



Z, G: Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg; **Pr:** Sovkinoy; **Z:** Andrei Moskvín; **M:** Dmitri Shostakovich; **A:** David Gutman, Yelena Kuzmina, Andrei Kostrichkin, Sofiya Magarill, Arnold Arnold, Sergei Gerasimov, Yevgeni Chervyakov, **Z/B, 97 min.**
DCP

Noviy Babilon

La nueva Babilonia

1929, Sobietar Batasuna

Madrilgo Palafox zinemak, 1966ko ekaina. Gure Gerra Zibila amaitu eta ia hogeita hamar urtera, sobietar film bat agertu zen Espainiako pantailetan. Francoren tropak 1939ko apirilean Espainiako hiriburuan sartu zirenez geroztik, ez zen Errusiako zinematografiarik izan pantaila horietan. Balizko desizozte kultural baten lehen erakusgarri, bermetzat hartuta proiektatutako filmak Espainiako eleberrietan handiena egokitu izana, hain zuzen, Erregimenaren erretorikak espainiar kultura eta arrazaren jeinu izaeraren laginik adierazgarrien gisa goraipatu zuen lana: *Don Quijote* (*Don Kijot*, 1957), Grigory M. Kozintsev izeneko zinemagile batek zuzendua, Nicolai Cherkasov aktoreak antzeztua, zeinak errusiar historiako bi pertsonaia funtsezko, Alexandr Nevski eta Ivan Izugarria, Sergei M. Eisensteinen aginduetara hezurmamitu zituen. Hori gutxi balitz bezala, epantaila panoramikoko lehen film sobietarra ere izan zen, soinu estereofonikokoa, eta, gainera, filmean ezinbesteko lana egin zuen SESBen erbesteratutako Alberto Sánchez eskultore espainiarrak, aholkulari artistiko gisa. Berandu izan arren, gainbehera hasitako frankismoa bizikidetza baketsuaren bertsio berezi bat entseatzen hasia zen, nonbait.

Esan gabe doa ikusle espainiarrek filmaren zuzendariari buruz zekitena hutsaren hurrengo izango zela, edo, seguruenik, ezertxo ere ez. Hala ere, urte hartan bertan zuzendari beraren munduko literaturako beste klasiko handi baten bertsioaz gozatu ahal izan zuten, *Hamlet* (*Gamlet*, 1964), lehenago Donostiako Zinemaldian eman zutena; Epaimahaiaren sari berezia eta Zinekluben Federazio Nazionalaren sari gehigarri bat jaso zituen han.

Ikusiak ikusi, bazirudien zinemagile sendoa zela, kemena zeukala literaturako eta antzerkiko klasiko handiei heltzeko (azken film horretan, berebiziko laguntzaile izan zituen Boris Pasternak, egokitzen zinematografikoa baino lehen antzerkirako egokitzena izan zenaren arduraduna, eta Dmitri Shostakovitx, soinu-bandaren arduraduna). Landutako gaiei zegokienez, bazirudien egileak kontu unibertsalak hautatzen zituela, garai hartan Burdinazko Hesia zeritzonaren beste aldetik zetozen obrei egotzi ohi zitzaienten asmo politiko gutxi-asko estalietatik urrun. Baina Kozintsev (1905-1973), ordurako, luxuzko biziraulea zen sistema hartan; artean ere azken *qualité*ko film bat egiteko aukera izango zuen 1971n: *El rey Lear* aipagarria, hura ere Pasternakek itzuli eta moldatutako testuarekin eta, berriro, Shostakovitxen musikarekin. 1973ko erdialdean hil baino lehentxeago egin zuen.

Haren ondare geratu zen hogeiko hamarkadako esperimendu abangoar distetan mugitzen hasitako forma anitzeko langintza (nahiz eta haren zortzi film mutuetatik hiru gutxienez galdu egin diren), eta, ondoren, “errealismo sozialistaren” forma “berrietara” egokitze buruargi baten bidez birmoldatu zena (izenak berak dioten bezala, hura ez zen ez “errealismoa”, ez eta “sozialista” ere). Horri esker, joera hartako lan mamitsu iradokitzailen etako batzuk egiteko aukera izan zuen, 30eko hamarkada korapilatsuan¹. Talka egin zuen, ordea, Andrei Zhdanov buruzagi kulturalarekin (“errealismo sozialista” zoritxarrekoaren arau kanonikoen egilearekin berarekin). Hori zela eta, 1945ean

21.10.15

Zinemako istorioak (III)

ondu zuen *Gente sencilla* (*Prostie liudi*) filma artxiboetan lo egon zen 1956ra arte. Azken hondarretan zinemagile gazteentzat erreferentzia errespetatu bihurtu zen², eta azken film “klasikoetan” (bi “shakespeareak” ditut gogoan) erakutsi zuen zenbateraino izan ziren hasierako lan zaharrak itxuraz konbentzionalagoa zen zinemagintza baterako oinarri sakona.

Egia da mendebaldeko kritikak ez ziola Kozintseven lanari beste sobietar zinemagile batzueni adinako arretarik eman (urte askoan haren konplize izandako Leonid Z. Traubergenari³ bezalaxe). Zinemagilea hil aurreko unean soilik antolatu zuten Italiako Dramaturgia Zentroak eta Veneziako Teatro Cà Foscari (Trauberg 2002ra arte biziko zen) haren zinemako zein antzerkiko langintzaren berrikuste bat, 1972an⁴. Berrikuste horrek argitara atera zuen 1917an boltxebikeek botere politikoa hartu eta berehala Errusian onddoak bazoan bezala sortu ziren askotariko proiektu kultural eta zinematografikoen artean ordura arte gutxien ezagutzen zen kasuetako bat.

