

Strajk Siergieja Eisensteina, czyli atrakcyjność ideologii

JAROSŁAW TWARDOSZ

Filmy radzieckie lat 20. układają się w odmienny wobec całej kinematografii światowej model kina, w którym brak fabuły i konwencjonalnej dramaturgii został zastąpiony retoryką propagandową. Strategie narracyjne były podporządkowane potrzebie skonstruowania przekazu perswazyjnego. Relacje przyczynowo-skutkowe zachodzące między wydarzeniami służyły nie tyle zapewnieniu ciągłości opowiadania, ile logice ideologicznej argumentacji. Potrzeby wyводу decydują, czy reżyser posłuży się w filmie realistycznym obrazem, czy jego deformacją, przerysowaniem, trickiem. To typ narracji retorycznej o stylistyce awangardowej, gdyż twórcom radzieckiej szkoły montażu przyświecała idea połączenia rewolucji proletariackiej z rewolucją w sztuce. Chcieli radykalnie zerwać z tradycją rosyjskiej kinematografii i dominującą w sztuce iluzją rzeczywistości. Z drugiej strony marksizm-leninizm będący ideologią klasową potrzebował swojego klasowego obrazu¹. Pełnometrażowy debiut reżyserski Siergieja Eisensteina *Strajk* z 1924 roku jak w soczewce skupia te wszystkie tendencje. Jest jednoznacznie agitacyjny i propagandowy, a równocześnie ścierają się w nim różnorodne awangardowe koncepcje artystyczne. *Strajk*, mimo nieustannej obecności technik deziluzyjnych, które nie pozwalają widzowi poczuć, że znajduje się *wewnątrz* opowiadanej historii, poddaje go szokowi emocjonalnemu. Prześledzenie, w jaki sposób ideologia marksistowska przejawia się w filmie Eisensteina, a przede wszystkim, w jaki sposób determinuje jego kształt formalny, wymaga odwołania się do sytuacji ówczesnego kina radzieckiego na tle kinematografii światowej. Z drugiej strony nowatorstwo debiutu Eisensteina ma źródło w awangardowych kierunkach dynamicznie rozwijających się w teatrze i sztukach plastycznych Rosji radzieckiej okresu NEP-u.

Jak podkreśla Barry Salt, kinematografia radziecka lat 1919-1924, w aspekcie technologicznym, artystycznym i pod względem konstrukcji opowiadania filmowego, wyraźnie ustępowała kinematografii francuskiej, niemieckiej czy amerykańskiej, a filmy realizowane w Rosji radzieckiej w tamtym okresie pod względem stylistycznym przypominały filmy amerykańskie sprzed lat prawie dziesięciu². Do analogicznych wniosków doszedł też pionier radzieckiej szkoły montażu Lew Kuleszow, który w pracy *Sztuka filmowa* podsumował własne doświadczenia z tamtego „gorącego” okresu: *W zagranicznych filmach fotografia była wyraźna, jasna, staranniej dobrani aktorzy, bardziej interesująca i bogatsza reżyseria. Spośród filmów zagranicznych amerykańskie dostarczały najwięcej wrażeń, cieszyły się największym rozgłosem i wywoływały najgłośniejsze oklaski. (...) Film rosyjski składał się z niewielkiej ilości długich fragmentów*

*nakręconych z jednego miejsca. Film amerykański tymczasem składał się z bardzo wielu krótkich części, zdejmowanych z różnych miejsc*³.

