

Maria Bystrzycka

Teoria Eisenteina w świetle poznawczych możliwości filmu

Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne 28, 47-55

1973

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Maria BYSTRZYCKA

Teoria Eisensteina w świetle poznawczych możliwości filmu

Теория Эйзенштейна в свете познавательных возможностей кино

La théorie d'Eisenstein à la lumière des possibilités de connaître au moyen du film

Teoretycy kultury zgodni są w swoim twierdzeniu, że cywilizacja współczesna, to cywilizacja obrazu, obsesja wszystkiego, co widzialne. U podstaw epoki kultury wizualnej leży niewątpliwie wynalazek kina. Podważył on rozwijany przez stulecia świat kultury opartej na słowie i zrodził potrzebę oglądowego poznawania rzeczy i zjawisk. Pociągnęło to za sobą rewolucję w dziedzinie informacji, która w kontekście cywilizacyjnym XX w. odgrywa doniosłą rolę.

Wzrastające tempo życia stworzyło konieczność operowania skrótem: myślowym, znakiem i symbolem. Wyostrzona zdolność postrzegania pobudza do tworzenia znaków wymagających natychmiastowej interpretacji. Prymat obrazu przyczynił się jednak do powstania pewnych niekorzystnych cech charakteryzujących kulturę epoki cywilizacji technicznej, tj. powierzchowności. Na szczęście wyzwolił także reakcję na zbyt powierzchowne rejestrowanie zjawisk, a narastanie potrzeb społecznych związanych z obecnym etapem cywilizacji sprawiło, że zwrócono baczniejszą uwagę na skalę możliwości wizualnej prezentacji zjawisk, szczególnie w dziedzinie przekazywania poznawczych konstatacji o świecie.

Akcentując możliwości sztuki wizualnej w dziedzinie syntetycznego przedstawienia rzeczywistości, traktuje się ją jako swoistą formę poznawczej działalności człowieka, jako „sui generis” przekaz informacyjny. Jeżeli jednak przyjąć za współczesnymi filozofami, że funkcja poznawcza sztuki realizuje się jedynie poprzez język, to najbardziej istotny staje się problem wypracowania systemu języka wizualnych znaków ogólnie-

dostępnego i odpowiadającego współczesnej cywilizacji. Problem ten ma swoją znamioną historię.

Prześledzenie zakresu i kierunku badań poprzedzających rewolucję w dziedzinie informacji pozwoli na uchwycenie i zrozumienie tych tendencji kulturowych, które doszły do głosu na początku naszego stulecia i torują sobie drogę w epoce szybkiego rozwoju środków masowego przekazu.

Historia problemu.

Obszar badań — postulatory i nadzieje

Szybki rozwój nauk ścisłych i techniki nie przyczynił się do osiągnięcia harmonii w życiu jednostek i społeczeństw. Narastające coraz wyraźniej konflikty społeczno-polityczne znalazły swój tragiczny wyraz w wydarzeniach I Wojny Światowej. Narodziny nowej epoki w dziedzinie społeczno-politycznej zbiegły się z narodzinami młodej i ekspansywnej sztuki o szerokim zasięgu oddziaływania, tj. filmu. Nie od razu była ona w stanie podjąć najważniejsze zagadnienia epoki i spełnić bardziej ambitne zadania. Jednakże waga wydarzeń lat wojny i przenikanie do filmu wybitnych twórców uczyniły ją bardziej dojrzałą. Fakt rozszerzenia problematyki stworzył przesłanki do rozpoczęcia twórczych poszukiwań w dziedzinie środków wyrazowych filmu. Krystalizująca się powoli teoria sztuki filmowej miała w tym okresie szereg niepocholebnych ocen krytyków i przedstawicieli kultury z lat 1914—1919 oraz wiele trudności w ustaleniu miejsca i artystycznego programu zmierzającego do sprecyzowania specyfiki nowej sztuki. Jedni — jak ¹ K. Lange i H. Hafker — widzieli w niej mechaniczną kopię rzeczywistości. Inni (np. V. Lindsay i S. Dawley) traktowali ją jako plastykę w ruchu, dostrzegając jedynie elementy rzeźby, malarstwa i dramaturgii, którymi rządzi bezdźwięczny rytm. Kojarzono także film z pantomimą lub balladą, względnie uważano ją (jak V. Pordes) za dramaturgicznie skomponowaną powieść. Nie odmawiano jej (jak R. Arnheim) miana sztuki, ale nie dostrzegano jej odrębnej drogi rozwojowej. Na tle tych stwierdzeń korzystnie prezentują się wypowiedzi M. Gorkiego, K. Irzykowskiego, M. L. Herbiera, P. Wegenera i R. Canudo. Pozytywne opinie dawały filmowi znaczny kredyt zaufania w nadziei, że zajmie on w naszym życiu, jako sztuka totalna (L. Herber i M. Gorki) wyjątkowe miejsce. Wybitny aktor i reżyser P. Wegener widział film przyszłości jako symfonię wizualną, muzykę geometryczną i lirykę optyczną.

