

קומוניזם בעשרים וארבע תמונות בשנייה

המונטאז' הרוסי

"מכל האמנויות, החשובה לנו ביותר היא אמנות הקולנוע" – ולדימיר איליץ' לנין.

"מעל ראשיהם של הצנזורים מפיץ הסרט בארצות הבורגניות את רעיון אחוות העמלים..."

ממש כשם שבסרט עצמו מופץ הרעיון של האחווה המהפכנית מן האונייה המורדת – אל החוף".

סרגיי אייזנשטיין

לאחר מלחמת העולם הראשונה היתה המהפכה הסובייטית (1917) האירוע ההיסטורי הגדול השני שזכה

להיות מונצח על ידי התמונה הנעה. התייעוד הוויזואלי נהיה במדינה הסובייטית הצעירה לאחת

מספונות-הדגל של הייצור הקולנועי. המשטר המרקסיסטי החדש עודד את הייצור הקולנועי שהולאם

ב- 1919. הנחת היסוד היתה, שמדיום ויזואלי אילם יכול להוות מכשיר יעיל להפצת מסרים פוליטיים

בקרב אוכלוסייה שברובה הגדול עדיין אנאלפביתית.

אולם הרצון להיעזר בקולנוע עלילתי לא שינה את העובדה שבתנאים הקשים שלאחר המהפכה, כאשר כל

המפיקים, ורוב הקולנוענים הותיקים, נטשו את רוסיה ועמם מיטב ציודם הטכני, כמעט לא היה אפשר

ליצור קולנוע. ההסגר הכלכלי שהטיל המערב על המדינה הסובייטית הצעירה יצר מחסור חמור בסלילי

צלולואיד. לכן, הסרטים שנשלחו במלחמת האזרחים לחזיתות והוקרנו מעל גבי רכבות, היו ברובם חומר

ממוחזר שכלל תמונות נעות שחוברו מפעם לפעם בצורות שונות כדי ליצור נרטיבים תעמולתיים

מחדשים. פרקטיקה מוזרה זו, שיושמה בנוסף על הניסויים הפוטוריסטיים הקודמים בקולז'ים, תרמה בלא

ספק לגילוי הקולנועי החשוב הנקרא "אפקט קולושוב".

לב קולושוב, היה קולנוען צעיר שהמהפכה והסתלקות יוצרי הקולנוע הקודמים אפשרו לו להתקדם

במהירות למעמד בכיר בתעשיית הסרטים המתחדשת. אפשר לומר שהוא נחשב לאבי הקולנוע הסובייטי.

בניסיונותיו ליצור סרטים חדשים מקטעי צלולואיד ישנים הוא נוכח לדעת שעל-ידי עריכה שונה של אותם

"פריימים" מוקנית להם משמעות חדשה שאינה מצויה בתמונות היחידות. כלומר, עיקרי הנרטיב הקולנועי

לא נוצרים בבימוי או בצילום אלא דווקא ב"מונטאז' הסופי. ובמודעות חדשה זו ליסודות העריכה אפשר

לראות אל אחד הגורמים החשובים ביותר ביצירת התנופה המיוחדת המאפיינת את הקולנוע הסובייטי של

שנות העשרים. קולושוב ערך ניסוי עם השחקן איוואן מוזוכין בו הוא צילם את פניו של השחקן נטול כל