Kuleszow oraz jego uczniowie i współpracownicy przeprowadzali liczne analizy porównawcze filmów amerykańskich i rosyjskich⁴. Na ich podstawie uznali, że podstawowym środkiem oddziaływania filmu nie jest treść poszczególnych fragmentów, ale ich organizacja, konstrukcja, odpowiednia kolejność, czyli montaż filmowy. Doszli do wniosku, że im szybsze, bardziej rytmiczne jest następstwo scen, tym większy efekt oddziaływania. Kuleszowowi nie wystarczało jednak rytmizowanie filmu coraz krótszymi ujęciami, nie zadowalał się pokazywaniem zdarzeń równoczesnych za pomocą technik montażu równoległego. Widział w montażu siłę pozwalającą kreować nieistniejące w rzeczywistości zdarzenia, przestrzenie, sytuacje, krajobrazy. W *Sztuce filmowej* opisuje bardzo nowatorski, jak na początek lat 20., eksperyment montażowy: *Realizowałem pewną scenę. Brali w niej udział Chochłowa i Oboleński. Sfilmowałem ich w następujący sposób. Chochłowa idzie ulicą Pietrowka w Moskwie koło sklepu „Mostrog”, Oboleński idzie bulwarami nad rzeką Moskwą – odległość między tymi ulicami wynosi w rzeczywistości około 3 km. Zobaczyli się, uśmiechnęli i podeszli do siebie. Spotkanie ich zostało nakręcone na bulwarze Prieczistskim, który znajduje się w zupełnie innej części miasta. Następnie podali sobie ręce na tle pomnika Gogola i spojrzeli w inną stronę; w tym miejscu wmontowaliśmy kawałek z amerykańskiego filmu – Biały Dom w Waszyngtonie. Kolejny kadr: Chochłowa i Oboleński znajdują się na Prieczistskim bulwarze i postanawiają stąd odejść. Wchodzą na ogromne schody – w rzeczywistości schody kościoła Chrystusa Zbawiciela. Filmujemy tę scenę, montujemy i oto jaki rezultat: aktorzy wchodzą do Białego Domu w Waszyngtonie. Demonstrowaliśmy te fragmenty i nikt nie miał wątpliwości, że Mostrog leży nad brzegiem rzeki Moskwy, że między Mostrogiem i rzeką Moskwą przebiega Prieczistski bulwar, gdzie stoi pomnik Gogola, a naprzeciw pomnika – waszyngtoński Biały Dom. Nie było tu żadnych tricków, żadnej podwójnej ekspozycji, efekt osiągnęliśmy wyłącznie przez odpowiednią organizację materiału, czyli metodę jego filmowego opracowania*⁵.

Eksperyment ten ukazuje, jak wielką rolę Kuleszow przywiązywał do montażu, dzięki któremu mógł całkowicie zmienić materiał filmowy. Uwidoczniło się w tym przekonanie, że operacje czysto syntaktyczne mogą w dużej mierze decydować o kształcie i znaczeniu obrazów filmowych. Kuleszow posunął się jeszcze dalej, próbując za pomocą sklejek montażowych kreować zupełnie nowy wizerunek człowieka: *Pokazałem mianowicie na ekranie dziewczynę siedzącą przed lustrem, która podkreśla tuszem oczy i brwi, maluje usta, i wkłada pantofle. Za pomocą samego tylko montażu przedstawiliśmy tę dziewczynę tak, jak gdyby żyła ona naprawdę, chociaż w rzeczywistości taka dziewczyna nie istniała, ponieważ sfilmowaliśmy usta jednej kobiety, nogi drugiej, plecy trzeciej, oczy czwartej. Skleiliśmy te odcinki w określonej kolejności i mimo zachowania autentycznego materiału powstał zupełnie nowy człowiek*⁶.

Nie sposób w tym miejscu nie wspomnieć o najstławniejszym doświadczeniu określanym mianem „efektu Kuleszowa”, a polegającym na zestawieniu ujęcia twarzy Iwana Mozzuchina z innymi ujęciami. Efektem powyższych zabiegów miało być nadanie neutralnej twarzy aktora znaczenia w zależności od charakteru obiektu, na który zdawał się on patrzeć. Widz miał przypisywać aktorowi od-

mienne uczucia, a ich źródło stanowił montaż. Taśmy i fotogramy rejestrujące „efekt Kuleszowa” zaginęły. Niemożność jego bezpośredniej weryfikacji do dzisiaj budzi wątpliwości, czy takowy efekt w ogóle zaistniał. Wątpliwości pogłębiają kilkakrotnie czynione próby powtórzenia eksperymentu pioniera radzieckiej szkoły montażu⁷. Niezwykle istotny jest jednak aspekt wpływu doświadczeń Kuleszowa na praktykę realizatorską innych twórców, a szczególnie Eisensteina. Nieco paradoksalne, ale i znamienne może się wydać to, iż punktem wyjścia dla Kuleszowa i jego współpracowników było konwencjonalne kino amerykańskie, które stopniowo i konsekwentnie dążyło do modelu ciągłości narracyjnej. Świadomy wpływu kina amerykańskiego był również Eisenstein, czemu dał wyraz w tekście z lat 40. *Dickens, Griffith i my*, w którym starał się opisać genealogię kształtowania się form montażowych⁸. Pierwowzorem miała być konstrukcja powieściowa Dickensa, z której korzystał Griffith i na podstawie której zaczął stosować w filmach zbliżenia, następstwo planów, montaż równoległy itp. Griffith z kolei stał się dla Rosjan wzorem, mistrzem montażu równoległego, który według nich bardzo silnie działa na odbiór emocjonalny. Dla Eisensteina filmy Griffitha są jedynie inspiracją, uważa on kino radzieckie drugiej połowy lat 20. za wyrastające ponad dualistyczną estetykę montażu Griffitha: *Dla nas montaż stał się narzędziem, które pozwoliło nam osiągnąć jedność wyższego rzędu – poprzez obraz montażowy dojść do monistycznej koncepcji ideowej, obejmującej wszystkie elementy, szczegóły i detale dzieła filmowego*⁹.

