

Kinodialektyka

Trudno będzie uniknąć suchej i abstrakcyjnej terminologii. Chcemy bowiem mówić o kinie jako o sztuce dialektycznej.

Dialektyka — nauka o rozwoju — ujmuje każde zjawisko jako proces, a proces jako wypadkową składających się nań procesów drobniejszych i równocześnie składową procesów obszerniejszych.

Uczony-dialektyk wykrywa prawidłowości w procesach i ujmuje w formuły. Reżyser-dialektyk demonstruje nam te prawidłowości na samych procesach, procesy same wypowiadają określające je formuły: ustami zasugerowanego widza lub, poprostu, dopowiedzeniem napisu — dialogu. Reżyser-dialektyk dopełnia w ten sposób uczonego, wyręcza go, na swojej drodze, prowadzi nas do tego samego celu: do dialektycznej wiedzy. I dlatego powiada Eisenstein: „Nie chcemy dłużej przeciwstawiać jakościowo wiedzy i sztuki. Chcemy je zrównać ilościowo i wychodząc z tego założenia, wprowadzić jednolitą nową formę (tego) społecznie ważkiego czynnika” („Kinematograf pojęć”).

Niektórzy nazwą takie kino (i wogóle taką sztukę) zwyczajną „ilustracją” też naukowych. Ale to nieprawda. Gdzie punktem wyjścia jest abstrakcja, formuła, a więc wiedza już osiągnięta, a nie proces jej osiągania, tam można mówić o ilustracji. To uczony właśnie ilustruje swoje tezy, t. zn. dowodzi ich użyteczności na przykładach. Dla reżysera natomiast punktem wyjścia jest sam kinematograficznie spreparowany proces realny, będący zarazem psychologicznym procesem krystalizowania się wiedzy w umyśle widza. Reżyser zaprzęga niejako procesy do swoich zamierzeń i każe im rozdzielić wiedzę w milionach mózgow — w skurczach emocji.

Dlaczego kino właśnie jest sztuką, tak znakomicie odzwierciedlającą dialektyczny charakter zjawisk?

Gdyż tylko kino daje nam taką władzę nad czasem i przestrzenią, że możemy zjawiska czasowo-przestrzenne poddać całkowicie naszym zamierzeniom: — możemy je zmusić do najekonomiczniejszego i najsugestywniejszego wyjawienia rządzących niemi praw. Tylko w kinie konkretne zjawiska, konkretne procesy — nie tracąc swej konkretności — stają się własnymi interpretatorami i narzucają swoją auto-interpretację z siłą i rozmachem, właśnie dlatego, że pozostają tak zmysłowo konkretne, tak dziewczęco realne. Kino bombarduje planowo i intensywnie, jak żadna inna sztuka, nie tylko wąską strefą „czystego intelektu”, ale całą psychikę widza — formuje nie tylko myśli, ale wszystko co jest między abstrakcyjną myślą a nagiem czuciem zmysłowym. Technicznie nazywa się to krótko i skromnie: montaż.

Nie będziemy tu mówili o reżyserach zachodnio-europejskich, tych rutynistach, którzy z mniejszą lub większą doskonałością używają swego abecadelka montażowego, wystarczającego im dla mniej lub więcej zgrabnej spreparowania jakiejś mizerniutkiej „fabuły”. Ale nawet Eisenstein, Pudowkin czy Turin stoją właściwie dopiero u początku drogi. Tylko ten rozumie naprawdę osiągnięcia współczesnych mistrzów kina, komu osiągnięcia te otwierają perspektywę na olbrzymie, trudne jeszcze do objęcia, możliwości rozwojowe kinematografii.

Montaż — metoda kinowa myślowej i uczuciowej interpretacji zjawisk — opiera się — analogicznie do metod ekspresyjnych w innych sztukach — na zasadach, określonych przez wiedzę: 1) na interpretowanych zjawiskach, 2) na treści psychicznej i możliwościach psychofizjologicznych widza, 3) na możliwościach technicznych.

Sięgnijmy do przykładów.

