

# snaga dokumenta

VLADA PETRIĆ

Posle pojave fotografije, film je pružio još veću mogućnost unošenja autentičnosti u oblast umetničkog izražavanja. Umesto da obrerkuce prihvatale takvu izuzetnu moć filma, teoretičari su se nije uplašili i odmah počeli da je negiraju. Klasična estetika je digla svoj vekovni glas: umetnost se oduzima njena najbitnija karakteristika — *transponovanje* životnih fakata u „artističke“ oblike, podizanje autentičnog prizora iz života na „umetnički“ nivo! Filmska slika, prema tome, nije shvaćena kao umetničko odražavanje stvarnosti, i, da bi to postala, morala je da se podredi zakonima tradicionalne estetike. Kada — kao kinematografska registracija objekti-vne stvarnosti — nije znači ništa sam po sebi. Bilo je potrebno da se „transponuje“ u umetnički oblik, da „odstapi“ od svoga prototipa i da se razlikuje od životnog fakta. Odmah su filmu velikodušno pružene dve mogućnosti da se uzdigne do umetnosti: stilizacija prizora ispred kamere u vidu teatarske ili slikarske inscenacije (film d'art, ekspresionizam) ili dinamično sučeljavanje autentičnih kadrova kao vizuelnih jedinica (montažni film, čisti film).

Budući da nas interesuje problem filma kao dokumenta, to ćemo se zadržati onim pravcima u istoriji kinematografije u ko-

može se odvojiti od same suštine montažnog filma, ona je bila neka vrsta nepobitnog (ali i prenebrevanog) fakta u materijalu iz koga se gradila montažna teorija.

Kako je montažna dinamika najvećma bila razvijena u kulminacionom periodu sovjetskog filma, to je tzv „montažni film“ baš tamo doživio najveći uspehn i postao najznačajnija pojava s kraja nemog perioda kinematografije. Boreći se protiv uticaja pozorišta i literature u filmu, Dziga Vertov je postavio teoriju „kino-oko“ koja je polazila od shvatanja da u filmu raznoliki autentični detalji — kadrovi, montažno povezani, gube svoja posebna (konkretna) obeležja i stvaraju „novu, sadržajnu celinu“. Iako je Vertov odbicao neophodnost bilo kakve psihološke analize u filmu, on je dosledno poštuovao autentičnost kinematografskog fakta i time indirektno dopuštao da filmska slika svojom autentičnošću razotkrije sve ono što životni fakat krije u sebi. Ma koliko ga tretirao kao materijal za stvaranje montažne dinamike, dokumentarni snimak je — i u onom kratkom trenutku kada se pojavio na ekranu — delovao na gledaoaca svojom autentičnošću. Kamera je za Vertova predstavljala „mehaničko oko“ u rukama snimatelja, koje može da posmatra stvari iz svih aspekata, da se slatno kreće, da svuda stigne i tako otkrije više nego što ljudsko oko može da vidi. Vertovljeve „kinohronike“ kao i celovečernji filmovi „Čovek sa kamerom“ (1929) i ozvučena „Simfonija Dombasa“ (1930) izvanredne su dinamičke montažne kompozicije dokumenta iz života, ponekad prezasićene trikovima, rakursima i montažnim efektima koji uništavaju pravo značenje fakta, ali uvek postižući specifično kinematografsku dinamiku i nametajući gledaocu određenu ideju o predmetu ili događaju koji je ama-litički snimljen u stvarnosti. Pogled „kino-oka“ uvek je bio upravljen u život, u stvarnost koja ga je okruživala, samo iz nje je ono moglo da izvuče detalje od kojih se, montažnim postupkom, gradio jedan novi svet.

