

Filozofski fakultet Univerziteta u Sarajevu

Odsjek za komparativnu književnost i informacijske znanosti

Smjer: Komparativna književnost i historija umjetnosti (moderna i savremena)

Likovni izraz u filmovima Sergeja Eisensteina

-Završni magistarski rad-

Mentor:

prof. dr. Senadin Musabegović

Studentica:

Anisa Lilić

Sarajevo, 2022.

SADRŽAJ:

1. UVOD.....	3
2. FILM.....	5
2.1. Kadar.....	6
2.2. Planovi u filmu.....	7
2.3. Filmski kodovi.....	7
2.4. Estetika filma.....	8
2.5. Ritam u filmu.....	9
2.6. Filmski kadar i umjetnička slika.....	9
2.7. Tačka gledišta u filmu.....	10
2.8. Film i muzika.....	11
2.9. Ritam, kompozicija, pokretljivost kamere.....	12
2.10. Montaža.....	14
2.11. Film: nijemi i zvučni.....	17
2.12. Boja u filmu.....	19
3. BIOGRAFIJA SERGEJA MIHAILOVIČA EJZENŠTAJNA.....	22
4. SERGEJ MIHAILOVIČ EJZENŠTAJN: FILMOVI.....	38
4.1. DNEVNIK GLUMOVA (1923).....	38
4.2. ŠTRAJK (1924).....	41
4.3. OKLOPNJAČA POTEPAKIN (1925).....	47
4.4. OKTOBAR: DESET DANA KOJI SU PROTRESLI SVIJET (1927).....	61
4.5. STARO I NOVO (1929).....	67
4.6. ALEKSANDAR NEVSKI (1938).....	72
4.7. SENTIMENTALNA ROMANSA (1930).....	77
4.8. QUE VIVA MEXICO! (NEK ŽIVI MEXIKO!) 1931.-1932.....	80
4.9. BEŽIN LUG (1935.-1937.).....	85
4.10. ZEMLJOTRES U OAHAKI (1931) – EL DESASTRE EN OAXACA.....	87
4.11. TRILOGIJA IVAN GROZNI.....	89
4.12. IVAN GROZNI I (1946).....	89
4.13. IVAN GROZNI II (1946.-1958.).....	95
4.14. IVAN GROZNI III (NEDOVRSĚN).....	104
5. ZAKLJUČAK.....	106
6. LITERATURA.....	109
6.1. Izvori.....	110

1. UVOD

U ovom radu ću govoriti o filmskom geniju Sergeju Mihailoviču Ejzenštajnu, koji je iza sebe ostavio dvije objavljene knjige eseja o filmu pod nazivom *Filmsko osjećanje* i *Filmski oblik*, i filmove *Dnevnik Glumova* (1923), *Štrajk* (1924), *Oklopnjača Potempkin* (1925), *Oktobar: deset dana koji su potresli svijet* (1927), *Staro i novo* (1929), *Sentimentalna romansa* (1930), *Zemljotres u Oahaki* (1931), *Živio Meksiko* (1931.-1932.), *Bežin lug* (1935.-1937.), *Aleksandar Nevski* (1938), *Kanal Fergana* (1939), *Ivan Grozni I, II, III* (1945, 1946/1958, 1946).

Film *Dnevnik Glumova* (1923) bio je prvi Ejzenštajnov kratkometražni film, nakon kojeg je dvije godine kasnije snimio dugometražni film *Štrajk* (1925), a zatim i svoje prvo remek djelo, film pod nazivom *Oklopnjača Potempkin* (1925). Nekoliko njegovih filmova je nedovršeno, poput, *Živio Meksiko* (1930-1932), *Bežin lug* (1935-1937), *Kanal Fergana* (1939), te *Ivan Grozni III* (1946).

Ejzenštajn je reditelj, čije se filmsko stvaralaštvo ogleda u samim počecima nastajanja filma. U tom smislu, za nastajanje filma veže se i fotografija, kojoj je svrha predstavljanje stvarnosti onakve kakva jeste, što je donekle i svrha filma, koji svojom tehničkom aparaturom ima tu vrstu mogućnosti. Film okarakterisan kao sedma umjetnost, predstavlja vizuelnu projekciju u pokretu, a ključno sredstvo filmskog jezika nosi naziv montaža. Za određene vrste montaže je zaslužan sam Ejzenštajn, a koje će biti predstavljene kroz analizu filmova. Pored montaže koja je glavni element filmskog jezika, postoje i drugi elementi (npr. ritam, kompozicija) bez kojih film ne bi bio film, i bez kojih analiza filmova ne bi bila moguća. Također, boja u filmu predstavlja važan element filma, pomoću kojeg reditelj približava stvarnost gledaocima ili je umjetnički prezentira kako bi mogao predstaviti gledaocima svoju zamisao (ideju) kojom se vodio prilikom stvaranja filma, ali i njegovog značenja u cjelini.

Ejzenštajnovo filmsko stvaralaštvo se ogleda i u njegovoj biografiji, odnosno, u mjestima koje je posjetio, ljudima koje je upoznao, slikare i reditelje na koje se ugledao i koji su imali ogroman utjecaj na njega. Upravo u tom smislu ću se u jednom dijelu rada osvrnuti na slikare El Greca, Tintoretta, Massacia, kao i reditelje sa kojima je Ejzenštajn radio.

Predstaviti ću i nekoliko Ejzenštajnovih crteža, od kojih su neki vezani za njegovu filmografiju. Također, govoriti ću i o umjetničkim pokretima i pravcima koji su utjecali na Ejzenštajna, koji je koristeći se njihovim elemenima snimio gore navedene filmove.

Slikarstvo kao četvrta umjetnost, nakon koje je nastalo kiparstvo, pa arhitektura, a nakon njih je nastao film, te je u tom smislu povezanost između slikarstva i filma neminovna. Film je preuzeo dosta toga iz slikarstva, što će biti prisutno u analizi filmova, u kojima je Ejzenštajn koristio i likovne i filmske elemente.

2. FILM

Film je fotografski i fonografski zapis izvanjskog svijeta.

Ante Peterlić

Film, kao najmodernija umjetnost u velikoj mjeri zavisi od nauke i tehnologije. Nastaje i razvija se u uskoj vezi sa razvojem industrijske tehnologije, optičke iluzije i težnjom za predstavljanjem pokreta.¹ Dakle, film je vizuelna projekcija u pokretu, čije je osnovno obilježje slika pokreta. *Pokretne su slike neuhvatljive, jer nastaju stoga što je objekt osvjetljen svjetlom, a čega su posljedice putujuće sjene. Princip sadržan u toj pojavi je projekcija.*²

Ono što filmu daje specifičnost jesu optička aparatura i fotografija. Optička aparatura obezbijeduje automatizam odnosa *stvar – njen optički oblik* u masovnoj svijesti, a hipotezu optike dopunjuje hipoteza fotografije. Građa filmske umjetnosti je sam život koji ljude okružuje. Ova građa se razlikuje od građe slikarstva i skulpture zato što posjeduje oblik koji već postoji, a od književnosti i muzike zato što taj oblik posjeduje samodovoljnu, objektivno-realnu prirodu.³

Predstava o pokretnim slikama, odnosno, o priči pomoću pokretnih slika nalazi se u osnovi pojma „filmska umjetnost“. Ako se isključi multiplikacija, ulogu „slike“ u filmu igra fotografija. Fotografija i film od svih vrsta reprodukcije stvarnosti u umjetnosti imaju reputaciju najveće vjerodostojnosti, dokumentiranosti, istinitosti. Između fotografije kao načina da se zabilježi stvarnost i dinamične filmske umjetnosti postoji velika razlika. Fotografija, s jedne strane, pretvara trodimenzionalnu stvarnost u dvodimenzionalnu iluziju trodimenzionalnosti, te se stvarnost pretvara u vizuelnu stvarnost, a objekat u sliku objekta. Također, istovremeno neprekidna pokretnost i bezgraničnost stvarnosti pretvaraju se u zaustavljeni i ograničeni djelić stvarnosti. Fotografiju izlaže savremeni zvučni film. Ona leži u njegovoj osnovi, dubokoj transformaciji koja povećava iluziju trodimenzionalnosti i dodaje zvuk, te nepokretno ponovo postaje pokretno, a okvir koji isjeca ograničeni tekst iz beskrajnog svijeta, mobilniji.⁴

¹ <https://symptomimetic.wordpress.com/2016/12/26/film-sedma-umjetnost/>

² Mikić, Krešimir (2001), *Film u nastavi medijske kulture*, Zagreb: Educa, str. 11.

³ Jurij Civjan, Jurij Lotman (2014), *Dijalog sa ekranom*, Beograd: Filmski centar Srbije, str. 35.

⁴ Ibid, str. 191.

2.1. Kadar

Kadar iz filma obično znači statični momenat koji je zabilježen na filmskoj traci. Na ekranu on traje 1/24 sekunde, te se takav kadar može vidjeti samo u kino-kabini ili u filmskom studiju.⁵ U rječnik filmskog jezika spada i pojam „stop-kadar“, koji imitira utisak da se traka u projektoru zaglavila. Međutim, kada se takav kvar stvarno desi, filmska traka popušta zbog toplote lampe u projektoru i puca. Filmski kadar je neprekidni dio filma, koji se sastoji od nekoliko „kadrova iz filma“. Maksimalna dužina kadra ograničena je samo dužinom trake u kameri. Avangardni film drži i taj rekord, koji iznosi više sati.⁶ Gledaoc dužinu kadra počinje da osjeća tek onda kada kadar postaje predug ili prekratak, odnosno u onom trenutku kada počne da ga iritira. Dakle, kadar je najsitniji slikovni element na filmskoj traci i segment filma u vremenu, ali i segment filma u prostoru. Iz prostora oko gledaoca kamera izdvaja pravougaonik, koji se zove kadar. Međutim, filmski jezik ne bi mogao postojati kada bi gledaoc smatrao da ono što je prikazano postoji samo dok kadar nije nestao sa ekrana.⁷

Prostor kadra za gledaoca predstavlja analog „svog“ unutrašnjeg, poznatog prostora, dok je prostor izvan kadra tuđi, vanjski i nepoznat.⁸ Dakle, značenje kadra slaže se od odnosa onoga što u datom trenutku gledaoc vidi na ekranu, prema onome što je, po gledaočevom mišljenju, ostalo izvan okvira kadra. Lotman i Civjan smatraju da formula umjetničkog smisla u filmu predstavlja sistem jednačina s nekoliko nepoznatih, a jedna od nepoznatih je prostor izvan kadra.⁹

Ejzenštajn je u razrješavanju sukoba vremena i prostora u kadru, i vremena i prostora izvan kadra podmetanjem drugog prostora i vremena, odnosno drugog kadra, vidio stvaranje jednog drugog, međukadrenog sukoba. On smatra da povezivanje kadrova dovodi do oštrog sukoba na sintagmatskoj ravni i to na svim nivoima montaže, od montaže atrakcija, metričke, ritmičke, montaže gornjih tonova, polifone, pa sve do konceptualne montaže, a o tome više u daljem toku rada.¹⁰

⁵ Jurij Civjan, Jurij Lotman (2014), *Dijalog sa ekranom*, Beograd: Filmski centar Srbije, str. 100.

⁶ Ibid, 101.

⁷ Jurij Civjan, Jurij Lotman (2014), *Dijalog sa ekranom*, Beograd: Filmski centar Srbije, str. 103.

⁸ Ibid, 107.

⁹ Jurij Civjan, Jurij Lotman (2014), *Dijalog sa ekranom*, Beograd: Filmski centar Srbije, str. 112.

¹⁰ Musabegović, Sadudin (2007), *Film kao vremenski oblik, predavanja iz estetike filma*, Armis Print

2.2. Planovi u filmu

U filmu postoji snimanje različitim planovima, takozvanim opštim, srednjim i krupnim planom. Opšti plan daje gledaocu osjećanje opšteg obuhvatanja pojave. Srednji plan postavlja gledaoca u bliski odnos prema glumcima na ekranu, gdje gledaoc dobija osjećaj kao da je sa njima u istoj prostoriji. Pomoću krupnog plana (velikog detalja) reditelj usmjerava gledaočevu pažnju na određeni detalj koji simbolizira rediteljeve želje, odnosno fokus na određenog lika ili predmet.¹¹ Plan je filmski parametar kadra, odnosno omjer vizualne prisutnosti glavnog predmeta u izrezu kadra, sa čovjekom kao mjerom. Planovi se dijele na: detalj (manji dio nekog lika ili ambijenta zauzima cijeli izrez), krupni plan (čovjekova glava u izrezu), blizu (čovjekovo poprsje), polublizu (čovjek od glave do pojasa), američki plan (čovjek od glave do koljena), srednji plan (cijeli čovjek u izrezu), total (cjelina nekog ambijenta u izrezu). Planovi indiciraju ako se posmatraju važni elementi prizora u kadru izbliza (detalj, krupni plan, blizu, polublizu) ili izdaleka (američki, srednji, total). O toj udaljenosti zavisi i tip obavijesti u kadru i raspodjela pažnje (u bližim planovima pažnja se više usredotočuje na lik, pa se i bolje informira o liku, a slabije o pozadini, u daljnjim se planovima o ambijentu daju obimnije obavijesti). Udaljenost je ujedno indicacija promatračke uvučenosti ili odmaknutosti od prizora, pritom je u bližim kadrovima gledaoc u prisnijem prostornom odnosu prema likovima i stvarima, a u daljnjima u distanciranijem odnosu. Planom se naziva i raspored važnih prizora po dubini unutar kadra (dubinski plan). Jasno se razlikuju prednji plan i stražnji plan, ili pozadina kadra (dio prizora iza prednjega plana). Ako je mizanscena dubinski razrađeniija, govori se o prvom, drugom, trećem planu.¹²

2.3. Filmski kodovi

Za film su važni i filmski kodovi koji se mogu podijeliti na nespecifične i specifične filmu. U nespecifične kodove ubrajaju se prikazi svakodnevnog života čija filmska transformacija predstavlja posljedicu tehničkih ograničenja (kadar, vrijeme i sl.), pored ovih kompozicija slike, nijansiranje i bojenje slične su drugim vizuelnim umjetnostima (npr. slikarstvo), dok narativitet filma potiče iz narativnosti književnosti. Specifični kodovi filma mogu biti pokret kamere, ili nedostatak pokreta kamere (film može podsjećati na kod pozorišta ako se zanemari veličina kadra), osvjetljenje, montaža (čak i ako je film snimljen u svega par kadrova ili, uglavnom, eksperimentalni filmovi koji su snimljeni u jednom kadru). Za neke reditelje, svijetlo nije samo jedan od parametara, već

¹¹ Ajzenštajn, M. Sergej (1964), *Montaža atrakcija*, Beograd: Nolit, str. 143

¹² Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 18. 9. 2021. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=48569>>.

glavni parametar stila. Čak i najprirodnije osvjetljenje u filmu se imitira pomoću rasvjetnih uređaja. A posebno moćno osvjetljenje koristi se prilikom snimanja noćnih kadrova.¹³ Ekspresivno svjetlo se upotrebljavalo u nijemom filmu, a kasnije, kako bi se kadru dala dinamičnost ili napetost, počela su se koristiti treperavi ili pulsirajući izvori. Normativno svjetlo ne naglašava konflikt između svjetlosti i tame, već nastoji da ga ublaži.¹⁴

2.4. Estetika filma

Kada je riječ o estetici filma Eli For, kao prvi priznati estetičar, kako navodi Dušan Stojanović u knjizi *Teorija filma*, obraća pažnju na novorođenu umjetnost ekrana. On kaže da *kao igra, film treba da čudesnim sredstvima ritma, dostupnog u vidu i sluhu, poveže likovnu umjetnost sa muzikom i da tri dimenzije prostora u neprestanom kretanju uključi u trajanje*. Kao pozorište, on je *kolektivni spektakl u kojem je glumac posrednik*. Kao slikarstvo, *neiscrpni je otkrivalac novih prelaza, novih arabeski, novih harmonija između tonova i valera¹⁵, svjetlosti i senki, oblika i kretanja, volje i njenih gestova, duha i njegovih otelotvorenja*. Kao muzika, *obeležava prelaz od svešču preopterećenog pojedinca do nesvesnog stanja mnoštva, spremnog da usvoji nove ritmove: stalna opojnost čula u neuhvatljivim, iako veoma preciznim matematičkim okvirima*.¹⁶

Žan Mitri u knjizi *Estetika i psihologija filma* govori o filmu i filmskoj slici čije je najvažnije svojstvo to što je živa. On kaže da u filmu mogu postojati nepomične stvari, a da je ta nepomičnost ustvari posljedica stalne pokretljivosti koja nastaje pri pojavljivanju slika koje se i nude pogledu gledaocima. Kada se govori o samom predmetu u filmu, on je drugačiji i od stvarnog predmeta, odnosno kretanje mu daje neku vrstu suštine, koja bi simultano bila i objektivna i korektna.¹⁷

Plastična metafora može nastati ne samo na granici kadrova. Snagu metafore ponekad posjeduju element slike ili cijela slika, koja gledaoca iznenada upućuje na stvarnost u drugom planu.¹⁸ Ponekad sličnu ulogu kao metafora preuzima slika u slici. Gledaoc često obraća pažnju na glumce i rijetko se udubljuje u dekoraciju, smatrajući je uslovnom i neobaveznom pozadinom radnje. Međutim, dekoracija se ne pojavljuje u filmu slučajno. Reditelj,

¹³ Jurij Civjan, Jurij Lotman (2014), *Dijalog sa ekranom*, Beograd: Filmski centar Srbije, str., 215.

¹⁴ Ibid, 217.

¹⁵ *Umjetnik savladava intenzitet svetlosti valerima, menja boju pigmentima boje i tako postiže ono što želi*. –u *Vizuelno mišljenje*, Rudolf Arnhajm, Univerzitet umjetnosti u Beogradu, 1985., str. 73.

¹⁶ Stojanović, Dušan (1978), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 17.

¹⁷ Mitri, Žan (1967), *Estetika i psihologija filma*, Institut za film Beograd, str. 5.

¹⁸ Jurij Civjan, Jurij Lotman (2014), *Dijalog sa ekranom*, Beograd: Filmski centar Srbije, str. 205.

kameraman i scenograf osmišljavaju sve detalje u kadru, te gledaoc ako želi da u potpunosti shvati smisao filma, ne smije zanemariti slike koje su okačene na zidovima. Ponekad su slika ili crtež na dekoraciji neka vrsta grafičkog epigrafa za scenu.¹⁹

2.5. Ritam u filmu

Mitri objašnjava da se ritam u filmu ostvaruje stavljanjem elemenata na odgovarajuće mjesto, a koji su obuhvaćeni samim okvirom slike, odnosno kadriranjem, nasuprot ranije organizovanim dekorom koji je bio popularan u ekspresionističkom filmu. Na gledaočevu osjetljivost utiču one likovne strukture koje su uslovljene kadriranjem. One služe da privuku gledaočevu pažnju na određeni element, ličnost ili predmet. Takve likovne strukture dopuštaju gledaocu da na predstavljenu radnju prenese osjećanja koja u njemu izaziva predstava. Sama organizacija slike, njena estetska struktura znači da se istakne ono što treba da bude označeno. S obzirom na to da su označavajuće same po sebi i u korist radnje, bez obzira na to koliko su slikarske prirode, one postaju filmske vrijednosti.²⁰ Govoreći o filmskom kretanju, Mitri objašnjava i tačku gledanja koja gledaocu predlaže svaki kadar, on kaže da ona ima vrijednost samo u odnosu na tačku gledanja koja je izabrana za prethodni i sljedeći kadar.²¹

2.6. Filmski kadar i umjetnička slika

Sadudin Musabegović u knjizi *Film kao vremenski oblik* govori o filmu i slikarstvu. On kaže da slikarsko platno i filmski ekran kao materijalni faktori omogućavaju dva reda aktivnosti, i to u slici, odnosno nepokretan prostor slike i nezaustavni pokret promatračevih očiju u njegovom opažaju; u filmu, odnosno pokretni niz slika na ekranu i nepokretna uronjenost pogleda u tok proticanja slika. Musabegović navodi da filmsko djelo, kao i slikarstvo i umjetničko djelo uopće, polazi od nulte tačke prostora. On kaže da je to prostor jedne stvari i njegovi vremenski i prostorni odnosi su odnosi jedne stvarne stvari, ali ne i stvari koja pripada estetskoj realnosti.²²

Musabegović govori i o razlici između filmskog kadra i umjetničke slike. On kaže da se prostor i vrijeme filmskog kadra u percepciji ponaša drugačije od prostora i vremena umjetničke slike. Filmski kadar traje u vremenu i iz stvarnosti direktno preuzima pokret, ne stvarni pokret, već je stvarnost pokreta ista i u stvarnosti i u njenom prividu koji je u kadru.

¹⁹ Jurij Civjan, Jurij Lotman (2014), *Dijalog sa ekranom*, Beograd: Filmski centar Srbije, str. 206.

²⁰ Mitri, Žan (1967), *Estetika i psihologija filma*, Institut za film Beograd, str. 8.

²¹ Ibid, str. 8.

²² Musabegović, Sadudin (2007), *Film kao vremenski oblik, predavanja iz estetike filma*, Armis Print

S druge strane, slika u slikarstvu je isključila pokret, a onda i vremensku dimenziju promjene. Slika u slikarstvu ne traje u vremenu, ona vrijeme samo sugerira. Upravo zato što nema pokret i vremensku dimenziju, u njoj se ništa ne mijenja. Musabegović objašnjava da tek sa suosjećajem sa predmetnim svijetom slike mi možemo osjetiti npr. da rijeka teče, dok u filmskom kadru prisustvujemo protjecanju i trajanju rijeke.²³

Musabegović navodi da je slikar od samog početka stvaranja svjestan vremensko – prostornog okvira slike i prinuđen je da cijelu dramu koju slika nosi riješi isključivo među tim ivicama. Slika je zatvoren i sam sebi dovoljan svijet. S druge strane, filmski kadar, čije je osnovno svojstvo pokret i kretanje, samo načinje jedan svijet, koji se još nije uspio smjestiti u kontekst drugog, u estetski svijet djela, a kao takav on sam sebi nije dovoljan. Zato udvojeni dio stvarnosti, njen privid koji traje u jednom kadru, dovodi u percepciji do sukoba neposrednog vremena i prostora u kadru i posrednog njihovog trajanja, sa one ivice kadra.²⁴

Kada je riječ o slici na filmu, Sadudin Musabegović navodi da su simbolisti u književnosti, upravo putem slike nastojali sugerirati emocije i senzacije pojedinačnog čovjeka, a slika je osnovna karakteristika filmskog medija. Međutim, slika u filmu i slika na kojoj su insistirali simbolisti bitno se razlikuju. U filmu je to doslovna, ikonička slika, a kod simbolista imaginarna, treperava slika koja svoju doslovnost samo nagovještava. Filmska slika je naturalistička, ona nikad ne može zapostaviti spoljašnost stvari zbog njene unutrašnjosti. Još jedan problem u pravcu ovladavanja tehnikama toka svijesti bio je u permanentnom sadašnjem vremenu filmskog djela, koje je poziciju i prošlosti i budućnosti ličnosti prezentiralo kao sadašnjost. Film je morao iznaći čitav niz tehničkih i izražajnih postupaka koji bi bili u stanju da vrše diferencijaciju vremena i njihovo slaganje u filmskoj dijegezi. U nijemom filmu, ta sredstva bila su: dupla dijegeza, pretapanje, zatamnjenje, odtamnjenje, flešbek.²⁵

2.7. Tačka gledišta u filmu

U vizuelnim umjetnostima koje su postojale prije pojave filma tačka gledišta je nepokretna. Na primjer, u pozorištu gledaoc tijekom cijele predstave vidi pozornicu sa istog rastojanja i iz istog ugla. U umjetnosti pojam tačke gledišta je složeniji nego u životu. Tako, na primjer, gdje god gledaoc stoji posmatrajući sliku ne može promijeniti poziciju koju je slikar odabrao, upravo, zbog toga što je slika naslikana sa određene tačke gledišta koju je odabrao umjetnik,

²³ Musabegović, Sadudin (2007), *Film kao vremenski oblik, predavanja iz estetike filma*, Armis Print

²⁴ Ibid

²⁵ Musabegović, Sadudin (2007), *Film kao vremenski oblik, predavanja iz estetike filma*, Armis Print

te time odredio tip perspektive, rakurs, veličinu figura, okvir slike itd. Gledaoc se potčinjava tački gledišta koju je odabrao slikar, on kao da staje na nju, premještajući se misaono u prostoru.²⁶ Kada je predmet prikazan sa tačke gledišta koja je uobičajena, gledaoca interesuje sam predmet i ne razmišlja o tome ko ga gleda. Kada je tačka gledišta neobična, gledaoc je osjeća kao nečiju i počinje da ga interesuje ko je taj nevidljivi nosilac tačke gledišta koja ga je zbunila. Kada se ne postavljaju nikakva pitanja u vezi sa tačkom gledišta, onda se ona može smatrati objektivnom, a kada se pitanja postavljaju, radi se o subjektivnoj tački gledišta. Tačka gledišta na filmu je slobodna, te nema mjesta gdje se filmska kamera ne bi mogla postaviti. U tom smislu, filmski jezik posjeduje unutrašnji i vanjski pogled na svijet. Ono što se događa junaku može se vidjeti njegovim očima ili očima posmatrača sa strane. U pripovijedanju, stvaraoci filma najčešće kombinuju objektivnu i subjektivnu tačku gledišta.²⁷ U suvremenom filmskom jeziku svaka tačka može biti i subjektivna i objektivna.²⁸ U filmskom jeziku postoje mnogi slučajevi u kojima se subjektivna tačka gledišta prenosi optički. Tu se radi o osobinama slike koje ne oponašaju tačku gledišta lika, već anomalije u njegovom vizuelnom doživljaju stvarnosti. Primjeri optičke deformacije kadra (kamermani su prikazivali vrtoglavicu, hipnozu, nesvjesticu, ljubavnu privlačnost i druga psihička stanja za koja se obično misli da iskrivljuju normalnu sliku svijeta), ne razlikuju se mnogo po svojim funkcijama. Najinteresantniji prikaz iskrivljenog viđenja je takozvani *postupak mekog fokusa*, kada slika gubi oštrinu, dobija maglovite, nejasne obrise.²⁹ Mutna slika postaje važan element filmskog jezika kada ulazi u igru pokretnih, dinamičnih smisaonih odnosa. U filmskom jeziku razgraničenje objektivnog i subjektivnog, unutrašnje i vanjske tačke gledišta je pokretno i neodredivo.³⁰ Ta neodredivost, uzajamno prožimanje tačke gledišta predstavlja jednu od bitnih osobina filmskog jezika, i jednu od tajni umjetnosti uopšte.³¹

2.8. Film i muzika

Film i muzika imaju zajedničku vezu, odnosno kretanje koje svojim ritmom i razvojnim smjerom proizvodi osjećanje. Filmsko djelo postaje linija i ritam. Filmski kadar nije se mogao osloboditi predmetnosti, ni oblika, već su služili kao materijal za ritmičku organizaciju djela. Prisutna je dvostrukost trajanja predmeta, i to: predmeti koji traju kao

²⁶ Jurij Civjan, Jurij Lotman (2014), *Dijalog sa ekranom*, Beograd: Filmski centar Srbije, str. 89.

²⁷ Ibid, str. 90.

²⁸ Jurij Civjan, Jurij Lotman (2014), *Dijalog sa ekranom*, Beograd: Filmski centar Srbije, str. 91.

²⁹ Ibid, str. 97.

³⁰ Jurij Civjan, Jurij Lotman (2014), *Dijalog sa ekranom*, Beograd: Filmski centar Srbije, str. 99.

³¹ Ibid, str. 100.

predstave stvarnih predmeta i predmeti koji traju kao elementi drugog, odnosno muzičke strukture.³²

2.9. Ritam, kompozicija, pokretljivost kamere

Kako ritam obuhvaća sve što postoji u prirodi, tako on leži i u umjetnosti, kao i u filmu gdje je jedan od osnovnih uvjeta organiziranja filmskih zapisa u cjelinu djela. Ritam je važan ekspresivni elemenat u filmu koji predstavlja izmjenjivanje ili ponavljanje nekih pojava, njihovo ubrzavanje ili usporavanje, pojačavanje ili slabljenje u kretanju ili toku. Razlikujemo ga od tempa koji označava brzinu kojom se nižu pojedine jedinice filma. Filmski ritam, kao i ritam plesa i muzike, integrirajući se sa ostalim elementima strukture filma obuzima gledaoca, stvara i mijenja njegova raspoloženja, pojačava ili smanjuje dramsku napetost, određuje doživljaj, efekat, pa i smisao koji reditelj želi stvoriti. Tri su osnovna načina postizanja ritma u filmu. To su kretanje same kamere, montažno ritmička izmjena kadrova, te kretanje (ritmički sadržaj) koje se postiže unutar kamere. Pokretom kamere vodi se interes gledaoca i prati dešavanje u prikazivanju scena. Svi kadrovi u kojima se kamera kreće su dinamični. Ritam filma montažom postiže se izmjenjivanjem kadrova različitih sadržaja, te promjenom dužine pojedinog kadra. Kretanje unutar kadra može biti ritmički oblikovano samim rasporedom objekata i osoba unutar kadra, njihovim međusobnim odnosima i interakcijama, kretanjama, plesom itd.³³ Ovisno o načinu izmjenjivanja kadrova i sadržaju svakoga pojedinog kadra, ritam se mijenja. Tako se montažom ostvaruje povezivanje kadrova sličnih i različitih kompozicija.³⁴

Kompozicija filmske slike predstavlja jedan od parametara okvira, analogan definiciji kompozicije slike, rasporedu prostornih, tj. vizuelne komponente u određenom dijelu filma - kadrovi ili njihovi dijelovi. Formiraju ga sve komponente snimljenog prostora, odnosno prikazana tijela (živa bića i predmeti, pa se često podudaraju s mizanscenskim rasporedom) i površine, odnosno statički ili dinamički odnosi njihovih vizualnih atributa, kao što su kontura, boja i površine. Iako se svaki aranžman u okviru naziva kompozicijom, on je posebno uočljiv i utvrdiv kada se posmatra određena pravilnost i intencionalnost strukture njegovih komponenti, posebno aranžman koji se u stvarnosti pojavljuje rjeđe. Tako, kao i u slikarstvu i statičkoj fotografiji (s kojom film dijeli neke dvodimenzionalne prostorne

³² Musabegović, Sadudin (2007), *Film kao vremenski oblik, predavanja iz estetike filma*, Armis Print

³³ <http://likovna-kultura.ufzg.unizg.hr/Ucimo-gledati-zine/Broj%202/ritam%20u%20filmu.htm>, pristupljeno 18.09.2021. u 15: 40h

³⁴ Filmska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019. Pristupljeno 18.9.2021. <<http://filmska.lzmk.hr/Natuknica.aspx?ID=2757>>.

karakteristike), vodoravna, okomita, dijagonalna kompozicija, zatim trokut, četverokut, krug, L ili S oblik itd. Od posebnih vrsta kompozicija, horizontalna kompozicija najčešće služi za izražavanje snage, smirenosti, stabilnosti, sigurnosti; vertikalna kompozicija koja stvara osjećaj superiornosti, veličine, dostojanstva; dijagonalna kompozicija naglašava dinamiku, ali i labilnost; trokut (kao i četverokut i krug) moguće je izraziti potpunost, konačnost, maksimalnu stabilnost. Pri pomijeranju kamere kompozicijska harmonija može se kontrolirati samo na početku i na kraju kretanja kamere; kada je potrebno da okvir karakteriše sklad boja, to se može postići praktično samo jednim položajem kamere (jer čim se pomjeri, harmonija se lahko narušava). Od velike važnosti za stvaranje kompozicije kadra su proporcije filmske slike. Smatra se da je najprikladniji (i najvještiji) format za komponovanje 1: 1,66, jer je najbliži formuli zlatnog omjera. Kompozicija kadra je raspored, red, ravnoteža što se ostvaruje pronalaskom nekoga zakonitog vizualnog odnosa među bićima u stvarnome okolišu i okvirom, a taj odnos se ističe okvirom filmske slike ili okvirom platna. Kompozicijom kadra obraća se pažnja na bića koja su kompozicijom istaknuta i samim tim kompozicija kadra ima veliku ulogu u našem doživljaju neke scene ili umjetničkog djela.³⁵

Filmsko kretanje jeste mehanički reprodukovano kretanje, koje mora da ima određeni ritam, ritam koji zavisi od važnosti trenutka. Ritmičko kretanje zavisi od prirode snimanja kao što su panorama, vožnja i slično, kao i dinamičkih odnosa koje svaki kadar održava sa prethodnim i onim što dolazi poslije njega. Mitri to objašnjava kroz ljestvične odnose, odnose jačine, likovne odnose, te odnose uglova i kadriranja. Ljestvični odnosi su oni odnosi koji se kreću od dalekog plana do polusrednjeg plana, od srednjekrupnog plana do srednjeg plana, i tako dalje. Odnosi jačine predstavljaju količinu kretanja koja je uključena u opšti plan u odnosu na količinu kretanja koja je uključena u polusrednji plan, i tako dalje. Likovni odnosi predstavljaju strukturu slike u odnosu na strukture bliskih slika. Odnosi uslova i kadriranja uslovljavaju likovne odnose.³⁶ Ako je kompozicija slična, kadrovi se povezuju bez obzira na sadržaj, kao što se suprotstavljanjem različitih kompozicija postiže određeni ritam, posebno ako su i pokreti unutar kadrova različiti. U sekvencama potjere npr., ritam se stvara izmjenjivanjem (paralelna montaža) kadrova različitih sadržaja. Kakav će biti ritam zavisi i od toga da li se određeni kadrovi postepeno skraćuju ili produžuju. Ako se radnja prikazuje u kraćim kadrovima, ritam će se pojačavati, a ukoliko se radnja prikazuje u dužim kadrovima, čitava sekvenca će obično djelovati usporeno. Ritam se ostvaruje i unutar samog kadra

³⁵ Filmska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019. Pristupljeno 18.9.2021. <<http://filmska.lzmk.hr/Natuknica.aspx?ID=2757>>.

³⁶ Mitri, Žan (1967), *Estetika i psihologija filma*, Institut za film Beograd, str. 8.-9.

pomoću pravilnih izmjena i ponavljanja kompozicijskih elemenata filma. U takozvanim dugim kadrovima (kadar-sekvenca) „koreografijom“ pokreta kamere i mizanscene postiže se ritam unutar kadra. Integrirajući se s ostalim elementima strukture filma, ritmom se pojačava i smanjuje dramska napetost, utiče na atmosferu i raspoloženje, određuje doživljaj, efekat, pa i smisao (što posebno dolazi do izražaja u djelima S. M. Ejzenštajna i D. Vertova) koje autor želi stvoriti. Ritam je uvijek bio posebno značajan faktor sinematičke strukture. U nijemoj kinematografiji ritam se postizao na sasvim vizuelan način, najvećim dijelom pomoću montaže.³⁷

2.10. Montaža

Da bi umjetnost (film) mogla da govori, ona mora da ima svoj jezik. U tom smislu, montaža je jedno od osnovnih sredstava filmskog jezika. U užem smislu, montaža je ljepljenje dva kadra, a u širem smislu, ona je svaka blizina dijelova filma koje ima umjetničko značenje. Element filmskog jezika može postati sve što se može napraviti na najmanje dva načina, odnosno, sve ono što reditelju pruža mogućnost da bira, a gledaocu da razumije zbog čega je baš to odabrano. Montaža, kombinovanje, snimanje, dobijaju kontrastno značenje, a cijeli jezik se smješta na polje igre između neznakovne stvarnosti i njene znakovne predstave.³⁸

Žan Mitri u knjizi *Estetika i psihologija filma* govori o sovjetskim filmskim stvaraocima Ejzenštajnu i Pudovkinu koji su pokušali krajem nijeme epohe da naprave od simboličnog izražavanja važan oblik filmskog jezika.³⁹ Pudovkin upotrebljava sliku-simbol koja se uvodi u logički kontinuitet radnje i potčinjava se uslovima priče. To je ustvari oblik montaže koja preovladava u svakoj filmskoj konstrukciji koja ima za predmet razvijanje neke teme koja je dramskog ili psihološkog karaktera. Kod Ejzenštajna je slika-simbol pozvana da nastavi razvijanje ideje polazeći od opisa. Za njega se montaža sastojala u stvaranju, posredstvom odnosa dvije slike, uzbuđenja-šoka, koji je usklađen sa smislom radnje, a sve to kako bi se kod gledaoca izazvala određena ideja, kao i skup ideja zahvaljujući kojima je moguće voditi djelo do njegovog emocionlanog ili dijalektičkog cilja.⁴⁰

³⁷ *Filmska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019. Pristupljeno 18.9.2021. <<http://filmska.lzmk.hr/Natuknica.aspx?ID=4422>>.

³⁸ Jurij Civjan, Jurij Lotman (2014), *Dijalog sa ekranom*, Beograd: Filmski centar Srbije, str. 51.

³⁹ Mitri, Žan (1967), *Estetika i psihologija filma*, Institut za film Beograd, str. 94.

⁴⁰ Ibid

Mitri navodi da simbol nije slika koja se upliće u kontinuitet da bi osvijetlila ili izmijenila smisao radnje, kao što je to slučaj u uobičajnoj montaži, već samo ono što ostane od uzbuđenja-šoka. Dijalektika nije više u psihološkom ili dramskom razvijanju radnje, već u povezivanju ideja koje su izazvane tom radnjom. Mitri citira Ejzenštajna, koji navodi da je to *put saznavanja utrt kroz živu igru strasti i primjenjen na specifične mogućnosti filma*.⁴¹

Mitri zaključuje da cjelokupna djalektika filma zavisi od izbora i organizacije formalnih struktura. On kaže da svaka prava montaža koja odgovara svjesno usmjerenom djelu jeste montaža a priori. Iako su se pravila montaže mijenjala tijekom stoljeća, njena načela su ostala ista. Oblici koji su nastali krajem nijeme epohe su oblici iz kojih proističu svi ostali, kako navodi Mitri. Dakle, postoje četiri oblika, a to su :

1. **narativna montaža**, kojoj je jedina svrha da obezbijedi kontinuitet radnje (uvedena od strane Amerikanaca; najčešće se koristi; primjenjena u skoro svim filmovima koji pričaju neku priču);
2. **lirska montaža**, koja se, obezbjeđujući narativni ili opisni kontinuitet, simultano služi tim istim kontinuitetom kako bi izrazila ideje ili osjećanja koja prevazilaze dramu (tipična montaža Pudovkinovih filmova);
3. **montaža ideja ili „konstruktivna“ montaža**, jedini oblik montaže koji dopušta izradu cijelog filma za montažnim stolom, to jest a posteriori, koja je uglavnom primjenjiva u montažama „žurnalskih materijala“ (svojevrsna Dzigi Vertovu);
4. **intelektualna montaža**, koja sebi manje postavlja za svrhu da obezbijedi kontinuitet sadržine, nego da je konstruiše i manje da izrazi ideje zahvaljujući toj sadržini nego da ih dijalektički uslovi (tvorac ove vrste montaže je Ejzenštajn).⁴²

Ejzenštajn je doživljavao montažu kao primarno oblikovno načelo filma, što je i pokazivao u svojim ostvarenjima, a o kojima će biti riječi kasnije u radu. Montaža atrakcija definiše se kao pojačavanje smisla jedne slike njenim povezivanjem sa drugom slikom koja ne mora da ima veze sa istim događajem. Ova vrsta montaže veoma je bliska elipsi, poređenju ili metafori. Za atrakciju on kaže sljedeće:

⁴¹ Mitri, Žan (1967), *Estetika i psihologija filma*, Institut za film Beograd, str. 95.

