

KINEMAJA SOVJETIKE (1917-1933)

Revolucioni i Tetorit e gjeti kinematografinë ruse me një traditë jo pa vlerë. Kinemaja ruse e pararevolucionit ishte bërë konkurrente e kinemasë daneze dhe skandinave me tematikën e pasur të mbështetur në letërsinë klasike ruse, por kryesisht nëpërmjet disa aktorëve, si Ivan Moskvini, Boris Karlov etj., të cilët mbanin një qëndrim më të natyrshëm dhe më të lirë para kamerave, që ishte një hap i madh përpara në drejtim të shndërrimit të saj në art dhe të shkëputjes nga koncepti i teatrit.

Në fushën e kulturës lindën teori që bashkë me përmbysjen e borgjezisë të përmbysesh çdo gjë që ishte krijuar dhe kishte lidhje me shtresat e pasura, për mohimin e çdo tradite kulturore, teatrit, operën, etj. dhe krijimin e artit proletar, artit të masave, kundër një arti elitist.

"Proletkulti", ku inkuadrua edhe S. Ajzenshtain, që kishte në themelin e tij përmbysjen e çdo gjëje që ishte krijuar më parë në fushën e kulturës dhe krijimin e artit proletar, ku do të mbizotëronte "heroi kolektiv"(pa heronj individualë), e nxiti atë për ta shpallur kinemanë si artin e revolucionit proletar dhe për ta vënë atë në shërbim të ideologjisë së re të artit masiv. Përvoja e kinemasë ruse dhe situata erenxori në skenë 5 figura të shquara të kinemasë sovjetike dhe botërore: Dziga Vertov, Lev Kuleshov, Sergej Ajzenshtain, Aleksander Dovzhenko dhe Vsevolod Pudovkin.

Para Revolucionit Bolshevik (komunist), industria filmike ruse ishte kryesisht evropiane. Agjentët e kompanive Vëllezërit Lumiere, Pathe, Gaumont dhe të kompanisë Nordisk të Danimarkës, kishin themeluar ekspozitura të mëdha të distribuimit në disa qytete ruse, ndërsa studio e parë ruse u themelua tek në vitin 1907, nga A.O. Drankov, ndërsa e dyta në vitin 1908 (Khanzhonkov). Gjatë vitit 1910, edhe producentë të tjerë hapën studiot e tyre më të vogla. Gjatë kësaj periudhe, kinematë vizitoheshin kryesisht nga audiencia e klasit të lartë, pasi edhe Car Nikolla II dhe familja e tij ishin adhurues të kinemasë.

Derisa Rusia po përgatitej për LPB në qershor 1914, u mbyllën kufijtë dhe shumë kompani të huaja distribuuese, fillimisht ato gjermane mbyllën përfaqësitë e tyre.

Era e kinemasë sovjetike pas Revolucionit të Tetorit mund të ndahet në tri periudha. Në periudhën e "Komunizmit të luftës" (1918-1920), në të cilën vendi ndodhej në një situatë të luftës civile dhe intervencionit ushtarak të vendeve të huaja përfundimtare, kur kishte vështirësi të

jashtëzakonshme ekonomike, çka sigurisht, që do të ndikonte në industrinë kinematografike.

Periudha e dytë, kur kinemaja jep disa shenja të heshtura të marrjes së vetes që u karakterizua nga Politika e Re Ekonomike e qeverisë sovjetike (NEP, 1921-1924), e projektuar për të nxjerrë vendin nga kriza, dhe periudha e tretë (1925-1933), që karakterizohet nga një ngritje dhe nga fillimet e eksportimit të filmave jashtë, shpërndarjes dhe ngritjes së një rrjeti të gjërë kinemash. Në këto vite lindi lëvizja e lidhur me "teorinë e montazhit". Por kjo periudhë përkondhe me planin e parë 5-vjeçar të zhvillimit ekonomik të shpallur në vitin 1928, që shënon një kontribut më të madh të shtetit në prodhimin kinematografik.

Në periudhën e parë, në pak vite shoqëritë më të rëndësishme kinematografike ruse e ndërprejnë veprimtarinë e tyre. "Jermolov" fillimisht shkoi në Krime dhe prej andej në Paris (1919), ku mbasi ndërroi emrin në "Albatros" i dha jetë një veprimtarie që pati njëfarë suksesi. Kurse në vitin 1918 mbylli veprimtarinë e saj edhe shoqëria tjetër "Drankov".

Pas revolucionit, pasojë e ngutshme e doktrinës marksiste do të ishte nacionalizimi i industrisë kinematografike dhe si pasojë e kontrollit të shtetit mbi të. Por, regjimi sovjetik ishte ende i dobët për të ndërmarrë këtë hap. Si pasojë, përgjegjësia për sektorin e kinematografisë i kaloi Komisarit të Popullit për Arsimin "Narkompros" që drejtohej nga Anatoli Llunaçarskij, një njeri i pasionuar pas kinemasë dhe herë pas here edhe autor i disa skenarëve, i cili luajti një rol të rëndësishëm në krijimin e kushteve të përshtatshme për gjeneratën e re të regjisorëve. Nga mesi i vitit 1918 disa kooperativa shtetërore organizuan një xhirim të filmave të propagandës, si Komiteti Kinematografik i Petrogradit, që më 1918 shfaqti filmin "Upllotnjenje" i realizuar me një subjekt të Llunaçarskit dhe si temë kishte strehimin e të pastrehëve nëpër vilat e aristokratëve së bashku me ish-pronarët. Pone vitin 1918 dolën në skenë dy regjisorët rinj që dotë thonin fjalën e tyre të fuqishme në vitet '20.

