

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLAVISTIKO

ŠPELA CIZEL

Razvoj Ejzenštejnove estetike in poetike

Magistrsko delo

Mentor: red. prof. dr. Miha Javornik

Študijski program: Rusistika - D

Ljubljana, 2015

ZAHVALA

Za strokovno pomoč in navodila pri nastajanju magistrskega dela se zahvaljujem mentorju red. prof. dr. Mihi Javorniku.

Za podporo skozi vsa leta študija in potrpežljivost pri nastajanju magistrskega dela pa naj svojo hvaležnost izrazim Alešu in vsem domačim.

Izvleček

Razvoj Ejzenštejnove poetike in estetike

Magistrsko delo skuša prikazati razvoj poetike in estetike ruskega filmskega režiserja Sergeja Mihajloviča Ejzenštejna (1889–1948). Težnja po odkrivanju novega, neznanega s pomočjo umetnosti, ki se nenehno razvija, je značilnost sovjetskega filma montaže, ki zelo močno zaznamuje dela Ejzenštejna. V prvem delu magistrskega dela avtorica prikaže zgodnji razvoj ustvarjanja Ejzenštejna, ki se je pričel z njegovim delom v gledališču. Velik vpliv na njegovo ustvarjanje je imela tudi japonska kultura, predvsem gledališče kabuki in japonska poezija. Navdušen nad cirkusom in gledališčem kabuki ter pod vplivom biomehanike Meyerholda in razumevanjem montaže D. W. Griffitha je ustvaril svojo montažno teorijo atrakcij. Gre za povezovanje atrakcij v enostavne kontrastne primerjave, ki koncentrirajo čustva občinstva v določeno smer. Primarni mehanizem za ustvarjanje novih asociativnih povezav predstavljajo primerjave slik, ki imajo jasne in močne čustvene asociacije. Princip asociativnosti razvije do konca v zadnji stopnji montaže nemega filma, intelektualni montaži. Avtorica ugotavlja, da je razlika med uporabo montaže v obdobju do leta 1930 in po njem. 'Star' film je bil podrejen literaturi in gledališču, medtem ko išče 'nov' film pot iz te podrejenosti. V Ejzenštejnovem teoretskem ustvarjanju se vidi nadgradnja in razvoj pojmov, h katerim se vrača skozi celoten opus svojega ustvarjanja - atrakcija, ekstaza, patos, čustva, montaža. Po letu 1934, ko je socialni realizem sprejet kot osnovno vodilo za ustvarjanje, se poveča ideološki pritisk na umetnike. Trideseta leta prinesejo tudi pojav zvočnega filma, kar vpliva na nadgradnjo Ejzenštejnove asociativne montaže v vertikalno montažo, kjer ima veliko vlogo avdio-vizualen kontrapunkt. Glavne značilnosti obeh obdobj avtorica predstavi s pomočjo izsekov iz filma *Stavka* (1928) in *Aleksander Nevski* (1938).

Ključne besede: atrakcija, intelektualna montaža, avdio-vizualni kontrapunkt, *Stavka*, *Aleksander Nevski*

Abstract

The development of Eisenstein's poetics and aesthetics

The master's thesis focuses on the development of the poetics and aesthetics in the work of the Russian film director Sergei Mikhailovich Eisenstein (1889 - 1948). The aspiration to discover something unknown and new, through the usage of art in a state of constant development, is characteristic of Soviet montage, which has influenced Eisenstein's work greatly. The first part of the thesis will focus on the early development of Eisenstein's creative process which started with his work in the theatre. Another great influence on his work can be attributed to Japanese culture, namely Kabuki theatre and Japanese poetry. Eisenstein's enthusiasm for the circus and Kabuki theatre, the influence from Meyerhold's biomechanics, and his understanding of D. W. Griffith's theory of montage, created Eisenstein's own montage theory of attractions. Its main idea lies in connecting attractions into basic contrastive comparisons which guide and centre the audience's feelings. The primary mechanism for creating new associative connections is comparing pictures which carry clear and powerful emotional associations. The principle of associativity reaches its pinnacle in the final stage of silent film montage - intellectual montage. The difference between the usage of montage before and after 1930 is demonstrated in the thesis. "The old" film was subjugated to literature and the theatre, whereas "the new" film tries to escape that subordination. In Eisenstein's theoretical background, we can clearly see the upgrading and the developing of notions to which he returned throughout his opus - attraction, ecstasy, pathos, emotions, montage. After 1934, when social realism became the basic creative guideline, the ideology

started to push down on the artists. The 1930s also brought forth the emergence of sound film, which upgraded Eisenstein's associative montage into vertical montage, in which the audio-visual counterpoint plays a big role. The final part of the thesis will apply the main characteristics of both periods to sections from the film "*Strike*" (1928) and "*Alexander Nevsky*" (1938).

Keywords: attraction, intellectual montage, audio-visual counterpoint, "*Strike*", "*Alexander Nevsky*"

KAZALO

1. UVOD	6
2. PREDSTAVNIKI SOVJETSKE KINEMATOGRFIJE	8
3. ZAČETKI SERGEJA M. EJZENŠTEJNA	10
3.1 KONSTRUKTIVIZEM	10
3.2 GLEDALIŠKO DELO	12
3.3 BIOMEHANIKA	13
3.4 ODKRITJE MONTAŽE	14
3.4.1 D. W. GRIFFITH IN EJZENŠTEJN	14
3.4.2 FASCINACIJA NAD JAPONSKO KULTURO	17
3.5 PREKO ATRAKCIJ DO INTELEKTUALNE MONTAŽE	19
3.6 STAVKA: FILM O JEZNIH LJUDEH, KI ŽELI, DA POSTANETE JEZNI TUDI VI 23	
3.6.1 NASTANEK IN VSEBINA	23
3.6.2 OD MONTAŽE ATRAKCIJ DO INTELEKTUALNE MONTAŽE	24
3.6.3 VPLIV	26
4. MONTAŽA V TRIDESETIH LETIH	28
4.1 ZVOČNI FILM	31
4.2 <i>ALEKSANDER NEVSKI</i>	35
5. POVZETEK	39
6. PEŽIOME	41
7. LITERATURA IN VIRI	44
8. IZJAVA O AVTORSTVU	47

1. UVOD

V svojem magistrskem delu se bom posvetila ustvarjanju ruskega filmskega režiserja Sergeja Mihajoviča Ejzenštejna. Njegova uporaba poetike in estetike znotraj montažne koncepcije se skozi čas spreminja. Estetika je filozofski pojem, ki je relevanten vsem vrstam umetnosti in je širši od pojma poetike, ki je nauk o bistvu in oblikah besedne umetnosti. Vsako obdobje v zgodovini ima značilno estetsko teorijo, ki jo sprejme tudi veliko ljudi tistega časa. Tako so na Ejzenštejna vplivali konstruktivizem, ameriški montažni film, japonska kultura in med drugim tudi sovjetska oblast. Ejzenštejn se skozi svoje ustvarjanje sprašuje, kaj je v montaži primerno, kako lahko vpliva na gledalca in kako bi gledalcu preko montaže predal določeno sporočilo. Sporočilo, do katerega si mora gledalec sam ustvariti pot je del poetike Ejzenštejnove umetnosti, ki jo naredi tako kot je in skuša poudariti njene značilnosti. Ob vsem tem me najbolj zanima njegov razvoj v funkciji spreminjajoče se družbene situacije in ob pojavu zvočnega filma.

Imenovan za oče filmske montaže je bil Ejzenštejn nedvomno prvi večji teoretik filmske kinematografije. Njegovi filmi, posneti okoli leta 1920, so vključevali motive ruske revolucije, ki se je zgodila leta 1917 in je prinesla padec carskega režima v februarški revoluciji in zmago boljševikov, ki so začeli pomemben proces spreminjanja in izgradnje nove družbe sovjetske Rusije po komunističnih načelih. Boljševiki so prenovno ruske družbe zasnovali na novih ideoloških temeljih. Zmaga boljševikov pa je spremenila tudi funkcijo umetnosti. V tem času je Lev Kulešov prišel do spoznanja, da je pomen določene filmske scene odvisen od vrstnega reda posnetih kadrov. Ejzenštejn pa je razvijal predvsem bolj dinamično in revolucionarno obliko montaže. Montažo je videl predvsem kot neko idejo, ki se pojavi ob trku samostojnih posnetkov. Pozornost bom namenila odnosom Ejzenštejna do japonske umetnosti, gledališča, cirkusa, konstruktivizma in biomehanike, na podlagi katerih je zgradil svojo teorijo montaže atrakcij. Pri tem bom pokazala tudi kratek razvoj montaže pri D. W. Griffithu. Preko njegove paralelne montaže je Ejzenštejn namreč ugotovil, da je montaža nekaj več kot le filmsko pripovedovanje. Značilnosti zgodnjega ustvarjanja Ejzenštejna bom predstavila s pomočjo analize njegovega filma *Ставка (Stavka)*.

Menim, da je bil film zelo pomembno sredstvo propagande, s pomočjo katerega sta konstruktivizem (zgodnje obdobje ustvarjanja Ejzenštejna) in sovjetska oblast (pozno obdobje ustvarjanja) vplivala na ljudske množice. V svojem magistrskem delu bom opisala tudi spremembe, ki sta jih v družbo prinesla nova ideologija ter socialni realizem. Raziskala bom,

kako je nova družbena stvarnost vplivala na proces ustvarjanja Ejzenštejna. Osredotočila se bom na njegovo teoretsko podlago.

V nalogi se bom predvsem posvetila vprašanju, kako je film skozi celoten Ejzenštejnov opus vplival na gledalca. Trideseta leta so poleg socialnega realizma prinesla tudi zvočni film, zato bom v drugem delu magistrskega dela proučila možnosti, ki jih je novi medij prinesel v filmsko umetnost. Glavne lastnosti poznega ustvarjanja Ejzenštejna bom predstavila s pomočjo analize filma *Александр Невский* (*Aleksander Nevski*).

2. PREDSTAVNIKI SOVJETSKE KINEMATOGRFIJE

Avantgardno filmsko gibanje je v Rusiji nastalo v okviru komercialne kinematografije po prvi svetovni vojni, sovjetski film montaže pa se je pojavil v dvajsetih letih. Boljševiška revolucija je bila ključna za nastanek generacije režiserjev, v katero sodijo glavni predstavniki sovjetskega filma montaže: Sergej M. Ejzenštejn, Lev V. Kulešov, Dziga Vertov in Vsevolod Pudovkin.

Na začetku je bila filmska umetnost del ostalih umetnosti, šele z razvojem teorije filma so jo njeni začetniki poizkušali natančneje opredeliti. Vsak posamezni režiser je, kljub enotni zaslugi sovjetskih režiserjev, ki so montažo teoretsko odkrili in jo prepoznali kot temeljno filmsko izrazno sredstvo, razvijal sebi lastno zasnovo montaže.

Ena ključnih idej teorije izvira že pri Levu V. Kulešovu, ki velja za najstarejšega režiserja montažnega gibanja, ki je ustvarjal že pred revolucijo. Kulešov je menil, da je gledalčev pogled odvisen od montaže kadrov in ne od posameznega kadra. Med vsemi režiserji montažnega gibanja je bil najbolj konservativen. Montažo je obravnaval kot tehniko emocionalnega vpliva na gledalca. Omeniti je potrebno Kulešovov eksperiment, znan kot učinek Kulešova (эффект Кулешова). »Kulešov je iz prizora izrezal vzpostavni kader¹ in prepustil gledalcu, da ugotovi časovno in prostorsko povezanost med ločenimi kadri« (Bordwell, Thompson 103). Omenjeni učinek Kulešova potrjuje, da je montaža tisti postopek, ki filmski material organizira v umetniški izdelek.

Pudovkin je razumel montažo kot nekaj dinamičnega. Njegovi spisi in razmišljanja najbolj sledijo začetni ideji Kulešova. Kot po Kulešovu gre po Pudovkinu pri montaži prav tako za povezovanje med seboj povezanih kadrov. Sredstvo prikazovanja je bila zanj montaža, ki jo je sam poimenoval konstruktivna. Pudovkin je za razliko od Ejzenštejna »kot pripadnik kulešovske šole /.../ ognjevitost zagovarjal montažo kot spajanje fragmentov« (Eisenstein, *Montaža* 92). Veliko je pripomogel k igralski tehniki in montiranju igralčeve igre.

Denis Kaufman, ki je ustvarjal pod psevdonimom Dziga Vertov, je kot konstruktivist poudarjal družbeno korist dokumentarnega filma, ki je po njegovem predstavljal najustreznejšo obliko filmskega ustvarjanja. Njegova edinstvenost se kaže v tem, da v primerjavi z ostalimi tremi režiserji dialektike ne uporablja za to, da bi transformiral t. i.

¹ Pri vzpostavnem kadru gre za daljni kader, ki iz neke razdalje pokaže določeni kader in ga pomaga uvrstiti v prizorišče dogajanja.

organsko kompozicijo podob-gibanj, temveč iznajde način, da z njo prelomi. Za razliko od Ejzenštejna, ki je svojo montažo atrakcij povezoval s propagando oz. jo je videl kot propagandistični pripomoček, je bil Vertov prepričan, da lahko s Kinoočesom (кино-глаз) neposredno vpliva na dejansko evolucijsko razvojno pot človeka. Poudarjal je tudi, da mora režiser »preračunati razlike med posnetki: razlike med svetlimi in temnimi toni, hitrim in počasnim gibanjem itd. – te razlike ali 'intervali' so jedro filmskega učinka na gledalca« (Bordwell, Thompson 115).

Iz delavnice Kulešova je izšlo veliko pomembnih režiserjev montažnega gibanja, med njimi tudi Sergej Ejzenštejn, ki pa se je od koncepcije montaže Kulešova nekoliko oddaljil. Njegovemu razvoju koncepcije in razumevanja montaže se bom posvetila v nadaljevanju magistrskega dela.