¹ A. Jackiewicz: *Teoria siódmej sztuki R. Canudo*, „Kwartalnik Filmowy” 1960, nr 4.

Wyraźny postulat stworzenia języka filmu postawił R. Canudo. Film zdaniem Canudo zjawia się jako odnowiciel wszystkich rodzajów twórczości artystycznej, wzbogacając ludzką wartość ekspresji obrazem w ruchu. Bezsowna jest dla Canudo wizualność filmu, niespotykana dotychczas możliwość chwytania zjawisk w ich płynności i ruchu. Poglądy Canudo, podobnie jak Germaine Dulac i Louis Delluc i innych, miały duże znaczenie dla rozwoju myśli filmowej. Bez wyjaśnienia jednak podstawowego problemu, tj. związku między myśleniem i jego wizualnym odpowiednikiem — obrazem, nie można określić specyfiki filmu i dotrzeć do praw dyskursu filmowego. Próbę taką podjęło dwóch teoretyków lat dwudziestych i trzydziestych — Epstein i Eisenstein.

Problematyka filozoficzna i artystyczna teorii Epsteina oscylowała wokół dwóch zagadnień: 1) intelektualnych możliwości kinematografu — jako ważnego instrumentu w poznaniu świata, rozszerzającego zakres widzenia rzeczywistości; 2) zrozumienia dróg skojarzeniowych rządzących formowaniem się sensu obrazu filmowego i myśli wizualnej.

Problem poznawczych walorów kinematografii zajmuje wiele miejsca we wszystkich teoretycznych wypowiedziach Epsteina. Już w 1922 r.², analizując możliwości literatury i filmu, dochodzi do wniosku, że nowe, subtelne narzędzia informacji o świecie (lupa, kinematograf, obiektyw) nie są martwymi przedmiotami gdyż pozwalają człowiekowi na wielość kątów obserwacji w stosunku do rzeczy.³

„Okiem obdarzonym nadludzkimi zdolnościami analizy” nazywa Epstein kinematograf w swej trzeciej książce.⁴ Filozoficzny aspekt nowego środka wyrazu widzi w ciągłym odkrywaniu nowości i przywróceniu naszym oczom ostrości zdziwienia. Kinematograf rozszerza zasięg naszych zmysłów stwarzając syntezę rzeczywistości wynikłej z zespolenia trzech form przestrzeni i czwartej czasu. Na pozór czysto techniczna zdobycz, jak przyspieszenie zdjęć, może stać się kategorią filozoficzną, jeżeli ruch obrazów odkrywa nowe, dotychczas nieznanne prawdy oraz ukazuje, gdzie tkwią korzenie wszystkich zjawisk.⁵ Analityczna i badawcza funkcja kinematografu nadaje mu rangę filozoficzną, a ambicja i talent artysty stwarzają walor artystyczny i estetyczny. Specyficzna synteza sztuki i nauki w filmie umożliwia powstanie w dobie cywilizacji technicznej nowej formy kultury, bezpośrednio wizualnej, a co za tym idzie, odrodzenie wyobraźni i emocji. W roku 1921⁶ pisze Epstein, że „film nie jest tylko

² Z. G a w r a k: *J. Epstein: „Studium filmowej natury w świecie”*, Warszawa.

