

Marek Hendrykowski

Przeobrażenia modelu komunikacji filmowej w kinie radzieckim lat dwudziestych

Studia Rossica Posnaniensia 11, 41-53

1979

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

MAREK HENDRYKOWSKI

Poznań

PRZEOBRAŻENIA MODELU KOMUNIKACJI FILMOWEJ W KINIE RADZIECKIM LAT DWUDZIESTYCH

W roku 1919 nie mieliśmy w ogóle kinematografii, a w roku 1925 mieliśmy już „Pancernik Potiomkin”.

Wiktor Szklowski

I

Niebawem musiało być tempo metamorfozy, jaką przechodziło w okresie kilku pierwszych lat po rewolucji młode kino radzieckie, skoro Wiktor Szklowski (znakomity teoretyk literatury, przyjaciel Sergiusza Eisensteina, autor scenariuszy do kilku ówczesnych filmów i doskonale zorientowany świadek tamtych wydarzeń) zdecydował się — w opublikowanych przeszło czterdzieści lat później wspomnieniach¹ — wydać na ten temat sąd tak ekstremalny.

Pierwsze próby radzieckich nowatorów nie wyrastają jednak z próżni. Bezpośredni poprzednik kinematografii radzieckiej, przedrewolucyjny film rosyjski, zanotował na swoim koncie cały szereg interesujących osiągnięć. Nie podlega też dyskusji fakt, iż zdołał on przygotować niezbędne podłoże kulturowe, na którym wyrosło z upływem lat znaczne zainteresowanie społeczne tą dziedziną sztuki, o czym świadczą między innymi rozważania Lwa Tołstoja na temat filmu pochodzące z lat 1908 - 1910². Lista zdeklarowanych sympatyków kina manifestujących swoje poglądy w okresie przed rokiem 1917 obejmuje kilku wybitnych twórców kultury. Figurują w tym zestawieniu:

¹ W. Szklowski, *Ze wspomnień*, przeł. A. Galis, Warszawa 1965, s. 211.

² Tekst wypowiedzi L. N. Tołstoja na temat kinematografii w artykule K. Nemesza, *O prawach wyrazowych sztuki filmowej*, przeł. K. Garbień i J. Resz, „Film na Świecie” 1957, nr 1.

Korniej Czukowski (autor poruszającego kwestię filmu wykładu „Nat Pinkerton a literatura współczesna”), młody Władimir Majakowski (szybko przebudowujący około 1915 roku swoje poglądy na sztukę filmową), Leonid Andriejew oraz Maksym Gorki. Niejeden udany film mają też na swoim koncie czołowi reżyserzy tego okresu: Jakow Protazanow, Władimir Gardin, Piotr Czardynin i Władimir Kasjanow. Wśród wykonawców głównych ról spotykamy takie wybitne indywidualności aktorskie, jak na przykład: Iwan Mozzuchin (leader przedrewolucyjnego filmu rosyjskiego), Wiera Chołodnaja, Olga Priebrażenska, Wiera Orłowa, twórcy Wielkiej Reformy Teatralnej — Jewgienij Wachtangow i Wsiewołod Meyerhold, oraz światowej sławy bas operowy Fiodor Szalapin. Wielu z tych artystów poświęci wkrótce młodej sztuce radzieckiej całe swoje doświadczenie i talent. Ich dokonania twórcze stanowiły niejednokrotnie dla rewolucyjnych filmowców istotny punkt odniesienia, od którego należało odejść, by móc wykreować nową, samoistną i własną jakość artystyczną³.

Z perspektywy tylu dziesiątków lat trudno dzisiaj jednoznacznie rozstrzygnąć i ustalić, który z utworów wczesnego kina radzieckiego zasługuje na miano dzieła inaugurującego modelową serię lat dwudziestych. Historycy filmu przyjmują na ogół, że owym pierwszym dziełem jest debiut Sergiusza Eisensteina „Strajk” (1924 r.). Wypadnie generalnie zgodzić się z tym stanowiskiem, zastrzegając się jednak, że na osobne wyróżnienie zasługuje co najmniej kilka innych wcześniejszych utworów filmowych. Wśród nich: „Ojciec Sergiusz” wg powieści Lwa Tołstoja, w reżyserii Jakowa Protazanowa z Iwanem Mozzuchinem w roli głównej (1918 r.); zrealizowany przez studentów WGIK-u pod kierunkiem Władimira Gardina, z udziałem aktorskim Wsiewołoda Pudowkina oraz operatorskim Eduarda Tisse, „Sierp i młot” („W trudnych dniach”); pierwsze kroniki dokumentalne Dżigi Wiertowa i wreszcie cieszące się olbrzymią popularnością dwuseryjne „Czerwone diablęta” Iwana Perestianiego (1923 r.). W roku, w którym ukazał się na ekranach „Strajk”, zrealizowane zostały także ponadto trzy inne głośne filmy radzieckie: „Aelita” reż. Jakowa Protazanowa, „Przygody Oktiabryny” reż. Grigorija Kozincewa i Leonida Trauberga oraz „Niezwykłe przygody Mr Westa w krainie bolszewików” reż. Lwa Kuleszowa. I dopiero łączny kontekst wszystkich tych utworów daje niezbędne tło, na którym zarysowuje się pełniejszy obraz historycznofilmowego znaczenia debiutanckiego dzieła Eisensteina dla radzieckiej sztuki filmowej.

