

ANY	REVISTES I TEXTOS	GRUPS I EXPOSICIONS	CREACIÓ LITERÀRIA	CREACIÓ PLÀSTICA	CREACIÓ MUSICAL
1920	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Nº 2 de "Leila" revista en georgià.</li> <li>- KANDISNKI publica "Teoria de les diferents branques de l'art" i "Combinació de les individuals amb la finalitat de crear una art monumental".</li> <li>- Publicació de "Dos nous sistemes en Art" de MALEVITX.</li> <li>- "La nostra base" de KHLÉBNIKOV.</li> <li>- "Manifest realista" (constructivista) de GABO i PEVSNER.</li> <li>- "El Suprematisme" MALEVITX.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- conflicte entre suprematistes, espiritualistes i productivistes sobre "la funció social de l'art".</li> <li>- Creació del VHUTEMAS (Escola d'Art industrial i Arquitectura) Moscou. Dirigida per LADOVSKI.</li> <li>- Exposició del "5x5=25" (constructivista)</li> <li>- Naixement del AKRR: realisme revolucionari.</li> <li>- Desaparició de la Societat dels Ambulants.</li> <li>- Creació de la VAPP (Associació Panrusa dels Escriptors Pro-</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <u>La Família i l'Estat Proletari</u> A. KOLONIAI.</li> <li>- <u>La creació verbal</u>, KHLÉBNIKOV.</li> <li>- MAIAKOVSKI llegeix el poema <u>150.000.000</u> davant un multitudinari auditori.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- L. POPOVA i A. VESNIN decoren la Plaça Roja amb motiu de la III Internacional.</li> <li>- TATLIN presenta el projecte del "Monument a la III Internacional".</li> <li>- A. VESNIN realitza amb S.ALEXIN el memorial Karl Marx a Moscou.</li> <li>- EISENSTEIN fa els decorats pel teatre proletari de la PROLETKULT.</li> <li>- GABO: obres cinètiques.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- "Marxa" de ROSLAVETZ.</li> <li>- "Simfonies per a instruments de vent". STRAVINSKI.</li> </ul>

ANY	REVISTES I TEXTOS	GRUPS I EXPOSICIONS	CREACIÓ LITERÀRIA	CREACIÓ PLÀSTICA	CREACIÓ MUSICAL
1920	<p>- Carta de Lenin a la PROLETKULT sobre l'assimilació de la cultura burgesa.</p>	<p>letaris).</p> <p>- INKHUK (Institut de la Cultura Artística) Moscou, dirigit per KANDINSKI.</p> <p>- GINKHUK. id. Petrograd, dirigit per MALEVITX.</p> <p>- "La Forja" grup d'escriptors revolucionaris: GORKI, GUERASSIMOV, POMORSKI.</p>		<p>- V. LEBEDEVA pinta ceràmica.</p> <p>- KHLEBNIKOV com- pon poesies i dibuixa cartells per la ROSTA de Bakú.</p>	

ANY	REVISTES I TEXTOS	GRUPS I EXPOSICIONS	CREACIÓ LITERÀRIA	CREACIÓ PLÀSTICA	CREACIÓ MUSICAL
1921	<ul style="list-style-type: none"> <li>- "De Cézanne al Suprematisme" de MALEVITX.</li> <li>- Fundació de la revista "Llar de les Arts".</li> <li>- "Premsa i Revolució" (literatura, art i opinió).</li> <li>- Per indicació de LUNATXARSKI, KANDINSKI fa un programa de renovació del Departament de les Arts de Moscou. Però serà aplicat a la Bauhaus.</li> <li>- Teoria del "KINO-GLAZ" de Vértov.</li> <li>- Lenin anuncia la NEP.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Aparició del grup literari "Els germans Serapion".</li> <li>- Exposició del "5x5=25" amb participació de POPOVA i ROZANOVA.</li> <li>- Futurisme i PROLETKULT són violentament atacats pel Comitè Central de les Arts.</li> <li>- Fundació de la FEKS (Fàbrica de l'Actor Excèntric)</li> <li>- KANDINSKI marxa a Berlín i a la BAUHAUS.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <u>Le tramway égaré</u> N. GUMILEV.</li> <li>- <u>150.000.000 de MAIAKOVSKI.</u></li> <li>- <u>Ladomir de KHLÉBNIKOV i La nit a les trinxes.</u></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- VESNIN participa en la gran Parada organitzada per Meyerhold pel II Congrés del KOMMINTERN.</li> <li>- DIMITRI MOOR crea el cartell "Ajudeu-me!"</li> <li>- 2ª versió del "Misteri-Bufo" de MAIAKOVSKI, realitzada per MEYERHOLD amb decorats constructivistes.</li> <li>- EISSENSTEIN decora un espectacle de Foregger.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- "L'amor de les tres taronges" de PROKOFIEV (estrenat a Xicago, USA)</li> <li>- "Suite nº 2 per petita orquestra" STRAVINSKI.</li> </ul>

ANY	REVISTES I TEXTOS	GRUPS I EXPOSICIONS	CREACIÓ LITERÀRIA	CREACIÓ PLÀSTICA	CREACIÓ MUSICAL
1922	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Lenin expressa la seva desconfiança respecte a l'avantguarda.</li> <li>- LUNATXARSKI ataca el futurisme.</li> <li>- Aparició de la revista "MAKOVETS"</li> <li>- Revista "OBJECTE" il·lustrada per LISSITSKI.</li> <li>- "Cocodrill" revista satírica.</li> <li>- "KINOFOT" editada pel constructivista A. GAN amb articles de VERTOV i KULEIXOV</li> <li>- "Manifest de l'excentricisme" KOZINTSEV, TRAUBERG, KRIZCKI, IUTKEVITX.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- MALEVITX director del Institut de la Cultura Artística de Petrograd.</li> <li>- Formació de la AKHRR (Associació dels Artistes de la Rússia Revolucionària).</li> <li>- Fundació del "Laboratori Experimental" de KULESHOV.</li> <li>- AKRK (Associació de Treballadors del Cinema Revolucionari).</li> <li>- VUFKU (Comité Pan-Ucraïnà del Cinema i la Fotografia) Kiev.</li> <li>- OCTUBRE (OKTIABR) grup d'escriptors proletaris, prede-</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Definició de la Poesia. Boris PASTERNAK.</li> <li>- ZANGUEZI de KHLÉBNIKOV.</li> <li>- L'any nu de PILNIAK.</li> <li>- El Desglaç Ilia EHREMBURG.</li> <li>- ANNO DOMINI A. AKHMATOVA</li> <li>- El tren blindat V. IVANOV.</li> <li>- Iristia Ossip MANDELSTAM (il·lustrat per DOBUJINSKI).</li> <li>- VERSIES de Marina TSVETAIEVA.</li> <li>- PUGATXEV de Serge ESSENIN.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- POPOVA treballa pel teatre de Meyerhold.</li> <li>- RODXENKO treballa amb VERTOV en "Kino-Pravda".</li> <li>- POPOVA i RÓZANOVA dissenyen per a la fàbrica de teixits.</li> <li>- SUEVIN decora plats suprematistes.</li> <li>- RODXENKO fa un fotomuntatge per la portada de "KINOFOT".</li> <li>- ALIMAN i VINSKI realitzen decorats teatrals.</li> <li>- "El Matrimoni" (de Gogol) elec-</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- "Simfonia del treball" A. BAKU.</li> <li>- "MAVRA" òpera bufa de SIRAVINSKI.</li> </ul>

ANY	REVISTES I TEXTOS	GRUPS I EXPOSICIONS	CREACIÓ LITERÀRIA	CREACIÓ PLÀSTICA	CREACIÓ MUSICAL
1922	<ul style="list-style-type: none"> <li>- "Nosaltres" Manifest de DZIGA VÉRTOV.</li> <li>- LENIN: "Què fem pel cinema?"</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>cessors de l'Associació d'Escriptors Proletaris.</li> <li>- Constitució del grup LEF (Front d'Esquerra de l'Art) dirigit per MAIAKOVSKI.</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>trificació de KOZINTSEV i TRAU- BERG.</li> <li>- EISSENSTEIN treballa com a decorador per a la PROLETKULI, per MEYERHOLD i per la FEKS.</li> </ul>	

ANY	REVISTES I TEXTOS	GRUPS I EXPOSICIONS	CREACIÓ LITERÀRIA	CREACIÓ PLÀSTICA	CREACIÓ MUSICAL
1923	<ul style="list-style-type: none"> <li>- MAIAKOVSKI, EISENSTEIN i RODXENKO creen la revista "LEF" (Front d'Esquerra de les Arts)</li> <li>- Aparició de la revista "Art Rus" il·lustrada per KONTXALOVSKI.</li> <li>- "Declaració del progrés mundial" de P. FILONOV.</li> <li>- Almanac "El Cercle" (literari).</li> <li>- "FOTO-KINO" diari del VUFKU.</li> <li>- <u>Constructivisme</u> llibre de A. GAN.</li> <li>- Creació del primer organisme de censura (GLAVRE-</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Fundació de l'"Acadèmia Nacional de les Arts".</li> <li>- Dislocació de la PROLETKULT.</li> <li>- ASNOVA "Associació dels Nous Arquitectes". Impulsat per LADOVSKI.</li> <li>- GOSKINO (Organització Cinematogràfica de l'Estat) Moscou.</li> <li>- MEZHHRABPOM-RUSS (Productora cinematogràfica de Moscou).</li> <li>- RODXENKO i MAIAKOVSKI creen la 1<sup>a</sup> Agència de Publicitat de la URSS.</li> <li>- Creació del IIM o "Teatre de Meyerhold".</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- MAIAKOVSKI escriu <u>PRO ETO</u> il·lustrat per RODXENKO.</li> <li>- <u>ZOO</u> de V. SKLOVSKI (escrit a l'exili).</li> <li>- <u>IXAPÀEV</u> de FURMANOV.</li> <li>- <u>Literatura i Revolució</u>. TROTSKI.</li> <li>- <u>La Revolució proletària i la cultura</u> N. BUKHARIN.</li> <li>- <u>Nosaltres de E. ZAMIATIN</u>.</li> <li>- <u>El sol de MAIAKOVSKI</u> (il·lustrat per LARIONOV).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- RODXENKO dibuixa la portada i pàgines de "LEF".</li> <li>- VESNIN fa decorats i vestits pel teatre KAMERNI.</li> <li>- RODXENKO i MAIAKOVSKI creen cartells publicitaris pels grans Magatzems de l'Estat GUM.</li> <li>- "Comerç exterior sobre la Torre Eiffel" de KOTZINTSEV i TRAUBERG.</li> <li>- Representació de l'obra de KHLÉBNIKOV "ZANGUEZI" a Petrograd amb decorats de TAT-</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- "Octet per instruments de vent" STRAVINSKI.</li> <li>- "Les Noces" STRAVINSKI.</li> </ul>

ANY	REVISTES I TEXTOS	GRUPS I EXPOSICIONS	CREACIÓ LITERÀRIA	CREACIÓ PLÀSTICA	CREACIÓ MUSICAL
1923	PERTKOM). - "BOTLLETI ARA" de cinematografia. - "Literatura i cinema" de SKLOVSKII. - "El Cinema, el Vodka i l'Església". TROTSKI.			LIN. - E. XUB i EISENSTEIN monten "Mabusse" de LANG.	

ANY	REVISTES I TEXTOS	GRUPS I EXPOSICIONS	CREACIÓ LITERÀRIA	CREACIÓ PLÀSTICA	CREACIÓ MUSICAL
1924	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Polèmica entre l'avantguarda i el Poder. Consigna: LEF contra NEP.</li> <li>- "El fotomuntatge" article de LEF nº 4 sense autor.</li> <li>- Nº 3 de "Leila" revista en georgià.</li> <li>- "H<sub>2</sub>O<sub>4</sub>" revista en Georgià.</li> <li>- Manifestos constructivistes.</li> <li>- "OGONIOK" revista de cinema fundada per M.KOLSOV.</li> <li>- "Principis del Leninisme" STALIN.</li> <li>- LEF nº 5: "La llengua de Lenin"</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- MALEVITX exposa a l'Exposició Internacional de Venècia.</li> <li>- Tancament de l'Institut de Cultura Artística (INKHUK)</li> <li>- SOVKINO (Productora cinematogràfica de Moscou i Leningrad).</li> <li>- KULTKINO (Productora dels "KINOCALNDAR" i "KINOPRAVDA". Moscou.</li> <li>- SEVZAPKINO (Productora dels "Agitka" de Leningrad.</li> <li>- GTK (Institut Tècnic Cinematogràfic) Moscou.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- El torrent de ferro de SERAFIMOVITX.</li> <li>- VLADIMIR ILITX LENIN de MAIAKOVSKI (il·lustrat per G. KLUTSIS).</li> <li>- La Rússia soviètica de ESSENIN.</li> <li>- Màscara de gas S. TRETIAKOV.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Producció cartellística de RODXENKO.</li> <li>- STEPANOVA directora de la fàbrica tèxtil del VHUTEMAS.</li> <li>- Maquetes arquitectòniques de MALEVITX.</li> <li>- Projecte pel mausoleu de Lenin.</li> <li>- POPOVA dibuixa la portada de la revista de modes "L'Estiu".</li> <li>- Es roda "VAGA" film d'EISSENS-TEIN i s'estrena "AELITA" de PROIAZANOV, "L'Extraordinaria aventura</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- "Concert per piano i orquestra de vent" SIRAVINSKI.</li> <li>- "Sonata per a piano". STRAVINSKI.</li> </ul>



ANY	REVISTES I TEXTOS	GRUPS I EXPOSICIONS	CREACIÓ LITERÀRIA	CREACIÓ PLÀSTICA	CREACIÓ MUSICAL
1924				tura de Mr. West al país dels bolxevic" de KULLIXOV, "KINO-GLAZ" de VERTOV i "Aventures d'Oktiabrina" de la FEKS.	

BIBLIOGRAFIA DEL QUADRE SINOPTIC. RÚSSIA-URSS 1909 - 1924

Le cinema russe et sovietique. 1920-1926. Tableau Synoptique.  
Centre Georges Pompidou. L'Esquerre. París 1981.

Paris-Moscou. 1900-1930. Centre Georges Pompidou. París 1979.

Art et poessie russes. 1900-1930. Textes choisis. Centre Georges Pompidou. París 1979.

Utopies et realités en URSS. 1917-1934. Agit-prop. Desing. Architecture. Centre Georges Pompidou. París 1980.

Quadre sinòptic realitzat en un curs d'historiografia comparada, dirigit pel Dr. Miquel Porter i Moix a la secció de cinema del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona.

KHLÉBNIKOV, Velimir: Antología poética y estudios críticos. (Selección, traducción y presentación de Javier Lentini). Laia - Literatura, Barcelona 1984. (Cuadro Sinóptico pàgs. 25-30).

SOPEÑA, Federico: Stravinsky, vida, obra y estilo. Sociedad de Estudios y Publicaciones. Madrid 1956.

VUILLERMOZ, Emile: Histoire de la Musique. Ed. Fayard. Le livre de poche. Paris 1973.

TERCERA PART

CINEMATOGRAFIA I SOCIETAT

1917 - 1924

## CINEMATOGRAFIA I SOCIETAT. 1917 - 1924

### GUIÓ

#### CAPÍTOL 8.- ELS ANTECEDENTS. SITUACIÓ DEL CINEMA ABANS DEL 1917

NOTES AL CAPÍTOL 8

#### CAPÍTOL 9.- EL NAIXEMENT DE LA CINEMATOGRAFIA SOVIÈTICA. 1917-1920

9.1.- LA NOVA ESTÈTICA REVOLUCIONÀRIA

9.2.- UN CINEMA PER LA GUERRA I LA REVOLUCIÓ

9.2.1.- *Agitprop. Agitki*

9.3.- L'ESCOLA DE CINEMATOGRAFIA DE L'ESTAT (VGIK)

9.4.- LA LLIÇÓ DE LA PROLETKULT

NOTES AL CAPÍTOL 9

#### CAPÍTOL 10.- TEMPS DE RECERCA. 1921-1923

10.1.- ELS GRUPS INVESTIGADORS INDEPENDENTS

10.1.1.- Vèrtov i el Soviet Tronkh

10.1.2.- El Laboratori Experimental de Kuleixov

10.1.3.- FEKS

10.1.- EISSENSTEIN ENTRA EN ESCENA

NOTES AL CAPÍTOL 10

#### CAPÍTOL 11.- 1924. LES PRIMERES GRANS OBRES. TREBALL INTEL·LECTUAL I FUNCIONAMENT SOCIAL DE:

"KINO-GLAZ" DE VÈRTOV

"L'EXTRAORDINÀRIA AVENTURA DE MR. WEST AL PAÍS DELS BOLXEVICS" DE KULEIXOV

"LES AVENTURES D'OKTIABRINA" DE LA FEKS

"VAGA" D'EISSENSTEIN

"AELITA" DE PROTAZÁNOV

CAPÍTOL 12.- CONCLUSIÓ. EL "LLENGUATGE SOVIÈTIC"

NOTES AL CAPÍTOL 12

CAPÍTOL 8.- ELS ANTECEDENTS. SITUACIÓ DEL CINEMA ABANS DEL  
1917.

NOTES AL CAPÍTOL 8.

## 8.- ELS ANTECEDENTS. SITUACIÓ DEL CINEMA ABANS DEL 1917.

Rússia no va aportar res al descobriment de la cinematografia. Així com a ambdós costats de l'Atlàntic cristalitza al mateix temps un descobriment tècnic que posa la imatge en moviment a l'abast d'uns astorats espectadors, a Rússia, les condicions socials, polítiques i econòmiques no eren precisament les adients per pensar en res fora de la dura realitat quotidiana. Durant el regnat d'Alexandre III (1881-1894) les contradiccions i tensions entre un poble amb una trajectòria històrica i un govern ancorat en el passat, suren amb força. Quan finalitza el segle XIX ens trobem amb la patètica coexistència d'un Tsar que portà a la força els dirigents populistes que havien gosat agredir el tsarisme (amb l'inútil assassinat d'Alexandre II) i d'una generació de revolucionaris que posen punt i final a la ideologia subjectivista i idealista anterior, i que obren el camí a una nova doctrina d'acció amb ideologia concreta. Al mateix any (1895) que Nicolau II preparava l'enlluernadora festa per la seva coronació, a París els germans Lumière donaven a conèixer públicament un nou invent d'ignorada finalitat i aplicació, i Lenin publicava Què fer? on donava les bases ideològiques i orgàniques del partit comunista.

El "cinematograph" dels germans Lumière arriba a Rússia, com un espectacle de fira més, amb motiu de les festes de la coronació del Tsar Nicolau II celebrades a Moscou i Sant Petersburg. El variat repertori dels curtíssims films dels Lumière (uns 3 o 4 minuts) presentant fragments de vida quotidiana, on l'acció era la principal protagonista, deixa esmaperdut i entusiasmat un públic àvid de fugir per uns minuts de la seva dura realitat. El 4 de maig de 1896 s'efectua la primera projecció al teatre "L'Aquarium" de Sant Petersburg, que és segui-

da immediatament per d'altres (sense deixar el camí de les fires i les festes) a Moscou i altres poblacions.

Maksim Gorki, testimoni d'excepció de la projecció a la fira de Nizhni-Novgorod, manifesta des d'un primer moment la posició dual que l'opinió pública pren davant el tot just nascut cinema: entreteniment fascinant o perillós.

A través de la crònica publicada al diari de la ciutat "*Nizhegorodski listok*" i a mida que va comentant el típic programa de Lumière (el carrer de París, l'arribada del tren, els jugadors de cartes, el jardiner regant, l'esmorzar familiar, la sortida de la fàbrica...), analitza amb vehemència aquest món "sense so i sense color", d'un "avorrit gris" i que no és res més que un joc de llums i ombres, però que provoca en l'espectador una gran credibilitat, emocionant-lo i fent-li viure les imatges com si fossin esdeveniments reals.

Inicia la seva crònica d'una manera molt suggestiva: "Ahir vaig anar al Regne de les Tenebres". Després de descriure els films que ha vist i la gran impressió que li han causat, posa de manifest que "aquest invent és una prova de l'energia i la curiositat de l'esperit humà que s'esforça constantment a resoldre i captar tot el que pot". A partir d'aquest punt li prediu un gran futur desitjant que sigui "aplicat al camp científic per millorar la vida de l'home i perfeccionar el seu esperit", però tement que, com passa a Nizhni-Novgorod, només serveixi per la "popularització de la disbauxa". (1)

Arribat el cinema a Rússia, el seu desenvolupament tindrà una periodicitat molt particular i concreta, marcada per una sèrie de diversos esdeveniments que obriran camí a la creació, abans del 17, d'unes pautes de distribució i producció perfectament estructurades i a l'aparició d'un amplíssim públic adicte.

Fins l'any 1907 la situació del cinema a Rússia era de total dependència de l'estranger. Els curts films (coneguts com "il.lusions") de Pathé i de Gaumont atragueren ràpidament a un públic secularment desmoralitzat, desil.lusionat amb el nou Tsar i amb poques opcions per l'esbarjo. Els itinerants repre-



sentants de les productores franceses (que acapararen ràpidament el mercat) proporcionaven "il·lusió" als pobles i ciutats de l'Imperi en unes curtes sessions a l'aire lliure i portant els propis generadors elèctrics.

Un primer pas per impulsar i agilitzar l'exhibició dels films és l'adopció del sistema de lloguer de còpies en comptes del de venda fins ara utilitzat. D'aquesta forma, Libken de Iaroslav, considerat el primer empresari rus, acumula films de les companyies Nordisk (danesa) i Vitagraph (americana) per, posteriorment, llogar-les per diferents indrets, arriben fins i tot a aconseguir el monopoli per Sibèria i Turkestan.

Però aquest nou invent elèctric no únicament porta imatges de l'Europa Occidental a Rússia sinó que també ho fa a l'inrevés. En aquests primers moments el cinema es limitava a enregistrar anècdotes de la vida real que poguessin interessar el públic. Així, esdeveniments com la mort de la Reina Victòria, el cas Dreyfus, la coronació del Tsar Nicolau II o la ridícula guerra Hispano-americana, serien immortalitzats pel cinematògraf. És curiós constatar com aquest nou invent, producte d'una civilització industrial que provoca un vertiginós canvi de costums i d'idees, encara arriba a temps d'enregistrar uns darrers endeveniments representatius d'un món que no tardaria a extingir-se.

Els representants de Lumière viatjaven amb una sorprenent màquina (que podia ésser segons l'intercanvi d'accessoris, càmera, copiadora i projector) per tot el món a la caça de noves i originals imatges per oferir a un públic encara meravellat però que, segons l'absoluta falta de fe dels Lumière en el seu invent, aviat es cansa d'aquest joc de llums i ombres. Francis Doublier (treballador de 17 anys del laboratori Lumière) és l'encarregat de filmar les festes de Moscou i Félix Mesquitx (operador-mecànic) de captar diverses "vistes" de les fires i festes russes. L'amplitud de la plana russa i l'"exotisme" dels seus habitants produeixen importants guanys en els cinemas de París i Londres. Poc després, la tot just creada Companyia Pathé a Rússia, continua exportant "exotisme" amb la filmació de curts documentals de diversos aspectes de la

vida de l'Imperi, reunits sota el nom de "Rússia pintoresca".

A mida que el negoci s'anava fent cada cop més complex i els empresaris-exhibidors constataven la seva rendabilitat, molts d'ells decidiren invertir un capital en l'arrenjament de cèntriques sales per l'exhibició permanent. I.A. Gutzman va ser el primer d'inaugurar a Moscou el 1903, dues "Sales Eléctriques" (nom il·lustratiu de l'ambient del moment ja que l'electricitat era l'element innovador d'inicis de segle, i renovador i imprescindible a partir del 17) i va ésser ràpidament imitat per altres esperits aventurers que instal·laren locals per les ciutats més importants de l'Imperi.

Aquest moment d'assentament del cinema (malgrat que el "nomadisme" encara perdurarà i, fins i tot, serà potenciat per la Revolució amb els "agit-tren") coïncideix amb un dels més crítics de la Història del país: l'enfrontament rus-japonès iniciat el febrer del 1904. Considerat com un conflicte d'arrel econòmica de benefici limitat (el desenvolupament econòmic de Sibèria, ja iniciat amb la construcció del Transiberià i, per sobre de tot, el comerç amb Xina) l'enfrontament va produir un gran malestar entre la població russa. L'any següent s'afegiren als desastres de la guerra, els disturbis pel "pa i el treball" i la posterior i sagnant repressió. Aquesta situació potencia la demanda a Rússia de films documentals de la situació de les tropes, en un breu primer moment d'eufòria, i d'evasió, en un posterior moment d'irritació i angoixa. Sembla ser, tot i que no s'ha pogut verificar mai, que Mesquix va intentar rodar la manifestació revolucionària del 9 de gener del 1905 però que el film va ser confiscat per la policia.

Els conflictes de l'Imperi preocupaven també Europa occidental i les productores franceses s'encarregaren de donar "particulars" versions dels fets, filmades a França. Leyda informa de l'existència de dues "reproduccions" de la sublevació del Potimkin (inmortalitzada per Eissenstein vint anys més tard) realitzades per les companyies Pathé i Gaumont: "Motí a Odessa" dirigida per Lucien Nonguet i "Mutiny on a Russian Battleship" (2). Aquesta fictícia reconstrucció dels fets (anteriorment realitzada ja als films sobre Dreyfus i la Guerra

de Cuba) s'avança a la sistematització de Kuleixov de la "geografia ideal" i apunta una de les expressions més característiques i específiques del llenguatge cinematogràfic.

L'any 1908 coincideixen una sèrie de fets que converteixen aquest any en l'indicador d'una nova etapa del desenvolupament de la cinematografia a Rússia. Entre 1905 i 1908 la ràpida producció de films provocada per la gran demanda, baixà la qualitat i la dignitat de les produccions fins a aproximar-les als programes de varietats i "vodevill". Els cinemes, responent a l'estusiasme dels espectadors, ofereixen nous programes cada cop més sovint (fins i tot el variaven diàriament), procurant servir en els 30 minuts que durava l'espectacle, un "assortiment" de films dramàtics, "científics", documentals, còmics i alguna "fantasia". El gran consum de films francesos a Rússia provocà que ni els laboratoris de Pathé i Gaumont de París ni els empresaris de les sales cinematogràfiques russos, es preocupessin d'exhibir films matitzats amb color (com sovint es feia a França) ni de traduir les didascalies. S'ha de destacar que al costat d'una gran massa de films de baixíssima qualitat entre els quals sovintejava la pornografia (coneguda com el "gènere parisenc"), els espectadors russos gaudiren de títols avui tan llegendaris com "Voyage dans la Lune" (Méliès, 1902), "La Vie et la passion du Christ" (Pathé, 1902) i "La civilisation à travers les Ages" (Méliès, 1908).

En aquest moment, les denúncies contra la perillositat moral i física del cinematògraf sovintejaven. Als atacs de la premsa, dels metges i del clero, s'afegeix a Rússia una forta cesura governamental. Els nombrosos incendis de l'inflamable material cinematogràfic, les explosions àcides de les bombetes del projector, les pampallugues lluminoses que feia un film projectat en males condicions, la baixa qualitat de les produccions..., eren arguments esgrimits des del Poder que, conscient de la seva fragilitat, temia qualsevol novetat que pogués incidir sobre el precari equilibri d'un Imperi trontollant.

Malgrat la desconfiança o el menyspreu d'un sector de la *intel·ligentsia*, la popularitat del cinema entre la gran

massa de la població no disminueix. S'ha d'especificar, però, que dins aquesta "gran massa" no es pot incloure ni el públic rural ni les classes altes. Com que el cinema únicament s'estableix de forma fixa a les grans poblacions (les projeccions "nòmades" eren esdeveniments esporàdics) i tenint en compte el seu baix nivell adquisitiu, la població camperola d'aquests anys pre-revolucionaris, tenia encara un difícil accés al cinema. L'aristocràcia, per la seva banda, estava tradicionalment abonada al teatre, l'òpera o el ballet. El seu conservadurisme i el seu recel davant de qualsevol novetat expliquen tanmateix el voluntari exili de Diaghilev, obligat a presentar les seves progressistes obres únicament a l'estranger.

Entre 1907 i 1909 Pathé i Gaumont havien instal·lat filials a Rússia per produir "in situ" els "exòtics" films que tant agradaven en el seu país i de gran èxit dins la pròpia Rússia. A Gaumont es deu el projecte d'adaptació de Boris Godunov de Puixkin de la qual només es varen filmar 285 metres directament de la representació teatral, i a Pathé un film de 136 metres titulat "Els cossacs del Don". Malgrat que la majoria dels tècnics eren francesos, aquestes produccions serviren per afavorir l'establiment a Rússia de laboratoris de revelats i còpies, i per animar els col·laboradors autòctons a emprendre una producció pròpia com en el cas d'en Drankov (antic fotògraf de la Duma) que després de col·laborar amb Gaumont en l'inacabat "Boris Godunov", inicia l'aventura cinematogràfica per la seva banda. Així, el 1907 es constitueix la Societat Drankov, primera firma nacional de producció de films que en poc temps, gràcies a l'intens treball de l'equip i al coneixement dels desigs dels seus compatriotes, acapara l'atenció i la dedicació del públic rus.

Janzhonkov seria un altre dels personatges claus dins aquesta "prehistòria" del cinema rus. El seu treball es realitza inicialment en el camp de la importació i lloguer de films, competint amb la "Gloria Film" de Paul Thiemann i Reinhard, fundada el 1909 (3). Janzhonkov es decideix a llençar-se a la producció pròpia i, associat amb Pathé i patrocinat pel gran duc Aleksandr, produeix el 1911 el primer llarg-metratge

rus: "La defensa de Sebastopol" (1.000 metres) dirigida per Vassili Gontxarov i en la qual intervindrà el gran actor Ivan Mosjukin. La producció russa independent s'havia engegat.

Un punt a destacar fóra l'aparició, en aquests anys, de la primera revista del món especialitzada en cinema, precedent d'un important i rapidíssim increment de la literatura periòdica del cinema prerevolucionari i pròleg de l'extensíssima teoria que, paral·lelament a l'experimentació pràctica, els cineastes d'Octubre protaran a terme.

Vsèvolod Ixaikovski, un jove entusiasta del nou medi d'expressió (que l'any 1928 escriu un llibre sobre Els primers anys del cinema rus), organitza i publica l'any 1907 una revista que no tindrà continuïtat. Seria Lourié, representant de Pathé qui, en finalitzar l'any, iniciaria una publicació ja periòdica i organitzada. Al productor Perski es deu l'aparició del "Kino-Revista" el 1910, en la qual tres anys després col·laboraria Maiakovski. En finalitzar 1913 hi havia en circulació 9 revistes i diaris dedicats a temes cinematogràfics.

Entre 1908 i 1911 es produeixen a Moscou i Sant Petersburg 351 films (4), que gradualment van augmentant el seu metratge i per tant la seva capacitat d'abordar temàtiques més complexes. Nous homes seguiren amb entusiasme el camí iniciat per Drankov i Janzhonkov: Ermoliev, Gonxarov, Txardinin, Kuznetsov, Protazanov, etc., que treballen en franca competència i col·laboren, sovint, amb les firmes estrangeres.

Gairabé la totalitat dels films d'aquesta època són tractats amb un estil grandiloquent, "esteticista", decadent i allunyat de la vida real. L'avortada revolució de 1905 produeix un doble efecte sobre la població russa, circumstància que el cinema d'aquesta època, encara rudimentari i "analfabet", sap reflectir, anunciant ja la seva capacitat de ser un finíssim baròmetre dels temors o desitjos d'una societat. Per una banda, encara que derrotat, el poble rus pren consciència de la seva força en els esdeveniments revolucionaris i en la irreversibilitat de la situació (5), però per l'altra, les classes socials vencedores accentuen el seu caràcter conservador, tradicional, decadent i, per causa del constant enfrontament amb la reali-

tat, amarg.

Així, el cinema s'aboca tant als herois llibertaris llegendaris (la llunyania en el temps significava evitar conflictes amb la censura) com Boris Godunov, Stenka Razin, Dimitri Donskoi, Mazeppa. etc., en els quals el poble s'hi projecta (6), com a d'altres personatges de la Història o la Literatura que permeten una pomposa i grandiloquent "mis en scène" i allunyar-se de la realitat. Malgrat les seves pretensions literàries i artístiques, les adaptacions de Tolstoi, Lèrmontov, Puixkin, Turgèniev, Gogol Txèkhov, Averkiev, Kuprin, Marlinski, Nekràsov, etc. (i altres de contes populars, llegendes i cançons) es limiten en aquesta primera època, a la reproducció d'una sèrie de "quadres vius" extrets d'episodis arbitràriament triats de les seves obres, tractats amb la càmera fixa i la majoria interpretats per actors teatrals de segona fila, gesticulants i ampulosos. Únicament tres actors destaquen en aquests moments: Ivan Mosjukin, Ivan Bersenev i Vera Baranòvskaia. Actors teatrals que saben intuir el nou llenguatge del cinema, aportant noves fórmules interpretatives que donaran el màxim rendiment amb la generació de cineastes post-revolucionaris. El cinema rus d'aquests anys encara no havia descobert que l'ull de la càmera es pot aproximar molt més a l'escena i observar molt millor que l'ull de l'espectador. Però no caldrà esperar gaire perquè una sèrie d'esdeveniments portin el cinema a descobrir la tècnica adient per a la formació del seu propi llenguatge.

Abans d'encetar aquest nou període cal destacar el desenvolupament de la infraestructura cinematogràfica a Rússia. El 1910 únicament a Sant Petersburg s'obren 22 sales cinematogràfiques (reconvertibles també per qualsevol altre espectacle o esdeveniment) que, deduïnt les 10 que el mateix any havien estat destruïdes pel foc, en comptabilitzaven 84. Per altra banda, el mateix any existien ja 15 estudis per a la producció de pel·lícules (la majoria a Moscou) inclouent-hi les de filials estrangeres. Encara que la producció autòctona russa anava produint films a bon ritme, la producció estrangera aclaparava els programes de les sales del país. A través de més de 70 distribuïdores proveïen les 1045 sales de tot l'Im-

peri. És important destacar que si bé 18 intermediaris operaven a Moscou i 15 a Sant Petersburg, uns 40 eren repartits per altres ciutats de Rússia. En aquests moments una de les temàtiques bàsiques dels films francesos o italians eren unes enlluernadores i extravagants interpretacions (sovint heterodoxes) de la Santa Bíblia, que atreïen fortament el públic rus.

Rússia encara no fabricava cap tipus d'aparell cinematogràfic ni pel·lícula verge. Tot l'equip tècnic era importat majoritàriament de França (filmadores i projectors) i Alemanya (equip elèctric).

Malgrat el seu ràpid desenvolupament (basat en l'entusiàstic acolliment del públic rus), el cinema no era encara un mitjà de comunicació de masses ja que, instal·lades les sales únicament a les grans ciutats, la població rural (si disposava de prou rubles) havia d'esperar alguna de les esporàdiques projeccions "nòmades" ja esmentades. A més a més, estadísticament, només existia una butaca per a cada 100.000 habitants.

La desintegració de la societat prerevolucionària es veu reflectida en les arts. La poesia evita el compromís i la profunditat anterior per tal de submergir-se en un món anecdòtic i superficial; la música abandona el seu interès pel nacionalisme per assolir una sensualitat romàntica i alhora mística; la literatura deriva del realisme anterior en un món fictici on l'erotisme, les passions, el sadisme i el tedi consumeixen els personatges. La literatura de moda d'aquests anys desenvoluparà la personalitat del protagonista de Mijaíl Artisbashev a Sanin (identificat, a la seva època, amb la pornografia) i crearà el "saninisme" (com al segle passat l'"oblomovisme") corrent que ràpidament envairà el cinema.

Però en aquests moments de regressió, on els corrents intel·lectuals avançats eren controlats, la cesura seguia el camí marcat per la policia, i el sensacionalisme, el misticisme i la pèrdua dels valors morals marcaven els ànims de la població, una sèrie de factors externs aporten un alè d'aire fresc al cinema a partir de l'any 1912.

La belicositat i el nihilisme estètic dels futuristes

quedaran explícitament expressats en els articles "Bufetada al gust públic", publicat sobre paper d'embalar l'any 12 i "Aneuvos-en a fer punyetes!" de l'any següent. La seva fatxenderia i extravagància, les actituds folles i provocatives, els mots incontrolats, els slogans escandalosos, les bruses llampanants i les cares pintades, són els últims intents d'un grup aïllat però sorollós per trencar els lligams amb el passat, creant la seva pròpia, nova i original llegenda, obrint abismes amb les actituds "benestants". Pocs anys deprés, la Revolució proletària porta a terme les renovacions pendents i tan llargament somiades, però amb unes fórmules que part de l'avantguarda no podrà suportar.

És molt important subratllar les profundes connexions entre el moviment futurista rus i el cinema. Ja hem apuntat l'especialíssima assimilació que els russos fan del moviment de Marinetti. La ideologia per-feixista (sovint confusa i contradictòria) de l'italià no podia estar en concordança amb la lluita d'un país per escapolir-se d'un govern absolut i, el que és més important, per assolir una revolució industrial encara pendent. Però és indiscutible que puntuals idees o fins i tot, concrets paràgrafs dels exaltats textos que Marinetti publica del 1910 al 1913, influïren rotundament sobre els futuristes russos i, com veurem més endavant, sobre les idees i tècniques cinematogràfiques descobertes o desenvolupades per Vèrtov i Kuleixov a partir de la Gran Guerra.

