

# MED KADROM IN MONTAŽO

## KONCEPT ČASA V FILMSKI TEORiji IN PRAKSI ANDREJA TARKOVskega

Jonas MIKLAVČIČ

Univerza v Ljubljani, Teološka fakulteta, Poljanska cesta 4, 1000  
Ljubljana, Slovenija

*jonas.miklavcic@teof.uni-lj.si*

---

### *Povzetek*

V prispevku je predstavljeno, da Tarkovski čas razume kot subjektivno kategorijo, ki je ne moremo meriti in ki je vezana na našo izkušnjo življenja. Filmska podoba ima posebno zmožnost, da lahko ta čas dobesedno ujame. Ker ujeti čas režiserju služi kot osnovni material za ustvarjanje, je ustvarjanje filma na določen način kiparjenje v času. Čas, ki je v kader ujet, nosi svojo specifično napetost, ki ji avtor pravi »pritisk časa« in ki gledalcu omogoča, da čas, ki teče v kadru, začuti. Tarkovski se poslužuje

določenih tehnik, ki mu omogočijo, da ujame čas z njegovim naravnim pritiskom: najbolj znano sredstvo je »dolgi kader«. Zaradi tega razloga se tudi oddalji od klasične sovjetske teorije montaže, ki montažo razume kot temelj filma, in na primarno mesto namesto nje postavi posamezen kader.

*Ključne besede:* Andrej Tarkovski, film, čas, kader, montaža.

---

### **Between Shot and Montage. The Concept of Time in Film Theory and Practice of Andrei Tarkovsky**

#### *Abstract*

250

The paper presents Tarkovsky's understanding of time as a subjective category that cannot be measured and is connected with our experience of life. The film image has the specific ability to literally capture time. Because the director can use captured time as the basic material for artistic creation, the filmmaking process is, in a certain sense, sculpting in time. Time which is captured in a shot has a tension that Tarkovsky calls "time pressure" and which makes it possible for the viewer to feel the flow of time in the shot. Tarkovsky uses different techniques to capture time with its natural pressure: the best-known technique he uses is the "long shot." This is the reason why he distanced himself from the classic Soviet theory of montage, according to which montage is the foundation of cinema: he replaced montage with the "single shot" as the primary element of cinema.

*Keywords:* Andrei Tarkovsky, cinema, time, shot, montage.

---

## 1. Uvod

V filmski teoriji koncept časa od nekdaj igra zelo pomembno vlogo. Različni filmski avtorji in teoretiki so k problemu časa pristopali na najrazličnejše načine ter mu tudi pripisovali različno stopnjo pomembnosti. Za ruskega režiserja Andreja Tarkovskega (1932–1986) je čas osrednjega pomena. Kakšno mesto zaseda koncept časa v njegovi filmski teoriji, je razvidno že iz naslovov njegovih del in del o njem. Edina knjiga, ki jo je sam napisal z namenom, da bo izdana, nosi naslov *Ujeti čas* (1986),<sup>1</sup> njegovi zbrani dnevniki pa so bili posthumno izdani pod naslovom *Čas v času* (1991).<sup>2</sup> Dokumentarni film, ki ga je Tarkovski posnel v sodelovanju s Toninom Guerro in prikazuje njune pogovore med iskanjem primernih lokacij v Italiji, ki bodo uporabljene za snemanje filma *Nostalgija*, nosi naslov *Čas potovanja* (1983).<sup>3</sup>

V pričujočem prispevku bom poskusil predstaviti mesto, ki ga koncept časa zaseda v filmski teoriji in praksi Tarkovskega. Da bi oris kar najbolje uspel, se ga bom lotil v treh korakih. V prvem bom predstavil, kako Tarkovski razume čas: videli bomo, da čas razume kot neizmerljivo subjektivno kategorijo. V drugem koraku bomo pogledali, kako takšno razumevanje časa zaznamuje njegovo teorijo filma. V tem delu se bom osredotočil na zmožnost kamere, da čas ujame in shrani, avtorju pa ta ujeti čas nato služi kot material za ustvarjanje. V tretjem koraku bom predstavil še, kako je teorija časa v praksi zaznamovala metodologijo dela Tarkovskega. V tem delu se bo pokazalo, da njegova odločitev za »dolge kadre« ne temelji le na estetskih preferencah, temveč gre tudi za intelektualno odločitev na podlagi lastne teorije, ki zavrača primarnost montaže.

251

## 2. Andrej Tarkovski in čas

Za Tarkovskega koncept časa ni bil le teoretičen problem, ki ga moramo raziskati, ampak ga je težil na osebni ravni. V svojem dnevniku je 15. februarja

1 Delo je izšlo leta 1986 v nemščini kot *Die versiegelte Zeit* (*Zapečateni čas*; takšen je tudi naslov v ruščini in francoščini) in leta 1987 v angleščini kot *Sculpting in Time* (*Kiparjenje v času*). Slovenski prevajalec Igor Koršič se je odločil za naslov *Ujeti čas* (1997).

2 V angleščini *Time Within Time*. Tarkovski je svojim dnevnikom dal naslov »Martirologija«.

3 V italijanščini (originalni naslov) *Tempo di viaggio*, v angleščini *Voyage in Time*.

1972 zapisal: »Dolga leta me je mučila gotovost, da nas v sferi Časa čakajo najbolj izjemna odkritja. O času vemo manj kot o čemer koli drugem.« (Tarkovsky 2018, 58)

Tarkovski je na čas gledal podobno kot Henri Bergson, ki se je s časom ukvarjal v delih *Ustvarjalna evolucija* in *Snov in spomin*. Po njegovem mnenju je družba dejanski čas potegnila iz abstraktnega sveta v prostorski svet in ga začela meriti z urami in s koledarji. Za Bergsona to ni resnični čas, saj resnični čas po njegovem mnenju ne more biti izmerjen in dokumentiran na striktno matematičen način. »Za oba, tako Bergsona kot Tarkovskega, je ‚resnični‘ čas notranje življenje človeka in ga ne moremo meriti, lahko ga le čutimo skozi zavest.« (McSweeney 2015, 43) Čas je primarno vezan na zaznavo sveta in je v tem smislu vselej subjektiven. Moj subjektivni čas je torej točno to: moj čas. Terence McSweeney, predavatelj zgodovine filma in televizije na Univerzi Solent, pravi, da je čas, kot ga razumeta Bergson in Tarkovski, »neprekinjeno spreminjajoč se in utripajoč tok posameznih dogodkov« (McSweeney 2015, 43).