Proces narastania buntu wśród Chińczyków, pasażerów „Błękitnego expressu” Trauberga, jest częścią składową ogólnego procesu budzenia się świadomości społeczno-narodowej mas chińskich — procesu ewolucji coraz szerszych warstw ludowych od nieświadomości i bierności, od ślepej i bezsilnej nienawiści, do żywiołowej, a wreszcie świadomej i planowej rewolucji. Trauberg podkreśla to konsekwentnie dwoma sposobami. Po pierwsze, wokół właściwej akcji — t. zn. rewolty w *expressie* — skupia szereg momentów dopełniających, rozszerzających perspektywę na front walki (sceny przed dworcem, opowiadanie filmowe o demonstracji w Kantonie, incydent z sympatyzującym ze zbuntowanymi zwrotniczym i t. d.). Po wtóre, podkreśla ciągle typowe wydarzenia w *expressie*, t. zn. okoliczność, że wydarzenia te w swych **zasadniczych rysach** są analogiczne do setek i tysięcy podobnych wydarzeń w całych Chinach.

W rezultacie w filmie Trauberga ściera się już nie grupka Chińczyków z grupką wyzyskiwaczy, ale cały potężny imperjalizm białych, wspomagany przez reakcyjną burżuazję chińską, z rewolucją chińską. Wybiegając swobodnie poza ramy właściwej akcji, — a więc poza środowisko, czas, miejsce, w których akcja się rozwija (np. we fragmencie z mnożącymi się armatami), — potęgując typowość, ogólną ważność pewnych epizodów aż do symbolizmu (złączone dłonie białego finansisty i generała chińskiego), — pozwala nam Trauberg poprzecz drobny epizod buntu widzieć olbrzymi proces dziejowy.

Z drugiej strony bunt chińskich pasażerów w „*Expressie*” jest sumą szeregu procesów indywidualnych i grupowych, i Trauberg rozszczepia go na te procesy o

teczno-psychologiczne uwarstwienie mas chińskich (świadoma awangarda; masy rozgoryczone, ale rozproszone i bezradne; masy konserwatywne, odurzone „haszyszem religii”; chwiejne drobno-mieszczactwo i inteligencja). Równoległe do tego również imperjalizm pokazany jest w codziennej praktyce, w drobnych zróżniczkowanych objawach. Ale jak indywidualne i grupowe procesy psychologiczne w grze wzajemnych oddziaływań składają się razem na proces buntu w „*Expressie*”, a bunt ten dzięki charakterystycznej wyżej metodzie, daje nam obraz ogólnego wrzenia rewolucyjnego w Chinach, rozwijającego się ku skoordynowanym wystąpieniom mas, — tak samo drobne objawy imperjalizmu składają się razem na ogólny obraz ekonomiczno-społeczny i narodowego ucisku, kulminującego w decydujących rozgrywkach z rewolucją (pancerniki, rozstrzeliwanie, demonstracje i t. d.).

Takie są, w krótkości, dialektyczne założenia Trauberga i równocześnie jego metoda demonstrowania tych założeń: metoda — w ogólnych zarysach — pudowkinowska. Metoda ta za punkt wyjścia bierze wąski proces grupowy, lub nawet indywidualny („*Burza nad Azją*”), i dwoma sposobami uogólnienia i dopełnienia (rozszerzenia perspektywy) — czyni go reprezentantem wielu procesów analogicznych i składową szerszego procesu dziejowego.

Metoda eisensteinowska różni się od pudowkinowskiej o tyle, że jako punkt wyjścia bierze raczej szerszy proces, pokazany zapomocą kombinacji skrótów (realistyczna abstrakcja) z typowymi, reprezentacyjnymi epizodami. Jest to w gruncie rzeczy metoda taka sama jak u Pudowkina, lecz konsekwentnie rozwinięta w dwóch kierunkach: „rozszerzenie perspektywy” ma charakter stały; jest to już szerokość perspektywy, realizowana przedewszystkiem w formie realistyczno-abstrakcyjnych skrótów (np. kula komunistów 71-go roku, uderzająca w Petersburg); procesy zaś składowe mają formę licznych, krótkich, w decydujących chwilach uchwyconych epizodów, a więc ich reprezentacyjność musi być ostrzej podkreślona, odrazu uchwytna, wyrazistsza niż u Pudowkina. U Pudowkina ludzie i zdarzenia mają większy balast przypadkowości, jednorazowości; ale też Pudowkin ma czas na oddzielenie elementów ogólnie obowiązujących od jednorazowych i przypadkowych. Przypadkowe są w filmie Trauberga — różne okoliczności uboczne zwałowania dzwecznymi chińskiej przez pijanego konwojenta; ale fakt zwałowania napewno nie jest przypadkowy, jest to niewątpliwie jedna z mniej rozpowszechnionych a stąd, mimo swej okropności, mniej ważnych form ucisku; brutalność zaś białych żołnierzy jest już napewno zjawiskiem całkiem ogólnym. Trauberg lub Pudowkin może na przestrzeni dziesiątków i setek metrów taśmy przeprowadzać linię demarkacyjną między zjawiskami przypadkowymi, zjawiskami mniejszej i większej wagi. Eisenstein natomiast w krótkim, fragmentarycznym epizodzie musi skoncentrować uwagę widza na rysach najważniejszych ze względu na ich częstotliwość i znaczenie historyczne.