הבעה. הוא ערך אחרי פניו של השחקן בשלושה פריימים שונים. כאשר הצמיד לפניו של מוזוכין קערת מרק, את השני לשוט של ילד המוטל בארון קבורה ואת השלישי לשוט של ילדה המשחקת עם בובת דוב. הצופים שבחו את משחקו של מוזוכין, הם התפעלו מהבעת הרעב מצלחת המרק, מיגונו על "מות בנו" או משמחתו למראה "בתו" המשתעשעת עם הדובון. כל פעם הפריים שונה וכך גם דעתו של הקהל. העריכה לבדה שיצרה את הסצנות, את משמעויותיהן ותוכנם. קולושב הבין שהצופה מייחס משמעות למה שהוא רואה למרות שכל הצילומים של פני השחקן היו זהים ולא קשורים כלל לאובייקטים המצולמים שהוכנסו ביניהם. טכניקת העריכה המבוססת על אפקט זה קרויה "מונטאז' קולושוב". במודעות חדשה זו ליסודות העריכה אפשר לראות את אחד הגורמים החשובים ביותר ביצירת התנופה המיוחדת המאפיינת את הקולנוע הסובייטי של שנות העשרים. הקולנוענים הצעירים טענו שהקומוניזם הוכיח שבני אדם יכולים להפוך לסובייקטים מהפכניים השולטים על גורלם, כך גם הבימאים יכולים לשלוט על הקוגניציה הוויזואלית בעריכה מודעת ומחושבת. הזמן והמקצב הקולנועיים עברו לפיכך שינוי רדיקלי שהותאם היטב לניסיונות הנרטיביזציה הוויזואלית של ההיסטוריה המהפכנית.

קולושוב ערך עוד שני ניסויים חשובים הראשון נקרא "נוף מלאכותי" אל "גיאוגרפיה יצירתית": בניסוי זה רואים סדרה של חמישה שוטים: (1) גבר הולך מימין לשמאל. (2) אשה הולכת משמאל לימין. (3) הם נפגשים ולוחצים ידיים, הגבר מצביע. (4) אנו רואים בניין לבן. (5) השניים מטפסים במדרגות. הקהל חיבר את חמשת הקטעים לסיקוונס אחד: גבר ואשה נפגשים ועולים במדרגות לבניין. במציאות, שני השוטים של הגבר והאישה הולכים מצולמים בשני חלקים שונים של העיר, הבניין הוא הבית הלבן בושינגטון והמדרגות שייכות לכנסייה בעיר. הניסוי מצליח ליצור תחושת אחדות גיאוגרפית.

הניסוי השני נקרא "אנטומיה יצירתית", קולושוב השתמש באותה שיטה כאשר הפעם הוא חיבר פנים של אישה אחת, גוף של אישה שנייה, ידיים של שלישיית ורגליים של רביעית ונטע בקהל אשליה שהם צופים בשחקנית אחת.

קולושוב עצמו הוא שיצר את הסרט המורכב הראשון שניסה להציג את הרעיון הקומוניסטי ואת אופני התממשותו ברוסיה. אמנם כבר מ-1918 - הופיעו סרטי עלילה קצרים על המהפכה, אך ורק עם הופעת הרפתקאותיו הנפלאות של מרוסט בארץ הבולשביקים שביים קולושוב ב-1924, היה אפשר לדבר על קולנוע סובייטי מסוג חדש. סרט קומי זה, שנועד לשכנע את צופיו שהדימויים של רוסיה המהפכנית

במערכ הם שקריים ומסולפים, מביט על הנעשה בברית המועצות דרך עיניו של אמריקני תמים שמגיע עם משרתו ה"קאובוי" למוסקבה. אחרי שהאמריקני נופל ברשתה של כנופיה אלימה שבראשה עומד רוזן לשעבר, הוא ומשרתו הופכים לאוהבים מושבעים של לנין והמהפכה.

שנה לאחר הפקת סרטו של קולושוב יצא לאקרנים אולי אחד הסרטים המדוברים ביותר בתולדות הקולנוע, "אוניית הקרב פוטיומקין", שחוללה מהפכה בשפת הקולנוע. הסרט ה"מדבר" והאקספרסיבי ביותר מבין כל הסרטים האילמים של שנות העשרים. הבמאי סרגיי אייזנשטיין כבר ביים סרט חשוב שנה קודם לכן (שביתה) אך רק ב-1925 - התגלתה מלוא עוצמתו מבחינה חזותית וכן שליטתו המופלאה בטכניקת העריכה. הסרט הוזמן על ידי הרשויות כדי להנציח את המקורות ההיסטוריים שממנו צמח המשטר החדש. מהפכת הנפל של 1905, שהיתה הזעזוע הראשון בתקופת השלטון האוטוקרטי הישן, נתפסה בזיכרון הקומוניסטי כחזרה כללית לקראת מהפכת 1917. כדי לציין שני עשורים למאורע היסטורי זה קיבל אייזנשטיין תקציב מכובד ותמיכה לוגיסטית מלאה מהשלטונות.

