanje lahko postane tudi bolj grozljivo, če gre za t. i. subjektivno kamero, ki izzove morečo navzočnost zunanosti polja, ki prikriva bodisi osebo, najpogostejše morilca, saj kamera kaže njegov subjektivni vidik, ali pa nevarnosti in grozljivosti, ki prežijo na osebo na robovih prostora, po katerem stopa. Vse te in podobne indikacije pa se seveda naslavlajo na samega gledalca: en je tisti, ki je ujet v klešče obeh polj, spekularnega in slepega polja, saj vsaka evokacija odsotnosti doseže, da to, kar je v vidnem polju odsotno, postane navzoče v gledalčevem imaginarnem: to pa seveda pomeni, da je za gledalca nemara bolj kot to, kar vidi, pomemben neki droben nič, ki vriše manjko videnja in s tem že začrta osnutek imaginarnih krparij. Ta moment preslepitve, ki da nekaj videti tako, da hkrati nekaj prikrije, je verjetno tudi najbolj trden temelj gledalčevega verovanja v „svet filma“: gledalec sicer lahko nekje globoko v sebi dobro ve, da je vse to *fake*, le iluzija, pa vendar verjame, da se tam za robom slike še nekaj dogaja ali pripravlja, da ta pogled nekoga gleda ali išče, da se za temi vrati nekaj skriva, da glas, ki ga sliši za zaveso, nekemu pripada, da se bo tista oseba ali spaka, ki se je vsi bojijo, nekoč pokazala, itn. In filmski šiv se imenuje prav ta operacija, ki — rečeno z Oudartom („Suture“, *Cahiers du cinéma*, št. 211, 212, 1969) — „ukine vznik manka“, zakrpa to režo ali praznino s tem, da predstavi ta manjkajoči objekt, ki je bil hkrati objekt gledalčevih imaginarnih (in emocionalnih) zasedb. Skratka, šiv zakrpa filmski prostor in z njim tudi gledalčevo verovanje vanj. Toda šiv ima dvojni učinek: po eni strani je bistveno retroaktiven na ravni označenca, ker se pomen vzpostavi šele naknadno, kot učinek igre med spekularnim in slepim poljem, po drugi strani pa je anticipacijski na ravni označevalca, ker se to, kar je v sliki manjkajoče, daje kot možnost označevalca več, ki napoveduje naslednji člen verige in izgine, ko se ta pojavi. To pa pomeni, da je v operaciji šiva implicirana tudi možnost zadrževanja in podaljševanja suspenza med obema poljema, se pravi, možnost, da se tisto, kar gomazi v zunanosti polja, ne pojavi takrat, ko pričakujemo, ali pa se celo pojavi nekaj drugega in drugje. Te možnosti pa niso nujno samo shrlljive, čeprav je slepo polje privilegirana točka groze: prav tako so lahko izkoriščene v komične učinke.

In končno je v tej operaciji šiva tudi globok erotizem filma: šiv temelji na parcialni viziji, ki z mankom videnja napotuje k vzroku želje videnja, želje, ki seveda ne izključuje strahu.