Różnica Eisenstein — Pudowkin jest różnicą ilościową, ale i jakościową. Eisenstein usiłuje zbliżyć się do abstrakcyjnej wypadkowej procesu historycznego, przepłatając skróty historyczne charakterystycznymi epizodami, obrazującymi procesy tego etapy. Pudowkin natomiast usiłuje dać niejako idealną składową w całej jej typowej złożoności, z całym mechanizmem mniej i bardziej ważnych problemów; wystarczy ją niejako zwięźle i dopełnić, żeby otrzymać odpowiedni odcinek szerokiego procesu dziejowego. Eisenstein formułuje kinematograficznie prawidłowości szeroki procesów, operując przytem konkretem zhiperbolizowanym (t. zn. mającym wywołać w umyśle widza określone kombinacje skojarzeniowo-myślowe) i takim, w którym ładunek typowości jest specjalnie wielki. Pudowkin natomiast analizuje drobny proces składowy, aby w ten sposób zapoznać nas z mechanizmem określonego odcinka procesu szerszego, stając się przytem nie stracić z oczu ogólnej linii rozwojowej tego szerokiego procesu. Pudowkin indywidualizuje i w pewnej mierze epicko opisuje swoich „bohaterów” i — wiaząc nas z nimi niemi dłużej znajomości oraz sympatyj i antypatyj, wynikających w znacznej części z ich cech indywidualnych, — prowadzi poprzez zainteresowanie osobami do zainteresowania zdarzeniami. Obie metody mają swoją społeczną rację bytu. Ale Eisenstein stanowi o tyle „wyższą szkołę”, że obejmuje szersze perspektywy, a przytem wiąże nasze emocje bezpośrednio z procesami historycznymi, ze zjawiskami decydującej wagi, rewolucyjnym w ten sposób nasz system uczuciowy.

Najelementarniejsze założenia naukowe i kinematograficzne Eisensteina i Pudowkina (oraz ich szkół) są, oczywiście, wspólne. Obaj są reżyserami-dialektykami. Ale odrębność metod realizatorskich pociąga za sobą konieczność wyspecjalizowania się w odrębnych formach kinematograficznych. Nie wyklucza to oczywiście, że u Pudowkina mogą być elementy „eisensteinowskie”, i odwrotnie.

Przedewszystkiem więc u Pudowkina o wiele większą rolę niż u Eisensteina odgrywają nie-montażowe, wogóle pozafil-mowe środki ekspresji — pozafil-mowe w tym sensie, że nie wytwarza on w tych

wypadkach sposobami czysto filmowymi (montaż wraz z kompozycją klatki, fotografacją i t. d.) nowych wartości poznawczych i uczuciowych, ale potęguje tylko w pewnym stopniu istniejące niezależnie od filmu walory ekspresyjne zjawisk. Mowa tu o grze aktorskiej i doborze typów, o dokumentaryzmie fotograficznym i wogóle operowaniu wyrazistymi realiami (sceny obyczajowe i religijne w „*Burza nad Azją*”, kinematograficznie podane dość surowo, wreszcie o symbolice pozafil-mowej: literackiej i popularno-ludowej (ryby pozabawione wody — popularny symbol istot, przeniesionych w nieznośne dla nich środowisko, w „*Burza nad Azją*”). Rola reżysera, a przedewszystkiem autora, polega tu głównie na zaobserwowaniu i wyłowieniu z rzeczywistości najprzydatniejszych dla danego zamierzenia realiów, nie na przetworzeniu ich kinematograficznie; podczas gdy u Eisensteina nowe wartości ekspresyjne, uzyskane sposobami czysto filmowymi, potęgują i przerastają niepomernie „naturalną” (t. zn. wytworzoną przez doświadczenie życiowe, literaturę i t. d.) wartość ekspresyjną obiektów i zdarzeń. Następnie rozwinął Pudowkin — specjalnie użyteczne dla jego celów — formy analizy montażowej oraz różne formy filmowego wyodrębniania i podkreślania. Analiza montażowa jest to uzupełnienie (przeplatanie) jakiegoś ryczałtowo pokazanego zdarzenia demonstracją szczegółowej pokazanych jego głównych etapów, jego doraźnych skutków, składających się na nie zdarzeń cząstkowych i t. d. W „*Matce*” np. radość więźnia z powodu bliskiego uwolnienia, ryczałtowo pokazana w jego uśmiechu, uzupełniona jest demonstracją wyobrażeń, kojarzących się u więźnia ze słowem „wolność”: wiosenny potok, gra promieni słonecznych i t. d., a więc sumaryczny wyraz zewnętrzny uczucia, uzupełniony tu jest analizą samego procesu psychicznego.

