

Marek Hendrykowski

W cieniu Eisensteina : pionierska teoria montażu - Siemiona Timoszenki

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (11), 187-194

1973

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.

Świadectwa

W cieniu Eisensteina Pionierska teoria montażu — Siemiona Timoszenki

Filmologia weszła ostatnimi czasy w fazę nasilonego odkrywania, wydawania i popularyzowania zapomnianych przez lata całe prekursorskich tekstów, będących zapisem usystematyzowanej myśli teoretycznej kilkunastu najbardziej zasłużonych pionierów w tej — młodziutkiej przecież — dyscyplinie naukowej. Doczekały się więc ponownego «wskrzeszenia» po latach tak znakomite świadectwa wczesnej refleksji metodologicznej, jak: «Stylistyka filmu» Borysa Eichenbauma, «Podstawy kina» Jurija Tynianowa, «Upadek filmu?» Romana Jakobsona, «Nieobojętna przyroda» Sergiusza Eisensteina, trzy rozprawy o filmie Jana Mukarovsky'ego poza tym: «Art of the Moving Picture» Amerykanina Vichela Lindsay'a (New York 1915, wyd. II — 1922, III — New York 1970), innego Amerykanina, Hugo Münsterberga «The Film — A Psychological Study» (New York 1916, II wyd. — New York 1970), jeszcze do niedawna zupełnie nie znany — dorobek czeskiego teoretyka Vaclava Tillego («Kinema», Praha 1970), rozprawy teoretyczne Niemca Hermana Häfquera («Kino und Kunst» z roku 1913), a z rodzinnych skarbów wiedzy filmologicznej — zdumiewające wspaniałą znajomością przedmiotu — eseje filmowe Tadeusza Peipera.

Do szczupłego i zdecydowanie elitarnego grona tekstów bezcennych o których mówi się dzisiaj z niewzruszoną pewnością sądu, że zdoła-

ły stworzyć trwałą fundament pod nowoczesną myśl filmologiczną okresu powojennego, a które — przez dziesięciolecia całe — wiodły żywot mocno zapomniany i na wpuł «utajony» (nawet historycy teorii filmowych znali je tylko «z drugiej ręki», cytując we fragmentach nie zawsze najtrafniej oddających istotę rzeczy np. Guido Aristraco), zaliczyć można znakomitą pracę radzieckiego filmoznawcy oraz reżysera Siemiona Timoszenki¹ «Iskusstwo kino i montaż filma». Wydana w Leningradzie w roku 1926 — z inicjatywy Kinokomitetu przy Wydziale Teorii i Historii Teatru Państwowego Instytutu Sztuki, któremu to gremium Timoszenko przedstawił uprzednio, w formie specjalnego odczytu, wstępne wyniki swoich badań — książka ta stanowi nie pierwszy i nie ostatni (lecz na pewno pierwszorzędny!) powód do chwały — wielce zasłużonego dla wstępnych poczynań rosyjskiej szkoły formalnej — leningradzkiego wydawnictwa «Academia». Rozprawa Timoszenki nie zrodziła się, rzecz jasna, w warunkach absolutnej pustyni metodologicznej — jako swoisty «cud natury». Przykład jej powstania dowodzi natomiast, jak bardzo twórczo mogą zaowocować określone doświadczenia i osiągnięcia badawcze — jeśli tylko przetransponowane zostaną na nowy grunt z zachowaniem wszelkich — specyficznych dla danej dziedziny — reguł i przesłanek odmienności. Strona po stronie odnajdujemy tutaj, umiejętnie zaadaptowane dla potrzeb teorii filmu, zdobycze teoretyczne (przeżywającej wówczas lata niezwyklego rozkwitu) szkoły «Opojazu». Dziś, z perspektywy półwiecza, przy braku jakichkolwiek materiałów i informacji na ten temat, trudno dociec: czy i w jakim stopniu był Timoszenko związany z grupą «Opojazu»; zresztą udzielenie jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie nie wydaje się obecnie kwestią najbardziej istotną. Ważniejsze o wiele i bez porównania łatwiej uchwytne w samym tekście jest to, iż główne doświadczenia tej szkoły były autorowi pierwszej teorii montażu rzeczy-

