



Z: Alexander Dovzhenko
Y: Yuliya Solntseva; **G:** Alexander
 Dovzhenko; **Pr:** O. Skripnik ; **A:** Yuri
 Goldabenko; **M:** Dmitri Kabalevsky;
A: Yevgeni Samojlov, Ivan
 Skuratov, Aleksandr Grechanyy
 Aleksandr Khvylya; **Z/B, 92 min.**
DCP

Shchors

1939, SESB

Urteak igaro dira Belgikako Chantal Akerman zinemagile handiak milurteko-aldaketan zinemagileen egitekoa zein zen galdetu zuenetik. Irudi hutsal eta errepikakorren azpian hilobiratutako mundu batean, masa-kontsumoaren ezerezkeriak anesthesiatutako mundu batean, non nartzisismoa jokabide onartua den, non ikus-entzunezkoen teknika eta estetikak gero eta gehiago diruditen publizitatearen zerbitzura, begi bistakoa zirudien zinemagileen egitekoa: ez laguntzea irudi hutsal, ezerez eta indiferenteen fluxua handitzen. Are gehiago, ideia hori adierazpide ukaezin baten bitartez formulatu zuen: ez dira *irudi idolozeak* sortu behar.

Uste dut proposamen sinple hori erabilgarria izan daitekeela aurreko mendeko hogeita hamarreko hamarkada gaitzesgarrian SESBn bizi ziren arazo eta kontraesan anitzetako batzuk aztertzeko. Garai hartan, Stalinen erabateko boterea sendotu zen, eta ezinezkoa izan zen lider ahalguztidunaren izaerarekiko kultura saihestea, zeinaren bitartez gauzatu egiten baita historiaren zentzua. Uste dut izen interesgarrienetako bat dela garai hartan zegoen botere politikoaren (denboraldi labur batez era esplizituan eta gero, ikusiko dugun bezala, modu inplizituagoan, baina inola ere ez garrantzi gutxiagoz, egungo ikuslearen ikuspuntutik, behintzat) eta haren eraikuntza-eskakizunen eztabaida kulturalaren (eta politikoaren) zirrikitu bereziki konplikatuen alderdietako batzuk aztertzeko. Gerora, “sozialismo erreala” eufemismoa erabili zen eztabaida hori izendatzeko, eta, beharbada (eta berehala jarri beharko genuke “izan beharko litzateke” beharbada horren orde) hori da artistek zeregin horretan duten lana; besteak beste, Alexander Dovjenko-rena (Viunysche, egungo Ukraina, 1894-Mosku, 1956), hain zuzen.

Sobietar Batasuneko zinemaren historiari azaleko begirada azkar bat botata, argi ikus daiteke S. M. Eisenstein-en erreferentziazko irudiak jasan zuen “martirologia” (autokritika barne), dirudienez bere lehen zinema-arrakasten ondoren Sobietar Batasuneko Alderdi Komunistak ezarritako “ildo zuzenetik” desbideratu zelako. Aldiz, azaleko begirada hori ere nahikoa da ikusteko Dovjenko zinemagile handiak (beharbada, perspektibaz begiratuta, zinemako egilerik garrantzitsuena “Berorren Maiestatearekin” batera), indarreko sistemarekin talka egitea erabat saihestu ez zuen arren (bide batez, sistema horren jarraitzaile sutsutzat zuen bere burua), gai izan zela sistema kudeatzeko; horri esker, bere “apartekotasunagatik” ordaindu behar izan zuen prezioa Rigako maisuak ordaindu behar izan zuena baino baxuagoa izan zen. Eta noski, GULAG¹aren deliziak zuzenean ezagutu zituzten edo fusilamenduaren edo erdeinuzko tiroa garondoan jaso zuten zinemagileek ordaindu zutena baino askoz ere baxuagoa. Hain zuzen, hemen interesatzen zaiguna da Dovjenkok nola kudeatu zituen, batetik, artista gisa zituen asmoak eta erdiespenak (ahaztu gabe, betiere, Iraultzaren zerbitzura egiten zituela) eta, bestetik, hartu behar izan zituen konpromisoak. Dena den, horrek ez du eragotziko erabat suntsitutako bizitza zenbakaitzen meta baten gainean eraikita egongo ez balitz, tragikomedia izena har zezakeen kontakizunean zeresana duten hainbat egoera ere berrikustea (“ukrainar nazionalismoaren” eta “panteismoaren” akusazioak, esaterako).