³ Podstawowe informacje historycznofilmowe dotyczące rozwoju kina radzieckiego lat dwudziestych przynoszą: *Historia sztuki filmowej* J. Toeplitza, t. 2. Warszawa 1956, rozdz. II, VIII i IX, s. 19 - 35, 124 - 193; oraz monografia R. Jurieniewa, *Historia filmu radzieckiego*, przeł. I. Nomańczuk, Warszawa 1977.

2

Mówi się niekiedy (można by tu przytoczyć dla przykładu między innymi wypowiedzi francuskiego pisarza i filmowca Henri Barbusse'a)⁴, iż formacja artystyczna zwana kinem radzieckim lat dwudziestych wyrasta dalece ponad to wszystko, czego dokonano w sztuce filmowej na świecie przed narodzinami tego ruchu, jak i ponad to, co działo się w kinematografii europejskiej i pozaeuropejskiej w okresie równoległym do dokonań młodych twórców radzieckich. Z pewnością ważne i metodologicznie uprawnione jest w tym miejscu pytanie, jaki jest ów porównywalny aspekt, dzięki któremu zjawiska na pierwszy rzut oka tak różne — i w indywidualnych przypadkach nie zawsze przymierzalne — bywają jednak ze sobą chętnie i wielokrotnie zestawiane.

Punktem wyjścia naszych rozważań chcemy uczynić spostrzeżenie dotyczące nie tyle swoistości tych czy innych pojedynczych utworów filmowych, jak to już niejednokrotnie wcześniej w rozmaitych badaniach czyniono, ile raczej — oryginalności propozycji kulturowej, która stała się udziałem czołowych twórców młodego kina radzieckiego lat dwudziestych. Zakładamy bowiem, że na tle zarówno ówczesnych, jak i późniejszych dokonań kinematografii światowej *novum* poszukiwań filmowców radzieckich należy rozpatrywać właśnie w aspekcie generalnych zmian modelu świadomości filmowej — jako tym przejawie, który daje szansę najpełniejszego, najbardziej całościowego ogarnięcia procesu przeobrażeń.

Analiza mechanizmu zjawisk ewolucyjnych zapoczątkowanych przez ruch filmowców radzieckich powinna też przynieść pełniejszą odpowiedź na pytanie: jakie są przyczyny tego, że konkurencyjne propozycje i rozwiązania tamtych lat nie wytrzymują (mimo swej często najwyższej rangi historycznofilmowej) próby bardziej uniwersalnego porównania z filmem radzieckim. A były to przecież czasy ogromnie pomyślne dla rozwoju kina światowego, obfitujące w nowatorskie kierunki i śmiałe eksperymenty twórcze.

W Niemczech znakomicie rozwija się wtedy ekspresjonizm filmowy. Powstaje między innymi „Gabinet doktora Caligari” R. Wienego oraz „Portier z hotelu Atlantic” F. W. Murnaua. W kinematografii amerykańskiej działają w tym czasie tacy mistrzowie kina, jak: D. W. Griffith, T. Ince, K. Vidor, C. B. De Mille, R. Flaherty czy W. Disney. Eric von Stroheim realizuje „Chciwość”, Charlie Chaplin — „Brzdąca”, „Gorączkę złota” i „Cyrk”, Buster Keaton — „Człowieka, który kręci”, „Generała” i „Marynarza słodkich wód”. We Francji nastaje okres naporu pierwszej awangardy filmowej; debiutują: R. Clair, J. Renoir, L. Buñuel i J. Vigo; zrealizowane zostają między innymi: „Balet mechaniczny” Legera, „Pies andaluzyjski” Daliego-Buñuela i „Mę-

⁴ Ibid, s. 79.

czeństwo Joanny d'Arc" Dreyera. Znakomite osiągnięcia artystyczne notują też w tym okresie kinematografie: angielska, szwedzka, holenderska i japońska.

Zarówno generalny bieg rozwoju kina światowego, jaki poszczególne dokonania zagraniczne są pilnie i systematycznie obserwowane przez filmowców radzieckich. Bardzo wiele filmów wyżej wymienionych twórców pokazywanych jest w tamtym okresie na ekranach kin radzieckich. W ZSRR goszczą też osobiście w tych latach zaproszeni przez koła oficjalne m.in.: Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Leon Moussinac i Henri Barbusse, a po roku 1930 Erwin Piscator, Béla Balázs i Joris Ivens. Sergiusz Eisenstein wspomina w swym artykule teoretycznym *Średnia z trzech*, iż pierwsze praktyczne nauki w zakresie elementarnych reguł montażu filmowego pobierał w montażowni kierowanej przez znakomitą montażystkę Esterę Szub, ucząc się tego rzemiosła przy opracowywaniu nowych wersji wieloseryjnych filmów zagranicznych, głównie niemieckich i amerykańskich, przeznaczonych na ekran radzieckie⁵.