³ *Ibid.*

⁴ J. Epstein: *Kinematograf widziany z Etny*, Paris 1926.

⁵ Z. G a w r a k: *J. Epstein — filozof ekranu*, „Kwartalnik Filmowy” 1959, nr 1.

⁶ J. Epstein: *Bonjour cinéma*, Paris 1921.

sztuką, ale czym innym, czymś lepszym”.⁷ W ostatecznych swych sformułowaniach dotyczących roli filmu w współczesnym świecie, dochodzi do wniosku, że właściwie rozumiana rola sztuki w epoce wysoko rozwiniętej cywilizacji technicznej opierać się musi na równowadze sił uczucia i rozumu. Nasze nowe, liryczno-filozoficzne poznanie, oparte będzie — zdaniem Epsteina — na estetyce. Jest ona jedynym lekarstwem dla intelektualnie przemęczonego świata. Filozoficzną przesłankę teorii Epsteina stanowił Bergmanowski podział na myśl zewnętrzną (operowanie symbolami logiki) i myśl wewnętrzną (drogi emocjonalnych skojarzeń obrazowych na zasadzie marzeń sennych). Oparcie badań nad prawami języka filmu na podświadomości przy stanowczym podkreśleniu roli intuicji w poznaniu miało swoje zasadnicze konsekwencje zarówno w dziedzinie metody, jak również w wynikach badań. Chcąc pozostać wiernym przyjętym założeniom filozoficznym cofa się Epstein przed pełnym wyjaśnieniem poznawczej nośności obrazów filmowych. Twierdzi wprawdzie, że film jest odnowicielem pisma, ale nie podejmuje prób wykorzystania materiału empirycznego lingwistyki dla zrozumienia mechanizmu konstruowania pojęć z ikonicznych znaków filmowych. Odcięcie się od materiału z dziedziny genetycznych postaw myślenia i poznania ludzkiego znacznie opóźniło poszukiwania zmierzające do stworzenia ikonografii odpowiadającej współczesnemu myśleniu i odczuwaniu świata.

Aktualność założeń

Eisensteinowskiej teorii syntezy sztuki i nauki

W historii nauki tak się dzieje, że punkt dojścia jednych staje się punktem wyjścia dla innych. Istnieje bowiem sama potrzeba i ona stanowi bodziec do dalszych badań. Konieczności przywrócenia zachwianej równowagi między osiągnięciami technicznymi i humanistycznymi nie wymyślili teoretycy kultury i filmu. Stworzenie nowego humanizmu w okresie unifikacji cywilizacyjnej stanowi imperatyw uznawany przez wszystkich.

Uaktywnienie wszystkich władz poznawczych i psychicznych człowieka jest możliwe jedynie dzięki przzerwuceniu pomostu między nauką i sztuką. Nie rezygnując z refleksji filozoficznej, w sztuce dąży się do wypracowania takich środków wyrazu, które umożliwią uchwycenie i przekazanie emocjonalnego klimatu bliskich człowiekowi spraw. Gorący spór o nowe rozumienie świata opatrzony jest ogólnym tytułem: wiedza naukowa a humanizm. Zarówno wzrastająca ingerencja nauki, jak i ambicje poznawcze sztuki zmniejszają wyraźne do niedawna granice między nimi.

⁷ *Ibid.*

Coraz głośniejsze mówi się o konieczności wzajemnej polaryzacji tych dziedzin i wyjścia poza krąg tradycyjnie pojmowanych wyłączeń. Nikt jednak oprócz teoretyków filmu, a szczególnie Eisensteina, nie postawił tak jednoznacznie problemu artystycznej syntezy obydwóch dziedzin działalności ludzkiej i nie pokusił się o wypracowanie teoretycznych podstaw „sztuki naszego czasu”.