⁴² Ibid, str. 96-97

Atrakcija (u našoj dijagnozi pozorišta) jeste svaki agresivni momenat u pozorištu, to jest, svaki element koji izvlači na površinu ona gledaočeva osjećanja ili psihološka stanja koja mogu uticati na njegovo iskustvo – svaki element koji se može proveriti i matematički proračunati u cilju izazivanja izvesnih emotivnih šokova po određenom redosledu i u okviru celokupnog utiska, što jedino omogućava prihvatanje krajnjeg idejnoj zaključka. Put do saznanja „kroz živu igru strasti“ naročito važi (sa gledišta načina primanja utiska) za pozorište.⁴³

Ejzenštajn govori o pet vrsta montaže koje se mogu primjeniti nezavisno ili istovremeno u jednoj sekvenci, a to su:

- **metrička montaža**, koja određuje brzinu rezanja i zasniva se na trajanju svakog kadra, a ne na njegovom sadržaju;
- **ritmička montaža** uzima u obzir sadržaj kadra, koji ima značajnu kontrapunktalnu funkciju, kao u sekvencama održane napetosti;
- **tonalna montaža** se zasniva na teksturi ili emocijnom tonu kadrova;
- **montaža gornjih tonova** predstavlja spoj metričke, ritmičke i tonalne montaže i
- **intelektualna montaža** kojom se Ejzenštajn najviše i bavio, predstavlja spajanje suprotstavljenih kadrova radi stvaranja ideološkog mišljenja ili izražavanja apstraktnih ideja.

Za razliku od montaže, Andre Bazin navodi da dubinski kadar koristi dvosmislenost slike, te navodi primjer Kulješovog eksperimenta s glumcem Možuhihom koji u sva tri kadra (ista facijalna ekspresija glumca) kada se spoji sa tri različita prizora (zdjela supe, dijete u kovčegu (lijesu), lijepa žena), svaki put daje drugačiju vrstu interpretacije.⁴⁴

⁴³ Ajzenštajn, M. Sergej (1964), *Montaža atrakcija*, Beograd: Nolit, str. 29.

⁴⁴ Bazin, Andre (1967), *Šta je film?*, Beograd: Biblioteka umjetnost ekrana



Slika 1: Efekat Kulješov (<https://www.ekomiami.com.ng/2020/07/14/kuleshov-effect-history-definition-and-importance/>)

Bazen film promišlja samo kroz sadržaj, a ne formu, te shvata da gledaoc svojom pažnjom određuje uočeni smisao, a pojam metafizičko ne određuje kao nešto što je apsurdno i nedodirljivo. Kada je riječ o dubinskom kadru, on dovodi gledaoca u „bliži odnos“ sa slikom nego što je odnos sa stvarnošću, podrazumijeva „aktiviranje mentalnog stanja“, iz ove dvije postavke proizilazi treća koja se može kvalificirati kao metafizička. Dakle, Bazen shvata pojam dubinskog kadra kao dijalektički napredak u razvoju filmskog jezika, iako se u njemu mogu vidjeti elementi montažnih kadrova, on ne otkriva pojam „dekadiranja“.⁴⁶

2.11. Film: nijemi i zvučni

Peterlić za nijemi film kaže da je djelo koje je rađeno samo slikovno, a ne i auditivno i po tome se razlikuje od zvučnog filma.⁴⁷ Njegovo trajanje je od njegova izuma do nastanka zvučnog filma (1885.-1928. godine). Nijemi film je često, ali ne i nužno imao i zvučnu, pretežno muzičku, a ponekad i naratorsku kinopratinju. Karakterizirao ga je, međutim, izraziti izostanak sinkronog glasovnog sporazumijevanja, te je razrađivan isključivo postupcima temeljenim na vizualnom izlaganju. Stilska podrazdoblja su:

- rani nijemi film (do početka 1900-ih);
- primitivni stil (od 1900-ih do polovine 1910-ih);
- klasični nijemi film (od pol. 1910-ih do kraja 1920-ih).⁴⁸

⁴⁵ <https://www.ekomiami.com.ng/2020/07/14/kuleshov-effect-history-definition-and-importance/>, (pristupljeno 06.04.2021. u 15 50h)

⁴⁶ Bazen, Andre (1967), *Šta je film?*, Beograd: Biblioteka umjetnost ekrana

⁴⁷ Petrić, V. (1970), *Razvoj filmskih vrsta*, Beograd: Umjetnička akademija u Beogradu, str. 50.

⁴⁸ Ibid, str. 53.

Zvučni film Peterlić definiše kao djelo u kojem je slika spojena sa zvukom u cjelovito ostvarenje. Zvuk se može nalaziti na odvojenoj vrpici (tzv. zwei-band, odn. dvovrpčani film), a može se nalaziti i na istoj vrpici, tipično u obliku svjetlosnog (tzv. svjetloton) ili u obliku magnetskog zapisa (tzv. magnetski ton), te kao digitalni elektronički zapis na audiovizualnom nosaču (video).⁴⁹ Prvi zvučni film je *Jazz Singer* iz 1927. A. Croslanda, idalje koristi među natpise umjesto dijaloga jer je zvuk samo na pjevanim dijelovima. Na početku su koristili i snimali sve moguće zvukove, ali kako je to smetalo gledaocima, uskoro se počela provoditi selekcija zvukova koji su važni. Osnova razlika je okvir (čujemo ono unutar kadra), te nastaju off zvukovi (izvan kadra). Primjer za to je M. Fritza Langa. Pojavom zvuka nastaje mjuzikl, opera, opereta u filmu (koristi samo muziku). U filmu se općenito koriste tri tipa zvukova: šumovi, govor, muzika.⁵⁰

Dušan Stojanović u knjizi *Teorija filma* kaže da je nijemi film postao umjetnost onog trenutka kada je razbio ograničeni prostor kadriranja i zamijenio ga promijenjivim, odnosno onim prostorom koji bira reditelj posredstvom nizanja planova, kao i slobodnom odnosu prema stvarnom prostoru. Kada govori o zvučnom filmu, on kaže da se to dogodilo onog trenutka kada je zvuk postavljen u odnos kontrapunkta sa slikama. U tom smislu, kombinirajući slike i zvuke, zvučni film je postao sredstvo analize i pripovijedanja koje se manifestuje kroz ponašanje ljudi i kroz “polupriznanja”, kako ih naziva Stojanović, koje likovi o sebi daju u govornom tekstu. Međutim, u oba slučaja, dakle i u nijemom i u zvučnom filmu, junaci zadržavaju za sebe izvjesnu “tajnu”. Stojanović navodi da *ta tajna garantuje “veličinu životne materije” i prodiranje u unutrašnji život čovjeka, što je uvek bio isključivi domen literature.*⁵¹

Dakle, sa zvučnim filmom pojavila se akustika koja organizuje pažnju gledaoca, dok se u nijemom filmu gledaočev doživljaj potčinjava vizuelnim impulsima. Zvuk na filmu uvijek dolazi sa istog mjesta, iz zvučnika koji se nalazi iza ekrana.⁵² Ono što zvuk na filmu omogućava jeste da se smisaona kompozicija filma učini puno složenijom. Muzika u funkciji govora predstavlja tradicionalnu zamjenu u nijemom filmu, na primjer, ženske replike u dijalogu klavirista ozvučava desnom rukom, a muške prati svirka u niskim registrima. U zvučnom filmu je obrnuto, odnosno korištenje govora u funkciji muzike ili u funkciji šuma.⁵³

⁴⁹ Petrić, V. (1970), *Razvoj filmskih vrsta*, Beograd: Umjetnička akademija u Beogradu, str. 56.

⁵⁰ Ibid, str. 56.

⁵¹ Stojanović, Dušan (1978), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 28.

⁵² Jurij Civjan, Jurij Lotman (2014), *Dijalog sa ekranom*, Beograd: Filmski centar Srbije, str. 167.

⁵³ Ibid, 173.

Jezička barijera koju je podigao govorni film djeluje na dva načina. S jedne strane, ona osiromašuje film, otežava njegovu recepciju u stranoj kulturi, a s druge strane, jezičke i kulturne barijere često obogaćuju doživljaj filma.⁵⁴

Kada je riječ o filmskom vremenu u nijemom i zvučnom filmu, Sadudin Musabegović navodi da je kontinuirano i diskontinuirano filmsko vrijeme u osnovi diferencijacije dva stilistička modela: onog koji se u kreaciji oslanjao na prednosti govora same slike, kinestetičke sheme, odnosno senzibilnog, sublimnog i skrivenog djela i onog koji je iskazao višu privrženost i davao povlašteno mjesto onom što je ona predstavljala, kinestetičkom djelovanju, dešavanju, događaju, ustvari aspektu predmetnog, sublimnog i skrivenog djela.⁵⁵

Prvi model je označio historiju nijemog filma, koja je bila više u znaku plastičnog, nego predmetnog i narativnog usmjeravanja, odnosno montaže, kratkog reza, krupnog plana, nepokretne kamere i odsustva pokreta u kadru ili njegovog svođenja na najmanju mjeru. Drugi model je na račun likovnog govora pokretne slike preferirao utisak stvarnosti, odnosno filmski realizam, a kome je snažan podsticaj dao zvučni film, zvučna dimenzija koja se uključila u medij, a zatim i film u boji, odnosno višak stvarnosti u njegovom mediju. On je u znaku ontogeneze filmske slike, nemontažnog principa zabranjene montaže, dubinskog kadra, opšteg i srednjeg plana, krupnog plana u totalu, dugog reza, pokreta u kadru i kamere, kadar sekvence. Ustvari, riječ je o filmskom simbolizmu i filmskom realizmu, odnosno o kreiranom filmskom vremenu koje gradi simboličko ili strukturalno filmsko vrijeme i o predstavljenom vremenu stvarnog, koje je u osnovi realističkog filmskog vremena.⁵⁶

Film se stvaralački odnosi prema stvarnosti tako što isjeca, komada i udvaja stvarnost na sitnije ili krupnije fragmente, a te fragmente ponovo organizira u kontinuirani ili diskontinuirani slijed strukture filmskog djela.⁵⁷

2.12. Boja u filmu

Krešimir Mikić smatra da se kao najrealističnija sastavnica filma uz pokret i zvuk pojavljuje boja, ali kako je boja i važan izražajni element filmskog jezika, kojim gledaoc uočava informaciju o poruci koju mu autor iskazuje. Boja u filmu se može koristiti kao dodatak estetici filma, bilo da se radi o realističnom filmu ili filmu oslobođenom od realizma, ali se kod potonjeg stvara širi raspon u značenju i mogućnosti interpretacije.

⁵⁴ Jurij Civjan, Jurij Lotman (2014), *Dijalog sa ekranom*, Beograd: Filmski centar Srbije, str. 176.

⁵⁵ Musabegović, Sadudin (2007), *Film kao vremenski oblik, predavanja iz estetike filma*, Armis Print

⁵⁶ Ibid

⁵⁷ Musabegović, Sadudin (2007), *Film kao vremenski oblik, predavanja iz estetike filma*, Armis Print

U prvom slučaju, realističan film s elementima kao što su zvuk i boja zadržava autentičnost čuvajući i pojačavajući osjećaj stvarnosti. U ovom slučaju boju možemo gledati kao samo još jedan element koji može približiti osjećaj stvarnosti u kinematografiji. Boje prisutne u pojavi filma bile su daleko od onog što smatramo realističnim bojama, bile su novi i nepoznati faktor za snimatelje. Korištenje boje u filmu uključuje asocijacije i objašnjenja na nekoliko različitih razina: 1) fizičku, način na koji određena boja ima utjecaj na gledaoca, ostavljajući mu ugodan ili neugodan osjećaj; 2) psihološku, gdje boja potiče psihološko stanje gledaoca; 3) estetsku, jer boje mogu biti selektivno odabrane u skladu s učinkom koji mogu proizvesti, ovisno o njihovoj ravnoteži, proporciji i kompoziciji unutar filma.⁵⁸

Rudolf Arnheim ukazuje na povezanost filma sa slikarstvom, muzikom, književnošću i plesom, gdje taj medij može, ali i ne mora, biti korišten u umjetničke svrhe. U svom istraživanju koristi argument da slikar stvara boje na svojoj paleti. Nakon toga, slikar donosi odluku u odabiru boja i njihovom rasporedu. Objasnjava kako se slikar *pokušava odmaknuti od prirode koliko je potrebno kako bi prenio umjetničku namjeru*.⁵⁹ Također, Arnheim napominje kako je važno što je izostanak boje, kao glavno odstupanje od prirode, trebalo biti primjećeno prije nego što je film u boji privukao pažnju. Redukcija svih boja na crno-bijelo, koja ne ostavlja vrijednost svjetla netaknutim, značajno mijenja prikaz stvarnosti, ali gledaoc koji prati film prihvaća taj svijet kao prikaz stvarnosti. To se događa zbog fenomena „djelimične iluzije“, gdje gledaoc ne doživljava šok u svijetu gdje su čovjekova koža i nebo iste boje.⁶⁰

Gledaoc prihvaća nijanse sive kao spektar boja. Može se reći da je film produkt umjetnika koji elemente i tehnike manipulira u filmu tako što stvara srodnost između slikarstva i kinematografije. Krešimir Mikić dijeli primjenu boje na dva aspekta: 1) naturalizam, koji boju u filmu koristi kao što je vidi naše oko i 2) umjetničku interpretaciju, koja odgovara viđenju umjetnika, a ne stvarnosti. Ako slikarstvo ima sve mogućnosti u korištenju boja, film ima jednaku mogućnost kreativnog korištenja boje.⁶¹

⁵⁸ Mikić, Krešimir (2008), *Svjetlo i boja u filmu*. ZAPIS – Bilten hrvatskog filmskog saveza

⁵⁹ Arnheim, Rudolf (1969). *Film as art*, Berkeley: University of California Press, str. 66.

⁶⁰ Ibid, str. 14.

⁶¹ Mikić, Krešimir (2008), *Svjetlo i boja u filmu*, ZAPIS - Bilten hrvatskog filmskog saveza

Arun Khopkar spominje Sergeja Mihajloviča Ejzenštejna, koji boju navodi kao bitan element za dramatičnost, ali da se boja treba koristiti samo kada je potrebna. Smatra kako boju ne treba koristiti samo kao još jedan element koji se dodaje filmu, već da kao svaki element i tehnika mora biti korištena s opravdanim razlogom; imati funkciju u strukturi naracije.⁶²

⁶² Khopkar, Arun (2015). *Chalat-Chitravyooh*, Rajhans Prakasan, str. 105.

3. BIOGRAFIJA SERGEJA MIHAILOVIČA EJZENŠTAJNA

*Ajzenštajn je suštinu stvaranja filma vidio u spajanju dva parčeta filma, u montaži dve slike, iz čega, u tom specifičnom sudaru dveju jedinica, pojmova, značenja, nastaje nešto novo, treće. To „treće“, objasnio je Ajzenštajn, to je film.*⁶³

Dušan Makavejev

Sergej Mihailovič Ejzenštajn je bio reditelj ruske avangarde, sovjetskog revolucionarnog filma i filmski teoretičar, koji se bavio teorijom i praksom montaže. Po zanimanju je bio arhitekta i na početku svoje karijere je crtao plakate, zatim je radio kao scenograf i pozorišni reditelj, te je težio čistim, realističkim elementima u pozorištu.

Martin Scorsese u svom predgovoru *Ejzenštajn na papiru: grafički radovi majstora filma*, piše da je Sergej Ejzenštajn bio jedan od filmaša (zajedno sa Chaplinom) kojeg su poštovali ozbiljni intelektualci koji su odlučivali šta nije sjajno u umjetnosti, kao i da se njegovo ime moglo vidjeti uz Joycea i Picassa, O'Neilla i Stravinskog. Ejzenštajn je devedest godina bio kinorezač zahvaljujući djelima poput *Oklopnjače Potemkin (1925)* i *Ivana Groznog (1944)*. Scorsese kaže da je Ejzenštajn bio i upečatljiv i plodan grafičar; dok je za vrijeme njegovog života objavljeno samo sedam igranih filmova, on je proizveo hiljade skica, kostima i scenografija, karikatura, erotskih fantazija i još mnogo toga, od adolescencije do smrti u pedesetim godinama.⁶⁴

Kleiman navodi da crtanje nije bio Ejzenštajnov hobi, već sfera njegovog stvaralaštva. On kaže da je Ejzenštajn u životnoj dobi od četrnaest godina shvatio kako se objekti i odnosi mogu stvoriti jednom linijom, te je od tada do 1917. godine nacrtao stotine stranica, čak i ono što bi danas nazvali stripom. Kleiman piše da se u Ejzenštajnovim najranijim nastojanjima vidi sposobnost karikature i vizualnog humora, odnosno kvalitete koje bi mu dobro poslužile u njegovim nijemim filmovima, poput filma *Štrajk (1925)*.⁶⁵

⁶³ Ajzenštajn, M. Sergej (1964), *Montaža atrakcija*, Beograd: Nolit, , str. 9.-10.

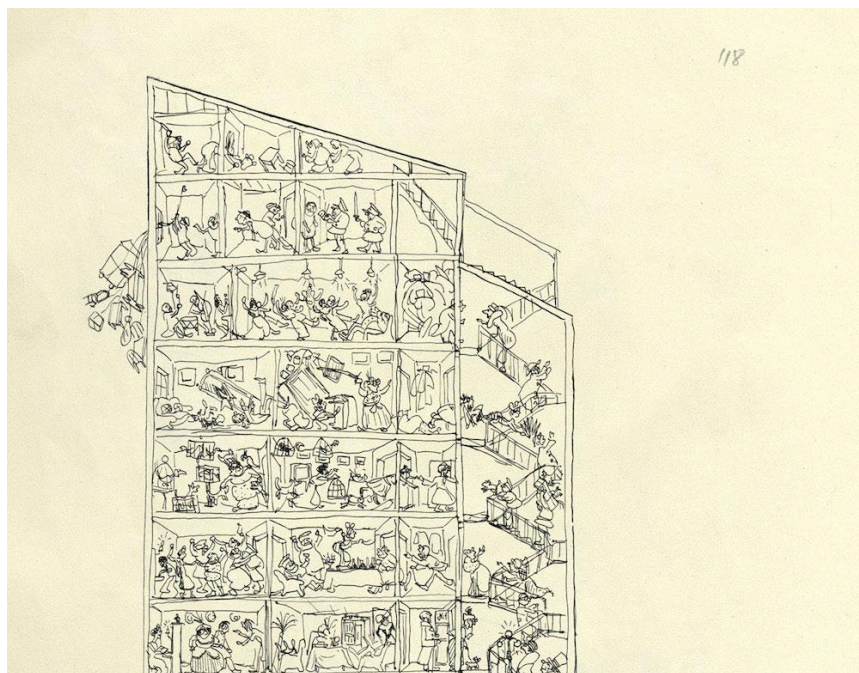
⁶⁴ <https://www.calvertjournal.com/features/show/9053/eisenstein-on-paper-remarkable-unknown-art-cinematic-maestro-kleiman>, pristupljeno 20.08.2021. u 19 40h

⁶⁵ <https://www.calvertjournal.com/features/show/9053/eisenstein-on-paper-remarkable-unknown-art-cinematic-maestro-kleiman>, pristupljeno 20.08.2021. u 19 40h



66

Slika 2: Ejzenštajnov crtež (<https://www.calvertjournal.com/features/show/9053/eisenstein-on-paper-remarkable-unknown-art-cinematic-maestro-kleiman>)

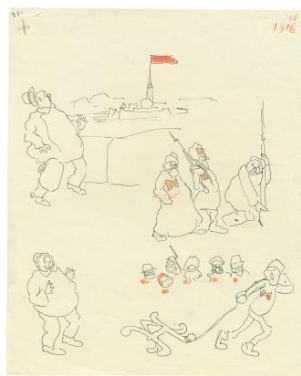


67

Slika 3: Ejzenštajnov crtež (<https://www.calvertjournal.com/features/show/9053/eisenstein-on-paper-remarkable-unknown-art-cinematic-maestro-kleiman>)

⁶⁶ <https://www.calvertjournal.com/features/show/9053/eisenstein-on-paper-remarkable-unknown-art-cinematic-maestro-kleiman>, pristupljeno 20.08.2021. u 19:40

⁶⁷ <https://www.calvertjournal.com/features/show/9053/eisenstein-on-paper-remarkable-unknown-art-cinematic-maestro-kleiman>, pristupljeno 20.08.2021. u 19:40



Slika 4, 5, 6: Ejzenštajnovi crteži

(<https://www.calvertjournal.com/features/show/9053/eisenstein-on-paper-remarkable-unknown-art-cinematic-maestro-kleiman>)

Kleiman navodi da se Ejzenštajn tokom Prvog svjetskog rata preselio u Sankt Peterburg na Arhitektonski fakultet, a zatim u Moskvu 1920. za pozorište. Ejzenštajn je doživio revolucionarnu i kreativnu evoluciju. On je cijelo vrijeme bio blizak talentovanim umjetnicima, i to od Alexandre Benois i Léona Baksta do kubističkih pionira poput Alexandere Exter i Leonida Vesnina. Kleiman piše i da je Ejzenštajn počeo čitati o komediji dell'arte i srednjovjekovnom pozorištu. U glavi je crtao setove za predstave koje je zamislio. Radio je kroz različite stilove: romantični, srednjovjekovni, minijaturni, sve ih je usvojio. Njegovi filmovi poprimaju elemente određenih umjetničkih pravaca, poput konstruktivizma, koji je nastao u Rusiji 1913. godine sa umjetnikom Vladimirom Evgrafovichom Tatlinom, kako navodi Christina Lodder, i to kada je prestao sa kreiranjem dvodimenzionalnih kompozicija slikarskih elemenata na ravni platna i počeo eksperimentisati sa konstrukcijama malih trodimenzionalnih predmeta kao što su metal, drvo i staklo.⁷¹ Ona kaže da je Tatlinov sljedbenik bio Aleksandar Rodčenko, koji se tijekom svoje karijere susreo sa futurizmom, a 1915.-1916. godine ušao u moskovske avangardne krugove. Rodčenko je 1918. godine počeo raditi na kombinacijama materijanih elemenata u tri dimenzije, te iste godine napisao bilješku da je konstruktivna i prostorna kompozicija u stvarnom prostoru potpuno odvojena od ravna ravnina.⁷²

⁶⁸ <https://www.calvertjournal.com/features/show/9053/eisenstein-on-paper-remarkable-unknown-art-cinematic-maestro-kleiman>, pristupljeno 20.08.2021. u 19:40h

⁶⁹ <https://www.calvertjournal.com/features/show/9053/eisenstein-on-paper-remarkable-unknown-art-cinematic-maestro-kleiman>, pristupljeno 20.08.2021. u 19:40h

⁷⁰ <https://www.calvertjournal.com/features/show/9053/eisenstein-on-paper-remarkable-unknown-art-cinematic-maestro-kleiman>, pristupljeno 20.08.2021. u 19:40h

⁷¹ Lodder, Christina (1983), *Russian Constructivism*, str. 7

⁷² Ibid, str. 22

Lodder navodi da su se u prvu radnu grupu uključivali konstruktivisti Liubov Popova, Alexander Vesnin, Rodčenko, Varvara Stepanova i teoretičari Alexei Gan, Boris Arvatov i Osip Brik, koji su razvili definiciju konstruktivizma kao kombinaciju faktura, odnosno određena svojstva materijala objekata i tektonika, njegovo prostorno prisustvo. Ona kaže da su na početku konstruktivisti radili na trodimenzionalnim konstrukcijama kao sredstvu za sudjelovanje u industriji. Lodderova navodi izložbu OBMOKhU na kojoj su predstavljene trodimenzionalne kompozicije, autora Rodčenka, Stepanove, Karla Jogansona i braće Stenberg.⁷³ Kasnije će se definicija proširiti na dizajne dvodimenzionalnih djela poput knjiga ili plakata, a montaža i faktografija postaju važni pojmovi. Lodder u knjizi *Ruski konstruktivizam* piše i o ključnom djelu konstruktivizma čiji je prijedlog dao Tatlin za *Spomenik trećoj internacionali*, spomeniku koji je spojio estetiku stroja sa dinamičkim komponentama koje glorificiraju tehnologiju, poput reflektora i projekcijskih ekrana.⁷⁴

Lodderova u prethodno spomenutoj knjizi kaže da su konstruktivisti pokušali stvoriti djela koja bi gledaoca učinila aktivnim posmatračem umjetničkog djela. Upravo u tome je konstruktivizam imao sličnosti sa ruskom formalističkom teorijom stvaranja čudnih, pa je u skladu s tim njihov glavni teoretičar Viktor Šklovski blisko surađivao s konstruktivistima, kao i drugi formalisti. Ove teorije su testirane u pozorištu, posebno radom Vsevoloda Meyerholda, koji je ustanovio ono što je nazvao "Oktobar u pozorištu". Meyerhold je razvio "biomehanički" stil glume, pod utjecajem cirkusa i teorija "naučnog menadžmenta" Fredericka Winslowa Taylora. U međuvremenu, skupovi poput Vesnina, Popove i Stepanove testirali su konstruktivističke prostorne ideje u javnoj formi.⁷⁵ Populističku verziju ovoga razvio je Alexander Tairov, a scenske scene Alexander Exter i braća Stenberg. Ove ideje utjecale bi na njemačke redatelje poput Bertolta Brechta i Erwina Piscatora, kao i na ranu sovjetsku kinematografiju.⁷⁶

Lodderova navodi da su se 1920-ih sovjetski konstruktivisti organizirali u „Lijevi front umjetnosti“, koji je izdavao časopis LEF. LEF je bio posvećen održavanju avangarde protiv kritika pionira socijalističkog realizma i mogućnosti kapitalističke obnove, pri čemu je časopis bio posebno oštar prema kapitalistima tog doba. Za LEF novi medij filma je bio važniji od priznanja i tradicionalnih narativa koje su tada pokušavali oživjeti elementi Komunističke partije. Mnogi važni konstruktivisti su se bavili kinematografijom na razne

⁷³ Lodder, Christina (1983), *Russian Constructivism*, str. 26-27

⁷⁴ Ibid, str. 40

⁷⁵ Lodder, Christina (1983), *Russian Constructivism* str. 45

⁷⁶ Ibid, str. 173

načine, npr. Majakovski je glumio u djelima *Mlada dama i huligan* (1919), Rodčenkovim dizajnom međunaslova i animiranim sekvencama *Kino oko Dzige Vertova*.⁷⁷ Teoretičari producenata Osip Brik i Sergej Tretjakov, također su napisali scenarije i titlove za filmove poput *Oluje nad Azijom* Vsevoloda Pudovkina (1928) i *Turksiba* Viktora Turina (1929). Snimatelji i saradnici LEF-a Dziga Vertov i Sergej Ejzenštajn, kao i dokumentarista Esfir Šub, također su pronašli svoj ubrzani, montažerski stil stvaranja filmova. Lodder navodi da poput fotomontaže i dizajnerskog konstruktivizma, rani sovjetski film se koncentrirao na stvaranje uznemirujuće montaže i "čudnog" efekta. Konstruktivisti su bili prvi programeri tehnika fotomontaže. *Dinamički grad* i *Lenjin i elektrifikacija* Gustava Klutsisa (1919.-1920.) prvi su primjeri ove metode uređivanja koja je imala zajedničko s dadaizmom kolaž novinskih fotografija i oslikanih dijelova. Međutim, konstruktivističke montaže bile bi manje "destruktivne" od dadaizma. Možda najpoznatija od ovih montaža bile su Rodčenkove ilustracije pjesme Majakovskog o tome. Također, Levinski je koristio fotomontažu u posterima za Ejzenštanov film *Oklopnjača Potempkin* (1925).⁷⁸

Stojanović u knjizi *Teorija filma* kaže da je početkom dvadesetih godina Ljev Vladimirovič Kulješov formulisao konstruktivistički princip, to jest *dejstvo filmskog iskaza počiva na načinu njegove izgradnje, kako rasporedimo kadrove, takav ćemo efekat dobiti. Smisao se rađa iz veze među kadrovima, koji pojedinačno moraju da budu krajnje pojednostavljeni, kratki i puni dinamike*.⁷⁹ Ejzenštajnovi konstruktivističke pozorišne skice iz tog razdoblja otkrivaju njegovu fiksaciju na detalje tog razdoblja i svijest o tijelu koja će definirati njegovu kasniju grafiku.⁸⁰

Ejzenštajn je kroz pozorište istraživao prostor, kretanje i perspektivu. Kleiman navodi da je zbog otkrića kina crtao skoro osam godina. On je pretvorio liniju (crteža) u okvir. Prestao je da radi olovkom, mastilom ili akvarelom, a počeo sa svjetlom i sočivom. Od njegovog filma *Štrajk* pa sve do njegovog rada u Meksiku predstavlja oblik "kino-grafike".⁸¹

⁷⁷ Lodder, Christina (1983), *Russian Constructivism*, str. 182

⁷⁸ Ibid, str. 183

⁷⁹ Lodder, Christina (1983), *Russian Constructivism*, str. 24.

⁸⁰ <https://www.calvertjournal.com/features/show/9053/eisenstein-on-paper-remarkable-unknown-art-cinematic-maestro-kleiman>, pristupljeno 20.08.2021. u 19 40h

⁸¹ <https://www.calvertjournal.com/features/show/9053/eisenstein-on-paper-remarkable-unknown-art-cinematic-maestro-kleiman>, pristupljeno 20.08.2021. u 19 40h

Nakon putovanja po Evropi i Americi, Ejzenštajn je 1931. proveo u Meksiku, čije je putovanje finansirao romanopisac Upton Sinclair, radeći na filmu pod nazivom *Živio Meksiko*. Međutim, Ejzenštajn je bio prisiljen da se vrati u Rusiju nakon što je Staljin doveo u pitanje njegovu lojalnost i Sinclair prestao finansirati film. Prethodno navedeni film nije nikada završio, ali o tome više u daljem toku rada. Meksiko je imao veliki utjecaj na Ejzenštajna, i to u estetskom, seksualnom i duhovnom smislu. Meksički muralisti imali su veliki utjecaj na njega, kao i meksički barok. Čista linija se vraća i pridružuju joj se mitološke, kršćanske i antičke teme. Kombinovao je svoje lično buđenje sa proučavanjem historije kulture. Ovo "lično buđenje" kako ga navodi Kleiman, uključivalo je kratku aferu s meksikancem (Ejzenštajn je bio biseksualan), nakon toga njegovi crteži iz 1930-ih vraćaju se u tijelo: iskrivljeni, unakaženi i živahni, negdje između erotike i nasilja, na koji su očigledno utjecali katolička i narodna tradicija s kojom se susreo u inozemstvu.⁸²



83



84

Slika 7 i 8: Ejzenštajnovi crteži

(<https://www.calvertjournal.com/features/show/9053/eisenstein-on-paper-remarkable-unknown-art-cinematic-maestro-kleiman>)

Nakon fijaska sa filmom *Bežin lug*, reditelj je radio na dva završna projekta, oba direktna naređenja samog Staljina: filmova *Aleksandra Nevskog* (1938) i *Ivana Groznog* (konačno objavljen u dva dijela, 1944. i 1956.). Ove velike historijske drame, potrebne za promicanje nacionalističkog osjećaja i imidža snažnog vođe, vidjele su kako je Ejzenštajn prvi istražio

⁸² <https://www.calvertjournal.com/features/show/9053/eisenstein-on-paper-remarkable-unknown-art-cinematic-maestro-kleiman>, pristupljeno 20.08.2021. u 19 40h

⁸³ <https://www.calvertjournal.com/features/show/9053/eisenstein-on-paper-remarkable-unknown-art-cinematic-maestro-kleiman>, pristupljeno 20.08.2021. u 19 40h

⁸⁴ <https://www.calvertjournal.com/features/show/9053/eisenstein-on-paper-remarkable-unknown-art-cinematic-maestro-kleiman>, pristupljeno 20.08.2021. u 19 40h

zvučni film, kao i ekspresionističku mizanscenu i pažnju prema psihološkom profilu, a o tome će biti više u daljem toku rada. Ejzenštajn je počeo koristiti svoje crteže kao dio svog kina, zamišljajući scene prije snimanja, razrađujući karakterizaciju kroz skice.⁸⁵

Za Kleimana je ova promjena rezultat srednjovjekovnih postavki novih filmova. S filmom *Aleksandar Nevski*, u svom dizajnu, odjednom se iz čistih, konturiranih linija pretvorio u svijet sjene i dubine, postao je više poput freske. A film *Ivan Grozni* je apsolutno ekspresionistička tragedija. Ejzenštajn je snimao filmove o Ivanu u Almatyju u Kazahstanu, gdje je sovjetska filmska industrija evakuirana tokom Drugog svjetskog rata.⁸⁶

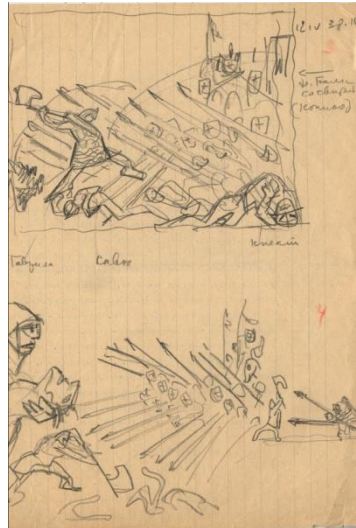


Slika 9: Ejzenštajnov crtež Ivana Groznog
(<https://www.calvertjournal.com/features/show/9053/eisenstein-on-paper-remarkable-unknown-art-cinematic-maestro-kleiman>)

⁸⁵ <https://www.calvertjournal.com/features/show/9053/eisenstein-on-paper-remarkable-unknown-art-cinematic-maestro-kleiman>, pristupljeno 20.08.2021. u 19 40h

⁸⁶ <https://www.calvertjournal.com/features/show/9053/eisenstein-on-paper-remarkable-unknown-art-cinematic-maestro-kleiman>, pristupljeno 20.08.2021. u 19 40h

⁸⁷ <https://www.calvertjournal.com/features/show/9053/eisenstein-on-paper-remarkable-unknown-art-cinematic-maestro-kleiman>, pristupljeno 20.08.2021. u 19 40h



88

Slika 10: Ejzenštajnov crtež (<https://www.calvertjournal.com/features/show/9053/eisenstein-on-paper-remarkable-unknown-art-cinematic-maestro-kleiman>)

Koliko su Ejzenštajnova umjetnost i film bili isprepleteni pred kraj njegovog života govori anegdota koju je Kleiman pričao Samuelu Goffu o Sergeju Prokofjevu, koji je napisao muziku za filmove *Aleksandar Nevski* i *Ivan Grozni*. Ejzenštajn je znao da će Staljin lično pročitati njegov scenarij, te iz tog razloga nije sve zapisivao, već je crtao za Prokofjeva. Muzika se temeljila na slikama koje su bile "pravi" scenarij, oslikavajući atmosferu, strašno nasilje (Ivana).⁸⁹



90

Slika 11: Ejzenštajnov crtež (<https://www.calvertjournal.com/features/show/9053/eisenstein-on-paper-remarkable-unknown-art-cinematic-maestro-kleiman>)

⁸⁸ <https://www.calvertjournal.com/features/show/9053/eisenstein-on-paper-remarkable-unknown-art-cinematic-maestro-kleiman>, pristupljeno 20.08.2021. u 19 40h

⁸⁹ <https://www.calvertjournal.com/features/show/9053/eisenstein-on-paper-remarkable-unknown-art-cinematic-maestro-kleiman>, pristupljeno 20.08.2021. u 19 40h

⁹⁰ <https://www.calvertjournal.com/features/show/9053/eisenstein-on-paper-remarkable-unknown-art-cinematic-maestro-kleiman>, pristupljeno 20.08.2021. u 19 40h

Samo za Ivana Groznog postoji više od 1.000 skica scenografija, kostima i šminke. Zatim su tu skice iz poslijeratnih godina na različite teme: pozorište, cirkus, pozornica, biblijske priče, sjećanja na Istok i crteži na književnu temu.⁹¹

Kada je riječ o njegovoj pripadnosti određenim umjetničkim pokretima, može se reći da se njegova pripadnost avangardi ogleda u činjenici da se u SSSR-u avangardom nazivala skupina reditelja koja je nastupala neposredno poslije Oktobarske revolucije, nakon 1920. godine, a u koju se ubrajaju *Dziga Vertov, Sergej M. Ejzenštejn, Lev V. Kulješov, Grigorij M. Kozincev, Jakov A. Protazanov, Ilja Z. Trauberg*. Oni su svoju pažnju usmjeravali na istraživanja u području montaže i smatrali su da je njihova stvaralačka djelatnost u službi socijalne preobrazbe društva, pa i stvaranja nove, proleterske kulture.⁹² Avangarda u historiji umjetnosti označava inovativni i eksperimentalni pokret koji ide ispred svog vremena. Kada je riječ o avangardi, uvođenje geometrizacije u likovni izraz umjesto figuralnosti, predstavljalo je odraz modernizacije pretežno agrarnog ruskog društva i snažnu vjeru u radničku revoluciju, progres i industrijalizaciju. Upravo vrhunac uspona avangarde se poklapa sa razvojem kina.⁹³ Kada je riječ o historijskoj avangardi, Birger kaže da je ona obuhvatala italijanski futurizam i njemački ekspresionizam, kubistički kolaž i pokrete iz dvadesetih godina, uključujući tu dadaizam, rusku avangardu poslije Oktobarske revolucije i nadrealizam. On kaže da u radikalnom raskidu koji je prouzrokovala historijska avangarda, ključne su bile tehnike kolaža i montaže, jer njima ne samo što se raskinulo sa idejom da je perspektiva jednaka reprezentaciji, nego i sa idejom da umjetničko djelo mora biti organska cjelina.⁹⁴

Flaker u knjizi *Stilske formacije* u poglavlju pod nazivom *Montaža* govori da je konstruktivizam u Rusiji preko pojma montaže vezao avangardnu književnost s jezikom avangardne kinematografije.⁹⁵ On navodi da je *Ejzenštajn montažu smatrao jednom od odlika „svog razdoblja“ u kojem su montažno mišljenje i montažna načela predstavljani u svim vrstama umjetnosti koje su bliske književnosti, dakle, u kinu, pozorištu, fotomontaži.*⁹⁶ Na dalje, Flaker kaže da je upravo Okobarska revolucija, koja se dogodila u Rusiji *odredila*

⁹¹ <https://www.calvertjournal.com/features/show/9053/eisenstein-on-paper-remarkable-unknown-art-cinematic-maestro-kleiman>, pristupljeno 20.08.2021. u 19 40h

⁹² <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=273>, pristupljeno 20.08.2021. u 14:05h

⁹³ <https://www.muzej-jugoslavije.org/exhibition/ruska-avangarda-u-beogradu/> pristupljeno 19.08.2021. u 21:04h

⁹⁴ Burger, Peter (2007), *Teorija avangarde*, Zagreb: Antibarbarus

⁹⁵ Flaker, Aleksandar (1976), *Stilske formacije*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, str. 233

⁹⁶ Ibid, str. 233

posebnosti sovjetske avangarde, njenu konstruktivnu revolucionarnu usmjerenost na preinaku čovjeka, njegova života, društva i svijeta.⁹⁷ On izdvaja filmski postupak montaže kao univerzalni za cijelu umjetničku avangardu. Navodeći da montažni postupak počinje da važi kada i film postaje umjetnost. Flaker iz prednosti montaže, poput pomjerljive kategorije prostora i vremena, diskontinuiteta, atrakcija, montažnog sukoba i sudara, izvodi strukturalno određenje avangarde. On kaže da pojam i priroda filmske montaže, kako ih je u svojim djelima *Montaža atrakcija (1923)*, *Izjava (1928)*, *Četvrta dimenzija u filmu (1929)*, *Razmišljanja nad kadrom (1929)* i *Vertikalna montaža (1940)* predstavljao Sergej Ejzenštajn, predstavlja globalni pokret u razvoju avangardističkih shvatanja.⁹⁸

Pored Ejzenštajnovе pripadnosti avangardi, njegovo stvaralaštvo se ogleda i u ruskom futurizmu. Ruska futuristička kinematografija se odnosi na futuristički pokret u sovjetskoj kinematografiji. Filmski reditelji koji se mogu spomenuti da su pripadali ovom pokretu, pored Sergeja Mihailoviča Ejzenštajna su Lev V. Kulješov, Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin i Alexander Dovzhenko. Ejzenštajnov film *Štrajk* o kojemu će biti riječi kasnije u radu, viđen je kao savremena futuristička umjetnost. Ono što predstavlja manifest futurizma jeste dovođenje umjetnosti u životnu praksu. Futuristi su bili opsjednuti modernim svijetom, tehnikom, industrijom, odnosno odbacivanjem starog. Šuvaković kaže da je futurizam umjetnički pokret koji je nastao u Italiji 1909. godine kao skup raznorodnih i graničnih umjetničkih aktivnosti. On navodi da se u te umjetničke aktivnosti ubrajaju eksperimenti u poeziji, slikarstvu, skulpturi, filmu, pozorištu, muzici, te u kojima je uveden novi savremen, moderan, prethodnički pristup stvaranju i izražavanju umjetnosti u industrijskoj epohi pokreta, brzine i artifičijelnosti. Pokret je osnovao pjesnik Filippo Tommaso Marinetti⁹⁹, a nastao je iz evolucija, preobrazbi i modernizacija impresionizma, postimpresionizma, kubizma, te donekle ekspresionizma. U trenutku nastajanja bio je povezan s francuskom kubističkom umjetnošću i teorijom. Šuvaković navodi da je futurističko pozorište nastalo iz usmenog izvođenja poezije i preuzimanja cirkusa ili kabareta kao mjesta umjetničkog čina.