Els futuristes veuran en el cinema un nou medi d'expressió encara "per inventar", capaç de reproduir el moviment i la velocitat, la més gran fantasia i la més absurda extravagància i de reflectir l'actitud de broma infantil, crítica punyent o burla àcida que adoptaven davant la vida.

Els futuristes faran cinema, però el primer contacte que hi tenen és com a "objecte cinematogràfic". El productor Perski i l'operador Bosken realitzen el 1913 un documental sobre una exposició pictòrica dels cubofuturistes a Moscou i, el mateix any, un operador d'"Eclair" filma l'"espectacle" d'una reunió de futuristes entre els quals hi havia Burliuk, Kamenski i Maiakovski. Els seus excèntrics vestits i comportaments eren



"per ser" prou atractius per cridar l'atenció del cinema.

Futurisme i cinema inicien un breu però intens idili que anava, en el cas de la majoria, des del més anecdòtic i superficial contacte fins a la més profunda i bàsica influència en el cas de Vèrtov i Eisseinstein.

Per a Maiakovski, el cinema serà per molt temps un registre mecànic d'experiències, més que un instrument de coneixement autònom. A través de l'anàlisi dels 11 guions que va escriure per al cinema (dels seus films únicament es conserven avui dia uns escassos fragments), s'arriba a l'evidència que el va utilitzar com una possibilitat més per explicar la seva capacitat expressiva (inspirant-se sovint en el personatge de Charlot o en les arrasadores comèdies de Mack Sennett) o, en alguna ocasió, per fer uns films documentals que es poden considerar de propaganda i agitació.

Malgrat la quantitat de tructages emprats en els films futuristes, el treball de Maiakovski en l'època analitzada no aporta cap innovació tècnica ni d'investigació del llenguatge fílmic. La seva tasca (bàsicament de guionista i intèrpret) es limita a ser un enregistrament de les seves experimentacions expressives en altres camps. El film més famós produït pels membres de la "Cua de l'Ase" i realitzat per Kassianov al 1914 és "Drama al Cabaret Futurista Nº 13", punyent paròdia i divertida barrabassada del gènere "cinema-ginyol" tan extès en aquells moments. L'espectacle del Music-hall, del guinyol i la pantomina, glorificat per Marinetti influïren en les conductes dels futuristes russos fins al punt que no és agossarat afirmar que Maiakovski i el seu grup, en inventar el llegendari personatge-tipus-futurista, s'inspiraren en els insolents i tenebrosos personatges dels serials cinematogràfics del moment.

Un altre punt a destacar en la trajectòria cinematogràfica d'aquest complex personatge són els seus escrits sobre cinema apareguts el 1913 a la "Kino-Revista" de Perski, sobre les relacions entre el Teatre i el Cinema, on ataca el primer perquè imita a la naturalesa d'una forma completament servil i absurda, al·legant que per fer una funció documental ja existeix el cinematogràf. En un altre article Maiakovski nega al cinema

la possibilitat d'assolir una particular estètica amb unes rotundes i desmesurades paraules que no tardaria gaire a rectificar. Diu així:

*"El cinema pot ser un art independent?*

*És clar que no.*

*La bellesa no rau en la naturalesa. Només l'artista pot crear-la...*

*Només l'artista extreu de la vida real imatges artístiques i el cinematògraf com a màxim pot aspirar a multiplicar més o menys encertadament, aquestes imatges. Per aquesta causa, no em queda cap més remei que proclamar-me contrari a la seva aparició. Cinematògraf i art són fenòmens d'ordre diferent.*

*L'art proporciona imatges sublims; el cinematògraf les reproduïx o les divulga pels llocs més allunyats del planeta. El cinema és a l'art el mateix que a la impremta el llibre. Per això no es pot constituir en una forma particular d'art. Això no obstant, destruir el cinematògraf fóra tan estúpid com destruir la màquina d'escriure o el telescopi amb el pretext que no tenen res a veure directament amb el teatre o el futurisme." (7)*

Amb la Gran Guerra, Maikovski entra en un lapsus silenciós que coincideix amb la seva intensa tasca de militant clandestí del partit bolxevic. Amb el triomf de la Revolució del 17, Maiakovski va reprendre la seva frenètica activitat artística i el trobarem de nou a LEF, a ROSTA i al cinema.

Per altra banda i a més a més dels experimentals films futuristes, el cinema rus es veu renovat gràcies a dos factors que li donen un nou caràcter: la posició de la nova generació de gent de teatre i el cinema americà i nòrdic.

El teatre veia amb exasperació com el cinema li anava segrestant unes fórmules (que lentament transformava i adaptava) i ocupant un espai que no desitjava perdre. Possiblement per això, en un primer moment, les relacions teatre/cinema van ser sovint agressives i contradictòries.

Els anys 1912-1913 apareixerien diversos textos dels homes de teatre, en els quals negaven al cinema la condició d'Art, però en els quals tanmateix es reflectia la intuïció dels autors sobre el paper del cinema en el futur. Així, per exemple, Meyerhold l'ataca apassionadament el 1912 en un article titulat "A propòsit del Teatre", però en canvi, al mateix moment, portava a terme una experimentació sobre el moviment dels actors, molt adient pel llenguatge de la càmera i sobre les quals Kuleixov treballaria posteriorment. El 1915, sucumbint a l'atractiu del cinema, realitza una de les més interessants pel·lícules pre-revolucionàries, adaptació d'una obra d'Oscar Wilde: "El retrat de Dorian Gray" (1915) on Meyerhold aporta la seva experiència en efectes teatrals, aconseguint una fotografia, il·luminació i composició autènticament insòlites.

Un altre home de teatre, Leònid Andrèiev, intentant iniciar un pla de reforma i renaixement teatral, publicà una "Carta sobre el teatre" (1913) on intentava separar les dues "funcions" del teatre i del cinema: reservar per al primer la representació dels drames psicològics i deixar per al segon la reproducció de la vida visible i física. D'aquesta forma, Andrèiev, enfocava el cinema del moment per uns camins més naturalistes i quotidians, i reconeixia la seva capacitat per treballar amb escenes de gran moviment de masses.

A poc a poc els actors i directores de teatre es volcaren cap al cada cop més interessant cinema, atrets tant per les importants inversions econòmiques que es destinaven a la producció de films, com per l'atractiu dels guions. Efectivament, la idea que l'argument era l'element preminent en la producció d'un film, anava reforçant-se en totes les companyies cinematogràfiques d'Europa. L'obra de l'italià Gualtiero Fabbri "Regles per la composició de l'argument", en aquells moments coneguda, impulsarà les productores russes a connectar amb els grans es-

criptors contemporanis. Així, el caràcter de les pel·lícules s'orientarà cap al "drama modern", quotidià, assequible i atractiu pel públic.

Fins el 1914, en què el conflicte bèlic tanca les fronteres, les importacions de films estrangers era importantíssima. És indubtable que l'arrassadora i frenètica activitat còmica de Sennett i la vivacitat de la càmera i els espectaculars efectes de moviment de Griffith i Ince, influïren positivament en la, una mica anquilosada, càmera russa.

En un altre sentit, el cinema nòrdic amb la seva extraordinària irradiació, aprota conceptes i accessoris indispensables a qualsevol film. Els drames mundans danesos d'Asta Nielsen impressionaren per la seva gosadia, passió i erotisme. En els seus films, la Nielsen manifesta, sense el mínim pudor, el més gran èxtasi en el plaer d'un petó.

El cinema suec per la seva banda, mostra als realitzadors russos la possibilitat de crear drames simples i poètics introduint la descripció dels medis naturals sense impedir l'acció dramàtica i psicològica. Així, Sjöström, Stiller o Carlsten, intentaran penetrar en la psicologia humana mostrant-la a l'espectador a través de les relacions del personatge amb el seu entorn. La naturalesa, els medis naturals, seràn en els films suecs un element dramàtic més que reforçarà la descripció de les sensacions o impressions dels personatges. La importància psicològica del paisatge (avui tan super-dessenvolupada per la publicitat) captada pels suecs i el tractament sense ruptures entre seqüències a l'aire lliure i d'altres al interior dels estudis, impulsa els russos a experimentar en aquest camp. Possiblement és Pudovkin qui, en el seu film "La Mare" (1926), portà aquest factor psicològic a la seva màxima expressió.

Per una banda, Pudovkin, establint unes associacions simples i naturals entre els elements de la naturalesa i l'acció, arriba a crear una determinada atmosfera. Així, reforçarà la sensació d'alegria demostrada pel presoner en saber pròxima la seva alliberació amb uns plans d'un enlluernador sol, de l'aigua que corre, d'uns ànecs en llibertat i les riallades d'un nen. L'efecte aconseguit és molt més intens i complet que

el que es mostrava únicament a través de l'expressió de l'actor.

Però Pudovkin no es limita a reforçar emocions o sentiments (també per exemple amb les constants associacions al film de foscor/opresió i llum/llibertat) sinó que converteix la naturalesa en un element dramàtic més. Basant-se "La Mare" en la fallida revolució de 1905, Pudovkin aconsegueix que al final del film el públic tingui més present la força i la irreversibilitat del procés revolucionari que la dura repressió tzarista amb la qual finalitza: la gent sorgeix de tots els racons de la ciutat i es dirigeix massivament al punt d'encontre de la manifestació de la mateixa manera que l'aigua discorre per terra formant riuets que aniran a convergir al Neva, i llurs aigües, trencant el gel, correran lliurement cap a la mar oberta...

Aquest món canviant porta el cinema per camins certament progressistes i renovadors acostant-se inclús al món d'un cinema proletari i marxista. Tres són els personatges representatius d'aquesta corrent cinematogràfica que enllaçarà directament amb el cinema soviètic: Bauer, Starevitx i Protazànov.

Ievgeni Bauer reflectirà en els seus films "la comèdia del món" amb una sensibilitat i recursos tècnics que fascinaran el gran públic rus. La seva prematura mort per accident el 1917 no l'impediria deixar una extensa obra (uns 80 films) caracteritzada per basar-se en uns guions genuïnament cinematogràfics (gran part obra d'Ivàn Perestiani, posterior realitzador soviètic), allunyats dels condicionaments literaris i expressats amb clara visió de l'originalitat del llenguatge cinematogràfic.

Efectivament, fugint de la pràctica de filmar "belles imatges" en magnífics decorats, de les diferents escenes d'una narració, Bauer basava els seus films en el muntatge dels diferents plans de l'acció. Plans, alhora ja molt expressius tant per la intencionalitat de l'enquadrament, com per la composició de "camp", com per l'acurat joc de llums i ombres. Tota la seva tècnica (va arribar a expressar una premonició en un "flash-forward") era en funció de crear una estranya atmosfera que reforçava la temàtica al·lucinated, macabra i delirant de la majoria dels guions amb els quals treballava. La consecució d'aquesta

atmosfera "excessiva" (i un punt decadent) a través d'uns films secs, nerviosos i expressius, fan de Bauer un dels millors tècnics cinematogràfics pre-revolucionaris.

Aquesta progressiva visió del cinema es veu cristal·litzada en els seus darrers films "El revolucionari" (amb argument de Perestiani) i "L'alarma", on Bauer, abandonant la seva inclinació pels somnis satànics i les tragèdies macabres, expresa la seva adhesió al moviment revolucionari.

Tanmateix és destacable, pel seu aspecte d'original reflexió, el film "La reina de la pantalla" (1916) on examina la mitologia del joveníssim però ja complex món cinematogràfic. Voznesenski, guionista del film, és un testimoni d'excepció per la proximitat i coneixement de Bauer. Diu:

*" Bauer va ser el primer artista veritable que va vèncer en el cinema en una època on aquest era sobretot obra d'aficionats. Pel seu treball renovador i de mèrit, l'escenografista aporta a la pantalla russa el seu bon gust i la seva imaginació, la seva vivacitat d'escriptura, la seva cultura teatral, tot això va ser prou per situar-lo immediatament a la primera fila en els principis del cinema rus." (8)*

Certament original és l'entrada de Wladislaw Starevitx en el món del cinema rus. Interessat Janzhonkov per un jove polac guanyador tres cops consecutius del premi a la millor i original disfressa per les festes del carnestoltes, el féu cridar. Starewitx es presentà a Moscou amb la seva preciosa col·lecció de papallones i altres insectes sobre el braç, disposat a iniciar qualsevol activitat que li permetés de posar en pràctica la seva desbordada imaginació i habilitat. La tasca d'experimentació amb la fotografia quadre a quadre li permet

realitzar el 1912 films com "La formòsa Leukanida" i "La venjança del cameraman". Inspirant-se en la seva col·lecció d'insectes, Starevitx dissenyà una sèrie de models als quals donava vida amb la tècnica d'animació de ninots i, com faria Walt Disney molt més tard, els caracteritzava amb personalitats i conductes humanes.

Dels ninots animats passaria al camp dels dibuixos animats, fins arribar a col·laborar amb Janzhonkov en la direcció de films, als quals donava, amb els seus trucatges, un aire inusual i fantàstic. Però Starevitx es recordarà dins de la història del cinema com el primer realitzador rus de films animats. (9)

Aquest inquiet i autodidacta polonès és dels que no assimilen les exigències de la Revolució. El 1918 emigra, serà oblidat, per ser redescobert posteriorment pels arqueòlegs del cinema i revaloritzat per publicitaris i dissenyadors de genèrics.

A Iakob Protàzanov el podem trobar a totes les etapes del cinema rus i soviètic fins l'any 1943. La seva extensa producció i la varietat temàtica dels seus films, ens informen de la complexitat i ductilitat del gran director. Des de temes històrics fins al modern drama psicològic, passant per tot tipus de comèdies i fantasies, Protàzanov, amb un estil realista i descriptiu, ens aproxima al món dels marginats dels ravals, al drama d'uns éssers atrapats per la seva misèria espiritual i física. La facilitat per expressar els sentiments dels seus personatges fa que connecti profundament amb l'ànima popular. Malgrat el clima de tragèdia que acostuma a desenvolupar en els seus films, els herois de Protàzanov traspuen un nihilisme romàntic (intent de traducció de les condicions reals) i també un sentiment esperançador.

Una de les primeres obres remarcables va ser "Anfisa" segons l'obra teatral de Leonid Andrèiev. Tot i el seu curt metratge (860 m.) l'obra ens situa en les dures condicions socials anteriors a 1905, en un moment (1912) en què manifestar certes afinitats amb determinades problemàtiques podia donar lloc a violentes reaccions policials.

D'un altre signe però també remarcable és "Les claus de la felicitat" (1913) inclosa dins l'anomenada Sèrie Daurada de drames sentimentals, d'inspiració francesa. Basada en la novel·la de Verbitskaia, és considerada com un dels més grans èxits de públic del cinema tsarista. És destacable el fet que aquesta pel·lícula fos dirigida amb col·laboració del jove Vladímir Gardin, posteriorment mestre dels nous directors soviètics.

Protàzanov aportà al cinema la sobrietat i senzillesa de la "mis en scène" que Stanilavski i Nemirovix Dantxenko practicaven al Teatre Imperial de Moscou. Estimulat pel progressisme del productor Iermoliev amb qui va entrar en contacte el 1915, i afavorit pel carisme del gran actor Mosjukin (lligat al productor per un contracte fabulós), Protàzanov aconseguí que les seves produccions portessin el darrer cinema rus a llocs equiparables als de les millors produccions europees.

Cal considerar Protàzanov com el pont necessari i lògic entre la cinematografia pre i post revolucionària. En "La Dame de Pique" (adaptació de l'obra de Puixkin), una de les seves obres d'abans de l'exili, Protàzanov desenvolupa al màxim tots els recursos tècnics coneguts. Coneixent les necessitats fonamentals del públic rus que preferia les aventures tràgiques a les tragèdies, es preocupava per crear la psicologia i l'ambient necessaris per donar "autenticitat" als seus films, afavorint la projecció dels espectadors. A "La Dame de Pique" (1916) conflueixen els millors tècnics i les més desenvolupades tècniques del moment: Aleksandr Benois, decorador dels Ballets Russos, crea la sumptuosa i enlluernadora decoració; la fotografia, a càrrec d'Evgeni Slavinski, destaca el valor dramàtic de la il·luminació i la profunditat de l'espai; la tècnica del muntatge demostra un cop més el seu valor narratiu i, per últim, la seductora interpretació d'un Mosjukin absolutament integrat amb el paper de "dandy".

El 27 de febrer (12 de març) (10) i després de les manifestacions populars, Kerenski pren el poder. El Tsar és arrestat el 8 (21) de març.



Ja abans dels esdeveniments d'Octubre, amb una certa inquietud i amb un clar desig de no veure trencat el seu ritme de treball, Iermoliev i Janzhonkov decidiren traslladar-se a Ialta (Ucraïna) on l'any anterior, el director havia instal·lat un estudi a la recerca de la llum i del clima mediterrani de la zona. Ràpidament, els grans homes i dones del cinema seguiren l'èxode: Protàzanov, Volkov, Bauer, Turzhanski, Mosjukin, Lisenko...

D'aquest exili voluntari i de les seves conseqüències en parlarem més endavant, però crec necessari insistir en la idea que la marxa a Ialta va obeir més a un desig de continuar treballant sense interferències que a un problema concret d'inadaptació ideològica, ja que aquest moviment cap al Sud es fa abans de la Revolució bolxevic. A més a més, els més importants directors que ja havien demostrat una afinitat i comprensió envers els problemes socials, continuaren des de Ialta la producció de films favorables a la situació revolucionària com, per exemple, "Andrei Kosjukov" i "El Pare Sergi" de Protàzanov, "El revolucionari" de Bauer o "Prou de sang" de Volkov.

Un altre factor que podria haver impulsat la gent del cinema a l'èxode, és la inèrcia de seguir els artistes dels espectacles imperials (com el Ballet, l'Opera i el Teatre) considerats des de sempre com de luxe, poc assequibles i per tant ara, obsolets. Així, amb el desballestament de l'Escola de Ballet i part del Teatre d'Art de Moscou, la gent del cinema, sense esbrinar en aquell moment la seva independència dels artistes considerats "imperials" i sense entendre el seu lloc real dins la societat russa, marxa cap a Kiev, Odessa, Constantinoble, París, Berlín...

Però abans d'analitzar aquest precipitat autoexili, crec important dedicar un comentari a la incidència de la Gran Guerra sobre el cinema rus.

El 1914 el cinema havia penetrat ja dins la vida quotidiana de la població. El preu de l'entrada era molt inferior a la quantitat d'evasió que trobava un poble que havia arribat al límit de la seva situació.

Els anys 1914, 1915 i 1916 varen ser, precisament els anys de màxima producció de films. La devallada arribarà amb la Revolució d'Octubre, però els difícils anys per al cinema eran els posteriors a la guerra civil en un país devastat, afamat i aïllat.

L'aliança franco-russa havia representat una enorme entrada de diners a l'Imperi que havien afavorit també la indústria cinematogràfica. El 1914 existien unes 20 productores autòctones treballant sense interrupció.

L'entrada en la guerra significa l'eliminació de la competència estrangera (pel tancament de les fronteres), un augment de la demanda del públic i la utilització del cinema com a eina "moduladora" (no goso qualificar-la de "propagandística" per comparació amb el cinema post-October) dels sentiments de la població. Això va provocar un importantíssim augment de la producció en què dominava la quantitat sobre la qualitat.

En un primer moment d'exaltació patriòtica, d'impuls emocional en què la guerra, entesa com un conflicte d'idees es presentà popular i estimulant, es produïren films d'exaltació bèl·lica i farses anti-alemanyes. Films fets de pressa i insípidos en què, a través dels traïdors, del espies i dels herois, la població rebia la seva lliçó de sentiments "nobles i patriòtics". Títols tan il·lustradors com "Sota les bales dels bàrbars alemanys" (Thiemann i Reinhardt), "Per l'honor, la glòria i al felicitat de la raça eslava" (Ialdikin) o "Glòria per a nosaltres, mor per als nostres enemics" (Janzhonkov), sovintejaven en aquesta primera època. El Comité Skobelev creat a Petrograd (el canvi de nom va ser una de les primeres manifestacions antigermàniques, paral·leles als *progroms* de la primera època) es dedicava a la producció i distribució de films governamentals de propaganda bèl·lica que feia arribar a la població, amb la intenció d'eleva la seva moral, amb uns vehicles equipats amb un projector. Però aquest antecedent de l'Agit-tren no té cap paper important.

A mida que transcorria el temps, la posició de la població varià totalment. La guerra se'ls havia convertit en un

absurd per la que pagaven un preu altíssim. Els films de guerra despertaven més el ressentiment que l'esperit combatiu. La població, desmoralitzada, trobava en el cinema l'únic motiu d'esperança assequible des que el Tsar augmentà el preu de la Vodka més enllà de les possibilitats de la tropa i la gran massa de la població civil.

Un món allunyat, fos el rosat de les *negligées* de París o l'idílic dels paisatges mediterranis (filmats a Crimea) es presentava a un espectador sense cap interès per tornar a la realitat. Per una altra banda, el 1916 Rússia es veu envaïda per una sèrie de films de contingut ideològic provinents dels Aliats de l'Oest en un desesperat intent d'eleva la moral d'un poble absolutament ensorrat.

Després de febrer del 17 certes temàtiques es desenvolupen per inèrcia, afavorides també per un cert aixecament de la censura. Malgrat la manca de pel·lícula verge i les restriccions imposades als teatres i cinemes pel Comitè Industrial d'Emergència per a la Guerra (Secció Combustibles) el poble pot veure, al costat d'uns tímids intents de films "revolucionaris" (sota un punt de vista lliberal i molts d'ells patrocinats pel reestructurat Comité Skobelev del Govern Provisional), una sèrie de films de temàtica mística, decadent, vulgars o pornogràfics, resposta, segons la teoria de Krakauer, a un moment d'inseguretat col·lectiva produïda per l'enfrontament entre un món vell que es resisteix a desaparèixer i un de nou que utilitzarà tots els mitjans per imposar-se.

NOTES AL CAPÍTOL 8.- ELS ANTECEDENTS. EL CINEMA ABANS DEL 1917

- (1) Crònica de Gorki publicada al diari ja esmentat, apareguda el 4 de juliol de 1896 i firmada per "I.M. Pacatus"  
 LEYDA, Jay: Kino. Historia del film ruso y soviético. Biblioteca El Hombre y su Sombra. EUDEBA. Buenos Aires, 1965 (London, 1960). (Apendix II, pàg. 517).
- (2) LEYDA, Jay. op. cit. (pàg. 14).
- (3) Jazhonkov importava, copiava i llogava els films de les següents productores: Cinès, Eclair, Urban, Edison i Nordisk. Els pedants i absurds Films d'Art francesos arriben a Rússia a través de Jazhonkov i causen la mateixa admiració i entusiasme que al seu país d'origen entre les "classes respectables" incapaces d'acceptar una nova forma d'expressió. Films d'Art com "L'Assassinat du Duc de Guise" o "L'Arlésienne", serveixen almenys per reclamar l'atenció de la "cultureta" russa envers el cinema. La companyia Thiermann-Reinhard importava films de: Vitagraph, Ambrosio, Nordisk, Lux, Le Lion, Warwick.
- (4) Segons explicita Leyda, d'aquestes 351 pel·lícules 139 foren drames i 212 noticiaris i documentals. Cal destacar l'absència de la comèdia en aquesta primera època del cinema rus.  
 LEYDA, Jay. op. cit. (pàg. 51).
- (5) Sobre aquesta "presa de consciència" i aquesta "irreversibilitat" del fet revolucionari de 1905 fa Pudovkin un film l'any 1926: "La Mare" (basat en la novela de Gorki) considerat com una de les millors obres en la Història

del Cinema.

- (6) És interessant posar en relleu que precisament les dues primeres pel·lícules russes "Boris Gudunov" (1907) i "Stenka Razin" (1908), es basaren en personatges que d'una manera o altra afavoriren les llibertats del poble.

Boris Godunov arriba al Poder a finals del segle XVI. La seva política oberta, hàbil, apaivagadora i expansionista, però per sobre de tot el contrast amb els duríssims i terrorífics últims anys del govern d'Ivan el Terrible, el convertiren en un heroi nacional. Inspiraria una òpera de Musorgskij.

Stenka Razin, cosac del segle XVII que es revolta contra els despotisme de l'Estat.

Dmitri Donskoi, heroi del segle XIV que lluità contra el Kan Mamai i la seva Horda d'Or.

Mazeppa, heroi del segle XVII esmentat a la poesia de Puixkin i sobre qui Txaikovski farà una òpera.

- (7) FERNANDEZ SANTOS, Angel: Maiakovski y el cine. Cuadernos Infimos. Ediciones Tusquets. Barcelona, 1974. (pàg. 32-33).
- (8) Le cinema russe et sovietique. Sous la direction de Jean-Loup Passek. L'Esquerre. Centre Geroges Pompidou. París, 1981. (pàg. 41).
- (9) El dibuix animat ja es coneixia a Rússia des del 1908 quan la productora Gaument introduí els films dibuixats d'Emile Cohl.
- (10) El calendari rus va avançat en tretze dies al calendari gregorià.

CAPÍTOL 9.- EL NAIXEMENT DE LA CINEMATOGRAFIA SOVIÈTICA.  
1917-1920

9.1.- LA NOVA ESTÈTICA REVOLUCIONÀRIA

9.2.- UN CINEMA PER A LA GUERRA I LA REVOLUCIÓ

9.2.1.- *Agitprop. Agitki.*

9.3.- L'ESCOLA CINEMATOGRÀFICA DE L'ESTAT (VGIK)

9.4.- LA LLIÇÓ DE LA PROLETKULT

NOTES AL CAPÍTOL 9

## 9.- EL NAIXEMENT DE LA CINEMATOGRAFIA SOVIÈTICA. 1917-1920

Els orígens del Cinema d'Octubre es confonen amb els de la Revolució. Uns esdeveniments tan fora mida, justifiquen la sobreabundància d'ambicions i resultats. El cinema és lligat a la Història, la seva força i profunditat està en relació amb l'esdeveniment revolucionari que commociona la humanitat i que crea una situació, tant espiritual com material, totalment nova. Únicament en aquest ambient d'absolut desig de renovació i llibertat de creació s'explica l'enlluernadora aparició de films com "Vaga", "Cuirassat Potemkin" , "Octubre" (Eisenstein), "La Mare", "La fi de Sant Petersburg" (Pudovkin) o "La terra" (Dovxenko).

La noció de "film soviètic", com destaca Bela Balàsz, no es refereix exclusivament a una delimitació geogràfica sinó que correspon a una molt concreta "forma de fer" determinada per unes especials característiques nacionals i una nova estructura econòmica i social. Per una altra banda, no s'ha d'oblidar les especials característiques del públic soviètic, allunyat de l'egocentrisme occidental i que ignora la vida com a cosa independent de la comunitat.

L'especificat del Cinema d'Octubre li ve donada per la impossibilitat de separar el seu desenvolupament del de l'URSS. Les obres dels realitzadors soviètics són inconcebibles fora del seu context històric. Com diu V.E. Baskakov:

*"Les etapes del desenvolupament del cinema soviètic estan fermament lligades a la Història de l'Estat Soviètic, amb els grans objectius, l'ale-*

*gria de les victòries i les dificultats de l'avenç." (1)*

La Revolució trenca la dramàtica lluita entre un vell món que es resistia a desaparèixer i nou món abassegador impulsat pel motor de la Història. I mentre la "vella guardia" fugia atemoritzada d'una situació que encara no comprenia, una nova generació curulla d'idees i d'ideals ocupava el seu espai. La necessitat d'explicar, de convèncer, d'atraure, a una població àvida de respostes dona lloc a la intensa recerca de noves formes d'expressió.

Els grans mestres del cinema tsarista es diluïen per tot Europa (París, Berlín) i alguns arribaren a Amèrica (Hollywood). Malgrat que Iermoliev, Janzhonkov i la major part dels artistes del cinema es possessin al costat dels "blancs", les seves raons no varen ser polítiques. Després de la Revolució d'Octubre la "Unió dels Treballadors del Cinema", d'obediència bolxevic, havia requisat a principis de 1918 els estudis de Iermoliev i Janzhonkov. Davant la dificultat de treballar de forma habitual decidiren traslladar-se als estudis de Ialta on encara no existia el poder bolxevic que entorpia la seva feina.

Però quan els Aliats abandonaren Odessa el 1920, els cineastes, carregats amb tot el material que podien i amb films a mig fer, es distribuïren per tot Europa. El grup de Janzhonkov arribaria a Alemanya a través de Rumania i Iermoliev, Protàzanov, Mosjukin i d'altres s'instal·len a França després de passar per Constantinoble, Atenes i Marsella. Durant aquest periplo, l'equip de Iermoliev no deixa mai de filmar una sèrie d'improvisades seqüències que en arribar a París són muntades i estrenades el 1919 amb el títol "Angoixant aventura". A més a més l'equip d'Iermoliev té l'ocasió d'acabar una mitja dotzena de pel·lícules iniciades al llarg del seu viatge i que les circumstàncies havien impedit finalitzar.

En un primer moment els emigrats instal·lats a França aportaren una certa novetat a un cinema nacional malmès pels



quatre anys de la guerra. Louis Delluc va ser el que encoratjà els nou-vinguts a col.laborar amb les firmes franceses. Així es varen crear companyies com "Ermolieff-Films" a Montreuil (més endavant reorganitzada com Albatros-Films) per qui Mosjukin roda "Le brasier ardent", film experimental i de gran èxit, i "La Société Russe Paul Thiemann" a París, on "Jacques Protazanoff" adapta cortesament obres de la literatura francesa.

L'Avantguarda francesa dels anys 20 troba en aquest cinema una font d'inspiració, però el que és cert és que el 1925 la contribució russa al cinema francès s'havia diluït tant que ja no pot establir-s'hi cap diferència. El mateix passa amb els arribats a Berlín o a Hollywood: les seves personalitats seran assimilades i aviat oblidades.

La majoria d'els grans homes de cinema de l'època imperial moren a l'exili en la indigència i l'oblit, sense deixar al seu país una infraestructura cinematogràfica, però sí uns hàbits, unes maneres de fer i, sobretot, un públic adicte que les noves generacions soviètiques saben aprofitar.

### 9.1.- LA NOVA ESTÈTICA REVOLUCIONÀRIA

"Amb tot el vostre cos, amb tot el vostre cor, amb tota la vostra consciència, escolteu la Revolució" diu Blok el gener de 1918. (2)

Lenin i el partit bolxevic havien portat a terme la Revolució somiada. La terra seria distribuïda als camperols, les fàbriques passarien a ser propietat del poble..., la consciència de la realització de la utopia alliberaria un munt de forces tal que la còlera, l'angoixa i la impaciència que durant tant de temps el rus havia arrossegat es capgiraria per l'esperança, la renovació i el treball.

Però l'any 18, amb gran part del país ocupat pels contrarevolucionaris, amb la por, la fam i el fred al cos, calia un talent extraordinari per entendre i compartir la crida de Blok. L'especial sentit de responsabilitat de l'artista rus, transmès de Puixkin a Maïakovski, canvià de sentit. "Els artistes russos ja en tenen prou de pressentiments i de presagis", diu Blok, cal "Fer-ho tot de nou. Fer que tot sigui nou; per tal que la nostra vida mesquina, bruta, enutjosa i horrorosa sigui una vida desitjable, neta, alegre i bella." (3)

I l'artista, intentant explicar a un poble àvid d'informació i veritat, les nobles i grandioses aspiracions revolucionàries, inicia un diàleg amb ell, i adapta el llenguatge als seus desitjos, interessos i emocions.

Però no tota l'avantguarda troba el seu lloc en la Revolució. No tots els qui en un principi li havien donat suport evolucionaren posteriorment en el mateix sentit de la Revolució. No era qüestió ni de bona voluntat ni d'imposició. La Revolució exigia constantment una fortalesa i una adhesió que molts no trobaven. La contradicció entre el jo individual i la

significació social de la Revolució sura lenta però tràgica. Per aquesta raó he marcat anteriorment les diferències entre la posició dels exiliats del 17 i els del 21. A partir d'aquest anys, la marxa de molts (Balmont, Bunin, Esenin, Remizov, Pasternak, Berdaiev, Olesha, Ivanov...), tindrà unes raons polítiques i morals, sovient dramàtiques.

Molts artistes varen marxar però el poble vencedor era allà, conscient de la magnitud del canvi que s'anunciava i pel qual havien de posar mans a l'obra.

La contra-revolució havia assolat el país. Les forces polítiques i els moviments artístics s'uniren en la mateixa tasca de construcció d'un nou país tot defensant el poder soviètic i portant a terme la revolució industrial encara pendent. I l'art es bolca al món real, surt al carrer per desvetllar el que és important en la vida soviètica, es converteix en un "servei cívic" per atendre les necessitats de les masses. L'art es converteix en la materialització de la flama de la revolució. Cal recordar constantment a la població que la pèrdua de forces o d'esperances pot fer fracassar la revolució. I els mitjans expressius s'adapten a la capacitat de comprensió de les masses, adopten un llenguatge clar, incisiu, quotidià, però també atractiu, llampant i sovint humorístic.

Quan l'estat soviètic proclama el dret de les masses treballadores a l'accés a totes les arts, el diàleg ja esmentat es fa intens i apassionat. Multitud de manifestos, tallers i procediments insòlits fins ara, demostren la intensa recerca de noves formes expressives adients per explicar un món de noves dimensions. L'art es transforma en la millor eina de propaganda de masses en captar l'atenció del poble i respondre als seus interrogants. Pels aniversaris i festes, els carrers i places es decoren de forma fantàstica i suggestiva, les desfilades són multitudinàries, atractives i triomfants, la poesia i el teatre es dirigeixen a un nombrós auditori als carrers o a les fàbriques, els trens i vaixells d'agitació arriben a llunyanes poblacions, els cartells apareixen complint la funció d'un "flash" visual informatiu, es fan edicions massives de literatura clàssica amb una tipografia renovada i en col.labora-

ció amb els millors pintors del moment, el disseny de l'objecte quotidià (ceràmica, teixits, vestits, mobles...) es acurat i renovador... Un jove mitjà de comunicació, el cinematògraf, abandona momentàniament els camins de l'evasió i la fantasia per dirigir-se cap a les temàtiques indispensables i ineludibles per als fràgils inicis del país soviètic: els documentals i els films d'agitació revolucionària. Tanmateix el seu llenguatge s'adaptarà a la nova dimensió.

## 9.2.- UN CINEMA PER A LA GUERRA I PER A LA REVOLUCIÓ

Una de les primeres resolucions del Govern Soviètic va ser convocar els artistes perquè prenguessin part activa en l'educació de les masses. A la crida respongueren homes com els poetes Maiakovski, Essenin, Blok i Ivnev, el pintor Natan Altman i l'home de teatre Meyerhold. Del cinema no hi havia ningú.

Aleksandr Blok, antic simbolista, materialitzarà amb aquestes paraules l'ideal i el somni revolucionari pel que els poetes, inicialment, s'entusiasmaràn:

*"La Revolució és el principi de la vida; la Revolució desperta a la vida l'home sencer si aquest sap situar-se a primera fila; la Revolució tiba totes les seves forces i obre abismes de coneixement on abans eren tancats." (4)*

Malgrat la fervent adhesió a la Revolució, l'ambigüitat dels artistes durant el procés revolucionari sura precisament perquè la seva imatge ideal i poètica no correspon amb la realitat bolxevic. Aquest inicial entusiasme és només l'inici del naufragi de les seves il·lusions. Blok, concretament, desitjava la purificació de Rússia a través d'una revolució espiritual, violenta i mística, sense associar-la mai a cap sentiment polític precís. En el seu poema "Els Dotze" (1918) Blok intenta idealment la reconciliació entre els russos blancs i els bolxevics.

En aquests primers anys, el Govern Soviètic afavorí les tendències d'Avantguarda (més per una absència de posició definida que per un suport directe, ja que militar en un partit revolucionari no implica afinitat amb els gustos avantguardistes), intentant impulsar la creació d'un art renovat, autòcton i eminentment proletari. Per canalitzar i aprofitar aquesta gran força renovadora sorgida de l'esperit de la Revolució, es crea a Petrograd, el mateix 1917, el NARKOMPROS o Comisió d'Educació de l'Estat per a la Instrucció. Dirigit per Lunaxarski (5), nou Ministre d'Educació, la jurisdicció del seu Comissariat comprèn l'antic Ministeri d'Educació Pública, el Comitè d'Educació de l'Estat creat pel Govern Provisional i l'antic Ministeri de Palaus que controlava els Teatres Imperials, l'Acadèmia de les Arts i els Palaus Reals.

El NARKOMPROS formula els principis bàsics per a la reforma de l'ensenyament i crea jardins d'infància, una xarxa d'escoles experimentals i colònies infantils. Subvenciona també les arts amb criteris lliberals i afavorí, en un primer moment, l'art experimental i avantguardista.

Per engegar la indústria cinematogràfica, el NARKOMPROS crea, el gener del 1918, una subsecció de cinematografia (KINOPODDEL) sota la supervisió de Nedezhda Krupskaia (6). Així, com a primera i urgent mida educativa per aquesta nova societat comunista, el NARKOMPROS s'encarrega tanmateix d'organitzar una sèrie de conferències il·lustrades amb diapositives o curts films.

