



UDK 791:792:7.036/.038

Klemens Gruber

Inštitut za gledališče, film in medijske študije Univerze na Dunaju, Avstrija
klemens.gruber@univie.ac.at

KINOFIKACIJA UMETNOSTI

»Kinokacija« je eden od ključnih pojmov 20. let 20. stoletja. Nove zmožnosti filma so spodbudile gledališče, da je začelo z uporabo gledaliških sredstev ustvarjati filmske učinke in iskati novih uprizoritvenih oblik in načinov, ki bolj ustrezajo s filmom transformirani percepciji publike. Na to niso ostale imune niti druge umetnosti (literatura, slikarstvo, fotografija, proces izdelave knjige). Vselej pa gre za izrabljanje potencialov filma za predstavljanje kolektivno izkušenega sveta.

Ključne besede: gledališče, film, projekcijska platna, S. Eisenstein, El Lissitzky, D. Vertov, W. Gropius, W. Meyerhold

“Cinematization” is a key concept of the 1920s. The new potential of film encouraged the drama to begin employing theatrical means to create filmic effects and to seek new staging formats and means more in line with public perceptions transformed by film. Nor were the other arts immune (literature, painting, photography, book making). Ultimately it is a matter of film’s potential for representing a collectively experienced world.

Keywords: theatre, film, movie screen, S. Eisenstein, El Lissitzky, D. Vertov, W. Gropius, W. Meyerhold

O »unter Film setzen« je slogan arhitekta in ustanovitelja legendarnega Bauhauasa v Weimarju; ta princip želi udejanjiti na gledališču, ko začnejo po naročilu Erwina Piscatorja konec 20. let prejšnjega stoletja v Berlinu graditi novo gledališče, in sploh na celotnem mestu (1928: 4).

Da bi bolje razumeli kontekst, v katerem so se dogajale umetniške avantgarde v prvih desetletjih 20. stoletja in v katerem pravzaprav ni obstajala s hladno vojno povzročena delitev Evrope na Zahod in Vzhod, vzemimo primer ruskega umetnika, ki je živel razpet med Moskvo, Berlinom ali Hannovrom in snoval tako tukaj kot tam, pisal za časopise in jih izdajal, bil dizajner – tako bi rekli danes – pri Pelikanu, pisal knjige in kot soavtor podpisoval manifeste. Ruski slikar, arhitekt, tipograf in fotograf Lissitzky je v avtobiografski notici leta 1932 med drugim zapisal: »Odraščali smo v času izumov. Ko sem bil star 5 let, sem slišal zvok, posnet na Edisonov fonograf, ko sem bil star 8 let, prvi tramvaj, ko sem imel 10 let, kino, potem zračno plovilo, aeroplan, radio. Občutja se krepijo z instrumenti za povečanje in zmanjšanje zvočne moči.« (1967: 330) Po Lissitzkem gre pri tehničnih iznajdbah, ki so na začetku 20. stoletja pomembno spreminjale oblička mest, za naprave – pojem mediji je namreč prišel v splošnejšo rabo šele po 2. svetovni vojni –, ki so v temelju in dolgotrajno predručile



način zaznavanja in organizacijo zaznavnega aparata mestnega prebivalstva. »Z grozo sem v tujini izvedel, da je filmska industrija v Ameriki tretja največja industrija, takoj za kovinsko in tekstilno industrijo,« je zapisal Viktor Šklovskij, pomemben akter ruskega formalizma (1974: 33).