Nowy model kina zaproponowany przez Rosjan w połowie lat 20. powstał w opozycji do przedrewolucyjnej kinematografii. Niechęć do tradycji, o której wspomina Kuleszow, wynikała głównie z zapóźnienia technologicznego i estetycznego. Stąd braki na własnym gruncie skłaniały Rosjan do wnikliwych analiz filmów zagranicznych. Z drugiej strony zaplecze dla kina okazały się nowatorskie, awangardowe tendencje w sztukach plastycznych i w teatrze ówczesnej Rosji. Ferment artystyczny spod znaku kierunków elitarnych, antymimetycznych, trudnych w powszechnym odbiorze (takich jak futurizm, konstruktywizm czy kubizm), stał się źródłem inspiracji dla kina skierowanego w swej istocie do masowego odbiorcy. Był to bardzo niezwykle moment w historii filmu, gdyż tak duży wpływ awangardy na całą kinematografię narodową nie zdarzył się nigdy wcześniej i nigdy później. Próba stworzenia nowego sposobu prowadzenia opowiadania filmowego i nowej estetyki na podstawie radykalnych, awangardowych wzorców okazała się zadaniem fascynującym, ale bardzo karkołomnym.

Od doświadczeń scenograficznych i teatralnych mieszczących się w estetyce futurystyczno-konstruktywistycznej rozpoczął działalność artystyczną Siergiej Eisenstein. Związał się z teatrem Proletkultu, który od 1921 roku zbliżał się do kierunków awangardowych: futuryzmu, konstruktywizmu i produktywizmu. Wspomina o tym Tadeusz Szczepański: (...) w moskiewskim Proletkulcie (...) Stanisławski wyklada swoją metodę, a obok niego Meyerhold propaguje powstałą w opozycji do tej metody biomechanikę. Foregger mówi o teatrze futurystycznym, a Michail Czechow o filozofii hinduskiej, odbywają się także sesje na temat freudyizmu i marksizmu¹⁰.

Eisenstein rozpoczął współpracę z Proletkultem od zaprojektowania scenografii do spektaklu *Meksykanin* według opowiadania Jacka Londona. W jej scenicznej realizacji zderzyły się dwie przeciwstawne poetyki: teatru MCHAT wyrażająca się w psychologizującej grze aktorów oraz teatru awangardowego reprezentowana przez kubistyczno-futurystyczną scenografię.

Eisenstein przez dziewięć miesięcy uczęszczał też na kurs reżyserii teatralnej prowadzony przez Wsiewołoda Meyerholda. Meyerhold w tamtym okresie szukał nowatorskich rozwiązań scenograficznych i eksperymentował z nowymi stylami gry aktorskiej. Wynikiem tych poszukiwań było opracowanie biomechaniki – teorii gry aktorskiej zrywającej całkowicie z psychologizującą koncepcją Stanislawskiego. Założenia biomechaniki opierały się na zmechanizowaniu ruchów i gestów aktora, sprowadzeniu ich do poziomu, na którym można je racjonalnie i precyzyjnie opisać. W ten sposób aktor miał się stać narzędziem w pełni poddanym woli reżysera.

Eisenstein, dalej szukając twórczej inspiracji, rozpoczął, jako scenograf, współpracę z prowadzonym na wzór *commedia dell'arte* teatrem Nikołaja Foreggera. U Foreggera spotkał się z koncepcją „music-hallizacji” teatru polegającej między innymi na wprowadzeniu do spektaklu ekscentrycznych popisów taneczno-akrobatycznych, które miały być wyrazem ironicznej postawy Foreggera wobec współczesnego mu teatru. Dzięki tej współpracy Eisenstein nawiązał kontakt z pietrogradzką Fabryką Ekscentrycznego Aktora (FEKS) i uczestniczył w pracy nad jej pierwszym przedstawieniem – *Ożenkiem* Gogola. Spotkał się tam z pomysłem wprowadzenia filmu do spektaklu teatralnego i koncepcją gruntownego „przerabiania” klasyki – *Ożenek* na plakacie reklamowano hasłem „elektryfikacji Gogola”.

