

teorija

"Uvedba" Ejzenštejna

Zdenko Vrdlovec



Če naj bi ta "vedba" Ejzenštejna imela še kakšen uvod, potem je lahko edini povod dvojni dolg: najprej zelo dolg in star dolg revije EKRAAN, ki nikoli (od svoje ustanovitve dalje) ni pisala o Ejzenštejnu niti objavila prevoda kakšnega njegovega teksta. To dejstvo bi pač ob vsakem simptomalnem branju lahko postalo dovolj zanesljiv indic slovenske filmske situacije na področju "teorije" (presenetljive teoretične ravnodušnosti do vprašanja filmske forme, ki ga je prvi obravnaval ravno Ejzenštejn), vendar naj tu zadostuje le njegova ugotovitev, ki povsem upravičuje izraz "vedbe" Ejzenštejna. "Uvedbe", ki se tukaj vpisuje tudi kot dolg zadnji lanski številki Ekraana, ki je odprla "dosje" sovjetskega nemega filma (Vertov, Medvedkin) in prve sovjetske filmske teorije, kot so jo gradili "ruski formalisti", a v njem očitno "izpustila" Ejzenštejna. "Dosje" ni bil kaj prida sistematičen, še manj pa seveda celovit; njegova zasluga je predvsem ta "otvoritveni akt", gesta, ki morda najavlja bolj sistematično sestopanje v zgodovino filmske teorije — sestopanje na pot pristopa k materialistični konceptiji filmske forme in reprezentacije. In na tej poti je neizogibna "stopnica" prav Ejzenštejn.

Najprej ta podatek: v 24 letih (od datuma prvega filma "Stavka", 1924 do svoje smrti 1948) je Ejzenštejn posnel sedem filmov (neupoštevaje nedokončane projekte) in ogromno napisal (njegova Izbrana dela so v šestdesetih letih izšla v SZ v šestih knjigah, a nobena ne obsega manj kot 500 gosto tipkanih strani). Vendar je Ejzenštejn znan predvsem po svojih filmih in neprimerno manj po svojih tekstih; filmi mu zagotavljajo znane superlative: "največji cineast vseh časov", "prvi revolucionarni filmski umetnik" itd., medtem ko so teksti pogost povod nelagodnosti. Delno celo po njegovi zaslugi: Ejzenštejn kot pisec namreč ni lahek avtor — najprej verjetno že zaradi svojega zgoščenega, naglega, slikovitega, asociativnega stila, predvsem pa seveda zaradi same teoretične drže, ki se je pogosto premeščala, nikoli prav ustalila ali uokvirila v trdnih konceptih, pristopala k estetski refleksiji, ne da bi se veliko ozirala na tradicionalne pojme, hkrati pa — in to je morda najbolj značilno — prakticirala vztrajno prepletanje filmske fabrikacije in refleksije o njej. Od tod — v zgodovini filma in teorije — znane teze, ki so po eni strani povzdigovala Ejzenštejna-umetnika, da bi lažje zmanjšale pomen Ejzenštejna-teoretika, ali pa na ožjem področju teorije videle ne le enega, marveč "več Ejzenštejnov", od katerih bi vsak povdobil prejšnjega (ta "razmnožitev" Ejzenštejna-teoretika se seveda nanaša na drsljivost in "ne dovolj" znanstveno strogost njegovih konceptov, zlasti koncepta montaže).

Ejzenštejn je gotovo malo čuden teoretik, ki se mu ni posrečila nobena velika teoretična sinteza: njegovi največji teksti — "Neravnodušna narava", "Montaža" in "Režija" so

dejansko le osnutki, kjer se misel pogosto razpusti na vse strani. V resnici ni "znanstven", vendar tudi ne brez določene strogosti. Njegova strast teoretiziranja ne vzdrži v trdnih konceptih, pač pa ima raje določeno pojmovno svobodo, ki se dogaja v nenehnem predelovanju pojmov. Zato se zdi dokaj utemeljena Aumontova trditev (1), da pri Ejzenštejnu dejansko ne obstaja ena sama teorija filma (ali montaže, kar je zanj isto), marveč več teorij, ki pa vse poganjajo ena iz druge ali zaplodijo druga drugo. Ejzenštejnovski sistem bi bil tedaj ravno v tem stalnem premeščanju in predelovanju pojmov, in nekaj teh bi radi tukaj opisali (s tem da delno izpuščamo vprašanje montaže, ki bi zahtevalo širšo predstavitev; tukaj bomo ob prevodu Ejzenštejnovih beležk o projektu filmanja Marxovega "Kapitala" orisali le koncept "intelektualne montaže").

