

U diskusiji o suštini, zadacima i mogućnostima strukturalne poetike, a takođe i u naučno-informativnom aparatu mnogih ozbiljnih istraživanja, bliskih njenim problemima, česta su pozivanja na teoretske rade oca i klasika teorije filma S. Ajzenštajna. Prvenstveno interesovanje, prirođeno, upućeno je na Ajzenštajnovu analizu strukture umetničkog dela. Ipak, interpretacija te analize u radovima teoretičara strukturalizma pokazuje da nije uvek verno određena metodika Ajzenštajnovih istraživanja, često se ne shvata sveukupnost Ajzenštajnovih pogleda na strukturu dela, njihova sistemnost.

Zbog toga nastaje neophodnost da se u celini razmotri princip Ajzenštajnove analize umetničke strukture.

## 1.

Druga polovina dvadesetih godina je period Ajzenštajnovog napregnutog rada na teoriji filmske montaže. Razumevanje njene prirode i specifike — to se mora podvući — omogućilo mu je spoznavanje strukturalnosti kao naročitog svojstva umetničke forme.

U radovima iz dvadesetih godina Ajzenštajn dolazi do zaključka da filmska montaža nije statični zbir kadrova, već njihov novi kvalitet, novo likovno jedinstvo, nastalo od poredenja, sukoba korelativnih kadrova. Montažu, kao specifičnu izražajnu formu, osmišljava umetnička struktura. Te ideje su dobole snažan razvoj u fundamentalnim istraživanjima tridesetih i četrdesetih godina.

U knjizi *montaža* (1937) Ajzenštajn razmatra oblik montaže kao likovni stroj, a montažu kao „zakon građenja stvari“.

U raspravi *Montaža 1938*, on je pisao: „Montažni detalj ne postoji kao nešto apsolutno, postoji kao delimična slika jedinstvene opšte teme koja podjednako prožima sve te detalje. Poređenje sličnih detalja, u određenom mehanizmu montaže, poziva život, izaziva, u shvatanju, nastajanje onog opšteg koje je rodilo svako pojedinačno i povezuje ih u celo, baš u onaj uopšteni lik u kojem autor, a sa njim i gledalac, preživljavaju određenu temu.“ I dalje: „Umetničko delo, shvaćeno dinamički, i jeste proces stvaranja likova u emocijama i razumu gledaoca. U tome je osobenost izvorno živog umetničkog dela, za razliku od mrtvog, u kojem se gledaocu saopštavaju oslikani rezultati nekog proteklog stvaralačkog procesa umesto da bude uvučen u tekući proces...“

Dakle, već u metodu stvaranja likova, umetničko delo mora obnavljati proces čijim se posredstvom u samom životu stvaraju novi likovi u saznanju i emocijama čoveka.“

Veoma je važno slediti: „Govorim o liku dela u celini i liku pojedine scene. Sa istim pravom, i u istom smislu, može se govoriti i o glumčevom gradenju lika.“

Šta je značajno u ovom metodu? Pre svega, njegova dinamičnost. Činjenica da se željeni lik ne daje, nego se rađa. Lik koji su zamisili autor, režiser, glumac, učvršćen u odvojenim izražajnim elementima, u gledačevom shvatanju ponovo i definitivno postaje.“

Razumljivo je da se ovim ne iscrpljuje suština Ajzenštajbove teorije montaže, ali ono daje tačnu predstavu o njegovoj metodologiji. Uopštavajući Ajzenštajnovu teoriju montaže, u aspektu koji nas interesuje, moguće su dva zaključka. 1. Ukoliko montažna zamisao (kao i svaka umetnička zamisao) svoj definitivni oblik dobija tek u saznanju onoga koji prima, takva montažna zamisao uvek je beskonačno individualna i, zbog toga, u principu, ne može biti sinonimno opisana. Proces primanja umetničkih dela, takođe, beskonačno je individualan i zbog toga je neukalupljiv. 2. Montažna struktura je dinamički proces, na njemu analizu je neprimenjiv metod opisa statičkih objekata. I umetnička zamisao i umetnička struktura neizrazivi su u specifički drugim sistemima znakova i moraju se izučavati kao

JEVGENIJ LJEVIN

## AJZENŠTAJN I PROBLEMI STRUKTURALNE ANALIZE

Još dva citata:

„...Bilo koji primer da uzmem, metod kompozicije ostaje isti. U svim slučajevima, njegova osnova ostaje, pre svega, *Odnos autora*. U svim slučajevima prototip kompozicije ostaje ljudski čin i ustrojstvo ljudskih činova.“

