

UNIVERZA V LJUBLJANI
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO
Filmsko in televizijsko ustvarjanje

SAŠA ŠKULJ

Nekaj, kar se rodi le v montaži

Med podobami in gledalcem:
proces tvorjenja pomena v filmu skozi montažo

Magistrsko delo

Ljubljana, 2026

Filmsko in televizijsko ustvarjanje

Montaža

SAŠA ŠKULJ

Nekaj, kar se rodi le v montaži

Med podobami in gledalcem:
procesi tvorjenja pomena v filmu skozi montažo

Magistrsko delo

Mentor: doc. Andrej Nagode

Ljubljana, 2026

Podatki o magistrskem delu**Ime in priimek:** Saša Škulj**Naslov magistrskega dela:** Nekaj, kar se rodi le v montaži**Kraj:** Ljubljana**Leto:** 2026**Število strani:** 108**Naziv visokošolske ustanove:** UL AGRFT**Program in smer študija:** Filmsko in televizijsko ustvarjanje, smer montaža**Mentor:** doc. Andrej Nagode**Jezikovni pregled:** Tina Kočever

Zahvala

Zahvala gre doc. mag. Olgi Toni, ki je v meni vzbudila zanimanje za ta specifičen vidik montažnega ustvarjanja in me s svojim načinom razmišljanja navdušila že na samem začetku študija na AGRFT.

Hvala doc. mag. Stanku Kostanjevcu za vse predano znanje med šolanjem in njegovo nesebično pripravljenost pri pomoči in branju te naloge, kljub temu da se je njegova profesorska dolžnost vmes že uradno zaključila. Neizmerno se zahvaljujem tudi mentorju doc. Andreju Nagodetu, ki je bil pripravljen prevzeti mentorstvo; hvala mu za izjemno natančno pregledovanje naloge, ažurnost pri komentiranju ter vso spodbudo in usmeritve.

Zahvala gre doc. dr. Andreju Šprahu in doc. dr. Poloni Petek za vse gradivo o filmskem gledalcu, ki sem ga preučevala že med študijem, ter za njune dragocene sugestije in pripravljenost. Hvala Mihi Grumu za vedno prijazno odzivnost in omogočen dostop do kakovostnega filmskega gradiva, brez katerega bi bila ta naloga precej pusta.

Hvala prijateljicama Hani Gačnik in Maši Ahec za vse dragocene metodološke napotke glede pravilnega navajanja virov in literature.

Zahvaljujem se tudi lektorici Tini Kočevar za hitro in precizno lektoriranje magistrskega dela. Njena prijaznost in ažurna komunikacija sta proces zaključevanja naloge naredili precej lažji.

In ne nazadnje, hvala moji družini in partnerju, ki so mi vedno stali ob strani, me podpirali pri mojih odločitvah glede izobraževanja in kariere ter mi nudili varno zavetje pri mojem ustvarjanju.

Iskrena hvala!

Povzetek

Magistrsko delo obravnava montažo kot osrednji mehanizem tvorjenja pomena v filmu, pri čemer se osredotoča predvsem na področje filmske slike. Raziskuje vlogo gledalca v procesu interpretacije vizualnih podob ter izhaja iz teze, da pomen ne izhaja iz posameznega kadra, temveč se vzpostavlja v odnosih med podobami, ki jih oblikuje montaža. S pomočjo teoretskih izhodišč avtorjev, kot so Kulešov, Eisenstein, Arnheim, in sodobnih kognitivnih pristopov delo analizira, kako zaporedje kadrov spodbuja gledalca k vzpostavljanju vzročnih, asociativnih in simbolnih povezav. Poseben poudarek je namenjen efektu Kulešova in Eisensteinovi teoriji montaže, ki pokažeta, da se pomen oblikuje šele v kontekstu zaporedja podob. Montaža pri tem ne deluje zgolj kot tehnično sredstvo, temveč kot struktura, ki usmerja gledalčevo zaznavo, interpretacijo in čustveni odziv na vizualni ravni. Analiza izbranih filmskih primerov pokaže, da montažni postopki omogočajo nastanek metaforičnih in ideoloških pomenov, ki presegajo neposredno vidno. Delo obenem poudarja aktivno vlogo gledalca, ki v proces interpretacije vnaša lastne izkušnje, kulturno ozadje in kognitivne vzorce. Film se tako izkaže kot odprt sistem, v katerem pomen nastaja v interakciji med filmsko podobo in gledalcem. Montaža je v tem kontekstu razumljena kot prostor, kjer se prepletajo zaznava, mišljenje in pomen.

Ključne besede: umetnost, asociativnost, efekt Kulešova, tipi montaž, konflikt Eisenstein, interpretacija, aktivni gledalec.

Abstract

This thesis examines editing as a central mechanism of meaning-making in film, with a specific focus on the domain of the film image. It explores the role of the viewer in the process of interpreting visual sequences, based on the premise that meaning does not reside within individual shots, but emerges through the relationships between images constructed by editing. Drawing on theoretical frameworks developed by authors such as Kuleshov, Eisenstein, Arnheim, and contemporary cognitive approaches, the thesis analyses how sequences of shots encourage viewers to establish causal, associative, and symbolic connections. Particular emphasis is placed on the Kuleshov effect and Eisenstein's theory of montage, both of which demonstrate that meaning is formed through the contextual arrangement of images. In this sense, editing functions not merely as a technical device, but as a structure that directs the viewer's perception, interpretation, and emotional response on a visual level. The analysis of selected film examples shows that editing techniques enable the creation of metaphorical and ideological meanings that extend beyond what is directly visible. The thesis further highlights the active role of the viewer, who contributes personal experience, cultural background, and cognitive patterns to the interpretative process. Film is thus understood as an open system in which meaning emerges through the interaction between the film image and the viewer. Within this framework, editing is conceptualized as a space where perception, cognition, and meaning intersect.

Keywords: art, associativity, the Kuleshov effect, types of montage, Eisenstein's conflict, interpretation, the active viewer.

Kazalo vsebine

1. Uvod	7
2. Prvi začetki pojava asociativnosti v slikarski in literarni umetnosti	9
2.1. Sporočilnost skozi zaporedje slik.....	9
2.2. Od posameznega simbola do večplastne alegorije.....	10
2.4. Vizualni ekvivalent: narava kot odsev notranjega stanja.....	15
3. Od slike do sekvence: asociativni principi v kinematografiji	19
3.1. Simbolika in metafora v filmskem kadru.....	19
3.2. Montaža kot ustvarjanje pomena	21
3.3. Efekt Kulešova: rojstvo asociativne montaže.....	22
3.4. Sergej Eisenstein in teorija montaže konflikta	24
4. Teoretski pristopi in tipi montaže	26
4.1. Pudovkin	26
4.2. Rudolf Arheim	28
4.3. Vertov.....	32
4.4. Eisenstein	32
4.5. Balázs.....	36
4.6. Sinteza in kritična refleksija teoretskih pristopov k montaži	38
5. Uvedba zvoka in soustvarjanje pomena	42
6. Analiza montaže filmskih primerov	44
7. Aktivna vloga gledalca pri razumevanju filma	63
7.1. Interakcija gledalcev s filmsko izkušnjo.....	63
7.2. Vodenje in aktivacija gledalčeve interpretacije	64
7.3. Zaznavanje in vpliv ozadja posameznika na interpretacijo.....	65
8. Zaključek	67
9. Seznam literature in virov	69
9.1. Literatura.....	69
9.2. Spletni viri.....	70
9.3. Avdiovizualna literatura	79
10. Seznam prilog	81
11. Seznam slik in fotografij	106

1. Uvod

Povezave med posameznimi kadri v filmu pogosto temeljijo na skupnih vsebinah, ki so gledalcu poznane iz vsakdanjega življenja. Ko pa gre za manj prepoznavne elemente – subtilne figure, simbole ali abstraktne vizualne motive – se pojavi vprašanje, kako gledalec vzpostavlja asociacijo in oblikuje tretji pomen, ki ni neposredno prisoten v posameznih kadrih. Pri tem se odpirata dve ključni perspektivi: kognitivna, ki se osredotoča na dojetje gledalca, in tehnično-idejna, ki preučuje ustvarjalčev proces, kako kot montažerji ali režiserji gradimo povezave, ki vodijo do novih pomenov.

Kot ustvarjalci pogosto sledimo lastnim asociacijam, intuiciji in vizualnim konceptom, pri čemer se sprašujemo, katere povezave bodo razumljive širši publiki. Filmska umetnost se tako nahaja v stalnem dialogu med namenom avtorja in interpretacijo gledalca. Včasih lahko dve osebi, ki gledata isti film, oblikujeta popolnoma različne asociacije, kar pa ne zmanjšuje vrednosti montaže, temveč prav nasprotno: razkriva njeno moč, da sproži večplastne interpretacije. Na tem mestu se pojavlja tudi vprašanje, do kakšne mere lahko avtor usmerja gledalčevo interpretacijo. Ali je namen ustvarjalca, da vzpostavi natančno določeno povezavo med kadri ali da gledalca le spodbudi k lastnemu asociativnemu procesu? Odgovor ni enoznačen, vendar je ključno razumeti, da se učinkovita montaža igra s percepcijo, pričakovanji in znanjem gledalca, hkrati pa omogoča oblikovanje novih, tretjih pomenov.

Pri svojem raziskovanju se bom osredotočila tudi na praktične primere filmov, ki so me kot gledalko spodbudili k poglobljenemu razmisleku o skritih idejah in asociacijah. Zanimivo je, kako se pogosto zgodi, da med samim ogledom film doživljamo na en način, kasneje pa ob refleksiji odkrivamo drugačen, bolj kompleksen pomen. To razkriva tako moč umetnosti kot tudi zahtevnost montaže: vsak kader, vsak prehod med kadri in vsak asociativni most nosi potencial za večplasten pomen, ki ga gledalec dopolni s svojo izkušnjo in interpretacijo.

Sodobni avtorji eksperimentirajo z minimalizmom, subtilnostjo in nelinearnimi strukturami, kar lahko vodi do nepredvidljivih asociacij. Kljub temu je po mojem prepričanju pri filmih, ki razvijajo naracijo, ključna logična podaja informacij, saj gledalcu omogoča ustvarjanje preiščenih asociacij. Ko se montaža zanaša zgolj na abstraktne vizualne vtise, obstaja tveganje, da gledalec ostane izgubljen ali frustriran. Nasprotno pa preiščena kombinacija kadrov, ki upošteva tako ustvarjalčev namen kot gledališče gledalca, omogoča vzpostavitev jasnih in hkrati večplastnih pomenov.

Cilj te magistrske naloge je preučiti, kako se skozi montažo slike gradi asociativni tretji pomen, od zgodnjih praks v slikarstvu in literaturi do sodobnega filma, ter kako ustvarjalec oblikuje in vodi interpretacijo gledalca. Pri tem bo pozornost namenjena tako teoretičnim osnovam asociativnosti kot praktičnim primerom montaže, ki raziskujejo ustvarjalčev proces, strategije povezovanja kadrov in vpliv na gledalčevo percepcijo.

2. Prvi začetki pojava asociativnosti v slikarski in literarni umetnosti

Razvoj asociativnosti v umetnosti ne predstavlja linearnega kronološkega procesa, temveč zgodovino iskanja načinov, kako statični podobi vdihniti pomen, ki presega njeno neposredno vsebino. Da bi razumeli sodobno filmsko montažo, moramo prepoznati, da se je ustvarjanje prek simbolov, alegorije, asociacije in subjektivne izkušnje izoblikovalo že v klasični likovni umetnosti. Asociativnost se v tem kontekstu nanaša na vzpostavljanje povezav med različnimi elementi – slikami, zvoki, besedami ali idejami – na način, ki presega logične ali dosledne vzorce. Umetniška dela preteklosti so delovala kot kognitivni poligoni, kjer se je gledalec učil povezovati vizualne dražljaje v kompleksne pomenske celote. To so procesi, ki jih danes v filmu mehanizira montaža, njihove korenine pa segajo v tisočletno tradicijo vizualnega pripovedovanja.

2.1. Sporočilnost skozi zaporedje slik

Ena temeljnih lastnosti, ki omogoča asociativno branje, je razporeditev podob v določenem zaporedju, kar gledalca sili k povezovanju. Že v najstarejših sledovih človekove likovne umetnosti, kot so jamske poslikave v Lascauxu in Altamiri, umetniki niso upodabljali izoliranih figur. Živali so nizali na specifičnih mestih in v premišljenih skupinah, kot so vhodi v svetišča, galerijski prostori ali temni kanali. Takšna razporeditev nakazuje, da je bila postavitve motivov verjetno simbolno ali ritualno pomembna. Poleg tega se določeni abstraktni znaki konsistentno pojavljajo v kombinaciji s podobami živali, kar nakazuje na morebiten obstoj kodiranih sporočil. (nav. po Robins 12–14) Ključna lastnost teh poslikav je izkoriščanje naravne arhitekture stene, ki vodi gledalčev pogled od ene podobe k drugi. Prazgodovinski umetniki so torej že uporabljali asociativne povezave za tvorbo pomenov, ki jih opazovalec ni prejel neposredno, ampak jih je moral sintetizirati skozi lastno interpretacijo.



Slika 1: jama Lascaux, prazgodovinska najdišča in okrašene jame v dolini Vézère (Francija). Foto: Francesco Bandarin. Vir: Francesco Bandarin

2.2. Od posameznega simbola do večplastne alegorije

Nadaljnji razvoj asociativnosti se kaže v sposobnosti umetniškega dela, da z združitvijo dveh različnih elementov sintetizira nov, abstrakten pomen. Ta princip je najočitnejši v egipčanski umetnosti, kjer hibridna bitja – denimo Anubis s šakalovo glavo ali Hathor s kravjimi rogovi in sončnim diskom – delujejo kot vizualne enačbe. Umetnik s kombinacijo človeškega in živalskega v gledalcu sproži asociacijo na božansko moč, modrost ali prehod v onostranstvo. Egipčani so verjeli v večplastno delovanje bogov, ki so posebjali tako naravne pojave kot abstraktne koncepte, kot so pravica, kraljevska oblast in resnica. Anubis je upodobljen s šakalovo glavo zaradi pogoste prisotnosti dejanskih šakalov v bližini grobnic, črna barva glave pa hkrati simbolizira regeneracijo in rodovitno prst Nila. (nav. po Song in Mousa, b. d.) Podobno boginja Hathor z rogovjem simbolizira materinstvo, medtem ko sončni disk predstavlja Oko Ra. (nav. po Wikipedija b. d.) Za prikaz nadčloveške sposobnosti in vrlin so bili bogovi sistematično upodobljeni v teh hibridnih oblikah. (nav. po Robins 19–22)



Slika 2: bog Anubis. Vir: Britishmuseum.org



Slika 3: boginja Hathor. Vir: Britishmuseum.org

Alegorija v umetnosti deluje kot razširjena metafora, ki uporablja konkretne podobe za reprezentacijo abstraktnih idej. V delu *Mrtvaški ples* (ok. 1490) Janeza iz Kastva se ta učinek doseže z ritmičnim ponavljanjem. Motiv okostnjaka, ki v različnih variacijah spremlja žive figure vseh družbenih stanov – od papeža in kralja do berača – pri procesiji. Ponavljanje tega simbola skozi vrsto slik gledalca neizogibno vodi do končnega sporočila o univerzalnosti smrti in minljivosti družbenega statusa. (nav. po Sheposh 2023)

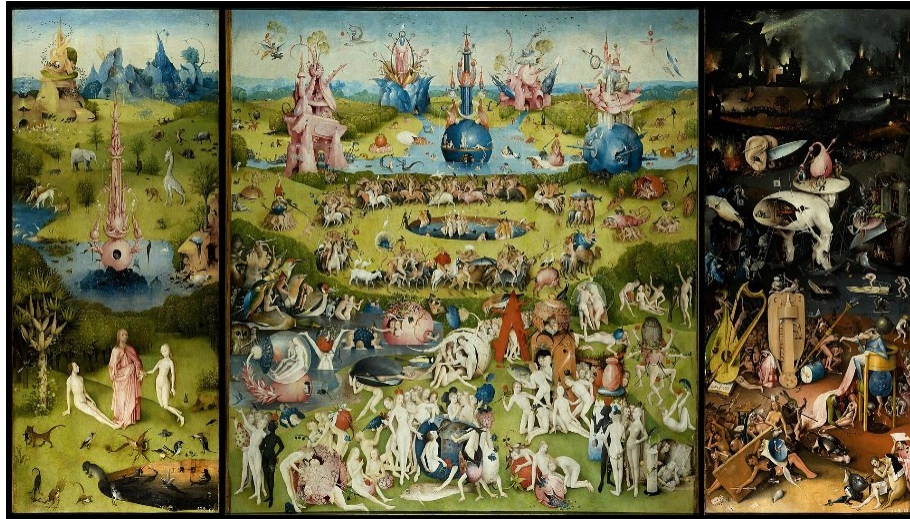


Slika 4: Mrtvaški ples, freska v cerkvi Sv. Trojice, Hrastovlje. Vir: *Vse, kar morate vedeti o največjih umetnikih in njihovih delih*

Soroden princip alegoričnega stopnjevanja zasledimo v literaturi, denimo v *Božanski komediji* (1307–1313) Danteja Alighierija. Tu vsaka pošast, lokacija in lik nosijo specifičen simbolni pomen; pohlep je personificiran kot volk, pohota kot leopard, celotno delo pa predstavlja alegorijo o padcu človeštva in upanju na odrešitev. Vsak od devetih krogov pekla predstavlja enega ali več grehov in je poseljen z različnimi demoni ter grešniki, katerih kazen ustreza naravi njihovega pregreha (kontrapas) – jezni so denimo obsojeni na večno napadanje v blatu reke Stiks. (nav. po Encyclopaedia Britannica 2025)

Vrhunec takšne vizualne akumulacije pomenov predstavlja Hieronymus Bosch s triptihom *Vrt zemeljskih naslad* (okoli 1510). »Ta velik triptih je pripoved o življenju, smrti in sedmih smrtnih

greh. Vrt na osrednji tabli je poln aktov, živali in orjaškega sadja, kar predstavlja pohlep in požrešnost v Boschevem času. Na desnem krilu triptiha so prikazane posledične grozote pekla.« (Hodge 35) Delo ustvari vizualni svet, kjer vsaka bizarna figura deluje kot samostojen znak, ki ga mora gledalec »montirati« v širši moralni kontekst.



Slika 5: Vrt zemeljskih naslad. Avtor: Hieronymus Bosch: Foto: neznano. Vir: Muzej Del Prado, Madrid. Wikipedija.

Asociativnost pa se ne vzpostavlja le med zaporednimi podobami, temveč tudi znotraj enega samega kompleksnega okvirja. Primer je slika *Poslanika* (1533) Hansa Holbeina mlajšega, kjer so detajli, kot so globus, sončna ura in lutnja, simboli znanja, harmonije in minljivosti. Slavna anamorfna lobanja v ospredju simbolizira *memento mori*, ki ga gledalec dojame le pod določenim kotom, kar ustvari neposredno vizualno interakcijo. (nav. po Hodge 2015, The Art Story 2019) Podobno simbolno gostoto izkazuje *Arnolfi in njegova žena* (1434) Jana van Eycka. Poročni portret je prežet s simboli: pes predstavlja zvestobo, zelen plašč plodnost, zrcalo v ozadju pa ne prikazuje le sobe, temveč tudi priče dogodka in prizor Kristusovega trpljenja na okvirju, kar ustvarja asociacijo med vsakdanjim dejanjem in duhovno zavezo. (nav. po Hodge 2015, Howell 2020)

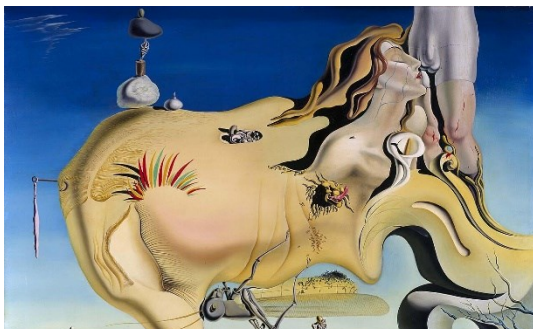


Slika 6: Poslanika. Avtor: Hans Holbein mlajši.
Foto: neznano. Vir: Narodna galerija London

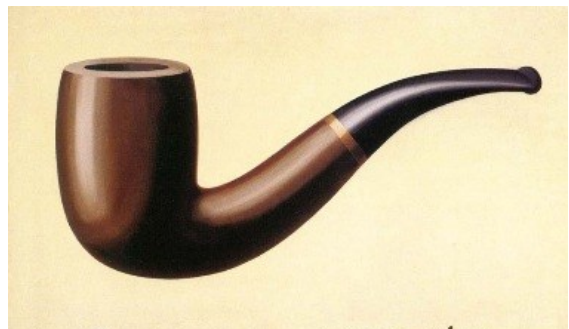


Slika 7: Arnolfini in njegova žena.
Avtor: Jan van Eyck. Foto: neznano.
Vir: Narodna galerija VB

Prehod v modernizem to asociativno logiko še stopnjuje. Slike Salvadorja Dalíja ali Renéja Magritta temeljijo na sopostavljanju nezdružljivih objektov v istem okvirju. Bistvo tega postopka je asociativni šok– ko oko naleti na tujek v znanem okolju, je zavest prisiljena poiskati metaforično povezavo. (nav. po Görne, 21) *Vztrajnost spomina* (1931) Salvadorja Dalíja predstavlja subjektivno, sanjsko pokrajino, ki spominja na Dalíjevo rojstno Katalonijo. Popačenja predmetov ustvarjajo skrivnostne, večplastne asociacije. Umetnik uporablja mlahave ure za izražanje subjektivnega doživljanja časa in notranjih strahov. V natančnem slogu uporablja lastne neizprosne in skrb vzbujajoče spomine in se poigrava s preganjavico. Fragmentacija in nenavadni konteksti predmetov gledalcu omogočajo aktivno interpretacijo. (nav. po Hodge, 208) René Magritte v delu *To ni pipa* (1929) postavlja vsakdanje predmete v nenavadne kontekste, s čimer poudarja subjektivno dožemanje resničnosti in asociativno logiko nad realističnim prikazovanjem. (nav. po Artlex, b.d.)



Slika 8: Vztrajnost spomina. Avtor: Salvador Dalí.
Foto: neznano. Vir: Wikipedija



Slika 9: To ni pipa. Avtor: René Magritte. Foto: neznano.
Vir: Wikipedija.

2.3. Primerjave in metafore

Meja med zunanjo realnostjo in notranjim doživljanjem se podobno popolnoma zabriše v delih ženske avtorice Fride Kahlo. Njena dela, kot sta *Dve Fridi* ali *Zlomljeni steber*, niso zgolj portreti, temveč kompleksne vizualne metafore za telesno in duševno bolečino. Njene slike so pogosto avtoportretne alegorije. V delu *Zlomljeni steber* (1944) razpoka v telesu in jonski steber namesto hrbtenice nista le simbola bolečine, temveč tvorita celovito alegorijo krhkosti in vzdržljivosti. Umetnica uporabi zunanji objekt (arhitekturni element), da pojasni nevidno notranjo anatomijo čustev, s čimer gledalec asociativno začuti zlomljenost človeškega duha.

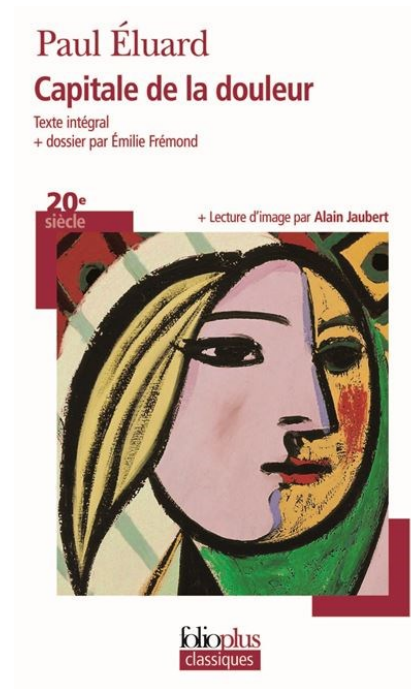
Podobno tendenco po potopitvi v podzavest skozi iracionalni jezik zasledimo v poeziji Paula Éluarda. Zbirka *Glavno mesto bolečine* (1926) temelji na svobodni asociaciji, ki briše meje med subjektom in objektom; besede se ne povezujejo na podlagi logičnega smisla, temveč na podlagi njihove sugestivne moči. Pesnik s tem ustvari nekakšno »notranjo pokrajino«, kjer so čustva materializirana skozi nenavadne vizualne sopostavitve, kar bralca prisili v aktivno dopolnjevanje pomenov. (nav. po Gregory, 2025) To je razvidno v pesmi *Zaljubljena*, kjer se fizična prisotnost drugega popolnoma zlije s pesnikovim lastnim telesom in prostorom:

*Stoje na mojih trepalnicah
so njene oči in njeni lasje v mojih,
oblika mojih rok je njena,
barva mojih oči je njena,
v mojo senco se pogreza,
kakor kamen v nebo.*
(*Zaljubljena*, iz zbirke *Glavno mesto bolečine*; Paul Éluard)

Zadnji verz (»kakor kamen v nebo«) je tipičen primer nadrealističnega asociativnega obrata, ki z zamenjavo fizikalnih zakonitosti – kamen, ki namesto na tla pade v nebo – vzpostavi iracionalno, a čustveno prepričljivo podobo. Takšna raba jezika ne služi opisu, temveč neposrednemu prenosu podzavestnega impulza, kar je ključno za razumevanje asociativnosti kot metode preseganja objektivne realnosti.



