

# MONTAŽO ONTOLOGIJA IR ANAPUS JOS\*

**Nerijus Milerius**

Vilniaus universiteto

Religijos studijų ir tyrimų centras

Universiteto g. 9/1, LT-01513 Vilnius

El. paštas: nerijus\_miler@yahoo.com

*Straipsnyje nagrinėjama vadinamoji panmontažinė kino nuostata, kuri montažą traktuoja ne kaip paprastą techninį kino elementą, o kaip būdą montuoti kinematografinius vaizdus, mąstymą, pasaulėžiūrą, istoriją ir kt. Straipsnyje argumentuojama, kad tokios panmontažinės nuostatos ištakos glūdi ne kine. Kaip tokios ikikinematografinės panmontažinės nuostatos pavyzdys analizuojamas literatūrinis prancūzų rašytojo Gustavėo Flaubert'o romano Ponia Bovari fragmentas. Jau šiame fragmente yra akivaizdi literatūrinio montažo strategija atverti daugiau, nei tai pajėgtų realizuoti tiesioginis aprašymas. Kinematografinis montažas pasiskolina šią strategiją ir nuolat deklaruoja ambiciją pasiekti to, kas nematoma, to, ko negalima pavaizduoti, ribas. Tai, ko negalima pavaizduoti, – intervalas – tampa priemone žengti anapus siaurai suvokiamo vaizdo ir paversti montažą specifine mąstymo ar eksponavimo forma.*

*Straipsnyje argumentuojama, kad tokia panmontažinė strategija yra esmiškas modernybės elementas. Pasiremiant ankstyvųjų montažo klasikų Griffitho ir Eizenšteino pavyzdžiais, parodoma, kaip montažo procedūrose intervalas („nematoma“) panaudojamas konstruojant tai, kas matoma. Atskleidžiama, kad intervalas („nematoma“) tampa vienu esminių kriterijų, pagal kurį galima klasifikuoti skirtingas montažo mokyklas ir skirtingus montažo tipus.*

*Konstatuojama, kad su laiku kinas atsisakė panmontažinės ambicijos paversti montažą universaliu prasmingos visumos konstravimo principu. Vis dėlto ir dabar kino teorijoje ir praktikoje gausu tokių interpretacijų, kurios traktuoja montažą kaip matymo („parodymo“) būdą, pranokstantį techniška ir siaurai suvokiamo montažo ribas.*

*Pagrindiniai žodžiai: montažas, intervalas, matoma-nematoma, modernybė.*

## Įvadas

Atsiradus kinui, montažas gana greitai tapo kino *conditio sine qua non* – kino galimybės sąlyga ir principu, išryškinančiu kino, kaip savarankiško meno, specifiškumą. Toks pasirinkimas neturėjo stebinti. Kinas nuolat skelbė ambicijas būti visus senuosius

menus sintetinančiu naujuoju menu. Todėl atrodė, kad būtent montažo procedūra ir gali efektyviausiai sutelkti skirtingus vaizdo, erdvės, laiko, o vėliau ir garso elementus į vieną prasmingą visumą.

Vis dėlto gana greit tapo aišku, kad montažo karūnavimas kino „karaliumi“ yra gana pavojingas žaidimas. Įvairios montažo technikos lyg ir turėjo patvirtinti kino kalbos unikalumą ir pranašumą prieš senųjų menų išraiškos priemones. Tačiau ilgainiui pastebėta, kad paties kino išskirtinumą turėjusio liudyti montažo principo ištakos

\* Straipsnis parengtas pagal projekte „Filosofiniai kino meno tyrimai: teorinės prielaidos, metodai, uždaviniai“ atliktą tyrimą, finansuotą Lietuvos mokslo tarybos (sutartis Nr. MIP-115/2011).

yra, deja, daug senesnės už patį kiną. Taigi montažo vainikavimas *conditio sine qua non*, kino karaliumi, reiškė neišvengiamą riziką. Viena vertus, įteisindamas savo esminiu komponentu montažo principą, kurio ištakos yra nekinematografinės prigimties, kinas lyg ir rizikavo tapti gal ir nauja, bet elementaria senųjų nekinematografinių kūrybinių technikų atmaina. Antra vertus, ši rizika pergalei atveju siūlė naujas neribotas kino ekspansijos galimybes. Įvaldęs ir pajungęs sau savo nekinematografinės ištakas, montažas galėjo pretenduoti į galią, aiškiai peržengiančią siaurai techniškai suvokiamo kinematografinio montažo ribas. Tinkamai eksploatuodamas savo pirminius nekinematografinius išteklius, kino montažas – kaip buvo tikima – galėjo gauti galimybę tapti Montažu, montuojančiu ne vien kinematografinius vaizdus, bet ir mąstymą, pasaulėžiūrą ar net patį pasaulį.

Kadangi nemaža dalis kino kūrėjų ir teoretikų nevengė rizikuoti ir leisti į ikikinematografinių montažo ištakų paieškas, taip gerokai praplėsdami montažo principo interpretaciją, šalia svarstymų apie konkrečias kino montažo technikas ir praktikas ėmė rasti ir nuostatos, kurias galima būtų pavadinti *panmontažinėmis*. Iš panmontažinės nuostatos kilo, kad, kaip byloja pati ši sąvoka, galima montuoti viską. Nors panmontažinių nuostatų besilaikančių kino kūrėjų ir teoretikų pozicijos skyrėsi, jie ėjo panašiu keliu. Suradus ikikinematografinės montažo ištakas ir pagrindus, begaliniais ištekliais besimaitinantis montažas būdavo paverčiamas ne šiaip elementaria technine procedūra, bet pažangia, avangardine menine forma, realizuojančia radikalią – dažnai net revoliucinę – misiją.