Ejzenštejnov zgodnji tekst "Montaža atrakcij" je gotovo v veliki meri zaslužen za to razširjeno mnenje, ki ga je prikovalo prav na ta pojem (čeprav je že sam Ejzenštejn dovolj ironično opozarjal na nevarnost "mitologije atrakcije"). Treba pa se je spomniti, da gre pri tem za gledališki manifest, ki se je seveda opiral na določene praktične izkušnje, predvsem na gledališko režijo Londonovega "Mehikanca". V tej izkušnji je opazen vpliv "ekscentrikov", ki so delovali v gledališču Proletkulta, odločilna pa je zamisel in uporaba atrakcije (izposojene pri cirkusu in music-hallu) kot močnega momenta spektakla, poudarjajočega tehniko reprezentacije, ki je daleč od tiste, običajne v dramatski iluziji ("na ravni forme postavljena atrakcija kot prvi in avtonomni element konstrukcije spektakla")(2). *Atrakcija* (in njen najboljši primer — trik) je tako že ob svojem "sejemskem" rojstvu (torej preden bo postala metoda) zelo primerno sredstvo, s katerim se Ejzenštejn izogiba tega, kar ga navdaja s sveto grozo naturalizma, dramatska iluzija, aristotelaska verjetnost.

Na filmskem področju (kjer sicer ne bo nikoli prav "apliciran") bo koncept atrakcije pomenil to, kar nasprotuje vsakemu statičnem "odsevu" dogodkov in kar uhaja nujnosti obravnavanja neke teme preko "logično" povezanih dejanj. Filmska atrakcija bo tako predpostavljala predvsem močno avtonomijo ter frapantno vizualno prisotnost, spremljano s skrbjo "anti-literarnosti".

Vendar s prestavitvijo na filmsko področje bo koncept atrakcije (zdaj že privablajoč razmišljanja o metodi in sistemu) tudi nekoliko zdrsnil iz svoje prvotne definicije: atrakcija bo zdaj evocirala proces bolj ali manj svobodne asociacije (pri čemer bo "veriga" asociacij posredovala gledalcu tēmo filma), hkrati pa bo — in to je verjetno njena bistvena značilnost — implicirala tudi pritegovanja gledalčeve pozornosti: "film mora uspavanega gledalca

zgrabiti za lase in ga z oblastno gesto soočiti z aktualnimi problemi".(3) (To vprašanje gledalca in širše ideološke učinkovitosti umetnosti seveda ni bilo specifično za Ejzenštejna, temveč je v znani obliki agitpropa zaznamovalo vso post-revolucijsko obdobje).

Bolj kot ta ideološka determinacija je za Ejzenštejna značilna neka druga — namreč *refleksologija*, ki daje ton temu vidiku atrakcije: v refleksologiji (in pavlovizmu, ki je iz nje izšel) je človekovo obnašanje obravnavano kot bolj ali manj "pogojni" odgovor na serijo "dražil", stimulov — in ejzenštejnvska teza bo zatrdjevala, da bo nekega dne mogoče praktično določiti in preračunati te procese odgovorov na stimule (in torej tudi določiti te stimule, ki naj bi izzvali zaželjen odgovor). Na to refleksološko "znanost" se opira vso Ejzenštejnovu razmišljanje o "vplivu", učinkovanju filma, kar dovolj zgovorno potrjuje pogosta raba izraza "dražilo" v tekstih iz dvajsetih let. Toda hkrati s tem izrazom pa se zmeraj pojavi še nek drug: *marksizem-leninizem*. Ejzenštejn se bo zmeraj skliceval na marksizem-leninizem, toda veliko bolj kot ta referenca je zanj originalna njena kombinacija z refleksologijo: kajti da bi lahko učinkovito preračunali stimule, je treba najprej določiti naravo publike, ki ji je film namenjen, a to določitev lahko zagotovi le marksistična analiza razredne družbe: "drugi dejavnik v izbiri dražil je razredna sprejemljivost tega ali onega dražila"(4).