3. ZAČETKI SERGEJA M. EJZENŠTEJNA

Ejzenštejnova strast do gledališča izvira iz njegovega zgodnjega otroštva. Že kot desetletnika sta se Ejzenštejn in njegov kasnejši sodelavec in prijatelj, Maksim Maksimovič Štrauh, igrala gledališče, pri čemer sta si razdelila naloge režiserja in igralcev. Kasneje se je Ejzenštejn razvil v navdušenega obiskovalca gledališč. Poleg navdušenja nad gledališčem je gojil tudi navdušenje nad cirkusom. Tako je že zgodaj postavil temelje svojega kasnejšega ustvarjanja, čeprav so študij arhitekture in japonologije ter prostovoljni odhod v Rdečo armado sprva predstavljali manjše ovire. Teorijo montaže atrakcij je Ejzenštejn zgradil na podlagi atrakcij, vzetih iz cirkusa, kjer so bile uporabljene, da so prisilile gledalca, da je videl in občudoval umetnika kot umetnika. S tem, ko je akrobat hodil po vrvi, je v gledalcu vzbudil občutek žive nevarnosti, ki je bila tukaj in zdaj.

3.1 KONSTRUKTIVIZEM

Po boljševiški revoluciji se je vloga umetnika spremenila, postal je posameznik, ki z materialom ustvarja umetniško delo. Umetniki so ustvarjali s koristnim namenom, saj so menili, da je mogoče s sodelovanjem umetnosti, industrije in obrti ustvariti boljši svet. Tudi funkcija umetnosti se je po letu 1917 spremenila; umetnost je imela družbeno funkcijo, služila je novi revolucionarni družbi. O konstruktivizmu je prvi spregovoril kritik Nikolaj Punin v zvezi s *Контррельефы* (*Kontrareliefi*) Vladimirja Tatlina, katerih glavni kreativni koncept je razumevanje materiala kot samostojnega izraznega sredstva. Tatlin je zahteval, da se prične konstruktivistična umetniška revolucija. Kljub vsemu pa je bilo gibanje, ki je zavračalo umetnost zaradi umetnosti same, ustanovljeno in aktivno šele leta 1920. K nastanku konstruktivističnega gibanja je pripomogel tudi *Реалистический Манифест* (*Realistični manifest*) Nauma Gaborja in Antona Pevsnerja, napisan leta 1920. Konstruktivizem je v svojem jedru vseboval kritiko samozadostne in izolirane umetnosti. Umetniki so svoj način dela morali prilagoditi koristnim namenom. Konstruktivisti so pristali na to, da ne bodo gradili v slavo in čast oblasti, vendar nova okolja za novo družbo, načrtovano po meri človeka in idejah funkcionalizma. Konstruktivistična umetnost se je prilagodila tehnični revoluciji in reševala nasprotja med estetiko in življenjem. Umetniki so tako pričeli uporabljati nove tehnološke materiale za nove industrijske metode, umetnost se je prepustila konceptu koristnosti. Zmaga komunistične revolucije v Rusiji je dala ruski avantgardi možnost, da se vsaj za nekaj časa udeleži vzpostavljanje nove, komunistične družbe. Umetnino so

konstruktivisti največkrat primerjali s strojem. »Komunizem je naglašal dostojanstvo dela in tako sta tovarna in stroj postala simbola nove družbe. V studiih so torej videli tovarne, v katerih delavci sestavljajo koristne izdelke« (Bordwell, Thompson 112). Konstruktivisti so želeli ustvariti nekaj novega za novo sovjetsko družbo. Umetniki, kot so Tatlin, Rodčenko in bratje Stenberg so razvijali umetnost, ki se je odmaknila od ezoteričnega suprematizma in se s površine platna preselila k oblikovanju realnega prostora. Umetnost ruskega konstruktivizma se je posvečala preizkušanju novih materialov, katerih umetniška raziskava naj bi služila v dobro cele družbe. V času nastanka ruskega konstruktivizma je bila večina ruskega prebivalstva nepismenega, zaradi česar se je konstruktivistično gibanje osredotočilo na vizualno umetnost. Lenin je menil, da je vsa umetnost propaganda in da je med vsemi oblikami umetnosti film najpomembnejši, saj je njegova ciljna skupina ljudstvo, množica ljudi, ki ji vizualno predaja svoje sporočilo. To je omogočalo hiter razvoj sovjetske kinematografije, ki je bila v začetkih zelo eksperimentalna. Konstruktivistično gibanje se je zgledovalo po zgodnji idealizaciji ideje revolucije in kasneje padlo kot žrtev realnosti političnega sistema, ki se je pojavil.

Leta 1921 Lenin razglasi Novo gospodarsko politiko, ki je umetnost v Sovjetski zvezi podvrgla vse večjemu političnemu vplivu družbe. Progresivno umetnost med revolucionarnim obdobjem, ki je bila formalistična, individualna in antikomunistična, je kasneje prepovedal Stalin. V času povečanega političnega pritiska, se je konstruktivizem usmeril predvsem na področja uporabne umetnosti. Sčasoma je konstruktivizem izrinil socialni realizem.

Ko je Ejzenštejn delal kot inženir v Rdeči armadi, je prišel v stik z večino velikih mislecev in umetnikov konstruktivističnega gibanja: Gan, Rodčenko, Stepanova, Arvatov in Bogdanov. Od leta 1919 naprej je Ejzenštejn snoval scene in režiral številne eksperimentalne igre. Leta 1921 se je pridružil delavnici pod vodstvom Vsevoloda Meyerholda, ki je bil glavni nasprotnik naturalizma v ruskem gledališču in je v svojih igrah uporabljal konstruktivistična prizorišča. Konstruktivisti so film sprejeli kot nadaljnjo fazo razvoja gledališke umetnosti.

Med deli Ejzenštejna in konstruktivizmom lahko potegnemo celo nekaj vzporednic. Tako lahko primerjamo fotomontažo, ki jo je v svojem delu uporabljala grafična oblikovalka Vervara Stepanova, z urejanjem posnetkov v filmu. Pri obeh postopkih gre namreč za rezanje in združevanje fragmentov v neko novo celoto. Ejzenštejn je menil, da omenjeno združevanje fragmentov manipulira s čustvi gledalca, saj v njem vzbudijo nov pomen, metaforo.

Z vidika avantgarde lahko posnetek, ne glede na to, ali predstavlja resnični svet ali ne, vpliva na gledalca. Močni kontrasti na sliki vznemirijo gledalca, kar povzroči čustven in kasneje tudi političen odziv. Točno te občutki pa bodo privedli gledalca do tega, da sprejme politično temo. Konflikt je v rusko kulturo tako prinesla avantgarda, ki ga je gradila na ravni soseščine (t. i. sintagmatska metafora). V svojih spisih je Ejzenštejn pod vplivom konstruktivizma verjel, da gledališče zbuja v gledalcu čustva zaradi same oblike odnosa nove sovjetske družbe. Po Ejzenštejnovi teoriji je montaža ključno orodje za popačitev realnosti in kreiranje njenega radikalno novega stališča. Nekatere Ejzenštejnove atrakcije imajo tako celo politično sporočilo.

Kot smo že omenili, so konstruktivisti poveljevali moč stroja. Tudi Ejzenštejn je bil nad stroji navdušen, kar se vidi v njegovih filmskih upodobitvah. Tako se npr. film *Stavka* dogaja v tovarni, kjer so skozi celotno dogajanje delavci predstavljeni skupaj s stroji.

3.2 GLEDALIŠKO DELO

Leta 1920 je začel Ejzenštejn z delom v moskovskem gledališču Proletkult, v katerem se je proletarska ideologija povezala s skrajnimi formalnimi eksperimenti poznih futuristov s ciljem, da se proletarska in futuristična umetnost sčasoma akademizirata in nadomestita tradicionalno akademsko gledališče, do česar pa seveda ni prišlo. Ejzenštejn v tistem času še ni bil izrazita umetniška oseba, zato je z zanosom sprejel vse ponudbe, zaradi česar je bil v svojih začetkih pod močnim vplivom Proletkulta. Kot avantgardist je prekinil stike z meščansko, staro umetnostjo in se boril proti njej. Kot član Proletkulta je videl ta boj predvsem v uporabi proti individuumu v umetniškem delu – eni sami osebnosti je nasproti postavil ljudsko množico, s čimer je želel premagati egoizem in izolacijo meščanske umetnosti. Čaščenje strojev in mehanizacije prav tako izvira iz časov Ejzenštejnovega ustvarjanja pod Proletkultom. Kult stroja je simbol novega časa in utelešenje revolucije in predstavlja rdečo nit Ejzenštejnovega gledališkega in filmskega ustvarjanja.

V štirih letih, ki jih je Ejzenštejn preživel v gledališču, je opravljal različne naloge: najprej je delal kot vodja oddelka scenografije v Prvem delavskem gledališču Proletkulta, kasneje je poslušal predavanja o biomehaniki in režiji v državni šoli za režijo GWYRM. Ko se je vrnil v gledališče Proletkult, je tam prevzel vlogo režiserja. V tem času se je njegov kontakt s filmom omejil predvsem na vlogo gledalcev.

3.3 BIOMEHANIKA

Kot že omenjeno, je Ejzenštejn od septembra 1921 do oktobra 1922 študiral na državni šoli za režijo GWYRM. V tem času se je v teoriji in praksi seznanil s sistemom biomehanike. Gre za znanstveni sistem analitične konstrukcije gibanja igralcev v prostoru, ki ga dosežejo s pomočjo največjega možnega izražanja. Meyerhold je razumel gibanje kot materialistično izražanje čustev in motorike. Motoriko je razložil s pomočjo nove vede, refleksologije. Kot v behaviorizmu, je bila tudi v biomehaniki psiha strogo kavzalna. Dražljaju je sledil refleks in ne reakcija. Ta refleks je treba razumeti kot vzrok čustva in ne kot njegovo posledico. Ejzenštejn se glede na omenjeno v svojem spisu *Как я стал режиссером (Kako sem postal režiser)* naveže na izrek psihologa William Jamesa, ki je dejal, da »мы плачем не потому, что нам грустно, но нам грустно потому, что мы плачем«² (Эйзенштейн, *Том I* 100). S tem je želel prikazati, da se emocija pojavi kot reakcija na fiziološko dogajanje.

Zaradi vsega tega je bil lahko igralec ob pravilni izvedbi refleksnega gibanja premeščen v določeno čustveno stanje. Dinamika telesa je po Meyerholdu izvirala iz konflikta med nagonom in zadržki in med gibanjem celotnega telesa in gibanjem posameznih delov telesa. Ker je bila naloga biomehanike razkriti konstruktivistični karakter vloge, gledališča in tehniko igre, je oder ostal prazen. Igralci so nastopali brez ličil in kostumov, bili so oblečeni v umetniško delovno obleko, oba spola v enak modri kombinezon, ki je omogočal prosto gibanje in obenem spominjal na obleko navadnega delavca. Igra v izpraznjenem prostoru je potekala po vnaprej določenem načrtu gibanja in gest, ki so bili izvedeni s popolno natančnostjo; vse naj bi zgledalo popolno kot kak akrobatski trik. S tem je biomehanika dala gledališki igri tudi nekaj baletnega in cirkuškega. Biomehanika je zmanjšala množico človeških karakterjev na nekaj gibalnih modelov, s čimer bi jo lahko primerjali tudi s Commedio dell'arte, značilnost katere so vnaprej dani vzorci dialogov in skromna scenografija. Meyerhold to prekine z delitvijo oder–dvorana, saj je skušal doseči neposredno sodelovanje občinstva. Igralčevo sproščanje simultanih čutnih vtisov v gledalcu je za Meyerholda namreč osnovni pogoj gledališke komunikacije.

Meyerhold je postavil na prvo mesto režiserja. Menil je, da je prav režiser tisti, ki naj določi rdečo nit igre. Tako je vsak gib igralca določen s strani režiserja.

² »ne jočemo, ker smo žalostni, ampak smo žalostni, ker jočemo« (Eisenstein, *Notes* 12).

3.4 ODKRITJE MONTAŽE

Montaža je sinonim za obliko urejanja, ki so jo prakticirali sovjetski filmski ustvarjalci, t. i. 'veliki štirje': Lev Kulešov, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov in Sergej Ejzenštejn. Začeli so okoli leta 1920 v šoli filmske produkcije Kulešova. Vsak od njih je v montažo vključil svoje lastne oblike in svojo lastno ideologijo sovjetske montaže, ki jo je potem po naukih Kulešova vključil v politični koncept. Ejzenštejn je poimenoval omenjene različne oblike filmskega urejanja montaža atrakcij (монтаж аттракционов). Eksperimentiral je z vsemi možnimi oblikami filmskega urejanja, ki so poskušale v gledalcu vzbuditi največji možen čustveni odziv, s tem ko sta se soočila dva nasprotujoča si kadra. Na njegovo montažno koncepcijo je vplivalo več stvari, med drugim tudi montaža Griffitha in japonska kultura.

3.4.1 D. W. GRIFFITH IN EJZENŠTEJN

Ko je v Sovjetski zvezi prišlo do oktobrske revolucije se je število filmov v deželi izredno zmanjšalo. Eden izmed redkih dostopnih filmov na VGİK (Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А.Герасимова) v tistem času je bil Griffithov film *Intolerance (Nestrpnost, 1916)*. Kulešov, ki je bil takrat mlad učitelj na VGİK, je film razrezal in preuredil slike. Ugotovil je, da spremenjeni vrstni red slik vpliva na pomen predstavljene scene. Vse to je vodilo Kulešova do njegovega znanega eksperimenta, učinek Kulešova.

