

Sovjetski montažni film: zbornik

Nina Cvar



Po letu 1925 in odločitvi politbiroja, da se država ne bo vmešavala v vprašanja oblik in sloga v umetnostnih in filmski industriji, je novi sovjetski film ne le doživel večjo estetsko neodvisnost, temveč se je pričelo eno najvznemirjivejših obdobjev v svetovni filmski zgodovini, podpisano z izjemno inovativnostjo¹ tako v intenzivnem raziskovanju filmskega medija kot v osupljivem izumljanju novih filmskih konceptov in teorij.

Prav na tej sledi izjemnega vibriranja filmske prakse in teorije v specifičnem družbeno-političnem obdobju, ki je bil med drugim oplojen s pestrim dogajanjem v drugih umetnostih in teoretskih delovanjih, je urejen tudi pričujoči zbornik, izdan pri založbi Studia humanitatis, z odličnima spremnima besedama.

Zbornik sestavljajo besedila »praktikov«, ki so svoje preiskovanje mej filmske forme skušali tudi teoretsko opredeliti, ga sistematizirati oziroma podvreči lastni refleksiji – spomnimo se samo znamenitega Vertovovega *Moža s kamero* (Chelovek s kino-apparatom, 1929), ki dvojno kodiran »sprevid« vzpostavi prav na podlagi distanciranja v okviru avtoreferencialnosti. A poleg izjemnih teoretskih zapisov cineastov, kot sta Vsevolod Pudovkin in Sergej Ejzenštejn, čigar neverjetno luciden tekst *Dickens, Griffith in mi*, v katerem na podlagi diference med tempom in ritmom predoči razliko med Griffithovo koncepcijo montaže in montažo novega sovjetskega filma, manifestnih intervencij Vertova in nekaterih drugih njegovih zapisov, ki zajemajo daljši zgodovinski interval njegovega delovanja, so v zbornik vključena še besedila legendarne trojice, Borisa Ejhenbauma, Jurija Tinjanova in Viktorja Šklovskega. Gre za formaliste iz leningrajskega lingvističnega krožka, natančneje iz *Društva za raziskovanje pesniškega jezika*, katerih spoznanja o filmski govorici so imela po besedah Andreja Špraha pomemben domet tako za filmsko semiologijo s Christianom Metzom na čelu kot za moderno strukturalno lingvistiko.²

1 Kuhn, Annette: »Sovjetski film«. V: *Knjiga o filmu*. Str. 245. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka, 2007.

2 Šprah, Andrej: »Sovjetski revolucionarni film in njegova teorija. Spremna beseda«. V: *Sovjetski montažni film: zbornik*. Str. 298. Ljubljana: Studia hu-

manitatis, 2011.

V obširnem zborniku, katerega gradivo sta izbrala Andrej Šprah in Jernej Habjan, tako najdemo besedila, ki večinoma datirajo v drugo polovico 20. let, v čas inovativnega filmskega ustvarjanja in spreminjanja koordinat vizualnega, s pomembnim zavedanjem o njegovi relaciji ali še bolje njegovi poziciji do kapitala, v katerega je vgrajena težnja po nenehni kolonizaciji prav tega istega vizualnega.³ Se pa v izboru najdeta tudi dve časovni izjemi, datirajoči v 40. leta prejšnjega stoletja, in sicer že omenjen Ejzenštejnov tekst in pa še eno Ejzenštejnov besedilo, *Centrifuga in gal*. V slednjem ta izjemni režiser in teoretik, ki v enem od svojih zapisov zapiše, da je umetnina (film) najprej in predvsem traktor, ki orje čez gledalčevo psiho,⁴ skozi nadrobno eksplikacijo montaže, koncipirano kot »doseganje enotnosti višjega reda«,⁵ objasni t. i. patetično kompozicijo, in sicer na primeru znamenitega *Potemkina*.

