

„Nieobojętna sztuka” i nieobojętny widz

Jadwiga Bocheńska

... „nieobojętna przyroda” znajduje się przede wszystkim w nas samych; nieobojętna przede wszystkim nie przyroda wokół nas lecz nasza własna natura człowieka, który posiada nie obojętny, lecz namiętny, aktywny i twórczy stosunek do świata.

Siergiej Eisenstein *Nieobojętna przyroda*

Aktywność twórczą człowieka Siergiej Eisenstein wywodzi z dwóch najdawniejszych czynności: polowania i splatania (umiejętności wiązania węzłów). Instynkt łowiecki rządzący światem zwierząt, u człowieka przejawia się nie tylko w swej pierwotnej postaci, ale również w kulturze duchowej, jako poszukiwanie nieznanego. W sztukach narracyjnych, na przykład w powieści czy w filmie, może występować jako prosta pogoń za atrakcyjnym tematem, wątkiem czy zdarzeniem. Może też funkcjonować w sposób bardziej wysublimowany: jako specyficzna strategia narracyjna polegająca na „tropieniu”, „kluczeniu”, „zawężaniu” i podobnych komplikacjach, nakierowujących uwagę odbiorcy nie na sam efekt „polowania”, ale na prowadzące ku niemu drogi. Dokonuje się wówczas połączenie z drugą pradawną czynnością ludzką – splataniem, obejmującym także splatanie wątków opowiadania.

Autor *Nieobojętnej przyrody* wychodzi z założenia, że sztuka nawiązująca do tych archetypicznych czynności może silnie oddziaływać na odbiorcę, gdyż trafia do sfery przedracjonalnej, istotnej dla emocjonalnych reakcji człowieka. A właśnie siła oddziaływania dzieła sztuki jest przedmiotem jego zainteresowania. I z tego punktu widzenia rozpatruje zagadnienia kompozycyjne filmu, stosunek obrazu filmowego do rzeczywistości, zasady montażu, ekspresję dźwięku i koloru.

Dla Eisensteina podstawowym chwytym kompozycyjnym jest kontrapunkt. „Atrakcyjność kompozycji zbudowanej na zasadzie kontrapunktu polega na tym, że jakby wskrzesza do życia te głęboko w nas tkwiące instynkty (łowienia i splatania) i oddziałując na nie, wywołuje tak silny efekt.”¹ Kontrapunkt może być realizowany w płaszczyźnie narracyjnej, kiedy wątek lub temat („zmysł łowiecki”) wyłania się ze „splotów” intrygi. Może też być – i tak najczęściej w związku z filmem bywa – rozumiany jako zestawienie na zasadzie kontrapunktu wartości obrazowych i muzycznych.

Interesujące, że możliwość takiego zestawienia Eisenstein dostrzega już w filmie niemy. Chodzi mu nie tylko o ilustrację muzyczną towarzyszącą „na żywo” projekcji, ale przede wszystkim o wartości „muzyczne” samego obrazu. „Jest to wewnętrzna plastyczna muzyka, która w okresie filmu niemego zawarta była w plastycznej kompozycji filmu. Zadanie to przypadało najczęściej pejzażowi. I tego rodzaju emocjonalny pejzaż, działający w filmie jako muzyczny kontrapunkt, jest właśnie tym, co nazywam «nieobojętną przyrodą».”²

Taki emocjonalny odbiór pejzażu możliwy jest dlatego, że odwołuje się do tych samych praw, które łączą widza jako żywą, biologiczną istotę ze światem natury. Zmiana typu wrażliwości znajduje wyraz w sposobie konstruowania obrazu świata. Przykład znajduje Eisenstein już w malarstwie chińskim połowy VIII wieku, kiedy dokonano się przejście od zwoju do ograniczonego ramą prostokąta. Wstęga zwoju rejestrująca kolejne etapy podróży malarza wzdłuż rzeki Cialing-ciang miała charakter informacyjno-narracyjny. Samozamykający się prostokąt obrazu przeznaczonego do ogarnięcia jednym spojrzeniem służył do przekazania syntezy różnych nastrojów i nadania obrazowi emocjonalnej tonacji, którą właśnie miał oddziaływać na odbiorcę.

Konstrukcja dzieła sztuki winna się jednak odwoływać nie tylko do praw natury, którym człowiek podlega i które odbiera czasem w sposób fizjologiczny, ale również do tradycji kulturowej, w której zanurzeni są zarówno twórca, jak i odbiorca. Omawiając budowę filmu *Pancernik Potiomkin* Eisenstein wskazuje na zasadę złotego podziału, stosowaną już w starożytnej sztuce greckiej i przekazaną

późniejszej tradycji. Jest to zasada rządząca konstrukcją *Pancernika Potiomkina*. Chociaż film sprawia wrażenie kronikarskiego odтворzenia wydarzeń, w rzeczywistości zbudowany jest według schematu pięcioaktowej tragedii greckiej. Zarówno w całym utworze, jak i w poszczególnych „aktach” wprowadzona została cezura podziału na dwie części według proporcji 2 : 3, znanej w geometrii jako złoty podział odcinka.