Ruski režiserji, ki so ustvarjali v tistem času (poleg Eisensteina tudi Pudovkin, Kulešov in Vertov) so opazili, da množica najbolj občuduje ameriške filme, tako da so jih s tem razlogom režiserji vzeli pod drobnogled. Preučili niso samo posameznih scen ampak tudi filme kot celoto.³ Primerjava je pokazala, da so razlike med ruskimi in ameriškimi filmi ogromne. Ruski filmi so bili sestavljeni iz več kadrov, posnetih iz istega mesta. Ameriški filmi pa so vsebovali »a large number of short shots filmed from various positions«⁴ (Kuleshov 46). Razlog za to naj bi bil zahteven ameriški gledalec, ki je bil zadovoljen samo z maksimalno zabavo, ki mu jo je ponujal film. Ravno te sestavljene scene, ki so bile odraz zahtevnega igralca in hitrega življenjskega tempa v Ameriki, so predstavljale največjo razliko med ameriškim in ruskim filmom. Nadaljnja primerjava je pokazala razlike v vplivu na filmskega

³ S primerjavo obeh kinematografij se je ukvarjal predvsem Lev Kulešov.

⁴ »veliko kratkih izsekov, posnetih iz različnih mest.«

gledalca. Za razliko od ruskega je ameriški film organiziral določene kadre med sabo in s tem predstavil vsebino. Organizacija kadrov je v ameriškem filmu hitra, medtem ko ruski film kadre združuje počasi, zaradi česar je vpliv na gledalca manj učinkovit. Zaradi tega se je ruska kinematografija usmerila h urejanju kadrov in s tem vplivu na gledalca. Ko so ruski režiserji videli, da ameriški filmi bolj vplivajo na gledalce, so spremenili tudi svoj način snemanja. Menjavanje kadrov, slik se je odvijalo hitreje, zaradi česar je kinematografija dosegla večji učinek na gledalca.

Ob nadaljnjem raziskovanju ameriške kinematografije je Ejzenštejn preko paralelne montaže, ki jo Griffith uporablja v filmu *Birth of a nation* (*Rojstvo naroda*, 1915), spoznal, da se montaža ne omejuje zgolj na filmsko pripovedovanje, ampak lahko tvori tudi filmske metafore. S pomočjo omenjenega filma se je tako Ejzenštejn seznanil z novimi montažnimi tehnikami.

Griffith velja za prvega filmskega klasika, ki je ustvarjal pod hollywoodsko produkcijo. Med leti 1908 in 1913 je posnel več kot 400 filmov. V tem času je skupaj z ostalimi hollywoodskimi režiserji razvil metode, kot so klasično pripovedovanje in 180-stopinjsko pravilo⁵, ki so gledalca 'potegnile' v samo filmsko zgodbo. Omenjeno pripovedovanje je bilo izredno uspešno in se še danes uporablja v vseh filmih hollywoodske produkcije.

V svojih delih je Griffith uporabljal paralelno montažo. Pri slednji gre za postopek montaže, ki gledalcu omogoča izmenično sledenje dvema istočasnim in ločenima dogodkoma, ki sta povezana s svojim vzrokom ali ciljem. Paralelno montažo ima Čučkov za »synchrono montažo v prizorih dramske kulminacije« (Čučkov 7). Griffitha je zanimala funkcija omenjene montaže v kompoziciji celotnega filmskega dela. S tem, ko je scene razdelil na več kadrov in jih združil glede na notranjo emocionalno linijo in pripovedni ritem, je kamero osvobodil konvencij odrske perspektive. Griffith je raziskoval možnosti urejanja kadrov v filmih, ki jih je ustvaril v svojem Biograph studiu med leti 1908 in 1913. Z združevanjem kadrov je Griffith združil filmske lokacije, ki so bile fizično ločene obenem pa sosednje glede na čas in kraj v sami zgodbi in so v finalnem prizoru skoncentrirale samo napetost prikazanega dogodka.

⁵ Cilj klasičnega pripovedovanja je, da gledalec vse svoje čute usmeri v samo pripoved. 180-stopinjsko pravilo pa igralcem omogoča, da vedno ostanejo v kadru, čeprav med tem zamenjajo svoje mesto.

V Ejzenštejnovem spisu *Диккенс, Гриффит и мы* (*Dickens, Griffith in mi*, 1944) gre za prvi obširnejši opis Griffithove montaže. O Griffithu je napisal, da je njegova nenavadna montaža prikazovala neskladje kapitalistične družbe. Menil je, da so zasnove Griffithovega ustvarjanja ločene, tako kot razredi kapitalizma. Zapisal je, da sta se »линии обеих /.../ Америк сплелись в манере и индивидуальности Гриффита как самый причудливый из всех его параллельных монтажей«⁶ (Эйзенштейн, *Том 5* 131). Pod vplivom oktobrske revolucije so Ejzenštejn in ostali režiserji Sovjetske zveze po letu 1920 ustvarili bolj radikalen pristop k urejanju kadrov, kot ga je poznal Griffith. Griffith se je v svojih delih posluževal velikih kadrov obrazov. Lev Kulešov pa je bil mnenja, da to ni potrebno in da že samo urejanje kadrov lahko ustvari določen izraz obraza. Tako je postal učinek Kulešova del osnovne folklore kinematografije. Za razliko od Griffithovega neprekinjenega združevanja kadrov na osnovi pripovedovalnega učinka, Ejzenštejn kadre združuje na osnovi konflikta in spopada. Prav tako za razliko od Ejzenštejna v filmih Griffitha »не звучит /.../ протест против социальной несправедливости«⁷ (161) in njegovi filmi ne vsebujejo »ни призыва, ни борьбы«⁸ (161). Griffithova montaža tako predstavlja predvsem družbo, ki je razdeljena na bogate in revne. Ko Ejzenštejn v svojem spisu *Dickens, Griffith in mi* primerja montažo Griffitha in sovjetsko montažo ne more mimo velikega plana, ki ga omenjena sistema montaže drugače razumeta. »У американца термин связан с видением. У нас - с оценкой видимого« (166).⁹ Hollywoodska produkcija je tako želela z uporabo velikega kadra neko stvar predstaviti, medtem ko je sovjetska kinematografija veliki kader uporabljala z namenom, da »создавать новое качество целого из сопоставления отдельного«¹⁰ (166). Tako je montaža v rokah sovjetskih režiserjev »прежде всего раскрывать идеологическую концепцию«¹¹ (167). Do vsega tega je prišlo zaradi vpliva nove socialistične državne ureditve, ki je porodila nove koncepcije in končne cilje.

Na vseh svojih potovanjih po Združenih državah Amerike pa Ejzenštejn ni nikoli posnel filma. Leta 1935 je prišel v Združene države Amerike na povabilo Paramount Pictures, a filmska družba ni sprejela nobenega njegovega projekta. Ne glede na vse vidi Ejzenštejn Griffitha kot predhodnika sistema sovjetske montaže.

⁶ »liniji obeh Amerik /.../ prepletli v Griffithovi individualnosti kot najbolj nenavadni od vseh njegovih paralelnih montaž« (Ejzenštejn, *Dickens* 106).

⁷ »ne odmeva protest proti družbeni nepravilnosti« (Ejzenštejn, *Dickens* 146).

⁸ »ne poziva ne boja« (Ejzenštejn, *Dickens* 146).

⁹ »Pri Američanu je termin povezan z videnjem. Pri nas pa z oceno videnega« (Ejzenštejn, *Dickens* 152).

¹⁰ »ustvari novo kvaliteto celote iz sopostavljanja posameznega« (Ejzenštejn, *Dickens* 153).

¹¹ »postane sredstvo razkrivanja ideoloških koncepcij« (Ejzenštejn, *Dickens* 153).

3.4.2 FASCINACIJA NAD JAPONSKO KULTURO

Osrednja tema Ejzenštejnovega zgodnjega obdobja ustvarjanja in zanimanja je razlikovanje gledališke in filmske umetnosti. Veliko pozornosti je namenil povezavi kinematografije in tradicionalne japonske umetnosti. V svojem članku *Как я стал режиссером* (*Kako sem postal filmski režiser*) je leta 1945 opisal metode, ki so mu pomagale pri učenju japonskih besed na pamet. To se mu je zdelo izredno težko, ne le zaradi pomanjkanja podobnosti z besedišči evropskih jezikov, ampak tudi zaradi popolnoma drugačnega načina razmišljanja japonske kulture, ki je vplivalo na strukturo celotnega stavka (povzeto po: Eisenstein, *Notes* 11). Njegova prva teorija o montaži je tako nastala pod vplivom japonskega gledališča kabuki. Gledališče kabuki izvira iz 17. stoletja in je zelo zaznamovalo ples in estetiko japonske umetnosti. Kabuki si ne prizadeva za realistično prikazovanje sveta, temveč zasleduje ideal lepote. Ejzenštejn se je nad gledališčem navdušil, ko je gledališče leta 1928 obiskalo Sovjetsko zvezo. Gledališče kabuki uporablja nenavadna soočenja igralcev in glasbe ter igralcev in scenske postavitve. V gledališču kabuki je Ejzenštejn videl sopostavitve vseh teatralnih elementov – jezika, kostumov, gibanja igralcev, scenografije in glasbe. Zvočni učinki so v kabukiju povezani z vizualnimi učinki. Tu velja omeniti lesena kladivca, s katerimi dosežejo povečanje napetosti. Za povečanje napetosti se uporablja tudi boben, s katerim prikažejo elemente, kot sta veter in dež. Ejzenštejn je v gibanju različnih delov igralčevega telesa, ki je prikazoval smrtno agonijo, videl razpad filma v ločene posnetke, ki so jih predstavljali telesni deli igralca. Vidiki gledališča kabuki so prodrli globoko v Ejzenštejnovo teorijo montaže. Pod vplivom kabukija je videl montažo kot sintezo mentalnega dogajanja, kjer so bili določeni detajli združeni šele na neki višji ravni. Omenjen princip združevanja zvoka in gibov je Ejzenštejn tako navdušil, da se je začel vedno bolj ukvarjati s problemom zvoka, saj je videl, da čas zvočnega filma že prihaja. Tako je svoj tonalni tip montaže razširil na montažo gornjih tonov, saj je bil mnenja, da se montaža ne sme osredotočiti na dominantno v vsakem kadru ampak na višje, gornje tone.

Kabuki je na Ejzenštejna vplival predvsem s svojimi principi odrske scenografije, ki principa dogajanja ne prikazuje, ampak ga predlaga oz. samo dogajanje naveže nanj. Kar je pritegnilo Ejzenštejnovo pozornost ni bila sama lepota kabukija, temveč njegova zmožnost prikaza čustev s pomočjo ritma igralčevega gibanja. Osnova igralca kabukija je ples, sestavljen iz posameznih gibov, ki imajo različne pomene - kabuki spremeni besede v gibe. Kot je zapisal Ejzenštejn leta 1928 v svojem spisu *Неожиданный стык* (*Nepričakovano*), njegovo navdušenje nad gledališčem kabuki temelji predvsem na sintezi zvoka in gibanja: »we [the

audience] actually 'hear movement' and 'see sound'«¹² (Eisenstein, *Film Form* 20). Med ustvarjanjem Ejzenštejna in umetnostjo kabukija lahko potegnemo še druge vzporednice. Veliko iger je bilo narejenih na podlagi resničnih dogodkov. Gledalci so tako lahko v igri našli vzporednice z resničnim dogajanjem. Vidimo, da imajo gledalci v gledališču kabuki veliko vlogo, so del prikazane igre. Tako je tudi pri filmih Ejzenštejna. V filmih so prikazani dogodki, ki so se že zgodili in preko katerih gledalec nato razume samo sporočilo filma. S pomočjo prikaza aktualnih dogodkov je kabuki želel postati bolj podoben političnemu in socialnemu okolju. Ideja je bila vseč Ejzenštejnu, ki jo je kasneje prikazal v svojih filmih.

Kot montažne postopke v japonskem gledališču predstavi Ejzenštejn 'igro brez prehodov', princip 'razstavljenе igre' in počasen tempo. Pri prvi metodi gre za čisti filmski postopek, ki predstavlja organski del filma. »В каком-то моменте игры он прерывает ее. Черные услужливо закрывают его от зрителя. И вот он возникает в новом гриме, в новом парике, характеризующих другую стадию (степень) его эмоционального состояния« (Эйзенштейн, *Том 2* 294).¹³ Ejzenštejn uporabi omenjeno metodo v filmih s pomočjo velikih kadrov obrazov, s pomočjo katerih povečuje napetost. Princip 'razstavljenе igre' primerja z razstavljanjem na kadre. Japonski umetnik je tako v neodvisnih delih igre prikazal nadaljevanje ene in iste scene, pri čemer je vsakokrat uporabil le določene dele telesa. Za počasen tempo pa meni, da tako počasnega tempa sovjetska scena ne pozna. Gre za t. i. 'Zeitlupe', kjer gre za zelo počasen posnetek gibanja. Počasnost vpliva na gledalca, saj v njem izzove določen čustven pritisk.

Ejzenštejn vidi montažo kot osnovni element japonske figurativne kulture, ki jo predstavljajo hieroglifi. Za pesniški obliki japonske kulture, haiku in tanko, je Ejzenštejn napisal da sta »они - почти перенесенная в фразеологию метафорика«¹⁴ (285). Princip hieroglifa se združi v gledališkem delu. Ko Ejzenštejn govori o filmskih metodah se naveže na pouk risanja na japonskih šolah, kjer učence učijo risanja tako, da učenci »из этой общности вырезают по квадратам, по кругами, по прямоугольником композиционную единицу«¹⁵ (293). V omenjenem postopku vidi metodo, ki določen pojav prostorsko organizira.

¹² »mi [gledalci] dejansko 'slišimo gibanje' in 'vidimo zvok'.«

¹³ »V določenem trenutku se igra prekine in črni uslužno zakrijejo igralca pred gledalci. Nakar se igralec pojavi z novo masko in novo lasuljo, ki karakterizirata novo stopnjo njegovega emocionalnega stanja« (Eisenstein, *Montaža* 96).

¹⁴ »ti dve obliki /.../ skoraj isto kot hieroglifi, preneseni v fraze« (Eisenstein, *Montaža* 87).