אייזנשטיין החליט לתאר דווקא אירוע קצר ונשכח שהתרחש ב-1905. מלחיה של "פוטיומקין", ששייטה בים השחור, התקוממו נגד קציניהם והשתלטו על ספינת קרב. לאחר שוטטות ארוכה נטשו המורדים את הספינה, חלקם נתפס וחלקם נמלט לארגנטינה. אייזנשטיין נטל אפיזודה שולית זו והנציח אותה בדרמטיות סוחפת. מלחים מדוכאים ורעבים (אך יפים וחטובים) נשלטים בידי קציני הצאר המתועבים והמכוערים. הם מאבדים את סבלנותם והם מתקוממים. מוטל עליהם עונש מוות והדבר גורם למרד כללי. השמועות מגיעות לחוף, ותושבי אודסה מזדהים עם המורדים. בהתכנסותם על מדרגות העיר הצופות אל הים נערך טבח אכזרי באוהדי ההתקוממות השלווים. רק התערבותם של תותחי "פוטיומקין" בהפגזת הטובחים מביאה לעצירת ההרג. לאחר ההצלה אוניות צי הצאר, מתוך סולידריות, מתירות לספינה להפליג לדרכה. גורלם ההיסטורי העצוב של המורדים נמחק מההנצחה המוסרטת התקוממותם, לעומת זאת, נעשתה מיתוס מרהיב ומגייס.

הצופים הסובייטיים לא התרגשו במיוחד משחזור של מיקרו-מהפכה זו על גבי ספינת מלחמה, ואולם במערב התקבל הסרט בהתלהבות עצומה. אוהבי התמונה הנעה נשבו מעצמת מונטאז' האטרקציות היוצרת דיסוננס דינמי המעורר את כל חושיו של הצופה.

מונטאז' האטרקציות פועל על ניגודים :

1. מטרי - אורכים שונים בין שוט לשוט.
 2. ריתמי - מקצב מנוגד בתוך השוט.
 3. גווני - גודל הפרם, כיוונים ניגודיים.
 4. על גווני - מכיל את כולם ביחד.
 5. אינטלקטואלי (סימבולי) - שני שוטים עם רעיונות מנוגדים יחדיו כדי להעביר מסר.
- הקהל המערבי התפעם משיטת העריכה של מונטאז' האטרקציות שגרמה לו להרגיש כל הזמן כאילו הוא נמצא בסרט עצמו. הקהל השתכר מכוחה המגנטי של ההתקוממות הנואשת בסרט וסגד למסריו. הסרט גם עורר חששות רבים ובארצות שונות, כמו בצרפת, נאסר להקרנה ציבורית.
- ב 1927 נחוג ברחבי רוסיה עשור למהפכה ואייזנשטיין שוב קיבל תמיכה נדיבה והצליח להפיק עוד יצירת מופת, אוקטובר. הסרט עקב אחרי המהלכים העיקריים שסללו את הדרך להקמת השלטון הסובייטי. אייזנשטיין חשב שעבודתו נועדה לחנך את הציבור ולעורר בו תודעה היסטורית. הוא סבר, שהמהפכה תיזכר דרך דימויו המבוימים לא פחות מאשר דרך ספרי ההיסטוריה.
- אולם נעשה שימוש רב מדי במונטאז' האינטלקטואלי (סימבולי) בסרט זה והדבר היה מסובך לצופים, שברובם חסרו כל ידע היסטורי. קיצורי הדרך המתוחכמים בעריכה הדינמית, שיצרו בפוטיומקין את הקצב המהיר והסוחף, נשארו סתומים קמעה באוקטובר, והסרט נחל כישלון חרוץ בברית המועצות.
- רק הערצתה של האינטליגנציה המערב-אירופאית עודדה את המשך תמיכת המשטר בסרטיו.
- אייזנשטיין הרבה להשתמש בסרט זה בעצמים דוממים המשקפים את הרעיונות שהוא מעוניין לעביר לקהל ההמונים, אם זה פסלון של נפוליאון, צלחות חרסינה נוצצות, גביעי זכוכית מלוטשים, כלי כסף, צבא של חיילי צעצוע, מלך של שחמט, כולם מבטאים בעצם את דעתו של הבמאי על מנהיג הממשלה הזמנית שהוקמה אחרי מהפכת אוקטובר. הוא גם לועג לריקנותה של הדת באמצעות אוסף של תשמישי קדושה: צלבים, פסלי בודהה, בובות עץ של אלים פרימיטיביים. הפסלים למיניהם מדגישים את אויו המלאכותי של הניסיון להפוך אלוהות מופשטת לעצמים גשמיים.
- תמונת הסוס ההרוג התלוי על הגשר הנפתח, צילומי ההמון המתרוצץ ונקטל בכיכר הבירה, או החיזיון המהמם של הכיבוש הלילי של ארמון החורף (שכדי לצלמו נאלצו תושבי לנינגרד לוותר על השימוש

