

NATHANIEL DORSKY

KINO POSVEČENOST

NASLOV IZVORNIKA
Devotional Cinema
[Tuumba Press | 2014 : Revised Third Edition]

Third edition © 2014 by Nathaniel Dorsky

Prijevod je objavljen uz prijateljsko dopuštenje autora i izdavača,
te uz svesrdnu pomoć Nicka Hoffa.

NATHANIEL DORSKY
KINO POSVEĆENOST

PREVEO S ENGLESKOG
Miloš Đurđević

Multimedijalni institut 978-953-7372-56-9

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu
Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
pod brojem 001055308.

— drugo hrvatsko izdanje

Zagreb, travanj 2020.

preveo
Miloš Đurđević

PREDGOVOR TREĆEM IZDANJU

za Jeromea Hilera

Nakon tiskanja drugog izdanja *Kino posvećenosti* 2005. godine dobio sam priliku da održim seminar na Sveučilištu Princeton naslovljen “Karakter prostora/Prostor kao karakter”. U pomnoj analizi *Stradanja Ivane Orleanske* Carla Theodora Dreyera tijekom ovog seminara, prvi put sam zamijetio određene dimenzije tog filma. Ovu sam priliku također iskoristio za pojašnjavanje mnogih detalja u drugim dijelovima knjige. S izdavačem sam se dogovorio da ove dopune i promjene uđu u izmijenjeno izdanje.

KINO POSVEČENOST

Kao da me nije čuo. A kad me je zatim primio za ruku u njegovim sam očima vidio da se trebam primaknuti. Zatim je polako i vrlo jasno izgovorio ove riječi, koje sam ovdje točno zapisao:

“Zar je to bitno? Božja milost je posvuda.”

Mislim da je nakon toga preminuo.

— Georges Bernanos, *Dnevnik seoskog župnika*

Počašćen sam pozivom da govorim o religiji i kinematografiji, te bih ovu prigodu iskoristio da kažem što mi je na srcu. Konkretno, želim govoriti o posvećenosti i kako se ona manifestira kao film. Referirat ću se na nekoliko igranih filmova, iz dobro poznatog filmskog kanona, ali odmah na početku želim naglasiti da bi kao primjere za moju raspravu također trebalo spomenuti mnoge druge filmove.

Odnos religije i kina tema je o kojoj razmišljam cijeli život. Posebno sam se usredotočio na njihovu vezu tamo gdje film izražava duh ili iskustvo religije, a ne gdje je religija tema nekog filma.

Kad sam prvi put početkom 1960-ih vidio avangardne filmove, najzanimljiviji su mi bili radovi koji su otkrivali jedinstveni filmski jezik, jezik s kojim film po sebi postaje mjesto za stjecanje iskustva i istodobno govori o nečem bitno ljudskom. Tada sam zamijetio da sam trenutke otkrivenja ili životnosti razabrao iz načina na koji je filmaš koristio film po sebi. Na primjer, promjene osvjetljenja iz jednog u drugi kadar mogu biti vrlo organske i djelotvorne. Zapazio sam da postoji određeno poklapanje između filma i našeg ljudskog metabolizma i shvatio da je ovo poklapanje plodno tlo za ekspresiju, temelj za istraživanje jezika svojstvenog filmu. Ustvari, činilo se da se fizička svojstva filma *potpuno* preklapaju s našim

metabolizmom te sam počeo razmišljati o filmu kao metafori, modelu koji je neposredno i usko povezan s našim bićem. Također sam osjetio da film po sebi ima transformacijski potencijal, da može prizvati duh i postati neki oblik posvećenosti.

Za mene, riječ “posvećenost” ne mora označavati utjelovljenje neke posebne religijske forme, već se radi o otvaranju ili prekidu koji nam omogućava da doživimo ono što je skriveno i da u svoja srca primimo situaciju koja nam je zadana. Kad film ovo omogućava, kad potkopa našu uronjenost u vremenskom i otkrije dubine naše realnosti, onda nas otvara za dublji smisao našeg bića i svijeta.

On je živ kao forma posvećenosti.

FORMALNA SITUACIJA

Kao ljudska bića nalazimo se u čudnoj situaciji. Imamo ista osnovna svojstva, probleme, emocije i interese kao i životinje: doživljavamo opasnost i često smo primorani braniti se, moramo se hraniti i spavati, osjećamo bijes i nježnost, i razmnožavamo se. A istodobno smo sposobni promatrati čitavo ovo iskustvo, ne samo doživjeti trenutke bijesa, straha i nježnosti nego u njih možemo proniknuti. Mi smo neodvojivi od našeg iskustva, a ipak pronicemo u njega. Proničemo, a ipak od njega nismo slobodni. Istodobno promatramo i trpimo materijalnu egzistenciju.

Ljudska bića su rođena, žive određeno vrijeme i umiru. Ova forma je neporeciva. Uostalom, mi smo ovdje, na ovoj planeti, obasjanoj blistavom zvijezdom. Postoje zrak i svjetlost, koji su nam svima dostupni. Ovdje je i ocean, koji se podiže i spušta prateći Mjesec. Temperatura je više-manje umjeren, slobodni smo da idemo naokolo i promatramo stvari. Katkad smo usamljeni, žudimo i zaljubljujemo se. Pomišljamo da smo sve ovo mi otkrili, da smo štoviše za sve ovo odgovorni. A ipak nijedan od ovih uvjeta nije naše djelo. Čak ni činjenicu da imamo zamisli ili vrijednosti, s njima povezanu bistrinu i zbrku — nismo stvorili baš ništa od ovoga. Nismo

izgradili svoje emocije. Nismo proizveli činjenicu da su za nas stvari lijepe ili da se ljudi zaljubljuju. Uostalom, nemam pojma kako pokrećem svoju ruku ni kako se osvrćem. Nemam pojma kako govorim. Jedino znam da mogu sudjelovati u ovoj situaciji.

Ova spoznaja isprva možda uzrujava. Možemo pokušati pobjeći ili se odvratiti od nje, ali ako se opustimo i bolje shvatimo apsolutno prisuće našeg stanja i prihvatimo njegova formalna svojstva, bolji su izgledi za njegovu transmutaciju. Možemo obaviti neki alkemijski čin i ono što se doima kao olovna klaustrofobija preobraziti u otvoreni, transparentni izraz jasnoće. Ali može li film biti alkemijski čin? Kako će film rasvijetliti formalno stanje našeg bića i sudjelovati u posvećenosti?

POSTFILMSKO ISKUSTVO

Čini mi se da sam prvi put pomislio kako je film moćan, štoviše zastrašujući, kad sam imao devet godina. Bilo je to početkom 1950-ih, prije nego što je televizija postala sveprisutna. Subotom popodne odlazio sam u kino, a jednog dana na posebnoj matineji za djecu na repertoaru su bila tri igrana filma, deset crtića i veliki broj filmskih najava, sve u jednom prikazivanju. U mrak smo ušli u podne, a izašli satima kasnije, navečer u pola sedam. Kad je završio zadnji film, otvorile se zelena metalna vrata, prodrlo je svjetlo predvečerja i mi smo iz prilaza došli na ulicu. Sjećam se vrlo čudnog dojma. Tekstura sunčeva svjetla doimala se vrlo neobično, glasovi su dopirali iz daljine. Ispred kina automobili su jurili pokraj izloga. Odjednom je sve postalo jezivo i upitno, uobičajene stvari koje sam dobro poznao, sve što mi je bilo blisko u mom rodnom gradu, svi njegovi arhetipovi i ikone. Osjećao sam se otuđeno i strano. Sjećam se da sam se kući vraćao kroz park, hodao sam pokraj jezera i igrališta za bejzbol, a zatim po putiću, prečacu ugaženom na travnjaku koji se gubio u parku. Sve ove detalje zapažao sam na neki drugačiji, nov način. Bio sam potresen. Naposljetku sam došao kući, ali i dalje mi je bilo čudno da je to moja kuća. Ovo sam duboko

proživljavao te sam se morao pomučiti da se izvučem iz goleme rupe koja je zjapila u mojoj glavi. Sjećam se da sam morao uzeti nešto iz hladnjaka kako bih se pribrao i došao k sebi.