252 Tarkovski se strinja, da človek lahko »je« le tako, da je v času, in njegova zavest lahko »je« le na način, da je v času. Tako na primer pravi: »Čas, v katerem živi človek, mu daje priložnost, da se prepozna kot moralno, k iskanju resnice obvezano bitje.« (Tarkovski 1997, 46) Zavest biva (se odvija) v času. A tisto, kar je za Tarkovskega še pomembnejše, je to, da »dejanski čas« biva v zavesti. To, kar zares je čas, je življenjska atmosfera »jaza«, ki izgine, če se pretrga vez med osebo in eksistenčnimi pogoji zanjo. Ko Tarkovski pravi, da človek potrebuje čas, da se konstituira, da uresniči svojo osebnost, v prvi vrsti ne govori o linearnem toku časa (zaporedju »zdajev«), ki človeku omogoča, da nekaj stori, izpelje. »Zgodovina in evolucija še nista Čas.<sup>4</sup> Obe sta posledici.« (Tarkovski 1997, 45) Čas je za Tarkovskega v subjektivnem »odvijanju« zavesti. Ker je dejanski čas ta individualni čas v zavesti, smrt avtomatično pomeni tudi smrt individualnega časa. Čas, v katerem je (se odvija) zavest, lahko torej merimo in mislimo, dejanskega Časa, ki se odvija v zavesti, pa ne moremo. V

---

4 Tarkovski besedo »čas« pogosto piše z veliko začetnico, v dnevniku jo na nekaterih mestih zapiše celo kot »ČAS«, a je ne uporablja dovolj konsistentno, da bi lahko brez dvomov trdili, da je »Čas« subjektivni čas, ki ga ločimo od objektivnega časa, kakršnega, na primer, meri ura. Z veliko začetnico ga sam pišem tam, kjer želim eksplicitno poudariti to razliko.

---

tem smislu Bergson pravi, da dejanskega časa ne mislimo, temveč ga živimo (prim. McSweeney 2015, 43).

Pomembno je torej predvsem dvoje. To, čemur Tarkovski pravi »čas«, je subjektivni, individualni, notranji čas, ki ni izmerljiv, in, ker je živ, v človekovi zavesti teče s spreminjajočo se hitrostjo ter omogoča in zaznamuje zaznavo sveta okoli nas. Če umremo, umre z nami. Druga pomembna stvar pa je ta, da je Čas v zavesti in zavest v času. Res je, da tu s »čas« mislimo dva različna koncepta časa, a zdi se, da iz te formule Tarkovski kasneje izpelje, da je za avtentično umetniško (filmsko) podobo nujno, da je podoba v času in da je Čas v podobi.<sup>5</sup> Iz te formulacije pa izhaja njegova znana fraza (in naslov izdanih dnevnikov): *Čas v času* (*Time Within Time*).

### 3. Ujeti čas

Fotoaparat ujame moment, določen trenutek v času, ki je teoretično (če bi bili pogoji idealni) na fotografiji ujet za večno. Analogno s tem primerom videokamera ujame čas. To je za Tarkovskega ključno načelo filmske umetnosti in od tod tudi ime za slovensko izdajo njegove teoretske knjige. S filmom človek dobi možnost zadržati čas, z njim manipulirati (ga reproducirati, upočasnjevati, vrteti nazaj ...) in ga za vselej shraniti v kovinske škatle za filmske kolute.<sup>6</sup> Čeprav se tudi nekatere druge umetnostne zvrsti odvijajo v času (gledališče) in celo na določen način shranijo čas (posneta glasba), pa je film edinstven v tem, da fiksira dejanski čas. Film fiksira Čas. Čas v dejanski obliki, kot ga poznamo iz vsakdanje zaznave. V popolnoma enaki obliki, kot se dejanski Čas odvija v zavesti, se odvija v kadru, v filmski podobi. In kakor v zavesti, bo tudi Čas v filmu vselej individualni Čas, saj kamera postane dobesedno oko: skupaj z očesom in zaznavo tudi tok časa pripada kameri in ne več objektivni naravi

253

5 Povezava med »čas-zavest« in »čas-umetniška podoba« je za Tarkovskega ključna zato, ker sam kot bistvo umetnosti, in še posebej filma, razume ravno to, da ji uspe posnemati življenje tako natančno, da ga občinstvo občuti kot dejansko življenje. Filmska podoba bo zares »umetniška« torej, če je gledalec skoraj ne bo mogel ločiti od prvoosebne izkušnje vsakdanjega življenja.

6 Posebej zanimivo je, da Kris Kelvin v filmu *Solaris* na Solaris s seboj vzame v kovinsko škatlo spravljeno rastlino v prsti. To bo njegov spomin na Zemljo. Tokrat je v kovinsko škatlo ujet in shranjen prostor.

(prim. Martin 2005, 86). Tudi druge umetnosti se torej lahko odvijajo v času, a le film je zmožen tega, da se Čas odvija v njem. V intervjuju, ki ga je leta 1982 v Italiji s Tarkovskim opravil Tony Mitchell, je Tarkovski dejal:

Zame je film edinstven v svoji dimenziji časa. To ne pomeni, da se odvija v času – enako velja za glasbo, gledališče in balet. Mislim na čas v dobesednem smislu. Kaj je sličica, interval med »Akcija« in »Rez«? Film fiksira realnost v smislu časa – gre za način shranjevanja časa. Nobena druga oblika umetnosti ne more na tak način fiksirati in shraniti časa. Film je mozaik, sestavljen iz časa. (Gianvito 2006, 77)

Film zato med drugim ni prenosljiv v literaturo ali gledališče. V intervjuju iz leta 1986 je Tarkovski dejal, da filma *Žrtvovanje* (1986) ne bo prenesel v gledališče, ker bi ga moral popolnoma spremeniti, popolnoma prilagoditi specifičnim zakonitostim gledališča, ki časa ne more zadržati (prim. Gianvito 2006, 181).

254 Tarkovski seveda ni bil ne prvi ne edini, ki je spregovoril o tem ključnem aspektu filma. McSweeney pravi, da je bil že *Prihod vlaka na postajo Ciotat* (1896), ki sta ga posnela brata Lumière, dobesedno ujeti čas. Gledalci so namreč lahko vsak dan (film naj bi predvajali nekaj dni zapored) odšli v gledališče pogledat isti prihod vlaka na postajo. Ljudje so neposredno občutili, kako je bil čas dobesedno ujet in prikazan vsak dan znova. Še pomembneje pa je, da je bil posnetek neobdelan in neprekinjen, kar je omogočilo, da so gledalci začutili že znan življenjski ritem časa. Poleg režiserjev so v diskusiji o času sodelovali tudi mnogi teoretiki. André Bazin, francoski filmski kritik in teoretik, ki je med drugim pisal tudi o »mumifikaciji časa« in naj bi ga, po besedah filmske kritičarke Maje Turovskeje, v povojnem času brali skoraj vsi ljubitelji filma, je v svojem delu *Kaj je film?* dejal: »Sedaj je podoba stvari prvič tudi podoba njihovega trajanja, lahko bi rekli mumificirana sprememba.« (Bazin 2005, 15) Tudi Gilles Deleuze, ko govori o Tarkovskem, zapiše: »Čas postane temelj temeljev filma, kot zvok v glasbi, kot barva v slikarstvu.« (Deleuze 1989, 288)

Četudi so mnogi režiserji in teoretiki govorili o konceptu časa kot bistveni zakonitosti filma, je Tarkovski edinstven v tem pogledu, da je nanj stavil prav vse in da čas ni zaznamoval le njegove teorije, temveč je popolnoma zaznamoval njegov praktični pristop k snemanju filmov. Turovska, ki je Tarkovskega tudi

---

osebno dobro poznala, je sama dejala: »Čas je bil ključni koncept za celoten pristop Tarkovskega k filmu.« (Turovskaya 1989, 85) Zaznamoval pa je tudi njegov pogled na umetnost in umetnikovo odgovornost ter posledično vplival na njegovo celotno življenje.