Najveći majstor montaže i estetike nemog filma, Sergej Ejzenštejn, razradio je nekoliko teorija o mogućnostima postizanja određenih metafora, simbola, ideja, zaključaka, posredstvom sučeljavanja dvaju ili više kadrova koji u toj novoj sprezi dobijaju drukčije značenje, izazivajući u gledaocima adekvatne asocijacije. I u Ejzenštejnovim delima kadrovi (od kojih reditelj komponuje celinu filma) predstavljaju autentično aranzirane prizore pred kamerom. Masovne scene u „Strajku“ (1924), ili masakr na odeskim stepnicama u „Oklopnjači Potemkin“ (1925) toliko su autentični kao filmske registracije istorijskih događaja da se dobija utisak kao da su sazidani od dokumentarnog materijala uzetog iz filmskog arhiva. Čak i sekvence koje ilustruju teoriju intelektualne montaže u „Oklobru“ (1928) građene su od dokumentarnih snimaka (deja e poreku religije) ili od verno rekonstruisanih istorijskih prizora u autentičnom ambijentu (asocijacija na žed za slavom Kerenškog). Prosto je nemoguće zamisliti Ejzenštejnovu montažne figure na materijalu stilizovanih kadrova. Kada je u „Strajku“ pokušao da to postigne (upore-

divanjem negativnih karakterata sa životinjama) zapao je u teatralnost koja je na ekranu delovala izveštavaju. Stilizaciju kadra Ejzenštejn će uspešno koristiti tek u „ozvučenom“ filmu (kakav je film postao pojavom zvuka i kakav još uvek najvećim delom jeste, a koji treba razlikovati od totalnog zvučnog filma u kome se avuk ne shvata kao dodatak slici već sa njom čini organsko vizuelno-auditivno jedinstvo).

I druga dva velika sovjetska reditelja,



Estir Sub

Vsevolod Pudovkin i Aleksandar Dovženko stvarali su filmove na montažnim koncepcijama. Čuvena montažna sekvenca sa kornjama koji kroz snežni pejzaž vuku tolo poginulog borca u „Arsenalu“ (1929), satkana je od kratkih kadrova koji, kada se posmatraju izdvojeni svaki za sebe, deluju kao snimci nekog istinitog događaja; isto tako, čitava Dovženkova „Zemlja“ (1930) deluje kao dokumentarni film snimljen na mestu gde su se odigravale značajne ekonomske i političke promene — u jednom zabačenom ukrajinskom selu. Autentično dejstvo kadrova u Dovženkovim filmovima ne samo da predstavlja dobru osnovu za montažne sekvence, nego daje izvanrednu životnu ubedljivost poznatoj Dovženkovoj vizuelnoj poetičnosti. Pudovkin je malo više teatralan, bar u pojedinim scenama filma „Mat“ (1926), ali i to najznačajnije dejstvo imaju montažne sekvence, kao što je ona koja prikazuje pobunu radnika, a koja bi se sasvim lako mogla „proturiti“ kao autentična reportaža o borbi radničke klase protiv carskog samodržavlja; da i ne govorimo o ratnim prizorima i o sekvenci osvajanja Zimskog dvorca u „Kraju Petrograda“ (1927) u kojima kadrovi deluju

toliko ubedljivo i životno da ih ponekad reditelji uključuju u dokumentarne filmove kao arhivske snimke!

Obično se govori da montažna dinamika i juktapozicija različitih kadrova izazivaju u gledalaca specifičan doživljaj kakav ne može da im pruži nijedna druga umetnost, ali se pri tome zaboravlja činjenica da takav doživljaj ne bi bio moguć bez dokumentarnog svojstva kadrova koji se sučeljavaju i na kojima se gradi vizuelni ritam. Mogli bismo navesti još mnogo primera montažne dinamike postignute spajanjem autentično koncipiranih kadrova u sovjetskim nemim filmovima, ali nama je cilj da pokažemo koliko ulogu igra autentičnost filmske slike u kinematografskom medijumu uopšte, kao i da je snaga dokumenta uvek bila jedna od najvažnijih komponenta u razvoju i usponu sovjetskog nemog filma. Bez autentičnosti sovjetski „montažni film“ (koji predstavlja vrhunac razvoja neme kinematografije) nikada ne bi postao ono što je bio niti bi imao onako snažno dejstvo na gledaoce, a još ga i danas ima. Upravo to autentično dejstvo kadrova sovjetskih filmova dvadesetih godina, osigurava im ne samo istorijski značaj, nego smanjuje njihovu efemernost kojoj podleže većina filmskih ostvarenja. Reklo bi se da je u autentičnosti filmskih kadrova sovjetski nemi film našluto pravu prirodu kinematografskog medijuma, više nego u montažnom sučeljavanju kadrova, iako je ovaj drugi osobeno posvetio daleko više pažnje. Jer, montažni princip je u film prenesen iz literature, gde je odavno bio poznat i efektno korišćen kao mogućnost izražavanja određenih ideja i nametanja poređenja, dok je autentičnost filma njegova suštinska odlika koja je sama priroda fotografije a nemi film nije bio ništa drugo do fotografija koja se pokreće.