L'intent de control i d'organització del que quedava de la indústria cinematogràfica imperial (únicament una infraestructura de producció totalment desorganitzada i un fons de còpies en el més absolut caos) començà a Petrograd on inicialment s'havia instal·lat el nou govern, ja que, malgrat la preponderància de Moscou en centres de producció, les 300 sales exhibidores de Petrograd superaven de bon tros les 85 de Moscou. La lluita entre el Govern i la indústria privada (sobretot amb els exhibidors i els distribuïdors) es va declarar des del primer dia. Aquesta s'organitza contra les expropiacions d'algunes sales exhibidores, acapara la ja escassíssima pel·lícula

verge i desmunta els estudis per ser traslladats, juntament amb els equips de laboratori, cap "al sud", en un desesperat intent de resistir-se a un canvi que no podien assimilar i amb l'esperança que, com va passar a la Comuna Francesa del 1871, poc després les coses tornessin al seu lloc.

A principis del 1918, el Govern Soviètic, evitant la proximitat de la línia enemiga, es traslladà del Smolny al Kremlin. Els problemes a Moscou s'agreugen per que la radical i literària *intel.ligentsia* moscovita boicoteja el Comissariat, (com a organisme del poder soviètic) de tal manera que els Departaments proliferen més enllà de tota realitat funcional. El catàleg del novembre de 1918 recull 42 Departaments que actuen amb caòtica independència de qualsevol estructura organitzativa general. Entre el Subdepartament de Conferències i el Departament d'Abastiments es troba el Comitè del Cinema... (7)

La desorganització i la incoherència del NARKOMPROS (pel seu precipitat naixement, per la sobrecàrrega de vells i passius "intel.lectuals" i per la insuficiència de "quadres" bolxevics), contra la qual lluitaven Lunaxarski i Krupskaja entre d'altres, es posa encara més de manifest amb l'arribada d'un nou membre directiu, l'iconoclasta E.A. Litkens (8), que tornà del front el 1920 amb l'ordre del Comitè Central de transformar el NARKOMPROS en una maquinària administrativa eficaç. Revolucionari pràctic no fa cap concessió als sentiments ni als dubtes intel.lectuals. Expeditivament, Litkens instaura les virtuts militars de disciplina, organització i tenacitat, rebujant tot el que ell considera inscrit en un marc civil per considerar-lo no-revolucionari. Molest per la comitiva de poetes, actors i músics, egocèntrics, xerraires i apolítics que circulen pels passadissos, Litkens els escombra imponent al Comissariat una estricta i racional estructura organitzativa. Però els "egocèntrics, xerraires i apolítics" artistes, emparats en una posterior política de reducció de despeses i personal, tornen a ocupar pacíficament els seus llocs... A través de la seva poesia Maiakovski denúncia i critica a aquests intel.lectuals petit burgesos que es fingeixen esquerrans únicament per conveniència. Diu:

*"De pressa,  
torceu el coll als canaris  
perquè no sigui  
vençut el comunisme!" (9)*

El NARKOMPROS seguirà patint la manca de personal qualificat i de membres de confiança del Partit, per convertir-se en lloc de treball per a les dones i germanes dels dirigents bolxevics (hi eren la germana i la dona de Lenin i les de Trotski, Zinòviev, Kamenev, Menzhinski, etc.) expertes en ensenyament escolar però sense cap experiència organitzativa a gran escala i administrativa.

La història del NARKOMPROS il·lustra els grans problemes amb què es troba un estat revolucionari per trobar les formes institucionals adients per portar a terme totes les idees i ideals.

Una de les primeres mides de Lunaxarski com a responsable del Comissariat d'Educació de l'Estat per a la Institució, seria intentar posar en marxa una producció cinematogràfica regular. Per a ell, la Revolució era per sobre de tot la il·lustració i la culturització del poble. Amant del cinema i conneixedor del poder de penetració que tenia sobre les masses, Lunaxarski, als 150 dies de la Revolució publica un primer decret legislatiu on nega la possibilitat d'una total expropiació, condemna l'ocultació de material i intenta iniciar un inventari de "pel·lícula negativa i positiva, reflectors, cables elèctrics, càmeres filmadores, projectors, decorats, instruments musicals, mobles, productes químics i qualsevol altre accessori o matèria primera". (10)

Pocs dies després es nacionalitzava el Comité Skobelev i es transferia el Comité del Cinema del NARKOMPROS al Comissariat d'Educació de la PROLETKULT (Secció d'Organitzacions Cul-



turals-educacionals Independents). La reconstrucció s'iniciava sense pauses però amb dificultats. No hi havia materials (fins el 1919 no s'inicia la fabricació de film verge a la RSFSR), no hi havia tècnics, la possibilitat d'una total nacionalització encara no es veia clara..., un immens buit existia entre la consciència de molts de les possibilitats del cinema com a eina de propaganda i educació, i la seva realització.

La PROLETKULT (a la qual dedicarem capítol a part) es configurarà ràpidament com el centre d'oposició al poder soviètic dels artistes i intel·lectuals d'esquerres. Davant la impossibilitat de subordinar, pel seu diferent caràcter, la PROLETKULT al NARKOMPROS, la Comissió d'Educació de l'Estat va decidir separar ambdós camps d'activitat, i concedí al primer la funció creativa i al segon, l'educativa.

Després de la nacionalització del cinema per Lenin al 1919, el NARKOMPROS era l'encarregat de controlar la "correcta" producció de films, distribució i exhibició. S'establí una proporció entre els films d'esbarjo orientats a la publicitat i a la recaptació de fons, "evidentment sense indecència o contrarevolució" (Lenin) (11), i els films de contingut propagandístic o exemplaritzant. El NARKOMPROS numerava i registrava la producció i vigilava que l'exhibició d'ambdós tipus de pel·lícules fos real.

Lunaxarski afavorí l'establiment de sales de cinema a pobles i ciutats de l'orient del país "on seran novetat i la propaganda especialment profitosa" (12). No en va Lenin li haver dit personalment: "Vosté es conegut entre nosaltres com a protector de les Arts, per tant ha de recordar que, de totes elles, la més important per a nosaltres és el cinema". (13)

La majoria dels films "soviètics" del 18 són encara realitzats per les productores privades com Iermoliev, Russ i Neptune (per la qual treballaria Maiakovski) que, sense perdre encara l'esperança que "les coses tornarien al seu lloc", feien uns films sense interès intentant escapolir-se de les febles mides de control establertes i amagant l'escassísim material de rodatge i laboratori. Únicament una productora go-

vernamental, creada per competir amb les privades, rodava una sèrie de films documentals seguint les passes dels noticiaris de Gaumont o els documentals del Comité Skobelev. La tossuda oposició de la indústria privada i la necessitat d'omplir el buit entre les urgents projectes d'educació i les realitzacions, porten poc després a la nacionalització del cinema.

La celebració del primer 1 de maig soviètic anima una mica el nou Comitè de Cinema. Un jove suec, fill de russa, va ser designat per filmar l'excitant esdeveniment: Edward Tissé, futur càmera d'Eissenstein que únicament amb 120 m. de pel·lícula havia d'enregistrar la intervenció de Lenin i la reacció de les masses.

A partir de l'estiu es roden a correueta una sèrie de films destinats a ser estrenats pel primer aniversari de la Revolució, caracteritzats pel seu feble contingut revolucionari però contenint escenes de moviment de masses com correspon a una de les principals tesis de la PROLETKULT segons la qual la col·lectivitat es presentava oposada a l'individualisme de la cultura burgesa que es volia destruir. Així, "Senyal" de A. Arkatov (i fotografiada per Tisse), "Soterrani" de V. Kasianov, "Aixecament" de A. Razumni i la "comedia d'agitació" "Congestió" segons un guió de Lunaxarski, poden ser considerades com els primers films soviètics.

Un altre pas donat aquest estiu de 1918 de caire molt més revolucionari i decisiu per la indústria del cinema, seria l'acceptació, per part de la Comissió d'Educació de l'Estat, de la proposta de Vladímir Gardin de constituir una Escola d'Art Cinematogràfic de l'Estat i que es posa en marxa l'any següent, cinc dies després que Lenin firmés el decret de la nacionalització de la indústria del cinema.

Les condicions de treball de l'any 1918 varen ser deploables: equips escassos i atrotinats; aprofitament dels retalls de vells films verges no utilitzats (fins al punt de filmar preses de 20 segons); manca de combustible i energia elèctrica (la falta d'electricitat obliga a tancar gran part de les sales exhibidores); fam, fred, guerra... Precisament seria el fet de la guerra, la necessitat d'aixecar la moral de l'Exèrcit

Roig en la seva tasca d'alliberament i la dels civils en la de reconstrucció que impulsaria al cinema a fer-se de nou "nòmada" i anar allà on fos necessari avivar la flama de la Revolució. Efectivament, aprofitant la inactivitat dels projectors per la manca d'energia de les grans ciutats, aquests foren muntats en vehicles (trens i vaixells) per portar informació fins al mateix front de guerra i mantenir vius els ideals revolucionaris. Tanmateix els *agitki* informarien la població civil de temes tan fonamentals com la higiene, l'alimentació, les vacunes, els adobs per als camps, etc.

El "Comitè Executiu sobre rodes" representa un factor més d'aquesta "festa visual" en què es convertiria l'art de l'època que analitzem.

9.2.1.- Agitprop. Agitki.

"... Toi, artiste, d'une foi ferme et sûre  
crois aux commencements et fins. Prédis  
où nous guettent enfer et paradis.  
Il t'est donné, d'une froide mesure  
de juger ce qui devant toi paraît.  
Que ton regard soi précis et lucide.  
Dur fortuit efface les traits-  
Et tu verras: l'univers est splendide.  
Sache où est la clarté- tu sauras où est l'ombre.  
Et que, sans hâte, passent à foison  
par l'ardeur de ton âme et ta froide raison  
et ce qui est sacré, et le péché du monde."

Alexandre Blok. "Le chatiment" 1919 (14)

La Revolució havia canviat del tot la noció d'Art. I els artistes, que des de sempre havien tingut a Rússia una posició moral davant l'art, es posen a treballar intensament per, a través de les seves obres, connectar amb el poble i movilitzar-lo per tirar endavant la "construcció de la nova vida" iniciada l'Octubre del 17.

(...) "Si la cançó del rebel no aixeca al poble  
perquè serveix el canvi de marxa?  
Vosaltres apileu so sobre so  
i endavant,  
cantant i xiulant." (...) (15)

L'artista inicia noves aventures i assolirà uns resultats totalment inèdits en la Història de l'Art. La democratització sense precedents de la cultura i els arts donaria lloc a unes formules expressives absolutament noves.

El buit sorgit de la ruptura d'estructures anteriors i la necessitat de crear-ne de noves per omplir-lo, no solament donava l'oportunitat sinó que obligava els intel·lectuals i artistes a emprendre ràpidament l'acció. Així, la Revolució va provocar l'aparició de tal quantitat d'idees i plans, que la majoria queden en projectes o esbossos, altres es plasmen teòricament en multitud de textos i manifestos i altres pocs es porten a terme. La renovació vertiginosa de la vida en aquells moments obligava tanmateix a una ràpida adaptació de les idees o projectes, precipitant-ne uns, fent obsolets d'altres. Tota una època es troba concentrada en els tres o quatre primers anys de la tot just nascuda República.

Maiakovski, que un dia va afirmar que "era la meua Revolució" (16), manifesta en els seus poemes d'aquesta època la il·lusionisme desbordada i esperança per a aquest nou home i aquesta nova vida que s'ha de construir, i a la qual els artistes han de col·laborar "propagant la fe" en la difícil tasca iniciada convertint-se, per la seva lucidesa, en "els il·luminadors de les ciutats del demà":

*"La Revolució  
va alliberar  
aquells que  
havent caigut  
per mil generacions va ser plorats,  
car sap  
que el nou arquitecte avança:  
SOM NOSALTRES,  
ELS IL·LUMINADORS DE LES CIUTATS DE DEMÀ.  
Nosaltres avancem,  
indissolubles i*

alegres.  
 Ep, nois que vintenegeu,  
 aquesta apel.lació és per vosaltres.  
 Amb redoblar de tambors  
 cridem els colors del bon temps.  
 HO PINTAREM TOT DE NOU.  
 Brilla, Moscou!  
 I que  
 dels diaris  
 qualsevol degenerat  
 lluiti amb nosaltres  
 (NO UNA LLUITA DE MORT SINÓ DE VIDA).  
 Diuen que totes les criatures  
 van ser mortes per ordre d'Herodes  
 però la joventut  
 no és morta.  
 Viu." (17)

La renovació dels símbols es va iniciar pel desballestament dels de l'època imperial. Davant de la nova situació històrica, la reacció del poble no es fa esperar. Els monuments varen ser enderrocats o incendiats en públic, els edificis en construcció varen quedar per acabar, les escoles i tallers d'Art oficials foren clausurats, es canviaren els noms de ciutats, places, carrers... El Partit Comunista, un cop conquistat el Poder, institucionalitzarà i es consagrarà a la coordinació (i control) dels nombrosos moviments que s'han creat espontàniament (fossin de desballestament o de construcció), considerant que aquesta era una de les tasques més urgents per portar a terme.

Per això, una vegada tancades les elitistes i fosilitzades escoles i acadèmies de l'època anterior, se'n creen automàticament d'altres on es realitzaria un art fet pels artistes-proletaris, útil per compromès, intel.ligible per expressiu.

El desballestament dels símbols tsaristes queda avalat

per un decret de Lenin del 12 d'abril del 18 sobre les monuments de la República. Aquest decret no únicament instituciona- litza la retirada dels antics símbols, sinó que impulsa una nova forma expressiva: l'art monumental i emblemàtic. Diu així:

"Tot commemorant el gran esdeveniment que ha me- tarfosejat Rússia, el Soviet dels Comissaris del Poble decreta:

1) Els monuments erigits en honor del tsars i els seus servidors, no presentant cap interès his- tòric o artístic han de ser retirats de les places i carrers per ser transportats a magatzems o uti- litzats com a matèria primera.

2) Una Comissió especial, constituïda pels Comis- saris del poble per a la Instrucció Pública i del Patrimoni Nacional, així com el Director del Departament de les Arts Plàstiques depenent del Co- missariat per a la Instrucció Pública, és l'encarre- gada de definir, amb la col.laboració de les Esco- les Artístiques de Moscou i Petrograd, quins seran els monuments que han de ser erigits.

3) Aquesta mateixa Comissió és l'encarregada de movilitzar els talents artístics i organitzar am- plis concursos de projectes de monuments commemora- tius dels grans moments de la Revolució Socialista de Rússia.

4) El Soviet del Comissariats del Poble manifes- ta el seu desig que el Primer de Maig les més desa- gradables estàtues siguin suprimides i substituïdes per obres noves que seran sotmeses al judici de les masses.

5) Aquesta mateixa Comissió serà l'encarregada de preparar ràpidament la decoració de les ciutats per al Primer de Maig i de substituir les inscrip-

cions, escuts, noms de carrers, etc., per d'altres que reflecteixin les idees i els sentiments de la Rússia revolucionària.

6) Els Sòviets de les regions i les províncies no han d'iniciar aquesta obra sense el vist i plau de l'esmentada Comissió.

7) Un cop l'obra establerta, els presupostos han de ser proposats en funció de les necessitats. Les sumes requerides seran atorgades.

12 abril 1918

El President del Soviet dels Comissariats  
del Poble, V. Oulianov (Lenin) " (18)

Per altra banda, per a la creació de les noves escoles influirà la posició dels artistes "d'esquerra" identificats amb els pressupostos teòrics revolucionaris. Així, el març del 17 publiquen un manifest proclamant l'autonomia de l'art i la llibertat total cara a qualsevol institució pública. La iniciativa governamental xocarà ràpidament amb certes posicions "excesivament" individualistes i "poc útils" i provocarà que artistes com Malevitx o Kandinski no es vegin amb cor de continuar treballant al seu país. Deien:

"En davant per la Revolució.

(Crida a les organitzacions d'obriers i soldats i als partits polítics). Març de 1917.

Camarades!

Els creadors d'art de Petrograd -artistes, poetes, escriptors, actors i compositors- han fundat l'associació "En davant per la Revolució" amb la fi d'ajudar amb l'art els partits i organitzacions revolucionàries en la tasca de la propagació de les



*idees revolucionàries.*

*Camarades, si voleu que els vostres manifestos, els vostres cartells i les vostres pancartes cridin l'atenció, llavors, deixeu-vos ajudar pels artistes.*

*Si voleu que les vostres proclamacions i crides persuadeixin i impressionin, llavors, deixeu-vos ajudar pels poetes i els escriptors.*

*Dirigiu les vostres sol·licituds d'ajuda a l'associació "En davant per la Revolució" que comprèn una secció del partit. Esperem els vostres encàrreges i comandes!*

*El treball es fa gratuïtament!*

*Oficina organitzadora: O. Brik, L. Bruni, V. Ermolaeva, Zdanevic, E. Lasson-Spirova, M. Le Dantu, A. Lourier, H. Liubavina, V. Maiakovski, Vs. Meyerhold, V. Tatlin, S. Tolstaia, V. Sklovski." (19)*

Aquest manifest, escrit en l'atordiment de la llibertat aconseguida, és una manifestació simbòlica que ultrapassa qualsevol posició individual i és, a la vegada, una clara presa de consciència del paper que l'artista tindrà en aquests durs anys que s'han arribat a denominar de "comunisme heroic". És astorador constatar que mentre la immensa majoria de la població lluitava per la seva supervivència, un reduït grup de dones i homes, una minoria d'artistes, s'adjudica la immensa tasca d'ajudar a canviar la Història del seu país. La passió posada en la missió, la professionalitat manifestada i la qualitat de les obres realitzades farà que Rússia sigui universalment admirada i reconeguda.

El primer 1 de maig, Natan Altman decora (profana?) l'històric Palau d'Hivern amb construccions cubistes i futuristes. Intentant fer participar a la població de l'extraordinari ambient, el mateix Altman, Puni, Boguslavskaia i altres, organitzaren una representació de l'assalt al Palau. Millars de

ciutadans en moviment, gegantines llums d'arcs voltaics, desfílada de camions militars i una "música infernal" (segons paraules de V. Marcadé) donarien vida a un espectacle certament extraordinari.

La decoració de Petrograd per a les festes seria una de les primeres manifestacions de l'art monumental i emblemàtic impulsat per Lenin. De les obres realitzades en aquestes decoracions de contes de fades només tenim el documental gràfic. El seu caràcter efímer i temporal és per què, per una banda, existien greus deficiències de materials, i per l'altra, la funció decorativa, propagandística i passatgera de l'art monumental (sembla una contradicció, la paraula "monument" suggereix immortalitat) impedia que les obres fossin foses o esculpides. Per compensar la seva precarietat, l'art de propaganda monumental, síntesi de moltes arts, posava l'èmfasi en un acurat disseny i expressivitat de composició. Aquestes realitzacions arbitrarien a ser un dels llenguatges més "impactants" del discurs revolucionari.

L'art monumental-propagandístic podia ser temporal en el seu aspecte material però en renovar els símbols dels fonaments de la consciència social, el seu paper seria definitiu en la construcció de la nova vida.

En aquests primers anys, la nova República rendiria homenatge als militants progressistes nacionals i d'altres països. Així, a Moscou i Petrograd s'instal·laran escultures de Robespierre, Danton, Marat, Jaurés, Rousseau, Hugo, Voltaire, Babeuf, Blanki, Zola, Cézanne, Coubert, etc. i es gravaran frases tant de Marx com de Goethe, Ovidi o Tolstoi.

La forma d'aquestes escultures era totalment realista ja que, com va dir Lenin "les obres seran sotmeses al judici de les masses" i aquestes no toleraven la "deformació" de les cares venerades. El retrat cubista de Bakunin, obra de l'escultor Korolev no va ser mai acceptat.

Comencen a desvetllar-se les primeres contradiccions de fons. Els artistes d'esquerra, i per sobre de tots els futuristes, que havien manifestat la seva posició i tendències en el

manifest de març del 17 i que ocupaven llocs en les noves institucions artístiques, eren orientats cap a la concepció de l'art de la nova direcció política, és a dir, cap a un art proletari i al servei del partit comunista. Els artistes més radicals d'esquerra entraren en conflicte amb la posició de Lenin de no separar-se de les formes tradicionals, accessibles i comprensibles per tots. La concepció de l'art com un factor útil en la vida quotidiana i el respecte a les formes realistes era molt lluny de la idea d'absoluta llibertat, partir d'un "punt zero" i obeir només a les pròpies lleis, que els futuristes tenien del seu art. Però en els anys que analitzem en aquest capítol encara es viuen la fe en la utopia i en un món en què tot és possible.

L'*agitprop* s'establia allà on l'exèrcit roig guanyava posicions. La necessitat d'iniciar un contacte ràpid, directe i eficaç amb la població per la tasca d'agitació i informació, fa que s'organitzi una ingeniosa forma de propaganda de masses: els trens i els vaixells anomenats d'agitació.

L'*agit-tren* és un fenomen sense precedents en la història de l'art i d'importància capital en la propagació de les idees comunistes. Els trens recorrien les ciutats alliberades dels contrarevolucionaris i posaven a l'abast de la població un "assortiment" de les noves formes d'art tan desenvolupades a Moscou i Petrograd: cartells, teatre, cinema, publicacions... El mateix tren o vaixell podia ser considerat com una forma d'art de propaganda ja que el seu exterior era profussament decorat amb pintures i inscripcions. La decoració es feia en funció del lloc on era destinat, respectant les tradicions artístiques locals. Així, les pintures dels trens destinats a Ucraïna tenien un caire molt diferent de les dels trens que es dirigien a les llunyanes regions de l'Àsia soviètica. L'aire familiar del tren arribat a la població facilita la connexió amb un públic poc preparat per a certes novetats.

El primer *agit-tren* va ser enviat a Kazan per aixecar la baixa moral de l'exèrcit roig. La seva finalitat era posar a l'abast de les tropes una sèrie de "breus peces d'agitació" (traducció literal d'*agitki* , *agitka* en singular) sota la

forma de representacions teatrals, incisius poemes (Damià Bedni) i curts films.

En aquest tren de Kazan, juntament amb una impremta i un equip cinematogràfic complet, viatjava Edward Tissé.

Altres trens foren enviats a altres fronts. La seva missió s'ampliarà doncs, juntament amb els *agitki*, es projectaran també films culturals i educatius tant als soldats com a la població civil.

El febrer del 1919 el Comitè Cinematogràfic presentà 13 *agitki* d'un acte (veure el material complementari). En aquests curts films, el passat i el futur del cinema encara es troben, ja que si per una banda són bassats en la transferència directe de la realitat social, per l'altra, alguns d'ells, són encara realitzats per directors de la "vella guardia" cinematogràfica, com Turkin. Al costat de mediocres produccions en "col.laboració" amb les empreses privades en què "el més soviètic" eren els subtítols, podem trobar-nos amb films precursors de la futura "forma de fer" soviètica com "La Revolució d'Octubre" muntada per Vertov.

Crec important destacar la diferent posició de l'operador soviètic davant de la del periodista occidental. Mentre aquest simplement va a la caça de la notícia fresca, el primer adopta una posició activa i compromesa que farà que, sovint, canviï la càmera pel fusell. En aquests moments Eissenstein és al front roig sense pensar, encara, en el cinema.

El vaixell "Estrella Roja" resseguia els rius Kama i Volga dirigit per Molotov i Krupskaia. Devia ser tot un espectacle veure'l passar arrossegant (com afirma Leyda) una barcaça que contenia, no res menys, que una platea de 800 butaques...!

A mida que els bolxevics guanyaven terreny, els *agit-trens* tenien també com a missió donar a conèixer pels pobles les diferents formes de vida de la vasta i plural República que s'anava conformant.

- "1 - Les armes de l'"Entente" són els diners.  
 2 - Les armes del Blancs, la mentida.  
 3 - Les armes dels Menxevics, el ganivet al coll.  
 4 - La veritat,  
 5 - els ulls oberts  
 6 - i els fusells  
 són les armes dels comunistes.

Finestra ROSTRA N<sup>o</sup> 132 " (20)

Aquest slogan senzill, curt, colpidor i que avui dia ens pot semblar ingenu, és només un dels nombrosos flashes informatius llençats al carrer per l'Agència Telegràfia ROSTA en forma de cartell.

El cartellisme soviètic seria una altra de les formes d'expressió que connectaria i interpretaria millor els interessos del poble. Ja hem comentat com aquest, atordit i desconcertat pel gir de la seva Història, buscava constantment una explicació real dels esdeveniments i, per sobre de tot, unes pautes de conducta per afrontar la nova situació.

A la ROSTA (agència de notícies predecessora de l'actual TASS) arribaven les notícies del front i als 40' ja s'exhibia als aparadors de l'agència un gran cartell que sintetitzava amb el text i el dibuix l'essència de la notícia. Les anomenades "Finestres ROSTA" (és curiós com també a la pantalla cinematogràfica se l'ha denominat sovint "finestra oberta" a una altra realitat), eren inicialment peces úniques destinades a ser exposades als aparadors de la mateixa agència. Però en vista de l'efectivitat dels slogans i dels lemes (pròxims al refrany popular) i de la facilitat de comprensió del dibuix (recordem l'alt índex d'analfabetisme), les "Finestres ROSTA" es multiplicarien fins envair tota la ciutat.

L'expressivitat dels cartells de la ROSTA seria una al-

tra forma de connectar amb la població, fent-la participar en la vida social i iniciant-la en la nova cultura. Maikovski i Txeremnykh varen realitzar la gran majoria dels 1.500 cartells que d'octubre del 1919 a febrer del 1922 sortirien de l'agència.

Si el llenguatge dels slògans influeix en la posterior poesia de Maikovski, l'esquematzació i tipificació de les situacions o els personatges del dibuix, influiran sobre el cinema. Els burgesos, els revolucionaris, la justícia o els intel·lectuals representats en els cartells de la ROSIA no són altra cosa que uns esquematitzats personatges-tipus representatius de la col·lectivitat, certament aconseguits amb tòpics i convencionalismes, però precisament per això tan fàcilment identificables per un ampli públic.

Arribats a aquest punt, cal recordar que la tipificació de les imatges dels sants i de les verges era ja una de les característiques de les diferents escoles d'icones. Així, per exemple, Sant Basili el Gran es representava sempre amb unes mateixes característiques físiques (capa, barba, color del cabell, àurea), i determinades verges conserven durant segles determinades actituds i específic vestuari. La tipificació en les icones ajudava al devot a reconèixer sense esforç la divinitat representada.

Posteriorment, la FEKS, Kuleshov i els mateixos Eissenstein o Podovkin preconitzarien el valor del personatge-tipus que facilita a l'espectador la comprensió del personatge i afavoreix (en el cas necessari) la seva identificació. Així, l'actor en la cinematografia soviètica adquireix una dimensió històrica en ser el representant de les diferents ideologies. És el que Bela Balàsz anomena "fesomies de classe", és a dir, les convencionals i tòpiques característiques que simbolitzen les ideologies o classes socials que encara, avui, s'utilitzen.

Si el cinema s'inspira en la tipificació cartellística (sense oblidar els personatges-tipus hollywoodians creats per Griffith i coneguts a Rússia en aquests anys), els cartells serien a la vegada influïts pel llenguatge cinematogràfic. No es pot negar que la utilització del primer pla, de les proximitats

insòlites i dels punts de vista "inhumans", corresponen a una estètica cinematogràfica. La síntesi i l'expressivitat cartellística arribaria a un punt tan perfeccionat que molts cartells anunciadors de pel·lícules es converteixen en els símbols dels films.

Així com els cartells soviètics són descendents directes de la tradició cartellística del segle XIX (dins del corrent europeu del Modern Style) que representava la problemàtica social del moment, dels dibuixos satírics (també d'orientació social) de l'època de la gran repressió de 1905-1907 i dels cartells de propaganda de la Gran Guerra on es donava una imatge col·lectiva de la Pàtria trobada encara en un passat llunyà, les "Finestres ROSTA" es poden considerar com l'avantpassat de tots els diaris satírics posteriors.

### 9.3.- L'ESCOLA DE CINEMATOGRAFIA DE L'ESTAT (VGIK)

Abans d'entrar en els esdeveniments de l'any 20 decisius per a la cinematografia soviètica, s'ha de fer una referència al film "Polikushka", interessant tant per les seves condicions de rodatge com per l'idealisme dels seus productors.

Amb el material que quedava de l'Estudi Russ i amb els efectius humans que no havien emigrat, Aleinikov, col.laborador en l'època pre-revolucionària de Russ, decidí formar una cooperativa amb la intenció de filmar films artístics allunyats de qualsevol condicionament polític. Així, la Cooperativa Artística Russ, formada a principis del 1918 sota el vist i plau de Lunatxarski (que volia engegar com fos la indústria del cinema), es composaria d'antics treballadors de Russ i de membres del Teatre d'Art de Moscou. El curiós cas és que cap d'ells pertanyia al Partit Comunista. De comú acord escolliren un relat de Tolstoi per fer la seva primera producció. De "fantàstiques" qualifica Leyda les condicions del rodatge de "Polikushka". Fred, manca d'energia elèctrica, dificultats en el transport i absoluta inexistència de pel.lícula verge. Amb uns metres trobats a Odessa, altres a Kiev i trossets de film perduts per qualsevol magatzem, els membres de la cooperativa aconseguiren un film de 1.800 metres deprés de rodar-ne únicament 2.000. "Polikushka", de temàtica social però no revolucionària (era la primera vegada que es representava un camperol rus de forma realista), interpretada pels millors actors teatrals del moment, obtindrà un gran èxit en el propi país i serà la primera pel.lícula post-revolucionària que aconseguirà passar a l'estranger per la primera esquerdia que va presentar el bloqueig.

El 27 d'agost del 1919 Lenin firmava el decret "Sobre la transferència del comerç i la indústria cinematogràfica al



Comissariat del Poble per l'Educació". Cinc dies després s'obria l'Escola Estatal de Cinematografia. Ocupà quatre habitacions a l'edifici del primer estudi del Teatre Artístic de Moscou, a la plaça Sretienski.

Disposo d'un material inèdit a Espanya sobre la VGIK en el qual en parlar dels inicis de l'Escola afirma que "es fa difícil de creure que en el segon any de l'existència de la República soviètica, voltada totalment de fronts de la guerra civil, els principals responsables de l'estat soviètic s'ocupessin de qüestions com la preparació de quadres per al cinematògraf". Crec que aquesta asseveració, feta en una publicació destinada a donar a conèixer l'Escola al propi país (està escrita en ciríllic) (21), queda absolutament contradita en aquest treball, perquè la tesi es basa, precisament, en demostrar la coherència i la lògica de l'aparició de les noves formes d'expressió post-revolucionaries.

En l'article "En el Consell dels Comissaris Populars" del 22 de febrer de 1921, Lunatxarski explicita clarament les raons que impulsaren el govern a fundar la primera Escola de Cinematografia del món:

*"El cinema, com sap tothom, és una poderosa arma de propaganda i agitació i l'estat socialista el va haver d'agafar a les seves mans per fer-lo servir com una eina de cop de la revolució proletària, i també per a l'educació de grans masses en l'esperit de la cultura socialista, per incorporar-les a la construcció conscient i activa d'una nova vida socialista". "A més a més, -segua Anton Vassílievitx- quan es va fer càrrec de la cinematografia a la RSFSR, el Departament de Cinematografia de Rússia NKP no va trobar en la vella patronal del cinema res, o gairabé res, que representés una qualitat artística o educadora des del punt de vista de la tasca de la revolució proletària i no va trobar*

*tampoc quadres de treballadors sense els hàbits i les aspiracions de la matusseria de l'antiga burgesia i capaçs de fer arribar el cinema a les elevades fites artístiques i político-socials que el proletariat s'havia proposat, sobretot en aquell període de tensa guerra."*

Donat que la publicació de la VGIK és molt recent (1982) i al nostre país desconeguda, prefereixo incloure la major quantitat possible de textos de primeríssima mà. Així descriu les difícils circumstàncies en què es varen desenvolupar els primers anys:

"El primer any hi funcionava només un taller de "models", com aleshores s'anomenava als actors de cinema. Hi estudiaren 25 persones. Posteriorment les admissions van continuar i la quantitat d'estudiants augmentà a 165. Entre els alumnes de l'escola hi havia Vsévolod Pudovkin, que fóra més tard un director mundialment conegut, i els actors B. Barnet (futur director), V. Fogel, S. Komarov, A. Khokhlova..."

Les dificultats dels primers anys varen ésser immenses: no existien locals per treballar, no hi havia estudis, laboratoris de fotografia, ni aparells ni cintes de pel·lícula. En ben poc temps l'escola va canviar unes quantes vegades d'adreça, de vegades s'allotjava en antigues cases privades.

Durant la primera època no es pagaven sous. Als estudiant se'ls donava només una ració (una mica de farina i unes quantes arengades). L'escola s'autoabastia: el col·lectiu organitzava vetllades pagant. El públic era d'allò més divers. En aquests espectacles, s'hi podia veure el Comissari d'instrucció popular A.V. Lunatxarski, el conegut activista de teatre K.s. Stanislavski, E.B. Vakhtàngov i V.E. Meyerhold.

En aquells anys encara no hi havia un mètode d'ensenyament ni un sistema d'educació pensat i amb base científica per als futurs artistes del cinema. Altres manifestacions artístiques -la literatura, el teatre, la pintura- tenien una història

mil·lenària i un programa d'ensenyament comprovat a través dels anys. Per això, l'elaboració d'un sistema de preparació d'especialistes per al jove cinema soviètic es convertí en la missió principal del col·lectiu de pedagogs de l'escola. Dirigia l'escola l'actor i director de cinema V. Gardin. Entre els primers professors hi hagué famosos personatges de l'art rus: el director de cinema L. Kuleixov, l'actriu de teatre O. Preobragènskaia, l'actor de "La Mare" L. Leonidov (22) i d'altres.

Molt especial va ser el mètode de V. Gardin. Els actors del seu estudi jugaven "a bastidors". Els bastidors de vellut creaven la ficció de la pantalla. Tabaven una bona part de la persona i en deixaven destapada només la cara. Gardin s'esforçà per educar l'actor que havia de ser capaç, amb el màxim d'expressivitat de traspasar la riquesa del pensament i el sentiment de la persona en un pla nou i insòlit en aquella època, "el primer pla".

Sorgirien d'altres sistemes d'ensenyament. El, aleshores, jove director L. Kuleixov, aconseguia del gest de l'actor una càrrega emocional fent-lo precís i meditat en cada moviment. Va treballar molt amb la rítmica, i donava un gran significat a l'expressivitat plàstica del comportament de la persona.

Així, de mica en mica, entre recerques i lluites, es formava el sistema d'educació del futur artista de la pantalla.

Els estudiants s'esforçaren molt i amb bons resultats. S'escarrassaren per demostrar el dret de l'escola a la pròpia existència. La pel·lícula, si hi havia la sort d'aconseguir-ne, es feia servir ràpidament. L'any 1919 es va fer l'adaptació cinematogràfica d'una novel·la de Jack London, "El taló de ferro". L'any 1920, amb la participació de l'escola es produeixen dos films d'agitació: "En dies de lluita" i "Des del front roig". Finalment l'any 1921 es produeix el llarg-metratge "La falç i el martell", en la realització del qual van participar molts estudiants i professors de l'escola. La realització d'aquestes pel·lícules la va jutjar molt positivament A.V. Lunatxarski:

*"Ocupada en la formació de futurs treballadors del cinema socialista, i en el descobriment de nous camins de creació cinematogràfica, la primera escola de cinematografia estatal no deixa de banda els corrents de lluita i construcció de la classe treballadora..."*

En la fundació de l'escola van tenir una gran importància l'ajuda d'organitzacions públiques, el suport constant del diari "Komsomòlskaia Pravda", i de moltes personalitats del món de l'art.

El conegut poeta V.I. Briússov comentava així el treball de l'escola de cinema: "L'escola estatal de peritatge de cinematografia ha desenvolupat una activitat significativa, després de reunir les millors forces del cinema rus ha elaborat un mètode científic i uns treballs pedagògics i ha donat una valuosa experiència artística, coneguda a Rússia i a l'altra banda de les fronteres com una nova paraula en el seu camp" (1922). Els resultats pràctics del treball, els elevats objectius que s'havien proposat el col·lectiu de pedagogs i d'estudiants, tot plegat, V.I. Briússov ho considera una base suficient per confirmar l'escola en l'estatus de formació de nivell superior: "...l'escola -escrivia el poeta- té precisament sentit com a Centre d'Ensenyament Superior, per a la promoció de treballadors del cinema d'alta qualificació i per treballs d'investigació en el camp del sentit artístic, científic, educatiu i d'agitació de la cinematografia..."

Fins el 15 d'agost de 1920 no es va fer efectiva la transferència dels estudis a l'Estat. El Comité Skobelev i els estudis de Janzhonkov, Iermoliev, Russ, Ekran, Taldiquin, Jarinotov i d'altres petites productores, passaren definitivament sota el control del Comissariat del Poble per l'Educació.