»Kinofikacija« je eden od ključnih pojmov 20. let 20. stoletja. Tako kakor je slikarstvo po vzoru fotografije opustilo posnemanje in se prebilo do abstrakcije, tako so nove zmožnosti filma spodbudile gledališče, da je začelo z uporabo gledaliških sredstev ustvarjati filmske učinke in iskati novih uprizoritvenih oblik in načinov, ki bolj ustrezajo s filmom transformirani percepciji publike. Na to niso ostale imune niti druge umetnosti. V literaturi protagonist beleži dogajanje, kot bi ga posnelo oko kamere (npr. Döblinov roman *Berlin Alexanderplatz* ali romani Dos Passosa). Slikarstvo preizkuša možnosti za predstavljanje gibanja in še pred filmom iznajde tehniko gibljivih slik (v sicer statičnem mediju, kar je strategija italijanskega futurizma) [gl. tudi Somaini 2015]. Še pred filmom (ko so bili stativi kamer še sorazmerno težki) so slikarji obvladali predstavljanje predmetov iz različnih zornih kotov hkrati (spominimo na Picassa). S filmom spremenjeno percepcijo publike upošteva tudi tehnika fotomontaže in gibanje si prav tako prizadeva pokazati fotografska umetnost. S pogledom gledalca »sem in tja« eksperimentirajo na področju razstavljanja, celo področje tipografije in proces izdelave knjige nista neobčutljiva na dinamične zmožnosti filmske tehnike. In predvsem film sam raziskuje svoje lastne in specifične možnosti, ki so onkraj tehnik in postopkov, ki jih je prevzel od starejših umetnosti. Vselej, in sicer ne glede nato, ali imamo opraviti z dinamičnim ekranom kot zaščitnim znakom konstruktivizma ali totalnim gledališčem, pa gre za izrabljanje potencialov filma za predstavljanje kolektivno doživetega sveta.

1 Od gledališča k filmu

To je naslov poglavja v Eisensteinovih spominih iz 20. let (1960). Gledališče je veljalo za privilegirani prostor, častljivo ustanovo z bogato tradicijo. Bilo je tudi privilegirani prostor za eksperimentiranje (npr. ruska avantgarda), četudi dejansko ni bilo veliko možnosti za uresničitev konstruktivističnih modelov. Gradili so delavske domove, poleg tiskane besede pa so šle v industrijsko proizvodnjo samo tekstilne skice konstruktivističnih slikark. Gledališče je kot nekakšno »mikro okolje« (Lodder 1983: 170) ponujalo možnosti za uresničitev novih življenjskih modelov pod laboratorijskimi pogoji. In zagotovo je bilo gledališče lažje organizirati in urediti kakor »resnično življenje«. Zraven je gledališče izgubilo veliko nadarjenih umetnikov, ki so se obrnili k filmu; tak primer je Eisenstein.

Temu novemu mediju se je že napol zapisal s svojim prvim filmom oz. filmskim vložkom *Dnevnik Glumova* (1923), ki ga je režiral za odrsko uprizoritev Ostrovskega (*Na vsyakovo mudretsa dovolno prostoty*), po svojem 25. letu pa v celoti.

V predelavi komedije Ostrovskega, ki jo je pripravil za proletarsko gledališče, katerega namen je bil ustvariti novo umetniško estetiko po meri delavskega razreda,

je v gledališko delo torej vgradil film. Prikazal je kriminalno zgodbo, ki je preprosto ni bilo mogoče prikazati z gledališkimi sredstvi.



Slika 1: S. Eisenstein, *Dnevnik Glumova* (filmski kolot).

V filmskem vložku je prikazana kraja dnevnika. Igralec nato steče s prizorišča in se pojavi na zaslону; vidimo, kako pleza po fasadi stavbe do strehe, kjer ga pobere dvokrilnik, s katerega zatem skoči, se znajde v avtu, ki ga pripelje do vhodnih vrat proletarskega gledališča, kjer se odvija predstava.

Nato se vrne na oder in v rokah drži filmski kolot. S tem je tudi prekinjena poročna scena na odru, zraven pa igralec odvija filmski kolot. Prostor se znova zatemni in na platno se projicira film.

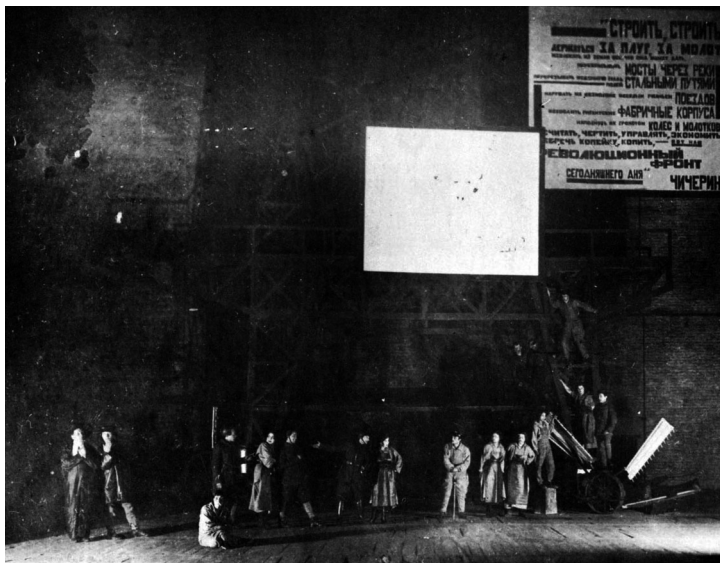
Vsebuje komedijske prizore, metamorfoze, ki jih je bilo preprosto izvesti ravno s filmskimi sredstvi (npr. slikovni prehodi med kadri). Gre za gledališče v filmu, ki pa je prikazan v gledališču. Glumov dela prevale in privzema podobe različnih reči in bitij, saj verjame, da se bo tako lahko podobrikel svojim podpornikom (spremeni se v top, tank, ubogljivega osla, dojenčka). Film potem prikaže prej prekinjeni prizor ženitve, s čimer se vrnemo na odrsko prizorišče.