בחשמל במשך שלושה ערבים) נחרתו בזיכרון ולא אפשרו להתעלם מהבימאי הווירטואוזי. התקריבים המדהימים, הקומפוזיציות האלכסוניות שלו ומכונות ירייה בסוף הסרט מטרטרות במונטאז' אילם וגאוני.

הבדלים בין שיטת העריכה של סרגיי אייזנשטיין לזו של פודובקין וקולושוב.

אייזנשטיין הדגיש במיוחד את אמנות העריכה והאמין שהעריכה צריכה ליצור עימות בין שני שוטים שיולידו רעיון חדש לגמרי. תזה + אנטי תזה = סינתזה. המעברים בין השוטים לא צריכים לזרום, אלא להיות חדים, צורמים, אפילו אלימים. אצל אייזנשטיין העריכה יוצרת התנגשויות קשות, לא חיבורים עדינים. בסרט העלילתי הראשון שלו "השביתה" (1924) אייזנשטיין חותך משוטים של פועלים בצל המקלעים לתמונות של שוורים נשחטים למרות שהשוורים אינם נמצאים במקום או בעלילה ומוכנסים לסרט לצורך המטפורה בלבד.

קולושוב ופודובקין גם הדגישו במיוחד את אמנות העריכה אבל האמינו שהמעברים צריכים להיות חלקים, עדינים. רעיון א + רעיון ב = אב. הם האמינו שרעיונות נוצרים על ידי חיבורם של שוטים מקוטעים לכדי פעולה מאוחדת וכך נוצרת זרימה שוטפת. שוטים אלא יכולים להיות בלתי קשורים לחלוטין אבל עם הם מחוברים יחדיו הם מתחברים לגבי רעיון משותף. פודובקין רצה לבטא רגש, לכן הוא חיפש במקום העלילה עצמים ופעולות שיעבירו את התחושה המבוקשת. למשל עגלה תקועה בבויץ הוא ערך בעזרת קלז-אפים של הגלגל, הבויץ, כפות ידיים מטפלות בגלגל, פרצופים מאומצים, זרוע המושכת בגלגל. ישנה רציפות וקשר ממשי בין הדימויים של קולושוב ופודובקין אחת הסיבות לכישלון סרטיו של אייזנשטיין בציבור הרחב היתה הסתייגותו מההתמקדות המסורתית של הקולנוע בסיפורם הפרטי של יחידים. "הנפשות הפועלות" ברוב סרטיו בשנות העשרים היו קולקטיבים מהפכניים ונבחרים. בשנות השלושים, בתקופת שלטונו של סטלין, יהיו גיבוריו צארים או נסיכים אמיצים שפועלם ה"פטריוטי" החיובי תרם לבנייתה ולהגנתה של רוסיה הגדולה. אייזנשטיין, הבולשביק של שנות העשרים והסטליניסט של שנות השלושים, אהב תמיד להשקיף על ההיסטוריה מלמעלה, מזווית הראייה של מי שעשו אותה, לדעתו. וזוולד פודובקין, מתחרהו הגדול, ביקש בסרטיו המהפכניים לעמוד תמיד על גורלם הפרטי של בני אדם "פשוטים" הנקלעים אל תהפוכות ההיסטוריה ומשתדלים להבינה. "אם", העיבוד הקולנועי לספרו המפורסם של מקסים גורקי, היתה יצירתו השנייה והיא הושלמה בשנת 1926.