Eisenstein rozwinął przedewszystkiem trzy niezmiernie ważne dla kina dialektycznej formy: porównanie, parabolę i metaforę filmową. Klasyczne porównanie rozstrzeliwanego tłumu do uboju była jest przykładem wydobycia z porównania mocnych walorów przedewszystkiem emocjonalnych. Porównanie światłokopraw sławnych do murzyńskich fetyszów zawiera już, jako podstawę oddziaływania uczuciowego (ośmieszenie), większy ładunek oddziaływania poznawczego. Natomiast zrywający się lew kamienny w „*Patiomkinie*”, to już parabola (porównanie z opuszczeniem jednej ze stron porównawczych), parabola symbolizacyjno-fantastyczna. Na pograniczu parabol i metafor (metafora: porównanie skondensowane w jeden syntetyczny obraz) znajduje się scena z Kierenskim, wstępującym po wydłużających się w nieskończoność schodach do Konstytuanty, a także przytoczony już obraz: kula z armaty komunistów 71-go roku, uderzająca w Petersburg. Ta forma parabol-metafor kinowej swą pojemnością myślową i ekonomiczną przewyższa wszystkie inne formy i w rękach reżysera-dialektyka, jak Eisenstein, staje się narzędziem o niezwykłej sile działania i precyzji. Małutki Kierenski na wydłużających się beznadziejnie schodach do Konstytuanty — plastyczność, wzrokowa sugestywność tego obrazu, umysławiającego jeden z etapów roli historycznej Kierenskiego, idzie w parze ze świetnym efektem humorystycznym.

Metafora, a zwykle i parabola kinowa, wykracza poza granice realizmu. Ale Eisenstein łączy ponadrealizm koncepcji metaforycznej (np. wydłużanie się schodów) z pełnym, a raczej spotęgowanym, budzącym najwyższą reakcję uczuciową, realizmem wykonania. Kula komuny 71-go roku, uderzająca w reakcyjny Petersburg roku 17-go, ma pełną, plastycznie, fotograficznie uwypukloną masę, odpowiednie, t. zn. mniejsze od rzeczywistego, ale zato uchwytne dla oka przyspieszenie i sugestywnie pokazaną siłę niszczącą!

Powyższa pobieżna charakterystyka założeń dialektycznych i związanych z nimi głównych form ekspresyjnych przodkującej kinematografii sowieckiej, oczywiście, tylko w nieznacznym stopniu może dać pojęcie o dotychczasowych osiągnięciach, a tem mniej o niezwykłych możliwościach rozwojowych sztuki filmowej. Jaskrawe światło na te możliwości rzucają następujące słowa Eisensteina: „Kinematograf intelektualny nie będzie kinematografem epizodów i epizodzików. Nie będzie kinematografem anegdot i anegdotek. Kinematograf intelektualny będzie kinematografem **pojęć**. Będzie bezpośrednim wyrazem całych systemów ideologicznych i sam będzie systemem pojęć. „Metoda dialektyczna”, „idealizm”, „materializm historyczny” i t. d. i t. d., oto jego tematy. Nie w postaci poszczególnych przypadków. Nie w datach, nie w uogólnieniach, ale przez wyłożenie metod i systemów samych tych, głęboko filozoficznych, koncepcji. Tylko dla takiego kina, które zdolne jest zawrzeć bezpośredni dialektyczny konflikt w systemie pojęć, otwiera się możliwość wszczęcia nowych pojęć i idei w milionowe masy. Tylko takie kino stanie również formalnie na poziomie nowoczesnej techniki przemysłowej. Tylko takie kino będzie miało rację bytu między cudami radia, telewizji i teorii względności. Stary typ pierwotnego kinematografu, podobnie jak i typ abstrakcyjno-oderwanego filmu, ustąpi miejsca nowemu intelektualnemu, **konkretnemu** filmowi” („kinematograf pojęć”).