Kad sam imao dvadesetak godina drugo bitno iskustvo proživio sam nakon što sam u starom Muzeju moderne umjetnosti u San Franciscu pogledao *Putovanje u Italiju* Roberta Rosellinija. Mnogi filmashi i kritičari smatraju da je ovaj film označio početak moderne kinematografije. Snimljeno 1953. godine, ovo je djelo promijenilo povijest filma, premda je razmjerno nepoznato.

Putovanje u Italiju govori o engleskom paru, glume ih George Sanders i Ingrid Bergman, koji automobilom putuju u Napulj zbog prodaje kuće koju su naslijedili. Na putovanju su prvi put u svom braku zajedno bez ikog drugog s njima. Za sobom su ostavili sve brige u vezi poslova i kućanstva. Prepirke su započele odmah u prvoj sceni, ustvari čitav je film svađa koja traje sat i pol. To je prava ljubavna priča — *velika* ljubavna priča.

Putovanje u Italiju je uznemirujući film. Kao i u svim Rosellinijevim radovima, u njemu je do kraja ogoljena potraga za autentičnošću. Ovo dvoje ljudi ne mogu izaći iz zatvorenog kruga svojih svjetonazora i shvaćanja jedno drugog. Čak je i boja njihovih glasova

potresna i para srce. Jedno drugom upadaju u riječ i onemogućavaju razgovor pa je naposljetku jedino rješenje razvod braka ili prihvaćanje poraza.

Režija je priprosta a ipak profinjena, iznimno inteligentna ali bez taštine i suvišnih finesa. Zajedno s ovim parom proživljavamo grubosti, otkrivamo i istražujemo. *Putovanje u Italiju* nije film o nekoj temi, već je film tema. Tako je izravan i djelotvoran da se ne može točno reći u čemu leži njegova golema snaga. Konkretna tekstura Rosellinijeva filma, točnost i nevidljivost njegove forme, duboko uznemiruje. Stanje ranjivosti koje stvara u publici, kad se srce para i ne znamo što će biti, katalizator je koji nas nagoni da prihvatimo poraz i povezuje nas s posvećenošću.

Nakon filma, publika je ušla u lift kako bi se vratili na ulicu, te sam zamijetio da su svi bili neuobičajeno otvoreni prema drugima. Nisu skrivali svoje suze. Vrijeme provedeno u liftu najčešće je “prazno” vrijeme. Najčešće zurimo u gumbe ili u pod, u nastojanju da poništimo situaciju u kojoj se nalazimo. Čekamo da ovo “prazno” vrijeme prođe kako bismo nastavili sa svojim životima. Međutim, u ovom slučaju svi su bili potpuno pristupačni i otvoreni jedni prema drugima, gledali su se u oči, potpuni stranci stiješnjeni u uskom prostoru lifta.

Počeo sam razmišljati što je ovo postfilmsko iskustvo. Kako se osjećamo nakon završetka filma? Na primjer, postoje intelektualno zahtjevni filmovi, za “odrasle”, ali kad se naposljetku upale svjetla nekako se osjećamo bolećivo. Sramimo se druženja s drugima. Svima nam je poznat osjećaj kad nakon izlaska iz kina ne želimo nikoga vidjeti — buljimo u čudne šare na tepihu, mrlje od sokova i slično, i ne želimo pogledati u oči druge posjetitelje kina. Iz ovih sam iskustava shvatio da film posjeduje još nešto osim intelektualnog ili narativnog sadržaja. Postoji nešto u konkretnoj prirodi filma, njegovom izgledu, što kod publike stvara zdrav ili bolećiv osjećaj. Postoji i film s potpuno logičnom temom, ali je vrlo trapavo iskorištena te stvara osjećaj bolećivosti ili otuđenja.

Počeo sam sve više obraćati pažnju na ova postfilmska iskustva i na kvalitete u filmu koje stvaraju osjećaj bolećivosti ili zdravlja. Iz iskustva znam da ova mogućnost vrijedi i za druge medije. Sjećam se da sam bio bolestan kad sam u lokalnom koledžu sa svojim prijateljem Jeromeom gledao studentsku izvedbu *Così fan tutte*. Nisam htio poći, a ipak sam otišao. A kad sam nakon opere izašao van, potpuno sam ozdravio. Mladenačka predstava bila je ljupka pa i na nekim mjestima bolna, ali i beskompromisna zahvaljujući genijalnoj muzici, te je duboko utjecala

na metabolizam i iskustvo gledanja opere me je iscijelilo. Ovo mi se nekoliko puta dogodilo kad sam gledao Mozartove opere.

Isto tako, gledanje baleta Georgea Balanchinea obnavlja energiju na neki dubok, alkemijski iscjeljujući način. Vjerujem da se ovo događa kad je nešto metafizički istinito u vezi energije nekog djela. U grčkoj teoriji medicine, smatralo se da bolest nastaje zbog uronjenosti u snovito stanje, određene neravnoteže. U Epidaurusu je izgrađeno lječilište kako bi građani iznova uspostavili ravnotežu i probudili se ispunjeni energijom prisutnosti. Nakon dužih razdoblja opuštanja i spavanja, nazvanih “spavanje u hramu”, gledali su kazališne i plesne predstave i slušali pjesničke recitale. A sve se ovo događalo u građevini koja je arhitektonski sublimno proporcionalna. Dakle, umjetnost se odavno koristi u zdravstvene svrhe.

Što je to u naravi filma da nas može ozdraviti ili stvoriti bolećivost? To je sposobnost filma da zrcali naš metabolizam i u njemu uspostavlja ravnotežu.

ALKEMIJA

Kako bi se alkemija dogodila na filmu, forma mora sadržavati ekspresiju njegove vlastite materijalnosti, a ova se materijalnost mora sjediniti s temom filma. Ako ne postoji ova sjedinjenost, ako doslovnost filma dominira, zasljepljuje i briše medij u kome je nastao, onda smo namamljeni u snovito stanje vjerovanja ili upijanja kojem, premda je na ovoj razini učinkovit, nedostaju bitni sastojci za transmutaciju. Takav film poriče svoju cjelovitost. On poriče ono od čega je konkretno sačinjen.

Poriv da se izrazi sjedinjenost materijala i teme pojavio se na početku nama poznatog čovjekovog izražavanja. Posvećena špiljska umjetnost u južnoj Francuskoj i sjevernoj Španjolskoj često se poigrava s obrisima zidova špilje kako bi se istaknula prikazana halucinacija o bizonu ili konju. Egipatska skulptura podjednako ukazuje na nepopustljivu narav kamena kao i na prodoran pogled isklesan u tom kamenu. Na francuskim religijskim reljefima u kamenu s kraja dvanaestog stoljeća, kamen po sebi blista, kao materijal i kao izraz. Vitraji iz tog razdoblja nastali su iz ljubavi prema primarnoj uzvišenosti svjetla, boje i stakla, a istodobno prikazuju biblijske priče ili živote svetaca.

