

s. ejzenštejn o s. ejzenštejnu, reditelju filma »oklopnjača potemkin«



Dvadeset i osam godina mi je. Tri godine, do 1918, bio sam student. U početku sam želeo postati inženjer i arhitekta. Za vreme građanskog rata bio sam miner u Crvenoj armiji. Istovremeno, u slobodno vreme, interesovao sam se za umetnost i pozorište, posebno istoriju i teoriju teatra. Godine 1921. u svojstvu scenografa ušao sam u Proletkult. Pozorište Proletkulta je tražilo nove forme umetničkog izražavanja, koje bi odgovarale novom društvenom uređenju zemlje. Naša trupa se sastojala od mladih radnika koji su želeli da stvore istinsku umetnost, noseći sa sobom temperament, nove poglede na svet i umetnost. Njihovi pogledi i ciljevi su se potpuno poklapali s mojima, iako sam ja, pripadajući drugom društvenom sloju, došao do istog. Sledile su godine pune beskompromisnih obračuna. Godine 1922. bio sam jedini reditelj Moskovskog radničkog pozorišta – u pogledima sam se potpuno razilazio s rukovodiocima Proletkulta. Proletkultovci su bliski gledaštu Lunačarskog: oni su za korišćenje starih tradicija, naklonjeni su kompromisima kada se radilo o angažovanosti revolucionarne umetnosti. Ja sam, ipak, jedan od najnepomirljivijih pobornika LEF-a – Levog fronta, umetnosti koja bi odgovarala novim socijalnim uslovima. Na našoj strani je tada bila sva omladina, među nama su inovatori Majerholjd i Majakovski; protiv nas su tradicionalista Stanislavski i oportunistai Tairov.

I tim pre bilo mi je smešno kada je nemačka štampa nazvala moje anonimne glumce, moje »jednostavne ljude«, ni manje ni više već glumcima Moskovskog hudožestvenog teatra – mog smrtnog neprijatelja.

Od 1922. do 1923. postavio sam u Radničkom teatru tri drame; princip postavke je matematički proračun elemenata delovanja, koje sam ja u ono vreme zvao »atrakcijama«. U prvoj predstavi – »Mudraci« – nastojao sam da raščlanim klasičnu pozorišnu dramu na pojedine sugestivne »atrakcije«. Mesto radnje je cirkus. U drugoj – »Moskvo, čuješ li me?« – obilno sam koristio raznovrsna tehnička sredstva i pokušao da matematički izračunam uspeh novih pozorišnih efekata. Treća predstava – »Gas-maske« postavljena je u jednoj fabrici. U radno vreme, dok su mašine radile, i »glumci« su radili: u početku je izgledalo da je to uspeh apsolutno realne, konkretne umetnosti.

Takvo shvatanje pozorišta je direktan put na film, jer jedino predmetnost može da bude objektom filmske umetnosti. Prvi moj film pojavio se 1934. godine; bio je napravljen zajedno s radnicima Proletkulta i zvao se »Štrajk«. U filmu nije bilo radnje u uobičajenom smislu reči, bio je to prikaz štrajka, »montaža atrakcija«. Moj umetnički princip bilo je i ostalo neintuitivno stvaralaštvo, no racionalno, konstruktivno građenje elemenata delovanja. Delovanje mora da je proanalizirano i proračunato unapred, to je najvažnije. Da li će pojedinci elementi delovanja biti u samoj radnji u uobičajenom smislu te reči, ili će se nizati na »kostur« radnje, kao u mojoj »oklopnjači Potemkin« – u tome ne vidim bitne razlike. Ja nisam sentimentaln, nisam krvožedan, niti sam naglašeno liričan, što mi zameraju u Nemačkoj, ali mi je sve to, naravno, dobro poznato i znam da je potrebno biti dovoljno vešt u korišćenju svih elemenata da bi se kod gledaoca izazvala potrebna reakcija, snažna napetost. Uveren sam da je to čisto matematički zadatak u kojem nema mesta za »otkrovenje stvaralačkog genija«. Ovde se ne traži veće umno naprezanje nego pri projektovanju najutilitarnije betonske konstrukcije.

