



Mihail Rom

sovjetska montažerka Esfir Šub koja je duugo radila na adaptaciji stranih filmova za sovjetsko tržište (kao i Viktor Sklovski) i saradivala kao montažerka sa mnogim velikim rediteljima, podržavajući u praksi teorije Vertova, Eizenštejna, Timošenska, Pudovkina. Ono čemu je Šubova lično davala najviše značaja bila je, upravo, snaga filmskog dokumenta. Njen prvi zadatak je bio pronaći autentičan filmski materijal, a tek posle toga sistematizovati ga i podrediti određenoj montažnoj i idejnoj koncepciji. Prvi arhivski film Esfir Šubove bio je „Pad dinastije Romanovih“ (1927) pravljen za proslavu Februarske revolucije, u kome je više praćena logika istorijskih zbivanja nego što im je nametnuta određena autorova ideja. U čast Oktobarske revolucije Šubova je napravila „Veliki put“ (1927), prepun dinamike i montažnih prelaza koji nisu narušavali istorijsku verodostojnost razvijanja autentičnih događaja ali su im davali određeni smisao i ispunjavali ih revolucionarnim patosom koji je proizlazio iz samog duha dramatičnih prizora snimljenih na licu mesta. Filmom „Rusija Nikolaja II i Lav Tolstoj“ (1926), ona je zaokružila svoju trilogiju o Rusiji, ostajući vernu svome geslu „dokumentarnost i autentičnost kadra iznad svega“. Šubova je marljivo prikupljala postojeće filmske dokumente koji su se mogli naći sačuvani u arhivima producenata Drankova, Hanžonkova i filijale Putea u Rusiji. Međutim, najviše materijala prozračila je u Americi gde je, stičući okolnosti, bio prebačen i pohranjen u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku. Sovjetska vlada je, ponovo, otkupila taj materijal i stavila ga na raspolaganje Esfir Šub; naravno, Amerikanci su prethodno sjev materijal kopirali, te je na osnovu njega Maks Ismen napravio film „Od cara do Lenjina“ (1937) u kome je glavni heroj – pozitivni protagonista istorijskih događaja bio sam Trocki; taj isti film, premontiran i oslobođen antisovjetskog komentara, videli smo posle oslobođenja; u njemu su dokumenti podržavali potpuno drukčiju ideju i shvatanja! (Slično se događalo, i to vrlo često, sa materijalima koje su snimali nemački kamermani za vreme drugog svetskog rata; u nemačkim dokumentarnim filmovima oni su služili kao dokumentacija fašističke propagande, a docnije u arhivskim filmovima saveznika poslužili su kao dokumenti o fašističkoj histeriji i zločinima počinjenim za vreme rata.)

Kako su filmovi Esfir Šubove bili nemi, to je, pored montažnog sklopa, njihov smisao zavisio najviše od natpisa (iako ih je ona vešto i svesno izbegavala). U tome je ona imala veliko iskustvo. Viktor Sklovski je 1927. godine pisao kako „natpis menja smisao kadra i usmerava način gledanja na prizor u kadru, razdvaja ga i potpuno povezuje sa udaljenim kadrovima, te je zbog toga često isto toliko važan koliko i promena ugla snimatelja kamere“. Povodom premijere filma „Pad dinastije Romanovih“, Mihail Šnajder je u listu „Kino-front“ pisao: „Najveći broj naših filmskih hronika padaju u golu ilustrativnost zahvaljujući činjenici što njihovi tvorci ne znaju da montiraju dokumentarne kadrove... Isto tako, autori tih hronika preobraćaju se u pukog konferansijera zatrpavanog polepljenim kadrovima koji prikrijuju materijal i opterećuju gledaoča... Zasluga Esfir Šub je u tome što je svojim delima odstupila od ilustrativnog šablona dokumentarne reportaže, što je pokazala značaj montaže u ovakvim filmovima i što je natpisu dala pravu funkciju u filmu.“