Również linia dramatyczna, linia narastania napięcia prowadzona jest według zasad klasycznej tragedii. Eisenstein kieruje się przekonaniem, że – podobnie jak wyrażone w greckiej rzeźbie i architekturze proporcje odnoszą się do świata rzeczy – tak też wypracowane przez starożytną tragedię prawidłowości związane ze sposobem przedstawiania przebiegu zdarzeń w sposób szczególnie trafiają do wrażliwości odbiorcy. A to dlatego, że pozostaje on w stałej syntonii z całym obszarem „nieobojętnej przyrody”, bo sam jest jego częścią. Ulega strukturze dzieła, gdyż podlega tym samym prawom, z których ono wyrasta. Nie potrzebuje znać tych praw czy zdawać sobie sprawy ze struktury dzieła, ale reaguje na nie, ponieważ je współ-odczuwa.

Dlatego w kulminacji swego filmu nie zawaha się twórca sięgnąć po niepopularny przecież w sztuce awangardowej, ale charakterystyczny dla oddziaływania tragedii – patos. Omawiając teoretycznie zasady kompozycji patetycznej, Eisenstein nie zajmuje się zjawiskiem patosu „samym w sobie”, uważając je za względne i uwarunkowane socjologicznie. Bardziej interesuje go problem o charakterze ściśle technicznym: jak „podać [widzowi] odpowiednią «receptę», za pomocą której wpadłby on w pożądaną przez nas stan.”³ Plan takiego oddziaływania powinien rysować się już w scenariuszu.

Siła oddziaływania na widza jest dla Eisensteina podstawowym kryterium wartości dzieła filmowego. Film o najwyższej sile oddziaływania to film „porywający widzów” w jednym porwywie ogólnego uniesienia. Dlatego Eisenstein jest przeciwnikiem płasko rozumianej rozrywki jako sposobu „zaciekawienia” widza. Film powinien dawać audytorium jakiś „ładunek”, a nie „marnować energię tkwiącą w widzu”.

Potężnym środkiem kreowania filmu „porywającego”, „patetycznego” jest montaż. Eisenstein stwierdza, że istotną treścią dzieła jest „zasada organizacji myślenia”, która materializuje się w konstrukcji zbudowanej środkami montażu. Takie rozumienie montażu wprowadzał już do swej praktyki jako reżyser teatralny. Podstawy teorii wyłożył w artykule o montażu atrakcji. Nie rozpatruje montażu w kategoriach ontologicznych (jak Bergson czy Irzykowski), w związku z możliwością naśladowania przez montaż ludzkich procesów myślowych. Montaż nie jest także w jego ujęciu Bazinowskim „oknem na świat” ani sposobem uporządkowania oglądu rzeczywistości, jak u Kraeueira, ani wreszcie Lacanowskim „lustrem”. Montaż interesuje Eisensteina jako narzędzie kształtowania reakcji odbiorcy. Konsekwencją założenia, że „podstawowym materiałem teatru jest widz”, musi być wniosek, że „kształtowanie w pożądanym kierunku jego [widza] uwagi (nastroju) – to zadanie każdego utylitarne teatru”⁴.

Eisenstein zdaje sobie sprawę z odmienności poetyki, którą tworzy, poetyki ukierunkowanej pragmatycznie, która w miejsce dzieła pojmowanego jako „odbicie” czy „wyraz” wprowadza pojęcie dzieła jako „zestroju oddziaływań”. Podstawową jednostką przy konstruowaniu tego rodzaju dzieła stanowi „atrakcja”, a więc nie jednostka semantyczna, lecz jednostka miary wpływu na widza.

Nie ma ona charakteru w pełni określonego, bowiem jako odwołująca się do przeżyć emocjonalnych jest czymś względnym. Dążeniem Eisensteina jest jednak maksymalne poddanie jej kontroli twórcy. „Atrakcje [...] to każdy agresywny moment widowiska, to każdy jego element, który poddaje widza uczuciowemu i psychologicznemu oddziaływaniu, doświadczalnie sprawdzonemu i z matematyczną dokładnością obliczonemu na określony wstrząs emocjonalny.”⁵

Bardziej zatem, niż z tradycyjnie rozumianym wrażeniem estetycznym, „atrakcje” łączyć by należało z badaniami typu empirycznego, właściwymi naukom przyrodniczym czy psychologii eksperymentalnej. Teorię kina Eisensteina trzeba bowiem sytuować na pograniczu różnorodnych dziedzin aktywności ludzkiej i specyficznych dla nich metod. Nie tylko cele, lecz także metody nauki i sztuki mogą być, jego zdaniem, podobne. Pisał: „Nie chcemy nadal przeciwstawiać nauki sztuce. Pragniemy je i l o ś c i o w o porównywać jako jeden rodzaj społecznie oddziałujących czynników”⁶.