3

Pełny rozkwit radzieckiego filmu niemego następuje jednak nie w pierwszej, a w drugiej połowie lat dwudziestych. Prym wiedzie tu trójka wielkich reżyserów: Sergiusz Eisenstein, Wsiewołod Pudowkin i Aleksander Dowżenko. Dotrzymują im kroku także inni, początkowo zresztą bardziej od nich doświadczeni i zaawansowani w swych pracach: Lew Kuleszew, Dżiga Wiertow, Grigorij Kozincew i Leonid Trauberg. Eksperymenty artystyczne Kuleszowa i Wiertowa w dziedzinie montażu filmowego, oraz FEKS-u⁶ w zakresie pracy z aktorem na planie są uważnie analizowane przez grupę ich uczniów i następców. Wnioski wyciągnięte z tych doświadczeń przyniosą w niedługim czasie znakomite efekty.

Skrócony kurs edukacji filmowej, który sami sobie wyznaczają debiutanci, cechuje fenomenalna intensywność. W roku 1925 wchodzi na ekrany kin radzieckich entuzjastycznie przyjęty przez publiczność i krytyków filmowych „Pancernik Potiomkin”⁷ Sergiusza Eisensteina — film, który pierwszy zogniskował również uwagę opinii zagranicznej na dokonaniach młodego kina radzieckiego, odbywając triumfalną, choć niejednokrotnie burzliwą wędrowkę po

⁵ S. Eisenstein, *Średnia z trzech*, przeł. M. Kumorek. W: Wybór pism, Warszawa 1959, ss. 144 - 145; zob. też artykuł R. Dreyer, *Z młodzieńczej twórczości S. Eisensteina*, „Kwartalnik Filmowy” 1961, nr 3.

⁶ Materiały dotyczące działalności FEKS-u zawiera specjalny monograficzny numer „Kultury Filmowej” 1971, nr 10.

⁷ Antologię tekstów na temat tego filmu przynosi książka z radzieckiej serii „Arcydzieła wielkiego ekranu”: *Pancernik Potiomkin*, Moskwa 1968. Zob. również artykuł J. Toeplitza, *Romantyka rewolucyjna na ekranie*. W: *Romantyka rewolucyjna w sztuce*, pod red. Z. Czeczota-Gawraka, Warszawa 1973, s. 35 - 48.

ekranach całego świata. W kilka miesięcy później odnotowana zostaje z podobnym efektem premiera drugiego arcydzieła młodej kinematografii radzieckiej — „Matki” w reżyserii Wsiewołoda Pudowkina (1926 r.). Okazjonalny incydent zamienia się w imponującą serię.

Zasadniczy, powszechnie znany trzon osiągnięć artystycznej młodej kinematografii uzupełniają również pierwsze i drugie filmy reżyserów debiutujących nieco później niż wyżej wymienieni, a niekiedy bardzo silnie inspirowanych wcześniejszymi dokonaniem swych kolegów. Tę bieżącą transmisję jednych osiągnięć twórczych na drugie należy szczególnie podkreślić. Stanowi ona bowiem ważny symptom narastania i nasilania się w miarę upływu lat czynnika wewnętrznej systemowości, na który staramy się tutaj zwrócić uwagę. Intensywnemu rozwojowi podlega w tym okresie nie tylko twórczość poszczególnych reżyserów, bezpośredniego zaplecza awangardy radzieckiej (A. Romm, B. Barnet, S. Jutkiewicz, F. Ermler i in.). Wraz z nią ewoluuje także równocześnie cała świadomość filmowa tego okresu jako system — i to w nie notowanym wówczas nigdzie poza tym na świecie, iście zawrotnym tempie.

Systemowy charakter tych przekształceń obejmuje w istocie nie tyle rozproszone pojedyncze elementy ówczesnej kultury filmowej, ile za ich pośrednictwem — generalnie — relacje wchodzące w skład całego jej systemu. Można by tę kwestię prześledzić w nieco inny sposób, uwzględniając na przykład związki funkcjonujące wewnątrz konfiguracji rodzajowych i gatunkowych tamtego okresu w kinie radzieckim. Aktualny punkt widzenia — wykształcony w wyniku oddziaływania tradycyjnych ujęć historycznofilmowych, w których akcentowane jest zazwyczaj z oczywistych przyczyn przede wszystkim istnienie serii arcydzieł filmowych z „Pancernikiem Potiomkinem”, „Październikiem”, „Matką” i „Ziemią” na czele — cechuje w tym względzie pewna jednostronność. Tymczasem nieco rozleglejsza panorama osiągnięć i zmian odkrywa całkiem inny aspekt istnienia wewnętrznej systemowości tej formacji artystycznej. Spróbujmy pokrótce odtworzyć ten odmienny — pierwszorzędnie ważny dla organicznego funkcjonowania całości — porządek zjawisk historycznofilmowych.