Interesantan je odnos Esfir Šub prema

teorijama Džige Vertova i grupe oko časopisa „LJEF“. U knjizi „Krupnim planom“, ona priznaje da je u početku i sama izbacivala parolu „dole umetnost“ u cilju „odbrane filma“ i da nije htela (poput „kinoka“) da se naziva rediteljem nego je na špiči svojih filmova stavljala „rad inženjera...“ No, već 1926. godine, u članku „Fabrikacija činjenica“ Šubova ustaje protiv „ekscentričnih“ teorija „kinoka“ na čelu sa Vertovim, koji su i dalje u igranom filmu videli „negativan uticaj buržoaske umetnosti“ a jedino u dokumentarnom filmu „novi revolucionarni vid umetničkog stvaralaštva“. Šubova piše: „Konačno treba odbaciti futurističku firmu i obratiti se izvornom dokumentarnom materijalu i od njega montirati revolucionarno-istorijske filmove: Naravno, i „kinoid“ su se obračali dokumentu kao montažnom materijalu, ali ga nisu poštovali kao autentični fakat, već su ga koristili samo kao sredstvo za montažne efekte. Suprotno tome, Šubova ističe da je „snaga montaže upravo u prostoti izražavanja i osmišljanja sadr-



Džiga Vertov

10-75179271

saško dovženko

ALEKSANDAR PETROVIĆ DOVŽENKO ne samo da ima svoje mesto u svetskoj kinematografiji, već u celoj svetskoj kinematografiji stvara novo mesto, novi prostor u životu. On počinje novu obradu zemlje.

Aleksandar Petrović je po svom umetničkom iskustvu umetnik i pisac: on ima svoje osećanje kadra, svoje pažljivo posmatranje prirode, njeno novo osmišljavanje.



Aleksandar DOVŽENKO, autoportre

nje. On ima svoju reč, svoje preosmišljavanje života, svoj čistlet potpuno i određivanja strukturu života.

Već je u nemom filmu u natpisima odjekivala Dovženkov reč. Na jednoj dosadnoj i zamršenoj sednici u Savezu pisaca, trađa su

žaja i da se „jedino tim putem može doći do prave emocionalnosti i izražajnosti“. Postujući snagu filmskog dokumenta, ona je svoj posao svodila na odabiranje i komponovanje. Da je i takva uloga reditelja i te kako značajna potvrđuje Eizenštein koji je, povodom filma „Zemlja Sovjeta“ (1937) Esfir Šub, pisao: „To nije prosto skup fakata. Napor reditelja se tu ni u čemu principijelno ne razlikuje od truda slikara ili muzičara koji iz raznolikih zvukova ili boja odabiru upravo ove a ne druge. Posao reditelja postaje zadatak da pronađe ono što je najkarakterističnije za temu, da iz ogromnog dokumentarnog materijala izdvoji baš one kadrove koji se svojim značenjem uzdižu do opšteg i samim snimljenim faktorom naznačuju tipično.“

Pojavom zvuka, natpisi su izostali iz arhivskih filmova, a komentar autora o montiranim kadrovima prebačen je u spikerski tekst. Pogotovo ako je u pitanju zvučni kadar, on se nije mogao isušiti sekundi i dinamički montirati, već je puštan da na gledaoce dejstvuje što više svojom vizuelno-zvučnom dokumentarnošću, a glavno sredstvo „osmišljanja“ tako logički povezanih kadrova (logički u okviru autorove koncepcije i njegovog shvatanja istorijskog zbivanja) predstavljao je spikerski komentar koji je patio s menjanjem slika na ekranu.

Rekli smo već da je arhivski film bio veoma popularan kao žanr neposredno posle drugog svetskog rata, a danas da sve više preuzima televizija koja gotovo svakodnevno (u emisijama tipa „Vremeplov“ – „March of Time“) daje osvrt na značajne događaje iz prošlosti, oblikujući ih i komentarišući prema svom nahođenju (interesantno je posmatrati kako isti filmski dokumenti o ratu u Vijetnamu služe kao ilustracija potpuno suprotnih tumačenja i komentarisanja tog rata na televizijskim ekranima raznih zemalja). Neposredno posle završetka rata idejne koncepcije sa kojima su pravljeni arhivski filmovi o tek okončanom svetskom krvoproliću, bile su u osnovi veoma bliske, pa je zbog toga čuvena serija „Zašto se borimo“ (1942–45) koju su režirali Frenk Kapra, Analođ Litvak, Entoni Eskvijt, Džon Hjuston, Entoni Veler, Gotfrid Rajnhart i Joris Lvens, bila prihvaćena od svih oslobođenih naroda kao značajan filmski dokument o proteklom ratu. I u SSSR-u su napravljeni mnogi arhivski filmovi o borbama za oslobođenje zemlje, među kojima se naročito ističu „Borba za našu sovjetsku Ukra-

jinu“ (1942) u redakciji Dovženka i Solnceve, „Oslobođenje Francuske“ (1944) Sergeja Jutkjevica i „Berlin“ (1945) Jurija Rajzmana. Svi ovi filmovi su komponovani od autentičnih filmskih dokumenata sovjetskih i nemačkih snimatelja, sa manje ili više objektivnim komentarom, pretežno ispunjenim patetičkim zasonom pobednika i bolnom mržnjom prema neprijatelju.