סיפורה של אמו של פעיל רדיקלי המתקוממת גם היא ומקריבה את חייה במאורעות 1905 שימש דגם היסטורי ודידקטי בתהליך רכישת מודעות מהפכנית. שימת הדגש במוטיבציות הפסיכולוגיות האישיות כהסבר לפעולות הקולקטיביות, גישה שהועתקה מהמודל הספרותי המהפכני והמשולבת בעריכה קולחת והרמונית, גרמה שסרטו של פודובקין נהיה פופולארי ואהוד וזכה להערכת האליטות התרבותיות.

ה"אם" חג סביב דמותה של האם המיוסרת, שבתמימותה מביאה למאסר בנה, החבר בקבוצת מהפכנים קטנה. אהבת האם היא הבסיס המנטלי שמביא לצמיחת ההכרה בדיכוי הצארי ובחוסר הצדק המשווע הקיים במבנה המעמדי, המאפשר ניצול מחפיר. מעמד של ההמונים מול המסרטה של פודובקין שונה ממעמד בסרטיו של אייזנשטיין. הם אינם משמשים עדים דוממים בלבד למעשי טבח, אלא מתקוממים ונאבקים כנגד הדיכוי. בעוד האם שעל מדרגות אודסה האייזנשטיינית נפגעת ושומטת בחוסר אונים את עגלת התינוק, האם של פודובקין נוטלת את הדגל האדום וממשיכה לצעוד עד שהיא מוכרעת. גם אצל פודובקין ברור בסיום שההמונים אינם יכולים לנצח בלא מפלגה שתנחה אותם. לשם כך בדיוק נזקק השלטון ב 1925 לסרטים המשחזרים את מהפכת הנפל של 1905.

בסרטו הבא "סופה של סנט פטרבורג", פודובקין מנסה לנתח את מערכת הסיבות הכלליות להתמוטטותו של הצאריזם ב 1917 ולסילוקו. הסרט מתמקד בבן איכרים שנודד לעיר ונקלע למאבקים חברתיים קשים. המודרניזציה והתיעוש אינם גורמים לשיפור תנאי החיים של עובדי האדמה לשעבר, שבתחילת המאה נהיו לפרולטריון מורעב. מלחמת העולם הראשונה אליה נשלח בן האיכרים היא זו ששוברת אותו ואת וחבריו. כידוני המלחמה הופכים כיוונם מופנים את בית המלוכה. המהפכה פורצת בכל כוחה. גם פודובקין משתמש בחיתוך מהיר, התמונות מתחלפות במהירות, קצב העריכה מתגבר כאשר הפגזים נופלים בחפירות האפלות על רקע עליות השערים בבורסה מלאה תזזית. החיתוך המהיר והמעבר בין הקרבות הפיננסיים לעימותים האלימים בחזית יוצרים ניגוד תמטי מלא כוח.