Zwiększa się wydatnie ilość produkowanych filmów. Dane cyfrowe mówią o olbrzymim skoku ilościowym, jaki dokonał się w ciągu kilku zaledwie lat. W 1922 roku wyprodukowano 10 filmów, w 1923 r. — 20, w 1924 r. — 45, w 1925 r. ogólna ich liczba sięga 80, by w rekordowym sezonie 1928 - 1929 przekroczyć już 130 tytułów⁸. Nie wszystkie produkowane filmy przebudowują jednak tradycyjny system sztuki filmowej. Spora ich część dąży do odnalezienia swego miejsca w szerokim popularnym obiegu kultury. Kino radzieckie tych lat dysponuje serią najwyższego lotu osiągnięć twórczych

⁸ Podaje za R. Jurieniewem, op. cit., s. 31 i 66.

należących do sfery obiegu wysokoartystycznego. Równocześnie jednak rozwija się w nim także twórczość wchodząca w zakres drugiego z komplementarnych obiegów kultury filmowej — popularnego. Akcentujemy szczególnie fakt komplementarności tego zjawiska, ponieważ oba obiegi: popularny i wysokoartystyczny bynajmniej nie są tu (zgodnie z rzeczywistym charakterem ich funkcjonowania w systemie ówczesnej kultury filmowej) traktowane rozłącznie i dychotomicznie, lecz jako organiczna całość.

4

By uchwycić narastającą z biegiem lat integralną spoistość poczynań kina radzieckiego w zakresie twórczości fabularnej, na pewno nie dość jest wspomnieć o niciach wewnętrznych powiązań łączących arcydzieła Sergiusza Eisensteina, Wsiewołoda Pudowkina i Aleksandra Dowżenki⁹. Należy też jeszcze koniecznie wyłowić powtarzalne symptomy świadczące o ciągłym i nieustannym ruchu znaczeń, odbywającym się dwukierunkowo: „w górę” i „w dół” między twórczością popularną i wysokoartystyczną. Ów stały proces wzajemnej wymiany wartości obejmuje często zjawiska diametralnie różne. Sygnały ich wewnętrznej integracji, bez uwzględnienia szerokiego tła przeobrażeń systemu kultury filmowej, mogą wydać się niekiedy wątpliwe czy nawet głęboko mylące. W perspektywie bardziej generalnej są jednak zawsze wykładnią systemowego charakteru rozwoju młodej kinematografii. Stąd filmy Pudowkina czy Dowżenki okazują się dla niej istotne w nieco innym aspekcie niż ekscentryczna komedia „Niezwykłe przygody Mr Westa w krainie bolszewików” Kuleszowa, albo śmiałe i wnikliwe studium obyczajowe „Miłość we troje” Romma. I w jednych, i w drugich uderza jednak wyraźne nowatorstwo zamysłu artystycznego, próbujące otworzyć nową, odmienną od dotychczasowych, drogę poszukiwań sztuki filmowej.

Wskazaliśmy dotąd zaledwie na skromny ułamek gatunków filmowych posiadających wówczas interesującą egzemplifikację. Należy tu jednak koniecznie podkreślić, iż dynamiczna — znajdująca się w stanie nieustannego pulsowania i migotliwości poszczególnych elementów — konstelacja gatunkowa, zaprojektowana przez model kina radzieckiego lat dwudziestych, jest ostatecznie wyjątkowo rozległa i w niektórych odmianach genologicznych reprezentowana aż przez kilka utworów pierwszej wielkości. Dotyczy to zarówno gatunków „wyższych”, jak i „niższych”, jeśli pozostać przy tym tradycyjnym rozróżnieniu. Wielkie epepeje i freski ekranowe w rodzaju „Października” Eisensteina, „Zwienigory” Dowżenki, „Końca Sankt Pe-

⁹ Zarys takiego triumwiratu znaleźć można między innymi w szkicu S. Eisensteina, *Narodziny mistrza*, przeł. M. Kumorek. W: Wybór pism, op. cit. s. 555 - 560.

tersburga” Pudowkina posiadają swoje istotne — i w określonym aspekcie niezbywalne — dopełnienie w filmach sensacyjno-przygodowych, komediowych, baśniowych, satyryczno-obyczajowych czy miłosnych w rodzaju: „Czerwonych diabłów” Perestianiego, „Gorączki szachów” Pudowkina, „Eliso” Szengielaji, „Według prawa” Kuleszowa, „Paryskiego szewca” Ermlera, bądź „Soli Swanecji” Kałatozowa. Multigatunkowość wszystkich tych utworów — wynika z przemieszania pierwiastków „wyższego” i „niższego” obiegu — jest w nich niezmiernie charakterystyczna i dająca wiele do myślenia.

