

Montažerke, nevidne scenaristke filma

JASMINA ŠEPETAVC

Začetki filma so razumljivo drugačni od tega, kar pod pojmom poznamo danes: prvi filmski poskusi niso imeli namena graditi fiktivne zgodbe, temveč prikazati, kaj novi medij lahko stori, posneti košček vsakdana v gibljivih podobah. Zato so pionirke in pionirji na koncu 19. stoletja novi izum – filmsko kamero – postavili na fiksno mesto in na filmski trak beležili dogajanje pred njimi. Ti prvi največ nekajminutni filmski poskusi niso imeli nobenih rezov, poudarki kratkih vinjet so bili na spontani scenografiji, kostumografiji in umetelnih gestah portretirancev, ki so se postavili pred kamero. V članku o pionirki filma Germaine Dulac smo zapisali, da se je njena francoska predhodnica, verjetno prva režiserka v zgodovini, Alice Guy, prva zavedla, da film ni samo medij, ki prikazuje vsakdanjo realnost, temveč medij, ki lahko ustvarja fiktivne zgodbe vseh vrst. Za tiste čase prelomna ideja je film spremenila za vedno, kompleksnost zgodb pa je z množtvom krajev in likov v filmu pomenila, da so filmarke in filmarji morali najti prijeme, kako te zgodbe povedati na vizualno najbolj razburljive načine. Tako se je rodila filmska montaža, ki je (potem ko se je začetna fascinacija nad medijem polegla) uspela iz relativno dolgočasnih posnetkov v

film vnesti ritem, čas, zgodbo. Inovacije v montaži so odgovorile na začetne težave pionirk in pionirjev filma: kako dve sočasni dogajanja postaviti v razmerje, ne da bi najprej prikazali eno, se nato vrnili na začetek in isto stvar iz drugega zornega kota gledali še enkrat, kako v dinamičen odnos postaviti dve osebi, ne da bi obe videli v enem kadru, kako v filmu potovati skozi čas ... Ampak ne prehitujmo. Montaža je z uveljavitvijo ideje, da je film primeren medij za fikcijo, kmalu postala nepogrešljiv del filmskega ustvarjanja, a kot taka ni bila priznana še kar nekaj časa, kar je bilo povezano tako s samim delom – rezanjem traku v odmaknjeni sobi – kot tudi s spolom tistih, ki so montirale na začetku.

Ko je Alice Guy posnela vrsto filmov v Franciji, je odšla na zahodno obalo ZDA, kjer je ustanovila svoj filmski studio Solax, še zdaleč pa ni bila edina uspešna ženska v filmski industriji tistega časa. Filmska zgodovinarica Jane Gaines¹ piše, da so do sredine dvajsetih let 20. stoletja v ZDA ženske v filmu uspevale bolj kot v kateremkoli drugem področju javne sfere, ne samo kot igralk, temveč

kot producentke, scenaristke, režiserke in montažerke. Zgodovina nemega filma je presenetljivo bogat vir fascinantnih ustvarjalok, ki so v filmskih poklicih tistega časa pridobile neverjeten vpliv in priznanje: Lois Weber, varovanka Alice Guy, je bila najbolje plačana med tedanjimi režiserji; igralka Mary Pickford, znana predvsem po svojih vlogah mladih angelsko skodranih deklic, je bila za kamero ena najvplivnejših poslovnih žensk industrije in je s Charliejem Chaplinom, Douglasom Fairbanksom in D. W. Griffithom ustanovila filmski studio United Artists; Dorothy Arzner pa se je z mesta rezalke (*cutter*, kot so se nekoč imenoval tiste, ki so delale s filmskim trakom) prebila do režiserskega mesta, ki ga je obdržala še po tistem, ko so iz industrije izrinili skorajda vse ženske.

Ta preobrat je pomemben in zahteva nekaj kontekstualizacije: na začetku ameriškega filma so ustvarjalke vstopale v filmske poklice na različne načine, mlade ženske so velikokrat poslale svoje zgodbe studiem, ki so jih nato najeli za raznolike vloge – pisale in popravljale so scenarije, pomagale pri režiji, bile so kaskaderke in kuhale so kavo. Če so bile scenaristke in režiserke po navadi iz višjih razredov in bolj izobražene, je bil poklic rezalke dostopen predvsem

¹ 2018. Pink-Slipped: *What Happened to Women in the Silent Film Industries?*. Urbana – Champaign: University of Illinois Press, 2018.