⁹⁷ Flaker, Aleksandar (1976), *Stilske formacije*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, str. 243

⁹⁸ <http://www.novifilmograf.com/srpska-avangarda-i-film-1920-1932/>, pristupljeno 21.08.2021. u 18:57

⁹⁹ Filippo Tommaso Marinetti, (Aleksandrija, 22. decembra 1876. - Bellagio, 2. decembra 1944.), italijanski pisac. Pjesnik, romanopisac i dramaturg, Marinetti je postao poznat kao začetnik futurizma, prvi među avangardom 20. stoljeća.; https://hr.wikipedia.org/wiki/Filippo_Tommaso_Marinetti, pristupljeno 23.08.2021. u 16:00h

Dalje, on kaže da se futurizam razvijao u smjeru novog plesa ili umjetničkog akcionizma (preteče performansa¹⁰⁰).¹⁰¹

Goldberg navodi da u svom manifestu, Marinetti iznosi svoja načela: odbacivanje tradicije i prošlosti, a s druge strane veličanje tehnologije i nasilja. On kaže da je manifest slavio rat kao „nužno sredstvo za pročišćavanje ljudskog duha”. S obzirom na tadašnju političku situaciju u Italiji, Marinetti je prepoznao mogućnosti iskorištavanja javnog nemira i s grupom umjetnika otišao u Trst, vodeći grad austrijsko-talijanskog konflikta. U takvom okruženju, 1910. godine organizirana je prva futuristička večer. Na ovoj večeri, Marinetti je objašnjavao svoje stavove o odbacivanju tradicije i komercijalizacije umjetnosti, dok je s druge strane veličao patriotizam i rat. Rat je glorificiran kao sredstvo oslobođanja novog, od tereta starog. Nakon te večeri, austrijske vlasti burno reaguju, a futuristi postaju nosioci širenja nacionalizma. Ovakva situacija Marinettija nije sputala u propagiranju svojih ideja. On je okupio umjetnike tog doba i zajedno s njima objavljuje *Tehnički manifest futurističkog slikarstva*. Prvih godina 20. stoljeća različiti manifesti (manifest o performansu, manifest o futurističkoj muzici, itd.) su ocrtavali ideje futurista koji su putem pisane riječi nastojali podstaći slikare *da izađu na ulice, lansiraju napade iz kazališta i uvedu borbu šakama u artistsčku bitku*.¹⁰²

Šuvaković navodi da su futuristi širili svoje ideje i kroz nove medije, poput filma i radija. Prvi futuristički film bio je *Vita futurista* u kojem se filmskim jezikom predstavljaju ideje futurizma. Kraj futurizma, kao avangardnog pokreta dolazi početkom Prvog svjetskog rata. Iz ovog pokreta rađaju se ruski konstruktivizam i formalizam, dok se na zapadnoeuropskom tlu javljaju: dadaizam, nadrealizam i aktivizam. Ratne traume inspirirale su umjetnike da se bave umjetničkim izrazima predstave čovjeka izgubljenog u vremenu i vrtlozima nerazumljivih događaja. Kada je riječ o kubofuturizmu, Šuvaković kaže da je nastao u izuzetno eklektičnoj kulturi carske Rusije (Moskva, Petrograd) povezivanjem kasnog ruskog simbolizma, profolklornog primitivizma, buržoaskog dendizma i dekadencije, lijevog i desnog anarhizma, francuskog kubizma, talijanskog futurizma, književno-teorijskog formalizma i različitih eksperimenata u slikarstvu. On kaže da je ruski kubofuturizam u odnosu na italijanski futurizam bio mješavina različitih društvenih i duhovnih koncepcija u rasponu od

¹⁰⁰ Performans (eng. *Performance* = performanse, umjetnički događaj ili izvedba) ukazuje na oblik konceptualne umjetnosti koji se pojavio 1960 -ih, povezujući body art , hepening i određene oblike kazališta . Sadrži scenske elemente.; <https://hr.wikipedia.org/wiki/Performans>, pristupljeno 23.08.2021. u 16:03h

¹⁰¹ Šuvaković, Miško (2005), *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Ghent, Horetzky, Vlees & Beton, Zagreb, str.239

¹⁰² Goldberg, RoseLee (2003), *Performans: od futurizma do danas*, Zagreb:Udruženje za razvoj culture, str.12

antizapadnjaštva, prozapadnjaštva, boljševizma kao materijalističke teorije historije i društva, teozofskih misticizma i proznanstvenog formalizma.¹⁰³

Ejzenštajnova pripadnost određenim umjetničkim pokretima se u velikoj mjeri odrazila na njegovo stvaralaštvo u domenu filma. Njegov likovni izraz u filmovima je vezan za njegovu pripadnost futurizmu. Njegovi filmovi veličaju tehniku, industriju, što će biti prikazano u daljem toku rada u analizi filmova (film *Staro i novo* - separator, traktor; drugi filmovi – zvuk na filmu, kadrovi i montaža).

Hannouch Hanin u svojoj disertaciji govori o teorijama filma koje su bile orijentirane na analizu filma kao jedinog medija filma. Ona kaže da je analiza filmskog medija dovela u pitanje zakone sintakse i stvaranja umjetničke forme koju je lakše cenzurisati i kontrolisati. Ta cenzura je bila prisutna tijekom 1930-ih, kada je Ejzenštajn razvio svoj anti-medijski pristup kinematografiji kroz kinematizam. Hanin navodi da je kino slikano slikanjem i to u smislu da su filmski obrasci već postojali u umjetničkim djelima i književnosti prije dolaska filma kao medija. Lloret navodi da je Ejzenštajn razmatrao djelo kretskog slikara El Greca.¹⁰⁴ Umjesto uobičajene pretpostavke da se kino oglašava van reda nepokretnih slika koje su konačno dobile pokret, Ejzenštajn dolazi na ideju da su to oduvijek i bili filmski, samo smo morali čekati dolazak filma kao modernog medija, i filma strategije koje koriste slikari poput El Greca¹⁰⁵. Ejzenštajn tvrdi da El Greco nije utjecao na kino, već ga je anticipirao i ta anticipacija otvara mogućnost za razmatranje kina kao principa, koji se ne bi koristio samo za razumijevanje filma, već i kao prizma pomoću koje druge umjetnosti, zajedno sa historijom umjetnosti mogu biti shvaćene.¹⁰⁶ Pored El Greca, najpoznatiji engleski slikar 20. stojeća Franis Bacon, koji je okarakterisan kao jedan od najorginalnijih umjetnika europskog slikarstva povezanog sa ekspresionističkom tradicijom, bio je inspirisan Ejzenštajnovim filmskim stvaralaštvom. Bacon je rekao da slike vidi "u serijama", a obično je slikao jednu figuru na određeno vrijeme, često kao diptih ili triptih, stvarajući tako niz varijacija jednog motiva. To su bile slike iz 1930-ih inspirisane Picassom, izolirane muške glave u sobama ili geometrijske konstrukcije iz 1940-ih, vrišteći pape i životinje iz 1950-ih, te različite verzije

¹⁰³ Šuvaković, Miško (2005), *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Ghent, Horetzky, Vlees & Beton, Zagreb, str. 456

¹⁰⁴ Lloret, Marta Pintol (2019), *El Greco, Sergei Eisenstein*, Sans Soleil Ediciones

¹⁰⁵ El Greco (Španjolski jednostavno znači grčki) rođen Dominikos Theotokópulos (Δομίνκος Θεοτοκόπουλος) (Fodelos u Kreta , 1541 - Toledo , april 7 , 1614). Iako je grčkog porijekla, većina njegovih djela (koja uključuju slikarstvo , skulpturu , arhitekturu i književnost) nastala su u Španiji, posebno u Toledu, i smatra se španjolskim slikarom.

¹⁰⁶ http://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/wp-content/uploads/2018/10/Hannouch-Hanin_We-Have-Always-Been-Cinematic.-Sergei-Eisenstein-as-Art-Historian.pdf, pristupljeno 21.08.2021. u 15:00h

scena raspeća ranih 1960-ih i portreti prijatelja i poznanika kasnih 1960-ih. Svoj vizualni jezik Bacon je uzimao od drugih slikara, slobodno kombinirajući različite izvore inspiracije i pretvarajući ih kako bi im utisnuo novo značenje. Glava okružena polovicama govedine odražava Baconovu opsesiju Velasquezovim djelom *Portret pape Inoćentija X.* koje ga je intenzivno okupiralo nekoliko godina. Tu se više ne vidi papa Inocent X, već vrišteći duh, čija inspiracija proizlazi iz scene filma Sergeja Ejzenštajna *Aleksandar Nevski*, koji izlazi iz mraka u pratnji dvije svjetleće polovice govedine preuzete iz Rembrandta. Također, tijekom svoje karijere, Bacon je bio zaokupljen prikazivanjem mesa, onog koje je razapeto, izmučeno i vrišteće. A svoju inspiraciju je nalazio i u Ejzenštajnovom filmu *Oklopnjača Potempkin*, kao i u Edward Muybridgeovim fotografijama obnaženih hrvača, te u slikama starih majstora.¹⁰⁷ Dakle, upravo na ovom primjeru, kao i prethodno navedenim u radu, vidi se utjecaj Ejzenštajnovog stvaralaštva na druge slikare, a i utjecaj nekih od njih na njegova remek djela. Ejzenštajno stvaralaštvo predstavlja sliku njegove analize raličitih teorija i radova različitih umjetnosti, kao pogledi na Partnenon fotografisan iz različitih uglova na kraju devetanestog stoljeća, slike El Greca, Tintoretta, Toulouse-Lautrec, Delauney, Kandinski, filmovi Walta Disneya i Jean Pinlevea, sve to je utjecalo na filmografiju Ejzenštajna i način na koji je on stvarao kadrove, te filmove u cjelini.¹⁰⁸

Sergej Mihajlovič Ejzenštajn koji se smatra genijem u polju filmske umjetnosti, tvorcem intelektualne montaže, ne biva omiljen i „odobren“ od strane Andrea Bazena, francuskog historičara filma kao umjetnosti. Bazen u svojoj knjizi *Šta je film?*, govori o filmu, što i sam naslov direktno sugerira. On je smatrao da *film* „ne smije iznevjeriti stvarnost“, odnosno da je ispravno samo ono filmsko djelo koje je podložno realnosti, a ne obrnuto. Elemente filmske nadogradnje, poput montaže nije volio, upravo zbog njenih brojnih značenja, a Ejzenštajnovu intelektualnu montažu je smatrao „falsifikatom“ filmske stvarnosti. U prethodno spomenutoj knjizi u dijelu *Razvoj filmskog jezika*, Bazen govori o dvije vrste reditelja, onih koji vjeruju u „sliku“ i onih koji vjeruju u „stvarnost“. Kada je riječ o slici, on podrazumijeva pojmove koji predstavljaju stvari na filmskom platnu, a koji su označeni kao filmski jezik. Bazen podjelu svodi na plastiku slike i mogućnosti montaže (koja bi trebala isključivo da predstavlja organizacije slika u vremenu). U plastiku slike on ubraja dekor, šminku, (u određenoj mjeri i glumu), zatim osvjetljenje, te kadriranje koje dovršava kompoziciju. Što se tiče montaže, za Bazena ona potiče od Griffitovih djela, ali ne u smislu da ona predstavlja „rađanje filma kao

¹⁰⁷ <http://www.gay-serbia.com/queer/bacon-francis/index.jsp>, pristupljeno 18.09.2021. u 15: 20h

¹⁰⁸ https://issuu.com/centre-pompidou-metz/docs/cpm_1568813024_9580, pristupljeno 21.08.2021. u 15:56h

umjetnosti“, već da upotreba montaže može da bude neprimjetna (klasični američki film), za razliku od ruskih formalista Kulješova, Vertova i Ejzenštajna, čija svrha nije bila da prikazuje događaj, već da pravi aluziju od njega.¹⁰⁹

U knjizi *Teorija forme* u dijelu *Zlatni rez*, Radenko Mišević govori o zlatnom rezu. On kaže da *princip odnosa površina koji odgovara zahtjevima vizuelnog sklada je odnos površina koje se nalaze u određenom postupnom redu veličina*, koji je izražen formulom: $A1:A2=A2:A3=A3:A4$ itd. Mišević navodi da se upravo ova formula odnosa površine često upotrebljava u likovnim umjetnostima.¹¹⁰ Također, zlatni rez je prisutan i u muzici, kao i u svim umjetnostima i sferama života. Mišević navodi da *odsječci dobiveni zlatnim rezom nisu jednaki, što znači da se djeljenje zlatnim rezom vrši po asimetričnom principu*.¹¹¹ Zlatni rez predstavlja podjelu veličina na dva dijela, i to na način da je omjer većeg dijela prema manjem jednak omjeru cijele količine prema njenom većem dijelu. Kako bi se izračunao zlatni rez, veličina manjeg umnožava se sa 8,5 ili 1,6, te se na taj način dobija veličina većeg dijela.¹¹² Zlatni rez je prisutan u Ejzenštajnovom stvaralaštvu, a definiše se kao matematičko-strukturni izraz koji se najčešće povezuje s umjetnošću, jer se najčešće koristi u historiji umjetnosti.

Ejzenštajново filmsko stvaralaštvo se ogleda i u uzoru na renesansnu umjetnost, odnosno njene elemente koji su slični sa elementima filma. Renesansna umjetnost predstavlja odraz novog humanističkog duha, čiji umjetnici pokušavaju prikazati svijet u što realističnijoj formi (posebno u slikarstvu). Upravo u tom pokušaju leži sličnost sa filmom koji putem pokretnih slika prikazuje svijet na što realističniji način. Ejzenštajn po uzoru na italijanskog slikara rane renesanse Mazača (Massacio) koristi linearnu perspektivu u svojim filmovima, na taj način stvarajući tačku prividnog presjeka dvije paralelne linije. Sličnosti između renesansnog slikarstva i inkoponiranosti elemenata koji su zastupljeni u istom, mogu se povezati sa filmom. Ono što odlikuje renesansno slikarstvo jesu izražena dubina i perspektiva, zatim linearna perspektiva (dalje – manje), atmosferska perspektiva (dalje – maglovitije), korištenje igre svjetla i sjene (tehnike pod nazivom *chicroscuro* i *sfumato*), detaljna pozadina glavne teme, pored vjerskih tema, često fokusiranje na zemaljske teme i ljude, realistični prikaz

¹⁰⁹ Bazen, Andre (1967), *Šta je film?*, Beograd: Biblioteka umjetnost ekrana

¹¹⁰ Mišević, Radenko (1989), *Izbor tekstova za izučavanje predmeta teorija forme*, Beograd, str. 70.

¹¹¹ Ibid, str. 70.

¹¹² Mišević, Radenko (1989), *Izbor tekstova za izučavanje predmeta teorija forme*, Beograd, str. 70.

(geometrijski i matematički precizan), te vizualni prikaz raspona emocija subjekta.¹¹³ Prethodno navedeni elementi renesansnog slikarstva su prisutni u Ejzenštajnovim filmovima. U njegovim filmovima je jasno prikazana glavna tema i ona je prisutna tijekom cijelog filma. Geometrijska perspektiva je vidljiva u njegovim filmovima u mnoštvu kadrova. S obzirom na to da je film vizuelna umjetnost, Ejzenštajn pojačava tu vizualizaciju krupnim kadrovima kako bi gledaoci mogli što bolje da vide i donekle dožive emocije koje na filmu proizvode likovi (glumci), a o prethodno navedenim elementima govoriti ću detaljnije u analizi njegovih filmova. Također, u nekim njegovim filmovima je prisutan novi čovjek, novo tijelo, o kojima govori Senadin Musabegović u knjizi *Rat, konstitucija totalitarnog tijela*. Musabegović u ovoj knjizi govori o totalitarnim režimima, na koji način su se koristili mitom o ratu kao regeneraciji i obnovi, a sve to kako bi stvorili mit o „novom čovjeku“, odnosno, o „novom tijelu“. Musabegović govori o tijelu koje se pojavljuje u takvom društvu, o njegovoj prezentaciji koja bi trebala da predstavlja monumentalnost, čvrstoću i snagu, da predstavlja novog čovjeka koji nastaje upravo kroz rasule i konflikte. On kaže da je svrha *prezantacije tijela stvaranje „imagarne konstrukcije“ u kojoj se čitav kolektiv treba prepoznati*, te iskazati svoje vrlin e i ideološke vrijednosti. Musabegović navodi da je totalitarnim društvima, kao što su boljševizam i fašizam, rat predstavljao važan element njihove konstitucije.¹¹⁴ Kada govori o novom čovjeku, Musabegović kaže da se *u principu rastavljanja i ponovnog sastavljanja, koje omogućava rat, stvara mit o proizvodnji novog čovjeka*. Ikonografija kolektivnog tijela koje je definisano kao jako i čvrsto, stvara se kako bi se naglasilo jedinstvo, a kolektivno tijelo je ono koje se opire društvenom i historijskom haosu koje donosi rat.¹¹⁵ On kaže da je totalitarno tijelo označeno da predstavlja jedinstvo, snagu, da gradi novu budućnost, neku vrstu utopije, koja bi trebala da objasni patnju i bol koji su nastali tijekom rata. Tijelo o kojem Senadin Musabegović govori je tijelo koje je nastalo kao proizvod rata, definiše ga kao fragmentirano, a koje se trudi da promijeni trenutnu situaciju, puno je optimizma, volje i snage da se bori za „bolje sutra“. ¹¹⁶ Musabegović govori o tijelu (čovjeku) koje se mijenja prilikom novih, prethodno nedoživljenih situacija kao što je rat, u kojem je tijelo „ogoljeno“ pred strašnim iskustvom napada (borba, bombardiranje, pucanje) i koje reaguje na različite načine upravo zato što otkriva novu pokretljivost i osjećaj za prostorom. Tijelo koje se susrelo za mogućnošću smrti, bori se za svoj opstanak prevazilazeći vlastite

¹¹³ <http://www.prva.hr/images/pdf/LEKCIJA%2020%20-%20RENESANSA%20I%20HUMANIZAM.pdf>, pristupljeno 18.09.2021. u 18:00h

¹¹⁴ Musabegović, Senadin (2008), *Rat, konstitucija totalitarnog tijela*, Sarajevo, Svjetlost, str. 5.

¹¹⁵ Ibid, str. 6

¹¹⁶ Musabegović, Senadin (2008), *Rat, konstitucija totalitarnog tijela*, Sarajevo, Svjetlost, 6-7

granice mogućnosti vlastitog tijela, sve kako bi se spasilo smrti, kako bi je prevazišlo.¹¹⁷ Senadin Musabegović u svojoj knjizi, govori o nastanku novog tijela i novog čovjeka, mijenjanja istog u dešavanju zvanom rat, kao i nastanku kolektivnog tijela i jedinstva koje se rađa iz istog. Njegova analiza tijela je primjenjiva na nekim od Ejzeštajnovih filmova, ne u potpunosti, ali jednom vidu koji se može iskoristiti za analizu date radnje filma, kao i njene kulminacije i završetka. Dakle, novo tijelo, novi čovjek je produkt rata, a s obzirom na činjenicu da su neki Ejzeštajnovi filmovi snimljeni po uzoru na stvarne historijske događaje, kao što je slučaj sa filmovima o ruskoj i oktobarskoj revoluciji, neizostavno će biti spomenuti čovjekovu vlastitu promjenu nastalu uslijed takve vrste dešavanja u daljem toku rada.

Vrhunske rezultate historijski film postiže u SSSR-u, prvenstveno u filmovima Sergeja Mihailoviča Ejzenštejna. Na razvoj kinematografije određene zemlje od velikog su utjecaja historijska dešavanja.¹¹⁸ Vladimir Iljić Lenjin jedan od prvih političkih vođa 20. vijeka koji je prepoznao važnost filma kao medija za širenje propagande, ali i moć filma kao izvora brze i efikasne komunikacije.¹¹⁹ Tako je 1919. godine u Moskvi osnovana filmska škola kojoj je zadaća bila obučiti tehničare i glumce za rad na filmu¹²⁰: Svesavezni državni kinematografski institut (VGIK) tj. Moskovska visoka filmska škola¹²¹ kojoj je osnovni cilj bio podučavanje za produkciju filmskih novosti u svrhu agitpropa.¹²² Gotovo svi filmovi snimljeni u periodu od 1918. – 1921. godine bili su te vrste. Međutim, upravo je ova škola u sklopu „Kulješovljeve radionice“¹²³ „izrodila“ jednog od dvojice „genija suvremenog filma“¹²⁴, jedan od njih je Sergej M. Ejzenštajn, čiji se filmski opus ogledao u nijemom filmu, a kasnije i u zvučnom, te i filmom u boji.

¹¹⁷Musabegović, Senadin (2008), *Rat, konstitucija totalitarnog tijela*, Sarajevo, Svjetlost, str. 16

¹¹⁸ Cook, David A. (2005), *Istorija filma I*, Beograd: Clio, str. 201.-202.

¹¹⁹ <https://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture/The-silent-years-1910-27> (pristupljeno 19.05.2021. u 16:00h)

¹²⁰ Cook, David A. (2005), *Istorija filma I*, Beograd: Clio, str. 202.

¹²¹ Punog imena Vsesoyuznyi Gosudarstvenyi Institut Kinematografii, <https://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture/The-Soviet-Union>, (pristupljeno 19.05.2021. u 16:00h)

¹²² Agitprop je kratica koja je nastala povezivanjem riječi agitacija i propaganda, i označava sva djela umjetnosti, panflete, igrokaze, filmove koji su povezani s nekom političkom porukom. Izraz agitprop nastao je u SSSR-u i skraćenica je za državni "odjel za agitacije i propagande" (отдел агитации и пропаганды), koji je bio dio centralnog i regionalnih komiteta Komunističke partije u Sovjetskom Savezu. Prema zamišli KP-a SSSRa, spajanjem agitacije s propagandom dobiva se snažnije oružje: propaganda djeluje na razum, dok agitacija djeluje na emocije osobe. U kasnijim godinama, Odjel za agitprop se dobiva ime Odjel za ideologiju. <https://hr.wikipedia.org/wiki/Agitprop> (pristupljeno 19.05.2021. U 15:00h)

¹²³ Cook, David A. (2005), *Istorija filma I*, Beograd: Clio, str. 207.

¹²⁴ Ibid, str. 215.

4. SERGEJ MIHAILOVIČ EJZENŠTAJN: FILMOVI

Film je (..) montaža.

Sergej Mihailovič Ejzenštajn

Pored prvog Ejzenštajnovog kratkometražnog filma *Dnevnik Glumova* (1923), ostalo je sedam završenih filmova, i to : *Štrajk* (1924), *Oklopnjača Potempkin* (1925), *Oktobar* (1928), *Staro i novo* (1929), *Aleksandar Nevski* (1938), *Ivan Gozni I* (1945), *Ivan Grozni II*, prvi put javno prikazan devet godina poslije autorove smrti, 1957. godine. Nedovršeni filmovi S. M. Ejzenštajna su *Živio Meksiko* (193-1932), *Bežin Lug* (1935-1937), *Kanal Fergana* (1939), te *Ivan Grozni III* (1946). Sa Grigoriom Aleksandrovom 1930. godine, režisirao je i film *Sentimentalna romansa*.

Ejzenštajn je pored kratkometražnog filma *Dnevnik Glumova*, četiri filma *Štrajk*, *Oklopnjača Potempkin*, *Oktobar: deset dana koji su protesli svijet* i *Staro i novo* snimio u razmaku od pet godina (1924. – 1929.). Sva četiri filma snimljena su po uzoru na istu, crvenu temu, a to je klasna borba. Masa – kolektivni junak predstavlja bit Ejzenštajnovih revolucionarnih filmova. On je tu klasnu borbu podjelio na dvije gomile. Prva gomila ima lice koje je radničko, seljačko, mornarsko, a druga, neprijateljska ima svoje lice koje je oficirsko, damsko, inteligentsko, kulačko. Prethodno spomenuti filmovi obiluju slikama opojne likovnosti i montažnim ritmom građenim na sukobu. Montaža je ta koja gledaoca uvlači u ljudsku dramu, kako bi je u njemu proizvela.

4.1. DNEVNIK GLUMOVA (1923)

Dnevnik Glumova (1923) je sovjetski kratki nijemi, crno-bijeli film, a ujedno i prvi film koji je režisirao Sergej Mihailovič Ejzenštajn. Nastao je kao dio pozorišne produkcije Aleksandra Ostrovskog 1868. komedije *Enough Stupidity in Every Wise Man* i označava Ejzenštajnovu tranziciju od pozorišnog do filmskog reditelja. Ejzenštajn je film *Dnevnik Glumova* objavio 1923. godine za proleterijat. U revolucionarnom kontekstu Sovjetskog saveza osnovanog 1922. godine, cilj organizacije je bio da se stvori nova umjetnička estetika prikladna za radnu klasu. Ejzenštajn je transformirao dramu Ostrovski i preimenovao je u *The Wiseman*. On je prenio akciju u savremene ruske emigrantske krugove u Parizu, s novim imenima za likove i dao joj parodijski stil inspirisan cirkusom i komedijom DELL'ARTE.¹²⁵

¹²⁵ Commedia dell'arte je teatarski stil nastao po gradovima Apeninskog poluotoka sredinom 16. st. koji se nakon tog proširio po Europi i postojao do kasnog 18. st., https://hr.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell%27arte (pristupljeno 19.05.2021. u 17:00h)

Na Ejzenštajnov zahtjev početkom 1923. godine Boris Mikhin, direktor Goskina mu je dostavio potreban filmski materijal i imenovao Dziga Vertova za savjetnika. Film je snimljen u aprilu 1923. godine oko vile Morozov u Moskvi u kojoj su se odvijale pozorišne predstave proleterijata, nekoliko dana prije premijerne predstave, a ekranizovan je tijekom izvođenja uživo. Film je na kraju uvršten u 16. broj novinske serije *Kino-Pravda* (filmska istina) Dzige Vertova, objavljene 21.05.1923. pod naslovom *Proljetni osmijesi proleterijata*.

Film *Dnevnik Glumova* traje pet minuta i četrdeset sekundi. Prve četrdeset i dvije sekunde filma gledaoc vidi samo slova, i to naziv produkcijske kuće, naziv filma i imena glumaca.¹²⁶

Film je sastavljen iz tri dijela koji su prikazani u različitim trenucima predstave. Uvodna sekvenca započinje snimkom Ejzenštajna koji skida kapu i klanja se ispred plakata koji najavljuje predstavu (0:43-0:55 sekundi), nakon čega slijedi snimak Grigorija Aleksandrova kao Glumova, ispred istog postera (plakata), te snimkama glavnih protagonista koji pokazuju komične facijalne ekspresije.¹²⁷



128



129

Slika 12 i slika 13: Ejzenštajn ispred plakata (<https://www.google.com>)

Druga sekvenca pokazuje kako je ukraden Glumov dnevnik. S predstavom ga je povezoao glumac koji je istrčao sa scene da bi se ponovo pojavio na ekranu kako se penje duž fasade zgrade do krova, gdje ga je pokupio avion. Zatim je iskočio iz aviona i pao na automobil koji

¹²⁶ https://www.youtube.com/watch?v=4vOpO_bp4zk

¹²⁷ https://www.youtube.com/watch?v=4vOpO_bp4zk

¹²⁸ https://www.google.com/search?rlz=1C1GCEA_enBA922BA922&sxsr=AleKk03vhZEnUGtcKJyVfw4wh0PNqo4LLg:1621437754707&source=univ&tbm=isch&q=glumov+dnevnik&sa=X&ved=2ahUKEwjP25OrhtbwAhXlpYsKHX-XAiYQ7Al6BAGOEAs&biw=1366&bih=657#imgrc=Sia7JITMx4WzSM&imgdii=2-AXi3f7xLR-JM

¹²⁹ https://www.google.com/search?rlz=1C1GCEA_enBA922BA922&sxsr=AleKk03vhZEnUGtcKJyVfw4wh0PNqo4LLg:1621437754707&source=univ&tbm=isch&q=glumov+dnevnik&sa=X&ved=2ahUKEwjP25OrhtbwAhXlpYsKHX-XAiYQ7Al6BAGOEAs&biw=1366&bih=657#imgrc=Sia7JITMx4WzSM&imgdii=2-AXi3f7xLR-JM

ga je vratio do ulaznih vrata pozorišta. Na kraju ove sekvence, glumac se vratio na scenu držeći u ruci filmski kolot (film reel).¹³⁰



Slika 14: Prikaz scene glumca koji radnjom penjanja duž fasade zgrade povezuje ukradeni Glumov dnevnik (<https://www.google.com>)

Treća sekvenca metaforično prikazuje sadržaj Glumovog dnevnika, koristeći nekoliko zamjena zaustavljanja koje podsjećaju na rane filmove Georgea Meliesa¹³². Film završava vjenčanjem Glumova i Mašenke, kao i Glumovim odgovorom za novčanim zahtjevom drugog protagoniste sa znakom smokve. U ovom filmu je zastupljena montaža atrakcija, koja se definiše kao pojačavanje smisla jedne slike njenim povezivanjem sa drugom slikom.¹³³

U kratkometražnom filmu *Dnevnik Glumova* ogleda se Ejzenštajnov dio djetinjstva. On je volio cirkus i mjuzik-hol, a upravo ta ljubav je cvjetala pod utjecajem francuskih komičara, Čaplina i prvih vijesti o fokstrotu i džezu. Na komičan način, Glumov odražava situacije, neobuzdane strasti, finansijske bure kroz koje prolazi njegov francuski prototip, Balzakov Rastinjak. U ovom kratkometražnom filmu prikazani su dvolični karakteri kroz montažu dvije različite scene, kada Mamajev daje upustva i kada ih Glumov izvršava. Upravo neočekivana ukrštanja dva dijaloga daju glumcima i samoj izvedbi veću oštrinu, ubrzavaju tempo, te na taj način umnožavaju komične mogućnosti.

¹³⁰ https://www.youtube.com/watch?v=4vOpO_bp4zk

¹³¹ https://www.google.com/search?rlz=1C1GCEA_enBA922BA922&sxsrf=ALeKk03vhZEnUGtcKJyVfw4wh0PNqo4LLg:1621437754707&source=univ&tbm=isch&q=glumov+dnevnik&sa=X&ved=2ahUKEwjP25OrhtbwAhXlpYsKHX-XAiYQ7AI6BAGOEAs&biw=1366&bih=657#imgrc=JG5UxAdj2qSsbM

¹³² Marie-Georges-Jean Méliès (Pariz, 8. prosinca 1861. – Pariz, 21. siječnja 1938.) bio je francuski filmski redatelj i producent. Snimio je i režirao na stotine filmova, od kojih je do danas sačuvano manje od 140. Zna se da je više od 400 njegovih filmova za vrijeme Prvog svjetskog rata bilo pretopljeno kako bi se dobio materijal od koga su se pravile potpetice za čizme francuskih vojnika.

https://hr.wikipedia.org/wiki/Georges_M%C3%A9li%C3%A8s, (pristupljeno 21.05.2021. u 21:00h)

¹³³ https://www.youtube.com/watch?v=4vOpO_bp4zk

Ejzenštajn u ovom filmu koristi većinom krupne i srednje planove, kadrovi ne traju dugo, a i sam film traje malo više od pet minuta.

4.2. ŠTRAJK (1924)

Ejzenštajnov¹³⁴ prvi film¹³⁵ bio je *Štrajk* za koji je napisao iznimno detaljan scenarij i iscrpno istražio temu. Taj scenarij je predviđao *Štrajk* kao uvredu zapadnjačkom igranom filmu. Umjesto tradicionalnog individualnog heroja, Ejzenštajn kao heroja predstavlja cijeli jedan kolektiv, tj. radnike koji štrajkuju protiv represivnog i surovog sistema rada u tvornicama.¹³⁶ Ejzenštajn je na ekran izveo kolektiv, masu, nastojeći da bude shvaćena kao junak.

Na Ejzenštajnovu ukrštanje čovjeka sa okolinom utjecala su načela kubista, po uzoru na Picasove urbanističke slike, odnosno potrebom za izražavanjem dinamike grada. Upravo nadodavanjem čovjekove slike na slike građevina u pokušaju da se u jednom složenom prikazu uzajamno povežu i uslove čovjek i njegova okolina, Ejzenštajn je predstavio film *Štrajk*, koji obiluje ovakvim složenostima. Film *Štrajk* se ne ogleda samo u tehnici kamere, kompozicija i struktura filma postižu efekat i osjećanje narušenog jedinstva kolektiva i sredine koja kolektiv oblikuje.

Film *Štrajk* je dugometražni film, čije je trajanje jedan sat, dvadeset i osam minuta i četrdeset i četiri sekunde. Film počinje citatom Lenjina iz 1907. godine: *Snaga radničke klase je organizacija. Bez organizacije masa, proleterijat je ništa. Organizovan, on je sve. Biti organizovan znači jedinstvo akcije, jedinstvo praktične aktivnosti.*¹³⁷ Ejzenštajn je film podijelio na šest dijelova i svakom od njih dao poseban naslov.¹³⁸ Prvi dio filma se zove "Sve je mirno u tvornici" (engl. "All is calm at the factory"); drugi dio "Razlog za štrajk" (engl. "A reason to strike"); treći nosi naziv "Tvornica miruje" (engl. "The factory is still"); "Štrajk se nastavlja" (odugovlači) (engl.: "The strike drags on") naslov je četvrtog dijela filma; peti "Provokacijom do masakra" (engl.: "Provocation to a massacre") i šesti, zadnji dio filma nosi naziv "Istrebljenje" (engl.: "Extermination").

¹³⁴ Cook, David A. (2005), *Istorija filma I*, Beograd: Clio, str. 221.

¹³⁵ Štrajk je ujedno i prvi revolucionarni film nove Sovjetske države, <https://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture/The-silent-years-1910-27>, (pristupljeno 19.05.2021. u 16:00h)

¹³⁶ Cook, David A. (2005), *Istorija filma I*, Beograd: Clio, str. 221.