Odlučujuće elemente kompozicijskog ustrojstva autor je uzeo iz osnove svog odnosa prema pojavorima. On diktira strukturu i karakteristiku razvoja izraza.“

„Kompozicija u tom smislu, kako je mi ovde shvatom, i jeste ustrojstvo koje prvenstveno služi ovapločenju autorovog odnosa prema sadržaju i, istovremeno, primoravanju gledaoca da se isto tako odnosi prema tom sadržaju.“

Ajzenštajn podrobno analizira različite tipove kompozicije — patetički, komički, melodramski, istražuje zakone kompozicije i za njega kompozicija nikad nije statični zbir elemenata, nego je njihov nov umetnički kvalitet. Strukturu dela on shvata kao sferu slikovnosti koja nastaje na osnovu izražajnosti. Za Ajzenštajna su montaža kao struktura i kompozicija kao struktura — opisi umetničke specifike filma — korelativne. Korelativnost dvaju slikovnih nivoa — kompozicije i montaže — stvara estetičku materiju, estetičku sferu filma. Izučavajući različite oblike kompozicije, on traži odgovor na pitanje: kako od izražajnosti — pomoću njene naročite organizacije — dolazi do prelaza na slikovnost koja jedina može izraziti autorov odnos prema stvarnosti, a on i jeste unutrašnja, stvarna sadržina dela. Ajzenštajn pokazuje da prelaz izražajnosti u slikovnost u sferi kompozicije jeste nastajanje upravo umetničkog kvaliteta i sam taj kvalitet. Izražajnost ovde i ostaje to i ne ostaje, i ravna je sebi i nije, ona postoji istovremeno u obe dimenzije i do kraja je neizmeriva u obe. To je specifični osobeni znak umetnosti uopšte, njen centralni estetički fenomen, izvor teorije umetničke slike i poetike svake umetnosti. „Zaustaviti“ izražajnost, odvojiti je od slikovnosti moguće je, ali ne sme da se zabravi da „čista“ izražajnost i „čista“ slikovnost nisu ništa drugo do čista apstrakcija koja gubi smisao izvan zajedničkog položaja izvan procesa preobraznja jednog u drugo. Ako se ignorise specifičan uzajamni odnos izražajnosti i slikovnosti na bilo kojem nivou dela, lako se dolazi do izjednačavanja umetničkog dela sa njegovom imitacijom, kao što se destilo A. Žolkovskom i J. Ščeglovu (na to su već ukazali V. Zareckij i V. V. Ivanov). A. Žolkovski i J. Ščeglov pišu: „Ukratko, korisno je shvatanje umetničkog dela kao, očiglednog predmeta, predodređenog za maksimalno efektno provođenje teme, kao svojevrsnog aparata za njeno ulivanje čitaocu, a može se uporediti sa izumom koji realizuje bilo kakav konkretni tehnički zadatak. Tada cilj književno-teorijskog istraživanja mora biti, u pojedinosti, u opisivanju ustrojstva i rada takvih umetničkih „mašina“, prikazivanju njihovog „naprezanja“ koje izvire iz tematskog zadatka.“

Ajzenštajn kazuje, iako se autor na njega pozivaju, da delo radi sasvim drukčije od primera naših autora. Delo je stvoreno i radi ne kao bilo koji aparat, recimo automat za prodaju vode. Ustrojstvo aparata je daleko od automata za krem-sodu, malinu i oranžadu. Izražajna sredstva umetnosti ulaze u njegovu sadržinu, u sadržinu i formu dela, baš one teme koju, po A. Žolkovskom i J. Ščeglovu, delo „iskazuje“. Ovde je aparat za sugestiju teme neodvojiv od teme, a umnogome je i sama tema. U principu pogrešno je izjednačavati umetničko delo u shemi i u mehanizmu sa bilo kojim ustrojstvom koje prenosi informaciju. Takav princip stvara savršenu nemogućnost konačne analize realnog mehanizma estetičkog uticaja. Jer on je neodvojiv od izražajnih sredstava, a umnogome i jeste to sredstvo. Baš zbog toga teška je analiza specifičnosti umetnosti i nesvodila na opisivanje izražajnih postupaka. Pozivanje na Ajzenštajna ovde je plod zablude. Dovoljno je pročitati njegov esej *Zadužuite se!* (1932); u njegovom drugom delu Ajzenštajn dovoljno otkriva na sastvenom primeru: „kako faktički radi ozbiljno opredeljujuća ideološka orientacija



jedan od slučajeva rađanja novog estetičkog kvaliteta. Za to je potreban specijalan naučni aparat sposoban da otkrije specifiku obrazovanja neukalupljivih objekata.