Isto tako, Bachovi preludiji koralima na orguljama izraz su kostiju šake koja pritišće tipke od slonovače i ispušta zrak u cijevima jednako kao što su melodijski opisi molitve. Mozart, rođen u doba klasicizma, u tančine je povezo svoj klasicistički stil i čovjekov metabolizam. Tekstura instrumentacije, promjene u tonalitetu i prikazi razgovora i emocija pomoću melodijske linije po sebi su muzika, a istodobno su iskonsko zrcalo ili primjer što je cjelovito ljudsko biće. Sebe čujemo u svom najboljem alkemijskom izdanju.

Kako bi se film uključio u ovu blistavu i primarnu uzvišenost, kako bi utemeljio posvećenost, mora se pokoriti svojoj materijalnosti. Pogledajmo kakva je narav ove materijalnosti i zbog čega je to metafora za naše biće.

OSVIJETLJENA PROSTORIJA

Filmove gledamo u mračnom okruženju. Sjedimo u mraku i gledamo osvijetljeni svijet, svijet na ekranu. Ova je situacija metafora za narav našeg gledanja. U procesu gledanja, naša je lubanja poput mračnog kina, a svijet koji vidimo ispred nas svojevrsni je ekran. Svijet promatramo iz mračne unutrašnjosti svoje lubanje. Što je prostorija mračnija, ekran je blistaviji.

Bitno je razumjeti u čemu sudjelujemo, shvatiti da se nalazimo u mraku i doživljavamo viđeno. Mnogi ljudi viđeno uzimaju zdravo za gotovo i ne shvaćaju da ustvari gledaju.

U povijesti imamo mnogo raznih koncepcija u vezi mjesta na kome se zbiva viđenje. O tome govori umjetnost iz raznih razdoblja. U Srednjem vijeku, smatralo se da izvor svjetla ne mora biti izvan nas nego smo mi možda izvor tog svjetla, da se naše ljudsko iskustvo može usporediti s osvijetljenom kuglom koja visi u mraku. O ovome govore vitraji iz tog razdoblja, oni su odjek naše osvijetljenosti iznutra. Katedrale su bile mračne, goleme špilje s obojenim staklenim prozorima koji prikazuju površinu svijeta, osvijetljenog svijeta u mraku. Izvanjski svijet po sebi nije postojao. Na primjer, nakon što se dulje vrijeme boravi u katedrali

Notre Dame u Chartresu, svijet se počinje gledati na isti taj način. Kad izađemo iz katedrale i dalje gledamo na isti taj način, vidljivi svijet vidimo kao da je obasjan iznutra i nalazi se u neizmjernom prostoru, tajanstvenom mraku našeg bića.

U doba renesanse promijenila se ova koncepcija o vidljivom te smo svijet počeli shvaćati kao nešto što se objektivno nalazi izvan nas. Prozori katedrale sve su bistriji, iz psihe je nestala interna neizmjernost i svijet smo počeli shvaćati kao objektivno vidljiv svijet, totalni svijet. Ovo je velika promjena. Gledamo van prema točki bijega. Pojavila se nova koncepcija znanosti.

Gdje se zbiva ovo viđenje? To je prastaro pitanje. Je li sve u umu ili je obrnuto? Zanimljivo je razmišljati kako je sve što vidimo samo jedan aspekt uma. Ovo katkad zaista doživljavam: pogledam naokolo i shvatim da je ono što vidim samo pomak u vidnom polju, jedan aspekt mog mozga. A zatim doživim nešto suprotno i kažem ne, svijet je zaista izvan mene, ja sam ovdje i gledam ga. On je zaista izvan mene i ne ovisi o mom gledanju.

Međutim, osim ova dva ekstrema imamo naše svakodnevno iskustvo. Mi naprosto vidimo. To ne možemo opisati nego samo doživljavamo. Film, ukoliko ponavlja naše iskustvo viđenja, daje nam

metode s kojima možemo zahvatiti i objasniti ovo iskustvo. Gledanje filma ima nevjerojatne mistične implikacije; u najboljem može biti način da pristupimo i pokažemo neizrecivo. Ovo poštovanje prema neizrecivom bitan je aspekt posvećenosti.

Ako film može sjediniti i prevladati srednjovjekovno interne i renesansno eksterne načine gledanja, onda može uspostaviti transcendentálnu ravnotežu. U ovoj točki ravnoteže raskriva se naše zemno iskustvo. Mi lebdimo. To je ravnoteža koja nije ni naše viđenje ni vjera u izvanjsku objektivnost; ona nikome ne pripada i, začudo, nigdje ne postoji. U ovoj ravnoteži nalazi se mogućnost dubokog filma.

Manje vizionarski film naginje se na jednu ili drugu stranu ovih načina gledanja. Jedna neravnoteža pretpostavlja da je svijet izvan nas i mi ćemo ga fotografirati. U tom slučaju ne postoji nikakvo viđenje, čini se da tema naprosto postoji. Proizvoljna je samosvojnost filma. Ove filmove gledamo kad smo u avionu ili zdvojno tumaramo po lokalnom multipleksu. Ova forma filma zanemaruje suštinu koja tvori film. *Ne postoji nikakva svijest o dostojanstvu forme egzistencije o kojoj smo raspravljali.*

Druga se neravnoteža pojavljuje kad nema ničega osim gledanja filmaša, kad ničemu u filmu nije dopušteno da postoji na svoj način. Ova

kratkovidnost uklanja mogućnost bilo koje autonomije u filmu; film uopće nije sposoban da reagira ili odjekuje unutar sebe. Sve je podređeno taštini i kontroli filmaša. Ne postoji ni tračak slobode, ne može se disati. Ovo često doživljavamo u kinima koja prikazuju autorske i avangardne filmove.

Ove neravnoteže iskrivljuju smisao života za ljude. S njima se obrće hijerarhija viđenja, jezika i koncepcije, hijerarhija koja, ako je ispravno uravnotežena, može uzvisiti naše svakodnevno iskustvo. Odnosno, prvo smo u vizualnom prostoru, a zatim govorimo i nešto izjavljujemo o tom trodimenzionalnom kontekstu. Ovaj nam prostor omogućava da svijet istodobno jasnije vidimo i osjetimo — omekšava i otvara naša srca, aktivira našu intuiciju.

Filmovi imaju potencijal da odraze ovu jasnoću, ali prečesto prije svega prikazuju zamisli govornog jezika i ne uviđaju da su koncepcije ili govorni jezik ukrasi u kontekstu vizualnog prostora. Jezični ukras može pokazivati, usmjeravati, pojašnjavati i opisivati svijet, ali on ne *vidi* svijet. Mnogi filmovi pate od ovog iskrivljenja. Katkad je to očito. Na primjer, sintaksa televizijskog dokumentarca, kao i ona televizijskih vijesti pretvara vizualnu vitalnost svijeta u puku ilustraciju izgovorene informacije. Ako bi Dante danas pisao *Pakao*, mislim da

bi prvi krug pakla prikazao kao golemi zakrivljeni stol televizijskih spikera.