¹³⁷ https://www.youtube.com/watch?v=hG_yM7We0C8, (pristupljeno 21.05.2021. u 15:00h), prevedeno sa engleskog, 01:01 minuta filma

¹³⁸ https://www.youtube.com/watch?v=hG_yM7We0C8&t=4647s

U filmu *Štrajk*, Ejzenštajn na upečaljiv način prikazuje gledaocima karaktere likova koji su prikazani, a to je vidljivo u sceni gdje je prikazana metamorfoza policijskih oficira u životinje, time izražavajući svoje odgovarajuće karaktere. Scena u kojoj su prikazani radnici u tvornici predstavlja konstruktivistički savremeni industrijski izmišljeni svijet. Sa stanovišta radnje filma *Štrajk*, gledaoci razumiju principe vizualnog sudara koji je kreirao Ejzenštajn povezivanjem filma noir i *Američkog detektiva* (The Mark of Zorro Freda Nibloa) sa manirističkom slikom Tintoretta *The descent from the cross*. Upravo ova vrsta povezivanja predstavlja činjenicu da Ejzenštajnovi filmovi koriste, ne samo avangardni vokabular, već i klasičnu strašnu ikonografiju.¹³⁹

U drugom dijelu filma (18:07-32:09) prikazuje se predmet, krupni plan alata mikrometra, čija krađa dovodi do početka štrajka u konačnici. Scena u kojoj je prikazan radnik tvornice (obješen o kaiš) koji je otkrio da mikrometar nedostaje i prijavio njegovu krađu, predstavlja vizualnu zanimljivost upravo zbog brzine trajanja kadra.¹⁴⁰ Nekoliko kadrova koji prikazuju pronalazak radnika tvornice koji je obješen, njegovo skidanje i držanje od strane nekolicine radnika, snimljeno je kratkim rezovima. Krupni plan uslovljava sam kratki rez, kako navodi Sadudin Musabegović, a krupnim planom je prikazan radnik koji je sebi oduzeo život, dok su ostali dijelovi prikazani u srednjem planu. Također, Musabegović navodi da se psihološko predstavljeno vrijeme stvarnog ili vrijeme toka svijesti uspostavlja uglavnom krakim rezovima¹⁴¹, što se može i vidjeti u ovom dijelu filma. Ejzenštajn se nije dugo zadržao na ovoj sceni, iako ona predstavlja početak štrajka koji je i naziv i tema filma. Međutim, gledaoc nije uskraćen za sam doživljaj smrti radnika i scene uopšte. Upravo iz razloga što naš opažaj može za kraće vrijeme percipirati predstavljenu predmetnost samo krupnog plana, ali ne i općeg jer zahtjeva duže vrijeme svog trajanja da bi percepciji predstavio predmetnost koju je smjestio u svoje okvire i onda to nije kratki, nego dugi rez. Zato gdje god postoji kratki rez u filmu, on za sobom povlači i krupni plan, što je vidljivo u ovom dijelu filma.¹⁴²

¹³⁹ https://issuu.com/centre-pompidou-metz/docs/cpm_1568813024_9580, pristupljeno 21.08.2021. u 16:22h

¹⁴⁰ https://www.youtube.com/watch?v=hG_yM7We0C8&t=4647s

¹⁴¹ Musabegović, Sadudin (2007), Film kao vremenski oblik, predavanja iz estetike filma, Armis Print

¹⁴² Ibid



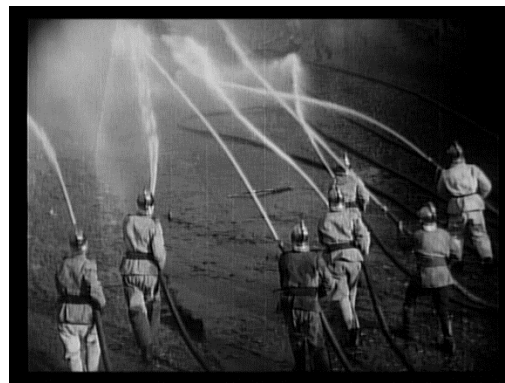
143

Slika 15: Prikaz scene mrtvog radnika optuženog za krađu mikrometra i njegovih kolega
(<https://www.google.com>)

U petom dijelu filma (01:02:02-01:17:00) koji je obilježen borbom štrajkaša protiv vlasti, prikazane su scene u kojima nekoliko vatrogasaca sa vatrogasnim crijevima vodenim mlazovima tjeraju radnike tvornice. Prikazano je i bukvalno i metaforičko tjeranje radnika, radne klase van grada, van mjesta u kojem očigledno ne pripadaju i iz kojeg su protjerani, na čemu se i završava peti dio filma.¹⁴⁴



145



146

Slika 16 i 17: Prikaz scena vatrogasaca koji tjeraju radnike vatrogasnim crijevima iz kojih izlaze mlazovi vode. (<https://www.google.com>)

¹⁴³https://www.google.com/search?q=strajk%20film%201924%20online&tbs=isch&hl=hr&tbs=rimg:CUn9ZKh8OiwKYSbAQcQtVhRs&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922&sa=X&ved=0CBsQullBahcKEwi4pLKhvNvwAhUAAAAHQAAAAAQBg&biw=1349&bih=657#imgrc=OoDh37z_Re4jTM

¹⁴⁴ https://www.youtube.com/watch?v=hG_yM7We0C8&t=4647s

¹⁴⁵https://www.google.com/search?q=strajk%20film%201924%20online&tbs=isch&tbs=rimg:CVHpAZmgZSesYbYnxSsZ0ug9&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922&hl=hr&sa=X&ved=0CBwQullBahcKEwjwmp7Uu9vwAhUAAAAHQAAAAAQcw&biw=1349&bih=657#imgrc=Sf1kqHw6LAp8ZM

¹⁴⁶https://www.google.com/search?q=strajk%20film%201924%20online&tbs=isch&tbs=rimg:CVHpAZmgZSesYbYnxSsZ0ug9&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922&hl=hr&sa=X&ved=0CBwQullBahcKEwjwmp7Uu9vwAhUAAAAHQAAAAAQcw&biw=1349&bih=657#imgrc=Sf1kqHw6LAp8ZM

U zadnjem dijelu filma (01:17:43-01:28:43) prikazana je borba između guvernerovih trupa i radnika tvornice. U ovom djelu nakon scene u kojoj policajac baca dijete sa velike visine i scena djeteta koje leži mrtvo na tlu¹⁴⁷, dolazi do promjene zvuka na filmu, više se ne čuje ista muzika. Zadnje četiri minute filma, pored muzike koja je u pozadini filma, čuje se i zvuk truba u različitom tonalitetu. Zatim je prikazana scena pokolja radnika, što simbolizira njihov poraz od strane moćnika. Ta scena je prikazana naizmjenično sa scenom klanja stoke.¹⁴⁸



Slika 18: Prikaz scene u kojoj policajac drži dijete za majicu s namjerom da ga baci
(<https://www.google.com>)



Slika 19: Prikaz scene pokolja radnika
(<https://www.google.com>)



Slika 20: Prikaz scene klanja stoke
(<https://www.google.com>)

¹⁴⁷ https://www.youtube.com/watch?v=hG_yM7We0C8&t=4647s

¹⁴⁸ https://www.youtube.com/watch?v=hG_yM7We0C8&t=4647s

¹⁴⁹ https://www.google.com/search?q=strajk+film+1924+online&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922&sxsrf=ALeKk00QgR9LVdgQS6yH7hGU1fCIUJCFQ:1621623849445&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiCkIXMu9vwAhWJmIsKHdS8DfUQ_AUoAXoECAEQAw&biw=1366&bih=657#imgrc=Gje51D1Bx0tY6M&imgdii=UekBmaBlJ6zWuM

Ovaj film je sniman kao produžena montaža „šok stimulansa“ kojem je namjera izazvati da se publika poistovjeti s radnicima u štrajku.¹⁵⁰ Asocijativna montaža predstavlja sredstvo za emocionalno zaoštavanje situacije. U filmu *Štrajk* montažna dionica ubijanja radnika je paralelna montaža pokolja i klanja bika u klaonici. Iako su sadržine različite, „klanje“ služi kao asocijativna spona. Upravo to ojačava emocionalno djelovanje ove scene. Ejzenštajn kaže da *homogenost gesta igra važnu ulogu pri postizanju efekta – pokret dinamičkog gesta u kadru i statični gest koji grafički dijeli kadar.*¹⁵¹ U knjizi *Montaža atrakcija* Ejzenštajn govori o nijemoj montaži, u kojoj efekat ne proizilazi iz slijeda filmskih kadrova, već iz njihove stvarne simultanosti, a koja *proističe iz toga što utisak izazvan jednim kadrom u svesti pokriva utisak sledećeg kadra.*¹⁵² On govori o tehnici “dvostruke ekspozicije” koja je materijalozovala osnovnu pojavu filmske percepcije. Ejzenštajn kaže da ta *pojava postoji na višim nivoima filmske strukture isto kao što, na samoj granici filmske iluzije, “tromost vida” stvara od sličice do sličice iluziju filmskog pokreta.*¹⁵³ On kaže da se ta pojava događa u najvišem stepenu razvoja montaže, odnosno u zvučno-likovnoj montaži. Tehnika “dvostuko eksponirane” slike je karakteristična za zvučno-likovnu montažu, ali i sve druge filmske pojave. Ejzenštajn je htio da stvori efekat zvuka i muzike pomoću čisto likovnih sredstava. U tom smislu, on kaže da postoji vrsta eksperimenata u filmu *Štrajk* koji se kreću u tom pravcu. Ejzenštajn navodi primjer iz filma *Štrajk*, scenu koja se nalazi na početku filma. To je scena koja pokazuje sastanak štrajkaša pod izgovorom slučajne šetnje s harmonikom. Krupni plan harmonike se dešava u 14:30 minuti filma.¹⁵⁴

Scena se završava kadrom u kojem je pokušao da stvori zvučni efekat čisto likovnim sredstvima. Dvije sljedeće scene slike i zvuka predstavljaju tada dvostruko eksponiranu sliku (sirimpresija). Ejzenštajn kaže da je *u osnovnim snimcima prikazana bara u podnožju brežuljka od koje polazi prema kameri jedna grupa šetača sa harmonikom. Preko toga je bila snimljena harmonika u krupnom planu, koja je ispunjavala celo platno, a kretala se svojim svetlim dugmadima.* Upravo taj pokret koji je posmatran iz različitih uglova, preko prethodno

¹⁵⁰ <https://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture/The-silent-years-1910-27>, (pristupljeno 19.05.2021. u 16:00)

¹⁵¹ Ajzenštajn, M. Sergej (1964), *Montaža atrakcija*, Beograd: Nolit, str. 86

¹⁵² Ibid, str. 157.

¹⁵³ Ajzenštajn, M. Sergej (1964), *Montaža atrakcija*, Beograd: Nolit, str. 157.

¹⁵⁴ https://www.youtube.com/watch?v=hG_yM7We0C8&t=4647s

opisane druge scene, *stvarao je pun doživljaj melodičnog kretanja, koji je spajao ceo odlomak.*¹⁵⁵

Ejzenštajnov film *Štrajk* govori o kolektivnom tijelu koje se buni protiv represivnog sistema. U ovom filmu je stavljen naglasak na borbu između radničke klase i totalitarne države. Tijekom cijelog filma, koji je podijeljen u dijelove, gledaocima se prikazuje nastanak tog kolektivnog tijela, tijela koje nastaje prilikom smrti jednog od radnika tvornice, optuženog za krađu mikrometra. „Novi čovjek“ o kojem Senadin Musabegović govori u knjizi *Rat, konstitucija totalitarnog tijela*, nastaje kroz taj konflikt, tu vrstu nepravde, nakon koje Ejzenštajn vješto uvodi priču o štrajku, o pobuni radnika protiv poslodavaca. U ovom dijelu filma, kao i u ostatku filma, Ejzenštajn prikazuje borbe između kolektivnog tijela i totalitarnog režima, odnosno, borbe između radnika (niže klase) i poslodavaca i državnih službenika (više klase). Tijelo radnika u jedinstvu koje je nastalo stvaranjem kolektivnog tijela je jako, čvrsto i spremno na borbu. Međutim, iako na psihičkom nivou tijelo prevazilazi svoje vlastite granice, kako Musabegović govori, ono ipak nije dovoljno jako jer ipak biva pobijeđeno od strane totalitarizma. Ejzenštajn je u scenama kada se radnici tjeraju mlazom vode iz vatrogasnog crijeva ustvari pokazao ono o čemu je Senadin Musabegović govorio, prikazana je snaga tijela koje prevazilazi svoje granice, u scenama kada radnici bježe, prikazan je strah od smrti i borba za spasenje vlastitog tijela. Upravo to tijelo, koje je nastalo kao proizvod nepravde, pokazalo je snagu i volju za promjenom sistema u kojem se nalazi, pokazalo je borbu za bolju budućnost, koja je u ovom Ejzenštajnovom filmu na kraju ipak završila tragično.

Ejzenštajn filmom *Štrajk* pokazuje da bit filmskog izraza vidi u izražajnoj likovnosti i posebno (pod utjecajem D. W. Griffiha i L. V. Kulješova) u montažnim postupcima (u ritmičkoj i asocijativnoj, intelektualnoj montaži) kao mogućim temeljima univerzalnog filmskog jezika. U ovom filmu Ejzenštajn karakterizira dokumentaristički pristup stvarnosti, izražajnost krupnog plana i žestok ritam u kadrovima i među njima. *Štrajk* je postigao trenutni uspjeh, te je u svrhu proslave 20. godišnjice propale revolucije protiv carskog režima iz 1905. godine, Ejzenštajn angažiran da snimi film¹⁵⁶ o tim događajima.

¹⁵⁵ Ajzenštajn, M. Sergej (1964), *Montaža atrakcija*, Beograd: Nolit, str. 158.

¹⁵⁶ Cook, David A. (2005), *Istorija filma I*, Beograd: Clio, str.223.

4.3. OKLOPNJAČA POTEPMKIN (1925)

Film *Oklopnjača Potempkin* ponekad navođen i kao *Krstarica Potempkin* je sovjetsko crno-bjeli nijemi dramski film koji je režisirao Sergej M. Ejzenštajn. Film je sniman četrdeset dana, a objavljen je jutro prije same premijere 1925. godine. *Oklopnjača Potempkin* je film koji je snimljen po istinitom događaju, a radnja filma govori o pobuni mornara na ratnom brodu, nakon čega je kasnije počela ruska revolucija 1905. godine. Film je nastao u svrhu svečanog obilježavanja dvadeset godina od revolucije 1905. godine.¹⁵⁷

Aleksandar Mihailovič Rodčenko koji je bio ruski umjetnik, kipar, fotograf i grafički dizajner, poznat kao jedan od osnivača konstruktivizma i ruske škole dizajna, dizajnirao je poster za ovaj film. On je poznat kao jedan od najaktivnijih pripadnika konstruktivističkog i produktivističkog pokreta, koji su nastali nakon ruske revolucije. Rodčenko se bavio slikanjem i grafičkim dizajnom prije nego što se okrenuo fotografiji i fotomontaži.¹⁵⁸ Trio plakata koje je Alexander Rodčenko dizajnirao za Bojni brod Potemkin ilustriralo je koliko bi kompozicijski sinhronizirani mogli biti Ejzenštajn i Rodčenko. Rodčenko sažima u niz pojedinačnih slika dramatične kutove kamere i strelovite rezove velikog filmaša.¹⁵⁹



Slika 21: Filmski poster Rodčenko za Ejzenštajnov film “Oklopnjača Potempkin”

(<https://www.google.com>)

¹⁵⁷ https://sh.wikipedia.org/wiki/Oklopnja%C4%8Da_Potemkin, (pristupljeno 22.05.2021. u 17:00h)

¹⁵⁸ https://sh.wikipedia.org/wiki/Aleksandar_Rod%C4%8Denko, (pristupljeno 18.09.2021. u 15:00h)

¹⁵⁹ <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/revolutionary-film-posters-60987/>, pristupljeno 18.09.2021. u 15:30h

¹⁶⁰ https://www.google.com/search?q=oklopnjaca+potempkin+poster+rodchenko&tbm=isch&ved=2ahUKEwjPnKmqYnzAhUDyqQKHcm9CzMQ2-cCegQIABAA&oeq=oklopnjaca+potempkin+poster+rodchenko&gs_lcp=CgNpbWcQA1CFM1jiRWDuR2gAcAB4AIA BbogB2AeSAQM3LjOYAQCgAQGqAQtn3Mtd2l6LWltZ8ABAQ&sclient=img&ei=vEZGYcnWCYOUkwXJ-66YAaw&bih=600&biw=1366&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922#imgrc=djSYzF3NKliYbM

Film *Oklopnjača Potempkin* traje jedan sat, dvadeset i osam minuta i dvanaest sekundi. Ovaj film sadrži hiljadu i tristo četrdeset i šest kadrova. Ejzenštajn je ovaj film podijelio na pet dijelova, i to: I – “Čovjek i crvi” (engl.: “The man and the maggots”); II – “Drama u luci” (engl.: “Drama in harbour”); III – “Mrtvac poziva na pravdu” (engl.: “A dead man calls for justice”); IV – “Odeske stepenice” (engl.: “The Odessa staircase”) i V – “Sastanak sa eskadrilom” (engl.: “The meeting with the squadron”).¹⁶¹

Prvi dio filma pod nazivom “Čovjek i crvi” (00:25:00 - 14:31:00) počinje naizmjeničnim kadrovima uzburkalog mora. Zatim je na ekranu prikazan citat Lenjina, kao i u prethodno spomenutom filmu *Štrajk*. Citat Lenjina iz 1905. godine kaže: *Revolucija je rat. Od svih ratova poznatih u historiji, jedina je zakonita, s pravom (pravedna), samo, i iskreno odličan rat... U Rusiji ovaj rat je objavljen i započeo*. Nakon ovog citata gledaoci vide scene ratnog broda nazvanog “Potempkin”, kao i njene mornare. Zatim je kroz kadrove, krupne, srednje i opšte prikazano nezadovoljstvo mornara zbog stanja na brodu.



162

Slika 22: Prikaz scene doktora broda kako pregledava pokvareno meso u prisustvu mornara
(<https://www.google.com>)

Scene nadređenih kako tuku mornare noću i pokvarena hrana dovodi do eskaliranja odnosa između mornara i njima nadređenih. U ovom dijelu filma se dešava scena u kojoj se razbija tanjir na kojem piše: “Dajte nam naš hljeb danas”, koja je antologijska, kao i mnoge druge scene u drugim dijelovima filma.¹⁶³

¹⁶¹ <https://www.youtube.com/watch?v=ca0c4vEc5Is>

¹⁶² https://www.google.com/search?q=oklopnjaca%20potemkin%20tanjir&tbm=isch&tbs=rimg:CSWxdF-3EjqCYQVbV28SZxFV&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922&hl=hr&sa=X&ved=0CBsQullBahcKEwjQ5oKw1N3wAhUAAAHQAAAAAQc&biw=1349&bih=657#imgsrc=mrw_bnyB2QsBWM

¹⁶³ <https://www.youtube.com/watch?v=ca0c4vEc5Is>

Drugi dio filma pod nazivom “Drama u luci” (14:31:00 - 33:01:00) počinje zvukom trube, na njen zvuk svi mornari se okupljaju na palubi broda. Nakon scene u kojoj mornari odbijaju jesti supu koju je spremio brodski kuhar, kapetan broda odlučuje da pogubi te mornare kao upozorenje drugima.¹⁶⁴



Slika 23: Prikaz scene u kojoj oficiri pozivaju mornare koji nisu jeli supu da istupe iz vrste
(<https://www.google.com>)

Međutim, sljedećom scenom je prikazan lik Vakulinčak koji diže pobunu i baca narednike u more. Nakon toga slijedi kadar u kojem je on upucan, zatim kadar kako pada sa broda, a odmah poslije, gledaoci vide ostale mornare kako odlaze da ga spase. Zatim se prikazuje scena nekolicine mornara koji čamcem pristižu na obalu grada Odese.¹⁶⁶

“Mrtvac poziva na pravdu” naziv je trećeg dijela filma koji počinje kadrom magle koja prekriva more. Scene koje slijede su mutne, prikazuje se scena broda, scena mora, te luke u kojoj su usidreni brodovi. Upravo u ovim scenama je prikazan kontrast crne, bijele i sive boje. Pomoću određene vrste osvjetljenja koje je mutno sa razlogom, zatim raščišćavanje kada se prikazuje brod, sve kako bi se naglasila važnost dolaska broda Potempkin.¹⁶⁷ Ovaj dio filma je najviše posvećen Vakulinčaku, ljudi dolaze da ga vide, da se oproste.

¹⁶⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=ca0c4vEc5Is>

¹⁶⁵ [https://www.google.com/search?q=oklopnjaca+potemkin+tanjir&tbm=isch&ved=2ahUKEwj6xcSI0d3wAhWFOewKHR1rBk0Q2-](https://www.google.com/search?q=oklopnjaca+potemkin+tanjir&tbm=isch&ved=2ahUKEwj6xcSI0d3wAhWFOewKHR1rBk0Q2-cCegQIABAA&oq=oklopnjaca+potemkin+tanjir&gs_lcp=CgNpbWcQAzoECCMQJ1D9cljkiwFgso8BaABwAHgAgAHZAogBkw6SAQc3LjMuMS4ymAEAoAEBqgELZ3dzLXdpei1pbWfAAQE&sclient=img&ei=WSepYLq1LYXzsAed1pn oBA&bih=657&biw=1366&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922#imgrc=6JID96wAiBbOcm)

[cCegQIABAA&oq=oklopnjaca+potemkin+tanjir&gs_lcp=CgNpbWcQAzoECCMQJ1D9cljkiwFgso8BaABwAHgAgAHZAogBkw6SAQc3LjMuMS4ymAEAoAEBqgELZ3dzLXdpei1pbWfAAQE&sclient=img&ei=WSepYLq1LYXzsAed1pn oBA&bih=657&biw=1366&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922#imgrc=6JID96wAiBbOcm](https://www.google.com/search?q=oklopnjaca+potemkin+tanjir&tbm=isch&ved=2ahUKEwj6xcSI0d3wAhWFOewKHR1rBk0Q2-cCegQIABAA&oq=oklopnjaca+potemkin+tanjir&gs_lcp=CgNpbWcQAzoECCMQJ1D9cljkiwFgso8BaABwAHgAgAHZAogBkw6SAQc3LjMuMS4ymAEAoAEBqgELZ3dzLXdpei1pbWfAAQE&sclient=img&ei=WSepYLq1LYXzsAed1pn oBA&bih=657&biw=1366&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922#imgrc=6JID96wAiBbOcm)

¹⁶⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=ca0c4vEc5Is>

¹⁶⁷ <https://www.artforum.com/print/197301/the-third-meaning-notes-on-some-of-eisenstein-s-stills-36297>, pristupljeno 17.09.2021. u 15:00h

Upravo u ovom dijelu je vidljiva tonalna montaža, koja se zaniva na teksturi ili emocionalnom tonu kadrova, a prikazana je u “magli u odeskoj luci” (početak korote za Vakulinčukom u Potempkinu). U ovoj sceni montaža je izgrađena na emocionalnom tonu kadrova koji se prikazuju jedan za drugim. Međutim, pored tonalne dominantne, može se iščitati i ritmička dominantna u prikazanim kadrovima. U knjizi *Teorija filma*, Stojanović navodi da ona predstavlja tonalni sklop date scene sa ritmičkom tradicijom čiji dalji razvoj upravo predstavlja tonalna montaža u cjelini. Ritmička montaža je specijalno preinačenje metričke montaže. Elementi tonalnog karaktera koji su prisutni u ovom dijelu filma, ogledaju se u blagom pomjeranju vode i usidrenih brodova, zatim u dimu koji se polahko podiže, te u galebovima koji se polahko spuštaju na vodu. Stojanović navodi da se kretanja – premještanja spajaju po njihovom emocionalnom zvučanju, ali da glavni pokretač sastavljanja kadrova ostaje u sferi njihovog spajanja po osnovnim optičkim svjetlosnim kolebanjima, odnosno stepenu “maglovitosti” i “osvjetljenosti”. Na dalje, on navodi da je u tom kolebanju otkriven potpuni identitet sa rješenjem u molu kakvo postoji u muzici, te da rast napetosti ide linijom pumpanja jednog istog “muzičkog” obilježja dominante.¹⁶⁸

Barthes u tekstu *Tri značenja* navodi da Ejzenštajnova „umjetnost“ nije višeznačna, već da bira značenje, nameće ga. Ejzenštajnovi značenje nadjačava dvosmislenost, dodavanjem estetske vrijednosti, a njegova „dekorativnost“ izgovara istinu. Za primjer ovoga se može uzeti scena Vakulinčakovog sprovoda kada se prikazuje scena četiri figure (četiri čovjeka) koji simboliziraju jednoglasnost žalosti, zatim stisnuta šaka, snimak izbliza, koji predstavlja ogorčenje, kontrolirani ili usmjereni bijes, odlučno protivljenje. Metonimijski spojen sa cijelom Potempkinovom pričom, kako navodi Barthes, koji na neki način simbolizira radničku klasu, njenu moć i volju. Upravo primjer šake koja je prikazana obrnuto, držana od vlasnika u nekoj vrsti tajne predstavlja semantičku inteligenciju. To je ruka koja najprije visi uz pantalone i onda se zatvara, steže, te se može iščitati budućnost borbe, njeno strpljenje i diskrecija. Zatim, scena dvije pokriveno (marama na glavi) žene čija tuga proizlazi iz pognutih glava, lica koja pate, ruke preko usta koja guši jecaj, te dvije ruke estetski raspoređene u nježnom majčinskom uzdizanju prema savijenom licu. Unutar tog kadra u cjelini (dvije žene) pojavljuje se još jedan detalj koji je izveden iz slikarskog poretka poput citata gesta ikona, stavova pieta, gdje se ne mijenja značenje, već se naglašava. Ova vrsta naglašenosti je karakteristična za svu realističnu umjetnost, koja je u određenoj mjeri vezana

¹⁶⁸ Stojanović, Dušan (1978), *Teorija filma*, Beograd, Nolit, str. 193.-194.

za „istinu“ Potempkina. Ejzenštajnova estetika sudjeluje u očitom značenju, a za njega je očito značenje, revolucija.¹⁶⁹

Dalje u filmu se prikazuju kadrovi masa jedan za drugim. U ovom dijelu započinje pobuna naroda Odese protiv ugnjetavača, što je prikazano scenama negodovanja ljudi i pozivanjem na borbu.

U ovom filmu je prikazan nastanak kolektivnog tijela u borbi za pravdu, o kojem je bilo riječi u prethodnom dijelu rada. Prisutno je tijelo radnika koje se bori protiv režima ustankom, revolucijom, koja označava rat između niže i više klase. Također, ovdje se spominje i individual lik Vakulinčak koji se može okarakterisati kao junak. Prethodno navedene scene u kojima je prikazana njegova borba za svoje drugove mornare, nakon njihove kolektivne pobune, u kojoj je on završio mrtav. Nakon toga Ejzenštajn posvećuje cijeli jedan dio filma njegovoj smrti, prikazujući scene u kojima se ljudi Odese opraštaju od njega.

Senadin Musabegović u knjizi *Rat, konstitucija totalitarnog tijela* govori o „mitološkoj smrti“ koja junaka vodi u vječnost, s ciljem da smrt ne bude okarakterisana kao besmislena i da služi kao podsjetnik na stradanja. On govori o procesu fragmetiranja tijela, kao i procesu njegove obnove, kroz nacionalnu mitologiju koja zastupa jedinstvo kolektivnog tijela, te nudi ujedinjenje tijela koje se izgubilo u fragmetima. Musabegović kaže da nacionalna mitologiju ustvari proizvodi kult o palom vojniku, veliča njegovu slavu, okuplja i objedinjuje njegovo tijelo.¹⁷⁰ U slučaju ovog filma riječ je o palom moranaru, kojem građani Odese odaju počast i čija smrt proizvodi jedinstvo i snagu, te se opire fragmetarnosti, prolaznosti i nejedinstvu. Međutim, za razliku od Musabegovićevog objašnjenja nastanka te žrtve herojevog tijela koje služi da ujedini kolektivno tijelo u krizi, zbog čega politički režimi inače i stvaraju mit o kolektivnom junaku, kako bi obnovili kolektivni diskontinuitet¹⁷¹, Ejzenštajn u filmu prikazuje drugačiju vrstu jedinstva, jedinstvo naroda koji nakon odavanja počasti palom mornaru Vakulinčaku odlaze u borbu protiv ugnjetavača.

¹⁶⁹ <https://www.artforum.com/print/197301/the-third-meaning-notes-on-some-of-eisenstein-s-stills-36297>, pristupljeno 17.09.2021. u 15:00h

¹⁷⁰ Musabegović, Senadin (2008), *Rat, konstitucija totalitarnog tijela*, Sarajevo, Svjetlost, str. 50

¹⁷¹ Ibid, str. 55

Četvrti dio filma nosi naziv “Odeske stepenice” u kojem je prikazan napad vojnika na narod Odese. Mnoštvo kadrova je prikazano na odeskim stepenicama, od naroda koji bježi niz njih i vojnika koji pucaju na narod, do žene (majke) koja oplakuje svoje dijete i donosi ga pred vojnike, nakon čega biva ubijena.¹⁷²



173

Slika 24: Prikaz scene masakra na stepenicama Odese

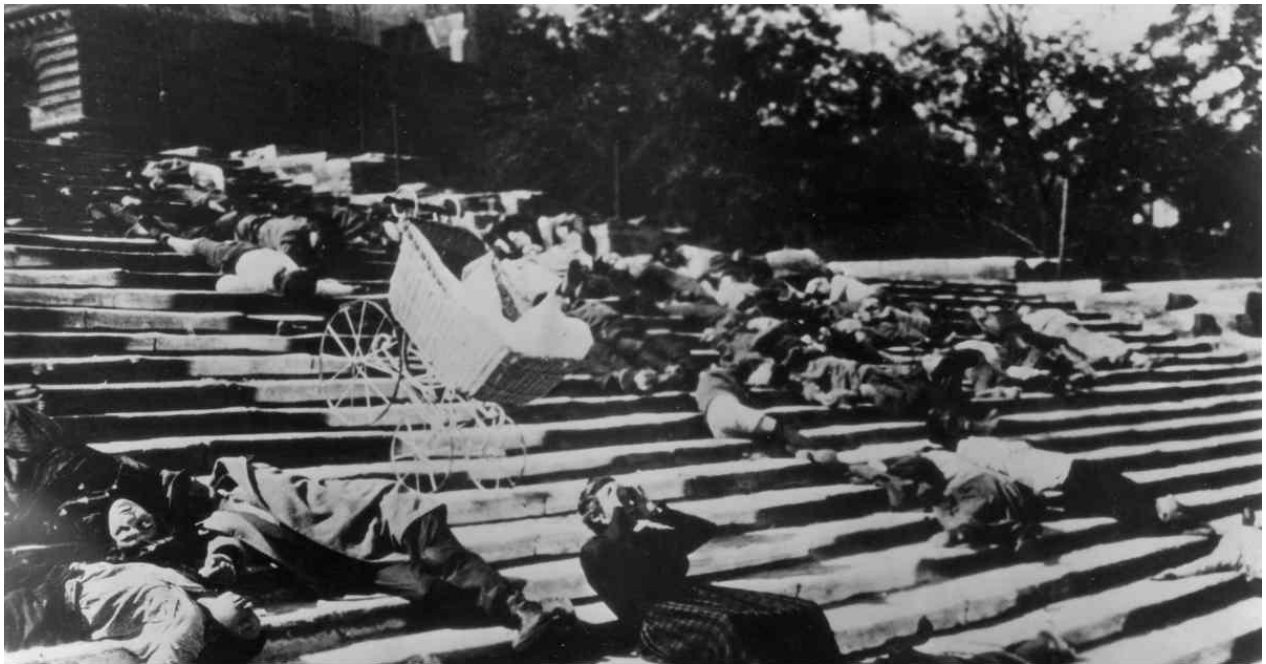
(<https://www.google.com>)

Scene napredovanja vojnika kao ubilačke, bezdušne mašinerije (sa naglaskom na prikazivanje njihovih čizama i bajoneta), kao i prikaz ličnih tragedija građana koje caristički vojnici nemilosrdno ubijaju su antologijske. Ovdje se naizmjenično mijenjaju kadrovi na odeskim stepenicama, pokazuju se mrtvi ljudi koji leže na stepenicama, kao i žena (majka) koja čuva kolica s bebom i njena smrt. U ovom dijelu je stavljen naglasak na točkove kolica i noge vojnika koji se spuštaju niz stepenice. Upravo kao klasičan primjer ritmičke montaže mogu se uzeti “odeske stepenice”. “Ritmički doboš” vojničkih nogu koje se spuštaju narušava sve uslovnosti metričke. On se pojavljuje izvan intervala propisanih metrom i svaki put u drugom rješenju kadra. Konačno narastanje napetosti dato je prebacivanjem ritma koraka (vojnika) koji se spuštaju niz stepenice u drugi, novi vid kretanja – u sljedeći stadijum intenzivnosti iste radnje, u kolica koja se kotrljaju niz stepenice. U ovoj sceni, kolica u odnosu na noge predstavljaju direktan stadijumski ubrzivač. “Silazak” nogu prelazi u

¹⁷² <https://www.youtube.com/watch?v=ca0c4vEc5Is>

¹⁷³ https://www.google.com/search?q=oklopnjaca+potemkin+tanjir&tbm=isch&ved=2ahUKEwj6xcSl0d3wAhWFOewKHR1rBk0Q2-cCegQIABAA&oq=oklopnjaca+potemkin+tanjir&gs_lcp=CgNpbWcQAzoECCMQJ1D9cljkiwFgso8BaABwAHgAgAHZAogBkw6SAQc3LjMuMS4ymAEAoAEBqgELZ3dzLXdpei1pbWfAAQE&sclient=img&ei=WSepYLq1LYXzsAed1pnOBA&bih=657&biw=1366&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922#imgrc=fgy_OAtkh29MPPM

“kotrljanje” kolica.¹⁷⁴ Sadudin Musabegović navodi da ponavljanjem faza jednog pokreta u overlepingu njegovo trajanje se produžava. U čuvenoj sekvenci Odeskih stepenica u kojoj je pogođena majka sa djetetom u dječijim kolicima. U opštoj vrevi koju je izazvalo pucanje u narod od strane vojnika carske garde, postrojenih u pravilne geometrijske redove, koji su se pucajući uspinjali Odeskim stepenicama, ustrijeljena majka je ustuknula, kolica su se istrgnula iz njenih ruku, za čas stala, da bi se kasnije s utrućem pogođene majke, koja se lagano srozavala na tlo, sama počela da bjesomično jure Odeskim stepenicama, preko gomile ubijenih ili ranjenih. Montirajući pad majke sa drugim dešavanjima na Odeskim stepenicama, posebno sa sudbinom djeteta koje u kolicima juri ka podnožju stepenica, Ejzenštajn se svaki put vraćao i na dio pokreta koji je, već bio u prethodnom kadru. Tako je, vraćajući se sa majke na dijete produžavao dva pokreta različitog dinamičkog intenziteta: pad majke se još više usporavao, a kotrljanje dječijih kolica se još više ubrzavalo.¹⁷⁵



176

Slika 25: Prikaz scene kotrljanja kolica niz stepenice u Odesi

(<https://www.google.com>)

¹⁷⁴ Stojanović, Dušan (1978), *Teorija filma*, Beograd, Nolit, str. 192.

¹⁷⁵ Musabegović, Sadudin (2007), *Film kao vremenski oblik, predavanja iz estetike filma*, Armis Print

¹⁷⁶https://www.google.com/search?q=oklopnjaca+potemkin+tanjir&tbm=isch&ved=2ahUKEwj6xcSl0d3wAhWFOewKHR1rBk0Q2-cCegQIABAA&oeq=oklopnjaca+potemkin+tanjir&gs_lcp=CgNpbWcQAzoECCMQJ1D9cljkiwFgso8BaABwAHgAgAHZAogBkw6SAQc3LjMuMS4ymAEAoAEBqgELZ3dzLXdpei1pbWfAAQE&sclient=img&ei=WSepYLq1LYXzsAed1pnOBA&bih=657&biw=1366&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922#imgrc=JbFOX7cSOoLdfM



Slika 26: Fotografija “Stepenice”

(<https://www.google.com>)

Rodčenkova fotografija “Stepenice”, 1930, podsjeća na Ejzenštajnovu Odeske stepenice. Dijagonalnim kadriranjem, jakim kontrastima, geometrizacijom, Rodčenko “stvara revoluciju u vizualnoj percepciji svijeta početkom 20. stoljeća”, on je ujedno društveno angažiran ali i likovno zanimljiv, njegove teme i motivi njegovih fotoreportaža obuhvaćaju portrete bliskih ljudi i slavni suvremenika, moskovske zgrade, stepeništa, ljude na ulici, sportaše, cirkusante, parade i demonstracije, tvornice, strojeve, velike građevinske poduhvate, jednako je precizan u detalju kao i u kompoziciji slike u cjelini, neprikosnoven u fotomontaži. On unosi konstruktivizam u sliku, u prvom planu su tu dijagonale i vertikale, te geometrizacija koja će ostati njegov zaštitni znak. Revolucionarnost njegovog pristupa fotografiji uočljiva je već u prvom pogledu na izložena djela, ponekad se može učiniti kao da posmatramo neke kadrove iz Ejzenštajnovih filmova, ili Chaplinovih, ili kulturnog dokumentarista Dzige Vertova, upravo zbog sličnosti u interpretaciji.¹⁷⁷ Upravo na način na koji Rodčenko stvara revoluciju u vizualnoj percepciji svijeta 20. stoljeća, tako i Ejzenštajn unosi konstruktivizam u kadrove ovog filma, ali i drugih filmova svog stvaralaštva.

¹⁷⁷https://www.google.com/search?q=stepenice+1930+rodchenko&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922&sxsrf=AOae mvLtsKHQJFKj4kFhqmlTqWhV86t4Pg:1631970492354&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=yTyZNZLhgYRCbM%252CkBR7yS9vY6emFM%252C_&vet=1&usg=AI4_-kQyIF7vkEeaPa7sl-_UgMDxbG50TA&sa=X&ved=2ahUKEwily-vry4jzAhWHR4sKHVlrCKUQ9QF6BAgKEAE#imgsrc=YdD1dYxf16rOUM

¹⁷⁸ <https://www.oslobodjenje.ba/magazin/kultura/izlozbe/revolucija-u-fotografiji-ruski-pohod-na-zagreb-485727>, pristupljeno 18.09.2021. u 15:18h

Ejzenštajn navodi da jedino film raspolaže sredstvom za odgovarajući prikaz čitavog toka misli u uznemirenom umu. Međutim, u James Joyceovom *Uliksu* unutarnji monolozii Leopolda Bluma prelaze granice tradicionalnih zabrana u književnosti. Upravo Joceya Ejzenštajn je upoznao u Parizu, a koji se uprkos skoro potpunom sljepilu interesovao za Ejzeštajnovne filmske planove unutarnjeg monologa i to dijelove Potempkina i Oktobra, koji izražajnim sredstvima filmske kulture idu sličnim smjerom. Unutrašnji govor o kojem govori Ejzenštajn je na stepenu slikovno-čulne strukture. Kao primjer unutrašnjeg govora, navodi film *Oklopnjača Potempkin* i to glumca sa cvikerom, ljekara koji je usađen u sjećanje svakog gledaoca filma. Umjetnički metod „pars pro toto“ se sastoji u zamjenjivanju cjeline (ljekar) jednim dijelom (cviker) koji igra njenu ulogu, a pokazuje se da je cviker čulno-intenzivnije odigrao ulogu, nego što bi to mogao i sam ljekar da se još jednom pojavio. Ejzenštajn navodi da se u to vrijeme dio shvatao kao cjelina. Upotreba krupnog plana cvikera ima svoje metodološko mjesto i primjenu u književnosti. Pars pto toto u polju književne forme, poznat je pod nazivom sinegdoha.¹⁷⁹



Slika 27: Žena sa cvikerom (www.google.com)

¹⁷⁹ Ajzenštajn, M. Sergej (1964), *Montaža atrakcija*, Beograd: Nolit, str. 125-126

¹⁸⁰https://www.google.com/search?q=eizenstajn+oklopnjaca+poempkin&tbm=isch&ved=2ahUKewjzrMfcnbzAhVB17sIHS_9B3wQ2cCegQIABAA&oq=eizenstajn+oklopnjaca+poempkin&gs_lcp=CgNpbWcQAzoHCCMQ7wMQJ1DdD1ihLWDYL2gAcAB4AIABlwGIAawSkgeEMC4yMJgBAKABAaoBC2d3cy13aXotaW1nwAEB&sclient=img&ei=ZNIJdYfPqDcGu7_UPr_qf4Ac&bih=657&biw=1366&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922

U filmu *Oklopnjača Potempkin* prikazana je ilustracija trenutne radnje, žena sa cvikerom. Odmah nakon toga, bez prelaza, kadar u kojem je cviker smrskan, a ženino oko krvari, kao da hitac pogađa oko. Ovaj primjer pokazuje korištenje nadodavanja optičkog kretanja.

U ovom filmu se koristi isto sredstvo za postizanje likovne simboličnosti. Kada zagrme topovi „Potempkina“, jedan mermerni lav skače na noge, negodojući zbog krvoprolića na odeskim stepenicama. ova kombinacija se sastoji od tri kadra statičnih mermerih lavova iz dvorca Alupka, na Krimu, i to lav koji spava, probuđeni lav i lav koji se podiže. Efekat je postignut tačnim proračunom dužine drugog kadra. Njegovo nadodavanje na prvi kadar proizvodi prvu radnju. Time je gledaočevom umu ostavljeno dovoljno vremena da registruje utisak prvog stava. Nadodavanje trećeg stava na drugi proizvodi drugu radnju, a to je da lav ustaje.¹⁸¹ Ovaj primjer pokazuje korištenje nadodavanja optičkog kretanja.