¹ (18 I 1899 — 14 XI 1958) scenarzysta, reżyser, scenograf, teoretyk filmu. W r. 1920 kończy kursy przy oddziale teatralnym Narkomprosa; od 1925 — reżyser „Lenfilmu”. W roku 1926 wydaje «Iskusstwo kino i montaż filma», w 1930 — drugą książkę pt. «Czto dołžen znať kinoreżisor — inżynier filma». W 1940 — studium o Leonidzie Traubergu pt. «Miortwaja pietla» („Nowyj Mir” 1940 nr 11/12). Filmy: «Napoleon-gaz», «Radiodetektiw» (1925), «Order na żizń», «Turbina no 3» (1927), «Dwa broniewika» (1928), «Mjateż» (1929), «Zagawor miortwych» (1930), «Snajper» (1932), «Tri towarzysza» (1935), «Nebeski tichochod» (1935), «Zapasnoj igrok» (1954).

wiście bliskie — i przy pracy nad książką praktycznie przydatne. Wskazuje na to sam język, swoiście «opojazowski» uczulenia terminologiczne (i metaforyczne), jak zwłaszcza konsekwentnie strukturalny sposób podejścia do analizowanego materiału. Kontekst «opojazowski» nie jest zresztą jedynym, który należałoby w przypadku książki Timoszenki koniecznie uwzględnić i z należyłą siłą zaakcentować. Co najmniej tak samo istotny — pozostaje ówczesny, zarysowujący się właśnie, model kina radzieckiego. Powstaniu jego towarzyszył chaos niezmiernego wręcz bogactwa najróżnorodniejszych tendencji i kontrastów, a rozwój obfitował w dramatyczne — nigdzie dotąd nie spotykane — przesilenia i metamorfozy. Nie zapominajmy, że «Iskusstwo kino i montaż filma» powstaje w chwili, gdy następują najistotniejsze fakty rewolucyjnego przełomu, który wkrótce okaże się kluczowym w historii kina światowego. Na ekranach kin radzieckich pojawiły się już wówczas «Strajk» (1924) i «Pancernik Potiomkin» (1925) Sergiusza Eisensteina; Timoszenko zna oba te filmy i kilkakrotnie powołuje się na nie. Jest w pełni świadom dokonujących się przemian, pisząc we wstępie do swej książki, iż celem jej było «stworzyć żywą teorię dla nieprzerwaną rozwijającej się praktyki radzieckiej szkoły filmowej», stąd zaprezentowany zostanie «systematyzujący opis», swego rodzaju katalog najbardziej rozpowszechnionych i podstawowych chwytów zachodniego oraz radzieckiego kinomontażu.

A przecież książka Timoszenki wielokrotnie przerosła ów skromny zamiar. W części wstępnej otrzymujemy zwięzły wykład prehistorii montażu «Od Ptolomeusza do braci Lumière», w którym autor omawia to wszystko, co z teoretycznego punktu widzenia pozostaje bezpośrednio istotne dla zagadnienia montażu filmowego (w jego aspekcie technicznym — z jednej strony oraz psychofizjologicznym — z drugiej). Znajdują więc swoje miejsce w wykładzie zarówno naukowe ustalenia Ptolemeusza, Leonarda da Vinci, Newtona i Francuza d'Arcy (pierwszy dokładny pomiar czasu potrzebnego oku ludzkiemu na zarejestrowanie bodźca wzrokowego), jak i — sukcesywnie ulepszane przez rozmaitych konstruktorów — wynalazki «jarmarczne» w rodzaju: taumotropu, stroboskopu, zootropu czy kinetoskopu (autorem tego ostatniego — podobnie jak wynalazcą celuloidowej taśmy, był słynny Thomas Alva Edison) — one to bowiem złożyły się w końcu na wynalazek kinematografu.

Rozdział drugi omawianej książki zajmuje się przede wszystkim ustaleniem różnic pomiędzy sztuką teatru a sztuką kina — przyznając taką oto generalną konkluzję:

«Pokazywanie widzowi materiału filmowego w określonym następstwie, w określonej kolejności, i z określonych punktów widzenia — pozostaje głównym momentem wyróżniającym kino jako sztukę, i jednocześnie zasadniczym chwyttem filmu — tj. montażem».

