

# Podobe iz revolucionarne kamere: premiki in dosežki Kino-Pravde

VITJA DOMINKUŠ DREU

»Mi napovedujemo prihodnost filmske umetnosti z zanikanjem njene sedanjosti.«

— Vertov, 2011: 66

Ruska revolucija, natančneje boljševiška revolucija oktobra 1917, predstavlja enega ključnih dogodkov 20. stoletja – podobno kot francoska revolucija leta 1789, ki je bila pomembna za 19. stoletje. Vendar pa je imela oktobrska revolucija dosti bolj globoke in globalne posledice kot njena (francoska) predhodnica. Četudi imamo ideje francoske revolucije še danes za univerzalne in so marsikateri njeni ideali ter vrednote preživeli boljševizem, pa je socialistična revolucija v Rusiji zapustila trajnejše in vidnejše praktične posledice, ki so zaznamovale družbenopolitično in kulturno zgodovino dvajsetega stoletja – vse do razpada države leta 1991.

Oktobrska revolucija in boljševiški prevzem oblasti pa nista pripeljala do svetovne socialistične revolucije, kar so voditelji z Leninom na čelu ne le pričakovali, temveč imeli za neizogibno. Dejanski scenarij in razplet dogodkov po oktobru 1917 je bil v očeh nove socialistične oblasti nezaželen, če ne že nemogoč. Socialistične revolucije ni bilo možno izvesti in razširiti na razviti Zahod, zato so se ambicije in pričakovanja zrušitve globalnega kapitalističnega reda izjalovili. Vendar pa se je socialistična oblast kljub krvavi in uničevalni državljanski vojni obdržala in dokončno utrdila v Sovjetski zvezi. Ta je tako postala ena največjih, a obenem politično osamljenih držav sveta. Kljub njeni izraziti materialni in ekonomski nerazvitosti – ruski imperij izpred revolucije ni bil razvita industrijska dežela, prevladovalo je agrarno gospodarstvo in kmečko prebivalstvo, poleg tega pa so Sovjetsko

zvezo dodatno opustošile še posledice državljanske vojne – je Sovjetska zveza postala glasnik socialističnega gibanja ter boja proti staremu kapitalističnemu redu. Vzpostavila naj bi novo družbo, ki bi temeljila na komunistični egalitarnosti, solidarnosti. Brezrazredna družba, ki je tako kot nove družbene odnose zahtevala tudi novega človeka.

Nova sovjetska oblast z Leninom na čelu je v filmski umetnosti videla izjemen potencial ter pomen za izobraževanje in vzgojo »novega« socialističnega človeka. Film, ki je bil novi izum in umetniška forma dvajsetega stoletja (čeprav vsi nastavki za njegov nastanek segajo dlje v človeško zgodovino), je tako postal bistveno orodje izobraževanja in zabave socialističnega ljudstva. Lenin je poudarjal pomen dokumentarnega filma, ki se je odmaknil stran od preprostih, z meščansko ideologijo prežetih igranih filmov, namenjenih zabavi ljudskih množic. Potrebno je bilo avantgardno filmsko gibanje, ki bi socialistični družbi in novemu socialističnemu človeku dalo ustrezno filmsko formo.

»Novi človek, osvobojen togosti in okornosti, bo z natančnim in lahkotnim gibanjem stroja postal hvaležen objekt filmskega snemanja.«

— Vertov, 2011: 67

Gibanje, znano pod imenom sovjetski montažni film, je socialistični revolucionarni nauk skušalo prevesti v nov filmski jezik. Čeprav naj bi bilo bistveno leto 1925, ko je izšel eden najbolj priznanih in odmevnih filmov montažne šole **Oklepnica Potemkin** (Bronenosec Potjomkin) Sergeja Eisensteina, je do dejanske praktične realizacije nove

revolucionarne filmske forme prišlo že junija 1922, ko se je odvrtel prvi (od skupno triindvajsetih) delov filmskega obzornika *Kino-Pravda* Dzige Vertova. Vertov, ki sodi v »veliko četverico« sovjetskega montažnega filma – v njej so še Lev Kulešov, Sergej Eisenstein in Vsevolod Pudovkin –, je na podlagi svojih manifestnih zapisov okoli sebe zbral skupino sodelavcev, ki so po vsej sovjetski državi na filmski trak beležili dogajanja in življenje ljudi v socialistični družbi. Nova avantgardna grupacija pod vodstvom Dzige Vertova si je nadelala ime Kinoki, njihov pristop k filmski umetnosti pa je temeljil na vplivu konstruktivizma. Ta je v okviru novih družbenih odnosov in proizvodnih procesov Sovjetske zveze skušal na novo utemeljiti (družbeno) mesto umetnosti.