ב 1928 פודובקין ביים את "סערה מעל אסיה", גם כאן הוא ניסה להציג את מאפייניה של המהפכה הסובייטית, אולם הפעם התרחק מהמרכזים העירוניים של רוסיה. הגיבור הוא צייד מונגולי, שמצטרף לצבא הגרילה האדום כדי להאבק בצבא הבריטי הפולש, המבקש לכפות על השלטון הבולשביקי את דרכיו. גם כאן אנחנו עדים להיווצרותה של תודעה מהפכנית אבל מה שיותר חשוב זו היתה יצירה

שהבליטה את מידת הרלוונטיות של הקומוניזם החדש לעמים החוץ-אירופיים. ואפילו אפשר להכתירו כסרט האנטי-אימפריאליסטי הראשון.

דזיגה ורטוב

הקולנוע התיעודי נהיה במדינה הסובייטית הצעירה לאחת מספינות הדגל של הייצור הקולנועי. המשנה המרקסיסטית עודדה מגמה ששאפה לבטא את המציאות בצורה הריאליסטית ביותר. המשורר הגדול ביותר של הקולנוע התיעודי הסובייטי היה בלא ספק דז'יגה ורטוב, בימאי צעיר שנתמנה לעורכו של יומן החדשות השבועי של המשטר החדש. ורטוב פטר את ביום השחקנים הקולנועי כתעשיית חלומות ילדותית ובחר, יחד עם צוותו, "לביים" את המציאות עצמה. והיות שהמציאות הוויזואלית היתה במצב של כאוס, כדי להבינה היה צורך לארגנה מחדש באמצעות העין הקולנועית. המסרנות שלו לא הסתפקו בצילום פוזיטיביסטי (או נטורליסטי) של אובייקטים חזותיים, אלא הסתערו ותקפו אותם מזוויות בלתי אפשריות, במהירויות משתנות ובתנועות זריזות ומפתיעות. נדמה לפעמים כי מהירותם של השינויים הפוליטיים והמהפך בסדר החברתי הקרינו לתוך השפה הוויזואלית, הן בסרטים התיעודיים והן בסרטים העלילתיים, יסוד דינמי וקצבי שלא נמצא כדוגמתו בקולנוע העולמי. שנים רבות עברו עד שההישגים המיוחדים שפותחו בשנות העשרים בקולנוע הסובייטי נקלטו במערב.

את צילום מהלכי המלחמה עצמה החמיץ ורטוב, ואולם כבר ב 1919 הוא השלים את "יום ההולדת של המהפכה", סרטו הראשון. כעבור שלוש שנים יכלו הצופים לחזות "בהיסטוריה של מלחמת האזרחים" שלו, שתיעד בצורה מדהימה את ניצחונו של הצבא האדום בקרבות הגורליים שביססו את המשטר הסובייטי. ורטוב הזדהה בכל מאודו עם מטרות המהפכה ואפילו חשב שאין היא רדיקלית דיה בקצב התמורות שהיא חוללה (מכאן אולי צילומי התזזית העצבניים שלו שבהם ביקש להאיץ את המציאות האיטית מדי לטעמו). כמובן, בעבודתו לא ניכרו סימנים לדיכוי הקשה שהצבא האדום נקט כדי לשרוד או ביטול הפלורליזם המפלגתי בזמן מלחמת האזרחים. "קולנוע האמת" שלו היווה למעשה אסתטיזציה מדהימה, תוך סינון סלקטיבי מתוחכם, למציאות השסועה והכואבת שרוסיה היתה שרויה בה בשנות המהפכה הראשונות. המסך המפוצל, ההקרנה האיטית או ההפוכה של סצנות שלמות ושיבוץ טכניקות הנפשה בתוך תמונות ריאליסטיות הלהיבו אמנם את חסידי הקולנוע במערב, אך לא הרשימו במיוחד את קהל הצופים הסובייטי. קהל זה לא יכול להתרגש מניסיונות חלוציים שנועדו למעשה ללמדו שאין הוא