1921eko abenduaren 5ean, Petrogradoko Komedia Librearen lokaletan, *Antzerki xelebreatari buruzko estabaida* izan zen, urtebete geroago *Xelebretasunaren Manifestua* (Ekscentrism, 1922)⁵ eragin zuena, Grigori Kozintsev⁶, Georgy Krizicky, Leonid Trauberg eta Serguei Yutkevitchek elkarrekin sinatuta. Giusi Rapisardak, modu sintetikoan, mugimendu hori sortu zeneko giro intelektualean kokatzen gaitu dagoeneko aipatu dugun liburuaren sarreran: “1922ko *Manifestuan*, Kozintsev, Krizicky, Trauberg eta Yutkevitch bilatze-eremu jakin batean kokatu ziren, non Meyerholden irakaskuntzak⁷, antzerki futuristaren hizkuntza-berrikuntzei buruzko gogoetak⁸ eta eskola formalistaren lengoia poetikoari buruzko teoriak jasotzeak⁹ bat egiten zuten, Eisensteinek bere “ikuskizunen muntaian” erabili zituen tonuetatik eta azentuetatik ez oso urrun ere”.¹⁰

1966an agertutako haren zatikako oroitzapen berantiarretan (“Laneko koadernoetakoak”)¹¹, Kozintsevek *Aktore Xelebreaten Fabrika* (FEKS) izenez ezagutuko zenaren lanen atzean egongo ziren kolore anitzeko elementuen jatorrizko sintesia azaldu zuen. Izenak, inprobisazioa lanerako metodorik gogokoena zutela aldarrikatu ez ezik, “arte petoa”, “inspirazioa”, “sorkuntza” eta halako ideien inguruko edozein “berriketa” alde batera uztearen bila zebilen arte mota bat “ekoiztea” ere adierazten zuen. Maiakovskik, Meyerholden eta beste batzuek ordezkatzeko zuten arte ezkertiarren bilaketan sakondu nahi zuen FEKSe. “Behe-mailako generotzat” jotzen zirenak aldarrikatzeko gai zen artea, pantomima ustiatu eta azken mugetaraino eramane nahi zuena, baliabideetako batzuk zirkutik maileguan hartuta, bazterrean utzi gabe txotxongiloen, akrobaziaren eta are boxeoaren adierazkortasuna bera ere. Ondoren, Chaplin, Griffith (haren “melodrametatik” atera nahi zuten ekintza-esparrua), Sennett, Stroheim eta halako zinemagileen filmegintzatik eskuratutako irakaspenekin konbinatzen saiatzeko asmoa zuten. Hori guztia, betiere, helburutzat hartuta FEKSeko kideek “eguneroko naturalismoa” deitu zutenaren aurkako jarrera agertuko zuen zinema (edo antzerkia) ekoiztea. Era horretan, Kozintsevek zehaztu zuenez, “lehen planoak eta sekuentzia laburrak muntatzeak ezkutuko emozio baten adierazkortasuna erakusten zigun, doi-doi zirriborratutako mugimenduaren indarra, begiradak, keinu bat trukatzearen garrantzia”.

Berehala uler daitekeenez, proposamen horren kezka bakarra ez zen “estilo berriaz zinematografikoa” bilatzea (gaur egun inozotzat har dezakeguna); aitzitik, bete-betean sartu zen Iraultzako lehen urteak alderik alde zeharkatu zituen arazo handian, eta, logikoa denez, inoiz konpondu ezin izan zeneko hartan: berria izan nahi zuen gizarte batek zer neurritaraino ekoiztu behar zuen egoera berriaren maila bereko arte bat, alde batera utzi nahi zen gizarte burgesak sortu zuena definitzen zuten kontingentzietatik askatutako arte berri bat. XX. mendeko hogeiko hamarkada “arte sobietarra” eraikitzeke ahalgin eskergaren garaia izan zen, sortu nahi zen gizarte berriaren etorkizuna garatzen lagundu zezakeena. Victor Erlichek zehatz-mehatz laburbildu zuen

une hartan sobietar artistek aurre egin behar izan zioten funtsezko arazoa zenbaterainokoa zen, ondorengo hau gogoraraziz:

“1917ko Iraultza ez zen Errusiako egitura politiko eta sozialari balantzea eragitera mugatu; orobat astindu zituen zenbait jokabide eskema finko, kode moral eta sistema filosofiko. Kataklistimo kultural hori ez zen iraultza politikoaren azpiproduktu hutsa izan; gertatu baino gehiago, antzinako erregimenaren porrotak akuilatu eta bizkortu zuen. Errusia iraultzailearen mugak gaintu zituen orduan balio guztiak berriz ebaluatzeko joerak, kontzeptu eta prozedura tradizional guztiak zorrotz aztertzeak: Lehen Mundu Gerraren biharamunean, “estatistikak egin eta Absolutua ezabatzeko” erabakia (Roman Jakobsonen hitzetan) ia guztiz fenomeno unibertsal bihurtu zen”.¹²

Nahiz eta ñabardura zehatzagoak eskatzen dituzten arazoak sinplifikatzeko arriskua izan, egun haietan agertu ziren proposamenak azaletik aztertze hutsa aski da egiaztatze elkarren desberdinak diren baina elkarrekin oso harreman estua duten bi kontu. Lehenengo kontua da “agindu sozial berri baten ondoriozko zinema modu berri bat” (Eisensteinek sortutako formula argigarriarekin adierazita) ezingo zela eraiki, baldin eta hain asmo handiko ahaleginari eutsiko zion garapen sozialaren eta ekonomikoaren arteko sintonia akasgabea uztartzen ez bazen. Horregatik, 1919an industria zinematografikoa nazionalizatu ondoren, baina, batez ere, gerra zibilak suntsitu zuen ekonomia baten arazo larrienak konpontzeko helburuarekin 1921ean NEP Politika Ekonomiko Berria ezarri eta gero, ekimen pribatuari irekiz, era partzialean eta oso kontrolatuta izan bazen ere, ez da harritzekoa gizarte komunistara iristeko bidean bidaide izan behar zuen arte motari buruzko kontuekin lotuta zeuden eztabaidak agertzea. Hogeiko hamarkadaren zati handi batean, zinema sobietarrak aniztasun nabarmena erakutsi zuen “zinema berri” hori bilatzeko bideetan. Aniztasunak askotan polemika nabarmenak eragiten zituen, hala nola “begi-zinemaren” aldekoen (Dziga Vertov buru zutela) eta, “koadro puntillistetako ehun” huts izatera mugatutako dokumentuekiko liluratik urrunduta, indar guztia bete-beteko kontzientzia artistikotik eskuratzen zuen zinema aldarrikatzen zutenen (Eisensteinek defendatuko lukeen bezala)¹³ arteko eztabaida.

Bigarren arazo horri irtenbide faktiko bat eman zioten, kulturaren munduan gertatzen zena beti begi-zeharka eta mesfidantzaz begiratu zuen alderdi boltxebikeko zuzendaritzak (zeinean 1922an Stalin idazkari nagusi izendatu zuten), 1928an Alderdi Komunistaren Lehen Konferentzia Pansobietarra baliatuta, zinema sobietarrari buruzko eztabaida ireki zuenean. Bilkura hartan ateratako ondorioa izan zen zinemagintza sobietikoa zinema “formalistegia” zela, eta “filmak milioika lagunek estimatzeko moduan egin behar direla”. Ez da harritzekoa Eisensteinen *Octubre* filma aukeratzea arte zinematografikoak bete behar zituen beharretatik “desbideratzearen” adibide; haien iritziz, “zinema esperimentalaren porrot nabarmena” zen. Beste hainbestean, inor ez zen harrituko zinema plan industrialetan sartzea edo “filmen edukia eta gaiak ikuskatzea” erabaki zutenean, Bosturteko Lehen Plana eta hurrengo urtean abiarazi behar zuten nekazaritzaren kolektibizazio-politika baliatuta¹⁴.