Kategoria montażu, odpowiednio interpretowana, pozwala Timoszenko wyróżnić trzy wstępne okresy istnienia kina:

1) etap prostej fotograficznej reprodukcji ruchu rzeczywistości (np. lumierowski «Przyjazd pociągu na stację La Ciotat» czy «Wyjście robotników z fabryki w Lyonie», r. 1895);

2) (1896—1897 do 1907—1909) etap reprodukowania spektakli teatralnych w ich nienaruszonej teatralnej strukturze (np. «Zabójstwo księcia Gwizjusza» wytwórni Pathé z r. 1908); i jednocześnie, a także nieco później: przejściowy okres doskonalenia poszczególnych chwytów filmowych (np. western «Napad na pociąg» reż. Edwina S. Portera z roku 1903 lub dwa znakomite filmy Georges'a Mélièsa: «Podróż na księżyc» — r. 1902 i «Czteryśta żartów diabelskich» — r. 1906); wreszcie:

3) etap dojrzałości wyrazu kina (którego pierwszym niewątpliwym symptomem są «Narodziny narodu» Davida Warka Griffitha z roku 1915).

Rozdział trzeci przynosi szczegółowe rozważania nad zagadnieniem montażu filmowego oraz jego możliwościami kreatywnymi. Zdumiewa przenikliwość niektórych ustaleń autora, potwierdzanych później wielokrotnie — w dziejach kinematografii następných lat pięćdziesięciu.

«Montaż jest tym, co najważniejsze w filmie — pisze Timoszenko — formą filmu, głównym chwyttem kinowym, określającym film jako dzieło filmowe (...) Przy montażu — reżyser projektuje drogę uwagi widza. Tym sposobem widz oglądający film pozostaje całkowicie w rękach reżysera, który przez cały czas kieruje jego uwagą, wskazując mu takie czy inne momenty (...) Zaden twórca sztuki nie powinien dogłębniej wnikać w psychologię percepcji niż reżyser filmowy».

«Cele montażu:

1. Zagarnięcie, organizacja i skierowanie uwagi widza, jego wrażeń wzrokowych, a zatem i emocji, wyzwalanych owymi wrażeniami.

2. Skierowanie uwagi widza na to, co w filmie 'ważne' — i redukcja wszystkiego, co w nim 'nieistotne'.

3. Czysto fizjologiczne oddziaływanie — drogą oddzielnych ujęć montażowych — przymusowe przyciągnięcie uwagi widza ('by uchwycić', 'by dostrzec')».

Nic dziwnego, że przy takim sposobie podejścia do przedmiotu badań — autor głosi absolutny prymat kina w dziedzinie emocjonalnego oddziaływania na odbiorcę, akcentując raz po raz, iż sekretną przyczyną masowości sztuki filmowej pozostaje «ekonomika kina», pojmowana po prostu jako «dogodność», jako maksymalna oszczędność w procesie sterowania uwagą odbiorcy.

Króciutki rozdział czwarty (zatytułowany «Pewniki») zawiera to wszystko, co z punktu widzenia — dalekiej od ortodoksyjnych zamysłów — teorii montażu wydaje się rzeczywiście niepodważalne. Czytamy w nim m.in.:

«O ile montaż stanowi swoistą formę filmu — o tyle jest oczywiste, że przy sposobie sporządzania 'planu' filmu (vide: reżyserski scenariusz) i przy sposobie kompozycji kadru (zauważ: filmowanie) — jedyną przewodnią zasadą działania staje się przyszły montaż filmu (p. lista montażowa). Dlatego też: Prawidłowa droga tworzenia filmu — winna być maksymalnie zbieżna z listą montażową, scenariuszem reżyserskim i zdjęciami — precyzyjnie z owym scenariuszem uzgodnionymi (...) Kształtowanie materiału filmowego (poszczególnych ujęć filmu) charakteryzuje się przy montażu określonym dla reżysera zadaniem: mianowicie, jakież to 'współprzeżycia', skojarzenia i emocje powinien wywoływać film u odbiorcy, by przekazać mu taką, a nie inną zawartość fabularną! (...) Długość ujęć montażowych nie może być dowolna — podkreśla Timoszenko — trzeba, by była ona ograniczona takim okresem czasu przy projekcji danego kadru, którego starczy, by widz odebrał daną scenę — i którego będzie nie dość, by miał jeszcze czas skierować swą uwagę na cokolwiek innego, co byłoby nie po myśli reżysera».