Postoji vrlo suptilna ali značajna razlika između slike koja je po sebi manifestni čin viđenja i one koja viđenje koristi za reprezentaciju svijeta. Prva sudjeluje u živoj sadašnjosti i cijeni svijet kao stvarno viđen, druga je tek sekundarna, utišana kopija svijeta. Mnogi filmovi neprimjetno opslužuju neku ideju ili temu i zbog toga slikama nije dopušteno da postoje po sebi. Oni ilustriraju neku zadanu, zapisanu realnost ili koncepciju. Čak i ako su vizualni, prevagnut će određeno uvjerenje. Oni predstavljaju drugačiju formu, književnu, umjesto da se izravno manifestiraju kao vizija. Ovo suptilno iskrivljenje hijerarhije vizija-jezik iscrpljuje primarnu snagu koju kino može ponuditi. Naša je realnost spljoštena, spljošteno je naše kino. To je vrlo daleko od primarnog temelja osvjetljene prostorije i potrebe da film uvažava realnost — realnost bivanja u zamračenom kinu naše lubanje i promatranja blistavila.

ISPREKIDANOST

Svjetlu koje doživljavamo na filmu svojstvena je isprekidanost. Brzinom zvuka smjenjuju se dvadeset četiri sličice u sekundi, svaka traje oko pedesetinke sekunde, a između njih je mrak jednako trajanja. Dakle, film koji gledamo ustvari nije kompaktna stvar. Samo se čini da je kompaktna.

Na organskoj razini, isprekidanost filma bliska je načinu na koji doživljavamo svijet. Ne doživljavamo kompaktn kontinuitet egzistencije. Katkad smo ovdje, a katkad nismo, lebdimo u svojevrsnoj ubrzanoj iluziji. Uostalom, zna li itko od nas *tko* smo mi u biti? Premda pretpostavljamo da smo nešto kompaktno, zapravo samo doživljavamo našu egzistenciju kroz koju se krećemo. Uostalom, može li išta biti do kraja kompaktno?

Kad se поближе pogleda, čini se da je i naše viđenje isprekidano, pa se zbog toga na filmu šenkovi često doživljavaju kao neprirodni ili nametnuti. Objašnjenje je u činjenici da u realnom životu nikad ne gledamo na taj način. Ustvari, kad se osvrnemo mi zapravo ne vidimo elegantni kontinuitet nego niz majušnih rezova, možda niz sličica spojenih u neprimjetnom

pretapanju. Dakle, naše vizualno iskustvo u svakodnevnom životu blisko je isprekidanosti filma.

Isprekidanost prodire u bit našeg bića, a film vibrira na način koji je blizak ovoj biti. On je elementaran kao život i smrt, postojanje i nepostojanje. Instinktivno znam da se osi postojanja i nepostojanja smjenjuju nevjerojatnom brzinom, a mi plutamo u ovom smjenjivanju. Mi ne doživljavamo nepostojanje, trenutke između postojanja; nemoguće je zamijetiti ove trenutke po sebi. Ali prihvaćanje njihova postojanja provjetrava život i osvjetljava “kompaktni” svijet.

Drugi aspekt isprekidanosti povezan je s prirodom montaže, igrom događaja ili narativnom strukturom našeg života. Ova je isprekidanost sastavni dio našeg svakodnevnog iskustva. Na primjer, vozite auto i misli vam vrludaju, a nakon šest ulica, dva semafora i skretanja ulijevo shvatite da vozite i pomislite: “Tko je vozio? Kako sam to uradio? Zaustavio sam se na semaforu. Gdje sam bio?” Drugim riječima, život je prepun prekida. Nastojimo da sve to bude kontinuirano i kompaktno, ali ustvari je mnogo više isprekidano nego što želimo priznati. Kako bi film bio istinit, on na određeni način treba vjerovati svojoj isprekidanosti. Pomoću montaže treba prikazati nizanje vizualnih i škrtih događaja, koji su istodobno bremeniti značenjem kako bi gledatelj mogao

“popuniti praznine” u osnovnom egzistencijalnom značenju. Ako film previše popunjava, onda narušava našu egzistenciju.

Naravno da nam je poznat plitak, mučan osjećaj nakon filma koji uopće ne poštuje isprekidanost našeg bivanja. Takav film ne poštuje naše znanje o životu, ne poklapa se s našim iskustvom. Previše je kompaktan. Nasilan je.

Isprekidanost u filmu aktivira um gledatelja. Pojavljuje se mogućnost uspostavljanja veza, osjetiti se živim i potaknutim. Uspostavljanje ovih veza aktivira sinapse, gledatelj postaje svjestan prisutnosti.

VRIJEME

Treći bitan aspekt materijalnosti filma sadržan je u njegovoj potrebi da se izrazi u vremenu. Vrijeme je jedan od suštinskih elemenata za alkemiju filma. To je jedna od najmoćnijih filmskih metoda, a ipak vrlo malo filmova dubinski je povezano s plastičnošću vremena kako bi strukturno koristili njegovu prirodu. To je materijal koji, ako se ispravno upotrijebi, otvara vrata za mogućnost posvećenosti.

Postoje dvije osnovne vrste vremena u snimanju filma. Prvu možemo nazvati relativno vrijeme, a to je odvijanje filma od prvog do zadnjeg kadra. Kao što rijeka teče od izvora na planini do ušća na moru, ili kako teče naš život od beba koje pužu do staraca sa štapom. Svojstva relativnog vremena istodobno su suptilna i dramatična: svaka rijeka ima brzace, zatim mirno teče u širokom koritu, a onda se pojavljuju virovi, bare prepune komaraca, mjesta na kojima se nakuplja pjena i mulj. Postoje spektakularni, zapjenjeni vodopadi i mirna namreškana mjesta na rijeci koja blistaju na suncu. Naše iskustvo obuhvaća čitav raspon emocija, a film mora poštovati ove kvalitete. One su dio našeg života.

Istodobno, nadahnuto snimanje filma sadržava prisutnost druge vrste vremena: nazovimo ga apsolutno vrijeme, ili trenutačnost. Trenutačnost je uvijek... trenutačnost. Svaki trenutak vremena postoji u kontekstu trenutačnosti, vječnog sada. Doživljavanje veze trenutačnosti i relativnog vremena blisko je hodanju na pokretnoj traci: trenutačnost je vaša prisutnost dok vam relativno vrijeme protječe pod nogama. Trenutačnost na filmu duboko poštuje trenutačnost u publici.

Ako pogledamo egipatske zavjetne kipove stare 4.000 godina, dojmit će nas njihovo beskompromisno prisuće. Izravno iskustvo egipatskog kipara preneseno je u momentalnu prisutnost. Sposobnost doživljavanja trenutačnosti i njegovo doživljavanje u umjetničkom djelu omogućava vam da izravno sudjelujete u biti tog djela i njegova tvorca. Vi ste ondje s njima, dijelite njihovu viziju. Postoji tajno podzemlje trajne transmisije koja je moguća u ljudskom društvu i relativnom vremenu; kao čarolijom je točno ispred nas a često se ne vidi. Pojavljuje se kad je netko nadahnut i u svijet stavlja nešto beskompromisno prisutno, a to s druge strane budi našu urođenu sposobnost da sudjelujemo u ovom prisuću.

U svim raznim raspoloženjima i stilovima s kojima se prikazuje relativno vrijeme, veliki umjetnici

uvijek su izražavali trenutačnost. Kad stojite iza katedrale Notre Dame u Parizu i kontemplirate o njejoj uzvišenosti i geometriji, profinjenim linijama na rozetama i funkcionalnoj cjelovitosti stupova i tornjeva, doživljavate bezvremeni sjaj čiste trenutačnosti. Čista trenutačnost transcendiraju protok vremena.