S moje tačke gledišta na film, moram reći da zahtevam idejnu usmerenost i određenu tendenciju. Smatram, ako še nema jasno – »zašto« ne može se početi rad na filmu. Ne može se nešto stvoriti ako ne znamo kakvim konkretnim osećanjima i strastima želimo »spekulistai« – molim izvinjenje za upotrebljen izraz, on »nije lep«, ali je profesionalan i krajnje precizan. Mi izazivamo strasti gledalaca, ali takođe moramo imati za njih ventil, gromobran, ovaj gromobran je – »tendencija«. Odbacivanje usmerenosti, razbaci-

vanje energije smatram najvećim zločinom našeg vremena. Osim toga, čini mi se da usmerenost nosi u sebi velike stvaralačke mogućnosti, iako ne mora uvek biti svesno politička, kao u »Oklopnjači«. Ali ako je ona potpuno odsutna, ako se film posmatra kao sredstvo za ubijanje vremena, kao sredstvo za uljuljivanje i uspavlivanje, onda mi se takva odsutnost usmerenja čini tendencijom koja vodi ka bezbrižnosti i zadovoljstvu postojećim. Film postaje poput crkvene zajednice, koja mora da vaspitava dobre, stabilne, zadovoljne činovnike. Nije li to filozofija američkog happyenda?

Zameraju mi što je »Oklopnjača« previše patetična – uzgred, u onakvom obliku u kakvom je film prikazan nemačkom gledaocu, snaga njegovog političkog angažmana bila je veoma oslabljena. Ali, zar mi nismo ljudi, zar nemamo temperament, zar nemamo strasti, zar nemamo zadatke i ciljeve? Uspeh filma u Berlinu i u celoj posleratnoj Evropi, uronjenoj u sumrak nesigurnog status guoa morao je zvučati kao poziv ka egzistenciji dostojnoj čovečanstva. Nije li ta patetičnost opravdana? Treba dići glavu i učiti kako biti čovek, treba biti čovek, postati čovek – ni manje ni više, jer to je nešto što traži usmerenost ovog filma. »Oklopnjača Potemkin« snimljena je za dvadesetu godišnjicu revolucije, 1905. godine. Imali smo svega tri meseca na raspolaganju. Pretpostavljam da se i u Nemačkoj takav rok smatra rekordnim. Za montažu mi je preostalo svega dve i po nedelje, ukupno je trebalo montirati 15.000 metara.

Čak ako svi putevi vode u Rim, čak ako su sva prava umetnička dela, na kraju krajeva, na visokom intelektualnom nivou, onda je ipak moram da naglasim da ni Stanislavski i Hudožestveni teatar u datom slučaju ne bi mogli ništa da stvore, uostalom, kao ni Proletkult. U ovom pozorištu već odavno ne radim. Ja sam, tako reći, organski prešao na film, dok su proletkultovci između pozorišta i filma, istovremeno se »baviti« i jednim i drugim nemoguće je, ako se želi stvoriti nešto pravo.

U »Oklopnjači Potemkin« nema glumaca, u tom filmu postoje samonaturšćici, i zadatak reditelja je pronaći određene ljude. Nisu odlučivale stvaralačke sposobnosti, već fizički izgled. Mogućnost za takav rad postoji, naravno, jedino u Rusiji, gde je sve državna stvar. Parola »Svi za jednog – jedan za sve!« nije bila samo na filmskom platnu. Ako snimamo pomorski film, nama je na usluzi cela flota, ako snimamo ratni – uz nas je svugde Crvena armija. Ako je reč o poljoprivredi – pomažu odgovarajuće organizacije. Stvar je u tome da snimamo ne za sebe, ne za druge i ne zbog ovog ili onog, već za sve nas.

Uveren sam u veliki uspeh kinematografske saradnje Nemačke i Rusije. Spoj nemačkih tehničkih mogućnosti i ruskog stvaralačkog žara mora da da nešto izuzetno. Više je nego neverovatna pretpostavka da se selim u Nemačku. Ne bih mogao da napustim zemlju koja mi je dala snage da stvaram, koja mi je dala motive za moje filmove. Čini mi se da će me bolje shvatiti ako podsetim na mit o Anteju, nego da dam marksističko objašnjenje veze između umetničkog stvaralaštva i socijalno-ekonomske baze. Osim toga, orijentacija na šablon i uski praktikizam nemačke industrije čini za mene rad u Nemačkoj apsolutno neprihvatljivim. Bezuslovno, nekadašnja pojedinačna filmska ostvarenja u Nemačkoj zaslužuju visoku ocenu. Sada, pak, moje je predviđanje da će se postavke »Fausta« i »Metropolisa« iscrpiti u zabavnim tričicama koje su negde među pornografijom i sentimentalnošću. U Nemačkoj nema odvažnosti. Mi, Rusi, ili lomimo vrat, ili odnosimo pobjedu. I najčešće pobeđujemo.

Ostajem u domovini. Trenutno snimam film čija je tema – razvoj zemljoradnje, žestoka borba za novo selo.

Prevod s ruskog:
Tanja Koljadzinski