Pri sklepnem aplavzu pride vnovič do prehoda od odrske igre na filmsko platno. Vendar zdaj ni več poti nazaj (na oder): Eisenstein se ne prikloni na odru, ampak (samo še) na platno.

2 Kinofikacija gledališča

Član ruske formalistične šole Osip Brik je pisal o tem, kako gledališče vpliva na film, in sicer igrani film, ter da to ve že vsakdo. Nasprotno pa vsakdo ne ve, da tudi film vpliva na (napredno) gledališče. (1987: 156)

Projekcijska platna so bila prepoznavni znak konstruktivizma (Göttel 2016). Bila so vidni znak novega, revolucionarnega medija filma in so hkrati ustrezala zahtevam politične propagande.



Slika 2: W. Meyerhold, *Die Erde bäumt sich*, 1923.

Za Meyerholdovo gledališko eksperimentiranje je bilo med drugim značilno, da so med igro na belem platnu, nameščenem sredi odra, projicirali svetlobo (svetlobne slike). Na ta način je bilo mogoče ustrezno osvetliti in poudariti dele dogajanja na odru. (Kirkeby 1924: 122) Sem spada več njegovih projektov v 20. letih, prek katerih je uresničil tudi svojo zamisel »biomehanike«.

Uporaba projekcijskega platna je samo ena od možnosti kinofikacije gledališča (de Haas 1997). O še eni pa piše Walter Benjamin v *Moskauer Tagebuch* (1980: 83); gre za iznajdevanje gledaliških postopkov, s katerimi bi bilo mogoče doseči filmske učinke. Pravzaprav je treba v gledališču doseči »prilagoditev skladnji filma«, kakor opaza Angelo Maria Ripellino (1964: 153).

Zaradi pomanjkanja posnetkov – v Sovjetski zvezi naj bi 1921 razpolagali s 5000 m neosvetljenih (neuporabljenih) filmov (Willett 1981: 70) – so začeli na tem področju preizkušati nove možnosti in eksperimentirati (npr. ruska umetniška skupina FEKS, Meyerhold [1930: 49–52]). K takim poskusom spadajo:

1. igralske tehnične inovacije, s katerimi je mogoče dinamizirati zaporedje kadrov ali na platnu posnemati sunkovite gibe;
2. odrske tehnične inovacije, kakor so premični žarometi, ki nadomestijo posnetek od



- blizu in osvetlijo samo podrobnosti z ozirom na njihov pomen in vlogo v uprizoritvi, bliskovite menjave luči (npr. v funkciji stopnjevanja tempa dogajanja ali kot kompozicijsko sredstvo montaže), stroboskopske luči oz. efekti, ki razsekajo potek gibanja, in ne nazadnje Piscatorjevo kompozicijsko načelo premikajočih se slik;
3. dramaturške prekinitve ali razstavitev na posamezne epizode, ki si sledijo s filmsko hitrostjo, delujejo veliko bolj napeto in proizvajajo montažne učinke, »ki jih publika dandanašnji išče v filmu« (Benjamin 1990: 37).