Uvod v zbornik pripada besedilu *Filmski režiser in filmsko gradivo* Vsevoloda Pudovkina, ki se v filmsko zgodovino ni zapisal le kot režiser filma *Mati* (Mat, 1926), temveč – kot opozarja Šprah – tudi kot tisti, ki je imel izjemno pomembno vlogo za t. i. družbeno učinkovanje sovjetske filmske misli, hkrati pa mu gre pripisati celo vrsto razdelav, ki so igrale izjemno pomembno vlogo v oblikovanju sovjetske teorije filma.⁶ Ena bistvenih značilnosti Pudovkinovega podvzetja je nedvomno težnja, da se nova umetnost razmeji od ostalih, že etabiliranih umetnosti, vzpostavljenih v njihovi specifični diskurzivni (re)produkciji. Slednje bi sicer lahko označili kot nekakšno rdečo nit, ki se vleče skozi celoten zbornik. Tako je neverjetno veliko napora vložena prav v iskanje temeljnih določil filma kot umetnosti, zlasti v odnosu do gledališča in literature. Izbrano Pudovkinovo besedilo je zaradi tega več kot

manitatis, 2011.

3 Beller, Jonathan: *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of Spectacle*. Hanover in London: University Press of New England, 2006.

4 Ibid., stran 99.

5 Ejzenštejn, S. M.: »Dickens, Griffith in mi«. *Sovjetski montažni film: zbornik*. Str. 169. Ljubljana: Studia humanitatis, 2011.

6 Šprah, Andrej: »Sovjetski revolucionarni film in njegova teorija«. *Sovjetski montažni film: zbornik* (spremna beseda). Str. 293–294. Ljubljana: Studia humanitatis, 2011.



Mož s kamero

dober pokazatelj Pudovkinove namere po natančni opredelitvi specifičnosti nove umetnosti.

Pudovkinu sledi Vertovov zgodovinski lok, katerega zapisi se vlečejo od *Kino-reznic* vse do prvega sovjetskega zvočnega filma, *Entuziazem: Simfonija Donbasa* (1930), v katerih se nam Vertov – po Gillesu Deleuzeu Vertov v primerjavi z ostalimi tremi režiserji dialektike ne uporablja za to, da bi transformiral t. i. organsko kompozicijo *podob-gibanj*, temveč iznajde način, da z njo prelomi⁷ – odkrije bodisi kot neizprosni kritik obstoječega stanja kinematografije, s pozivi k radikalnim družbenim spremembam, bodisi kot kronist snemanja prvega sovjetskega zvočnega filma.

Vertovu sledita Ejzenštejnova zapisa. V tekstu *Dickens, Griffith in mi* Ejzenštejn

predoči vzporednice med imenovanimi, svojo analizo pa podpiše s širšim sociološkim kontekstom, zlasti z orisom utripa hitre industrializacije ameriške družbe. S postavitvijo v ta specifičen historično-materialističen kontekst Ejzenštejn pripravi teren za razumevanje temeljne razlike med Griffithovo koncepcijo montaže in koncepcijo novega sovjetskega filma, ki se kaže prav v načinu umestitve montaže v širše simbolno polje. Oziroma se ta razlika manifestira v funkciji, ki jo je montaža zasedla v specifični družbeno-politični konfiguraciji. Ali kot zapiše Ejzenštejn: »Montažno mišljenje je neločljivo od splošnih idejnih osnov mišljenja kot takega.«⁸ Prav to izpričuje temeljno vez med filmom oziroma umetnostjo in teorijo v sovjetskem montažnem gibanju, njegovo organsko sopovezanost z revolucionarnim sentimentom, v katerem je montaža

inherentno povezana s spremenjenim odnosom do sveta, kot takšna pa ima sposobnost razkrivanja ideoloških koncepcij.⁹