2021.02.28

Zinemako istoriak (II)

Ikuspuntu horretatik, garrantzitsua da *Shchors* filma. Noski, ezaugarri zinematografiko intrintsekoak dituelako (baditu, eta ez dira gutxi). Baina, batez ere, artistaren hirugarren filmarekin (Zvenigora, 1928, Eisensteinek eta Pudovkin-ek biziki txalokatu zutena) abiarazitako bideari amaiera eman ziolako, eta filmean bertan, nolabait, ibilbide-amaiera bat ere islatzen delako.²

Dovjenkoren *Shchors* ordura arte egin zituen lanen artean sobietar agintariak gehien asebeste zituen *Aerograd* (1935) filmaren ostean iritsi zen. Azken hori Ivan (1992) filmatu eta hiru urteko etenaldiaren ondoren egin zuen, eta hain zuzen, film horretan *udarnik* edo sobietar proletariotza berriaren abangoardiako langileen goraipamena egin zuen. *Ivan* filmak (aurrerago jorratuko ditugu film horren beste alderdi batzuk) zalantzak sortu zituen sobietar zinemagintzaren arduradunen artean, eta horrek Stalinen babesa eskatzera eraman zuen zuzendaria. Bi aldiz pentsatu gabe, autokratak Dovjenko deitu zuen, eta zinemagileak aukera izan zuen bere gidoi berria Stalinen beraren, Vorochilov-en, Molotov-en eta Kirov-en aurrean irakurtzeko. Bere autobiografian³, Dovjenkok azaltzen du momentu hartan konturatu zela georgiarra “ez zela soilik filmaren edukiaz kezkatzen, baizik eta ekoizpenaren alderdi profesional eta praktikoei ere erreparatzen zuela”.

Guido Aristarco-ren hitzetan, “Stalinek *Aerograd* bukatzeko laguntza eman zion Dovjenkori, baina iradoki egin zion hurrengo filmaren argumentua, eta modu horretan, agerian utzi zuen bere joera paternalista”. Puntu honetan, parentesi txiki bat ireki behar da 1934ra bueltatzeko. Urte horretan izan zen garrantzi handia hartuko zuen Sobietar Idazleen Lehen Kongresua. Bertan, Stalinek “artistak giza arimaren ingeniariak dira” esaera bota zuen bere jarraitzaile sutsu Andrei Zhdanov-ren ahotik (Sobietar Batasuneko Alderdi Komunistaren Batzorde Zentraleko Idazkaritzako kidea zen, eta kultura-sektorearen kontrol ideologiko eta politikoaren ardura hartuko zuen aurrerago, Stalinek hala erabakita). “Ingeniari” horiek usadio zaharrea bizitzaz eta existitzen ez ziren heroiez jarduten zuen erromantizismoarekin apurtu eta “erromantizismo iraultzailea” ezarri behar zuten, gai izango zena proletariotzako heroi berriak ikusgai jarritzaz etorkizunera begiratzeko. Proposamena oso sinplea zen: xedea ez da bizitza errealitate objektibo gisa aurkeztea, baizik eta garapen iraultzailearen errealitate gisa. Gauzak horrela, Zhdanovek hau defendatu zuen: “adierazpen artistikoaren egiazkotasuna eta zehaztasun artistikoa langileak sozialismoaren espirituan erreformatzeko eta hezteko betebeharrak ideologikoarekin konbinatu behar dira. Metodo hori literaturari eta kritika literarioari aplikatuta sortzen dena guk errealismo sozialistaren metodo deritzoguna da”⁴. Bestela esanda, “errealismo sozialista” (badirudi esamolde hori Maxim Gorki-k sortu zuela) “gizarte berriko” “mito berrien” sorkuntza artistikora bideratu behar zen, eta Estatuak moldeatu nahi zuen “gizon sobietar berria” idealizatu behar zuen.