Kada govorimo o značaju dokumenta u sovjetskom nemom filmu, treba da obratimo pažnju na jedan žanr koji se, u stvari, rodio u završnom periodu sovjetske neme kinematografije, a koji je u celini bio zasnovan na dokumentarnosti izmontiranog materijala. To je tzv. „arhivski film“, čiji sam naziv objašnjava da se ova-ka vrsta filмова pravi od materijala koji već postoji snimljen u filmskim arhivima. Reditelj zamisli da stvori film o nekom problemu ili istorijskom događaju, odlazi u filmski arhiv, pregleda materijal, odabira kadrove i konačno ceo film oblikuje u montažnoj sobi. Zbog toga neki ovačku vrstu filмова nazivaju još i „montažnim filmom“ (što nije pogodno zbog toga što je taj naziv usvojen za sovjetski film dvadesetih godina), a drugi, „kompilacionim filmovima“ budući da je po sredi povezivanje i komentarisanje postojećih filmskih dokumenata.

Iako se veliko interesovanje za arhivske filmove javilo neposredno posle drugog svetskog rata, ovaj žanr se razvio u SSSR-u, neposredno posle Oktobarske revolucije. Dže Lejda, međutim, kao prvi film ovačke vrste navodi američki naslov „Evropske armije u akciji“ (1914), a zatim odmah prelazi na analizu filma Dzige Vertova „Istorija Gradanskog rata“ (1922) u kome još ne nalazimo primenu Vertovljeve teorije „kino-oko“, ali u kome su dokumenti snimljeni na filmsku traku poredani logički i podređeni čvrstoj autorovoj ideji i njegovom shvatanju revolucije. Ipak, u ovom žanru najviše se istakla



Vsevolod Pudovkin

jima je kadar prihvaćen kao autentičan prizor iz stvarnosti. I to zbog toga što čvrsto verujemo da je upravo ta autentičnost filmske slike osnovna karakteristika kinematografskog medijuma. Najznačajnije tendencije modernog filma (neorealizam, novi talas, film-islam, kamera-stilo) zasnivaju svoje dejstvo na autentičnosti filmskog prizora i sve više dokazuju kako direktnim poniranjem kamere u najobičnija životna zbivanja kinematografski medijum može da se domogne suštine stvarnosti i svih njenih manifestacija. Ta vera (pre nesvesna nego svesna) u snagu filmskog dokumenta javlja se u prvim danima razvoja filma, a nije zaboravljena ni u doba najvećeg uspona neme kinematografije. Autentičnost filmskog kadra ne

Svoj prvi film Ejzenštejn je ovako karakterisao: „Tek što je gotov „Strajk“. Apuridan film. Oštrih uglova. Nečekivan. Odvažan. I neobično bremenit začecima skoro svega onoga do čega se dolazi u zreim formama tokom niza godina zrelog rada. Tipičan prvi rad.“

„Strajk“ je bio ne samo nedoteran, nego neka iskričliven i protivrečan.

Smenjuju se naturalističke scene proslave Prvog maja i sastušanja, realistička scena štrajka u radničkom naselju koje je najednom dobilo sveokvi karakter, ekscitirane scene ološi koja živi u buradima i pokazivanje političkih konja na gornjim spratovima radničkih kasarni.

„Strajk“ je film dirljivo patetičan, talentovan i još nevest.

„Oklopnjača „Potemkin“ pojavila se iznenada i u njoj umetnik kao da je zauvek preodoleo ironiju.

„Oklopnjača“ je bila i ostala, ona će ostati, verovatno, zauvek najbolji film, i to ne samo među nemim filmovima.

Bilo je ideja za filmove o 1905. godini. Bila je već dvadeseta godina od vremena prve revolucije. Snimalo je nekoliko režisera, a ispalila su dva filma — „Oklopnjača „Potemkin“ i „Mat“. „Mat“ je malo zakasnila, ali bio je to film istog daha. Postojala je namera da se snimi 1905. godina. Partijsko uputstvo je bilo kratko: film ne treba da ima pesimistički završetak. To je film o 1905. godini kao o vesniku Oktobarske revolucije.