Kako bi film posjedovao posvećenu kvalitetu apsolutnog i relativnog vremena on mora biti aktivan i prisutan — ne samo prisutan već da simultano funkcionira i da se jedno s drugim potkrjepljuje. Transformacijski film postavljen je u prisutnost i poštuje profinjene detalje u svom odvijanju. Kako se postiže ovo malo čudo? Kako ćemo pokazati trenutačnost u primjenjivom kontekstu relativnog? Slično kao kad s prijateljem razgovaramo otvorenog srca. Slušate što vam prijatelj kaže i reagirate ondje gdje možda nikad niste reagirali. Opet slušate što vam prijatelj kaže, malo pričekate i ukazuje se konkretno momentalno povezivanje, moment istinskog saznanja koji dopire do onoga što nikad nije dotaknuto. Tada se spajaju srce, intelekt, instinkt i svijest. Realnost se otvara i reagira na samu sebe.

Svima su nam poznati trenutci koji nisu ovakvi. Razgovori su često zamorno razmjenjivanje samopotvrđivanja, unaprijed spravljene koncepcije lišene istinskog saznanja: sve je unaprijed “poznato”

i motivirano potrebom da se održi status quo u vezi s drugom osobom. Trenutačnost zamagljuje potreba da se nešto učini, da se zadrži kontrola.

I film posjeduje ovaj potencijal da bude uravnotežen ili neuravnotežen. Na primjer, ako je film previše vodoravan, previše temporalan, možda će uspješno zavesti i privući pažnju, ali osjetit ćete se isprazno i iskorišteno. On ne govori o cjelovitosti naše svijesti. Film isto tako može biti neuravnotežen u drugoj krajnosti. Ako se njegova okomitost ili trenutačnost okameni pa film zanemaruje zahtjeve i nijanse temporalnog, ili ako je previše obuzet svojom dubinom pa otupljuje um gledatelja.

Nije lako ni jednostavno spojiti ova dva svojstva vremena. Carl Theodor Dreyer to je postigao u *Stradanju Ivane Orleanske* (1928) i *Riječi* (1955), filmovima koje je snimio u različitim razdobljima svoje karijere. *Stradanje Ivane Orleanske*, nijemi film prepun dramatičnih konfrontacijskih rezova i smjelih pokreta kamere, istodobno se sućutno uživljava u svoju temu. Svaki se kadar uklapa u vremensko odvijanje priče, a ipak je apsolutno prisutan kao duboka, okomita trenutačnost. Svaki kadar je i dio cjeline i zaseban. Svaki ima svoj partikularni osjećaj prostora. Rezovi, često uzrokovani kretanjem glave likova i izrazima lica, pršte od neodložnosti i prekidaju nastavljanje

prisuća priče. Film je cjelovito jedinstvo ekspresije, svjetlosna skulptura u vremenu. Sve je prisutno.

Riječ, snimljena tridesetak godina kasnije, je zvučni film s vrlo malo krupnih kadrova i rezova povezanih s likovima, koji su rezervirani za završnu scenu.⁴ Neobična promjena svjetla u ovom filmu, u interijerima i eksterijerima, prebacuje nas u zaustavljeno vrijeme. Povlašteni smo sudjelovanjem u rijetkom i pročišćenom svijetu, svijetu preobrazbe. Temporalna nužnost nikad ne urušava vrijeme i prostor. Uronjeni smo u duge, ploveće, zemne kadrove. Dugotrajnost kadrova omogućava nam da produbimo naše iskustvo trenutačnosti. Razmaci u priči otvaraju se unutar neprekinutih kadrova. Dok kamera slijedi lik iz jednog dijela sobe u drugi, dijalog i položaj lika intenziviraju se i opuštaju, zajedno s energijom drame. Između ovih intenzivnih momenata uljuljkani smo i opuštteni, pa kad se kadar opet intenzivira još jače osjećamo svoju prisutnost. Ova intenzifikacija katkad se postiže pomoću neočekivanog ulaska lika u kadar, a katkad pomoću reza na sljedeći događaj u priči. Ova kontinuirana obnova daje mistični intenzitet završnici filma, živu prisutnost, prizemljenu realnost.

→ O tome sjajno govori P. Adams Sitney u knjizi *Modernist Montage: The Obscurity of Vision in Cinema and Literature* (New York: Columbia University Press, 1990).

Oba filma uspješno uravnotežuju trenutačnost i temporalne aspekte vremena i u potpunosti ih spajaju s tekstom, objavom lika i pričom. Međutim, čini se da je u filmu kao što je *Dan gnjeva*, koji je Dreyer snimio dvadeset godina prije *Riječi*, žrtvovano čisto postojanje trenutačnosti. Premda prvi kadar najavljuje sublimnu sintaksu *Riječi*, čini se da *Dan gnjeva* narušava osjećaj za vrijeme uspostavljen kadrom. Položaj kamere ubrzo postaje čudan, a relativni i apsolutni aspekti filma kao da su međusobno zaraćeni. Dubinu i iskrenost fotografije ne podržava sintaksa radnje i dijaloški uzrokovanih rezova na način D. W. Griffitha. Čini se da je film rastrgan između instinktivne privrženosti trenutačnosti i potrebe za scenarističkom pričom. Žrtvovane su apsolutne i izravne kvalitete slike. Temporalno ne nadopunjuje trenutačnost već ju probija. Sve je sjajno učinjeno, naravno, ali gledatelj ne smije ni za trenutak doživjeti nереžiranu prisutnost. Slike nisu žive na suptilan način, ne pokazuju se kao prisutnost. Sekvence nešto *ilustriraju* umjesto da nešto *jesu* po sebi.

Ako su apsolutno i temporalno sjedinjeni, film postaje priča o trenutačnosti i pokazuje stvari kakve jesu, a ne surogate za neku unaprijed zadanu koncepciju. Strah od izravnog kontakta s nekontroliranom prisutnošću motivira bijeg u

konceptualizaciju. Filmaš traži sigurnost u ideji, ili želi ostvariti ono što je već poznato.

Ako odbacimo kontrolu, odjednom vidimo skriveni svijet, koji je cijelo vrijeme postojao ispred nas. U bljesku, pred nama je tajanstveno prisuće ovog poetskog i živog svijeta. Sve se izražava kao što jest. Sve je živo i nama se obraća.

SAMO-SIMBOL

Ako ste ikad pogledali svoju šaku i vidjeli je kao novu bez koncepcije, shvatili simultanost njene ljepote, djelotvornosti i detalja, gledali ste je sa strahopoštovanjem. Cjelovita genijalnost vaše šake dublja je od svega što vam je moglo pasti na pamet. Nečija šaka je predmet štovanja.

Ako film ne iskoristi samosvojnu magiju stvari, ako objekte upotrebljava samo da prenese neko značenje, onda je odbacio jednu od svojih velikih mogućnosti. Kad uzmemo neki objekt i pripišemo mu neko značenje, mi onda ustvari, suptilno ili ne baš suptilno, potvrđujemo sami sebe. Potvrđujemo svoje koncepcije o tome tko smo i što je svijet. Ali u dopuštanju da se stvari vide kakve jesu ukazuje se otvorenije, plodnije tlo od područja unaprijed zadanog simboličkim značenjem. Uostalom, nepoznato je čista avantura.

Yasujiro Ozu je svakako veliki zagovornik samo-simbola. Svaki kadar, svaki rez, svaki lik, svaka situacija u priči, premda definitivno funkcionira u kontekstu naracije, ne označava ništa drugo osim samog sebe. Svaki moment rastvara se u okviru onoga što ustvari jest.