Zadaniu temu najpełniej jest w stanie sprostać film – synteza osiągnięć nauki, rozwiązań technicznych oraz spadkobierca tradycji humanistycznej. Twórczość filmowa, jaką jest reżyseria, sprowadza się przecież do „organizacji świadomości widza” przez „zorganizowanie tworzywa”. A największe możliwości w tym zakresie ma film intelektualny, którego podstawę stanowi montaż intelektualny.

Zasadniczo Eisensteinowska koncepcja montażu intelektualnego wywodzi się z montażu atrakcji, jest jednak jego rozbudowaniem i wzbogaceniem. Montaż atrakcji nakierowany był przede wszystkim na reakcję typu fizjologicznego. „Gdybym w tym czasie posiadał większą wiedzę o nauce Pawłowa – napisał Eisenstein po latach – wówczas swą teorię montażu atrakcji nazwałbym teorią bodźców artystycznych.”⁷

Montaż intelektualny nie apelował wyłącznie, jak można by z nazwy wnioskować, do sfery racjonalnej człowieka. Eisenstein rozwijał koncepcję montażu atrakcji w kierunku połączenia reakcji emocjonalnych i estetycznych z racjonalnymi. Dążył w ten sposób do syntezy „filmu emocjonalnego, dokumentalnego i absolutnego”, do stworzenia filmu nowego typu.

Realizacji tego zamierzenia służył pomysł budowania innej niż dotychczas frazy montażowej: w miejsce zasady dominanty (przewagi elementu obrazowego, dźwiękowego czy kolorystycznego) pojawia się z a s a d a n a d t o n u. Eisenstein rozumiał przez nią zespolenie bodźców, które niezależnie od udziału poszczególnych składników doprowadzi do pożądanej siły oddziaływania. „Za podstawową cechę frazy montażowej – pisze – przyjęto sumaryczny ostateczny jej efekt wywołany w korze mózgowej, niezależnie od tego, jakimi drogami dotarły tam wszystkie bodźce.”⁸ Zarówno w *Manifestie w sprawie filmu dźwiękowego*, jak i w wielu innych tekstach Eisenstein uznawał za twórczą jedynie zasadę kontrapunktowego łączenia obu warstw. Znany jest przykład ze skrzypiącym butem, o którym reżyser powiada, że mógł zacząć funkcjonować w dziele s z t u k i filmowej od momentu, w którym skrzypienie oddzielone zostało od obrazu buta i związane z twarzą słuchającego człowieka. Podobnie z kolorem, który pełnić powinien funkcję ekspresyjną, a nie protokolarno-rejestacyjną. W notatkach związanych z realizacją *Iwana Groźnego* kolor traktowany jest jako czynnik dramatyczny: obserwować można linię narastania, krzyżowania, kontrapunktowego wymieniania czerwieni, złota i czerni aż po dominację w pewnych sekwencjach jednego z nich. Ostatecznie dwie sekwencje *Spisku bojarów* (druga część *Iwana Groźnego*) utrzymane są w jednolitej tonacji: żółtej, gdy chodzi o przekazanie uczucia zazdrości, i czerwonej, gdy dominantę stanowi gniew.

Forma dzieła to właśnie całokształt bodźców fizjologicznych i społecznych materializujących się w danym utworze. Później, w 1938 roku, zauważy Eisenstein, że również „temat sam przez się” może oddziaływać na odbiorcę, niezależnie od tego, w jakiej formie będzie podany. Za cel swej działalności teoretycznej uznaje jednak przede wszystkim rozwiązanie problemu, „jakimi środkami artystycznymi spotęgować można już sam przez się wzruszający temat lub treść do najwyższego stopnia oddziaływania”⁹.

Słowo „treść” – użyte tutaj w znaczeniu potocznym – pojawia się w pismach Eisensteina raczej rzadko, co wynika właśnie z nastawienia na poszukiwanie metod formalnych, skutecznych w procesie oddziaływania. Jego rozumienie treści najlepiej może charakteryzować stwierdzenie z artykułu *Perspektywy*: „Zasada organizacji myślenia stanowi faktycznie treść utworu”¹⁰.