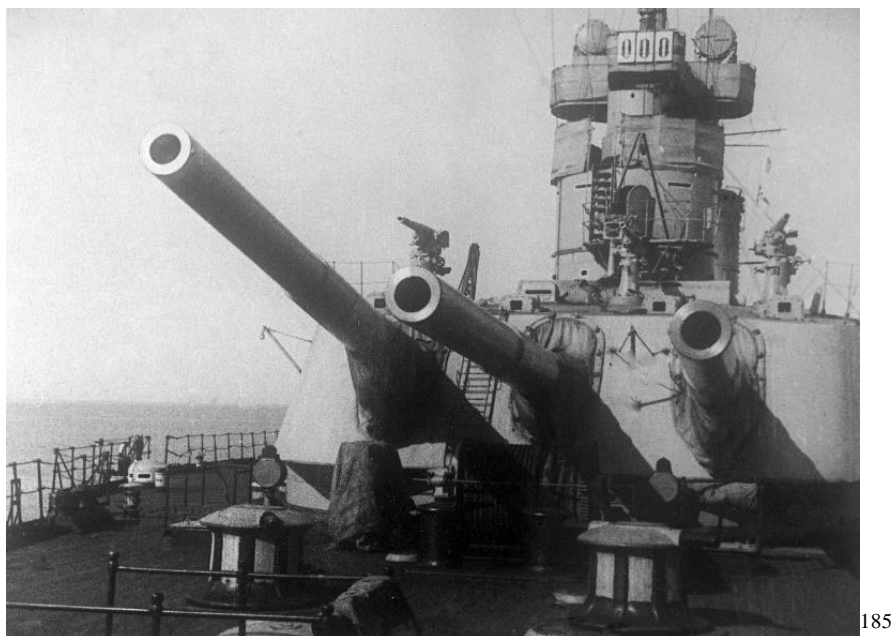
Slika 28: Tri lava (www.google.com)

¹⁸¹ Ajzenštajn, M. Sergej (1964), *Montaža atrakcija*, Beograd: Nolit, str. 84

¹⁸²https://www.google.com/search?q=eizenstajn+oklopnjaca+poempkin&tbm=isch&ved=2ahUKewjzrMfcnbzAhVB17sIHS_9B3wQ2cCegQIABAA&oq=eizenstajn+oklopnjaca+poempkin&gs_lcp=CgNpbWcQAzoHCCMQ7wMQJ1DdD1ihLWDYL2gAcAB4AIABlwGIAawSkgeEMC4yMJgBAKABAaoBC2d3cy13aXotaW1nwAEB&sclient=img&ei=ZNJdYfPqDcGu7_UPr_qf4Ac&bih=657&biw=1366&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922

Zadnji, peti dio filma koji nosi naziv "Sastanak sa eskadrilom" u kojem je kroz kadrove prikazan sastanak u svrhu Odesinog spasenja. S obzirom na to da se radi o nijemom filmu, na sugestivan način je gledaocima predstavljena smjena dana i noći. Gašenjem noćnog reflektora i tjelesnim gestom označio se dolazak jutra. Nakon toga slijede scene pripreme mornara na borbu i srednji plan topova, kao i krupni plan topa prikazanog nekoliko puta.

U knjizi *Montaža atrakcija* navodi se da je moderna estetika izgrađena na razdvajanju elemenata, na povećanju suprotnosti svakog ponaosob. Ponavljanjem istorodnih elemenata kako bi se učvrstio intenzitet suprotnosti i kontrasta. Ponavljanje kako bi se olakšalo stvaranje organske cjeline, vidljivo je u ovom filmu, u ponavljanju riječi „braćo“. Prvi put se ona javlja na palubi prije nego što mornari odbijaju da pucaju, zatim ne kao naslov, već kao sekvenca jedrilica koje spajaju obalu i brod, te opet kao podnaslov „braćo“, kada dopuštaju da Potempkin prođe kroz nju nenapadnut.¹⁸³ Dakle, gledaocima je prikazano da se mornari nisu doslovno pridružili pobunjenicima, ali su pokazali poštovanje i solidarnost prema svojim drugovima mornarima.¹⁸⁴



Slika 29: Prikaz scene topova spremnih za napad

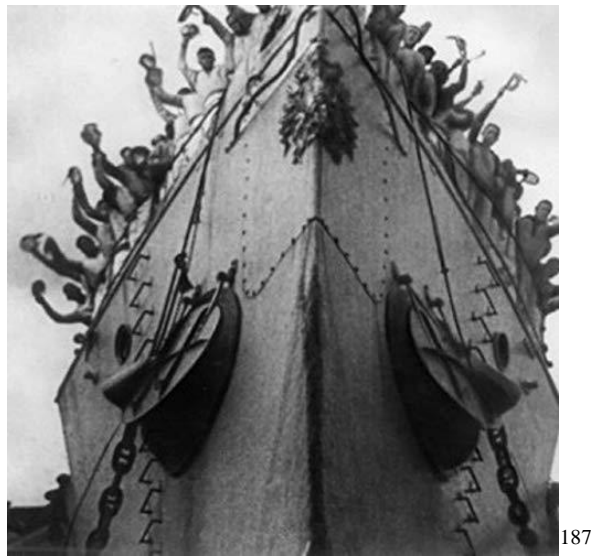
(<https://www.google.com>)

¹⁸³ Ajzenštajn, *Montaža atrakcija*, str.169

¹⁸⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=ca0c4vEc5Is>

¹⁸⁵ https://www.google.com/search?q=oklopnjaca%20potemkin%20tanjir&tbm=isch&tbs=rimg:CSWxdF-3EjqCYQVbV28SZxFV&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922&hl=hr&sa=X&ved=0CBsQullBahcKEwiArMyz0d3wAhUAA AAAHQAAAAAQFw&biw=1349&bih=657#imgrc=FM7hdx6rMbHboM

Film se završava scenom broda u srednjem planu, zatim u krupnom, gdje se gledaocima čini kao da brod prelazi preko kamere.¹⁸⁶



Slika 30: Prikaz zadnje scene filma

(<https://www.google.com>)

Kratki rez koji predstavlja osnovu obilježje montažnog principa, u kojem se prizor stvarnog usitnjava i komada da bi se okupljanjem njegovih framenata uspostavio jedan drugi vremenski tok. Ovaj montažni princip je prisutan u završnoj sceni ovog filma u kojoj brektanje zabuktale mašine u ritmu brzog smjenjivanja, pa i ponavljanje detalja njenog pokretnog mehanizma, prerasta u motiv razbuktale revolucije.¹⁸⁸

Ejzenštajn je film podijelio na pet dijelova (pet činova) po uzoru na kompoziciju antičkih tragedija, komponovan u strukturi muzičkog djela u pet stavki koji se majstorski ritmički smjenjuju sa suptilnošću muzičke kompozicije. Ovaj film se sastoji od pet dijelova koji grade priču filma, a obogaćuje i definira njen smisao i putem mijena u tempu dešavanja (ubrzavanja i usporavanja): 1. u uvodu, dok mornari spavaju i zatim raspravljaju, tempo je spor; 2. ubrzani tempo je vidljiv u drami na palubi, kada mornari odbijaju izvršiti kažnjavanje i obračunavaju se sa zapovjedanicima; 3. usporeni tempo nastupa pri dolasku broda u Odesu i odavanju počasti ubijenom Vakulinčaku na obali; 4. u sceni ubilačke intervencije vojske, ubrzanim montažnim ritmom se izražava kaotičnost, dramatičnost i tragičnost događaja i 5.

¹⁸⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=ca0c4vEc5Is>

¹⁸⁷ https://www.google.com/search?q=oklopnjaca%20potemkin%20tanjir&tbm=isch&hl=hr&tbs=rimg:CRT04XceqzGxYVCXxNLixq9W&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922&sa=X&ved=0CBsQullBahcKEwj1ND60t3wAhUAAAAAHQAAAAQBw&biw=1349&bih=657#imgrc=BmE1KAecVGBhtM&imgdii=Dp5qNc4a0kp5-M

¹⁸⁸ Musabegović, Sadudin (2007), *Film kao vremenski oblik, predavanja iz estetike filma*, Armis Print

usporeni tempo je vidljiv u prizoru odlaska oklopnjače prema otvorenom moru, noć pred bitku, sa povremenim rastom uzbuđenja pri približavanju carske flote. Unutar prethodno spomenutih stavki, Ejzenštajn majstorski razrađuje njihovu ritmičku strukturu, npr. u sceni pobune, ritam gradi dužinom kadrova, ali i izborom sve retoričnijih parametara snimke. Antologijskom se smatra scena masakra na stepenicama u Odesi, prizor kojeg obilježava ekspanzirano vrijeme (duže od trajanja stvarnog događaja), pa se ta scena uzima kao primjer filmskog izričaja psihološkog vremena, odnosno najopćenitijeg specifičnog filmskog vremena. Film suprostavlja snagu carskog režima revolucije eksploziji gnjevne mase mornara u takozvanom snažnom naboju dramske i montažne energije. Film djeluje na gledaočevu doživljajnost u svim razinama, od muskulatorne do duboko emocionalne i intelektualne. Krenuvši od tipaže i montaže atrakcija iz prethodnog dijela, Ejzenštajn prelazi na upečatljivu *montažu asocijacija* refleksivnog reda, gradeći cjelinu dinamičnim i plastičnim ispreplitanjima, paralelizmima, suprotstavljanjem i povezivanjem raznih elemenata u kadrovima i samih kadrova u koreografiju spleta kretanja neobično upečatljiva djelovanja, posebno u prizoru masakra u dijelu *Odeske stepenice*. Također, u filmu *Oklopnjača Potempkin* boje se kreću od tamno-sive u olovno-crnu, koju u filmu opravdava metaforički približavanje nepogode, odnosno linijom učestalosti svjetlosnih kolebanja, čija se učestalost ubrzava u jednom slučaju i usporava u drugom.¹⁸⁹ Organsko jedinstvo mornara u ovom filmu postignuto je ukupnom strukturom kompozicije. Deleuze navodi da je montažna kompozicija raspored slika-pokreta koji grade neizravnu sliku vremena.¹⁹⁰ U filmu „Oklopnjača Potempkin“ vidjiva je Ejzenštajnova nova koncepcija organskog. Deleuze objašnjava da *organska spirala nalazi svoj unutrašnji zakon u zlatnom rezu*¹⁹¹, koji obilježava tačku-cenzuru, i dijeli skup na dva velika dijela koje je moguće suprostaviti ali koji su nejednaki (u filmu, to je trenutak žalovanja u kojem se prelazi s broda u grad, i u kojem se pokret preokreće). Dakle, Ejzenštajn je mjerio dužinu celoluidnog filma, podijelio film na dijelove koji se odnose u zlatnom presjeku, te je važne scene započinjao na tim, unaprijed predviđenim mjestima. On je umjetno konstruirao film *Oklopnjača Potempkin* prema pravilima zlatnog omjera. Isjekao traku na pet dijelova. U prva tri radnja se odvija na brodu. U posljednja dva u Odesi, gdje se dešava ustanak. Ovaj prelazak u grad odvija se tačno na

¹⁸⁹ Stojanović, Dušan (1978), *Teorija filma*, Beograd, Nolit, str. 194.-195.

¹⁹⁰ Deleuze, Gilles (2010), *Film 1 : Slika-pokret*, str.44

¹⁹¹ Zlatni rez je matematičko-strukturni izraz koji se najčešće povezuje s umjetnošću, jer se najčešće koristi u historiji umjetnosti. To je način dijeljenja neke vrijednosti djeliteljem približno 1,6. Poznat je i kao zlatna sredina i božanski ili zlatni omjer. Zlatni omjer je kompozicijski zakon u kojem se manji dio odnosi na veći, a veći na ukupni dio.

mjestu zlatnog presjeka. Također, u svakom dijelu postoji prekretnica koja se dešava po zakonu zlatnog presjeka. Dakle, u kadru, sceni, epizodi nalazi se određeni skok u razvoju teme, odnosno radnja, raspoloženje. Ejzenštajn je vjerovao da je takav prelaz blizu stvara zlatni omjer, koji se smatra najlogičnijem i najprirodnijem.

Opreke koje su prisutne u ovom filmu su brojne, i to kvantitativna (jedan – više njih, čovjek – više ljudi, pucanj – paljba, brod – flota), kvalitativna (more – zemlja), intenzivna (tama – svjetlost), dinamička (ulazni ili silazni pokret, s desna na lijevo i obrnuto).¹⁹² Ejzenštajn kaže za sliku – pokret da je ćelija montaže, a ne samo njen element. U ovom filmu, oprečna montaža zamjenjuje paralelnu, prema dijalektičkom zakonu Jednoga koji se dijeli da bi stvorilo novo i više jedinstvo.

Ejzenštajn je sastavio svaki pojedinačan okvir u filmu *Oklopnjača Potempkin*, gledajući ga “okom slikara” jer su raspored svjetla, mase i geometrijskog dizajna (trokutasti, kružni i dijagonalni presjek) predstavljali osnovne vizualne motive. *Oklopnjača Potempkin* je film koji je okarakterisan kao najsavršeniji, najsažetiji primjer strukture filma u historiji kinematografije. Montaža kojom se Ejzenštajn koristi u prethodno navedenom filmu predstavlja jedinstven kvantni skok. Ejzenštajn je tehniku zasnovao na psihološkoj stimulaciji, a ne na narativnoj logici. Iako je montaža najvažniji aspekt filma *Oklopnjača Potempkin*, Ejzenštajn nije zanemario tonski ili kompozicijski aspekt istog.¹⁹³

Događaj koji je Ejzenštajnu poslužio kao tema filma, pobuna mornara na borbenom brodu koji je pripadao Sevastopoljskoj eskadrili, zaista se odigrao, i njegov tok je u priličnoj mjeri istinito prikazan. U samoj kompoziciji filma jasno je vidljiva historijska osnova, koja se pretvara u simbol i slavljenje ponosnog otpora, revolucije, ustanka naroda protiv ugnjetača. Ejzenštajn i njegov snimatelj Eduard Tise ovakav monumentalni utisak proizveli su filmskim tehničkim sredstvima, odnosno promjenom planova, vještim korištenjem sjenke i svjetlosti, te geometrijski iskonstruisanim scenama. Film se danas smatra jednim od najznačajnijih ostvarenja u historiji filma.

¹⁹²Deleuze, Gilles (2010), *Film 1 : Slika-pokret*, str.48

¹⁹³ <https://old.dan.co.me/?nivo=3&datum=2019-06-22&rubrika=Feljton&najdatum=2019-06-19&clanak=701298&naslov=Drama%20snimljena%20kao%20filmske%20novosti>

4.4. OKTOBAR: DESET DANA KOJI SU PROTRESLI SVIJET (1927)

Oktoibar: deset dana koji su protresli svijet je treći Ejzenštajnov dugometražni film. Ovaj film traje jedan sat, četrdeset dvije minute i devetnaest sekundi, a sadrži 3.200 kadrova. Na samom početku filma je naznačeno da je film proizvela grupa sovjetskih filmskih velikana 1927. godine, na čelu sa Sergejom Mihailovičem Ejzenštajnom. Film je snimljen u svrhu desete godišnjice Oktobarske revolucije, koji svojom sadržinom rekreira na što realističniji način događaje koji su se desili u Oktobru 1917. godine. Na dalje se kroz tekstualnu formu prikazuje ko su bili učesnici filma *Oktoibar: deset dana koji su protresli svijet*, gdje se navodi da je to bila crvena garda, vojnici i mornari, te da je među njima i jedan od vođa ustanka Nikolai Fodvolsky. Također, naznačeno je da su u periodu snimanja filma Lenjingrad, njegove ulice, zgrade, Zimski dvorac, kao i ulice Smolnya bili isti kao i 1917. godine.¹⁹⁴

Dakle, film *Oktoibar: deset dana koji su potresli svijet* kao „očevidac“ donosi uzbudljiv prikaz o prvim danima revolucije. Originalna premijera filma je nastala u vrijeme nijemog filma. Muzička verzija koja se nalazi u pozadini filma je nastala uz pomoć Ejzenštajnovog pomoćnika Grigorya Alexandrova, a muziku je potpisao Dmitri Shostokovich. Film je posvećen Petrogradskom proleterijatu, herojima Oktobarske revolucije, kojeg je naručio jubilarni odbor Oktobarske revolucije, predsjednik Nikolai Podvolsky.¹⁹⁵

Kao i prethodno spomenuti filmovi, i ovaj film počinje citatom Vladimira Ulyanova Lenjina koji kaže: *Imamo pravo biti ponosni jer smo dobili sreću za izgradnju Sovjetske države, i čineći to, otvorili novo poglavlje u historiji svijeta*. Nakon toga, film počinje krupnim planovima statue Aleksandra III, cara Rusije, njegovog koplja i ruke. Zatim se prelazi na opšti plan i prikazuje se natpis koji se nalazi ispod statue, te kadar orla. Ubrzo nakon tih scena gledaoci vide masu koja trči i pomoću merdevina se penje na statuu. Scena mase sa oružjem, kao i samog oružja najavljuje proleterijatovu prvu pobjedu na putu do socijalizma. Zatim slijede scene rušenja statue ruskog cara prikazane iz različitih uglova. Statua Aleksandra III predstavlja spomenik, čije je funkcija da služi kao sjećanje (spomen). Enes Pašalić kaže da spomenici predstavljaju svojevrsan spoj slike, simbola i ideja, a za njihovo razumijevanje može nam pomoći i značenje riječi spomenik. Latinski *monumentum*, engleski *monument* znači predmet koji neposredno ili simbolički služi kao uspomena. Izgradnja spomenika stoji u uskoj vezi sa političkim prilikama i vladajućim ideologijama u društvu. Podižu se na javnim, reprezentativnim prostorima i indikatori su vrijednosti koje

¹⁹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=YVuf3T3k-W0>

¹⁹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=YVuf3T3k-W0>

vladajuća elita u društvu uspostavlja. Važni su u procesu stvaranja kolektivnog identiteta pa su spomeničke slike jednog društva odraz zvaničnog sjećanja na prošlost. Snaga spomenika leži u tome što predstavljaju vrlo čitljive simbole, objektivizacija su i materijalizacija određene ideje, lika ili događaja, a njihova intenzivna izgradnja pada u vrijeme uspostave novog sistema, te nakon ratova, stradanja, traumatičnih događaja koji traže nove zapise u kolektivnom pamćenju. U ovom filmu, statua Aleksandra III u najopštijem značenju simbolizira spomenik podignut caru Rusije, dok njeno rušenje simbolizira nezadovoljstvo građana Rusije njegovom vladavinom.



Slika 31: Prikaz scene statue Aleksandra III, ruskog cara
(<https://www.google.com>)

U ovom Ejzenštanovom filmu često su korišteni kadrovi crne pozadine sa bijelim slovima, kako bi se na najbolji mogući način gledaocima mogla predočiti slika dešavanja koja su im prikazana. Također, Ejzeštajn u ovom filmu koristi nekolicinu krupnih planova u kojima prikazuje lica ljudi, kako nadređenih, tako i onih podređenih. Pored toga, krupnim planovima su prikazane i statue, koje su kada se govori o ovom filmu, zaista neizostavan detalj. Osim krupnih planova, u filmu su zastupljeni i srednji i opšti planovi, posebno u prikazivanju masa koja ili bježi od borbe i bombardovanja, ili kreće u borbu opremljena oružjem. Film navodi i datume, kao što je 3. april, 10. oktobar, 24. oktobar i 25. oktobar, nakon kojih su prikazane scene koje na što realističniji način opisuju realne događaje. Na primjer: na crnoj pozadini se prikazuje bijelim slovima „3. april“, nakon čega su prikazane scene vojske kako stoji u ogromnoj prostoriji iz različitih uglova. Nakon toga slijede scene u kojima je prikazano da jedan lik prepoznaje Lenjina, nakon čega masa skandira „Lenjin“.

¹⁹⁶https://www.google.com/search?q=oktobar+ejzen%C5%A1tejn&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922&sxsrf=ALeKk02D_UxT4wBkFfTuKjxwTsxSahnBg:1621783430255&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjH7lyKjuDwAhUFj0sKHeCoBRoQ_AUoAXoECAEQAw&biw=1366&bih=657#imgsrc=-Z8h7TG1_3EXtM

Nekoliko minuta filma nakon prethodno spomenute scene su prikazani ljudi koji pokazuju nezadovoljstvo Buržoazijom i veličaju socijalizam. U ovom filmu se u par kadrova pojavljuje brod pod nazivom „Aurora“, uz popratne kadrove mora i magle. Također, u filmu je prisutan i mjesec februaru 1917., kada je revolucijom srušena carska vlast u Rusiji. Prikazana je nova vlada na čelu s Kerenskim koji ne popušta zahtjevima boljševika za sklapanjem mira s Njemačkom pa oni, pod vodstvom Lenjina, planiraju preuzeti vlast. Nova revolucija počinje napadom na Zimski dvorac u Petrogradu i završava se potpisivanjem mira. Film *Oktobar: deset dana koji su protresli svijet* završava Lenjinovim citatom: *Sada moramo krenuti u izgradnju proleterske socijalističke države u Rusiji.*¹⁹⁷



Slika 32: Prikaz scene napada na Zimski dvorac

(<https://www.google.com>)

Evropski stil u ruskoj umjetnosti je vidljiv u ovom Ejzenštajnovom filmu na primjeru građevine Zimski dvorac, koji je izradio BF Rastrelli u vidu monumentalnog projekta u sintezi italijanskog baroka i ruske tradicionalne arhitekture.¹⁹⁹

¹⁹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=YVuf3T3k-W0>

¹⁹⁸ https://www.google.com/search?q=oktobar+ejzen%C5%A1tejn&tbm=isch&chips=q:oktobar+ejzen%C5%A1tejn,online_chips:winter+palace:apDz69Ugm14%3D&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922&hl=hr&sa=X&ved=2ahUKEwj05pOLjuDwAhWIOewKHZZvBDYQ4IYoCnoECAEQLQ&biw=1349&bih=657#imgrc=MR4tAmzJUiAj9M

¹⁹⁹ <https://proleksis.lzmk.hr/2923/>, pristupljeno 17.09.2021. u 17:03h

Kada se govori o montaži, može se reći da je Ejzenštajn do vrhunca doveo svoju koncepciju asocijativne²⁰⁰ montaže, a njenu inačicu, u filmu *Oktobar: deset dana koji su protresli svijet*, nazvao je intelektualnom²⁰¹ montažom. Za intelektualnu montažu kao primjer mogu poslužiti „bogovi“ u „Oktobru“, gdje su svi uslovi za njihovo upoređivanje bili uslovljeni isključivo klasno intelektualnim zvučanjem parčeta „bogovi“ (klasnim, jer ako je emocionalno „načelo“ opšteljudsko, onda je intelektualno iz korijena klasno obojeno). Ovi parčići su upravo sastavljeni po silaznoj intelektualnoj gami i svrgavaju ideju Boga sve do panja.²⁰²

U filmu *Oktobar: deset dana koji su protresli svijet*, prisutan je montažni prikaz pucanja mitraljeza, montažnim povezivanjem pojedinosti procesa pucanja. Prikazan je veoma osvijetljen mitraljez, zatim jedan taman kadar, dvostruka ekspozicija: grafička i svjetlosna, te krupni plan mitraljeza. Pokazano je kako je pucanje simbolično sazdano od elemenata koji nisu dio samog procesa pucanja. U sceni kada general Kornilov izvodi monarhistički puč, prikazana je montaža koja je kao građu koristila vjerske detalje. Kornilov je otkrio svoje namjere neobičnim „krstaškim pohodom“ protiv boljševika, čiji su učesnici bili muslimani, njegova kavkaska „Divlja divizija“ i nekolicina kršćana.²⁰³ Ejzenštajn nakon baroknog Hrista, kako ga sam i opisuje, montira kadrove jajolike maske Uzume, boginje Veselja. Vremenski sukob zatvorenog jajastog oblika i grafičkog zvjezdastog oblika proizveo je učinak trenutnog rasprskavanja, bombe. Ovaj primjer pokazuje korištenje nadodavanja optičkog kretanja.

U ovom filmu su čuveni montažni sklopovi u kojima je lik Kerenskog uspoređivan sa zlatnim mehaničkim paunom, odnosno Napoleonom, pri čemu se povezuju dvije ontološki različite razine takozvanog dramskog prostora filma, jednako kao i “reverzibilno montiranje” razbijene carske skulpture, ali i “tradicionalniji” prizori poput iznimno potresne, poetične i morbidne scene podizanja mosta s kojeg padaju mrtav konj i mlada žena raspuštene kose.²⁰⁴

²⁰⁰ Asocijativna montaža je vrsta diskontinuirane montaže. 1. Povezivanje prizorno heterogenih kadrova po njihovoj pojmovnoj, ilustrativnoj vrijednosti, pretežito u sklopu raspravljčkih izlaganja. – 2. Povezivanje montažno diskontinuiranih kadrova po njihovoj likovno-emosivnoj vrijednosti, pretežito u sklopu poetskih izlaganja.

²⁰¹ Intelektualna montaža predstavlja spajanje suprotstavljenih kadrova radi stvaranja ideološkog mišljenja ili izražavanja apstraktnih ideja

²⁰² Stojanović, Dušan (1978), *Teorija filma*, Beograd, Nolit, str. 198.

²⁰³ Ajzenštajn, M. Sergej (1964), *Montaža atrakcija*, Beograd: Nolit, str. 84

²⁰⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=YYuf3T3k-W0>



205



206

Slika 33 i 34: Prikaz scena kočija i konja kako vise sa mosta (<https://www.google.com>)

Ovaj film je od početka do kraja čist tipaž, koji podrazumijeva poseban pristup događajima obuhvaćenim sadržajem filma, te predstavlja metod koji se najmanje miješa u prirodni tok i kombinacije događaja.²⁰⁷

U filmu *Oktobar: deset dana koji su protresli svijet*, u sceni za vrijeme napada na Zimski dvorac umontirani su kadrovi ruku koje prebiraju po harfama. Ejzenštajn je to okarakterisao kao literarni paralelizam koji ničim ne dinamizira sadržinu. Harfe i balalajke su ubačene u scenu menjševičkih govora, a koje nisu bile samo harfe već likovno obilježje menjševičkog oportunitizma na Drugom kongresu sovjeta 1917. godine. Balajke su predstavljale sliku dosadnog govora pred buru nastupajućih historijskih događaja. U ovoj sceni je pomaknuta granica paralelne montaže do novog kvaliteta, odnosno, ona je iz oblasti radnje prešla u oblast smisla. Scena dramatičnog trenutka priključivanja Motociklističkog bataljona Kongresu sovjeta *dinamiziran je kadrovima točkova bicikla koji se apstraktno okreću, kao asocijacija na ulazak delegata*. Na taj način je emocionalni naboj događaja pretvoren u stvarnu dinamičnost.

Oslobađanje čitave radnje od vremenskih i prostornih ograničenja vidljivi su na nekoliko primjera scena u filmu *Oktobar*. Scena punog rova vojnika drobi ogromno topovsko postolje koje se neumoljivo spušta. Kao antimilitaristički simbol sagledan samo sa stanovišta sadržaja, ovaj efekat je postignut prividnim spajanjem jednog nezavisno postojećeg rova i jednog

²⁰⁵https://www.google.com/search?q=oktobar+ejzen%C5%A1tejn&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922&sxsr=AleKk02D_UxT4wBkFfTuKjxwTsxSahnBg:1621783430255&source=Inms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKewjH7lyKjuDwAhUFjosKHeCoBRoQ_AUoAXoECAEQAw&biw=1366&bih=657#imgrc=jM7wtkbW4o3ZIM&imgdii=ITkl2ulC3yS4zM

²⁰⁶https://www.google.com/search?q=oktobar+ejzen%C5%A1tejn&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922&sxsr=AleKk02D_UxT4wBkFfTuKjxwTsxSahnBg:1621783430255&source=Inms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKewjH7lyKjuDwAhUFjosKHeCoBRoQ_AUoAXoECAEQAw&biw=1366&bih=657#imgrc=ITkl2ulC3yS4zM&imgdii=LJttVbZJSvm8fM

²⁰⁷ Ajzenštajn, M. Sergej (1964), *Montaža atrakcija*, Beograd: Nolit, str. 38

nadmoćnog vojnog proizvoda, podjednako fizički nezavisnog. U sceni Kornilovljevog puča koji dokrajčuje bonapartističke snove Kerenskog. Tu se jedan Kornilovljev tenk uspinje i razbija gipsanog Napoleona koji stoji na stolu Kerenskog u Zimskom dvorcu. Spoj čisto simboličkog značenja. Sukob (napetost) u intelektualne svrhe, Ejzenštajn uvodi u sceni uspona Kerenskog na vlast i diktatura julskog ustanka 1917. Postignut je komičan efekat natpisima koji označavaju kako činovi koji ravnomojerno rastu postaju sve viši („diktator“- „generalisimus“- „ministar vojske i mornarice“ itd.) uporedo montiranjem sa pet ili šest kadrova u kojima se Kerenski penje uz stepenice Zimskog dvorca (u svim kadrovima istom brzinom). U ovoj sceni, sukob je prikazan satirički, kao suštinska beznačajnost Kerenskog. U sceni kada je Kornilovljev marš na Petrograd izvođen „U ime Boga i otadžbine“. Umontiran je niz vjerskih likova, od veličanstvenog baroknog Hrista do eskimskog idola. U prvom prikazanom kipu ideja i slika su na izgled u potpunom skladu, sa svakim sljedećim kadrom ta dva elementa se sve više udaljuju. Zadržavajući značenje „Boga“, slike se sve više kose sa gledaočevim pojmom o bogu, što vodi individualnim zaključcima o pravoj prirodi svih božanstava. Ejzenštajn kaže da se procesom poređenja svake nove slike sa zajedničkim značenjem nagomilava snaga koja se može formalno poistovjetiti sa snagom logičke dedukcije. Također, u filmu je atraktivan i montažni ekskurs rastavljanja puške na sastavne dijelove, realiziran u stilu namjensko-obrazovnog filma.

Kao i dotadašnji Ejzenštajnovi filmovi, *Oktobar: deset dana koji su protresli svijet* nema individualnih protagonista. U tom smislu, Kerenski je jedini istaknutiji individualni lik, ali i on najprije ima simboličku funkciju, te je težište na revoluciji mase, odnosno kolektivnom liku. Film *Oktobar:deset dana koji su protresli svjet* se u jednom vidu nadopunjuje na film *Oklopnjača Potempkin*. Prvi film je nastao u svrhu obilježavanja dvadeset godina od ruske revolucije koja je nastala 1905. godine, dok drugi film govori o prvim danima revolucije, kada se posmatra u vidu historijskog konteksta. Kolektivno tijelo u ovom Ejzenštajnovom filmu je prikazano pobunom mase i napadom na Zimski dvorac. Kao i u gore navedenim filmovima i ovdje pobjeđuje vlast. Tijelo biva uništeno oružjem, slomljeno i klonulo duhom u psihičkom smislu, ali ipak je sadržalo kolektivno jedinstvo. Senadin Musabegović kaže da je *rat taj koji služi da bi se proizveo novi čovjek, koji prevazilazi načelo fragmentacije ili rasipanja*.²⁰⁸ On kaže da se u ideologiju totalitarizma novi čovjek stvara, i to na principu

²⁰⁸ Musabegović, Senadin (2008), *Rat, konstitucija totalitarnog tijela*, Sarajevo: Svjetlost, str. 105

ujedinjenja, spajanja, pa čak i rat, u ideloškom smislu predstavlja *jedinstvo, ujedinjenje i društveno spajanje*.²⁰⁹

U ovom filmu, kretanje filmske vrpce pretvara statičnu sliku u pokretnu (u statičnim umjetničkim slikama način kadriranja i montažu elemenata pokreće promatračev pogled.)²¹⁰

U cjelini Ejzenštajnova opusa riječ je o najeksperimentalnijem ostvarenju, ono što mu nedostaje je “savršena” koherentnost filma *Oklopnjače Potemkin*, ali fascinira kreativnom smjelošću i raznovrsnošću.²¹¹

4.5. STARO I NOVO (1929)

Ejzenštajn je film *Staro i novo* počeo snimati još 1926. godine, ali je morao prekinuti rad nakon što je angažiran za historijski ep *Oktobar: deset dana koji su protresli svijet* kojim se slavila deseta godišnjica revolucije. Kada je ponovno počeo raditi na filmu, bio je prisiljen napraviti određene izmjene u svom originalnom konceptu, dijelom i zbog toga što je jedan od njegovih dotadašnjih političkih pokrovitelja, Lav Trocki, pao u nemilost i bio izbačen iz Partije.

Staro i novo je Ejzenštajnov dugometražni, sovjetski, nijemi, crno-bijeli film čije je trajanje dva sata i pedeset i dvije sekunde. Ovaj film je često navođen i pod prvotnim nazivom *Generalna linija*, a prikazan je 1929. godine. Na ovom filmu, Ejzenštajnu je suredatelj bio G. V. Aleksandrov.²¹²

Film *Staro i novo* je film kreiran u šest dijelova. Kao i ostali Ejzenštajnovi prethodno spomenuti filmovi, ovaj film također počinje Lenjinovim citatom koji kaže: *U nekim prilikama, uzorna organizacija lokalog rada, čak i u malim razmjerima, pokazala se učinkovitijom za državu za razliku od velikog broja državnih institucija pod centraliziranim nadzorom.*

Ejzenštajn u ovom filmu tematizira industrijalizaciju društva kroz tehnološka dostignuća (separator, traktor, pisaa mašina). Radnju filma smješta u rusko selo koje nastanjuju siromašni ljudi, a koje biva preporođeno savremenim agronomskim tehnikama. Kreirajući film većinom kroz krupne planove, ali i srednje i opšte, gledaocima priča priču o

²⁰⁹ Musabegović, Senadin (2008), *Rat, konstitucija totalitarnog tijela*, Sarajevo: Svjetlost, str. 105

²¹⁰ Ibid, str. 265

²¹¹ <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1278>, (pristupljeno 22.05.2021. u 20:00h)

²¹² <https://www.youtube.com/watch?v=UEDed0o7FYs>

inividualnom liku, Marfi Lapkin, vodeći nas kroz putovanje koje završava napretkom društva.

Ejzenštajn je u filmu *Staro i novo* izbacio međufaze suprostavljanja jednog izraza lica i postignuo zaoštrenost sumnje oko novog separatora mlijeka. Tu je prisutan psihološki proces vjere i sumnje koja je razdjeljena na dva ekstremna stanja, i to radost (pouzdanje) i tuga (razočarenje). Pored toga, ovaj dio filma je snažno naglašen svjetlom, gdje osvjetljenje ni po čemu ne odgovara stvarnim svjetlosnim prilikama, što je izazvalo pojačanje napetosti.



Slika 35: Prikaz scene separatora i Marfe Lapkin (<https://www.google.com>)

Film obiluje krupnim planovima, a upravo sa krupnim planom Marfe Lapkin čija facijalna ekspresija pokazuje osmijeh, najavljen je prvi profit.



Slika 36: Prikaz krupnog kadra Marfe Lapkin (<https://www.google.com>)

²¹³https://www.google.com/search?q=staro+i+novo+ejzen%C5%A1tejn&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922&sxsr=AleKk03NcQzZFh-C-

cW96D5fP5N3_P6hdg:1622033607599&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjriPqHsufwAhXRwosKH
WLeBg4Q_AUoAXoECAEQAw&biw=1366&bih=657#imgrc=o4H9nycdkl_qXM&imgdii=Nr3asvG_0VTN5M

²¹⁴https://www.google.com/search?q=staro+i+novo+ejzen%C5%A1tejn&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922&sxsr=AleKk03NcQzZFh-C-

cW96D5fP5N3_P6hdg:1622033607599&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjriPqHsufwAhXRwosKH
WLeBg4Q_AUoAXoECAEQAw&biw=1366&bih=657#imgrc=Nr3asvG_0VTN5M&imgdii=Y8s4xJaDeKy0IM

U sljedećem toku filma, Ejzenštajn kroz scene u kojima prikazuje fabriku u kojoj mašine flaširaju mlijeko, police pune flaširanog mlijeka, zatim scene svinja i pripreme svinjskog mesa za obradu, pokazuje gledaocima napredak društva. Nakon toga nas uvodi u priču o novoj mašini, traktoru, koji simbolizira lakše obavljanje poslova obrađivanja zemlje i njene pripreme za obrađivanje. Ejzenštajn to prikazuje kroz scene seljaka koji kose travu, a zatim prelazi na scenu traktora koji i kosi i kupi travu. Mašina (traktor) je efikasnija od ljudi (seljaka), ona svoj posao obavlja brže i efikasnije. Na dalje u filmu se prikazuje i pisaača mašina u krupnom planu, kao i ovjereni papiri (birokratija).²¹⁵

Dijalektiku umjetničkog oblika daje sudar logike organskog oblika (priroda) i logike racionalnog oblika (industrija). Ejzenštajn navodi da njihovo uzajamno djelovanje stvara i određuje dinamizam, a količina intervala određuje stepen napetosti. Izraz je prostorni oblik dinamizma, a stepen njegove napetosti je ritam (muzika). On kaže da je ovo validno za svaku vrstu umjetnosti i svaku vrstu izraza.²¹⁶

U zadnjem dijelu filma, prikazuje se “veličina” traktora, njegova brzina, kao i scene seljaka koji ga prate na konjima. U zadnjem dijelu filma prikazuje se opšti plan traktora koji jedan po jedan počinju obrađivati zemlju u smjeru kruga, pokazuju se u krupnom, srednjem i opštem planu.



Slika 36: Prikaz scene Marfe Lapkin i vozača traktora (<https://www.google.com>)

²¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=UEDed0o7FYs>

²¹⁶ Ajzeštajn, M. Sergej (1964), *Montaža atrakcije*, Beograd: Nolit

²¹⁷ https://www.google.com/search?q=staro+i+novo+ejzen%C5%A1tejn+traktor&tbm=isch&ved=2ahUKEwi3k8-LsufwAhUJIROKHcqXCHsQ2-cCegQIABAA&oeq=staro+i+novo+ejzen%C5%A1tejn+traktor&gs_lcp=CgNpbWcQA1CaNVjbQmC3RGgAcAB4AIABgQKIAZolkgefMy40LjGYAQcGAAQgAQtd3Mtd2l6LWltZ8ABAQ&sclient=img&ei=z0SuYPfvElCaMqvotgH&bih=657&biw=1366&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922#imgsrc=yFDJK5LHeVzr4M&imgdii=BHIZ6Kzwlw81M



218

Slika 37: Prikaz scene traktora koji obrađuju zemlju, vozeći u smjeru kruga
(<https://www.google.com>)

Zatim se prikazuju scene “prije i poslije”, u vidu flasbackova, scena zemlje seljaka koja je bila ograđena i scenama kada više nije. Film završava flashbackovima krupnih planova Marfe Lapkin od početka filma do kraja filma. I na samom kraju filma se podvlači nestanak granica između ljudi i zemlje.²¹⁹

Za razliku od ostalih Ejzenštajnovih filmova u kojima je akcenat bio stavljen na masu (kolektiv), film *Staro i novo* u prvi plan stavlja individualnu junakinju, Marfu Lapkin, da bi prikazao kolektivizaciju sovjetskog sela kroz borbu s klasnim neprijateljem i birokratijom. Pored epičnosti, koja je karakteristična za dotadašnji Ejzenštajnov opus, u ovom filmu su vidljivi i elementi lirizma. Film obiluje efektnim montažnim pasažama (prelascima) zasnovanim na ranije prakticiranim oblicima povezivanja kadrova, ali i uz primjenu nove takozvane *montaže gornjih (aliquotnih) tonova*²²⁰, postupka koji ujedinjuje sva osjetilna, dinamična, emocionalna i intelektualna djelovanja kadrova u cjeloviti efekt koji se ne vezuje za pojedine elemente prikazane na ekranu ili njihove spojeve (*dominante*), već za “totalno djelovanje svih podražaja”, kao u sekvenci litije.