Sergej Jutkjevič (Pikasov crtez)

Snaga tih dokumenata toliko je velika da oni i danas intenzivno deluju i mimo teksta koji već postaje istorijski ograničen.

Kada smo već kod pitanja komentara dokumenata u arhivskim filmovima, treba reći da on može da bude krajnje objektiv i informativan, ali i krajnje subjektivan i poetičan. U onom prvom slučaju reditelj svoj stav prema istorijskom zbivanju izražava prevensivno posredstvom redosleda arhivskih dokumenata i njihovog montažnog povezivanja, te mu intervencija komentara nije na potrebna; u drugom slučaju reditelj može da deluje montažnim postupkom i komentarom, ali pri tome njegov stav mora (obavezno) da bude krajnje iskren ma koliko bio subjektivan. Ako gledaoc osete da autor iskreno izražava svoje subjektivno gledište o nekom istorijskom događaju, onda će ga privlačiti bez obzira što se ne slažu sa takvim rediteljevim stavom; ako osete da on to čini tendenciozno u cilju gole propagande, onda će imati isti onakav otpor kakav ima prema iskrivljavanju istorijskih činjenica. Primer objektivnog, istorijski vernog komentara nalazimo u filmu „Majn Kampf“ (1960) reditelja Lajzera Ervina koji je silikom i rečima okario pravo lice i značenje Hitlerovih teorija i njegovog pokušaja otvaranja „novog poretka“. Kao primer subjektivnog ali iskrenog tumačenja istorijskih zbivanja može se izdvojiti nedavno napravljen film „Obični fašizam“ (1985) u režiji Mihaila Roma, koji je dao svoj lični komentar o događajima koji su uslovlili razvoj fašizma i doveli do svetske katastrofe. To je neka vrsta filma-eseja kakav se danas često pravi i koji toliko zagovara Kris Manker, jedan od korifeja savremenog filma-istine.

Možemo zaključiti da su za dejstvo arhivskog filma najznačajnije dve stvari: montažna veština i odnos prema dokumentu koji je zabeležila kamera. Iznad svega, arhivskom filmu snaga daje autentičnost kadra. Time se potvrđuje činjenica da autentični filmski kadrovi ostaju kao neferemni filmski dokumenti koji vremenom ne gube od svoga dejstva što nije slučaj sa aranžiranim, stilizovanim kadrovima. Istinitost prizora filmiranog filmskom kamerom na celuloidnoj traci deluje i danas kao što je delovala i pre. Film, tekao, pred našim očima (često i pred našim ušima) ponovo ovaploćuje prošlost u njenom punom pojavnom vidu i mi ne možemo da kažemo kako je ta autentična prošlost „zastarela“ kao što to govorimo za artifične prizore u starim igranim filmovima. U tome je izuzetna moć kinematografskog medijuma: samo zavis od reditelja i njegove zamisli u kakvom će nam svetlu biti prikazana istorijska zbivanja posmatrana iz današnje perspektive.

Onog trenutka kada se film rodio odmah je pokazao osobito dejstvo na gledaoce koje mu je davala snaga dokumenta. Voz koji je pojurio prema gledaocima izazvao je određenu reakciju i emociju u prisutnima. To još nije bila „umetnička“ emocija, ali je predstavljala snažno osećanje koje tako čulno nije moglo da izazove u špeklu nijedno drugo izumeno sredstvo. Kada je trebalo izraziti dramatičnu i istinitost prve socijalističke revolucije, opet je došla do izražaja snaga filmskog dokumenta koja je optički montažnoj dinamici dala punu životnost. Danas kada kinematografski medijum pokušava da – konačno – pokaže kako je sam (kao „biće“) u mogućnosti da otkrije unutarnji smisao životnih zbivanja i suštinsku dramatičnu naizgled beznačajnih pojava u stvarnosti snaga dokumenta je osnovno dejstvo na koje računa film budućnosti.

Viktor SKLOVSKI

Vlada PETRIĆ