Kontuak horrela, Kozintsevek berak hamarkada haren amaiera deskribatu zuen: jendea Sobietar Iraultzaren historiako aldi bat bukatzen ari zela oso argi konturatu zen orduan, eta beste aldi bat jaiotzen ari zela errusiar herritarren begi aurrean: gauza zaharren (“azkenekoz”) eta berrien (“lehenengoz”) nahasketa bat.¹⁵ *La Nueva Babiloniaren* ekoizpenari dagokionez, Goskinoko buruzagi P. Bliakhinek Kozintsevi egindako dei batekin hasi zen guztia. Bliakhine borroka klandestinoan zaildutako boltxebike beterranoa zen, eta zinemako industrian lan egindakoa ere bazen, Ivan Perestianiren *Diablillos rojos* (*Krasniie diavoliata*, 1923) filmaren gidoilari. Azpimarratzea komeni da ordurako FEKSeK eginak zituela dozena erdi bat film, eta interes handia piztu zutela sobietar abangoardisten artean¹⁶: *Las aventuras de Octobrina* (*Pochozdenya Oktjabriny*, 1925), *Mishka contra Yudenic* (*Mishka protiv*, 1925), *La ruta del diablo* (*Cortovo Koleso*, 1926), *El abrigo* (*Shinel*, 1926), *El hermano menor* (*Bratishka*, 1927) eta *S. V.D.* (Kausa handirako batasuna, 1927)¹⁷, baina horrek ez zuen eragotzi elkarri-

zketaren hasieran zinemagileek beren azken filmari buruzko autokritika egin behar izatea. Film horretan, kultura-agintariek “efektu melodramatikoekiko eta osagarri erromantikoekiko haur-lilura” arriskutsua hauteman zuten. Huskeria horiek konponduta, enkargu harrigarria iritsi zen. Bliakhinek Kozintsevi eta Traubergi zer eskatuko, eta 1871n Parisko Komunaren gorabehera iraultzaile tragikoak pantailara eramateko eskatu zien; markako eginkizuna. Karl Marxen hitzetan, gertaera hura izan zen historiako lehenengo langileen nazioarteko gobernuaren adibidea, Inperioaren eta burgesiaren botere gero eta handiagoaren antitesi zuzena, “desjabetzaileak desjabetzeko” asmoa zuen iraultza.¹⁸ Zinemagileek ezin zioten eskaintza hari ezetz esan, jakina, eta berehala ekin zioten lanari. Are eta gehiago, Komuna ikusten baitzen orduan boltxebikeak ustez gizarte komunistarantz urratzen ari ziren bidean ibili ahal izateko galdutako aukera gisa.

Kozintsevek kontatu zuenez, 1871ko altxamendua deskribatzeko Marxek *Frantziako Gerra Zibila* lanean erabilitako metaforetan oinarritu zen: “Bigarren Inperioko Paris prostituitua”, “legitimisten eta orleanisten, hau da, hildako erregimen guztietako banpiroen Batzarra”, “Estatu bizkarroia”, “gerra zibila denbora-pasa hutsa iruditzen zitzaion Paris hura, batailak urrundik ikusteko largabista batetik ikusten zituena, kanoikaden danbadak kontatzen zituena, bere eta bere prostituten ohoregatik zin egiten zuena funtzio hura Porte Saint Martinen antzezten zirenak baino hobea zela”, “Parisko emakumeek alai ematen dute bizia barrikadetan eta exekuzio-taldean aurrean. Zer egiaztatzen du horrek? Besterik gabe, Komunako deabruak emakume horiek Megeras eta Hekates bihurtu dituela [antzinako Greziako mitologian, gaizkiaren, sorginkeriaren eta ilunpearen jainkosak]”, “kaletik dendara bitarteko zirkulazioa berrezarri”, “Thiersen aldiko Paris fantasmagorikoa zen, urrekara, parasittoa, mamu-izaerakoa”, eta abar.

Zinemagileen zeregina, beraz, “epiteto literario” horiek irudikatze bisualtan ezartzea zen, eta, horretarako, gertakarien karikato garaikideengan bilatu zuten inspirazioa, hala nola Honoré Daumier, J. J. Granville eta Robert Macaire, besteak beste. Era berean, XIX. mendeko bigarren erdiko artea sakon erreparatu zuten, baina bilaketa, euren hitzetan, antzua izan zen. Bestalde, ez dago zalantzarik Émile Zolaren *Au bonheur de dames* (1883) literatur lana erabakigarria izan zela biltegi handi bat eta merkataritzako joan-etorria kontakizunaren ardatz bihurtzeko¹⁹. Parisera bidaiaria ere egin zuten, non Ilya Ehrenburg izan zuten gidari, filmean berreraikiko zituzten tokiak bertatik bertara ezagutzeko. Lehen gidoiak aurrez igartzeko moduko izenburua ia zuen: *Zeruari eraso*²⁰, baina azkenean aldatu egin zuten, eta emakumezko protagonistak saltzaile diharduen biltegi handi modernoari (“*Babilonia Berrria*”) aipamena egin zioten.