Ideja atrakcije je z vso to problematiko *učinkovanja* (vplivanja) očitno tesno povezana: atrakcija je show, s svojimi "močnimi momenti" celo nasilje nad gledalcem, vendar tudi ideološko učinkovanje. Njen praktični problem je tedaj ravno v tej napetosti (če že ne protislovju) med momentom "spektakla" in "ekscentrizma" (vpliva Proletkulta) ter momentom učinkovanja (leninovskim momentom, če lahko tako rečemo, kajti Lenin je obojal proletkuht zaradi njegovih levičarskih implikacij). Ta napetost (ali protislovje) se bo pri Ejzenštejnu razrešila s postopnim izganjanjem besede "atrakcija" (ki pa jo bo hitro nadomestila druga terminologija — "patos"). Kajti izgon ne bo nikoli dokončen: Ejzenštejn bo opustil "ekscentrično" stran atrakcije (ki so jo tako kritizirali v "Stavki"), zato pa se ne bo veliko odrekel njeni vsebini, obseženi v asociacijah in učinkovanju. To morda še prav posebej velja za koncept učinkovanja ("vpliva"), ki bo sicer zmeraj ohranil svojo ideološko vlogo, vendar se hkrati zmeraj bolj "dopolnjeval" s psihološko (z upoštevanjem gledalca kot subjekta in ne več objekta "predelovanja"), kot se bo to pokazalo ob konceptu "ekstaze" in uvedbi izrazov "energetski dobiček", "ekonomija troška energije" — torej izrazov, ki so že veliko bližji Freudu kot Pavlovu (čeprav bo Ejzenštejn Freudovo teorijo, ki jo je sicer dobro poznal, odločno zavračal).

Na vprašanje učinkovanja se končno veže tudi vsa problematika *forme*, ki



DRUŠTVO SLOVENSkih FILMSKIH DELAVCEV
PREDSTAVLJA V JUGOSLOVANSKI KINOTEKI



EISENSTEIN

Plakat oblikovalca Steve Borota ob retrospektivi Ejzenštejnovih filmov lani v ljubljanski dvorani Jugoslovanske kinoteke

je bila še toliko bolj "vznemirljiva", ker je bil očitek formalizma glavni motiv napadov na Ejzenštejna — napadov, ki so ga za celo desetletje (1927—37) postavili v opozicijo, v nasprotovanje uradni liniji "živega človeka", "socialističnega realizma". Napadi so se pričeli zlasti po "Oktobru" in "Generalni liniji" in mu nato preprečili realizacijo najmanj petih projektov (med njimi tudi "Bežinske livade").

Očitek "formalizma" je seveda koreninil v dihotomiji forma/vsečina in je bil toliko bolj trmast, kolikor bolj je Ejzenštejn zatrjeval, da ne misli forme v tem odnosu; forme ni nikoli dojemal kot adekvacijo neki domnevni "vsebini", marveč jo je zmeraj povezoval z učinkovanjem, vplivom na gledalca: zanj je forma vektor ideologije — "revolucionarna forma je proizvod tehnično pravilnih metod konkretizacije nove vizije in novega pristopa k stvarim in pojavom, je nova razredna ideologija"(5). Vso Ejzenštejnovi teoretično delo na problemu forme se zveja (v različni terminologiji) na to vprašanje

"revolucionarne forme", ki je v njegovem obdobju nemega filma tesno povezana s problemom "izračuna" gledalca (tedaj utemeljenega na dvojni določitvi fizioloških in razrednih refleksov). Tako v njegovih velikih teoretičnih tekstih ("Montaža", "Neravnodušna narava") kot v predavanjih na V. G. I. K (Državnem filmskem inštitutu) je glavni napor posvečen iskanju formalnih zakonov in njihovem utemeljevanju v "naravnih" zakonih dialektike.

Ideje atrakcije, kot rečeno, ni Ejzenštejn nikoli povsem opustil, temveč je njeno vsebino znova povzel v dveh drugih konceptih, ki se pojavita v velikem tekstu "Neravnodušna narava" — to sta *patos* in *ekstaza*. "Patos" (ki seveda pri njem nima pejorativnega prizvoka, pač pa mu pomeni "pozitivni učinek", "goreč zanos") razveljavi atrakcijo in jo nadomesti: če je atrakcija šokirala, je *patos* cilj na zapeljevanje, vendar zmeraj z namenom vplivanja. Pomembno pa je, da se s *patosom* — in še posebej z *ekstazo*, ki je njegov