La nacionalització del cinema i la fundació de la VGIK representarà per al nou govern soviètic disposar de la més

poderosa eina pedagògica insubstituïble per proporcionar a una població majoritàriament analfabeta i plurilingüística, un llenguatge universal, dinàmic (com la mateixa Revolució) i capaç de mostrar de forma "verídica" la realitat de la nova vida: el llenguatge visual del cinematògraf.

Les filmacions dels primers anys es limitaven a enregistrar els fets (ja prou revolucionaris "per se") o a produir films (sota la indicació de Lenin) de divulgació científica com per exemple, per l'extracció de turba, propaganda antireligiosa, contra la tuberculosi o el còlera... Els primers films (també els Kinonedèlia de Vertov) eren esquemàtics i senzills (pròxims a l'estil dels cartells de la ROSTA i als "sketxes" teatrals) ja que la seva missió documental o pedagògica immediata no permetia més complexitats. A més a més feia cinema qualsevol que disposés d'una càmera i d'uns metres de film. La realitat era revolucionària, efectivament, però calia posar de manifest el caràcter únic, excepcional, ideal, dels esdeveniments. Calia, en resum, fer surar la imatge poètica de la Revolució una mica escalfada per les difícils condicions d'aquests anys i que el simple enregistrament dels fets no revelava.

Per aquesta raó, al costat de films d'actualitats, científics i tècnics, Lunatxarski, el 1921, introdueix a l'anterior classificació un "nou" tipus de film al qual defineix com: "propaganda de tipus artístic sobre el nostre temps que sota la forma de films d'entreteniment, presenten trossos de vida penetrats per a les nostres idees de forma que arrossequin l'atenció del país tot descobrint el que és bo per nosaltres o el que s'ha de combatre a casa nostra o als països estrangers". (23)

Era indispensable doncs, experimentar a fons amb aquest medi mecànic que es veu però no se sent, per aconseguir que, sense perdre la seva capacitat de reflectir una visió real i verídica dels fets revolucionaris quotidians, a través d'un nou llenguatge més complex, recuperar la poètica de la Revolució.

Després d'aquesta primera etapa d'experimentació i creació a corre-cuita per les imminents necessitats, vindrà la de recerca d'un nou llenguatge capaç de mostrar l'excepcionalitat i la dinàmica dels fets, que madurarà de cop a l'any 1924 amb l'apassionant aparició dels quatre films tan diversos, analitzats al capítol 11.

#### 9.4.- LA LLIÇÓ DE LA PROLETKULT

Els orígens de la PROLETKULT van més enllà del 1917. Feia ja una dècada que Lunatxarski i el grup VPERIOD es dedicaren des de l'exili a la promoció d'una "cultura proletària".

Per als bolxevics emigrats als 1905, un dels factors de la primera revolució va ser el de la inexistència d'una propaganda política coherent i la impossibilitat d'establir una comunicació real amb la població. Aquest punt, afegit a la tradició de l'activitat de la *intel.ligentsia* del XIX interessada per la temàtica social del seu temps (encara que espontània i sense compromís amb els organismes oficials), faria que ja a la Rússia tsarista es pogués parlar d'un embrionari "art proletari" únicament preocupat, en aquells moments, per acostar l'art al poble, interessar-lo, captivar-lo per, potser més endavant, actuar sobre ell amb la força de la persuasió.

Per aixó, el 1904 s'obriren les grans col·leccions d'art i s'establiren visites organitzades als museus. A partir de 1913 s'organitzen cursos de pintura per als obrers i s'inaguraren les primeres exposicions. L'interès manifestat per la classe obrera davant un quadre dels Ambulants on podien trobar un clima humà o "dramàtic" fàcilment comprensible, era molt diferent del desconcert o indiferència que sentien davant un Malevitx o un Burliuk.

La PROLETKULT recolliria tant aquestes experiències com la idea de Bogdanov, segons la qual cada classe havia d'interpretar els seus coneixements en funció de la seva pròpia consciència de classe però mantenint l'esfera del camp cultural independent de l'econòmic i el polític, i apareixeria el 1917 com una alternativa al tot just nascut NARKOMPROS controlat pel govern soviètic. La PROLETKULT lluitaria per no perdre mai el seu estatut d'independència com "associació d'organitza-

cons culturals proletàries".

Com ja hem vist, gran part de la *intel.ligentsia* boicotejaria als bolxevics després d'Octubre; la PROLETKULT doncs, seria l'única organització artística independent que mantindria un contacte i un cert enteniment amb el nou govern. Els seus membres, apadrinats per Lunatxarski (a Petrograd) i Bogdanov (que no era del partit, a Moscou), acollirien els intel.lectuals i artistes d'esquerra que compartien l'entusiasme per la Revolució però que no estaven disposats a renunciar a la seva lliure capacitat de creació. Per aquest motiu, Lenin malfiarà de la PROLETKULT i intentarà subordinar-la en intuir el perill que arribés a convertir-se en un centre d'oposició al poder soviètic. El problema espal.liaria separant els camps d'activitat d'ambdues institucions (i de pas restar poder a la PROLETKULT) destinant el camp de l'educació al NARKOMPROS i el de la creació a la PROLETKULT.

La seva creació artística estava enfocada a contribuir en la creació de la nova cultura prescindint de la col.laboració dels especialistes burgesos incapacitats, teòricament, per representar els interessos dels proletaris. Però precisament en l'organització dels estudis i tallers per a la creació de l'art proletari, s'hauria de recórrer en bona part als "especialistes burgesos" per ser els únics amb els coneixements necessaris per engegar aquestes bàsiques unitats de treball. Així, en el camp del cinema, homes com Vertov (estudiant en el Conservatori de Música i poeta), Kuleixov (gendre de Tétriaikov), Eissenstein (engenyner), Pudovkin (químic i matemàtic). Kozintsev i Trauberg (dedicats al teatre), Turin (alumne del Institut de Tecnologia de Massachusetts, USA), Room (odontòleg i periodista), i tants altres, gràcies al seu fervor revolucionari, la seva identificació amb els problemes de la classe obrera i l'immens deure cap a la societat que, com hem vist, ha demostrat l'artista rus, contribuiran a formar la consciència del proletariat.

Els diferents artistes que es posaren a treballar per la Revolució (sense ser d'extracció proletària) i carregaren les seves obres de l'*ideinost'* o esperit del partit (no repre-



sentar les coses com són sinó com haurien de ser), no ho feren ni per imposició de consignes ideològiques, ni per por, ni per oportunisme. L'*ideïnost'*, ideal teòric del realisme socialista serà un expressió més de la idealització del nou sistema social definitivament instal·lat. L'adhesió a uns conceptes externs al seu art i el desenvolupament de la seva creació sota aquestes premisses fins a les últimes conseqüències, són fruit de l'especialíssim paper que l'artista rus s'atribueix i del pes de l'evolució de la pròpia Història. Ja hem vist com el rus té la tendència de fugir de la realitat que l'envolta quan aquesta es fa insuportable (*raskol*, *volnítza...*) i a somiar, construir (a través de l'art) un futur en el present. La "utopia" socialista s'havia estat gestant durant anys i ara, amb la Revolució, semblava fer-se realitat. L'oportunitat era a les seves mans i els artistes es posaren a treballar amb una vehemència i un fervor desconegut en la Història de l'Art.

No és estrany, doncs, que personatges com Trotski i Vertov manifestessin idèntic idealisme davant les característiques de l'home que compondrà aquesta nova societat. Diu Vertov al 1922:

*"... nosaltres (els kinoks) eduquem homes nous. L'home nou, alleugerat de la seva matusseria i feixugosa, posseint els moviments precisos i lleugers de la màquina, serà el noble tema dels films."*

*"Jo, cinema-ull, jo creo un home molt més perfecte que aquell que creà Adam, jo creo miler d'homes diferents segons diferents dissenys i esquemes preestablerts."*

*Jo sóc el cinema-ull.*

*Agafó els braços d'un, més forts i més hàbils, agafó les cames d'un altre més ben fetes i més ràpides, el cap d'un tercer més bella i expressiva, i pel muntatge, jo creo un home nou, un home perfecte." (25)*

I escriu Trotski a l'any següent:

*"L'home es tornarà incomparablement més fort, més intel·ligent i més subtil. El seu cos es tornarà més harmoniós, els seus moviments rítmics i la seva veu més melodiosa. La seva existència adquirirà unes característiques de força i potència immillorables. L'home mitjà tindrà la talla d'un Aristòfil, un Goethe o un Marx. I per sobre d'aquestes altituds encara s'elevaran nous cims."* (26)

En un primer moment de projectes que reflecteixen el món somiat, l'art manifesta el seu interès per mostrar un món transformat per la mecanització, la tecnologia i la ciència, convertits en mites en un país encara amb una revolució industrial pendent. Les temàtiques de l'Art i sobretot del cinema, seran les que mostrin els canvis ocorreguts en els camps socials, econòmics i culturals i l'optimisme dels propis homes que els han de perpetuar. En l'art del proletariat, contingut i forma estaran destinats a produir en l'espectador el sentiment desitjat.

NOTES AL CAPÍTOL 9.- EL NAIXEMENT DE LA CINEMATOGRAFIA SOVIÈTI-  
CA. 1917-1920

- (1) V.E. BASKAKOV, en l'article "Un Art optimista". Publicat el llibre La estètica marxista-leninista y la creació artística. Ed. Progreso. Moscou, 1980 (pàg. 360)
- (2) BLOK, Aleksandr, en l'article "*L' intel.ligentsia i la Revolució*" publicat a *Znamia Trouda* el 9 de gener del 1918. Art et poésie russes. 1900-1930. Textes choisis. Centre Georges Pompidou. París, 1979. (pàgs. 100-106)
- (3) Del mateix article de Blok anteriorment esmentat.
- (4) Citat en el catàleg "Paris-Moscou 1900-1930". Centre Georges Pompidou. Paris 1979.
- (5) Anatoli Vasílevitx LUNAXARSKI (1875-1933). Nascut a Poltava fill d'un conseller d'Estat. Estudià al *gymnasium* de Kiev i a la Universitat de Zurich. Detingut al 1899 per formar part del Cercle Socialdemòcrata de Moscou, fou exiliat. A l'exili va conèixer a Bogdànov i Lenin, s'afilià als bolxevics i inicià la seva carrera política viatjant per tot el món. Diferències ideològiques amb Lenin varen fer que trenqués per uns anys amb els bolxevics. Al 1917 tornà a Rússia i al partit. Designat Comissari d'Educació organitzà el NARKOMPROS que dirigiria fins al 1929. La derrota de la seva política educativa li faria abandonar el Comissariat. Criticat i humiliat, perdre la salut a partir del 1930. El 1933 designat ambaixador a Espanya morirà pel camí sense arribar a ocupar el càrrec. Lunaxarski va ser oblidat fins el 1953, any en què es començarien a reeditar les seves obres.

- (6) Nadezhda Konstantínovna KRÚPSKAIA (1869-1939). Marxista des de la dècada del 1890, s'afilià a la Unió de lluita per l'alliberament de la classe obrera de Lenin el 1895. Detinguda i exiliada es casa amb Lenin al 1898. Durant l'exili de Ginebra va estudiar i escriure sobre qüestions educatives. Treballà al NARKOMPROS des de la seva fundació. Després de la mort de Lenin el 1924, formarà part de l'oposició. Malgrat tot treballarà al NARKOMPROS fins la seva mort.
- (7) FITZPATRICK, Sheila: Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes. 1917-1921.  
Siglo XXI Editores. Madrid 1977.  
(Cambridge 1970). (pàgs. 41-42)
- (8) Evgraf Alexàndrovitx LITKENS (1888-1922). Llicenciat per la Universitat de Petrograd. Afiliat al partit comunista des del 1919. Possiblement a proposta de Trotski o Preobrazhenski, fou l'encarregat de la reorganització del NARKOMPROS a partir del 1920. Malgrat els esforços de Litkens i Lenin la nova organització va ser un fracàs. No estan clars els motius de la seva mort a Crimea on havia anat per recuperar-se del seu mal estat de salut.
- (9) MAIAKOVSKI: "Sobre la brossa" 1920-1921 Poesia II. (1917-1920). Les Eines. Ed. Laia. Barcelona 1982.
- (10) LEYDA, Jay: Kino. Historia del film ruso y soviético.  
EUDEBA. Buenos Aires 1965. (pàgs. 145-146)
- (11) LEYDA, Jay. (íbid. pàg. 192)
- (12) LEYDA, Jay. (íbid, pàg. 193)
- (13) D'una carta de Lunaxarski a Bolianski al 1925. Citat per LEYDA. (íbid. pàg. 193)

- (14) La Flamme d'Octobre. Art et Revolution  
Editions Cercle d'Art. París 1977. (Leningrad 1977).
- (15) MAIAKOVSKI, Vladimir V.: Poesia II (1917-1920) Ed. Laia.  
Col. Les Eines. Barcelona 1982.  
Traducció i presentació de Joa-  
quim Horta i Manuel de Seabra.  
(Moscou 1955-1961)  
Estrofa del vers de Maiakovski titulat "Ordre a l'exèrcit  
de l'Art" del 1918.
- (16) Citat per Joaquim Horta i Manuel de Seabra a Poesia II de  
Maiakovski. op. cit. (pàg. 82, nota 38)  
(Els subratllats són meus)
- (17) Poesia II. op. cit. (pàg 100)  
Fragment del poema "Avancem" de Maiakovski escrit el 1919.
- (18) Decret sobre els monuments de la República que servirà de  
base per la realització del pla leninista de propaganda  
monumental. Citat en la introducció de La Flamme d'Octu-  
bre. Art et Revolution. Text de Mikhaïl Guerman. Editions  
Cercle d'Art. París 1977. (Leningrad 1977).
- (19) Utopies et Realités en URSS. 1917-1934  
Centre Georges Pompidou. París 1983. (pàgs. 23-25).
- (20) MAIAKOVSKI: Poesia II. op. cit. (pàg. 202).  
Texte de Maiakovski per una "Finestra ROSTA" del 1920.
- (21) Aquest material em va ser lliurat personalment a la matei-  
xa VGIK de Moscou al mars del 1984. El text ha esta tra-  
duït per Mercè Senabre. Totes les cites del punt 9.3. es  
refereixen a aquesta publicació de més de 100 pàgines.
- (22) Primera versió soviètica de l'obra de Gorki, dirigida per  
Aleksandr Razumni. Al 1926 Vsèvolod I. Pudovkin realitza-  
rà una nova versió considerada com una de les millors

obres de la cinematografia mundial.

- (23) Paraules de Lunatxarski en Le plus important de tous les arts. Lenin et le cinema. Moscou 1963.  
Citades a Le cinema russe et sovietique. (Sous la direction de Jean-Loup Passek). Centre Georges Pompidou. Paris 1981.
- (24) VERTOV, Dziga: El cine-ojo. Ed. Fundamentos. (Traducción de Francisco Llinás). Madrid 1973.  
(pàg. 17)  
Primer programa dels Kinoks publicat en la revista Kinofot, N<sup>o</sup> 1 de 1922.
- (25) (íbid. pàg. 26).
- (26) TROTSKI, L.: Littérature et Révolution. Ed. Julliard.  
(Traducció del rus de Pierre Frank i Claude Ligny). Paris 1964. (pàg. 217)

CAPÍTOL 10.- TEMPS DE RECERCA. 1921-1923

10.1.- ELS GRUPS INVESTIGADORS INDEPENDENTS

10.1.1.- Vèrtov i el Soviet Tronkh.

10.1.2.- El laboratori experimental de Kuleixov.

10.1.3.- La Fàbrica de l'Actor Excèntric.

10.2.- EISSENSTEIN ENTRA EN ESCENA

NOTES AL CAPÍTOL 10

## 10.- TEMPS DE RECERCA. 1921-1923

Abans de submergir-nos de ple en el desenvolupament de la cinematografia soviètica com l'art de masses idoni pel reflectir les transformacions de la nova societat, voldria fer una petita referència (nostàlgica des de la nostra cultura occidental però implacable des de el punt de vista revolucionari bolxevic) a les avantguardes russes definitivament diluïdes en els anys analitzats en aquest capítol.

Des de la perspectiva revolucionària, a les avantguardes se'ls reconeix la valentia a l'hora de subvertir les formes o fins i tot d'experimentar amb altres percepcions de les coses. El 1913 quan Malevitx pintà un quadrat negre es llançà al buit amb la convicció d'arribar al fons renovat en lloc de cadàver. L'artista, reduint a zero el concepte de pintura, semblava arrasar la concepció tradicional de l'art i iniciava uns camins "revolucionaris". Però la pintura suprematista de Malevitx, que he posat com exemple, malgrat el simbolisme del color, la creació d'un nou espai i la reducció absoluta de les formes, segueix encara dins l'àmbit d'una concepció tradicional del quadre. L'avantguarda aporta importants canvis estètics però no els profunds canvis significatius que la nova societat reclamava.

A més a més en aquesta època en què es pretení partir del no-res, el més rebutjable era precisament que l'avantguarda havia caigut en la trampa del consum. Justament per ser una novetat era comprada, entrava en els circuits comercials i acabava per ser assimilada. L'art d'avantguarda, que en un principi anava contra la integració, s'integrava.

Les teories sobre la funció de l'art o el seu paper a les societats publicades pel NARKOMPROS i també per la PROLET-



KULT a partir del 17, posaren ràpidament de manifest les poques connexions entre les obres avantguardistes i les necessitats de la nova societat. Alguns compregueren que el nivell de col.laboració que se'ls demanava era en contradicció amb unes conviccions excessivament profundes com per prescindir d'elles i marxaren. D'altres, encara que només fos per uns anys, ho superaren i es dedicaren a replantejar-se la funció de l'art en base a un plantejament inèdit de la Història. I quan aquests artistes entraren en contacte amb la situació real, és a dir, amb la ineludible necessitat de la construcció de la nova societat, les seves idees donaren lloc a transformacions o innovacions que superaren el camp estètic.

Deixem que sigui el mateix El Lissitski el que ens expliqui com la pintura ha trencat els límits del quadre per arribar a ser una "construcció":

*"La nostra època posseeix una gran quantitat d'elements nous, les propietats mecàniques i dinàmiques dels quals són també noves. (...) Hem començat a fer girar la tela; i en donant-li toms hem comprès que ens deixàvem caure en l'espai. Fins ara, l'espai era projectat a la superfície amb la convencionalitat del plans; nosaltres hem començat a moure'ns en les superfícies del pla en direcció cap a l'absolut de l'extensió. I en aquesta rotació hem multiplicat els eixos de projecció, ens hi hem inserit i els hem dilatats. Si el futurisme va portar l'espectador a l'interior de la tela, nosaltres l'hem portat a través de la tela cap a l'espai efectiu, i l'hem situat en el centre d'una nova construcció en l'extensió de l'espai. Avui, quan ens trobem en l'espai damunt d'aquestes bastides, hem de començar a caracteritzar-lo. El buit, el caos, el que és irracional es converteixen en espai, és a dir, en ordre, determinació, naturalesa, si introduïm en això els signes caracte-*

*ristics d'un cert tipus i en proporció determinada entre ells. La construcció i l'escala de signes característics donen a l'espai una extensió determinada. Canviant els signes característics, canvien les tensions de l'espai, que està constituït per un buit únic.*

*Quan ens vam adonar que el contingut de la nostra tela ja no era pictòric i que s'acostava a la realitat espacial sotmesa a moviment de rotació, tot i que de moment continuava enganxat a la paret, com un mapa geogràfic, un projecte o un mirall amb les seves imatges, vam decidir anomenar-lo amb un nom arropiat, el vam anomenar "Proun". (1)*

L'ideal de partir de zero és comú a molts dels artistes dels diferents grups que componen l'encara multidireccional món de l'art. La possibilitat que tenia una societat sencera de tornar a començar, d'oblidar un passat odiós i preocupar-se únicament per la construcció del present, obligarà els artistes, portantveus de la classe vencedora, a materialitzar les idees en multitud d'escrits i manifestos. Mai en la Història de l'Art teoria i pràctica havien anat tant paral·leles.

Però calia fonamentar la nova construcció artística (que ja sabem que ultrapassa el camp de l'estètica) en una teoria coherent perquè prengués tot el sentit i no caigués en el buit de les coses banals i efímeres. No s'escrivia sobre una teoria estètica sinó sobre un concepció de la vida. L'artista, amb els seus manifestos, cartells i films no únicament explica sinó que intenta donar una sòlida base teòrica a qualsevol realització posterior. L'espera havia estat massa llarga i la lluita massa dura perquè l'aconseguit sucumbís sota el pes de les estructures, les idees i els comportaments de l'època anterior.

En el Manifest Realista de Gabo i Pevsner publicat el 1920, els artistes expliquen la necessitat de partir del pre-

sent i el paper actiu de l'art dins la vida quotidiana:

"Proclamem: L'ESPAI I EL TEMPS HAN NASCUT AVUI. L'espai i el temps: les úniques formes sobre les quals s'edifica la vida, les úniques sobre les quals s'hauria d'edificar l'art. (...)

Anunciem el nostre missatge als homes a les PLACES i ELS CARRERS; en les places i carrers publiquem la nostra obra, convençuts que l'art no s'ha de convertir en refugi de ganduls, la consolació dels qui estan cansats, la justificació dels mandrosos. L'ART ESTÀ CRIDAT A ACOMPANYAR L'ÉSSER HUMÀ PER TOT ARREU ON PASSA I S'AGITA LA SEVA VIDA INFATIGABLE: als tallers, la feina, en el descans i en el temps de lleure; els dies de treball i de festa, a casa i a la carretera, PER TAL QUE LA FLAMA DE LA VIDA NO S'EXTINGEIXI EN ELL.

(...) Avui: L'ACCIO. Els comptes, els passarem demà. El passat el deixem darrera nostre, com carro-nya. El futur el llancem com a pinso per les alquimistes. EL PRESENT, EL GUARDEM PER A NOSALTRES." (2)

Per una altra banda, Gabo expressa la necessitat de crear una base on fonamentar el nou univers:

"Es tracta de construir una nova estructura-típus sobre la base de la qual serà possible de concebre l'univers. La nostra generació no tenia cap necessitat de seguir-los (els cubistes), havia trobat en la idea constructivista un nou concepte del món. La idea constructivista no és una idea programada. No és un procediment tècnic ni la manifestació re-

volucionària d'una secta artística; ES UNA CONCEPCIÓ GENERAL DEL MÓN o, més ben dit, L'ESTAT ESPIRITUAL D'UNA GENERACIÓ, una ideologia originada en la vida, íntimament lligada a ella i destinada a influir en el seu curs." (3)

I per acabar aquesta reflexió sobre els fonaments teòrics on s'arrelarà la recerca cinematogràfica del 1921-23, crec indispensable reproduir (sintetitzen tot el sentit d'aquesta introducció en el capítol 10) unes paraules de LEF (4) publicades a la revista sota el significatiu títol "LEF posa en guardia":

"(...) Amb claredat: l'esmunyedissa fauna de la burgesia era un mal lloc per lluitar. En la Revolució hem acumulat drets, hem estudiat la vida, se'ns han encarregats feines en la més real de les construccions.

Una terra esquerpada pel llamp de la guerra i la revolució és un terreny difícil per aixecar grans edificis.

(...) La Revolució ha escombrat el que era vell i nosaltres hem netejat el terreny per a noves construccions artístiques.

Encimentada amb sang, l'URSS es soté solidariament. És el moment de començar grans coses.

(...) Futuristes!

Els vostres mèrits artístics són grans, però no penseu viure de les rendes de l'activitat anterior revolucionària. Amb la feina actual, hem de mostrar que la nostra explosió no és l'udol de la desesperació de la intel·ligentsia esguinçada, sinó la lluita-treball, espatlla amb espatlla, amb tots aquells qui es llencen a la victòria de la comunitat.

*Constructivistes!*

*Pareu compte de no convertir-vos en una escola estètica. El constructivisme artístic només és igual a zero. La qüestió que es planteja és la mateixa existència de l'art. El constructivisme s'ha de convertir en el laboratori d'estudis de tota la vida. Les nostres idees s'han de desenvolupar aplicant-se a les coses actuals.*

*(...) LA MES GRAN IDEA MORIRA SI NO L'EXPRESSEM HABILMENT.*

*Les formes més hàbils no seran res, no suscitaran més que impaciència i irritació si no les apliquem a l'expressió d'allò quotidià, de la quotidianitat revolucionària.*

*El LEF vigila.*

*El LEF és la salvaguarda de tots els creadors.*

*El LEF vigila.*

*El LEF rebutja tothom qui s'atura, tothom qui s'adorm, tots els propietaris.*

EL LEF (5)

A més a més dels problemes ideològics, en aquesta època n'esclatà un altre de caire econòmic que provocarà importants canvis no únicament en l'economia del país, sinó en el món de les arts.

Lenin tenia consciència des del 1920 dels problemes econòmics que l'anomenat "comunisme de guerra" provocava al país. El sector més afectat, l'agrícola, encara columna vertebral de l'economia soviètica, patia el resultat d'una situació confusa (en un primer moment la terra va ser repartida als camperols per, amb el decret del 19 de febrer del 1918, passar a ser propietat de l'Estat) que impedia una encertada explotació de la terra.

La situació esclatà quan el 1921 els mariners de la ba-

se naval de Kronstad-Petersburg, que havien col.laborat amb Lenin el 1917, s'amotinaren reclamant "el restabliment dels sòviets sense bolxevics". L'evidència de la situació (Chudoba afirma que 4 o 5 milions de persones moriren d'inanició entre 1918-21) obligarà a Lenin a abandonar l'estricta "comunisme de guerra" i obrir una nova via amb la Nova Política Econòmica. Anunciada en el X<sup>o</sup> Congrés del Partit Comunista Soviètic del 8-10 de mars del 21, la Nova Política Econòmica (NEP), realment molt vella, es presentava com un compromís temporal fins a la victòria de la revolució internacional. La implantació de la NEP significarà la volta a una economia de mercat que activarà el comerç anterior i obrirà les fronteres tanca- des per la guerra civil. Tanmateix la NEP permetria els cam- perols escollir el tipus de possessió (privada o comunal) i vendre els seus productes al mercat lliure, i admetrà la pri- vatització de les indústries de menys de 20 obrers.

Els artistes es prengueren la NEP com una traició al comunisme. Desmoralitzats, varen veure com ràpidament reapa- reixia un "nou" capitalisme i uns "nous" petit-burgesos que amenaçaven l'ideal de la Revolució. Amb els "nepistes" torna- va el luxe banal i el mal gust del petit-burgès encara que fos sota una pàtina comunista. Aquesta reaparescuda classe, contra la qual havien lluitat tant els artistes revoluciona- ris, es convertirà en el centre dels vitriòlics atacs de pin- tors i poetes.

Per una altra banda, la NEP representa la fi de les avantguardes en reduir els subsidis als artistes el 1922. Així, els artistes que no havien assimilat d'una forma real el seu art a la producció industrial, malgrat la seva compren- sió pels ideals revolucionaris, es veieren obligats a marxar a l'estranger per poder subsistir tant espiritualment com ma- terialment. Burliuk arribaria fins a USA, Kandinski (al que havien rebutjat un programa per a l'organització de l'INKHUK, Institut de Cultura Artística de Moscou) seria reclamat per la Bauhaus i Gabo, Pevsner i Lissitski s'unirien al November- gruppe de Berlin.

La Proletkult reaccionaria contra la NEP i en el Con-

grés del 18-21 d'agost manifesta la necessitat de lligar l'art amb la producció industrial i de promoure la imatge de l'artista-engenyer per lluitar contra les tendències petit-burgeses de nou en acció. Poc després i malgrat les seves diferències, el LEF s'afegirà a aquesta lluita.

La reactivació econòmica produïda per la NEP redundarà en benefici de la indústria del cinema. L'apertura de fronteres facilita l'entrada del preciós material bàsic per la producció de films, i l'existència de més diners en circulació permetrà iniciar noves produccions. L'any 21 és precisament el d'una de les més grans depressions de la indústria cinematogràfica de tota la història del cinema rus i soviètic i la NEP afavorirà no únicament les realitzacions sinó la reestructuració dels sectors de distribució o exhibició anquilosats per la manca de films.

Un altre factor decisiu pel desenvolupament de la cultura soviètica seria la creació de la Unió de Repúbliques Socialistes Soviètiques (URSS), el desembre del 1922 i que significaria tant una ampliació de mercats com un incessant intercanvi cultural que inspiraria noves temàtiques per al cinema. Les cinematografies d'Ucraïna, Geòrgia, Azerbaidjan, Armènia, Bielorússia i les de les altres Repúbliques asiàtiques prosperaren amb força a partir d'aquest moment. Josep Stalin, comissari del Comissariat de les Nacionalitats, afavorirà l'establiment d'estudis cinematogràfics a les diferents Repúbliques.

El mateix any s'inagura a Moscou la 1ª productora estatal Goskino a la qual ràpidament seguiren d'altres, significat la desaparició definitiva d'un residu d'indústria privada que semblava indestructible. Goskino representa la unificació estatal de producció i distribució però també l'establiment de relacions comercials amb l'estranger. Així, la primera iniciativa de Goskino va ser la compra a Berlín de 33 llergmetratges per a la seva exhibició a les Repúbliques i de 22.000 metres de pel·lícula en negatiu, 700.000 m. de pel·lícula en positiu i divers material elèctric.

L'antiga Russ pre-revolucionària, que després d'Octubre

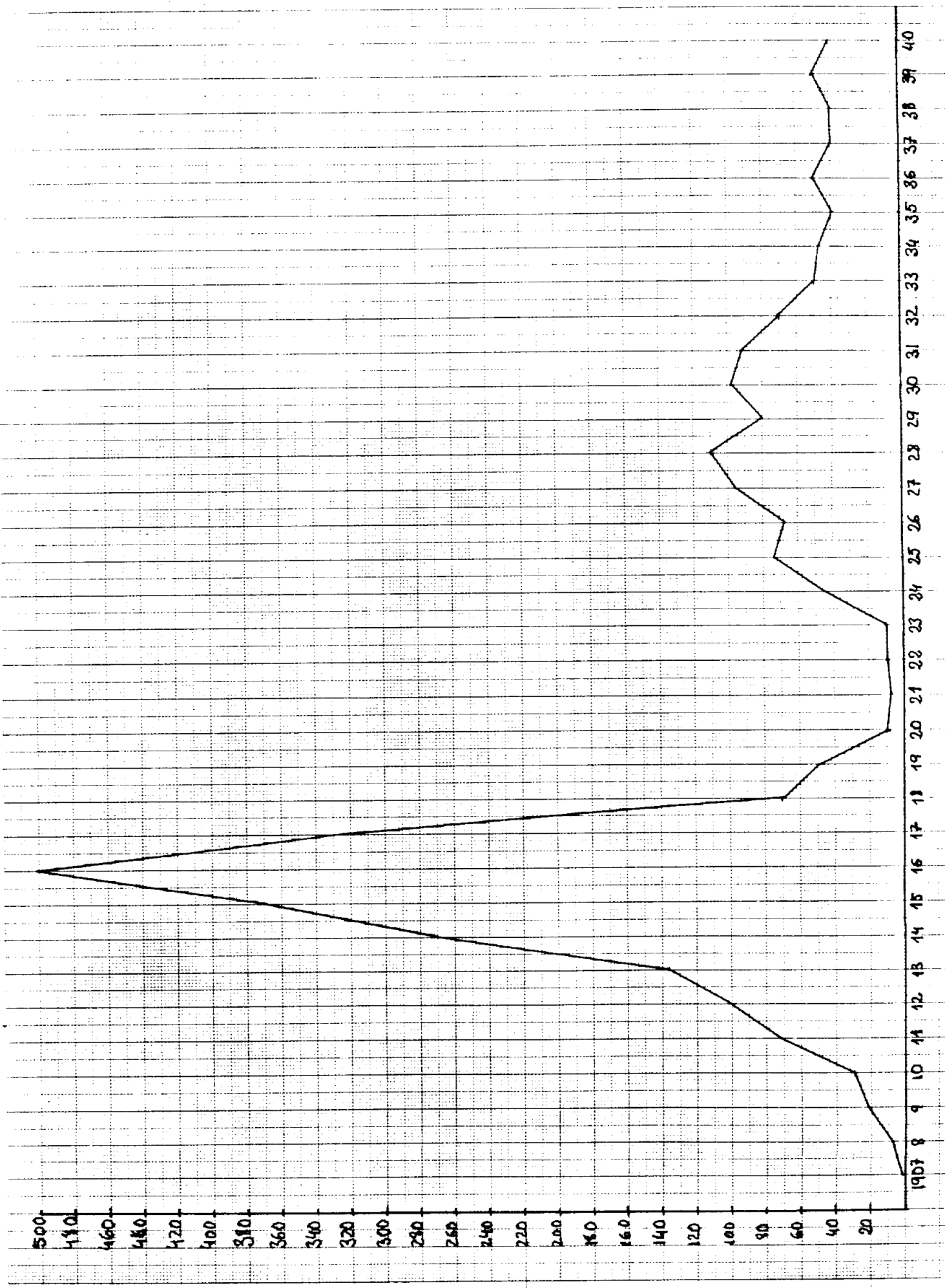
s'havia constituït en cooperativa, es fondria amb la Mez-rabpon (Ajuda Internacional del Treballador) per donar lloc a la Mezrabpom-Russ sempre caracteritzada pel seu marcat militarisme polític.

El ràpid fracàs de la política de Goskino (basda en el capital privat) prota al XIII Congrés a decidir la unificació administrativa de tots els organismes cinematogràfics sota la direcció de la Sovkino. El monopoli Sovkino (amb un 55% de capital aliè a les institucions del cinema) significa una victòria dels centralitzadors contra els partidaris dels sindicats però no impedirà que la producció cinematogràfica a partir d'aquests anys avanci a ritme accelerat.

Reprodueixo a continuació un gràfic de la producció cinematogràfica russa i soviètica des dels seus inicis fins a la 2<sup>a</sup> Guerra Mundial on es veu clarament l'impuls del cinema pre-revolucionari i com la gran depressió coincideix no amb la Gran Guerra ni amb la Revolució sinó amb els anys de la Guerra Civil, de la depressió econòmica i del bloqueig exterior.

D'entre totes les dades consultades m'ha semblat més convenient reproduir les que dona Georges Sadoul i que coincideixen amb el promig fet per Andras Boglar en El Cine d'Editorial Argos i que inclouen els curt-metratges. En un moment com el que estem analitzant, de grans dificultats tècniques i econòmiques per al cinema, crec que no s'han de menysprear les obres de poc metratge, sovint les úniques amb possibilitat de realització. Per una altra banda no s'ha d'oblidar que els inicis de la cinematografia soviètica varen ser didactis i documentals i aquests tipus de films no acostumaven a passar dels tres centenars de metres. La fixació del metratge en llargs, mitjos i curts, no es farà fins a finals del anys 20.





### 10.1.- ELS GRUPS INVESTIGADORS INDEPENDENTS

A la tardor de 1921 i encara fora de la beneficiosa re-activació de la NEP a la indústria del cinema (amb els subsidis provinents d'impostos i l'arribada del capital estranger), es produïren tres angoixants films per a la recaptació de fons per a les víctimes de la fam. "Tristesa infinita" de Pantaleiev, "Fam... fam... fam..." de Gardin i Pudovkin i "La fam a Rússia" filmada per un aficionat, serviren també per reclamar l'atenció de l'estranger (les dues primeres foren exhibides a París i Londres). Els USA varen ser dels primers a respondre.

El 1922 quan Kandinski ja ha marxat, Blok i Klhebnikov han mort, Gumilev ha estat executat i Essenin s'ha suïcidat; quan tants artistes consideren que les condicions ideològiques no són les apropiades per desenvolupar la seva vida, malgrat el seu amor per l'ideal revolucionari, sorgeixen, en aquest mateix ambient, d'altres més joves, renovadors, i estimulats per la recerca de formes expressives que se separessin de forma definitiva de la ideologia del vençut. Així, l'objectiu principal dels joves cineastes serà l'assimilació de les idees revolucionàries i comunistes (és a dir, teoria més pràctica) i la dedicació, per convicció personal, a l'explicació i propagació d'aquesta fita.

Moguts pels mateixos ideals, aparegueren a Moscou i Leningrad una sèrie de tallers i laboratoris dedicats a l'experimentació cinematogràfica. El resultat serà sorprenent. Gaudint de llibertat d'acció per l'absència d'una legislació estricta sobre les arts (com més tard apareixerà) i motivats per la seva pròpia afinitat amb les idees comunistes, els grups investigadors independents crearen un llenguatge cinematogràfic, fill de la Revolució i fonamentat en un "corpus" teòric definidor i estructurador.

Coherents amb les seves idees, els grups renovadors, (independents de l'Escola de Cinematografia de l'Estat (VGIK) dirigida pel prestigiós i veterà Gardin), fugien de denominacions tan tradicionals com "estudi" o "escola" i preferien las de "taller" o "laboratori" molt més suggerents de la nova època industrial i científica a què es volia arribar.

### 10.1.1.- Vertov i el Soviet Tronkh

Dziga Vertov, durant els anys de documentalista de guerra (l'hem trobat viatjant en un *agít-tren*) va elaborar una teoria del cinema autènticament "extra-ordinària", flanquejant els límits de la ciència-ficció i que caurà, amb el temps, en el menyspreu de tècniques i fórmules cinematogràfiques completament vàlides. Malgrat aquesta visió "històrica" i les crítiques que en el seu moment rebrà, s'ha de considerar Vertov com un dels cineastes soviètics més coherents amb el seu temps i mestre del cinema documental mundial.