Dziga Vertov (Denis Arkadevich Kaufman) në vitin 1918 u inkuadrua si montazhier në Komitetin e Filmit. Xhruesit që udhëtonin në mbarë vendin për të regjistruar përparimin e forcave të kuqe, materialin e sillnin në Moskë, i cili material montohej nga Dziga Vertov. Ngadalë filloi të eksperimentonte me forma shprehëse të montazhit. Kështu, në qershor 1918 realizoi të parën kinokronikë të drejtuar nga "Narkompros", duke bërë eksperimentet e tij të para me montazhin.

Deri në vitin 1921 realizoi tri kompliacione dokumentare, përfshirë edhe filmin e parë sovjetik të metrazhit të gjatë "Përvjetori i revolucionit".

Lev Kuleshov xhiroi "Projekt inzhenera Prajta" (Projekti i inxhiner Prajtit), që u shfaq më 1918 nga Narkompros ku deri atëherë kishte punuar si skenograf, ku ai përsëri demonstroi një montazh mjeshtëror. Në vitet e mëvonshme Kuleshov i kushtohet veprimtarisë pedagogjike dhe përpunimit të teorisë dhe praktikës së stilit të montazhit.

Por industria sovjetike vuante për pajisje dhe lëndë të parë pasi shoqëritë private ishin larguar. Shteti i akordoi një milion dollarë një distributori të huaj për blerjen e lëndës së parë, por ai pjesën më të madhe e përvetësoi dhe u largua.

Vështirësitë ekonomike bënë që në vitet 1919-1920 të xhiroheshin vetëm disa kinoditarë dhe "agitka", filma të shpejtë të propagandës me mesazhe të qarta në shërbim të shtetit. Një nga kompanitë e pakta private që kishte ngelur "Rasija" xhiroi filmin "Polikushka" sipas një subjekti të nxjerrë nga veprat e Tolstoit, por vështirësitë e dimrit dhe mungesa e lëndës së parë, bënë që ai të përfundonte më vonë dhe të shfaqej vetëm në vitin 1922.

Lufta civile e ndau Rusinë në dy kampe kundërshtarë: "të kuqtë" që drejtoheshin nga bolshevikët dhe "të bardhët" përkrahës të carit dhe që përkraheshin nga forca perëndimore, si Anglia dhe ShBA që kërkonin të rrëzonin pushtetin sovjetik, por më në fund fituan bolshevikët ndonëse me shumë humbje në njerëz. Gjatë luftës shteti duhej të dërgonte filma në repartet e Ushtrisë së Kuqe, si dhe në zonat më të thella fshatare të Ruisë, por për mungesë sallash përdoreshin vagonat e trenave. Këto trena të propagandës lëviznin në të gjitha anët dhe përveç shfaqjes së filmave organizonin edhe veprimtari të tjera kulturore artistike në mjedise të hapura.

Në fund të vitit 1919 Lenini dekretoi shtetëzimin e industrisë kinematografike. Kjo bëri që shumë filma të vjetër rusë dhe të huaj që zotëroheshin nga privatët të sekuestroheshin. Ato u bënë i vetmi burim furnizimi me filma deri në vitin 1922. Largimii tri shoqërive private "Jermolov", "Drankov" dhe "Kronjonkov" shënoi edhe fundin e një gjenerateregjisorësh, si Evgenij Bauer, Jakov Protazanov, etj., që kishin xhiruar respektivisht filmat "Revulucjoner" (1917) dhe "Otec Sergej" (1918). Por, pavarësisht nga vështirësitë, Narkompros hapi në vitin 1919 "Shkollën Shtetërore të Kinematografisë", ku filloi të jepte mësim edhe regjisorin iri Lev Kuleshov, i cili u bë një laborator krijues, nga i cili do të dilnin disa nga regjisorët më të mëdhenj të kesaj periudhe.

Nën drejtimin e Kuleshovit, filuan të eksperimentonin mundësitë e mëdha që jepte ky art i ri duke punuar në kushte vështirësish të mëdha materiale. Ata eksperimentuan teknikën dhe artin e montazhit, i cili do të pagëzohej me emrin "efekti Kuleshov". Rezultati teorik më i rëndësishëm i këtyre eksperimenteve, bazë e teorisë dhe i stilit të shumë regjisorëve të mëvonshëm, ishte *qëmoutazhi është elementi kryesor që përcakton gjuhën e filmit dhe që krijon emocionet te spektatori dhe jo inkuadratura (planet e veçanta).*

Periudha e dytë (1921-1924) ishin dy nga porositë e Leninit që do të përcaktonin zhvillimin me sukses të kinematografisë sovjetike në vitet e ardhshme. Ai deklaroi: " .. *Nga të gjitha artet, për ne, kinemaja është më e rëndësishmja.*", duke iu referuar forcës propaganduese e komunikuese, duke depërtuar në masat e gjëra analfabete të shtresave të ndryshme të popullsisë. Në fund të vitit 1922 u krijua shoqëria "Goskino" ndërmarrje shtetërore që kishte si funksion monopolizimin e shpërndarjes së filmave. Prej saj do të vareshin të gjitha kompanitë shtetërore e private dhe do të kontrollonte si importin, ashtu edhe eksportin e filmave.