Hain zuzen, zinemaren arloan, urte horretan bertan plazaratu zen hasiera-hasieratik ondorengo lanetarako eredu bihurtu zen obra bat: Sergei eta Georgi Vasiliev anaiei *Tchapaiev* izeneko filma, partisoen lider batek guda zibilaren lehen urteetan armada “zurien” kontra egindako borroka kontatzen dituen. Hasieratik izan zen eredu zinemagile sobietarrentzat, eta, beraz, ez da harrizkoa Stalinek Dovjenkori “Tchapaiev ukrainar” bati buruzko film baliokidea egiteko eskatu izana. Stalinek berak gonbidatu zuen Dovjenko Vasiliev anaiekin batera filma ikustera, eta zinemagilearen hitzetan “iruzkinak egin zituen ahoz gora, eta ni konturatu nintzen iruzkin haiekin, haren sentsibiltate artistikoaren bitartez, sorkuntza artistikoaren arauak erakutsi nahi zizkidala”.

Logikoa denez, Dovjenkok onartu egin zuen proiektua. Filmeko protagonista gisa (eta bide batez, Stalinen subrogatu baten irudia argi eta garbi emateko) aukeratua izan zen pertsonaia Nikolai Shchors izan zen, militar-buru gaztea. Shchorsen inguruan “*Boguns*” izeneko brigada bat bildu zen, zeinak Ukrainako estepetako kosako zaharren omenean jaso baitzuen izen hori. Vasil Bozhenko laborariak mobilizatutako Tarashchankas erregimentuarekin

batera egin zuen borroka brigada horrek, lehenik, inbaditzaile aleman, astro-hungariar eta 1918ko Ukrainan zeuden okupatzaileek kontrolatzen zuten txotxongilo-gobernuaren aurka, eta geroago, iraultza boltxebikearen aldekoak eta Armada Zuriko indar erreazionarioak aurrez aurre jarriko zituen gerra zibilean. Hamaika hilabete behar izan zituen gidoia idazteko, eta behin eta berriro esku hartu zuten Stalinek eta haren zirkulu hurbilekoek. Hogei hilabete iraun zuen filmaketak; izan ere, gaizki aukeratu zuten Shchors interpretatu behar zuen aktorea, eta, beraz, ordezkatu egin behar izan zuten. Haren ordeztu, Ievgeni Samoilov aktorea sartu zen filma grabatzen hasita zeudela. Hark itxuraz ondo zetorkion dimentsio estatutarioa eman zion pertsonaiari. Dena den, horregatik baino, gehiago izan zen hamarkada horretako azken urteetan goraldian zeudelako sobietar gizartea sarraskituko zuten “purgak”: gizartearen maila guztietara iritsi ziren, eta guztiz suntsitu zuten herrialdea, non traizio-susmoaren paranoia estalinista errusiar guztien kontzientzia sartuta zegoen.⁵ Shchors grabatu bitartean, armadako kidegotik ofizial ukrainarrak “garbitu” zituzten purgak gertatu ziren (nazionalismoa egotzi zitzaie, Dovjenkori bizitza osoan zehar leporatu zioten susmo bera⁶. Kasu horrek zuzenean eragin zien filmari eta haren zuzendariari, eta, horrez gain, Shchorsen armadako Ivan Duboi tenientearen atxiloketa eta exekuzioa ere ekarri zituen, zeina derrigortuta egon baitzen hogeitun urte lehenago haren komandantea erail izanaren adierazpen susmagarria sinatzera. Kontua da Dovjenkok grabaketa-aholkulari gisa kontratatu zuela Duboi tenientea, antzeztan ari ziren gertakariak zuzenean bizi izan zituelako eta aspalditik ezagutzen zutelako elkar. Badirudi gertakari hori dagoela filmaketaren etenaldi handienetako baten antzean, zuzendariak bihotzeko larria izan baitzuen horren ondorioz.