Slika 10: Zlomljeni steber. Avtor: Frida Kahlo. Foto: neznano. Vir: Wikipedija



Slika 11: Glavno mesto bolečine. Avtor: Paul Éluard. Foto: neznano. Vir: Fnac.be

2.4. Vizualni ekvivalent: narava kot odsev notranjega stanja

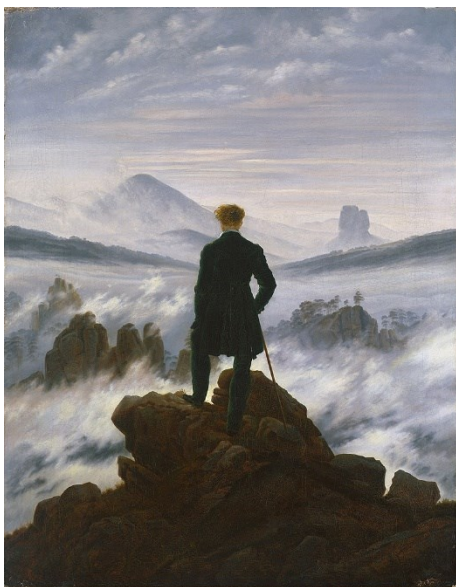
Najbolj poetična lastnost slike je uporaba zunanjih, materialnih objektov za prikaz nevidnih psiholoških stanj. Caspar David Friedrich je v delu *Popotnik nad morjem megle* (1818) naravo transformiral v vizualni ekvivalent človeškega čustvovanja. Megla, razburkano morje, osamljena ruševina niso le krajinski motivi, temveč metafore za samoto, melanholijo ali duhovno iskanje – pokrajina deluje kot metafora človekovega notranjega sveta. (nav. po Encyclopaedia Britannica 2026)

To tradicijo nadaljuje Edvard Munch v sliki *Krik* (1893), kjer distorzija in intenzivne barve asociativno prenašajo strah, tesnobo in eksistencialno stisko. Munch je opisal navdih za delo tako:

Sprehajal sem se po cesti ... nenadoma je nebo postalo krvavo rdeče ... zublji ognja so se razpenjali nad modrikasto črnim fjordom. Prijatelji so šli naprej, jaz pa sem zaostal in drgetal od strahu. In takrat sem zaslišal gromozanski, neskončni krik narave. (Hodge 173)

Interpretacije te slike ni dobeseden krik človeka, ampak krik narave, ki jo je upodobil z barvami ognja. Watson (2025) poudarja, daje v tej sliki tesnoba dvignjena na kozmično raven, povezano

z razmišljanji o smrti in praznini. Bistvo tega postopka je ustvarjanje določene disonance v zaznavi, kjer čista forma sproži čustveno nelagodje ali napetost zaradi vizualnih kontrastov.



Slika 12: Popotnik nad morjem megle. Avtor: Caspar David Friedrich. Foto: neznano. Vir: Britannica.



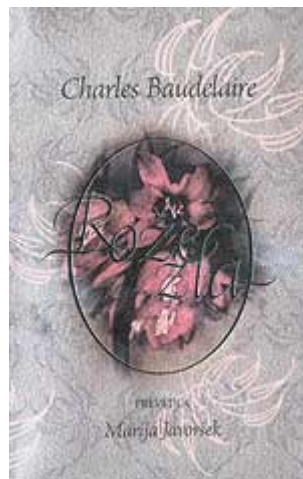
Slika 13: Krik. Avtor: Edvard Munch. Foto: neznano. Vir: reprodukcije.si

Ta princip vzpostavljanja vizualnega ekvivalenta je ključen tudi v poeziji Charlesa Baudelaira. Njegova zbirka *Rože zla* (1857) ustvarja povezave med vonji, barvami in čustvi:

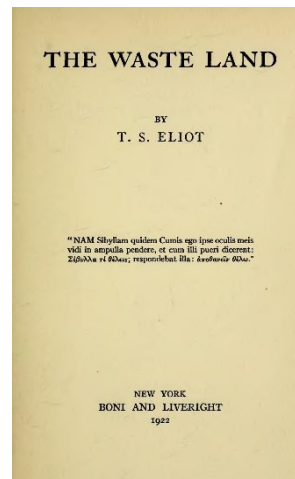
...
*No, zdaj pa sem jesenskim mislim se predal,
zdaj treba grablje je, lopato vzeti v roke,
da zemljo bom popravljen spet poravnal,
kjer voda vdolbla jame je, kot grob globoke.*
...
(*Sovražnik*, Baudelaire)

Pesnik opisuje mladost kot prežeto s stisko, težave in nevihto kot simbole notranjih demonov, medtem ko svetli trenutki predstavljajo redke trenutke veselja in notranje svetlobe. Motiv grabljenja in popravljanja zemlje odraža zrelejše obdobje, simbolizira notranjo preobrazbo ter poskus poprave preteklih napak. Medtem ko mokra tla in vdolbine metaforično predstavljajo življenjske rane. Sovražnik v tem kontekstu deluje kot abstraktni simbol bolečine, minljivosti in notranjih demonov, ki omejujejo življenje ter duhovno rast. (nav. po Poetry Foundation, b.d.)

Modernistični vrhunec tovrstne fragmentacije predstavlja T. S. Eliot s pesmijo *Pusta dežela* (1922). Eliot uporablja močne simbole, razdrobljene slike (ang. *heap of broken images*), ter hibrid jezika, da ustvari občutek notranje razbitosti in iskanja smisla. Vodna simbolika nakazuje očiščenje in regeneracijo, puščava pa kulturno in duhovno opustošenje. Pesem prepleta teme in simbole ter hkrati kritizira opustošenje sodobnega sveta, pri čemer išče smisel, odrešitev in obnovitev znotraj tega opustošenja. Fragmentacija strukture pesmi pa odraža razbitost sodobnega sveta. (nav. po Literary Devices, b.d.)



Slika 14: Rože zla. Avtor: Charles Baudelaire. Foto: neznano. Vir: Finance.si



Slika 15: Pusta dežela. Avtor: T. S. Eliot. Foto: neznano. Vir: Wikipedija

Analiza teh slikarskih, literarnih in širše umetnostnih postopkov potrjuje, da so ključne lastnosti vizualne asociativnosti obstajale dolgo pred izumom filma. Umetnost je razvila bogat arzenal metod – od ritmičnega zaporedja in simbolnega trka do vzpostavljanja alegorije in poetičnih metafor narave. Vse te lastnosti temeljijo na istem principu: podoba (ali beseda) je le sprožilec, pomen pa se dokončno oblikuje v zavesti gledalca skozi proces asociativnega povezovanja.

Cramer in Grant (2020) navajata, da je Freud verjel, da je pomen sanj pogosto povezan s simboli, katerih interpretacija je odvisna od jezika posameznika in kulture, a hkrati prepoznaval ponavljajoče se motive v širšem prostoru. Takšni skupni simbolni vzorci kažejo, da lahko podobe v umetnosti, literaturi ali kasneje filmu pri različnih ljudeh sprožajo podobne asociacije, saj izhajajo iz kolektivnih izkušenj. Z razvojem novih medijev, zlasti filma, so se podobni principi začeli pojavljati tudi v filmskem jeziku. Film je zaradi svoje zmožnosti povezovanja podob, zvoka in montaže ponudil nove možnosti za ustvarjanje asociacij in simbolnih pomenov,

kar odpira vprašanje prenosa ideje asociativnosti iz slikarske in literarne umetnosti v filmski medij in njun vpliv na sam razvoj filmskega izraza.

3. Od slike do sekvence: asociativni principi v kinematografiji

3.1. Simbolika in metafora v filmskem kadru

Filmska umetnost črpa iz starejših umetniških tradicij, predvsem slikarstva in literature, kjer imajo simbolika, metafora in alegorija pomembno vlogo pri posredovanju pomena. Tudi v filmu se pogosto srečamo s podobami, katerih pomen presega dobesedno prikazano dejanje in deluje na simbolni ali metaforični ravni.

Eden prvih primerov simbolnega filmskega kadra je znameniti prizor rakete, ki se zapiči v oko Lune, v filmu *Potovanje na Luno* (1902) režiserja Georges Méliès. Podoba Lune z antropomorfnim obrazom in rakete, ki zadene njeno oko, deluje kot metafora človekovega osvajanja neznanega prostora in znanstvenih ambicij modernosti. Podobno kot v ilustraciji ali alegorični sliki tudi tukaj en sam kader nosi pomen, ki presega neposredno prikazano dogajanje. (nav. po Leskosky 2018)



Slika 16: Potovanje na Luno (1902). Avtor: Georges Méliès. Foto: neznano. Vir: imdb.com

Nadrealistični film *Andaluzijski pes* (1929) režiserjev Luisa Buñuela in Salvadorja Dalíja ponuja drugačen primer simbolnega delovanja podob. Film temelji na logiki sanj in prostih asociacij, kjer prizori, kot je britvica, ki prereže oko, ali mravlje, ki lezejo iz dlani, ustvarjajo močne vizualne podobe brez jasne narativne razlage. Takšne podobe spodbujajo različne interpretacije in delujejo kot sprožilci nezavednih asociacij pri gledalcu. (nav. po Silent London 2014)



Slika 17: Andaluzijski pes (1929) – britvica zareže oko, avtorja: Luis Buñuel in Salvador Dalí. Foto: zajem zaslona Vir: Youtube. Naslov posnetka: Un Chien Andalou (1929) - Full Movie



Slika 18: Andaluzijski pes (1929) – mravlje lezejo iz dlani, avtorja: Luis Buñuel in Salvador Dalí. Foto: neznano. Vir: ludditerobot.com

Podobno tudi ekspresionistični film *Kabinet dr. Caligarija* (1920) režiserja Roberta Wieneja uporablja scenografijo kot metaforični element. Popačene kulise, nagnjene hiše in nenaravne perspektive ne predstavljajo realnega prostora, temveč vizualno izražajo psihološko nestabilnost in paranojo likov. (nav. po Wikipedija 2026)



Slika 19: Kabinet dr. Caligarija (1920), avtor: Robert Wiene. Foto: neznano. Vir: the-cinematograph.com

Simbolna in alegorična uporaba podob se pojavlja tudi v kasnejši filmski zgodovini. V filmu *Sedmi pečat* (1957) režiserja Ingmarja Bergmana prizor partije šaha med vitezem in Smrtjo deluje kot alegorična podoba soočanja človeka z minljivostjo in iskanjem smisla, medtem ko film *Metropolis* (1927) režiserja Fritza Langa uporablja religiozne reference, kot sta motiv babilonskega stolpa in lik Marije kot simbol moralnega vodstva, s čimer ustvarja alegorično

podobo družbe ter opozarja na odnos med tehnologijo, močjo in človeštvom. (nav. po Movie Sense 2024)

V vseh navedenih filmskih primerih simbolika, alegorija ali metafora delujejo znotraj posameznega kadra, podobno kot v slikarstvu ali literaturi, kjer pomen izhaja iz same podobe ali njenega simbolnega pomena. Film pa kot časovni medij omogoča tudi drugačen način ustvarjanja pomena: zaradi svoje vizualne in časovne narave lahko povezuje zaporedne podobe, pri čemer pomen pogosto nastane prav v njihovem odnosu. Prav montaža tako postane ključno orodje, s katerim sopostavitev kadrov ustvarja novo idejo ali asociacijo.

3.2. Montaža kot ustvarjanje pomena

Montažo je mogoče razumeti na dva načina. Po eni strani jo lahko obravnavamo kot tehnično operacijo povezovanja posnetega materiala, po drugi strani pa kot ustvarjalni proces, v katerem združitev posameznih posnetkov generira nov pomen. (nav. po Eisenstein 4)

Nasmeh je nasmeh, tudi če ga vidimo v osamljenem kadru. Toda na kaj se ta nasmeh nanaša, kaj ga je sprožilo, kakšen je njegov učinek in dramatični pomen – vse to lahko izhaja le iz predhodnih in naslednjih kadrov. (Balázs 118)

Béla Balázs poudarja, da filmski pomen pogosto nastaja šele v zaporedju podob. Posamezni posnetek lahko sicer nosi določeno informacijo, vendar njegov dramatični pomen izhaja zlasti iz odnosa do drugih kadrov:

Če bi bilo vse, kar so nam filmski ustvarjalci hoteli povedati, že vidno v posameznih posnetkih, takšno preprosto urejanje, ki pripoveduje zgodbo, ne bi imelo ničesar več dodati. V tem primeru ne bi bilo mogoče izkoristiti velike moči, ki jo imajo škarjice montažerja, da vzbudijo asociacije idej in nam pomagajo razumeti zgodbo filma. (Balázs 123)

Tako lahko zaporedje prizorov (na primer oseba, ki zapusti sobo, razmetana notranjost prostora in kaplja krvi na naslonu stola) gledalcu omogoči sklepanje o dogodku, ki ga film sploh ne prikaže neposredno. Montaža tako ustvarja pomen, ki ni prisoten v posameznih posnetkih, temveč nastane v njihovi povezavi. (nav. po Balázs 118–123)

Podobno načelo opisuje tudi Taylor, ki poudarja, da lahko vtis določenega dogodka (na primer boja) nastane s sopostavitvijo različnih fragmentov: predmetov, gest, obraznih izrazov ali delov telesa ter ustvari prav tako velik vtis boja kot podrobno raziskovanje vseh faz v logično razvijajočem se procesu. Takšna montažna konstrukcija lahko pri gledalcu sproži verigo

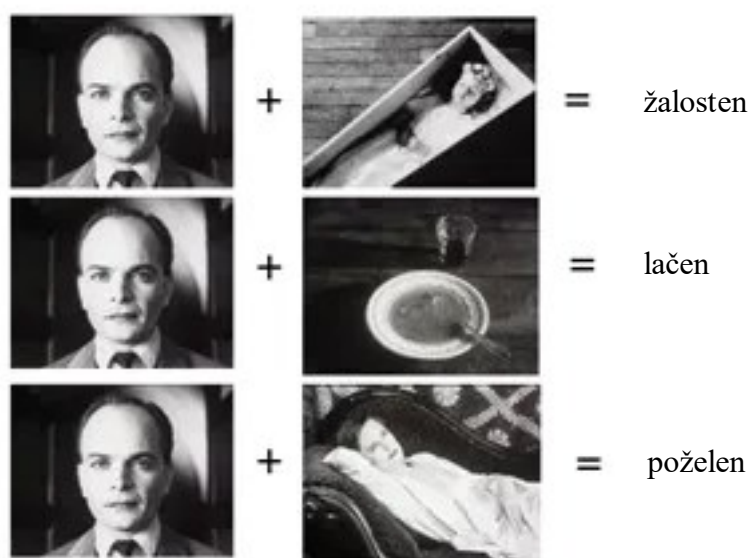
asociacij in ustvari celovit vtis boja, čeprav posamezni elementi niso povezani v klasično logično narativno zaporedje. (nav. po Balázs 47–49)

V tem smislu lahko film ustvarja ideje na način, ki presega možnosti posamezne podobe. Posnetek lahko prikaže konkretni predmet ali dogodek, ne more pa neposredno prikazati abstraktnega pojma. Šele zaporedje podob omogoča, da se pri gledalcu oblikuje širši koncept ali ideja, na primer slika pokaže konja, nosoroga, bika, ampak ne more pa pokazati pojma živali. (nav. po Aumont 7)

3.3. Efekt Kulešova: rojstvo asociativne montaže

Teoretska razmišljanja o tem, da pomen v filmu nastaja zlasti v odnosu med podobami, so kmalu dobila tudi praktično potrditev v eksperimentih sovjetskega režiserja Leva Kulešova.

Efekt Kulešova (glej Prilogo 1) temelji na predhodni ideji, da zaporedje dveh posnetkov ustvari močnejši pomen kot posamezen posnetek sam. Gre za kognitiven pojav, pri katerem gledalci pomen izpeljejo iz odnosa med kadri. Kulešov je poudarjal, da prav ta interakcija posnetkov ločuje film od fotografije. (nav. po NFI 2024)



Slika 20: Efekt Kulešova (1910–1920), avtor: Lev Kulešov. Vir: zajem slike iz filma Efekt Kulešova.

Svoj učinek je demonstriral z izmeničnim prikazovanjem istega posnetka igralca Mozžuhina z različnimi kontekstualnimi prizori – mrtvim otrokom, skledo juhe ali ženske na divanu.

Gledalci so glede na predhodni posnetek razlagali moški izraz kot žalosten, lačen ali poželen. (nav. po NFI 2024)

S to demonstracijo je Kulešov namigoval, da je moški na posnetku gledal tisto, kar je bilo postavljeno poleg njega, čeprav to v resnici ni bilo tako. Že v svoji prvi demonstraciji je Kulešov uporabil isti posnetek moškega z nespremenjenim izrazom na obrazu. Spremenilo se je le dojemanje njegovega izraza, ko je bil združen z drugim posnetkom, ki je v gledalcih vzbudil čustva. (NFI 2024)

Podoben princip je pozneje opisoval tudi Alfred Hitchcock, ki je učinek razširil z uporabo treh zaporednih posnetkov: obraz lika, objekt njegovega pogleda in njegovo reakcijo (glej Prilogo 2) – s čimer je še dodatno poudaril, da je učinek močnejši z spremembo mimike lika in tako sproži še močnejšo povezavo med podobami. (nav. po Indiecinema.co, b. d.)



Slika 21: navdih po efektu Kulešova – prvi kader. Avtor: Alfred Hitchcock. Naslov videa: Hitchcock Explains the Kuleshov Effect to Fletcher Markle. Vir: YouTube.com



Slika 22: navdih po efektu Kulešova – drugi kader. Avtor: Alfred Hitchcock. Naslov videa: Hitchcock Explains the Kuleshov Effect to Fletcher Markle. Vir: YouTube.com



Slika 23: navdih po efektu Kulešova – tretji kader. Avtor: Alfred Hitchcock. Naslov videa: Hitchcock Explains the Kuleshov Effect to Fletcher Markle. Vir: YouTube.com

Eksperimenti Kulešova so zaznamovali zgodovino kinematografije in pokazali, da moč filma in sporočilnost slike leži v montaži. Demonstracija drugega filmskega primera Kulešova, kot je združitev posnetkov Moskve in Washingtona v isti sceni, so pokazale, da montaža omogoča iz dveh prostorsko različnih vsebin v kadru ponovno sestavljanje in preoblikovanje materiala v kontinuirano povezujoč prostor, pri čemer položaj posnetka v montažni frazi pogosto določa ideološki namen. Položaj posameznega posnetka v montažni sekvenci lahko bistveno spremeni pomen prizora ali celotne pripovedi. (nav. po Indiecinema.co b. d.; Kulešov 32, 104)

Primer takšne spremembe pomena je znan iz distribucije filma *Oklepnic Potemkin* režiserja Sergeja Eisensteina. Skandinavski distributerji so zaradi cenzure zgolj premaknili prizor vojaškega sodišča in usmrčitve mornarjev, ne da bi karkoli izrezali ali dodali. Posledica je bila

popolna sprememba interpretacije dogodkov: upor je na začetku deloval kot nemotivirano nasilje, na koncu pa kot upravičeno kaznovanje. Tako lahko že premik ene same scene bistveno preoblikuje ideološko sporočilo filma. (nav. po Balazs 119–120)

3.4. Sergej Eisenstein in teorija montaže konflikta

Eisensteinovo razumevanje montaže izhaja iz njegovih izkušenj v gledališču, kjer se je prvič srečal s konceptom *atrakcije*¹ – trenutkov, ki sprožijo čustvene ali psihološke odzive publike. Vsak agresivni moment, ki vpliva na gledalčevo zaznavo in psihološko stanje, je po Eisensteinu osnovna enota, ki jo je mogoče prenesti v filmsko montažo. (nav. po Taylor 3; Eisenstein 230) Atrakcije omogočajo, da film oblikuje občinstvo in ga vodi k določenim idejnim ali čustvenim interpretacijam, s čimer presega zgolj pasivno predstavitev dogodkov. (Taylor 41)

V kinematografiji se ta princip udejanja prek dinamičnega soočenja kadrov, kjer se pomen ustvarja z njihovo medsebojno interakcijo. Eisenstein poudarja, da je:

rezultat jukstapozicije² dveh različnih podob ne kaže le njunega seštevka, ampak ustvarja tretjo entiteto pomena. Jukstapozicija mora potekati s pomočjo kontrasta, konfrontacije in nehomogenosti. Proces montaže je konflikt, misel, ki izhaja iz trčenja dveh neodvisnih delov drug proti drugemu in je ključ do dramatičnega principa. (Indiecinema.co, b. d.)

Pri tem se ne primerjajo neposredno pojavi, temveč se oblikujejo verige asociacij, ki jih v zavesti določenega občinstva povezuje posamezni pojav. (nav. po Taylor 41)

Eisenstein kader opredeli kot osnovno »celico« montaže in jo razume kot proces dinamičnega soočenja oziroma konflikta med podobami, ki ob stiku proizvajajo nov pomen. Ta proces primerja z zaporedjem eksplozij v motorju z notranjim izgorevanjem, kjer posamezni montažni rezi delujejo kot impulzi, ki vzpostavljajo ritem in poganjajo celotno filmsko strukturo. Konflikt med kadri se lahko vzpostavlja na različnih ravneh vizualne organizacije, na primer med bližnjim in širšim izrezom plana, med nasprotujočimi si grafičnimi smermi (kader z linijami v

¹ *Atrakcija*: »je vsak agresivni moment v gledališču, kateri ima na publiko emocionalni ali psihološki učinek, preverjen s izkušnjami in matematično izračunan da proizvaja specifične emotivne šoke v spektatorju v pravem zaporedju kot celota. Šok nudi edino priložnost ideološkega aspekta, kaj je prikazano kot ideološki zaključek.« (Taylor 3)

² *Jukstapozicija*: razvrstitev, položaj, pri katerem so stvari druga poleg druge: delci stojijo v jukstapoziciji z drugimi delci (fran.si)

eno smer – kader z linijami v drugo smer), med različnimi oblikami in volumni (velik objekt – majhen objekt) ali med kontrastoma svetlobe in teme (svetel – temen kader). Poleg teh Eisenstein opozarja tudi na bolj kompleksne oblike konflikta, kot sta neskladje med predmetom in njegovo zaznano razsežnostjo ali med dogodkom in njegovim časovnim trajanjem, kar je mogoče doseči z uporabo optičnih popačenj, tehnike stop motion ali upočasnjenega posnetka. (nav. po Eisenstein 38–39)

Eisensteinove teorije o montaži so pomembno vplivale na evropska kinematografska gibanja, saj so spodbujale idejo, da je montaža filmov lahko močno orodje za posredovanje zapletenih idej in čustev. Njegov poudarek na ustvarjanju pomena s pomočjo soočanja podob je spodbudil filmarje k eksperimentiranju z montažo, kar je pripeljalo do inovativnih tehnik pripovedovanja zgodb. Ta pristop ni oblikoval le avantgardnih filmov, ampak je navdihnil tudi poznejša gibanja, kot sta nadrealizem in nova vala v kinematografiji, ki sta skušala premikati meje vizualnega pripovedovanja zgodb. (nav. po Fivable, 2024)

4. Teoretski pristopi in tipi montaže

Razvoj sovjetske filmske teorije v dvajsetih letih 20. stoletja je pomembno zaznamoval razumevanje montaže kot osrednjega principa filmskega izražanja. Različni sovjetski filmski teoretiki so montažo razlagali na različne načine in razvili lastne modele njenega delovanja. Film je vplival tudi na druge umetnike. Dziga Vertov in Sergej Eisenstein sta se uveljavila kot referenčna točka za avantgardo v 1920-ih; Vertov je prihajal iz glasbenega okolja in nosil vplive italijanskega futurizma in konstruktivizma, Kulešov pa je bil pionir umetniške revolucije. (nav. po Indiecinema.co, b. d.)