Denis Arkàdievitx KAUFMAN (1896-1954) neix a Bialostok, Polònia (en aquell moment annexionada a la Rússia tsarista), de pares bibliotecaris.

De molt jove s'inicia en el camp de les lletres escrivint poesia, versos satírics, assajos i novel·les de ciència-ficció. Són molt importants en Denis Kaufman els anys de la seva joventut durant els quals va entrar en contacte amb els manifestos futuristes doncs condicionaran tota la seva vida artística posterior. Al voltant de 1915 es proclama futurista, canviant el seu nom per un altre més significatiu com el de Dziga (en ucraïnès significa bladufa, al·lusiu al moviment perpetu) Vértov (derivat de *vertet* que significa girar, rodar).

Ja hem vist com de 1909 a 1912 Marinetti publica una sèrie de Manifestos exaltats i sovint embolicats, però que contenen unes "idees-força" que no escapen a la seva anteció ni a la dels altres futuristes russos. Ja he comentat l'especial assimilació d'aquestes puntuals "idees-força" que, desenvolupades fora del context italià, doanran lloc a un moviment molt diferent de l'original de Marinetti. És curiós destacar com de tots els manifestos possiblement el més desconegut per

Vèrtov seria precisament el dedicat al cinema ja que va ser publicat el 1916 (6), en plena guerra i amb les fronteres del país hermèticament tancades.

Transcriuré uns fragments dels primers manifestos italians que poden haver influït sobre la seva concepció de la vida, de l'art i, posteriorment, sobre el seu específic llenguatge cinematogràfic.

Diu Marinetti:

"... busquem un estil del moviment, quelcom que no hagi estat mai assajat"

"... totes les veritats apreses a les escoles són abolides per nosaltres"

"... la simultaneïtat dels estats anímics en l'obra d'art, aquest és el principi del nostre art"

"... un automòbil de cursa brogidor és més formós que la Victòria de Samotràcia"

"... el temps i l'espai varen morir ahir. Vivim ja en l'absolut perquè hem creat l'eterna velocitat omnipresent"

"... cantem al perill, l'energia i la temeritat"

"... Endavant els incendiàries de dits carbonitzats: Aquí! Aquí! Cremeu amb el foc dels llamps les biblioteques. Desvieu el curs dels canals per inundar els soterranis dels museus! Feu trontollar els fonaments de les venerables ciutats." (7)

Vèrtov i els futuristes russos podien trobar una gran afinitat amb aquests conceptes de construir una cultura a partir de zero, d'exaltació a la velocitat, d'amor a la màquina, però és fàcil imaginar el seu rebuig a punts com el següent:

"Glorifiquem la guerra -única higiene del món- el militarisme, el patriotisme, l'acció destructora dels anarquistes, les belle Idees que maten i el menyspreu a la dona." (8)

En aquest text, els futuristes russos contestaran tant directament des de LEF, com indirectament a través de les poesies anti-bèliques de Maiakovski, Khlèbnikov, etc. Diuen a LEF:

"Els futuristes, els primers i els únics en l'art rus (...) han blasmat de la guerra, han lluitat contra ella amb totes les armes de l'art." (9)

Vull a continuació transcriure altres fragments dels manifestos futuristes russos per destacar que, malgrat la utilització del mateix to provocatiu i polèmic, les seves idees són íntimament lligades a la revolució social i política desitjada amb vehemència i cristalitzada a Octubre:

"Avui tothom és futurista. El poble és futurista!  
El futurisme ha agafat Rússia pel coll.  
Sense veure el futurisme davant vostre i incapaços de mirar-vos vosaltres mateixos, heu clamat la seva mort. Sí, el futurisme ha mort, com a grup. Però en tots vosaltres s'ha escampat per inundació. Si el tema del futurisme ha mort com a idea i com a grup d'elegits, no tenim cap necessitat. Considerem la primera part del nostre programa de destrucció

com a realitzada. Per tant, no us sorprengui de veure avui a les nostres mans, en lloc del barret del bufó, el dibuix de l'arquitecte; i de sentir la veu del futurisme, ahir encara toba pel sentimentallisme, carregada avui de força profètica." (10)

"La burgesia va transformar la carn en esperit. Ha reduït la matèria a estat gasós. Ha substituït els cossos sòlids per emanacions ideològiques.

El proletari ha restablert a la matèria, a la carn i als cossos sòlids els seus drets. Per al proletari la idea no és res mentre no estigui encarnada o en vies de ser-ho."

"... és indispensable que tots els artistes a la vegada, sense perdre ni un minut, activin el seu somni ideològic, es freguin els ulls i engeguin un treball realment creador. Les fàbriques, les oficines i els tallers esesperen que els artistes els proporcionin models de coses noves mai vistes. Els obrers estan cansats de fabricar sempre les mateixes coses saturades d'esperit burgès..." (11)

Dziga Vèrtov, en el primer manifest titulat "Nosaltres" i publicat a la revista "Kinofot" del 1922, sublima els mateixos conceptes que he destacat dels italians però donant-los aquest to tan específic resultat d'una concreta idiosincràsia i dels nous ideals revolucionaris:

"Nosaltres afirmem que el futur de l'art cinematogràfic és la negació del seu present."

"... nosaltres busquem el nostre propi ritme, que no hem robat ningú, el trobem en el moviment de les coses"

"... l'alegria que ens proporciona la dansa de les

serres de les serradores ens resulta més comprensible i pròxima que la que ens proporciona les cabrioles dels homes."

"... Ens dirigim a través de la poesia de la màquina, de l'home endarrerit cap a l'home elèctric perfecte.

Mostrem a la llum del dia l'ànima de la màquina, fent l'obrer amant de la seva taula de treball, el camperol del seu tractor, el maquinista de la seva locomotora,

nosaltres introduïm l'alegria creadora al treball mecànic,

nosaltres agermanem els homes amb les màquines, nosaltres eduquem homes nous."

"... Visca la poesia de la màquina que es mou i fa moure, la poesia de les palanques, rodes i ales d'acer, el crit de ferro dels moviments, els enlluernadors ullets de les incandescències." (12)

Aquests textos ens donen una idea de l'ambient general on es desenvolupa la concepció de la vida i de l'art futurista. Però crec encara més important prestar atenció a una altra sèrie de manifestos que possiblement seran els que inspiraran i marcaran de forma definitiva les pautes del llenguatge del muntatge cinematogràfic Soviètic.

És interessantíssim descobrir com elements tan disseminats com les assimilacions dels manifestos italians sobre la música i la literatura, com una nova teoria lingüística russa i com una revolució política, social i industrial, poden donar lloc a un nou i específic llenguatge (el "soviètic") que materialitza la nova forma d'entendre la vida (o de voler-la entendre), que flota en l'ambient.

D'aquesta "conjunció d'astres rojos" sortirà la força per tirar endavant (fins que les circumstàncies ho permetin), una tasca aventurera, imaginativa, intuïtiva, sincera, alguna



vegada equivocada però sempre fecunda.

En el manifest de 1911, el músic italià Benilla Pratella manifesta la conveniència d'introduir nous sorolls a les orquestes clàssiques com expressió de la vida moderna. Diu:

"... l'harmonia, tot utilitzant les més petites divisions de tons, facilitarà a la nostra renovada sensibilitat el màxim de sons."

"... La fusió de l'harmonia i el contrapunt per crear la polifonia absoluta"

"... la utilització del vers lliure pels "llibretos" de les òperes concebuts com una forma simfònica"

"... expressar l'ànima musical de les masses, de les canteres industrials, dels trens, dels transatlàntics, dels cuirassants, dels automòbils, dels avions... la glorificació i el triomf de l'electricitat..." (13)

La mateixa idea de fragmentació, barreja, superposició i introducció de nous tons musicals apareix, aquest cop amb les paraules al manifest de Marinetti sobre la "Tècnica de la Literatura Futurista" (1912). Diu:

"... destruir la sintaxi, emprar el verb en infinitiu, abolir l'adjectiu i l'adverbi, formar paraules compostes, formar fileres d'imatges i d'analogies, instaurar el màxim de desordre i destruir el Jo en literatura." (14)

I publica a continuació un "Suplement" al manifest anterior on encara concretitza més:

*"La destrucció del ritme tradicional, l'abolició de l'adjectiu, de l'adverbi i de la puntuació, el fracàs de la famosa harmonia de l'estil, facilitarà que el poeta futurista pugui a la fi utilitzar les onomatopeies com els sons més cacofònics que reproduïxen els innumbrables sorolls de la Matèria en Moviment." (15)*

Marinetti reivindica el valor expressiu dels objectes i per sobre de tot de les màquines:

*"Poetes futuristes... amb la intuïció trenquem amb l'hostilitat aparentment irreductible que separa la carn humana del metall dels motors. Després del regne animal, heus aquí que comença el regne de la mecànica (...) Preparem la creació de l'home mecànic de parts substituïbles..." (16)*

Regne mecànic / regne animal, home mecànic, ruptura de sintaxi, preponderància del verb, simultaneïtat..., en pocs anys van sorgint els conceptes que els arts soviètiques, i per sobre de totes la poesia i el cinema, adoptaran com expressió de la nova forma d'entendre la vida que un govern proletari volia imposar. Són les idees-força, els moments-clímax, fonamentals, actius, claus (verbs) que parlen per si sols, fugint del discurs tradicional (ruptura de sintaxi), adoptant una estructura dinàmica (muntatge) i evitant les complexitats dis-

cursives (adjectius, abverbis) utilitzats en el llenguatge cinematogràfic de Vèrtov.

Comparem de nou fragments de manifestos russos on es veu un altre cop la clara inspiració i l'específica assimilació del futurisme italià. En els textos dels poetes i escriptors dedicats als mots, als signes, a la sintaxi i a la creació poètica i literaria en general, hi trobem les idees que conformaran el que he anomenat "llenguatge soviètic", superposat a qualsevol altre, i manifestat principalment a través de la poesia i del cinema. Ja el 1912-13 Alexei Krutxonikh, com tants d'altres artistes d'aquest moment, especulava amb la necessitat de la creació d'un llenguatge universal partint de la base que "la nova forma verbal és la que crea el contingut i no a la inversa" (17). En els nous camps oberts per la Revolució, aquestes noves fórmules lingüístiques influïren sobre d'altres arts, i donaren com a resultat les fulgurants poesies de Maiakovski, les decoracions d'Altman, els "flashos" de la ROSTA i els films de Vèrtov.

Coincidint amb l'any de l'esclat de la Gran Guerra, els cubo-futuristes manifesten en "El viver dels jutges":

*"... Hem deixat de considerar l'estructuració i la pronunciació dels mots segons les regles gramaticals, ja que no veiem en els textos altra cosa que discursos orientatius. Hem dislocat la sintaxi."*

*"... Caracteritzem els substantius no únicament amb l-ajuda dels adjectius (com habitualment es feia abans de nosaltres), sinó també amb altres parts del discurs..."*

*"... Hem suprimit els signes de puntuació i per això el paper de la massa verbal ha estat revaloritzat i més comprès."*

*"Menyspreem la glòria. Coneixem sentiments que no existien abans de nosaltres."*

"... Som els homes nous de la nova vida." (18)

I per concloure aquesta exposició dels fonaments del llenguatge cinematogràfic emprat per Dzidga Vèrtov, un llenguatge sensible, carregat de les qualitats de l'emissor, excitant per al receptor, buit d'antics continguts i ple de nous mites, faig referència a un fragment d'un poema de Maiakovski on utilitza molts dels nous recursos d'aquest nou "llenguatge soviètic":

"(...) I quan  
 l'octubre  
 vingué i ens inundà,  
 (semblava  
 que ni el fum frenés  
 el galop del foc)  
 vosaltres  
 aferràveu  
 amb les vostres mans de ferro  
 les regnes roents, fumejants, de la revolució.  
 Galopàveu drets,  
 de costat  
 i de gairell.  
 El cavall és a Kronstadt.  
 S'encabrita.  
 És sobre el Neva.  
 Abrasa, crinera de foc, en el desastre de Iaroslavl.  
 Atenalla Tsarítsyn en un anell de foc. (...) (19)

La inquietud de Vèrtov per la investigació artística va iniciar-se en el camp del so quan el 1917 funda, juntament amb els seu germans Boris i Mkhail i la seva dona Elena Svilova,

un "laboratori de l'oida" a Sant Petersburg. Fascinat pels camins oberts pels futuristes italians, Vèrtov i el seu equip, enregistra, munta i investiga, amb uns rudimentaris aparells, tot tipus de sons.

L'any següent es posa al servei del Kino Komitet del NARKOMPROS convertint-se en el coordinador i montador del noticiaris d'actualitats de l'Estat Soviètic. Són els Kinonedelia (cintema-setmana) on ja es veu venir la seva característica forma de fer cinema. En 1919 aprofitarà tot el material rodat sota les seves ordres (Vèrtov gairabé no filmarà mai directament ni un metre de film) i muntarà el seu primer llargmetratge "L'aniversari de la Revolució". Aquest mateix any arribarà al front de guerra on, d'una forma molt exposada, enregistrarà uns extraordinaris documents que serviran de material base pels films posteriors. Com ja sabem, participà durant la Guerra Civil en diversos "agít-trens".

El 1922 constitueix el Soviet Tronkh (Consell dels Tres) conjuntament amb el seu germà Mikhail, cameramen, i la seva dona Elisa, muntadora. Vèrtov contribuirà, a partir d'aquest moment, a aquesta específica poètica d'avantguarda revolucionària amb els seus articles: "Nosaltres" publicat a "Kinofot" al 1922, "La revolució dels Kinok" publicat al Nº 3 de LEF al 1923 i "Noves tendències del cinema" el mateix any a "Pravda" on continuarà publicant un article anual fins al 1926.

En primer lloc el Soviet Tronkh rebutja els vells models artístics i considera indispensable "la mort de la cinematografia perquè d'aquesta manera pugui sobreviure l'art cinematogràfic" (20). L'any següent a "Pravda" (i copiant Marx) denuncien el cine-drama com "el opi dels burgesos que embruteix les 3/4 parts de la humanitat" (21), i proposant contra aquest cinema de caràcter literari, d'enquadraments sense valor semàntic i d'argument basat en el destí d'un home, un cinema propagador de la realitat immediata, del món en marxa pel motor de la revolució proletària. Els seus ideals determinen la finalitat de les seves pel·lícules: el desxiframent comunista del món i de la vida. Sense guió, sense preparació, sense actors, els seus films son trossos de vida real filmats de

forma improvisada. Són els fets, les actuacions dels homes que, mostrats en pantalla, influiran sobre la consciència dels espectadors. És el Kino-Glaz, Cinema-Ull, considerat pels Kinoks molt més perfecte que l'ull humà per la seva imparcialitat i objectivitat. Diuen:

*"El cinema-ull viu i es mou en el temps i en l'espai, i recull i fixa les impressions d'una manera totalment distinta a l'ull humà." (22)*

El Kino-Glaz és el cinema-veritat ja que dóna l'oportunitat de llegir els pensaments de les persones posats en primer pla (en sentit literal i en sentit figurat) per la càmera i oferir:

*"la possibilitat de fer visible l'invisible, d'illuminiar l'obscuritat, de descobrir l'amagat, de convertir les representacions en no-interpretacions, de transformar la mentida en realitat." (23)*

Destaquen la imperfecció de l'ull humà al costat de la perfecció de la càmera filmadora afirmant que:

*"no podem convertir els nostres ulls en millors del que són i de com han sigut fets, però la càmera, per la seva banda pot ser infinitament perfeccionada." (24)*

Certament l'ull mecànic de Vèrtov te unes qualitats expressives superior a les de l'ull humà (possibilitats de primeríssims plans, angulacions forçades, "ralentis" i accelerats, localitzacions insòlites, retrocessos...), però el que sembla oblidar el cineasta en parlar de l'objectivitat i imparcialitat de la màquina és que darrera l'ull mecànic ni ha un ull humà i, el que és més important, un cervell que escull i decideix sota el seu criteri quina és la escena a filmar i quina és la millar tècnica per fer-ho.

El Sòviet Tronkh es disposa a aconseguir una autèntica transformació de l'art cinematogràfic que a la vegada representava un procés revolucionari en la forma de fer cinema (autènticament insertada en el progrés social i polític social i polític real) en la mida que constituïa un rebuig i una crítica del cinema (com art i com espectacle) com a forma de comunicació burgesa. La via del Sòviet Tronkh era la més efectiva a efectes revolucionaris: canviar la percepció del món per així canviar la societat. En el seu manifest publicat poc després de la constitució del grup, base teòrica de la seva pràctica cinematogràfica) observarem les íntimes connexions amb les de Marinetti ja comentades:

#### EXTRACTE DE LA RESOLUCIÓ DEL CONSELL DELS TRES

"... el minuciós examen dels films arribats d'Occident i d'Amèrica ens mostren una càmera reduïda a una lamentable esclavitud, sotmesa a la imperfecció i a la miopia de l'ull humà."

"... adoptem doncs, com a punt de partida, la utilització de la càmera com a cinema-ull, molt més perfeccionat que l'ull humà, per explorar el caos dels fenòmens visuals que omplen l'espai."

"... Fins avui, violentàvem la càmera forçant-la a copiar el treball del nostre ull. Com millor copiàvem, més contents estàvem de les preses. A partir d'ara alliberem la càmera i la fem funcionar en

una direcció oposada, molt allunyada ja de la còpia."

"... professem el cinema-ull que, en l'interior del caos del moviment, descobreix la resultant del propi moviment..."

"... Forço l'espectador a veure aquest o aquell fenomen visual com a mi em sigui més fàcil de fer-ho. L'ull es sotmet a la voluntat de la càmera i es deixa dirigir per ella fins aquests moments successius de l'acció que, pel camí més curt, més clar, condueix el cinema-frase al cim o al fons del desenllaç."

"... jo sóc el cinema-ull. Jo sóc un constructor. JO T'HE POSAT A TU, QUE T'HE CREAT AVUI, EN UNA MOLT EXTRAORDINÀRIA HABITACIÓ QUE NO EXISTIA FINS EN AQUEST MOMENT I QUE JO IGUALMENT HE CREAT."

"... Jo sóc el cinema-ull. Jo sóc l'ull mecànic, us mostro el món com únicament jo puc veure-l... la meua via porta a la CREACIÓ D'UNA NOVA PERCEPCIÓ DEL MÓN. Per aquesta raó jo desxifro, d'una nova forma, un món que us es desconegut." (25)

Una altra de les tasques que el Sòviet Tronkh portaria a terme, consegüentment amb les seves idees, seria la d'aconseguir implantar la "proporció leninista" al cinema.

En una carta de Lunatxarski a Boltianski escrita el 9 de gener del 1925 i publicada per Leyda (26), el primer explica el gran interès que manifestà Lenin pel cinema en una conversa que havien tingut el 1922. Vladimir Il·lix expressà la seva convicció sobre "els grans beneficis que s'obtenrien en aquesta matèria si era manipulada convenientment" i manifestà la necessitat d'establir una proporció definida entre les pel·lícules d'entreteniment i les científiques.

Per a Lenin aquesta "proporció" es basava en la preponderància del noticiaris i dels documentals que reflectessin



l'actualitat soviètica i difonguessin les idees comunistes. Totes haurien de ser controlades per "vells marxistes" per evitar les desviacions. La censura era reservada per als possibles films d'"entreteniment" immorals o contrarevolucionaris.

Va ser en aquesta conversa de Lenin amb Lunatxarski quan aquell va dir la famosa frase:

*"Vostè és conegut entre nosaltres com protector de les arts, de manera que ha de recordar que entre totes elles, per nosaltres, el cinema és la més important."*

Vèrtov troba en aquestes disposicions el paradís per les seves produccions i respon el mateix any 22 amb 23 números de "Kinopravda" (cinema-veritat), diari cinematogràfic, expressió de les seves idees i base de les futures produccions que col·locaran a Vèrtov en un lloc preponderant en la Història del Cinema.

Els "Kinopravda" són el resultat del muntatge de diverses escenes filmades per tot el país pels corresponsals-càmeres. Com diu Leyda, el grup Sòviet Tronkh donava a aquests trossos de film

*"la forma d'àtoms de la vida soviètica observada amb agudesa des de molts angles per l'ull del cinema".(27)*

Des d'un altre front Maiakovski respondrà també a la

necessitat de fugir de l'anestesiament cinema-ficció i de crear el cinema-veritat únic vàlid per a l'explicació i propagació del nou món comunista. Així repon a un qüestionari publicat en el N<sup>o</sup> 4 de la revista "Kinofot" corresponent al mes de setembre de 1922:

"PER VOSTÈ EL CINEMA ÉS UN ESPECTACLE?

*Per a mi és quasi una concepció del món.*

EL CINEMA ÉS PORTADOR DE MOVIMENT?

*El cinema modernitza la literatura.*

EL CINEMA DESTRUEIX L'ESTÈTICA?

*El cinema és audàcia.*

*El cinema és un atleta.*

*El cinema és difusió d'idees.*

*Però el cinema està malalt. El capitalisme li ha llançat als ulls un grapat d'or. Empresaris hàbils el porten a passejar pel carrer ben agafat de la mà.*

*Guanyen diners commovent la gent amb temes llacrimosos i mesquins. (28)*

*Cal que això acabi.*

*El comunisme arrencarà el cinema de les mans dels especuladors." (29)*

Vèrtov pressionaria Lunatxarski per equiparar la proporció de cinema-documental i de cinema-drama exhibits a les sales de projecció. Diu:

*"El front sense fisures dels cinema-drames ha estat trencat pel "kinopravda".*

*Aquest esvoranc no ha de ser ni contingut pel tap de la NEP,*

*ni curullada per les deixalles conciliadores." (30)*

Com a resultat d'aquesta pressió, l'any 24 apareix la Kultkino, filial de Goskino, productora de tots els documentals de Vèrtov que treballarà incansablement en la sèrie "Kinokalendar" (cinema-calendari) i en la sèrie "Kinoglaz" o "la vida d'imprevist", tots ells films de propaganda, destinats a exercir una forta pressió sobre el públic i presentats com oposició a la "inoperabilitat" dels cinema-drama. Així ho expliquen en una conferència del 15 de juliol titulada "L'art i la vida quotidiana":

*"En el programa d'una sessió de cinema, el drama artístic hauria d'ocupar el lloc que ara correspon a les actualitats.*

*La resta del programa ha de ser ocupat pels treballs del "Kinoglaz" en el terreny científic, educatiu i de la vida quotidiana.*

*El cinema-drama pessigolleja els nervis. El cinema-ull ajuda a veure.*

*El cinema-drama entela els ulls i el cervell amb una empalagosa boirina. El cinema-ull fa obrir els ulls, il·lumina la visió.*

*Amb el cinema-drama, tenim el cor en un puny. Amb el cinema-ull, rebem a ple rostre el fresc vent primaveral, l'aire lliure dels camps i dels boscos, la immensitat de la vida." (31)*

En poc temps el grup dels Kinoks s'ampliarà amb l'arribada de Kopalín, Bielakov, A. Lemberg (operador), Zotov i d'altres i intenta ampliar el seu camp d'acció.

Tots els treballadors del cinema d'argument carreguen contra aquest futuriste (al qual qualifiquen de "kino-micro-bi") del que en teoria i tècnica dissenteixen tant i que no para d'atacar el cinema interpretat augurant que "el guió com producte de la cuina literària desapareixerà del tot en els pròxims anys..." (32)

Però el film d'actor no desapareix. Vèrtov recordà als cineastes la necessitat d'utilitzar noves fórmules més adients amb el nou "llenguatge soviètic". Sense voler-ho els seus procediments de cinema-ull influïren notablement en films com "Vaga", "Cuirassat Potimkin" en les possibilitats autònomes de la càmera, i també en "La Mare" en la recerca d'una unitat forma-contingut. Malgrat tot, Eissenstein renegarà sempre de Vèrtov i arriba a qualificar el film "Onzè any" del 1929, i últim dels films de Vèrtov associat als mètodes del "Kino-glaz", d'"espantall formalista i barrabassada de càmera sense cap motiu". Eissenstein, que basava els seus films en la creació d'estímuls a l'espectador, no podia admetre l'objectivitat total de la càmera defensada per Vèrtov.

El mètode del Kinoks mor a l'URSS abans que els seus creadors. "Entussiasme", la seva primera pel·lícula sonora, serà qualificada de "decorativa", i acusada de no ser ni dramàtica ni informativa. Únicament a l'estranger, lluny d'aquest pragmatisme comunista d'aquest anys, captaren el lirisme del film. Carles Chaplin li fa arribar la seva admiració.

Amb el distanciament dels quasi 70 anys transcorreguts, amb la perspectiva corresponent i amb el desapassionament polític, avui es pot inclupar els Kinoks d'obcecació per seguir un sol camí despreciant la pluralitat de fórmules i tècniques cinematogràfiques que precisament al seu voltant s'anaven desenvolupant. Per altra banda, el pes de la propaganda política, lògicament necessària en aquell moment, està en contradicció de la teoria de Vèrtov de la imparcialitat de l'objectiu ja que la imatge és projectada segons el seu ideal, és a dir, la comprensió comunista del món.

### 10.1.2.- El Laboratori Experimental de Kuleixov

*"Vèrtov i jo ens compreníem perfectament, a un li agradaven les rosses, a l'altre les morenes, un preferia les cames primes, l'altre una mica més grosses. Però tothom té necessitat d'una dona" (33)*

Amb aquestes tòpiques paraules dites l'any 1962 Kuleixov, amb el desapassionament que dóna el pas del temps (tenia ja 63 anys), intentava conciliar una posició que en el seu moment havia estat veritablement irreconciliable. Però el fet de compartir els mateixos objectius i treballar pel desenvolupament de la mateixa forma d'expressió estava per sobre dels diferents procediments emprats.

Si Vèrtov no admetia la interpretació dels actors ni l'allunyament de la realitat, Kuleixov treballa per formar actors cinematogràfics i les seves investigacions sobre el muntatge el porten a la creació de les grans ficcions que són, precisament, característica inherent al cinema.

Troblem a Lev Vladimirovitx KULEIXOV (1899-1970) treballant al cinema de molt jove i abans de la Revolució. Nascut a Tambuv, estudià a l'Institut de pintura, escultura i arquitectura de Moscou. Als 17 anys s'inicia com a decorador cinematogràfic, entra en contacte amb Janzhònkov i Bauer. És sorprenent verificar com paral·lelament a la seva col·laboració amb un film de Bauer rodat a Crimea, "A la recerca de la felicitat perduda", Kuleixov ja se sent capaç d'escriure dos articles sobre cinema titulats "La tasca del decorador de cinema" i "El guió" (dels quals, de segur, abominaria Vèrtov).

A aquesta simultaneïtat, única en la Història de l'Art, de recerques pràctiques i elaboracions teòriques, Kuleixov la qualifica de "moda". Però jo la defineixo com una actitud provocada per la necessitat d'omplir l'angoixós buit que havia quedat en el terreny artístic, després del "rebuig total" que les noves generacions havien manifestat davant les velles estructures. Calia inventar mètodes, descobrir lleis, establir teories destinades a fer possible la transformació de la realitat somiada.

Diu Kuleixov d'aquests dos primers articles:

*"Ja al 1917 jo havia començat a escriure articles sobre cinema a "Teknika i Kinematografia", evidentment amb els errors propis de la meva edat. Però els fonaments eren exactes. Érem joves, ho volíem saber tot, reflexionàvem, discutíem. Preníem notes, així era com es va constituir aquesta ciència. Era l'època la que ho demanava. Havíem fet la Revolució, ella era la que ens donava totes les possibilitats malgrat les dificultats. La Revolució alliberarà l'home, el pensament i els artistes que, durant l'època tsarista, havien estat ofegats". (34)*

Coincidint amb la Revolució, Kuleixov realitza el seu primer film: "El projecte de l'enginyer Pright", durant el període de Kerenski i encara per una productora privada. Una mica per casualitat Kuleixov descobrirà ja algunes de les possibilitats de combinatòria que proporciona el muntatge i els seus extraordinaris efectes sobre l'espectador. En una escena on els personatges havien de mirar uns cables elèctrics (puc constatar que totes les pel·lícules que he vist d'aquesta època surten cables elèctrics, no en va Lenin diria en el VIII Congrés dels Sòviets de Rússia que "el comunisme

són els sòviets i l'electricitat"), però per raons tècniques no va ser possible fer entrar els homes i els fills en un mateix pla. A Kuleixov se li va ocórrer filmar, en dos llocs distants i en dos plans diferents, a les persones i als cables elèctrics. Pel muntatge reuní les imatges i les projectà sense que l'espectador s'adonés de la manca d'unitat d'espai i de temps. Kuleixov reflexionarà molt sobre aquest esdeviment i començarà a experimentar, a partir d'aquest moment, amb trossos del films.

Curiosament, el guió de "El projecte de l'enginyer Pright" es basava en una història policíaca a la qual introduïa algunes seqüències documentals. Kuleixov afirma que l'interessava el film policíac perquè "en aquests temes podia camuflar millor el treball del muntatge" (35). El treball de muntatge al "Projecte de l'enginyer Pright" (que en aquells moments es reduïa al muntatge en paral·lel i al primer pla combinat amb d'altres) hauria de ser fet a consciència quan ell mateix manifesta la por que tenia que el film es desintegrés en projectar-lo. Posteriorment realitzarà un altre film "Els petits diables rojos" barrejant la ficció policíaca amb la realitat revolucionària.

Kuleixov havia vist i assimilat tots els films estrangers que es projectaven a Moscou. Manifesta l'interès que despertaven en ell els films suecs, danesos, francesos, italians, però per sobre de tots estava fascinat pels films de cow-boys americans i concretament per l'episodi modern de "Intolerància" de Griffith que circulava per Rússia des de 1919. Per Kuleixov el cinema és velocitat, activitat, moviment, i en els dinàmics films americans trobava un bon exemple.

En l'entrevista a què constantment em remeto, Kuleixov expressa la seva gran admiració per Griffith al que considera un mestre. Admet que la pràctica del muntatge d'ambdós va anar paral·lela (tant és així que a Amèrica l'anomenaven muntatge "a la russa" i a Rússia muntatge "a la americana") però que ell va ser el primer (els americans ho farien molt tardanament) a redactar textos teòrics.

Entre 1918 i 1919 Kuleixov és enviat al front polonès on, juntament amb un fusell disposarà d'una càmera per filmar

documentals. Reconeix la influència d'aquests anys al front de guerra tot dient:

*"Per ser un bon realitzador cal en primer lloc passar per l'exercici del documentals. En segon lloc cal conèixer la vida, i la realització del documental dóna aquesta experiència. Cal entendre el que és una guerra justa, com defensar-se i la necessitat de participar en la Revolució, en el combat." (36)*

Quan torna del front, carregat de documentals i d'idees, Kuleixov entra en contacte amb la recentment creada Escola de Cinematografia de l'Estat, dirigida en aquells moments per Gardin i en què també es troben Barnet i Fogel. Amb un grup de joves interessats pel cinema (als que ell amb 21 anys anomena "alumnes") com Khokhlova (que acabaria essent la seva dona), Obolenski i el cameramen Tissé, marxaren de nou al front a filmar un *agitka* que es titularia "En el front roig". Peça altre cop excepcional per ser una barreja de realitat i ficció, (inusual en la producció d'agit-films) i per estar fortament inspirada en les escenes de persecucions (en automòbil i en tren) americanes.

Tornats a Moscou, s'integren de nou en el treball de l'Escola de Cinematografia. A les preguntes de l'entrevistador sobre el naixement de l'Escola contesta Kuleixov:

*"Aquesta escola va ser organitzada, en el seu conjunt, pel vell director de l'època tsarista i que tenia 20 anys més que jo, Gardin. Jo arribava del front i vaig ser invitat. L'escola va ser creada el 1<sup>er</sup> de setembre del 1919 i jo vaig arribar*



a finals del 1920.

Aquesta Escola encara existeix, ara es diu "Institut d'Estudis Cinematogràfics", el dimarts jo hi donaré classe. -Kuleixov era el director- El que més em va interessar era que hi havia bons i mals alumnes. Jo feia servir mètodes diferents del de l'època tsarista (dirigia el muntatge, els actors, les discussions, etc.) i intentava que els més dolents obtinguessin les millors notes. Eren Pudovkin, Khokhlova, Vogel, Poguín, Komarov." (37)

Les experiències del primer curs de Kuleixov el 1921 donarien lloc a la formació del seu Laboratori Experimental l'any següent. Efectivament, la manca de material també per poder treballar mínimament, els obligà unes vegades a rentar el film usat i tornar-lo a cobrir a mà amb l'emulsió verge, però d'altres es veurien obligats a fer (com ell mateix diu) "films sense pel.lícula". Un dels sistemes serà treballar sobre paper, como ho faria, juntament amb Eissenstein i Alexandrov, al curs 1921-22. Eissenstein treballava encara com decorador i director de teatre, però estava ja interessat pels procediments del cinema especialment per les possibilitats del muntatge que investigava juntament amb Kuleixov. El primer i xocant film d'Eissenstein "Vaga" és resultat d'aquest anàlisi conjunt.

Un altre dels sistemes per treballar sense material fílmic serà practicar en la realització de films interpretar-los i sense filmar-los. "Una espècie de cinematografia sense pel.lícula" diu (38). L'experiència els proporcionaria uns diners (feien representacions per altres alumnes i invitats cobrant una petita entrada), molt necessaris en una època tan difícil, i ell decidirà a dedicar-se plenament a la formació d'actors cinematogràfics. Aprofitant les tècniques de Stanilavski que li semblaven més adients pels seus propòsits i influït per les idees de Meyerhold sobre els actors, Kuleixov s'esforçà en educar actors expressius o, com ell deia,

"models vius", actors universals capaços d'expressar qualsevol sentiment o d'interpretar qualsevol acció.

Arribats a aquest punt és obligat destacar el gran pes que va tenir el Teatre d'Avantguarda Rus sobre els joves realitzadors cinematogràfics. La influència que tindria sobre la cinematografia l'existència d'un Meyerhold o un Stanilavski (la mateixa que la de Piscator a Alemanya) serà molt diferent de la que "patirà" el cinema francès amb una Comedie Française a les seves espatlles.

Els mètodes d'ensenyament de Kuleixov, inspirats en els de Stanilavski i que més endavant Pudovkin desenvoluparia al màxim, eren realistes, basats en els principis quotidians de l'home però sense arribar a ser-ne la còpia exacta. Els seus actors aprenien a interpretar les escenes per seqüències separades però intentant conservar sempre la unitat interior del personatge. Aquest sistema seria "descobert" 25 anys més tard per l'Actor's Study de Nova York...

Kuleixov coneixia la "violenta" reacció de l'espectador americà davant els films de Griffith, Ince, H. King i d'altres. L'atenta visió d'aquests films el portaren a descobrir que els primers plans i el muntatge creaven no únicament una narració argumental sinó un autèntic llenguatge d'imatges. A l'efecte de la presa per si mateixa, es sumava l'efecte aconseguit per la juxtaposició, creant un codi que parlava per si mateix a l'espectador. Amb el muntatge, Kuleixov donava a diferents plans un sentit que aïlladament no tenien. És en aquest moment quan realitzà el seu famós "collage" citat a les Històries del Cinema: d'un vell film de Bauer agafà un primer pla de Mosjukin de mirada vaga i inexpressiva. Va fer tres còpies i les empalmà, alternativament amb unes imatges d'un plat de sopa, d'un cadaver d'un nen i d'una dona semidespullada ajaguda a un sofà. Projectat el conjunt a un públic no advertit, tothom coincidiria a lloar l'expressió de gana, pena i desig que havia mostrat Mosjukin davant de tant heterogènies situacions.

D'aquesta forma Kuleixov comprovaria que una mateixa imatge en diferent contigüitat, adquireix una signifi-

cació també diferent, és a dir, que el muntatge "violenta" l'expressió de l'actor fins a invertir el seu sentit, i que cada pla veu augmentat la seva significació per l'implicació amb els plans veïns. Per a Kuleixov el pla sol no té cap significat, no és res més que una lletra en una paraula, un totxo en l'edifici del film, únicament el muntatge donarà al pla el seu sentit i la seva finalitat.

A continuació Kuleixov arribarà al descobriment d'una de les grans ficcions cinematogràfiques: la creació d'espais, d'éssers i de geografies irreals però ideals pels seus propòsits.

Muntant conjuntament els molls dels Moskva, el monument a Gògol i la Casa Blanca de Washington inventava un paisatge inexistent de la mateixa forma que amb els cabells d'una dona, els ulls d'una altra i les cames d'una tercera, construïa un ésser inexistent en la realitat.

Ara bé, la narració entre dues imatges distintes té com intermediari el sentit narratiu de l'espectador i no tindran cap sentit si aquestes no estan en relació amb el seu esperit. És a dir, l'espectador ha de posseir la "lògica de la realitat", el coneixement del món necessari perquè les imatges no es vegin aïllades i les abstraccions arribin a assolir el seu sentit. L'espectador ha de ser capaç de reconèixer en la juxtaposició d'imatges (d'idees), una experiència viscuda o coneguda. Mitry diu que el nen que no coneix encara el desig sexual no pot captar el sentit de "Mosjúkin-dona-en-el-sofà". L'estructuració fílmica no farà aparèixer en el nen cap sentiment que no conegui. Com a màxim sentirà inquietud.