Pojem „zunaj kadra“ je že v dvajsetih letih uvedel Eisenstein (s tekstom „Zunaj kadra“), vendar v radikalno drugačnem smislu, kot ga je intonirala Bazinova besedna igra *cadre-cache*, ali kot ga razvijajo Burch, Oudart in Bonitzer. „Zunaj kadra“ za Eisensteina ni zunanost polja, ki jo v kadru indicirajo posamezni elementi, niti ni nikakšna absolutna, od teh indicov neodvisna zunanost, ki bi kot „četrta dimenzija“ (trajanje) ali „spiritualna razsežnost“ izhajala iz zapore prostora (kot pri Dreyerju). Za Eisensteina pomeni „zunaj kadra“ — razbijanje kadra, rušenje njegovih okvirov, in če je kader že kakšen kos filma — drobitev tega kosa na koščke, ki so Eisensteinov najbolj priljubljen izraz. Tako obravnavanje kadra seveda izhaja iz tega, da je za Eisensteina bistvo filma montaža in da je torej kader izključno v funkciji montaže. Toda ne kot enota ali element, ki bi ga montaža povežala oziroma spojila z drugim: montaža kot spajanje kadrov je za Eisensteina „najbolj škodljiv način analize“. Eisenstein je seveda zelo dobro vedel, da je prav taka montaža glavni izum ameriške kinematografije, kjer bo še napredovala do *decoupage elassique*: toda njegovo odkritje in občudovanje griffithovske montaže se je preobrnilo v spoznanje (ki si ga je Eisenstein delil še z Vertovom in Kuleševom), da je ravno montaža tista simbolna raven, na kateri je nastala t. i. filmska govorica, da je ona tista, ki kadrom podeljuje pomen. Skratka, montaža je bila prepoznana kot popolna arbitrarnost. In njeno temeljno opravilo ni vzpostavljjanje spoja med kadri, saj bi to pomenilo ravno brisanje sledi njene navzočnosti (in s tem podrejanje „pri-povedovanju zgodbe“), marveč ustvarjanje spora, konflikta, ki da čutiti manipulacijsko gesto. V funkciji take konfliktne montaže seveda tudi sam kader ni več objekt spoja, marveč postane „montažna celica“, se pravi, celica spora, konflikta. Eisenstein tudi našteje nekaj konfliktov, ki lahko nastanejo v kadru: to so konflikt različnih smeri (statičnih ali dinamičnih), konflikt volumnov z različno svetlobno intenzivnostjo, konflikt prostorov, konflikt med mejami kadra in pred-

metom itn. Toda za kaj gre tem konfliktom, ki jih montaža vsiljuje kadru? Gre jim za ekstazo, za „metanje stvari iz njihovih okvirov, obrisov in prostornin, ki jim jih je predpisala narava“ (Eisenstein namreč razume ekstazo kot *ex-stasis*, „stopiti ven iz sebe“). Montaža, ki je vselej že montaža v kadru, je torej proti-naravno dejanje, in kolikor „povzroča pošastno nesorazmernost med posameznimi deli nekega realnega dogodka“, tudi monstrozno. Proti-naravnost in monstroznost sta tedaj dva momenta ekstaze kot erotizacije smisla (pri Eisensteinu zmeraj socialističnega smisla), toda erotizacije, ki implicira tudi perversijo, kot kaže film **Generalna linija** (1929). To je film o industrializaciji in kolektivizaciji vasi, ki ga je Eisenstein posnel po partijskem naročilu. Vendar ta tema ni predstavljena kot nekakšna drama o težavah kmetov, ki ne bi hoteli v kolhoz, marveč kot objekt prekomerne, naravnost ekstatične ljubezni, ki obvladuje subjekte vse do sanj. Predvsem pa osrednje osebe, Marfa. No, in o čem Marfa sanja? Sanja o mogočnem biku, ki nateguje krave, ki bodo dale teleta in obilo mleka, ki ga bo mlečni stroj, ki šprica bele kapljice, predelal v sir, ki ga bo kolhoz prodal, tako da bodo vsi bogati in srečni, kot v komunizmu . . . Ves film je pravzaprav serija ekstaz, ekstatičnih velikih planov strojev, živali in ljudi. Učinek teh ekstaz je neki presežek, ki ideološki imperativ sprevača v komiko in erotiko: vsak novi stroj, ki se pojavi na vasi, naravnost nori od veselja, da lahko dela za socializem, hkrati pa se nanj vežejo ne le ženske sanje, marveč tudi žensko perilo (Marfa mora žrtvovati spodnje krilo za popravilo traktorja). Skratka, če ta film predstavlja sovjetske sanje o industrializaciji podeželja, je njegov perversni učinek v tem, da te sanje hkrati razloži.

Vprašanje kadra bi torej zaustavili na tej „ekstatični točki“, ki meče kader iz njegovih okvirov, obenem pa ga — kolikor je kader zmerom že celica montaže — vzpostavlja kot ekstatično celico, kjer se vse naravno, realno in ideološko sprevača v „pošastna razmerja“.

Zdenko Vrdlovec

Literatura:

André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf, Paris, 1975.

Pascal Benitzer, *Le Champ aveugle*, Gallimard, Paris, 1982.

S. M. Eisenstein, *Montaža, ekstaza*, CZ, Ljubljana, 1981.

Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Ed. universitaires, Paris, 1963.