Konsekwentnie warsztatowy i «pragmatyczny» sposób podejścia do analizowanego materiału dyktuje autorowi wniosek następujący: «kino — bardziej od wszystkich innych sztuk — stroni od przypadkowych i nieorganizowanych 'wzlotów reżyserskiej fantazji'». Charakterystyczne, że Timoszenko potępia przy tym generalnie amerykańską metodę (czy też może zwyczaj; bo trudno tu mówić o metodzie) rozdzielenia działań reżysera i montażysty twierdząc, iż przypomina to jako żywo sytuację, w której artysta maluje fragmenty obrazu, a kto inny — otrzymaawszy do dyspozycji

ów materiał — montuje z niego całość, którą podporządkowuje własnej idei.

Najobszerniejszy z wszystkich, blisko 40-stronicowy, rozdział piąty, poświęcony został w całości wszechstronnej analizie poszczególnych chwytów montażowych (wraz z typowymi, niejako «narzucającymi się», wśród innych możliwości, przykładami ich zastosowania). Wprawdzie Timoszenko zastrzega się na samym początku, że interesują go jedynie chwyt «najczęściej spotykane» i «najbardziej typowe», lecz trudno nie zauważyć (z najwyższym zresztą uznaniem dla bezprzykładnej wnikliwości badacza!), że lista, którą podaje — jest aktualna... praktycznie po dziś dzień!. Tak więc — «najbardziej typowymi» i «najczęściej spotykanymi» chwytami montażowymi w sztuce filmowej są:

- 1) chwyt zmiany miejsca;
- 2) chwyt zmiany punktu widzenia;
- 3) chwyt zmiany planu;
- 4) chwyt wydzielenia detalu;
- 5) chwyt montażu analitycznego;
- 6) chwyt czasu przeszłego;
- 7) chwyt czasu przeszłego;
- 8) chwyt zdarzeń równoległych;
- 9) chwyt kontrastu;
- 10) chwyt asocjacji;
- 11) chwyt rozszerzenia;
- 12) chwyt koncentracji;
- 13) chwyt refrenu;
- 14) chwyt montażu wewnątrzkadrowego;
- 15) chwyt montażu monodramatycznego.

Szczególnie wiele miejsca poświęca autor omówieniu problematyki montażu wewnątrzkadrowego. Znamienne, że na całych piętnaście lat przed powstaniem dwóch słynnych filmów Orsona Wellesa — «Obywatel Kane» i «Wspaniałość Ambersonów» (uznanych później jednogłośnie za przełomowe dla rozwoju techniki montażu wewnątrzkadrowego) — sygnalizuje już możliwości kreacyjne tkwiące w owym chwycie, pisząc:

«Chwyt montażu wewnątrzkadrowego jest bardzo ważny dla wywołania wrażenia walki duchowej oraz uchwycenia rozmaitych przeżyć wewnętrznych. Jak dotąd, nie był on dostatecznie wykorzystany i trzeba, by nasi

reżyserzy oraz operatorzy — intensywniej niż dotąd — popracowali nad dalszym wykorzystaniem i udoskonaleniem tego interesującego efektu».