Tako kot mnoge umetniške avantgarde dvajsetega stoletja tudi konstruktivizem zagovarja »smrt umetnosti«. Svojo pozicijo opredeli predvsem v razmerju do nastajajoče industrijske družbe sovjetskega naroda. Umetniška produkcija naj tako ne bi bila več v domeni estetike in umetnosti zavoljo umetnosti same, temveč ta prevzame utilitaristično logiko. Umetnost mora imeti torej širšo družbeno funkcijo – tako kot industrijska proizvodnja mora tudi sama proizvajati koristne, uporabne proizvode in predmete. V tej novi paradigmi umetnik prevzame mesto inženirja. Kinoki so videli funkcijo filma v službi socialistične revolucije in delavskega razreda, svoje koncepte in ideje pa so bolj kot na teoretski ravni utemeljili v obliki umetniških manifestov. Vertov je kot bistveno zagovarjal dokumentarno filmsko obliko, ki bi ljudskim množicam skozi objektiv kamere prikazovala družbeno resnico in faktučne podobe – posnetek stvarnosti. Za Vertova je bil prehod od igranega k dokumentarnemu filmu ključnega pomena, saj je igrani film razumel kot fikcijo, opij za množice, dokumentarni obzorniki pa naj bi predstavljali resnico sovjetske družbe – film mora postati sredstvo za »komunistično dekodiranje realnosti«.

»Kino-Pravda je narejena iz posnetkov, tako kot je hiša iz zidakov. Z opeko je mogoče narediti peč, kremeljski zid in še marsikaj drugega. Iz posnetkov je mogoče zgraditi različne filmske objekte. Tako kot so za hišo potrebne dobre opeke, je za organizacijo filmskega objekta potreben dober filmski posnetek.

Od tod resen pristop k filmskemu obzorniku – tisti tovarni filmskih posnetkov, v kateri življenje, ki gre skozi objektiv kamere, ne izgine za vedno brez sledi, ampak nasprotno, pušča natančno in neponovljivo sled.

Trenutek in način sprejemanja življenja v objektiv ter način utrjevanja sledi, ki jo pusti, določata tehnično kakovost; določata pa tudi družbeno in zgodovinsko vrednost posnetkov ter posledično kakovost celotnega objekta.«

— Vertov, 1985: 45

Podobno kot tiskana verzija časopisa *Pravda* (od leta 1917 uradni glasnik ruske komunistične partije) se je tudi filmska različica Vertova bolj kot s suhoparnim podajanjem novic zanimala za oblikovanje (revolucionarnih) trditve. V svojih obzornikih je poskušal dejstva strniti v sekvence, ki se berejo kot trditve. To formo je Vertov razvijal skozi vse številke *Kino-Pravde*. Od začetnih delov obzornika sledimo opaznemu razvoju formalističnih poigravanj in eksperimentiranja, ki so bili v nadaljnjih številkah zmeraj bolj prisotni. Prve *Kino-Pravde* tako dosti bolj spominjajo na klasične filmske obzornike, ki skozi nizanje tematskih posnetkov prikažejo aktualne teme takratne sovjetske družbe; od žrtev lakote v Sovjetski zvezi do sodnih procesov članov Partije socialističnih revolucionarjev, ki so se po oktobrski revoluciji ločili od boljševikov. V kasnejših številkah pa je še posebej poudarjeno razredno zaveznitvo med kmeti in delavci. Že prvi del *Kino-Pravde* nakaže tudi dialektično montažo, ki jo je Vertov pozneje še bolj dodelal.

Prvo številko uvedejo grozovite podobe sestradanih otrok. V nadaljevanju jih prekinejo posnetki ruske ortodoksne cerkve in njenega bogastva, ki ga je zasegla socialistična oblast. Obe temi Vertov kasneje poveže z mednapisom: »Vsak biser reši otroka!«. Čeprav se takšno filmsko povezovanje oziroma montiranje z današnjega stališča ne zdi pretirano domiselno, pa je bilo leta 1922 nekaj še ne vidnega. Vertov z dialektično montažo splete trojno vez; teza–antiteza–sinteza. Takšni montažni »triki« in eksperimenti so v nadaljnjih izvedbah pridobili še več inovativnosti in pomenske teže. V osmem delu Vertov celo prekrši lastno »pravilo« uporabe igre v filmu in tako posname več zrežiranih in očitno odigranih sekvenc (kjer nastopajo on in njegovi sodelavci). Prisotno je tudi prebijanje četrte stene, kjer nas Vertov kot gledalce popelje v ozadje nastajanja ravnokar gledanega filma – od prikazov snemanja do montiranja. V otvoritvenem prizoru šeste *Kino-Pravde* – ki spominja na njegovo kasnejšo mojstrovino **Mož s kamero** (Človek s kino-apparatom, 1929) – je naslov obzornika odtisnjen na škatlo filmskega koluta, ki ga operater namesti v projektor, gledalec pa nato skozi objektiv tega projektorja vstopi v filmsko dogajanje.