Čeprav se njihovi pristopi razlikujejo, jih povezuje skupna ideja, da pomen izhaja iz odnosa med kadri. Ruska avantgarda, ki se je razvila po Oktobrski revoluciji, je umetnikom omogočila eksperimentiranje, hkrati pa je ostala povezana z ideološkimi cilji revolucije. Umetniki so želeli ustvariti vizualen jezik, ki je bil dostopen množicam in je hkrati omogočal intelektualno angažiranje gledalcev. (nav. po Indiecinema.co, b. d.; Media Studies.com 2023)

4.1. Pudovkin

Vsevolod Pudovkin je bil podmladek Kulešova, ki je svoje študente učil, da se filmske ideje oblikujejo skozi zaporedje posnetkov. Primerjal jih je z opeko pri gradnji zidu: vsak kader je gradnik, ti pa dobijo pomen šele v končni strukturi. (nav. po Media Studies.com 2023) Njegov eksperiment je postal temeljni dokaz, da se pomen v filmu ne nahaja v posamezni sliki, ampak v nizu slik in njihovem urejanju.

Pudovkin je Kulešovo idejo nadgradil in razvijal. Posnetke je primerjal z elementi, ki jih je treba povezati v smiselno verigo (opeke, razporejene v vrsto), pri čemer zaporedje podob postopoma razvija idejo ali narativno logiko. V filmu *Mati* (1926) je uporabil analogno montažo in konceptualno asociacijo podob, s čimer je razvil ideološko in politično sporočilo – pomladna voda se blešči v soncu kot svetla upanja, enako svetla pa se bleščijo tudi v očeh delavcev. (nav. po Indiecinema.co, b. d.) Podrobnejša razčlenitev tega filma je podana v podpoglavju 4.5 (Balázs), kjer je film analiziran v okviru koncepta poetične montaže.

Pudovkin je s svojo teorijo določil pet montaž, vendar naj bi se njegov sistem zdel nelogično ustrezen, saj se klasifikacija deloma nanaša na način montaže in deloma na vsebino, namesto da bi ta dva dejavnika obravnavala ločeno, navaja Rudolf Arnheim (65). Vsak tip je imel

specifično funkcijo, vendar se je njihov učinek pogosto prepletal, saj so vsi temeljili na principu asociativnega delovanja posnetkov:

1. Kontrast

Kontrastna montaža temelji na nasprotju med dvema ali več situacijami, ki naj bi ustvarila močan emocionalni ali idejni učinek. Primer tega je prikaz bede revnega človeka v nasprotju z razsipnostjo bogatih. Pudovkin je menil, da kontrast ne samo poudari razlike, ampak tudi aktivira gledalčevo presojo in čustveno reakcijo. (nav. po Arnheim 66)

2. Paralelnost

Ta metoda je podobna kontrastu, vendar seže veliko dlje. Paralelna montaža omogoča izmenično prikazovanje dveh ali več dogodkov, ki potekajo sočasno ali ločeno. Čeprav med njimi ni neposredne vsebinske povezave, gledalec dojema asociativno povezavo, ki spodbuja primerjavo ali kontrast. Metoda kontrasta se nanaša na vsebino, metoda paralelnosti pa na montažno tehniko. (nav. po Arnheim 66)

3. Podobnost

Podobnost je tip montaže, ki združuje posnetke z vizualnimi, tematskimi ali simbolnimi podobnostmi. Pudovkin je poudarjal, da se gledalec prek podobnosti zlahka premakne od enega kadra k drugemu, pri tem pa ustvarja asociacije, ki razširjajo pomen. Na primer v filmu *Stavka* (1920) režiserja Eisensteina se gibanje delavcev povezuje z ritmičnim klanjem vola, kar simbolizira nasilje in izkoriščanje. Podobnost tako omogoča subtilno povezovanje vsebine in simbolike. (nav. po Arnheim 66)

4. Sočasnost

Sočasna montaža temelji na prikazovanju dogodkov, ki se zgodijo istočasno, pri čemer gledalec pridobi občutek časovne in prostorske povezanosti. Pudovkin je menil, da ta tip montaže omogoča ustvarjanje napetosti in povečanje dramatičnega učinka, saj gledalec sam sestavlja vzporedne poteke zgodbe, na primer: nekdo hiti rešiti prijatelja, ki ga vodijo na morišče. Gledalčevo zanimanje se osredotoča na ugibanje, ali bo do prostorskega sovpada prišlo pravočasno. Tukaj je vpeljana tretje načelo – v nobeni od gornjih kategorij še ni bilo govora o časovni povezanosti med paralelno montiranimi kadri.

5. Ponavljajoča se tema (leitmotiv)

Pudovkin je uvajal tudi ponavljajoče se vizualne ali tematske motive, ki služijo kot osrednja povezava skozi film. Ta tip montaže omogoča utrjevanje osrednje ideje ali čustvenega tona. Določen kader se v enaki obliki večkrat ponovi kot neke vrste refren – tudi ta metoda se skoraj v celoti nanaša na vsebino.

Ta klasifikacijska shema je precej slaba, navaja Arnheim (66). Shema resda morda ni najboljša, veliko členitev po vsebini navezuje na tehniko paralelne montaže, hkrati pa bi bila morda podrobnejša, jasnejša in dovršena razdelitev bolj dobrodošla. Tehnika paralelne montaže je več kot očitno ena izmed skupnih točk za ustvarjanje asociacij skozi montažo.

Svojo idejo je glasno zagovarjal v nasprotju z Eisensteinovo tezo o montaži kot trčenju, vendar pa je po obisku Eisensteinovih predavanj pristal na njegovo teorijo. Torej montaža je konflikt! (nav. po Eisenstein 37–38)

4.2. Rudolf Arnheim

Rudolf Arnheim je poskušal oblikovati širšo in bolj sistematično shemo montaže, ki bi zajela različne načine povezovanja filmskih podob. Pri tem je upošteval tudi nekatere elemente že obstoječih klasifikacij, predvsem Pudovkinove in Timošenkove, ter jih poskušal združiti v bolj pregledno strukturo. (nav. po Arnheim 67) Njegov namen ni bil ustvariti dokončne tipologije montaže, temveč ponuditi analitični okvir, ki omogoča razumevanje različnih odnosov med kadri in prizori v filmu.

Arnheim tako razlikuje več osnovnih načel montažnega povezovanja, ki temeljijo na ritmičnih, časovnih, prostorskih in vsebinskih razmerjih med podobami.

1. Načela montažnega spajanja

a) dolžina montažne enote:

Arnheim opozarja, da dolžina posameznih kadrov pomembno vpliva na ritem montaže in gledalčevo zaznavanje prizora. Zaporedje relativno dolgih kadrov ustvarja miren in stabilen ritem, ki gledalcu omogoča daljše opazovanje dogajanja. Nasprotno pa niz kratkih kadrov pogosto spremlja prizore hitre akcije ali dramatičnih vrhuncev, saj pospešen tempo montaže ustvarja občutek napetosti ali celo kaosa. Poseben učinek nastane tudi pri kombinaciji dolgih in kratkih kadrov, kjer nenadna sprememba ritma poudari določene trenutke v prizoru. Arnheim omenja tudi nepravilno zaporedje kadrov

različnih dolžin, kjer ritem ni vnaprej določen, temveč je prilagojen vsebini posameznega prizora.

b) montaža celotnih prizorov

Prizori si lahko sledijo zaporedno, tako da se eno dogajanje zaključi in ga nadomesti naslednje. Druga možnost je prepletanje prizorov, kjer so posamezne situacije razdeljene na manjše dele, ti pa se izmenično nadaljujejo, kar ustvarja učinek navzkrižne montaže. Tretji način predstavlja vstavljanje posameznih prizorov ali kadrov v sicer kontinuirano dogajanje, kar lahko poudari določen motiv ali gledalcu ponudi dodatno informacijo. (nav. po Arnheim 67–68)

c) montaža znotraj posameznega prizora

Arnheim (68) opozarja tudi na montažne postopke znotraj samega prizora, kjer se pomen oblikuje skozi menjavanje različnih planov. Z uporabo širokih in bližnjih planov je vzpostavljena dinamika med vizualnim kontekstom prostora in poudarkom na posameznih detajlih dogajanja. Pomembno vlogo ima tudi zaporedje detajlov, ki postopoma razkriva posamezne dele prizora ter usmerja gledalčevo pozornost k bistvenim elementom.

2. Časovna razmerja

a) sočasnost

Pri sočasnosti montaža povezuje dogodke, ki se odvijajo v istem časovnem trenutku. To se lahko kaže kot izmenjevanje več prizorov, ki potekajo hkrati na različnih mestih, ali kot niz detajlov istega dogajanja, ki poudarjajo različne vidike istega trenutka. Tak način montaže ustvarja občutek simultanosti in omogoča gledalcu, da hkrati zaznava več plasti dogajanja. (nav. po Arnheim 68–69)

b) prej, potem

V tem primeru so prizori povezani v časovnem zaporedju, kjer si dogodki sledijo kot del kontinuiranega razvoja pripovedi. Montaža lahko vključuje tudi vrinjene prizore preteklih ali prihodnjih dogodkov, ki širijo razumevanje dogajanja. Podoben princip se lahko pojavi tudi znotraj posameznega prizora, kjer zaporedje detajlov postopoma razkriva razvoj istega dogodka.

c) nevtralnost

Pri nevtralnem časovnem razmerju kadri niso povezani neposredno s časovnim zaporedjem, temveč zlasti z vsebinsko ali idejno povezavo. Takšni prizori lahko

združujejo različna dogajanja ali posamezne kadre, ki niso umeščeni v isti časovni okvir, vendar skupaj tvorijo smiselno pomensko celoto. (nav. po Arnheim 69–70)

3. Prostorska razmerja

a) isti kraj

Montaža lahko povezuje prizore, ki se odvijajo na istem mestu, bodisi v različnih časovnih obdobjih bodisi znotraj istega.

b) drug kraj

Nasprotno lahko montaža povezuje tudi prizore z različnih lokacij. Prehajanje med različnimi prostori omogoča širšo predstavitev dogajanja, hkrati pa lahko vzpostavlja odnose med dogodki, ki se odvijajo na različnih mestih, vendar so vsebinsko povezani.

4. Vsebinska razmerja

a) podobnost

Montaža temelji na podobnosti, kadri so povezani zaradi podobnih oblik ali pomenov.

b) kontrast

Montaža temelji na nasprotju med podobami, bodisi na ravni vizualne oblike bodisi na ravni pomena.

c) kombinacija podobnosti in kontrasta

Arnheim (70) opozarja tudi na primere, kjer se podobnost in kontrast pojavljata hkrati. Podobi lahko na primer delita podobno vizualno obliko, vendar nosita nasproten pomen, ali pa je pomen podoben, medtem ko se vizualna oblika razlikuje. Takšne kombinacije ustvarjajo kompleksnejše pomenske odnose med kadri.

Kljub temu Arnheim (prav tam) poudarja, da njegova klasifikacija ni dokončna. Namenjena je predvsem kot ogrodje za razumevanje različnih načinov povezovanja filmskih podob. Pri tem opozarja, da montažni deli pogosto ne delujejo zgolj kot dopolnila drug drugemu, temveč v medsebojni povezavi dobijo nove pomenske odtenke. Kot primer navaja prizor iz Eisensteinovega filma *Stavka*, kjer streljanje delavcev dobi poseben pomen, ker je povezano s prizorom iz klavnice.

Arnheim (70–71) opozarja tudi na pomen formalnih odnosov med podobami. Zaporedje kadrov lahko bistveno spremeni zaznavo prikazanih elementov. Če na primer kadru majhnega človeka sledi kader velike figure, je velikost slednje poudarjena s kontrastom. Gledalčevo dožemanje je zato drugačno, kot če bi bila figura prikazana samostojno. V določenih primerih lahko takšno zaporedje ustvari celo vtis, da se je majhen človek nenadoma povečal. Podobne učinke so

opazili tudi v eksperimentalni psihologiji, kjer dva osvetljena elementa, prikazana v kratkih časovnih intervalih, ustvarita vtis enega samega elementa, ki se premika iz ene točke na drugo.

Ta princip je bil uporabljen tudi v umetniške namene. V Eisensteinovi Oklepnici Potemkin je znan prizor kamnitega leva, ki se dvigne in začne rjoveti. Prizor je sestavljen iz treh posnetkov različnih kipov: prvi prikazuje leva v ležečem položaju, drugi leva, ki se dviga, tretji pa leva z odprtimi čeljustmi. Montaža teh treh podob ustvari vtis, da kip oživi. (nav. po Arnheim 71) Primer jasno pokaže, kako lahko zaporedje podob ustvari iluzijo gibanja in pomena, ki ga posamezni posnetki sami po sebi nimajo.



8.

Slika 24: kamniti kipi leva iz Oklepnice Potemkin, avtor: Sergei Eisenstein. Vir: knjiga Montaža ekstaza.

Arnheim (72) zato opozarja, da je izraz montaža včasih celo nekoliko neustrezen, saj predpostavlja, da gledalec zazna diskontinuiteto med kadri. V določenih primerih pa je učinek ravno nasproten – montaža ustvari vtis neprekinjenega dejanja, ki ga gledalec dojema kot enotno dogajanje. S tem pokaže, da montaža ni zgolj tehnični postopek spajanja posnetkov, temveč kompleksno sredstvo oblikovanja percepcije in pomena v filmu.

4.3. Vertov

Dziga Vertov je montažo razumel drugače, zlasti kot način organizacije fragmentov realnosti. V okviru koncepta *Kinoglaz* (kino oko, koncepti – kamera vidi svet bolje kot človeško oko, film lahko razkrije resnico realnosti, montaža poveže te fragmente realnosti v novo razumevanje sveta) je montaža služila povezovanju dokumentarnih »kino-dejstev« v strukturo, ki gledalcu razkriva dinamiko in resnico sodobnega življenja. Vertov razume montažo kot proces, ki poteka skozi celoten film, ne samo v montažni sobi. Začne se že z izbiro realnosti (opazovanje), sledi snemanje fragmentov realnosti in kasneje organizacija teh fragmentov v montaži. Torej je montaža organizacija »kino-dejstev«.

V filmu *Človek s kamero* (1929) raziskuje odnos med kamero, resničnostjo in gledalcem, pri čemer montaža omogoča razmislek o samem procesu snemanja ter o razmerju med objektivnim svetom in pogledom, očesom kamere. (nav. po Indiecinema b. d.)

4.4. Eisenstein

Sergej Eisenstein je montažo obravnaval kot izrazito intelektualen in emocionalen proces. Po njegovem mnenju montaža ni le povezovanje podob, temveč sredstvo za aktivno vplivanje na gledalčevo percepcijo in razumevanje filma. (nav. po Indiecinema b. d.) Eisenstein je svojo teorijo vpeljal tako v prakso kot v koncept montaže atrakcij, pri čemer je želel vzbuditi močne čustvene in intelektualne odzive ter gledalca aktivirati, da postane zavedni opazovalec dogajanja. Montaža je bila za njega ključen element filmskega ustvarjanja, saj je omogočala, da heterogeni material prevzame končno obliko in se razvije v koherenten umetniški izraz. (nav. po Indiecinema b. d.)

Eisenstein je uvedel pet načinov montaže: metrično, ritmično, tonsko, nadtonsko in intelektualno. Vsaka od teh vrst omogoča drugačen način organizacije posnetkov in različnih učinkov na gledalca, pri čemer se metode pogosto prepletajo, konflikti med njimi pa ustvarjajo dodatno napetost in pomenske nivoje. (nav. po Film Form).

1. Metrična montaža

Metrična montaža temelji na natančno določenih dolžinah posnetkov, ki so razporejene po absolutnem časovnem merilu, ne glede na vsebino kadra. Posnetki so enakomerno odmerjeni in enako pospešeni, njihovo zaporedje pa ustvarja ritem, napetost in vizualno dinamiko, zaradi česar gledalec zazna intenzivnost in tempo sekvence. (nav. po Aldredge 2021; Eisenstein 72) Eisenstein je ta princip primerjal z glasbenim metrom,

saj napetost nastaja zlasti s krajšanjem ali podaljševanjem trajanja posameznih posnetkov. (nav. po Winchell 2021) Primer takšnega pristopa je film *Oktober* (glej Prilogo 3), kjer dolžina posnetkov določa hitrost dogajanja in stopnjevanje napetosti. Ta se lahko povečuje z mehanskim skrajševanjem posnetkov, medtem ko lahko njihovo pretirano podaljševanje pri gledalcu vzbudi občutek nelagodja. Metrična montaža tako ustvarja vizualno in čustveno strukturo prizora skozi strogo časovno organizacijo posnetkov. (nav. po StudioBinder b. d.)

2. Ritmična montaža

Ritmična montaža (ali kontinuirana montaža) prilagaja dolžino posnetkov gibanju znotraj kadra in naravi same akcije, kar ustvarja naraven in kontinuiran ritem prizora. Eisenstein je ta princip uporabljal za vzpostavljanje kontrastov med ritmom akcije in trajanjem posnetkov, pri čemer lahko kratki posnetki stopnjujejo napetost, daljši pa ustvarjajo občutek miru ali refleksije. (nav. po Eisenstein 74) Ritmična montaža tako povezuje dolžino posnetkov z gibanjem in vsebino kadra, zaradi česar gledalec zaznava tempo dogajanja ter dramatične spremembe v akciji. Na ta način montaža ohranja kontinuiteto gibanja in hkrati uravnava napetost prizora, saj tempo rezov sledi dinamiki fizičnega in čustvenega toka prizora. Značilen primer je sekvenca *Odesinih stopnic* iz filma *Oklepnic Potemkin* (glej Prilogo 4), kjer kotaleč otroški voziček po stopnicah deluje kot pospeševalec ritma in povezuje različne ravni dogajanja. S prepletanjem gibanja vojakov in množice montaža ustvarja intenzivno vizualno in emocionalno izkušnjo ter poudarja razvoj dogajanja. (nav. po Eisenstein 74; Aldredge 2021) Podoben princip ritmičnega prilagajanja rezov gibanju je mogoče opaziti tudi v prizoru boksarskega dvoboja med Rockyjem Balboo in Apollom Creedom v filmu *Rocky* (1976) režiserja Johna G. Avildsena. Ko se boksarja šele opazujeta in iščeta pravo razdaljo, so posnetki daljši, z naraščajočo hitrostjo in intenzivnostjo udarcev pa postaja montaža hitrejša, posnetki so krajši, kar stopnjuje dramatičnost in čustveno vpletenost gledalca. Kot poudarja Eisenstein, gibanje v kadru ni nujno zgolj fizično, saj lahko tudi vizualni elementi, kot so linije ali objekti v prostoru, ustvarjajo občutek dinamike; v tem prizoru na primer napete vrvi ringa pomagajo usmerjati pogled in poudarjajo razdaljo ter napetost med borcema. (nav. po Media-Studies b. d.)

3. Tonalna montaža

Tonalna montaža združuje posnetke glede na njihov skupni čustveni ton oziroma splošno atmosfero prizora, ne glede na dolžino ali ritem posnetkov (nav. po Eisenstein 75–76). Eisenstein jo je uporabljal za ustvarjanje emocionalnega razpoloženja, pri katerem se vizualni elementi povezujejo na podlagi simbolne ali čustvene resonance. Primer je sekvenca megle v filmu *Oklepnic Potemkin*, kjer gibanje vode, galebov in rahlo premikajočih se plovil v kombinaciji z meglo ustvarja občutek napetosti ter simbolizira čustveno ozadje prizora (glej Prilogo 5). Tonalna montaža tako združuje podobe z različnim čustvenim učinkom in poudarja subtilne kontraste, ki vplivajo na gledalčevo zaznavo na bolj intuitivni ravni. (nav. po Winchell 2021) Pri tem imajo pomembno vlogo tudi vizualni detajli, kot so refleksije svetlobe ali počasni gibi, saj lahko takšni elementi poglobijo čustveno izkušnjo gledalca. Vsaka sprememba svetlobe, gibanja ali zvočne atmosfere prispeva k oblikovanju skupnega čustvenega vtisa. (nav. po Media-Studies b. d.) V praksi se tonalna montaža pogosto prepleta z ritmično ali metrično montažo, s čimer dodatno krepi vizualno in emocionalno strukturo prizora. (nav. po Fiveable Content Team b. d.)

4. Nadtonalna montaža

Nadtonalna montaža združuje metrično, ritmično in tonalno montažo, kar ustvarja sinestetičen učinek, kjer konflikt med primarnim tonom in nadtonom gradi kompleksne čustvene in intelektualne odzive. (nav. po Winchell 2021) Z uporabo vseh treh vrst montaže se v sekvenci Odesinih stopnic iz filma *Oklepnic Potemkin* poveča dramatični in asociativni učinek, medtem ko v prizorih iz filma *Rocky* kombinacija dolžine posnetkov, ritma in tonalnih kontrastov omogoča doživljanje vrhunca borbe in emocionalne intenzivnosti. (nav. po StudioBinder; Media-Studies b. d.) Nadtonalna montaža presega posamezne elemente, saj združuje ritem, tempo in čustveni ton, kar gledalcu omogoča abstraktno interpretacijo dogodkov. (Media-Studies b. d.) Eisenstein je s to metodo želel ustvariti večplastno izkušnjo, ki povezuje čustva, simboliko in ritmične strukture prizora. (nav. po Aldredge 2021) Vsak posnetek prispeva k sintezi fizičnih in čustvenih dražljajev, hkrati pa montaža subtilno uravnava napetost, dramatičnost in simbolne povezave. Uporaba nadtonalne montaže tako poudarja

kompleksnost filmske strukture, omogoča ustvarjanje zapletenih dramatičnih vrhuncev in bogati interpretacijo gledalčevega doživljanja.

5. Intelektualna montaža

Intelektualna montaža združuje posnetke, ki sami po sebi ne nosijo pomena, vendar skupaj ustvarijo metafore, ideje in konceptualne povezave. (nav. po Eisenstein, *Film Form* 82). Eisenstein jo je uporabljal za izražanje družbenih in političnih idej ter za stimulacijo kritičnega mišljenja gledalca. Primer je film *Oktober*, kjer jukstapozicija verskih simbolov in zgodovinskih dogodkov ustvarja intelektualni pomen. V filmu *Stavka* je križna montaža med zakolom bika in napadom policije na delavce vizualna metafora, ki gledalca spodbuja k razmišljanju o družbeni resničnosti. Na podoben način lahko različni scenariji, montirani paralelno, ustvarjajo pomen prek metafor: v filmu *Apokalipsa zdaj* (1979) (glej Prilogo 6) smrt kolonela Kurtza v jukstapoziciji z ritualizirano smrtjo vodnega bika deluje kot metaforična žrtev obeh bitij, kar gledalcu sporoča simbolni pomen dogodkov. (nav. po Winchell 2021) Podobno je mogoče intelektualno brati tudi *Rockyja* (1976), kjer Rockyjev pogled na podobo Jezusa Kristusa na freski v boksarski telovadnici namiguje na trpljenje. Montaža treninga, kjer Rocky teče skozi industrijska območja mimo tovarn in delavcev, povezuje njegovo osebno potovanje z bojem delavskega razreda vse do osvojitve osebnega triumfa, ko doseže vrh stopnic in pogleda na mesto Philadelphio. (nav. po Media-Studies b. d.) Vsak posnetek je premišljeno izbran, da vzpostavi simbolne povezave in primerjave, kar omogoča, da gledalec interpretira pomen, ki ni neposredno prikazan, temveč zahteva aktivno sodelovanje in refleksijo. Eisenstein je menil, da intelektualna montaža odraža vsakdanje miselne procese in je povezana s tradicijo gledališča Proletkult,³ ki je služilo politični agitaciji. (nav. po Film Form 83) Ta metoda omogoča, da film deluje kot orodje ideološke refleksije, hkrati pa ohranja čustven in vizualen vpliv, kar je ključnega pomena za razumevanje družbenih, političnih in ideoloških vsebin. Na ta način intelektualna montaža spodbuja gledalca h kritičnemu razmišljanju o svetu, saj zahteva aktivno interpretacijo in povezovanje simbolov ter metafor.