Prawdziwą rewelację — zwłaszcza z punktu widzenia późniejszych (w większości bardzo nieudanych) teorii rytmu montażowego — stanowią rozdziały szósty i siódmy (zatytułowane: «Rytm montażowy i formalna metoda jego badania» oraz «Rytm i miejsca akcentowane»). Obok tradycyjnego wykresu montażowego autor uwzględnił w nich bowiem jeszcze dwa inne — pierwszorzędnie istotne — aspekty ruchu występującego w filmie; mianowicie: ruch zmian przestrzennych (plany, miejsca) oraz ruch wynikający ze zmian dynamiki w kadrze (wrzawa bitewna, pogoń, łagodnie falujący łąk z zboża itp.). Cechy rytmu montażowego są więc wyznaczone — według koncepcji Timoszenki — nie przez jeden, lecz przez trzy jednakowo uprawnione współczynniki jego rozwoju — i dopiero umiejętne porównanie ze sobą: linii zmian czasowych (czyli montażu poszczególnych ujęć) z linią zmian akcentów (zob. przygotowany wykres planów) oraz linią zmian charakteru ruchu, jego tempa, itd. (zob. przygotowany wykres dynamiki ruchu w kadrze) — pozwala mówić w sposób uprawniony (i empirycznie sprawdzalny) o cechach rytmu montażowego w danym filmie.

Na szczególnie wnikliwą analizę zasługiwałby interesujący rozdział poświęcony napisom narracyjnym w rodzaju: «Nazajutrz», «Minęło parę lat» itp. Czyta się go niczym metodologiczny wstęp do badań nad tekstami reklamowymi w wydaniu «Communications»!

Twórca pierwszej w świecie całościowej teorii montażu zamyka swe rozważania następującą przepowiednią:

«Rychło nadejdzie moment, w którym prześlędzone zostaną dokładnie wzory filmów dobrych — i wyjaśniona tajemnica organizacji twórczych działań reżysera montażu. Stanie się wówczas jasne, że sprawą zasadniczą i najsilniej wyróżniającą się w naturze kina jako sztuki 'jest montaż' — a także to, że dalszy rozwój sztuki filmowej przebiegać będzie przede wszystkim — po linii montażu, jego możliwości i nowych chwytów. Stanie się też jasne, że montować film (to znaczy porządkować nakręcony materiał tak, by móc później 'przymusowo' kierować uwagę widza) winien 'sam reżyser', jednoczący twórczy kolektyw pracowników filmu».

I dalej:

«Twórczość filmowa — winna być ujęta w ramy surowej dyscypliny. Odrzucony zostanie wówczas niezbyt szczęśliwy termin 'reżyser filmowy' — słowo, które przywędrowało do kina ze sztuki teatru. Będzie ono zastąpione bar-

dziej prawidłowym i bardziej trafnym określeniem — 'mistrz sztuki filmowej' lub, jeszcze dokładniejszym i precyzyjniejszym: 'inżynier filmu'².

Prognoza powyższa nie sprawdziła się w sensie nominalnym. Termin «reżyser filmowy» jest dziś nadal w powszechnym użyciu i nic nie wskazuje na to, by miał wkrótce ulec jakiemuś ostatecznemu «wymazaniu». Lecz hipoteza Timoszenki — podobnie jak wiele innych intencji badawczych radzieckiego filmoznawcy — znalazła swój praktyczny wyraz w późniejszych dziejach kina. Czołówka światowej kinematografii składa się bowiem — łatwo rzecz sprawdzić — «wyłącznie» z tych twórców, którzy lata całe terminowania przy wszelkich możliwych warsztatach realizacji dzieła filmowego zdolali w końcu obrócić w panowanie absolutne i niepodzielne nad każdym detalem filmowej roboty. Taką drogę przeszli: Chaplin, Eisenstein, Kurosawa, Fellini i wielu, wielu innych.

Zapomniany prekursor teorii filmu — miał jednak głęboką rację.

Marek Hendrykowski

² Interesujące i bardzo znamienne, że teoria montażu Timoszenki — rozpatrywana w swej warstwie stylistycznej — odkrywa na każdym kroku utajone związki z rewolucyjnym futuryzmem radzieckim i jego wielką sympatią; by nie rzec kultem — dla idei Maszyny. Stąd co chwila pojawiają się w tekście — zreżymowane — zwrócenia na ów „technologiczny” wymiar zjawisk filmu — wyrażenia w rodzaju: „materiał filmowy”, „inżynier filmu” (reżyser), „operator filmu” (autor zdjęć), „robotnicy filmu” (cała ekipa realizatorów) itp. Zauważmy przy okazji, że również określenie „montaż” — wprowadzi się ze wspomnianego kręgu pojęciowego.