Sergejaus Eizenšteino teigimu, dviejų kadru montažinį ryšį kine geriausiai nusako formulė  $1 + 1 > 2$ . Dviejų sumontuotų kadru suma visuomet yra didesnė nei tų kadru vertė, jei į juos žiūrėtume kaip į nesumontuotus, izoliuotus vienetus. Taip yra todėl, kad pačioje montavimo procedūroje atsiranda pridėtinė prasmė, kurios nėra izoliuotai funkcionuojančiuose kadruose. Tačiau ši formulė nusako ne vien dviejų kadru montažą, bet ir paties panmontažinio potencialo esmę. Apie panmontažinį potencialą galima kalbėti tik todėl, kad ne tik kadru kombinacijai, bet ir pačiam montažui yra būdinga formulė  $1 + 1 > 2$ , t. y. todėl, kad montaže esama tokio praminio pertekliaus, kurio negalima suprasti žiūrint vien į siaurai suvokiamas technines procedūras. Tarsi pratęsdamas tokią Eizenšteino formulę ir ją perkeldamas į viso kino kontekstą, rusų kino teoretikas Michailas Jampolskis teigė, kad kinas visuomet yra *daugiau* nei kinas.

Montažas yra *daugiau* nei montažas, kinas yra *daugiau* nei kinas. Paradoksalu, tačiau ši *daugiau*, ši perteklių montažo procedūroje dažniausiai įtvirtina lyg ir nesantis elementas, baltuma (*un blanc*), arba intervalas tarp kadru – nematomybė, įsiskverbusi į patį matomybės branduolį. Taigi, norint suvokti, kas suteikia potencialą veržtis anapus siaurai suvoktos techninės montažo procedūros ribų, būtina atsigręžti į intervalo instanciją ir pažvelgti, kaip literatūroje ir kine ji tampa perteklines prasmes dauginančiu „mechanizmu“.

### Montažas literatūroje: intervalinis Flaubert'o tekstas

Pasak Jampolskio, intervalo principo literatūroje kūrybiško įvardijimo ir aptarimo

teisės priklauso Marceliui Proustui. Įvardijęs intervalą *baltuma* (*un blanc*), t. y. tuo, ko tarsi regimame pavidale iš viso nėra, Proustas įžvelgė šio principo šėlsmą Gustave'o Flaubert'o kūryboje (Jampolskij 2011: 150).

Pasižiūrėjus atidžiau į Flaubert'o tekstus, juose iš tiesų galima rasti gana specifinę netiesioginės kalbos panaudojimo techniką. Dažname savo tekste Flaubert'as meistriškai realizuoja principą  $1 + 1 > 2$ . Tiesa, savaime suprantama, jis nekalba tiesiogiai apie montażą. Tačiau dažnai rašo taip, tarsi šalia ar tarp dviejų aprašomų elementų netikėtai būtų atsiradęs trečias. Analizuojant Flaubert'o techniką tampa aišku, kad šio perteklinio trečiojo elemento atsiradimą sukelia ganėtinai specifinis rašymo būdas. Užuoat aprašęs du elementus, 1 ir 1 skyrium, Flaubert'as aprašydavo juos pramaišiu. Paradoksalu, bet tokio aprašymo efektas – ne glaudesnis tų dviejų aprašomų elementų santykis, bet kažkas trečia, kažkas, ko niekada nepastebėtume, jei traktuotume aprašomus elementus kaip vieną nuo kito izoliuotus darinius.

Norint aptikti tokį aprašymo efektą, pravartu pasitelkti į pagalbą kiek didesnę teksto fragmentą, kuriame šios technikos specifika atsiskleistų visu mastu. Tokiu šaltiniu ypač gerai tiktų Flaubert'o *Ponia Bovari*. Šio romano herojė tam tikra prasme pati yra tarsi „baltuma“, kurios net ir fundamentiniai virsmai perteikiami netiesiogine montażine kalba. Atidžiau pasižiūrėjus, romane *Ponia Bovari* galima aptikti epizodą, ypač gerai pasiduodantį vertimui į kino kalbą. Tai – epizodas, kuriame nuolat pramaišiu šokinėjama nuo vieno kadro prie kito, nuo vieno plano prie kito. Viename plane – su meilužiu sėdinti ponia Bovari,

antrame – pirmininkas, įteikiantis prizus už gerą ūkinę veiklą. Nuo vieno plano prie kito šokinėjama taip, kad, rašant, tarkim, apie ponią Bovari ir jos meilužį, kadro fone galima matyti ir girdėti prizus įteikiantį pirmininką. Ir, atvirksčiai, kai į pirmą planą patenka pirmininkas, fone yra du meilužiai.

Būtent toks kadro užklojimas vienas ant kito ir sukuria efektą, jau pavadintą  $1 + 1 > 2$ . Kaip ir visuomet šioje formulėje, montuojant 1 ir 1, intervale atsiranda trečias, kurio nėra skyrium paimtuose sudėtinuose elementuose:

– Kad ir mudu, – kalbėjo jis, kodėl susipažinom? Kokio atsitiktinumo dėka? Tai įvyko, be abejo, dėl to, kad įveikdami nuotolį, mudviejų atskiri polinkiai stūmė mus vieną į antrą tarsi dvi upės, kai teka artyn kita kitos, susilieti į vieną.

Ir jis paėmė jos ranką; jinai jos neatitraukė.

– Už gerą bendrą derlių! – šaukė pirmi-ninkas.

– Kad ir sakykime, anądien, atėjęs pas jus...

– Ponui Bize iš Kenkampua!

– ... argi žinojau, kad šiandien jus lydėsiu?

– Septyniasdešimt penkis frankus!

– Šimtą kartų norėjau pasitraukti, o nuėjau paskui jus, pasilikau...

– Už mėšlus!

– ... kaip pasiliksiu šįvakar, rytoj, kitas dienas, visą gyvenimą.

– Ponui Karonui iš Argėjo aukso medalį!

– Nes su niekuo man nėra buvę taip žavu.

– Ponui Benui iš Zivri-Sen-Marteno!

– Ir todėl aš nusinešiu atsiminimą apie jus.

– Už merinosų aviną!

– Bet jūs užmiršite mane, būsiu tik šmėkštelėjęs pro jus kaip šešėlis.

– Ponui Belo iš Notr Damo...

– O, ne, aš vis dėlto būsiu buvęs šis tas jūsų mintyse, jūsų gyvenime, ar ne tiesa?

– Už veislines kiaules premija *ex aequo*: ponams Leherise ir Kiulemburui, šešiasdešimt frankų! (Flaubert 2007: 140).