³ *Gledališče Proletkult*: sovjetsko revolucionarno gibanje, ki je z uporabo avantgardnih tehnik, industrijskih motivov in elementov cirkusa poudarjalo politično propagando ter ideološko šokiranje občinstva.

4.5. Balázs

Čeprav večina teoretikov, obravnavanih v tem poglavju, izhaja iz sovjetskega konteksta, je o montaži in njenih asociativnih učinkih razmišljal tudi madžarski filmski teoretik Béla Balázs. Njegov pristop se nekoliko razlikuje od sovjetskih klasifikacij, saj se osredotoča na način, kako zaporedje podob ustvarja verigo idej in asociacij pri gledalcu. Po njegovem mnenju montaža z zaporedjem podob pogosto neposredno izrazi stanje, čustvo ali idejo kot besedni opis. (nav. po Balázs 125–126)

Balázs montažo ne razvrsti strogo po tipih, ampak predstavi različne poglede nanjo:

1. Idejno-asociativna montaža

Ta oblika zahteva od gledalca, da opazi subtilne detajle in jih poveže med seboj. Predmeti, ki so le nakazani, lahko sprožijo enako globok učinek kot neizrečena beseda. Montaža tukaj ne interpretira le prizora, ampak sproži niz idej in jim daje določeno smer. (prav tam)

2. Metaforična montaža

Balázs kot primer navaja Griffithove prizore, kjer tiskarski stroji s svojim vdorom v kadre spominjajo na tanke, izmetavanje časopisov iz strojev pa na granate. Vstavljeni posnetki prestrašene ženske, ki jo vidimo znova in znova, vstavljene med divje stroje, s primerjavo ustvarjajo niz asociacij med tehnologijo in grozo. Vizualni elementi tako delujejo kot metafore, ki gledalca vodijo k posrednemu pomenu, ne dobesednemu. (prav tam)

3. Poetična montaža

Ta uporablja splošne kadre narave ali okolja za notranje stanje likov ali širši družbeni proces. Primer je prizor iz filma *Mati* režiserja Pudovkina, kjer taljenje snežne vode spremlja revolucionarno demonstracijo (glej Prilogo 7). Gledalec samodejno povezuje naravo in dogajanje, pri čemer se vzpostavi občutek rasti, upanja ali spremembe – pomladna voda se blešči v soncu kot svetla upanja, enako svetla pa se bleščijo tudi v očeh delavcev. Poetična montaža tako deluje subtilno, prek asociacij, ki nastanejo med podobami. (prav tam 126)

4. Alegorična montaža

Pri tej montaži se prizori povezujejo z vzporednimi podobami, ki niso neposredno del zgodbe, ampak služijo kot simbolna primerjava. Primer najdemo v filmu *Silvestrovo* režiserja Lupuja Picka, kjer se prizori viharja na oceanu izmenjujejo z urbanimi prizori mesta (glej Prilogo 8). Vihar sam po sebi nima organske povezave z zgodbo, ampak je alegorija prinesena od zunaj in s tem poudari dramatičnost dogajanja. (nav. po Balázs 127)

5. Literarne metafore

Balázs opozarja, da lahko film z montažo vizualno izrazi tudi literarne metafore. Eisensteinov prizor iz filma *Generalna Linija* (glej Prilogo 9), kjer kmet razdeli dediščino z žago, uporablja hitro menjavanje širokih posnetkov žage in žalostnega ženskega obraza vse do bližnjih, da gledalec občuti intenzivno čustvo in metaforo – kot da žaga reže skozi žensko srce. Hitro menjavanje kratkih kadrov, intenzivni bližnji plani in izraz trpljenja na obrazu ustvarijo močan čustveni učinek. Montaža tako literarni pomen prevaja v vizualno izkušnjo. (prav tam)

6. Asociacija idej

Montaža po Balázsu ne vzbuja le čustev, ampak tudi miselne povezave. V Pudovkinovem filmu *Konec Petrograda* se prizori rasti borznih delnic izmenjujejo s prizori padanja vojakov na fronti. Gledalec skoraj ne more spregledati vzročno-posledične povezave med obema podobama, kar vodi do razumevanja širšega političnega pomena. (prav tam 128)

7. Intelektualna montaža

Vzporedno postavljanje realističnih posnetkov ustvarja pomen, podobno kot hieroglifi, kjer posamezne podobe predstavljajo ideje, vendar same po sebi nimajo vsebine. Kot primer navaja prizor iz Eisensteinovega filma *Oktober*, kjer padec kipa carja simbolizira propad njegove oblasti (glej Prilogo 10). Montaža tukaj omogoča, da gledalec sam ugotovi pomen, medtem ko slike ostajajo realistične. Film mora misli izraziti eksplicitno, ne posredovati že pripravljenih simbolov, ki imajo določene znane konvencionalne pomene, kot so vprašaji, križi ali drugi znaki, saj bi to pomenilo zgolj primitivno obliko slikovne pisave. (prav tam 129)

4.6. Sinteza in kritična refleksija teoretskih pristopov k montaži

Pregled teorij montaže pri avtorjih, kot so Pudovkin, Arnheim, Eisenstein in Balázs, pokaže, da montaže ni mogoče razumeti zgolj kot tehnično povezovanje kadrov ali kot nabor fiksnih tipov montaže. Bolj kot sistem pravil predstavlja orodje za ustvarjanje pomena, pri čemer različni principi montaže omogočajo oblikovanje idejnih, emocionalnih in simbolnih povezav med podobami.

Pudovkin na primer izpostavlja paralelno montažo kot način sopostavljanja različnih, pogosto kontrastnih prizorov z namenom ustvarjanja idejnega učinka. Takšno sopostavljanje ne deluje zgolj na ravni vizualnega nasprotja ali razlik v vsebini, temveč ustvarja pomen prav skozi ta kontrast. Podobno načelo lahko prepoznamo tudi pri Eisensteinovi intelektualni montaži, kjer paralelno nizanje podob gledalca spodbuja k aktivnemu iskanju povezav. Pri tem ne gre nujno le za kontrast, temveč za vzpostavljanje metaforičnih ali konceptualnih odnosov med podobami, ki lahko temeljijo na gibanju, položaju likov ali simbolnih elementih v kadru. Takšni odnosi delujejo tako med prizori kot med posameznimi kadri, postavljenimi drug ob drugem, kjer specifični detajli gledalca usmerjajo k določenemu pomenu in jih je treba razumeti v kontekstu izbora zaporedja, v katerem se pojavijo.

Vendar pa se prav ob vprašanju odnosa med podobami pokaže prva bistvena raznolikost med avtorji. Medtem ko Pudovkin zagovarja postopno gradnjo idej (t. i. opeka na opeko), Eisenstein vztraja pri konceptu »trka«, kjer pomen nastane šele skozi konflikt dveh nasprotujočih si podob. To pomeni, da kljub navidezni podobnosti v uporabi kontrasta, njuni teoriji temeljita na povsem drugačnem odnosu do gledalca – Pudovkin ga prek asociacij vodi, Eisenstein pa ga s sunkovito montažo želi aktivirati in prisiliti k razmišljanju.

Podobne principe kontrastnosti dveh različnih vsebin ali podob opazimo tudi znotraj kontinuiranega prizora, kar Balázs opredeljuje kot idejno oziroma asociativno montažo. Pri Arnheimu in Pudovkinu se prav tako pojavlja poudarek na kontrastnosti oblik, kar je v neposrednem sorodu z Eisensteinovim produktom konflikta podob. Vendar pa kontrast ni edini način vzpostavljanja povezav med kadri; Arnheim in Pudovkin opozarjata tudi na podobnost kot montažni princip, kjer se lahko povezava vzpostavi prek skupnega elementa, kot je gibanje, oblika ali smer, kar ustvari občutek kontinuitete in idejne sorodnosti tudi takrat, ko vsebina kadrov nima neposredne logične povezave.

Poleg vizualnih in vsebinskih povezav ima ključno vlogo pri strukturiranju pomena ritmična organizacija montaže. Ta ne temelji zgolj na matematični dolžini kadrov, temveč, kot poudarja Karen Pearlman v delu *Cutting Rhythms* (2009), zlasti na t. i. pulzu. Pulz je generiran z dinamiko gibanja znotraj samega kadra – bodisi skozi premike kamere, igralcev ali notranjo napetost prizora. Ritem montaže je torej neločljivo povezan z izbiro različnih izrezov znotraj prizora. Menjava med bližnjimi in širšimi kadri tako ne služi le orientaciji v prostoru ali predstavitvi likov, temveč v povezavi z notranjim pulzom dogajanja aktivno poudarja razlike med njimi. Če na primer kadru majhnega človeka sledi kader velike figure, vizualni kontrast velikosti v kombinaciji s spremembo ritmične napetosti poudari moč ali pomen slednje. Gledalčevo dožemanje takšne figure je zato drugačno, kot če bi bila prikazana samostojno; premišljeno zaporedje kadrov in njihova notranja dinamika lahko ustvarita vtis nenadne spremembe moči ali pomena.

Z vključitvijo Pearlmaninega vidika te klasične teorije dobijo novo, kritično dimenzijo: ritem ni več le tehnična kategorija (kot pri Eisensteinovi metrični montaži), temveč postane čutna in organska izkušnja. Kritični pogled na celotno klasifikacijo razkriva, da so zgodnji avtorji (zlasti Pudovkin) v svojem iskanju sistema včasih mešali tehnične postopke (npr. paralelna montaža) z vsebinskimi učinki (npr. kontrast), namesto da bi ta dejavnika obravnavali ločeno. Na to metodološko nedoslednost upravičeno opozarja Arnheim, vendar pa prav ta prepletenost dokazuje, da v filmu forme ni mogoče povsem ločiti od vsebine. Podobno kot pri Arnheimu in Pudovkinu se tudi pri Balázsu pojavlja poudarek na kontrastnosti in podobnosti, vendar Balázs v ospredje postavlja poetično in asociativno moč detajla. Njegov pristop je manj ideološki kot Eisensteinov in se bolj posveča subtilnemu vzpostavljanju notranjih razpoloženj. Prav ta teoretska raznolikost – od Pudovkinove linearne logike do Eisensteinovega dialektičnega konflikta in Balázsove poetičnosti – omogoča, da montažo danes razumemo kot večdimenzionalno orodje.

V ta analitični okvir se umeščajo tudi principi sočasnosti in uporabe leitmotivov. Sočasnost omogoča prikaz več zgodb ali perspektiv hkrati, pogosto znotraj istega prostora ali dogodka, kar gledalcu pomaga razumeti kompleksnejše narativne strukture, kjer se različne ravni dogajanja prepletajo in dopolnjujejo. Po drugi strani Arnheim in Pudovkin izpostavljata pomen leitmotivov – ponavljajočih se vizualnih motivov, ki se skozi film pojavljajo kot serija detajlov ali insertnih kadrov. Takšni motivi delujejo kot vizualni vodniki skozi zgodbo in lahko vzpostavljajo simbolne ali alegorične pomene. Ti se pogosto približujejo simbolizmu in

alegoriji, kakršne poznamo tudi iz likovne umetnosti, njihova uporaba pa zahteva preišljeno razporeditev, da ponavljanje gledalca vodi, ne da bi izgubili njegovo pozornost.

Montaža lahko ustvarja pomen tudi skozi povezovanje podob s skupnim čustvenim ali atmosferskim imenovalcem, kar se približuje tonalni oziroma poetični montaži, kjer posnetki skupaj gradijo notranje razpoloženje prizora. V določenih primerih se lahko pojavijo tudi posnetki, ki niso organski del pripovedi, temveč so vanjo vstavljeni kot simbolni komentar ali metaforična dopolnitev glavnega dogajanja.

Vpliv literarnih struktur na film je opazen zlasti v primerih, ko montaža ne služi le pripovedovanju zgodbe, temveč deluje kot vizualna metafora. Takšna literarna montaža se naslanja na odziv, ki ga vizualna podoba sproži pri gledalcu, vendar njen učinek ne ostane zgolj na ravni čustvenega občutja. V kombinaciji kadrov lahko ustvari pomen, ki deluje podobno kot metafora v literaturi. Ne gre le za posredovanje določenega občutka, na primer bolečine, temveč za oblikovanje metaforičnega zaključka, ki presega dobesedno prikazano situacijo. Montaža tako omogoča, da prizor interpretiramo skozi figurativno primerjavo podobno kot v poeziji ali literarni pripovedi. Gledalec zato ne zazna le dejanja, temveč tudi metaforično podobo, ki jo zaporedje kadrov vzpostavi, na primer občutek, kot da žaga reže skozi ženino srce. Takšna montaža ne posreduje zgolj čustva, temveč ustvarja vizualno-literarni pomen, ki deluje kot metaforična interpretacija prizora.

Na podlagi teh teorij lahko ugotovimo, da različni tipi montaže ne določajo strogo, kje in kako se pojavi asociativnost v filmu. Namesto tega ponujajo analitični okvir, ki omogoča pregled različnih načinov povezovanja podob. Ti principi lahko služijo kot vrste orodij tako za analizo filmov kot tudi za ustvarjalce, ki lahko z njihovo pomočjo razvijajo različne pristope k oblikovanju pomena skozi montažo.

Čeprav so zgodnji teoretski pristopi k montaži osredotočeni zlasti na vizualni medij, nas opisi različnih principov – kontrasta, podobnosti, ritma, asociativnosti in simbolike – pripravijo na razumevanje, da montaža ni omejena zgolj na vidni vidik filma. S pojavom zvoka v filmskem mediju konec dvajsetih let in v tridesetih letih 20. stoletja se je odprlo novo polje eksperimentiranja, kjer so se principi montaže prenesli tudi na zvočno raven. Ta razvoj odpira vprašanja o vlogi zvoka v filmu, o njegovem razmerju do vizualne montaže in o tem, kako zvok sam prispeva k ustvarjanju pomena. Premik od izključno vizualne montaže proti vključevanju zvoka tako ustvarja prostor za raziskovanje novih izraznih možnosti.

Prav zaradi te raznolikosti se je pri razumevanju asociativnih principov smiselno obrniti tudi k konkretnim filmskim primerom, kjer lahko opazujemo, kako se ti teoretični koncepti uresničujejo v praksi.

5. Uvedba zvoka in soustvarjanje pomena

Razvoj montažnih teorij v sovjetskem filmu je sprva temeljil izključno na vizualnem mediju, zaradi česar so zgodnji dosežki montaže pogosto razumljeni kot vrhunec eksperimentalnega obdobja nemega filma. (nav. po Christie 34) Uvedba zvoka konec dvajsetih let in v tridesetih letih 20. stoletja pa je pomenila pomembno prelomnico, ki je odprla nova vprašanja o naravi filmskega izraza. Kot navaja Eisenstein, je prihod »novega aparata«, torej zvoka, sprožil intenzivno raziskovanje njegovih možnosti kot samostojnega medija. (prav tam 36)

Ta prehod ni bil sprejet brez odpora. Yevgeni Gabrilovich opisuje odziv filmskega sektorja kot »paniko govorečega platna«, saj naj bi zvok ogrozil samo bistvo filmske umetnosti, ki je bila razumljena kot primarno vizualna in poetična. (prav tam 37) Strah je izhajal iz prepričanja, da bi naturalistična raba dialoga nadomestila kompleksno montažno strukturo z linearno pripovedjo ter s tem »uničila kulturo montaže«. V tem kontekstu so dejanja in vizualne geste veljale za izrazno bogatejše od besed, saj so omogočale večplastno interpretacijo brez neposredne verbalne določnosti.

Kljub začetnemu odporu so teoretiki kmalu začeli razvijati nove koncepte, ki so zvok razumeli kot razširitev montažnega mišljenja. Eisenstein je zagovarjal idejo kontrapunktne rabe zvoka, pri kateri zvok ne sledi podobi, temveč z njo vstopa v odnos napetosti ali kontrasta. Le takšen »brezkompromisen« pristop naj bi omogočil razvoj novega, kompleksnega sistema »orkestralnega kontrapunkta« med vizualnimi in zvočnimi elementi. (prav tam 39) Zvok tako ni mišljen kot dopolnilo slike, temveč kot enakovreden element, ki lahko soustvarja pomen skozi razmerje do vizualnega materiala.

Glasba v tem okviru ne deluje zgolj kot spremljava podobe, temveč kot element, ki aktivno sodeluje pri oblikovanju pomena. S svojo zmožnostjo usmerjanja pozornosti in poudarjanja posameznih vizualnih elementov lahko vpliva na to, kako gledalec bere prizor, ne da bi se sama podoba pri tem spremenila. Čeprav ne posega neposredno v razumevanje dogodkov, pomembno določa njihov interpretativni okvir, saj deluje na čustveni in zaznavni ravni ter pogosto tudi pod pragom zavestnega zaznavanja. V tem smislu glasba ni zgolj dodatek k podobi, temveč samostojen element, ki – podobno kot montaža – ustvarja asociacije, kontraste in pomenske povezave. (nav. po Smith 2020)

Pomembno vlogo pri tem ima tudi koncept notranjega govora, ki ga Eisenstein razume kot temelj filmske koherence in hkrati kot osnovo za tvorjenje metafor. Po njegovem mnenju je filmska metafora odvisna od verbalne strukture, saj predstavlja vizualno uresničitev verbalne metafore. (nav. po Eisenstein 38). Ta ideja je pomembno vplivala na Eisensteinovo koncepcijo intelektualnega filma, kjer pomen nastaja skozi kompleksne asociativne povezave, podobne procesom mišljenja. Vertov pa je dodajal, da medtem ko je pri igranem filmu zvok lahko posebej ustvarjen, mora pri dokumentarnem filmu ostajati avtentičen in skladen s sliko. (nav. po Christie 42)

Podobno kot pri vizualni montaži tudi pri zvoku ne gre za preprosto ilustracijo, temveč za vzpostavljanje odnosov, ki sprožajo interpretacijo. Zvok lahko deluje asociativno, kontrastno ali simbolno ter s tem preoblikuje pomen podobe. Kot poudarjajo teoretiki, montaža ostaja ključni mehanizem, ki omogoča usklajevanje ali namerno razhajanje med sliko in zvokom ter s tem odpira prostor za nove pomenske ravni. (prav tam)

S tem se zvok ne vzpostavi kot element, ki bi nadomestil vizualno montažo, temveč kot njena razširitev. Vstop zvoka v filmski medij tako ne pomeni preloma z montažnim mišljenjem, temveč njegovo transformacijo, pri kateri se principi asociacije, kontrasta in ritma prenesejo tudi na zvočno raven.

Takšno razumevanje omogoča prehod k praktičnim filmskim primerom, kjer bo osrednja pozornost namenjena predvsem vizualni montaži – zaporedju kadrov, kontrastom in asociativnim povezavam, ki oblikujejo pomen prizora. Teoretski okvirji Pudovkina, Eisensteina, Balázsa in Arnheima ostajajo pri tem ključni, saj omogočajo analitični pogled na to, kako vizualne strukture ustvarjajo asociacije, hkrati pa pokažejo, kako se dodatni elementi, kot je zvok, lahko vključijo kot dopolnilo ali poudarek ter vplivajo na interpretacijo prizorov.

6. Analiza montaže filmskih primerov

V začetkih 20. stoletja je pozornost pritegnil film *Zlata mrzlica* (The Gold Rush, 1925) režiserja Charlieja Chaplina, kjer Charlie skuha in poje svoje umazane škornje, odlično prikazuje, kako montaža in vizualna kompozicija ustvarjata pomen (glej Prilogo 11). Charlie elegantno reže škornje, privzdigne gornje usnje, tako da podplat s štrlečimi žebli spominja na ribje okostje, obgloda žeblje, kot bi bili piščančje kosti, in navije vezalke na vilice kot špagete. Kontrast med revščino in obiljem je prikazan na izviren in vizualno presenetljiv način; klasična primerjava reveževega obroka z bogataševim bi bila banalna in bi izgubila umetniško moč. Arhheim v svoji knjigi *Film kot umetnost* (101) poudarja, da prizor deluje prav zaradi subtilnega vizualnega humorja in formalne inventivnosti, ki omogočata, da ideja »lakote v primerjavi z dobrim življenjem« postane čutna in razumljiva zgolj prek samega objekta. Moč montaže se pokaže v izboru in zaporedju podrobnosti – podplat, žebli in vezalke – ki skupaj ustvarijo komičen, a hkrati resničen vtis, brez potrebe po dodatnem pojasnjevanju. Tu sam objekt nosi namen in pomensko vlogo, da predstavlja veliko več kot le čevlji – revščino in socialno situacijo.



Slika 25: Zlata mrzlica, avtor: Charlie Chaplin. Vir: zajetje zaslona iz filma Zlata mrzlica

Ne smemo mimo filma *Stavka* (Strike, 1925) (glej Prilogo 12) režiserja Eisensteina, ki velja za temeljno delo in klasičen primer uporabe metode montaže atrakcij ter primerjave predmetov za doseganje tematskega učinka. Eisenstein je zapisal: »Množično streljanje sem uporabil kot asociativno primerjavo s klavnico«. (Costello 2015) Streljanje je prikazano s posnetki množice

1.800 delavcev, ki padajo čez prepad ali bežijo pred streljanjem, medtem ko vzporedno montirani posnetki prikazujejo resnične grozote klavnice, kjer se zakolje govedo. (nav. po Bordun 2012) Taylor (2010) opozarja, da pri delu z gradivom, ki ni neposredno vezano na zaplet, zadostuje splošna referenčna shema, ki omogoča prosto izbiro montažnega materiala in vodi k zelenim rezultatom. Izbrana tema stavke, glede na njeno množično nasičenost, je najprimernejša za vmesno obliko med filmom, katerega namen je zgolj čustveni revolucionarni učinek in odpira nov način razumevanja njene konstrukcije. Eisenstein s sekvenco vzpostavi filmsko metaforo, kjer napadene delavce primerja z zaklanim bikom, s čimer ne prikazuje le realnosti življenja, temveč zlasti šokira gledalca in ga spodbuja k razmisleku o družbeni resničnosti, kar daje filmu njegovo revolucionarno noto.



Slika 26: Stavka, avtor: Sergiei Eisenstein. Vir: zajetje zaslona iz filma Stavka



Slika 27: Stavka, avtor: Sergiei Eisenstein. Vir: zajetje zaslona iz filma Stavka

V Pudovkinovem filmu *Konec Petrograda* (The End of St. Petersburg, 1927) (glej Prilogo 13) se kmeta trudita prečkati njivo, spopadata se z močnim vetrom, nato pa se pred njima pojavi mlin na veter, čigar krila se mirno in brezbržno vrtijo. Pudovkin to podobo večkrat ponovi, s čimer ustvari kontrast med njunim napornim potovanjem in svetom, ki teče naprej, neodvisno od trpljenja posameznika. Ta ponovitev ne služi le vizualni ritmizaciji prizora, temveč hkrati poudarja simbolni pomen. (nav. po Arheim 102–104) Takšni postopki se navezujejo na Eisensteinovo in Balázsovo teorijo tonalne, poetične in alegorične montaže, kjer kombinacija umeščenih podob ustvarja metaforične in simbolične pomene. Tako mlin na veter ne predstavlja več zgolj arhitekturnega objekta, temveč postane nosilec sporočila o minevanju časa in neustavljivem toku sveta, ki teče neodvisno od posameznikovega trpljenja.

Zanimiv primer je prizor v filmu *Generalna linija* (*The General Line*, 1929) režiserja Eisensteina, kjer se posnetki povezujejo na podlagi vsebinskih razmerij in podobnosti med kadri, kar omogoča subtilno oblikovanje pomena (glej Prilogo 14). Kmetica pristopi k debelemu kulaku in ga prosi za pomoč. Kulak sedi na kavču, vzame zajemalko, zajame punč iz velike sklede in ga spije, nato pa zavrne njeno prošnjo ter se leno pogrezne med blazine. Kamera nato poudari detajl zajemalke, ki štrbunkne v skledo, kar vizualno odraža njegovo pogrezanje med blazine. Ta ponovitev osnovnega dogajanja kot metaforični odmev v drugačnem materialu okrepi učinek prizora, ne da bi šlo za abstraktno idejo. (nav. po Arnheim 106) Posnetka se med seboj povežeta na podlagi podobnosti in gibanja, pri čemer gledalec zazna subtilno vizualno in ritmično povezavo, ki poudarja karakter kulaka in emocionalno dinamiko prizora, s čimer se uresničuje Arnheimovo načelo vsebinskih razmerij v montaži.