¹⁵ »/.../ iz te celote izrežejo kompozicijsko enoto v obliki kvadrata, kroga, ali pravokotnika« (Eisenstein, *Montaža* 95).

Poleg tega je bil Ejzenštejn navdušen nad radikalnimi sopostavitvami slik v haiku poeziji. Kot najpomembnejšo lastnost haikuja omenja jedrnatost: »Лаконика дает нам переход к другому. Япония обладает самым лаконичным видом поэзии: хай-кай /.../ и танка«¹⁶ (285). Vse omenjeno in Meyerholdov konstruktivizem je vplivalo na Ejzenštejna, da je videl v povezavi filmskih kadrov dialektični konflikt, ki bo prinesel individualnim posnetkom nekaj novega. Če malce poenostavimo – individualni posnetki ustvarijo nekaj smiselne šele, ko se združijo med sabo.

3.5 PREKO ATRAKCIJ DO INTELEKTUALNE MONTAŽE

Atrakcija je za Ejzenštejna sredstvo filma, ki na gledalca vpliva, ker v njem izzove določene fiziološke in emocionalne odzive. Princip asociativnosti (pri tem gre za tvorjenje tretjega pomena) Ejzenštejn dokončno razvije v zadnji fazi montaže nemega filma, tj. intelektualna montaža. Namen montaže atrakcij vidi v poudarjanju posameznih emocionalnih kadrov. V spisu *За кадром (Izven kadra)* Ejzenštejn zapiše, da je kader »ячейка монтажа«¹⁷ (290), v katerem gre (tako kot v sami montaži) za trčenje dveh sopostavljenih fragmentov. V omenjenem spisu se Ejzenštejn prvič dotakne problema konflikta akustike in optike v zvočnem filmu, za katerega meni, da je pomemben »принцип оптического контрапункта«¹⁸ (292).

V spisu *Четвертое измерение в кино (Četrta dimenzija filma)* Ejzenštejn opiše pet stopenj montaže. Zgrajene so ena na drugi tako, da višje oblike vsebujejo pristope enostavnejših. Poleg tega pa so nižje stopnje montaže omejene na kompleksnost pomena, s katerim komunicirajo. S tem, ko montaža raste na svoji kompleksnosti, je pomen sposoben komunicirati. Ejzenštejnove teorije montaže temeljijo na ideji, da montaža izvira iz trčenja dveh različnih kadrov, ki temeljita na ideji teze in antiteze. Ta ugotovitev mu dovoljuje, da skritizira svojo prvotno trditev, da je montaža po naravi dialektična. Ejzenštejnovo trčenje kadrov je temeljilo na konfliktnih grafičnih smeri (statične in dinamične linije) volumna, ritma, gibanja, prostorov in tudi na višjih konceptualnih vrednostih, kot je npr. socialni razred. Vseh pet stopenj montaže opredeli glede na posebnosti njenega procesa v različnih situacijah.

¹⁶ »Lakoničnost nam daje prehod k nečemu drugemu. Japonska ima najbolj lakonično obliko poezije: haiku /.../ in tanka« (Eisenstein, *Montaža* 87).

¹⁷ »montažna celica« (Eisenstein, *Montaža* 92).

¹⁸ »princip optičnega kontrapunkta« (Eisenstein, *Montaža* 94).

1. V metrični montaži (монтаж метрический) se fragmenti povezujejo po njihovih dolžinah (izključno na osnovi fizične narave časa). Vsi ostali parametri kadra (kompozicija, svetloba, vsebina in fokus) pa so podrejeni absolutni dominaciji dolžine kadra. Montaža se realizira v njihovem ponavljanju. V gledalcih vzbudi metrična montaža zelo čustvene reakcije; gledalec se lahko pri taki montaži sam začne premikati v ritmu montaže, sam začne reproducirati določena gibanja.

2. Ritmična montaža (монтаж ритмический) vključuje dolžino fragmenta in dolžino notranjosti samega kadra, pri čemer oba temeljita na kontinuiteti in s tem ustvarjata vizualno povezanost kadrov. Za razliko od metrične montaže gre pri ritmični za nadgradnjo. Slednja še vedno temelji na dolžini kadrov, vendar hkrati uporablja vizualno vsebino kadrov. Napetost se še vedno ustvarja s krajšanjem kadrov. Kot primer Ejzenštejn navaja stopnice v Odesi iz filma *Броненосец Потёмкин (Oklepnicca Potemkin)*. Čeprav je film nem, izhaja iz vizualnih iztočnic. V filmu ritem vojaških nog krši vse zakone metrike. Napetost ritmične montaže pa doseže višek z naslednjo stopnjo intenzivnosti samega dejanja, ki ga predstavlja kotaljenje otroškega vozička. »Сошествие ног епреходитвв скатывание коляски« (53).¹⁹ Stopnjevanje napetosti združi z vizualnimi in vsebinskimi lastnostmi kadra.

3. Temelj tonalne montaže je poleg manipuliranja trenutne dolžine kadrov oz. njihovih ritmičnih značilnosti tudi čustven pomen kadrov. Ta izzove še bolj zapletene reakcije občinstva kot ritmična montaža; ima močnejši vpliv na gledalca. Za razliko od ritmične montaže, kjer je »движение внутри кадра принималось фактическое перемещение«²⁰ (53), pa je v tonalni montaži ta »построен исключительно на эмоциональном звучании отдельных кусков, то есть на ритмических колебаниях, не производящих пространственных перемещений«²¹ (54). Kot primer Ejzenštejn navaja sceno iz *Oklepnicce Potemkin*, ko se po smrti mornarja dvigajo meglice v odeškem pristanišču.

4. Montaža gornjih tonov (монтаж обертоновый) je vsota vplivov metrične, ritmične in tonalne montaže na gledalca. Težje jo je definirati kot tonalno montažo. Montaža gornjih tonov na gledalca ne vpliva zavedno. Gre za podzavestni občutek, ki ga dobi gledalec ob gledanju filma. Kot rezultat raziskovanja ritma in tona in njunega vpliva na gledalca Ejzenštejn ugotovi, da gre pri tonu za stopnjo ritma.

¹⁹ »Korakanje nog preide v kotaljenje vozička« (Eisenstein, *Montaža* 124).

²⁰ »gibanje znotraj kadrov pomenilo dejansko premeščanje« (Eisenstein, *Montaža* 125).

²¹ »zgrajena izključno na emocionalnem zvenu posameznih fragmentov, se pravi, na ritmičnih vibracijah, ki ne proizvajajo prostorskih premestitev« (Eisenstein, *Montaža* 126).

Ko vse štiri omenjene montažne metode vstopijo v konfliktno medsebojne odnose, so razlike med njimi še bolj vidne. Iz tega sledi, da se film začne šele takrat, ko pride do konflikta med dvema različnima stopnjama, med dimenzijo gibanja in svetlobnega valovanja.

5. Intelektualna montaža (интеллектуальный монтаж) predstavlja zaključek teoretične zgodovine montaže in nadaljevanje montaže atrakcij. Nadgrajuje montažo gornjih tonov, saj združuje kadre, ki skupaj izzovejo določen intelektualen pomen. Princip intelektualne montaže je Ejzenštejn želel uresničiti v filmu, ki naj bi ga posnel po Marxovem *Kapitalu*, vendar mu ga nikoli ni uspelo posneti. »Интеллектуальное кино будет тем, которое /.../ создает небывалую форму кинематографии - вклада революции в общую историю культуры, создав синтез науки, искусства и воинствующей классовости« (59).²² Vseeno pa Ejzenštejnu uspe uresničiti idejo v posameznih delih njegovih filmov. Tako v *Stavki z združitvijo posnetkov uboja množice in zakola bika* režiser ustvari filmsko metaforo, ki ne obstaja v posameznih posnetkih. Pojavi se šele, ko sta posnetka z montažo postavljena skupaj. Intelektualna montaža ustvarja svoj učinek z nizanem kadrov brez vzročne zveze in tako spodbuja gledalca, da sam poveže, osmisli pomen razmerja med kadri.

Ejzenštejnova teorija intelektualne montaže je temeljila na japonskem ideogramu, s pomočjo katerega je ustvaril tisti tretji pomen dveh ločenih kadrov. Tako bi npr. slika ptice in ust v gledalcu vzbudila nek tretji pomen, in to bi bilo petje.

Ejzenštejnov slog intelektualne montaže je zelo podoben efektu Kulešova. Tu je šlo za eksperiment, kjer je režiser zrezal stare posnetke igralca Ivana Možuhina in vsakemu posnetku dodal drugačno sliko (krožnik juhe, jok otroka, mrtvo žensko telo). Gledalci so vsakokrat gledali enake posnetke igralca, ki so jim sledile vsakič drugačne slike. Zaradi tega so vsakič videli drugačen pomen (lakota, žalost, poželenje). Intelektualna montaža Ejzenštejna pripelje moč združevanja kadrov še na višjo stopnjo, pri čemer gledalci niso samo ustvarili nekega novega tretjega pomena, ampak tudi globlje simbolne pomene, ki so šli izven konteksta filma.

Značilnost intelektualne montaže je po Vrdlovcu tudi deanekdotizacija, ki meni, da je anekdota tako le izhodišče za tvorjenje asociacij. Narativnost filma se zgodi z montažo: »Enote, na osnovi katerih se razvija misel, niso več dogodkovne, marveč idejne, sekundarno

²² »Intelektualni film bo tisti, ki bo /.../ ustvaril novo obliko kinematografije – prikazovala bo vlogo revolucije v splošni zgodovini kulture in ustvarila sintezo znanosti, umetnosti in razrednega boja« (Eisenstein, *Montaža* 132).

obdelane na podlagi primarnega. tj. anekdotskega materiala, in sicer z vsemi postopki konfrontacije in montaže« (Eisenstein, *Montaža* 37).

Z intelektualno montažo pride tudi do dokončne ločitve med gledališčem in filmom. Gledališče se tako osredotoči na čustva, film pa se preko intelektualne montaže osredotoči na gledalčevo zavest.

3.6 STAVKA: FILM O JEZNIH LJUDEH, KI ŽELI, DA POSTANETE JEZNI TUDI VI

3.6.1 NASTANEK IN VSEBINA

Leta 1923 je Proletkult ustanovil filmsko organizacijo Proletkino. Navdušen nad montažo je Ejzenštejn rotill vodstvo Proletkulta za dovoljenje, da posname film. Napisal je načrt za sedemdelno serijo z naslovom *К диктатуре (Proti diktaturi)*, v kateri bi bil predstavljen razredni boj delavcev. Šlo bi za nekakšen vizualni učbenik – vodnik po korakih za svetovno revolucijo (*Stavka* je bila mišljena kot peta od skupno sedmih lekcij). Delo je nastalo v sodelovanju z Gosfilmom, saj je pri Proletkinu že nastal podoben film. Direktor Goskina se je odločil za peti del – *Stavka* – ker se mu je zdel najbolj dinamičen in se je z njim lahko množica ljudi najbolj poistovetila. Vloge v filmu so odigrali igralci Proletkulta in laiki.

Osnovo scenarija predstavljajo resnični dogodki iz leta 1920. Pred začetkom filma se na ekranu pojavi citat Lenina iz leta 1907: »Сила рабочего класса-организация. Без организации масс пролетариат-ничто. Организованный он-всё. Организованность-есть единство действия, единство практического выступления«²³.

Kraj dogajanja je tovarna, v kateri se srečata antagonistična nasprotnika: delavec in državni aparat. Medtem ko se delavci pripravljajo k stavki, jih direktor nadzoruje preko ovaduhov, ki se pomešajo med tovarniške delavce. Povod za stavko je samomor delavca, ki so ga po krivem obtožili kraje. Zahteve delavcev po spremembah so s strani tovarniškega vodstva zavrnjene, tako da se kljub lakoti in dvomom v delavskih četrtih stavka nadaljuje. Vrste bojov delavskega razreda so soočene z metodami vodstva tovarne in policije: provokacija, vohunstvo, teror, diverzija itn. Kljub temu da se policija poslužuje vseh možnih metod, se stavka nadaljuje in postaja vedno bolj stabilna. Na koncu se mestna oblast posluži policije, ki dokončno zatre stavko.

²³ »Sila delavskega razreda–organizacija. Brez organizacije je ljudstva proletariat nepomembno. Organiziranost je vse. Organiziranost predstavlja enotnost delovanja, enotnost praktičnega nastopa, govora.« (Sergej Ejzenštejn: *Stavka*. 00:56.) Če v nalogi ni navedeno drugače, je avtorica prevodov avtorica magistrske naloge, op.a.

3.6.2 OD MONTAŽE ATRAKCIJ DO INTELEKTUALNE MONTAŽE

Svojo montažo atrakcij je Ejzenštejn v *Stavki* predelal kot posledico pretresenosti gledalca. V filmu vladajo nasprotujoči si kadri. S tem je želel Ejzenštejn ustvariti kombinacijo dražljajev, ki bi porodili socialne reflekse, kot npr. razredno sovraštvo in razredno solidarnost. Menil je, da je tak sistem učinkovitejši v filmu kot v gledališču, saj gledalec reagira hitreje na slike kot na telesno upodobitev. Filmska slika kot taka vzbuja nastanek asociacij v gledalcu. Na koncu filma je Ejzenštejn s tem namenom zmontiral uboj stavkajočih in resničen zakol živine v klavnici.

Bulgakova pripiše omenjeni montaži:

[D]as psychologisch empfundene Entsetzen angesichts des realen Tötens (und des Todes) auf die Szene des Menschenmassakers [...], das kein Schauspieler so schaurig hätte darstellen können. Nicht der logisch nachvollzogene Vergleich (Schlachthof-Massaker) war von Bedeutung, sondern die Übertragung der emotionalen Erschütterung diente dem notwendigen ideologischen Effekt des Films, der mit dem Zwischen Titel 'Vergiss nicht, Proletarier!' einen Schlusspunkt setzte²⁴ (Bulgakowa, *Sergej Eisenstein* 66).