Nereikia pernelyg didelės įžvalgos suprasti, kad šis trečiasis iš baltumos, intervalo išnyrantis elementas yra ironija. Ironijos tikrai nėra paprastoje, darbinėje pirmininko kalboje. Tuo labiau ironijos nėra ir egzaltuotame meilužio patose. Flaubert'as parodo, kaip darbinės sausos kalbos ir egzaltuoto patoso suma gali būti kažkas *daugiau* nei vien darbinė sausa kalba ir egzaltuotas patosas. Tačiau norint fiksuoti šį *daugiau* ir jį specifikuoti, reikia nerti į intervalą, kuriame tarytum nieko „nėra“.

### **Intervalas kaip santykio matoma-nematoma ašis kine**

Nesutariama, kur toks intervalu kūrybiškai operuojantis montažo principas pirmą kartą panaudotas kine. Viena iš versijų – kinematografinį montažą per klaidą atrado Georges'as Méliès. Vis dėlto svarbu ne tai, kur pirmą kartą imamas naudoti montažas, o tai, kur jis tampa esminiu filmo sandu. Paralelinio montažo metodą, panašų į tą, kurį randame Flaubert'o kūryboje, savo kino filmuose eksploatuoja D. W. Griffithas. Montažo potencialas tampa ypač matomas gana painios konstrukcijos Griffitho darbe *Intolerance* („Nepakantumas“). Čia montažas funkcionuoja ne vien mikrolygmeniu, kaip paralelių sugretinimo būdas, bet ir makroplotmėje, kaip paties filmo konstrukcinis principas. Konstrukcijos kompleksiskumas paverčia „Nepakantumą“ filmu-modeliu, makrolygmeniu atveriančiu esmines montažo charakteristikas ir galimybes.

„Nepakantumą“ sudaro keturios istorijos. Pirmojoje jų išryškinta Griffitho laikų Amerikoje egzistavusi priešprieša tarp turto ir skurdo ir šios priešpriešos fone besirutuliojanti meilės drama. Antrojoje – nusikelta į Jėzaus laikus ir perteikta religinė nukryžiamimo ir prisikėlimo kronika. Trečioji istorija rekonstruoja Šv. Baltramiejaus nakties išvaikarėse tvyrojusią neapykantą tarp katalikų ir protestantų ir pačias Šv. Baltramiejaus nakties skerdynes. Ketvirtojoje vaizduojamas Babilono sunaikinimas. Savo ruožtu kiekviena iš šių keturių istorijų taip pat skyla į keletą potemių. Kino filme Griffithas nuolat vaikšto nuo vienos istorijos prie kitos, nuo vienos istorijos potemės prie kitos. Taip rutuliojantis filmui, išryškėja bendra kūrinio tema – meilė ir nepakantumas – ir atkrinta šalutinės, pagalbinės potemės ir siužetiniai atsišakojimai.

Pasirodžius „Nepakantumui“, filmą užplūdo kritikos banga. Filmą kritikų manymu, kompleksinė „Nepakantumo“ struktūra transformavosi į pernelyg gremėzdišką konstrukciją, kurios Griffithui nepavyko suvaldyti. Tačiau tai ne pirmas kartas, kai klaida ar kūrybinė nesėkmė turi daug didesnę kūrybinę užtaisą, nei tvarkingos, bet bereikšmės sėkmės. Iš esmės Griffitho „Nepakantumas“ yra ne kas kita, kaip iš vidaus į išorę išversti ir parodyti kino filmo konstrukciniai „griaučiai“. Pasižiūrėjus atidžiau, ima ryškėti, iš ko ir kaip šie „griaučiai“ padaryti.

Naudojantis Griffitho „Nepakantumu“, šiuos kino filmo konstrukcinius griaučius galima gana lengvai pavaizduoti elementaria schema. Schemos vertikalę sudarytų paraleliai pasakojamos istorijos (A, B, C, D ir kt.). Griffitho „Nepakantume“ jų yra keturios, bet galėtų būti, savaime supran-

tama, ir mažiau, ir daugiau. Supaprastinus šią schemą, vertikalėje galima žymėti filmo personažus. Sudėtingesniu atveju vertikaloje būtų žymimos filmo konstrukcinės plotmės. Schemos horizontalė rodytų kino filmo kadru skaičių (K1, K2, K3, K4...) iki konkretaus paskutinio kadro (Kn).

Kaip ir visos panašios schemas, ji yra pernelyg bendra, kad ja būtų įmanoma paaiškinti kiekvieno konkretaus filmo ypatybes. Čia dvimatėje plokštumoje preliminariai būtų išskleista tai, kas kiekviename filme susipina į daug sudėtingesnes sąraizgas. Tačiau ši schema leidžia ne tik nubraižyti preliminarią konstrukcinę filmo išklotinę, bet ir pavaizduoti – kad ir kaip tai gali būti paradoksalu – intervalo („baltumos“) principą ir fiksuoti jo vaidmenį montuojamo filmo struktūroje.

Įsivaizduokime, kad reikėtų nubraižyti pačią elementariausią kokio nors įsivaizduojamo filmo pirmų penkių kadru išklotinę, schemas vertikalėje žymint patį paprasčiausią parametą – filmo personažus. Jei pirmajame kadre būtų rodomas personažas A, antrajame – B, trečiajame – C, ketvirtajame – D, o penktajame – personažai ABC, tuomet preliminari šio kelių kadru epizodo išklotinė atrodytų taip:

	1	2	3	4	5	n
A						
B						
C						
D						

Kai ekrane nuo vieno vaizduojamo kadro A1 pereinama prie kito kadro B2, montažinę išklotinę sudaro ne tik šie du ekrane vaizduojami kadrai A1 + B2, bet ir kažkas

*daugiau*, o būtent – intervale praleidžiamas A2. Tuo metu, kai antrame kadre rodomas personažas B, pirmame kadre rodytas personažas A yra praleistas ir nematomas, bet numanomas ir taip dalyvauja filme.