Nasuwa się skojarzenie ze znanymi sformułowaniami Marshalla McLuhana. U obu przedmiotem uwagi jest właśnie sposób organizacji myślenia odbiorcy, pozostającego pod wpływem określonego typu komunikatu. McLuhan usiłuje jednak przede wszystkim określić istotę badanego zjawiska i dotrzeć do obiektywnych praw rządzących tym procesem. Jego uwaga nakierowana jest na analizę różnic charakterystycznych dla kontaktu człowieka z poszczególnymi mediami. Natomiast Eisenstein koncentruje się raczej na odkryciu cech wspólnych filmu z przekazem słownym, pismem lub teatrem w celu porównania siły ich oddziaływania. Uważa film za środek o sile największej (co zresztą jest zgodne z rozumieniem McLuhana, który umieścił film w grupie mediów „gorących”). Jeśli jednak McLuhan sugeruje odbiorcom dążenie do swoistej równowagi percepcyjnej przez obcowanie z różnymi mediami, to Eisenstein pozostaje entuzjastą filmu jako medium najsprawniejszego.

Gdyby szukać dla tej postawy wsparcia w tradycji, należałoby sięgnąć przede wszystkim do Platona i wywodzącej się z niego właśnie tradycji retoryki. Najistotniejsza wydaje się tu zwłaszcza odmiana retoryki przekonującej, która zakłada, że mówca zna prawdę i że przy pomocy dostępnych sobie środków oraz znajomości natury ludzkiej usiłuje odbiorcę do tej prawdy przekonać. W polemice z dokumentalną metodą Dżigi Wiertowa, Eisenstein pisał: „Kino-Oko» to nie tylko symbol o k r e ś l o n e g o widzenia, lecz także symbol określonego rozważania. Tymczasem nam potrzebne jest nie rozważanie lecz działanie. Potrzebne nam jest nie «Kino-Oko», lecz «Kino-Pięść»”¹¹.

W swojej analizie typów metafory charakterystycznej dla twórczości Eisensteina, Wiesław Godzic¹² pisze o założonej w jego poetyce biernej postawie widza. Upatruje w tym istotną sprzeczność między poglądami teoretycznymi Eisensteina a jego praktyką reżyserską. Można się jednak zastanawiać, czy taka sprzeczność naprawdę zachodzi. W teorii Eisensteina mówi się wprawdzie o aktywności widza, żąda się od niego rozumowania, zestawiania obrazów i kojarzenia pojęć, cały jednak materiał filmowy zorganizowany jest w taki sposób, że widz powtarza drogę twórcą przebytą wcześniej przez reżysera. A więc jego aktywność mieści się w ściśle określonych ramach. Godzic na przykładzie precyzyjnie przeprowadzonych analiz metafor *Października* wykazuje ograniczenie w tym filmie sfery „wolności widza”. Można by, prowadząc analogiczne rozumowanie, zastanowić się również nad zagadnieniem wolności twórcy. Wydaje się, że i tu „odkrywanie”, penetrowanie rzeczywistości nie jest celem sztuki. A w każdym razie nie dałoby się chyba obronić tezy o specyficznej prawdzie artystycznej odkrywanej przez dzieło. Poetyka filmu i jego język mają bowiem charakter służebny, szczególnie wobec ideologii.

Ukierunkowana pragmatycznie poetyka Eisensteina przezwycięża opozycję między nauką a sztuką, intelektem i uczuciem, rozrywką i sztuką. Czy jednak ceną, jaką się za to płaci, nie jest autonomia sztuki właśnie?

PRZYPISY

¹ Siergiej Eisenstein, *Nieobojętna przyroda*, Warszawa 1975, s. 240

² Tamże, s. 298

³ S. Eisenstein, *O budowie utworów*, [w:] *Wybór pism*, Warszawa 1959, s. 246

⁴ S. Eisenstein, *Montaż*, [w:] *Wybór pism*, op. cit., s. 246

⁵ Tamże

⁶ S. Eisenstein, *Perspektywy*, [w:] *Wybór pism*, op. cit., s. 301

⁷ S. Eisenstein, *Jak zostałem reżyserem filmowym*, [w:] *Wybór pism*, op. cit.,

s. 498

⁸ S. Eisenstein, *Film czwartego wymiaru*, [w:] *Wybór pism*, op. cit. s. 323

⁹ S. Eisenstein, *Montaż 1938*, [w:] *Wybór pism*, op. cit., s. 436

¹⁰ *Perspektywy*, op. cit., s. 298

¹¹ S. Eisenstein, *Przyczynki do materialistycznego ujęcia formy* [w:] *Wybór pism*, op. cit., s. 463

¹² Wiesław Godzic, „Pies andaluzyjski” i „Październik”: dwa typy metafory, [w:] *Studia z poetyki historycznej filmu*, Katowice 1983