Zinemagileen helburu nagusia argia aurkitzea zen, gertaeren erritmoa. Kozintseven hitzetan, lehen alderdi horri zegokionez, kontrastea bilatu behar zen “gehiagizko ugaritasunaren frenesi kaltegarriaren” eta “setio eta gose egunen isiltasunaren” artean, eta behin betiko argitu zen guztia A. N. Movskin operadoreak filmatutako fotogrametako batzuk ikusi zituztenean: “Beltz trinko eta zuriz margotuta, txori zakarrak bailiran, gizon trajedunak zutitzen ziren, eta haien atzean orbanen bakanal bat, gonon magma, kapela luzeena. Mamuen unibertsoa, fantastikoa, sutsua neukan aurrean, bizirik zegoen, egia bihurtu zen. *Existitzen ez zen mundua, existitzen zen. Benetako bizitza zen. Baina ez zen batere naturalista. Ez zen argazki-kopia, inolaz ere*”²¹

Erritmoaz den bezainbatean, hasieratik gailendu zen gertaeren “pintura dinamikoaren” ideia, eta hari musika-forma ematekoa, “ikus-sinfonia” itxurakoa: 2. Inperioa erortzea (scherzo iluna); Parisko setioa (Andante mingarria); “Askatzea” (“radieux” gaia); Borroka (melodia sutsua) eta Amaiera (Requiema). Filmaren behin betiko egitura zortzi ekitalditan antolatu zuten: Lehen ekitaldia: *Salmenta orokorra*; Bigarren ekitaldia: *Nabaspila*; Hirugarren ekitaldia: *Parisko setioa*; Laugarren ekitaldia: *Martxoaren 18a*; Bosgarren ekitaldia: *Versalles Parisen aurka*; Seigarren ekitaldia: *Barrikadak*; Zazpigarren ekitaldia: *Pikotan*; Zortzigarren ekitaldia: *Heriotza*.²²

Sormen giro horretan, ez da harritzekoa Kozintsevek eta Traubergek, filmeko irudiei soinua eransteko garaian, kutsu tradizionalako musika-iruzkinei uko egitea. Izan ere, Dmitri Shostakovitx izeneko 23 urteko musikari gazte bat kontratatu zuten. Hark lan horren bidez ekin zion bere langintza zinematografikoaren ildoari, bai eta Kozintsevekiko lankidetzara ildoari ere; hirurogeiko hamarkadaren amaieran bukatu zen lankidetzara hori, Shakespearearen obretako filmetan parte hartu zuenean. Shostakovitxek uko egin zion garai hartan “filmoteka musikal” izenez ezagutzen zirenak ohiko moduan erabiltzeari; “malkoak eragiteko, burgesia dekadentea hunkitzeko, maitasuna inspiratzeko eta abarretarako obra atalak” ziren haiek, “lardaskeriarik lotsagarrienerantz” jotzen zirenak, eta konpositoreak “artearen aurkako espirtua” deitu ziona barneratuta zutenak. Aitzitik, haren musikak helburu nagusitzat zuen “filmaren erritmoarekin eta kadentziekin bat egin” saiatzea, “haren talka-indarra gehitzeko”, eklektizismoari trabarik egin gabe²³. Konposizio-lan mota horren adibide ezin hobea da laugarren zatirako konposatutako musika. Hona hemen Shostakovitxen hitzak, bere lanaren adibidea azalduz: “Laugarren atalaren hasieran, operetaren ‘entsegua’ agertzen denean, prozedura interesgarri bat erabili nuen. Musikak *galop* ospetsu baten motiboaren inguruko bariazioak garatzen zituen, eta, era horretan, ekintzari lotzen zitzaion zenbait nabarduraren bidez. Horren guztiaren ondorioz, batzuetan alaia eta beste batzuetan ikaragarria zen erresonantzia eragitea lortzen zen. Neurri handi batean, garai hartako dantzak (balsak, can-cana) eta Offenbacheko operetetatik ateratako doinuak erabili nituen. Frantziako kantu herrikoi eta iraultzaileetara ere jo nuen (Ça ira eta *La Carmagnole*). *Marsellesa* Versailleseko *leit-motiva* zen, eta batzuetan ustekabeko formen bitartez agertzen zen (can-cana, balsa, *galopa*)”.²⁴

Filma 1929ko martxoaren 16an estreinatu zen, urtaldi hartako beste lan batzuen artean: *El hombre de la cámara* (*Cheloveks kinoapparatom*, Dziga Vertov), *Arsenal* (Aleksandr Dovjenko), *Turksib* (Viktor Turim), *Fragmento de un imperio* (Friedrich Ermler) edo *Lo viejo y lo nuevo* (S. M. Eisenstein). Horiek guztiak Sobietar Batasunean kultur haizea nabarmen aldatzen ari zenean pantailaetara iritsitako pelikulak ziren. Hala, filmaren aurkako ekaitza harrotu zen, Eisensteinen lanarekin gertatuko zen bezala; Stalinekin berak ohartarazi zion hari, marxismoaren funtsezko oinarriak ez zituela ezagutzen aurpegiratuz. Horrenbestez, ez da harritzekoa *La Nueva Babiloniaren* aurkako kanpaina Kozintsev eta Trauberg egileei Eisensteinen –ordurako, zikindua zuten Eisensteinen izen ona foro ofizial guztietan– “ildoari jarraitzea” egotziz hasi izana, bereziki *Octubre* bezalako film batek kontsumitzen zuten “intelektualismoari” jarraitzea.²⁵

Nikolai Lebedevrek urte batzuk geroago laburbildu zuenez, salatzaileek zinemagileei aurpegiratu zieten inspirazioa ez zutela bizitzan eta gertaera historikoetan bilatu, baizik eta literaturan eta arte figuratiboan, eta, hala, “inpresionismoaren egiazko jaialdi bat” eratu eta film “estetizatzailea eta hotza” ondu zutela. “Ez zituen Komunako pertsonaia biziak irudikatzen, baizik eta matxinadan eta hura zanpatzean parte hartu zuten indar nagusien kontzeptuak”. Ondorioak ez zuten aitzakiarik onartzen: “formalismo” erakustaldi huts bete-beteko zen, “sinbolismo arrazionalista” erakustaldia, zuzenean eratorria FEKSe “espresionismoaren” eta “erromantizismoaren” uretan –gero eta ur hotzagoak, haietan sartzen zirenentzat– murgiltzeko zuten joeratik.²⁶

Edozein izanda ere FEKSen proiektuaren mugak, eta, zehazki, *La Nueva Babiloniaren*ak, ezin da alde batera utzi instituzioek horrelako lanak arbuizatzaren jomuga bakarra ez zirela film jakin batzuk (*Lo viejo y lo nuevo*ren kasuan bezala). Askoz ere irismen handiagokoa zen: handik urte gutxira “errealismo sozialista” sagaratuko zuen bidea irekitzea zen asmoa, sormen-aniztasuneko edozein esperientzia behin betiko zapuztuta, hirurogeita hamarrek hamarkadan esaten zen bezala “errealismoa” “idazteko-efektuen” (gutxi gorabehera doi, gutxi-asko konplexuak) muga barruan pentsatzea debe-

katzen zuten egiteko moduei men eginez. Kultura sobietarraren zeruertzean, *homo sovieticus* gorestea diseinatu zen argi eta garbi, ez benetan zen modukoa, baizik eta izatera iritsi behar zuen modukoa, “gizarte berrirako” bide neketsuan begien bistakoak ziren kontraesanak aipatu gabe.