Čas, ujet in ohranjen v resničnih oblikah in pojavih, je za Tarkovskega bistvo filmske umetnosti. V *Ujetem času* pravi, da je filmska podoba opazovanje življenjskih dejstev v toku časa, »organiziranih primerno oblikam življenja samega in ob upoštevanju njegovih časovnih zakonitosti« (Tarkovski 1997, 53). In ravno s shranjevanjem časa »se je človek dokopal do matrice realnega življenja« (ibid., 49). Robert Bird, profesor za slovanske jezike in literaturo na univerzi v Chicagu, je v delu *Andrej Tarkovski: Elementi filma* duhovito, a pomenljivo dejal, da sta scenarij in scenografija le pasti, v kateri se ujame čas (prim. Bird 2008, 171).

#### 4. Kiparjenje v času

Za razliko od drugih oblik je film zmožen zajeti in uprizoriti tok časa, ustaviti čas, ga skorajda posedovati v neskončnosti. Rekel bi, da je film kiparjenje časa. (Gianvito 2006, 100)

255

Kiparjenje v času (*Sculpting in Time*), kar je med drugim angleški naslov teoretske knjige Tarkovskega, je prisproda, ki jo Tarkovski uporablja za opis režiserjevega dela. Tako kot je za kiparja osnovni material velik kamen ali velik kos lesa, marmorja, je za režiserja material dobesedno čas. Tarkovski sledi Aristotelovemu konceptu, da dokončano umetniško delo potencialno vselej že obstaja v materialu (prim. McSweeney 2015, 21). Tudi Michelangelo je v tem smislu dejal, da je kos marmorja živ in ima neskončno tridimenzionalnih možnosti.<sup>7</sup> Kipar si že vnaprej predstavlja končano delo, ki je vselej že vsebovano v bloku marmorja, njegova naloga pa je, da od bloka marmorja

---

<sup>7</sup> Nekateri Michelangelovi kipi so ohranili dele osnovnega bloka materiala. *Suženj* (*Atlas*), npr., načeloma velja za kip iz serije nedokončanih, ki naj bi krasili grobnico papeža Julija II, vendar nekateri strokovnjaki (npr. Valerio Mariani) menijo, da je Michelangelo namenoma ohranil dele bloka kot del svojevrstne umetniške izkušnje, ki kaže na ustvarjalni proces kiparja (prim. McSweeney 2015, 24–25).

odstrani vse dele, ki niso del njegove predstave, in tako ostane (in nastane) umetniško delo: kip. Tarkovski pravi, da po popolnoma analognem principu režiser iz bloka časa (svojega materiala), ki je sestavljen iz nerazčlenjenega kompleksa življenjskih resnic, odstrani »vse nepotrebno in ohrani samo tisto, kar bo postalo sestavina njegovega bodočega filma. Izbiranje, ki je skupno vsem umetnostim.« (Tarkovski 1997, 50) Z drugimi besedami: režiser iz bloka (svojega individualnega) časa odstrani vse, kar ne sodi zraven, in obdrži (ter zadrži) v kadru le Čas, ki bo del filma.

Ideja Tarkovskega za (teoretično) idealni film je bila, da bi kot originalni material uporabili celotno dolžino posameznikovega življenja, ki bi bilo posneto na filmski trak sekundo po sekundo od rojstva do smrti. Material bi bil torej (subjektivni) čas, ujet na milijone metrov filmskega traku. Iz njega bi režiser potem odstranil vse, kar ni del njegove ideje umetniškega dela, ki ga ustvarja, in ohranil 2500 m filmskega traku: ohranil (ustvaril) bi uro in pol dolg film. Oziroma, kot pravi McSweeney: »Režiser nato kot kipar, ki prej skrito vsebino osvobodi iz spon marmorja, ustvari film.« (McSweeney 2015, 22)

256 Tarkovski pravi, da tudi če bi isti material (milijone metrov filmskega traku, na katerega je posneto celotno življenje neke osebe) dali različnim režiserjem in jim naročili, naj iz njega naredijo uro in pol dolg film, bi bili vsi filmi popolnoma različni. Razlike bi gotovo nastale tudi zaradi izbire dogodkov ter mnogih drugih dejavnikov, a še bolj zanimivo in ključno je to, da bi razlike nastale zaradi tega, ker različni režiserji drugače razumejo čas in film.

Vedno boste prepoznali montažo *Bergmana*, *Bressona*, *Antonionija*, *Kurosawe*, *Fellinija*. Nikoli jih ne boste z nikomer zamenjali, kajti zaznava časa, ki jo ima vsak od njih in ki jo izražajo v ritmu svojih filmov, je vedno ista. (Tarkovski 1997, 93)

Prav v navezavi na »režiserjevo kiparjenje« je madžarski filmski kritik Béla Balázs dejal, da sta kamen na pobočju hriba in Michelangelov kip oba iz kamna: ne razlikujeta se v substanci, forma je drugačna (prim. Balázs 1952, 161). V tem smislu sta za Tarkovskega življenje in film oba čas, le forma je drugačna.

---



## 5. Pritisk časa

Podoba je torej filmska podoba v pravem pomenu besede takrat, ko (za razliko od fotografije in slike) ne le živi/se odvija v času, temveč tudi (ujeti) Čas živi/se odvija v njej. Čas, ki je ujet v kader, lahko čutimo. Tarkovski ta pojav imenuje *pritisk časa*. Čas teče skozi vsak kader, kakor da bi imel svoj avtentičen utrip, notranji ritem, ki ga lahko ne le vidimo, temveč natančneje začutimo ali izkusimo: »Na enak način, kot je na podlagi zibanja trstičja mogoče ugotoviti, kakšen je tok reke, kakšen pritisk je v njej, lahko gibanje časa prepoznamo na podlagi toka procesa življenja, ki je poustvarjen v kadru.« (McSweeney 2015, 26–27)

»Suverena dominantna kinematografične podobe je ritem, ki izraža tok časa v notranjosti filmskega kadra.« (Tarkovski 1997, 86) Dejansko gre za to, da avtor ustvari občutek časa (ritem) z natančno obravnavo posnetkov, kompozicije, teksture, objektov, dolžine kadrov, gibanja kamere, igranja, glasbe in drugih zvokov: vse to vpliva na občutek življenjskih procesov in toka časa. Zanimivo je, da Tarkovski vseeno poudari, da so te prvine le spremljevalne, saj so lahko tudi odsotne, ne da bi njihova odsotnost onemogočila občutek toka časa v filmu kot celoti. Lahko si namreč zamislimo film brez igralcev, glasbe, scenografije in celo montaže. Ne moremo pa si zamisliti filma brez občutka časa, ki teče. Čutimo torej sam tok časa. Če ta občutek časa zanemarimo, film ni več film, temveč postane le skupek drugih umetnosti (npr. sosledje fotografij ob spremljavi glasbe), pravi Tarkovski. V kadru ujet čas, ki ga *občutimo*, je torej pogoj in obenem edinstvena odlika filma.