W Eisensteinowskiej teorii filmu przyszłości mocno zaakcentowana została rola filmu w życiu współczesnego człowieka i jego współdziałaniu w aktualizowaniu poznawczych i emocjonalnych treści zawartych w dziele sztuki. Stworzenie filmu o maksymalnej poznawalności i uczuciowości⁸ umożliwi — zdaniem Eisensteina — zniesienie rozdzwień między językiem logiki i językiem obrazów na gruncie dialektyki filmowej. Zarówno w uzasadnieniu tego postulatu, jak i następnego, tj. kierowania myślowym i emocjonalnym procesem odbioru dzieła sztuki u widza, odwołuje się Eisenstein do argumentów nie tylko z kuchni sztuki, lecz także z historii myśli ludzkiej. Uważa on, że w procesie wyjaśniania związków człowieka ze światem odgrywała sztuka ogromną rolę. Poznanie i przeżycie były ze sobą związane, ale zakres widzenia i rozumienia świata wciąż się zmieniał. Wyjaśniając etymologię słowa „poznanie” podkreśla jego aktywny charakter i odrzuca jednostronne, kontemplacyjne rozumienie tego pojęcia.⁹ Analizując możliwości każdej ze sztuk dochodzi do wniosku, że film stanowi tę prawdziwą i ostateczną syntezę wszystkich artystycznych środków wypowiedzenia się.

Film może z łatwością ukazać zarówno dźwiękową stronę, jak i wzrokowe bogactwo otaczającej rzeczywistości, łącznie z wewnętrznym biegiem zjawisk i mechanizmem rządzących nim sił.¹⁰ Kąty ustawienia kamery, burzą bierną, egzystencjalną więź między zjawiskami, dając ich jednoznaczną ocenę. Wraz ze zmianą planów ustala się nowa, przyczynowa więź między zjawiskami. Odchodząc od ilustracji przedmiotowej, film może wyjaśnić, a nie opisywać.¹¹ Zmiana planów powoduje także odmienne rozłożenie akcentów emocjonalnych, co ułatwia kierowanie emocjonalnym procesem odbioru. Wyodrębnione z realnego bytu zjawisko przechodzi wtedy dzięki montażowi i nowemu zestawieniu w uogólniające skojarzenie. W ten sposób powinno dojść do syntezy sztuki i nauki. Wszystkie badania Eisensteina nad montażem zmierzają do tego, aby traktować go jako rekonstrukcję prawideł toku myślowego. Eisenstein zastrzega się jednak, że „tok myślowy jako forma montażu niekoniecznie musi

⁸ S. Eisenstein: *Perspektywy FAW* [w:] S. Eisenstein: *Wybór pism*, Warszawa 1959, s. 296.

⁹ S. Eisenstein: *Film kolorystyczny*, FAW, 1959, s. 285.

¹⁰ *Ibid.*, s. 286.

¹¹ S. Eisenstein: *Dickens, Griffith i my*, FAW, Warszawa 1959, s. 46.

mieć fabularny charakter, bowiem myśl to coś więcej i coś innego niż fabuła”.¹² Montaż elementów odtwarzanego zjawiska w filmie, to specjalna organizacja w przestrzeni i w czasie. Istotą tej organizacji jest ruch, który określa także prawa budowy obrazu filmowego. Mówiąc o ruchu klatek zastrzega się, że nie chodzi tu tylko o ruch klatek filmowych, lecz rozumie go jako przechodzenie jednej jakości w drugą. Zestawienie elementów nie jest ich prostą sumą, lecz iloczynem i nową jakością.

W ambitnej teorii Eisensteina, zmierzającej do przerzucenia pomostu między myśleniem pojęciowym a dostępną sztuce ruchomego obrazu jakościową prezentacją świata, zasadniczą rolę (obok ruchu) odgrywał także czas.¹³ W zmieniającej się treści obrazowej ruchomych kadrów występuje jeszcze jeden moment — pionowy ruch elementów wizualnych i dźwiękowych.