Arlo horretan, burokraten itsutasuna hainbesterainokoa zen, ez baitziren gai modu obsesiboan kezkatzen zituen arazo bati –”heroi positibo” baten sorrerari– ekiteko modu desberdinen artean bereizteko ere. Eisensteinen eta Kozintsev/Trauberg tandemaren garai bereko filmak alderatzea aski da konturatzeko egia dela Komunaren kausaren aldeko biltegi handiko saltzaille neskaren eta nekazari jatorriko soldadu gaztearen arteko harremanak ez zuela inolako eraldaketa positiborik eragingo, eta *sine die* atzeratuko zela, sistemako funtzionarioek inolaz ere onartu ezin zuten eran. Ez gara orain eztabaidan hasiko gertaera hori, funtsean, militar bat ideal iraultzaileekin bizkor “eraldatzea” baino “errealistagoa” ote den ala ez. Besterik gabe, Eisenstein “formalistak” arazo horri erantzun zehatz eta konplexu bat eman ziola egiaztatzeraz mugatuko naiz, Marfa Lapkina gazteak koljosean bizi zituen gorabeheren bitartez. Hainbesterainokoa izan zen burokraten setakeria, azkenean Eisenstein filmaren amaiera aldatzera behartu baitzuten, miresmenez eta ironiaz Chaplinen *Una mujer de París* aipatuz trukea gauzatu zueneko amaiera hura: neska nekazari letragabea traktore-gidari bihurtu zuen, eta hiriko aurreiritziz beteta koljoseira iritsi zen traktore-gidaria, aldiz, nekazari. Bi filmak bat zetozen, hori bai, harremana, neurri handi batean, erotismoan oinarritzean (eta horrek ere haserretu egin zituen zentsoreak), zalantzarik gabe askoz esplizituagoa Rigako zinemagilearen lanean, nahiz eta Kozintsev eta Traubergen filmeko lehen “ekitaldietan” merkataritzaren eta politikaren arteko azpilanetan sexuaren bitartekaritzari buruzko aipamenak badiren.

Zer esaten digu gaur egun *La Nueva Babilonia* filmak, filmotekako pieza moduan duen aitortzatik harago? Pasadizo bat aipatu nahi dut, uste baitut ez dela alferrekoa izango hura gogora ekartzea. Horretarako, 1971ra itzuli behar dugu. Komunaren mendeurrena bete zen urte hartan, Parisko kaleetan 1968ko maiatzeko matxinaden ondorioz erauzitako galtzadarriak artean erabat berrezarri ez zirenean, ORTFk uko egin zion filma bere programazioan sartzeari. Eta jarraitu aurretik, komeni da gogoratzea Kozintseven eta Traubergen lanarekin batera zinemaren historian gaiari buruzko beste bi lan soilik daudela. Kronologiari jarraiki, 1977an Daniele Huilletek eta Jean-Marie Straubek ondu zuten *Toute révolution est un coup de dès* film laburra, Komunaren gaia modu harrigarri bezain distiratsuan jorratzen duena, eta Peter Watkinsek 2001ean egindako *La Commune (Paris 1871)*, lan itzela (egilearen iritziz munduko zinema kolonizatzen duen “monofoma” horren aurka argi joz irudikatua), deskribatutako egoera historikoa “eguneratzeko” urratsa ematen duena, hura kontzeptualki gaur egunera ekartzeko.

Filmari *hurbiletik begiratu*z gero (aurreiritzirik gabe, ahal bada), nahiko erraz identifikatuko ditugu (lehen bi “ekitaldiak” jorratuko ditut, idazte-ekonomiagatik) FEKSeK propioztat zituen estilemak, eta Nedobrovok “estilo berariaz zinematografikoa” bilatzeko elementu nagusi moduan identifikatu zituenak, erraz ezagutu ahal diren ideiekin lotuta: “emozioak erakusteko” modu berriak lortzea, horietan, helburuak lortuta edo lortu gabe, emozio horien “azentua” objektuen gainera lekualdatuta. Horixe da, hain zuzen ere, “biltegi handi” batean dauden osagarri nagusietako bati ematen zaion erabilera, manikiei zehazki, haien gainean oihal lizunak eta jantzi deigarriak erakutsita. Manikiak berriro agertuko dira versaillestarrek Paris matxinatuko azken barrikadei eraso egiten dietenean, sutan handikiro erretzen, saltzaile gazte protagonistak, erotu beharrean, “Merkealdiak!” deitzeko eslogana (heriotzaren eta etsipenaren garrasi bihurtuta) errepikatzen duen bitartean. Beste horrenbeste gertatzen da aktoreen “gorputzaren jolas esajeratuarekin”, pertsonaiek “egin beharreko zereginarekiko mugimenduen deskonposizio” hasierako batean oinarrituta, gerora keinu batzuk eraikitzeke, “ez zehaztugabeak, ez desordenatuak, baizik eta zehatzak, ekonomikoak eta adierazkorrak”, aktorearen gor-

putzaren zati bakar baten gainean joko gehiegizkoari uko egin gabe. Horren guztiaren helburua zine konbentzionalaren naturalismoa zalantzan jarriko duen *arrozte* (*ostranénie*) izeneko efektua lortzea da.

Hori bezain zirraragarria da barrokismoa gainezka daukaten irudiak konposatzea (eta hemen egiazta dezakegu, atzerako eraginez, nola Kozintseven eta Traubergen ideia bisual batzuk aurrekari izan ziren gero Josef von Sternberg eta Marlene Dietrich elkartuko zituen Hollywoodeko zikloaren marka espezifikoa batzuetarako), eta bertan haizemaile eta aterkiz osatutako baso batean, kontsumo neurrigabearen epitomea den biltegi handi baten barruan, Komunak erabat auzitan jarriko duen “Paris alai eta kezkarik gabea” dakarte, baita alemaniar etsaiaren aurkako porrotean ere. Beste hainbeste gertatzen da desfokuratzea erabiltzearekin (Paris burgesaren ikus-marka, langileriaren bizitza eta lanak –arropa garbitzaileak, zapatariak– erretiratzen diren punta lehorrez egindako grabatuaren kalitatearen aurkakoa) edo irudi ia abstraktu izaten bukatzen duten *flous* direlakoen erabilerarekin, Frantziako armadaren porrotaren albisteak kabaretera iristen direnean muntaia bizkortuz eginak, mundu bat istant batean desegiten erakusteko. Agertoki huts batean amaituko da guztia, Chaplinen kutsua duen keinudun dantzari bat soilik ageri dela.