257

Kinematografično podobo režiser ustvari *med snemanjem*: s skrajno natančnostjo in z izrednim čutom v kader ujame ritem, pritisk časa, ki ga želi (in je del njegove vizije, kakšen naj bo ritem filma) in ki ga bodo gledalci nato, če bo režiser uspešen, čutili. Ta pogled Tarkovskega, da mora avtor pritisk časa (in celoten ritem) v kader *ujeti* med snemanjem, si velja zapomniti, ker, kot bomo videli kasneje, nasprotuje precej ustaljenemu pogledu, da avtor ritem filma *ustvarja* z montažo.

Ker režiser, če naj v filmsko podobo ujame pristno izkušnjo življenja (življenje samo), v kader poskuša ujeti lastno izkustvo vsakdana, bo, ker je to način človekove zaznave, v kader ujel svoj subjektivni, individualni tok časa. Zato Tarkovski lahko trdi, da je dovolj, da vidi en sam kader (ne montaže

več kadrov), pa bo vedel, kdo je njegov avtor. Ključno je torej to, da je kader napolnjen s časom in da je v njem specifična napetost, intenzivnost, pritisk časa, ki ga gledalec čuti in ki, kot bomo videli kasneje, določa ritem filma.<sup>8</sup>

Kako zaznamo čas v kadru? Ta poseben občutek časa dobimo, kadar skozi dogodke začutimo poseben pomen kot pritisk, težo resnice. Kadar z absolutno jasnostjo čutimo, da to, kar vidimo v kadru, ni popolno, ampak se nanaša na nekaj, kar se izraža zunaj kadra, v neskončnosti. Skratka, nekaj, kar se nanaša na samo življenje. (Tarkovski 1997, 89)

Tarkovski pravi, da je tudi film kot neskončna odprtost umetniške podobe veliko več kot le to, kar vidimo, in gre onkraj idej, ki jih je vanjo spravil avtor.

Kakor življenje, ki je vedno fluidno in spreminjajoče se in omogoča občutenje in interpretacije za vsak trenutek vsakomur po svoje, tako pravi film s pravilno posnetim časom na filmskem traku presega meje kadra in živi v času, prav tako, kot čas živi v njem. (Tarkovski 1997, 89)

258

Tu je nakazano, da se pritisk časa razkriva na dva načina: delno je razkrit preprosto kot življenje, posneto s kamero, delno pa je razkrit šele v interakciji z gledalcem.

## 6. Dolgi kader

Louis Giannetti v svojem slovarju filmskih izrazov za dolgi kader zapiše: »Dolgi kader, *lengthy take*, *long take* (kritiški izraz): kader z nenavadno dolgim trajanjem.« (Giannetti 2008, 574)

Dolgi kader je preprosto zelo dolg neprekinjen »posnetek«, ki se pojavi v filmu. Če bi morali naštet elemente, ki so najbolj značilni za filmski slog

---

<sup>8</sup> Tarkovski je, medtem ko je s Toninom Guerro potoval po Italiji, pozorno opazoval ljudi, da bi v prihajajočem filmu (*Nostalgija*) lahko svoj glavni lik posnel v za Italijane nevtralnem, italijanskem ritmu, toku časa (prim. Bird 2008, 173–174). Ker je avtorjeva percepcija časa vselej individualna, mu je to seveda uspelo le deloma, zato je *Nostalgija* vseeno posneta veliko bolj v tipičnem ritmu njegovega lastnega časa kot pa v ritmu (prebivalcev) Italije.

---

Tarkovskega, bi verjetno v prvi vrsti omenili: počasen tempo, dolgi kadri, voda. Tarkovski je znan po uporabi dolgih kadrov, ki so skozi njegovo kariero postajali vse daljši.<sup>9</sup>

FILM	Povprečna dolžina kadra v sekundah
<i>Ivanovo otroštvo</i> (1962)	17,2
<i>Andrej Rubljov</i> (1967)	26
<i>Solaris</i> (1971)	28
<i>Zrcalo</i> (1975)	23,2 <sup>10</sup>
<i>Stalker</i> (1979)	63,2
<i>Nostalgija</i> (1981)	58,2
<i>Žrtvovanje</i> (1986)	74,1

Tabela 1

(Vir: McSweeney 2015, 46.)

André Bazin in Tarkovski se strinjata, da je dolgi kader najboljša oblika snemanja. Razlog je seveda vezan na njuno razumevanje bistva filma, ki zadeva občutek pritiska časa, ki je ujet v kader; občutek časa, s katerim je kader napolnjen, zares pride do izraza namreč v dolgem kadru. Kader, ki traja, na primer, 3 minute, bo gledalcem omogočil, da v odvijanju kadra pritisk časa začutijo v dejanski, življenjski obliki, v kakršni je bil ujet v času snemanja. Kratek, trisekundni kader te možnosti nima. Dolgi kader dopušča, da ga napolni čas, s tem pa ga vselej napolni tudi duhovna napetost. Spomnimo se enega najbolj znanih kadrov Tarkovskega, ko protagonist Andrej Gorčakov na koncu *Nostalgije* poskuša na drugo stran praznega bazena prenesti svečo, ne da bi ta na poti ugasnila. Gorčakov pot opravlja kar trikrat, in sicer v enem osemminutnem kadru. Poljski režiser Krzysztof Kieślowski je dejal, da je ta prizor čudežen (prim. McSweeney 2015, 46). Ne samo da je v ospredju seveda

259

9 Najdaljši kader je iz filma *Žrtvovanje* (v 145 minutah je le 120 kadrov): prizor »posaditve drevesa« z začetka filma traja 9 minut in 26 sekund (prim. Green 1993, 14).

10 Povprečje je občutno skrajšano predvsem zaradi vstavljenih dokumentarnih posnetkov, brez njih povprečje kadra tudi v tem filmu sega skoraj do 60 sekund. Film vključuje veliko kadrov, daljših od 1 minute, 7 kadrov, daljših od 2 minut, in 3 kadre, ki so daljši od 3 minut (prim. McSweeney 2015, 46–47).

vprašanje »Ali mu bo uspelo?«, ampak prizor deluje močno, ker vključuje napetost, dramatičen vrh, ki je zavit v duhovni preizkus in gesto vere. Vse to se odvija popolnoma neprekinjeno v dejanskem času, ki prav zato, ker je dejanski, kaže na življenje samo.<sup>11</sup> Še bolj ključno je to, da je kader dovolj dolg, da začutimo čas, ki se odvija v njem. McSweeney gre tako daleč, da pravi, da dolgi kader omogoči gledalcu, da na platnu vidi življenje, to pa se ne zgodi zato, ker dolgi kader izreka življenje, temveč kratko malo zato, ker dolgi kader je življenje (prim. McSweeney 2015, 45–46). Z rezanjem in montažo, uporabo več kadrov, posnetih z različnih strani, in s podobnimi pristopi bi morda sicer lahko povečali navidezno dramatičnost, a na račun avtentičnosti pristne življenjske izkušnje.