Per acabar aquest capítol sobre Kuleixov, reproduiré la visió que l'any 1962 donava del concepte de muntatge que, als anys 20, tan lluny havia portat:

*"Estic convençut que el muntatge existia abans del cinema i que és fàcil de demostrar. Si s'ana-*

l'itza l'obra dels clàssics russos com Tolstoi o Gògol observarem que a les seves pàgines es troba un destacable muntatge. El mateix passa a les poesies de Puixkin. Tanmateix si agafem els escriptors contemporanis, com per exemple Hemingway, ens trobarem amb interessants formes de muntatge. A l'època de Puixkin i Gògol no existia el cinema però existia ja la idea de muntatge."

"... Crec que existeixen diferents formes de percepció de la vida. Per exemple, la percepció del músic, la percepció de l'escultor, la percepció del pintor, sembla que el muntatge sigui, des de fa temps, un mitjà de percebre la vida. De la mateixa forma, penso que es pot percebre la vida a través de les imatges"

"... al cinema, la millor forma d'expressar un sentiment és a través del muntatge. Pot ser el muntatge artístic d'Eissenstein, el muntatge de Kuleixov, etc., però el principi del muntatge és el mateix en tot el món." (39)

Basant-se en aquests experiments i descobriments, el Laboratori Experimental de Kuleixov, que en poc temps havia augmentat els seus components (40), realitzarà les tres pel·lícules fonamentals del grup "L'extraordinària aventura de Mr. West al país dels Bolxevics" (1924), "El raig de la mort" (1925) i "Dura Lex" (1927) i a partir d'aquest últim any la majoria dels components del grup es posen a treballar per la seva banda.

És interessant constatar com Kuleixov justifica per una banda la imposició de la NEP ("era indispensable per fer reviure el país"), però per l'altra la responsabilitza d'haver provocat el renaixement d'unes societats privades, únicament preocupades per l'èxit de taquilla i que sovint forçaven els cineastes a fer films "comercials". És curiós veure com

precisament la recerca de l'èxit de taquilla, que és l'element que dirigeix la resta de cinematografies del món, és el que impedeix els cineastes compromesos amb la construcció d'una nova realitat, de manifestar-se lliurement.

A partir dels anys 30, el Kuleixov teòric supera al Kuleixov realitzador. Els films dels anys 27, 29 i 30 (Leyda únicament esmenta a la seva selecció la de l'any 27, "La vostra coneguda", *Vasha znakomaina*), provocaren les ires de la crítica. Kuleixov es veurà acusat de formalista i de "manipular arbitràriament el material cinematogràfic i violentar-lo, virtuosament, contra la lògica de certa ideologia" (41). Les seves fórmules acabaren evidenciant una profunda indiferència pel contingut. Pudovkin, el seu gran deixeble, ampliarà el camí, intentant rectificar i adequant la seva expressió a la concepció de l'art realista vigent.

Encara que en un primer moment es pugui caure en la temptació d'acusar-lo de la utilització parcial (igual que a Vèrtov) d'un medi encara per descobrir, experimentar i ordenar, crec que a través de l'anàlisi formal de la seva obra es pot descobrir la validesa de la representació i la idea continguda en ells, ja que no s'ha d'oblidar que l'elecció del material i el seu tractament no és un fet aïllat i posterior a la inspiració sinó que forma amb l'acte creatiu una sola cosa.

Kuleixov no és únicament un descobridor d'una tècnica formal. La seva gran influència sobre els seus deixebles així ho demostra. En el seu primer llibre de text "L'Art del Cinema" de 1929, inclou una introducció firmada per Pudovkin, Obolenski, Komarov i Fogel que diu: "Nosaltres fem pel·lícules, Kuleixov fa cinematografia." (42)

### 10.1.3.- La Fàbrica de l'Actor Excèntric (FEKS)

Per concloure aquesta reflexió sobre els diferents camins que adoptaren les noves generacions de cineastes soviètics, cal analitzar l'obra de La Fàbrica de l'Actor Excèntric, constituïda al finalitzar la Guerra Civil (1922), pocs mesos després de la formació del Sòviet Tronkh de Vèrtov i dos anys després del Laboratori Experimental de Kuleixov.

Com destaca el Dr. Miquel Porter Moix, la seva obra no va ser ni excessivament dilatada ni excessivament compresa pel públic i la crítica de l'època, però des de la perspectiva actual, la FEKS se'ns presenta com un dels grups més revolucionaris del moment. Les seves teories i principis, aplicats i desenvolupats aïlladament, influiran decisivament en la cinematografia posterior de l'URSS.

Ja hem vist com la Revolució havia obert el camí per variar el punt de vista sobre el paper de l'home i la societat, i com la majoria dels artistes del moment, desitjant portar fins al final d'aquest camí a tota la societat soviètica, convergiran en un utòpic i totalitari punt comú, i dirigiran les seves recerques cap a una mateixa direcció: la consecució d'un nou llenguatge, clar, assequible i contundent que permetés d'explicar a una amplíssima població la nova concepció del món.

En el cas del cinema és fascinant observar com els grups investigadors, buscant la pròpia expressivitat del cinematògraf, arriben a conclusions i realitzacions tan diverses fins i tot oposades.

Al contrari de Vèrtov, que trencava amb el concepte d'espectacle en cinema, la FEKS proposava un cinema basat en el bagatge cultural i artístic del futurisme, de la novel·la policíaca, de la comèdia còmica USA i del desenvolupament tec-

nològic. Pels FEKS, segles separaven l'autocràcia del poder soviètic. El passat quedava tant allunyat que era impossible considerar-lo com una realitat. Per "construir" el seu llenguatge, per cridar l'atenció del públic i obligar-lo a escoltar i a veure, la FEKS recorre a qualsevol manifestació de la cultura de masses fos autòctona o d'importació. "TOT, excepte el naturalisme, TOT, excepte la quotidianitat" diu un dels seus membres. (43)

El shock, el gag, el flash, el "slapstik", la mímica, la boxa, el circ, el truc, el soroll... TOT excepte allò establert i no qüestionat, la rutina, les "imatges sagrades", la previsió...

*"La vida exigeix un art  
hiperbòlicament rudimentari, astorador, que crispa  
els nervis, clarament utilitari, mecànicament exacte,  
instantani, ràpid.  
Si és al contrari, no el sentiran, no el veuran,  
no es detindran.  
Tot això, en resum, equival a: art del segle XX,  
art de 1922, art del darrer segon.*

Excentricisme" (44)

Com a grup, La Fàbrica de l'Actor Excèntric va néixer a Petrograd, segons Rapisarda, el 9 de juliol del 1922 de la mà de Grigori Kozintsev (Kiev, 1905), Georgi Krizicki,

Leònid Trauberg (Odessa, 1902) i Sergei Iútkevítx (Petrograd, 1904). Però ja el desembre del 21 els tres primers havien protagonitzat unes memorables intervencions en el "Debat públic sobre el Teatre Excèntric" realitzat a la Comèdia Lliure de Petrograd i presidit per N. Evreinov. Ja en aquells moments Trauberg manifestarà que:

"Nosaltres mantenim que el teatre actual com, per altra banda, la vida en general, ha de seguir l'exemple de tres coses: Nord-amèrica, els Carrer i la Màquina. Proclamem: l'americanització, la "bulevardització" i la mecanització del teatre. Insistim en l'evident inutilitat per l'espectador del 1922 (i el dels pròxims anys) de l'art elevat, seriós i etern, de l'art en general. Nosaltres invitem a considerar els gèners meyspreats i baixos: el circ, el cinema, el music-hall, la novel·la de bulevard, el cartell publicitari, els balls nord-americans (...) Nosaltres estem convençuts que el ritme de la Revolució, el ritme de l'escàndol i el ritme de la propaganda, són els ritmes que fan el teatre d'avui." (45)

Les teories apuntades en aquestes intervencions, prenen forma a l'any següent en les manifestos i representacions teatrals del grup. Efectivament, les primeres investigacions de la FEKS serien en el camp del teatre on, tant per la seva absoluta identificació amb l'art de les màquines i l'electricitat, com per fugir de qualsevol denominació establerta, anomenarien a les seves representacions "electrificacions". "El matrimoni" de Gògol (representat a la sala de la Proletkult) i "El comerç exterior sobre la Torre Eiffel" (Sala de Comedia Musical) dividides en gags o trucs (46), temàticament estaran dirigides contra un determinat comportament social, el seu desenvolupament es basarà en la caricatura abstracta ("caligarisme" orientat cap el còmic i el burlesc dirà Mitry), i el seu mutatge s'orientarà a facilitar l'esquematzació, la condensació i l'elipsis de l'acció. Els seus procediments, que anomenaran excentricisme, seran els de la Commedia dell'Arte, el ginyol, el music-hall, el circ..., no es d'estranyar, doncs, que després d'aquestes recerques del més exaltat dina-



misme, la FEKS trobés el seu lloc ideal en el més nou i tècnic medi artístic: el cinematògraf.

El pas del teatre al cinema que varen donar tants artistes (el grup FEKS, Eissenstein, Meyerhold, etc.) repon tant a les reconegudes capacitats d'"utilització social" d'aquest nou medi de comunicació, com a l'interés d'experimentar amb quelcom tan absolutament contemporani, com a l'afany de desenvolupar el nou llenguatge que s'anava descobrint en la pròpia tècnica cinematogràfica.

"(...) El comunisme arrencarà el cinema de les mans dels especuladors", havia dit Maiakovski (47), i aquest "comunisme" el que faria és reproduir el que hi havia de revolucionari dins la vida quotidiana. Però els artistes de la FEKS no estaven disposats a fer una "reproducció naturalista" de la nova vida, ja que si bé utilitzavem com a material pels seus films la vida quotidiana, el seu procediment era l'excentrisme.

De l'anàlisi del Manifest de l'Excentricisme, publicat en quatre idiomes al 1922 a Petrograd, es desprenen ja tots els elements que caracteritzaran l'estil específicament cinematogràfic del grup (48). A més a més, crec que és molt important destacar que els artistes de la FEKS tot fent una interessantíssima autoreflexió sobre l'art i els seus procediments, converteixen el manifest en un instrument expressiu "per se": la renovació tipogràfica (veure el material complementari), l'estil dinàmic i concís, les frases provocadores, la utilització d'extrangerismes, arbritarà la utilització de la puntuació..., tot està en concordància amb aquesta Nova Època que estan disposats a assolir.

A través d'alguns punts del Manifest, arribarem a les bases del treball del grup i al punt de partida fonamental per la immediatament posterior cinematografia soviètica:

a) CONTEMPORANEÏTAT. En primer lloc la FEKS manifesta el seu total rebuig cap a les formes artístiques convencionals i "velles" i la seva admiració per les expressions populars i democràtiques. Nord-amèrica es converteix en el millor

exemple de mecanització, de cultura popular i de vida dinàmica, contra l'encarcarada cultura europea a la qual ells, en part, ha pertangut fins ara. Diuen:

"LA CLAU DELS FETS

AHIR: estudis confortables. Ments clares. Raonaven, decidien, pensaven.

AVUI: la Senyal, Cap a les Màquines! Corretges, cadenes, rodes, mans, peus, electricitat. El ritme de la producció.

AHIR: museus, temples, biblioteques.

AVUI: fàbriques, tallers, drassanes.

AHIR: la cultura d'Europa.

AVUI: la tècnica de Nordamèrica. La indústria, la producció sota la bandera estrellada. O americanització o la funerària.

AHIR: Salons. Reverències. Barons.

AVUI: Crits de venedors ambulants, escàndols, la porra del policia, sorolls, crits, picar de peus, corredisses." (49)

b) RITME. És el frenètic ritme de la nova època que impedeix l'estancament, que afavoreix la transformació. Donat que el passat, per la FEKS, no existeix, cal construir un present al mateix temps que s'elabora la base teòrica. El present no té els avantpassats tradicionals. El seu naixement té uns orígens populars, dinàmics, NOUS.

"ELS NOSTRES PARES

A la paraula: la cançó, Pinkerton, el crit del pre-

goner, la paraulota.

A la pintura: el cartell del circ, la portada de la novel·la popular.

Al ballet: els balls americans del café-musical.

Al teatre: el music-hall, el cinema, el circ, el café-musical, la boxa." (50)

"... Espectacle: cops rítmics als nervis."

"... Actor: moviment mecanitzat, amb patins de rodes en comptes de coturns (...) Ens agrada més el cul de Charlot que les mans d'Eleonora Duse!"

"... Sirenes, trets, màquines d'escriure, xiulets; la música excèntrica, tip-tap; inici d'un ritme nou."

"... Culte al parc d'atraccions, de la gran nòria i de les montanyes russes que ensenyen a la nova generació l'AUTÈNTIC RITME de l'època." (51)

"... Ritme d'avui: el ritme de la màquina concentrat per Nordamèrica, introduït en la vida del bulevard". (52)

c) EXPRESSIVITAT. A la FEKS s'educarà un nou tipus d'actor cinematogràfic sota la curiosa barreja d'influències de Meyerhol, Maiakovski i Kuleixov per una banda i la pràctica cinematogràfica de Chaplin, Griffith, Sennet i Stroheim per l'altra. La necessitat de fugir del naturalisme quotidià els obligava a descobrir noves fórmules expressives. La realitat que es volia reflectir reclamava un comportament natural en els actors però sense ser una còpia exacta de la quotidianitat de l'home. Així, els moviments dels actors no havien de ser ni mecànics ni inconscients, calia que fossin precisos, suggerents, clars i expressius en sí mateixos per provocar una impressió en l'espectador.

Segons la FEKS l'emoció humana pot considerar-se com un material "per se". Però els actors de la FEKS no mostren una emoció estàtica sinó que mostren els factors externs sobre els quals es manifesta aquesta emoció. És a dir, la FEKS posa a l'espectador davant del procés de relacions recíproques entre l'home i el seu entorn i mostra com aquest últim exerceix una diversa influència sobre l'individu i depenen de les seves característiques o qualitats personal. D'aquesta forma l'emoció (complex mot al que la FEKS buida del seu contingut tradicional i l'omple amb els nous conceptes de por, alegria, angoixa...) es veurà expressada en cinema tant per la interpretació de l'actor (condensant les formes expressives, buscant el dinamisme gestual i portant molt més lluny els experiments del Laboratori de Kuleixov) com pel paper dels objectes (que es veuran revaloritzats pel sistema excèntric de l'extranyament) i tanmateix, per les característiques inherents al cinematògraf com són l'enquadrament, la il.luminació, la selecció dels detalls, el muntatge...

La mímica, l'acrobàcia, la dansa, la boxa, serviran de suport i inspiració a uns actors que "parlen" un llenguatge gestual que s'entén sense paraules, i que intenten portar a terme la des-alientació col.lectiva de l'espectador.

En el Manifest, expressen el seu optimisme i el seu interès per una vida real i plena:

*"... Ensenyarem a estimar la màquina!  
Els productes de l'empresa "Art" NO SÓN APTES PEL CONSUM.  
Tothom ha de convencer-se:  
la millor empresa de món és la "Vida".  
En compte amb les falsificacions!  
NECESSITEM LA VIDA? CAL FER-SE NECESSARIS A LA VIDA!"53)*

A través d'un muntatge del film basat en trucs o gags (moments culminants de l'acció) i en grans primers plans

(fossin de parts del cos o d'objectes) s'aconseguia donar una "representació" de la vida molt diferent a les conegudes fins ara. La riquesa expressiva, l'espontaneïtat de la improvisació, la preponderància de la fantasia i l'humor i, per sobre de tot, l'harmonia del seu ritme i moviments, convertien el film en un seguit, segons paraules del propi Kotzinsev, de sketx-petit-poemes.

Al Manifest apunten així el treball de l'actor excèntric:

"OBSEQUIEM AMB QUATRE XIULETS

a l'actor: de l'emoció a la màquina, del patiment interior al truc. Tècnica-circ. Psicologia-pates-en-l'aire." (...) (54)

"NOSALTRES: L'EXCENTRICISME EN ACCIÓ

... Interpretació: en lloc del moviment bufoneria; en lloc de mimica, ganyota; en lloc de paraules, crits." (...) (55)

"... res de transformacions, res de transfiguracions, fora coturns i màscares." (56)

"... Permetins que li diguem, estimat senyor Ignatov, que vostè no entén absolutament res en Teatre. No ha embogit mai, no s'ha enfadat mai, no ha bramat ni udolat mai, mai s'ha trencat rient a carcajades. Vosté únicament ha REVIVIT l'acció tranquil.lament, estudiant-se el programa." (...) (57)

d) ESTRANYAMENT. És la fórmula més original i a la vegada més complexa (pels seus orígens i per la seva aplicació) proposada i experimentada del grup FEKS.

A la uniformitat i banalitat de la vida, la FEKS oposa l'estranyament (*ostranénie*), és a dir, sustreure els objectes i les idees al seu procés d'automatització. Vladimir Ne-dòbrov ho explica clarament:

*"Nosaltres ja no veiem les coses que habitualment ens envolten. Com que hem perdut la facultat de pensar, executem els nostres gestos habituals inconscientment. La visió repetida d'un objecte en un context determinat automatiza dita visió. Deixo de distinguir les coses que hi ha sobre la meua taula i les percebo globalment. Fins i tot pot passar moltíssim temps sense que m'adoni que m'han agafat qualsevol dels meus objectes. Per veure les coses cal extreure-les del procés d'automatització. Començarem a veure un objecte d'una nova manera si el situem en una relació insòlita amb els altres objectes (...). L'estranyament de la FEKS consisteix a presentar un objecte separat d'els objectes que l'envolten. "S'extranya" l'objecte del seu context habitual i se'l col·loca en un altre ambient. (...) Per "extranyar" els objectes no cal res més que transferir-lo a un ambient que no és el seu." (58)*

D'aquesta manera, els personatges i els objectes (potenciadors de l'emoció de l'actor) adquireixen dimensions desconegudes i insòlites. Aquest recurs de la FEKS de l'estranyament, és a dir, de la ruptura dels nexes habituals entre les coses, havia estat ja experimentat per Meyerhold, però el seu origen es remunta a la poesia de Khlèbnikov i a la crítica formalista del llenguatge poètic de Víktor Sklovski. Efectivament, ja hem vist com Khlèbnikov modifica el sentit de les paraules trencant la seva relació habitual amb els altres o aproximant-les a mots estranys o onomatopeics.

Sklovski, per la seva banda, elaborarà la teoria formalista de la "distorsió semàntica" basada en la ruptura violenta dels convencionalismes poètics, en el trencament dels nexes usualment emprats. La lectura del seu article publicat el 1923 titulat "Literatura i Cinema" ens demostrarà fins a quin punt Nedobrovo i el grup de la FEKS s'inspiraren i adaptaren les seves teories lingüístiques al llenguatge cinematogràfic. Diu:

*"Vivim com revestits de goma. Cal reconduir el món capa a nosaltres. Potser tot l'horror (poc perceptible) del nostre present, l'Entente, la guerra, Rússia, s'expliquen per la nostra limitada percepció del món, per la manca d'un art veritablement ampli. L'objectiu de les imatges és donar a l'objecte un nou nom. Per això, per convertir l'objecte en un fet artístic, cal extreure'l de l'amuntegament dels fets de la vida.*

*Per això cal, en primer lloc, "remoure" l'objecte de la mateixa forma que Ivan el Terrible removia posant-los a prova, els "homenets" que l'envoltaven. Cal arrencar l'objecte de la seqüència d'associacions habituals. (...)*

*El poeta tomba del revés els objectes, els elimina els vells noms i amb els nous noms adquireixen nous aspectes. El poeta realitza un "desplaçament semàntic", arrega amb violència el concepte de la seqüència en la qual habitualment es troba, i el trasposa a una altra sèrie semàntica, de manera que advertirem la novetat en percebre l'objecte dins una sèrie nova.*

*Aquest és un dels procediments per crear l'objecte perceptible." (59)*

A més a més d'aquest procediment de la desautomatització, el treball de la FEKS s'enfocarà també molt hàbilment cap al camp de la confrontació i obtindrà extraordinaris efectes emocionals dels espectadors. Aquest efecte es pot aconseguir d'una forma directa o bé a través del seu oposat. Així, el sentiment o idea que es vol provocar es veu potenciada pel contrast establert. Per exemple, la bellesa quedarà destacada en un marc de lletjor, la pobresa en un de riquesa, la passivitat en un d'activitat, la realitat en un món de somnis... Els FEKS munten els seus films per sacsejar l'espectador, per provocar-li un xoc que el tregui de la rutina, per fer-hi veure la vida a través d'un nou prisma i per imperdir-li oblidar que la Nova Vida encara està per construir. Com diuen en el Manifest:

*"... Declarem: Encara es aviat per descansar en els llorers!*

*LA REVOLUCIÓ CONTNUA!" (60)*

*"... NOSALTRES FEM LA PROPAGANDA DE L'AVUI! L'Avui és el truc, enlluernador pel seu caràcter imprevisible. L'única forma de la pintura d'Avui: El manifest excèntric". (61)*

*"... De l'"inimaginable" i "impossible" a l'excèntricisme..." (62)*

Per als components de la FEKS, com per Khlèbnikov i Skolovski, l'extranyament tenia un significat més profund que intentar canviar la percepció del món ja que, per a ells, la ruptura violenta d'un ordre significava el retorn a un altre de primari i autèntic que havia estat aclaparat per fossilitzades apariències, i la recuperació d'una llengua perduda, tot intentant retrobar el seu sentit "pur", original, lliure de convencionalismes i incontaminada per l'automatització de la percepció. És, tanmateix, l'intent de recobrar el fluir desalienat de la vida, parlant a l'espectador amb un nou



llenguatge on les provocacions excèntriques, els trucs i els xocs, no són altre cosa que un nou alfabet per a una nova forma d'expressió.

e) RENOVACIÓ DE LA FORMA.

*"Ceps que creixen, panxes que s'inflen, perruques de clown que s'aixequen (...) Fonaments: una incessant transformació..." (63)*

Aquest és el nou procediment estilístic que la FEKS proclamava. El proletariat troba en l'art la concreció, la forma del nou punt de vista espiritual que és formulat des del seu propi interior. Els components de la FEKS cristal·litzen en les seves produccions els nous estímuls del moment post-revolucionari, i el seu art, reinventat, esquemàtic, dinàmic i participatiu, pren una forma molt diferent a la de l'art anterior, intimista, individual, psicologista i contemplatiu. És el somni romàntic d'un "art total" formulat sota unes noves coordenades (el pas d'una història individual a una història col·lectiva), reflex real de les necessitats i desigs de la nova societat, i producte dels nous materials i les noves tècniques.

En aquests primers anys es realitzarà la difícil síntesi entre avantguarda-realisme-cultura popular, que donarà lloc a una estructura nova, l'"agit-prop" o art didàctic, d'agitació i de xoc, manifestació de la pressa per intentar recuperar el "temps-perdut-col·lectiu", i de la consciència de no poder-se permetre el luxe de perdre ni un minut més.

Ja hem vist com aquesta nova perspectiva social de l'art i el desenvolupament de la tècnica de la cinematografia va ser assimilada i interpretada de formes tan diverses pels grups investigadors analitzats fins ara, però en el cas de la FEKS cal tornar a destacar la incidència "mutatis mutandis" de l'enfocament lingüístic formalista sobre els procediments cinematogràfics del grup.

Jesús Tusón, en el seu estudi Lingüística estructural y teoría literaria ens resumeix els quatre punts bàsics del formalisme rus: (64)

- "1<sup>er</sup> El llenguatge poètic tendeix a convertir-se en un objecte bàsic per sí mateix.
- 2<sup>on</sup> L'obra és una construcció.
- 3<sup>er</sup> El caràcter poètic del text ha de veure's en relació a la norma.
- 4<sup>rt</sup> La literatura tendeix a trencar l'automatisme de la percepció."

Teoria lingüística que connecta amb la pràctica cinematogràfica de Vèrtov, Kuleixov, Eissenstein (com veurem més endavant), però que la FEKS desenvoluparà al màxim. "La factura del truc exigeix la mateixa factura de formes" afirmen al seu Manifest. (65)

Utilitzant paraules de Sklovski:

"... No es tractava de revestir les idees amb una forma artística sinó que la forma artística és el resultat d'estructurar les idees tractades com a material (...) Conseqüentment, en una obra literària les idees no representen el contingut sinó que constitueixen el material i, en la seva concatenació i en les seves relacions recíproques amb els altres aspectes de l'obra, creen la forma." (66)

Seguint l'anàlisi formal de Sklovski, la FEKS, sense

preocupar-se excessivament de la semàntica de les seves combinacions, donava màxima atenció al material, al qual tractaven de forma hiperbòlica i caricaturesca i que organitzaven potenciant les característiques dinàmiques del circ, el music-hall, la pantomina, etc. que tant admiraven.

Per sorprendre les masses calia oferir-los un art xocant, arrossegador, dinàmic, i el cinema soviètic, llenguatge del segle de les màquines i l'electricitat, adoptarà uns procediments estilístics insòlits i eficaços. Un d'ells (del qual Eissenstein treurà bon profit) serà el llenguatge de les oposicions dinàmiques, de les tensions i deformacions imprevistes, immerses dins un espai narratiu. Una de les característiques més bàsiques del cinema és que és discontinu i selectiu, és a dir, exactament igual que la memòria humana, reté els segments forts i omet els temps morts. A través del muntatge, el cinema soviètic accentua aquests moments puntuals de xoc (de forta intensitat) i els combina amb d'altres per tal de potenciar el seu sentit o significat. El cinema de la FEKS, i posteriorment el d'Eissenstein, no es limitarà a suggerir l'emoció sinó que la provocarà.

e) UTILITARISME DEL CINEMA. Trotski havia dit que:

*"... Des d'un punt de vista materialista dialèctic, l'art és sempre socialment servil i històricament utilitari, i les discussions entre els defensors de "l'art per l'art" i de "l'art compromès" només tenen setit en una situació pre-revolucionària." (67)*

Malgrat aquestes paraules, crec que la convicció de tots els investigadors cinematogràfics analitzats fins ara de considerar el seu art com un llenguatge útil per la construcció de la nova societat soviètica, es deu més a una posició ètica personal que a una norma de partit.

En els pocs anys que varen transcórrer entre l'abso-

luta llibertat de investigació/producció (paral·lela a l'alliberació de la tècnica del cinema), impulsada per uns moments vitals, anàrquics i energètics, fins a l'instant que el cinema va ser considerat com una "producció" amb unes lleis precises i lògiques de control, el cinema soviètic ja es va definir com socialment útil.

Diu la FEKS al Manifest:

*"... Prou d'autocomplaences: exigim a l'art una tendència precisa i utilitarisme!..." (68)*

Però l'"utilitarisme" entès per la FEKS serà molt diferent del de Vèrtov ja que, mentre aquest dóna a les seves produccions un caire didàctic i testimonial (recordem la seva teoria de l'objectivitat de la càmera), el grup FEKS s'esforça per traduir-nos, en subjectives imatges, les actituds humanes abans convencionals i socialment acceptades i ara considerades hipòcrites, anti-naturals i anti-socials.

A través de la seva especialíssima estètica i extraordinaris procediments, la FEKS arribarà a convertir en cadàver les velles estructures i comportaments socials. La construcció d'una societat utòpica permetia l'ús d'uns "materials" lliures i inèdits. Tot el considerat fins ara com fantàstic, grotesc, il·lusori o absurd, podia convertir-se en un mitjà natural d'expressió.

*"... Corre-corre-corre!..."*

*I sobtadament, emoció general, aplaudiments, crits, la multitud oneja, avança, cares enrogides per l'alegria..." (69)*

Els procediments de la FEKS poden considerar-se com una lletra més de l'alfabet del llenguatge cinematogràfic que a la vegada cal articular amb altres llenguatges artístics que formaran un supralenguatge (o "llenguatge soviètic") destinat a parlar a una plural i multilingüística URSS.

Arribats en aquest punt cal fer una anàlisi dialèctic de la utilitat real dels procediments artístics de la FEKS. Tiniànov afirma que:

*"... El món visible no ve donat pel cinema com a tal, sinó a través de les seves correlacions semàntiques. L'home visible, l'objecte visible, únicament es transformen en element de l'art cinematogràfic quan es presenten com a signe semàntic..."* (70)

La comunicació cinematogràfica (i la de l'art en general) exigeix la intervenció del llenguatge intern de l'espectador. I si aquest, per ignorància, per rutina o per por al desconegut, no connecta, la comunicació no s'estableix i es perd la funció utilitària de l'art proclamada per Trotski i per la FEKS. Nedobrovo explica molt clarament al 1928:

*"La FEKS no es preocupava de la semàntica de les seves combinacions. Per a ella, el material es justificava per sí mateix. La combinació de la llengua vernàcula russa amb la cançó no s'entenia com un procediment estètic, sinó com una necessitat tècnica destinada a enquirir un espectacle que, per la seva estructura, era molt pròxim a un programa de music-hall.*

*La disposició del material al marge de l'espec-*

tacle era tan important com els diferents números d'ell mateix, independents entre sí.

El material era posat en evidència.

EL PÚBLIC NO VA COMPRENDRE RES. LA CRÍTICA TAMPOC. Alguns vells de queixals corcats i pútrid alè començaren a balbucejar absurdes injúries contra la FEKS.

Ignorància... impotència...

... burles blasfemes...

... vulgaritat indecent...

... poligàmia criminal... bestialitat concentrada...

... trivialitat... hipocresia... es pren el pèl a tothom...

Són paraules extretes de dues cròniques a propòsit del muntatge de la FEKS. I no continuaré citant altres exemples per no transformar aquest capítol en una enciclopedia de la injúria cortesa en rus en els cercles de la *intel.ligentsia* russa." (71)

Però si la majoria del públic soviètic de 1923 no podia assimilar el mètode excèntric, com deia al principi, les seves teories i principis aplicats i desenvolupats aïlladament, influïren poderosament en la cinematografia posterior i molt concretament en la teoria del muntatge d'atraccions d'Eissenstein.

## 10.2.- EISSENSTEIN ENTRA EN ESCENA

És molt difícil fer una encertada referència a una personalitat i tan complexa com la de Serguei Mikhàilovtx EISSENSTEIN (1898-1948) i sobre la qual existeix una amplíssima bibliografia. Eissenstein és un d'aquells genis que surgen de tant en tant en el camp de l'art, polifacètics, inquietos, imaginatius, receptius i que fan la funció de gresol de totes les tendències, descobriments i avanços del seu temps.

D'entre totes les connexions i divergències entre els corrents artístics (tant sovint units o separats per posicions tàctiques o per actituds personals) de la Rússia del comunisme de guerra i dels anys de la NEP, la posició d'Eissenstein és una de les més difícils de definir i situar. Les seves influències són tan nombroses, la seva cultura tan vasta, la seva activitat tan variada que es podria dir que la seva vida, d'una forma equivalent a la seva obra, és una sorprenent combinació de diferents elements per si mateixos ja consistents, complexos i interessants.

Per la finalitat d'aquest capítol en relació amb la tesi (i per la limitació cronològica) únicament parlaré de la primera etapa del seu treball que el portarà a l'elaboració d'una teoria dialèctica de l'espectacle i la necessitat de trobar una tècnica cinematogràfica per resoldre el problema del film no interpretat individualment, és a dir, el cinema de masses. Les seves experimentacions arribaran tan lluny que "Vaga", el seu primer llarg-metratge i síntesi de les experiències anteriors, podrà considerar-se, segons les seves pròpies paraules com "el primer exemple d'art revolucionari on la forma es manifesta més revolucionària que el contingut". (72)

Desmovilitzat de l'Exèrcit Roig, Eissenstein ens dona

ja un exemple de la seva inquietud artística, alternarà el treball de dibuixant de decorats i vestuari al Teatre Obrer de la Proletkult amb l'assistència a l'estudi de Meyerhold, la col.laboració amb Iútkevix i Foregger, i freqüents contactes amb la FEKS de Petrograd. Però potser una de les més decisives activitats d'Eisseintein seria la de portar, juntament amb Alexandrov, el teatre al carrer. Sota el significatiu nom de "Les Àligues dels Urals" muntaren escenes de circ amb números acrobàtics on varen tenir l'ocasió de comprovar el valor de l'"atracció" (o moment agressiu) i els seus efectes sobre l'espectador.

El març de 1923 roda el curt-metratge "Diari de Glumov" (120 m.), destinat a ser inclòs en la "mise en scène" d'una obra d'Ostrovski que, malgrat ser una cruel paròdia dels Kinopradva de Vèrtov, va ser incorporada poc després en el Nº 19 del Kinopravda dedicat a la Proletkult.

El mateix any apareix al Nº 3 de LEF el seu primer article sobre "El muntatge de les atraccions", on posa de manifest el seu interès per una fórmula comunicativa que ja hem vist al Laboratori Experimental de Kuleixov i a la FEKS (i tanmateix en els grups experimentals del teatre d'avantguarda): l'organització del discontinu, la ruptura i el xoc com a dialèctica organitzadora dels materials de l'obra que veuran variat o potenciat el seu significat.

La discontinuitat com a estructura de la comunicació, el rebuig d'una obra com a reproducció mimètica de la realitat, i l'essencial participació del públic com a fruïdor de l'obra, són els elements bàsics que programàticament s'anuncien en el curt article d'Eissenstein i que donaran lloc a una posterior estructura operativa cinematogràfica, aparatósament iniciada a "Vaga".

Abans de finalitzar l'any Eissenstein muntarà l'"agitguinyol" de Treitakov (membre de LEF) titulat "Escoltes, Moscou?" i a principis del 24 realitzarà la seva darrera i agorurada intervenció en el teatre: "Màscara de gas" també de Tétriakov, interpretada en una autèntica fàbrica de gas. Les màquines feien de decorats i, en el seu desig d'aproximar-se



a la realitat, va fer coincidir el final de l'espectacle amb l'entrada dels autèntics obrers i l'engegament de les màquines.

El contacte amb LEF i l'aparició de "El muntatge de les atraccions", el separaren de la Proletkult. Llurs concepcions de l'espectacle teatral eren molt lluny de les mediocres representacions (recitacions col·lectives, llargs versos revolucionaris...) que es feien en la Proletkult en aquells moments.

El reconegut fracàs de públic de les direccions teatrals d'Eissenstein (ja hem vist als capítols anterior les dificultats per imposar un espectacle renovador a un públic poc dúctil i aferrat als seus hàbits) no li impedirien donar un pas endavant en la recerca d'un llenguatge comunicatiu comú, a través del qual es poguessin transmetre missatges en funció del suport al procés socialista, a la celebració de l'activitat revolucionària anti-zarista i a la glorificació del treball. La impossibilitat de tornar al teatre tradicional va fer que es fixés en el cinema com el medi idoni per prosseguir amb les seves experiències en el camp d'un art socialment útil, comprensible per la classe a la que va destinada i estimulant.

"Vaga" encara es realitzarà, a partir de juliol, amb el col·lectiu de la Proletkult. Montat a fi d'any, no s'estrenarà fins a principis del 25. A partir d'aquest moment i disposat a dedicar-se per complert al cinema, Eissenstein dimiteix com a director del Teatre de la Proletkult.

Una vegada allunyat de la Proletkult, Eissenstein podrà manifestar sense rubor la seva creença en la necessitat d'una anàlisi aprofundit de la cultura del passat, sobre la qual havia de néixer el nou espectacle teatral i cinematogràfic. Efectivament, malgrat la seva reconeguda hostilitat a l'art burgés, no era en la negació de la cultura burgesa com es solucionaria el problema, sinó en el reciclatge de les tècniques dels espectacles burgesos i en la seva adaptació a les noves finalitats: tornar-les de passives i especulatives a actives i participatives. Així, Eissenstein buscarà en el cine-

ma americana (màxim representant de la industrialització de l'art) i concretament en "Intolerància" de Griffith (que havia vist a la tardor de 1921) una tècnica a la qual integraria dialècticament procediments d'altres arts "pròximes" al cinematògraf, com el circ, el music-hall, etc. Utilitzant paraules d'Eissenstein, el cinema es veuria "estèticament fecundat" per una altra sèrie de fets estètics exteriors a ell. I afegeix:

*"No és únicament una recerca de formes que corresponen a un contingut nou, sinó la comprensió lògica de totes les fases de la producció tècnica que correspon a una "nova forma d'energia" (la ideologia dominant) i que serà la que li donarà la forma d'art revolucionari." (73)*

Eissenstein construirà el seu llenguatge cinematogràfic en oposició dialèctica al cinema burgès, creant el cinema de masses i participatiu. El caràcter "espontani" i "col·lectiu" que donarà a "Vaga", respon a una concepció de la forma basada en postulats autènticament marxistes i que donarà lloc a uns resultats ideològicament vàlids i socialment necessaris. Eissenstein munta els seus films conscient i matemàticament, en una confrontació calculada, per conquerir a l'espectador i portar-lo cap a la direcció desitjada. No en va Eissenstein afirmava que l'obra d'art teatral i cinematogràfica "es abans de tot un tractor que llaura a fons el psiquisme de l'espectador en una orientació de classe establerta" (74). La seva contundència arriba al màxim al final d'aquest text del 1925 quan exclama:

*"El cinema soviètic ha d'enfonsar els cranis! (...)*

*Enfonsar cranis amb un cinema-puny i arribar fins a la victòria final, i ara, davant l'amenaça de contaminació de la Revolució per l'esperit "quotidià" i petit-burgès, enfonsar, més que mai! Visca el cinema-puny!". (75)*

Com destaca Viatxeslav Ivanov (76), Eissenstein, per ser políglota, escollia d'entre tots els idiomes que coneixia, les expressions que més li convenien per expressarse, passant constantment d'una llengua a l'altra. Diu Ivanov que aquesta traducció incessant, aquesta commutació permanent del seu codi comunicatiu, ha caracteritzat la seva activitat.