מהפכני דיו. ה"אמת" התיעודית של ורטוב לא שכנעה כלל, וודאי שלא שעשעה את המוני הצופים בברית המועצות, שהמשיכו להעדיף על פניה את סרטי צ'רלי צ'פלין. בהתאם הצטמצם גם המימון הציבורי הנדיב שהקולנוען זכה לו בתחילת שנות העשרים, ואת סרטו האוונגרדי "האיש עם המצלמה" הוא הצליח לסיים רק לאחר קשיים רבים. סרט זה מוכיח עד כמה היה כשרונו של ורטוב גדול כמהפכן קולנועי. מדובר ביצירה תיעודית בעלת קצב סוחף המתארת את העולם התעשייתי והעירוני בהערצה. רוסיה הבולשביקית שהאמינה בקדמה ותיעוש מוצגת לראווה בסרט זה כמדינה מודרנית מפותחת. כמובן המציאות השונה לחלוטין מעולם לא הטרידה את ורטוב. "מונטז" כה נועז וכה דמיוני לא נראה עד כה.

בשנת 1934 השלים את יצירתו "שלושה שירים על לנין" שנעשה לרגל עשור למותו של המנהיג הנערץ. הסרט נעשה באקלים פוליטי של פולחן האישיות הסטליניסטי, ובמערכת תרבותית וחינוכית שמתחילה לדמות למנגנון כנסייתי, חיבר ורטוב את פואמת הקינה התיעודית המרשימה. סרט זה מהווה סיכום ויזואלי להתהוותה של דת חילונית גדולה ובה-בעת תרומה של ממש להמשך התמסדותה. אם בשנות העשרים מרבית הסרטים עסקו בהמונים, בשנות השלושים השתנה האתוס לחלוטין והסרטים החלו לעסוק במנהיגים. ב"שלושה שירים על לנין" אתה המהפכה יצר בעיקר אדם אחד, שעל פי מקשל תרומתו להיסטוריה ספק אם היה בן אנוש. ורטוב מבשר בסרטו, "הוא יצר אור מחושך, גן ממדבר, חיים ממוות". אולם לא המילים שובות את הלב בסרטו של ורטוב. הסרט שהכיל את כל תצלומיו והופעותיו של לנין עוצב ביד אמן בעזרת עריכה מהירה וחופשית. ורטוב משתמש בתמונותיו לא כמו שהיסטוריון משתמש במקורות מוסמכים ומהימנים, אלא כמו שמשורר משתמש במילים ובמשפטים, ולמרבה הפלא ורטוב לא חדל לטעון כי הוא מייצג ריאליסטי של ההיסטוריה.

קבוצת "דז'יגה ורטוב"

ז'אן לוק גודאר אמנם כמעט לא הציג קומוניסטים בסרטיו, אך החל מסרטו "זכר, נקבה" שהופק בשנת 1966, דרך "הסינית" (1967), "ולדימיר ורוזה" (1971), ואיך הולך? (1975) שימש הרעיון הקומוניסטי, על גרסאותיו השונות, ציר מרכזי בהרהוריו הקולנועיים. קבוצת "דז'יגה ורטוב" הקולנועית שהוא ייסד ביקרה קשות את הקומוניזם ה"רפורמיסטי" המתון ותמכה בלא סייג במאואיזם הקשוח ששלט באופנה האינטלקטואלית של סוף שנות השישים. כאשר דעך הגל השמאלני לקראת אמצע שנות השבעים, הפסיק גודאר להתעסק בקומוניזם ועד מהרה הוא מצא לו מוקדי חקירה אחרים. מפנה פוליטי זה אפיין

חוגי ציבור רחבים בצרפת של שנות השבעים, שהחלשת כוחה של המפלגה הקומוניסטית, והאכזבה מהתקוות שנולדו במאי 1968, גרמו שלא יהיה להם עניין תרבותי, ולפיכך גם קולנועי.