Zbornik se zaključi s formalističnim blokom teoretskih razmišljanj Borisa M. Ejzenbauma, Jurija N. Tinjanova in Viktorja B. Šklovskega. Četudi slednji niso bili v neposrednem stiku s filmsko ustvarjalnostjo, jih je s »praktiki« povezovalo prav razmišljanje o pomenu in vlogi montaže. »Ena od razlik med 'starim' in 'novim' filmom je v uporabi montaže /.../¹⁰ zapiše Tinjanov. Sicer pa se ta v eseju *O temeljih filma* med drugim ukvarja s prehodom tehničnih sredstev v sredstva umetnosti, zlasti s fokusom na film, pri čemer še doda, da je opisovanje filma z drugimi umetnostmi enako brezplodno kakor opisovanje teh umetnosti s pomočjo filma.¹¹ Na sledi

7 Deleuze, Gilles. *Podoba-gibanje*. Stran 59. Ljubljana: Studia humanitatis, 2004.

8 Ejzenštejn, S. M.: »Dickens, Griffith in mi«. *Sovjetski montažni film: zbornik*. Str. 147. Ljubljana: Studia humanitatis, 2011.

9 Ibid. str. 153.

10 Tinjanov, Jurij N.: »O temeljih filma«. *Sovjetski montažni film: zbornik*. Str. 256. Ljubljana: Studia humanitatis, 2011.

11 Ibid., str. 243.



Mati



Entuziazem: Simfonija Donbasa

osrednje tematske niti zbornika, to je opredeljevanja karakteristik, ki so filmu imanentne, se v nadaljevanju Tinjanov ukvarja še z vprašanjem produkcije smisla v filmu, zaradi česar se dotakne filmskega stila pa tudi same filmske strukture – od osvetlitve do rakurzov.

Je pa prav problem produkcije smisla tisti, za katerega je moč reči, da je vtkan v omenjeni blok. Vsi trije avtorji namreč skušajo razmišljati o filmski govorici, o smiselnosti znakov, načinu njihove povezanosti, sintaksi. Tinjanov evolucijo filma razume kot utrjevanje samostojnih zakonov filma, kar razloži z razvojem filmskih postopkov, ki se odtrgajo od zunanjega smisla, s čimer dobijo več svojih utemeljenih smislov, kar pa pripelje do filmske besede.¹²

Ejhenbaum v *Problemih filmske stilistike* razčlenjuje zakonitosti filmskega medija, pri čemer med drugim analizira odnos med filmsko kamero in človeškim očesom. Seveda v skladu z izhodiščnim credom Ejhenbaum svoj raziskovalni fokus še posebno usmerja v analizo gibanja, znotraj katerega kader dobi status atoma. Vsekakor gre za eno od temeljnih tematik sovjetskega montažnega gibanja, v katerem je središčno prav vprašanje kontinuumu kader/ zlitje v eno gibanje, ki je neobhodno povezano z montažo. Ta po Ejhenbaumu ni zgolj lepljenje, saj je njen princip formiranje in medsebojno veriženje smiselnih enot, osnovna enota te povezave pa je filmska fraza, ki jo je moč opredeliti kot skupino elementov, ki se zbirajo okoli nekega poudarjenega jedra.¹³ Kot v spremni besedi opozarja

Šprah¹⁴, je bil Ejhenbaum morda v še najživahnejšem dialogu z evropsko filmsko teorijo. V zvezi s tem je potrebno izpostaviti t. i. fotogenijo, in sicer kot tisto kategorijo, ki Ejhenbaumu omogoči definirati temelje filmske govorice.

Zbornik sklenejo razmišljanja Viktorja Šklovskega. V besedilih *Poezija in proza v filmu* ter *Filmska tovarna* Šklovski med drugim razdeli razmerje med filmom, prozo in poezijo, kar nas napeljuje na postavitev trditve, da Šklovski filmsko umetnost opredeljuje v relaciji do literature, pri čemer mu za osrednji kriterij služi odnos poezija/proza: »Še enkrat ponavljam, da obstajajo prozni in pesniški filmi, to je osnovna žanrska delitev: med seboj se ne razlikujejo po ritmu (ali ne samo po ritmu), ampak po tem, da v pesniškem filmu tehnični formalni momenti prevladujejo nad smiselnimi, pri čemer smiselne zamenjajo in tako razrešujejo kompozicijo. Film brez sižeja je 'verzni film'.«¹⁵ Šklovski je razvil tudi zanimivo razumevanje kadra, ki ga ima za molekulo filma.