"podaljšek" — v polni meri uveljavi "psihološka" dimenzija koncepta učinkovanja, njegova opora v emocijah, točneje, v gledalcu-subjektu, ki se čustveno naveže na stvari, ki "stopa ven iz sebe": "odkrili smo, da je glavni indic patetične kompozicije konstantna frenezija, konstantno stopanje ven iz sebe"(6). Kar je ravno Ejzenštejnova definicija ekstaze, ki se torej sklicuje na njen etimološki pomen (ekstasis) in se tako približuje tudi religioznemu pomenu "združitve s transcendentnim objektom" (seveda s tem opozorilom, da za Ejzenštejna ni protislovja med "transcendenco" in "materializmom"): zmeraj gre za to, da se subjekt "preseže" in "izgubi" v tem občutku "združitve", kajpada v svojo korist. Tako bi zdaj koncept ekstaze prevzel ideološko funkcijo učinkovanja (vsaj preko implikacije te tako tipične stalinske teme "združevanja", realizacije enotnosti), vendar se še zdaleč s tem ne izčrpa. Ejzenštejn je namreč veliko insistiral na določeni "neutrlnosti" stanja ekstaze v odnosu do "ideološke" vsebine, na katero je sicer zmeraj prisegal: "Tako se

natančno predstavi ekstaza v svojih skrajnih točkah: izstop iz pojma — izstop iz reprezentacije — izstop iz slike — izstop iz sfere kakršnihkoli rudimentov zavesti, da bi bil možen vstop v "čisto" čustveno sfero "čistih" občutkov, čustev, stanj"(7). Če ima torej ekstaza ideološko funkcijo, če posreduje ideološki "proces", pa pomeni hkrati tudi eksczes užitka, ugodja "za prazen nič", vsebuje pulzionalno, nagonsko dimenzijo. In bistvena je ravno ta hkratnost obeh dimenzij ekstaze, kot to ugotavlja Jean Narboni v eseju o filmu "Generalna linija"(8): pri Ejzenštejnu ni nikoli v 'splošnem planu' nekaj takega kot ideološka tema ali politični ukaz in v 'velikem planu' npr. njegova razveljavitev ali sprevrnitev, marveč gre za nenehno prepletanje in stalno soprisotnost abstraktnega in konkretnega". Prav film "Generalna linija" morda to najbolje dokazuje: nosilna je seveda njegova politično-propagandna tema (industrializacija, kolektivizacija), ki pa je hkrati ironizirana in parodirana s "perverzno" reprezentacijo, ki z igro velikih planov in delnih, skrajno singulariziranih skopičnih objektov erotično "okuži" tri glavne paradigme filma — človek, žival in stroj. Stroji dobijo erotične konotacije, postanejo ekstatični (niso več zgolj sredstvo in cilj industrializacije). Ejzenštejn tako stalinsko politiko spravi v "delirij", je njen "perverznejš", vendar znotraj stalinizma.

Vsaka resnejša predstavitev ejzenštejnove problematike montaže bi se seveda morala najprej temeljito seznaniti s tremi velikimi teksti — "Montaža 1938", "Vertikalna montaža" in predvsem "Montaža 1937"(9), ki pomenijo v prvi vrsti resen napor teoretične utemeljitve koncepta montaže in hkrati njeno ponovno definicijo, opuščajočo (seveda ne povsem, marveč prej drugače formulirajočo) idejo *intelektualne montaže*. Ta ideja ni doživela "praktične" filmske realizacije — le-ta se je načrtovala ob Marxovem "Kapitalu" — zato pa se je pojavila v številnih teoretičnih tekstih iz dvajsetih let.

V prvi vrsti v znanem eseju "Četrta dimenzija filma" — katalogu različnih "montažnih metod" in obenem povzetku celotne zgodovine kinematografske montaže — kjer se intelektualna montaža pojavi kot "logični" iztek teoretične zgodovine montaže, pa tudi — konkretno in praktično — kot neposreden in ravno tako "logičen" dedič prejšnjih Ejzenštejnovih del, še posebej montaže atrakcij. Ta teza, v tem tekstu bolj implicitna, je docela jasno izražena v "Dramaturgiji filmske forme", ki potrjuje, da ima intelektualna montaža predhodnico v montaži atrakcij, ki se ravno tako izvajajo z asociacijami in "emocionalnimi kombinacijami" ter cilja na konceptualni učinek. Intelektualna montaža se v obeh tekstih (in še v "Perspektivah") najprej predstavi kot skrajna rezširitev lestvice stimulov, se pravi, z

vračunanjem gledalca in njegovih reakcij: njen namen je proizvajanje (ideološko in semantično) kar se da nedvoumnih pomenov, vendar nikoli v absolutnem, nikoli tako, da se ne bi nanašalo tako na gledalca kot na smisel, na katerega meri.

O tem, kako bi "praktično" izgledala, pa gotovo največ povedo beležke o načrtu snemanja "Kapitala", čeprav je seveda dovolj očitno, da v njih ne gre niti za razvoj metode, modela ali celo pravih intelektualnega filma, marveč prej za njegov princip.