260

V Stalkerju pa sem hotel, da med posnetki ne bi bilo časovnega preskoka. Želel sem, da bi se čas in njegovo potekanje razodela, da bi ostala znotraj vsakega kadra, da bi montaža kadrov označevala napredovanje dejanja in nič več, da bi ne bilo časovnih deviacij; nisem želel, da bi čas deloval kot mehanizem selekcije in dramatičnega organiziranja gradiva. Želel sem, da bi vse delovalo tako, kot da bi bil ves film posnet v enem samem posnetku. (Tarkovski 1997, 139–140)

Včasih lahko posamezen kader zajema cel prizor. Zajema lahko celotno dramsko epizodo z začetkom, razvojem in koncem. Danes obstaja tudi že kar nekaj filmov, ki so bili posneti v enem samem dolgem kadru. Pravzaprav jih je že dovolj, da poznamo izraz za specifičen žanr: *one-shot feature film*. Za nas je pomembno, da omenimo dejstvo, da je prvi celovečerni film, ki je bil kadar koli posnet v enem samem kadru, film *Ruska barka*. Leta 2002 ga je posnel Aleksander Sokurov, ki ga ljudje pogosto navajajo kot naslednika Tarkovskega. Poleg tega, da sta oba iz ruske šole filma, jima je očitno skupno to, da verjameta v dejstvo, da je čas ključen koncept v teoriji filma in da ga je najlažje ujeti prav v dolgem kadru. Sokurov je o času in Tarkovskem dejal:

---

11 Oleg Jankovski, ki je igral Gorčakova, je povedal, da mu je v povezavi s to sekvenco Tarkovski dejal: »Oleg, bom povedal drugače. Stvar je v tem, bi lahko – ja! ja! – ti, Oleg! – prikazal celotno človeško življenje v enem kadru, brez montaže, od začetka do konca, od rojstva do samega trenutka smrti?« (McSweeney 2015, 45–46)

---

Največji režiserji našega časa so odkrili eno samo lastnost kinematografije, ki so jo do določene mere lahko razvili: čas. Tok časa je bil glavni objekt raziskovanja v njihovem poklicu. [...] Pri Tarkovskem in Bressonu se pojavi specifično kinematografski koncept, ki nastane iz pristno vizualnih metod in je zato zmožen obstajati kot dejanska kinematografska resničnost, ki je noben drug medij ne zmore poustvariti. Tarkovski je bil brez dvoma del boja za rojstvo resničnega filma. (McSweeney 2015, 48)

Poleg tega, da dolgi kader omogoča času, da v njem prosto teče, in gledalcu, da začuti njegov pritisk, obstaja še en pomemben aspekt dolgega kadra. Posamezen kratek dogodek v dolgem kadru ne postane izoliran, temveč ostane del konteksta, širšega dogajanja v kadru, s tem pa se ohrani interpretativna odprtost filmske podobe, ki je za Tarkovskega zelo pomembna. Tarkovski, na primer, pogosto uporablja dolge kadre, v katerih dogajanja ni veliko, le kamera počasi drsi v eno smer. V takšnih kadrih se pogosto zgodi dogodek, ki ga je načeloma težko (ali nemogoče) pojasniti: vrata se sama odprejo ali zaprejo, steklenica se prevrne, kozarec pade z mize ... Če bi bil ta dogodek izoliran v svoj lasten kratki kader, bi dobil navidezno pomembnost, ki bi presejala njegovo dejansko pomembnost: deloval bi preveč simbolično, vsiljevala bi se njuja po interpretaciji. Če dogodek ostane del dolgega kadra in predstavlja le njegov majhen del, bo le dodal k poetičnosti, magičnosti vzdušja, ritma, pritiska časa, ki ga gledalec čuti. Umetnik na takšen način lahko vlije nenavadnost tako predmetom, ki jih dobro poznamo, kot tudi vsakdanjim dogodkom. Že znan predmet ali dogodek tako dobiva novo, neznano podobo. Tarkovski je bil prepričan, da je človek postal skoraj imun na nenavadnost, na tujstvo, na čudnost in čudežnost, umetnik pa lahko nam dobro poznan predmet (kozarec) in nam dobro poznan dogodek (padec kozarca z mize) ponovno naredi tuj, zanimiv in čaroben. »Ena od nalog umetnika je torej ta, da osveži telo in duha, da lahko znova občutimo neverjetno lepoto in nenavadnost življenja.« (Robinson 2006, 148)

Tisto, kar je skupno obema omenjenima značilnostma dolgega kadra, ki Tarkovskega, Sokurova in druge avtorje privlači – zmožnost občutenja pritiska časa ter ponovna vzpostavitev tujosti in čudovitosti sveta okoli nas –, je, da

kinematografično podobo pušča (interpretativno) odprto. Nariman Skakov v svojem delu *Film Tarkovskega: Labirinti prostora in časa* pomen odprtosti dolgega kadra strne takole:

Dolgi kader ostane odprt in ne pusti, da bi ga zaprli (zmontirali), temveč stremi k neprekinjeni prisotnosti. Gledalca vabi, da opusti narativni okvir in motri čas v njegovi čisti obliki – da locira »ČAS v ČASU«. (Skakov 2012, 2–3)

Vsi režiserji seveda ne delijo mnenja, da je dolgi kader najboljše sredstvo za prikaz filmske podobe. Orson Welles je o dolžini kadrov v filmih Michelangela Antonionija dejal:

Nerad premlevam stvari. To je eden od razlogov, da me Antonioni dolgočasi – to prepričanje, da ker je kader dober, bo še boljši, če ga še naprej gledaš. Antonioni naredi cel prizor nekoga, ki hodi po cesti. In misliš si »No, te ženske že ne bo nesel do konca ceste«. Ampak *jo* nese. In ona nato odide in ko je že odšla, ti še naprej gledaš cesto. (Welles in Bogdanovich 1993, 103–104)

262

Lahko si predstavljamo, kaj bi Welles menil o zgoraj omenjenem prizoru iz *Nostalgie*, ko Andrej Gorčakov osem minut prenaša svečo z ene strani bazena na drugo. Ironično je, da ima tudi Orson Welles v svojih filmih veliko dolgih kadrov,<sup>12</sup> a Welles dolgi kader uporablja za narativne namene. Dolgi kader v Hollywoodu torej služi zgodbi. Zdi se, da Welles Antonioniju očita predvsem rabo dolgega kadra v estetske namene, kar je značilno za »poetsko estetiko« evropskega umetniškega filma. Wellesov očitek Antonioniju, da ne ustavi kadra tudi po tem, ko bi ga ostali režiserji verjetno že, bi bil verjetno še bolj na mestu za Tarkovskega. Tarkovski je bil namreč mnenja, da se bo gledalec, če avtor kader preveč podaljša, res začel dolgočasiti, a bo, če ga nato podaljša še bolj, ponovno dobil zanimanje in začutil moč časa v kadru (prim. Martin 2005, 49).