Zer esan dezakegu, zehazki, *Shchors* buruz? Lehenik eta behin, agerikoa den zerbait: filmak erakusten duena eta erakusten moduan erakusten duela, eta horrek barreneko ageriko tentsioak eragiten duela. Izan ere, *Shchors* tentsio iraunkorreko filma da. Tentsioa dago kontrol politikoak proposatutako “programaren” eta zinemagileak eta haren taldeak agindutako hori betetzeko izan zuten moduaren artean; tentsioa berriki ezarritako “errealismo sozialistaren” eta Dovjenkoren estilo propioaren artean, zeina oso agerikoa baita ezarri zioten kortsea jarrita daramanean ere; tentsioa pertsonaiaren (pertsonaien) dimentsio historikoaren eta garaiko ikusle sobietarrari iraganeko ekintzak aurkezteko momentuaren artean; tentsioa Dovjenkok narrazioaren giro errealarari buruz zituen zuzeneko ezagutzen eta eskatzen zioten “heroi positiboaren” estereotipoak deskribatu behararen artean; tentsioa, azken finean, diskurtso politikoaren (ahaztu gabe Dovjenko guztiz ados zegoela horrekin) eta gero eta murriztaileagoa zen “errealismo” baten josturak zabaltzeko modu pertsonalaren artean, Ukrainako zinemagilearen obra osoan zehar ikus daitekeena.

Tentsio horien emaitzak eta Dovjenkoren zinemagintzarako talentu zinez pertsonala daude film honek sorrarazten duen aparteko interesaren atzean. Tentsio horiek nabarmenak ziren jada 1932an, *Ivan* filmarekin, zinemagileak Ukrainako Dnieper ibaiaren arroan, Errusia sobietarreko agintarien gidaritzapean eta Lehen Bosturteko Planaren esparruan, zentral hidroelektriko bat eraiki nahian zebiltzan langile ukrainarren kantu epiko eta lirikoa erakutsi zuenean. Autorearen lanetan ohikoa den bezalaxe, film honetan ere aurrez aurre ikusiko dugu zinemagilearen ezohiko indar panteistaren eta komunismoaren balio eredugarrien propaganda egiteko zalantzarik gabeko nahiaren arteko aliantza. Jay Leydaren definizioari jarraikiz, “kritiko sobietarrek mesfidantzaz hartzea eragin zuen film heterodoxo eta ez-naturalista” honetako sekuentzia nagusietako batean proletariotzari erabat dedikatutako heroi herrikoi batek (udarnik delako heroi batek) pairatzen duen lan-istripua ikusten da. Minaren minez, langilearen gorpua ikusi eta gero, hildakoaren amak korrika egingo du harrobi osoan zehar, eta *travelling* plano luzeak etorriko haren dira atzetik, Dovjenkoren kameraren eskutik. Administrazioaren eraikinean sartu eta bulkada bati

jarraikiz barrutik kanporantz inork ukitu gabe irekitzen direla diruditen *bamar ate* zeharkatu eta gero, obraren erantzule politikoaren aurrera iritsiko da emakumea. Isilean, errespetu osoz, entzungo du alderdiko burua momentu horretan telefonoz izaten ari den elkarrizketa, zeinetan haren kolaboratzaileei eskatuko dien esfortzu produktiboa eta langileentzako erabateko segurtasuna konbinatzeko, jazotako istripu tamalgarriari erantzuteko. Elkarrizketa bukatu eta gero, funtzionarioak modu atseginean galdetuko dio emakumeari zer nahi duen. Erantzunak oso ondo laburbilduko du eszena horren zentzu politiko konplexua: “ezer ez”.

Eszena horretan nabarmendu nahi dudana da, hain zuzen, koiuntura historiko baten eta eszenan jartzeko eta irudiak muntatzeko modu baten arteko kontaktutik eratorritako anbiguotasuna. Izan ere, zer zentzu eman behar diegu emakumeak arduradunarengana iritsi arte zeharkatu behar dituen hamar ate horiei? Zer gertatuko litzateke langile arrunten eta burokraziaren arteko distantziaren zinema-kritika gisa hartu beharko bagenu? Eta elkarrizketa hori lan-baldintzak aldatu beharraz kontzientzia hartu dutenaren seinale da edo, aldiz, amaierako isiltasunak esan nahi duena da emakumezko pertsonaiak ulertu duela bere tragedia pertsonalaren eta politikarien munduaren arteko distantzia gaindiezina dela?