Pas Revolucionit industria sovjetike e filmit mbeti e izoluar. Ajo varej kryesisht nga importi. Vendi kishte vështirësi të mëdha si nga pasojat e luftës civile, ashtu edhe nga bllokimi që iu bë nga jashtë. Por në vitin 1922 "Marrëveshja e Rapallos" hapi rrugë për marrëdhënie ekonomike ndërmjet B.Sovjetik dhe Gjermanisë. Kjo i dha oksigjen edhe marrëdhënie përgjithësisht me vendet Perëndimore dhe Berlini u bë një urë komunikimi si për importin, ashtu edhe për eksportin e filmave. Për të fituar tregun sovjetik, shoqëritë gjermane shisnin me kredi dhe, në këtë mënyrë, pajisjet, lënda e parë dhe filmat e rinj shpërndaheshin shpejt në Bashkimin Sovjetik.

Sipas një analize në vitin 1923, 93% e filmave vinin ngajastë. Në këtë periudhë marrëdhëniet ekonomike tregtare jashtë luajtën një rol të rëndësishëm në rikonstruksionin e industrisë kinematografike. Në vitet e NEP, pavarësisht ngavështirësive të shumta, shënohet një ngritje e prodhimit të filmave, ndonëse e lehtë.

Në vitin 1923 u xhirua filmi i metrazhit të gjatë për Luftën Civile "Djajtë e kuq" nga Ivan Perestian suksesi publik i të cilit ishte i njëjtë me filmat e importuar. Në vitin 1924 u xhiruan dy filma të tjerë "Cigareshitësja e Moselprom" (regjia Juri A.Zelfabuzhskij) dhe "Pallati dhe fortës" ("Dvorce i krepost", regjia Aleksander Ivanovskij), një film përsëri i suksesshëm, i cili bën fjalë për një revolucionar në kohën e Carit që çmendet pas arrestimit të tij..

Në vitin 1924 pati edhe një gjallërim të grupit të laboratorit eksplorues të Kuleshovit, duke xhiruar filmin "Aventurat e Zotit West në vendin e Bolshevikëve", një komedi që ironizonten joshjen false dhe qëllimisht të deformuar të Bashkimit Sovjetik nga ana e botës Perëndimore.

Rritja e eksportit dhe kontrollit të shtetit (1925-1933)

Në janar të vitit 1925 u krijua shoqëria "Sovkino". Disa shtëpive të vogla filmike që u ishte lejuar e drejta e prodhimit, u duhej të subvenciononin nëpërmjet taksave "Sovkino", për prodhimin e filmave. Ndonëse "Goskino" vazhdoi të xhironte një numër të vogël filmash e ndër ta edhe kryeveprën "Korracata Potjomkin" (regjia S.Eisenstein, 1925), që pati një sukses të madh sidomos jashtë vendit.

Një tjetër shtëpi prodhuese ishte "Mazhrabpom Russ" e krijuar nga kolektivi që kishte xhiruar filmin "Polikushka", e cila ishte pronë e një grupi nga Gjermania komuniste. Emri i saj është i lidhur me një numër veprash të rëndësishme të kinemasë sovjetike, duke përfshirë edhe filmat pa zë të Vsevolod Pudovkin, dhe ishte aktive deri në vitin 1936.

Me "Sovkino" bashkëpunuan edhe shoqëri të tjera të specializuara, si "Gosvojenfilm", që prodhonte film propagandistikë ushtarakë deri në fund të viteve '20, si dhe "Kultkino" që xhironte film didaktikë, ndër të cilët disa filma të dokumentaristit të madh Dziga Vertov, dhe "Sevzapkino" që vepronte në Petrograd, ku u përgatitën talentet e reja të kinemasë së shkollës së montazhit Grigori Kozincev dhe Leonid Trauberg, që më vonë u bë filialë e "Sovkino" në Petrograd. Një ndër detyrat kryesore të "Sovkino" ishte shtrirja e rrjetit të kinemave deri në fshatrat më të largëta të B. Sovjetik, sidomos në zonat rurale.

Me gjithë vështirësitë e mëdha ekonomike, qeveria sovjetike, mbështetur në porositë e Leninit, që vdiq në janar 1924, vuri në dispozicion fonde të mëdha, duke ndërtuar kinema në qytete dhe duke blerë mbi 1000 aparate portative për të shfaqur filma deri në zonat më të thella.

Meqenëse niveli ekonomik i popullsisë së këtyre krahinave ishte tepër i ulët, të ardhurat nga këto shfaqje mbulonin vetëm një pjesë të vogël të shpenzimeve dhe një pjesë kompensoheshin nga të ardhurat nga shfaqja e filmave të importuar derisa importi i filmave filloi të kufizohej, mbasi ato filma konsideroheshin ideologjikisht të rrezikshme.

Kjo ishte edhe arsyeja që filloi të rritej prodhimi vendës me filma të xhiruara nga regjisorë të rinj, një pjesë e të cilëve patën edhe sukses ndërkombëtar. Me një pjesë të të ardhurave u blenë

pajisje dhe aparatura të ndryshme për xhirimin dhe kinematë. Suksesi i parë i madh ishte "Korracata Potjomkin", i cili me ndërmjetësinë gjermane u shpërnda edhe në vende të tjera në vitin 1926. Pas tij pati sukses ndërkombëtar edhe filmi "Nëna" (regjia, V. Pudovkin), bazuar në romanin e shkrimtarit Maksim Gorki.