²¹⁸https://www.google.com/search?q=staro+i+novo+ejzen%C5%A1tejn+traktor&tbm=isch&ved=2ahUKEwi3k8-LsufwAhUJIROkHcqXCHsQ2-cCegQIABAA&oeq=staro+i+novo+ejzen%C5%A1tejn+traktor&gs_lcp=CgNpbWcQA1CaNVjbQmC3RGgAcAB4AIABgQKIAZolkgEFMy40LjGYAQcGqAQqnd3Mtd2l6LWltZ8ABAQ&sclient=img&ei=z0SuYPfvEInCaMqvotgH&bih=657&biw=1366&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922#imgrc=BHIZ6KzwjLw81M&imgdii=yFDJK5LHeVzr4M

²¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=UEDed0o7FYs>

²²⁰ Montaža gornjih tonova predstavlja spoj metričke, ritmičke i tonalne montaže. Metrička montaža određuje brzinu rezanja i zasniva se na trajanju svakog kadra, a ne na njegovom sadržaju. Ritmička montaža uzima u obzir sadržaj kadra, koji ima značajnu kontrapunktalnu funkciju, kao u sekvencama održane napetosti. Tonalna montaža se zasniva na teksturi ili emocionalnom tonu kadrova.

U filmu *Staro i novo* postoje dvije sekvence, sekvence molepstvija za kišu i separatora. Sekvenca litije koje puzi i korača seoskim prašnjavim putem, vukući po žezi i suncu ripide i vjerska znamenja, moleći boga za kišu, završava se prolaskom slučajnog oblaka, bog iznevjerava ljude koji ostaju poniženi u prašini. Pravoslavnu ekstazu molepstvija bogu Ejzenštajn je izgradio divljim ritmom montaže. On ovu scenu ne završava, već je prekida ustupajući mjesto sceni u kojoj agitatori prikazuju nepovjerljivim seljacima američku mašinu pod nazivom separator (za maslac). Kada na kraju scene, poslije dugog iščekivanja, mašina proradi, mlazovi počnu da prskaju lice Marfe Lapkin i škrope bradurine nepovjerljivih seljaka. Tako je dao kišu ljudima koji je u prethodnoj sceni nisu dobili pomoću sujevjernog rituala. Izazvaši prethodnom sekvencom žeđ i želju za kišom, da je nesvjesno razriješi i zadovolji scenom u kojoj trijumfuje separator. Film *Staro i novo* je Ejzenštajnov najskladniji film, u kome rad na pojedinačnim slikama i unutarnoj izgradnji ritma pojedinih sekvenci dobija dalju nadogradnju odnosima koji nastaju između scena.

U knjizi Stojanović Dušana *Teorija filma*, Ejzenštajn kao očigledan primjer narastanja napetosti govori o sceni „zakašnjele žetve“ (*Staro i novo*, peti dio). I u koncepciji filma u cjelini i u ovom posebnom slučaju poštovan je njegov osnovni rediteljski postupak. A to je konflikt između „sadržine“ i „forme“ koja je za njega tradicionalna. Nadraživač je odvojen od situacije koja mu je svojstvena (npr. tretiranje erotike u filmu) sve do paradoksalnih toničkih sklopova. Industrijski „spomenik“ je, kako se pokazalo, pisaa mašina. Zato je tematski mol žetve rješen durom bure i kiše. (Pa i sama žetva – tradicionalno durska tema rodosti u rasplamsanim zracima sunca – uzeta je za rješavanje molske teme, uz to još nakvašene kišom.) Ovdje narastanje napetosti ide putem unutaršnjeg jačanja zvučanja jedne iste dominantne strune. Sve veći „pritisak“ parčeta pred nepogodu. U ovom filmu, tonalnu dominatu – kretanje kao svjetlosno kolebanje – prati i ovdje druga dominantna, ritmička, to jest kretanje kao premještanje. Ovdje je ona realizovana u sve jačem vjetru koji se zgušnjava iz vazdušnih „strujanja“ u vodene „bujice“ kiše. (Potpuna analogija: koraci vojnika koji prelaze u kotrljanje kolica.)²²¹ Sa stanovišta emocionalnog percipiranja „žetva“ je primjer „tragičnog“ (aktivnog) mola, za razliku od „lirskog“ mola (pasivnog) kakav je „odeska luka“. Zanimljivo je da su oba primjera prethodno navedenih filmova montirana po prvoj vrsti kretanja, koja dolazi iza kretaja kao premještanja. Naime, po boji: u Potempkinu od tamno-

²²¹ Stojanović, Dušan (1978), *Teorija filma*, Beograd, Nolit, str. 194

sive u olovno-crnu (koju opravdava „približavanje nepogode“), to jest linijom učestalosti svjetlosnih kolebanja, čija se učestalost ubrzava u jednom slučaju i usporava u drugom.²²²

U filmu *Staro i novo*, crna boja je bila povezana sa svim reakcionarnim, kriminalnim, zastarjelim, a bijela boja predstavljala je sreću, život i nove forme ekonomije.

Nijemi film je na početku okarakterisan pojmom „masa“, „masovnim herojem“. Nakon masovnog prikaza kretanja i iskustva masa, počeli su da se izdavaju individualni junaci-karakteristi. U filmu *Staro i Novo*, Marfa Lapkin se pojavljuje kao što sam već spomenula, kao individualni protagonist radnje.

Ejzenštajn je pored kratkometražnog filma *Dnevnik Glumova*, četiri filma *Štrajk*, *Oklopnjača Potempkin*, *Oktobar: deset dana koji su protesli svijet* i *Staro i novo* snimio u razmaku od pet godina (1924 – 1929). Sva četiri filma snimljena su po uzoru na istu, crvenu temu, a to je klasna borba. Masa – kolektivni junak predstavlja bit Ejzenštajnovih revolucionarnih filmova. On je tu klasnu borbu podjelio na dvije gomile. Prva gomila ima lice koje je radničko, seljačko, mornarsko, a druga, neprijateljska ima svoje lice koje je oficirsko, damsko, inteligentsko, kulačko. Prethodno spomenuti filmovi obiluju slikama opojne likovnosti i montažnim ritmom građenim na sukobu. Montaža je ta koja gledaoca uvlači u ljudsku dramu, kako bi je u njemu proizvela.

4.6. ALEKSANDAR NEVSKI (1938)

Film *Aleksandar Nevski* je Ejzenštajnov prvi zvučni film, koji je snimio nakon desetogodišnje pauze. *Aleksandar Nevski* je historijski film iz 1938. godine. Ovaj film, kao i prethodno spomenuti filmovi *Oklopnjača Potempkin* i *Oktobar: deset dana koji su protresli svijet* pripadaju žanru politički angažovanih filmova. U filmu *Aleksandar Nevski* dominira ideja patriotizma, te je zbog toga korišten kao propaganda u Sovjetskom Savezu tijekom Drugog svjetskog rata. Aleksandar Nevski je ruski knez koji je sredinom 13. stoljeća branio Novgorod, ali i cijelu Rusiju od njemačkih krstaša.

Kada je riječ o Ejzenštajnovom prvom zvučnom filmu, treba naglasiti da je on bio fasciniran kabukijem (japanska predstava). Kada je radio na zvučnom filmu, pisao je o kontrapunktalnoj metodi kombinovanja vizuelnih i zvučnih slika. On kaže da bi uspio da ovlada ovom metodom, čovjek je morao razviti *novo čulo: sposobnost svođenja vizuelnih i zvučnih*

²²² Stojanović, Dušan (1978), *Teorija filma*, Beograd, Nolit, str. 195

percepcija na „zajednički imenilac“.²²³ A upravo to je u kabukiju savršeno, kako navodi Ejzenštajn. Za zvučni film, on vezuje kabuki i navodi da japancima i dugujemo nastanak zvučnog filma.

Aleksandar Nevski je Ejzenštajnov dugometražni crno-bijeli, zvučni film koji traje jedan sat, četrdeset i osam minuta i jedanaest sekundi. Film je većinom sadržan od niza opštih i srednjih planova, a tek u zadnjoj polovini filma se pojavljuju i krupni planovi. Krupni plan Vasilise koji zauzima samo dio kadra, dok drugi dio zauzima front ratnika. Upravo ovaj krupni plan Vasilise uvodi u krupne planove Ignjata i Savke.²²⁴



225

Slika 38: Prikaz scene izoštrenog krupnog plana Vasilise u odnosu na ostatak vojske (<https://www.google.com>)

Na samom početku filma, gdje se gledaoci uvode u saznanje ko je režiser, ko su glumci, muzika itd, odnosno prvih 01:46 sekundi na filmu nema zvuka. Na dalje, prva scena koja je prikazana jeste scena karajolika na kojem se vide kosti, kosturi i pustoš, što simbolizira da se na tom mjestu odigrala borba čiji je rezultat upravo ono što je prikazano i tom scenom i

²²³ Ajzenštajn, M. Sergej (1964), *Montaža atrakcija*, Beograd: Nolit, str. 52

²²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=LpVtoUFKZ7w>

²²⁵ https://www.google.com/search?q=aleksandar%20nevski%20ejzen%C5%A1tajn&tbm=isch&hl=hr&tbs=rimg:CSXMZOF45SCIYXWgr98I11IV&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922&sa=X&ved=0CBsQuIlBahcKEwjg65ia5-TwAhUAAAAAHQAAAAAQEQ&biw=1349&bih=657#imgsrc=gh52azliA_jP7M

nekoliko kadrova poslije. U prvom dijelu filma, Ejzenštajn gledaoce upoznaje sa glavnim likom, Aleksandrom Nevskim i upravo u tim scenama je prikazan početak dijaloga.²²⁶



227

Slika 39: Prikaz profila Aleksandra Nevskog (<https://www.google.com>)

Kao i u drugim filmovima, Ejzenštajn gledaoce uvodi u radnju filma i njegove dijelove kroz tekstualnu formu koja najavljuje sljedeće mjesto (slobodni grad Novogord, grad Pskov, zaleđeno jezero).

Film kulminira u polusatnoj bitci na ledu, pokrenutoj zlokobnom, uzbudljivom, trijumfalnom muzičkom pričom Prokofjeva, sekvencom koja je od tada poslužila kao model za epske filmske bitke (npr. Henry V, Spartacus, Empire Strikes Back). Film je snimljen tijekom vrućeg ljeta na lokaciji izvan Moskve, snimatelj Eduard Tisse morao je poduzeti izvanredne korake da prikaže zimski pejzaž, uključujući: korištenje filtera za sugerisanje zimskog svjetla, slikanje drveća svijetloplavom bojom koje je posipano kredom, stvarajući umjetni horizont od pijeska i praveći simulirane ledene ploče od asfalta i rastopljenog stakla, potpomognuto plutajućim pontonima koji su izletjeli kao znak da bi se ersatski ledeni pokrivači mogli slomiti pod težinom Teutonskih vitezova prema unaprijed izrezanim uzorcima.

U filmu Aleksandar Nevski, u sekvenci napada germanskih vitezova preko zaleđenog jezera prisutne su linije tonalnosti neba, oblačnog ili vedrog, ubrzanog hoda jahača, njihovog pravca, paralelne montaže Rusa i vitezova, lica u krupnim planovima i totala opštih kadrova,

²²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=LpVtoUfKZ7w>

²²⁷ https://www.google.com/search?q=aleksandar%20nevski%20ejzen%C5%A1tajn&tbm=isch&hl=hr&tbs=rimg:CarR1cMkvg6hYeR_15_1_12Sr7H&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922&sa=X&ved=0CBsQuIlBahcKEwiAz9CI6eTwAhUAAAAAHQAAAAAQDQ&biw=1349&bih=657#imgrc=F86bnilMntqSxM&imgdii=I86aGhRoYITO6M

tonalne strukture muzike, njene teme, njen tempo, njen ritam i dr. Sve te linije predstavljaju elemente koji su se spojili u jednu organsku cjelinu.

Ejzeštajn navodi da se slika i zvuk kotrolišu identičnošću ritma koji odgovara sadržaju scene. To naziva okolnostima zvučno-likovne montaže koja se sastoji od kadrova montiranih prema ritmu muzike na paralelnoj tonskoj vrpici. Kada govori o boji i muzici, Ejzeštajn kaže da u grubom poređenju, visina tona može da odgovara igri svjetlosti, a zvučnost boji.

U određenim dijelovima filma, gledaoci čuju zvuk zvona koji prekida mir i zvuk pjevanja građana Rusije za Rusiju. Upravo slavljem i pjevanjem kojim se veliča sama pobjeda Rusije nad njemcima film i završava.²²⁸

Marko Lovrić u časopisu *Pro Tempore* u podnaslovu *Vlad III. – socijalistički junak*, govori da su filmovi *Aleksandar Nevski*, kao i *Ivan Grozni I* (o kojem će biti riječi u daljem toku rada), filmovi propagandnog karaktera, u kojima su slavne historijske ličnosti transformirane u simbole sovjetskog patriotizma. On kaže da *filmska srednjovjekovna Rusija postaje alegorija za moderni Sovjetski Savez kojem prijete različiti vanjski i unutarnji neprijatelji*.²²⁹ Lovrić navodi da su i Aleksandar Veliki i Ivan Grozni idealizirani, okarakterisani kao pravedni, mudri vladari koji drže ruski narod i odupiru se mnogo moćnijim neprijateljima, dok njihovi likovi na posredan način veličaju Staljinov kult, kult ličnosti.²³⁰

Ejzenštajn u knjizi *Teorija filma* Dušana Stojanovića u podnaslovu *Vertikalna montaža* govori o dvanaest nepomičnih kadrova koji prikazuju jutro uznemirenog iščekivanja koje prethodi početku juriša i borbe. On kaže da ima dvanaest kadrova i sedamanaest muzičkih taktova. U tom smislu, Ejzenštajn definiše vertikalnu montažu, odnosno polifonu montažu kroz podudarnost između između slike i muzike. Sekvenca bitke koja se odvila na zaleđenom Čudskom jezeru, građena je u vidu vertikalne montaže, u kojoj dinamičke i kompozicione naglaske u slici prate akcenti u muzici koju je komponovao slavni Sergej Prokofjev. Ponavljanje kao sredstvo razvijanja intenziteta je vidljivo u filmu u sceni sa dvanaest taktova. To se dešava u skevenci kada ruska seljačka vojska presječe pozadinu germanskog klina.

²²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=LpVtoUFKZ7w>

²²⁹ Lovrić, Marko (2009), *Pro Tempore*, časopis studenata povijesti godina VI, broj 6/7, str. 138.

²³⁰ Ibid, str. 138.

Ikonografija je prisutna u ovom filmu. Može se vidjeti u svastiki koja je definisana kao drevna vjerska ikona u euroazijskim kultrama. Svastike se pojavljuju na kacigama osvajača. *Viteška biskupska mitra svastike je ukrašena, dok religija ima manju ulogu na ruskoj strani, prisutna je uglavnom kao kulisa u obliku novgorodske katedrale sv. Nikole i klerika sa njegovim ikonama tokom pobjedonosnog ulaska Nevskog u grad nakon bitke.*²³¹



Slika 40 i 41: Prikaz scena iščekivanja borbe i njenog početka (<https://www.google.com>)

U filmu *Aleksandar Nevski*, *podudaraju se kretanje muzike i kretanje pogleda po linijama plastične kompozicije, odnosno jedan isti zajednički gest leži u osnovi i muzičkog i plastičnog sklopa.*²³³ Ejzenštajn u dijelu o *Verikalnoj montaži* govori o audio-vizualnim svojstvima filma *Aleksandar Nevski* i smatra da se prelazi iz sfere prikazivanja u sferu kompozicije i *upravo na osećanju ove okolnosti zasnivalo se sastavljanje kadrova i preciziranje audio-vizuelnih podudaranja i spajanja.*²³⁴ Ejzenštajn navodi da je svojstvo vertikalnog kompozicionog podudaranja *postignuto u podjednakoj meri vizuelnim prikazivanjem i muzikom, kao i njihovom istinskom unutarnjom sinhronizovanošću.*²³⁵

U filmskoj dijalektici, patos se ostvaruje organizacijom pokreta sa stalnim prelaskom na novu kvalitetu dijalektičkim prevladavanjem nižih hijerarhijskih nivoa montaže sa višim, te na taj način gradi organsku cjelovitost koja izaziva afektivnu reakciju kod gledaoca, a i postepeno zamjenjuje teoriju monističke cjeline, pod utjecajem japanskog pozorišta kabuki (koje je gostovalo u SSSR-u 1928.), gdje radnje ne teku paralelno jedna sa drugom, već se izmjenjuju.

²³¹ [https://wikiqube.net/wiki/Alexander_Nevsky_\(film\)](https://wikiqube.net/wiki/Alexander_Nevsky_(film)), pristupljeno 19.09.2021. u 17:00h

²³² https://www.google.com/search?q=aleksandar%20nevski%20ejzen%C5%A1tajn&tbm=isch&tbs=rimg:CWt5_1oXnuN_1yYS23OllTWc&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922&hl=hr&sa=X&ved=OCBsQuIlBahcKEwjAtuGt3uTwAhUAAAAAHQAAAAAQBw&biw=1349&bih=657#imgrc=9xEYHX3AMUSiiM

²³³ Stojanović, Dušan (1978), *Teorija filma*, Nolit, Beograd, str. 216

²³⁴ Ibid, str. 226

²³⁵ Stojanović, Dušan (1978), *Teorija filma*, Nolit, Beograd, str. 229

Nakon svog povratka sa Zapada, Ejzenštajn zagovara ideju unutrašnjeg monologa kao „prave strukture zvučnog filma“. On kaže da je verbalni govor sekundarni u odnosu na čulnu i maštovitu misao. Kinematizacija govora ne može zaobići pojednostavljenu, nelogičnu strukturu rečenice, eksploziju nepovezanih fraza, unutarnji tok govora po uzoru na Jamesa Joycea. 1930-ih Ejzenštajn je povezujući ideju monizma sa teorijom viših tonova se okrenuo sinhronizaciji čula, u kojoj se djelovanje postiže vertikalnom montažom slika i zvukova, a zatim bojama i pokretima, kako bi se postiglo jedinstvo umjetnosti i nauke. Kontrapunkt se temeljio na neskladu zvuka sa vizualnim slikama, a vertikalna montaža je predstavljala poseban oblik polifonije.

Ovaj film se smatra jednim od najutjecajnijih ostvarenja svjetske kinematografije, a svoju slavu duguje i muzičkoj pozadini koju je kompozitovao, već spomenuti kompozitor Sergej Prokofjev.

4.7. SENTIMENTALNA ROMANSA (1930)

Sentimentalna romansa je kratki francuski, crno-bijeli film snimljen 1930. godine. Režiseri ovog filma su Sergej Ejzenštajn i Grigorio Aleksandrov. Film *Sentimentalna romansa* je poznat kao prvo zvučno ostvarenje u Ejzenštajnovoj filmografiji. Ejzenštajn i Aleksandrov su film snimali u Francuskoj, za vrijeme višegodišnje svjetske turneje, na kojoj su promovisali sovjetsku kulturu, ali se nastojali i upoznati sa novim filmskim tehnikama, uključujući zvuk.²³⁶ Slika i zvuk se kontrolišu identičnošću ritma koji odgovara sadržaju scene. To su okolnosti zvučno-likovne montaže koja se sastoji od kadrova montiranih prema ritmu muzike na paralelnoj tonskoj vrpici.

Radnja filma *Sentimentalne romanse* prikazuje pjevačicu Maru Gri kako izvodi tradicionalnu rusku baladu “Žalobno puše vjetar jeseni”, praćena prizorima koji ilustriraju tekst koristeći Ejzenštajnovu montažnu teoriju.²³⁷

Za Ejzenštajna, kadar nastaje kada se fotografski bilježe dijelovi prirode, što je očigledno u skoro svim njegovim filmovima, koji počinju prikazivanjem kadrova krajolika, kao što je to slučaj i u ovom filmu. *Kao odvojen dio, kadar je uokviren vizualni element, točnije: statična slika, a kombiniranjem kadrova postupkom montaže kroz njihovo uzajamno djelovanje stvara se nova cjelina s posve drugačijim značenjem.*²³⁸

²³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=PlqQVHSNOGo&list=WL&index=11>

²³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=PlqQVHSNOGo&list=WL&index=11>

²³⁸ Purgar, Krešimir i Pajić, Žarko (2018), *Teorija kulture i mode*, Zagreb, str. 265

Prvi kadar koji je prikazan gledaocima je crn sa muzikom u pozadini. Zatim se prikazuju kadrovi krajolika, ubrzani snimci kamere koja gleda u krošnje drveća krećući se naprijed, naizmjenično s kadrom mora čiji valovi udaraju od rubove stijena. Nakon ovoga se prikazuju kadrovi stabala koji padaju na tlo, također, ubrzanim snimkom, nakon čega se opet prikazuje udar valova od stijene. Početak filma obiluje scenama krajolika prikazanog krupnim i srednjim planovima. Pored scena koje su prikazane ubrzanim snimcima (scene ubranog snimka oblaka), film prikazuje i usporene snimke (scena usporenog snimka valova). Također, u filmu se ponavlja nekoliko kadrova koji su prikazani iz svih uglova, poput reda stabala pored rijeke, neba i oblaka, te valova.²³⁹

Nakon nekoliko prikazanih scena krajolika, gledaocima se prikazuje prelaz na unutrašnji prostor. Prva scena unutrašnjeg prostora prikazuje jednu stranu prostorije, zatim se prikazuje srednji plan balkonskih vrata u čijem lijevom uglu stoji ženska osoba u mraku. Nakon ove scene opet se prikazuju scene krajolika (red stabala i rijeka). Zatim se kroz krupne i srednje planove prikazuje ženski lik i kućni predmeti (stolna lampa, sat). U zadnjoj polovini filma, gledaocima se prikazuje klavir i ženski lik (Mara Gri) kako počinje svirati klavir i pjevati. Njeno sviranje i pjevanje je popraćeno scenama krajolika koje su već prikazane gledaocima, kao i nove scene (scena rasplamsalog ognjišta, naizmjenične scene psa i ženskog lika, labudovi, oblaci, statue (krupni i srednji plan). Promjena tona sviranja klavira na filmu se prikazuje kroz jednu vrstu vatrometa (zvijezda) nakon čega se prelazi na scenu neba i sunca. Također, prikazane su scene kiše koja naglašava njeno sviranje i pjevanje.²⁴⁰



Slika 42: Prikaz scene u kojoj kiša naglašava sviranje i pjevanje Mare Gri
(<https://www.google.com>)

²³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=PlqQVHSNOGo&list=WL&index=11>

²⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=PlqQVHSNOGo&list=WL&index=11>

²⁴¹ https://www.google.com/search?q=sentimentalna+romanca+1930+ajzenstajn&tbm=isch&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922&hl=hr&sa=X&ved=2ahUKEwinpZvh-fPwAhUC16QKHU9pC0AQBXoECAEQNg&biw=1349&bih=657#imgrc=pA9RQw0UanCTKM

U zadnjem dijelu filma, ženski lik i njeno sviranje klavira su prikazani kao “providni”, dok oblaci prelaze preko njih u smjeru s desna na lijevo.²⁴²



Slika 43: Prikaz scene Mare Gri kako svira i providnih oblaka kako prelaze preko nje u smjeru s desna na lijevo (<https://www.google.com>)

Ženski lik je prikazan iz različitih uglova kako svira i pjeva. Nakon scena u kojima je prikazano sviranje i pjevanje ženskog lika u unutrašnjim prostorima, na kraju filma se prikazuje ona kako svira i pjeva u prirodi. Prikazan je krupni plan nje, čija facijalna ekspresija pokazuje osmijeh, tom scenom film završava.²⁴⁴

Kada govori o montaži i kadru, Ejzenštajn kaže da je temelj svake umjetnosti sukob. S obzirom na to da je kadar montažna ćelija i njega razmatra sa stanovišta sukoba. Za filmske sukobe unutar kadra, Ejzenštajn navodi slj.: sukob grafičkih pravaca (linije- statične ili dinamične), sukob razmjera, sukob volumena, sukob masa (volumeni različitog svjetlosnog intenziteta), sukob dubina. Pored ovih sukoba, on navodi i sukobe između predmeta i njegovih dimenzija i sukobe između izvjesnog dešavanja i njegovog trajanja.²⁴⁵

U ovom filmu Ejzenštajn prikazuje najviše sukob masa, dakle volumena različitog svjetlosnog intenziteta što je vidljivo u sceni kada ženski lik svira klavir, a oblaci prelaze preko ženskog lika i klavira. Sukob je ono na čemu montaža počiva, kako bi se mogla stvoriti određena vrsta napetosti, te kako bi film imao određeni tok kretanja. Također, u ovom filmu je vidljivo i ponavljanje dijelova prirode, kao razvijanje intenziteta filma, konstantno vraćanje na isto, kako bi se tim postupkom naglasilo zajedništvo između muzike i slike.

²⁴² <https://www.youtube.com/watch?v=PlqQVHSNOGo&list=WL&index=11>

²⁴³ https://www.google.com/search?q=sentimentalna+romanca+1930+ajzenstajn&tbn=isch&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922&hl=hr&sa=X&ved=2ahUKEwinpZvh-fPwAhUC16QKHU9pC0AQBXoECAEQNg&biw=1349&bih=657#imgsrc=1ov7jSZt6ADiaM

²⁴⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=PlqQVHSNOGo&list=WL&index=11>

²⁴⁵ Ajzenštajn, Montaža atrakcija

4.8. QUE VIVA MEXICO! (NEK ŽIVI MEXIKO!) 1931.-1932.

Que viva Mexico! je sovjetsko-meksički igrano-dokumentarni film koji se od 1931. do 1932. godine snimao u režiji Sergeja Ejzenštajna, i koji se smatra jednim od najpoznatijih nedovršenih ostvarenja u historiji filma. Ejzenštajn je film snimao tijekom svoje svjetske turneje, odnosno nakon neuspješnih pokušaja da dobije angažman u Hollywoodu. Nekoliko njegovih prijatelja, na čelu sa američkim književnikom Uptonom Sinclairom je pristalo financirati snimanje filma u Meksiku. *Que viva México!* je bio zamišljen kao epski film u nekoliko dijelova koji je trebao opisati historiju Meksika od pretkolumbovskog perioda do Meksičke revolucije. Ejzenštajn, koji je bio fasciniran Meksikom, snimio je preko 250.000 metara filma prije nego što su producenti odustali od projekta, a sovjetska vlada ga pozvala da se vrati u domovinu bez ijednog metra snimljenog materijala. Tako je film ostao nedovršen, iako su neki njegovi dijelovi tokom sljedećih nekoliko godina iskorišteni za kratke američke dokumentarne filmove. Ejzenštajnov materijal je u SSSR došao tek 1970-ih. Njegov suradnik Grigorij Aleksandrov, jedini preživjeli član njegove ekspedicije je od njih uspio sastaviti novi film kojeg je smatrao najbližim Ejzenštajnovoj originalnoj viziji. Premijerno je prikazan na Moskovskom filmskom festivalu u ljeto 1979. godine, gdje je dobio počasnu nagradu.²⁴⁶

Živio Meksiko je film koji je planiran u šest epizoda. Film je kroz prolog (dokumentarni filmovi o starom gradu Maji), četiri epizode, Sadunga (o ljubavi mladog indijskog para), Fiesta (prikaz borbe bikova i vjerskih procesija), Maguey (gušenje seljaka, revolt), a La Soldadera (priča o ženi koja je učestvovala u revoluciji) i Epilog (koji bi prikazivao procesiju na Dan mrtvih), koji bi trebali da daju fresku Meksika, koja prikazuje pojedinačne sudbine, narodne običaje, društveno-političkim okolnostima, a svaka epizoda treba da odgovara umjetničkom stilu meksičkih slikara Davida Altara Siquerosa, Diega Rivere, Josea Clementa Oroska i Josea Guadalupea Posada.

U ovom radu, ja sam analizirala filmsku verziju koji je režisirao Ejzenštajnov suradnik Grigorij Aleksandrov (1979). Film traje jedan sat, dvadeset i četiri minute i petnaest sekundi. Na samom početku uvoda u film, Aleksandrov kao pripovjedač uvodi gledaoce u proces nastajanja filma. Kroz kadrove na kojima su prikazani Ejzenštajn, Eduard Tisse i on, govori o procesu snimanja, ali prikazuje i kadrove na kojima su prikazani ljudi koji su pomogli pri samom snimanju filma (meksički slikari Diego Rivera, David Siqueinos i Jose Orozco, koji

²⁴⁶ https://sh.wikipedia.org/wiki/%C2%A1Que_viva_M%C3%A9xico!; (pristupljeno 01.02.2021. u 17:00h)

su bili njihovi vodiči). Aleksandrov uvodi gledaoce i u proces trajanja nastanka filma i govori da je snimanje filma trajalo dva mjeseca, te da su snimali duž cijelog Meksika.²⁴⁷

Ejzenštajn je pokušavao da nauči što je više mogao o meksičkoj kulturi, Aleksandrov u filmu navodi da je Ejzenštajn rekao da Meksiko zaslužuje neobičan film i da meksička priča može biti ispričana bez korištenja glumaca i filmskih setova. U tom smislu Emilio Garcia Rivera u *Historia del Cine mexicano* govori o vremenu kada je Ejzenštajn utvrdivši heterogenost demografskih i etnografskih čimbenika u Meksiku poslao sinopsis Sinclairu ustvrdivši: *Znate li što je sarape? Sarape je komad deke koji nose i Indiosi, i Vaqueroisi i svi Meksikanci. Sarape bi mogao biti simbol ujedinjenog Meksika.*²⁴⁸ Paradigmatičnost takvog ujedinjenog simbola Ejzenštajn je htio ekranizirati na filmskom platnu kroz šest odvojenih dijelova povezanih kontekstom antropološkog jedinstva (sarape, maze, maguey). Aleksandrov u filmu navodi da je tekst napisao Ejzenštajn, ali da ga u filmu čita S. Bondarchule.²⁴⁹



250

Slika 44: Prikaz scene meksičkih ljudi u sarapeima koji stoje ispred zida i mole se (<https://www.google.com>)

²⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=QjDNmSJBgNk&list=WL&index=10&t=1s>

²⁴⁸ Emilio García Riera (1986), *Historia del Cine mexicano*, SEP, México, str. 190

²⁴⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=QjDNmSJBgNk&list=WL&index=10&t=1s>

²⁵⁰ https://www.google.com/search?q=que+viva+mexico+eisenstein&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922&sxsrf=ALeKk03Y3fWwadKr_dvyp3gsejmCYIM6Tw:1622634433064&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjRie6n8PjwAhUqmYsKHSjoA7wQ_AUoAXoECAEQAw&biw=1366&bih=657#imgsrc=ehfDli5xHgqI-M

Aleksandrova verzija filma počinje prvim dijelom pod nazivom “Prolog”. Ovaj dio počinje s nizom kratkih panoramskih kadrova majanske piramide Sunca u petkolumbovskom gradu Chichen Itzi²⁵¹, skulpturama Quetzalcoatla²⁵² i brzim slijedom krupnih planova Quiche²⁵³ muškaraca i žena koje sudjeluju u kontemplativnom pogrebnom ritualu. Krupni planovi ljudi sekvencionalno se izmjenjuju s detaljima i krupnim planovima majanskih božanstava Chaca²⁵⁴, Kinich Ahau²⁵⁵ i Quetzalcoatla²⁵⁶ snimljenih iz profila da se naglase sličnosti i pokušaj spajanja vjerskog i filozofskog jedinstva bogova i ljudi.²⁵⁷

Ejzenštajn zatim uvodi međuigru statičnih kadrova snimljenih izmjenom gornjeg i donjeg rakursa opet u svrhu ostvarivanja vizualne sličnosti sadržaja prezentiranog unutar kadra: sinkretizam prirode (maguey, palme, coatimundi majmun, vjetar i kiša), kulture (panteon, arhitektura, pogrebni ritual) i ljudi (quiche indios i drevne Maje na crtežima).

Nakon toga film poprima dinamički karakter naglašen dugom pogrebnom povorkom od hrama božice Ixchel (koja je zaštitnica mrtvih i zagrobnog života) sve do morske obale Yucataka. Ova sekvenca je snimljena pratećom vožnjom kamere da bi kulminirala detaljnim planom božice plodnosti i majčinstva Akne koji ostvaruje vezu sa slijedom kadrova koji pokazuje mladi par Quiche koji će ostvariti potomstvo. Ejzenštajn je insistirajući na potpunom konceptu jedinstva prirode, kulta i ljudi uspostavom vizualnih podudarnosti naglasio antropološke oznake identiteta Quiche koji izvire iz kulturnih i naturalističkih principa.²⁵⁸

²⁵¹ https://hr.wikipedia.org/wiki/Chich%C3%A9n_Itz%C3%A1#/media/Datoteka:Chichen-Itza-Castillo-Seen-From-East.JPG; (pristupljeno 01.06.2021. u 15:10h)

²⁵² <https://hr.wikipedia.org/wiki/Quetzalcoatli>; (pristupljeno 01.06.2021. u 15:10h)

²⁵³ <https://hr.wikipedia.org/wiki/Tolteci>; (pristupljeno 01.06.2021. u 15:12h)

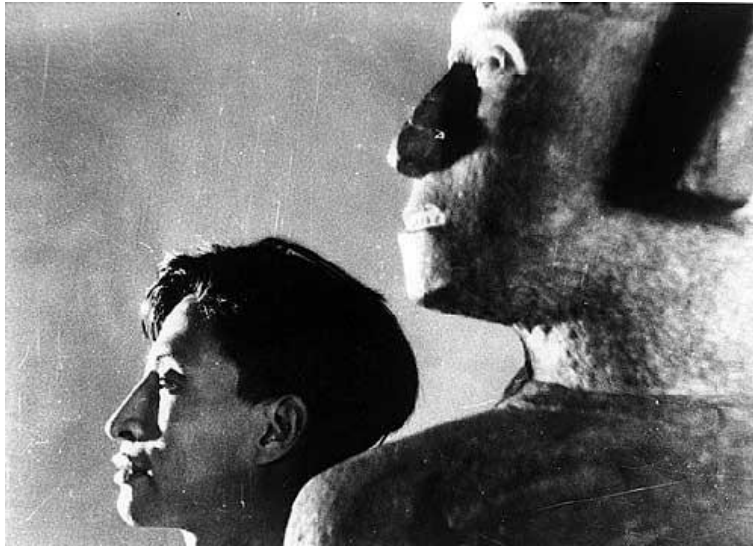
²⁵⁴ Chac - jukatanski bog kiše koji ima veoma dugačke noge, vezuje ga se uz stvaranje i život, njegov lik podijeljen je na četiri dijela od kojih svaki predstavlja jednu stranu svijeta, poznat i kao Chac Mool, nakon španjolskih osvajanja povezuje ga se s kršćanskim svecima.; pristupljeno 02.06.2021. u 14:00h)

²⁵⁵ Kinich Ahau - poznat i pod imenom Ah Xoc Kin, ovaj bog Sunca nalikuje leopardu, bio je zaštitnik grada Itzamala kojega je posjećivao prema legendi svakog dana u podne.; pristupljeno 02.06.2021. u 14:00h)

²⁵⁶ Kukulcan - bog vjetra prikazan u obliku pernate zmije, nazivaju ga i Bolon Tzacab, bog je preminulih plemenitaša, bog-stvoritelj i time pandan toltečkom Quetzalcoatlu i Gucumatzu u Quiche Maja.; pristupljeno 02.06.2021. u 14:02h); https://hr.wikipedia.org/wiki/Maya_Indijanci

²⁵⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=QjDNmSJBgNk&list=WL&index=10&t=1s>

²⁵⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=QjDNmSJBgNk&list=WL&index=10&t=1s>



Slika 45: Prikaz zamrznutog kadra antropološkog prikazivanja sinkretizma između muškarca iz plemena Quiche i skulpture majanskog aristokrata (<https://www.google.com>)

U drugom dijelu pod nazivom “Sandunga” koncept se nastavlja u kontekstu izmjene vizualnih sličnosti unutar kolonijalnog naselja Pueblo de los Indios u kojem udvaranje Abundia i Concepcion poprima znakovito ikoničko prikazivanje. Gledaocima je prikazana izmjena detalja lica i krupnih planova budućeg ljubavnog para, koji se izmjenjuje s kratkim kadrovima sajmišta i života u majanskom naselju Tehuantepec snimljenih s nemirnim kadrom u srednjem planu da se naglasi važnost glavne radnje udvaranja. Zatim se prikazuje prelaz u prikaz ritualnog plesa i vjenčane povorke da bi sve opet kulminiralo prikazom flore i faune i naglaskom na egzotičnosti snimljenog materijala. Holizam koji Ejzenštajn naglašava u Sandungi je antropološko nastavljanje principa iz prologa (sinkretizam, sličnosti s prirodnim principima, obrasci rituala) što označava identitetsko preživljavanje i unutar kolonijalnog sistema reprezentacije. To je važno u kontekstu sljedećeg dijela pod nazivom “Fiesta” u kojem će se prethodno akcentuirane vizualne oznake identiteta Quiche biti izmiješane s nizom raznorodnih ritualnih, etnografskih i običajnih performativa katoličke, indogene i mestizaje provenijencije unutar rituala u čast Virgen de Gaudalupe kao središnje kulturne manifestacije kolonijalne heterogenosti Meksika.²⁶⁰

²⁵⁹https://www.google.com/search?q=que+viva+mexico+eisenstein&tbm=isch&ved=2ahUKEwjHs6PSvbwAhUL86QKHxqHAYAQ2cCegQIABAA&oeq=que+viva+mexico+&gs_lcp=CgNpbWcQARgAMgQIABATMgQIABATMgQIABATMgYIABAeEBMyBggAEB4QEzIGCAAQHhATOGQIIXAnOgclIXDqAhAnOgIIADoECAAQHjoiCAAQCBAeEBNQORN YtkpgmFhoAXAAeAOAAaoBiAGkF5IBBDguMTmYACGgAQGqAQtnD3Mtd2l6LWltZ7ABCsABAQ&scient=img&ei=PC2YMeI LovmkwX6wo6AAg&bih=600&biw=1366&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922#imgrc=_WwOAWdGA3qWUM

²⁶⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=QjDNmSJBgNk&list=WL&index=10&t=1s>

Ejzenštajn je u "Fiesti" pokušao naglasiti programski indigenismo tako da je nizom vizualnih analogija i sinkretizama povezo indogene (indijance) i europske/kreolske ritualne obrasce: od procesije, maski, plesa, molitve i pjesme do crkvenog prikazanja. Skoro isti način snimanja (izmjena gornjeg i donjeg rakursa, ritam krupnog i srednjeg kadra) kao i kod majanske pogrebne procesije, označava Ejzenštajnovu analogiju u naraciji i predstavljanju indigenisma. Upravo u procesiji Virgen de la Guadalupe gledaoci najplastičnije i najjasnije mogu vizualno svjedočiti konceptu mestizajea i indigenisma kao principa miješanosti običaja, rituala, ljudi i kulturnih kodova. Drugi dio "Fieste" s koridom i torerosima nastavlja mestizaje na način da kontekst postaje kreolski ritual borbe s bikovima (corida) koji izvode upravo mestizosi kao amblem indigenisma i proizvod miješanosti naznačene već s Abundiom i Concepcion. Paradigma je ovdje promijenjena na način da kulturalni kodovi i njihova manifestacija postaju mjesto blanqueamiento²⁶¹: mestizosi se izbjeljuju u torrerose i matadore, napušta se ritualni obrazac mestizajea nastao na podjednakim udjelima u heterogenim kulturalnim reprezentima (ritual Virgen de la Guadalupe). "Fiesta" zaoštava revolucionarno-marksistički diskurs koji je evidentan u sociopolitičkoj kritici u Magueyu, gdje je Ejzenštajn od cenzora i Vasconcelosa dobio odriježene ruke u kritici buržoaskog porfirijata s posebnom programiranim prikazivanjem hacendadosa kao glavnih izrabljivača mestizosa²⁶² i stvoritelja vojske siromašnih peona²⁶³ i ejidosa²⁶⁴.