Bik v zgodbi ne obstaja, Ejzenštejn ga je prikazal, da je poudaril uboj delavcev s strani vojske. Z uporabo scene zakoljenega bika je pametno uporabil montažo in tako nadomestil gledalčeva čustva strahu in panike s čustvi jeze in negodovanja.

Montažo doseže režiser z združevanjem dveh kadrov, ki v filmu ustvarita nek tretji pomen (t. i. intelektualna montaža). Gledalec občuti od združevanju nek tretji pomen, nek nov občutek. Omeniti velja sceno v drugem delu filma, *Повод к стачке* (*Razlog za stavko*), kjer se Jakov pritoži upravi, da je bil po krivem obtožen kraje. Deležen je zaničevalnega smeha. Potem se pojavi direktor. Jakov in direktor gledata direktno v kamero. Omenjena velika kadra si močno nasprotujeta. Veliki kadri Jakova so namenjeni gledalcu, da se z njimi poistoveti in da z njim deli razočaranje nad direktorjem. Veliki kadri direktorja pa v gledalcu vzbudijo občutek krivde, ker sočustvuje z Jakovom. Gledalec dobi namreč občutek, da direktor obtožuje prav njega. Če nadaljujemo zgornjo misel o tretjem pomenu, lahko iz tega sklepamo, da direktor ne obtožuje le Jakova, ker je tat, ampak tudi gledalca, ker se je poistovetil z Jakovom. Tako gledalec preko montaže ustvari tretji pomen dveh posnetkov. Prav tako je ob združevanju kadrov uboja delavcev in ubitega bika režiser uporabil intelektualno montažo.

²⁴ »psihološko dojetje groze zaradi resničnega uboja (in smrti) v sceni pokola ljudi /.../, ki je nihče od igralcev ne bi mogel odigrati tako grozljivo. Nujnemu ideološkemu učinku filma sta služila logično razumljena primerjava (klavnica – pokol) in prenos čustvene pretresenosti. Vse skupaj se zaključuje z napisom »Ne pozabi, proletarec!«

Montaža je bila v *Stavki* uporabljena z namenom ustvarjanja metafor. V filmu je veliko tem in metafor, ki postavijo moč množice nad moč individuuma. Kadrom uprave, policista in ruske vlade Ejzenštejn zoperstavi kader množice, s čimer povečuje moč slednje. Skozi celoten film se pojavlja voda. Metaforično reko predstavlja tudi premikajoča se množica v prvem delu filma.

V *Stavki* ni individualnega junaka in sižeja. V filmu sta junaka dva, množica in 'zgodovina'. Namesto individualiziranih junakov se pojavijo tipizirane figure. Kot v že omenjeni *Commedii dell'arte*, kjer je v vsakič istih kostumih in maskah nastopalo sedem tipov, je želel biti Ejzenštejn posebno natančen in je želel prikazati prepoznavne like: delavca, kapitalista, ovaduha, mojstra in ostale. Izmed vseh stiliziranih figur se vzdigne le delavec, in sicer kot edina realistično predstavljena oseba. Pojave predstavnikov kapitala in njihovih pomočnikov so popačene, s čimer pride do izraza njihovo bistvo. Tako so obrazni izrazi direktorja in njegovih agentov urejeni preko podobnosti z živalskim svetom: nažrt mops, krvoseški vampir in vohljajoč buldog. Tehnično doseže Ejzenštejn omenjene primerjave s paralelno montažo. Z uporabo tipa delavca je Ejzenštejn želel prikazati »beneficiary, a double who pulls all the strings, hiding behind the man /.../ who risks his life to challenge the 'old' on his behalf«²⁵ (Christie 199).

Osredotočenje na množico ustreza družbeni potrebi v Sovjetski zvezi leta 1924. V boju proti močnemu individualizmu v meščanskih filmih je Ejzenštejnu uspelo povzdigniti množico kot junaka.

Stavka se ne osredotoča le na delavski razred, ampak tudi na upravo in njene vohune. Scena, ki prikaže omenjeni položaj in karakterje, je v tretjem delu filma *Завод замер* (*Tovarna umre*), ko delničarji in direktor berejo zahteve delavcev. Ejzenštejn predstavi omenjeno sceno tako, da je gledalcu jasno, da skupina ne jemlje delavcev resno. Delničarji pijejo vino, kadijo cigare in se smeji drug drugemu. Nihče od njih se ne meni za delavce. Omenjena scena je postavljena nasproti sceni, ko policisti napadajo delavce. Vse skupaj se potem vrne na sceno, ko delničar uporabi list z zahtevami delavcev, da počistijo svojo obutev. Obe prikazani strani zgodbe dajeta gledalcu širši vpogled na krivico, ki se dogaja. Tehnično je to Ejzenštejn dosegel z nenehnim menjavanjem kadrov naprej in nazaj. Sceno nadgradi z ožemanjem citrusa, ki ga na sestanku izvede eden od delničarjev, s čimer metaforično predstavi pritisk, ki ga delničarji izvajajo nad delavci.

²⁵ »alternacijo /.../, ki se skriva za delavcem /.../, ki tvega svoje življenje, da oporeka staremu.«

Potrebno je omeniti tudi Ejzenštejnovo navdušenje nad stroji. Delavci so v filmu tako nenehno prikazani v odnosu do strojev: delavci v tovarni, delavci na kmetijah, delavci na žerjavu itn. Skozi celotni film se ponavlja njegov vizualni motiv, ki ga predstavljajo kolesa, obroči in sodi. Pravilnost krožne oblike ustvari občutek strukture in enotnosti. Stroji in delavci niso prikazani v svojem produktivnem razmerju. Ko je bilo potrebno prikazati sestanek, je Ejzenštejn postavil svoje ljudi v eksotično situacijo, s katero ni izrazil družbene vsebine in ki deluje kot dekorativni mehanizem za neko zunanje dogajanje.

3.6.3 VPLIV

Film je izdelan kot propaganda, ki v ospredje postavlja marksistično sporočilo. Film je postal z uporabo intelektualne montaže še večje orodje za propagando, saj intelektualna montaža tvori misli gledalca in vpliva nanj. Kot v večini propagande, je karakterizacija v filmu zelo enostavna. Gledalec jasno vidi, s kom naj simpatizira.

Če pogledamo film *Stavka* v celoti, ta ne predstavlja nekega začetka Ejzenštejna v filmu, lahka ga vidimo predvsem kot preizkus njegovega gledališkega dela v nekem novem okolju. Oksana Bulgakova meni, da film »tatsächlich mit dem russischen Film nichts zu tun [hatte], dafür viel mit dem Meyerhold-Theater und dem russischen Konstruktivismus. Streik war ein Kind der Linken Front«²⁶ (Bulgakowa 72). Tudi Ejzenštejn se je pri ustvarjanju filma navezoval na gledališke tradicije Proletkulta. Tako so slikovne kompozicije pod močnim vplivom kubističnih dekoracij, ki so bile v tistem času v gledališču zelo priljubljene. Čistost geometrijske oblike predstavi idejo bolj močno, saj umetnost v konstruktivizmu dobi socialno funkcijo.

Še pred premiero je film prejel veliko pozitivnih kritik. Tako so nekateri kritiki o filmu zapisali, da gre za »der erste talentierte, original internationale und proletarische Film«²⁷ (71). Vsi pa niso bili istega mnenja, med njimi tudi šefi Goskina, Kulešov in Vertov. Nekateri so menili, da je bil film predrag in da se je za njegovo snemanje porabilo preveč materiala. Vertov je Ejzenštejna celo obtožil plagiatorstva, češ da so bile določene scene (npr. scena koljenja živine) vzete iz njegovega *Kino-očesa* (*Кино-глаз*).

²⁶ »dejansko nima nič z ruskim filmom, ima pa veliko skupnega z gledališčem Meyerholda in ruskim konstruktivizmom. Stavka je bila otrok leve fronte.«

²⁷ »prvi nadarjen, izviren mednarodni in proletarski film.«

Vseeno pa lahko zaključimo, da je *Stavka* prvi politični in revolucionarni film narejen v sovjetski produkciji. Ravno zaradi tega razloga so Ejzenštejnu kasneje zaupali snemanje filma *Oklepnica Potemkin* ob dvajseti obletnici revolucije leta 1905.

4. MONTAŽA V TRIDESETIH LETIH

V tridesetih letih, v časih, ko je Sovjetska zveza postajala moderna industrijska družba, se pojavita zvočni film in nov umetniški diktat. Sprememba umetniške ideologije je uveljavila socialistični realizem. Gre za žanr, ki se je razvil v književnosti in je opisoval dejansko življenje ljudi skozi prizmo romantičnega hrepenenja po boljšem. Žanr je upošteval načela ljudskosti, partije in konkretnosti. Film je bil zaradi omenjenih nalog socialističnega realizma primeren za propagandne in mobilizacijske namene – preko njega se je namreč učinkovito prenašalo ideološko sporočilo. Ideja o pisatelju kot inženirju duš se je tako preko literature razširila tudi v glasbeno, gledališko in filmsko umetnost. Socialistični realizem je postal uradna filmska smer na kongresu sovjetskih filmskih delavcev leta 1935. Razvoj industrializacije je Sovjetski zvezi omogočil samostojno proizvodnjo potrebnih snemalnih materialov, ki so jih pred industrializacijo uvažali iz drugih držav. Kinematografija je bila centralizirana v okviru Sojuzkina (Союзкино). V času prve petletke (1928–1933) je dotok gledalcev določil in spremenil naloge sovjetske filmske umetnosti. »Poenostavljanje jezika in preprosta izrazna sredstva so bila neogibno nujna tudi zategadelj, da so lahko s filmom pojasnjevali zamotane naloge in probleme obdobja izgradnje dežele« (Sadoul 398–399).

Oblast je po dvajsetih letih utrdila svojo vlogo v umetniškem ustvarjanju, s tem pa veliko umetnikom omejila njihovo ustvarjalnost. Kar nekaj jih je tako odšlo v tujino, kjer so poskušali nadaljevati s svojim delom. Ejzenštejn je tako leta 1928 zapustil Sovjetsko zvezo in odšel v Francijo. Od tam je odšel naprej v Združene države Amerike, kjer se je seznanil s hollywoodsko filmsko produkcijo. Iz Združenih držav Amerike je odšel v Mehiko, od koder se je kasneje vrnil v Moskvo.

V njegovih delih je po tej prelomnici opaziti nekakšno preobrazbo. Poleg izraza intelektualni film opusti kasneje tudi izraz atrakcije. Nadomesti ga z izrazoma patos in ekstaza, pri tem pa ohranja asociativni značaj atrakcije in njeno vplivajnsko idejo. Najvišji cilj filmske umetnosti tako postaneta ekstaza in patos, pri čemer gre za čustvene in ne več intelektualne cilje. Patos od začetka samo nadomešča pojem atrakcije, nato pa začne postopoma z zapeljevanjem gledalca, ki ga emocionalno spodbudi, da se pravilno usmeri. Pojem ekstaza pa izhaja neposredno iz patosa. Za razliko od agresivne šokiranosti, ki so jo v gledalcu vzbudile atrakcije, je gledalec sedaj, kot pravi Vrdlovec, »'ves iz sebe' od emocije in ekstatično 'stopajoč iz sebe' v sfero transcendentne teme (ki je bila samo ena: socialistična enotnost)« (Vrdlovec 30).

Svojo koncepcijo montaže Ejzenštejn razvija v svoji nedokončani knjigi *Монтаж (Montaža)*, ki je izšla leta 1937 in v članku *Монтаж 1938 (Montaža 1938)*, ki povzema in nadgrajuje dognanja leto prej izdane knjige. V *Montaži 1938* omeni, da je bila napaka dosedanjega razumevanja montažne tehnike »в акценте, главным образом на возможностях сопоставления при ослабленном акценте исследовательского внимания к вопросу материалов сопоставления«²⁸ (Эйзенштейн, *Том 2* 158). Nadalje svojo pozornost tako nameni drugačnemu pojmovanju montaže. Ta temelji na razkrivanju neke večje celote, ki jo predstavljajo vsak fragment posebej in vsi skupaj, saj ta celota predstavlja njihovo skupno temo.

В них это целое совершенно так же будет возникать, как некое третье, но полна картина того, как определяются и кадр и монтаж - содержание того и другого, - будет нагляднее и отчетливее. /.../ При таком рацмотрении монтажа как кадры, так и их сопоставление оказываются в правильном взаимоотношении. Мало того, сама природа монтажа не только не отрывается от принципов реалистического письма фильма, но действует как одно из наиболее последовательных и закономерных средств реалистического раскрытия содержания (159).²⁹

Ejzenštejn proučuje pojem montaže tudi s stališča igralca in gledalca. Meni, da se montaža gledalcu prikaže preko igralčeve igre. Dinamični princip ustvarjanja slik v človeški zavesti prikaže proces, v katerem se nove slike oblikujejo tudi v resničnem življenju. Do sedaj je bila vloga gledalca pri razumevanju montaže recepcijska, v *Montaži 1938* pa neke vrste recepcijsko teorijo nadgradi z vključitvijo gledalčevih čustev in razuma v ustvarjalni proces montaže. Odziv gledalca vsebuje individualne in kulturne asociacije. Umetnik mora ustvariti določene pogoje (tu gre za gradnjo patosa), če želi popeljati gledalca v stanje ekstaze. Ejzenštejn pravi takemu gledalcu »творящий зритель«³⁰ (172). Med montažo in igro so tako določene podobnosti, saj se sama igra ukvarja z vzbujanjem emocij v gledalcu, montaža pa poskuša vzbuditi emocije pri gledalcu:

Сила монтажа в том, что в творческий процесс включаются эмоции и разум зрителя. Зрителя заставляют проделать тот же созидательный путь, которым прошел автор, создавая образ. Зритель не только видит изобразимые элементы произведения, но он и переживает динамический процесс возникновения и становления образа так, как переживал его автор. Это и есть, видимо, наибольшая возможная степень приближения к тому, чтобы зрительно передать во всей полноте ощущения и замисел автора, передать с той силой физической

²⁸ »v tem, da smo poudarjali predvsem možnost povezovanja, veliko manj pozornosti pa smo posvetili raziskovanju samih materialov, ki jih spajamo« (Eisenstein, *Montaža* 175).