Analogicznie w znacznym stopniu przedstawia się także wtedy kwestia bliskiej koincydencji dwu podstawowych odmian rodzajowych kina: fabularnej i dokumentalnej. Również i tutaj brak ostro zarysowanych, raz na zawsze wytyczonych i ustalonych granic wewnętrznego podziału. Historycznie rzecz biorąc prym wśród awangardowych poczynań sztuki filmowej wiedzie kronika dokumentalna. Inspirujący charakter dorobku reżyserskiego Dżigi Wiertowa z okresu „Historii wojny domowej” oraz działalności „Kinoprawdy” i „Kino-oka” (przy całej niechęci żywionej początkowo przez tego reżysera do filmu fabularnego) jest w debiutanckich pracach Eisensteina czy Pudowkina doskonale wyczuwalny. Ten ostatni zresztą, o czym nie zawsze się pamięta, debiutował właśnie jako dokumentalista, realizując w latach 1925 - 1926 komedię dokumentalną „Gorączka szachów”, a następnie dłuższy film popularn naukowy, ilustrujący teorię Iwana Pawłowa o odruchach warunkowych, „Mechanika mózgu”. Filmami dokumentalnymi, z różnym zresztą udziałem współczynnika fabularyzacji, debiutuje także w drugiej połowie lat dwudziestych wielu innych reżyserów kina radzieckiego (wśród nich Grigorij i Siergiej Wasiliewowie, Michaił Kałatozow, Aleksander Zarchi, Josif Chejfic, Michaił Cziaureli itd.).

Jednak filmem dokumentalnym, który niewątpliwie najwięcej zdołał przechwycić i wchłonąć z pierwiastków radzieckiej epiki fabularnej, jest znakomity reportaż filmowy z budowy wielkiej magistrali kolejowej „Turksib” reż. Władimira Turina (1929 r.). Z dużym mistrzostwem warsztatowym zostały tu wydobyte wszelkie dramaturgiczne walory prezentowanej na ekranie rzeczywistości. Film Turina przenika coraz bardziej dynamiczny porządek strukturalny rytmu kolejnych fraz montażowych, wspólnie z napisami międzyujęciowymi zręcznie patetyzującymi konstrukcję całości na wzór arcydzieł filmowych Eisensteina czy Pudowkina. „Turksib” i jemu podobne dzieła dokumentalne z jednej strony oraz „Październik”, „Arsenał” i „Nowy Babilon” (grupy FEKS-u) z drugiej — zestawione razem — informują jak bardzo systemowy, organiczny charakter mają w tym modelu kina powiązania łączące film dokumentalny z filmem fabularnym.

Najcelniej ujął ten złożony problem Sergiusz Eisenstein, który analizując w studium zatytułowanym *O budowie utworów* tajniki kompozycyjne swojego filmu, powiedział: „Pancernik Potiomkin” — na pierwszy rzut oka — przy-

pomina kronikę wydarzeń, ale oddziałuje jak dramat”¹⁰. Dialektyczna sprzeczność, wiążąca na zasadzie *coincidentia oppositorum* fabułę i dokument filmowy, nieraz jeszcze zaznaczy swój twórczy wpływ w późniejszych dziejach sztuki filmowej. Należy jednak podkreślić, iż filmowcom radzieckim udało się ostatecznie wyzyskać jej istnienie dla potrzeb kreacji artystycznej najpełniej spośród wszystkich istniejących w latach dwudziestych modeli twórczości filmowej. Biorąc pod uwagę całość dotychczasowych dziejów kina światowego, tak ścisła i organiczna integracja propozycji twórczych w zakresie filmu dokumentalnego i filmu fabularnego — powołująca do życia nową optykę znaczeniową rzeczywistości — zachodzi po raz pierwszy.

5

Problemem, który nie może zostać pominięty, jeśli w centrum zainteresowań badawczych znajdują się kulturotwórcze aspekty działalności filmowców tamtego okresu, jest rola filmowej tradycji artystycznej w ukształtowaniu modelu radzieckiego kina lat dwudziestych. Proces filtrowania tej tradycji dokonuje się zasadniczo dwiema drogami:

a) obejmując całą ówczesną praktykę twórczą w myśl generalnej zasady, że nic, co zostało odkryte i stworzone wcześniej w kinematografii światowej, nie ma charakteru ostatecznego i skończonego;

b) sięgając głęboko w teorię twórczości i komunikacji filmowej, co rychło owocuje serią znakomitych — żywych do dzisiaj — rozpraw teoretycznych, pisanych przez szerokie i wyspecjalizowane grono autorów.