Zalantzarik gabe, eszena horiek, ziur aski beharrik gabeko exhibizionismoan gehiegi luzatuak, filmak estreinatu zenean piztu zuen gaitzespen “ofizialaren” oinarri modura erabili zirenetako batzuk dira. Yury Tynianoven moduko ikusle arretatsu batentzat (korrante formalistaren egile garrantzitsuenetako bat eta FEKSekin gidoilari gisa birritan kolaboratzaile izana bera) jorrotutako gaiaren tratamendu “poetikotzat” eta ez “prosaikotzat” jo behar zena, aurkakoentzat zinema “errealistak” zituen beharretatik aldentzen zen abangoardia gaizto horretara irristatzea zen, proletario masa ugarien “premiei” erdeinuz begiratuta. Tynianovek azpimarratu zuen: “Film hau garrantzitsua izango dela iruditzen zait, are daukan ez-historizismoan ere. Hiperbole-eginkizuna daukaten irudi poetiko hutsak eta komediatik eratorritako metaforak. Oda zinematografiko honen prozedura berriak dira horiek”.²⁷

Horiek bezain boteretsuak dira zalditeria alemaniarra Pariserantz zamalkatzen erakusten duten gau iluneko irudiak. Edo seigarren “ekitaldiko” beste horiek (“barrikadak”), Versaillesekoen armada Parisen oldarrean sartzen denean, batzuetan kaleetako galtzada-harriekin eta beste batzuetan farfailez nahiz zetaz betetako kutxekin eta “Babilonia Berriko” manikiekin egindako barrikadei eraso eginez. Ahaztezina da Komunako buruzagietako baten irudia, barrikadetaraino arrastaka eramandako isats-piano baten aurrean eserita, azken erresistenteentzat musika jotzen. Edo hirugarren “ekitaldian” Parisko proletarioek eurekin hartu zuten nekazari jatorriko soldadu gaztearena, komuneroen aurka tiro egiten, eta, ondoren, Père Lachaise hilerrian euria goian-behean ari zela gertatzen ari zen epaiketa laburraren ostean maitemina eragin dion saltzaile gaztea lurperatuko duten hilobia egiten.

Hemen datza, zalantzarik gabe, filmak boltxebikeen kultur zuzendaritzari eman zion arazo handietako bat: nekazari gaztea burgesen aurkako borrokalari “bihurtzea” filmaren muga kronologikoetatik kanpo “atzeratzeak” aurrez aurre talka egiten zuen Sobietar Batasunean ezartzen hasiak ziren politikekin. Alderdi Komunistak kosta ahala kosta nekazarien jabetza pribatua likidatzeari eta nekazaritza enpresa kolektibo bihurtzeari ekin zionean, ezin zen onartu eman beharreko urratsa Historiak markatzen zuen noranzkoan ematen ez zuen nekazari jatorriko pertsonaia bat erakustea.

Beste era batean esanda, *Babilonia Berria* filmean bi historikotasun maila elkarren gainean jartzeak baldintzatu zuen lanari egindako harrera: bata, diegetiko deituko dioguna (Paris, 1871, Frantzia-Alemania gerra, Komuna), eta bestea, Sobietar Batasuneko 1929ko egoerarekin lotura zuzena zuena. Horregatik, filmean erabilitako elementu estilistikoekiko sentikor azaldu ziren autore batzuk ere, hala nola Viktor Shklovsky²⁸ (*La Nueva Babiloniak* “daukan izaera originalagatik harritzen” zuela esan zuena), hari aurpegiratzen zioten Pudovkinek eta beste zinemagile batzuek (1927an egindako *El fin de San Petersburgo* gogoan duela) “nekazari klasea proletario bihurtzeko ibilbi-

dea, fabrikaren eta porrot militarren bitartez” gardentasun handiz erakutsi zutela, eta, aldiz, Kozintsevek eta Traubergek behartu egin zutela “Jean base-rritarra traizio egitera, Versaillesko krimenaren konplize bihurtzera, ondoren etorkizuneko iraultza sinboliko moduko batean parte hartzen ari zela irudikatzeke”.²⁹ Baina ez zegoen astirik ez edergarriekin ibiltzeko, ez esperimintuetarako, ez eta itsuak eta berehalakoak ez ziren atxikimenduetarako. Beste edozer erakustea, Boltxebike Alderdiaren zuzendaritzaren aurka ez ezik, Historiaren ibilbide saihestezinaren aurka zeuden indarrekin “elkarlanean” aritzea zen. Konta zitezkeen historia (letra xehez) guztiek Historiaren (letra larriz) garapen gupidagabearen mendekoak izan behar zuten. Jokoan zegoena, behin betiko itxitako iragan iraultzaile bat berreraikitzeke aitzakiarekin “estilo-ariketa” bat egitea ez ezik, “ekoizteke” jarrera bat hartzeke gai izatea ere baitzen, denbora jakin batean, herrialde jakin batean: Errusian, hogeiko hamarkadaren bukaeran.³⁰