Princip, ki je — kot se zdi — v tej bistveni značilnosti: deankdotizacija. Anekdota bi služila le kot izhodišča spodbuda (izraz, ki ga je morda včasih dobro uporabiti namesto "dražila", "stimula") in bi obstajala v verigi "stimulov", na osnovi katerih bi se gradil film z razvijanjem usmerjenih asociacij. Vendar taka skrajna redukcija anekdote bi utegnila imeti to posledico, da bi pogubila vezno tkivo. Od tod nujnost definicije "prave vsebine", sižeja, ki bi držal kose skupaj. In Ejzenštejn ga takole definira: "Naučiti delavca dialektično misliti. Pokazati dialektično metodo." Ta splošna značilnost sižeja kot ideološko-političnega tako v svojem bistvu kot namenu ima več posledic:

— film očitno ne bi prikazoval stvari ali dogodkov zaradi njih samih, pač pa le v funkciji asociacij, na katere napeljujejo in znotraj katerih (in njihove montaže) bi šele dobili svojo vrednost in pomen:

— toda če ta izhodiščni konkretni material nima semantične vrednosti, ima nedvomno emocionalno: Ejzenštejn neutrudno vztraja pri nerazdružljivosti obeh učinkov — intelektualnega in emocionalnega (kar celo sodi k sami definiciji intelektualne montaže, da vključuje gledalčeve emocije — seveda v izrazih učinkovanja). "Intelektualna montaža ni nič manj odprave emociji (tudi patosu), kot ekstaza ne implicira odprave montaži."(10)

— Vse, kar je bilo v filmu "včerašnjega dne" dogodkovno, bo postalo pojmovno: filmske enote niso več dogodkovne, temveč miselne, naknadno (z montažo) obdelane na osnovi primarnega, anekdotskega materiala. Vsak fragment, ki figurira določen material, nima pomena zaradi te figuracije, marveč ga dobi z delnim (metaforičnim) smislom, ki mu ga podeli njegovo mesto v celoti: smisel se tedaj proizvaja iz teh fragmentov tako, da od vsakega zadrži le njegove konotirane pomene.

— V Marxovem delu si Ejzenštejn torej ni izbral kakšne ključne teme ("presežna vrednost", "cena" itd.), pač pa si je vzel za objekt marksistično metodo; to je morda najpomembnejša določitev intelektualne montaže, ki se očitno ni nameravala zvesti na preprosto nadomestitev ene vsebine z drugo (neke "zgodbe" s kakšno "marksistično snovjo"), ampak je

ciljala na transformacijo samega statusa te vsebine, in še posebej gledalčevega odnosa do nje. Če torej Ejzenštejn govori o "didaktičnem" odnosu, tedaj seveda ne misli nazgrnitev neke resnice, ki bi se je moral gledalec "naučiti", marveč na zaporedje interakcij med različnimi filmskimi elementi. Dialektična metoda ne bi bila "vsebina" njegovega filma, pač pa njegov produkcijski proces: ko bi ga vklenila njegova "asociacijska veriga", bi "gledalec-delavec" začutil-spoznal njegovo dialektiko. Saj je ta zmeraj računala prav nanj.

Opombe:

- 1) Jacques Aumont, "Montage Eisenstein", Albatros, Paris, 1979; na to knjigo se v tej predstavitvi ejzenštejnovskih pojmov tudi najbolj opiram.
- 2) S. M. Ejzenštejn, "Montaža atrakcij" (esej, preveden v knjigi z istim naslovom; Nolit, Beograd, 1964).
- 3) S. M. Ejzenštejn, "Dnevi zanosa", 1929 (citirano po — Jacques Aumont, "Montage Eisenstein").
- 4) S. M. Ejzenštejn, "Metoda režije delavskega filma", 1925 (citirano po — J. A., "Montage Eisenstein").
- 5) S. M. Ejzenštejn, "O vprašanju materialističnega pristopa k filmski formi", Cahiers du cinéma, 1970, št. 220—221.
- 6) S. M. Ejzenštejn, "La non-indifférente nature", 10/18, Paris, 1976.
- 7) Ibidem.
- 8) Jean Narboni, "Le hors-cadre décide de tout", Cahiers du cinéma, 1976, št. 271.
- 9) Prva dva teksta sta prevedena v beograjski verziji Ejzenštejnovih knjige "The Film Sense", naslovljene "Štiri študije o filmski montaži" (Filmska biblioteka, Beograd, 1950), tretji pa je pri nas nepreveden.
- 10) J. Aumont, op. cit.