Moment ogólnej zmiany perspektywy kulturowej, w której znalazł się dzięki temu film, jest uchwytany na pierwszy rzut oka. Zarówno w praktyce, jak i w teorii artystycznej jednym z najważniejszych symptomów odmienności modelu kina radzieckiego lat dwudziestych na tle innych modeli konkurencyjnych okazuje się powołanie — po raz pierwszy w dziejach sztuki filmowej z takim rozmachem i na tak wielką skalę — układu odniesienia w stosunku do całości osiągnięć poprzedników. Świadomość filmowa tego okresu posiada, ogólnie rzecz biorąc, bardzo nikłe rozeznanie w kwestii istnienia wewnętrznych procesów ewolucyjnych kina. Młodzi reżyserzy radzieccy i sprzymierzeni z nimi teoretycy filmu od początku akcentują nie statyczny (na podobieństwo rozproszonego zbioru faktów), lecz dynamiczny charakter funkcjonowania tradycji tej sztuki. Nawiasem mówiąc, przyjęty przez nich punkt widzenia metodologicznie upodabnia refleksję nad filmem do typu refleksji uprawianej wówczas przez grupę formalistów rosyjskich z kręgu Opojazu nad literaturą¹¹ oraz przez radzieckich twórców Wielkiej Reformy

¹⁰ Ibidem, przeł. A. Kaltbaum, cyt. s. 237.

¹¹ Por. antologię: *Rosyjska szkoła stylistyki*, pod red. M. R. Mayenowej i Z. Saloniego, Warszawa 1970; oraz artykuł Ł. Plesnara, *Związki rosyjskiej szkoły formalnej z filmem*. W: *Z dziejów awangardy filmowej*, pod red. A. Helman, Katowice 1976, s. 57 - 71.

Teatralnej (głównie Wsiewołoda Meyerholda i Jewgienija Wachtangowa) nad sztuką teatru. Analogiczny wydaje się zwłaszcza akcent położony na dynamizację czynnika tradycji, co w konsekwencji pociąga za sobą bardziej systemowe traktowanie tej sfery doświadczeń twórczych.

Rejestr ówczesnych prac teoretycznych z dziedziny filmu obejmuje wiele atrakcyjnych pozycji. Do najbardziej znanych i interesujących zaliczane są publikacje: Kuleszowa, Eisensteina, Pudowkina, Tynianowa, Eichenbauma, Szkłowskiego i Timoszenki. Poruszany w tych pracach zakres tematów obejmuje zasadniczo trzy kręgi zagadnień: 1) montaż filmowy, zdecydowanie kluczowy problem rozwiązywany przez kino radzieckie lat dwudziestych; 2) relacje pomiędzy sztuką filmową a innymi dziedzinami twórczości artystycznej; i wreszcie 3) począwszy od roku 1928 dźwięk, jako element strukturalny przekazu filmowego.

Zwraca uwagę ścisłe i dialektyczne sprzężenie dociekań teoretycznych z praktyką twórczą. W takim modelu refleksji pytaniem nie tyle nieistotnym, co źle postawionym staje się kwestia: czy praktyka twórcza inspiruje tu teorię, czy też odwrotnie. Stanowią bowiem one łącznie dwie komplementarne względem siebie sfery doświadczeń poznawczych, w obrębie których przestaje działać prawo jakiegokolwiek z góry założonego priorytetu. Ten ścisły styk praktyki filmowej z działalnością teoretyczną okazuje się — zarówno w odniesieniu do ówczesnej przeszłości kina, jak i na tle innych modeli rozwojowych tej dziedziny, powołanych do życia w latach dwudziestych — zjawiskiem unikatowym.

6

Wzajemne rzutowanie rozwiązań praktycznych na poczynania w zakresie teorii filmu i ustaleń teoretycznych na praktykę filmową doprowadza z czasem do pełnego wykrystalizowania się w kinie radzieckim problematyki rygorów procesu twórczego. W oparciu o twórcze odczytanie istniejącej już tradycji artystycznej (Méliès, Griffith, Chaplin i inni) zostaje stopniowo wypracowany oryginalny model kina autorskiego, oparty o współtwórczy udział wszystkich członków ekip realizacyjnych. Film jawi się w takiej perspektywie jako złożona konstrukcja artystyczna, do zbudowania której niezbędne jest umiejętne działanie nie jednego, lecz wielu podmiotów twórczych. Działanie zorganizowane jednak i sterowane przez reżysera. Ten ostatni nieprzypadkowo określany jest w radzieckich pracach teoretycznych lat dwudziestych mianem „inżyniera filmu”.