Shchorsen anbiguotasun horrek antzera funtzionatzen du, eta, gainera, horretan laguntzen du gure zinemagilearen kontakizunaren eraikuntza “askeak”. Ezberdintasuna da *Ivanen ez bezala*, *Shchorsen* pertsonaia nagusia beti “bikoizten” duela Bozhenko pertsonaia hunkigarriak, Ukrainako laborariaren bertute (eta kontraesan) guztien ordezkari denak. Horren harira, *Shchorsek* hotsandiko keinua, heroiaren autokontzientzia nartzisista eta intelektualtasun pedantea erakusten ditu, eta aldiz, Bozhenkok oraina bakarrik bizi dezake; hortxe aurkezten da, hain zuzen, Shchors super-heroi gisa (ez du edaten; ez du lorik egiten; emazteari idazten badio xehetasun militarra barra-barra emateko baino ez da; entziklopedia batek adina jakintza du eta informaziorik falta bazaio, beti jo dezake Leninen autoritatearengana). Bozhenkok (fidelek Batko/Aita gisa ezagutzen dutena) humanitatez erreazionatuko du bere emaztearen erailketaren aurrean eta bere intuizio ordainezinarekin ordezkatu du bere prestakuntza-falta. Shchors dena sakrifikatze prest dagoen diziplinaren fanatikoa da; Bozhenkok, berriz, bere bulkadei jarraitzen die. Dovjenkok argi zeukan: “askoz errazagoa iruditu zitzaidan Bozhenkoren pertsonaia sortzea Shchorsena baino”, besteak beste, bere aitona gogorarazten ziolako. Aitona, gainera, inspirazio-iturritzat erabili zuen aurretik *Zemlya* filmean (1930).

Horregatik dira direnak, hain zuzen, Shchorsen heriotzaren inguruabarrak (errealitatean, 1919an zendu zen, borrokan) aldatzera eta filmaren amaieran pertsonaia leihotik begira, begirada infinituan galduta duela, Armada Gorriko gatzetxoak ikuskatzen ari dela erakustera eraman duten arrazoiak; hau da, bat datoz proiektuaren ideien atzean dauden beharrezko politikoei: benetako liderrak bakarrik dira gai etorkizuna ikusi eta modelatzeko, eta hori aditzera emateko, “errealismo sozialistaren” erretorikarik hutsalena erabiltzen dute. Definitu egin beharko bagenu, oster, Bozhenkoren heriotzaren eszena (Shchors bezalaxe, borrokan hil zen bere buru eta laguna baino egun batzuk lehenago), azpimarratu egin beharko genuke beste dimentsio batera eramaten gaituela, eta, horrela, agerian geratzen dela zinemagilearen inplikazioa ezberdina dela bi heriotza horiekiko, bizitza indibidualak, gerraren dramak eta natura ez-indiferenteak (Eisensteinen hitzetan) botere sobietarreko kultur eragileek sustatutako formula artistikoen lehertasun eta konbentzionaltasunetik nabarmen urruntzen den elegiazko formak hartzen dituztelako, eta horiek guztiak erabiliz, irudi poetikoa eraikitzen duelako autoreak.

Honela laburbiltzen ditu Jay Leydak filmeko eszenarik bikainenak (horiei eguzki-loreek leherketen keari aurre egiten diotela erakusten duen filmaren lehen eszena gehi dakieke, bide batez, Dovjenkoren zinemaren ikur ere izan daitekeena), non argi eta garbi ikus daitekeen zinemaren bitartez ematen diela amaiera, eta ez politikoki: “*Shchorsek* heriotza sutsu eta bizitza gartsuen

irudiak uzten ditu ikuslearen memorian. Hasierako ankerkeria basatitik bukaerako eresi tragikora pasatzeko –biak gertatzen dira suntsitutako zelai berberetan–, filmari edozein hitzaldi luze onartzeko moduko forma zabala eman zion. Baina filmaren erretorika hori guztia gainditu egiten du alderdi “zinematografikoak”: zaldizkorik gabeko zaldiak, suntsitutako etxe eta bizitzen hondar ketsuak, bonbardaketa⁷ baten erdialdean entzuten den ezkontza-prozesio zaratatsua, elurtutako larreetan barna doan zalditeria, edozein irabazlerentzat eskuragarri dauden banda militarrek, gorputzez gorputzeko borrokak, zaldizkorik gabeko zaldiak, pantailan bata bestearen atzetik ikus ditzakegun koadroak”⁸.

Nork eta Viktor Shklovski-k (Leydaren aipamenetik hartua) azpimarratu zuen “Eisensteinek *Alexander Nevskyrekin* pantaila sakondu zuen bezalaxe, Dovjenkok zabaldu egin zuen”. Bizitza eta patua.

OHARRA

Alexander Dovjenkoren izenaren transliterazioak alfabeto zirilikotik gurera arteko transliterazioaren arazo tradizionalak aurkezten ditu. Horri gehitzen zaio, Ukrainaren independentziaz geroztik, ukrainera hizkuntza gero eta gehiago erabiltzeko erabakia tsaristek “errusifikazioa” egin zuten aldaketak “normalizatzeko”, lehenik boltxebikea, gero eta orain gatazkaren ondorioz komunista osteko Errusia berria. Sinplifikatzeko, gaztelaniazko deitura tradizionala mantendu dugu (Alexander Dovjenko), nahiz eta jakin badakigun gero eta gehiago direla, ingelesaren erabilera gero eta handiagoa dela eta ukrainar hizkuntzaren aldarrikapena gero eta handiagoa dela eta, aukerak ondorengoak (bi kasuetan, noski, transliterazioak): errusieraz, Alexander Petrovich Dovzhenko; ukraineraz, Oleksander Petrovych Do-vzhenko.

Aipatutakoa azpimarratuta, komenigarria da inoiz ez galtzea Dovjenko, ukrainarra jaiotzez, batez ere *zinemagile sobietarra* zela, hitzaren zentzu osoz, eta inoiz engainatu ez zuen norbait, bere pertsona eta zinemarekiko mesfidantza izan arren, Stalinismoarena, nazionalismoa nartzisismoarekin (Claudio Magris-en formula zehatzarekin esateko).

-
- 1 *Glavnoe upravlenie ispravitel'no-trudovyykh lagerei* ("zuzendaritza lan esparruen administrazio zentroa") akronimoa.
 - 2 Proiektu horrek koda bikoitza izango zuen: lehenik, 1948ko *Michurinekin* eta, gero, Bigarren Mundu Gerraren ondoren, Beriak zinemagilea Ukrainarako prestatu zituen plan sarraskitsuetan parte hartuko zuen agente izateko "ko-aukeratu" nahi izan zuenean sortu zen egoerarekin. Historia hezigarri hori hemen irakur daiteke: Nikita Kruchev, *Memorias*, Bartzelona, Euros, 1975.
 - 3 Hemen aurki daiteke obra horren ingeleserako itzulpena, Marco Carynnyk-en iruzkinekin: "Alexander Dovzhenko's Autobiography", *Journal of Ukrainian Studies*, 19. lib., 1. zk., Canadian Institute of Ukrainian Studies, 1994, 9-28. or.
 - 4 Hemen aurki daiteke hitzaldi osoa: *Crítica, Tendencia y Propaganda. Textos sobre Arte y Comunismo, 1917-1954* (Juan José Gómez, ed.), Sevilla, Ediciones ISTPART, 2004.
 - 5 Errepresio politiko izugarriko garai horren hasiera gisa 1934ko abenduaren la aipatu ohi da, egun horretan erail baitzuten Politburóko kide Serguéi Kirov Leningraden. Horrek aitzakia bikaina eman zuen 1938ra arte luzatuko ziren purga masiboak abiarazteko. Urte horretako martxoan izan zen azken purga, "Purga Handiaren hirugarren epaiketari" zehaztutako gezur handi batean: hogeit hamar pertsonari Komintem-eko kide ohi Nikolái Bujarin-ek eta lehen ministro ohi Alkséi Rykov-ek zuzendutako "eskuindar eta troskisten" talde bateko kide izatea egotzi zitzairen. Beste asko bezalaxe, denak ala denak errudun deklaratuak eta exekutatuak izan ziren. Urte hartako zinema sobietarraren egoera, Karl Schlögel autorearen *Terror y utopía. Moscú en 1937* (Bartzelona, Acantilado, 2014) liburuko "Hollywood sobietarra: mirari eta munstroez" izeneko kapituluari aurki daiteke.
 - 6 Eta gero "anbibalentziaz" hitz egingo dudanez, aipatu nahi dut ezin dela bazter utzi honako ideia hau: Stalinek Dovjenkori filmaren enkargua egin izana bere buruari erakusteko aplikatzen zituen irizpideak indiferenteak eta inpartzialak zirela bere inguruko presio-taldeak artista ukrainarrari buruz helarazten zizkion iruzkinen aurrean, nolabait, haren "aldarte" nazionalista probatzeko.
 - 7 Landako ezkontzaren eszenak, bere bi zatietan, sintetikoki irudika ditzake filmaren bi poloak, filmaren muturreko anbibalentzia.
 - 8 Jay Leida, Kino. *Historia del cine ruso y soviético*, Buenos Aires, EUDEBA, 1965, 447. or.

BIBLIOGRAFIA

Alexander Dovjenko-ren testuak:

“My Method”, en *Experimental Cinema*, nº 5, 1934, págs. 23-24

Carnets, Bari, De Donato, 1969

The Poet as filmmaker: Selected Writings (M. Carynnyk, ed.), MIT Press, 1973

Taccuini di Dovjenko (G. Aristarco, ed.), Florencia, Sansoni, 1973

Memorie degli anni de fuoco, Milán, Mazzotta, 1974

Alexander Dovjenko-ri buruzko testuak:

MONTAGU, I., “Dovzhenko: Poet of Life Eternal”, *Sight and Sound*, vol. 27, nº 1, 1957, págs. 44-48

SCHNITZER, L. y SCHNITZER, J., *Alexander Dovjenko*, París, Éditions Universitaires, 1966

EISENSTEIN, S. M., “Nacimiento de un cineasta (Alexandr Dovzhenko)” (1940), en *Reflexiones de un cineasta* (prólogo, edición y notas de R. Gubern), Barcelona, Lumen, 1970, págs. 247-253

LEYDA, J., *Kino. Historia del film ruso y soviético (1960)*, Buenos Aires, EUDEBA, 1965

(principalmente págs. 298-300, 363-365, 388-389, 399-400, 420-421, 445-448 (acerca de Shchors), 502-503 y 510-513)

ARISTARCO, G., “Dovjenko. Romanticismo revolucionario”, en *Eisenstein. Tragedia atea/ Dovzhenko. Romanticismo revolucionario* (introducción, notas y filmografía de J. Pérez Perucha) Valencia, Fernando Torres, 1976, págs. 53-104

SITNEY, P. A., “Alexander Dovzhenko”, en *Cinema: A Critical Dictionary* (R. Roud, ed.), vol. 1, Londres, Viking Press, 1980, págs. 279-291

KEPLEY, V., *In the Service of State: The cinema of Alexander Dovzhenko*, Madison, University of Wisconsin Press, 1986 (págs. 121-134 en torno a Shchors)

VV. AA., *The Cinema of Alexander Dovzhenko*, número especial de *Journal of Ukrainian Studies*, vol. 19, nº 1, Canadian Institute of Ukrainian Studies, 1994

ABRAMIUK, L., *The Ukrainian Baroque in Oleksandr Dovzhenko's Cinematic Art*, The Ohio State University, 1998

LIBER, G. O., *Alexander Dovzhenko: A Life in Soviet Film*, Londres, BFI, 2000