U Ozuovom prvom zvučnom filmu, *Jedini sin* (1936) imamo zanimljivu pouku o samo-simbolu. To je priča o siromašnoj samohranj majci i njezinom malom sinu. Dječak želi pohađati skupu privatnu školu u koju će se upisati njegovi prijatelji. On gorko plače i naposljetku njegova majka popušta. Vidimo je kako godinama do kasno u noć radi u tvornici jer mora platiti vrtoglavo visoku školarinu. Zatim Ozu pravi rez u vremenu, što za njega nije uobičajeno, te vidimo sina starog tridesetak godina, u nesretnom braku, s malim djetetom, lošim zaposlenjem, kako živi u siromašnom kvartu u Tokiju. Njegova majka dolazi ga posjetiti prvi put nakon što je napustio dom. Ozuove priče često govore o ovim prascenama iz naših života, svima nama dobro poznatim ikoničkim prizorima. Ovi događaji po sebi su samo-simboli, primarni događaji, a ne sredstva s kojima smo dublje uvučeni u radnju.

Nakon dolaska njegove majke, vidimo da je ona razočarana i da se sin srami svog sadašnjeg života. On sebi ne može dopustiti da bude osramoćen pa je grub i rezerviran prema majci. Osjećamo njezinu tugu i prisjećamo se njezinog žrtvovanja. Kako bi je oraspoložio i ublažio ovu mučnu situaciju, on je jedne večeri odvede u kino. Ona je žena sa sela i vjerojatno nikad nije bila u kinu. Naslućujemo da

je njoj zbog toga neugodno, da je to napeta situacija. Međutim, on je odvede u kino, njih dvoje sjede, gledaju neki njemački film, a mi gledamo njih i film koji oni gledaju.

Kamera u njemačkom filmu, suprotno Ozuovoj, neprestano je u pokretu. Vidimo kako se kamera kreće kroz polje žita i nailazimo na momka i djevojku koji se gledaju. Nakon zagrljaja, djevojka se predaje, ispušta svoj rupčić, a kamera ga snima kako pada na tlo. Ispuštanje rupčića očito je simbol njezinog prepuštanja i koristi se kao doslovna metafora.

Beskompromisna prisutnost u *Jedinom sinu* antiteza je ovakvom pristupu. Pred kraj majčine posjete, Ozu nam daje jednu od njegovih prepoznatljivih scena. Vidimo sina i majku kako sjede na pustom brdu i razgovaraju. Dolje, na maloj udaljenosti, iz tvorničkog dimnjaka izvija se dim. Naši likovi, u trenutku ranjivosti, konačno se otvaraju jedan prema drugom, ne skrivaju svoje osjećaje. On pita majku da li ju je razočarao, i priznaje vlastito nezadovoljstvo. Možda je nije trebao napustiti. Oni sjede i razgovaraju i osjećamo bol i nemogućnost situacije. Začuvši ševu, sin zašuti i pogleda nagore. Ozu prebacuje na široki kadar neba. Uljuljkani smo u toj transparentnosti, da bi nas naglim rezom vratio na majku. Njezina glava je pognuta, pritisnuta težinom svega

izrečenoga. Tada i ona podiže glavu i još smo jednom u kadru neba. Obasjani smo svjetlošću da bi nas rezom još jednom vratio likovima. Iza njih vidimo kako iz velikih hala nezaustavljivo suklja crni dim. U obratu vidimo majku i sina kako koračaju poljem. Svi ovi elementi ne predstavljaju završetak, već jedino poetsku tajnu i odjekivanje samo-simbola.

Ova je otvorenost također vidljiva u filmovima Michelangela Antonionija. Zbog njegova modernističkog talijanskog temperamenta na ekranu imamo potpuno drugačiji ugođaj nego kod Ozua, ali i kod njega je prisutnost prikazana kao samo-simbol. Antonioni je imao sreću da prije igranog snimi veliki broj kratkih filmova. Od početka je vidljivo njegovo shvaćanje filma. Njegov prvi igrani film, *Kronika jedne ljubavi* (1950), možda je jedan od najboljih prvih igranih filmova ikad snimljenih. On je već shvatio i objedinio plastičnost filma i plastičnost naracije. Svaki je kadar priča, a priča je svaki kadar. Ova objedinjenost obilježava čitavu crno-bijelu fazu u njegovoj filmskoj karijeri.

U *Noci* (1960), na primjer, konkretna ljepota filma, konkretna dubina ove inteligencije, i dalje je sadržana u jasnoći montaže — način na koji svijet otkrivamo iz časa u čas. Istančana interaktivna elegancija kamere, koja prati i sudjeluje u mijenama stajališta likova, po sebi je duboka. Na početku filma, Lidia (Jeanne

Moreau) i Giovanni (Marcello Mastroianni) posjećuju u bolnici prijatelja na samrti. Zatim se pojavljuje bolesnikova majka i sjedi u drugom planu, kako ne bi ometala razgovor troje prijatelja. Kamera pažljivo snima kretanje troje likova po sobi. Pratimo njihov razgovor, a onda se Lidia povlači i ostavlja Giovannija s prijateljem. U naglom rezu prikazan je majčin potiljak, ona promatra prizor s bolničkim krevetom. Ovaj jednostavan kadar je potresan. Ne posjeduje posebno simboličko značenje, ali nam omogućava da vidimo bolničku sobu i međusobne odnose likova iz neočekivane majčine perspektive. Neko vrijeme gledamo iz ovog kuta. Moment se zgušnjava. Zatim je rez na široki plan izvan bolnice s Lidijom, malenim likom u donjem lijevom kutu, a zatim je prikazana u srednjem planu desno naslonjena na zid. Nakon toga je rez s Giovannijem na lijevoj strani kako otvara vrata bolničke sobe i gleda u slabije osvijetljen hodnik, dolazak medicinske sestre najavljuje njezina sjena i ona ulazi u sobu iza njega, motivirajući kameru da pođe u hodnik s našim likom. Točnost svih ovih promjena u prostoru, težina svjetla i tame, imaju značenje, to je životnost i ljepota filma. Sve je prisutno, sve je funkcionalno.

Međutim, malo kasnije, imamo moment koji se čini slabije realiziran, kad se slike koriste da simbolički prenesu zamisao temeljenu u jeziku. Kad

je film prikazan prvi put, ovaj se moment doimao bitnim. Uostalom, trebalo ga je dešifrirati i objasniti. Lidia odlazi u šetnju dok je njezin muž na promociji svoje knjige. Neposredna ljepota kadrova i rezova u ovoj sekvenci i danas je svježja kao i kad je snimljena. Tekstura ekrana pršti od samo-simbola. U šetnji je gledamo kako pokazuje i iskušava svoju privlačnost. Oslobođena bračnih stega, ona luta po snovitom svijetu, svijetu muških simbola, ali primarna ekspresija je u ljepoti i poeziji montaže. A onda dolazi do neke oronule građevine i ulazi u dvorište. Čujemo plač djevojčice, Lidia joj prilazi i pokušava umiriti, a onda se okreće i odlazi. Slijedi rez i vidimo je kako gleda razbijeni sat na tlu, u kadar ulazi Lidijina ruka. Nakon toga je u kadru njezina šaka kako opipava trošnu, hrđavu metalnu napravu. Ovaj niz filmskih zbivanja bremenitih značenjem, možda simboličnih za njezin propali brak bez djece, sadržava suptilnu promjenu sintakse te nas udaljava od neposrednosti onoga što smo proživljavali. Značenje je neupitno, ali mnogo manje nego u egzistencijalnoj izravnosti i otvorenosti filma koje okružuju ovaj moment.