## 2.

Tridesetih i četrdesetih godina Ajzenštajn razrađuje opštu teoriju kompozicije umetničkih dela. Ako se delo izučava u arhitektonskom aspektu, kompozicija se proučava kao izražajna struktura u celini, kao mjeni viši stupanj, svojevrsna panstruktura (videti *REŽIJA, O STVARANJU STVARI, PĀTOS, NERAVNODUŠNA PRIRODA, MONTAŽA*).

Po Ajzenštajnu, osnovni problem koji rešava kompozicija je problem slike i odnosa prema slici. Kompozicija je najefikasnije sredstvo izražavanja autorovog odnosa prema izrazu.

„Ovapločenju autorovog odnosa u prvom redu služi kompozicija, shvaćena kao zakon građenja izražavanog.“ To se odnosi na jednostavnije strukture tipa „tužna tuga“, „veselo veselje“, kad se podudaraju predmet slike i emocija koju izaziva. U složenijim slučajevima, kad se ne podudaraju „osnova traženja podesne sheme“ ustrojstva kompozicije neće ležati u emociji koju prati izraz, nego u emociji *odnosa prema izrazu*.

u odnosu na određivanje stvari". A pre toga on piše: Umetnost je u tome da svaki detalj slike bude organski deo zamišljene celine. Mi često tako radimo da „među shematičkom skeletu „parolaštva“ i prazne kože spoljašnje forme“ nema nikakvih slojeva konkretnog živog mesa i muskulature, nema nikakve organike, korelativnosti i spojeva."

"Valja početi učiti — nastavlja Ajzenštajn — stvaranje trodimenzionalnih reljefnih stvari, udaljiti se od dvodimenzionalnih površinskih šablonova „direktnog puta“: iz pale u siže bez prelaza." Može se shvatiti da se Ajzenštajn zalaže za „indirektni put“ u siže sa „prelazom“. Ali kod zrelog Ajzenštajna „put“ nije opis procesa stvaranja dela, nego je demonstraciona shema, očigledan primer primenljiv u razvoju obuke (kojoj je posvećen prvi deo eseja *Zadužuje se!*).

U studentskoj učionici Ajzenštajn stvarno opisuje, radi veće očiglednosti, proces građenja izdvojene epizode baš onako kako je ispričano u knjizi V. Njižnjeve *Na časovima režije S. Ajzenštajna*. Ali ona ne daje potpunu predstavu o režiserovim pogledima na taj predmet, u to uveravaju njegova zrela dela koja protivreč šablonu koji su izložili A. Žolkovski i J. Ščeglov, po kojem u umetniku na početku postoji apstraktno formulirana tema-zadatak, a zatim dolazi do traženja izražajnih sredstava za otelotvorene. To je radno, napravljeno iz pedagoško-popularizatorskih razloga, uprošćenje, zašto ga onda uzduzati u biser semiotičkog stvaranja? Evo još jedne karakteristične Ajzenštajnovе postavke: „Pred unutrašnjim pogledom, pred autorovim osećanjem lebdi neki lik koji za njega emocionalno otelotvori temu. A pred njim je zadatak da pretvorи taj lik u dva-tri pojedinačna opisa, koji će u ukupnosti i u poređenju u spoznaji i emocijama primaoca stvarati baš taj izvorni opšti lik koji je lebdeo pred autrom“. Vulgarizujte taj položaj i lako dobijate ranije spomenuti šablon koji ne proverava specifiku slikovne teme, teme-slike, slike-teme. Za Ajzenštajnovo delo nije aparat koji izaziva uticaj, nije zbir sredstava za dostizanje cilja-uticaja, spoljašnjeg u odnosu na cilj. Delo u celini i jeste taj uticaj. Svi elementi izražajne forme neodvojivo su od cilja-uticaja, oni stupaju estetičko jedinstvo koje izvan umetnosti nema analogiju, osim Živog organizma.