Kroz jedan plan trebalo je da se vidi drugi plan: realni, današnji, onaj koji nije imao još ni deset godina.

Sergej Mihailovič i Tise poteli su da snimaju, koliko je meni poznato, još u Lenjingradu; snimali su štrajk iz 1905. godine kada su se u Lenjingradu ugale ulične svetiljke i kada je sa visine kule Amiraliteta Nevski

## sergej ejzenštejn

bio ovetljen reflektorima. Svetlosna pruga je sekla ulicu strahom.

Toga se sećam po pričama.



Sergej Ejzenštejn (crtež Jutkjeviča)

Sergej Ejzenštejn, Eduard Tise i Grigorij Aleksandrov otputovali su u Odesu. Videli su pristanište, ugnutu šipku mola i široko more, galebove i mostove iznad ulica.

Trebalo je snimiti samo epizodu o oklopnjači „Potemkin“.

Počelo je snimanje: istina je počela da se kristališe.

Fukkin je govorio:

I daljinu slobodnog romana  
Kroz magično oko kristala  
Još nejasno sam nazirao.

O magičnom kristalu, o kuglama u koje su gledali vidoviti onog vremena, o aluziji na lik blizak i razumljiv savremenima, mnogo se pisalo. Sini ma se da se nije govorilo o magičnom rastu realnog kristala.

Roman, filmski scenarij radaja se zbog saznavanja. Mi ih ispunjavamo sistemom neuhvatljivih pojmova, suprotstavljamo im tvorevine mašte koje postaju jasnije i oni, s jedine, ni, postaju kristal saznanja.

„Oklopnjača „Potemkin“ je dobar film, razumljiv, on priča kako je jedan običan južni grad koji se smeje, radi, koji je lakomisljen i ne zna za budućnost zavelo revolucionarnu oklopnjaču, kako je na stepeničama stepeništa, različitih okrvavljenim, u različito unlištenim ljudskim sudbinama bila fiksirana ta ljubav.

Zar je moguće da je ovo neshvatljivo? Stepenište se spuštalo prema moru, već je bilo izlzano od donova. Imalo je odmorista, stepenike. Ljudi su došli na stepenište da mašu

oklopnjači i sreli su se sa surovom sudbinom, sa borbom i umirali su na različite načine, na različite načine su videli smrt.

Sudbina mornara Vakuinčunka, sudbina ubijenih oficira, sudbina revolucije ulja je u grad. Grad je prihvatio tragediju i postao njen učesnik.

Ovde nema glumaca ali ima ljudskih sudbina.

U „Oklopnjači „Potemkin““ siže je konstrukcija a ne parodija. Pojmovi su izgrađeni, potčinjeni logici a nisu sučeljeni sa nekom umetničkom pojavom koja je ranije postojala.

Sećam se prvog prikazivanja filma. Culi su se nepovoljni glasovi. Jedan rukovodičac, čije ću ime učtivo prećutati, rekao je posle filma, opravdavajući neuspeh:

„Dobro je za prikazivanje u klubu.“

Mi smo film gledali bez predbedenja, ne očekujući veliki uspeh, iako smo videli Ejzenštejnovo i. Ewo, jurno je na ekranu prvi talas, rasvetlalo se na ekranu jutro, doleteli su galebovi. Posle toga su ljudi diskutovali, govorili da galebovi izjutra ne lete nego miruju negde u trsci, u svojim stanovima ili spavaju na talasima.

Ali galebovi su ovde poetski pojam; istina, u ovaj pojam ulazi i to da se galebovi hrane ribom i ako im se baci parče hleba, oni ih hvataju u vazduhu, ali galebovi u dramti ili na ekranu su drugačiji, drugačiji im je let, oni na svojim realnim krilima nose novo opterećenje.

Eduard Tise je snimio galebove koji izleću iz magle i transponovao maglu u osvit zore. Film je rastao, živeli su ljudi, tugalov nad telom ubijenog mornara, doplivalav do oklopnjače; umirali su i hrlili u susret pogibiji.

Rodio se novi film.

(iz knjige „Prijatelji i susreti“)

Viktor SKLOVSKI