DOROTHY ARZNER



ELIZAVETA SVILOVA



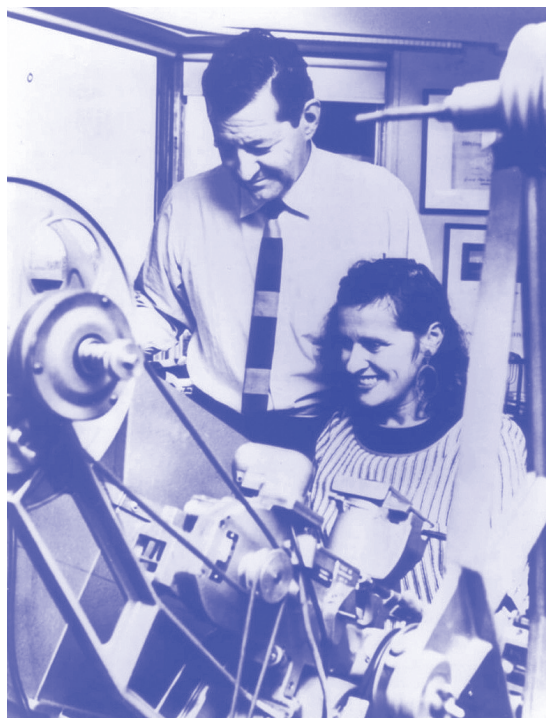
LOIS WEBER

MARY PICKFORD





DEDE ALLEN



FAITH HUBLEY

ženskam nižjega razreda, ki so se težko prebile do drugih del v industriji. Poklic montažerke je bil namreč sprva dojet kot preprosto manualno delo, primernejše za ženske, ker naj bi bile spretnejše v sorodnih veščinah – šivanju in kvačkanju –, bolj potrpežljive, poklic pa naj ne bi zahteval pretirane kreativnosti. Tako je preprosti spolni stereotip odprl pot do montaže predvsem revnim ženskam, sploh zato, ker je bil poklic popolnoma spregledan in večinoma anonimen (ime montažerja se na začetku ni niti pojavilo v zaključni špici). A montaža je z režiserji, kot je D. W. Griffith, ki je poudarjal križno montažo, eksperimenti

in pisanji o montaži Dzige Vertova in Sergeja Eisensteina ter zavedanjem, da je montaža tista, ki zgodbo organizira v smiselno celoto, postala vse bolj cenjen del filmskega ustvarjanja, hollywoodski mogotec Irving Thalberg pa naj bi bil tisti, ki je rezalke preimenoval v montažerke (*editors*).

Do sredine dvajsetih let 20. stoletja, piše David Meuel v knjigi *Women Film Editors: Unseen Artists of American Cinema*,² pa se je v filmski industriji

2 David Meuel: *Women Film Editors: Unseen Artists of American Cinema*. Jefferson, North Carolina: McFarland&Company, 2016.

zgodil premik, ki je pomembno vplival predvsem na ženske vseh razredov: studii so v iskanju vse večjih dobičkov začeli posvajati poslovne modele avtomobilske industrije; filmarji in filmarke, ki so nekoč opravljali več nalog hkrati, so se morali specializirati, vsaka od specializacij pa je postala spolno zaznamovana. Večina poklicev je postala za ženske naenkrat »pretežkih«, »fizično prezahtevnih«, »nepomirljivih z njihovimi dolžnostmi žene in matere«, ideja, ki se je v industriji v naslednjih desetletjih le še utrdila (leta 1940 se v *Los Angeles Timesu* pojavi zapis »izginjajoč poklic deklet, ki režejo«). Faith Hubley, montažerka

in animatorka, denimo opiše, kako sta z legendarno montažerko Dede Allen³ na začetku štiridesetih let v studiu Columbia iskali službo:

»Z Dede sva poskušali dobiti službo kot montažerki, a so nama rekli, 'Ne gre, ker sta dekleti.' Vprašali sva jih, 'Zakaj ne?' In so odgovorili, 'Ker nista dovolj močni.' Potem sva se poredili in jim pokazali, da lahko dvigneva težke škatle, ampak so nama rekli, 'Nismo sproščeni z vama, ker ne preklinjata.' Nato sva vadili, govorili 'jebeš' in 'kurac', hodili po studiu in ponavljali 'jebeš kurac, jebeš kurac', nakar so nama zabrusili: 'Dekleta tako ne govorijo!«

Nekoč uspešne režiserke so postale preveč tvegana izbira za dražje zvočne produkcije, ženske pa naj ne bi bile primerne za obdelavo in montiranje zvoka, čeprav so veliko prvih zvočnih filmov zmontirale ravno one: Blanche Sewell pri studiu MGM, Viola Lawrence za Goldwyn in Jane Loring za studio Paramount, Barbara McLean pa je montirala prvi zvočni film v produkciji Mary Pickford **Koketa** (Coquette, 1929).⁴ Tako je izjemno pomembna sredina filmark v dvajsetih letih iz industrije skorajda popolnoma izginila, čeprav je manj kot desetletje prej še ustvarjala za kamero. A kljub poskusom, da ženske izrinejo iz

montaže, je to ostal edini poklic, kjer se jim je v omejenem številu vseeno uspelo obdržati, verjetno tudi zato, ker je bila montaža, kot piše režiserka Su Friedrich, nevidno delo v temni sobi, njene akterke in akterji pa večinoma pozabljeni.

Su Friedrich je letos preko ameriške Univerze Princeton lansirala digitalni arhiv montažerk, *Edited by*, ki se podobno kot projekt Univerze Columbia, *Women Film Pioneers Project*, poglobi v zgodovine pozabljenih filmskih ustvarjalok.⁵ Priznana feministična eksperimentalna režiserka se je projekta lotila potem, ko je v neki filmski knjigi opazila, da so pod vsakim filmom navedeni režiser in drugi filmarji, nikoli pa montažer. Tako se je zakopala v spletno filmsko bazo IMDb in ugotovila, da so večino filmov, ki so jo zanimali, montirale ženske. Dobrih deset let pozneje lahko v njenem arhivu montažerk preberemo fascinantne zgodbe o filmski zgodovini, ki je večina od nas ne pozna. Ena denimo govori o Violi Lawrence, prvi montažerki v Hollywoodu, ki je med drugim delala z že omenjeno Dorothy Arzner, pa tudi z Orsonom Wellesom. Ko je ta snemal svoj film noir **Dama iz Šanghaja** (1947, *The Lady from Shanghai*), je Viola posredovala pri studijskem direktorju, Harryju Cohnu, češ da je film zmešnjava in da Welles ni posnel niti enega bližnjega plana. Welles je moral tako nazaj za kamero in nekatere prizore posneti na novo. Podoben vpliv je imela Margaret Booth, ki je kariero začela leta 1915 kot montažerka za D.W. Griffitha, v tridesetih letih pa je

postala vodja montažerskega oddelka studia MGM. Tam naj bi imela izjemno velik vpliv glede zaključnega reza filma: pogosto naj bi režiserje poslala snemat prizore na novo ali napisala dodatne scene, če z zgodbo ni bila zadovoljna, režiserjev pa v montažni sobi raje ni videla, ker je trdila, da so večinoma slabi montažerji. Ona naj bi bila tista, zaradi katere je Thalberg rezalke preimenoval v montažerke,⁶ saj naj bi bila njegova najbližja sodelavka v filmski produkciji. Margaret Booth za svoje delo ni prejela tekmovalnega oskarja, je pa leta 1978 dobila častnega – druga dobitnica častnega oskarja za montažo je bila Anne V. Coates, ki je montirala tudi film **Lawrence Arabski** (*Lawrence of Arabia*, 1962, David Lean). Varovanka obeh pionirk, Blanche Sewell, je montirala klasične, kot sta **Kraljica Kristina** (*Queen Christina*, 1933, Rouben Mamoulian) in **Čarovnik iz Oza** (*The Wizard of Oz*, 1939, Victor Fleming). Slednjega ji je studio prepustil zato, ker je bila Blanche Sewell, sicer priženjena sorodnica Walta Disneyja, tista, ki mu je neurdno svetovala pri montaži **Sneguljčice in sedmih palčkov** (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937, David Hand in drugi); dobila je sloves montažerke, ki razume emocije filma in jih zna združiti s primernim ritmom, zato so upali, da ji pri **Čarovniku** uspe poustvariti uspeh **Sneguljčice**.