Tokia procedūra, kur viena matai, o dar kita laikai nevizualizuotame, bet numanomame intervale, dabar atrodo elementari ir savaime suprantama kino filmo peržiūros sąlyga. Vis dėlto, kaip siekė parodyti Marshalas McLuhanas, gebėjimas laikyti akiratyje nevizualizuotus intervalus ar, Flaubert'o žodžiais, „baltumas“, yra ne kokia nors „prigimtinė duotis“, o kultūriškai nulemtas ir linijinio rašto išugdytas įgūdis. Skaitydamas tekstą, skaitytojas ne tik sukabina vieną žodį su kitu, vieną sakinį su kitu, bet ir turi aktyve šią akimirką nutylimas, bet numanomas su dabar pasakojamu dalyku paraleliai besirutuliojančias siužetines linijas. Štai kodėl, pasak McLuhano, linijinio rašto įgūdžių neturintys ir pirmą kartą kino filmą žiūrintys čiabuvisai yra pasmerkti kino suvokimo nesėkmei – tai, ką paprastas žiūrovas priima kaip nematomą, bet numanomą intervalą, čiabuvis bus linkęs interpretuoti kaip maginį „pradanginimo“ aktą.

Reikiamus įgūdžius turintis žiūrovas nesustoja ties antruoju kadru ir žiūri filmą

iki pabaigos. Kaip matyti ir iš šios paprastos pirmųjų penkių kadru montažinės schemas, nematoma, bet numanoma intervalo terpė yra daug platesnė, nei tiesiogiai

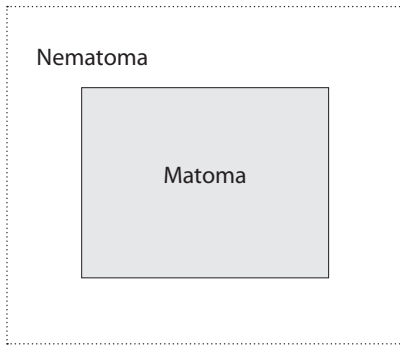
ekrane vizualizuoti kadrai. Parodžius visus filmo personažus ir plėtojant pasakojamos istorijos įvairialypes siužetines linijas, skirtinguose pasakojamos istorijos taškuose išsiskleidžia didžiulė daugybė mažiau ar daugiau aktyvių, t. y. silpniau ar intensyviau siužete dalyvaujančių, intervalų. Maža to, intervalinės baltumos palaiptams išsiplėčia ir į mezgamo siužeto priešistorę ir poistorę. Štai Eizenšteinas tvirtino, kad kiekvieną filmo personažo veiksmą reikia matyti jo istorijos visumos kontekste. Šis kontekstas neabejotinai aprėpia ir laiką iki personažo pirmojo pasirodymo kadre. Taigi net jei pirmame filmo kadre žiūrovas pirmą kartą mato personažą A, šis personažas neišnyra tarsi iš vakuumo ar iš nieko, o yra sukabintas su kol kas nutylėtu kontekstu, kuris toliau filme gali būti konkretintas net ir jo tiesiogiai nevaizduojant ar verbaliai nenusakant. Analogiškai nevizualizuotų, bet numanomų intervalų pavidalu filmas išsiplėčia ir į laiką po paskutinio filmo kadro. Tai dažnai savo kailiu patiria kiekvienas žiūrovas, supratęs, kad, pavyzdžiui, miglotos siužetinės sąraizgos išsispirstę – „taptų matomos“ – tik numanomame filmo tęsinyje.

Kurį laiką gali atrodyti, kad vienintelė zona, į kurią negali įsiskverbti nematomi, bet numanomi intervalai, – tai patys vizualizuoti kadrai (pagal pateiktą schemą – A1, B2, C3, D4, A5, B5, C5). Tačiau visi minėti literatūrinio ir kinematografinio montažo atvejai kaip tik rodo ką kita. Stipriausias aptarto Flaubert'o *Ponios Bovari* fragmento efektas yra tas, kad skaitytojas ima „girdėti“ pašaipius ponios Bovari žodžius, nors pati Bovari neištaria nė žodžio, ir „matyti“ jos ironišką veido išraišką, nors į „kadrai“

patenka tik jos rankos – „Ir jis paėmė jos ranką; jinau jos neatitraukė“. Kai žiūrovas „Nepakantume“ žiūri į neteisingai apkalintą, nubaustą, kalėjime pakarti ruošiamą ir paskutinę akimirką išgelbėtą pirmosios, amerikietiškos, istorijos herojų, jis negali nematyti tiesiogiai nevaizduojamo, bet numanomo antrosios „Nepakantumo“ istorijos herojaus Jėzaus nukryžiuojimo ir prisikėlimo. Filme pasakojamos istorijos priešistorės įvykiai dažnai taip ir lieka neparodyti ir neįvardyti, bet ima aktyviai dalyvauti mezgamame siužete. Dažnas žiūrovas yra matęs tokį paskutinį filmo kadrai, kuris vietoj aiškaus taško suformuoja dviprasmišką daugtaškį ir taip atveria erdvę pačioms įvairiausioms interpretacijoms. Tokiu atveju žiūrovas dažniausiai ne kuria įsivaizduojamą personažų ateitį, bet atmintyje persuka filmą iš naujo ir arba pamato ir išgirsta tai, ko nebuvo įžiūrėjęs ir ko anksčiau negirdėjo, arba persimontuoja sau filmą, nes tariasi anksčiau klaidingai žiūrėjęs ir klausęs.