NOTAS

- 1 Esaterako, *Maximen gaztaroa* (1935), *Maximen itzulera* (1937) eta *Vyborgeko auzoa* (1938) lanekin osatutako “Maximen trilogia” guztiz ospetsua, etorkizunean buruzagi bultzebikea izango zen bat nola sortu, borrokatu eta eraldatu zen kontatzen duena.
- 2 Kozintsevi egin zion ohar nekrologikoan, Andrei Tarkovskiy honako hau gogoraz zigu: “Leningrado osoak lagundu zion Kozintseven hilkutxari bere azken bidaian (...) Zoriontsua izango litzatekeela uste dut baldin eta jakin ahal izango balu bere oroimena ohoratzeko behar-beharrezkoa dena behintzat egiteko gai izango garea: elkarri barkatzea” (hemen aipatua: George Kraiski, “De Gogol a Gogol”, in Giusi Rapisarda (Ed.) *Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico* (FEKS), Bartzelona, Gustavo Gili, 1978, 277. or.
- 3 “Kozintsev” esaten dugunean berdin esaten dugu “Trauberg” ere, ondorio guztietarako. Egia da bigarrenaren irudia ilundu egin duela kidearen itzal luzeak. Zalantzarik gabe, eklipsatze horretan zeresan handia du hark bakarka egindako lau filmek ez lortu izanak Bigarren Mundu Gerraz geroztik Kozintsevek bere kabuz egin zituen filmen ospea. L. Z. Traubergek (1902-1990) lau film egin zituen 1943tik 1961era bitartean: *Aktrisa* (1943), *Sli soldaty* (1958), *Miortvie dushy* (N. Gogolen *Arima bilaken* egokitzapena) eta *Vólny viciet* (1961).
- 4 Zorionez, delako *convvegno* horren kariatara Italian argitaratu zen bikain dokumentatutako liburuaren gaztelaniazko itzulpena daukagu. Giusi Rapisardak koordinatu zuen eta lehenago aipatu den alea da: *Cine y vanguardia en la Unión soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico* (FEKS), op. cit., 1978.
- 5 Espainiar itzulpen bat irakur daiteke, gutxi gorabehera jatorrizkoaren antolaera tipografikoa berregiten duena, 2. oharrean aipatutako liburukian (31-48 eta 50-51).
- 6 Baldin eta Kozintseven jaiotza-urteaz erabili ohi diren datuak zuzenak badira, azpimarratu beharra dago une hartan hamasei urte soileko gaztetxo izango zela.
- 7 Vsévolov Meyerhold, antzerki-teorikoa, -aktorea eta -zuzendaria. Interpretazio biomekanikoko metodoa sortu zuen. Konstatin Stanivslaskyren ikaslea izan zen, Moskuko Arte Antzokian lan egin zuenean. Iraultza Sozialistan sartutako lehen artista nabarmenetako bat izan zen Meyerhold, 1917ko azaroan, goiztiar, Anatoly Lunacharsky Kulturarako Herriaren komisarioak egindako deialdiari erantzun zion intelektual talde urria osatu zuenetakoa (bost, deitutako ehun eta hogeietatik). Hogeita hamarreko hamarkadan, haren lana jomugan ezarri zuten “errealismo sozialistaren” defendatzaileek, eta “formalista” izatea eta herriaren interesei ez begiratzea leporatu zioten. 1939an, Purga Handian, atxilotu egin zuten, eta, torturatuta, Japonia eta Britainia Handiarentzat espioi lana egiten zuela aitortzera behartu. 1940ko otsailaren lehen fusilatu zuten Moskun.
- 8 Zalantzarik gabe, Futurismoak eragin erabakigarria izan zuen garai hartako artean, baita tsarren Errusian, eta, ondoren, sobietarrean ere. Garaiz, 1910ean eratu zuten Moskun Talde Kubo-futurista bat (1909an agertu zen Marinettik idatzitako Lehen Manifestu Futurista). Giulio Carlo Arganen esanetan (*El arte moderno 1770-1970, II. liburukia*, Valentzia, Fernando Torres Editor, 1975, 377-383. or.) “futurismo italiarra da *abangoardiako* lehenengo mugimendua. Horrela deitzen zaio arteari interes ideologikoa ematen dion mugimenduari, nahita kultura eta ohiturak errotik aldatzea prestatzen eta iragartzen duena, iragan osoa batera ukatuz eta bilatze metodikoaren ordez esperimentazio estilistiko eta tekniko ausarta gauzatuz”.
- 9 Azkar batean definitzekotan, Formalismoa eskola kritikoa dela adieraz daiteke, literaturaren azterketa, eta, ildo beretik, artearen azterketa, oro har, alboan dauzkan psikologia, soziologia, kulturaren historia eta halako diziplinen eraginetik askatu nahi duena. Horren ereile sonatuenetako bat izandako Roman Jakobsonen hitzetan, “literatur zientziaren aztergaia ez da literatura osoa, baizik eta “literaritate”, hau da, lan idatzi bat literatur lan bihurtzen duen eragile hori” (1921, Victor Erlich, *El formalismo ruso*, Bartzelona, Seix-Barral, 1974, 246-247 or.). Formalismoaren eta Abangoardi(aren) arteko harremanak azkar ebaluatzeko, hau irakur daiteke: Eikhenbaum, Tinianov eta Chklovskik egindako *Formalismo y vanguardia*, Madril, Alberto Corazón Editor, 1970.
- 10 Giusi Rapisarda, “Introducción”, *Cine y vanguardia en la Unión soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico* (FEKS), op. cit, 22. or.
- 11 Jatorriz *Iskousstvo Kino* aldizkarian argitaratutako haren zati bat frantsesera itzuli zen “Eloquence du mutisme” izenburuarekin, hemen: *Cabiers du cinéma* (Russie, années vingt), 1970ko maiatza-ekaina, 105-107. or. “Laneko koadernoetakoak” multzoa 1971n argitaratu zen liburu moduan, izenburu honekin: *Gluboky Ekran*, Iskuststvo, Mosku.
- 12 Victor Erlich, *El formalismo ruso*, op. cit., 113. or.
- 13 Ikusi AA. VV., *Cine soviético de vanguardia* (Miguel Bilbatúaren hautaketa, itzulpena eta hitzaurrea), Madril, Alberto Corazón Editor, 1971.
- 14 Informazio hauek Alfons Garcia i Seguik ondorengo liburuari egindako hitzaurretik datoz: *Cine y vanguardia en la Unión soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico* (FEKS), op. cit, 13. or.
- 15 G. Kozintsev, “La fin des années vingt”, hemen: *Cabiers du cinéma*, 230 zk., 1971ko uztaila, 5-14. or.
- 16 Bidean, gauzatu gabe geratu zen Maiakovskik 1927an FEKSentzat beren-beregi idatzi zuen gidoia pantailaratzeko saiakera, *Bidea abaxtu ezazu* (*Pozabud pro Kamín*), zeina poeta eta aktibista hiperaktiboak *Zimitza* (*Klop*, 1928-29) antzezlanerako berrerabiliko zuen.
- 17 Vladimir Nedobrovo kritikariak 1928an FEKSri buruz argitaratu zuen liburuaren itzulpen oso bat daukagu —data kontuengatik tamalez *La Nueva Babilonia* jaso ez zuena—, izenburu honekin: *FEKS: Kozintsev y Trauberg*. in Giusi Rapisarda (ed.), *Cine y Vanguardia en la Unión Soviética La Fábrica del Actor Excéntrico* (FEKS), op.cit. 88-137. or. Badago “FEKSko aktorea” izena duen kapituluaren itzulpen salbuetsi bat, hemen: *Cine soviético de vanguardia*, op. cit. 101-112. or.
- 18 Ikusi Langileen Nazioarteko Elkartearen Kontseilu Nagusiak 1871n Frantzia-Prusia Gerrari eta Gerra Zibilari buruz idatzitako hiru manifestuak, Karl Marxek idatziak, Friedrich Engelsen hitzaurre batekin, *Frantziako Gerra Zibila* izenburupean argitaratu ohi direnak (aipatu dugun edizioa: Ricardo Aguilera Editor, 1970).
- 19 Hain zuzen ere, emakumezko rol nagusia jokatu zuen Yelena Kuzminak kontaktatu zigu 1935ean filmean egin zuen lana: “Louise [aktoreak antzeztu zuen pertsonaia] ezin zen garaiko literaturan aurkitu. Denbora hartan guztian haren bila ibili ginen. Parisko Komunaren garaiko neska komunista baten irudi sintetikoa zen, eta hura sortzeko Komunaren historia eta gertakizun