Film, ki izkorišča elipso in nelinearno pripoved za ustvarjanje asociacij in refleksije o spominu, travmi in identiteti, je *Hirošima, ljubezen moja* (*Hiroshima mon amour*, 1959) režiserja Alaina Resnaisa. Film prepleta preteklost in sedanjost z uporabo *flashbackov*,⁴ elips in fragmentiranih podob, s čimer gledalcu omogoča sočasno doživljanje travmatičnih spominov in sedanjih prizorov v Hirošimi. Prizor igralkine afere z nemškim vojakom med drugo svetovno vojno predstavlja čas konflikta in travme, medtem ko današnji prizori njenega sprehajanja po ulicah Hirošime z japonskim ljubimcem simbolizirajo mir, spravo in možnost empatije med različnima kulturama. Z elipsami film ustvarja asociacije med preteklostjo in sedanjostjo, gledalce pa spodbuja k refleksiji o vojni, spominu in procesu zdravljenja. (nav. po Film Positivity 2020; Bordwell, 2018)

Resnaisova montaža ni kronološka; uporablja fragmentirane posnetke različnih dolžin, flashbacke in dokumentarni material, da oživi teksturiran občutek spomina. Kot pojasnjuje David Bordwell, se s tem ustvarja »poetična dvoumnost«, saj povezovanje podob in zvokov gledalcu omogoča samostojno interpretacijo časa in vzročno-posledičnih povezav med dogodki. (nav. po Bordwell 2018; Cinecentric 2021) V eni od ključnih sekvenc se bližinski posnetki ženskih rok, ki se dotikajo moških, prepletajo z drugimi flashbaki, v katerih njeni prsti povzročajo bolečino in kri, kar vizualno označuje minevanje časa in prepletanje spominov ter sedanjosti. (nav. po Spano 2020) Pri tem Resnais zavrača klasično razumevanje flashbacka:

⁴ *flashback*: pripovedni postopek, ki pretrga časovni potek dogajanja in temelji na vključevanju hipnega spomina na pretekle dogodke, ki so v povezavi s sedanjimi in jih pojasnjujejo;

spomin ni ločen od sedanjosti, temveč obstaja znotraj nje, kot nekaj, kar se odvija tukaj in zdaj. To idejo dodatno poudari z zvokom – na primer v prizoru (glej Prilogo 15), kjer ženska opazi tresočo roko svojega japonskega ljubimca, kar sproži niz hitrih, skoraj bliskovitih podob: rez na drugo roko, premik kamere k mrtvemu moškemu in nato vrnitev v sedanjost. Takšen prehod povezuje različne časovne ravni, medtem ko diegetični zvoki sedanjosti, kot sta žvižg vlaka ali glasba iz džuboksa, vztrajajo kot zvočna konstanta. Na ta način film doseže sočasno prisotnost preteklosti in sedanjosti ter gledalcu sugerira razlikovanje med njima prav skozi razmerje med zvočnim in vizualnim slojem. (nav. po Bordwell 2018)

Takšna zasnova montaže se nadaljuje tudi v vizualni organizaciji prostora in telesa, kjer Resnais s kontrasti med različnimi tipi kadrov oblikuje psihološko stanje protagonistke.



Slika 27: Hirošima, ljubezen moja, avtor: Alain Resnais.
Vir: zajem zaslona iz filma.



Slika 28: Hirošima, ljubezen moja, avtor: Alain Resnais.
Vir: zajem zaslona iz filma.



Slika 29: Hirošima, ljubezen moja, avtor: Alain Resnais.
Vir: zajem zaslona iz filma.



Slika 30: Hirošima, ljubezen moja, avtor: Alain Resnais.
Vir: zajem zaslona iz filma.

Široki posnetki jo prikazujejo v odprtih prostorih, kjer deluje svobodna in zaljubljena, medtem ko srednji in bližinski kadri v zaprtih okoljih, kjer ostaja statična v zaprtem okolju, kot sta soba ali klet, da vizualno prikaže notranjo zlomljenost glavne junakinje. Bližinski posnetki njenega

obraza v sedanjosti razkrivajo trajne posledice travme in čustveno ranljivost kljub videzu normalnega vsakdana. Montaža tako nazorno odraža ponovno doživljanje travmatičnega dogodka z naključnimi izrezi posnetkov, ki se razlikujejo po dolžini in tematiki, brez fiksne časovne vrednosti. Gledalci sami določijo vrstni red dogodkov, kar ustvarja občutek aktivnega sodelovanja pri interpretaciji filma. Z vključitvijo kratkega srednjega posnetka, v katerem kriči skozi okno, in širokega bližnjega posnetka, v katerem tiho sedi v kleti, film simulira, kako ljudje spominjajo dogodke, razdrobljene na nepovezane koščke. Fragmentirani, nenadni prehodi med spomini in sedanjostjo vizualno simulirajo delovanje človeškega spomina: ne linearen, temveč fragmentiran, razdrobljen in subjektiven. (nav. po Spano 2020; Bordwell 2018)

Tako Resnais s kombinacijo fragmentirane montaže, elips, asociativnega povezovanja podob in zvoka ustvarja kompleksno, emocionalno izkušnjo spomina, kjer se preteklost in sedanjost zlivata v krožno, meditativno pripoved o travmi, ljubezni in pomenu empatije. (nav. po Jones, 2013; Cinecentric, 2021) Fragmentirani posnetki in nenadni prehodi med spomini in sedanjostjo vizualno odražajo časovne in prostorske odnose med podobami, kot jih izpostavlja Arnheim.

V filmu *2001: Odiseja v vesolju* (2001: *Space Odyssey*, 1968) režiserja Stanleyja Kubricka lahko način montaže povežemo z intelektualno po Eisenstenu. V filmu linearno povezovanje posnetkov ustvarja metaforično sporočilo in spodbuja gledalčevo aktivno interpretacijo. Sekvenca se začne s podobo sonca, ki vzhaja nad zemljo, ob zvokih uvoda v simfonično pesnitev *Tako je govoril Zarathustra* Richarda Straussa. Sledijo prizori prazgodovinskih opic, ki odkrivajo skrivnostni monolit (glej Prilogo 16).

Izbira glasbene podlage je ključna za intelektualno nadgradnjo vizualnih podob, saj je bila Straussova pesnitev napisana po navdihu istoimenskega dela Friedricha Nietzscheja. Glasba tako v film neposredno vnaša filozofski koncept »nadčloveka« (nem. *Übermensch*), ki predstavlja naslednjo stopnjo v človeški evoluciji. Sopostavitev teh dveh navidezno nepovezanih podob – sonca in opic – ob spremljavi te specifične glasbene teme ustvarja občutek kontinuitete, evolucije in povezanosti človeške zgodovine z večjo kozmično pripovedjo. Ko opica vrže kost v zrak, se prizor eliptično preklopi na futuristično vesoljsko plovilo, kar vizualno in simbolno povezuje preteklost s prihodnostjo ter nakazuje, da so orodja in orožje katalizator napredka človeštva. (nav. po Veress 2018)



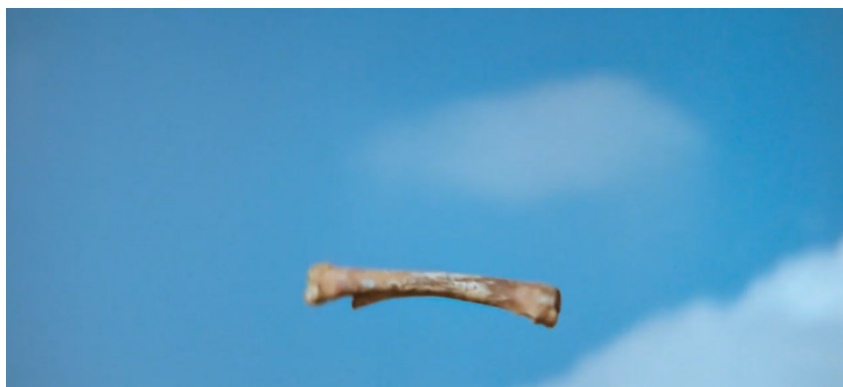
Slika 31: 2001: Odiseja v vesolju, avtor: Stanley Kubrick. Vir: zajem zaslona iz filma.



Slika 42: 2001: Odiseja v vesolju, avtor: Stanley Kubrick. Vir: zajem zaslona iz filma.



Slika 53: 2001: Odiseja v vesolju, avtor: Stanley Kubrick. Vir: zajem zaslona iz filma.



Slika 64: 2001: Odiseja v vesolju, avtor: Stanley Kubrick. Vir: zajem zaslona iz filma.



Slika 75: 2001: Odiseja v vesolju, avtor: Stanley Kubrick. Vir: zajem zaslona iz filma.

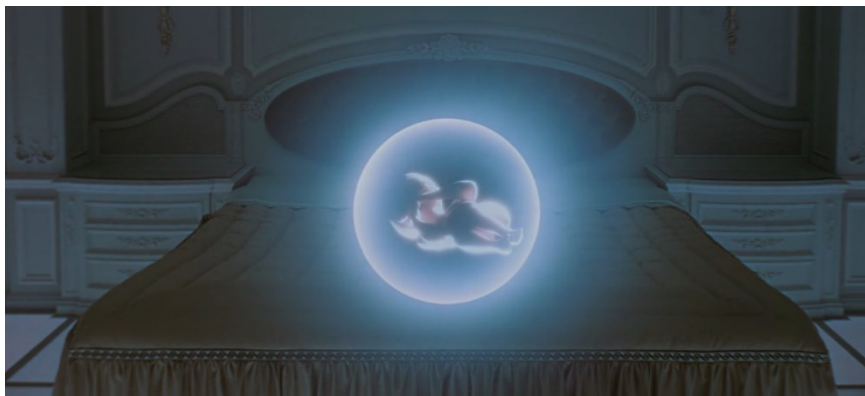
Pomembno vlogo pri tem ne igra le vizualna montaža, temveč tudi zvok. Kubrick ne podaja opredelitve odkritja monolita skozi razlago, temveč jo oblikuje zlasti z zvočno podobo. Namesto klasične, harmonične glasbe, ki bi bila gledalcu znana, uporabi zborovsko glasbo skladatelja Györgyja Ligetija: *Requiem*⁵ (natančneje stavek »Kyrie«⁶). Gre za zvočno strukturo, ki presega običajna pričakovanja: masa zvoka brez jasne melodije deluje skoraj nadčloveško, nerazumljivo in v določenem smislu tudi transcendentalno. Takšna zvočna kulisa ustvarja občutek nečesa, kar ni del človeškega sveta, temveč obstaja onkraj njega. Monolit tako ne dobi konkretne razlage, temveč zvočni podpis, ki poudari njegovo skrivnostnost in drugačnost ter usmerja gledalčevo interpretacijo njegove prisotnosti.

⁵ *Requiem (Rekviem)*: Naziv za celotno mašo za umrle, ki je sestavljena iz več stalnih delov (npr. *Introitus, Kyrie, Dies Irae, Sanctus* itd.).

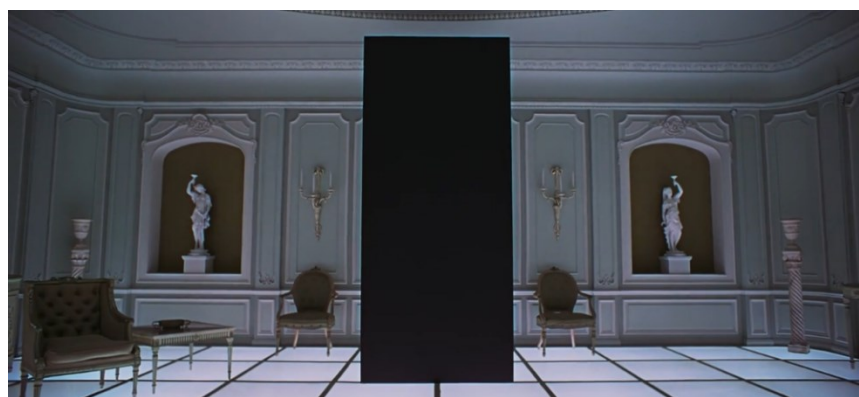
⁶ *Kyrie*: Drugi stavek oziroma del mašnega cikla (tudi rekviema), ki temelji na molitvi *Kyrie eleison* (Gospod, usmili se).

Kubrick pri tem uporablja temeljne montažne tehnike, kot so sopostavljanje, eliptično rezanje in ujemajoči rez, da oblikuje pripoved in poudari evolucijski skok. Tempo rezov in dolžina posnetkov sta premišljeno zasnovana: počasni posnetki z opicami poudarjajo boj za preživetje in naravo evolucije, medtem ko dolgi, meditativni kadri vesolja z minimalno količino dialogov in tišino ustvarjajo občutek prostranosti in nepomembnosti človeških dejanj. (nav. po Cinematic Explorations 2024)

S ponovnim prikazom začetnega posnetka Lune utrjuje krožno pripovedno strukturo, pri čemer montaža omogoča povezavo začetnih in končnih podob. Zaključni prizor z Zvezdnim otrokom⁷ (glej Prilogo 17), ki zre na Zemljo, pa simbolično izraža cikličnost življenja, smrti in ponovnega rojstva. Kubrickov pristop presega konvencije, saj montaža ne služi zgolj napredovanju zgodbe, temveč oblikuje gledalčevo izkušnjo, vzbuja čustva in spodbuja intelektualno refleksijo o mestu človeštva v neskončnosti vesolja. (nav. po Cinematic Explorations 2024)

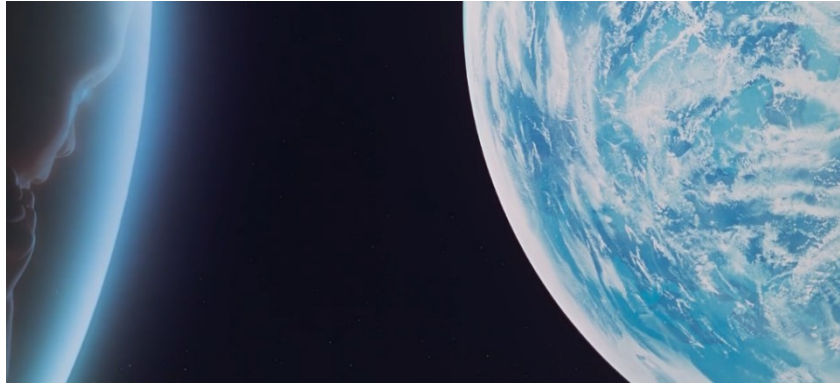


Slika 86: 2001: Odiseja v vesolju, avtor: Stanley Kubrick. Vir: zajem zaslona iz filma.



Slika 97: 2001: Odiseja v vesolju, avtor: Stanley Kubrick. Vir: zajem zaslona iz filma.

⁷ Zvezdni otrok (ang. *Star Child*): označuje reinkarnirano, kozmično bitje Davida Bowmana na koncu filma *2001: Odiseja v vesolju*, ki je prepotovalo skozi Zvezdna vrata (ang. *Star Gate*) do hotelske sobe, v kateri dočaka starost pred reinkarnacijo.



Slika 108: 2001: Odiseja v vesolju, avtor: Stanley Kubrick. Vir: zajem zaslona iz filma.

Podoben primer je film *Koyaanisqatsi* (1982), vendar njegovo zaporedje kadrov v montaži ustvarja poetično noto z impresijo. Režiser Godfrey Reggio uporablja vizualne posnetke, ki lahko sami po sebi ustvarijo logiko in pomen brez linearne naracije, pri čemer je interpretacija za vsakega gledalca nekoliko drugačna. Film je sestavljen iz širokega nabora posnetkov, zajetih v različnih časovnih obdobjih in prostornih enotah, ki so zmontirani skupaj, da ustvarijo impresijo povezave človeka z naravo ter usmeritve, v katero hiti sodobna kultura in civilizacija. Film ne uporablja pripovedi, glavnega junaka ali ene same lokacije; moč pripovedi izvira iz montaže, ki povezuje posnetke in spodbuja asociativno mišljenje gledalca. (nav. po Matt 2018) Kot izpostavlja Matt (2018), je film sestavljen izključno iz vizualnih elementov in glasbe, pri čemer so posnetki pogosto zajeti v časovnem zamiku. Estetsko so posebej močne sekvence živahnega mestnega življenja, kjer množice ljudi tečejo kot reke skozi mestna središča, tržnice in ulice (glej Prilogo 18). Prehod od mirnih naravnih sekvenc do vedno intenzivnejših posnetkov človeške kulture, podkrepjen z rastjo glasbene napetosti, ustvarja kontrast med naravo in civilizacijo, kar gledalcu omogoča, da vizualno in čustveno doživi evolucijski in kulturni tempo. Montaža tukaj deluje kot glavno pripovedno orodje, ki usmerja interpretacijo in omogoča metaforično dožemanje povezav med podobami, ne da bi bila potrebna klasična zgodba ali dialog. Matt (2018) opozarja, da lahko tak občutek vizualne in zvočne sinteze sproži pri gledalcu podobno refleksijo, kot če bi se po dolgih letih vrnil v sodobno civilizacijo, s čimer se vzpostavi univerzalna in osebna interpretacija filma.

Dober primer paralelne montaže, ki uporablja motive ter podpira teorije Balázsa in Arnheima o paralelnosti, sočasnosti in primerjavi vsebinskosti, ponuja film *Boter* (*The Godfather*, 1972) režiserja Francisa Forda Coppole v prizoru krsta Michaelovega nečaka (glej Prilogo 19). Vzoredna montaža omogoča izrazita nasprotja – kontraste v tonu in konceptu. Michael

prevzema vlogo botra v dveh pomenih – svojemu nečaku in mafijski družini. Prvi rez dramatizira kontrast med rokami Michaela in Kay, ki držita Conniejinega otroka, ter rokami drugega odraslega mafijca, ki drži pištolo. S tem gledalci takoj potegnejo vzporednice med dvema svetovoma, v katerih Michael živi. Če bi montažerja filma, Reynolds in Zinner, to montirala kot ločena prizora, bi gledalci izgubili tematsko vodilo filma.

Povezava med kontrastnima prizoroma je natančno strukturirana. Duhovnikovo dejanje, ko pripravlja otroka na krst, je paralelno z dejanjem morilca, ki pripravlja pištolo; od maziljenja otrokovega čela do britja obraza morilca. Ta paralelizem ustvarja jasno asociacijo med svetim obredom in nasilnim dejanjem. Med pripravo pištole in prehodi nazaj k Michaelu montaža upočasni ritem ter vzpostavi občutek zadržanosti, skoraj tišine pred izbruhom nasilja, medtem ko orgelska glasba postopoma stopnjuje napetost.

Ko Michael izreče »da« in se odpove Satanu ter svojim grehom, se hkrati vzpostavi ironična dvojnost: postane boter otroku, obenem pa potrjuje svojo vlogo vodje mafijske organizacije, katere dejanja spremljamo v vzporednih prizorih. Niz umorov vodij mafijskih družin je ritmično povezan z orgelsko glasbo, ki vsak rez poudari kot skoraj ritualni udarec. S tem montaža ne ustvarja zgolj narativne kontinuitete, temveč tudi simbolno povezavo med religioznim očiščenjem in nasiljem, kar izpostavlja temeljno temo dvojnosti – hkratno prisotnost odrešitve in greha. Orgelska glasba pri tem ne deluje le kot ozadje, temveč kot aktivni element, ki povezuje oba nivoja dogajanja. Njena postopna stopnjevanja in nenadni poudarki ustvarjajo občutek neizbežnega vrhunca; z naraščajočo intenzivnostjo postaja skoraj agresivna, s čimer zvočno anticipira eskalacijo nasilja. Tako zvok in montaža skupaj oblikujeta enoten izrazni sistem, v katerem religiozni obred in organizirana usmrtitev delujeta kot dve plati istega dejanja. (nav. po The Seventies Project b. d.; StudyLib b. d.)

Prav tako je nakazan Michaelov notranji konflikt: prvi bližinski posnetek pokaže Michaela, ki gleda navzdol proti otroku, nato navzgor proti duhovniku, sledi kader z zastrtim pogledom v prazno točko pred seboj. Ko je njegov pogled vase vzpostavljen, se pojavi še en posnetek otroka, vendar ga Michael ne gleda, temveč je njegov pogled usmerjen drugam – na prizore v njegovih mislih, na priprave na uboje. Če bi montažer skrajšal ta prosti tok njegovega pogleda v prazno, bi dobili vtis, da so Michaelove misli pri krstu. Tako pa montaža skozi čas pusti vtis, da so njegove misli daleč stran, pri prizorih, ki se dogajajo vzporedno. Ta tok pogleda omogoča gledalcu, da dojame vzporedno dogajanje, ne da bi bila motena kontinuiteta prizora. S tem se

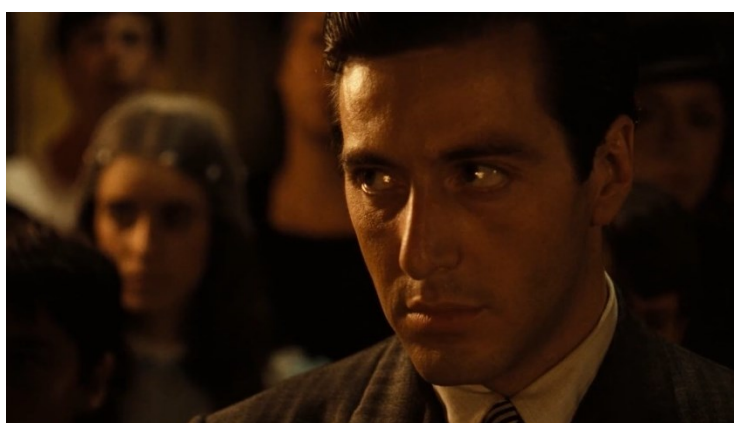
ustvari nova plast pomena, ki ne bi nastala, če bi prizore prikazali ločeno. (nav. po Channel Blaino 2019; Good Filmmaking 2017) Uporaba prizora krsta kot ozadja za nasilje nakazuje, da je krog greha in nasilja temeljni del človeške narave in da lahko pokvari tudi najbolj pobožne.



Slika 119: Boter, avtor: Francis Ford Coppola. Vir: zajem zaslona iz filma.



Slika 40: Boter, avtor: Francis Ford Coppola. Vir: zajem zaslona iz filma.



Slika 41: Boter, avtor: Francis Ford Coppola. Vir: zajem zaslona iz filma.

Primer ponavljajočih se motivov oziroma leitmotivov, ki se v filmu pojavljajo kot serija detajlov ali insertnih kadrov in jih v okviru montažnega povezovanja podob obravnavata

Pudovkin in Arnheim, je film *Ne glej zdaj* (Don't look now, 1973) režiserja Nicolasa Roega. V filmu se rdeča barva pojavlja v različnih oblikah, od rdečega otroškega plašča do številnih drugih rdečih elementov v prostoru, kot so oblačila, zavese, odeje ali svetlobni poudarki. Ta ponavljajoči se motiv deluje kot nekakšna vizualna rdeča nit, ki prehaja skozi različne prizore in deluje kot subtilen namig, ki gledalca postopoma usmerja k občutku nevarnosti in neizogibne tragedije, ki se bo zgodila (glej Prilogo 20). Ponavljanje rdeče barve tako ustvarja napetost in občutek tesnobe ter hkrati deluje kot asociativni element, ki gledalca povezuje z idejami smrti, krvi in nadnaravnega. (nav. po Film Positivity 2020)

Hkrati motiv deluje tudi kot zavajanje gledalca, saj rdeča figura asociira na izgubljeno hčer, čeprav se na koncu izkaže, da je njena identiteta drugačna. Kot barva krvi in smrti rdeči vizualni poudarki napovedujejo tragedijo, pri čemer že uvodni prizor s škrlatnim madežem na fotografiji cerkve simbolno povezuje začetek in konec pripovedi ter ustvarja občutek tematske krožne strukture. (nav. po The Haughty Culturist b. d.)



Slika 42: Ne glej zdaj, avtor: Nicolas Roeg. Vir: zajem zaslona iz filma.



Slika 43: Ne glej zdaj, avtor: Nicolas Roeg. Vir: zajem zaslona iz filma.



Slika 44: Ne glej zdaj, avtor: Nicolas Roeg. Vir: zajem zaslona iz filma.