Nematomas intervalas įsismelkia į regimą kadrai ir figūruoja kaip esmiška jo dimensija. Vadinasi, interpretuojant filmą, ne tik tarp kadrai, bet ir pačiame kadre visuomet galima išskirti ne tik tai, kas matoma, bet ir *daugiau* nei yra tiesiogiai matoma – tam tikrą nematomą, bet numanomą kadro perteklių. Todėl kiekvienas kine vizualizuotas kadras (pagal pateiktą schemą – vizualizuoti kadrai A1, B2, C3, D4, A5, B5, C5) iš esmės turės štai tokią, toliau pavaizduotą, struktūrą. Nematomybės terpė ne apglėbia tai, kas matoma iš išorės, bet yra integruota į matomybės šerdį ir išplečia bei pratęsia nematomybės teritoriją anapus fizine akimi aprėpiamo vizualaus lauko:





Iki šios akimirkos kalbėta taip, tarsi nematomų intervalų teritoriją sudarytų vien ekrane tiesiogiai nevaizduojami, bet numanomi ir aktyvūs personažai kartu su jų paralelinėmis siužetinėmis linijomis. Vis dėlto, kaip minėta, tai yra pats paprasčiausias montažinės išsklotinės tipas. Jis padeda suprasti pirminį santykį tarp *matoma* ir *nematoma* ir būdą, kaip montažo procedūroje *nematoma* intervalo pavidalu yra integruota į *matoma*. Tačiau, norint fiksuoti visą šios problematikos mastą, reikia pereiti prie sudėtingesnio atvejo, kur, kaip sakyta, montažinės išsklotinės vertikalę (A, B, C, D) sudaro jau ne filme veikiantys personažai ar siužetinės linijos, o filmo konstrukcinės plotmės. Tuomet ir nematomi, bet numanomi intervalai įgyja daug komplikuočiau pavidalą.

### Montažas kaip mąstymas

Iki tol, kol analizuojama, kaip intervalas funkcionuoja kaip pasakojamos ir vaizduojamos istorijos elementas, gali susidaryti įspūdis, kad intervalas tėra techninė literatūros teksto ar kino filmo konstravimo priemonė, kuria greta žodžių ar matomų kadro operuoja montažas. Žinoma, ir šitam lygmeniui reikia ypatingų profesinių įgūdžių. Montuojant kino filmą, būtina

nuolat kreipti dėmesį ne vien į tai, kaip sujungti vieną kadra su kitu, bet ir kaip bei kiek vieną ar kitą veiksmą ar įvykį praleisti. Pavyzdžiui, toks kino žanras kaip detektyvas ir yra paremtas ne kuo kitu, kaip nuolatine žaisme ir balansu tarp *matoma* ir *nematoma*, o netinkamoje vietoje ir netinkamu laiku pažeidus šį balansą, griūtų ir visa konstruojama paslapties intriga. Tačiau būtent tada, kai kalba apie *matoma* ir *nematoma* perkeliama į filmo konstrukcinių plotmių lygmenį, peržengiama pradinė terpė ir ima radikaliai skleisti visas montažo panmontažinis potencialas ir ekspansinės plėtros ambicijos.

Komentuodamas Griffitho filmus, Eisenšteinas aiškiai parodė, kad Griffitho filmų konstrukcinės plotmės sudaro opozicijos. Pačioje „Nepakantumo“ pradžioje pats Griffithas tiesiogiai įvardija centrinę šio filmo opoziciją – meilę ir neapykantą, toleranciją ir nepakantumą. Kalbėdamas apie Griffithą, Eisenšteinas akcentuoja turto ir skurdo opozicijos svarbą. Kaip ką tik minėta, montažinė technika kūrinyje *Ponia Bovari* leidžia pamatyti tai, kas nėra vaizduojama, ir išgirsti tai, kas nėra pasakyta. Griffitho filmuose taip pat ne šiaip einama nuo vienos priešybės prie kitos, nuo vienos opozicijos prie kitos, bet sukuriamas bendras sąryšių tinklas, kuris gana iliustratyvų tolerancijos ir nepakantumo vaizdavimą paverčia mąstymu apie toleranciją ir nepakantumą. Tokiu būdu „Nepakantumas“ tampa ne keturių paskirų istorijų ekraniacija, o savotiška *theoria*, teorine žiūra, kuri leidžia išsiaiškinti tai, ko filme tiesiogiai neįmanoma pavaizduoti – ne paskirus meilės ir neapykantos, tolerancijos ir nepakantumo dvikovų atvejus, o tokių dvikovų dėsningumus, pasitvirtinančius

tūkstančiuose skirtingų epochų ir skirtingų žemynų istorijų.

Persikėlus į konstrukcinių filmo plotmių lygmenį, intervalas gali tapti ir tampa priemone žymėti pačias kinematografinio vaizdavimo ribas. Tačiau, kaip demonstruoja šis Griffitho „Nepakantumo“ pavyzdys, šios ribos nėra absoliučios, nes ten, kur pasiekiamos vaizdavimo ribos, atveriamas erdvė mąstymui. Kai koks nepretenzingas žiūrovas, vertindamas ką tik pamatytą filmą, pasako, kad „filmą – verčiantis susimąstyti“, taip dažnai visiškai atsitiktinai perteikia daugelio panašių filmų esmę. Intervalas tokiuose filmuose funkcionuoja kaip montažinė priemonė, filmo kulminaciniuose momentuose perjungianti iš vaizdavimo į mąstymo režimą. Šioje atsitiktinėje frazėje „verčiantis susimąstyti“ net ir žodis „verčiantis“ dažnai būna toks pat tikslus, kaip ir „susimąstyti“. Nors dažnai galimybė mąstyti apie filmą traktuojama kaip paties žiūrovo privilegija, vis dėlto ne ką rečiau ne tik pats persijungimas į mąstymo režimą, bet ir pats mąstymo turinys yra montažiniu būdu sąlygotas. Taip būna, kai kadrais ir intervalais operuojantis montažas montuoja ne tik vaizdus ekrane, bet ir juos žiūrinčiųjų nuostatas. Nors toks žiūrovų nuostatų montavimas nepasiruošusiai akiai lieka nematomas, jis esmiškai nulemia filmo suvokimo specifiką.