---

12 Še posebej je zanimiva ironija, da André Bazin Orsona Wellesa primerja prav z Michelangelom Antonionijem, ko oba hvali zaradi njunih dolgih kadrov.

---

Če se pri Wellesovi kritiki zdi, da napada specifičen tip dolgega kadra (ali specifično rabo, namen dolgega kadra), seveda obstajajo tudi kritiki, ki dolgi kader zavračajo kategorično. Kot bomo videli, Sergej Eisenstein, pripadnik formalizma in sovjetske šole montaže, dvomi v potrebo po tem, da kader, potem ko je že naredil vtis na gledalca, kažemo še naprej, in dodaja, da dolgi kadri kažejo na pomanjkanje umetniške inteligence.

## 7. Montaža

Da bi lahko razumeli pogled Tarkovskega na odnos med kadrom in montažo (povezovanje kadrov med seboj), je dobro, da najprej pogledamo sovjetsko »klasično« teorijo montaže.

### 7.1. Sovjetski formalizem in klasična teorija montaže

Filmski ustvarjalci in teoretiki so si že od samega začetka zgodovine filma prizadevali, da bi bilo sporočanje zamisli in čustev s pomočjo novega medija čimbolj učinkovito. Sovjetski ustvarjalci so v 20. letih 20. stoletja v ta namen razvili teorijo tematske montaže. Vsevolod Pudovkin je trdil, da se *pomen* ustvarja s sopostavitvijo kadrov in ne v posameznem kadru. Združitev kadrov bi lahko prikazali z naslednjo formulo:  $A, B = AB$  (povezava kadra A s kadrom B ustvari asociacijo, ki izhaja prav iz njune kombinacije). Lev Kulešov je izvedel eksperiment: posnel je veliki plan (*close-up*) igralca s popolnoma nevtralnimi izrazom na obrazu. Nato je ta kader povezal s tremi različnimi kadri. Prvič ga je povezal z jušnikom, drugič s krsto z ženskim truplom in tretjič s kadrom male deklince med igro. Gledalci so bili nad vsemi tremi kombinacijami navdušeni: po njihovem mnenju je igralec zelo dobro ekspresivno podajal lakoto (v prvem primeru), globoko žalost nad izgubo ljubljene osebe (v drugem) in očetovski ponos (v tretjem primeru) (prim. Giannetti 2008, 172–173). Kulešov je poleg tega, da je znanje profesionalnih igralcev povsem odveč, želel pokazati, da pomen ustvarjajo asociacije, ki jih povzročajo sopostavitve dveh ali več kadrov. Za Kulešova in Pudovkina je sekvenca (in z njo ves film) predvsem skonstruirana in ne toliko posneta. Pudovkin in drugi sovjetski formalisti so bili mnjenja, da »le s sopostavljanjem velikih planov predmetov, tekstur, simbolov in drugih izbranih podrobnosti

lahko filmski ustvarjalec ekspresivno posreduje idejo, ki jo izvleče iz nediferencirane zmede resničnega življenja« (Giannetti 2008, 175).

264 Sergej Eisenstein je, kakor že Heraklit, verjel, da bistvo obstoja tiči v nenehnem spreminjanju. Prepričan je bil, da je valovanje narave dialektično, da je posledica konflikta in sinteze nasprotij: »Vsako nasprotje vsebuje seme lastnega uničenja v času, je bil prepričan Eisenstein, in ta trk nasprotij je mati gibanja in spreminjanja.« (Giannetti 2008, 175) Po Eisensteinovem mnenju je naloga umetnosti, da ujame dinamični trk nasprotij, ki za umetnost ni le predmet njene obravnave, temveč je tudi njeno metodološko načelo. S Pudovkinom in Kulešovom se sicer strinja, da je montaža temelj filmske umetnosti, a se teoretsko od njiju nekoliko oddalji. Ni se strinjal z njunim konceptom *povezanih kadrov* in je predlagal dialektično montažo: konflikt dveh kadrov (teza in antiteza) tvori popolnoma nov pojem (sinteza). Povezava kadrov A in B ne ustvari njune skupne pomenske vrednosti AB (Pudovkin in Kulešov), temveč kvalitativno popolnoma nov faktor C, kar bi v obliki formule ustrezneje zapisali:  $A, B = C$ . Vidimo torej, da ta teorija (precej v slogu emergentizma) pravi, da montaža ustvari nekaj, kar presega goli »seštevek«, združitev kadrov. Teorija montaže neposredno nosi posledice v praksi. V Eisensteinovih filmih so kadri, ki si sledijo, dejansko nasprotujočih si trajanj, oblik ter osvetlitev in predstavljajo cel nabor predvsem intelektualnih sunkov in odbojev, usmerjenih k ideološki trditvi avtorja (prim. Giannetti 2008, 176–177). Poleg tega je za Eisensteina značilna metaforična montaža. V filmu *Stavka* (1925), na primer, kombinira kadre delavcev, ki jih streljajo s strojnicami, in podobe volov, ki jih koljejo. Avtor s prisposodobito izraža svoje mnenje (ideologijo) o specifičnem problemu, ki ga želi izpostaviti.

## 7.2. *Tarkovski in montaža*

Že na prvi pogled lahko vidimo, da je v večini primerov mnenje Tarkovskega ravno nasprotno Eisensteinovemu. Bistvo njunega razhajanja tiči v različnih pogledih na to, ali je temelj filma posamezen kader ali montaža. Tarkovski je seveda, kot smo videli, na strani (dolgega) kadra.<sup>13</sup> Prepričan je, da film