Sicer pa v besedilu *Filmska tovarna* Šklovski med drugim zapiše tudi tole pomenljivo zahtevo: »Gledalec, ne vdaj se filmski psihozi.«¹⁶ Z njo bi prav lahko zaključili pričujočo predstavitev zbornika sovjetskega montažnega filma, ki je v slovenski prostor prinesel nekatere temeljne tekste enega ključnih dogodkov filmske,

stilistike«. *Sovjetski montažni film: zbornik*. Str. 221. Ljubljana: Studia humanitatis, 2011.

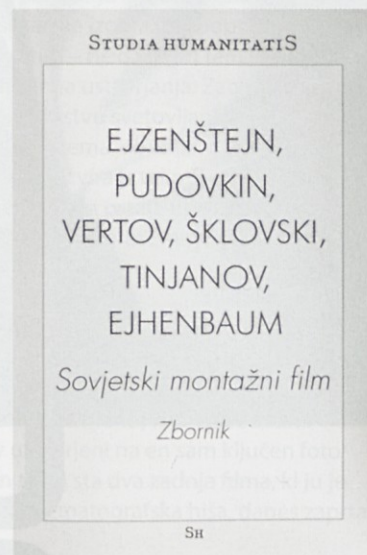
14 Šprah, Andrej: »Sovjetski revolucionarni film in njegova teorija. Spremnna beseda«. *Sovjetski montažni film: zbornik*. Str. 301. Ljubljana: Studia humanitatis, 2011.

15 Šklovski, Viktor B.: »Poezija in proza v filmu«. *Sovjetski montažni film: zbornik*. Str. 278. Ljubljana: Studia humanitatis, 2011.

16 Ibid., str. 279.

pa tudi družbeno-politične zgodovine minulega stoletja. Morda se na prvi pogled teksti zdijo odmaknjeni od današnjega časa, a branje prevedenih tekstov nam odkrije ne le postavljanje samih temeljev filmu, temveč še nekaj drugega izredno pomembnega. Besedila nam razkrijejo pomen in mesto filma, zlasti pa filmske industrije za razvoj kapitalizma. Prav vloge filma, ali še boljše mesta paradigmatskega ameriškega montažnega obrazca v kapitalistični družbeni vezi, so se jasno zavedali tudi v zborniku predstavljeni avtorji. Ali kot je v intervjuju Marini Gržinič dejal Jonathan Beller, ki je razmerje med filmom (filmsko industrijo) in kapitalizmom strnil v znan koncept »kinematičnega načina produkcije«: »Revolucionarni filmarji se k vizualnemu niso obrnili (zgolj zato), ker so bili filmarji, temveč zato, ker so bili revolucionarji.«¹⁷

Na podlagi slednjega je moč zaključiti, da aktualne sedanosti ni brez poznavanja tlakovanja genealogije, ali če citiramo Ejzenštejna: »Samo zelo lahkomišelnost in domišljavi ljudje lahko gradijo zakonitosti in estetiko filma na predpostavki o samooploditvi te umetnosti s pomočjo goloba ali pa vode in duha.«¹⁸



17 Beller, Jonathan v Gržinič (2009): *Pogovor o sodobnem kapitalizmu in kinematičnem načinu produkcije*. Dostopno na spletni strani Reartikulacija (<http://bit.ly/x1YAGc>).

18 Ejzenštejn, S. M.: »Dickens, Griffith in mi«. *Sovjetski montažni film: zbornik*. Str. 145–146. Ljubljana: Studia humanitatis, 2011.

12 Ibid., str. 249–250.

13 Ejhenbaum, B. M.: »Problemi filmske