Posebno je zanimljiv način na koji Ejzenštajn prikazuje kolektivni duh peona Sebastiana i njegovih drugova koji se udružuju u svojevrsnu zadrugu ejidosa. To je direktan citat iz socijalne politike predsjednika Lazara Cardenas koji je bio predsjednik u vrijeme Ejzenštajnovog boravka u Meksiku.²⁶⁵ Maguey također pokazuje sličnosti s prva dva dijela filma. Završna scena obračuna snimljena je u istom dekoru s maguey biljkama i s pogrebnom procesijom Marie, dok je izmjena detalja i srednjeg plana, kao i konstantna međuigra gornjeg

²⁶¹ Blanqueamiento, ili izbjeljivanje, je društvena, politička i ekonomska praksa koja se koristi za "poboljšanje" rase (mejorar la raza) prema bjelina.; pristupljeno 02.06.2021. u 14:15h;

https://hr.wikipedla.com/wiki/Race_and_ethnicity_in_Latin_America#Blanqueamiento

²⁶² Mestici (špa. "mestizo") potomci su američkih starosjedilaca (Indijanaca) i bijelaca (najčešće Portugalaca i Španjolaca). Riječ "mestik" potječe od latinske riječi "mixticius", što znači "miješan".;

<https://hr.wikipedia.org/wiki/Mestici> (pristupljeno 02.06.2021. u 13:20h)

²⁶³ peon - muški rod Seljak u Latinskoj Americi koga nemilosrdno iskorišćavaju veleposednici (šp.);

<http://staznaci.com/peon> (pristupljeno 02.06.2021. u 13:23h)

²⁶⁴ Ejidos- dio zemlje u javnom vlasništvu; <https://bs.erf-est.org/5629-ejido.html> (pristupljeno 02.06.2021. u 13:30h)

²⁶⁵ Cardenas je i u slikarstvu muralizma (posebice je to uočljivo na muralima Diega Rivere iz Palacio de Educación u Ciudad de México) i u vizualnom predstavljanju indigenisma inzistirao na kolektivnom duhu ejidosa kojima je dao velike količine poljoprivrednog zemljišta u svrhu ostvarivanja nekih oblika zadrugarstva (zbog financijske krize projekt nikad nije bio završen tako da su ejidosi postali ljudi sa zemljom na rubu gladi).

i donjeg rakursa, također upotrebljena da se ikonografski povežu slični sadržaji i njihovo označavanje kroz cijeli filmski materijal.

Sukus indigenističkog pamfletiranja jasno je naznačen u Epilogu u kojemu je ritual Día de los Muertos poslužio kao ušće svih sličnosti i sinkronizama vizualnog predstavljanja identiteta u savremenom Meksiku: posmrtno maske Quiche i kreolsko-indogene maske iz Ceremonial de la Virgen fuzirane su s maskama Guardie Civil (milicije iz doba Porifira Diza) i obilježjima poraženih revolucionara Huertistas i Carranzistas. Oznake koje je u ikoničkom prikazu ejidos, peóna i hacendadosa Ejzenštajn predstavio u *Neka živi Meksiko!* pojavit će se u vrlo sličnom konotacijskom, ali i vizualnom kontekstu i u njegovom filmu *Bežin Lug* iz 1937. godine.

4.9. BEŽIN LUG (1935.-1937.)

Bežin lug je sovjetski propagandni film iz 1937. godine, čija je produkcija trajala od 1935. do 1937. godine, sve dok ga centralna sovjetska vlada nije zaustavila rekavši da sadrži umjetničke, socijalne i političke nedostatke. Filmsku radnju predstavlja priča o mladom farmeru čiji otac pokušava izdati vladu sabotirajući godišnju žetvu. Međutim, u pokušaju zaustavljanja svog oca kako bi zaštitio sovjetsku državu, dječak biva ubijen i situacija kulminira u socijalni ustanak. Naslov filma se oslanja na priču Ivana Turgenjeva, ali je zasnovan na životu Pavlika Morozova, mladog ruskog dječaka koji je postao politički mučenik nakon svoje smrti 1932. godine. Pavlik Morozov je ovjekovječen u školskim programima, poeziji, muzici i filmu. O filmu se često raspravljalo i unutar i izvan filmske industrije zbog njegove historijske prirode, neobičnih okolnosti njegove produkcije, te neuspjeha i slikovitosti, koja se smatra jednom od najvećih u kinematografiji.²⁶⁶ Slikovnost ovog filma ogleda se u činjenici da su prisutne samo slike snimljenog filma, nepomični (statični) kadrovi, koji su putem montaže pretvoreni u pokretnu sliku (sliku-pokret), te mi kao gledaoci na prvu ne primjetimo da su prikazane nepomične scene, tek kasnije to postaje očigledno (dim koji se ne pomijera, vatra koja “ne gori”, već je prisutna samo slika vatre, i sl.).

Film *Bežin lug* traje dvadeset i šest minuta i dvadeset i sedam sekundi. Ovaj film se ubraja u Ejzenštajnovne nezavršene filmove.²⁶⁷

²⁶⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/Bezhin_Meadow; pristupljeno 02.06.2021. u 17:17h

²⁶⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=jl42vNCvCFg&list=WL&index=9>

Naracija na filmu se prikazuje na sličan način kao i naracija u slikarstvu, koja koristi vizualne slike kako bi probudila emocije. Likovna naracija može biti ostvarena u slici, skulpturi ili fotografiji. Miško Šuvaković u *Pojmovniku suvremene umjetnosti* navodi podjelu likovne naracije po onome šta je određuje i po onome što je karakterizira. On kaže da likovnu naraciju određuje sažimanje tijeka događaja u prikaz jednog trenutka (jedne sekvence) događaja iz kojeg se može rekonstruirati cijela priča ili simultano prikazivanje više karakterističnih trenutaka (sekvenci) događaja u okviru jedne slike ili nizom slika. (Šuvaković, 2005:394) Kada govori o karakterizaciji naracije on kaže da postojanje priče o događajima s realnim ili izmišljenim predmetima, bićima i situacijama, specifični vizualno narativni karakter umjetničkog djela iz čijeg se izgleda (likovne i značenjske strukture) prikazuje, iščitava ili rekonstruira priča, zatim postojanje narativnog sadržaja, tj. umjetničko djelo ne pokazuje zbir predmeta, bića, situacija ili događaja nego smislenu i orijentiranu strukturu prepoznatljivih i opisu dostupnih odnosa predmeta i bića u prostoru i vremenu, postojanje značenjskih odnosa, pri čemu se razlikuju smisleni odnosi u okviru prikazane scene priče (logika priče, značenja elemenata umjetničkog djela koji podržavaju naraciju) i značenje dijela kao cjeline koje se ne mora podudarati s doslovnim značenjima prikazanog umjetničkog djela (pojedinačna ili doslovna značenja prikazane priče su osnova za izvođenje simboličkih, metaforičkih, alegorijskih ili metajezičkih značenja). (Šuvaković, 2005:394) Kao jedan od najpoznatijih primjera skulpturalne narativne umjetnosti Šuvaković navodi Trajanov stup, podignut oko 106.-113. u slavu pobjede cara Trajana. Višestruke radnje i scene prikazane su u jednom vizualnom polju bez ikakvih razdjelnika. Slijed događaja unutar naracije definiran je ponovnom upotrebom glavnog lika ili likova. Naglašava promjenu pokreta i stanja likova koji se ponavljaju kao pokazatelj scene ili fazne promjene u naraciji.

Film je sačinjen od niza nepomičnih scena prikazanih u krupnom, srednjem i opštem planu, kao i izmjenama gornjeg i donjeg rakursa. Kao i u prethodnim Ejzenštajnovim filmovima, u vidu tekstualne forme gledaocu se objašnjava radnja filma. Film *Bežin lug* je crno-bijeli, nijemi film, kojeg je ekranizovao Alexander Rzheshesky. Za zvuk na filmu je zaslužan Boris Volski, a za muziku koja krasi nepomične scene Sergei Prokofiev. Film je snimljen u čast Ejzenštajnovе supruge Perae Atashevae koja je sačuvala materijal po kome je ovaj film i snimljen.²⁶⁸

²⁶⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=jI42vNCvCFg&list=WL&index=9>

Bežin Lug je film slične sudbine kao i *Que viva México!* u toj mjeri da je zbog subverzivnog predstavljanja naravi promjene iz kolkhoza u sovkhoz (društveno upravljane zadruge) prekinuto snimanje i zabranjena distribucija snimljenog materijala. Sličnost prikaza Quiche stanovnika s kolkhozima, kao i koncept snimanja s izmjenama detalja i krupnih planova s konstantnom međuigrom gornjeg i donjeg rakursa. Ejzenštajn nije montirao ni jedan ni drugi film, *Neka živi Meksiko* zbog finansiranja i sovjetskog nezadovoljstva, a *Bežin lug* zbog subverzije i anti-revolucionarnih implikacija.

4.10. ZEMLJOTRES U OAHAKI (1931) – EL DESASTRE EN OAXACA

Zemljotres u Oahaki je kratki Ejzenštajnov film, čije je trajanje jedanaest minuta i trideset i sedam sekundi. Film počinje kadrovima planina, zatim kadrovima brda i planina snimanih iz ptičije perspective (gornjeg rakursa). Kroz tekstualnu formu gledaocima se objašnjava da se grad Oahaka nalazi u središtu vulkana. Također se navodi da je 16. januara u 1:20h avionska ekspedicija stigla na mjesto katastrofe. Zatim se prikazuju scene grada Oahake snimane kamerom iz aviona (gornji rakurs). Prikazuje se da su ulice Oahake pune ljudi, pola grada koje je uništeno za nekoliko minuta. Scene uništenog hrama i ljudi, prikazane su iz različitih uglova. Navodi se i prikazuje da su uništene i javne zgrade, kao i crkve. Zatim se prikazuju nepomične scene kuća bogataša koje su također uništene. Scene u kojima se prikazuje da su i kuće siromaha uništene, nisu svedene na samo prikazivanje građevine, već se u tim scenama prikazuju i siromasi. Također, prikazuje se i crkva koja nije toliko uništena kao prethodno prikazana mjesta. Na dalje se prikazuju scene u kojima oni koji žive moraju da rade, kao i scene uništenja mjesta u kojima žive mrtvi. U tekstualnoj formi se navodi da se spaljivanje žrtava kolere desilo u Oahaki 1860. godine. Urušeni hram Miahuatlan sahranio je svećenika i pedeset parohijana, što se prikazuje ruševinama unutar hrama. Prikazana je statua anđela smrti u desnom uglu, dok ostatak kadra zauzima urušeni hram. Ova scena je prikazana iz donjeg rakursa.²⁶⁹ Upravo ova scena bi se mogla interpretirati kao rediteljeva namjera prikazivanja smrti na simbolički način. Dakle, prethodnom scenom je gledaocu prikazano da je zemljotres uništio skoro pa cijeli grad, zemljotres je okarakterisan kao prirodna pojava (prirodna katastrofa), njegova pojava bi se u religijskom smislu mogla simbolički shvatiti kao božija kazna ljudima Oahake.

²⁶⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=uzzOt2HtlcU&list=WL&index=1>



Slika 46: Prikaz scene statue anđela smrti i urušenog hrama (<https://www.google.com>)

Na dalje se prikazuju scene uništenog grada, a onda nas reditelj uvodi u scene sahrane male žrtve (djeteta). Nakon toga se prikazuju scene kampa, kao vrste spasenja za one preživjele. Guverner Francisco Lopez Cortes je svojom energijom i ustrajnošću uspio da smiri paniku ljudi grada Oahake. Scene njega u krupnom planu, nakon čega slijede scene ljudi Oahake u srednjem planu, na čijoj se facijalnoj ekspresiji vidi šta je sve izgubljeno. Nakon toga su prikazane scene ljudi koji se mole Bogu za spasenje, naizmjenično sa scenama ljudi koji raščišćavaju grad. Upravo scenom ljudi koji raščišćavaju grad film i završava.²⁷¹



Slika 47: Prikaz scene raščišćavanja ruševina (<https://www.google.com>)

²⁷⁰ <https://www.google.com>

²⁷¹ <https://www.youtube.com/watch?v=uzzOt2HtlcU&list=WL&index=1>

²⁷² https://www.google.com/search?q=la+destruccion+de+oaxaca+ejzen%C5%A1tejn&tbm=isch&ved=2ahUKEwiR2N3HvPnwAhWK_6QKHd_xCj4Q2-cCegQIABAA&oq=la+destruccion+de+oaxaca+ejzen%C5%A1tejn&gs_lcp=CgNpbWcQA1CQAVjmM2DSOGgAcA B4AlABdogB6g-SAQQxNi41mAEAoAEBqgELZ3dzLXdpei1pbWfAAQE&sclient=img&ei=tL-3YJGuPIr_kwXf46vwAw&bih=657&biw=1366&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922#imgsrc=yu1dl29T32om9M

U ovom filmu, upotreba gornjeg i donjeg rakursa ima simbolično značenje. Gornji rakurs (snimke iz aviona) predstavlja prikazane objekte (urušene građevine grada Oahake) u inferiornijem smislu. Ejzenštajn upotrebom gornjeg rakursa prikazuje čovjeka u njegovoj životnoj sredini, koja je u ovom filmu grad Oahaka. Kada se interpretira sa simboličkog stanovišta, upotreba gornjeg rakursa predstavlja pogled nekoga "ko je iznad nas" (Boga). Prikaz scene donjeg rakursa predstavlja anđela smrti u istom vidu kao i snimanje iz ptičije perspektive. Pozadina je skoro pa eliminirana, prikazano je nebo u gornjem dijelu, lijevu stranu zauzima urušeni hram, a desnu anđeo smrti. Upravo ovakva primjena gornjeg i donjeg rakursa bi se mogla shvatiti kao sukob između jednog i drugog, sukob između "Boga" i ljudi, koji je otjelotvoren u nazivu ovog filma i u cjelini.

4.11. TRILOGIJA IVAN GROZNI

4.12. IVAN GROZNI I (1946)

Filmovi *Ivan Grozni I* i *II* snimljeni su po uzoru na historijsku ličnost Ivana IV Vasiljeviča, princa Moskve od 1533.-1547. i cara Rusije, čija je vladavina trajala 1547.-1584. godine, odnosno do njegove smrti. Tijekom svoje vladavine osvojio je Kazan, Astrahan i Sibir, te pretvorio Rusiju u multietničku i multikontinentalnu državu. Izvršio je bezbroj reformi transformirajući Rusiju iz srednjovjekovne države u carstvo koje je postalo regionalna sila. Također, postao je prvi vladar koji se krunisao kao car Rusije.²⁷³

Ivan Grozni I je Ejzenštajnov dugometražni film koji traje jedan sat, trideset i devet minuta i šest sekundi. Prije prve scene na filmu se čuje zvuk pjevanja o vladavini cara, dok se na ekranu prikazuju imena glumaca. „Idejna strana prikazanog“ koju Ejzenštajn filmskim jezikom želi da sugeriše gledaocima eksplicirana je uvodnim tekstualnim objašnjenjem: „Ovo je film o čovjeku koji je ujedinio Rusiju u 16. stoljeću, moskovskom knezu koji je čvrsto sjedinio razjedinjene kneževine u moćnu državu, vojskovođi koji je i na Istoku i na Zapadu uvećao vojničku slavu Rusije, vladaocu koji je, da bi to sve postigao, bio prvi koji je sebe krunisao za cara cijele Rusije“.²⁷⁴

Prvi dio nezavršene filmske trilogije *Ivan Grozni* Sergeja Ejzenštajna počinje prikazom obreda krunisanja. Prvi kadar koji je prikazan je krupni plan krune, a zatim srednji plan. Naglašavajući „montažom atrakcija“ teatralnost rituala, Ejzenštajn nizom krupnih kadrova gledaocima predočava glavne junake historijske drame: mladog cara Ivana Vasiljeviča i

²⁷³ https://bs.wikipedia.org/wiki/Ivan_IV_Grozni; (pristupljeno 04.06.2021. u 16:00h)

²⁷⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=YCWeku-ccR0&t=9s>

njegovu buduću suprugu Anastasiju, njegove rođake i (ne)prijatelje, predstavnike plemstva, strane izaslanike i crkvene velikodostojnike. Njihove reakcije i usputni komentari jasno nagovještavaju dinamiku budućih dešavanja, odnosno mješavinu velikih ratnih pohoda, reformi i stvaranja centralizovane države praćenih dvorskim intrigama, izdajama, krvavim obračunima i masovnim terorom po kome će prvi car Rusije ostati zapamćen kao „Strašni (Grozni)“. Na samom kraju čina krunisanja mladi car objavljuje planove i ciljeve svoje vladavine dovodeći ih u vezu sa ostvarenjem vjere u posebnu svjetsko-historijsku misiju Rusije koju izražava kratkom formulom: „Dva Rima su pala, treći – Moskva, stoji, a četvrtog neće biti“.²⁷⁵

Nakon njegovog govora najavljeno je vjenčanje. Zatim su prikazane scene vjenčanja Ivana i njegove izabranice Anastasije, kao i gostiju koji su pristustvovali vjenčanju. Ove scene su prikazane u krupnim i srednjim planovima sa prelazima na scene popa i dvojice božijih ljudi, od kojih jedan javlja da nekoliko ljudi kreće u napad na cara. Prikazuju se scene Ivana Groznog i Anastasije, veselje koje prekida nestanak struje, a zatim prelaz na sljedeću scenu u kojoj gledaoci vide masu naroda kako provaljuju i gnijevno idu prema caru. Tu Ejzenštajn prikazuje cara i ljude u srednjem i krupnom planu. Nakon toga dolazi glasnik Kazan grada, koji omalovažava cara Rusije, Ivan Grozni zbog toga započinje rat i ljudi kreću u napad na Kazan. Prikazuju se scene naroda Rusije koji kreću u napad (ljudi na konjima, ljudi koji vuku top i oni koji nose koplja i zastave). Nakon tih scena slijede scene u kojima svi ljudi stavljaju po jedan novčić u posudu, koji će na kraju borbe predstavljati broj izgubljenih života (prebrojati će se oni novčići koji ostanu u posudi). Prikazane su scene priprema za borbu, kopanje tunela, spremanje neugodnog iznaneđenja za narod Kazana. Nakon scene eksploziranja bačvi ispod grada Kazan, vojska Rusije kreće u napad. Kroz krupne, srednje i opšte planove prikazana je vojska, topovi, car Rusije. Nakon pobjede nad Kazanom, Ejzenštajn gledaocima kroz naraciju objašnjava da je car Rusije bolestan, te da će ostati bolestan sve dok ne bude priznat od svih. Princ Kurbski je prikazan u sljedećim scenama, a naracijom se navodi gledaocima da postoji mogućnost napada na cara, jer dokle god on živi, Kurbski će biti na drugom mjestu. Ejzenštajn gledaoce sa scenama popa i molitvenika uvodi u situaciju u kojoj se nalazi car Rusije. Ivan Grozni je prikazan u krevetu sa svijećom u rukama, a njegova facijalna ekspresija kao da pokazuje “ludilo u očima”. Nakon toga slijede

²⁷⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=YCWeku-ccR0&t=9s>

scene u kojima mu pop stavlja svetu knjigu na glavu, a ostali molitvenici stavljaju na nju po dva prsta.²⁷⁶

Slijede scene u kojima se prikazuje Ivan Grozni, njegova supruga Anastasija i njihov sin Dimitri u koljevci. Ivan Grozni zahtjeva da se zakunu na vijernost njegovom sinu Dimtriju, koji će biti njegov nasljednik. Nakon tih scena slijede tri kadra krupnog plana, a onda se opet prelazi na cara. Ejzenštajn je krupnim planovima naglasio važnost određene situacije, kao što je i inače slučaj kod reditelja kada se koriste krupnim planovima, a čija je namjera usmjeriti gledaoca na određeni detalj. Nakon scena u kojima proklinje sve prisutne zato što ne žele da progovore, pada na krevet. Gledaocu je Ivan Grozni prikazan u krupnom planu, njegova glava iz profila u ležećem položaju. Scena kako se svi prisutni u sobi klanjaju caru Vladimiru. Međutim, Ivan Grozni nije mrtav, izlazi iz sobe i govori da ga je sveta molitva izliječila. Nakon toga je saznao ko ga je izdao i nikom nije oprostio. Bojari planiraju da razdvoje Ivana i Anastasiu, da se bore protiv njega. U sljedećem toku scena, Ivan drži monolog prisutnima, da ne smiju biti poraženi. Nakon toga, Ejzenštajn gledaocima pokazuje scenu Ivana Groznog u srednjem planu, gdje se na zidu vidi njegova ogromna sjena iz profila. Ejzenštajn putem sjene Ivana Groznog pokazuje i gornji i donji rakurs.²⁷⁷



Slika 48: Prikaz scene u kojoj se vidi Ivanova ogromna sjena iz profila
(<https://www.google.com>)

²⁷⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=YCWeku-ccR0&list=WL&index=5>

²⁷⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=YCWeku-ccR0&list=WL&index=5>

²⁷⁸ https://www.google.com/search?q=ivan+grozni++I+ejzenstajn&tbm=isch&ved=2ahUKEwjppqufeifzwAhWUgqQKHS1wDAUQ2cCegQIABAA&oq=ivan+grozni++I+ejzenstajn&gs_lcp=CgNpbWcQA1DZGFjZGZGCIHmgAcAB4AlABV4gBV5IBATGYAQGqAQGqAQtd3Mtd2l6LWltZ8ABAQ&sclient=img&ei=Eh25YOnZF5SFkgWt4LEo&bih=657&biw=1366&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922#imgrc=kViltDI8zBsryM

Ovakav način prikazivanja gornjeg i donjeg rakursa u jednom liku na istoj sceni simbolizira neizvjesnost, istovremeno prikazujući slabost i moć. Moglo bi se reći da fizički prikaz Ivana Groznog utjelotvorenog na filmu (koji sjedi za svojim stolom) i psihički prikaz njega utjelotvorenog putem ogromne sjene na zidu nasuprot njegove lijeve strane, predstavlja njegovu pritajenu moć, njegovu unutrašnjost, nasuprot njegove spoljašnjosti. Također, lik prikazan u sceni sa Ivanom Groznim, prikazan je superiorniji od Ivana, te je iz tog razloga (možda) Ejzenštajn iza njega stavio ogromnu Ivanovu sjenu koja je superiornija od lika.

Pred sam kraj prvog dijela, takoreći posljednji njegov kadar postaje zapravo prelomna tačka čitavog filma. Prema sadržaju, car Ivan je odjednom odlučio (također apsolutno nejasno zašto) da se osami, te se zato povukao u carsku rezidenciju Aleksandrovskeg Kremlja. A onda se okupio narod da mu svojim hodočašćem oda priznanje, da ga zamoli da se vrati na tron i tako ih spasi od omrznutih bojara. Posle nekog vremena, narod stiže do mjesta koje je njihov voljeni car odabrao za svoje dobrovoljno zatočeništvo. Ejzenštajn je prikazao oštri mefistofelovski profil Groznog, visoko uzdignutog nad masom prispjelog naroda. Kadar, bez i najmanje sumnje veoma izražajan. Ali u umetnosti, ništa nije samo po sebi izražajno. Istinita izražajnost u sebi uvijek nosi neke utiske, emocije i sadržaje, a oni navode na razne misli ili čak omogućavaju neku sasvim konkretnu spoznaju. Izražajnost koja je prisutna u filmu je pritajeno-psihološka. Svjedoci smo jedne veličanstvene statične atrakcije, atrakcije ukočene misli. Ovaj relativno dug kadar, polahko prerasta u čitavu predstavu.²⁷⁹

²⁷⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=YCWeku-ccR0&list=WL&index=5>



280

Slika 49: Prikaz scene oštrog mefistofelovskog profila Ivana Groznog, visoko uzdignutog nad masom prispjelog naroda (<https://www.google.com>)

Upravo u prelazima sa scene na scenu koja možda nije vezana za prethodnu leži Ejzenštajnov genijalni um. On je u ovom filmu, ali i ostalim pokušao da poveže različite scene, kadrove jedan sa drugim, i to ne samo postupkom montaže, već i samom gledaočevom vizualizacijom predstavljenog sadržaja.

Barthes u tekstu *Tri značenja* govori o tupom značenju koje ima veze sa maskiranjem. Kao primjer toga, on navodi Ivanovu bradu, scena kada licem gleda gore, koja skreće pažnju na sebe kao lažnu, ali ipak odbija napustiti historijsko lice cara. Glumac se dvaput prerušava (jednom kao glumac u anegdoti, jednom kao glumac u dramaturgiji), a da jedna maska ne uništi drugu; preklapanje značenja koje dopušta prethodnom da opstane, kao u geološkoj formaciji, da kaže suprotno, a da se ne odrekne toga što je kontradiktorno.²⁸¹

²⁸⁰https://www.google.com/search?q=ivan+terrible+I+ejzenstajn&tbm=isch&ved=2ahUKEwjLslnhifzwAhVG2aQKH-Y-ECrMQ2-cCegQIABAA&oq=ivan+terrible+I+ejzenstajn&gs_lcp=CgNpbWcQAzoECCMQJ1Dh9AtYiowMYIyODGgAcAB4AIA BblgBhAuSAQQxNC4xmAEAoAEBqgELZ3dzLXdpei1pbWfAAQE&sclient=img&ei=Fx25YIvJCMaykwWPiaqYCw&bih=657&biw=1366&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922#imgrc=V2fdSQyJxUJC5M

²⁸¹ <https://www.artforum.com/print/197301/the-third-meaning-notes-on-some-of-eisenstein-s-stills-36297>, pristupljeno 17.09.2021. u 15:00h

Film obiluje neprestanim ponavljanjem određenih simbola. Jedan od tih simbola je jedno oko koje simbolizira istinu.



Slika 50: Prikaz scene ogromnog oka na zidu (<https://www.google.com>)

Drugi simboli su ikone koje su simboli Ruske pravoslavne crkve, kao i savremeni pogledi na Crkvu i teologiju. Također, sjene se koriste za vizualno objašnjenje moći i kontrole jednog lika nad drugim likovima. Takva vrsta vizualnog prikaza je vidljiva u sceni prijestolnice, kada Ivanova sjena dominira zemaljskom kuglom, a svi koji su oko njega pozivaju se na njegovu političku moć.

Čitav Ejzenštajnov projekat realizovan je tijekom Drugog svjetskog rata, a scene Ivanovog krunisanja iz 1574. godine nisu snimane u Moskvi, već u Alma Ati, daleko od sovjetsko-njemačkog fronta. Tako je historijska priča o Ivanu Groznom mogla biti tumačena kao alegorija o Staljinu – moćnom „sovjetskom caru“ koji je, pobjeđivši svoje unutrašnje i vanjske neprijatelje, stvorio snažnu centralizovanu državu koja neće samo uspješno odbiti njemački napad, već i znatno proširiti svoje teritorije i utjecaj u svjetskim razmjerama.

Film *Ivan Grozni*, poznat i kao poslednji u njegovoj filmografiji, dvodjelni je historijski crno-bijeli film, sniman od 1942. do 1946. godine. U ovom ostvarenju prikazan je život i vladavina ruskog cara Ivana Četvrtog Groznog. Temu za film predložio je sovjetski vođa Staljin, kojem je Ivan Grozni bio jedan od uzora, zbog čega je očekivao da filmska priča o carevoj vladavini bude alegorija na njegov režim. Za prvi dio filma Ejzenštajn je dobio Staljinovu nagradu, ali već drugi dio ocijenjen je kao implicitna kritika Staljinovih metoda vladavine i zabranjen sve do diktatorove smrti 1958. godine. Ovaj film smatra se jednim od najvažnijih i

²⁸² <https://i.pinimg.com/originals/83/d9/dd/83d9dd325e792d2032831dd23d99fae1.png>

najzanimljivijih Ejzenštajnovih ostvarenja i kao takav 1962. ušao je u izbor “Deset najboljih filmova svih vremena” u prestižnoj anketi britanskog časopisa *Sight and Sound*.²⁸³

Ejzenštajn je za ovaj film napisao scenarij u svečano-socrealističkom stilu, kao što je bio scenario za film *Aleksandar Nevski*. Groteska kao sredstvo kojim se on uveliko koristi na filmu, a u ovom uvodi i paradoks. Estetika paradoksa, započeta na samom kraju prvog dijela filma, u drugom njegovom dijelu će skoro sasvim preovladati. Iz filma postepeno počinje da izrasta njegov osnovni kvalitet: mi više nikako ne možemo do kraja da shvatimo ko je tu u pravu a ko ne, ko je kriv a ko nevin, i mi na mnoge stvari više nećemo znati kako da reagujemo. Ne. Mi do kraja filma nećemo dočekati neku dublju psihološku obradu ličnosti koje se pojavljuju u ovoj drami, ali ti relativno ravni likovi će postepeno početi da se boje nešto debljim slojevima boja koje će u odnosu na te iste likove imati njima sasvim nesvojestvenu gamu. I sve po principu paradoksa.²⁸⁴

4.13. IVAN GROZNI II (1946.-1958.)

Ivan Grozni II je drugi dio Ejzenštajnovе trilogije, koja je ostala nedovršena kako sam već spomenula. Snimanje filma *Ivan Grozni II* završeno je 1946. godine. S obzirom na to da je temu za film predložio sovjetski vođa Staljin koji je Ivana Groznog smatrao jednim od svojih historijskih uzora, odnosno priču o njegovoj vladavini je želio prikazati kao alegoriju na vlastiti režim, kao što sam već navela. Upravo zbog Staljinovog nezadovoljstva prikaza lika Ivana Groznog, film je pušten u javnost tek 1958. godine. Filmovi su snimani za vrijeme Drugog svjetskog rata. Za razliku od prethodno spomenutog filma, film *Ivan Grozni II* je i crno-bijeli i film u boji. Međutim, kraj filma je opet crno-bijel, iako je Ejzenštajn imao mogućnost da snimi film do kraja u boji.

Prvi dio filma pokazuje početak Ivanove vladavine, njegove ratne uspjehe i podršku ruskih seljaka, dok drugi dio pokazuje Ivanove obračune sa bojarima, ali prikazane kroz veću okrutnost i paranoju, te je iz tog razloga i prepoznat kao implicitna kritika Staljinovih metoda vladavine. Upravo iz tih razloga je film i pušten tek nakon Staljinove smrti.

²⁸³ <https://www.rts.rs/page/tv/sr/story/255/rts-3/2189290/ciklus-filmova-sergeja-ejzenstajna-ivan-grozni-2.-deo.html>; (pristupljeno 03.06.2021. u 12:30h)

²⁸⁴ <https://pescanik.net/bog-mu-je-zasmetao/>; (pristupljeno 03.06.2021. u 12:40h)

Film *Ivan Grozni II* traje jedan sat, dvadeset i jednu minutu i četrdeset sekundi. Na samom početku filma, prikazana je naracija koja uvodi gledaoce u film, govoreći da je ovo film o tome kako se Ivan Grozni borio za rusko carstvo. Drugi dio počinje flashbackovima iz prethodnog filma, prikazan je kadar krune, njegovo krunisanje, krupni kadrovi prisutnih, pobjeda na bojištu, scene njega u svojim odajama sa svetom knjigom iznad glave, scena pehara s vodom (otrovom) i scena u kojoj Anastasija pije iz istog, zatim kadar princa Vladimira i Kurbskog, kralja Poljske, scene oproštaja od umrle Anastasije, te zadnja scena filma, njegov uzdignuti profil i masa naroda.²⁸⁵

Zatim se prikazuju scene Kurbskog u neprijateljskom okruženju, kod bojara, a gledaoci su kroz dijalog upućeni u njegovu izdaju Ivana Groznog. Kurbski govori o pripremi moskovskog trona za novog cara. Prikazane su scene dijaloga, gdje jedan od gostiju predlaže slabovoljnog Vladimira Staritskog za novog cara Rusije. Zbog saznanja da se Ivan vraća u Moskvu, svi napuštaju prostoriju, a prikazane su scene opšteg plana Kurbskog kako udara glasnika.

Nakon toga slijede scene Ivana Groznog koji se vratio u Moskvu u srednjem planu. Prikazan je on kako vodi monolog pred prisutnima koji su ga izdali, te govori da će svi izdajnici biti uništeni. U scenama razgovora Ivana sa Fedorom, prikazuju se opet flashbackovi ali Ivanovi, njegovo sjećanje na svoje djetinjstvo. Ivan postaje narator svoje priče, govori Fedoru da su mu majku otrovali bojari nakon očeve smrti. Zatim Ejzenštajn prikazuje krupni plan Ivana Groznog sada, koji govori da je tako postao siročić, te da su u njegovo ime bojari dali rusku zemlju strancima. Ejzenštajn nakon krupnog plana Ivana, opet prelazi na flashbackove njegove prošlosti, na taj način uvodeći gledaoce u shvatanje njegovog ponašanja sada. Kroz scene krupnih i srednjih planova iste carske stolice i sobe njegove majke, Ejzenštajn je pokazao Ivana koji više ne sluša bojare i zauzima se za sebe i svoju zemlju. Kroz scene oblaka gledaoci su uvedeni i izvedeni iz flashbackova.²⁸⁶

Prikazane su scene Ivana kako moli Fedora da ga ne ostavlja samog i da mu pomogne da ojača Rusiju, a on će ga zauzvrat postaviti za metropolitu Rusije. Sveštenik Fedor odbija prijedlog, ali Ivan prihvata njegov, da on bude njegov savjetnik. Kroz sljedeće scene, Ejzenštajn gledaocima prikazuje cara Rusije kao paranoičnog, slabog, željnog pažnje prijatelja (kojih nema), a zatim prelazi na scenu njegovih odaja gdje uz pomoć jednog od

²⁸⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=i5g-Ss9BDR4&list=WL&index=4&t=4307s>

²⁸⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=i5g-Ss9BDR4&list=WL&index=4&t=4307s>

vjernih sluga spoznaje da je Anastasija ustvari otrovana. Ivan Grozni je prikazan kroz krupne i srednje planove dok razmišlja o tome ko je sipao otrov, dok se ne sjeti da je to Efrosinya, njegova tetka. Nakon toga se prikazuju scene dvojice sveštenikovih rođaka kako im biva izrečena kazna za izdaju cara Rusije zbog kralja Poljske. Na dalje su prikazane scene sveštenika u krupnom i srednjem planu koji izjavljuje prisutnima da neće dopustiti da car Rusije vlada, da će morati da se pokori Crkvi.²⁸⁷

Ejzenštajn kroz sljedeće scene koje su ubličene u jednu vrstu dramske predstave sa djecom koja pjevaju i dvojicom klovnova (dvorskih luda) koji učestvuju u koreografiji pripovjeda priču o onima koji su izdali cara i koja ih kazna čeka za taj čin. Naizmjenično su prikazani kadrovi Ivana i sveštenika koji odbija da blagoslovi cara. Tu je prikazana prepirka između njih, i izjava Ivana da će sada zaista postati onaj kojim ga svi i zovu, Ivan Grozni. Na dalje se prikazuju scene pripremanja za Ivanovo ubistvo, čiji će krvnik biti Petar.

