

FILM SOWIECKI

Za właściwego twórcę sztuki filmowej w Rosji w pełnym znaczeniu tego słowa uchodzi Kuleszow, założyciel t. zw. „grupy kuleszowców”, z której wyszedł m. in. Pudowkin. W r. 1916 grupa ta, inspirowana przez filmy amerykańskie i niemieckie i ich dużą w stosunku do ówczesnych filmów rosyjskich doskonałością techniczną, proklamuje hasło, iż „podstawą sztuki filmowej jest montaż”, w którego opanowaniu widzi źródło udoskonalenia kinematografii rosyjskiej.

Hasło „kuleszowców” podchwytyują filmowcy rosyjscy, i od tej pory wysiłki reżyserji i jej praca idą wyłącznie w tym

Zilustrujemy powyższe przykładem, zaczerpniętym z praktyki Kuleszowa.

1. Młody człowiek idzie z lewa na prawo.
2. Kobieta idzie z prawa na lewo.
3. Spotykają się i ściskają sobie dłonie. Młody człowiek wskazuje ręką.
4. Duży biały dom, do którego prowadzą schody.
5. Oboje wchodzą na schody.

Poszczególne scenki były sklejane w podanym wyżej porządku, przez co widz otrzymywał wrażenie ciągłości działania — całości: spotkanie pary, zaproszenie do domu, wejście do domu. W rzeczywistości

go na drodze formalnej, i to z powodzeniem, Irzykowski jest zdania, iż postulat ten da się spełnić tylko dzięki treści. Podkreślić jednak należy, że już wówczas

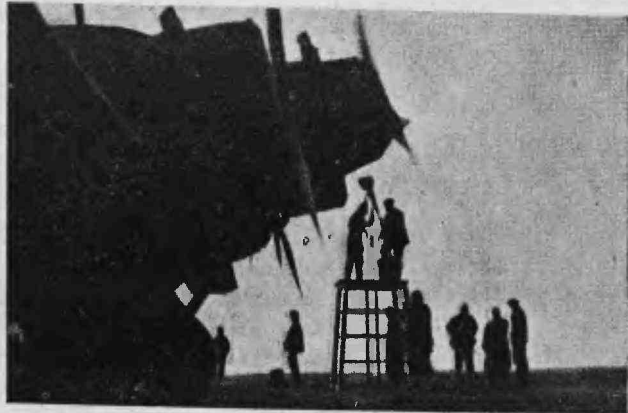
wany, niema tu żadnej przypadkowości, tylko żelazna logika i konsekwencja. Filmy jego mają w sobie coś z kompozycji muzycznej, opartej na mistrzowskiej

„Kino-Oko” jest przewyższeniem odległości i stanowi wizualny łącznik między ludźmi całego świata”. Postulaty tego manifestu zrealizował praktycznie Wiertow w filmach „Jedenasty rok”, „Szósta część świata”, „Człowiek z obiektywem”.

Droga ewolucyjna „Kino-Oka” prowadzi według Wiertowa do stworzenia „Radjo-Oka”, t. j. do słyszalnego i przez radio telewizyjnie przekazywanego „Kino-Oka”.

Wynalazek filmu dźwiękowego, sądzi, upraszcza tę drogę, i obecnie wysiłki Wiertowa i jego grupy skoncentrowane zostaną zapewne w kierunku stworzenia dźwiękowego kino-opisu, mogącego sły-

markowskiemu pogładowi na świat. Tematykę filmów ujęto w następujące założyska: rekonstrukcji w celach agitacyjnych epoki przedrewolucyjnej dla ukazania masom ucisku w okresie absolutyzmu („Iwan Groźny”, „Car i poeta”), zobrażenia ruchów wolnościowych, wyzwolenicznych i rewolucyjnych („Dekabryści”, „Pancernik Patiomkin”, „Strajk”, „Matka”, „Koniec St. Petersburga”, „Burza nad Azją” i t. d.), dalej uprzystępnienia masom dzieł klasyków rosyjskich („Poliakuska” i „Żywy trup” Tołstoja, „Jarmark soroczyński” Gogola, „Bella” Lermontowa i t. d.), poatem filmy naukowe,



„Linja wytyczna”

kierunku. Rozpoczęła się „wojna o montaż”, jak mówi Kuleszow w swej niedawno opublikowanej rozprawie p. t. „Iskustwo kina”.