Një detyrë tjetër që iu vu "Sovkino" ishte prodhimi i filmave që mishëronin ideologjinë komuniste. Filmat e parë të shkollës së montazhit patën një sukses përpëmbajtjen e tyre, kur u shfaqën në zonat e rebelimit nga shtypja cariste.

Një gjeneratë e re regjisorësh sovjetikë

Vsevolod Pudovkin bashkëpunoi me L. Kuleshovin si regjisor dhe aktor. Kështu, u xhirua filmi "Mekanika e trurit", 1926, dokumentar mbi eksperimentet e Ivan Pavlov për refleksin e kondicionuar. Film i parë i metrazhit të gjatë i V. Pudovkin ishte "Nëna" (1926), që ishte një ndihmesë e mëtejshme në idenë e montazhit si një mbështetje estetike e filmit. Një tjetër nxënës i shkollës së Kuleshovit ishte Boris Barnet (1902), i cili pas studimeve për pikturë dhe skulpturë xhiroi filmin "Aventurat e Zotit West në vendin e Bolshevikëve" dhe disa filma të tjerë në vitet '20, para se të xhironte ("Shtëpia në Trubnaja", 1927) dhe disa filma të tjerë.

Sergej Eisenstein, Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov dhe grupi FEKS (Grigori Kozincev dhe Leonid Trauberg) u bënë eksponentët kryesorë të shkollës sovjetike të montazhit. Regjisorë të tjerë, kryesisht të ardhur nga republikat, ndoqën rrugën e tyre artistike duke ezhvilluar e pasuruar atë më tej, si ukrainasi Aleksander Dovzhenko që kish studiuar për arte, ushtar në armatën e kuqe gjatë Luftës Civile dhe diplomat në Berlin në fillim të viteve '20. Ai studioi për arte në Berlin gjatë kohës që kryente shërbimin diplomatik, duke u specializuar si piktor karikaturist dhe me kthimin në atdhe më 1926 iu kushtua regjisë. Pas xhirimit të një komedie dhe të një filmi mespiunazh, ai xhiroi filmin e tij të metrazhit të gjatë "Zvenigora" (1927), mbështetur në një legjendë popullore ukrainase, film që e mahniti publikun me shumë përdemonstrimin e një stili origjinal, sesa për narracionin. Më vonë ai xhiroi dy filma të sukseseshëm "Arsenal" (1929) dhe "Zemlja" (Toka, 1930), që bënë jehonë brenda dhe jashtë vendit.

Sikurse impresionistët francezë, shumë nga regjisorët sovjetikë të këtyre viteve e konsideronin aspektin teorik dhe atë praktik të lidhur ngushtësisht. Të gjithë autorët shprehën vullnet për rinovim të formave tradicionale të kinematografisë, duke u mbështetur në rolin bazë të montazhit

për përcaktimin e gjuhës së filmit. Sigurisht që nuk mungonin ndryshime ndërmjet autorëve tëndryshëm. Kuleshov ishte ndoshta më konservatori ndër teorikët e grupit lidhur me idenë e montazhit funksional, në qartësinë narrative dhe impaktit emocional.

Vertov ishte nga më radikalët, një konstruktivist i bindur, që ngulmonte në dobishmërinë shoqërore të dokumentit filmik. Për të baza e një kinemaje novatore në të vërtetë ishte mbledhje e fakteve të papritura të jetës dhe se montazhi ndërhynte jo si një teknikë në vetvete, por si një princip organizues i gjithë procesit. Zgjedhja e syzheut, xhirimi dhe bashkimi i sekuencave të filmit janë të gjitha të lidhura me kapacitetin (aftësinë) e zgjedhjes dhe gërshetimit të fakteve filmike. Montimi i inkuadraturave duhej të llogaritej në mënyrë të tillë që të gjeneronte dhe të kompensonte dritëhijet lëvizjet e ngadalshme me ato të shpejtuara e kështu me radhë që të ishin si bazë për pasojën emocionale të filmit në publik.

Sipas Eisensteinit "sekuencat e ndryshme filmike nuk duhej të ndërlidheshin për të krijuar një ngjeshje të madhe dramatike, siç mendonin Kuleshov dhe Pudovkin., por të vendoseshin në konflikt me njëra tjetrën. Sipas tij ky konflikt imitonte konceptin materialist dialektik, sipas të cilit *bashkimi i dy antitezave krijon një sintezë që i kapërcen ato.*

Montazhi i parashtron spektatorit konfliktin ndërmjet elementëve të ndryshëm, dhe e ndihmon atë të krijojë një koncept të ri. Një montazhë i tillë intensiv do të mund të korrespondonte me një kinema "intelektuale", që nuk kishte si qëllim për të treguar një histori, po për të komunikuar ide abstrakte. Eisenstein ëndërronte një përshtatje të Kapitalit të Marksit nga i cili rrjedh se idetë nuk mund të shpreheshin nëpërmjet gjuhës verbale, por nëpërmjet montimit të imazheve. Shumë nga filmat e tij arritën të plotësonin hapat e para drejt një kinemaje të kësaj natyre.

Por, teoritë e këtyre autorëve nuk pajtoheshin gjithmonë me filmat e xhiruar prej tyre.