3 Druga umetniška področja

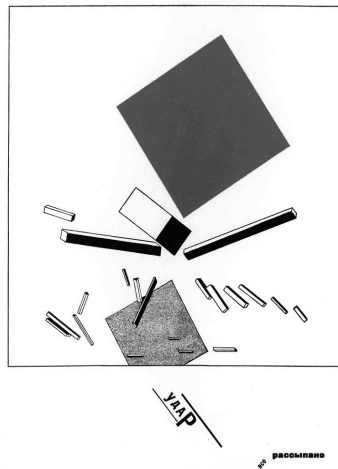
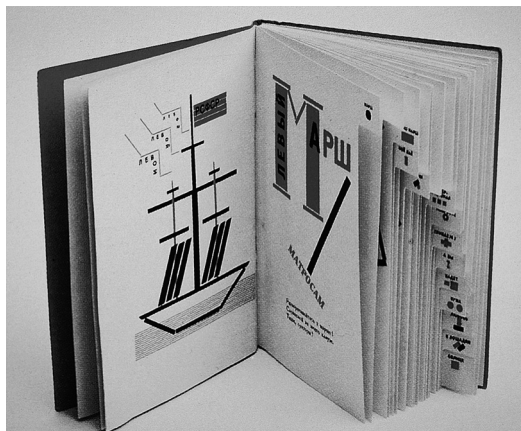
Premisleki o tem, kako bi bilo mogoče ustvarjati filmske učinke in »obnoviti« odnose z občinstvom, se niso dogajali samo na področju gledališča. Tudi na področju razstavljanja, knjige in ilustriranega časopisa so raziskovali optične učinke (npr. poizkusi znotraj zgodovinske avantgarde), s čimer se spremeni odnos do gledalca/opazovalca/bralca. Avantgarda si predvsem prizadeva, da bi iznašla nov način gledanja. Omeniti je treba Lissitzkega, ki je v svojih zasnutkih reflektiral tudi začetke dobe »organiziranega konzuma«. (Benjamin 1990: 9)

Soba abstraktnih (1927/28) spreminja svoj videz z gibanjem opazovalca (gl. tudi Gough 2003), uporablja premične stene in ogledala (ta npr. povečajo sliko). Njegovi vznemirljivi in slikoviti razstavni modeli (npr. sovjetski paviljon na mednarodni razstavi PRESSA v Kölnu, 1928, ki jo je slavnostno odprl nadžupan Konrad Adenauer) so prav tako poskusi, ki predvidevajo aktivnega opazovalca. Podobno velja za umetniško oblikovanje knjig (Bois 1979), ki je še eno področje Lissitzkega.

Oblikoval je knjigo Majakovskega (*Dlja golosa*) [1923] ki vsebuje 13 pesmi za recitiranje. Posamezne pesmi je enostavno najti v kazalu (s kratkimi naslovi in simboli) in se z izbiro ustrezne pesmi prilagoditi vsakokratnemu razpoloženju publike. (Lissitzky 1967)

V kratkem prispevku *Unser Buch* za publikacijo *Gutenberg-Jahrbuch* 1926/27 Lissitzky nasproti kinu in ilustriranemu tedniku postavi oblikovanje knjige, kar primerja z gledališčem (prav tam: 364). Tako kakor je treba na odru odpraviti poslikane kulise, tako je treba preseči »tradicionalno obliko« knjige. »Novorojeno gledališče prerašča staro gledališče.« In tako kakor je poskušal s svojim modelom iz leta 1929 za Meyerholdovo gledališče odpreti odrski prostor, preseči ločitev med igralci in gledalci in prenoviti razmerje med njimi, tako mu to uspe z otroško knjigo *Pro dva kvadrata* iz leta 1922, saj bralcu omogoča, da svoje gibanje skozi prostor in čas izkusi neposredno. (Buchloch 1990: 18)

Knjiga kot prostor izkušenj, kot gibanje, kot film; »zgodba teče kot film,« pravi Lissitzky (kot nekakšna računalniška igrice). »Iznajdljivemu in prebrisanemu« Lissitzkemu in njegovim »sobojevnikom« (Lissitzky 1967:22) v 20. letih gre v resnici za večpomenskost in dinamiko znakov, s čimer skušajo spodbuditi aktivno recepcijo opazovalca.



Sliki 3 in 4: El Lissitzky, *Dlja golosa* (1923) in *Pro dva kvadrata* (1922).