²⁹ »V takih primerih bo ta celota postala 'nekaj tretjega' – celostna slika, oblikovana tako s kadrom in montažo kot z njuno vsebino. /.../ Pri takem obravnavanju montaže so tako kadri kot njihovo povezovanje v pravilnem medsebojnem odnosu. Še več – ne le, da sama narava montaže ni več ločena od principov realistične filmske pisave, ampak služi celo kot eno najbolj doslednih in zakonitih sredstev za realistično prikazovanje vsebine« (Ejzenštejn, *Montaža* 176).

³⁰ »ustvarjalni gledalec« (Ejzenštejn, *Montaža* 189).

ощутимости, с какой они стояли перед автором в минуты творческой работы и творческого видения³¹ (170-171).

Montaža torej vzbuja v gledalcu emocionalno doživljanje teme, ki jo vizualno predstavljena slika vsebuje.

V *Montaži 1938* Ejzenštejn išče montažo tudi v literaturi in slikarstvu. V literaturi najde montažne postopke v delih Puškina, Jamesa Joycea, Shakespearja in Maupassanta. Odlomek *Poltave*, pesnitve Puškina, Ejzenštejn celo prepíše v montažno zaporedje. V Puškinovih delih najde tudi ritem, ki poudari karakter določene osebe in njena dejanja dinamično karakterizira. V slikarstvu pa najde montažne postopke, t. i. 'montažni list', v zapiskih da Vincija o zasnovi nerealizirane slike *Potop*, kjer sta jasno predstavljeni zvočna in slikovna podoba potopa. Pri gibanju oči, ki sledi dogajanju na sliki, gre za strogo montažno dinamiko. Ko opazovalec opazuje predmet, njegove oči prečkajo oris opazovanega predmeta in senzorično gibanje okoli predmeta opazovalcu daje čustveno kakovost njegovega dožemanja. Temu sledi, da opazovani predmet opazovalec prepoji s čustvi. Nastali estetski občutek pa je odvisen od samega vzorca prekinitve opazovalčevih zaznav. V središču estetskega doživljanja opazovalca oz. gledalca je senzorično gibanje. Za razliko od slikarstva pa slika v filmu nikoli ni statična, vedno gre za sliko v gibanju.

V svoji študiji *Piranesi ali tekočnost oblik* Ejzenštejn na primeru dveh slik Piranesija iz sklopa *Carceri (Ječe)* prikaže metodo osvajanja globine prostora v slikarstvu. V študiji nadgradi svoje ugotovitve glede montažnih postopkov v slikarstvu, ki jih nato prenese tudi v filmsko umetnost. Študija sodi med njegove razprave o ekstazi. Začne z analizo bakroreza *Carcere Oscura (Temnica)*, ki »je znan kot zadržan predhodnik slovitih *Carceri*« (Eisenstein, *Montaža* 227). Z reprodukcijo *Temnice* je Ejzenštejn prikazal, kako se prikazana predmetnost ne spreminja. Vse forme, vse elemente *Temnice* najde tudi v *Ječah*. Razlika med obema je, da gre pri bakrorezu *Temnica* za »realizacijo želje, ki jo je že videl reprezentirano na drugi grafiki« (Vrdlovec 9). S sistemom 'eksplozij' razkriva sliko in tako prodira v njeno globino. Elemente grafike prikaže izven njenih okvirov. Obeh grafik ne predstavi »v funkciji reprezentacije realnosti, marveč /.../ v funkciji montaže« (10). Tako se Ejzenštejn vsakič loti tudi predstavitev posnetka v filmski umetnosti – v funkciji montaže.

³¹ »Moč montaže je v tem, da v ustvarjalni proces vključuje gledalčeve emocije in razum. Gledalca prisili, da gre po isti ustvarjalni poti kot avtor, ki je ustvaril sliko. Gledalec ne vidi samo elementov, ki predstavljajo končano delo, ampak doživlja tudi dinamični proces nastajanja in oblikovanja slike, kot ga je doživel avtor sam. To je očitno tudi največja možna stopnja vizualnega predstavljanja avtorjeve zamisli in njegovih občutkov v vsej njihovi popolnosti in s 'takšno močjo fizične otipljivosti', s kakršno so se pojavili v trenutku ustvarjalnega dela in ustvarjalne vizije« (Ejzenštejn, *Montaža* 187-188).

Ejzenštejn tako išče fenomene montažnega postopka povsod (kadriranje, zvok, igra in celo v slikarstvu in literaturi). Pojem montaže razširi preko notranjih konfliktov med elementi do njihovih konfliktov z osrednjo temo. Bistvo montaže vidi v gledalcih, v katerih montaža vzbuja gibanje postopnega izgrajevanja globalne slike. Ne smemo pa pozabiti, da je, prav tako kot vse v Ejzenštejnovem ustvarjanju, to izgrajevanje sporočila konfliktno.

4.1 ZVOČNI FILM

Trideseta leta so poleg socialnega realizma prinesla tudi velik tehnološki napredek, ki je v filmsko umetnost vnesel zvok. Sovjetske zveza je utrdila nacionalizirano kinematografijo s strogimi političnimi navodili glede snovi in stila filmske pripovedi.

Po letu 1928 začne Ejzenštejn veliko intenzivneje pisati o pravem sovjetskem filmu in opusti primerjave med filmom, literaturo in gledališčem. Ejzenštejn, Aleksandrov in Pudovkin napišejo istega leta manifest *Будущее звукового фильма (Manifest o zvočnem filmu)*, v katerem se zavzemajo za vpeljavo zvoka v filme. Po njihovem mnenju so šumi v filmu zaželeni, saj zvok filme osvobaja vmesnih besedil in vizualnih opisov. Menijo, da ima zvok močnejši vpliv na gledalčevo percepcijo kot montaža. Obenem pa opozarjajo na potrebnost vpeljave nove montaže, preko katere bo lahko posredovan pomen: slika in zvok morata biti v kontrapunktu. »Only a contrapuntal use of sound in relation to the visual montage piece will afford a new potentiality of montage development and perfection« (Eisenstein, *Film form* 258).³² Za avtorje manifesta je bil temelj filmske umetnosti montaža.

Leto po napisanem *Manifestu o zvočnem filmu* sta Ejzenštejn in Aleksandrov slišala Stalinovo izjavo o zvočnem filmu. Ob njunem odhodu v Združene države Amerike je obema naročil, naj dobro proučita tamkajšnji zvočni film, saj »ko bodo naši junaki pričeli govoriti, se bo vplivna moč našega filma neizmerno povečala« (Vrdlovec 15). To pa je ravno nasprotovalo napisanemu v *Manifestu*. Nihče od podpisnikov *Manifesta* pa ni vedel, da bodo tudi oni v svojem kasnejšem ustvarjanju politično izkoriščali govorno plat filma (npr. *Aleksander Nevski*).

V obdobju zvočnega filma si Ejzenštejn prizadeva preinterpretirati montažo nemega filma. V tem času iz njegovih spisov izgine izraz intelektualni film. Omeni ga le še enkrat, leta 1935 v

³² »Samo kontrapunktična uporaba zvoka v odnosu z vizualno montažo si bo privoščila nov potencial razvoja montaže in popolnosti.«

govoru na kongresu filmskih delavcev, ko ga uporabi kot predmet samokritike: »Teorija intelektualnega filma je predstavljala svojevrstno skrajnost /.../ tistega koncepta montaže, na katerem je temeljila estetika filma v celotnem obdobju nastajanja sovjetskega filma in še posebej mojega lastnega dela« (39). Po letu 1935 je Ejzenštejn čutil ideološki pritisk, saj so ga obtoževali zaničljivega odnosa do vsebine. Zaradi obtožb formalizma v svojih filmih *Oklepnica Potemkin* in *Октябрь (Oktober)* je bil prisiljen opustiti 'divjo' uporabo montažne tehnike. Kritike Ejzenštejna niso ustavile, kljub temu je nadaljeval s svojim teoretičnim delom.

Kontrapunktna metoda povezovanja vizualne in zvočne slike predstavlja podobnost med kabukijem in zvočnim filmom. »V naši izjavi o zvočnem filmu smo pisali o kontrapunktni metodi združevanja vizualne in zvočne slike. Da pride do omenjenega kontrapunkta mora ena od metod razviti nov smisel: sposobnost zmanjšuje vidne in slušne zaznave na 'skupni imenovalc'« (24).³³

Ejzenštejn je že prišel do spoznanja, da je gibanje osnovni element umetnosti. In ravno podobnosti med gibanjem slike in glasbe so podlaga skupnih točk omenjenih dveh elementov. Ker je gibanje prisotno v osnovi filmskih slik in glasbe, gre za enotnost mogočo le v filmski umetnosti. V filmu je gibanje ustvarjeno iz dveh negibnih celic (ne pozabimo na to, da je kader 'montažna celica') in ni omejeno le na gibljive slike. Gibanje povezuje vizualno in zvočno domeno. Povezavo med filmom in glasbo vidi Ejzenštejn v filmu 'avdio-vizualnega kontrapunkta'. Tako se odloči, da se ne bo več ukvarjal samo s kadriranjem, ampak tudi s kompozicijskimi principi. Kot v koncepciji Ejzenštejnove koncepcije montaže tridesetih let se »искусство звукозрительного монтажа начинается с того момента, когда /.../ автор переходит на стадию установления связей, при этом таких связей, которые отражают сущность того содержания, которое по поводу данного явления он желает выразить и, воздействуя на него, передать зрителю«³⁴ (Эйзенштейн, *Том 3* 585). S prehodom na avdio-vizualno montažo se osnova montaže premakne v prehod, v vizualno upodobitev samo. Središče ni več v elementih med posnetki, ampak v elementih v posnetku, ki predstavljajo konstruktivno podporo dejanske strukture vizualne upodobitve. Ejzenštejn v avdio-vizualni

³³ »In our statement on the sound film we wrote of a contrapuntal method of combining visual and aural images. To possess this method one must develop in oneself a new sense: the capacity of reducing visual and aural perceptions to a 'common denominator.«

³⁴ »umetnost avdio-vizualne montaže /.../ prične v trenutku, ko preide avtor od stopnje, ki preprosto zrcali vidne povezave, k stopnji konstituiranja povezav, ki odražajo bistvo vsebine in jo želi avtor izraziti v zvezi z danim pojavom ter jo posredovati gledalcu, da bi vplival še nanj, kot je ta vsebina že vplivala na njega (samega avtorja)« (Eisenstein, *Montaža* 311).

montaži postavlja montažo v točko med sliko in zvokom. Proizvod te dialektike pa predstavljata posnetek in zvočni zapis.

Aumont opaža »med zadnjima nemima filmoma in /.../ zvočnimi serijo razlik, najpogosteje mišljenih kot zanikanje, odpoved, regresija ali 'povratek' k manj drznim formam, k dramatičnosti, k igralcu – in kajpada kot opustitev montaže (vsaj montaže kot dinamičnega principa)« (Aumont 11). V nemih filmih Ejzenštejn ritem doseže z različnimi dolžinami fragmentov, akcentuacijami, spreminjanjem velikosti prikazanega objekta itd. V zvočnem filmu pa ritem doseže prav tako s pomočjo omenjenih postopkov in predvsem s pomočjo zvoka. Zvok je v film popolnoma integriran in omogoča novo razporeditev funkcij glede na izrazna sredstva.

Avtorji *Manifesta* so v njem zahtevali nasprotje zvoka in slike, ki naj bi privedlo do bodočega kontrapunkta. Leta 1945 pa Ejzenštejn napiše sledeče:

Zdi se, da montažni kontrapunkt kot forma vrača odmev temu čarobnemu stadiju postajanja zavesti, kjer se – potem ko sta bili obe prejšnji etapi zmagoslavno preseženi – analitično razkosan svet znova gradi v celoto ter oživlja vse vezi in odnose osamljenih posameznosti, da bi očarani zavesti ponudil polnost sintetično zaznanega sveta (47).

V avdio-vizualni montaži je poudarek namenjen predvsem montaži znotraj fragmenta in med elementi, ki so vključeni v določeno sliko. Vsi elementi morajo tako biti v sozvočju enotne emocije. Poseben primer poudarka je tudi veliki plan, ki gledalcu predstavi najmanjše realnosti, prikazane na ekranu, in poudari osebo v tistih določenih podrobnostih, s katerimi se gledalec prekriva. »V velikem planu moramo pokazati tisto, kar smo poklicani delati, opazati, kritizirati in razvijati« (Eisenstein, *Montaža* 213).

Problema avdio-vizualnega kontrapunkta se je Ejzenštejn še posebej dotaknil v svojem eseju *Вертикальный монтаж (Vertikalna montaža)*. Pod pojmom vertikalna montaža Ejzenštejn razume montažo elementov, ki naj bi označevali sočasnost ali soglasje. Nasproti ji stoji horizontalna (oz. linearna) montaža elementov, ki predstavljajo neko časovno zaporedje. V vertikalni montaži so urejeni predvsem slika in barve ter zvok in glasba. Čeprav avtorji *Manifesta* v njem zahtevajo kontrapunktično uporabo zvoka je prišel Ejzenštejn ob razmišljanjih o vključevanju barve v splošna izrazna sredstva do ideje o simfoničnih istočasnih sredstvih. Kot primer uresničene vertikalne montaže Ejzenštejn omeni film *Иван Грозный (Ivan Grozni)*, kjer se montaža pojavi na stopnji spremenljive kompozicije, do katere pride v istem statičnem posnetku, kjer velja vsaka sprememba za estetski trenutek. V svojem filmu *Aleksander Nevski* je poskušal z glasbo Prokofjeva in vzporednostjo slik

prikazati predvideno vzporednost slike, glasbe in gibanja. Omenjena vzporednost je namreč skupna filmu in glasbi. Naraščajoče linije se tukaj namreč enačijo z naraščajočim zaporedjem tonov in obratno.