Megithatë, të gjithë ishin të bashkuar rreth idesë, që kinemaja të ndiqte një rrugë të re për të kontribuar në formimin e një shoqërie të re sovjetike për të stimuluar rritjen dhe ndërgjegjësimin e publikut.

Forma dhe stili i montazhit sovjetik në filmat e realizuar nga autorë që nuk bënë pjesë në "shkollën e montazhit", ishin më tepër komedi dhe përshtatje të letërsisë, kurse filmat e avangardistëve u kushtoheshin kryesisht historisë së lëvizjeve revolucionare, duke u dhënë përparësi ndeshjeve, konflikteve, grevave, etj. si për të mbrojtur spektatorët me doktrinën bolshevike, ashtu edhe për të përjetësuar figurat e rëndësishme historike. Shumë nga filmat e "shkollës së montazhit" u kushtoheshin pionierëve të lëvizjes revolucionare, si p.sh., dy filmat e

dyshe Kozincev / Trauberg "Novij Babilon" (1929, mbi Komunën e Parisit) dhe "Sojuz velikogo djella", (1927, mbi lëvizjene dekabristëve më 1825). Po kështu edhe filmat "Grevat", mbi grevat në kohën e carit, dhe "Arsenal" mbi Luftën Civile. Por, disa filma të kësaj shkolle ishin edhe drama e komedi me problematikën eshoqërisë bashkëkohore, si p.sh., "Mojababushka" (Gjyshja ime) realizuar në Gjeorgji, që satirizonte ashpër burokracinë gjithnjë e më të pranishme dhe përfaqësuesit e saj.

Lev Kuleshov (1899-1970).

Karrierën e tij e filloi si skenograf, duke punuar për regjisorin Jevgenij Bauer, në vitin 1916. Ai përfundoi edhe filmin e fundit të A. Bauer, film i metrazhit të gjatë, pasi regjitori ishte plagosur për vdekje në sheshin e xhirimit.

Gjatë luftës qytetare kishte punuar si xhirues i agjit trenave dhe mori pjesë aktivisht në themelimin e VGIK në vitin 1919. U ndihmua të themelojë edhe "Punëtorinë e Kuleshovit", pasi autoritetet nuk ishin ende të sigurtë në aftësitë e tij profesionale për shkak të moshës së re. Në këtë studio iu bashkëngjiten edhe studentët më radikalë dhe më inovatorë si Sergei Eisenschtein e Vsevolod Pudovkin, me të cilët eksperimentuan në fushën e montazhit.

Lev Kuleshov, ishte një regjisor dhe udhëheqës teorik i kinemasë revolucionare sovjetike dhe në artin e filmit sovjetik kishte një ndikim të madh në vitet e formimit të tij. Ai ishte gjithashtu figurë qendrore e shkollës së montazhit sovjetik, ku teoritë e tij të montazhit njihen botërisht si "efekti Kuleshov".

Ishte i impresionuar nga filmi "Intolerance" i D.W.Griffith, film ky i cili në fillim u larguar nga repertori në kinematë ruse si i pakuptimtë, ndërsa pas revolucionit Lenini e ktheu në kinema dhe i dërgoi kablogram D.W.Griffith-it, duke i ofruar pozitën e drejtorit të filmit sovjetik.

Kuleshov bashkë me studentët tjerë kishin kaluar muaj të tërë duke studiuar formën dhe mënyrën e realizimit të këtij filmi.

Edhe pse formën eksperimentale të Kuleshovit e diktonte mungesa e materialit (shiriti filmik), qëllimi i tij final ishte të zbulojë parimet e përgjithshme sipas të cilave filmi komunikon me publikun – të zbulojë se si filmi "nënkupton".

L. Kuleshov u mor me trajtimin teoritik dhe eksperimental të specifikës së filmit, por për dallim nga D.Vertov punoi me entuziazëm në fushën e filmit artistik të cilin e quajti me të drejtë një art me mundësi komunikimi të jashtëzakonshme. Bazë e koncepteve të tij ishte se filmi, sikurse çdo

Iloj tjetër arti, ka specifikën dhe mjetet e tij të shprehjes, të cilat duhet të njihen mirë dhe tëpërdoren me efikasitet. Kuleshov e konsideronte montazhin si bazën e mjeteve të shprehjes. Me këtë term ai kuptonte parimet e ndërtimit të filmit nga një numër i madh të episodeve të shkurtëra të xhiruara në vende dhe kohë të ndryshme. Montazhi u jep mundësi të pakufizuara artistëve për të kombinuar vendet dhe kohën e ngjarjes, dhe për t'i dhënë ritmin e nevojshëm filmit. Ideja tjetër që theksonte Kuleshov ishte kompozimi i kuadrit, i nisur nga koncepti konstruktivist estetik që ishte atëherë në modë. Ai theksonte: *Nëse filmi ndërtohet nga një numër i madh pjesëzash planesh, atëherë secila prej tyre duhet të ndërtohet në mënyrë të tillë që të kuptohet shpejt dhe me lehtësi nga publiku. Ai shkruante se figura duhet të funksionojë si një shenjë, si një shkronjë, që të mund të lexohet lehtë dhe që spektatorit t' i bëhet e qartë se çfarë thuhet në atë figurë. Gjërat e tepërta dhe hapësira pa funksion duhet të eliminohen nga figura (kuadri).*