4 Kinofikacija filma

Za oko kamere je v 20. letih prejšnjega stoletja, ko je bil v razcvetu nemi film, veljalo, da prekaša človeško oko. Cela generacija umetnikov in intelektualcev je bila navdušena nad tem, kar je Annette Michelson imenovala »generalized epistemological euphoria« (1990: 21). Nove tehnologije – pred vsemi pa je bil prav film – so obljublale povsem nov in svež dostop do popolnejšega, bolj natančnega in konkretnega razumevanja stvarnosti. Kamera je povojni generaciji – Michelsonova navaja Dzigo Vertova, Jeana Epsteina, Walterja Benjamina – pomenila nekakšen resničnostni stroj ali vsaj napravo za »izpopolnjevanje gledanja«. Ta naprava ni samo imela zmožnosti proizvodnje slik, ki so bile prostemu očesu nedostopne, in s tem podaljševanja človekovega naravnega zaznavanja, ampak je tudi obljubljala bolj celovit dostop do stvarnosti: »način prodreti do globin, oddaljenih in temnih strani stvarnosti.« Oko kamere je videlo svet na povsem nov način in z montažnim rezom ga je bilo mogoče razstaviti in nanovo sestaviti. Ta novi način gledanja na svet, ta novi pogled na svet, to analitično zaznavanje stvarnosti je bilo neločljivo sprepletano s projektom spremembe stvarnosti – s projektom socializma.

Dziga Vertov je v filmu *Mož s kamero* (1929) uporabil umetniške postopke nemege filma: tisto, kar film kaže, ni le prebujenje mesta, ampak gre za prebujenje naših zaznav, percepcije (gl. tudi Turvey 2011; Beilenhoff 2005, Kaes idr. 2016).

Ob gledanju filma je mogoče dobro dojeti to, kar so zgodnejši medijski teoretiški imenovali »novo gledanje«: gre za nov način gledanja na svet in videnje nečesa novega v njem. Hkrati so umetniki skušali utrditi zavest o možnostih, ki jih ponuja novi medij, in o njegovih posebnostih. Snemalec gre vsepovsod in kamero povezuje

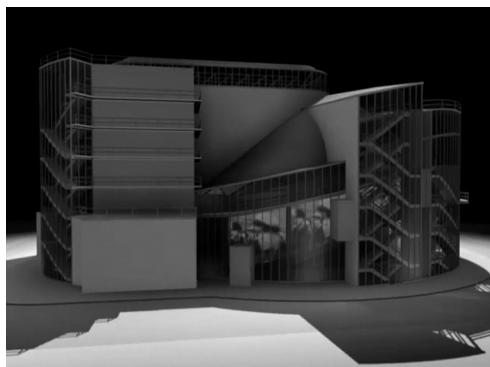
z vsemi mogočimi stvarmi; namesti jo na avtomobile, motorna kolesa, vlake, žičnice, žerjave. Dziga Vertov (David Abelevič Kaufman), kar v ukrajinščini (ne po naključju) pomeni »vrtavka«, sploh in neprestano reflektira (z)možnosti lastnega medija.



Sliki 5 in 6: D. Vertov, *Mož s kamero*, prizor s cirkusantom in dekletcem (1929).

Ni čudno, da je Annette Michelson razpravo, v kateri je obravnavala umetniške postopke Vertova, nasloвила kar *From Magician to Epistemologist* (1972).

Enako »magijo« gledališča – pomislimo na Reinhardtovo spektakularno uprizoritev *Sna kresne noči* v Berlinu – prepoznamo v Gropiusovem načrtu za totalno gledališče (gl. tudi Tode 2011), ki ga je pripravil za Piscatorja, in v poskusih Javierja Navarra de Zuvillage.



Slika 7: W. Gropius, Totalno gledališče.

Prevedla Urška Perenič.