V sklopu avdio-vizualnega kontrapunkta je Ejzenštejn urejal tudi vprašanje barve. Dan pred svojo smrtjo, 10. februarja 1948, je Levu Kulešovu napisal pismo o barvnem filmu, v katerem se sklicuje na svojo izkušnjo pri snemanju filma *Ivan Grozni*. Po mnenju Ejzenštejna mora vsak režiser iz vsakega elementa izvleči največ kar se da in to pokazati pred gledalcem. Vsi elementi pa med sabo sodelujejo kot dramaturški elementi. »Первое условие обоснованного участия в кинокартине элемента цвета состоит в том, чтобы цвет входил в картину прежде всего как драматический и драматургический фактор« (Эйзенштейн, *Том 3* 581).³⁵ Takšen vstop v film jo enači z glasbo, katere vstop v film mora bit prav tako dramatičen. Tako zvok kot barva sta torej elementa splošne filmske dramaturgije. Čeprav je barva v filmu zmeraj prisotna, pa to ne predstavlja nobenih razlik med barvo in glasbo. Slednja se namreč v filmu pojavi le takrat, ko je nujno potrebna.

³⁵ »Prvi pogoj utemeljenega sodelovanja barvnega elementa je torej v tem, da vstopi barva v film predvsem kot dramatični in dramaturški faktor« (Eisenstein, *Montaža* 307).

4.2 ALEKSANDER NEVSKI

Zanimanje za zgodovino v filmskih krogih kljub naraščajočemu socialističnemu realizmu ni izginilo. Razvil se je zgodovinski žanr, ki ga predstavlja tudi film *Aleksander Nevski*, premierno predvajan novembra 1938. *Aleksander Nevski* predstavlja vrhunec zrelega ustvarjanja Ejzenštejna. Omenjeni žanr je prikazoval zgodovinske dogodke, v katerem je bilo dodeljeno osrednje mesto individualnemu junaku, ki predstavlja ljudstvo. V zgodnjih filmih Ejzenštejna je za razliko od njegovega poznega ustvarjanja zelo malo protagonistov, kar predstavlja del takratnega ideološkega sporočila, da posamezniki ne spreminjajo zgodovine. Ruski vojak je tako protagonist, kar tudi ustreza merilom stalinistične kulture.

Zgodba filma je enostavna in postavljena v leto 1242. Nekaj let po invaziji Mongolov nemški tevtonski vitezi z zahoda napadejo oslABLJENO Rusijo in zavzamejo rusko mesto Pskov. Pri tem jim pomagajo tudi različni izdajalci. Bližje mesto Novgorod je zadnje nezasedeno rusko mesto. Po ostri razpravi prebivalci Novgoroda prosijo princa Aleksandra, da zaščiti njihovo mesto in osvobodi narod. Aleksander Nevski, ki je nedolgo nazaj premagal Švede pri reki Nevi (od tod tudi njegov vzdevek Nevski) in je deležen velikega spoštovanja s strani Mongolov, povabilo sprejme in ustvari enotno vojsko kmetov, s katero bo napadel Nemce. Celotno mesto pomaga v pripravah na bitko. Ženske se odločijo, da bodo pomagale in odidejo v bitko. Po začetnem prerivanju Aleksander vabi Nemce na zamrznjeno Čudsko jezero, kjer večina nemških vitezov utone. Aleksander zmagovito pride v Pskov, s seboj pa pripelje tudi izdajalce in nemške viteze. V Pskovu se veseli in praznuje zmago nad Nemci. Sporočilo filma je enostavno: »Русь жива. /.../ А если кто с мечом к нам войдет от меча и погибает. На том стоит и стоять буду Русская земля«³⁶.

Aleksander Nevski ne zaide v formalizem in je v mnogih pogledih zgrajen na hollywoodskih načelih dramskega dejanja. V filmu najdemo močnega, a občutljivega junaka, nečloveškega sovražnika in jasne cilje, dosežene s skupno voljo. Film vsebuje tudi nekaj komičnih elementov in romantično zgodbo, ki preko skupne čustvene izkušnje združuje glavno pripoved s srečnim koncem. Ker Nevski ne sme razočarati, so konflikti in negotovosti zgrajene ob drugih scenah. Vojaka Gavriilo in Vasilij tekmujeta za naklonjenost Olge, ki izjavi, da se bo poročila s tistim, ki bo bolj pogumen v bitki. Prijateljsko rivalstvo predstavlja drugotno pripoved filma in prikaže tudi človeško plat borbene drame.

³⁶ »Rusija je živa. A če bo kdo k nam prišel z mečem, bo od meča tudi umrl. Na tem stoji in bo stala ruska zemlja.« (Сергей М. Эузенштейн: *Александр Невский*. 1:46:36-1:46:52.)

Ejzenštejn ustvari močno povezavo med zvokom in sliko, kar je produkt režiserjevega prvega sodelovanja s skladateljev Sergejem Prokofjevim. Glasba v filmu določa veliko filmske dinamike, pripoved pa zagotavljajo besedila pesmi. Gre za prvi dokončani zvočni film Ejzenštejna. Avdio-vizualni kontrapunkt je predstavljen s podobami in sijajno glasbo Prokofjeva. Avdio-vizualne kombinacije so v filmu pripeljane do stopnje perfekcije. Skozi celoten film se pojavlja več glasbenih melodij, nekatere od njih so združene v zaključku filma, ko se med opozorilom Aleksandra vsem napadalcem Rusije ponovno sliši melodijo '*Pokličite Aleksandra!*'. Glasba za film ni bila posebej skomponirana. Ejzenštejn je posnel film po glasbeni predlogi. To se zelo dobro vidi na primeru iz filma, ko Aleksander zbira ljudstvo za bitko proti Nemcem tudi med kmeti, vstalimi iz tal. V naslednji sceni nam režiser pokaže kmete, ki so vstali iz zemlje in hodijo naprej. Vse skupaj spremlja glasba, ki govori ruskemu ljudstvu, naj vstane. Glasbo vodi enostavno čustveno prebujenje. Včasih glasba prenaša informacije ozadja prikazanih scen, kot na primer uvodna melodija, ki opeva Aleksandrovo zmago nad Švedi pri Nevi. »Music (in the traditional sense) creates some kind of conflict between German and Russian melody, which is presented in the movie. /.../ All the other visual motifs in the movie represent a comparison of the Russian land and the German knights« (Leyda 214-215).³⁷ Omenjene povezave glasbe in slike so povezane z Ejzenštejnovno teorijo o vertikalni montaži.

Film je simfonija patriotizma, kar je tudi njegova glavna tema. Bistvene razlike med Rusi in germanskimi vitezi so prikazane na skoraj enak način, kot so tradicionalne ljudske pripovedke prikazovale razliko med dobrim in zlim. Nepredvidljivo so Nemci prikazani v belih plaščih, Rusi pa v temnih opravih. Prizori zavzetja mesta Pskov vsebujejo presenetljivo učinkovitost strelav, prelivanje krvi in nasilje. Kostumi so nedvomno prikaz nacistične in krščanske ikonografije. Čeprav je bil kljukast križ prikazan že več tisočletij nazaj, ga nemški vitezi niso uporabljali. Ejzenštejn ga je uporabil, da so bile vzporednice z nacisti bolj očitne. Veliki vodja Nemcev nosi čelado z bikovimi rogovi, medtem ko njegova pomočnika nosita čeladi s ptičjim krempljem oz. človeško roko. Kasneje prikaže Ejzenštejn pomočnika s čelado, na kateri je roka, na način, ki spominja na nacistični pozdrav. Vizualni motivi v filmu so si močno nasprotujoči. Kot že omenjeno, si bela barva nemških vitezov in temni toni ruske oprave stojijo nasproti. Glasba nemške romarske himne je nasprotna bolj melodičnim ruskim tonom.

³⁷ »Glasba v tradicionalnem smislu ustvarja nekakšen konflikt med nemško in rusko melodijo, predstavljeno v filmu. /.../ Vsi ostali filmski vizualni motivi pa predstavljajo primerjavi ruske zemlje in nemških vitezov.«

Ejzenštejn išče simbole tudi v sklopu osnovnih simbolov: napadalce poveže z ognjem in ledom, medtem ko Ruse prikazuje v povezavi z bolj rodovitnimi elementi. Aleksander lovi ribe; voda sčasoma uniči napadalce.

Princ Aleksander je ljudski junak – je pogumen in močan, a vseeno prijazen in pameten. Osebnost sodeluje s svojimi ljudmi in je pripravljen obvarovati rusko zemljo in napasti vse napadalce. On vodi od spredaj, ampak vseeno posluša kmečke ljudske modrosti. V Buslaju in Gavrilu, ki sta dva njegova bližnja družabnika, vidimo ognjevitost in modrost. Medtem ko se Aleksander pripravlja na bitko, sliši zgodbo starega vojaka o lisici, ki lovi zajca. Med lovom se ujame med dvema brezama. Zajec vpraša ujeto lisico, če želi, da jo 'onečasti'. Lisica prosi za milost, a zajec je ne posluša. Aleksander sprejme omenjeno zgodbo vojaka za svojo vojaško strategijo boja z Nemci. Nemce bo Aleksander 'onečastil' na ledu. T. i. 'bitka na ledu' je najbolj znan del filma *Aleksander Nevski*. Omenjena scena traja trideset minut in je vplivala na generacijo filmskih ustvarjalcev, ki so prikazovali zgodovinske boje. Bitka je osupljiva v svoji kompleksnosti in dimenzijah, čeprav je morda vseeno malo preveč enostranska, da bi dosegla popoln dramatični učinek. Bitka poudarja fizično moč ruskih vojakov, kjer niso ženske nič manj drzne od moških. Te namreč prav tako sodelujejo v boju za Rusijo. Glasba med bitko na ledu učinkuje na gledalca tako močno, da spremlja njegovo dihanje in bitje srca.³⁸ Kot zanimivost velja omeniti, da se je 'bitka na ledu' snemala poleti, saj bi snemanje v zimskih mesecih zelo otežilo samo izvedbo.

Enostavnost pripovedovanja je Ejzenštejn razbil na serije velikih scen in pasaj, ki vse skupaj povezujejo: soočenje Aleksandra z Mongoli, pogovori v Novgorodu, nemško zavzetje mesta Pskov, bitka na ledu, rusko zavzetje Pskova. Povezovalne scene predstavljalo Aleksandra pri rekrutiranju ljudstva, bojne načrte itn. Po mnenju Leyde je Ejzenštejn načrtoval vsak posnetek in njegovo posledico vnaprej (povzeto po: Leyda 349). V filmu je Ejzenštejn uporabljal različna kadriranja istega dogajanja, s čimer je razširil ritmično montažo.

Ta na videz enostavna drama spretno združuje akcijo in romantiko, junaško prizadevanje in socrealizem s čustveno nacionalno pravljico. Gre za občutljivo domoljubno simfonijo, ki ima v družbi trajen pomen. V filmu Ejzenštejn preko skrbnega zaporedja in razmika podob vpliva na psihološki odziv občinstva. Želel je, da gledalci vidijo film z njegovega vidika.

³⁸ »This episodes passes through all the shades of an experience of increasing terror, where approaching danger makes the heart contract and the breathing irregular« (*Film Form*, 152).

Poleti 1939 sta Nemčija in Sovjetska zveza podpisali pakt o nenapadanju, zaradi česar je bil film *Aleksander Nevski* umaknjen iz sovjetske kinematografske produkcije. Po nemški invaziji, leta 1941, je film ponovno predvajan v kinematografih.

Nemogoče je, da ne bi filma, ki se dogaja v 13. stoletju, videli v kontekstu zgodovine poznih 1930-ih let. Aleksander Nevski je alegorija, ki prikazuje sedanje dogodke pod masko zgodovine. Film je bil zasnovan tako, da v družbo prinaša zaupanje svetovnemu boju proti fašizmu. Preko poudarjanje neposredne povezave med srednjeveškim časom in sedanjostjo film prikazuje dramatične komentarje o sodobnih razmerah in kako jih popraviti. Ejzenštejn je primerjal svojega protagonista z »the greatest strategist in world history-STALIN!«³⁹ (Bordwell 223).

Medtem ko nemi filmi Ejzenštejna raziskujejo alternative junaško realistične kinematografije, pa *Aleksander Nevski* predstavlja zgodovinski spektakel. Če ne bi socialistični realizem postal tako monoton, je Ejzenštejn verjel, da »it had to assimilate a wide range of impulses-iconostasis, pseudofolk narrative, montage-unit scenography, and a bold, almost cartoonish use of music«⁴⁰ (223).

³⁹ »največjim strategom v svetovni zgodovini-STALINOM!«

⁴⁰ »bi v sebi združeval širok spekter impulzov-ikonostas, ljudsko pripovedništvo, montažno scenografijo in drzno, skoraj šablonsko uporabo glasbe.«

5. SKLEP

V magistrskem delu sem prikazala razvoj ustvarjanja Sergeja M. Ejzenštejna in značilnosti njegovega zgodnjega in poznega ustvarjanja. Zgodnje ustvarjanje Ejzenštejna je povezano z oktobrsko revolucijo in zmago boljševikov, ki je v družbo prinesla konstruktivizem. Umetnost je dobila družbeno funkcijo in je služila novonastali revolucionarni družbi. Ejzenštejn je začel s svojim ustvarjanjem v delavnici Kulešova, nanj pa sta vplivali tudi japonska kultura in predvsem biomehanika Meyerholda.