Idetë e tij shprehen më së miri në filmin e tij "Në emër të ligjit" (1926), një përshtatje e romanit të Xhek Londonit në mjediset ruse. Xhiro i filmit e parë policor "Projekti i ing.Prajtit" (1918), pastaj punoi si montazhier dhe në vitin 1919 u fut në radhën e dokumentalistëve. Këtu ai fillimisht drejtoi operatorët e Frontit të Lindjes në Jekaterinsburg dhe më vonë në frontin polak ku xhiro i me 1920 filmin agjitativ "Na krasnom fronte" (Në frontin e kuq), e njëkohësisht punoi si profesor në shkollën e filmit, që sapo ishte hapur me emrin VGIK. Në vitin 1924 xhiro i filmin "Aventurat e jashtëzakonshme të zotit West në vendine bolshevikëve", "Fluç smjerti" (Rrezja e vdekjes, 1925), "Po zakonu" (Në emër të ligjit, 1926). Më vonë xhiro i disa filma të cilët nuk patën ndonjë jehonë të veçantë dhe punoi si profesor, duke marrë titullin doktor i shkencave në fushën e historisë së artit dhe botoi disa veprateorike.

Efekti Kuleshov, -

Eksperimenti 1:

në eksperimentin e tij, i cili u quajt *efekti Kuleshov*, regjisori rus montoi tri situata të ndryshme me nga dy kuadra, të cilat pasta j i lidhi në një sekuencë të plotë. Fjala ishte për groplanin e një aktori i cili krijon raport me kuadra të tjerë në tri situata: në të parën me një pjtatë supe, në të dytën me kufomën e një vajze të vogël dhe në të tretin me një femër. Kuadri me groplanin e aktorit, ishte i njëjti në të tri situatat, ndërsa efekti që këto lidhje krijuan me kuadrat tjerë nga publiku i përzgjedhur në mënyrë të rastësishme u interpretova në mënyra të ndryshme. Sipas V.Pudovkin, publiku që e shikoi këtë sekuencë u morën kryesisht me aktrimin e aktorit.

Nga kjo, Kuleshov erdhi në përfundim se kuadri, apo shenja kinematografike ka dy kuptime:

1. atë që e përmban vetvetiu si fotografi e realitetit
2. atë që e fiton kur vendoset në një raport të caktuar me kuadrat e tjerë

Eksperimenti 2:

Në eksperimentin e dytë, Kuleshov monton tre kuadra sipas kësaj radhitje: në kuadrin e parë groplanin e një aktori të buzëqeshur; në kuadrin e dytë një groplan të një revolveri; dhe në kuadrin e tretë groplanin e aktorit të frikësuar.

Publiku natyrshëm këtë situatë e interpreton si qyqarllëk të aktorit që luan. Por, në situatën tjetër Kuleshov ndërron kuadrin e tretë me të parin, që rrjedhimisht sjell interpretim të ndryshëm nga publiku,

Në bazë të kësaj konkludon se kuptimësia në film është funksionaliteti i shiritit të celuloidit dhe jo fotografimi i realitetit.

Sergej Eizenshtain (1898-1948).

Është një nga figurat më madhore të kinemasë sovjetike, i cili u shndërruashkallë-shkallë në një nga emrat e shquar të regjisë kinematografike botërore dhe në teoricien të artit të shtatë. Ai përpunoi trashëgiminë botërore të filmit dhe ngriti parimet estetike në nivelin e studimeve shkencore. Studioi për inxhinieri, por kishte prirje përpikturë dhe ishte i pasionuar pas teatrit.

Pasi u lirua nga Ushtria e Kuqe, shkoi në Moskë në teatrin e "Proletkultit", ku punoi disa vjet dhe përvetësoi parimet ideologjike të tij. "Proletkulti" ishte një organizatë shoqërore kulturore dhe artistike e krijuar para Revolucionit të Tetorit dhe jashtë varësisë së Partisë Bolshevike. Ajo i kishte vënë vetes detyrën të zhvillonte krijimtarinë artistike amatore të masave punëtore dhe të përpunonte çështjet e kulturës proletare.

Për ta, quhej e huaj çdo arritje e njerezimit në fushën e kulturës dhe mbrohej parimi i heroit kolektiv, si bazë e parimeve estetike të artit proletar. Duke përfshirë këto parime, Eizenshtaini e vuri kinemanë mbi çdo art, si arti i revolucionit proletar dhe i epokës së proletariatit dhe përpunoi një teori të tërë mbi montazhin dhe efektet e ndryshme në kinema.

Mbështetur në këto parime, ai, bashkë me teatrin e "Proletkultit", në vitin 1924 kaloi në kinema dhe iu vu punës për realizimin e filmit "Drejt diktaturës", që mbështetej në tetë episode, por ai u përqëndrua në episodin e pestë "Grevë", si episodi më masiv dhe më veprues, duke realizuar

filmin me të njëjtin titull. Mbështetur në pikëpamjet e tij filozofike, ai e ndërtoiskenarin pa fabul dhe pa heronj të veçantë. Filmi pati mjaft sukses, ngaqë për herë të parë trajtohej lëvizja punëtore nga pozitat revolucionare të proletariatit. Ai u quajt prodhimi i parë revolucionar i ekranit dhe njëngjarje e madhe në kinematografinë sovjetike. Në film binte në sy realizmi, duke të lënë pershtypjen *se kisha përpara një film kronikal, ndonëse episodet e tij nuk ishin xhiruar nga jeta e përditshme, por ishin të inskenuara nga regjisori.*