L'amplíssima cultura d'Eissenstein li servia per reciclar constantment tot tipus de conceptes que poguessin ser-li útils posteriorment per la seva teoria del muntatge. Per exemple, els ideogrames japonesos li suggeririen el muntatge associatiu (ocell + boca = cantar, nen + boca = cridar) i els dos principis oposats xinesos (el *yin* i el *yang*), als quals posteriorment dedicaria un estudi, el seu sistema d'oposicions binaries: llum, ombra; centre, perifèria; pla general, primer pla...

Eissenstein, en els seus primers films i fidel al seu cinema-puny, tractarà el cinema com una mena de "màquina-psicològica" on la matèria primera son les "atraccions" i els films es presentaran com una sèrie de xocs llençats a l'espectador. Diu així:

*"L'atracció és tot moment agresiu de l'espectacle, és a dir, tot moment que sotmeti l'espectador a una acció sensorial o psicològica, experimentalment verificada i materialment calculada per obtenir determinades conmocions emotives de l'espectador, conmocions que totes plegades el conduiran a la*

*conclusió ideològica final."* (77)

El valor de les atraccions es troba precisament en la reacció que provoqui al públic i únicament assolirà la seva finalitat quan l'espectador compregui el xoc (o síntesi) de les imatges presentades. Però la substitució dels mètodes semàntics pels compositius requerirà de la capacitat interpretativa (és a dir, la capacitat per captar estímuls) de l'espectador. Així, el valor real del muntatge d'Eissenstein no es trobarà en la nova forma de combinar els materials sinó en aconseguir el motivar al públic per que connecti amb el que se li vol dir. La comprensió del films d'Eissenstein estarà en funció del hàbits culturals i de l'estructura de la ment de l'espectador. En el pròxim capítol correspón determinar l'operabilitat d'aquest nou llenguatge emprat en "Vaga".

NOTES AL CAPÍTOL 10.- TEMPS DE RECERCA. 1921-1923

- (1) Constructivismo. Ed. Comunicación. Madrid 1973. (pàgs. 53-54) "EL PROUN" article d'El Lissitski. (1920-1921)  
Els subratllats són meus.
- (2) Constructivismo. (íbid. pàgs. 66, 68, 69).  
"Manifiesto Realista" de N. Gabo i N. Pevsner. Publicat a Moscou el 5 d'agost del 1920.  
Els subratllats són meus.
- (3) Constructivismo. (íbid, pàgs. 72, 78)  
"La idea constructivista en arte" de Naum Gabo.  
Els subratllats són meus.
- (4) LEF (LEVI FRONT ISKUSTVA), Front d'Esquerra de les Arts. Grup constituït a finals del 1922 a Moscou i que existirà fins al 1929. Dirigit per Maiakovski, estava compostat per Asséev, Trétiakov, Kamenski, Pasternak (amb el que trencà al 1927), Krutxonikh, Neznamov, Brik, Arvatov, Txujak, Kutxner, Kirsanov, Pertsov, els artistes constructivistes Rodtxenko, Stepanova i Lavinski i els cineastes Kuleixov, Dziga Vèrtov i Eissenstein.  
El grup LEF edità una revista a Moscou del mars del 1923 al 1925. Aparegueren set números.  
Al gener de 1927 apareguè el "Nou LEF" que duraria fins al final de 1928. Al setembre del 28 (nº 8), Maiakovski abandona el grup (per crear el REF, Front Revolucionari) seguit de Brik, Asséev, Kirsanov i Rodtxenko.
- (5) Constructivisme. (íbid. pàgs. 95-97)  
"El LEF pone en guardia". (No s'especifica la data)

- (6) "Manifest de la cinematografia futurista". Publicat el 11 de setembre de 1916 i signat per Marinetti, B. Corra, E. Settimelli, A. Ginna, G. Balla i R. Chitti.
- (7) Fragments dels següents manifestos de Marinetti:  
 "Primer manifest" del 20 de febrer de 1909.  
 "Manifest sobre la pintura" de l'11 d'abril de 1910.
- (8) Punt 9 del 1<sup>er</sup> Manifest Futurista.
- (9) ROBEL, Leon: Manifestes Futuristes Russes. Les Editeurs Français Réunis. Paris 1971. (pàg. 63).  
 Programa de LEF de 1923.
- (10) Manifestes Futuristes Russes. (íbid. pàg. 56)  
 "Une Goutte de fiel" manifest de Maiakovski de 1915.
- (11) Manifestes Futuristes Russes. (íbid. pàgs. 57-59)  
 Fragments del manifest d'Ossip Brik aparegut a la revista "L'Art de la Comuna", Nº 1, del 7 de desembre del 1918.
- (12) VERTOV, Dziga: El cine ojo. Ed. Fundamentos. Madrid 1973.  
 "Nosaltres". Variant del manifest.  
 Els subratllats són meus.
- (13) "Cahiers du Cinema". Russie annés vingt. Numéro spécial. 220-221. Mai-Juin 1970. (pàg. 19)  
 Citat per Sadoul en un article sobre Dziga Vèrtov.
- (14) "Cahiers du Cinema". (íbid. pàg. 20)
- (15) "Cahiers du Cinema" (íbid. pàg 20)
- (16) "Cahiers du Cinema". (íbid. pàg 20)
- (17) Manifestes futuristes russes. (íbid. pàgs. 30)  
 Citat a l'article "Declaration du mot en tant que tel" de 1912-13.

- (18) Manifestes futuristes russes. (íbid. pàgs. 33-36)  
 Prefaci del "Viver dels Jutges". Signat per D. Burlíuk, E. Gouro, N. Burlíuk, V. Maiakovski, E. Nizen, V. Khlebnikov, B. Livshitz, A. Krutxonikh. (1914)
- (19) Maiakovski. Poesia III. (op. cit. Pàgs. 80-81)  
 Fragment del poema titolat "Quarta Internacional" i subtítolat "Carta oberta de Maiakovski al Comitè Central del Partit Comunista Rus, explicant algunes de les seves actituds."  
 Els traductors Joaquim Horta i Manuel de Seabra fan les següents puntualitzacions a peu de pàgina:  
 "Kronstadt: referència a la revolta contrarevolucionària en el Kronstadt, el 28 de febrer de 1921 i acabada a mitjans de març.  
 Iaroslavl: referència a la revolta contrarevolucionària a Iaroslavl, el 6 de juliol del 1918, acabada el 23 del mateix mes. Part de la ciutat es va cremar.  
 Tsarítsyn: antic nom de la ciutat de Stalingrad, avui Volgograd, lloc d'una batalla contra els blancs durant la Guerra Civil."
- (20) VÉRTOV, Dziga: El cine-ojo. Textos y manifiestos. Ed. Fundamentos. Madrid 1973. (pàg. 16)
- (21) (íbid. pàg. 50)
- (22) (íbid. pàg. 24)
- (23) Publicat a "Pravda" al 1924. (íbid. pàg. 53)
- (24) (íbid. pàg. 24)
- (25) (íbid. pàgs. 26-27)
- (26) LEYDA, Jay: Kino. Historia del film ruso y soviético. (op. cit. pàgs. 192-193)

- (27) (íbid. pàg. 194)
- (28) Maiakovski es refereix a la situació creada amb la implantació de la NEP i la reaparició dels gustos petit-burgesos.
- (29) Maiakovski. Poesia II. 1921-1923. (op. cit. pàg. 15)  
Citada per Joaquim Horta i Manuel de Seabra.
- (30) VERTOV, Dziga: El Cine-ojo. (op. cit. pàg 49)
- (31) Article titulat "El drama artístic i el cinema-ull"  
(íbid. pàg. 61)
- (32) Article titulat "El film cinema-ull" escrit al 1923.  
(íbid. pàg. 45)
- (33) Entrevista de André S. Labarthe a Lev Kuleitxov realitzada a París al 1962. Publicada per "Cahiers du Cinema".  
Número spécial 220-221, dedicat a "Rússia annés vingt."  
Mai-Juin de 1970. (pàg. 95).
- (34) (íbid. pàg. 91) (Els subratllats són meus).
- (35) (íbid. pàg. 92)
- (36) (íbid. pàg. 92)
- (37) (íbid. pàg. 93)
- (38) (íbid. pàg. 94)
- (39) (íbid. pàg. 96)
- (40) LEYDA, Jay: Kino. Historia del cine film y soviético.  
op. cit. (pàg. 205)  
Leyda dona la llista per ordre d'admissió: Leonid Obolenski, Aleksandra Jojlova, A. Reitx, Porfiri Podobed,



Sergei Komarov, Vaselvod Pudovkin, Galina Kravtxenko, Vladimir Fogel, Piotr Galadzhev, Boris Barnet, Valia Lopatina, Valeri Inkizhinov, Piotr Repnin, Mijail Doller i d'altres. Quasibé tots intervingueren en la realització de "Mr. West".

- (41) PECORJ, Franco: Cine, forma y método. Ed. Gustavo Gili. Col. Punto y línea. Barcelona 1977. (pàg. 24)
- (42) LEYDA, Jay: Kino. Historia del film ruso y soviético. op. cit.
- (43) Paraules de Grigori Kozintsev recordant els inicis de la FEKS. No s'ha d'oblidar que el 1922 tenia només SETZE anys.  
"Cahiers du Cinema". op. cit. (pàg. 103)
- (44) RAPISARDA, Guiuisi (Ed.): Cine y Vanguardia en la Unión Soviética. La Fábrica dle Actor Excéntrico (FEKS). Col. Comunicación Visual. Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona 1978 (Roma 1975) (pàg. 33)  
Texte de Kozintsev titolat "art sense majúscula, sense pedestal i sense fulla de parra", publicat el 1922.  
Citat per Rapisarda.
- (45) Citat per Rapisarda. op. cit. (pàg. 133, Nota 1)
- (46) "La paraula triuk no s'ha de traduir per truc. Consultat pel seu significat, Trauberg suggerí utilitzar el terme "gag".  
Citat per Rapisarda. op. cit. (pàg. 133, Nota 3)
- (47) Ja citat anteriorment. (Nota 29)
- (48) Manifest publicat en quatre idiomes al 1922 a Petrograd. Firmat per Grigori Mijailovitx Kozintsev, Georgi Kri-zicki, Leonid Zacharovitx Trauberg i Serguei Josifovitx

Iutkevitz.

Al mateix Manifest apareixen altres noms de professors de la FEKS: I.A. Annenkov, N.N. Evreinov, A. Kapler, A. Lure, K.M. Miklasevski, C. Mitusov, A. Oslov, N. Punin, A. Sezz, Takashima, N.I. Tamara, V. Tatlin, i d'altres. Text complet del Manifest de l'Excentricisme publicat per Rapisarda. op. cit. (pàgs. 31-48)

- (49) Punt I del Manifest firmat per Grigori Kozintsev. 1922. Citat per Rapisarda. op. cit. (pàg. 33)
- (50) Punt III del Manifest. Íbid. (pàg. 34)
- (51) Punt IV del Manifest. Íbid. (pàgs. 34-35) Fragments.
- (52) Final del punt I ja esmentat. Íbid. (pàg. 33)
- (53) Apartat del Manifest titulat "La projecció dels cine-films". Íbid. (pàg. 46)
- (54) Inici del Manifest. Íbid. (pàg. 32)
- (55) Fragment del punt IV. Íbid. (pàg. 34)
- (56) Apartat firmat per Georgi Krizicki titulat "El teatre de l'atzar". Íbid. (pàg. 36)
- (57) Íbid. (pàg. 38)
- (58) Texte de Vladimir Nedobrovo, escrit al 1928, titulat: "FEKS: Kozintsev y Trauberg" Citat per Rapisarda. op. cit. (pàg. 89)
- (59) SKLOVSKI, Viktor: Cine y lenguaje. Editorial Anagrama. Barcelona 1971. Proleg i traducció de Joaquin Jordá. (pàg. 36-37)  
Article de Viktor Sklovski titulat "Literatura i Cinema"

publicat al 1923.

- (60) RAPISARDA, op. cit. (pàg. 44)  
Final del text del Manifest firmat per Iutkevitz.  
op. cit.
- (61) Punt III del Manifest titulat "La projecció dels cine-films".  
op. cit. (pàg. 45)
- (62) Fragment del punt IV del Manifest. Íbid. (pàg. 35)
- (63) Íbid. (pàg. 35)
- (64) Cine y lenguaje op. cit. (pàg. 17)  
Citat per Joaquím Jordá.
- (65) Frase del text titulat "La projecció dels cine-films".  
Íbid. (pàg. 45)
- (66) SKLOVSKI, Viktor: Cine y lenguaje. op. cit. (pàgs. 39-40)
- (67) Cine y lenguaje. op. cit. (pàg 11)  
Citat per Joaquím Jordá.
- (68) RAPISARDA. op. cit. (pàg. 44)  
Texte del Manifest firmat per Iutkevitz.
- (69) Texte de Kriziki del Manifest. Íbid. (pàg. 37)
- (70) Texte de Tynianov titulat "Les bases del cinema" publicat al 1927. Citat per Pietro Montani a "La forma del film i la funció del llenguatge intern". Íbid. (pàg. 243)
- (71) Vladimir Nedobroco a "FEKS, Kozintsev i Trauberg" de 1928.  
Íbid. (pàg. 93)
- (72) EISSENSTEIN, S.M.: "Sur la question d'une approche

materialiste de la forme". Publicat al 1925.  
Texte integre reproduit per "Cahiers du Cinèma".  
op. cit. (pàg. 33)

(73) Íbid. (pàg. 34) (Els subratllats són meus.)

(74) Íbid. (pàg. 35)

(75) Íbid. (pàg. 36)

(76) Íbid. (pàg. 47)

(77) ROMAGUERA I RAMIO, J.

THEVENET, H.A. (Ed.): Fuentes y documentos del cine. Gustavo Gili. Barcelona 1980.  
(pàg. 70)

Cita corresponent a l'article d'Eissenstein ja esmentat  
titulat "Muntatge de les atraccions" del 1923.

CAPÍTOL 11.- 1924. LES PRIMERES GRANS OBRES. TREBALL INTEL·LECTUAL I FUNCIONAMENT SOCIAL DE:

"L'EXTRAORDINÀRIA AVENTURA DE MR. WEST AL PAÍS DEL BOLXEVICS" DE KULEIXOV

"KINO-GLAZ" DE VÉRTOV

"AVENTURES D'OKTIABRINA" DE LA FEKS

"VAGA" D'EISSENSTEIN

"AELITA" DE PROTÁZANOV

## 11.- 1924. LES PRIMERES GRANS OBRES

El 1924 conflueixen una sèrie de factors que converteixen aquesta data en l'inici de la fi de l'específica forma de fer cinema analitzada fins ara.

El mes de gener moria Lenin, i el Partit Comunista intentarà reforçar el seu poder polític i assolir el control social per imposar la necessària coacció al treball. A partir de 1924 (i sobretot a partir de 1928, després de la 1ª Conferència sobre qüestions de cinema) el Partit trobarà en el cinema un poderós mitjà pel relleu de la ideologia necessària per deixar definitivament tancada la fase del procés revolucionari i poder passar a la del procés de construcció socialista on la força-treball serà el principal motor.

La Guerra Civil, l'enfrontament proletariat-burguesia que s'iniciarà immediatament després de la Revolució, condicionarà tots els mitjans de difusió de missatges ideològics dirigits a les masses. Efectivament, la idea de les proporcions de la utopia assolida a l'Octubre del 17 i les grans dificultats posteriors per no perdre-la i per organitzar la nova vida, despertarà en els artistes compromesos amb l'ideal revolucionari, el desig de trobar un llenguatge que els permetés d'explicar la magnitud del canvi i les posteriors transformacions.

Ja hem vist al Capítol 10 com l'any 21 la producció cinematogràfica entra en una de més grans depressions de la seva història. Malgrat la nacionalització del 19, el cinema es trobava desorganitzat, disgregat, sense materials, convivint encara antics estudis privats amb d'altres nacionalitzats a corre-cuita. El cinema d'aquests moments és, per necessitat peremptòria, didàctic i informatiu. No existeix encara la situació

econòmica i espiritual com per pensar en la realització d'altres films que no servissin per mostrar a la població (a vegades era l'única "mostra") que s'havia realitzat un canvi radical.

En aquests anys apareixen, com hem vist, una generació que intenta, amb el seu art, l'afirmació, l'estabilització i la fixació de l'Octubre del 17. El seu treball intel·lectual anirà paral·lel a les seves plasmacions (comprovacions?) pràctiques i es presentarà com una tasca amb identitat pròpia i d'acció global i totalitària dins la socialització de l'art. Però així com en el camp polític he presentat la fase revolucionària o destructiva prèvia al procés de construcció socialista, en el camp de la investigació cinematogràfica, ambdues etapes es donaran a la vegada. Els expeditius, destructors i violents manifestos dels grups analitzats, eren formulacions teòriques simultànies a les realitzacions pràctiques cinematogràfiques on s'intentava establir i fixar un nou codi comunicatiu.

La reactivació econòmica de la NEP serviria per impulsar la indústria del cinema (que encara es movia fora del control del Partit), però també per constatar, amb la ràpida reaparició d'una sèrie d'estructures tsaristes, que el Partit havia assolit el poder polític de l'Estat però que estava molt lluny encara de disposar de la força social i de les estructures tècniques necessàries per al seu control.

Així, després de l'enlluernadora "demostració pràctica" cinematogràfica de 1924, el Partit intenta reforçar el seu poder i trobar el consens popular que li manca a través de l'explotació cinematogràfica del mite de la Revolució. Per això, després dels esbojarrats i emblemàtics films del 24, n'apareixen d'altres més madurs en l'aspecte tècnic que, en un primer moment, glorifiquen la Revolució i els seus efectes (sobretot en el món agrícola), com "La Mare", "Potemkin", "Octubre", "L'home de la càmera", "El vell i el nou", "La Terra", etc., per arribar, més endavant a determinar unes disciplinades conductes socials i la nova composició del quadre de classes segons el nou i rígid marc del treball productiu.

A Vèrtov se li critica la utilització parcial dels mètodes cinematogràfics i, segons paraules del propi Eissenstein, de la "reductio ad absurdum" dels mètodes tècnics. És famós i conegut l'enfrontament perpetu que mantingueren els dos homes de cinema, però no crec apropiat per fer una anàlisi del valor dels films de Vèrtov remetre'm a les opinions del seu gran "enemic".

El significat dels films dels kinoks, malgrat no interessar-los ni el guió, ni la interpretació, ni el muntatge organitzat per provocar una forta emoció en l'espectador, és profundament revolucionari.

"Kino-glaz" és el resultat d'un treball comunitari. Es conegut que Vèrtov no filmava quasi bé mai els films que muntava. El seu treball es limitava a recomposar la realitat impressionada pels vitagers equips de kinoks. Fidels a les seves teories, el treball dels homes es diluïa darrera el valor de la tècnica i de la càmera.

Els kinoks capten trossos de vida que "parlen" del canvi ocorregut, de la nova forma de viure, del contrast entre el vell i el nou, de la formació dels joves..., la realitat és prou revolucionària "per se" com perquè no calgui afegir d'altres elements embellits, retocats o treballats per l'artista.

"Kino-glaz", primer llarg-metratge de grup, equivalent programàtic dels seus manifestos és un intent de plasmar l'època dels fets. Fets nous, fets desconeguts fins ara, fets revolucionaris que calia fossin exhibits a la població per recordar-li constantment que el desenvolupament d'aquest present real (fixat, retingut pel ull de la càmera) representa un futur millor. "Kino-glaz" és un far revolucionari, és un focus de llum que il·lumina el camí del progrés en llibertat. Les deficiències tècniques que li retreu Eissenstein no són tals si partim del diferent concepte de cinema de Vèrtov.

Els kinoks fan una inversió de l'estètica tradicional abandonant l'aspecte d'art o d'espectacle de la cinematografia. A través de la seva posició davant de la tècnica cinema-



togràfica, Vèrtov ens descobreix les qualitats del món modern, del segle XX, de l'electricitat i de les màquines, en contraposició al món fictici i literari del cinema anterior.

Malgrat no preocupar-los el fet de provocar en l'espectador cap dinamisme emocional, el que sí es cert és que les "realitats" de Vèrtov tenen el poder de xoc del cartell i arriben a reflectir el patetisme de la derrota o la immensa emoció de la victòria, despertant en l'espectador el desig de participar i col.laborar en aquesta realitat que no és res menys que la seva.

"Kino-glaz" va ser aplaudida pel públic i ben rebuda per la crítica. "Pravda", orgue central del partit comunista rus, els hi dedicà un llarg article destacant el valor polític i social del film.

El Laboratori Experimental de Kuleixov va presentar "L'extraordinària aventura de Mr. West al país dels bolxevics" com un programa pràctic de les seves teories. El cas de Kuleixov és també un exemple de la simultaneïtat de la producció abstracta i la material, però potser és l'únic dels analitzats fins ara en el qual la seva pràctica es queda per darrera de la seva teoria. Així com els demés arriben a establir i madurar un particular llenguatge cinematogràfic, Kuleixov no aconsegueix arrodonir la seva teoria del "model" cinematogràfic. Però el seu valor residirà a haver obert un camí (el primer del món) que d'altres sabrien seguir.

"Mr. West" és una esbojarrada caricatura de certs esdeveniments i personatges d'aquells moments (la NEP, un representant de l'imperialisme occidental, la jove bolxevic Oktiabrina...), imitació burlesca dels films de cow-boys i amb una gran influència de l'arrasadora comicitat de Max Linder. "Mr. West" reflecteix l'alegria de viure de la jove època de la Revolució. Alexandra Khokhlova (actriu i dona de Kuleixov), Pudovkin, Obolenski, Barnett, etc., entrenats per Kuleixov, interpreten de forma esquemàtica i conjuntada, uns divertidíssims i folls personatges. Però als "models" de Kuleixov s'hi veuen els fils i si a "Mr. West" queda compensat per l'espontaneïtat, l'encant i l'humor dels personatges, en films

posteriors (com "El raig de la mort") l'artificiosa perfecció de les seves interpretacions quedarà de manifest.

És interresant destacar la paradoxa d'aquest fet, ja que Kuleixov, intentant establir l'especificitat del cinema enfront del teatre (negava feroçment la utilització de l'actor psicològicament teatral en la pantalla), realitza la primera temptativa del món d'educar actors específicament per al cinema, però no arribarà a assolir l'èxit en les seves pròpies produccions.

Sense negar-li el mèrit d'haver intentat educar nous actors específicament cinematogràfics, crec que el treball teòric més important de Kuleixov és el de considerar el film com una construcció on els diferents plans no són més que els maons que conformaran un edifici. "Construint" el seu art amb nous materials i segons les modernes tècniques de producció, Kuleixov nega radicalment l'organització burgesa de producció intel·lectual. Al nivells del seu temps i amb les materials adients, ja hem vist com construeix una dona ideal però irreal, inventa geografies inexistents i provoca emocions en l'espectador amb la combinació de diferents plans (maons). Kuleixov alliberarà la tècnica del cinema de la rutina i obrirà el camí a l'experimentació de l'efectivitat de la combinatòria dels plans (que Pudovkin i Eissenstein en dos sentits diferents portarien tan lluny), una de les bases específiques del llenguatge cinematogràfic.

"Mr. West" va provocar la hilaritat del públic rus (encara ara conserva la seva fatxenda), però també certes crítiques en els organismes oficials del Partit. El film es presentava com una "gramàtica cinematogràfica" de tots els trucs, trucatges i gags que el Laboratori havia previst, però al 1924 no era fàcil fer comedies (que juntament amb el drama són els gèners burgesos per excel·lència) per molt contingut satíric que tinguessin.

La preocupació per trobar la tècnica que els permetés l'elaboració d'un llenguatge expressiu amb gran capacitat de captar l'espectador, faria que les obres de Kuleixov tendissin al desenvolupament d'una tècnica oblidant el contingut emo-

cional del film, i el convertiria en el predecessor d'una tendència que ha sovintejat en la història dels films soviètics.

La FEKS diferencia entre dos tipus de manifestos (coincidentes amb les pràctiques cinematogràfiques): els que narren i els que ensenyen. Els primers són destinats a realitzar una tasca d'informació i agitació; dominats pel tema, requereixen un tractament realista per facilitar la comprensió de la història (aquí es podrien incloure els films de Vèrtov), i els segons, tenen una funció de reclam, en què el tema es veu de passada però gràcies als seus procediments anticonvencionals i frapants, quedaran gravats en la ment de l'espectador.

Sota el punt de vista del manifest que "ensenyava", el manifest-reclam "Aventures d'Oktiabrina" s'articula en unes curtes històries (slogans) coordinades únicament pel paper de la jove bolxevic.

Si Vèrtov reflectia la realitat revolucionària, si Kuleixov la fabricava amb la combinació dels diferents plans, els FEKS transformen la realitat dislocant-la i tornant-la a compondre.

El seu estil és també de cartell publicitari que persegueix, capta i estimula a l'espectador i estableix amb ell una nova relació. De l'estàtica de l'observació i de la contemplació es passarà a una dinàmica participativa, iniciada en Kuleixov (l'espectador havia de col·laborar amb el seu sentit narratiu a donar coherència a les "construccions" pel muntatge), desenvolupada per la FEKS i portada a les màximes conseqüències amb Eissenstein. La tècnica basada en el contrast, en la discontinuïtat i en el conflicte és de difícil lectura per a l'espectador rus del moment, amb una realitat quotidiana molt lluny de ser excitant, com a únic punt de referència per entendre el film doncs la seva cultura era quasi inexistente. Però els FEKS, portant a l'exasperació la tècnica cinematogràfica descoberta fins ara, no pretenien més que sacsejar l'espectador de la seva rutina, oferir-li noves formes d'expressió, obrir nous camps imaginatius, proposar noves actituds, canviar la percepció del món.

Es tractava doncs d'establir un nou horitzó de valors i de conductes que reflectessin la realitat contemporània del desenvolupament econòmic, de la democratització de la nova vida social i del reconeixement d'un diferent ritme vital.

La lectura dels manifestos de la FEKS ens demostra que, malgrat la seva adhesió i solidaritat amb la Revolució, el grup, en el seu desig d'obrir noves vies comunicatives es llançaven indiscriminadament sobre tota innovació. I pels teòrics de l'excentricisme, la innovació, la productivitat, la mecanització i la modernitat es redueix a un sol mot: Nord-amèrica!

Els FEKS utilitzaven per les seves relacions dialèctiques qualsevol element que els interessés. La despreocupada organització dels contrastos, la indiscriminada confrontació d'elements que es reflecteixen a "Oktiabrina" caracteritzen també tot el treball intel·lectual del grup.

Evidentment les crítiques varen ser dures. El públic, com ells mateixos diuen, no va comprendre res. La proposta de la FEKS a través d'"Oktiabrina" impossible d'assimilar des d'un punt de vista narratiu, des d'un punt de vista estètic els seus valors serien recollits i desenvolupats per altres cineastes.

"Vaga", en canvi, està tan penetrat per un sentiment revolucionari del món que trasmet revolucionàriament aquesta percepció. Considerat el primer film proletari, la seva narració sense intriga i sense personatges, i la seva tècnica basada principalment en el muntatge, determinen un concret procés formal que posa al descobriment un material històric-revolucionari.

"Vaga", és l'oposició al "Kino-glaz" doncs si bé Eisenstein utilitza material molt pròxim al documental com l'escena final de la massacre, la seva brutal combinació amb el sacrifici del brau, la converteix, segons propies paraules, en "sanguinàriament impressionant", cosa que el "Kino-glaz" mai hagués fet.

D'aquest film d'Eisenstein sobre el que crec que ja

s'ha dit tot, m'interessa destacar dos aspectes: la frescor i la llibertat en l'assimilació d'elements extracinematogràfics i el concepte de imatge-flash.

A "Vaga" per primera i última vegada, Eissenstein barreja el real i el grotesc, la pallasada, el drama, el joc de mans el didactisme, el circ, l'esport, l'expressivitat fotogràfica, les interpretacions grotesques, el gag, la metàfora i les escenes de masses... El film està impregnat d'un sentit de l'humor (malgrat el seu tràgic i brutal final), menys contingut que en els posteriors films, probablement degut als seus contactes amb la FEKS. A "Vaga" aflora l'inquietud i imaginatiu ingenyer-dibuixant-de-decorats-teatrals, lliure, encara, d'una excessiva pressió ideològica. El film es pot incloure en aquest grup de quatre films sorgits al 1924, expressió de fantàstiques idees, amb estètica de "cartell de propaganda" i amb un ritme adient a la dinàmica del temps.

A "Vaga", Eissenstein, a part de confrontar dialècticament els més diversos elements amb la intenció de provocar un dinamisme d'idees i emocions en l'espectador, es basa en un breu i dinàmic muntatge per remarcar els punts culminants del film (flashes). És precisament la brevetat del fragment la que subratlla el valor d'aquests punts-clímax, és el moment de màxima expressivitat però que malgrat la seva brevetat no se li priva ni del seu valor ni de la seva correspondència amb els altres fragments ja que la força d'una unitat es llença sobre l'altra. Aquests fragments curts del film, considerats com unitats amb el mateix valor expressiu que un fragment llarg i que es "llegeixen" correlativament, tenen l'equivalent en els versos de Maiakovski on un sol mot pot compondre una línia:

*Com  
un vidre  
el temps  
transcorria o no transcorria  
no ho sé pas.*

Tot i l'èxit de crítica i la favorable acollida per part del Poder del contundent film d'Eissenstein, per a l'espectador mitjà rus "Vaga" es presenta desconcertant i confús. L'esforç mental que se li exigia per donar sentit al muntatge de les atraccions, sovint era superior al que podia realitzar. Però la força del film era captivadora i el fet de presentar per primera vegada al col·lectiu com a protagonista va fer que, malgrat moltes incomprendions, el film fos admirat i aplaudit.

També estrenada al 1924, el cas d'"Aelita" de Protazanov no te res a veure amb els films fins ara comentats però que incloc dins aquest capítol com un contrapunt que reforça (des del "contrast", com la FEKS) tot l'exposat.

La productora Russ, abans de la seva fusió amb la Mez-rab-pom al 1922, va cridar Protazanov (convertit en Jacques Protozanoff), que estava a París, per tornar a treballar en el seu país. Només l'interés per engegar ràpidament la indústria del cinema i la necessitat de recuperar artistes prestigiosos, pot explicar que la Mez-rab-pom-russ, polititzada productora (al 1926 produiria "La Mare" de Pudovkin), encarregés un film a un exiliat, basat en una ambigua novel·la d'un autor també desconectat de la Revolució.

"Aelita" va ser la primera novel·la que escriu Alexei Tolstoi en tornar del seu exili al 1922. Considerada la primera obra de ciència-ficció soviètica, la novel·la té únicament el mèrit de ser aixó: la primera. Obra-mosaic ambigua, elèctica, amb influències de Wells, J. London, Burroughs, Julavski, Spengler, Rudolf Steiner, Briussov, etc., sense cap alè marxista, on l'únic moment "compromès" són unes líriques frases sobre la Pàtria al final de l'obra. No és estrany, doncs, que "Jacques Protozanoff", tornat al moment de la NEP, i desconeixent els difícils anys de la Guerra Civil, es decantés per una obra de ciència-ficció on l'acció transcorria precisament al planeta Mars.

Si el compromís social del film era mínim, la seva aportació tècnica, encara que interessant, està molt lluny de la força, l'esquematisme i el dinamisme dels altres films comen-

tats. Protazanov aporta una nova estilització importada de Berlín i de París i uns elaborats dissenys de vestuari obra d'Alexandra Exter, però l'anodí guió, els recarregats encenaris i l'interpretació de comedia-humorística, la situen fora d'aquest cinema entès com la forma d'expressió d'una nova concepció del món.

"Kino-glaz", "Mr. West", "Oktiabrina", "Vaga", són diversos productes d'una mateixa situació: la fé, el desig de realitzar la "revolució total" ja iniciada al 17. El poble tenia, per primera vegada a la Història, el poder a les seves mans, estava disposat a mantenir-lo i, amb la força que els donava la creença d'haver assolit la utopia, constuir una nova societat pels nous homes. Per això calia oblidar les velles estructures i fabricar-ne de noves. La gran quantitat de teories, manifestos i programes apareguts en aquesta època, no són més que un intent de posar arrels, de crear uns fonaments on contruir de nou.

Per això, a partir d'aquests moments apareix en certes manifestacions artístiques un important desfasament entre les obres i les necessitats de la societat. Malgrat intentar posar-se al dia, arts tant prestigioses fins ara com la pintura o l'escultura evolucionarien cap a canvis més estètics que significatius. La innovació, en canvi, apareixeria en les arts més pròximes al poble, les que responien més a les seves necessitats, a les activitats culturals de masses. I el 7<sup>e</sup> Art, el cinematògraf del segle XX, es presentà com l'expressió més adequada a la nova història, i a través de la seva experimentació i teorització es realitza la més avançada forma de treball intel·lectual de l'època.

El cinema podia reflectir la realitat, i també inventar, suggestionar, commoure, captivar, colpir, moure a l'acció..., és a dir, la seva operabilitat era imprescindible en aquests primers temps en que la necessitat davant les "portes obertes" era, en primer lloc d'autoconscienciació i en segon lloc de fixació. Els quatre films són producte d'aquesta primera fase, abans que el cinema passés a ser considerat no ja com a arma d'agitació revolucionària, sinó com a instrument

de perduració político/socialista.

Tant Vèrtov, com Kuleixov, com els components de la FEKS o Eissenstein, han treballat uns anys a la recerca d'un nou codi comunicatiu cinematogràfic i tots presenten els seus resultats com un intent de fixació del seu codi. I a través de les seves realitzacions pràctiques comprovem que TOTS han intentat el mateix, com és l'establiment d'un codi comunicatiu comú (és a dir, per sobre dels diferents llenguatges de les diferents arts) i la creació d'un determinat nivell de receptivitat del públic. Aquest codi comunicatiu comú al que anomeno suprallenguatge o "llenguatge soviètic" basat en uns postulats que inciten a un procés de captura per involucrar a l'espectador (començant per captar l'atenció per acabar provocant el desig o l'acció), és el mateix per totes les arts desenvolupades després de la Revolució.



CAPÍTOL 12.- CONCLUSIÓ. EL "LLENGUATGE SOVIÈTIC"

NOTES AL CAPÍTOL 12

## 12.- CONCLUSIÓ. EL "LLENGUATGE SOVIÈTIC"

Després de la Revolució i de la Guerra Civil, el jove Govern Soviètic es troba a les mans un immens Estat plurinacional, multilingüístic, analfabet, endarrerit, subdesenvolupat i aïllat de l'exterior.

El Partit, tot i gaudir del suport (o de la tolerància) de la classe treballadora, era conscient que el seu domini arribava únicament a les grans ciutats de Rússia. La involució política i la desintegració nacional era una perillosa possibilitat en un país d'aquestes característiques. Per poder subsistir i tirar endavant la construcció de la nova societat, l'Estat Soviètic necessitava ser fort i sense fisures internes. A partir de la creació al 1922 de la Unió de Repúbliques Socialistes Soviètiques, el Poder inicia una de les més problemàtiques i necessàries actuacions: la unificació del proletariat i de les diferents nacionalitats.

Per portar aquesta immensa tasca a terme, el Poder es veuria en la necessitat d'explicar i, per sobre de tot, de convèncer. Calia doncs la utilització d'un llenguatge comprensible per a una amplíssima comunitat analfabeta i plurilingüística. El llenguatge més adient seria el visual. Però aquest llenguatge visual no podia ser entès sota les velles concepcions burgeses (que ja havien perdut el Poder), sinó que calia crear una nova "gramàtica proletària", llengua de la classe dominant que tindria la missió no únicament de comunicació sinó també de convertir-se en un instrument d'identificació i cohesió en la nova societat. (1)

Crec que és molt important recordar aquí la lluita per la pròpia identitat d'un poble en constant movilitat i dispersió. El fet de que el poble eslau mai hagi estat fixat en

una terra fins al segle XVI, donarà lloc a que el seu geni artístic es manifestés en els objectes transportables com l'orfèbreria, els treballs en fusta, teixits... Per una altra banda, la consciència de la seva provisionalitat els impedia realitzar construccions (cases o temples) amb materials més perdurables que la fusta. En aquests moments la seva cohesió com a poble, les úniques arrels comunes, les trobaven en les *bilines* i en els breus contes o llegendes populars. Ja hem comentat com la necessitat de viure d'un sistema oral durant segles i de convertir les activitats de dansa i música com a únics espectacles ha desenvolupat en el rus un gust per la representació i un sentit per la narració i el ritme que molt probablement influïrien en les seves manifestacions artístiques i més concretament en la seva específica forma de fer cinema.

Per altra banda, en els moments en que la Història russa ha intentat establir-se i arrelar-se, uns brutals esdeveniments exteriors arrasaven amb l'aconseguit. Recordem com els tàrtars acaben amb l'esplendor de la Rus de Kiev, com Napoleó tira per terra els intents de renovació i modernització iniciats per Pere el Gran i Caterina II, i com la Revolució d'Octubre enderroca inicialment tota tradicció (precisament un element de cohesió i identitat), provocant l'urgent necessitat d'omplir aquest buit desconcertant.