Metodę tworzenia tego typu nazwał Eisenstein montażem pionowym. Przez pion rozumiał równoczesność jednostek różnych kategorii, tj. ruchu, muzyki i obrazu oraz towarzyszących im skojarzeń wizualno-dźwiękowych. Celem tych powiązań było stworzenie jednego, uogólniającego wizualno-dźwiękowego obrazu w ogólnych ramach przestrzenno-czasowej charakterystyki świata. Montażowe próby łączenia różnorodnych elementów w pionie, miały za zadanie wszechstronne odzwierciedlenie zjawiska oraz uchwycenie jego dynamicznej struktury. W dynamicznym ujęciu dzieło sztuki jest procesem powstawania obrazów w uczuciu i umyśle widza, zaś krzywa ruchu zawiera nie tylko jego dynamiczną specyfikę, lecz także kompleks cech charakteryzujących treści obrazów. A zatem zamierzony łańcuch obrazów w filmie, to koncepcja, która wyłania się z kolizji niezależnych od siebie ujęć.

W montażowym obrazie, który rezygnuje z informacyjnej ilustracji tematu na rzecz poznawczej oceny faktu i jego odczucia, następuje przesunięcie akcentu ze sfery akcji w sferę skojarzenia. Metoda ta w odróżnieniu od filmu konwencjonalnego, który wpływa tylko na emocje, pozwala na dynamizację intelektualnych treści zniewalając widza do określonych skojarzeń.

W konstruktywnym modelu sztuki filmowej przyszłości, stworzonym przez Eisensteina, podniesione zostały następujące sprawy: a) poznawcze ambicje sztuki ruchomego obrazu, b) specyfika filmowego dyskursu o świecie, c) montaż pionowy jako próba przestrzenno-czasowej charakterystyki świata, d) montażowy obraz skojarzeniowy.

¹² S. Eisenstein: *Raczej się proszę* [w:] E. Eisenstein: *Wybór pism*, FAW, 1959, s. 195.

¹³ S. Eisenstein: *Montaż pionowy* [w:] E. Eisenstein: *Wybór pism*, FAW, 1959, s. 344.

Potwierdzają one w pełni postawioną uprzednio tezę o aktualności Eisensteinowskiej teorii myślenia obrazami, gdyż zawarte w nich są najważniejsze postulaty współczesnych teoretyków kultury, kierowane pod adresem filmu. Głośne wołanie o wszechstronną edukację przy wykorzystaniu m. in. telewizji czy filmu, stale przybiera na sile. Wśród przytaczanych argumentów spotykamy wszystkie znane nam już z omówionego materiału porównawczego, postawione przed wielu laty. Pasowanie filmu na obserwatora i komentatora szybko następujących przeobrażeń musi pociągać za sobą rozszerzanie jego funkcji i zakresu oddziaływania.

Coraz głośniejszym mówi się o jednoczesnym, aktywnym gromadzeniu wiedzy, rozwijaniu wyobraźni artystycznej i wrażliwości oraz umiejętnym kształtowaniu światopoglądu. Aktywne gromadzenie wiedzy możliwe jest tylko wtedy, gdy w filmowym przekazie uchwycona zostanie dynamika procesu poznawczego, która pobudza wyobraźnię i wywołuje łańcuch skojarzeń utrwalający problem w pamięci. Bez owego napięcia wywołanego zainteresowaniem, nie do pomyślenia jest aktywne uczestniczenie widza w aktualizowaniu przekazywanych treści. Przeżywanie tematu jest naturalną konsekwencją wciągnięcia wyobraźni w ten specyficzny proces poznawczy. Przy tak rozumianej koncepcji filmu nie rezygnuje się z poznawczej funkcji sztuki oraz oddziaływania na sferę podświadomości, odgrywającej w życiu duchowym człowieka ważną rolę. Wychodzi ona naprzeciw tym głosom, które domagają się bardziej pogłębionego spojrzenia na skomplikowane układy otaczającego świata. Przecina także stary spór teoretyków kultury o to, czy system myślenia w filmie należy do lingwistyki, czy też jest jedną z konstrukcji estetycznych. Przyjęcie Eisensteinowskiej tezy o montażu jako rekonstrukcji prawideł toku myślowego nadaje kierunek dalszym badaniom w oparciu o genetyczne podstawy myślenia ludzkiego i teorii poznania. Jest to ostatnie ogniwo w postulowanej przed 40 laty syntezie sztuki i nauki, a także początek etapu coraz wyraźniejszego wkraczania do filmu nowej dyscypliny naukowej — semantyki z nauką o ewolucji znaków — semiotyką włącznie.