---

13 Dober pokazatelj njunih različnih pristopov k teoriji in praksi filma je, da Eisensteinov film *Križarka Potemkin* (1925) vsebuje približno 1500 kadrov (povprečno



ni narejen na montažni mizi, ampak »se kinematografična podoba ustvarja med snemanjem in obstaja le v notranjosti kadra« (Tarkovski 1997, 87). Kot smo videli, je za Tarkovskega ključno to, da čas napolni kader. Čas, ki je ujet v kadru, ustvarjalcu narekuje takšno ali drugačno načelo montaže. Tokovi časa, ki so po naravi v temelju različni, se ne morejo spojiti. Subjektivni dejanski čas ne more biti spojen z objektivnim, kot med seboj ne morejo biti spojene cevi z različnim premerom, pravi Tarkovski. Montaža je torej odvisna od časa v kadru in ne obratno. Če Eisenstein manipulira čas z montažo, Tarkovski pravi, da montaža le združuje kadre, ki so že napolnjeni s časom, v živ enoten organizem. Tarkovski Eisensteinu očita (kot mu očitajo tudi mnogi drugi) prav to, da z montažo (manipuliranjem, strukturiranjem, urejanjem ...) kadrov in časa podobo ustvarja preveč manipulativno in ji tako sam podeljuje pomen. Omenili smo primer, kjer streljanju delavcev ob bok postavi pokol volov. Metaforična izenačitev delavcev in volov natančno sugerira idejo avtorja in gledalca tako pušča v pasivnem stanju, potem ko je razvozlal avtorjev intelektualni načrt. Dolgi kader Tarkovskega, ki ostaja interpretativno odprt, pa človeku da možnost, da se v svetu, ki mu ga avtor kaže, naseli in ga raziskuje sam (prim. Martin 2005, 49). Tarkovski v *Ujetem času* pravi: »Tako, po moje, Eisenstein odreka pravico gledalcu čutiti na svoj način to, kar vidi na zaslonu.« (Tarkovski 1997, 90) Kot smo videli, gre za Tarkovskega vsak skrbno posnet posamezen (dolgi) kader sam onstran idej, ki jih je imel avtor, in tako ostaja odprt v neskončnost. Če je Eisensteinova formula montaže  $A, B = C$ , bi formulo Tarkovskega lahko zapisali kar  $A = C$  (prim. Robinson 2006, 144). To zaprtost podobe je Einsteinovi teoriji očital tudi režiser Stan Brakhage, ki pravi, da je teorija »rezanja in lepljenja« preveč zastavljena tako, da kreativnost črpa iz intelektualnosti, to pa s seboj prinese potrebo po razumevanju, medtem ko dolgi kader deluje na emocionalni ravni in ravno zato ostaja odprt.<sup>14</sup>

265

Tarkovski daje prednost posameznemu kadru pred montažo do te mere, da se pogosto izogne tudi precej konvencionalnim smernicam montaže. Stanley Kubrick in Francis Ford Coppola se značilno lotevata montaže z izjemno

---

dolгих le 2,9 sekunde), kar je več, kot jih je Tarkovski uporabil v svoji celotni filmografiji (prim. McSweeney 2015, 54).

<sup>14</sup> V tem smislu dajeta na račun montaže prednost dolgemu kadru tudi Bernardo Bertolucci in Theodor Dreyer (prim. Robinson 2006, 148).

natančnostjo, ki pogosto pride do izraza pri njunem čudovitem rezanju in montiranju narativno vzporednih dogodkov, ki se odvijajo istočasno. Kamera ponavadi skače z enega dogodka na drugega in ponovno nazaj, kar ustvarja občutek, da se dogodka odvijata istočasno (prim. Robinson 2006, 148). Še en konvencionalen pristop je, da kadre povežemo *na vzročnopolledičen način*: v prvem kadru oseba A ustrelji osebo B, v drugem kadru jata preplašenih ptic zleti iz krošnje drevesa, v tretjem kadru pa vidimo konja, ki preneha jesti travo in pogleda v smer poka. Čeprav so si kadri časovno sledili, so z vzročno-posledično logiko prikazali tri dogodke, ki so se zgodili v »trenutku« poka pištole. Tarkovski na koncu *Nostalgije* prikaže Domenica, ki se v Rimu protestno zažge, in Gorčakova, ki v Toskani hodi čez bazen. Čeprav se dogodka odvijata istočasno (to izvemo iz konteksta zgodbe), se Tarkovski ne odloči niti za prvi pristop (med dogodkoma ne želi preskakovati, ker bo uničil edinstven pritisk časa, ki je ujet v posameznem dogodku, posnetem v enem kadru) niti za drugega (vzročno-posledična montaža vzporednih dogodkov je možna le, če so kadri dovolj kratki, da še vedno dajejo občutek istočasnosti). Tarkovski dobesedno odvrtil en katarzičen vrh, nam da čas, da začutimo pritisk časa, ki teče v njem, in nato še drugega.

Bistvo montaže je pri Tarkovskem torej v tem, da s časom napolnjene dele združi v celoto in nič več. V *Ujetem času* to zapiše tako: »Iz tega sledi, da je montaža način spajanja koščkov v funkciji pritiska časa, ki je navzoč v vsakem izmed njih.« (Tarkovski 1997, 89) Celoten proces ustvarjanja filma – planiranje, snemanje, montaža, postprodukcija – je zanj v službi ujetega časa. Občutek in ritem, ki ju avtor zasleduje, vselej že obstajata, avtor ju mora med snemanjem le ujeti in nato vse nadaljnje procese prilagoditi tako, da ne zmoti in pokvari v kadre ujetega pritiska časa. Prav zato, ker ne sme zmotiti ujetega pritiska časa, avtor nikakor ne sme z montažo od zunaj vsiljevati intelektualnih idej, kakor to počne, na primer, Eisenstein.

Tarkovski je mnenja, da bo montaža uspešna šele, če je gledalci ne bomo opazili. Najti moramo intrinzične vzorce v že posnetem materialu in jih ohraniti. Idealna različica montaže ne poruši organske povezave med različnimi prizori in sekvencami, temveč deluje, kakor da kadri v sebi že vsebujejo montažo. Organska povezava med prizori, ki deluje kot vnaprej dana (ali vsaj namignjena) montaža, je torej skrita v *podobnosti* pritiska časa, ki ga

posamezni kadri vsebujejo. V *Zrcalu* (1975) se vsa narativnost filma umakne na sekundarno mesto in dovoli pritisku časa, da narekuje vrstni red kadrov, potek zgodbe in posledično način montiranja.

Tarkovski je bil v povezavi s svojim napadom na montažo včasih narobe razumljen. Sam pravi, da je pritisk časa ujet v posameznem kadru, in obenem piše o tem, da tok, pritisk časa teče iz kadra v kader (zato montaža v nekaterih primerih ni možna). Iz tega razloga so nekateri kritiki pod vprašaj postavili celoten dvoboj med kadrom in montažo. Gilles Deleuze o tem problemu, ki naj bi ga Tarkovski zanemaril, v knjigi *Film 2* pravi:

Zdi se, da [Tarkovski] sprejema klasično alternativo med kadrom in montažo ter da je močno naklonjen kadru. Vendar je to le površinski videz, saj sila ali pritisk časa presega meje kadra in montaža sama deluje ter živi v času. (Deleuze 1989, 42)

Ključ do razumevanja teoretskega dvoboja med kadrom in montažo se skriva v ritmu filma.