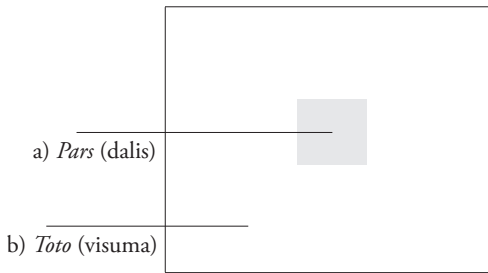
Operavimo intervalais procedūra, kai *nematoma* yra numanoma ir aktyviai įtraukiama į filmo konstravimo procesą, maksimaliai išskleidžiama Griffitho montažinės technikas kritikavusio ir modifikavusio, montažą esminiu kino šaltiniu ir kino kulminacija pavertusio Eizenšteino filmuose ir tekstuose. Eizenšteino filmai ir tekstai primena skirtingose srityse nuosekliai

įrodinėjamą minėtą teoremą, pagal kurią  $1 + 1 > 2$ . Visų pirma, šis į paskirus elementus neskaidomas intervalas integruojamas į patį montažinio mąstymo branduolį. Kaip ir sakyta, montažas Eizenšteinui yra *daugiau* nei vien montažas. Jį Eizenšteinas išvardija greta kitų bazinių žmogaus gebėjimų – kalbos ir loginio mąstymo. Pats montažas, pasirodo, yra tokia specifinė mąstymo forma, kurią Eizenšteinas vadina euristicine. Priešingai įprastam loginiam mąstymui, einančiam nuo vieno elemento prie kito, euristinis montažinis mąstymas yra kūrybinis mąstymas, jis gali išsiveržti iš priežastinės grandinės pančių ir euristiškai peršokti į zoną, kuri teisiogiai nekyla iš to, kas vaizduojama ekrane. Tokį euristinio mąstymo skirtumą nuo loginio galima nesunkiai apibrėžti naudojantis montažine schema. Loginis mąstymas nuosekliai juda nuo A1 prie B2, nuo B2 prie C3 ir t. t. Euristinis mąstymas žymėtų ne nuoseklų judėjimą nuo vieno kadro prie kito, bet esmišką šuolį, po kurio filmas ima skleistis kokybiškai aukštesniu lygmeniu. Euristinį montažinį mąstymą, atrandantį intervalą ne vien tarp greta einančių kadro, bet ir tarp kokybiškai skirtingų plotmių, sinonimiškai galima būtų vadinti dialektiniu mąstymu, kuriame atsispiriama nuo egzistuojančių opozicijų (tezės–antitezės) ir, pasitelkus montažinę sintezę, peršokamos pradinės opozicijų duotys. Ne veltui Gilles'is Deleuze'as eizenšteiniškąjį montažo tipą ir vadino dialektiniu montažu.

Pasitelkęs dialektinį euristinį montažą, gebantį nuo pradinių duočių peršokti prie radikalių apibendrinimų, Eizenšteinas glaudžiai susieja į vieną sistemą kalbos, mąstymo ir kino charakteristikas ir metodus. Matyt, pats akivaizdžiausias tokio aljanso pavyzdys



yra vadinamasis metonimijos principas, kurį Eizenšteinas skolinasi iš literatūros ir nusako lotynišku posakiu *pars pro toto* – dalis vietoj visumos. Metonimija yra tokia technika, kurioje vienas kalbos ar vaizdo elementas (dalis) ima atstovauti visumai. Eizenšteino kine yra bent kelios metonimijos formos, kurias galima pažymėti analogiškai santykio tarp *matoma* ir *nematoma* žymėjimo būdai. Tačiau dabar ankstesnę schemą galima išskleisti, atrandant joje vietos visą procesą konkretinančiam kino ekranui:

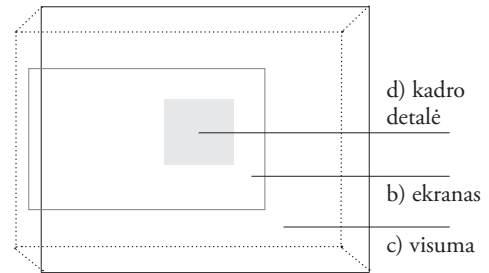


1 schema

Žiūrint iš kino kūrimo techninės pusės, ši schema dabar atrodo kaip kameros gebėjimas pereiti nuo bendro plano prie stambaus plano ir sufokusuoti objektyvą į vieną detalę. Ši procedūra, kuri tarytum turėtų dominti tik kino praktikus, tampa akivaizdžiausia metoniminio mąstymo forma. Garsieji prievartos prieš kūdikį („Streikas“), motinos su kūdikiu vežimėlyje ar ant rankų kadrai („Šarvuotis Potiomkinas“) ir yra tokia *matoma* dalis, kuri metonimiškai turi atstovauti bendresnei visumai – maksimaliam carinės sistemos brutalumui ir prievartiniam pobūdžiui. Panašiai kaip *Ponios Bovari* atveju, kur skaitytojas tarsi ima matyti tai, kas *nematoma*, – ironišką Bovari žvilgsnį, taip

ir čia metonimija leidžia pamatyti tai, ko nebūtų įmanoma išvysti paprasta akimi. Tačiau Eizenšteino atveju galima pamatyti ne paskirą nevaizduojamą ironišką šypsnį, o, kaip tikėtusi pats Eizenšteinas, pačias mąstymo idėjas.

Toks montažas Eizenšteino teorijoje pasiekia to, ko negalima pavaizduoti ekrane, ribą. Eizenšteino patosas persmelkia visą modernybę, kuri paverčia montažą vienu esminių savo funkcionavimo principų. Galima būtų pamanyti, kad modernybėje



2 schema

priartėjama prie tokio *matoma* ir *nematoma* slenkščio, kurio joks vaizdo menas jau nėra pajėgus įveikti. Tačiau, pasiekęs šią ribą, montažas demonstruoja ir galią ją peržengti. Taip yra todėl, kad montažas pajungia sau mąstymą ir perima dalį jo savybių. Tai, ko negali pavaizduoti, gali mąstyti.

Pažymėtina, kad tokį panmontažinį potencialą demonstruoja net ir tos montažo mokyklos, kurios atmeta skaidrų mąstymą ir sverbiasi į pašąmonės gelmes. Kad taptų aiški ši panmontažinio patoso dispersija, galima suformuluoti esminius montažo mokyklų klasifikacijos kriterijus. Montažo mokyklos ar montažo tipai skiriasi pagal tris Griffitho ir Eizenšteino darbuose išryškintus parametrus:

	1	2	3	4	5	n
A						
B						
C						
D						

Pirma, skirtingose montažo mokyklose kino filmai išluoksnuojami į skirtingas konstrukcines plotmes. Taigi kiekvieno filmo atveju verta klausti, į kokius struktūrinius sluoksnius skaidomas kino kūrinys (mūsų schemeje viršuje filmo struktūrinius sluoksnius žymi vertikalė ABCD). Antra, montažo mokyklą ar tipą lemia būdas, kaip pereinama nuo vieno kadro prie kito (nuo 1 prie 2 ir t. t.), nuo vieno sluoksnio prie kito (pvz., nuo A1 prie B2). Trečia, montažo tipą lemia, kaip suvokiama nematoma terpė, kurią režisierius numano ir siekia netiesiogiai parodyti.