Semiotyczne badania z zakresu genetycznych podstaw myślenia ludzkiego i rekonstrukcji procesu poznawczego oraz mechanizmu konstruowania myśli ze znaków ikonicznych są nie tylko potwierdzeniem poszukiwań prekursorów Eisensteina i jego samego. Stanowią także teoretyczne zaplecze dla właściwie rozumianej edukacji ekranowej, bez której nie do pomyślenia jest obsesyjnie wizualna kultura dwudziestego wieku.

РЕЗЮМЕ

Теоретики культуры считают, что современная цивилизация является цивилизацией образа. В основе инвазии визуального искусства лежит изобретение кино, наиболее массового из всех имеющихся видов искусства. Однако роль и границы воздействия кино зависят от его познавательных и художественных достоинств.

Конструктивная модель киноискусства будущего сформировалась не сразу. Большую роль в ее создании сыграли теоретические и практические поиски предшественников Эйзенштейна. В настоящей работе рассматриваются те основные постулаты и надежды теоретиков культуры и кино, которые способствовали выяснению специфики языка кино.

Теория Эйзенштейна выдвинула на первое место такую существенную для технической цивилизации проблему, как проблема связывающего звена между наукой и искусством. Гармоническое сочетание этих двух элементов дает возможность, по мнению Эйзенштейна, активизировать все познавательные и психические возможности человека. Условием, необходимым для осуществления этого постулата, является создание системы визуальных знаков, задачей которых будет не только качественная характеристика мира, но и передача познавательных констатаций о нем.

В статье рассматриваются взгляды Эйзенштейна на эти вопросы. Мысли этого теоретика и практика кино находят отклик в провозглашаемых в настоящее время призывах о всеобщем образовании и воспитании при помощи экрана, об использовании как кино, так и телевидения в качестве проводника цивилизации.

R É S U M É

Les théoriciens de la culture sont d'avis que la civilisation contemporaine c'est la civilisation de l'image. À la base de l'invasion de l'art était l'invention du cinéma. Il est l'art plus en masse que tous les autres, formés précédemment. Cependant le rôle et la sphère d'influence du film dépendent de ses ambitions de connaître et de celles artistiques. Le modèle constructif de l'art cinématographique de l'avenir n'a pas tiré son origine du premier coup. Les précurseurs de la théorie d'Eisenstein y contribuèrent beaucoup avec ses recherches théoriques et pratiques. Dans le travail présent on a discuté les postulats et les espoirs les plus importants des théoriciens de la culture et du film qui contribuèrent à l'explication du langage spécifique du film. L'ambitieuse théorie d'Eisenstein, en constituant la continuation de cette étape, a exposé le problème, si essentiel

pour l'époque de la civilisation technique, celui comment jeter un pont entre la science et l'art. L'union harmonieuse de ces deux éléments rendra possible — selon Eisenstein — mettre en action toutes les facultés intellectuelles et psychiques de l'homme. La condition de la réalisation de ce postulat c'est la formation d'un système des signes visuels, la tâche desquels sera non seulement la caractéristique qualitative du monde, mais de même la transmission des constatations intellectuelles concernant le monde. Le travail contient une discussion des réflexions d'Eisenstein concernant cette question. Cettes réflexions viennent à la rencontre de l'appel retentissant à présent à une éducation d'écran universelle et à la mise en valeur également du film comme de la télévision en fonction du pilotage de civilisation.