267

## 8. Ritem

Montaža sestavi skupaj kadre s podobnim pritiskom časa in tako času omogoči, da teče iz kadra v kader. Temu pravimo *ritem filma* (lahko tudi le prizora, sekvence). Načeloma je torej ritem filma enotnost vtisa, ki ga čutimo skozi različne kadre, a Tarkovski v *Ujetem času* kot primer za ponazoritev, da montaža ni potrebna za ritem filma, navede desetminutni film Pascala Aubiera, ki je v enem kadru. Film najprej pokaže mirno naravo, nato se »virtuozno vodena kamera približa« in nam pokaže malo pikico med grički, za katero se izkaže, da je v travi speči človek. Film nenadoma odkrije svoje dramatično jedro. »Kot da bi naša radovednost pospešila tok časa; s koraki divje zveri se priplazimo do njega in vidimo, da je mrtev.« (Tarkovski 1997, 87) Še več, človek je bil umorjen. Bil je upornik. Asociacije nas napotijo k podobnim dogodkom, ki pretresajo današnji svet, pravi Tarkovski. »Spomnim se, da v tem filmu ni nobene montaže, nobenega igranja, nobene scenografije. Dramaturgijo organizira zgolj ritem časa v kadru, ki je že sam po sebi dovolj kompleksen.« (Tarkovski 1997, 87)

Robinson pravi: »Za Tarkovskega je ritem filma prihajal iz kadra, kiparjenja znotraj časa kadra, namesto da bi bil vsiljen od zunaj z montažo.« (Robinson 2006, 147) Zaviranje in pospeševanje časa na umetne načine – z uporabo rezanja in lepljenja kadrov – bo doseglo samo, da bo tok časa deloval izumetničeno in gledalci ga ne bodo mogli prepoznati kot avtentičen tok časa, kot življenje.

268 Tarkovski v *Ujetem času* opisuje primer težavnega montiranja v *Zrcalu*. Obstajalo naj bi kar več kot dvajset različic filma. Zdelo se je že, da se filma ne bo dalo zmontirati, to pa bi v skladu z njegovim pogledom pomenilo, da so *med snemanjem* zagrešili nedopustne napake. Film ni imel notranje povezave, logike, enotnosti. Delov filma se nikakor ni dalo sestaviti skupaj na način, da bi film »deloval«. Tarkovski je bil mnenja, da je do tega prišlo, ker jim med snemanjem ni uspelo ujeti pristnega pritiska časa, ki bi ga bilo mogoče iz kadra v kader povezati z montažo. Še enkrat je pregledal popolnoma vse posnetke, slehernega posebej, da bi odkril, v katerih je ujet čas, ki ne deluje pristno, avtentično. Pogledal je tudi dokumentarni material, ki ga je nabral in ga želel vključiti v film. Za problematičnega se je izkazal dokumentarni posnetek vojakov, ki prečkajo jezero Sivaš. Ugotovil je, v čem je bil problem: posnetek ni bil dokumentaren, temveč zaigran. Posnetek zato ni deloval naravno in se ni mogel vključiti v ritem sekvenc, ki jih je Tarkovski pripravljal (prim. McSweeney 2015, 59–60). Posnetek je zamenjal in film se je sestavil in zaživel. »In ko se je, hvala Bogu, to zgodilo, ko se je film postavil pokonci; kakšno olajšanje smo začutili vsi! Zrcalo je ponovno odkrilo in oblikovalo čas, ki je tekel skozi vsakega od njegovih kadrov.« (Tarkovski 1997, 89) Montaža je bila (popolnoma) odvisna od pravilnosti dela med snemanjem, pravi Tarkovski. Če čas ni dosledno ujet v kader, smiselna montaža (z avtentičnim, življenjskim tokom časa) ne bo možna.

## 9. Zaključek

Film torej ne teče po zaslugi montažnih spojev, ampak njim *navkljub*. Če režiser pravilno začuti naravo toka časa, ki je fiksiran v posameznih koščkih, v nespojenih kadrih, ki so bili pred njim na montažni mizi, in montira na podlagi tega občutka, bo film gotovo uspešen v svoji avtentičnosti. Navidezni paradoks, ki se skriva tu, je, da bo gledalec zaznal avtentičnost časa, če ga bo prepoznal kot svojega, četudi je pravzaprav avtorjev.

---

Tukaj se pojavi neka neizogibna težava. Denimo, da želim, da bi se čas v nekem kadru pretakal dostojanstveno in neodvisno, zato da gledalec ne bi občutil nobenega nasilja nad svojim zaznavanjem, da bi se po svoji presoji in okusu predal ustvarjalcu, da bi občutil filmsko gradivo kot svojo lastno izkušnjo, da bi si ga prisvojil in ga asimiliral, kot bi to storil z neko novo osebno izkušnjo. Kar naenkrat se pojavi protislovje! Kljub vsemu se ustvarjalčeva zaznava časa manifestira kot neka vrsta nasilja nad gledalcem, v smislu, da gledalcu vsili svoj notranji svet. (Tarkovski 1997, 92)

Ritem je režiserju lasten in prikazuje njegovo zaznavo življenja. Vsak režiser ima tako svoj ritem in Tarkovski pravi, da je zmožnost gledalčeve prilagoditve avtorjevemu ritmu pogoj za to, da se gledalec naseli v avtorjev svet in da film uspe kot prava umetnost. Ko bo gledalec avtorju verjel, mu zaupal in njegov svet vzel za *svojega*, bo avtentičnost ujetega časa občutil kot svoj Čas: kot življenje, ki ga pozna.

## **Bibliografija | Bibliography**

269

Balázs, Béla. 1952. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. London: Dennis Dobson.

Bazin, André. 2005. *What is Cinema? Volume 1*. Oakland: University of California Press.

Bergson, Henri. 1991. *Matter and Memory*. New York: Zone Books.

Bird, Robert. 2008. *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema*. London: Reaktion Books.

Boyadzhieva, Lyudmila. 2014. *Andrei Tarkovsky: A Life on the Cross*. London: Glagoslav Publications.

Deleuze, Gilles. 1986. *Cinema 1: The Movement-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles. 1989. *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Giannetti, Louis. 2008. *Razumeti film*. Ljubljana: UMco: Slovenska kinoteka.

Gianvito, John (ur.). 2006. *Andrei Tarkovsky: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.

---

Green, Peter. 1993. *Andrei Tarkovsky. The Winding Quest*. London: The MacMillan Press.

Martin, Sean. 2005. *Andrei Tarkovsky*. Harpenden: Pocket Essentials.

McSweeney, Terence. 2015. *Beyond the Frame*. Paphos: aporetic press.

Robinson, Jeremy Mark. 2006. *The Sacred Cinema of Andrei Tarkovsky*. Maidstone: Crescent Moon.

Skakov, Nariman. 2012. *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*. New York: I.B.Tauris & Co.

Tarkovski, Andrej. 1997. *Ujeti čas: Razmišljanja o filmu*. Ljubljana: EWO.

Tarkovsky, Andrey. 2018. *Time Within Time: Diaries, 1970–1986*. Prev. Kitty Hunter-Blair. Calcutta: Seagull Books.

Turovskaya, Maya. 1989. *Tarkovsky: Cinema as poetry*. London: Faber and Faber.

Welles, Orson, in Peter Bogdanovich. 1993. *This is Orson Welles*. New York: Harper Perennial.