Modernybė eksploatavo daugybę būdų „okupuoti“ ir parodyti tai, kas nematoma. Net tokios dvi skirtingos strategijos, kaip, pavyzdžiui, ekspresionizmas ir siurrealizmas, iš esmės realizavo tą patį panmontažinį patosą, tik skirtingomis priemonėmis. Režisieriai ekspresionistai remiasi principais, kuriuos eksploatavo ir ekspresionistinė dailė. Struktūrinės jų filmų plotmės (AB) – šviesa, kuri simbolizuoja gerį, tamsa, kuri simbolizuoja blogį. Santykiai tarp skirtingų kadro, tarp skirtingų filmo plotmių – tokie pat, kaip ir santykiai tarp šviesos ir tamsos (pagrindinės santykių tarp šviesos ir tamsos rūšys – kontrastas ir susiliejimas, taigi kontrastinis kadro supriešinimas ar jų suliejimas – du pagrindiniai dviejų kadro montavimo būdai).

Atrodo, kad siurrealizmas visiškai kitaip struktūroja kiną. Struktūrinės filmo

plotmės – tikrovė (A), sapnai (B), iliuzijos (C), haliucinacijos (D). Tačiau to, kas nematoma, atverties patosas lieka tas pats. Siurrealizmas siekia pereiti nuo tikrovės lygmens prie aukštesnės tikrovės lygmens, tai ir išreiškia pats siurrealizmo, tai yra virštikrovės, terminas. Tą aukštesnę tikrovę – tai pašamonės sritis, kuri atsiveria mums per mūsų sapnus, haliucinacijas ir kitus nekontroliuojamus turinius. Tokiame kine filmų montavimo būdas – automatinis. Automatiškai peršokama nuo A prie B, nuo tikrovės prie sapnų, nuo B prie A, nuo sapnų prie tikrovės. Automatinį montavimo būdą siurrealistinis kinas skolinasi iš siurrealistinės literatūros automatinio rašymo („išlaisvink ranką iš galvos kontrolės“) ir siurrealistinės fotografijos automatinio matymo („išlaisvink fotoaparata iš sąmoningos fotografo akies kontrolės“).

Kaip matyti, skirtingos montažo strategijos pasirenka skirtingus aukštesnės instancijos, kad ir kaip ji būtų pavadinta, konstravimo būdus. Pagal pradines sąlygas ir priemones, montažo mokyklos gali būti tokios:

- ♦ organinis montažas (D. W. Griffith);
- ♦ dialektinis montažas (Sergej Eisenstein);
- ♦ siurrealistinis montažas (Luis Buñuel);
- ♦ ekspresionistinis montažas (Fritz Lang, F. W. Murnau);
- ♦ kiekybinis montažas (Abel Gance);
- ♦ suspenso montažas (Alfred Hitchcock);

- ♦ transcendentinis montažas (Robert Bresson);
- ♦ intelektualinis montažas (Alain Resnais).

Kiekvieną šių mokyklų gali skirti visi trys minėti parametrai, išskyrus vieną esminį principą – visi šie parametrai padeda palypėti iki aukštesnės tikrovės, kad ir kokia ji būtų, kad ir kaip būtų nusakyta ar tylint numanyta. Tyla montažui jokiū būdu nereiškia ribos, ties kuria jau reikia sustoti. Priešingai, ji žymi slenkstį, už kurio matymas tampa kažkuo daugiau, nei vien tik matymas, akis kažkuo daugiau, nei vien akis, o montažas daugiau, nei būdas sukabinti kadrus.

### Anapus modernistinio montažo principo

Nors montažo hegemonijos metas kine netruko praeiti ir liautasi jį laikyti privilegijuotu kino esmę nusakančiu principu, vis dėlto pats panmontažinis kino potencialas nesunyko. Tiesa, montažas nebepretenduoja okupuoti visų kūrybos grandžių kaip tuomet, kai dar buvo manoma, kad jis yra ne eilinė trečioji filmo grandis po scenarijaus ir filmavimo, o savotiškas konceptualus modelis, einantis jau prieš scenarijų ir filmavimą ir juos neišvengiamai formuojantis ir modeliuojantis. Tačiau net ir atsisakius ambicijų pajungti jam visas kino kūrybos grandis, montažas ir toliau dažnai traktuojamas kaip tokia procedūra, kuri yra esmiškai susisaisčiusi su pačiomis įvairiausiomis kūno, psichikos ir technikos galiomis ir funkcijomis. Taigi dabar, montažui pasitraukus iš kino karaliaus sosto, prasminga klausti ne kas yra montažas kaip kino *conditio sine qua non*, bet ar, atsisakius montuoti *visumą*, intervalas ir žaismė tarp

*matoma* ir *nematoma* vis dar yra paties montažo panmontažinio potencialo – kad ir daug nuosaikesnio – *conditio sine qua non*. Taigi, kas sudaro prielaidas montažui nuolat veržtis anapus techninės procedūros ribų, kad ir kokia ta techninė forma būtų – juostos, vaizdo ar skaitmeninių technologijų?