Ejzenštejn je v svojih delih ugotovil, da lahko filmske slike posredujejo pojme, abstraktne misli. Slike imajo možnost sopostavitve nasprotujočih si podob. Osnovo Ejzenštejnovega razumevanja montaže predstavlja montaža atrakcij, ki jo je razvil iz svojega gledališkega ustvarjanja. V skladu z vladajočo ideologijo atrakcije v gledalcu vzbudijo nepričakovana spoznanja. Montažo atrakcij Ejzenštejn razvije do stopnje intelektualne montaže, preko katere dobijo filmske scene pomen šele, ko so združene. Omenjena montaža je bila zanj najbolj pomembna. Gre za metodo trka različnih kadrov, ki stopnjujejo napetost dogajanja in porajajo nove pomene. Navdih je našel v japonski umetnosti, kjer iz konkretnih piktogramov ustvarijo abstraktno idejo. Vsa svoja dognanja je poskušal prikazati v svojih filmih. Eden izmed njegovih večjih primerov intelektualne montažne koncepcije predstavlja scena zakola bika v filmu *Stavka*. *Stavka* in ostali Ejzenštejnovi filmi so izkoriščali propagandno funkcijo filma in preko kinematografov gledalcem tako prenašali določeno ideološko sporočilo. V skladu z ideologijo individualizem posameznika ni bil pomemben, pomembna je postala pripadnost široki množici. V svojih spisih je ločeval med petimi različnimi vrstami montaže, ki so bile med seboj v hierarhičnem razmerju. Pri analizi Ejzenštejnovega zgodnjega ustvarjanja sem izhajala predvsem iz njegovih teoretskih izhodišč, ki jih je uresničil v svojih filmih.

V začetku tridesetih let se utrdi Stalinova oblast v Sovjetski zvezi. Odnos do kulture in umetnosti se je spremenil, oblast si je podredila celotno umetniško sfero. Način umetniškega izražanja je postal pod socialističnim realizmom enoten, tehnološki napredek pa je razvil zvočni film. Pri obravnavi vpliva socialističnega režima in zvočnega filma na razvoj ustvarjanja Ejzenštejna sem prikazala, kako Ejzenštejn nadgradi svoje pojme in svojo montažno teorijo zaključi z vertikalno koncepcijo montaže. Gre za enakopravno razumevanje zvoka in slike, ki se razkrije preko gibanja, ki je skupno obema elementoma. V omenjeni montažni koncepciji Ejzenštejn še vedno poudarja konfliktnost, nasprotja (avdio-vizualni

kontrapunkt), ki jih poskuša združiti v celoto. Ta celota naj bi v družbi prikazala napake prejšnjih sistemov in pravilnost stalinistične ideologije.

Ker so umetniki v filmih predstavljali zgodovinske teme, so bili junaki bojevniki iz ruske preteklosti, ki so predstavljali zglednega pripadnika stalinističnega režima. Glasba v zvočnih filmih Ejzenštejna je podpirala idejo filma.

Sklenem lahko, da je ustvarjanje Ejzenštejna odvisno od vloge režiserja, ki mu jo je pripisal vladajoči režim. Tako je na njegovo ustvarjanje v 1920-ih letih vplivala oktobrska revolucija z zmago boljševikov, v 1930-ih letih pa je nanj vplival stalinizem s socialističnim realizmom. Ob vsem tem pa ne gre zanemariti Ejzenštejnovega stika z japonsko kulturo, biomehaniko, gledališčem, cirkusom in ameriško montažno koncepcijo.

6. РЕЗЮМЕ

В данной магистерской диссертации представлено развитие творческого метода Сергея М. Эйзенштейна и особенности его раннего и позднего творчества. Раннее творчество Эйзенштейна связано с октябрьской революцией и победой большевиков, в следствии чего возник конструктивизм. Искусство приобрело общественную функцию и служило новообразовавшемуся революционному обществу. Начало творчества Эйзенштейна было заложено в мастерской Кулешова.. Значительное влияние на него оказала также японская культура и биомеханика Мейерхольда.

В своих работах Эйзенштейн пришел к выводу, что кадры из фильмов передают понятия и абстрактные мысли. Кадры имеют возможность сопоставления противоречивых образов. Основой Эйзенштейнового понимания монтажа является монтаж аттракционов, который он развил из своего театрального творчества. Согласно доминирующей идеологии аттракции вызывают у зрителя неожиданные открытия. Монтаж аттракционов, свою первую теорию монтажа, Эйзенштейн развивает до уровня интеллектуального монтажа, с помощью которого сцены из фильма обретают смысл только тогда, когда они соединены. Аттракция является средством, которым фильм привлекает зрителя и, самое главное, оказывает на него влияние, так как вызывает определенные эмоциональные и физиологические реакции. Этот монтаж был наиболее важным для него. Речь идет о методе столкновения различных кадров, способствующих заострению ситуации и рождению новых значений. Вдохновение он нашел в японском искусстве, где из конкретных пиктограммов рождается абстрактная идея. Все свои заключения Эйзенштейн попытался отобразить в своих фильмах. Одним из самых ярких примеров интеллектуальной монтажной концепции Эйзенштейна является сцена убийства быка в фильме *«Стачка»*. Фильм *«Стачка»*, как и другие фильмы Эйзенштейна использовали пропагандную функцию фильма и таким способом через кинематограф несли зрителю определенное идеологическое сообщение. Согласно идеологии, индивидуализм отдельного человека был несущественным, важным стало быть частью массы. Таким образом идеология массы пролетариев и крестьян сильно отражается в ранних фильмах Эйзенштейна. В своих работах Эйзенштейн описал пять различных видов монтажа, которые стояли на определенной иерархической лестнице. Мой анализ раннего творчества построен исходя из его его теоретических взглядов, которые он отобразил в своих фильмах.

В своих последующих дискуссиях Эйзенштейн отклонился от своей концепции интеллектуального монтажа, в основном из-за процесса со стороны властей против формализма, в котором его обвинили в презрительном отношении к содержанию и преувеличенных метафорах его произведений. Кульминацией этих критик, которые получили многие советские создатели, было изменение художественной идеологии – в тридцатых годах взял начало социалистический реализм.

В начале тридцатых годов в Советском Союзе утвердилось правительство Сталина. Изменилось отношение к культуре и искусству, правительство взяло под контроль всю сферу искусства. Способ художественного выражения под социалистическим режимом стал однообразным, технический прогресс дошел до возникновения звукового кино. В ходе исследования влияния социалистического режима и звукового фильма на развитие творчества Эйзенштейна я показала, каким способом Эйзенштейн усовершенствовал свои знания и монтажную теорию завершил вертикальной концепцией монтажа. Речь идет о равноправном понимании звука и фотографии, которое открывается с помощью движения и является характерным для обоих элементов. В данной монтажной концепции Эйзенштейн все еще подчеркивает конфликтность, противоречия (аудио-визуальный контрапункт), которые он стремится объединить в единое целое. Это единство должно бы было показать ошибки предыдущих политических систем и правильность сталинской идеологии. Это иная концепция монтажа основана на раскрытии общего целого, где каждый фрагмент монтажа, независимый от другого фрагмента, особым образом представляет общую главную тему, предопределяющую условия для их интеграции. При этом Эйзенштейн выделяет важную роль зрителя и актера: в актере чезер внутренний процесс оживает эмоция, которая во всей своей реальности проявляется в его действиях, и его задача состоит в том, что в игре выражает основные элементы, создающие общую картину, как ее задумал автор или актер. Сутью монтажа таким образом является ее способ пробуждения эмоционального восприятия темы, которую содержит изображение – объединяя отдельные фрагменты порождает динамично возникающие чувства и динамично возникающую общую картину.

Ссылаясь на это, художники в своих фильмах представляли исторические темы, где героями были борцы из прошлого России, являвшиеся ярким примером сторонников режима сталинской власти. Один из них был герой фильма Александр Невский. В фильме речь идет о подвигах мифологизированного героя Александра, который в XIII

веке повел новгородцев в победоносный бой против тевтонских рыцарей, напавших на русскую землю. Фильм является современной интерпретацией старой русской истории, которая отвечала требованиям правящей идеологии. Фильм подчеркивает легитимность власти Сталина и представляет его как величайшего стратега, лидера, ведущего советскую страну к невообразимым победам. Музыка в звуковых фильмах Эйзенштейна отображала идею фильма.

Можно сделать вывод, что творчество Эйзенштейна зависит от роли режиссера, которую ему приписал правительственный режим. Таким образом, на его творчество 1920-х гг. влияла октябрьская революция и победа большевиков, в 1930-х гг. на него повлиял сталинизм и социалистический режим. При всем этом нельзя упускать еще и тот факт, что Эйзенштейн был тесно связан с японской культурой, биомеханикой, театром, цирком и американской монтажной концепцией.

7. LITERATURA IN VIRI

Seznam literature

- Aumont, Jacques. *Ejzenštejn montaža v vprašanju*. Ljubljana: Jugoslovanska kinoteka: Društvo slovenskih filmskih delavcev, 1980.
- Aumont, Jacques. *Montage Eisenstein*. London: BFI Publishing, 1987.
- Bergan, Ronald. *Eisenstein: a life in conflict*. Woodstock: The Overlook Press, 1997.
- Bordwell, David. *The cinema of Eisenstein*. New York : Routledge, 2005.
- Bordwell, David in Kristin Thompson. *Zgodovina filma*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2001.
- Bulgakowa, Oksana. *Sergej Eisenstein. Eine Biographie*. Berlin: PotempkinPress 1997.
- Cerar, Daša. *Sovjetsko montažno gibanje in ruski formalisti*. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2009.
- Christie, Ian in Richard Taylor. *Eisenstein rediscovered*. London, New York : Routledge, 1993.
- Čučkov, Zlatjan. *Osnove filmske in televizijske montaže*. Ljubljana: RTV Slovenija, 2007.
- Eisenstein, Sergej M. *Montaža, ekstaza*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1981.
- Eisenstein, Sergei. *Film form : essays in film theory*. Prev. Jay Leyda. San Diego: Harcourt, 1977.
- Eisenstein, Sergei. *The film sense*. Prev. Jay Leyda. London: Faber and Faber, 1986.
- Eisenstein, Sergei. *Ausgewaehlte Aufsaeetze*. Prev. Lothar Fahlbusch. Berlin: Hanschelverlag, 1960.
- Eisenstein, Sergei. *Notes of a film director*. Prev. X. Danko. Moskva: Foreign Languages Publishing House, 1946.
- Eisenstein, Sergej M. *Über mich und meine Filme*. Ur. Lilli Kaufmann. Berlin: Henschel 1975.
- Ejzenštejn, Sergej M. »Dickens, Griffith in mi.« *Sovjetski montažni film: zbornik*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2011. 103–170.
- Ejzenštejn, Sergej M. »Centrifuga in gral.« *Sovjetski montažni film: zbornik*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2011. 171-195.
- Ejzenštejn, Sergej M. *Selected works. Vol. 1, Writings, 1922–1934*. London: I.B. Tauris, 2010.

- Ejzenštejn, Sergej M. *Selected works. Vol. 3, Writings, 1934–1947*. London: I.B. Tauris, 2010.
- Felkar, Ana. *Sovjetska filmska umetnost po oktobrski revoluciji in v času stalinizma*. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2012.
- Gordijčuk, I. B. *Sovetskaja kinos'emočnaja apparatura*. Moskva: Iskusstvo, 1966.
- Kržan, Marko. O besedi v nemem filmu in o Juriju Tinjanovu. *Sovjetski montažni film: zbornik*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2011.
- Kuleshov, Lev. *Kuleshov on film*. London: University of California Press, 1974.
- Leyda, Jay. *Kino: A history of the Russian and Soviet film*. London: Allen and Unwin, 1960.
- Luda, Schnitzer, Jean Schnitzer in Marcel Martin, ur. *Cinema in revolution*. London: Secker & Warburg, 1973.
- Nilsen, Vladimir. *The cinema as a graphic art: on a theory of representation in the cinema : and more than two hundred illustrations*. New York: Hill and Wang, 1985..
- Podlesnik, Blaž: *Kratki pregled ruske kulturne zgodovine*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2008.
- Sadoul, Georges. *Zgodovina filma*. Ljubljana: s.n., 1960.
- Šprah, Andrej. Sovjetski revolucionarni film in njegova teorija. *Sovjetski montažni film: zbornik*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2011.
- Taylor, Richard, ur. *Sergei Eisenstein. Writings, 1922-1934*. London: I. B. Tauris, 2010.
- Taylor, Richard, ur. *Sergei Eisenstein. Towards a theory of montage*. London: I. B. Tauris, 2010.
- Taylor, Richard, ur. *Sergei Eisenstein. Writings, 1934-1947*. London: I. B. Tauris, 2010.
- Vrdovec, Zdenko: Eisensteinov »sistem«. Sergej Mihajlovič Eisenstein. *Montaža, ekstaza*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1981.
- Vronskaya, Jeanne. *Young soviet film makers*. London: George Allen and Unwin, 1972.
- Vsevolod, V. E. *Gledališki oktober*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1977.
- Wollen, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. London: Thames and Hunson, British Film Institute, 1970.
- Эйзенштейн, С. Михайлович. *Избранные произведения в шести томах. Том 1*. Москва: Искусство, 1964.
- Эйзенштейн, С. Михайлович. *Избранные произведения в шести томах. Том 2*. Москва: Искусство, 1964.

Эйзенштейн, С. Михайлович. *Избранные произведения в шести томах. Том 3.* Москва: Искусство, 1964.

Эйзенштейн, С. Михайлович. *Избранные произведения в шести томах. Том 5.* Москва: Искусство, 1964.

Seznam filmov

Stavka (Стачка). Dostopno: 2. 3. 2015.

http://yandex.ru/video/search?text=%D0%A1%D1%82%D0%B0%D1%87%D0%BA%D0%B0&suggest_reqid=19786683136336649326323239963815&safety=1

Aleksander Nevski (Александр Невский) Dostopno: 18. 3. 2015.

http://my.mail.ru/mail/strishnev_oleg/video/989/1147.html

8. IZJAVA O AVTORSTVU

Izjavljam, da je magistrsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu z mednarodnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 29. oktober 2015

Špela Cizel