V uvodnem prizoru filma *Apokalipsa zdaj* (*Apocalypse Now*, 1979) režiserja Francis Ford Coppole gledalec takoj vstopi v psihološko in vojaško kompleksnost zgodbe (glej Prilogo 21). Zvok, ki spremlja prizor, je nenavaden, popačen in zlovešč, skoraj zloben, kot bi se prostor odzival na grozo vojne – hladno in neizprosno, podobno kot škripanje nožev, ki prereže meso, kar gledalca takoj opozori na nepredvidljivost dogajanja. Ko se v kadru pojavijo helikopterji, se z njimi prepleta vokal Jima Morrisona v pesmi *The End*, kar ustvarja napeto, srhljivo vzdušje. Zvok helikopterjev, ki zapolni polje, v kombinaciji z glasbo simbolično opustoši džunglo, pri čemer kontrast med glasbeno spremljavo in uničujočo vojaško realnostjo dodatno poudari intenzivnost dogajanja. Michael Herr v svojem delu *Dispatches* opisuje ta zvok kot »edini, ki sem ga kdaj slišal, hkrati oster in ploščat«, kar še okrepi občutek prisotnosti vojne in nenehne groze.

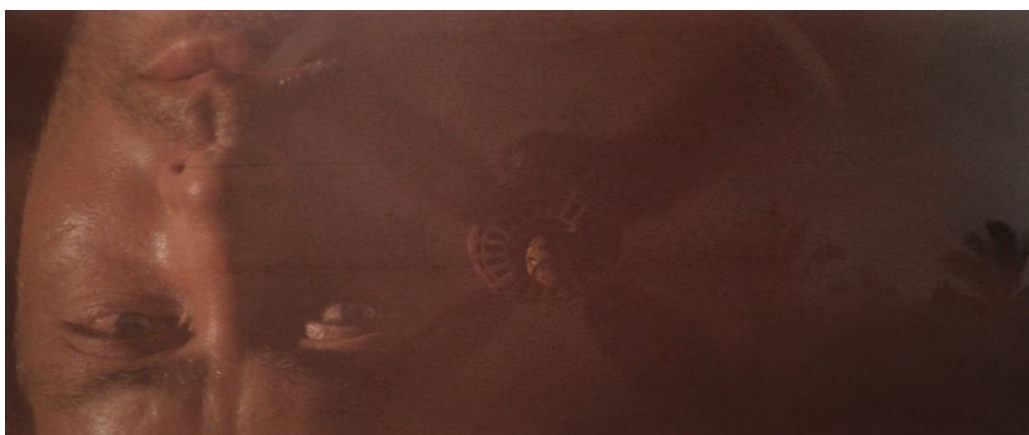
Montaža združuje bližinske posnetke Willardovega obraza, goreče džungle in helikopterjev, kar ustvarja fragmentirano, asociativno strukturo. Prehodi med njegovim stanovanjem v Saigonu in spomini na džunglo zamegljujejo mejo med sedanostjo in preteklostjo ter gledalcu omogočajo neposreden vpogled v psihološko stanje protagonista.

Willard leži v postelji, oddaljen od mestnega vrveža, a njegova zavest ostaja okužena z vojno. Njegova glava je preplavljena s kaosom bojišča, kar je vizualno in zvočno ponazorjeno skozi njegov delirij: ko opazuje ventilator na stropu, ga zvok in gibanje spominjata na helikopter, kar gledalec doživlja skupaj z njim. Spravi ga v paniko in privede do okna. S tem trenutkom zvok preide iz subjektivne percepcije doživljanja lika v zunanjo realnost, kjer se izkaže, da helikopterja ni – zvok, ki ga je pričakoval, je le projekcija njegovega strahu. Willardova obsesija z džunglo in njegovo dojetje mesta kot neustrezne realnosti podpirata kontrast med

notranjim preživetjem in zunanjo nevarnostjo, kar montaža in zvok skupaj prikažeta na večplastni, asociativni ravni. (nav. po Coffin 2023)

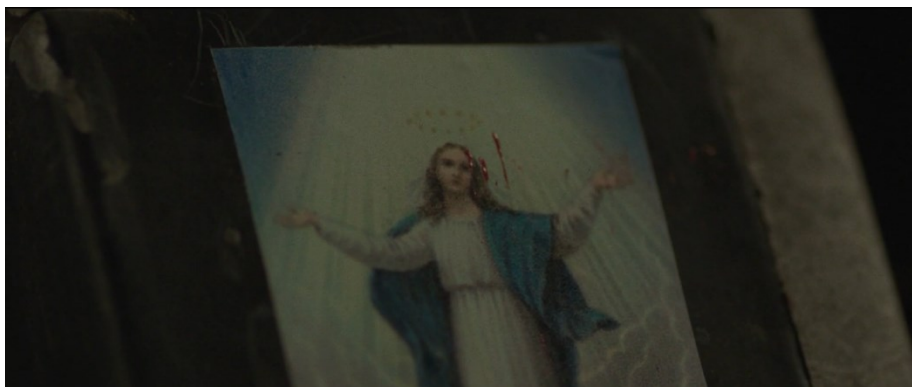


Slika 45: Apokalipsa zdaj, avtor: Francis Ford Coppola. Vir: zajem zaslona iz filma.



Slika 46: Apokalipsa zdaj, avtor: Francis Ford Coppola. Vir: zajem zaslona iz filma.

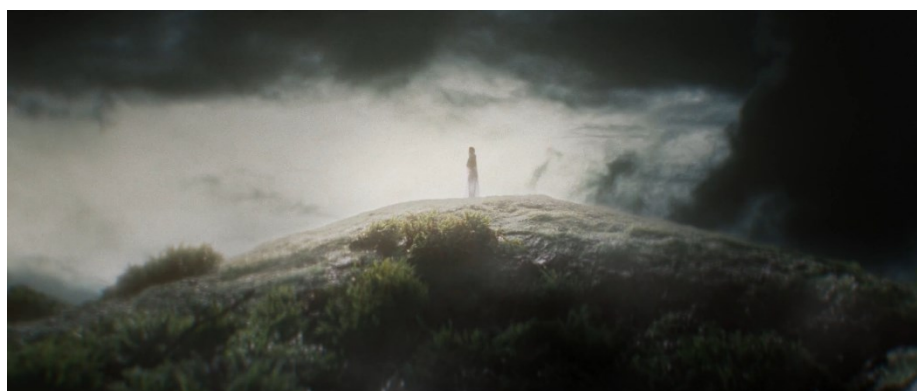
Vpeljavo simbolizma oziroma sanjskih sekvenc, ki nosijo religiozni motiv in prispevajo k sporočilnosti filma, lahko opazimo v filmu *Jezdeca* (Riders, 2022) režiserja Dominika Menceja. V filmu se pojavlja sanjska podoba ženske figure na vrhu hriba, obsijane z močno svetlobo, ki prihaja skozi vrata in deluje kot nekakšna metafora nebeških vrat. Ta vizija gledalca asociativno vodi k podobi device Marije. Pomemben je prizor, ki se pojavi pred sanjsko sekvenco (glej Prilogo 22): Tomaž v garaži barva motor, ob njem pa je podobica Marije, na katero kapne rdeča barva. Iz njegovega pogleda sledi rez na njegovo dlan, v kateri namesto čopiča drži pest mokrega blata. Ta vizualna povezava med rdečo barvo, blatom in pogledom ustvarja prehod v sanjsko sekvenco, kjer Tomaž klečeplazi po blatu proti osvetljeni ženski figuri na vrhu hriba.



Slika 47: Jezdeca, avtor: Dominik Mencej. Vir: zajem zaslona iz filma.



Slika 48: Jezdeca, avtor: Dominik Mencej. Vir: zajem zaslona iz filma.



Slika 49: Jezdeca, avtor: Dominik Mencej. Vir: zajem zaslona iz filma.

Skozi film je ta figura večkrat poudarjena kot predmet njegovega iskanja, saj Tomaž večkrat izrazi željo, da mora najti Marijo, ki se mu po njegovem prepričanju prikazuje v sanjah. Ker je obraz figure vedno nejasen in zakrit s svetlobo, deluje kot idealizirana podoba, skoraj kot simbol

njegove življenjske muze ali odrešitve. Ta simbolna figura se začne spreminjati, ko Tomaž spozna deklo Anjo. Sanjske sekvence se pojavljajo redkeje, njegov fokus pa se postopoma preusmeri nanjo. V zaključku filma se sanjska sekvenca pojavi še zadnjič (glej Prilogo 23), vendar je tokrat Marijin obraz prvič jasno razkrit – izkaže se, da gre za Anjin obraz.

V tem trenutku gledalec postane priča protagonistovemu spoznanju: skozi celoten film je iskal utelešeno podobo ljubezni in odrešitve, ki jo na koncu prepozna v resnični osebi. Osvetljena figura device Marije tako deluje kot simbol njegovega notranjega iskanja in potrebe po smislu, ki se razreši šele v trenutku razkritja. Film dodatno poudari to simboliko s časovnim okvirom zgodbe, postavljene v obdobje Kristusovega vstajenja, ki je v krščanski tradiciji povezano s trpljenjem in odrešitvijo. Tomaževa pot zato lahko deluje tudi kot metaforična pot odrešenja – od ujetosti v domače okolje in notranji nemir do osvoboditve in odhoda na pot, kjer najde novo življenjsko smer. Filmski primer podpira Eisensteinovo teorijo intelektualne montaže, saj vzpostavlja povezave med simboli in figurami, hkrati pa se navezuje na Balázsovo poetično in idejno-asociativno montažo, kjer sanjske sekvence in simbolna figura delujejo kot vizualna metafora za prenašanje pomena.

Podoben primer, kjer montaža prispeva k čustveni in simbolni strukturi pripovedi, je film *Hamnet* (2025) režiserke Chloé Zhao. V filmu je skozi celotno zgodbo prisoten motiv gozda, ki deluje kot skrivnosten, magičen in celo vraževeren prostor, ki vabi in zapeljuje. Po smrti sina se njegova duša znajde v sivem prostoru, obkrožena z motnimi podobami gozda, medtem ko temen tunel, ki vodi vanj, simbolizira prehod med življenjem in onostranstvom.

Izguba sina sproži razkorak med možem in ženo, saj vsak žaluje na svoj način. Oče se odmakne, ker žena krivi njegovo odsotnost ob sinovi smrti, hkrati pa nista sposobna skupnega žalovanja. Njegov čustveni proces se manifestira skozi gledališko predstavo, v kateri metaforično zamenja svoje mesto s sinom, kar omogoča, da sin skozi predstavo simbolno živi naprej. Žena sprva doživlja predstavo kot šokantno in groteskno, a skozi dogajanje postopoma razume občutja moža in spozna, da je predstava njegov način prebolevanja tragičnega dogodka.

Ob koncu predstave, ki se konča s smrtjo, celotna publika skupaj z materjo začne jokati – vizualno in čustveno ustvarjeno občutenje, kot da svet objokuje njuno izgubo. Ključna montažna poteza se zgodi v prepletu realnega in metaforičnega prizora (glej Prilogo 24): mati se obrne proti odru, kjer je narisana temen tunel, skozi katerega odhajajo duše, in v kadru zagleda svojega sina, ki z nasmehom prehaja skozi tunel v onostranstvo. Montaža združi realnost in

simbolno podobo ter na ta način vizualno in emocionalno izraža zaključek procesa žalovanja, prehod k sprejetju izgube in dokončno slovo. Preplet subjektivnega doživljanja staršev, simbolike onostranstva in metaforične prisotnosti otroka omogoča gledalcu aktivno interpretacijo čustvenega procesa in notranjega preboja ob tragičnem dogodku.



Slika 50: Hamnet, avtor: Chloé Zhao. Vir: zajem zaslona iz filma.



Slika 51: Hamnet, avtor: Chloé Zhao. Vir: zajem zaslona iz filma.



Slika 52: Hamnet, avtor: Chloé Zhao. Vir: zajem zaslona iz filma.



Slika 53: Hamnet, avtor: Chloé Zhao. Vir: zajem zaslona iz filma.

Analizirani filmski primeri kažejo, kako lahko montaža s pomočjo kontrastov, ponavljanja, elips, leitmotivov in asociativnega povezovanja podob ustvarja kompleksne pomenske strukture ter simbolne ali metaforične ravni pripovedi. V teh primerih pomen ne nastaja zgolj znotraj posameznega kadra, temveč zlasti v odnosu med podobami, ritmom njihovega zaporedja in kontekstom, v katerega so umeščene. Kot navaja teorija, so »tipi montaže vedno v filmu pomešane med seboj in delujejo v konfliktnem razmerju, kot so se tudi razvile iz ene v drugo zaradi pojava konflikta.« (nav. po Film form 78–79)

To pomensko mrežo ključno dopolnjuje avdiovizualna dimenzija, kjer zvok ne služi zgolj kot ilustracija slike, temveč kot aktiven sprožilec asociacij in čustvenih odzivov. Zvočni elementi, od simbolne moči naravnih pojavov (veter, grom, voda) do kulturnih artefaktov, kot je zvonec (nav. po Görne 20), v neobičajnih kontekstih razvijejo močan metaforični naboj. Zvočna plast lahko s pomočjo glasbenih leitmotivov, nediegetičnih elementov ali kognitivne disonance (npr. kontrastiranje slike z nepričakovanim zvokom) preusmeri pomen scene ali vzpostavi prehod iz naturalistične na nadrealistično raven. (prav tam 21, 26) Posebno vlogo ima tudi zvočna dvoumnost, ki s svojo tujostjo izziva zaznavo in »pritegne pozornost, saj se izogiba kategorizaciji kot objektu fizičnega sveta.« (prav tam 21–22)

Vendar takšno ustvarjanje pomena – bodisi prek montažnih rezov bodisi prek zvočnih objektov, ki so lahko skriti v zvočni pokrajini kot »neslišne gorile« (prav tam 28) – ni popolno brez gledalčeve interpretacije. Montažni in zvočni postopki lahko vzpostavijo potencial za simbolno ali metaforično branje, vendar se njihov pomen dokončno oblikuje šele v procesu gledanja, ko gledalec povezuje podobe, prepoznava vizualne vzorce ter jih umešča v širši kontekst pripovedi in lastnih izkušenj.

Zato se naslednje poglavje osredotoča na perspektivo gledalca ter na vprašanje, kako gledalci zaznavajo in interpretirajo filmske metafore, simbole in asociativne povezave. Obravnavalo bo kognitivne in perceptivne procese, ki omogočajo prepoznavanje takšnih pomenov, ter razloge, zakaj določeni filmski postopki učinkovito spodbujajo interpretacijo.

7. Aktivna vloga gledalca pri razumevanju filma

V začetkih kinematografije, ko je bil medij še v razvoju in je oblikoval svoj jezik ter konvencije, so se filmski ustvarjalci soočali z izzivom, kako občinstvo privaditi na pripovedno strukturo gibljivih slik in učinkovito posredovati pomen. Film je bil nov in hitro razvijajoč se medij, zato so pionirji eksperimentirali z različnimi tehnikami pripovedovanja, montažo in drugimi filmskimi elementi, da bi vzpostavili vizualno slovnico, ki bi omogočala jasno pripoved, učinkovito posredovanje čustev in aktivno vključenost gledalcev.

Film se loči od drugih medijev po tem, da združuje različne sisteme znakov, ki nagovarjajo več čutov. Ti vključujejo že obstoječe znake, kot so geste, mimika, jezik ali oblačila, ter specifične filmske znake, kot so gibanje kamere, montaža in tehnični učinki. Šele njihova kombinacija ustvari diegetični svet in oblikuje pomenske potenciale filmskega dela. (nav. po Fabčič 80)

Kljub temu film sam po sebi ne tvori dokončnega pomena. Francis Ford Coppola poudarja, da je film »le senca na platnu«, medtem ko se prava čustva odvijajo v glavah in srcih gledalcev. Podobno Martin Scorsese izpostavlja, da je režiser pri ustvarjanju filma hkrati tudi njegov gledalec. To odpira temeljno vprašanje: »Ali je film, ki ga nihče ni videl, sploh film?« (nav. po Markham, 2025) Gledalec je torej tisti, ki dopolnjuje pomen filmskega dela. Film ne podaja zaključene izjave, temveč vzpostavlja pogoje za interpretacijo, ki se uresniči šele v procesu gledanja.

7.1. Interakcija gledalcev s filmsko izkušnjo

Čeprav gledalci film doživljajo individualno, je filmska izkušnja pogosto kolektivna. Posamezni gledalci v kinematografu postanejo del širše skupine, ki skupaj reagira na filmsko dogajanje. Takšna skupinska dinamika lahko pomembno vpliva na intenzivnost čustvenih odzivov. Gledalci v kinu čutijo in zaznavajo film hkrati z drugimi, kar ustvarja posebno komunikacijo na ravni čustev in fascinacije. Ta skupna izkušnja ustvarja tako imenovani učinek občinstva, pri katerem gledalci medsebojno vplivajo na doživljanje filma. Kolektivna kinematografska izkušnja se zato razlikuje od individualnega gledanja filma v domačem okolju, saj skupinsko gledanje pogosto okrepi občutke napetosti, smeha ali empatije. (nav. po Wartenberg 3–4)

Lev Kulešov (nav. po *Kuleshov on Film* 101) je skupaj s sodelavci raziskoval, zakaj nekateri filmi sprožijo močnejši učinek na občinstvo kot drugi. Ugotavljali so, kateri izolirani trenutki

sprožijo reakcije na določeno dejanje, kot so smeh, vzdih ali presenečenje, in kako so ti prizori filmsko oblikovani. Prav tako so opazovali, da se odzivi občinstva razlikujejo glede na družbeni in kulturni kontekst, iz katerega prihajajo, na primer meščanska publika je bila z odzivi na film boj zadržana kot delavni sloj na obrobju mesta. Poleg tega je opazil, da so ameriški filmi pogosto dosegali močnejši odziv občinstva zaradi hitrejše montaže in večjega števila kadrov, kar je krepilo vlogo montaže kot ključnega izraznega sredstva filmske pripovedi.

Pri tem pa je pomembno tudi dejstvo, da je filmsko ustvarjanje vedno povezano z umetnikovim pogledom na svet. Način, kako so dogodki prikazani in povezani v filmu, odraža ideološko in estetsko izhodišče avtorja. (prav tam 99)

7.2. Vodenje in aktivacija gledalčeve interpretacije

Turković v delu *Razumevanje filma* (37) navaja primer »greha« v klasičnem hollywoodskem filmu, kjer so režiserji razvili strategije, ki jasno izpostavijo ključne elemente prizora in s tem manipulirajo z gledalcem. Elementi, kot so kompozicija kadra, kontrast in dramaturgija zgodbe, usmerjajo gledalčevo pozornost. Takšen pristop pa so kritizirali nekateri filmski teoretiki, med njimi André Bazina, ki je zagovarjal idejo, da film ne bi smel popolnoma nadzorovati pozornosti gledalca. Po njegovem mnenju bi moral film omogočiti več točk pozornosti znotraj kadra, med katerimi se lahko gledalec sam odloči, na kaj se bo osredotočil. (prav tam)

Kot poudarja Bordwell (*Making meaning* 2–3), gledalec ni pasivni opazovalec, temveč aktivno sodeluje pri oblikovanju pomena. Pri gledanju filma prepoznava vizualne in narativne namige, ki ga vodijo k oblikovanju različnih sklepov – od osnovnega zaznavanja gibanja do kognitivno zahtevnejšega procesa konstruiranja abstraktnih pomenov.

Pri tem gledalec ne zaznava zgolj kombinacije tehnične povezave dveh kadrov, temveč njihove medsebojne odnose. Peterlić v *Osnovah teorije filma* (174) poudarja, da gledalec v povezavi dveh kadrov pogosto prepozna nov pomen, ki presega posamezne podobe. Meni, da mora poleg teh posnetkov obstajati vsaj še en element, ki usmerja odnos do njih, in sicer, da mora obstajati neka razlaga ali informacija, alternativa, nekaj, kar predstavlja nasprotje temu, kar je prikazano. Eisenstein (nav. po *The Film Sense* 32) poudarja, da je prav ta proces ključni element filmske montaže. Po njegovem mnenju moč montaže izhaja iz dejstva, da gledalca prisili, da sledi ustvarjalni poti, po kateri je avtor oblikoval podobo. Balázs (nav po *Theory of the Film* 119) dodaja, da gledalci v zaporedju podob vedno iščejo pomen. Že sama zavest, da gledamo delo z

namenom, nas vodi k povezovanju prizorov in iskanju smiselnega reda, tudi če gre za naključno zaporedje podob.

7.3. Zaznavanje in vpliv ozadja posameznika na interpretacijo

»Naše prve in najbolj spontane zaznave so pogosto naše najdragocenejše, saj ti ostri, sveži, živahni vtisi vedno izhajajo iz najrazličnejših področij.« (nav. po Eisenstein 71)

Proces interpretacije filma je tesno povezan z delovanjem človeškega spomina in asociativnega mišljenja. Aristotel je že v antiki izpostavil, da ljudje prepoznavajo povezave med idejami na podlagi podobnosti, kontrasta, povezanosti in pogostosti pojavljanja. (nav. po Principles of Learning b. d. 7) Sodobne raziskave potrjujejo, da je sposobnost povezovanja na videz nepovezanih pojmov pomemben element ustvarjalnega mišljenja. (nav. po Critical Thinking Secrets 2024)

Pri gledanju filma se ti procesi sprožijo zelo hitro: gledalčev vidni sistem obdela podobe na zaslonu, medtem ko možgani že iščejo odnose med njimi. Aktivira se (podzavesten) spomin, ob tem pa se uporabi obstoječe kulturno, družbeno in zgodovinsko znanje gledalca. Če so podobe kontrastne, želi um to nelagodje avtomatsko razrešiti z iskanjem pomena in povezave. Pri tem se lahko sprožijo tudi čustveni odzivi, ki s tem prispevajo k razumevanju sporočila. Gledalci lahko prepoznajo simbolne in metaforične pomene ter alegorične elemente, kar omogoča dešifriranje družbenega ali kulturnega komentarja. (nav. po Principles of Learning b. d. 7)

Asociativno mišljenje se pogosto deli na konvergentno in divergentno. Konvergentno mišljenje povezuje ideje, ki so si že podobne ali povezane, medtem ko divergentno mišljenje ustvarja nove in nepričakovane povezave med na videz nepovezanimi elementi. Prav slednja oblika mišljenja pogosto omogoča interpretaciji filmov, kjer morajo posamezniki ustvariti nove ideje ali spoznanja. (nav. po Critical Thinking Secrets 2024)

Ker gledalci v proces interpretacije vključujejo lastne izkušnje in ideološke poglede, filmi nimajo enotnega pomena. Hall poudarja, da lahko občinstvo filme interpretira na različne načine glede na svoje kulturno in družbeno ozadje. (nav. po Hall 1980; Sorokas 2020) Kot primer Peterlić v *Osnovah teorije filma* (71) navaja naslednje: nekdo je morda navdušen nad obliko kamna, nekdo se bo spomnil, da je podoben kamen nekoč obstal na njegovem čelu, nekdo bo jokal zaradi njegove osamljenosti itd. Posamezni gledalci lahko doživljajo iste

vizualne dražljaje na povsem različne načine, odvisno od svojih spominov, čustev ali predhodnih izkušenj.

Demografski dejavniki, kot so starost, spol, etnična pripadnost in socialnoekonomski status, prav tako vplivajo na interpretacijo filmov in njihovo izbiro. Na primer, mlajše občinstvo se pogosto nagiba k akcijskim ali pustolovskim filmom, starejši gledalci pa raje izbirajo drame ali dokumentarce. Filmska izkušnja se tako skozi življenje posameznika nenehno razvija, saj posamezni gledalci in skupnosti v svoje razlage filmskih podob vključujejo lastne družbene in kulturne perspektive. (nav. po StudentNotes b. d.; Deck.no b. d.; Wessels 2023)

Film ni zgolj zaporedje podob, temveč proces komunikacije med ustvarjalcem in gledalcem. Gledalec aktivno povezuje prizore, oblikuje hipoteze o njihovem pomenu ter soustvarja končno interpretacijo, kar omogoča širok spekter odzivov in edinstveno izkušnjo za vsakega posameznika.

8. Zaključek

Razumevanje filma kot medija se v tem kontekstu izkaže kot proces, v katerem pomen ne izhaja iz posameznega kadra, temveč se vzpostavlja v odnosih med podobami, ki jih oblikuje montaža. Prav ti odnosi – bodisi vzročni, kontrastni ali asociativni – gledalca spodbujajo k iskanju povezav in oblikovanju smiselne celote. Kot poudarja Peterlić, že sama kombinacija dveh posnetkov sproži interpretativne procese, pri katerih gledalec vzpostavlja logiko, simboliko in skrite pomene.