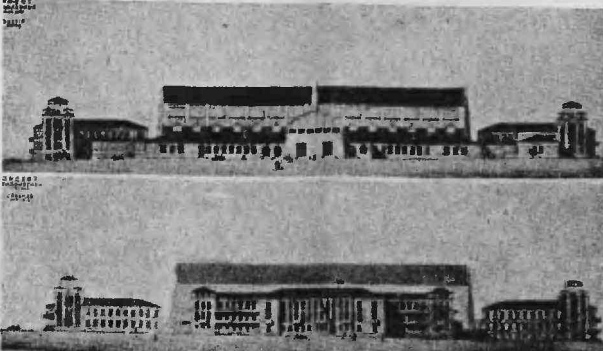
Reżyserja odzwyczaja się stopniowo od traktowania montażu jako bezmyślnej, mechanicznej roboty sklejania poszczególnych fragmentów taśmy filmowej — co działo się dotychczas. Następuje zwrot od

każda z poszczególnych części była filmowana w różnych dzielnicach miasta, biały dom zaś pochodził z amerykańskiej kroniki filmowej. Dzięki montażowi powstała niejako nowa przestrzeń filmowa, która w rzeczywistości nie istniała, i nowy czas filmowy, uniezależniony od realnego czasu trwania poszczególnych scen-sytuacji.

Pudowkin pojmuje montaż filmu jako

(1924) wyczuł i zrozumiał Irzykowski odmiennosć i specyficzność tego rytmu filmowego i wyraźnie zaznaczył, iż jest on

instrumentacji, wyczuwa się w nich nieomylnie władztwo nad rytmiką, posiadają równowagę i harmonję skończonego dzieła



Nowe pawilony „Wufku” w Charkowie

odmienny od wewnętrznego rytmu utworu literackiego a z drugiej strony jest czemś innym niż rytm w muzyce.

Eisenstein i Pudowkin, — to dwie wyjątkowe indywidualności twórcze, nadające ton całej sowieckiej sztuce filmowej.

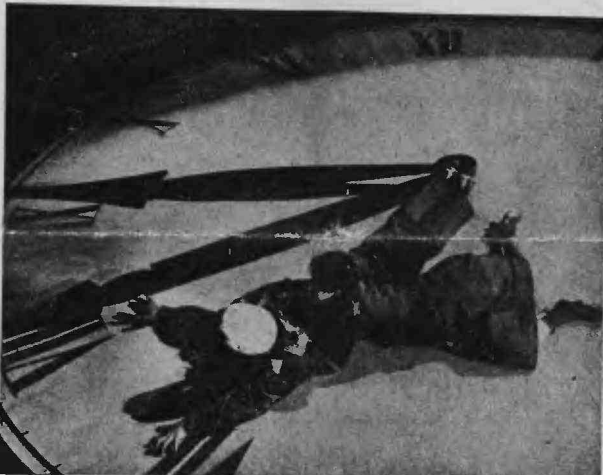
Eisenstein, uczeń Meyerholda, zwraca swe zainteresowania do filmu pod wpływem obrazów Griffitha, które przekonały go o możliwościach, jakie kryje w sobie

młoda sztuka filmowa.

sztuki („Burza nad Azją”, dalej „Koniec St. Petersburga”, „Matka”).

Pudowkin — to mózgowiec, intelektualista, w przeciwieństwie do Eisensteina, który jest raczej uczuciowcem. Obaj tworzą filmy z twórczą pasją i oddają w nich patos prostoty zarówno wielkich zdarzeń jak i codziennej aktualności.

Odrębną i poważną pozycję w sowieckiej produkcji filmowej zajmuje film „dokumentarny”, kino-opis. Szczególnie ujaw-



„Marynarz z pancernika „Aurora”

dyletanckich prób do naukowego traktowania sztuki filmowej.

Montaż, jak go określa Pudowkin („Scenariusz filmowy” i „Reżyser filmowy”), jest tym „twórczym momentem, który sprawia, iż z bezdusznej fotografii (szeregu obrazków) tworzy się żywą formę kinematograficzną, — montaż jest twórcą

kojarzenie elementów czasu i przestrzeni, t. j. traktuje film jako kompozycję ruchu.

Postulat czasowo-przestrzenny, wysuwany przez Pudowkina, nie jest czemś specjalnie nowym w dziedzinie sztuki nowoczesnej. W sztukach plastycznych jest on realizowany od chwili pojawienia się w malarstwie futuryzmu (Boccioni) i ku-

Eisenstein potrafił przepoić prawdziwą poezją zarówno fakt historyczny („Pancernik Patiomkin”, „Październik”), jak zagadnienie ekonomiczne („Linja wytyczna”). Konstruuje on wielkie, pełne rozmachu eposy, odzwierciedlające bohaterstwo walki i dążenia zbiorowości. Filmy jego mają głęboki podkład uczuciowy, a dyna-

niła się w tej dziedzinie działalność grupy Wiertowa „Kino-Glaz” („Kino-Oko”), rekrutujących się z części członków „Lefu”.