Siekiant nusakyti visa apimančią panmontažinę ekspansiją, buvo tikslingiausia tiesiogiai kreiptis į tuos, kurių kūryboje montažas ir buvo vainikuojamas neprilygstamu kino karaliumi. Taip ir dabar, kai norima pasižvalgyti po montažo teorijų ir praktikų lauką, atsiveriantį po montažo karaliavimo epochos, verta pasižvalgyti po kūrėjų darbo „virtuvę“. Nors po to, kai montažas atsisakė pretenzijų į totalybę, bet kokios, daugybę elementų į vieną sinkretišką junginį sulydančios teorijos atrodo įtartina, vis dėlto būtent tokia sinkretiška montažo režisieriaus Walterio Murcho montažo koncepcija neišvengiamai veržiasi į pirmą planą. Francis'o Fordo Coppolos bendražygis ne kuria teoriją, kuri turėtų pagrįsti praktiką, ar, priešingai, akcentuoja tam tikrą montažo praktikos tipą, kuris determinuotų atitinkamą teoriją, bet nustato abipusį tiesioginio darbo su montažu ir jo apmąstymo ryšį.

Pasižiūrėjus iš šalies, atrodo, kad Murchas perima daugelį modernistinės panmontažinės ambicijos elementų. Tarsi sintetindamas intelektualizmą ir siurrealistinį automatizmą, Murchas tvirtina, kad montažas yra tiek mąstymo, tiek sapno forma (Murch 2001: 57–58). Tačiau esminis dalykas, kuris skiria Murchą nuo Eizenšteino ar Buñuelio, tai montažo susiejimas su fizinės akies (akimirksnio) kasdieniu darbu. Murcho teigimu, pasaulį esame pripratę matyti kaip tolydų. Tačiau šiame tariamai tolydžiame

pasaulyje yra vienas dalykas, kuris nuolat sukelia tam tikrą percepcijos trūkį, nors to trūkio įprastai nematome – tai akies mirksnis. Akies mirksnis skaido akies darbą į neišvengiamą ritmą, nulemtą elementarių mentalinių procesų. Taip susidaro montažinė ritminė grupė kadru, identiškų akies darbo užsimerkimo ir prasimerkimo ritmui.

Akivaizdu, kad, net ir nukeltas nuo modernistinio sosto, akimirksnis (intervalas) čia ir funkcionuoja kaip *sine qua non*.

Žiūrint iš šitos perspektyvos, dabar atrodo, kad modernistinis kinas esmiškai įteisina save kaip aiškiaregystės formą, kad ir koki pavidalą, sąmoningą ar pasąmoningą, ji įgytų. Akimirksnio montažas, priešingai, yra kažkas, kas į patį matomybės vidų įneša aklumo elementą. Parodyti kažką galima ne vien peržvelgiant akimis, bet ir užsimerkiant. „Užsimerkti“ – tai taip pat montuoti, ir ne tik kasdienius, bet ir moralinius ar politinius turinius.

## Literatūra

Deleuze, G. 1999 a. *L'image-mouvement*. Paris: Les editions de minuit.

Deleuze, G. 1999 b. *L'image-temps*. Paris: Les editions de minuit.

Eizenšteinas, S. 1925. Šarvuotis Potiomkinas. Prieiga per internetą: [www.lib.ru/kinolit.EJZENSHTJEJN](http://www.lib.ru/kinolit.EJZENSHTJEJN)

Eizenšteinas, S. Dvenadzatj apostolov. P. 1–9. Prieiga per internetą: [www.lib.ru/kinolit.EJZENSHTJEJN](http://www.lib.ru/kinolit.EJZENSHTJEJN) [žiūrėta 2010 m. spalio 14 d.].

Eizenšteinas, S. Montaž atrakcionov. P. 1–3. Prieiga per internetą: [www.lib.ru/kinolit.EJZENSHTJEJN](http://www.lib.ru/kinolit.EJZENSHTJEJN) [žiūrėta 2011 m. gruodžio 5 d.].

Eizenšteinas, S. 1938. „Montaž“, in [www.lib.ru/kinolit.EJZENSHTJEJN](http://www.lib.ru/kinolit.EJZENSHTJEJN). P. 1–20 [žiūrėta 2009 m. liepos 19 d.].

Eizenšteinas, S. Vertikalnij montaž. P. 1–9. Prieiga per internetą: [www.lib.ru/kinolit.EJZENSHTJEJN](http://www.lib.ru/kinolit.EJZENSHTJEJN) [žiūrėta 2011 m. rugsėjo 2 d.].

Flaubert, G. 2007. *Ponia Bovari*. Vertė J. Urbšys. Vilnius: Žaltvykslė.

Jampolskij, M. 2011. *Kalba-kūnas-įvykis: kinas ir prasmės paieškos*. Vilnius: Mintis.

Maillot, P., Mouroux, V. (dir.). 1994. *Les Conceptions du Montage*. Paris: CinemaAction No 72, Conde-sur-Noireau.

Murch, W. 2001. *In The Blink of The Eye. A Perspective in Film Editing*. Los Angeles: Silman-James Press.

Sitney, A. P. 1992. *The Modernist Montage: The Obscurity of Vision in Cinema and Literature*. Columbia University Press.

## THE ONTOLOGY OF MONTAGE AND BEYOND IT

Nerijus Milerius

Summary

The article deals with the so-called pan-aesthetical ambition of montage (editing) according to which montage is not a merely technical element of a film, but the way to edit cinematic images, thinking, worldview, history, etc. It is argued that the origins of such pan-aesthetics of montage could be found primarily not in cinema itself. As an example of such pre-cinematographic notion of montage pan-aesthetics, a fragment of Gustave Flaubert's *Madame Bovary* could be analyzed. It's already in this fragment where the ambition of the literary montage to disclose much more than a simple literary description could manage is evident. Cinematic montage borrows this strategy

and always declares the ambition to reach the limits of the visible and the presentable. Something that could not be depicted, the interval, becomes the means to go beyond the technical understanding of montage and to transform it into a peculiar form of thinking or exposition.

It is argued in the article that such pan-aesthetic strategy is the very element of modernity. Referring to the excerpts from the films of Griffith and Eisenstein, it is demonstrated how the invisible (the interval) is used in the construction of the visible. The invisible (the

interval) becomes the most essential criterion to classify the schools or types of montage.

It is concluded that cinema abandons its ambition to transform the montage into the universal principle of constructing the whole. Nevertheless, also in the contemporary cinema, one could find the interpretations of montage according to which the montage is something more, something that surpasses the technical procedure of a mere editing.

Keywords: montage, interval, visible–invisible, modernity.