Prav tako je Vertov skozi več različnih delov na novo uporabil ali reinterpreteriral že prikazane posnetke. Skozi ves opus je posebej izpostavljen tehnološko-industrijski napredek sovjetske družbe. Vertov nas postavi pred hitro ritmično delovanje strojev, vlakov, traktorjev, tankov in druge tehnike, ki je nakazovala razvoj in hitrost nove socialistične ureditve države – v novi Rusiji je bila hitrost religija. Kot pomemben aspekt sovjetske družbe je nanizal tudi športna dogajanja in motoristične dirke, ki z odrezanim in hitrim kadriranjem le še poudarjajo bliskovito hitrost napredka. Med bolj eksperimentalnimi deli je štirinajsta številka *Kino-Pravde*, ki vključuje konstruktivistično umetnost – in se pri njej močno navdihuje. Tu so mu mnogi očitali, da je šel v formalizmu predaleč, medtem ko je imel Vertov prav ta del za enega svojih boljših izdelkov. Avtor tu prvič preko kombiniranja posnetih podob in konstruktivistične inštalacije sovjetski realnosti zoperstavi njen kontrapunkt – Združene države Amerike.

Teze in antiteze v podobah Vertova prehajajo tako časovne kot prostorske omejitve. V dveh svojih najdaljših obzornikih – številki 13 in številki 21 (prvi je beležil peto obletnico oktobrske revolucije, drugi pa prvo obletnico Leninove smrti) – z montažo posnetkov iz različnih časovnih in prostorskih obdobij spremeni kroniko enega dneva oziroma dogodka v zgodovinsko sekvenco, ki prikazuje preteklost, sedanost in prihodnost sovjetskega naroda. »Ti hodiš danes, leta 1923, po čikaški ulici, jaz pa ti nalagam, da se pokloniš pokojnemu tovarišu Volodarskemu, ki leta 1918 hodi po ulici Petrograda, in on ti vrne poklon. Montaža v času in prostoru. Še en primer: v grob polagajo narodne heroje (posneto v Astrahanu leta 1918), zasuvajo grob (Kronštad leta 1921), častne salve (Petrograd leta 1920), v t. i. 'večni spomin' snemajo čepice (Moskva leta 1922) – takšne reči sodijo skupaj celo ob nevhvaležnem materialu, ki ni posnet izrecno v ta namen (gl.: *Kino-Pravda*, št. 13). Tu je treba dodati še montažo množic in montažo strojev, ki pozdravljajo tovariša Lenina (*Kino-Pravda*, št. 14) in so posneti na različnih lokacijah ter v različnih obdobjih.« (Vertov, 2011: 77)

*Kino-Pravda* tako še danes predstavlja pomemben dokument časa in inovativnosti ter razsežnosti filmskega medija in njegove upodobitve; neposredno je tudi vplival na razvoj dokumentarnega filma v sledečih desetletjih. Iz pristopa in koncepta ustvarjanja Dzige Vertova izhaja eksperimentalno francosko dokumentaristično gibanje *cinéma vérité* oziroma »film resnice«. Poleg tega pa so njegovi pristopi močno vplivali tudi na novovalovska gibanja v revolucionarnih šestdesetih letih.

»Osnovno in najpomembnejše je:

KINO-OBČUTENJE SVETA.

Izhodišče je: uporaba kamere kot kino-očesa, popolnejšega kakor človeško oko, za raziskovanje kaosa vizualnih pojavov, ki spominjajo na prostor.

Umaknite se stroju!

Kino-oko živi in se giblje v času in prostoru, vtise percipira in fiksira povsem drugače kakor človeško oko. Položaj našega telesa v času opazovanja in število momentov tega ali onega vizualnega pojava, ki ga percipiramo v eni sekundi, nikakor ne omejujeta kamere, ki percipira toliko več in toliko bolje, kolikor je popolnejša.

Dol s 16 posnetki na sekundo!«

— Vertov, 2011: 75

*Vsi deli Kino-Pravde (izgubila se je samo številka 12) so dostopni tudi sodobnemu gledalcu. Avstrijski filmski muzej je v letih 2017/18 izvedel celovito digitalizacijo in prevod vseh obstoječih Kino-Pravd, ki so za ogled dostopne na njihovi spletni strani. Pri nas so se na velikem platnu Festivala FEKK letos poleti odvrtele tri številke (7., 10. in 19.). V prihajajočih mesecih – predvidoma med februarjem in junijem 2022 pa se bodo ob živi glasbeni spremljavi v dvorani Silvana Furlana v Slovenski kinoteki zavrtele še druge izbrane številke Kino-Pravde.*

Viri in literatura:

Ejzenštejn, S., et al., *Sovjetski montažni film*: zbornik, 2011,

Studia humanitatis: Ljubljana.

Vertov, D., *Kino Eye*, 1985, University of California Press (op. prevodi citatov iz angleškega jezika so avtorjevi).