Međutim, film se ubrzo nastavlja i uspostavlja ravnotežu. Vidimo Giovannija kako se vraća u njihov stan, liježe na krevet, a onda se vraćamo Lidiji i njezinoj nezaboravnoj filmskoj šetnji. Naposljetku

gledamo elegantan i predivan kadar s njom kako hoda drvoredom i nailazi na skupinu mladića koji na livadi ispaljuju rakete. Ona se priključuje skupini promatrača. Na završetku sekvence vidimo oblak dima iz rakete koji struji prema ovoj skupini. Slijedi rez na kadar iz suprotnog smjera te vidimo Lidiju kako se osvrće i udaljava od kamere, te naposljetku uz nju u prvom planu stoje dvojica promatrača. Čekamo da oblak dima zakrije ovaj prizor. Umjesto toga, imamo neočekivani rez na Giovannija koji spava u zamračenom stanu, a u prvom planu je otvorena knjiga i neki papiri. Vjetar koji lista stranice i premeće papire dolazi iz zadimljenog kadra, ali ne izravno; prekinut je s kadrom Lidije na odlasku. Na taj način gledatelj ima dojam isprekidane povezanosti. Postoji kontinuitet vjetra, ali je tema promijenjena kao u snu. Aktiviranje ove sinapse omogućava da film doslovno zaživi u mislima publike.

Kako film od pukog prikazivanja prelazi na ovu vrstu izravnog iskustva o kojem govorimo? Kao prvo, ovisi o o razumijevanju filmaša po kojem je ekran sam po sebi bitan za naše iskustvo filma, da je to samosvojan samo-simbol.

Ako se ekran ne uvaži kao samosvojan samo-simbol, film se koristi kao medij za prenošenje informacije. Drugim riječima, čitav mehanizam

projiciranog svjetla koji opčinjava — kadrovi, rezovi, glumci — jedino postoji kako bi se prikazala zapisana zamisao. Međutim, film na svom transformacijskom vrhuncu primarno nije književni medij. Ekran ili svjetlosno polje na zidu mora oživjeti kao skulptura i istodobno u kadru izražavati ikonografiju. Film je prije svega ekran, film je pravokutnik svjetla, film je svjetlosna skulptura u vremenu. Kako filmaš oblikuje svjetlo u skladu s temom? Kako dubinski sjediniti svjetlo i evociranje? Kako izgraditi temporalnu formu koja publici kontinuirano izražava trenutačnost?

KADROVI I REZOVI

Kadrovi i rezovi su dvije osnovne suprotnosti koje filmu omogućavaju da se preobrazi. Kadrovi su prilagodbe, povezivanje, empatija, promatranje teme koju vidimo na ekranu. Rezovi su jasnoća koja kontinuirano oživljava gledanje. Kad postoji ravnoteža ovih osnovnih elemenata, film se rascvjetava u svjetlosti sadašnjeg vremena i omogućava prikazivanje posvećenosti prostora. I kadrovi i rezovi moraju sudjelovati u ovoj jasnoći.

Ako filmaš ne shvaća činjenicu da kadar mora izražavati i onoga koji gleda i ono što se gleda, onda nije do kraja osvijestio gledalište filma. Gledalište je tada uvjeravanje, ono ne prihvaća viđenje kao susretište nas i svijeta. Filmaš i ono što se gleda nisu sjedinjeni. Nisu prisutni osnovni alkemijski sastojci. Dakle, nameće se pitanje: kako će filmaš samozatajno sjediniti gledatelja s onim što se gleda? Ako prevagne sebstvo, onda je prevagnulo gledalište. Ova se neravnoteža često manifestira kao isprazna taština u kompoziciji koja guši slabo proživljenu temu. S druge strane, ako preteže tema, onda nemamo gledalište. Ova neravnoteža ignorira ili žrtvuje vizualnu teksturu filma, a to je njegov najjači aspekt,

pa je slika previše ilustrativna. U oba primjera viđenja filma je jednodimenzionalno. Svjetlo sjedinjeno s temom više nije aktivan element.

Kamera se mora potpuno i bezrezervno posvetiti svojoj temi, a ipak joj se ne može predati. Kad je filmaš potpuno i samozatajno prisutan, publika je potpuno i samozatajno prisutna. Fizička veza filmaša sa svijetom manifestira se u vezi kamere i slike te postaje veza publike s ekranom. Ako je filmaš izravno povezan sa suštinom objekta, onda će i promatrač biti izravno povezan sa suštinom objekta. I publika će ekran vidjeti kao što kamera vidi objekte, i događa se veliko sjedinjenje srca između filmaša i publike.

Kadrovi i rezovi trebaju jedno drugo. Oni su primarne sluškinje filma. Kadrovi, kao trenutci osvjetljene prilagodbe, sazrijevaju, šire se i iskaču kao mjehurići sapunice pomoću reza. Rezovi iznova objavljuju jasnoću kadrova, iznova uspostavljaju primarnu jasnoću viđenja. U suprotnom, kadrovi su previše kompaktni. Kako bi film bio transformativan, mora postojati ravnoteža između ova dva osnovna elementa. Ako se u filmskoj montaži nameće smjenjivanje kadrova i kadrovima se ne dopušta da se pojave u cjelovitosti, onda je potpuno onemogućena veza s prisutnošću. U tom filmu, agresivni rezovi vjerojatno

maskiraju ispraznost gledašta. S druge strane, ako se zanemari znakovitost onoga što rez može dati, ili ako su kadrovi previše tašti i lakirani vizualnim egoizmom pa rezovi nakon njih narušavaju vizualnu površinu po sebi, onda se ne može dobiti profinjenost u ovoj bitnoj protuteži. Na prvom primjeru film je također zatvoren i nejasan, a na drugom je previše umišljen i kompaktan.

Čini se da postoji hijerarhija rezova. Prvo, rez mora funkcionirati na vizualnoj razini, u kontekstu oblika, teksture, boje, kretanja i težine. Prijelaz od jednog kadra na drugi na neki način mora u psihi stvoriti vizualnu svježinu. Nešto se ispravno događa u prirodi kinematografskog prostora. Ovo je toliko svojstveno filmu da ga je vrlo teško objasniti. U filmu koji volimo, svaki moment koji se mijenja oživljava i produbljuje temu i istodobno naš doživljaj ekrana.

Kad rez funkcionira vizualno, pojavit će se dva posljedična udara. Prvi u području snovite povezanosti, ili poezije — način na koji naš um koristi slike u svojoj noćnoj areni. Nagla promjena u prostoru izazvana rezom oživljava neizrecivo. Ovaj poticaj dolazi izvan teme s obje strane reza. To je znakovitost po sebi. Vrstan rez u prvi plan postavlja jezovit, poetski poredak stvari.

Drugi udar temelji se na doslovnim implikacijama sekvence slika. On aktivira logiku i mišaone procese, a to je naš dnevni um. Ponekad ga nazivamo značenje. To je jednostavno narativno značenje koje nam je potrebno za preživljavanje.

Tri elementa hijerarhije moraju se dobro uskladiti u pravilnom poretku kako bi film ispravno odrazio cjelinu našeg bića. Prvo, rez mora vizualno funkcionirati, zatim poetska veza mora označavati i naposljetku mora postojati neka logika ili neizbježnost. Završni prizor *Stradanja Ivane Orleanske* savršen je primjer za ovu hijerarhiju. Visoko na nebu vidimo jato ptica, zatim je rez na zapaljene klade i krupni plan Ivane na lomači, koja udiše gusti dim. Rezovi između ptica i Ivane vizualno su vitalni i isto tako poetski ukazuju na let i oslobođenje kao suprotnost njezinoj patnji. Nakon toga, navedeni smo da razmišljamo o nebu, o logici ove priče.