VIRI IN LITERATURA

- Wolfgang BEILENHOF (ur.), 2005: *Poetika Kino: Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*. Frankfurt ob Majni: Suhrkamp.
- Walter BENJAMIN, 1990: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt ob Majni: Suhrkamp.
- , 1980: *Moskauer Tagebuch*. Ur. G. Smith. Frankfurt ob Majni: Suhrkamp. 28.
- Yve-Alain BOIS, 1979: El Lissitzky: Reading Lessons. *October* 11. 113–28.
- Ossip BRIK (1926), 1987: Film im Meyerhold-Theater. *Die Erweckung des Wortes: Essays der russischen Formalen Schule*. Ur. F. Mierau. Leipzig: Reclam. 156.
- Benjamin BUCHLOH, 1990: Von der Faktur zur Faktografie. *Durch* 6/7. 9, 18.
- Sergej EISENSTEIN, 1960: *Vom Theater zum Film*. Zürich: Arche.
- Denis GÖTTEL, 2016: *Die Leinwand: Eine Epistemologie des Kinos*. Paderborn: Fink.
- Maria GOUGH, 2003: Constructivism Disoriented: El Lissitzky's Dresden and Hannover Demonstrationsräume. *Situating Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*. Ur. N. Perloff, B. Reed. Los Angeles: Getty Research Institute. 77–125.
- Walter GROPIUS, 1928: vom modernen theaterbau, unter berücksichtigung des piscator theaterneubaues in berlin. *Die Scene* XVIII. 4.
- Patrick de HAAS, 1997: Entre projectile et projet: Aspects de la projection dans les années vingt. *Projections, les transports de l'image* [Razstavni katalog]. Les Fresnoy: Studio national des arts contemporains. 95–125.
- Anton KAES, Nicholas BAER, Michael COWAN (ur.), 2016: *The Promise of Cinema: German Film Theory: 1907–1933*. Oakland: University of California Press.
- Anker KIRKEBY, 1924: *Russischen Tagebuch*. Berlin: Elena Gottschalk.
- EL LISSITZKY, 1967: *El Lissitzky, Maler Architekt Typograf Fotograf: Erinnerungen Briefe Schriften*. Dresden: Verlag der Kunst.
- Christina LODDER, 1983: *Russian Constructivism*. New Haven: Yale University.
- Vladimir MAJAKOVSKI, 1973: *Dlja golosa*. Berlin: Verlag der RSFR; reprint (rus./nem.): Vladimir Majakovskij, 1973: *Dlja golosa/Für die Stimme: 13 Gedichte*, Ur. El Lissitzky. Köln, New York: König.
- Wsewolod MEYERHOLD, 1930: Kinofizierung des Theaters. *Film und Volk* 3. 49–52.
- Annette MICHELSON, 1972: The Man with a Movie Camera: From Magician to Epistemologist. *Artforum* 10/7. 60–72.
- , 1990: The Kinetic Icon in the Work of Mourning: Prolegomena to the Analysis of a Textual System. *October* 52. 21.
- Angelo Maria RPELLINO, 1964: *Majakowskij und das russische Theater der Avantgarde*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Antonio SOMAINI, 2015: Cinématique, Cinématisme and the Urphänomen of Cinema. *Mouvement: Bewegung: Über die dynamischen Potentiale der Kunst*. Ur. A. Beyer, G. Cassegrain. München: Deutscher Kunstverlag. 203–16.
- Viktor ŠKLOVSKIJ (1923), 1974: Literatur und Kinematograph. *Formalismus, Strukturalismus und Geschichte*. Ur. A. Flaker, V. Žmegač. Kronberg, Taunus: Scriptor. 33.
- Thomas TODE (ur.), 2011: bauhaus & film. *Maske und Kothurn: Internationale Beiträ-*



ge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft 57/1–2.

Malcom TURVEY, 2011: *City Symphony and Man with a Movie Camera. The Filming of Modern Life: European Avant-Garde Film of the 1920s*. Ur. M. Turvey. Cambridge, Mass.: MIT Press. 135–61.

John WILLETT, 1981: *Explosion der Mitte: Kunst + Politik 1917–1933*. München: Rogner & Bernhard.

SUMMARY

“Cinematization” is a key concept of the 1920s. The new potential of film encouraged the drama to begin employing theatrical means to create filmic effects and to seek new staging formats and means more in line with public perceptions that had been transformed by film. Nor were the other arts immune. The literary protagonist noted events as if with a camera’s eye. Painting tested possibilities for portraying motion and discovered the moving picture technique even before film. The photomontage technique also respected the public’s perception, altered by film, and photographic art as well attempted to show movement. There were experiments in the field of art exhibiting, with the viewer’s gaze moving “here and there”. Even typography and bookmaking were not indifferent to the dynamic potential of film technique. And most of all film itself explored its own, unique potential, which went beyond techniques and devices borrowed from existing arts. Ultimately, regardless of whether a dynamic screen is a key feature of constructivism or total theater, it is a matter of film’s potential for representing a collectively experienced world.