Vepra e tij e dytë, ku dolën në pah pikëpamjet e tij estetike për montazhin, ishte “Koracata Potemkin” (“Koracata Potemkin”, 1925)¹, që trajtonte ngjarjet e zhvilluara gjatë revolucionit rus të vitit 1905. Ky film ishte një shpërthim i vërtetë për realizimin e të cilit nuk u përdorën as atelie, as dekore, as aktorë. Heroi i filmit është masa e njerëzve, populli, ku bën pjesë edhe spektatori që tërhiqet në aksion me detaje therëse. Bota e kinemasë nuk kishte parë një montazh kaq dramatik dhe xhirime të tilla, që trajtonin ngjarjet e zhvilluara gjatë revolucionit rus të vitit 1905. Edhe këtu ai u përqëndrua në një ngjarje të vetme: në kryengritjen e marinarëve tëanijes "Potjemkin". Me këtë film ai dha një tablo të gjallë të revolucionit të parë rus, duke e trajtuar atë si një lëvizje të përgjithshme të masave të gjëra punëtore dhe fshatare, të veshura me uniformën e marinarit apo të punëtorëve dhe intelektualëve, civilë që kishin dalë në brigjet e Odesës për të pritur marinarët që kishin pushtuar anijen.

Suksesi i këtij filmi e vendosi Eisenstainin në krye të krijuesve të kinematografisë botërore. Ai ngërthente në vetvete një teoricien dhe një artist të madh të kinemasë. Gjuhën kinematografiketë zbuluar nga Griffith, Ajzenshtaini e ngriti në një studim shkencor dhe e shpuri në kulmin e shprehjes. Në film del në pah realizmi i thellë, xhirimi me vërtetësi dokumentare, krijimi i emocioneve rrëqethëse, ndërtimi kompozicional, pa heronj të veçantë. Hero ishte vetë anija luftarake, e shkrirë me ekuipazhin në njëfigurë të vetme.

Ai u dallua për thjeshtësi, gjuhë lakonike kinematografike dhe dëshmonte për mjeshtëri nëmontazh, ritëm, dinamizëm, montazhë paralele, etj.. Realizimi i episodit të shkallët e Odesës, kuushtria e armatosur qëllon mbi mijëra gra, fëmijë, invalidë dhe të moshuar që prisnin ardhjen eanijes, shkaktoi një habi dhe admirim në botën e kinemasë së kohës për mjeshtërinë e tij nëmontazh.

Ky film dëshmoi për mjeshtëri të lartë në montazh, që përcakton edhe gjuhën e filmit dhe jehonae tij doli shpejt jashtë kufijve të Bashkimit Sovjetik. Eizenshtaini u njoh botërisht dhe

¹<https://www.youtube.com/ëatch?v=UNT6xyopdBs>

uftua për të dhënë leksione në universitetet europiane, sinë Gjermani, Zvicër, Angli, madje edhe në ShBA.

Më pas ai realizoi përsëri disa filma mjeshtërore, si "Tetori" (Dhjetë ditë që tronditën botën, 1927), "Linja e përgjithshme" (E vjetra dhe e reja, 1929), etj.. Ai shkroi edhe disa vepra teorike, tema qendrore e të cilave ishte: "Arti është konflikt" dhe si bazë e gjuhës së filmit është montazhi, që përfaqësonte një shkrimje midis dy planeve që krijojnë një të tretë të padukshme. Mbështetur në materializmin historik, ai donte të vërtetonte se xhirimi i një plani ishte teza, kuadri pasardhës, antiteza dhe efekti i të dyjave nga ana vizuale e intelektuale përbënte sintezën. Edhe në filmin tjetër "Vija e përgjithshme" (1929) ai nuk bën një përshkrim të realitetit, të tipave të njerëzve të thjeshtë dhe të mjedisit, por e shndërron në një shprehje poetike të pikëpamjeve të tij.

Kjo është një provë besimi në forcën krijuese të njeriut, një rrëfim, që jehon vetëm në mbarim të filmit si një himn solemn, pavarësisht se kemi të bëjmë me një film pa zë (flitet për një kolkoz² që pajiset me makinën e parë të përpunimit të qumështit).

Edhe dy filmat e tij të mëvonshëm "Aleksander Nevski", 1941 dhe "Ivani i Tmerrshëm" 1945, ishin vepra mjeshtërore që ndikuan në ngritjen e frymës patriotike.

Ndikimi i montazhit kinematografik sovjetik duket edhe në filmin francez "Bija e Orleanit" (Pasioni i Zhan d'Ark, regjia: T. Dreyer, 1927-1928) siç përmendëm më lartë.

Vsevolod Pudovkin (1893-1953).

Studioi për shkencat e natyrës në Fakultetin Fizikë-Matematikë të Moskës. Në vitin 1914 shkoi vullnetarisht në luftë ku më 1918 u kap rob nga gjermanët, por mundi të arratisesh. Në vitin 1920 ai shfaqti interes për filmin dhe u regjistrua në shkollën e parë shtetërore të filmit (VGIK). Xhiron disa filma të shkurtër nën drejtimin e regjisorit V. Gardin, si "Golod .. golod .. golod" (Uri .. uri .. uri ..), etj.. Në vitin 1924 u njoh me Lev Kuleshovin dhe punoi si piktor i filmit "Aventurat e zotit West në vendin e bolshevikëve" dhe përsëri me L. Kuleshovin si skenarist, piktor dhe asistent regjisor në filmin "Rrezja e vdekjes" (1925). Në vitin 1926 Pudovkin xhiron filmin e tij të parë të metrazhit të gjatë "Nëna" sipas romanit të shkrimtarit Maksim Gorki, i cili konsiderohet si një nga kryeveprat e kinematografisë botërore.