Skozi slikarske in literarne primere ugotovimo, da so se mehanizmi, ki jih danes pripisujemo filmski montaži, stoletja kalili znotraj statičnih umetnosti. Slikarstvo je razvilo kompleksen besednjak simbolov, alegorij in kompozicijskih ritmov, film pa jim je dodal le časovno dimenzijo in gibanje. Razumevanje teh korenin nam omogoča, da na montažo gledamo kot na nadaljevanje tisočletne tradicije vizualnega mišljenja, kjer vsaka podoba kliče svojo naslednico, da bi skupaj ustvarili nekaj novega, globljega in neotipljivega.

Primeri iz filmske prakse potrjujejo, da montaža preseže zgolj tehnično povezovanje kadrov in postane temeljni nosilec pomena. V filmih, kot so *Stavka*, *Boter* ali *Koyaanisqatsi*, vzporedno postavljanje podob, kontrasti in ritmične strukture ustvarjajo pomenske ravni, ki presegajo neposredno vidno. V tem smislu se potrjuje Eisensteinova teza, da iz soočenja podob nastajajo novi koncepti, ki niso prisotni v posameznih kadrih. Vendar pa analiza teh primerov hkrati razkriva, da klasične teoretske klasifikacije ne delujejo kot fiksne šablone, temveč kot raznolika orodja, ki jih avtorji prilagajajo specifičnemu ritmu in namenu svoje pripovedi.

Efekt Kulešova dodatno razkriva, da pomen posamezne podobe ni fiksni, temveč se spreminja glede na njen kontekst. Isti kader lahko v različnih zaporedjih sproži povsem različne interpretacije, kar potrjuje, da je njegov pomen odvisen od odnosov z drugimi podobami. Ob tem pa povezave med kadri pogosto presegajo logične ali narativne strukture in delujejo na ravni metafore, simbolike in asociacije, kar film približuje delovanju literarnih slogovnih figur.

Vendar montaža sama po sebi še ne določi dokončnega pomena. Ta se vzpostavlja šele v interakciji z gledalcem, ki v proces interpretacije vnaša lastne izkušnje, znanje in kulturno ozadje. Gledanje filma je zato aktiven kognitiven proces, v katerem gledalec prepoznava vzorce, oblikuje hipoteze in povezuje informacije v smiselno celoto. Film tako ne obstaja kot zaključena struktura, temveč kot odprt sistem, katerega pomen se nenehno vzpostavlja.

Montaža pri tem ne povezuje le podob, temveč tudi miselne procese. S pomočjo kontrastov, ponavljanj, variacij in ritma gledalca vodi k sklepanju, napovedovanju in vrednotenju, pri čemer lahko nastajajo pomeni, ki niso neposredno prisotni v samih podobah. Prav v tej sposobnosti, da iz fragmentov ustvari novo pomensko raven, se razkriva specifičnost filmskega jezika.

Film se izkaže kot medij, ki ne temelji zgolj na prikazovanju, temveč na ustvarjanju pomena skozi odnose. To »nekaj«, kar se rodi le v montaži, ni zgolj rezultat tehničnega postopka, temveč proces, v katerem se prepletajo struktura filma, zaznava in interpretacija gledalca. Prav v tem presečišču nastaja filmska izkušnja kot dinamičen in večplasten način razumevanja sveta.

9. Seznam literature in virov

9.1. Literatura

- Alighieri, Dante. *Božanska komedija*. Prev. A. Capuder. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1985.
- Arnheim, Rudolf. *Film kot umetnost*. Prev. P. Kaloh. Ljubljana: Krtina, 2000.
- Aumont, Jacques. *Ejzenštajn: montaža v vprašanju*. Prev. Z. Vrdlovec. Ljubljana: Slovenska kinoteka in Društvo slovenskih filmskih delavcev, 1980.
- Balázs, Béla. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Prev. E. Bone. London: Dennis Dobson Ltd., 1951. PDF e-knjiga.
- Baudelaire, Charles. *Rože zla*. Prev. M. Javoršek. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2004.
- Bordwell, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991. PDF e-knjiga.
- Christie, Ian. »Soviet Cinema: Making Sense of Sound – A Revised Historiography«. *Screen*, letn. 23, št. 2, 1982, str. 34–50. PDF dokument.
- Eisenstein, Sergei. *Film Form: Essays in Film Theory*. Prev. in ur. J. Leyda. New York: Harcourt, Brace & Company, 1949.
- Eisenstein, Sergei. *The Film Sense*. Prev. in ur. J. Leyda. New York: Meridian Books, 1957.
- Éluard, Paul. *Izbrane pesmi*. Prev. F. Pičnik. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1962.
- Fabčič, Larisa. »Jezik podob – metafora in metonimija v filmu Melanija«. Filozofska fakulteta, Univerza v Mariboru, 2000. PDF e-knjiga. Dostop 7. feb. 2026.
- Görne, Thomas. »The Emotional Impact of Sound: A Short Theory of Film Sound Design«. *EPiC Series in Technology*, letn. 1, 2019, str. 17–30. PDF dokument.
- Hanich, Julian. *The Audience Effect: On the Collective Cinema Experience*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. PDF e-knjiga.
- Hodge, Susie. *Art. Vse, kar morate vedeti o največjih umetnikih in njihovih delih*. Prev. K. Jenčič in J. A. Vojevec. Kranj: Založba Narava, 2015.

Kashaka, Nyiramukama Diana. »Cinematic Techniques: Shaping Viewer Perception and Emotion«. *Research Invention Journal of Current Issues in Arts*, 2025. Dostop 9. feb. 2026.

Kuleshov, Lev. *Kuleshov on Film*. Prev. R. Levaco. Berkeley in Los Angeles: University of California Press, 1974.

Pearlman, Karen. 2009. *Cutting Rhythms: Shaping the Film Edit*. Burlington: Focal Press.

Peterlić, Ante. *Osnove teorije filma*. Zagreb: Akademija dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu, 2018.

Shakespeare, William. *Soneti*. Prev. J. Menart. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2016.

Turković, Hrvoje. *Razumijevanje filma*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1988.

Turković, Hrvoje. *Strukturalizam, semiotika, metafilmologija: Metodološke rasprave*. Zagreb: Filmoteka 16, 1986.

Wartenberg, Thomas E. *Thinking on Screen: Film as Philosophy*. Abingdon: Routledge, 2007.

Wessels, Bridgette. »How audiences form: theorising audiences through how they develop relationships with film«. *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*, letn. 19, št. 2, 2023, str. 285–303. <https://www.participations.org/19-02-16-wessels.pdf>. Dostop 9. feb. 2026.

9.2. Spletni viri

Aldredge, Jourdan. »Soviet Montage Theory: Exploring the 5 Types of Montage«. PremiumBeat, 2021. <https://www.premiumbeat.com/blog/soviet-montage-theory-types/>. Dostop 3. dec. 2025.

Allen, Richard. »Cognitive Film Theory«. Scribd, b. d. <https://www.scribd.com/document/695173764/Cognitive-Film-Theory>. Dostop 13. mar. 2026.

»Ancient Egyptian Gods and Goddesses«. British Museum, b. d. <https://www.britishmuseum.org/learn/schools/ages-7-11/ancient-egypt/ancient-egyptian-gods-and-goddesses>. Dostop 11. mar. 2026.

»Animals of the Greek Gods«. GreekGodsAndGoddesses.net, b. d. <https://greekgodsandgoddesses.net/animals-of-the-greek-gods/>. Dostop 7. nov. 2025.

»Artikel 141«. Metathesis: Journal of English Language, Literature, and Teaching, b. d. Dostop 14. nov. 2025.

»Associationism (Aristotle – 350 B.C.E)«. Principles of Learning, b. d. <https://principlesoflearning.wordpress.com/dissertation/chapter-3-literature-review-2/the-behavioral-perspective/associationism-aristotle-%E2%80%93-350-b-c-e/>. Dostop 5. feb. 2026.

»Audience and Reception Studies«. Knowledge.deck.no, b. d. <https://knowledge.deck.no/art-and-literature/film-studies/film-criticism/audience-and-reception-studies>. Dostop 7. feb. 2026.

Bagdanov, Kelly. »Giotto's The Kiss of Judas«. KellyBagdanov.com, 2024. <https://www.kellybagdanov.com/2024/10/06/giottos-the-kiss-of-judas/>. Dostop 10. mar. 2026.

»Baptism Scene – The Godfather«. The Seventies Project, b. d. <https://theseventies.berkeley.edu/godfather/tag/baptism-scene/>. Dostop 5. feb. 2026.

Beckmann, Max. »Family Picture«. Museum of Modern Art, 1920. https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/objbyartist/objbyartist_artid-429_tech-6_role-1_sov_page-2.html. Dostop 24. apr. 2026.

»The Benefits of Associative Thinking in Creativity and Innovation«. Critical Thinking Secrets, 2024. <https://criticalthinkingsecrets.com/the-benefits-of-associative-thinking-in-creativity-and-innovation/>. Dostop 5. feb. 2026.

Bordun, Troy. »Introduction and Afterword to Sergei Eisenstein's Strike (1925)«. TroyBordun's Film Studies Blog, 2012. <https://troybordun.wordpress.com/2012/05/30/introduction-and-afterword-to-sergei-eisensteins-strike-1925-wednesday-may-30th-2012/>. Dostop 2. mar. 2026.

Bordwell, David. »Film theory: Cognitivism«. Observations on Film Art, b. d. <https://www.davidbordwell.net/blog/category/film-theory-cognitivism/>. Dostop 9. feb. 2026.

Bordwell, David. »On the Criterion Channel: Five Reasons Why Hiroshima Mon Amour Still Matters«. Observations on Film Art, 2018. <https://www.davidbordwell.net/blog/2018/09/25/on-the-criterion-channel-five-reasons-why-hiroshima-mon-amour-still-matters/>. Dostop 6. feb. 2026.

Britannica, Editors of Encyclopaedia. »Book of the Dead: ancient Egyptian text«. Encyclopaedia Britannica, 2025. <https://www.britannica.com/topic/Book-of-the-Dead-ancient-Egyptian-text>. Dostop 12. nov. 2025.

Britannica, Editors of Encyclopaedia. »The Divine Comedy«. Encyclopaedia Britannica, 2025. <https://www.britannica.com/topic/The-Divine-Comedy>. Dostop 12. nov. 2025.

Britannica, Editors of Encyclopaedia. »Expressionism«. Encyclopedia Britannica, 2025. <https://www.britannica.com/art/Expressionism>. Dostop 5. nov. 2025.

Britannica, Editors of Encyclopaedia. »Impressionism«. Encyclopaedia Britannica, 2026. <https://www.britannica.com/art/Impressionism-art>. Dostop 10. mar. 2026.

Britannica, Editors of Encyclopaedia. »Romanticism«. Encyclopedia Britannica, 2025. <https://www.britannica.com/art/Romanticism>. Dostop 5. nov. 2025.

Britannica, Editors of Encyclopaedia. »Surrealism«. Encyclopedia Britannica, 2025. <https://www.britannica.com/art/Surrealism>. Dostop 5. nov. 2025.

Britannica, Editors of Encyclopaedia. »Symbolist painting«. Encyclopedia Britannica, 2025. <https://www.britannica.com/art/Symbolism-literary-and-artistic-movement/Symbolist-painting>. Dostop 5. nov. 2025.

»The Bus«. FridaKahlo.org, b. d. <https://www.fridakahlo.org/the-bus.jsp>. Dostop 5. nov. 2025.

»The Cabinet of Dr. Caligari«. Wikipedia, 2026. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Cabinet_of_Dr._Caligari. Dostop 11. mar. 2026.

»Capitale de la douleur – Paul Éluard: résumé & analyse«. Résumé de Texte, b. d. <https://www.resumedetexte.fr/capitale-de-la-douleur-paul-eluard-resume-analyse/>. Dostop 14. nov. 2025.

»Carracci and Ovid in “The Loves of the Gods”«. Pen & Pulse, 2013. <https://reviewandreference.wordpress.com/2013/01/02/carracci-and-ovid-in-the-loves-of-the-gods/>. Dostop 11. nov. 2025.

Channel Blaino. »The Godfather Baptism Scene Analysis«. YouTube, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=QupWqnpRGg>. Dostop 5. feb. 2026.

»Charles Baudelaire«. Poetry Foundation, b. d. <https://www.poetryfoundation.org/poets/charles-baudelaire>. Dostop 13. nov. 2025.

Coffin, Graeme. »Great Movie Scenes: Apocalypse Now – Opening Scene (The End)«. The Needlefish, 2023. <https://theneedlefish.com/2023/09/30/great-movie-scenes-apocalypse-now-opening-scene/>. Dostop 6. apr. 2026.

Costello, C. »Title of PhD Thesis«. PhD diss., Royal College of Art, 2015. https://researchonline.rca.ac.uk/1675/1/CCostello_PhD_2015.pdf. Dostop 4. feb. 2026.

»Danse Macabre«. EBSCO, 2023. <https://www.ebsco.com/research-starters/literature-and-writing/danse-macabre>. Dostop 11. nov. 2025.

Dias, Sarah Frances. »William Blake Artist Overview and Analysis«. The Art Story, 2018. <https://www.theartstory.org/artist/blake-william/>. Dostop 6. nov. 2025.

»Don't Look Now (1973) – Themes & Analysis Explained«. TheHaughtyCulturist.com, b. d. <https://www.thehaughtyculturist.com/films/dont-look-now-1973-themes-analysis-explained/>. Dostop 5. feb. 2026.

»Editing Analysis of 2001: A Space Odyssey«. Cinematic Explorations, 2024. <https://cinematicexplorations.wordpress.com/2024/03/24/editing-analysis-of-2001-space-odyssey/>. Dostop 4. feb. 2026.

»Eisenstein's Montage Theory Explained«. Media-Studies.com, b. d. <https://media-studies.com/eisenstein-montage/>. Dostop 3. mar. 2026.

Éluard, Paul. »20 Short Poems from Capital of Pain«. Prev. M. A. Caws, P. Terry in N. Kline. KBOO.fm, b. d. https://kboo.fm/sites/default/files/20_SHORT_POEMS_from_ELUARD%27s_CAPITAL_OF_PAIN.pdf. Dostop 14. nov. 2025.

»Facts About Hathor: The Goddess of Love, Music, and Fertility«. Respect Egypt Tours, 2024. <https://www.respectegypttours.com/blog/facts-about-hathor>. Dostop 11. mar. 2026.

Film Positivity. »The Power of Associative Editing and Don't Look Now«. YouTube, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=RvIyFns5MbU>. Dostop 4. feb. 2026.

»Film Spectatorship and Audience Theory«. StudentNotes.co.uk, b. d. <https://studentnotes.co.uk/library/film-spectatorship-and-audience-theory>. Dostop 7. feb. 2026.

Fiveable Content Team. »Attraction Montage – Intro to Humanities«. Fiveable, 2024. <https://fiveable.me/key-terms/introduction-humanities/attraction-montage>. Dostop 28. nov. 2025.

Fiveable Content Team. »Eisenstein’s Theories: Intellectual Montage«. Fiveable, b. d. <https://fiveable.me/introduction-to-film-theory/unit-7/eisensteins-theories-intellectual-montage/study-guide/7r5XrGSZCScveH3j>. Dostop 4. mar. 2026.

Fiveable Content Team. »Emergence of Narrative Filmmaking«. Fiveable, b. d. <https://fiveable.me/american-cinema-to-1960/unit-1/emergence-narrative-filmmaking/study-guide/QkUiMT2JOWKUrU8E>. Dostop 4. mar. 2026.

Fiveable Content Team. »Intro to Humanities study guides: 5.4 Renaissance art«. Fiveable, 2025. https://fiveable.me/introduction-humanities/unit-5/renaissance-art/study-guide/8ysaCQIX9Kudjire?utm_. Dostop 5. nov. 2025.

Fiveable Content Team. »The Role of the Audience in Film Interpretation«. Fiveable, 2025. <https://fiveable.me/film-aesthetics/unit-1/role-audience-film-interpretation/study-guide/1JcVAqvzs6W3Ih32>. Dostop 15. mar. 2026.

»Frida Kahlo«. Museum of Modern Art, b. d. <https://www.moma.org/artists/2963-frida-kahlo>. Dostop 5. nov. 2025.

Good Filmmaking. »How Editing Affects The Meaning of a Scene | The Godfather Video Essay«. YouTube, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=Bdcf-rCdA54>. Dostop 5. feb. 2026.

»The Godfather (1972) – Analysis Section 2«. SparkNotes, b. d. <https://www.sparknotes.com/film/godfather/section2/>. Dostop 5. feb. 2026.

»The Godfather: Baptism Scene Analysis – Essay Notes«. StudyLib.net, b. d. <https://studylib.net/doc/8046720/spoken-essay—godfather—baptism.doc>. Dostop 5. feb. 2026.

Gregory. »Capitale de la douleur – Paul Éluard: résumé & analyse«. Résumé de Texte, 2025. <https://www.resumedetexte.fr/capitale-de-la-douleur-paul-eluard-resume-analyse/>. Dostop 14. nov. 2025.

»Gustave Moreau and Symbolism: Jupiter and Semele«. Eclectic Light Co., 2020. <https://eclecticlight.co/2020/03/30/gustave-moreau-and-symbolism-jupiter-and-semele/>. Dostop 10. mar. 2026.

»Hans Holbein the Younger«. The Art Story, 2025. <https://www.theartstory.org/artist/holbein-hans-the-younger/>. Dostop 5. nov. 2025.

Harris, Beth in Steven Zucker. »Gustave Moreau, Jupiter and Semele«. Smarthistory, 2023. <https://smarthistory.org/gustave-moreau-jupiter-and-semele/>. Dostop 6. nov. 2025.

»Hathor«. Wikipedia, b. d. <https://en.wikipedia.org/wiki/Hathor>. Dostop 7. nov. 2025.

Hitchcock, Alfred. »Hitchcock Explains the Kuleshov Effect to Fletcher Markle«. YouTube, 1964. <https://www.youtube.com/watch?v=96xx383lpil>. Dostop 12. mar. 2026.

Howell, Adrienne. »The Arnolfini Portrait: Theories, Interpretations, and Analysis«. The Collector, 2020. <https://www.thecollector.com/arnolfini-portrait-theories-analysis/>. Dostop 10. mar. 2026.

Hutson, John P., Tim J. Smith, Joseph P. Magliano in Lester C. Loschky. »What Is the Role of the Film Viewer? The Effects of Narrative Comprehension and Viewing Task on Gaze Control in Film«. Cognitive Research: Principles and Implications, letn. 2, št. 46, 2017. <https://doi.org/10.1186/s41235-017-0080-5>. Dostop 13. mar. 2026.

»Images in the Mind's Eye Are Quick Sketches That Lack Simple, Real-World Details«. Scientific American, 2023. <https://www.scientificamerican.com/article/images-in-the-minds-eye-are-quick-sketches-that-lack-simple-real-world-details1/>. Dostop 9. feb. 2026.

Jones, Kenton. »Hiroshima Mon Amour: Memory and Forgetting«. Senses of Cinema, 2013. <https://www.sensesofcinema.com/2013/cteq/hiroshima-mon-amour/>. Dostop 5. feb. 2026.

»Jupiter and Semele (Jupiter et Sémélé)«. Musée national Gustave Moreau, b. d. <https://musee-moreau.fr/en/collection/objet/jupiter-and-semele-jupiter-et-semele>. Dostop 6. nov. 2025.

- Kilroe, Ximena. »Francisco Goya«. The Art Story, 2017. <https://www.theartstory.org/artist/goya-francisco/>. Dostop 10. mar. 2026.
- »Koyaanisqatsi (1982)«. iDrawOnMyWall.com, 2018. <https://idrawonmywall.com/2018/01/02/koyaanisqatsi-1982/>. Dostop 4. feb. 2026.
- Krivdić, Ivančica. »Skrivnosti jamske umetnosti«. Nova Akropola, 2016. <https://www.akropola.org/skrivnosti-jamske-umetnosti/>. Dostop 7. nov. 2025.
- »Kuleshov Effect«. NFI.edu, 2024. <https://www.nfi.edu/kuleshov-effect/>. Dostop 11. mar. 2026.
- Leskosky, Richard J. »A Trip to the Moon (1902)«. Routledge Encyclopedia of Modernism, 2018. <https://www.rem.routledge.com/articles/a-trip-to-the-moon-1902>. Dostop 11. mar. 2026.
- Markham, Peter. »Cinema: The 'Journey of the Audience'«. Babel (Medium), 2025. <https://medium.com/babel/cinema-the-journey-of-the-audience-cb26da0c40ee>. Dostop 13. mar. 2026.
- »Max Ernst Artist Overview and Analysis«. The Art Story, 2014. <https://www.theartstory.org/artist/ernst-max/>. Dostop 7. nov. 2025.
- »Medieval Art«. The Art Story, 2025. <https://www.theartstory.org/movement/medieval-art/>. Dostop 5. nov. 2025.
- »Metropolis«. MovieSense, 2024. <https://moviesense.io/metropolis>. Dostop 11. mar. 2026.
- Myers, Nicole. »Timeline of Art History: Symbolism«. The Metropolitan Museum of Art, 2007. http://www.metmuseum.org/toah/hd/symb/hd_symb.htm. Dostop 6. nov. 2025.
- Nitty Gritty Studios. »Eisenstein's Methods of Montage Explained | Russian Soviet Montage Theory | VIDEO ESSAY«. YouTube, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=NtnTs90knro>. Dostop 4. feb. 2026.
- Ostberg, René. »Romanticism«. The Art Story, 2025. <https://www.theartstory.org/movement/romanticism/?utm>. Dostop 5. nov. 2025.
- »Piero della Francesca«. The Art Story, 2018. <https://www.theartstory.org/artist/della-francesca-piero/>. Dostop 10. mar. 2026.

»Press Release: MoMA announces major exhibition program for 2023–2024«. Museum of Modern Art, 2023. https://www.moma.org/documents/moma_press-release_387052.pdf. Dostop 6. nov. 2025.

Quandt, James. »Mutations of Memory in Hiroshima mon amour«. The Criterion Collection, 2018. <https://www.criterion.com/current/posts/5940-mutations-of-memory-in-hiroshima-mon-amour>. Dostop 5. feb. 2026.

»Reception Theory«. Communication Theory, b. d. <https://www.communicationtheory.org/reception-theory/>. Dostop 7. feb. 2026.

Rose, Josh R. »Surrealism, an introduction«. Smarthistory, 2016. <https://smarthistory.org/surrealism-intro/>. Dostop 7. nov. 2025.

»The Russian Avant-Garde in 1920s«. Indiecinema Blog, b. d. <https://blog.indiecinema.co/russian-avant-garde/>. Dostop 21. nov. 2025.

»The Scars of Memory in Hiroshima Mon Amour«. Cinecentric, 2021. <https://cinecentric.com/2021/02/07/the-scars-of-memory-in-hiroshima-mon-amour/>. Dostop 5. feb. 2026.

Scorsese, Martin. »The Persisting Vision: Reading the Language of Cinema«. The Film Foundation, 2013. <https://www.film-foundation.org/the-persisting-vision>. Dostop 21. nov. 2025.

»Semiotics of photography«. Wikipedia, b. d. https://en.wikipedia.org/wiki/Semiotics_of_photography. Dostop 7. feb. 2026.

»The Seventh Seal«. MovieSense, 2024. <https://moviesense.io/the-seventh-seal>. Dostop 11. mar. 2026.

Sheposh, Richard. »Danse Macabre«. EBSCO, 2023. <https://www.ebsco.com/research-starters/literature-and-writing/danse-macabre>. Dostop 11. nov. 2025.

Smith, Tim J. »The Attentional Theory of Cinematic Continuity«. Annals of Tourism Research, letn. 83, 2020. <https://doi.org/10.1016/j.annals.2020.102960>. Dostop 5. apr. 2026.

Song, Jaden in Fares Mousa. »The Story of Anubis«. Google Arts & Culture, b. d. <https://artsandculture.google.com/story/the-story-of-anubis-american-research-center-in-egypt/3wWRSNI-AUDRvA?hl=en>. Dostop 7. nov. 2025.

»Sonnets«. No Sweat Shakespeare, b. d. <https://nosweatshakespeare.com/sonnets/>. Dostop 12. nov. 2025.

Sorokas, Caitlin. »Active Spectatorship: Stuart Hall's Reception Theory«. Caitlin's Film Studies Blog, 2020. <https://caitlinsorokasfilmstudiesblog.wordpress.com/2020/02/03/active-spectatorship-stuart-halls-reception-theory/>. Dostop 7. feb. 2026.

Souter, Anna. »Gustave Moreau Artist Overview and Analysis«. The Art Story, 2018. <https://www.theartstory.org/artist/moreau-gustave/>. Dostop 6. nov. 2025.