Ajzenštajn razmatra umetnička dela kao razvijen celovit umetnički lik koji je istovremeno proces stvaranja izražajnog efekta (uticaja) i taj efekat. Proces i rezultat ovde se podudaraju. *Delo kao rezultat stvaralačkog čina je zapećaćen stvaralački čin!* Kao takvog valja ga izučavati. A rasklanjanje po sanducima njegovog izražajnog instrumentarija je uprošćavanje koje vodi u čorsokak. Najpotpuniji spisak izražajnih sredstava ništa neće dati za shvatavanje prirode estetičke materije i umetničkog uticaja. Potreban je drugi put, onaj kojim je išao Ajzenštajn. On je bio duboko uveren u svojnost stvaralačkog procesa i uvek se smejao onima koji su proricali neizrečene tajne stvaralaštva koje se, u principu, ne pokoravaju analizi, dokazivao je da umetničkim delima vladaju objektivni zakoni koji su potpuno dostupni i isključuju svaku mističnu maglu koja izmiče izučavanju umetničkog. Ali on je znao što i kako valja izučavati. Objekt njegovih analiza bila je slikovnost u svojoj nesvodivosti na izražajnost. Izučavana je baš ta nesvodivost kao pojava specifična za umetnost. Čitanjem Ajzenštajnove shvata se zašto je slikovnost umetničkog dela adekvatno neizravzana u nekom drugom sistemu znakova, zašto je slikovnost neistovetna vanestetičkoj informaciji i neizgradiva prostim prebrajanjem njenih spoljašnjih znakova, zašto se ne može iz drugog materijala — „čiste“ izražajnosti — stvoriti stvarni model slikovnosti. Model slikovnosti može biti samo druga slikovnost, jedna umetnost može naći analogiju u drugoj umetnosti, ali nikakav opis slikovnosti neumetničkim sredstvima, sredstvima izvan umetnosti, nije u moći da je obnovi, jer slikovnost nije jednodimenzionalna pojava, nego je mnogodimenzionalna, nije statička, nego je dinamička, procesualna. Proces je

nesvodiv na zbir svojih etapa, strela u letu istovremeno se nalazi i ne nalazi u određenoj tački, kretanje se može opisati samo kretanjem, svet tri dimenzije neshvatljiv je kao jednodimenzionalnost i nesvodiv je na nju. Pokušaji A. Žolkovskog i J. Ščeglova da izvedu svoju „uzročnu poetiku“ iz Ajzenštajnovе strukturalne analize jalovi su i besperspektivni. Proučavajući umetnost kao semiotički sistem, „uzročna poetika“ savršeno ne proverava osobeno promenljivu korelativnost izražajnih sredstava u unutrašnjosti dela. Od nje izniče specifična okolnost da izražajne postupke u umetničkom delu u principu ne valja izučavati izolovano, jer se njihovo dejstvo ostvaruje jedino u korelacijskoj. A dva korelativna postupka daju suštinski drugi izražajni efekat nego svaki od njih pojedinačno ili njihov apstraktno shvaćen zbir. Taj efekat je nov kvalitet, nova dimenzija izražajnosti. Na taj način se gradi umetnička materija — dinamička hijerarhija izražajnih nivoa. Ovdje je umesno navesti J. Tinjanova: „Jedinstvo dela nije zatvorena simetrična celina, ono je rastuća neokrnjenost: između njegovih elemenata nema zna-

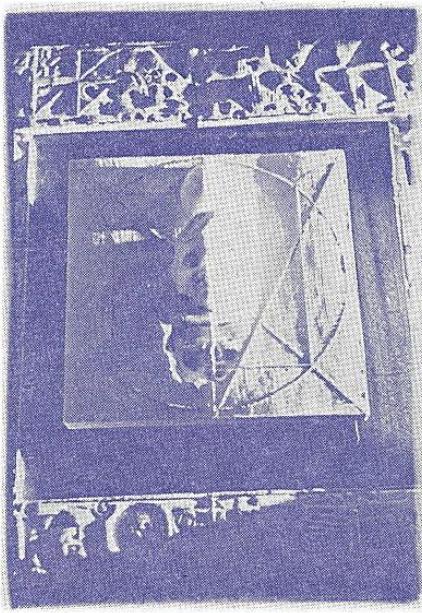
ga je izražajnost i proces korelativnosti i njegov rezultat. Elementi umetničkog dela realni su samo onoliko koliko su uzajamno povezani i koliko uzajamno deluju u određenoj strukturi koja nastaje iz tog uzajamnog delovanja. Jasno je da Ajzenštajn sa tim drugačije postavlja problem izdvajanja elementarnih smisaonih jedinica određene strukture. Otkriva da apstraktno shvaćen — empirijski izdvojen — elemenat se ne podudara sa samim sobom, a kad je uključen u realno delo — to je već kvalitetno drugi elemenat i njegova izražajnost zasebujuje apstrakciju elemenata. Tu osobenost Ajzenštajna je divno shvativo, na nju je on prvi obratio teoretičarsku pažnju, ona je u suštini objekat njegovog svestranog izučavanja. Izražajni elemenat nije čvrsto razgraničeni umetnički supstrat, nego je dinamičko umetničko polje koje može biti otkriveno samo u svojim uzajamnim vezama sa drugim poljima pri njihovom prelasku u strukturu. Zato su nesrećni pokušaji izdvajanja elementarne smisaone jedinice strukture putem čisto funkcionalne analize: ta jedinica je više od funkcije, njena funkcija se i sastoji od neiscrpljivanja jednoznačnom funkcijom. Funkcija elementa nije u tome da bude zatvoren u sebe jednoznačenjem, nego je u tome da postojeći elemenat uzajamnog delovanja sa drugim elementom korelacionom gradi strukturu — novi stupanj na kom elemenat može da se izradi u celini kao sadržajna višeznačnost. Za Ajzenštajna elemenat nije korelativan samo sa drugim elementima nego i sa svojom strukturom, za njega složenost strukture nije deklaracija.