Pionierski indywidualizm poczyznań twórczych Władimira Majakowskiego z okresu „Nie dla pieniędzy urodzonego”, „Panny i chuligana” oraz „Spętanej przez film” (wszystkie trzy utwory z 1918 roku) dzieli od wspaniałej dojrzałości artystycznej takich produkcji filmowych, jak: „Pancernik Po-

tiomkin”, „Październik”, „Matka” czy „Koniec Sankt Petersburga” olbrzymi dystans przemian świadczących o niebywale szybkim ewoluowaniu doświadczeń twórczych w tym zakresie. Gotowe dzieło filmowe okazuje się coraz częściej produktem kolektywnego wysiłku wielu ludzi: reżysera, scenarzysty, asystentów, operatora, scenografa, aktorów itd. O końcowym sukcesie decyduje talent i doświadczenie produkcyjne całej ekipy.

Z roku na rok pojawiają się coraz to nowe wybitne indywidualności twórcze. Przypomnijmy, że scenariusze do filmów radzieckich piszą wówczas między innymi: Władimir Majakowski, Anatol Łunaczarski, Wsiewołod Pudowkin, Jurij Tynianow, Osip Brik, Izaak Babel, Wiktor Szkłowski, Siergiej Trietiałow, Natan Zarchi i Grigorij Aleksandrow. Niezwykle wyrównana jest także czołówka operatorów zarówno specjalizujących się w filmie fabularnym, jak i dokumentalnym: Eduard Tisse (stały operator filmów Eisensteina), Anatol Gołownia (pracujący wspólnie z Pudowkinem), Danił Demucki (autor zdjęć do filmów Dowżenki), Michaił Kaufman (wszędobylski operator kronik filmowych Dżigi Wiertowa) i Andriej Moskwin (rozwijający swój talent w filmach FEKS-u).

Bogato przedstawia się również lista utalentowanych aktorów kina radzieckiego tych lat: Iwan Mozzuchin, Aleksandra Chochołowa, Wiera Baranowska, Iwan Moskwin, Wsiewołod Meyerhold, Siergiej Gierasimow, Wsiewołod Pudowkin, Maksim Sztrauch, Nikołaj Batałow, Sofija Magarill, Władimir Fogiel, Nikołaj Ochłopkow, Igor Iljiński — to indywidualności ekranowe wielkiej miary. Istotne znaczenie zarówno dla rozwoju modelu kina autorskiego w wersji radzieckiej, jak i dla procesu kształcenia operatorów i aktorów miała tu utrzymująca się do 1929 roku działalność eksperymentalnej grupy FEKS (kolektywu twórczego Fabryka Ekscentrycznego Aktora) pod kierunkiem reżyserów Grigorija Kozincewa i Leonida Trauberga, będąca ważnym komponentem radzieckiego życia filmowego lat dwudziestych.

7

Widziana z nieco ogólniejszej perspektywy działalność radzieckiej awangardy filmowej w tym okresie okazuje się czynnikiem głęboko dynamizującym przebieg procesów dojrzwania ówczesnej sztuki filmowej. Kolejne dokonania twórcze tej formacji zmieniają praktycznie film w pełnosprawny system komunikacji międzyludzkiej, zdolny przekazać odbiorcy najbardziej złożone przemyślenia i emocje artystyczne. Nie jest dziełem przypadku, iż w centrum zainteresowań poznawczych poszczególnych twórców i teoretyków filmu działających w latach dwudziestych znajdują się tak często zagadnienia prawidłowości psychosocjologicznych, które rządzą odbiorem widowiska ekranowego (zob. zwłaszcza wnikliwe uwagi na temat reguł odbioru filmowego

Borysa Eichenbauma w studium *Problemy stylistyki filmowej* i Sergiusza Eisensteina w artykułach *Montaż atrakcji* oraz *Nieoczekiwany styl*)¹².

Jedno z najważniejszych źródeł procesu autonomizacji sztuki filmowej w tym okresie stanowią dwukierunkowe, a nie jak w dotychczasowym modelu kina jednostronne, powiązania filmu z innymi systemami twórczości artystycznej: literaturą, teatrem, muzyką, plastyką i architekturą. Kino — jako nowy model komunikacji — uczy się wszechstronnie i umiejętnie korzystać z doświadczeń innych dziedzin sztuki, przeobrażając się stopniowo w równorzędnego partnera, który sam także zdolny jest oddziaływać na rozwój pozostałych dyscyplin działalności artystycznej. Zjawisku temu towarzyszy dążenie ówczesnego modelu przekazu filmowego do kompleksowego ogarnięcia wszystkich możliwych subkodów znakowych znajdujących się w jego dyspozycji. Tak należałoby tłumaczyć np. częste w tym okresie doświadczenia z rytmem filmowym, eksperymenty plastyczne z zakresu kompozycji kadru i gry aktorskiej, znaczne osiągnięcia w organizowaniu tworzywa słownego (inspirowane poetyką zapisu wiersza futurystycznego i fotomontażu) itp.