Pregled arhiva montažerk skozi članke, anekdote in intervjuje pokaže prispevek teh večinoma spregledanih žensk k opusom posameznih režiserjev: Marguerite Renoir k filmom partnerja Jeana Renoirja; Verne Fields k

3 Dede Allen je priložnost za montažo dobila šele po petnajstletnem delu v studiu (kot kurirka), kmalu pa se je povzpela med najbolj priznane montažerje. Med drugim je montirala filme **Igralec biljarda** (*The Hustler*, 1961, Robert Rossen), **Pasje popoldne** (*Dog Day Afternoon*, 1975, Sidney Lumet) ter **Bonnie in Clyde** (*Bonnie and Clyde*, 1967, Arthur Penn). Več na: <http://womenfilmeditors.princeton.edu>.

4 Hatch, Kristen. 2013. »Cutting Women: Margaret Booth and Hollywood's Pioneering Female Film Editors«. V Jane Gaines, Radha Vatsal in Monica Dall'Asta, ur.: *Women Film Pioneers Project*. New York, NY: Columbia University Libraries. Dostopno prek: <https://wfpp.columbia.edu/essay/cutting-women/>.

5 Podobno umanjkanje zgodovine ustvarjalok in njihovih prispevkov k slovenskemu filmu je mogoče opaziti pri nas. Več o slovenskih montažerkah v prihajajočem članku Ane Šturm v reviji *Kino!*, v katerem govori o treh ključnih montažerkah pri nas: Milki Badjura, Darinki Peršin in Marički Pirkmajer.

6 Beauchamp, Cari: *Without Lying Down: Frances Marion and the Powerful Women of Early Hollywood*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1997.

filmom Petra Bogdanovicha in Stevena Spielberga, katerega **Žrelo** (Jaws, 1975) naj bi rešila dvakrat – pred studiem, ki ga je želel ustaviti, in s svojo spretno montažo; Ulle Ryghe k opusu Ingmarja Bergmana; Gabrielle Cristiani k delom Bernarda Bertoluccija. Lyudmile Feiginova je pomagala Andreju Tarkovskemu; Sally Menke Tarantinu; Susan Morse Woodyju Allenu; Thelme Schoonmaker Martinu Scorseseju ... Prispevale so tudi k filmskim gibanjem: prve temnopolte montažerke v francoski kinematografiji so bile Marie-Josèphe Yoyotte, Agnès Guillemot, Cécile Decugis, Hélène Plemiannikov in druge v francoskem novem valu; Beate Mainka-Jellinghaus v nemškem novem filmu; dela Andrée Davanture z afriškimi režiserji, kot so Souleymane Cissé, Safi Faye, Gaston Kaboré; ali prispevek egipčanske montažerke Rashide Abdel-Salam k egipčanskemu filmu – montažerka je postala, ker ni mogla biti igralka, saj ni pravilno izgovarjala r-jev.

A kljub nekaterim zgodbam priznanja in uspeha montažerk se veliko biografij bere kot tragična lekcija o zgodovinskem izbrisu in o seksističnih predpostavkah avtorskega dela. Elizaveta Svilova je bila ruska montažerka, ki je z delom v studiu začela že pri rosnih dvanajstih letih. Poročena je bila z Dzigo Vertovom, precej bolj znanim likom filmske zgodovine, ki danes velja za pionirja filmske montaže. V resnici naj bi Svilova in Vertov vse filme, tudi znamenitega **Moža s kamero** (Človek s kino-apparatom, 1929), naredila skupaj, Svilova pa je soustvarjala tudi inovacije na področju montaže, ki jih danes pripisujemo predvsem njenemu možu. Ta se je krivice izbrisa zavedal in je v dnevnik zapisal vse o pomembnih dosežkih svoje žene, nato pa nadaljeval:

»Na petnajsto obletnico sovjetskega filma, ko so bili vsi njeni študenti in prijatelji nagrajeni, je bila tovarišica Svilova uporabljena za primer: kaznovana je bila z očitnim ignoriranjem in ni prejela niti certifikata. Samo resen prekršek bi upravičil to pomanjkanje priznanja. A edini zločin tovarišice Svilove je bila njena skromnost!«⁷

Podobna usoda je doletela italijansko montažerko Jolando Benvenuti, redno sodelavko Roberta Rossellinija, katere ime so v filmih **Rim, odprto mesto** (Roma città aperta, 1945) in **Paisa** (Paisà, 1946) zamenjali za ime moškega kolega Eralda Da Rome, in poljsko montažerko Halino Ketling-Prugar, ki je delala predvsem z Andrzejem Wajdo, o katerem v intervjuju na strani arhiva pravi, da je rad zasluge za montažo filmov prevzel sam, nje pa ni nikoli javno omenil. Marcia Lucas, nekdanja žena bolj znanege Georgea Lucasa, je bila montažerka Scorsesejevih filmov **Alice ne živi več tukaj** (Alice Doesn't Live Here Anymore, 1974) ter nadzorna montažerka njegovega **Taksista** (Taxi Driver, 1976) in filma **New York, New York** (1977). Za moža je somontirala več filmov iz cikla *Vojne zvezd*: s Paulom Hirschem in Richardom Chewom **Epizoda IV: Novo Upanje** (Episode IV: New Hope, 1977), za katerega so dobili oskarja, nato še **Epizoda V: Imperij Vrača udarec** (Episode V: The Empire Strikes Back, 1980) in **Epizoda VI: Vrnitev Jediija** (Episode VI: Return Of The Jedi, 1983). Pozneje je o delu z možem povedala:

»Bila sva partnerja, partnerja na ranču, v najinem domu, in te filme

sva naredila skupaj. Nisem prispevala petdeset odstotkov, ampak sem čutila, da sem prispevala nekaj drugačnega [...] Vendar George tega ni nikoli priznal. Mislim, da mi je zameril kritiko, občutil jo je, kot da ga ponižujem. V njegovi glavi sem za vedno ostala neumno deklet iz Valleyja. Nikoli ni mislil, da imam kaj talenta, da sem pametna, in nikoli mi ni priznal nobenih zaslug. Ko sva zaključevala Jediija, mi je rekel, da sem precej dobra montažerka. V šestnajstih letih skupnega življenja je bil to edini primer, ko me je pohvalil.«

Popis montažerk in njihovih zgodb ni le začetek odkrivanja prispevka žensk k filmskemu ustvarjanju po svetu, temveč je tudi reinterpetacija kreativnega procesa produkcije filma. Zgodovine spregledanih filmskih poklicev, v katerih so se v večjem številu navadno znašle ženske, ob bolj podrobnem pregledu njihovega vpliva pokažejo, da je individualno avtorsko delo genialnega režiserja, ki se je uveljavilo v interpretacijah filma, zgodovinsko netočno. Montažerke, ki so se ohranile v filmski industriji kljub načrtnemu izrinjanju žensk iz filmskih poklicev, sploh takrat, ko so ti postali priznani in bolje plačani, so bile pomembne inovatorke filmske montaže z veliko nadzora nad procesom končnega reza filmov, ki so prišli do gledalcev v kinodvoranah, četudi se njihova imena na filmih včasih sploh niso pojavila. Montažerke, ki so v zgodnjih letih filmskega medija prišle do svojega poklica zato, ker niso bile dovolj izobražene in iz pravih razredov, da bi bile scenaristke, so kot po hudomušni igri ironije kmalu postale zadnje scenaristke filma: kose traku so lepile v prizore in te razporejale v zgodbe, vanje pa vnesle gibanje, poudarke, ritem in čas – vse tisto, kar pod pojmom filma razumemo danes.

7 Kaganovsky, Lilya. *Film Editing as Women's Work: Ésfir' Shub, Elizaveta Svilova, and the Culture of Soviet Montage*. 2018. Dostopno prek: <http://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/114/303>.