I za strukturalizam i za Ajzenštajnovo delo je funkcionalizujuća i samograđeća struktura. Funkcionisanje je ovde različito shvaćeno. U prvom slučaju, ono je istovetno funkcionisanju neke zbirne celine čiji delovi ne deluju uzajamno i ne bogate se u procesu funkcionisanja, ostaju jednakci sami sebi. U drugom, funkcionisanje strukture jeste kvalitetno dejstvo elemenata koje otkriva njihovu stvarnu sadržinu, ne može se odrediti unapred, apriorno, pre analize strukture, pre nego što je delo shvaćeno u svojoj specifičnosti, nego jedino izvirući iz neokrnjenosti dela, iz osobenosti njegovog samokretanja. Od dela kao neokrnjene umetničke forme Ajzenštajn je išao ka njegovim izražajnim elementima, izučavajući zakone građenja te forme i od njih ka dostizanju saznanja kako specifična korelativnost elemenata stvara umetničko delo.

Za neke teoretičare „redukcionizma“ (termin I. Revzina), ideja dela je nešto spoljašnje u odnosu na građenje dela. Za Ajzenštajnovo građenje dela i jeste umetnička ideja dela iako se ona građenjem iscrpljuje. Umetničko delo je neiscrpoljivo, i dostižni su načini dostizanja neiscrpnosti, ali ne u korist sivođenja višeznačnosti na jednoznačnost, nego putem izučavanja specifičnosti te višeznačnosti koja nastaje kao prelaz izražajnosti u slikovnost.

Umetničko delo je za Ajzenštajnovo preformirano. Ajzenštajnovu predstavu o stvaralačkom procesu najpotpunije opisuje termin N. Bernštajna „model potrebne budućnosti“. Ali to je već druga tema.

Preveli sa ruskog  
G. STOKOVIĆ-BADNJAREVIĆ  
A. BADNJAREVIĆ



kova jednakosti i podudaranja, ali uvek je između njih dinamički znak uzajamnosti i integracije“. Ajzenštajn je tako mislio — udubljuje se u njegovu teoriju montaže. Kadar nije elemenat montaže, on je celija montaže, ne „savijena“, nego razvijena montaža, kadar, ostvaren u svim svojim potencijalnim mogućnostima. Kadar i montaža su dva stadija jedinstvenog procesa razvoja izražajne forme. Kadar se stvara montažno, stvara se da bi se ostvarila montaža. A šta je onda elemenat montaže? Svaka *Izražajna pojava*. Ali svaka izražajna pojava za nas postoji kao takva samo u određenom kontekstu, to jest u korelaciji sa drugim izražajnim pojavama, a ne apstraktno. Koleračija je način i oblik postojanja elementarnih smisaonih montažnih jedinica, i ne samo montažnih. Ne videći to, „uzročna poetika“ gradi model ne umetničkog dela, nego njegove usko formalne sličnosti.

### 3.

U svojim zrelim teoretskim radovima, Ajzenštajn proučava delo u celini kao više estetičko jedinstvo, kao umetničku strukturu višeg nivoa u kojoj uzajamno deluju svi elementi dela. Novina i aktuelnost njegove analize je u tome što on ne odvaja elemente od njihove korelativnosti. Za nje-