- guztiak ezagutu behar genituen, hara joan eta hango itxura eta kutsua transmititzeko. *La Nueva Babilonia* lantzen ari ginela, Zolak lagundu zigun gehien. Guztiok irakurri genituen haren lanak “(aipua hemen: Jay Leyda, *Kino. Historia del cine ruso y soviético*, Buenos Aires, EUDEBA, 1965, 320. or.).
- 20 Esamolde ospetsu hori Karl Marxek Ludwig Kugelmani 1871/04/12an idatzitako gutun batetik dator.
 - 21 G. Kozintsev, “La fin des années vingt”, op. cit., 10. or. [letra etzana neuk idatzi dut]. Azpimarra dezagun FEK Sentszat mamu beltza zen “naturalismoaren” eta, oro har, abangoardien aurka nolako sutsu jo zuten.
 - 22 Ekitaldien izenburu horiek ez dira filmean azaltzen. 1930eko “*Babilonia Berria*” testu anonimotik hartu ditut, hemen: Giusi Rapisarda (de) *Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)*, op. cit., 142-149. or.
 - 23 2004tik aurrera egindako filmaren berrargitalpenetan, Shostakovitzek eskuz idatzitako kopia batetik abiatuta egindako jatorrizko partituraren berreraikitze bat erantsi da; eskuizkribua urte askoan eskuraezina izan da, Moskuko Glinka Museoan kontserbatuta.
 - 24 Dmitri Shostakovitz, “La música de La Nueva Babilonia, 1929” (jatorriz hemen: *Sovietsky Ekran*, 1929ko martxoaren 12a), itzulita in Giusi Rapisarda (de) *Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)*, op. cit., 150-153. or.
 - 25 Jay Leydaren errusiar eta sobietar zinemaren historia klasikoan (op. cit.), 1928-1930eko urteei buruzko kapituluak “Maisutasunaren kostua” izenburu esanguratsua dauka.
 - 26 Ikusi Nikolai Lebedeven *Errusiako zine mutua* (1947) lanaren zati laburtuak, hemen jasoak: J. Aumont, P. Bonitzer, J. Narboni eta J. P. Oudart, “La métaphore ‘commune’”, in *Cabiers du cinéma*, 230. zk., 1971ko uztaia, 15-21. or.
 - 27 Yury Tynianov, “La FEKS, 1929” (jatorriz hemen: *Sovietsky Ekran*, 14 zk., 1929/04/2), in Giusi Rapisarda (ed.), *Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La fábrica del Actor Excéntrico*, op. cit., 138-141. or.
 - 28 Eleberrigilea eta literatur kritikaria (1893-1984). OPOYAZ Óbshchestvo izuchéniya POeticheskogo YAZyká —Hizkuntza Poetikoa Aztertzekeo Elkartearen sortzailea; Moskuko Hizkuntza Zirkuluarekin batera, Errusiako Formalismoaren teoria kritiko eta teknikoak garatu zituzten bi taldeetako bat. Shklovskik “arrozte” («остранение») kontzeptua garatu zuen literaturan, eta honela deskribatu zuen: “Artearen helburua da objektuaren sentsazioa ‘arrozte’ gisa ematea, ez onartze gisa. Artearen teknika objektuak ‘arrotz’ moduan ikustea da, formak zailtzea, pertzepzioaren zailtasuna eta iraupena handitzea. Artea hautemateko egintza, berez, helburu bat da, eta luzatu egin behar da; artea objektuaren eraldaketa sentitzeko bitarteko bat da, jada eraldatuta dagoenak ez dio axola arteari” (“El arte como procedimiento”, hemen: *Formalismo y vanguardia*, Op. cit., 91. or. Itzulpena apur bat ukitu dugu).
 - 29 Viktor Shklovsky, “El lenguaje cinematográfico de *La Nueva Babilonia*, 1930” (jatorriz hemen: *Podensbciana*, 1930), in Giusi Rapisarda (ed.), *Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La fábrica del Actor Excéntrico*, op. cit., 154-156. or.
 - 30 Gai horretaz irakurri beharrekoak dira J. Aumont, P. Bonitzer, J. Narboni eta J.-P. Oudart, “*La métaphore ‘commune’*”, op. cit., eta J. Narboni, J.-P. Oudart, “*La guerre civile en France (La Nouvelle Babylonie, 2)*”, in *Cabiers du cinéma*, 232. zk., 1971ko urria, 43-53. or.

BIBLIOGRAFIA

- ZENBAIT EGILE, *Cine soviético de vanguardia* (Miguel Bilbatúaren hautaketa, itzulpena eta hitzaurrea), Madril, Alberto Corazón Editor, 1971.
- AUMONT, J., BONITZER, P., NARBONI, J. eta OUDART, J.-P., “La métaphore ‘commune’”, hemen: *Cahiers du cinéma*, 230. zk., 1971ko uztaila, 15-21. or.
- EIKHENBAUM, TINIANOV eta CHKLOVSKI, *Formalismo y vanguardia*, Madril, Alberto Corazón Editor, 1970.
- KOZINTSEV, Grigori, “Eloquence du mutisme”, hemen: *Cahiers du cinéma* (Russie, années vingt), 1970ko maiatza-ekaina, 220-221 zk., 105-107. or.
- “Le manteau”, *Cahiers du cinéma* (Russie, années vingt), 1970ko maiatza-ekaina, 220-221 zk., 103-105. or.
- “La fin des années vingt”, hemen: *Cahiers du cinéma*, 230 zk., 1971ko uztaila, 5-14. or.
- LEYDA, J., *Kino. Historia del cine ruso y soviético*, Buenos Aires, EUDEBA, 1965.
- MARX, K., *La Guerra Civil en Francia*, Madril, Ricardo Aguilera Editor, 1970.
- NARBONI, J. eta OUDART, J.-P., “La Nouvelle Babylone, (La métaphore ‘commune’, 2), hemen: *Cahiers du cinéma*, 232 zk., 1971ko urria, 43-51. or.
- RAPISARDA, Giusi (Ed.) *Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)*, Bartzelona, Gustavo Gili, 1978.