Per la "fabricació" d'aquest nou llenguatge, Rússia comptava amb un competent, adicte (el grup de dissidents va ser en realitat important en qualitat però reduït en quantitat) i entusiasmats grup d'intel·lectuals i artistes, hereus de l'antiga tradició de la *intel·ligentsia*, disposats a posar la seva ciència o la seva obra al servei de la classe treballadora i a col·laborar en la construcció d'aquesta societat justa, lliure, sincera, amb la qual els seus avantpassats ja somiaven.

Recordem com ja Herzen i Turguèniev lluitaven des de les seves pàgines per trencar amb certes actituds petrificades, per conjurar fantasmes i esborrar les empremtes religioses i polítiques que la Història havia anat deixant sobre

l'ésser humà. Son els primers en anunciar la necessitat d'un "home nou", regenerat, profà, responsable dels seus actes i al servei de la humanitat. Aquest "home nou" proposat per Herzen i Turguèniev, aquest "nou ordre" que conectés realment amb les necessitats de la població que somiava Txernitxevski, no és el mateix que reclamen Maiakovski i Vèrtov?

Ja hem vist com els artistes russos tenien, per tradició, una gran sensibilitat per la vida i pels problemes de l'època, i un fervent desig de justícia i llibertat. En aquells moments l'art revelava una tensió especial provocada per uns aconteixements que es presentien pròxims però que es feien esperar. L'art rus, durant tant de temps alimentat de cólera, angoixa i impaciència, s'enfronta a una nova realitat amb una gran experiència per mostrar la realitat i reflectir intenses emocions tot elaborant un llenguatge clar, incisiu i emocionant.

A la segona part de la tesi parlavem del pintor Kramskoi que va abandonar l'Acadèmia de Sant Petersburg per dedicar-se, en un va intent fer reaccionar a la població a través de la pintura, a mostrar la miserable i trista realitat. Si la seva actitud és molt interessant (formaria el primer grup de dissidents), per a nosaltres encara ho és més el seu procediment. Tot rebutjant l'herència pictòrica del passat (d'importació), Kramskoi reinterpreta els temes o personatges tradicionals, és a dir, els infonia d'un nou caràcter que els feia representatius d'alguna molt concreta problemàtica social del seu moment. No és pas una descontextualització, o un cert "extranyament", la utilització, en aquells moments, de Jesucrist per manifestar la solitud de l'heroi, la tremenda ànsia de llibertat o l'amor de la terra?. Aquesta complexa i tensa situació, aquest apassionament per assolir la veritat i la justícia, serà la base de tot el que passaria a l'art després d'Octubre.

També hem destacat que les recerques i investigacions anaven sempre acompanyades per escandaloses declaracions. Els procediments insòlits seduïen, i l'art rus, fixant una atenta però crítica mirada sobre totes les novetats que provenien

de l'art d'Occident i sense perdre el seu amor per les formes tradicionals camperoles autòctones, crea una sobreabundancia de formes noves (o pseudo-noves) que encara ara ens enlluenen.

Hem parlat de la responsabilitat que sent l'artista rus (transmesa de generació en generació) davant del seu poble i la convicció de tenir una missió a complir. Però la Revolució no els escull a tots. Es queda únicament amb aquells que desenvoluparen un llenguatge artístic d'acord amb la nova concepció del món i de fàcil comprensió per un poble vencedor que esperava al carrer, àvid d'instruccions i d'informació, intuït, desconcertat, la magnitud del tall realitzat per la Revolució. Molt lluny de l'ideal teòric de Bakunin, ja comentat, segons el qual l'home s'organitzarà espontàniament i sense preparació propagandística, d'una forma lliure, espontània i fraterna, el poble soviètic tenia necessitat d'ordenar la realitat, de buscar respostes, de trobar estímuls... A través del llenguatge artístic, el poble tindrà una oportunitat per aconseguir ordenar i fixar la utopia realitzada. Així, l'escletxa oberta al segle anterior entre el moment revolucionari i el cultural, es tanca.

Sigui en el camp de la paraula o de l'imatge, totes les recerques van en la mateixa direcció: respondre a les exigències cognoscitives i comunicatives del moment revolucionari. Els missatges adopten un nou codi basat en la necessitat de captar i convencer a una població àvida de respostes. Així, el nou codi comunicatiu, el "llenguatge universal" que proclamava Ixaadev al segle XIX (construït lliurement sobre quasi res, sense presions, sense tradicions), la nova "llengua soviètica" del segle XX, adopta la forma de fórmula màgica, de paraula encantada, de "flash", de slogan, de fórmula concisa en contingut i en forma. El missatge serà monosemàntic, clar, contundent, sense deixar lloc als dubtes i admetent únicament una sola resposta o interpretació.

És al carrer on apareix l'art del poble vencedor: decoracions, per les desfilades i les festes, dels carrers i de les façanes, representacions teatrals a fàbriques i pla-

ces, lectures multitudinàries de poesia, cartells..., manifestacions precipitades i efímeres però d'una alta qualitat artística, realitzades amb gran professionalitat (malgrat la manca de materials), i amb una gran capacitat per cridar l'atenció i per llençar breus i concisos missatges. Les obres es sometien a judici del poble que podien ser retirades en el cas que no fossin ben acceptades. Per primera vegada el poble inicia un diàleg amb l'art.

L'ambient era febril, el jove Estat s'esforçava per trobar els materials i els artistes projectaven a les seves obres l'apassionament del moment històric que és vivia. Es produí un fenomen astorador: un país considerat a Europa com un dels més endarrerits, realitza un art i manifesta unes idees que impressionaràn tot el món.

Mentrestant, un art que no es pot realitzar al carrer, busca el seu llenguatge als tallers i als laboratoris: el cinema. En el seu desig d'atendre a les necessitats de les masses i considerant obsolets els codis burgesos, elaborarà un llenguatge adient a les característiques de la nova classe que ocupa el poder.

Marr afirma que "tot canvi d'estructura social porta aparellat un canvi d'estructura lingüística". Sebastià Serrano matitza afegint que "el canvi d'estructura social es tradueix en la possible modificació de les condicions de la existència d'una llengua" (2). I en un país on la Revolució ha capgirat els papers de les classe, la nova classe dominant es veurà en la necessitat d'inventar un nou codi llingüístic adient en primer lloc per configurar la concepció del món que es vol transmetre i en segon lloc el suficientment expressiu per que sigui escoltat, entés i recordat per a la gran massa al qual estarà dirigit.

Per això, activitats artístiques considerades "menors", d'antiga tradició a Rússia i próximes al poble, com el circ, la pantomima, els jocs de mans o el teatre de màscares, i d'altres d'importades com el music-hall (però també considerades "democràtiques"), es veuren integrades dins aquest nou codi i reconegudes i aplaudides pel poble.

Si el desig de trobar noves expressions apareix ja a principis de segle en la pintura, en la música, el ballet i el teatre, encara és més interessant recordar que aquesta revalorització del "gèneres o arts menors" la fa també el grup Mir Istkusstva (Món de l'Art) si no amb la intenció de crear un nou codi comunicatiu, sí al menys, de presentar un art a la població a través d'elements comuns i quotidians.

Però aquesta llengua-slogan, imatge-flash o mot-crit, que en un principi assimilava o rebutjava lliurement qualsevol altre element expressiu (donant lloc al cinema a l'ampli ventall d'alternatives enter "Kino-glaz" i "Vaga"), serà ràpidament engolida i controlada pel Poder i passarà a convertir-se d'un lliure llenguatge modificador i creador del món a un dirigit llenguatge codificador de conductes i actituds dins del treball productiu.

I del dinàmic i vital mot o imatge-flash, és passarà a l'estàtic i fixador mot o imatge-clixé, llenguatge estandaritzat que continuarà sent monosemàntic però des d'ara unidireccional; i el llenguatge soviètic, d'un mitjà de comunicació i identificació, passarà a ser un instrument de Poder.

Una de les manifestacions més interessants d'aquesta llengua-clixé serà la concreció de diferents actituds i problemàtiques humanes en diversos personatges-tipus. La literatura russa, amb la gran capacitat descriptiva de conductes humanes que la caracteritza, havia creat ja diversos tipus humans que assoliran un ressò mundial per la seva profunditat i realitat de caràcteres. Personatges com Oblomov de Gontxarov, Moltxalín de Griboedov, Txixikov i Akakai Akakievitx de Gogol, Raskólnikov de Dostoievski, Karamazov de Tolstoi i Arkadi Kisanov de Turguenev, que Lenin en els seus discursos sabia aprofitar (actualitzant-los però sense deformar-los) per caracteritzar una situació o un grup social, o reforçar els seus arguments.

La tipificació arribarà al cinema en el moments que el Poder intentava propulsar l'etapa de la construcció del socialisme. L'impuls revolucionari es perdia entre la gana i el freed. Calia recordar a la població el tall històric realitzat

per la Revolució i el perill d'una involució. I quasi bé 10 anys després d'Octubre es commemora i es glorifica a la Revolució i als seus homes.

A través de la cinematografia, el poble soviètic reviurà les condicions de treball del moment tsarista, les dificultats per portar a terme una Revolució tan llargament esperada i els canvis realitzats fins ara. És en aquests moments quan el cinema adopta el personatge-tipus (que no tenen res a veure amb els esquemàtics personatges de la FEKS de gran influència dels de la Commedia dell' Arte), distingint els bons dels menyspreables i investin-los amb unes característiques concretes i específiques. El personatge-tipus del cinema es farà representatiu de la comunitat, sigui la massa revolucionària, la burgesia o la classe intel·lectual. L'actor adquireix una dimensió històrica al ser el representant de les diferents ideologies.

Eissenstein a "Vaga" realitza més una caricatura que una tipificació ja que els seus burgesos, per exemple, són idèntics als pintats per Maiakovski a les Finestres Rosta però inicia ja el camí de donar unes característiques físiques constants a cada personatge que adquirirà el paper de "representant de classe".

L'heroi positiu per excel·lència és el revolucionari bolxevic que gaudirà d'unes característiques físiques i morals envejables i en el qual (coincidint amb l'ideal de Txernitxevski) l'emoció estarà sempre dominada per la raó. L'heroi és sempre jove, de mirada franca i directa, dinàmic, alegre i de rebels cabells que li surten de sota una gorra. Els seus vestits són sobris, inclús pobres, però nets i polits. D'extracció camperola (mai urbana), viuen en un modest habitacle compartint habitacions. Són altruïstes i desinteressats, avantposant els interessos de la comunitat als personals. Si tenen família, són bons marits i reconeguts fills.

L'antiheroi és el burgés, gras, baix, calb, vestit de negre amb barret de copa i amb un cigarro entre els dits. Es



mou feixugament, sempre assistit d'altres "homenets". Gest altiu, mirada hipocrita, insolidaris i individualistes. Viuen en grans mansions, plenes de miralls, marbres, telèfons, columnes i escales.

Entre aquestes dues posicions antagòniques, entre la representació del vencedor i el vençut, hi ha encara altres figures tipificades no menys importants en el moment de la Revolució i per tant no oblidades pel cinema. Són els anti-revolucionaris, els intel·lectuals i l'exèrcit.

Els primers són els germans-traïdors. Companys de classe però insolidaris per egoisme personal o per pressió (xantatge) de la burgesia o l'exèrcit. Són vells, barbuts (antic símbol reaccionari rus, al contrari d'Europa) i bruts. Poden actuar com a delators, trenca-vagues, esquirols, provocadors i d'altres iniquitats, o únicament actuar com intermediaris (capataços) entre les dues classes irreconciliables.

L'intel·lectual és jove i porta ulleres. La seva procedència urbana queda de manifest en un vestuari més sofisticat (abric o bufanda) que el separen de la massa treballadora. Sacrificat, compromès i il·lusionat és qui sembla la llavor de la Revolució pels pobles.

L'exèrcit acostuma a presentar-se com una massa destructora, cega i brutal. A cavall o a peu, els seus moviments són disciplinats i conjuntats. Poques vegades tenen cara (despersonalitzats, es representen per les seves botes o fusells), però si la tenen és obtusa i innexpressiva. És un col·lectiu represor convertit en màquina de matar. La personalització més important del cinema d'aquests anys, la va fer Pudovkin a "La Mare" (1926) amb un oficial de policia (representat per ell mateix) de mirada guerxa, de moviments pausats, replegat sobre sí mateix, cruel, hipòcrita i brutal. Sembla també que les seves orelles siguin punxegudes...

Abans de finalitzar aquesta relació dels personatges-tipus voldria fer una petita referència al paper de la dona en el primer cinema soviètic. És curiós observar com malgrat

l'immens canvi ocorregut després d'Octubre en el terreny dels drets laborals, familiars i personals (insistentment mostrats per Vèrtov, per cert), i malgrat l'importantíssim paper que tindrien en la Revolució, les dones apareixen sempre immereses en situacions paroxístiques, és a dir, representades en cinema sota un punt de vista molt emocional. Són dones carregades de tensió, avís de sang o de mort, extremadament apassionades tant per l'ideal revolucionari (en el cas d'Eissenstein histèriques) com pel més gran reaccionarisme. Una de les més efectives pel·lícules del moment, "La Mare" de Pudovkin, incideix sobre l'espectador per via emocional, paral·lelament al canvi del mateix signe que realitza la mare. La dona adopta les idees revolucionàries per amor i solidaritat amb el seu fill, sense fer mai cap procés mental per comprendre-les.

Penso, que d'una manera inconscient (i per tant molt difícil d'eliminar) la dona al primer cinema soviètic, i malgrat el seu gran alliberament, contribuïa com a contrapunt emocional i intuïtiu a reforçar el "nou home", el "nou heroi revolucionari" (pur glaç com deia Txernitxevski), dominador de les circumstàncies precisament per no deixar-se emportar per les emocions, avantposant, sempre, la raó.

Quan aquesta "llengua estel·lar" de Khlebnikov, que unís tots els homes i el "llenguatge soviètic" inventat per explicar a un plurilingüístic país l'esperança de la Revolució trionfant, demostrés la seva eficàcia, l'Estat l'absorbi per propi i exclusiu benefici. Si els films del 1924 són l'expressió dels seus cineastes, no ho seran tan clarament els posteriors i molt menys els de la dècada següent.

L'Estat té el monopoli de la paraula, un dels totalitarismes més esgarrifosos, no únicament en el camp cinematogràfic sinó també en altres manifestacions artístiques i no artístiques. Existeix un rus familiar i una "llengua soviètica", deformada, descendent de la nascuda al 17 on l'original mot-flash ha sigut substituït pel mot-màscara. Utilitzada als diaris, diccionaris i llibres de text, el "llenguatge soviètic" actual es presenta com la llengua literària i culti-

vada. Codificada i autoritària, es superposa a altres llengües existents. La "llengua soviètica" actual pot persuadir el món que a la Galeria Tetriakov són exhibides totes les pintures abstractes que figuren en el seu catàleg; o que la seva Història es divideix en abans i després d'Octubre, i ocupa la primera part (uns 20 segles) un volum i la segona (uns 70 anys) dos volums.

Al principi de la tesi vaig recalcar la necessitat de comprendre la cultura russa oblidant els punts de referència occidentals. Ara afageixo que per comprendre les manifestacions culturals russes actuals cal conèixer l'existència del "lleguatge soviètic", nascut després de la Revolució, provocat pel Poder Soviètic (en el qual el cinema contribueix tant) amb una finalitat vital i transformadora i que per la seva eficàcia, no només va ser adoptat sinó també adaptat a les necessitats del propi Poder que l'havia fet possible.

NOTES AL CAPÍTOL 12.- CONCLUSIÓ. EL "LLENGUATGE SOVIÈTIC"

(1) El tema de les transformacions de la llengua en relació als canvis d'estructura d'una societat ha estat desenvolupat per Sebastià Serrano a Lingüística i qüestió nacional. Col. 314. Sèrie "La unitat". València 1979.

(2) íbid. (pàg. 15)

## BIBLIOGRAFIA I HEMEROGRAFIA CONSULTADA

Els llibres, revistes i catàlegs utilitzats per la redacció de la tesi han estat consultats a les següents biblioteques:

- Biblioteca de l'Arxiu d'Audiovisuals de la Generalitat de Catalunya (Filmoteca).
- Biblioteca del cinema "Delmiro de Caralt".
- Biblioteca del Departament d'Història de l'Art. Facultat de Geografia i Història.
- Biblioteca de Catalunya.
- Fundació Joan Miró.
- Biblioteca privada del Dr. Santos Torroella.
- Biblioteca privada del Dr. Miquel Porter Moix.

BIBLIOGRAFIA HISTÒRIA I PENSAMENT

Bibliografia assessorada pel Dr. Joaquím Maristany, Professor de Filosofia a la Universitat Autònoma de Barcelona.

BAGRAMOV, Eduard: Cien nacionalidades, un pueblo. Ed. de la Agencia de Prensa Nóvosti. Editorial Progreso. Moscú 1982 (Trad. Ramón Gomez).

BERDAIEV, Nicolás: L'Idée Russe. Problemes essentiels de la pensée russe du XX siècle. Maisson Mame. France 1969.

BESANÇON, Alain: Le Tsarévitch immolé. La symbolique de la Loi dans la culture russe. Librairie Plom. París 1967.

BRUHAT, Jean: Historia de la URSS. Salcret. Barcelona 1953.

CARR, E.H.: Historia de la Rusia Soviética. (3 vol.) Alianza Editorial. Madrid 1974. Títol original: A History of Soviet Russia. (Londres 1954)

————— La Revolución Bolxevique. (3 vol.) Alianza Ed. Madrid 1973.

COLER, Chritfried: Diccionario por fechas de la Historia Universal. Ed. Juventud. Barcelona 1977.

CHIZHEVSKI, Dimitri: Historia del espíritu ruso. 1º La Santa Rusia. 2º Rusia entre Oriente y Occidente. Alianza Editorial. "El Libro de bolsillo" nº 58-59. Madrid 1967.

- CHUBODA, Bohdan: Rusia y el Oriente de Europa. Ed. Rialp. Madrid 1980.
- DIXON, William H.: Viaje a la Rusia Libre. Anjana Ediciones. Madrid 1984 (Paris 1972).
- FERRO, Marc: La Révolution russe de 1917. Questions d'histoire Flammarion. Paris. 2e Édition.
- GRAHAM, Stephen: Ivan le Terrible. Le premier Tsar. 1530-1584. Payot. Paris (1930) 1980.
- GEORGE, Pierre: Géographie de l'URSS. Presses Universitaires de France. Col. Que sais-je? N° 1079. Paris 1983, 6<sup>e</sup> édition (Paris 1963).
- HAUSER, Arnold: Historia social de la Literatura y el Arte. (3 vol.) Ed. Guadarrama. Barcelona 1980 (16<sup>a</sup> edición).
- KUBLITSKI, Gueorgui: El pueblo soviético. Trazos de su semblanza. Ed. de la Agencia de Prensa Nóvosti. Editorial Progreso. Moscú 1984. (Trad. Raul Serebrisky).
- LENIN, V.I.: El socialismo y el campesinado. Editorial Progreso. Moscú 1980.
- Correspondencia privada. Ed. Fontana. Barcelona 1975.
- OSSIP, LOURIE: Le Révolution russe. Publications de la société nouvelle de la librairie et d'éditions. F. Riedu, Editeurs. Paris 1921.
- PASCAL, Pierre: La civilisation paysane en Russie. Editions L'Age d'Homme. Laussane 1969.
- La religion du peuple russe. Editions L'Age d'Homme. Laussane 1973. Collection "Slavica".

- Historia de Rusia de los orígenes a 1917. Salvat.  
Barcelona 1950.
- SZAMUELY, Tibor: La Tradition russe: Stock. Monde Ouvert. Paris  
1974.
- THOORENS, Leon: Rusia, Europa Oriental y del Norte. (Literaturas  
Eslavas, balcánicas y escandinavas). Ed. Daimon.  
Barcelona 1977 (Bélgica 1977).
- TROTSKI, León: Histoire de la Révolution russe. Editions du Se-  
mil. Paris.
- Littérature et Revolution. Ed. Julliard (Traducció  
del rus de Piere Frank i Claude Lizny) Paris 1964.
- WALTER, Gérard: Histoire de la Révolution russe. Gallimard.  
(2<sup>a</sup> Edition). Paris.
- V.V.A.A.: Rússie 1904-1924. La Revolution est là. Ed. Baschet.  
Paris 1978.
- Beautés du monde. URSS. Laurosse. París.
- Histoire de l'URSS: Editions en langues etrangeres. Moscou.  
(Traduit du russe par E. Bronina et V. Joukov).
- Historia de la URSS. (3 vol.) Traduit del rus per L. Vladov.  
Editorial Progreso. URSS 1979.
- La Moscovie du XVI siècle. (Vue per un ambassadeur occidental  
Herbstein). Presentació de Robert Delort. Ed. Cal-  
mann-Levy. Paris 1965.



BIBLIOGRAFIA D'ART

Bibliografia assessorada per la Dra. Immaculada Julián, profesora del Departament d'Història de l'Art a la Universitat de Barcelona.

ARVON, Henri: L'esthétique marxiste. Collection SUP. Presses Universitaires de France. Paris 1970.

BAYER, Raymond: Historia de la estética. Fondo de Cultura Económica. México 1970.

BOGDANOV: El arte y la cultura proletaria. Comunicación. Alberto Corazón Editor. Madrid 1979.

CONIO, Gérard: Le formalisme et le futurisme russes devant le marxisme. (Traduction, commentaires et preface). Collection "Slavica". Editions L'Age d'Homme. Lausanne 1975.

CONSTANTINE, Mildred; FERN, Alan: Revolutionary soviet film posters. The Johns Hopkins University Press. Baltimore and London 1974.

DE MICHELIS, Cesare G.: Il futurismo italiano in Rússia. 1909-1929. Ed. De Donato. Bari 1973.

DI MILIA, Gabriella: Mir Iskusstva-Il Mondo dell'Arte. Artisti Russi dal 1898 al 1924. Società Editrice Napoletana. Napoli 1982.

- EGBERT, Donald Drew: El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética. Editorial Tusquets Nº 43. Barcelona 1973.
- EIKHENBAUM i d'altres: Formalismo y Vanguardia. (Textos de los formalistas rusos). Comunicación serie B. Madrid 1973.
- FITZPATRICK, Sheila: Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes. 1917-1921. Editorial Siglo XXI. Madrid 1977 (Cambridge 1970).
- GRAY, Camilla: L'avant-garde russe dans l'art moderne. 1863-1922. Ed. L'Age d'Homme. Lausanne. (No figura la data d'edició).
- GUBAREV, A.: El Museo Ruso. Editorial Progreso. Moscou 1981.
- HADJINICOLAV, N.: Historia del Arte y lucha de clases. Ed. Siglo XXI. Madrid 1976.
- KANDINSKI, Vasili: De lo espiritual en el arte. Ed. Barral. Ediciones de Bolsillo. Barcelona 1982.
- Punto y línea sobre el plano. Ed. Barral. Ediciones de Bolsillo. Barcelona 1981.
- Trente peintures des Musees Sovietiques. Centre Georges Pompidou. Musée National d'Art Moderne. París 1979.
- KOPP, Anatole: Arquitectura y urbanismo soviético de los años veinte. Palabra en el tiempo. Editorial Lumen. Barcelona 1974. (Francia 1967).
- LARIONOV, Michael: Une avant-garde explosiv. (Textes traduits, reunis et annotés par Michel Hoog et Solina de Vignerat) Collection "Slavica". L'Age d'Homme. Lausanne, 1978.

- LENIN: Escritos sobre literatura y arte. Ed. Península. Ediciones de Bolsillo, Nº 440. Barcelona 1975.
- LUNACHARSKI, A.V.: Las artes plásticas y la política de la Rusia revolucionaria. Seix y Barral. Biblioteca de Bolsillo. Barcelona 1969.
- Sobre la literatura y el arte. Ed. Axioma. Buenos Aires, 1974.
- MALEVIITCH, K.S.: Architectones, peintures, dessins. Centre Georges Pompidou. París 1978 (Catalogue établi par J.H. Martin).
- Le miroir suprematiste. Collection "Slavica". Editions L'Age d'Homme. Lausanne 1977. (Traduction et annotés par Jean-Claude et Valentin Marcadé).
- MARCADE, Valentine: Le renouveau de l'art pictural russe. 1863-1914. Slavica-Ecrits sur l'Art. Ed. L'Age d'Homme. Lausanne 1971.
- MARINETTI, F.T.: Teoria e invenzione futurista. Mondadori. Roma 1968.
- Manifiestos y textos futuristas. Ed. del Cotal. Barcelona 1978.
- MICHELI, M. de: Manifesti rivoluzionari. Europa 1500-1940. Fratello Frabri Ed. Milano, 1973.
- MILNER, John: Vladimir Tatlin and the russian avant-garde. Yale University Press. New Haven and London. 1984.
- MORAWSKI, S.: Reflexiones sobre estética marxista. Era. Mexico, 1977. (1973).

- NICOLSKI, Victor: Arte Ruso. Ed. Labor. Barcelona 1935 (Tradució d'Enco de Valero i José M<sup>o</sup> Quiroga Pla).
- NOVOUSPENSKY, N.: The Russian Museum Painting. Aurora Art Publishers. Leningrad 1979.
- PALMIER, Jean Michel: Lenine, l'art et la revolution. (2 vo.) Payot. Paris 1975.
- PLEKHANOV, Georges: L'art et al vie sociale. Editons sociales. Paris. 1953.
- REAU, Louis: L'art russe. Le Classicisme/Le Romanticisme/La XX siecle. Marabout Université. Paris 1968.
- RESZLER, André: Le marxisme devant la culture. Presses Universitaires de France. Paris 1975.
- ROBEL, Leon: Manifestes futuristes russes. Les Editeurs Français Réunis. Paris 1971.
- SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo: Estética y marxismo. ERA. México 1970.
- TARABOUKINE, Nikolaï: Le dernier tableau. (Ecrits sur l'art et l'histoire de l'art à l'époque du constructivisme russe, présentés par Andrei B. Nakov). Editions Champ Libre. Paris 1972.
- TCHOUKOVSKI, Kornei: Les Futuristes. Editions L'Age d'Homme. Lausanne 1976. (Petersbourg 1922).
- TROTSKI: Sobre el Arte y Cultura. Alianza Editorial. Barcelona 1973.
- TYNIANOV, EIKHENBAUM, SHKLOVSKI: Formalismo y Vanguardia. Textos de los formalistas rusos. Ed. Comunicación. Serie B. Madrid 1973.

VILLEGAS LOPEZ, Manuel: Arte, cine y sociedad. Ed. Taurus. Colección Ser y Tiempo. Madrid 1979.

V.V.A.A.: Constructivismo. Ed. Comunicación. Alberto Corazón Editor. Madrid 1973.

ZIS, A.: Fundamentos de la estética marxista. Editorial Progreso. URSS 1976.

La estética marxista-leninista y la creación artística. Editorial Progreso. Moscú 1980 (Traducción de M. Kuznetsov).

La Galería Tretyakov de Moscú. Editorial de Artes Aurora. Leningrado. URSS 1979.

The Itinerants. Society for circulating and Exhibitions. 1870-1923. Aurora Art Publishers. Leningrad. URSS 1982. (Compiled and introduced by Andrei Lebedev).

Paintings from the Russian Museum. Leningrad. Sovetsky Khudozhnik Publishers. Moscow 1981. (Introduced by Lev Dyakonitsyn. Compiled by Yulia Olek).

Social Realism. Art as a weapon. D. Schapiro. New York 1973.

### BIBLIOGRAFIA CINEMA

- ABRUZZESE, Alberto: La imagen fílmica. Comunicación visual. Gustavo Gili. Barcelona 1978 (Roma 1974).
- ALTMAN, Georges: Le cinema russe. Librairie Felix Alcan. Paris 1930.
- AMENGUAL, Barthélemy: ¡Que viva Eisenstein! Collection Théorie et Histoire du Cinema. Edition L'Age d'Homme. Lausanne 1980.
- ARISTARCO GUIDO: EISSENSTEIN/DOVJENKO. Fernando Torres Editor. Valencia 1976.
- AUMONT, J. i altres: Estética del cine Espacio Fílmico, montaje, narración y lenguaje. Paidós Comunicación. Barcelona 1983 (Paris 1983).
- BALAZS, Bela: El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo. Colección Comunicación Visual. Gustavo Gili. Barcelona 1978 (Viena 1972).
- BARBARO, Alberto: El cine y desquite marxista del arte. (2 vol.) Colección Punto y Línea. Gustavo Gili. Barcelona 77.
- BERTETTO, Paolo: Cine, fábrica y vanguardia. Colección Punto y Línea. Gustavo Gili. Barcelona 1977 (Venecia 1975).
- BOUSSINOT, Roger: L'Encyclopedie du Cinema. Editions Bordás. Paris 1980.

- DICKINSON, Thorold; DE LA ROCHE, Catherine: Soviet cinema. Editions British Film Academy. London 1948.
- DUDLEY ANDREW, J.: Las principales teorías cinematográficas. Colección Punto y Línea. Gustavo Gili. Barcelona 1981 (2ª edición) (Londres-Oxford-Nueva York, 1976).
- EISENSTEIN, Sergei: Teoría y Técnica cinematográfica. Ed. Rialp. Libros de bolsillo, nº 4. Madrid.
- Reflexiones de un cineasta. Ed. Lumen. Barcelona 1970.
- El sentido del Cine. Ed. Siglo XXI de España, S.A. Madrid 1974.
- Cinematismo. Domingo Cortizo Editor. Col. La Farándula. (Traducción i notes de Lluís Sepúlveda). Argentina 1982.
- EISENSTEIN, VÉRTOV, DONSKOI, YOUTKEVITX, ROMM: Lenin y el cine. Ed. Fundamentos. Madrid 1981.
- FERNANDEZ CUENCA, Carlos: Eisenstein. Centro español de estudios Cinematográficos. Madrid 1958.
- FERNANDEZ, Dominique: Eisenstein. El hombre y su obra. Col. Voz Imagen Aymá. Barcelona 1979 (Paris 1975).
- FERNANDEZ SANTOS, Angel: Maiakovski y el cine. Tusquets Editor. Cuadernos ínfimos. Barcelona 1974.
- FERRO, Marc: Cine e Historia. Colección Punto y Línea. Gustavo Gili. Barcelona 1980 (Paris 1977).
- FONT, Domènec: Eisenstein y su Obra. Ed. Dofesa, Colección Conocer, Nº 26. Barcelona 1979.

- GOLOVNIA, Anatoli: La iluminación cinematográfica. Ed. Rialp. Libros de bolsillo. Madrid 1960.
- GUBERN, Román: Historia del cine. Editorial Lumen. Barcelona 1984 (1973).
- Mensajes icónicos en la cultura de masas. Ed. Lumen. Palabra en el tiempo. Barcelona.
- GUTIERREZ ESPADA, L.: Narrativa Fílmica. Teoría y técnica del guión cinematográfico. Edición Pirámide. Madrid 1978.
- JEANNE, René y FORD, Charles: Historia ilustrada del cine. (2 vol.) Alianza Editorial. Madrid 1974 (Paris 1947).
- KUBELKA, Peter: Une Histoire du cinema. Centre Georges Pompidou. Paris 1976.
- LAFFAY, A.: Lógica del cine, creación y espectáculo. Nueva Col. Labor. Barcelona 1973 ("Logique du cinema. Creation et Spectacle" Paris).
- LEBEDEV, Nicolás: Il cinema muto soviético. EINAUDI. Torino 1962 (Moscú 1947).
- LEYDA, Jay: KINO, historia del film ruso y soviético. EUDEBA. Buenos Aires 1965 (Londres 1960).
- LOTMAN, Yuri: Estética y semiótica del cine. Col. Punto y Línea. Gustavo Gili. Barcelona 1979 (Moscú 1973).
- MACDONALD, Dwight: El cine soviético: una historia y una alegría. SEU. Buenos Aires 1956.
- MEDVEDKIN, Alexander: El cine como propaganda política. Siglo XXI Editores. Madrid 1977 (2ª edición).



- METZ, Christian: Psicoanálisis y cine. El significante imaginario. Col. Comunicación visual. Gustavo Gili. Barcelona 1979 (Paris 1977).
- Lenguaje y cine. Ed. Planeta, S.A. Barcelona 1973.
- Elementos de semiología. Alfonso Corazón Editor. Madrid 1973.
- MITRY, Jean: Estética y psicología del cine. Volumen I: Las estructuras; Volumen II: Las formas. Ed. Siglo XXI. Madrid 1978 (Paris 1963).
- MONELLI, Aldo: El quión sustancia del cine. Ed. Zeus. Barcelona 1960.
- MOUSSINAC, León: Le cinema sovietique. Librairie Gallimard. Paris 1982. Les Documents Bleus, nº 44 (3ª ed.).
- NIZHNY, Vladimir: Lecciones de Cine de Eisenstein. Ed. Seix Barral, S.A. Col. Ensayo Nº 201. Barcelona 1964. (Lessons with Eisenstein) (Londres 1962).
- PALAU, Josep: El cinema sovietic. Cinema i revolució. Catalonia. Barcelona 1932.
- PASSEC, Jean-Loup (ed.): Histoire du cinema russe et sovietique. Centre Georges Pompidou, L'Equerre. Paris 1981.
- PECORI, Franco: Cine, forma y método. Col. Punto y Línea. Gustavo Gili. Barcelona 1977 (Roma 1974).
- PERKINS, V.F.: El lenguaje del cine. Ed. Fundamentos. Madrid 1985.
- PORTER MOIX, Miquel: Historia del cine ruso y soviético. Ed. de Cultura Popular. Barcelona 1968.

- PUDOVKIN, Vasevold I.: Film e fonofilm. Bianco e Nero Editore. Roma 1950.
- Il soggetto cinematografico. Edizione d'Italia. Roma 1932.
- Lecciones de cinematografía. Ediciones Rialp. Madrid 1960 (2ª Edición).
- El actor en el Film. Ed. Losange. Buenos Aires 1955.
- Argumentos y montaje: Base de un film. Ed. Futuro. Buenos Aires 1956.
- RAPISARDA, Guiuisi (Ed.): Cine y Vanguardia en la Unión Soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico. Col. Comunicación Visual. Gustavo Gili. Barcelona 1978 (Roma 1975).
- ROMAGUERA i RAMIO, Joaquín; ALSINA THEVENT, Homero (Eds.): Fuentes y Documentos del Cine. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1980.
- ROTHA, Paul: El cine hasta hoy. Panorama del cine mundial. Plaza-Janés Editores. Barcelona 1964. (The film till now - London 1946).
- SADOUL, Georges: Historia del cine mundial. Editorial Siglo XXI. México 1978 (4ª Edición) (Paris 1949).
- El cine de Dziga Vertov. Ediciones Era, S.A. México, D.f. 1973.
- SCHNITZLER, Luda y Jean; MARTIN, Marcel: Cine y Revolución. Ed. de la Flor. Buenos Aires 1974. (Títol original: Le cinéma soviétique per ceux qui l'ont fait. Editeurs Francais Réunis. Paris 1966.

SKLOVSKI, Viktor: Cine y lenguaje. Ed. Anagrama. Barcelona 1971.

————— Eissenstein. Ed. Anagrama. Barcelona 1974.

TUDOR, A.: Cine y comunicación social. Col. Comunicación visual. Gustavo Gili. Barcelona 1975. (Londres 1974).

VERTOV, Dziga: El cine ojo. Textos y manifiestos. Editorial Fundamentos. Madrid 1974.

————— Memorias de un Cineasta Bolchevique. Ed. Labor. Barcelona 1974.

V.V.A.A.: Cine Soviético de Vanguardia. Teoría y lenguaje. Alberto Corazón Editor. Madrid 1971.

Le Cinema Russe et Sovietique: Centre Georges Pompidou. Paris 1981.

VARIS

- DORFLES, Gilo: Nuevos ritos, nuevos mitos. Palabra en el tiempo. Ed. Lumen (2ª Edició). Barcelona 1969 (Turín 1965).
- ELIADE, Mircea: El mito del eterno retorno. Alianza/Emecé. Madrid 1979 (Paris 1951).
- Tratado de Historia de las religiones. Morfología y dinámica de lo sagrado. Ediciones Cristianidad. Madrid 1981 (2ª Edición) (Traité d'Histoire des Religions. París 1949).
- ENZENSBERGER, H.M.: Elementos para una teoría de los medios de comunicación. Ed. Anagrama. Barcelona 1972.
- HAUSER, Leonid: De la science-fiction soviétique. Par delà le dogme, un univers. Collection "Outrepart". L'Age d'Homme. Lausanne 1979.
- KHLEBNIKOV, Velimir: Antología poética y estudios críticos. Laia Literatura. Barcelona 1984 (Traducció de Javier Lentini).
- LAHANA, Jaqueline: Les mondes parallèles de la science-fiction soviétique. Collection "Outrepart". L'Age d'Homme. Lausanne 1979.
- MAIAKOVSKI, Vladimir: Poesia I (1912-1916 i jo mateix. Poesia II (1917-1920). Poesia III (1921-1923). Ed. Laia. Barcelona 1983. (Traducció de Joaquim Horta i Manuel de Seabra).