»Soviet Montage«. MasterClass, 2022. <https://www.masterclass.com/articles/soviet-montage>. Dostop 3. dec. 2025.

»Soviet Montage Theory Explained«. StudioBinder, b. d. <https://www.studiobinder.com/blog/soviet-montage-theory/>. Dostop 3. mar. 2026.

Spano, Victoria Anne. »Reluctant to Forget: A Critical Look at Editing in 'Hiroshima Mon Amour'«. Medium, 2020. https://medium.com/@Victoria_Spano/reluctant-to-forget-a-critical-look-at-editing-in-hiroshima-mon-amour-41cb558677a7. Dostop 5. feb. 2026.

»Surrealism: Art Origins, Characteristics, Artists and Techniques«. Artlex, b. d. <https://www.artlex.com/surrealism-art-origins-characteristics-artists-and-techniques/>. Dostop 19. nov. 2025.

»Surrealism – Hands and Sexuality in Un Chien Andalou (1929) and L'Âge d'Or (1930)«. SilentLondon.co.uk, 2014. <https://silentlondon.co.uk/2014/03/14/surrealism-hands-and-sexuality-in-un-chien-andalou-1929-and-lage-dor-1930/>. Dostop 11. mar. 2026.

Thoyakkat, Gauri. »Medieval Art: History, Characteristics, and Examples«. MavenArt, 2025. <https://www.mavenart.com/blog/medieval-art-history-characteristics/>. Dostop 5. nov. 2025.

»Using Allegory in Film and Video«. PremiumBeat, b. d. <https://www.premiumbeat.com/blog/using-allegory-in-film-and-video/>. Dostop 3. mar. 2026.

Veress, Benjamin. »Screen & Sensation: Associative Image and Montage«. MediaFactory.org.au, 2018. <https://www.mediafactory.org.au/benjamin-veress/2018/10/23/screen-sensation-associative-image-and-montage/>. Dostop 4. feb. 2026.

»Visual Rhetoric Theory«. TheCommSpot.com, b. d. <https://thecommspot.com/communication-basics/communication-theories/visual-rhetoric-theory/>. Dostop 7. feb. 2026.

»The Waste Land: Themes, Symbols & Literary Devices«. LitDevices.com, b. d. [suspicious link removed]-land/. Dostop 14. nov. 2025.

Watson, Gray F. »Edvard Munch«. Encyclopedia Britannica, 2025. <https://www.britannica.com/biography/Edvard-Munch>. Dostop 6. nov. 2025.

Wessels, Bridgette. »How Audiences Form: Theorising Audiences through How They Develop Relationships with Film«. Participations: Journal of Audience and Reception Studies, letn. 19, št. 2, 2023, str. 285–304. <https://www.participations.org/19-02-16-wessels.pdf>. Dostop 13. mar. 2026.

»What Is Associative Thinking and Why Does It Matter in Today's Workplace?«. Critical Thinking Secrets, 2024. <https://criticalthinkingsecrets.com/what-is-associative-thinking-and-why-does-it-matter-in-todays-workplace/>. Dostop 5. feb. 2026.

Winchell, Quinn. »Sergei Eisenstein: The man, the method, the montage«. Videomaker, 2021. <https://www.videomaker.com/how-to/directing/film-history/sergei-eisenstein-the-man-the-method-the-montage/>. Dostop 3. mar. 2026.

»Wordsworth's Poetry "Tintern Abbey" – Summary & Analysis«. SparkNotes, b. d. <https://www.sparknotes.com/poetry/wordsworth/section1/>. Dostop 12. nov. 2025.

Zone, Ray. »Revisiting Some Classic Texts of Film Editing«. CineMontage, 2012. <https://cinemontage.org/classic-texts-of-film-editing/>. Dostop 4. mar. 2026.

9.3. Avdiovizualna literatura

2001: Odiseja v vesolju (1968). Režija Stanley Kubrick. ZDA: Metro-Goldwyn-Mayer.

Apokalipsa zdaj (1979). Režija Francis Ford Coppola. ZDA: Omni Zoetrope.

Boter (The Godfather, 1972). Režija Francis Ford Coppola. ZDA: Paramount Pictures.

Generalna linija (1929). Režija Sergei Eisenstein in Grigori Aleksandrov. Sovjetska zveza: Sovkino.

Hamnet (Hamnet, 2025). Režija Chloé Zhao. ZDA/VB: Amblin Entertainment.

Hirošima, ljubezen moja (1959). Režija Alain Resnais. Francija/Japonska: Argos Films.

Jezdeca (Riders, 2022). Režija Dominik Mencej. Slovenija: Staragara.

Konec Petrograda (1927). Režija Vsevolod Pudovkin in Mikhail Doller. Sovjetska zveza: Mezhrabpom-Rus.

Koyaanisqatsi (1982). Režija Godfrey Reggio. ZDA: IRE Productions.

Mati (1926). Režija Vsevolod Pudovkin. Sovjetska zveza: Mezhrabpom-Rus.

Ne glej zdaj (Don't look now, 1973). Režija Nicolas Roeg. VB/Italija: Casey Productions.

Oklepnica Potemkin (1925). Režija Sergei Eisenstein. Sovjetska zveza: Mosfilm.

Oktober (1928). Režija Sergei Eisenstein in Grigori Aleksandrov. Sovjetska zveza: Sovkino.

Silvestrovo (1924). Režija Lupu Pick. Nemčija: Rex-Film.

Stavka (1925). Režija Sergei Eisenstein. Sovjetska zveza: Goskino.

Zlata mrzlica (1925). Režija Charles Chaplin. ZDA: United Artists.

10. Seznam prilog

Priloga 1: Efekt Kulešova.....	83
Priloga 2: navdih po efektu Kulešova.....	84
Priloga 3: Oktober.....	85
Priloga 4: sekvenca Odesinih stopnic iz filma Oklepnic Potemkin.....	86
Priloga 5: Oklepnic Potemkin.....	87
Priloga 6: Apokalipsa zdaj.....	88
Priloga 7: Mati.....	89
Priloga 8: Silvestrov.....	90
Priloga 9: Generalna Linija.....	91
Priloga 10: Konec Petrograda.....	92
Priloga 11: Zlata mrzlica.....	93
Priloga 12: Stavka.....	94
Priloga 13: Konec Petrograda.....	95
Priloga 14: Generalna linija.....	96
Priloga 15: Hirošima, ljubezen moja.....	97
Priloga 16: 2001: Odiseja v vesolju.....	98
Priloga 17: 2001: Odiseja v vesolju.....	99
Priloga 18: Koyaanisqatsi.....	100
Priloga 19: Boter.....	101
Priloga 20: Ne glej zdaj.....	102
Priloga 21: Apokalipsa zdaj.....	103
Priloga 22: Jezdeca.....	104
Priloga 23: Jezdeca.....	105
Priloga 24: Hamnet.....	106

Priloga 1: Prikaz efekt Kulešova (videoposnetek)

Navodila za ogled: Za ogled videoposnetka poskenirajte spodnjo QR kodo s svojo mobilno napravo ali v brskalnik vpišite navedeno URL povezavo.

QR koda:



URL povezava:

https://www.youtube.com/watch?v=_gG13LJ7vHc&list=PL9Qd6PLRiGhSVqIuGQHoVKHKXQ_63XezS

Fizični nosilec: Videoposnetek se nahaja tudi na priloženem USB-ju v mapi **Priloge** pod imenom **Priloga_1_prikaz_efekt_Kulešova.mp4**.

Priloga 2: Navdih po efektu Kulešova (videoposnetek)

Navodila za ogled: Za ogled videoposnetka poskenirajte spodnjo QR kodo s svojo mobilno napravo ali v brskalnik vpišite navedeno URL povezavo.

QR koda:



URL povezava:

https://www.youtube.com/watch?v=96xx383lpil&list=PL9Qd6PLRiGhSVqIuGQHoVKHKXQ_63XezS&index=2

Fizični nosilec: Videoposnetek se nahaja tudi na priloženem USB-ju v mapi **Priloge** pod imenom **Priloga_2_navdih_po_efektu_Kulešova.mp4**.

Priloga 3: Oktober (videoposnetek)

Navodila za ogled: Za ogled videoposnetka poskenirajte spodnjo QR kodo s svojo mobilno napravo ali v brskalnik vpišite navedeno URL povezavo.

QR koda:



URL povezava:

https://www.youtube.com/watch?v=AZoHEtg4kc0&list=PL9Qd6PLRiGhSVqIuGQHoVKHKXQ_63XezS&index=3

Fizični nosilec: Videoposnetek se nahaja tudi na priloženem USB-ju v mapi **Priloge** pod imenom **Priloga_3_Oktober.mp4**.

Priloga 4: sekvenca Odesinih stopnic iz filma Oklepnic Potemkin (videoposnetek)

Navodila za ogled: Za ogled videoposnetka poskenirajte spodnjo QR kodo s svojo mobilno napravo ali v brskalnik vpišite navedeno URL povezavo.

QR koda:



URL povezava: https://www.youtube.com/watch?v=4xP-8r7tygo&list=PL9Qd6PLRiGhSVqIuGQHoVKHKXQ_63XezS&index=4 (od 3:48min)

Fizični nosilec: Videoposnetek se nahaja tudi na priloženem USB-ju v mapi **Priloge** pod imenom **Priloga_4_sekvenca_Odesinih_stopnic.mp4**.

Priloga 5: Oklepnic Potemkin (videoposnetek)

Navodila za ogled: Za ogled videoposnetka poskenirajte spodnjo QR kodo s svojo mobilno napravo ali v brskalnik vpišite navedeno URL povezavo.

QR koda:



URL povezava:

https://www.youtube.com/watch?v=iJ2TQv23NuY&list=PL9Qd6PLRiGhSVqIuGQHoVKHKXQ_63XezS&index=5

Fizični nosilec: Videoposnetek se nahaja tudi na priloženem USB-ju v mapi **Priloge** pod imenom **Priloga_5_Oklepnica_Potemkin.mp4**.

Priloga 6: Apokalipsa zdaj (videoposnetek)

Navodila za ogled: Za ogled videoposnetka poskenirajte spodnjo QR kodo s svojo mobilno napravo ali v brskalnik vpišite navedeno URL povezavo.

QR koda:



URL povezava:

https://www.youtube.com/watch?v=3k1OYtFZs6I&list=PL9Qd6PLRiGhSVqIuGQHoVKHKXQ_63XezS&index=6

Fizični nosilec: Videoposnetek se nahaja tudi na priloženem USB-ju v mapi **Priloge** pod imenom **Priloga_6_Apokalipsa_zdaj.mp4**.

Priloga 7: Mati (videoposnetek)

Navodila za ogled: Za ogled videoposnetka poskenirajte spodnjo QR kodo s svojo mobilno napravo ali v brskalnik vpišite navedeno URL povezavo.

QR koda:



URL povezava:

https://www.youtube.com/watch?v=KI3jZtruxvA&list=PL9Qd6PLRiGhSVqIuGQHoVKHKXQ_63XezS&index=7

Fizični nosilec: Videoposnetek se nahaja tudi na priloženem USB-ju v mapi **Priloge** pod imenom **Priloga_7_Mati.mp4**.

Priloga 8: Silvestrovo (videoposnetek)

Navodila za ogled: Za ogled videoposnetka poskenirajte spodnjo QR kodo s svojo mobilno napravo ali v brskalnik vpišite navedeno URL povezavo.

QR koda:



URL povezava:

https://www.youtube.com/watch?v=g8Nsjaf1Ceo&list=PL9Qd6PLRiGhSVqIuGQHovKHKXQ_63XezS&index=8 (od 43 min naprej)

Fizični nosilec: Videoposnetek se nahaja tudi na priloženem USB-ju v mapi **Priloge** pod imenom **Priloga_8_Silvestrovo.mp4**.

Priloga 9: Generalna Linija (videoposnetek)

Navodila za ogled: Za ogled videoposnetka poskenirajte spodnjo QR kodo s svojo mobilno napravo ali v brskalnik vpišite navedeno URL povezavo.

QR koda:



URL povezava:

https://www.youtube.com/watch?v=Fh3GPDqN_QM&list=PL9Qd6PLRiGhSVqIuGQHoVKHKXQ_63XezS&index=9 (5min- 8:30min)

Fizični nosilec: Videoposnetek se nahaja tudi na priloženem USB-ju v mapi **Priloge** pod imenom **Priloga_9_Generalna_linija.mp4**.

Priloga 10: Oktober (videoposnetek)

Navodila za ogled: Za ogled videoposnetka poskenirajte spodnjo QR kodo s svojo mobilno napravo ali v brskalnik vpišite navedeno URL povezavo.

QR koda:



URL povezava:

https://www.youtube.com/watch?v=b5-vq8W4pbI&list=PL9Qd6PLRiGhSVqIuGQHoVKHKXQ_63XezS&index=10

Fizični nosilec: Videoposnetek se nahaja tudi na priloženem USB-ju v mapi **Priloge** pod imenom **Priloga_10_Oktober.mp4**.

Priloga 11: Zlata mrzlica (videoposnetek)

Navodila za ogled: Za ogled videoposnetka poskenirajte spodnjo QR kodo s svojo mobilno napravo ali v brskalnik vpišite navedeno URL povezavo.

QR koda:



URL povezava:

https://www.youtube.com/watch?v=u65lvwfTPtM&list=PL9Qd6PLRiGhSVqIuGQHoVKHKXQ_63XezS&index=11

Fizični nosilec: Videoposnetek se nahaja tudi na priloženem USB-ju v mapi **Priloge** pod imenom **Priloga_11_Zlata_mrzlica.mp4**.

Priloga 12: Stavka (videoposnetek)

Navodila za ogled: Za ogled videoposnetka poskenirajte spodnjo QR kodo s svojo mobilno napravo ali v brskalnik vpišite navedeno URL povezavo.

QR koda:



URL povezava:

https://www.youtube.com/watch?v=BbgoRqxfSA&list=PL9Qd6PLRiGhSVqIuGQHoVKHKXQ_63XezS&index=12 (od 6min naprej)

Fizični nosilec: Videoposnetek se nahaja tudi na priloženem USB-ju v mapi **Priloge** pod imenom **Priloga_12_Stavka.mp4**.

Priloga 13: Konec Petrograda (videoposnetek)

Navodila za ogled: Za ogled videoposnetka poskenirajte spodnjo QR kodo s svojo mobilno napravo ali v brskalnik vpišite navedeno URL povezavo.

QR koda:



URL povezava:

https://www.youtube.com/watch?v=pJYGWjovcww&list=PL9Qd6PLRiGhSVqIuGQHovKHKXQ_63XezS&index=13

Fizični nosilec: Videoposnetek se nahaja tudi na priloženem USB-ju v mapi **Priloge** pod imenom **Priloga_13_Konec_Petrograda.mp4**.

Priloga 14: Generalna linija (videoposnetek)

Navodila za ogled: Za ogled videoposnetka poskenirajte spodnjo QR kodo s svojo mobilno napravo ali v brskalnik vpišite navedeno URL povezavo.

QR koda:



URL povezava:

https://www.youtube.com/watch?v=UxrnHWnxmA0&list=PL9Qd6PLRiGhSVqIuGQHoVKHKXQ_63XezS&index=14

Fizični nosilec: Videoposnetek se nahaja tudi na priloženem USB-ju v mapi **Priloge** pod imenom **Priloga_14_Generalna_linija.mp4**.

Priloga 15: Hirošima, ljubezen moja (videoposnetek)

Navodila za ogled: Za ogled videoposnetka poskenirajte spodnjo QR kodo s svojo mobilno napravo ali v brskalnik vpišite navedeno URL povezavo.

QR koda:



URL povezava:

https://www.youtube.com/watch?v=iR3ACXRTSYQ&list=PL9Qd6PLRiGhSVqIuGQHovKHXXQ_63XezS&index=15

Fizični nosilec: Videoposnetek se nahaja tudi na priloženem USB-ju v mapi **Priloge** pod imenom **Priloga_15_ Hirošima, ljubezen_moja.mp4**.

Priloga 16: 2001: Odiseja v vesolju (videoposnetek)

Navodila za ogled: Za ogled videoposnetka poskenirajte spodnjo QR kodo s svojo mobilno napravo ali v brskalnik vpišite navedeno URL povezavo.

QR koda:



URL povezava:

https://www.youtube.com/watch?v=5NShEY1ScSY&list=PL9Qd6PLRiGhSVqIuGQHovVKHKXQ_63XezS&index=16

Fizični nosilec: Videoposnetek se nahaja tudi na priloženem USB-ju v mapi **Priloge** pod imenom **Priloga_16_2001_Odiseja_v_vesolju.mp4**.

Priloga 17: 2001: Odiseja v vesolju (videoposnetek)

Navodila za ogled: Za ogled videoposnetka poskenirajte spodnjo QR kodo s svojo mobilno napravo ali v brskalnik vpišite navedeno URL povezavo.

QR koda:



URL povezava:

https://www.youtube.com/watch?v=SgmANTzMqWI&list=PL9Qd6PLRiGhSVqIuGQHoVKHKXQ_63XezS&index=17

Fizični nosilec: Videoposnetek se nahaja tudi na priloženem USB-ju v mapi **Priloge** pod imenom **Priloga_17_2001_Odiseja_v_vesolju.mp4**.

Priloga 18: Koyaanisqatsi (videoposnetek)

Navodila za ogled: Za ogled videoposnetka poskenirajte spodnjo QR kodo s svojo mobilno napravo ali v brskalnik vpišite navedeno URL povezavo.

QR koda:



URL povezava:

https://www.youtube.com/watch?v=Gww3RkJ7uOU&list=PL9Qd6PLRiGhSVqIuGQHovKHKXQ_63XezS&index=18

Fizični nosilec: Videoposnetek se nahaja tudi na priloženem USB-ju v mapi **Priloge** pod imenom **Priloga_18_ Koyaanisqatsi.mp4**.

Priloga 19: Boter (videoposnetek)

Navodila za ogled: Za ogled videoposnetka poskenirajte spodnjo QR kodo s svojo mobilno napravo ali v brskalnik vpišite navedeno URL povezavo.

QR koda:



URL povezava:

https://www.youtube.com/watch?v=8Pf8BkFLBRw&list=PL9Qd6PLRiGhSVqIuGQHoVKHKXQ_63XezS&index=19

Fizični nosilec: Videoposnetek se nahaja tudi na priloženem USB-ju v mapi **Priloge** pod imenom **Priloga_19_Boter.mp4**.

Priloga 20: Ne glej zdaj (videoposnetek)

Navodila za ogled: Za ogled videoposnetka poskenirajte spodnjo QR kodo s svojo mobilno napravo ali v brskalnik vpišite navedeno URL povezavo.

QR koda:



URL povezava:

https://www.youtube.com/watch?v=DSdNko3EEO8&list=PL9Qd6PLRiGhSVqIuGQHoVKHKXQ_63XezS&index=20

Fizični nosilec: Videoposnetek se nahaja tudi na priloženem USB-ju v mapi **Priloge** pod imenom **Priloga_20_Ne_glej_zdaj.mp4**.

Priloga 21: Apokalipsa zdaj (videoposnetek)

Navodila za ogled: Za ogled videoposnetka poskenirajte spodnjo QR kodo s svojo mobilno napravo ali v brskalnik vpišite navedeno URL povezavo.

QR koda:



URL povezava:

https://www.youtube.com/watch?v=e5L617dEX1E&list=PL9Qd6PLRiGhSVqIuGQHoVKHKXQ_63XezS&index=21

Fizični nosilec: Videoposnetek se nahaja tudi na priloženem USB-ju v mapi **Priloge** pod imenom **Priloga_21_Apokalipsa_zdaj.mp4**.

Priloga 22: Jezdeca (videoposnetek)

Navodila za ogled: Za ogled videoposnetka poskenirajte spodnjo QR kodo s svojo mobilno napravo ali v brskalnik vpišite navedeno URL povezavo.

QR koda:



URL povezava:

https://www.youtube.com/watch?v=8eF9tRwdQW0&list=PL9Qd6PLRiGhSVqIuGQHoVKHKXQ_63XezS&index=22

Fizični nosilec: Videoposnetek se nahaja tudi na priloženem USB-ju v mapi **Priloge** pod imenom **Priloga_22_ Jezdeca.mp4**.

Priloga 23: Jezdeca (videoposnetek)

Navodila za ogled: Za ogled videoposnetka poskenirajte spodnjo QR kodo s svojo mobilno napravo ali v brskalnik vpišite navedeno URL povezavo.

QR koda:



URL povezava:

https://www.youtube.com/watch?v=94gcBko3iKg&list=PL9Qd6PLRiGhSVqIuGQHovVKHKXQ_63XezS&index=23

Fizični nosilec: Videoposnetek se nahaja tudi na priloženem USB-ju v mapi **Priloge** pod imenom **Priloga_23_ Jezdeca.mp4**.

Priloga 24: Hamnet (videoposnetek)

Navodila za ogled: Za ogled videoposnetka poskenirajte spodnjo QR kodo s svojo mobilno napravo ali v brskalnik vpišite navedeno URL povezavo.

QR koda:



URL povezava:

https://www.youtube.com/watch?v=MSd6Xg_fm0M

Fizični nosilec: Videoposnetek se nahaja tudi na priloženem USB-ju v mapi **Priloge** pod imenom **Priloga_24_Hamnet.mp4**.

11. Seznam slik in fotografij

Slika 1: jama Lascaux.....	11
Slika 2: bog Anubis.....	12
Slika 3: bog Hathor.....	12
Slika 4: Mrtvaški ples (okoli 1490).....	12
Slika 5: Vrt zemeljskih naslad (okoli 1510).....	13
Slika 6: Poslanika (1533).....	14
Slika 7: Arnolfi in njegova žena (1434).....	14
Slika 8: Vztrajnost spomina (1931).....	14
Slika 9: To ni pipa (1929).....	14
Slika 10: Zlomljeni steber (1944).....	16
Slika 11: Glavno mesto bolečine (1926).....	16
Slika 12: Popotnik nad morjem megle (1818).....	17
Slika 13: Krik (1893).....	17
Slika 14: Rože zla (1857).....	18
Slika 15: Pusta dežela (1922).....	18
Slika 16: Potovanje na Luno (1902).....	20
Slika 17: Andaluzijski pes (1929).....	21
Slika 18: Andaluzijski pes (1929).....	21
Slika 19: Kabinet dr. Caligarija (1920).....	21
Slika 20: efekt Kulešova (1910-1920).....	23
Slika 21: navdih po efektu Kulešova - prvi kader.....	24
Slika 22: navdih po efektu Kulešova - drugi kader.....	24
Slika 23: navdih po efektu Kulešova - tretji kader.....	24
Slika 24: kamniti kipi leva iz Oklepnice Potemkin.....	32
Slika 25: Zlata mrzlica.....	44
Slika 26: Stavka.....	45
Slika 26: Stavka.....	45
Slika 27: Hirošima, ljubezen moja.....	47
Slika 28: Hirošima, ljubezen moja.....	47
Slika 29: Hirošima, ljubezen moja.....	47

Slika 30: Hirošima, ljubezen moja.....	47
Slika 31: Odiseja v vesolju.....	49
Slika 32: Odiseja v vesolju.....	49
Slika 33: Odiseja v vesolju.....	49
Slika 34: Odiseja v vesolju.....	50
Slika 35: Odiseja v vesolju.....	50
Slika 36: Odiseja v vesolju.....	51
Slika 37: Odiseja v vesolju.....	51
Slika 38: Odiseja v vesolju.....	52
Slika 39: Boter.....	54
Slika 40: Boter.....	54
Slika 41: Boter.....	54
Slika 42: Ne glej zdaj.....	55
Slika 43: Ne glej zdaj.....	55
Slika 44: Ne glej zdaj.....	56
Slika 45: Apokalipsa zdaj.....	57
Slika 46: Apokalipsa zdaj.....	57
Slika 47: Jezdeca.....	58
Slika 48: Jezdeca.....	58
Slika 49: Jezdeca.....	58
Slika 50: Hamnet.....	60
Slika 51: Hamnet.....	60
Slika 52: Hamnet.....	60
Slika 53: Hamnet.....	61

IZJAVA O AVTORSTVU

magistrskega dela

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je diplomsko/magistrsko delo **Nekaj, kar se rodi le v montaži** rezultat samostojnega dela,
- je tiskani izvod identičen z elektronskim,
- na Univerzo v Ljubljani neodplačno, ne izključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranja ter pravico omogočanja javnega dostopa do avtorskega dela na svetovnem spletu preko Repozitorija Univerze v Ljubljani.

Datum: Ljubljana, 12. 5. 2026

Podpis:

