

# PHIM TUYÊN TRUYỀN CỦA ĐIỆN ẢNH XÔ VIẾT, NHỮNG NĂM 1922 – 1929

BETSY A.MCLANE

**Tóm tắt:** Sau Cách mạng Tháng Mười, chính phủ của Liên bang Xô viết mới thành lập đã ý thức được tầm quan trọng của điện ảnh, đặc biệt là phim tài liệu, đối với sự phát triển của đất nước. Với mục đích truyền tải thông tin và khơi gợi sự ủng hộ của người dân, nhiều nhà làm phim Xô viết đã cho ra đời một hệ thống tác phẩm phim tài liệu cũng như phim truyện mang màu sắc tài liệu, mà sức ảnh hưởng vẫn còn tồn tại cho tới ngày nay.

**Từ khóa:** phim tài liệu, tuyên truyền, phim thời sự, montage, điện ảnh Xô viết, Dziga Vertov, Sergei Eisenstein

**Abstract:** After the October Revolution, the government of the newly founded USSR was aware of the importance of cinema, especially documentary, to the development of the country. With the aim to spread information and garner support of the public for the government, Soviet filmmakers had created a series of documentary and documentary-adjacent works, whose influence still remains to this day.

**Keyword:** documentary, propaganda, newsreel, montage, Soviet cinema, Dziga Vertov, Sergei Eisenstein



Vào những năm 1920, khi phim tài liệu ở phương Tây đang định hình với các tác giả như Robert Flaherty, thì điện ảnh Xô viết và các nhà làm phim Xô viết cũng trải qua thời kỳ phát triển tương tự. Sau Cách mạng tháng Mười năm 1917, chính phủ đã ngay lập tức thành lập một Tiểu ban Điện ảnh, thuộc Bộ Giáo dục, mà người đứng đầu là Nadezhda Krupskaya, vợ của Lenin. Đến năm 1919, nền công nghiệp điện ảnh đã được quốc hữu hóa, và Học viện Điện ảnh Quốc gia (VGIK) được thành lập ở Moscow để đào tạo các nhà làm phim. Cho đến nay VGIK vẫn là trường điện ảnh tầm cỡ quốc tế.

Trong tiếng Nga, từ *tuyên truyền* không có nghĩa tiêu cực như từ *propaganda* trong tiếng Anh. Các nghệ sĩ Xô viết hiểu rằng các thiên kiến về lý tưởng sẽ luôn hiện hữu trong sự lựa chọn và biểu đạt nội dung tác phẩm của họ, và giả vờ khác đi thì sẽ là ngây ngô hoặc đạo đức giả. Chính vì vậy, mục đích của các nhà làm phim là tạo ra các tác phẩm tuyên truyền hiệu quả cho chính phủ Xô viết mới ra đời.

Vào thời mà điện ảnh mới xuất hiện được vài chục năm và nền điện ảnh dưới thời Nga hoàng không hề được chú ý, thì Lenin đã có tầm nhìn vô cùng sâu rộng khi tuyên bố rằng: “Trong mọi loại hình nghệ thuật, điện ảnh với

chúng ta là quan trọng nhất”. Lenin yêu cầu các nhà làm phim Xô viết tân trang lại loại hình phim thời sự và phim tài liệu ngắn, nhằm mục đích truyền tải tinh thần Cách mạng đến với quần chúng chủ yếu là người lao động nghèo, mù chữ, và không được cập nhật thông tin. Những bộ phim tài liệu kiểu này rất phổ biến ở Liên Xô vào những năm 1920: phim tin tức tổng hợp tư liệu về các sự kiện thời sự và lịch sử, cùng với các bộ phim hoành tráng ca ngợi thành tựu của đất nước.

### Phim thời sự

Trong số những nhà làm phim Xô viết tiên phong thì người sôi nổi và có sức ảnh hưởng mạnh mẽ nhất là Dziga Vertov. Dziga Vertov (1896 - 1954), tên thật là Denis Arkadieievitch Kaufman, đã chọn nghệ danh có nghĩa là “con quay xoay tít” trong tiếng Ukraina, cái tên phù hợp với nguồn năng lượng dồi dào của ông. Ông có hai em trai cũng là nhà làm phim, Boris, một nhà quay phim nổi tiếng sau này đã sang phương Tây làm việc với các đạo diễn như Jean Vigo, Elia Kazan, Sidney Lumet; và Mikhail, người thường quay phim cho Vertov, cũng là một đạo diễn phim tài liệu có tiếng. Trước khi trở thành nhà làm phim, Vertov đã là một nhà thơ thể nghiệm, chuyên viết các tác phẩm mang màu sắc huyền ảo hoặc châm biếm. Năm 1918, ông tham gia *Kino Nedalia* (phim hàng tuần), thuộc Ủy ban điện ảnh Moscow, để sản xuất các bộ phim thời sự đầu tiên cho Liên Xô.

Vertov quan tâm tới điện ảnh vì ông cho rằng, trong đó có mối quan hệ gần gũi giữa quá trình làm phim và cách suy nghĩ của con người. Sergei Eisenstein cũng dựa vào ý tưởng đó để phát triển lý thuyết *montage*. Ngoài ra, Vertov còn cho rằng khả năng quan sát của mắt người hạn chế hơn so với “con mắt máy” của chiếc máy quay. Robert Flaherty cũng coi máy quay là một “chiếc máy nhìn”,

như kính hiển vi hoặc kính viễn vọng, có thể đem lại những góc nhìn mới, dù là với một mục đích rất khác với Vertov.

Vertov rất thích thú với yếu tố kỹ thuật và khoa học của điện ảnh, và phim của ông cũng tập trung nhiều vào sự phát triển của máy móc trong đời sống. Chính phủ đang có nhu cầu cấp thiết là đẩy mạnh nền công nghiệp của Liên Xô tới mức ngang tầm với các nước phương Tây và sử dụng kỹ thuật hiện đại để khai thác nguồn tài nguyên dồi dào để đưa đất nước ra khỏi cảnh sống đã quen thuộc từ thời phong kiến. Cùng lúc đó, chủ nghĩa kiến tạo trong nghệ thuật ở châu Âu vào những năm 1920 cũng mang đặc điểm chính là biểu hiện năng lượng mạnh mẽ và các hoạt động nhanh, liên tục của các loại máy móc. Chủ nghĩa này đã gây ấn tượng mạnh với các nghệ sĩ Liên Xô và nhiều nhà làm phim đã sử dụng nó trong tác phẩm của mình.

Vào năm 1920, chiến tranh vẫn đang tiếp diễn trên toàn nước Nga giữa quân Bạch vệ (ủng hộ Nga hoàng) và Hồng quân. Trong thời gian này, Vertov làm việc trên các “đoàn tàu tuyên truyền”, tức là tàu hỏa được trang bị các thiết bị in ấn, quay phim và cả các diễn viên. Các đoàn tàu này thường chạy dọc tuyến đường sắt xuyên Siberia để đến những mặt trận xa xôi nhất, nhằm mục đích biểu diễn và tuyên truyền tư tưởng nhiệt huyết cách mạng đến với binh lính và người dân.

Đến năm 1922 (năm *Nanook phương Bắc* được trình chiếu), Vertov cho ra đời loạt phim *Kino Pravda* (nghĩa đen là “điện ảnh sự thật”). *Pravda* (“sự thật”) cũng là tên của tờ nhật báo quan trọng nhất của chính phủ Liên Xô. Với 23 bộ phim được trình chiếu từ 1922 đến 1925, loạt phim kết hợp truyền thống phim thời sự và phim tuyên truyền với các yếu tố thể nghiệm. Mỗi bộ phim dài khoảng 20 phút, bao gồm hai hoặc ba bản tin về các vấn đề khác nhau, để tuyên truyền cho khán giả về giá trị và các diễn biến của cuộc Cách mạng.

Bộ phim *Kino Pravda* nổi tiếng nhất bao gồm sáu bản tin. Bản tin thứ nhất nói về việc cải tạo hệ thống xe điện ở Moscow với các đường ray mới, đường điện mới, công-tơ-mét đo điện, và hình ảnh xe điện đang vận hành. Bản tin thứ hai là về việc xây dựng Sân bay Khodinka, với các xe tăng kéo máy ủi để san phẳng đường băng. Bản tin thứ ba nói về phiên tòa xử các Bạch vệ quân. Bản tin thứ tư nói về việc tổ chức hợp tác xã cho nông dân. Bản tin thứ năm là về một bệnh viện cho trẻ em tật nguyền ở thành phố Gelenzhik. Cuối cùng là bản tin về trẻ em bị thiếu đói ở ga đầu mối Melekes. Cả sáu bản tin đều nói về những vấn đề xã hội, kinh tế và chính trị cụ thể, có tính thời sự.

Mới đầu, Vertov không sử dụng cảnh dàn dựng trong phim của mình. Ông chỉ ghi lại những hình ảnh thực đang diễn ra. Khẩu hiệu của ông là Đời sống đúng như hiện thực và Đời sống tình cờ chụp được. Ông viết rằng “Các nhân vật phải cư xử và hành động trước máy quay như họ vẫn làm trong đời thường”. Cách ghi hình này đã trở thành một nguyên tắc chính trong nhiều dạng thức phim tài liệu sau này. Vertov nhấn mạnh rằng máy quay phải “cố gắng ghi lại các sự kiện mà không bị chú ý và tiếp cận các nhân vật để không gây ảnh hưởng đến công việc của họ”. Ngược lại, người quay phim cũng không cần phải giấu giếm khi các nhân vật phản ứng với máy quay, ngay cả khi họ tỏ ra không thích bị quay phim. Nhưng Vertov vẫn phải lên kế hoạch trước cho các bộ phim. Ông có nhiều ghi chép chi tiết và phức tạp về chỗ đặt máy quay và về các hiệu ứng nghệ thuật mà ông muốn đạt được.

Trong các phim *Kino Pravda* sau này, Vertov có thêm các cảnh dàn dựng và phục dựng. Ví dụ, trong bản tin về phiên tòa xử quân Bạch vệ, cảnh bán báo trên đường và cảnh người đi xe điện đọc báo rõ ràng là được dàn dựng cho máy quay. Tuy nhiên, mặc dù Vertov tập trung ghi lại các cảnh thực diễn ra trước máy quay mà không can thiệp, thì trong quá trình hậu kỳ, ông

lại cho phép mình tự do cắt dựng theo ý muốn để truyền đạt ý nghĩa đến với khán giả, chủ yếu là với các cú cắt dựng rất nhanh. Các cảnh quay ngắn trong *Kino Pravda* một phần còn là do sự thiếu hụt phim ở Liên Xô, khiến các nhà làm phim phải sử dụng các mẫu phim thừa. Ngoài ra, các cú dựng nhanh cũng phù hợp với các lý thuyết và kỹ thuật dựng phim mà Vertov và Eisenstein đang phát triển, cũng như với các thể nghiệm của chủ nghĩa kiến tạo.

Cùng với kỹ thuật dựng phim, Vertov cũng phát triển lý thuyết điện ảnh của riêng mình. Năm 1925, ông cho ra đời bài báo “Nền tảng của ‘con mắt điện ảnh’ [*Kino Glaz*]”, trong đó ông giải thích “con mắt điện ảnh” không hoạt động thông qua phương tiện sân khấu hoặc văn học, vì đây là những “phương tiện thay thế cuộc sống”, mà thay vào đó, điện ảnh phải có ngôn ngữ của riêng mình. Sau khi các chất liệu cuộc sống chân thực được ghi lại bằng máy quay, chúng sẽ được sắp đặt theo cấu trúc điện ảnh để tạo ra một tổng thể mới, với một ý nghĩa, tư tưởng mới.

Theo quan điểm của Chủ nghĩa Marx, chúng ta không thể tìm hiểu về thế giới qua quan sát



Cảnh trong phim *Người cầm máy quay* (1929)

thông thường, vì cách vận hành của thế giới luôn bị che giấu. Trước hết, chúng ta phải vận dụng kinh nghiệm để thu thập chất liệu thô, sau đó sử dụng phương pháp biện chứng để phân tích thế giới. Vertov nhắc đi nhắc lại rằng việc phân tích

cuộc sống qua điện ảnh phải được thực hiện “dựa trên quan điểm Cộng sản”. Phương pháp “con mắt điện ảnh” của ông kết hợp tư tưởng mỹ học của những thước phim không được dàn dựng với quan điểm về nghệ thuật nói chung. Theo Vertov, một nghệ sĩ Cộng sản chân chính phải đối mặt với hiện thực đúng như nó tồn tại”, không trốn tránh thực tại hay che đậy vấn đề.

Vợ của Vertov, Elizaveta Svilova, là một thành viên chủ chốt của nhóm “Con mắt Điện ảnh”. Từ năm 14 tuổi, bà đã làm trợ lý dựng phim cho hãng Pathé ở Moscow. Đến năm 1918, bà làm dựng phim ở hãng Goskino, chuyên về phim truyện. Bà gặp Vertov năm 1919 và dường như là người duy nhất hiểu rõ ý đồ nghệ thuật trong các bộ phim của ông. Họ cưới nhau năm 1924, bà trở thành người dựng phim cho tất cả các tác phẩm tiếp theo của Vertov, bao gồm loạt phim *Kino Pravda*, *Con mắt điện ảnh* (1924), *Người cầm máy quay* (1929), *Ba bài ca về Lenin* (1934). Sau này bà cũng tự tay đạo diễn nhiều bộ phim tài liệu. Svilova qua đời năm 1975, và cũng như Frances Flaherty, bà dành những năm cuối đời bảo tồn và phát triển di sản của chồng mình.



Dziga Vertov và vợ, Elizaveta Svilova

Quan điểm nghệ thuật của Vertov luôn đi liền với quan điểm xã hội của ông. Bộ phim dài *Con mắt điện ảnh* của ông mở đầu bằng một tuyên ngôn rằng đây là “Bộ phim đầu tiên khám phá cuộc sống tình cờ” và “Tác phẩm điện ảnh

đầu tiên không hề có yếu tố dàn dựng, được thực hiện không có kịch bản, diễn viên, hay trường quay”. Bộ phim là một loạt những cảnh phim ngắn có tính điều tra được ghép lại với nhau để tạo ra một cấu trúc đối xứng. Sau này, mặc dù gặp nhiều khó khăn trong việc sáng tác dưới thời Stalin, ông vẫn tiếp tục hướng các tác phẩm của mình tới các vấn đề mỹ học, tâm lý học, và thậm chí là cả triết học nữa.

### Phim tổng hợp

Đây là một dạng phim tài liệu mới được nhà dựng phim Esfir Shub đưa vào Liên Xô. Bà có sức ảnh hưởng lớn tới Vertov và Eisenstein, đồng thời cũng chịu ảnh hưởng của họ và tự nhận mình là “học trò của Vertov”. Lấy cảm hứng từ việc Eisenstein sử dụng phim tư liệu trong *Chiến hạm Potemkin* (1925), bà đã bắt đầu thực hiện các bộ phim về lịch sử Nga, tổng hợp từ các phim thời sự, phim cá nhân, và các chất liệu hình ảnh khác. Bộ phim nổi tiếng nhất của bà, *Sự sụp đổ của triều đại Romanov* (1927) nói về giai đoạn lịch sử từ 1912 đến 1917, phim *Con đường vĩ đại* (1927) là về giai đoạn từ 1917 đến 1927; và phim *Nước Nga của Hoàng đế Nicholas II và Lev Tolstoy* (1928) là về giai đoạn từ 1896 đến 1912.

*Sự sụp đổ của triều đại Romanov* bao gồm bốn phần: giai đoạn tiền Thế chiến I; giai đoạn chuẩn bị chiến tranh; chiến tranh; và Cách mạng Tháng Mười. Các dòng phụ đề, phần lớn mang tính châm biếm hoặc đả kích, được chèn vào giữa các cảnh để giới thiệu thêm về hình ảnh trên phim và tạo màu sắc cho phim. Ví dụ, trong một cảnh thể hiện sự tương phản rõ ràng giữa các quý tộc ăn mặc sang trọng đang khiêu vũ trên một con thuyền giữa biển với những người lao động đang vất vả với nhiều công việc tay chân khác nhau, dòng phụ đề là một nhận xét chua cay rằng cả hai công việc (khiêu vũ và làm lụng tay chân) đều khiến người ta đổ mồ hôi. Bộ phim đã tái hiện lại một cách rất sinh



Một cảnh trong phim *Sự sụp đổ của triều đại Romanov*

động hiện thực cuộc sống, thậm chí là cả tính cách con người vào thời đó, cũng như bộc lộ phản ứng của Shub với hiện thực đó. Trước đó chưa có bộ phim nào tương tự như vậy, và cho tới nay, các tác phẩm của bà vẫn là những ví dụ điển hình nhất cho phong cách tài liệu tổng hợp.

Shub có ảnh hưởng lớn ở Mỹ. Vào đầu những năm 1930, các nhà làm phim cánh tả ở Mỹ đã cho ra đời những bộ phim “tài liệu tổng hợp”, lấy chất liệu từ các phim thời sự được cắt dựng nhằm mục đích tuyên truyền. Phong cách của bà cũng có ảnh hưởng lớn tới các phim tài liệu thể nghiệm sau này. Cách dựng phim nhanh, chớp nhoáng đã được sử dụng trong các xê-ri phim thời sự và phim tuyên truyền của Mỹ như *Bước hành quân của thời gian* (1935 - 1951) và *Vĩ sao chúng ta chiến đấu* (1942 - 1945).

Cách dựng phim nhanh, chớp nhoáng cũng trở thành một kỹ thuật thường gặp trong phim truyện, thường được dùng để thể hiện dòng chảy thời gian. Nhà làm phim người Serbia, Slavko Vorkapich đã dùng kỹ thuật này trong các phim thể nghiệm và phim tài liệu của ông, nổi bật nhất là *Cuộc đời và cái chết của 9413: một diễn viên quần chúng ở Hollywood* (1928), làm với Robert Florey. Ông cũng dùng kỹ thuật này trong các phim truyện Hollywood như *David Copperfield* (1935, đạo diễn George Cukor) và *Giai điệu Broadway năm 1938* (1937, đạo diễn Roy DeRuth.) Được biết đến với biệt danh *Vorky*, ông đã trở thành hiệu trưởng trường

điện ảnh Nam California USC (1949 - 1951) và giảng dạy về nghệ thuật *montage* ở cả Mỹ lẫn châu Âu.

### Phim sử thi

Nhà làm phim tài liệu tiên phong cuối cùng phải nói đến trong giai đoạn này ở Liên Xô là Victor Turin. Một bộ phim của ông cần được chú ý đặc biệt, đó là *Turksib* (1929), bộ phim dài hoành tráng về việc xây dựng đường Xe lửa Turkestan-Siberia. Turin xuất thân từ một gia đình khá giả và đã được đến Mỹ theo học tại Học viện Kỹ thuật Massachusetts (MIT) và làm việc ở Hãng Vitagraph ở New York, trước khi quay về Liên Xô.

Đoạn phụ đề mở đầu của *Turksib* giới thiệu một vấn đề kinh tế-địa lý. Turkestan trồng được bông và có thể cung cấp “bông cho toàn nước Nga”, nếu lúa mì mà Turkestan cần có thể được chuyển đến từ Siberia (nơi không trồng được bông), để cho phép Turkestan chuyển từ trồng lúa mì sang trồng bông. Tuy nhiên, Turkestan lại không có đủ nước tưới cho bông, vì vậy cần phải chuyển cả nước đến nữa.

Chúng ta thấy các cảnh quay một vùng đất khô cằn, rồi tiếp theo là một trường đoạn nổi tiếng về việc tưới tiêu, khi tuyết trên núi tan và nước đổ xuống thung lũng. Các dòng chảy nhỏ biến thành suối, suối biến thành sông. Trường đoạn này sau đó được làm lại trong phim truyện *Bánh mì hàng ngày* (*Our Daily Bread*, 1934) của King Vidor và trong phim tài liệu *Dòng sông* (*The River*, 1937) của Pare Lorentz. *Turksib* kết hợp các yếu tố tài liệu đã được sử dụng trong các bộ phim trước để ca ngợi các thành tựu kỹ thuật như là một sự tiếp nối của sức mạnh con người.

### Phim truyện và phim tài liệu

Đôi khi việc phân định giữa phim truyện và phim tài liệu là không thể; các tác phẩm giao thoa giữa hai loại hình đã tồn tại từ khi điện ảnh mới ra đời và vẫn tiếp tục khiến các nhà làm phim tài

liệu của thế kỷ 21 phải quan tâm. Nhiều bộ phim cũng như nhiều phong cách và trường phái điện ảnh của các quốc gia luôn nằm ở khoảng giữa phim truyện và phim tài liệu. Những bộ phim tài liệu-truyện đầu tiên kiểu này phải kể đến là các bộ phim câm của Liên Xô.

Yếu tố cơ bản khiến điện ảnh Liên Xô khác biệt với các nước phương Tây đó là nó được chính phủ hỗ trợ hoàn toàn. Từ ý tưởng đến kịch bản, ghi hình, dựng phim, phát hành, trình chiếu, tất cả đều được chính phủ cấp kinh phí và quản lý. Các nhà làm phim không phải trả lời các doanh nghiệp và các nhà phê bình như ở phương Tây, mà là các quan chức chính phủ. Tuy nhiên, sự khác biệt về mặt thực tiễn lại không quá lớn. Điện ảnh tư bản cũng như điện ảnh Cộng sản đều có những tư tưởng cụ thể. Cả hai đều nhắm tới số đông khán giả. Việc kiểm soát nội dung và hình thức phim đều được thực hiện bởi một “văn phòng”, cho dù người ngồi sau bàn giấy được gọi là sếp hay ủy viên đi chăng nữa. Khác biệt lớn nhất là thành công của điện ảnh Liên Xô được đánh giá qua việc bộ phim có truyền tải được thông điệp và có ảnh hưởng đến thái độ cũng như cách ứng xử của khán giả theo đúng tư tưởng của Đảng Cộng sản hay không.

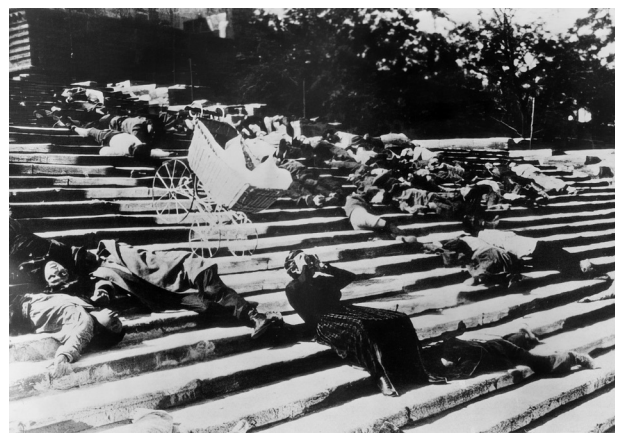
### Phim truyện

Ba đạo diễn phim truyện vĩ đại nhất của Liên Xô trong thời kỳ phim câm là Sergei Eisenstein, V.I. Pudovkin và Alexander Dovzhenko. Trong ba người thì Eisenstein có sức ảnh hưởng hơn cả; đồng thời, tác phẩm của ông cũng gần với phim tài liệu nhất, do đó có thể cung cấp những ví dụ quý báu.

Eisenstein khởi đầu sự nghiệp trên sân khấu, dưới sự hướng dẫn của đạo diễn thể nghiệm bậc thầy Vsevolod Meyerhold. Năm 1924, Eisenstein dàn dựng vở kịch *Mặt nạ phòng độc*, với dàn diễn viên là các công nhân thuộc một nhà máy sản xuất khí ga ở Moscow và sân khấu là chính nhà máy. Ý đồ của ông là thay

thế “nghệ thuật” bằng “cuộc sống”, nhưng thay vào đó, Eisenstein lại thấy việc sử dụng các diễn viên không chuyên và bối cảnh là nhà máy công nghiệp càng nhấn mạnh yếu tố nhân tạo của những quy ước mà trên sân khấu thì có vẻ hoàn toàn tự nhiên. Vì vậy ông chuyển sang làm phim, vì theo ông, điện ảnh là loại hình nghệ thuật có chất liệu gần gũi với đời sống hơn.

Phim của Eisenstein giống với phim tài liệu ở chỗ, thứ nhất, phim của ông đều có đề tài xoay quanh các sự kiện có thực hoặc đời sống thực. Truyện phim kể về những con người trong các thể chế xã hội, một chủ đề mà nhiều thập kỷ sau, các đạo diễn phim tài liệu người Mỹ như Frederick Wiseman và Roger Graef sẽ tiếp tục khai thác. Phim luôn nói những vấn đề lớn về kinh tế và chính trị. *Đình công* (1925) kể về một cuộc biểu tình của người lao động đã bị đàn áp ra sao dưới thời Nga hoàng. *Chiến hạm Potemkin* (1925) kể về cuộc nổi dậy của thủy thủ đoàn trên một chiến hạm trong cuộc cách mạng bất thành năm 1905. *Tháng Mười/Mười ngày rung chuyển thế giới* (1928) tái hiện lại việc những người Bolshevik đã đứng lên giành chính quyền ở St. Petersburg và tấn công Cung điện Mùa đông. *Cũ và mới* (1929) kể về một hợp tác xã lý tưởng trong chế độ mới; bộ phim giống như một phim thời sự của *Kino Pravda* đưa tin về các thứ máy móc mới, mà ở đây là máy cày và máy đánh kem.



Cảnh “Những bậc thang Odessa” nổi tiếng trong phim *Chiến hạm Potemkin*

Mục đích của các tác phẩm của Eisenstein, cũng như của Vertov, là để truyền tải thông tin và thu hút sự quan tâm của công chúng về (1) các sự kiện và lý do dẫn đến Cách mạng Tháng Mười; (2) cuộc đấu tranh anh hùng của các chiến sĩ cách mạng; và (3) những nỗ lực tái thiết đầy tích cực của chính phủ. Họ muốn thuyết phục người dân ủng hộ chính phủ, để truyền tải tư tưởng Cộng sản đến cho người dân, khiến người dân suy nghĩ vì cộng đồng, vì tập thể, vì sự phát triển của đất nước và chống lại tất cả những gì ngăn cản các mục tiêu này. Việc thuyết phục người dân ủng hộ người Bolshevik là hết sức quan trọng; đời sống ở Liên Xô lúc đó rất nghèo và khó khăn, đến mức gần như đói ăn, và chính phủ thời kỳ đầu chưa ổn định.

Eisenstein luôn quay phim tại hiện trường thực và dùng diễn viên không chuyên. Mặc dù dựa trên đời thực, ông lại điều khiển và định hình cho chất liệu thực ấy một cách hết sức khéo. Tác phẩm của ông dường như kết hợp sự ảnh hưởng của hai nhà làm phim tiên phong người Mỹ là D.W. Griffith và Robert Flaherty. Eisenstein bắt đầu bằng chất liệu thực, giống như Flaherty, và sử dụng các kỹ thuật dàn dựng và dựng phim do Griffith phát triển để biến những chất liệu ấy thành câu chuyện của mình.

Eisenstein còn nổi tiếng với cách chọn diễn viên theo kiểu *khớp vai* (*typage*): ông sẽ chọn

người vào vai một thuyền trưởng, một công nhân, hay một linh mục vì vẻ ngoài của người đó giống với vai đó nhất. Cách làm này khác với việc Flaherty cho Nanook “đóng chính mình”, vì diễn xuất trong phim của Eisenstein đòi hỏi phải bám theo yêu cầu của kịch bản. Flaherty có thể dùng cảnh toàn để ghi lại các hành động của nhân vật. Eisenstein lại dùng nhiều cận cảnh để ghi lại diễn xuất của các diễn viên không chuyên. Lý thuyết *montage* của Eisenstein phù hợp với quá trình biện chứng của Chủ nghĩa Marx - các cảnh quay khi dựng với nhau sẽ tạo ra chính đề, phản đề, và sự tổng hợp - nên rất lý tưởng cho mục đích luận chiến. Ý nghĩa mỹ học và ảnh hưởng xã hội từ các tác phẩm của Eisenstein đã đưa chúng vượt xa hơn phạm trù phim tài liệu.

Tất cả phim truyện Liên Xô thời kỳ phim câm đều chịu ảnh hưởng của phim tài liệu. Mặc dù các tác phẩm của Vertov, Shub, và Turin, của Eisenstein, Pudovkin, và Dovzhenko đều có ý nghĩa giải trí, mục đích trên hết của các tác phẩm này là xây dựng một đất nước tốt đẹp hơn. Mối quan hệ này giữa chính quyền và phim tài liệu sau đó sẽ ảnh hưởng đến các nước Italia và Đức dưới thời phát-xít, cũng như ở các nước phương Tây khác như Anh, Mỹ, và Canada.

**Lê Minh Đức** dịch

(trích từ *A New History of Documentary Film*)

*Ngày tòa soạn nhận được bài 15/10/2023; Ngày chấp nhận đăng 25/10/2023;  
Ngày đăng: 1/12/2023*