Kad hijerarhija nije sređena ili kad jedan element nije usklađen, rezovi gube svoju vibrantnost. Na primjer, ako rez inzistira na doslovnom značenju, onda imamo konceptualni završetak, nemamo avanturu, a publika ne može sudjelovati u tom iskustvu. Ovakvim se završetkom na ekranu prikazuje zamjenska realnost. Slabost previše simboličkih momenata u *Noći* može se objasniti u kontekstu ove neravnoteže. Odabir

kadrova i rezova u toj sekvenci jedino postoji da bi simbolizirao značenje. Odbačena je vizualna elegancija i mogućnost otkrivanja pomoću otvorenog evociranja.

Druga se neravnoteža pojavljuje kad rez, premda je vizualno snažan, nije znakovit, kad je besmislen, kad je značenje koje uspostavlja tupo deskriptivno ili banalno. Očit primjer za ovu neravnotežu je montaža muzičkih video klipova. I film može biti lažno poetičan. Može imati neuobičajenu ili sofisticiranu vizualnu privlačnost, ali kadrovi i rezovi zapostavljaju profinjenu nužnost značenja, pa onda nije ostvarena istinska vizualna artikulacija. Čitav vizualni efekt umrtvljen je zbog pomanjkanja ili viška značenja. Ova neravnoteža nije rijetka u avangardi.

Kad rezovi poštuju hijerarhiju, kadrovima je omogućeno da dišu i oni oživljavaju. Istodobno, rezovi po sebi osvježavaju prostor i daju mu jasnoću. Kad sve ovo funkcionira i povezano je sa svojom temom, film je poput leoparda koji se kreće u sobi — predivan, tečan i prepun značenja.

Za ovo su plemenit primjer filmovi Johna Forda. Njegovi kadrovi pilje u svjetlo koje se primiče. Mi, publika, kamera, nalazimo se u mraku i zurimo u prividan, osvijetljen svijet. Povezanost neba i zemlje i okomica čovjekove kičme, to je Fordova kozmička arhitektura. Rezovi su kristalno jasne sinapse

povjerenja koje pršte u kinematografskom zraku. Priča se odvija u nizanju kadrova i rezova po sebi.

Ozuovo vrlo disciplinirano i samozatajno gledište produbljuju rezovi koji su suptilni prijelazi ili pomaci u prostoru, mala buđenja. Svaki kadar, ojačan jasnim, deklarativnim rezom, transformiran je u svežanj prostora s vrlo preciznom težinom. Ekran sjeđinjen s predmetom koji prikazuje postaje blistavi kvadrat, odražavajuće jezerce napetosti i dubine. *Kasno proljeće* (1949), u kontinuitetu ispunjeno ovim stanjem kinematografskog otkrivenja, završava sa zadnjim rezom na otvorenom oceanu. Sva patnja ljudskih života koju smo sućutno doživjeli u pripovijedanju odjednom se rastvara u transparentnom, neuhvatljivom sjećanju, kao što i život po sebi, u trenutku umiranja, nestaje u našem umu poput noćnih snova koji nestaju u našim jutarnjim aktivnostima.

A tko može zaboraviti rez u *Preziru* (1963) Jean-Luca Godarda od crvenog sportskog automobila uništenog u saobraćajnoj nesreći na blistavo plavo more i Michela Piccolija koji se uspinje po stubama i dolazi na liticu? Koliko je praznine, duha i narativne smislenosti zahvaćeno pomoću tog reza. A to nas vraća na zadnji rez u *Putovanju u Italiju*. Od klimatičke katarze u zagrljaju Ingrid Bergman i Georgea Sandersa prelazimo na jedan naizgled beznačajan detalj,

gdje neki gradski službenik u uniformi stoji u gomili prolaznika. Potpuno neobjašnjivo. Potpuno znakovito. Potpuno smo poraženi.

Film, međutim, tu ne završava. Glazba Renza Rossellinija, koja prati misterioznu završnu scenu, nastavlja se dok u mraku gledamo zatamnjeno platno. Sva dirljivost i dvoznačnost ljubavnog odnosa koju smo u potpunosti iskusili sada se seli s platna u prostor u kojem sjedimo.

Ovi su filmovi uspješni ne samo zbog svoje inteligencije i plemenitosti nego i zbog toga što njihova ekspresija nastaje u kinematografskom materijalu po sebi, kinematografskoj kvaliteti koja je usko povezana s našim metabolizmom. Sve je prisutno, sve se uvažava, sve funkcionira iz momenta u moment. Kao i naše ruke, stabla, drama godišnjih doba, toplina nebeskog prostranstva, osnovni elementi filma moraju sudjelovati u ljepoti najdublje praktičnosti.

Posvećenost nije neka zamisao ili sentiment. Ona nastaje u neizmjernim dubinama našeg gledišta. U mraku, bez imalo svjetla, ova neizmjernost prebiva u trenutačnosti. Ona otkriva naš svijet. Ona je precizna i skromna, a ipak, usprkos svojoj sveprisutnosti, nije kompaktna.

Film ima golemu moć zbog toga što se nepogrešiva kvaliteta vizije može izraziti pomoću

projiciranog svjetla u mraku. Kad je film potpuno manifestan može se upotrijebiti kao korekcijsko zrcalo koje usklađuje našu psihu i otvara nas da budemo prijemčivi i ponizni. Što se više otvorimo i želimo dodirnuti dubine svog bića, sve više sudjelujemo u posvećenosti. Isto tako, što više film izražava sebe na način svojstven njegovoj istinskoj prirodi, više nam otkriva.

AUTOR	Nathaniel Dorsky
NASLOV	Kino posvećenost
IZDAVAČ	Multimedijalni institut Preradovićevea 18 HR-10000 Zagreb telefon: +385[0]14856400 e-mail: mi2@mi2.hr url: www.mi2.hr
BIBLIOTEKA	Vizualni kolegij
UREDNIK	Petar Milat
PRIJEVOD	Miloš Đurđević
REDAKTURA I LEKTURA	Ivor Glavaš Igor Marković
OBLIKOVANJE	Sven Sorić
PISMO	Laica A
PAPIRI	Munken Print Cream 115gr. • Peydur Feinleinen 220gr.
TISAK	Tiskara Zelina
NAKLADA	300

Zagreb, travanj 2020.

Program Vizualnog kolegija potpomažu
Hrvatski audiovizualni centar (HAVC), Ured za
obrazovanje, kulturu i sport Grada Zagreba, te
Društvo hrvatskih filmskih redatelja.

Publikacija je objavljena u okviru projekta “Vektori kolektivne imaginacije”, suradničkog projekta Berliner Gazette, Glänta, Kontrapunkta, kuda.org, Kulturtregera i Multimedijalnog instituta, a sufinancirana sredstvima programa Europske unije Kreativna Europa.

Cjelokupan projekt je financiran podrškom programa Kreativna Europa Europske unije, kao i podrškom Ministarstva kulture Republike Hrvatske, Ureda za udruge Vlade RH i Grada Zagreba.



Hrvatski
audiovizualni
centar
Croatian Audiovisual Centre



Co-funded by the
Creative Europe Programme
of the European Union