Nekoliko minuta filma Ejzenštajn prikazuje Efrosinyu i njenog sina Vladimira iz različitih uglova, koja ga kroz pjesmu priprema za preuzimanje prestolja. Scene u kojima su samo njih dvoje prekida dolazak jednog od carevih ljudi koji donosi čašu zelenog vina Efrosinyi i prenosi pozivnicu Vladimiru za večeru u carevim odajama. Sljedeća scena prikazuje da je čaša koju je dobila Vladmirova majka prazna.²⁸⁸

Od pedest i četvrte minute filma, film počinje biti u boji. Prve scene koje su prikazane su scene plesa, plesači su obučeni u odjeću crne, crvene i zlatne boje. Zatim se prelazi na kadar cara Ivana Groznog koji sjedi na stolici, pa scene plesanja, a zatim kadar u kojem su prikazani i Ivan i Vladimir. Ples koji se odigrava nekoliko minuta filma u boji, izgleda kao neka vrsta performansa.²⁸⁹ Ejzenštajn u ovom filmu, u dijelu u boji maestralno kombinira estetiku tjelesnih tonova, crvene, crne, zlatne i zelene u rasponu od smaragda do tirkiza. Plava boja je odsutna. Ova kreacija Ejzenštajna takoreći blista s njenom nestvarnošću. Upravo u ovom dijelu filma, gledaocima se čini kao da kulise, namještaj, maske vode svoj vlastiti život unutar kadra, kao da postoje u kontrapunktu sa ljudskom inscenacijom.²⁹⁰

²⁸⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=i5g-Ss9BDR4&list=WL&index=4&t=4307s>

²⁸⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=i5g-Ss9BDR4&list=WL&index=4&t=4307s>

²⁸⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=i5g-Ss9BDR4&list=WL&index=4&t=4307s>

²⁹⁰ <http://filmalert101.blogspot.com/2019/06/on-french-blu-ray-david-hare-unpacks.html>, pristupljeno 19.09.2021. u 18:17h

Utjecaj pozorišta Kabuki u segmentu boja kao u filmu gdje se treba ubiti car (žuta u prednjem planu, crvena u pozadini).²⁹¹



292

Slika 51: Prikaz scene Fyodora s maskom, obučenog u žensku odjeću
(<https://www.google.com>)



293

Slika 52: Prikaz scene plesa (<https://www.google.com>)

²⁹¹ <https://en.paperblog.com/185-sovietrussian-maestro-sergei-eisenstein-s-ivan-the-terrible-part-ii-the-boyars-plot-completed-in-1946-released-in-1958-cinematic-art-beyond-a-veiled-critique-of-stalin-1335816/>, pristupljeno 19.09.2021. u 18:21h

²⁹² https://www.google.com/search?q=ivan+grozni+II+ejzenstajn&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922&sxsrf=ALeKk02vYJOCIUa93ICZMzcy3qnzR-GIsQ:1622919264702&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiBoY-yIYHxAhVsgv0HHZP3DdgQ_AUoAXoECAEQAw&biw=1366&bih=600#imgrc=UvsvyMBaAfTsKcM&imgdii=sL2d-2xOCSdJLM

²⁹³ https://www.google.com/search?q=ivan+grozni+II+ejzenstajn&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922&sxsrf=ALeKk02vYJOCIUa93ICZMzcy3qnzR-GIsQ:1622919264702&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiBoY-yIYHxAhVsgv0HHZP3DdgQ_AUoAXoECAEQAw&biw=1366&bih=600#imgrc=n5AemPFo3XOsEM



294



295

Slika 53 i 54: Prikaz scene Ivana Groznog i scene Ivana Groznog sa princom Vladimirom
(<https://www.google.com>)

Prikazane su scene u kojima Vladimir pod utjecajem alkohola otkriva podmukli plan, da će on biti car nakon Ivanovog smaknuća. Na dalje, se prikazuju scene u kojima oblače Vladimira u carsku odjeću i stavljaju mu krunu na glavu. Ivan Grozni i ostali prisutni mu se klanjaju.²⁹⁶



297

Slika 55: Prikaz scene Ivana Groznog, Fyodora i lažno krunisanog Vladimira
(<https://www.google.com>)

²⁹⁴https://www.google.com/search?q=ivan+grozni+II+ejzenstajn&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922&sxsrf=ALeKk02vYJOCiUa93ICZMzcy3qzR-GIsQ:1622919264702&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiBoY-yIYHxAhVsgv0HHZP3DdgQ_AUoAXoECAEQAw&biw=1366&bih=600#imgrc=UvsvyMBaAfTsKcM&imgdii=sL2d-2xOCSdJLM

²⁹⁵https://www.google.com/search?q=ivan+grozni+II+ejzenstajn&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922&sxsrf=ALeKk02vYJOCiUa93ICZMzcy3qzR-GIsQ:1622919264702&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiBoY-yIYHxAhVsgv0HHZP3DdgQ_AUoAXoECAEQAw&biw=1366&bih=600#imgrc=UvsvyMBaAfTsKcM&imgdii=sL2d-2xOCSdJLM

²⁹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=i5g-Ss9BDR4&list=WL&index=4&t=4307s>

²⁹⁷https://www.google.com/search?q=ivan+grozni+II+ejzenstajn&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922&sxsrf=ALeKk02vYJOCiUa93ICZMzcy3qzR-GIsQ:1622919264702&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwiBoY-yIYHxAhVsgv0HHZP3DdgQ_AUoAXoECAEQAw&biw=1366&bih=600#imgrc=UvsvyMBaAfTsKcM&imgdii=sL2d-2xOCSdJLM

Na zvuk crkvenog zvona prestaju sa “šaradom” i odlaze da spriječe podmukli plan. Od šezdeset i devete minute filma opet se prelazi na crno-bijeli način snimanja u čijem je kadru prikazan Petar, a zatim kadar Vladimira, opet u boji. Zatim opet na crno-bijeli način, gdje se prikazuje opšti plan Vladimira koji odlazi do sabora, dok ga prate ostali. Nekoliko kadrova poslije, dok je okrenut leđima, Vladimira nožem ubija Petar. Prikazuju se scene dolaska Efrosinye koja najavljuje s radošću smrt Ivana Groznog i početak vladavine njenog sina Vladimira. Sljedeći kadar pokazuje dolazak Ivana Groznog i saznanje Efrosinye o smrti njenog sina. Na dalje su prikazane scene Ivana koji se zahvaljuje Petru što je ubio klovna, carevog neprijatelja.²⁹⁸

Senadin Musabeović u knjizi *Rat, konstitucija totalitarnog tijela* govori da su za totalitarni režim granice male, skoro nevidljive, da je granica između prijatelja i neprijatelja slaba, te da je izdajnik u većini slučajeva osoba koja se kreće u krugovima bliskim “nama”, odnosno izdajnik.²⁹⁹ U ovom filmu, Ejzenštajn prikazuje “izdajicu” Efrosinyu, koja je bliska samom caru Rusije Ivanu, ali ipak otruje njegovu ženu i kuje zavjeru protiv njega, kako bi njen sin Vladimir preuzeo njegovo mjesto na vlasti.

Film *Ivan Grozni* je pun raskošnih kostima u prostranom dekoru Ivanovih dvora, sa moćnim kamenim svodovima a malim vratima, u kojima čovjek izgleda kao miš koji viri iz rupe, pun je karaktera koji se kreću kao pod vodom (usporeno i bez riječi). Sve je prepuno straha, sumnje i nepovjerenja, čeka se nož u leđa, zidovi imaju oči ogromnih svetaca, tamni uglovi dvorana prisluškuju svaki razgovor. Bije se bitka za vlast, groznu, carsku, monolitnu, za svemoćnu rusku državu. Bije se bitka spletkom, zavjerom i političkim ubistvima. Ivan je grozan iz nužde, iz njega djeluje historijski imperativ da se likvidiraju svi unutrašnji neprijatelji, da se ostvari jedinstveno carstvo. Grozni Ivan sa bolom ubija svoje protivnike, on truje pridružujući patnji žrtve svoj duhovni bol. Pred kraj filma eksplodira kolor koji nije veseo, nego više lud i pomaman. Prisutni su crni labudovi, crveni zidovi dvorane i zlatne odežde velikodostojnika, te boje sjeku jedna drugu i ne daju jedna drugoj da dišu. Zatim u prohladnoj, crno-bijeloj, dvorani crkve Grozni sebi namjenjeno ubistvo tako dobro izblefira, da majka-zavjerenik ubija rođenog sina i još se kratko veseli pred svim prisutnim, dok ne shvati šta je učinila. Film završava monologom Ivana Groznog u srednjem planu, pa prelazi u film u boji i do kraja njegovog monologa ostaje u boji.

²⁹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=i5g-Ss9BDR4&list=WL&index=4&t=4307s>

²⁹⁹ Musabegović, Senadin (2008), *Rat, konstitucija totalitarnog tijela*, Sarajevo: Svjetlost, str.113

Film je odličan primjer Ejzenštanovih teorija o montažnoj jedinici sastavljenoj od dva elemenata u dijalektičkom sukobu. *Ivan Grozni I* mizanscenski je usmjeren na suodnose likova, dok u *Ivanu Groznom II* introspekcija protagonist, obraćanjima kameri i krupnim planovima gledaoce upućuje u splet političkih intriga i psiholoških stanja. Unutrašnja napetost temeljno je načelo upotrebe osvjetljenja, scenografije i glumačke izvedbe složenim međuodnosima niza lutajućih vizualnih i zvučnih motiva, značenjski uobličениh u različitim kontekstima povezivanjem s različitim likovima i situacijama. Naracija je određena sličnim postupkom isticanja paralelizma između dramskih epizoda i “teleskopskom” strukturom, kojom se narativne situacije svode na jezgru, a zatim proširuju u drugačijem modusu (različite varijacije prizora krunidbe, od stvarne do ponovljene i lažne). Ivanov lik u sebi sadržava nekoliko različitih, komplementarnih i kontradiktornih osoba, dok su ostali likovi odrazi, iskrivljenja, projekcije ili produženja njegove svijesti. *Polifona montaža* prisutna u filmu gradi prizore kombinacijom vertikalnih odnosa slike i zvuka, razvijajući ritmičke odnose kao odrednicu i tumačenje prikazanoga, integrirajući rakurse, glumačku ekspresiju, kadriranje i montažno povezivanje u značenjski sklop višeg reda.

U filmu *Ivan Grozni*, u sceni gdje su prikazana dva dvornjanina, saveznici, kako obasipaju mladog cara zlatom, Barthes razlikuje tri razine značenja u ovoj sceni. Prva razina koju razlikuje je informacijska razina, koja se ogleda u prikupljanju svega što se može naučiti iz okruženja, kostima, likova, njihovih odnosa, te njihovog izgleda. Druga razina je simbolička razina, koja je okarakterisana pljuskom zlata. Barthes navodi da je ova razina sama po sebi slojevita. On kaže da postoji referentna simbolika (carski ritual krštenja zlatom), zatim dietetička simbolika (tema zlata, bogatstva (pod pretpostavkom da postoji)) u *Ivanu Groznom*. Barthes navodi i ejzenštajnovski simbolizam, u smislu da ako je, na primjer, kritičar odlučio da zlato, ili pljusak zlata, ili zavjesa koju čini ovaj pljusak, ili izobličenje koje on utječe, mogu sudjelovati u sistemu pomaka i zamjena karakterističnih za Ejzenštajna. Pored prethodno navedenih simbolika koje su prisutne u ovoj sceni, postoji i historijska simbolika, koja može pokazati da zlato vodi do pozorišne funkcije, scenografije razmjene, koja se može locirati i psihoanalitički i ekonomski, odnosno semiološki. Druga razina, kada se sagleda iz svih aspekata predstavlja oznaku. Njegov način analize bio bi semiotika koja je razvijenija od prve, druga ili neosemiotika, koja više nije dostupna znanosti o poruci, već znanosti o simbolu (psihoanaliza, ekonomija, dramaturgija). U klasičnoj paradigmi pet osjetila treće je sluh (najvažnije u srednjem vijeku). Barthes navodi da u trećoj razini mi kao gledaoci bavimo se slušanjem, prije svega zato što ovdje korištene Ejzenštajnovе opaske

proizlaze iz promišljanja o pojavi zvuka u filmu, zatim zato što sluh (bez pozivanja samo na fone) posjeduje potencijalno metaforu koja najbolje odgovara "tekstualnoj": orkestracija (Ejzenštajnova riječ), kontrapunkt, stereofonija.³⁰⁰



301

Slika 56. Prikaz scene Vladimira kako ga obasipaju zlatom (<https://www.google.com>)

Barthes navodi da postoji određena gustoća štivovanja dvorjana, u jednom slučaju gusta i naglašena, u drugom glatka i "istaknuta". Primjetan je i "glupi" nos s jedne, i nježna linija kapaka s druge strane, njegova tupa plava kosa, izbljedjelo lice, zahvaćena glatkoća frizure koja upućuje na periku, povezanost s kredastim nijansama kože, s rižom u prahu. Ovo treće značenje, njegov označitelj, odnosno značajke koje su prethodno navedene posjeduju teorijsku individualnost. S jedne strane, taj označitelj se ne može poistovjetiti s jednostavnim daseinom³⁰² (postojanjem; tu-bitkom) scene, nadilazi kopiju referentnog motiva, prisiljava na upitno čitanje, odnosno ispitivanje koje se odnosi upravo na označitelja, a ne na označeno, na čitanje, ne na intelekt, te to Barthes definira kao "pjesničko" shvaćanje. S druge strane, ne može se poistovjetiti s dramskim značenjem epizode. Reći da se ove značajke odnose na znakovit "izraz" dvorjana, ovdje udaljenih i dosadnih, ondje vrijednih ("oni jednostavno rade

³⁰⁰ <https://www.artforum.com/print/197301/the-third-meaning-notes-on-some-of-eisenstein-s-stills-36297>, pristupljeno 17.09.2021. u 15:00h

³⁰¹ https://www.google.com/search?q=ivan+grozni+ejzen%C5%A1tejn&tbm=isch&ved=2ahUKewjjulbZ8YjzAhUSgqQKHRKaDxIQ2cCegQIABAA&oeq=ivan+grozni+ej&gs_lcp=CgNpbWcQARgAMgcllxDvAxAnMgcllxDvAxAnOgUIABCABDoECAAQHjoGCAAQBRAeOgYIABAIEB46BAGAEbhQ-hNYwBdgyiZoAHAAeACAawmlAa8CkgEDMS4ymAEAoAEBqgELZ3dzLXdpei1pbWfAAQE&scient=img&ei=bQxGYaPOHZKEkgWStL6QAQ&bih=600&biw=1366&rlz=1C1GCEA_enBA922BA922#imgrc=8HifVdKhmBuknM

³⁰² **Dasein**- njemački izraz za "postojanje, opstanak". M. Heidegger ga koristi za označavanje čovjekovog vlastitog "tu-bića"; <https://www.xn--rjenik-k2a.com/dasein>, pristupljeno 17.09.2021. u 16:02h

svoj posao kao dvorjani"). Nešto u prethodno spomenuta dva lica nadilazi psihologiju, anegdotu, funkciju i ukratko značenje, iako se ne svodi na ustrajnost koju bilo koje ljudsko tijelo iskazuje samo u svojoj prisutnosti, svoj *dasein*. Nasuprot prve dvije razine, one komunikacije i one značenja, ova treća razina ima značaj, odnosno Barthes kaže da ova riječ ima prednost što se odnosi na polje označitelja (a ne na označavanje) i pridružuje se putem koji je označila Julia Kristeva, koja je predložila taj izraz, semiotikom teksta.³⁰³

Kao simboličko značenje Barthes navodi pljusak zlata, moć bogastva, carski obred, a kao očigledno značenje je smisao koji mi kao gledaoci izvučemo iz konteksta filma.³⁰⁴

U filmu *Ivan Grozni II* naglašena je stilizacija pokreta i stavova glumaca, patetičan govor, dugi kadrovi u kojima su kretanja usporena, svijetlo-tamne ekspresionističke kompozicije, troma montaža i insistiranje na plastičnim vrijednostima slike i ritualnoj patetici. Sve upravo spomenuto odudara od ranijeg Ejzenštajnovog opusa i podsjeća na montažna dostignuća nijemog perioda tek u sekvenci drugog dijela koja prikazuje boljarsko slavlje (u bojama) i gdje se ostvaruje posebna simbolika boja.

U ovom filmu u dijelu u boji, tijekom plesa, prikazan je Fyodor koji nosi masku i obučen je kao žena, što simbolizira rodnu zbuđenost i povećanje razuzdanosti. Dio filma u kojem se odigrava ples i gdje su prisutne maske, svojom vizualizacijom i značenjem podsjeća na pozorište kabuki. Pozorište kabuki se odigrava u obliku drame i oslikava tadašnje političke promjene u zemlji, historijske događaje i slično.³⁰⁵ U smislu ovog filma ples dolazi prije sljedeće sekvence filma, a to je prevara Vladimira. *Kabuki utjelovljuje vrijednosti perioda Tokugawa, oni čine osnovu za priču. To je, na primjer, zakon pravde, koja je oličena u budističkoj ideji naknade pretrpjeli ljudske i svakako kažnjavanje negativca.*³⁰⁶

Poseban dio u knjizi *Montaža atrakcija* Ejzenštajn posvećuje žutoj boji. Govori o slikaru Kandinskom, čija pozorišna kompozicija iz odlomka „Žutog zvuka“ zaključuje djelo „Plavi konjanik“. „Žuti zvuk“ je program za scensku predstavu autorovih osjećanja, s obzirom na igru boja kao na muziku, na igru muzike kao na boje, na igru ljudi i sl. Ejzenštajn spominje nekoliko autora koji su govorili o značenju žute boje, odnosno šta ona simbolizira, te se

³⁰³ <https://www.artforum.com/print/197301/the-third-meaning-notes-on-some-of-eisenstein-s-stills-36297>, pristupljeno 17.09.2021. u 15:00h

³⁰⁴ <https://www.artforum.com/print/197301/the-third-meaning-notes-on-some-of-eisenstein-s-stills-36297>, pristupljeno 17.09.2021. u 15:00h

³⁰⁵ <https://bs.wikipedia.org/wiki/Kabuki>, pristupljeno 19.09.2021. u 18:00h

³⁰⁶ <https://bs.birmiss.com/ono-sto-je-japanski-pozoriste-vrste-japanskog-teatra-noh-kyogen-pozoriste-kabuki-teatra/>, pristupljeno 19.09.2021. u 18:03h

navodi da se žuta boja povezuje sa ljubomorom, grijehom, izdajom, pakosti, njen utjecaj na psihu, kao i misticizam. Za zlatnu boju kaže da ima dvostruku vrijednost: zlato kao simbol najviše vrijednosti, također služi kao narodna metafora za značenje „nečist“. U ruskom jeziku termin „zolotar“ („zoloto“, korijen – zlato) sa specifičnim značenjem čistač đubreta.³⁰⁷

Boja je nosilac atmosfere filma, što se postiže skladom ili neskladom boja, kao u slikarstvu. Crvena, žuta i druge tople boje okarakterisane su kao uznemirujuće. U filmu, boja ima estetsku svrhu, ona služi da donese dramatičnost u radnju filma, ali i simboliku. Situacije u filmu kada su prisutne i boje i crno-bijelo u istom kadru ili odmah poslije ostavljaju dojam pozorišnog, nečega nestvarnog. Ovakav pristup, pristup miješanja crnog-bijelog i boja odabire redatelj, kako bi naglasio promjenu koja se dešava u filmu, te na najbolji mogući (ili željeni) način objasnio date situacije. U ovom filmu, Ejzenštajn miješa boju sa crno-bjelim, kako bi objasnio prelazak iz jedne određene scene (događaja) u drugu. Kada je riječ o ovom filmu, crna boja se može interpretirati u smislu smrti, crvena boja može aludirati na krv, ali i na vlast, zlatna boja može da predstavlja ljubomoru ako je vezujemo za žutu boju (žuto zlato), kao i bogatstvo.

Ivan Grozni I i II su filmovi sa mnogo slojeva (manifestni, latentni) u kojima se kretanje ne vrši uvijek paralelno, literarni nivo i nivo slike ne poklapaju se uvijek sa nesvjesnim, latentnim tokovima filma. Ejzenštajn je započeo i rad na scenariju trećeg dijela, ali ga je zatekla iznenadna smrt.

4.14. IVAN GROZNI III (NEDOVRŠEN)

Ivan Grozni III, čija je proizvodnja počela 1946. godine, zaustavljen je odlukom da se drugi dio filma ne pušta u javnost. Nakon Ejzenštajnovе smrti 1948. godine svi snimci su zaplijenjeni, međutim, nekoliko kratkih snimaka postoji i danas.³⁰⁸ U ovom radu ću predstaviti kratko jedan kratki snimak koji sam uspjela pronaći, a čije je trajanje četiri minute i dvadeset i jednu sekundu. Kratki snimak predstavlja jednu situaciju (priču), jedan dio filma. Ovaj kratki snimak počinje srednjim planom okupljenih ljudi i individue, a zatim se prelazi na srednji plan Ivana Groznog, pa opet na srednji plan individue, koja se predstavlja kao Heinrich Staden, vitez poznat kroz kršćanska kraljevstva, koji predlaže caru Rusije da uči rusku vojsku umjetnošću borbe. Sljedeća scena prikazuje Ivana Groznog, koji odbija pomoć viteza Stadena. Kroz sljedeći slijed scena, na kratkom snimku obiluju krupni i srednji

³⁰⁷ Ajzenštajn, M. Sergej (1964), *Montaža atrakcija*, Beograd: Nolit, str. 191

³⁰⁸ [https://en.wikipedia.org/wiki/Ivan_the_Terrible_\(1944_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ivan_the_Terrible_(1944_film)); (pristupljeno 06.06.2021. u 13:40h)

planovi, gdje Ivan Grozni optužuje viteza da nije osoba za koju se predstavlja da jeste. Scenom u kojoj je carevim ljudima naređeno da odvedu Stadena kratki snimak završava.³⁰⁹

Boje u filmu se koriste za naglašavanje cjelokupne atmosfere. *Ivan Grozni I* i nedovršeni III dio je u crno-bijeloj tehnici. Međutim, film *Ivan Grozni II* je skoro cijeli u crno-bijeloj tehnici, osim nekoliko minuta filma koji su prikazani u boji što simbolizira naglašavanje prijelaza iz dobrog u loše, kao i opću važnost tih scena. Korištenje crno-bijelog simbolizira vizualni znak za pomoć u dualističkom rasčlanjivanju likova i njihovih osobnosti. Određeni likovi nose boje koje upućuju na njihove osobnosti, kao na primjer Efrosinya koja nosi crnu boju kako bi vizualno aludirala na svoju zlu narav. Također, labudovi su prikazani na dvije gozbe u filmu, u prvoj su bijele boje, što simbolizira nevinost i dobrotu, dok su u drugoj crni što simbolizira zlobu koja se dogodila. Većina glavnih likova u filmu prikazani su kao životinje svojim facijalnim ekspresijama, gestama tijela i njihovim govorom. Ivan Grozni je prikazan kao ptica, obučen je u haljine koje izgledaju kao krila, neprestanim zabijanjem i naginjanjem glave, te pernatom prirodom kose i glave. Ptičija simbolika će se tijekom filma prebaciti sa plijena na grabežljivca. Efrosinya je prikazana kao zmija, kako bi se naglasila njena zla narav. To je u filmu prikazano tako što je kamera snima uvijek sa poda, odjeća joj je crna, a na sebi ima pokrivač za glavu koji joj daje izgled zmijske ćelave glave. Alexej je prikazan kao pas, što simbolizira njegovu odanost caru Rusije.³¹⁰ U trilogiji Ivan Grozni, slika je opojna dubokom plastičnošću, obiluje sa mnoštvom simbolike i prikaza likova iz različitih uglova i u različitim psihičkim stanjima i ličnim namjerama.

³⁰⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=1KQhjPt5XUM&list=WL&index=3>

³¹⁰ [https://en.wikipedia.org/wiki/Ivan_the_Terrible_\(1944_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ivan_the_Terrible_(1944_film)); (pristupljeno 06.06.2021. u 14:00h)

5. ZAKLJUČAK

U ovom magistrarskom radu, na temu *Likovni izraz u filmovima Sergeja Eisensteina* pokušala sam analizirati sve Ejzenštajnovne filmove, osim filma *Kanal Fergana (1939)* kojeg nisam mogla pronaći, a koji se ubraja u njegove nedovršene filmove. U ovom radu sam analizirala trinaest Ejzenštajnovih filmova, i to: *Dnevnik Glumova (1923)*, *Štrajk (1924)*, *Oklopnjača Potempkin (1925)*, *Oktobar: deset dana koji su protresli svijet (1927)*, *Staro i novo (1929)*, *Aleksandar Nevski (1938)*, *Sentimentalna romansa (1930)*, *Que viva Mexico (Nek živi Meksiko) 1931.-1932.*, *Bežin Lug (1935.-1937.)*, *El desastre en Oaxaca (Zemljotres u Oahaki) 1931.*, *Ivan Grozni I (1946)*, *Ivan Grozni II (1946.-1958.)* i *Ivan Grozni III*.

Ejzenštajnovi filmovi o kojima je bilo riječi u ovom radu, predstavljaju svojevrsni umjetnički izraz, oslikavajući njegovu genijalnost u vješto osmišljenim kadrovima, u kojima je pored filmskih koristio i likovne elemente. Ukrštajući prije svega dvije umjetnosti, film i likovnu umjetnost, stvarao je izmišljeni svijet kreirajući ga po uzoru na stvarne događaje. Svoje filmsko stvaralaštvo simultano je uljepšavao još jednom umjetnošću, muzikom, koja je u njegovim filmovima imala ulogu da pojača smisao i radnju određenog kadra. On je uspoređivao film i ostale umjetnosti, nalazeći u svima zajedničko načelo, montažu, što se i moglo vidjeti u analizi njegovih filmova.

Osvrćući se na Ejzenštajnov život, obrazovanje, radne odnose u koje je ulazio, te njegovo lično poznanstvo sa nekolicinom umjetnika različitih vrsta umjetnosti, kroz umjetnički izraz filmova na kojima je radio, ogledaju se njegov život, njegova uvjerenja, te najvažnije, njegova kreativnost kada je u pitanju stvaranje filmske umjetnosti.

Ejzenštajnov opus filmova većinom pripada nijemom, dok njegovi kasniji filmovi pripadaju zvučnom filmu. Film predstavlja određenu dopunu likovnoj umjetnosti, upravo zbog činjenice da su crno-bijeli, nijemi filmovi svoje stvaralaštvo izražavali kroz sliku, mimiku, gest i kretanje. Filmska umjetnost objednjuje narativnu, dramsku, slikovnu i muzičku umjetnost, i to sa mogućnošću mehaničke reprodukcije, odnosno nadogradnje specifičnim izražajnim sredstvima. Film je preuzeo narativnu tehniku iz književnosti, književni predložak, basne, scenografiju, kostimografiju i glumu iz pozorišta, pokret i muziku iz opere i baleta, a okvir, kompoziciju i planove iz likovne umjetnosti i fotografije. Upravo sve ove umjetnosti su inkoponirane u njegovim filmovima, a čija je svrha stvoriti umjetničko djelo koristeći se "vrlinama" svake ponaosob.

Cilj ovog magistarskog rada bio je prikazati likovni izraz u Ejzenštajnovim filmovima, a njegovi filmovi predstavljaju doslovne pokretne slike, takoreći, oživljene slike. Kao što sam već pisala u radu, nijemi film je djelo koje je rađeno slikovno, a posao gledaoca jeste analizirati te slike, taj likovni izraz koji nudi nijemi film. Upravo likovnošću je u filmu prikazana radnja, mjesto i vrijeme u kojem je smještena radnja filma. Facijalnim ekspresijama glumaca u analiziranim filmovima, mi kao gledaoci se poistovjećujemo u određenoj mjeri sa osjećajem, emocijom koju nam pokazuje glumac i na osnovu koje mi razumijemo film. Muzika koja se čuje u pozadini filmova ili dominira njima, služi da naglasi određenu situaciju, da prikaže njenu važnost. U prethodno analiziranim filmovima, prikazane su nepomične scene, kao i kadrovi dužeg i kraćeg trajanja, ali bez obzira na to, mi kao gledaoci to ne primjećujemo upravo zbog Ejzenštajnovе genijalnosti montiranja filmskih snimaka.

Ejzenštajn za temu filmova *Štrajk*, *Oklopnjača Potempkin* i *Oktobar:deset dana koji su protresli svijet* uzima masu-koletiv, a glavnu junakinju prvi put uvodi u filmu *Staro i Novo*. Ovi njegovi filmovi predstavljaju jednom riječju revoluciju. U svojim filmovima, on uvodi elemente kubizma, konstruktivizma, avangarde, futurizma, elemente likovne umjetnosti vezujući ih sa filmovima u cjelini. Dakle, svaki njegov film je na određeni način sadržavao neke od elemenata slikarstva. Upravo u tom smislu se vidjelo koliko je film preuzeo od slikarstva.

Ejzenštajn je kultivirao umjetnost montaže i ritma, u toj mjeri da je izumio novi vizualni jezik sredinom 1920-ih. On je sebe uvijek stavljao na raskrnicu sa umjetnošću, a mnogi su ga zvali ruskim Leonardom Da Vinčijem. On je bio prvi koji je predstavio sebe kao filmskog reditelja obučenog u umjetničku odjeću. Može se reći da je teoretičar Ejzenštajn ponovo ispisao historiju umjetnosti uz svjetlost kina. Ejzenštajn je okarakterisan kao savremeni konstruktivist, estetski umjetnik, čije se stvaralaštvo ogledalo u konfliktnoj montaži, montaži sudara, ekstazi. U njegovom stvaralaštvu je moguće ustanoviti eksplozivne i neočekivane veze između slika van hijerarhija i klasifikacija.³¹¹

³¹¹ https://issuu.com/centre-pompidou-metz/docs/cpm_1568813024_9580, pristupljeno 21.08.2021. u 14:20h

Ejzenštajnov doprinos razvoju montaže ostavio je snažan utisak na svjetsku filmsku produkciju, a saradnja sa kompozitorom Sergejem Prokofjevom na filmu *Aleksandar Nevski* podstakla je fleksibilnije i efektnije korištenje muzike u isticanju slike i djelovanju na dublje emocije. Postupci i teorije sovjetske montaže su ostavili ogroman utjecaj na dalji razvoj filma u svijetu, a metode poznate kao metričke, ritmičke, vertikalne, asocijativne i intelektualne, razvit će se vremenom i postati štampa filmova poput *Rockya*, ali i onih poput *Građanina Kanea* koji, neovisno o vlastitim revolucionarnim pretenzijama, mnogo duguju Ejzenštajnu i ostatku sovjetske ekipe.

6. LITERATURA

1. Arnheim, Rudolf (1969), *Film as art*, Berkeley: University of California Press;
2. Arnheim, Rudolf (1985), *Vizuelno mišljenje*, Univerzitet umjetnosti u Beogradu;
3. Ajzeštajn, M. Sergej (1964), *Montaža atrakcije*, Beograd: Nolit;
4. Bazen, Andre (1967), *Šta je film?*, Beograd: Bioblioteka umjetnost ekrana;
5. Burger, Peter (2007), *Teorija avangarde*, Zagreb: Antibarbarus;
6. Civjan, Jurij i Lotman, Jurij (2014), *Dijaog sa ekranom*, Beograd: Filmski centar Srbije;
7. Cook, David A. (2005), *Istorija filma I*, Beograd: Clio;
8. Deleuze, Gilles (2010), *Film 1 : Slika-pokret*;
9. Emilio Garcia Rivera (1986), *Historia del Cine mexicano*, SEP, Mexico;
10. Filmska enciklopedija (1990), *Povijesni film* (bilj. Mi. ŠR), sv.2., Zagreb;
11. Flaker, Aleksandar (1976), *Stilske formacije*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber;
12. Goldberg, RoseLee (2003), *Performans: od futurizma do danas*, Zagreb: Udruženje za razvoj kulture;
13. Khopkar, Arun (2015), *Chalat – Chitravyooh*, Rajhans Prakasan;
14. Lloret, Marta Pintol (2019), *El Greco, Sergei Eisenstein*, Sans Soleil Ediciones;
15. Lodder, Christina (1983), *Russian Constructivism*;
16. Lovrić, Marko (2009), *Pro tempore*, časopis studenata povijesti godina VI, broj 6/7;
17. Mikić, Krešimir (2001), *Film u nastavi medijske kulture*, Zagreb: Educa;
18. Mikić, Krešimir (2008), *Svjetlo i boja u filmu*, ZAPIS – Bilten hrvatskog filmskog saveza;
19. Mitri, Žan (1967), *Estetika i psihologija filma*, Institut za film Beograd;
20. Mišević, Radenko (1989), *Izbor tekstova za izučavanje predmeta teorije forme*, Beograd;
21. Musabegović, Sadudin (2007), *Film kao vremenski oblik, predavanja iz estetike filma*, Armis Print;
22. Musabegović, Senadin (2008), *Rat, konstitucija totalitarnog tijela*, Sarajevo, Svjetlost;
23. Peterlić, V. (1970), *Razvoj filmskih vrsta*, Umjetnička akademija u Beogradu, Beograd;

24. Purgar, Krešimir i Pajić, Žarko (2018), *Teorija kulture i mode*, Zagreb;
25. Stojanović, Dušan (1978), *Teorija filma*, Beograd, Nolit;
26. Šuvaković, Miško (2005), *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Ghent, Horetzky, Vlees & Beton, Zagreb.

6.1. Izvori

- <https://www.youtube.com/watch?v=qSPYKvgtGWQ>;
- https://www.youtube.com/watch?v=hG_yM7We0C8&t=4648s;
- <https://www.youtube.com/watch?v=ca0c4vEc5Is&t=4s>;
- <https://www.youtube.com/watch?v=YVuf3T3k-W0&t=1s>;
- <https://www.youtube.com/watch?v=UEDed0o7FYs&t=1s>;
- <https://www.youtube.com/watch?v=PIqQVHSNOGo&list=WL&index=11&t=1s>;
- <https://www.youtube.com/watch?v=uzzOt2HtIcU&list=WL&index=1&t=46s>;
- <https://www.youtube.com/watch?v=QjDNmSJBgNk&list=WL&index=10>;
- <https://www.youtube.com/watch?v=jl42vNCvCFg&list=WL&index=9>;
- <https://www.youtube.com/watch?v=LpVtoUFKZ7w&t=3s>;
- <https://www.youtube.com/watch?v=YCWeku-ccR0&list=WL&index=5>;
- <https://www.youtube.com/watch?v=i5g-Ss9BDR4&list=WL&index=4>;
- <https://www.youtube.com/watch?v=1KQhjPt5XUM&list=WL&index=3>;
- <https://symptomimetic.wordpress.com/2016/12/26/film-sedma-umjetnost/>;
- Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 18. 9. 2021. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=48569>>;
- <http://likovna-kultura.ufzg.unizg.hr/Ucimo-gledati-zine/Broj%202/ritam%20u%20filmu.htm>, pristupljeno 18.09.2021. u 15: 40h;
- Filmska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2019. Pristupljeno 18.9.2021. <<http://filmska.lzmk.hr/Natuknica.aspx?ID=2757>>;
- <https://www.ekomiami.com.ng/2020/07/14/kuleshov-effect-history-definition-and-importance/>, (pristupljeno 06.04.2021. u 15 50h);
- <https://www.calvertjournal.com/features/show/9053/eisenstein-on-paper-remarkable-unknown-art-cinematic-maestro-kleiman>, pristupljeno 20.08.2021. u 19 40h;
- <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=273>, pristupljeno 20.08.2021. u 14:05h;

- <https://www.muzej-jugoslavije.org/exhibition/ruska-avangarda-u-beogradu/> pristupljeno 19.08.2021. u 21:04h;
- <http://www.novifilmograf.com/srpska-avangarda-i-film-1920-1932/>, pristupljeno 21.08.2021. u 18:57;
- https://hr.wikipedia.org/wiki/Filippo_Tommaso_Marinetti, pristupljeno 23.08.2021. u 16:00h;
- <https://hr.wikipedia.org/wiki/Performans>, pristupljeno 23.08.2021. u 16:03h;
- http://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/wp-content/uploads/2018/10/Hannouch-Hanin_We-Have-Always-Been-Cinematic.-Sergei-Eisenstein-as-Art-Historian.pdf, pristupljeno 21.08.2021. u 15:00h;
- <http://www.gay-serbia.com/queer/bacon-francis/index.jsp>, pristupljeno 18.09.2021. u 15: 20h;
- https://issuu.com/centre-pompidou-metz/docs/cpm_1568813024_9580, pristupljeno 21.08.2021. u 15:56h;
- <http://www.prva.hr/images/pdf/LEKCIJA%2020%20-%20RENESANSA%20I%20HUMANIZAM.pdf>, pristupljeno 18.09.2021. u 18:00h;
- <https://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture/The-Soviet-Union>, (pristupljeno 19.05.2021. u 16:00h);
- <https://hr.wikipedia.org/wiki/Agitprop> (pristupljeno 19.05.2021. U 15:00h);
- https://hr.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell%27arte (pristupljeno 19.05.2021. u 17:00h);
- https://hr.wikipedia.org/wiki/Georges_M%C3%A9li%C3%A8s, (pristupljeno 21.05.2021. u 21:00h);
- <https://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture/The-silent-years-1910-27>, (pristupljeno 19.05.2021. u 16:00h);
- https://issuu.com/centre-pompidou-metz/docs/cpm_1568813024_9580, pristupljeno 21.08.2021. u 16:22h;
- https://sh.wikipedia.org/wiki/Oklopnja%C4%8Da_Potemkin, (pristupljeno 22.05.2021. u 17:00h);
- https://sh.wikipedia.org/wiki/Aleksandar_Rod%C4%8Denko, (pristupljeno 18.09.2021. u 15:00h);
- <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/revolutionary-film-posters-60987/>, pristupljeno 18.09.2021. u 15:30h;

- <https://www.artforum.com/print/197301/the-third-meaning-notes-on-some-of-eisenstein-s-stills-36297>, pristupljeno 17.09.2021. u 15:00h;
- <https://www.oslobodjenje.ba/magazin/kultura/izlozbe/revolucija-u-fotografiji-ruski-pohod-na-zagreb-485727>, pristupljeno 18.09.2021. u 15:18h;
- <https://old.dan.co.me/?nivo=3&datum=2019-06-22&rubrika=Fejton&najdatum=2019-06-19&clanak=701298&naslov=Drama%20snimljena%20kao%20filmske%20novosti>;
- <https://proleksi.lzmk.hr/2923/>, pristupljeno 17.09.2021. u 17:03h;
- <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1278>, (pristupljeno 22.05.2021. u 20:00h);
- [https://wikiqube.net/wiki/Alexander_Nevsky_\(film\)](https://wikiqube.net/wiki/Alexander_Nevsky_(film)), pristupljeno 19.09.2021. u 17:00h;
- https://sh.wikipedia.org/wiki/%C2%A1Que_viva_M%C3%A9xico!; (pristupljeno 01.02.2021. u 17:00h);
- https://hr.wikipedia.org/wiki/Chich%C3%A9n_Itz%C3%A1#/media/Datoteka:Chichen-Itza-Castillo-Seen-From-East.JPG; (pristupljeno 01.06.2021. u 15:10h);
- <https://hr.wikipedia.org/wiki/Quetzalcoatl>; (pristupljeno 01.06.2021. u 15:10h);
- <https://hr.wikipedia.org/wiki/Tolteci>; (pristupljeno 01.06.2021. u 15:12h);
- https://hr.vvikipedla.com/wiki/Race_and_ethnicity_in_Latin_America#Blanqueamiento;
- <https://hr.wikipedia.org/wiki/Mestici> (pristupljeno 02.06.2021. u 13:20h);
- <http://staznaci.com/peon> (pristupljeno 02.06.2021. u 13:23h);
- <https://bs.erf-est.org/5629-ejido.html> (pristupljeno 02.06.2021. u 13:30h);
- https://en.wikipedia.org/wiki/Bezhin_Meadow; pristupljeno 02.06.2021. u 17:17h;
- https://bs.wikipedia.org/wiki/Ivan_IV_Grozni; (pristupljeno 04.06.2021. u 16:00h);
- <https://i.pinimg.com/originals/83/d9/dd/83d9dd325e792d2032831dd23d99fae1.png>
- <https://www.rts.rs/page/tv/sr/story/255/rts-3/2189290/ciklus-filmova-sergeja-ejzenstajna-ivan-grozni-2.-deo.html>; (pristupljeno 03.06.2021. u 12:30h);
- <https://pescanik.net/bog-mu-je-zasmetao/>; (pristupljeno 03.06.2021. u 12:40h);
- <http://filmalert101.blogspot.com/2019/06/on-french-blu-ray-david-hare-unpacks.html>, pristupljeno 19.09.2021. u 18:17h;
- <https://en.paperblog.com/185-sovietrussian-maestro-sergei-eisenstein-s-ivan-the-terrible-part-ii-the-boyars-plot-completed-in-1946-released-in-1958-cinematic-art-beyond-a-veiled-critique-of-stalin-1335816/>, pristupljeno 19.09.2021. u 18:21h;

- <https://www.xn--rjenik-k2a.com/dasein>, pristupljeno 17.09.2021. u 16:02h;
- <https://bs.wikipedia.org/wiki/Kabuki>, pristupljeno 19.09.2021. u 18:00h;
- <https://bs.birmiss.com/ono-sto-je-japanski-pozoriste-vrste-japanskog-teatra-noh-kyogen-pozoriste-kabuki-teatra/>, pristupljeno 19.09.2021. u 18:03h;
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Ivan_the_Terrible_\(1944_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ivan_the_Terrible_(1944_film)); (pristupljeno 06.06.2021. u 13:40h);