Metoda Wiertowa, lubującego się w eksperymencie, stara się w sposób jak najbardziej obiektywny analizować „filmowo” codzienne fakty życiowe i utrwalać je „dokumentarnie” na taśmie; chodzi o to,



„Kino-Oko” Wiertowa



„Pancernik Patiomkin”

rzeczywistości filmowej, jest mową reżysera filmowego, gdzie elementem jest nie słowo lecz obraz”, i stąd „czem styl dla pisarza, tem — dla reżysera — indywidualna metoda jego montażu”.

Z poszczególnych scen — sytuacji, filmowanych w różnym czasie i w różnych miejscach, reżyser dzięki montażowi konstruuje nową przestrzeń filmową i nowy czas filmowy, nie będące w żadnym stosunku do „zdejmowanej rzeczywistości”, t. j. do realnej przestrzeni i realnego czasu.

bizmu (Picasso), w architekturze zaś występuje jako t. zw. funkcjonalizm, t. j. przestrzennie — czasowe skoordynowanie kompozycji architektonicznej.

Do problemów, wchodzących w zakres montażu, należy również „rytmizacja filmu”, kwestia uzgodnienia kolejności następstwa poszczególnych obrazów i wynikająca stąd potrzeba rytmu, rytmu wizualnego.

Postulat rytmizacji filmu był już omawiany przez Irzykowskiego w jego „Dziśnietej muzyce”, ale gdy Pudowkin realizuje

mika ich „Spannungsmomente” wstrząsa widzem.

Droge rozwoju sztuki filmowej widzi on w syntezie filmu emocjonalnego z filmem „dokumentarnym”, stąd jego zwrot od „Patiomkina” do „Linji wytycznej”.

Raczej inżynierem niż reżyserem filmu jest Pudowkin, który w myśl wskazania nauczyciela swego Kuleszowa pracę swą opiera na podstawach poprzednio przygotowanego scenariusza, na film przypadku, film-dokument, i pragnie w ten sposób wprowadzić dziesiątą muzę z ciasných ram atelier na arenę życia.

aby poszczególne zjawiska i sytuacje same „grały”, aby dany fakt czy obiekt „przemawiał” sam przez się a nie na rozkaz reżysera, nagięty do jego woli artystycznej i wymagań estetycznych.

Wiertow punkt ciężkości sztuki filmowej usiłuje przenieść z filmu, opracowywanego na podstawie poprzednio przygotowanego scenariusza, na film przypadku, film-dokument, i pragnie w ten sposób wprowadzić dziesiątą muzę z ciasných ram atelier na arenę życia.

Jak głosi manifest grupy Wiertowa,

Produkcja filmowa z chwilą wybuchu rewolucji i ugruntowania się władzy sowieckiej ulega znacjonalizowaniu i staje się monopolem państwa. „Według mnie, sztuka filmowa jest dla Rosji najważniejszą ze wszystkich sztuk” — oświadcza Lenin, Rozpoczyna się wytyczona praca nad podniesieniem poziomu sztuki filmowej i

Charakter. Sie hat etwas zu sagen. Sie hat ungeheure ethische und visionäre Reservoirs”.

Film sowiecki, predestynowany przez Lenina do odegrania dominującej roli, usiłuje obecnie wziąć czynny udział w „piatiletce”, stąd reżyserja stara się zawrzeć w filmie jakąś ideę i wciągnąć widza w



„Aelita”

czynienia zeń potężnego środka propagandowego. Dopiero jednak w r. 1925 następuje scentralizowanie produkcji filmowej, i głównym organem wynajmu i eksploatacji filmów staje się „Sowkino”, później oddzielnie dla Ukrainy — „Wufku”.

To scentralizowanie w dwóch товариствach całej produkcji filmowej ma na celu nietylko zapewnienie jej racjonalnego rozwoju ale również ułatwienie państwu kontroli, czy tendencje filmów odpowiadają panującej polityce i nie sprzeciwiają się ideologii komunistycznej i

orbitę zagadnień aktualnych kampanji ekonomicznej i przez uwidocznienie w filmie fragmentów postępu odbudowy gospodarczej („Linja wytyczna”) zachęcić masę do dalszych w tym kierunku wysiłków.

W sowieckiej sztuce filmowej, która zmęzwała pod względem technicznym i nabrała rozmachu, daje się teraz zauważyć zmienny zwrot od propagandy do zagadnień ekonomicznych i kulturalnych. „Minął czas agitacji” — nie waha się otwarcie głosić Kuleszow.

Zygmunt Tonecki.