²Ekonomi kolektive e fshatarëve, si formë socialiste e organizimit të bujqësisë, që u zbatua në Bashkimin Sovjetik

Në filmin e tij "Nëna" rolin kryesor nuk e luan masa, por personazhe të ndryshëm. Tablonë psikologjike të personazheve e përbëjnë vetë aktorët. Pas këtij xhiroi filmin tjetër të suksesshëm "Konjec San-Peterburga" (Fundi i San Peterburgut), dhe më 1929 filmin "Stërnipii Çinghiskanit" (ose Furtunë mbi Azi). Në prag të Luftës së Dytë Botërore filloi të xhironte filma të karakterit historik, si "Minin i Pozharskij" mbi luftën e patriotëve rusë kundër aristokracisë polake në shek. XVII, kurse gjatë luftës "Vo imja rodini" (Në emër të Atdheut, sipas pjesës teatrore të Konstandin Simonov "Rushqi lide". Pas luftës xhiroi portrete të personaliteteve të ndryshme ruse, si: "Admiral Nahimov", "Zhukovski", etj..

Aleksander Dovzhenko (1894-1986),

ishte një figurë tjetër e kinematografisë sovjetike, i cili bëri jehonë sidomos me filmin e tij "Toka" (Zemlja), një përshkrim poetik dhe lirik i jetës së fshatarëve ukrainas, që pati një ndikim të madh në kinodokumentarin anglez dhe amerikan. Filmi kremton fitoren e njeriut mbi natyrën. Forma lirike e filmit korrespondon me folklorin ukrainas, nga ku nxjerr edhe frymëzimin e saj. Në ritmin e xhirimeve ndiejmë melodi tëëmblla të këngëve ukrainase. Aleksander Dovzhenko u lind në Ukrainë në një familje fshatare. Punoi 4 vjet si mësues dhe më vonë kreu shkollën e lartë për ekonomi. Punoi disa kohë në sektorin e kulturës dhe pastaj në shërbimin diplomatik, fillimisht në Varshave dhe më pas në Berlin. Ai iu kushtua pikturës, duke studiuar në Gjermani tek piktori ekspresionist Heckel. Pas kthimit në Ukrainë punoi si grafist në gazetën e Kharkovit dhe me karikaturat e tij të goditura u bë i njohur dhe i hapi vetes njëperspektivë. U josh pas filmit, dhe në vitin 1926 shkroi dy skenarë "Vasja-reformator" dhe "Prodhimii dashurisë" të mbështetura në situata komike eksentrike. Skenari i tij i tretë u quajt "Çanta e korrieritdiplomatik"(1927), të cilin e xhiroi vetë dhe që pati sukses publik. Filmi "Zvenigora" tregon mbihistorinë mijëvjeçare të Ukrainës në mbështetje të eposit popullor.

Ai është i mbushur me skena realiste të thurura me motive legjendare dhe folklorike, me panorama mahnitëse dhe të alternuara me ngjarje revolucionare në Ukrainë, ku heroji kryesor është populli i mbushur me optimizmin për një të ardhme të lumtur. Ky film lirik përshkruhet nga një dashuri e pakufishme për vendin e lindjes, i trajtuar me një ndjenjë poetike i konceptuar si një këngë popullore, ku fantazia ndërthuret me realitetin. Filmi tjetër i tij ishte "Arsenal" dhe shënon një hap të madh përpara në krijimtarinë e tij, sikurse edhe të vetë filmit ukrainas e të filmit sovjetik përgjithësisht. Ai trajton një kryengritje në vitin 1918. Në këtë film Dovzhenko

del si një luftëtar revolucionar i lidhur ngushtë me popullin e tij, të cilin e trajton në film me një dashuri dhe simpati të veçantë. Filmi u prit shumë mirë si nga kineastët, të cilët e vlerësuan si një veper të rëndësishme që konsolidonte stilin personal të autorit, ashtu edhe nga vetëspektatorët. Në filmin tjetër "Zemlja"(1930) ai trajton një temë bashkëkohore në Ukrainë, ku përshkruhet periudha e kolektivizimit të tokës bujqësore dhe lufta kundër kulakëve të fshatit, duke i mëshuar faktit të triumfit të koncepteve të reja. Edhe ky film dallohet për lirizmin e tij si një karakteristikë personale e Dovzhenkos, e dhënë edhe në filmat e mëparshëm. Aty trajtohet me ngjyra poetike fshati ukrainas me mënyrën e tij të jetës duke gjetur personazhe karakteristike që tipizojnë fshatarin ukrainas. Ideja e filmit ka për qëllim të nxjerrë në pah se vetëm shndërrimi socialist i fshatit mund t' u sigurojë fshatarëve një jetë të gëzuar dhe të lumtur.

Filma të tjerë të xhiruar nga A.Dovzhenko: Ivan, Aerograd, Osvobozeni (Çlirimi), Shokë të pandarë, etj..