Okolo roku 1918 sztuka filmowa jako dziedzina przy wszystkich swych ograniczeniach w pełni samoistna była reprezentowana zaledwie przez twórczość kilku wielkich filmowców: Mélièsa, Griffitha, Feuillade'a, Wegenera, Chaplina. Jej zadłużenie w stosunku do innych, bardziej dojrzałych dziedzin sztuki było wówczas tak olbrzymie, iż stawiało nawet pod znakiem zapytania kwestię autonomiczności granic kina jako domeny artystycznej. Mija kilkanaście następnych lat przebiegających pod znakiem błyskawicznego rozwoju zdolności komunikacyjnych filmu i oto w początkach 1930 roku dochodzi w Paryżu do zdarzenia, które można by określić mianem swego rodzaju „rozmowy na szczycie”. W trakcie tego niecodziennego spotkania James Joyce i Sergiusz Eisenstein, wymieniając własne doświadczenia, dyskutują na temat hipotetycznej adaptacji ekranowej *Ulissesa* oraz możliwości, jakimi dysponuje nowoczesna sztuka filmowa w zakresie posługiwania się monologiem wewnętrznym i generowania wypowiedzi techniką strumienia świadomości. Symboliczny sens owego „spotkania na szczycie” wydaje się z perspektywy późniejszych etapów rozwojowych kina nie wymagać osobnego komentarza.

Międzynarodowy rozgłos nowego modelu komunikacji filmowej zaprojektowanego w latach dwudziestych przez młodych filmowców radzieckich jest w znacznej mierze efektem śmiałości i rozmachu prezentowanych rozwiązań twórczych. Konkurencyjne propozycje ówczesnych lat (ekspresjonizm niemiecki, francuska awangarda filmowa, kino hollywoodzkie etc.) nie dyspo-

¹² Polski przekład artykułów B. Eichenbauma i J. Tynianowa znajduje się w antologii: *Estetyka i film*, pod red. A. Helman, Warszawa 1972, przeł. B. Grabowska; a studia S. Eisensteina oraz manifest *Przyszłość filmu dźwiękowego* w cytowanym *Wyborze pism Eisensteina*, przeł. M. Kumorek, s. 189 - 192.

nują formułą ani równie systemową, ani też równie otwartą. Wątki rozwojowe kina zainicjowane wówczas przez twórców radzieckich będą następnie szeroko rozwinięte w dalszych stadiach ewolucyjnych sztuki filmowej. Prekursorski charakter tych dokonań zostanie w pełni potwierdzony przez historię filmu.

МАРЕК ХЕНДРЫКОВСКИ

ИЗМЕНЕНИЯ МОДЕЛИ КИНОКОММУНИКАЦИИ В СОВЕТСКОМ КИНО ДВАДЦАТЫХ ГОДОВ

Резюме

Исходной точкой рассуждений автора статьи является положение, касающееся оригинальности творческих поисков, которые совершали основатели молодого советского кино двадцатых годов. Вместе с тем изменялось целое сознание этого периода, представляющее некоторую систему. Это изменение совершалось весьма быстрыми темпами, которые нигде больше не проявились. Стимулирующую роль в этом развитии сыграл все более увеличивающийся фактор внутренней системности советского кино. Анализ серии внутренних связей позволяет реконструировать соотношения между популярными и высокохудожественными фильмами, их документальными и художественными вариантами, и отдельными киножанрами этого периода. Это основные, хотя не единственные показатели интегральной сплоченности.

Международное признание новой модели кинокоммуникации, предложенной в двадцатые годы молодыми советскими художниками кино, является результатом смелости и масштабности представленных творческих решений. Конкуренционные предложения тех лет (немецкий экспрессионизм, французское авангардное кино, голливудское кино и др.) не располагали ни такой системной, ни такой открытой формулой. Дальнейшая история киноискусства полностью подтвердила новаторский характер тогдашних достижений киноискусства, совершенных молодыми советскими художниками кино.

TRANSFORMATIONS OF THE MODEL OF FILM COMMUNICATION IN THE CINEMA OF THE TWENTIES

by

MAREK HENDRYKOWSKI

Summary

The point of departure for the considerations is here a remark concerning originality of cultural proposal which became a part to be shared by the makers of young Soviet cinema of the twenties. Together with it the whole consciousness of this period evolved as a certain system — and in the terrific speed never before registered at the time in the world. The stimulating role was played in this development the factor of internal systematicity of the Soviet cinema. In the course of time this factor has been intensified. The

analysis of a series of internal relations makes it possible to reconstruct the relations binding popular film and highly artistic film, documentary and feature films and particular film genres of the period — as the fundamental but not the only determinants of this integral coherence.

The international fame of the new model of film communication which was designed in the 20's by the young Soviet film makers is the effect of courage and vigour of creative realizations presented. Competitive proposals of those years (German expressionism, French cinema avant-garde, Hollywood etc.) did not have a formula that would be systemic to the same extent and an open one to the same degree too. The subsequent history of film art confirmed fully the precursory character of lines of development of cinema initiated then by the Soviet makers.