Od 1923 roku datują się kontakty Eisensteina z Lewym Frontem Sztuki (LEF) – niezwykle radykalnym stowarzyszeniem propagującym podporządkowanie sztuki potrzebom rewolucyjnym. Utożsamienie sztuki z produkcją w LEF-ie zaowocowało estetyką produktywistyczną i przekonaniem, że relacja między sztuką a rzeczywistością nie polega na odwzorowaniu rzeczywistości, ale na przekształceniu jej w twórczym procesie. Antyfikcjonalizm LEF-u skłonił Eisensteina do przemyśleń na temat miejsca i roli fikcji w sztuce. W tekście *Jak zostałem reżyserem filmowym* Eisenstein wspomina: *Zewsząd dochodziła niecichnąca wrzawa na ten sam temat zniszczenia sztuki, likwidacji jej głównego przymiotu – obrazu i zastąpienia go materiałem i dokumentem, jej treści bezprzedmiotowością, jej materii – konstrukcją; słowem – miast sztuki – praktyczna, realna przebudowa życia bez pośrednictwa fikcji i baśni*¹¹.

Eisenstein powrócił do Proletkultu, gdzie miał możliwość wystawienia swojego pierwszego samodzielnego spektaklu. Wybrał *Mędrca* – sztukę klasyka rosyjskiego dramatu realistycznego Aleksandra Ostrowskiego¹². Gruntowne „przerabianie” rosyjskiej klasyki w duchu awangardowym było zjawiskiem powszechnym w tamtym okresie. Pomysł inscenizacyjny polegał na podporządkowaniu całej gamy teatralnych środków wyrazu nie tyle scenicznej realizacji tekstu, ile emocjonalnemu i psychofizjologicznemu oddziaływaniu na widza. Idea spektaklu, który wszelkimi środkami dąży do niepodzielnego panowania nad uwagą odbiorcy, a nawet stara się wprowadzić widza w obręb spektaklu, bliska była już futurystom i koncepcjom teatralnym Meyerholda. U Eisensteina

przybiera ona kształt teorii montażu atrakcji, w myśl której atrakcją jest każdy agresywny moment spektaklu poddający widza zmysłowemu lub psychologicznemu oddziaływaniu, doświadczalnie sprawdzonemu i matematycznie obliczonemu na wywołanie określonego wstrząsu emocjonalnego¹³. Koncepcja Eisensteina okazuje się bliska behawiorystycznej teorii Pawłowa i modnej w latach 20. w Rosji radzieckiej refleksjologii, zakładającej że u podstaw wszelkich procesów psychicznych tkwi odruch bezwarunkowy, reakcja organizmu na bodziec zewnętrzny. Rodzi się w ten sposób przekonanie, że odbiorcą można w pełni sterować, dowolnie wpływać na jego reakcje. Rolą sztuki jest zmuszanie widza do patrzenia tylko na to, co oferuje autor, atakowanie i obezwładnianie odbiorcy, a w końcu kształtowanie jego zachowania.

Wyraźnie mechanistyczne traktowanie sztuki i widza głęboko wpłynęło na kształt całej twórczości reżysera, zdecydowało o kierunku poszukiwań filmowych środków wyrazu i sposobach konstruowania narracji.

W ramach teatru Proletkultu Eisenstein zrealizował jeszcze dwa przedstawienia: *Słyszysz Moskwo* i *Maski przeciwgazowe*, oba według pomysłu propagatora sztuki skrajnie agitacyjnej, Siergieja Tretiakowa. Obie sztuki reprezentują poetykę tendencyjnego, plakatowego realizmu. W ich realizacji Eisenstein po raz pierwszy podjął się zobrazowania klasowego konfliktu między proletariatem a burżuazją. Na wiele lat konflikt ten stanie się podstawowym schematem dramaturgicznym jego filmów. W omawianych spektaklach odnajdziemy również starcie dwóch konwencji przedstawiania: groteskowo-satyryczno-ironicznego opisu przedstawicieli burżuazji z emocjonalno-tragicznym sposobem prezentacji losów bohaterów proletariackich. W *Słyszysz Moskwo*, oprócz stosowania stylistyki dramatycznej na przemian z groteskową, Eisenstein, charakteryzując poszczególne postacie, posłużył się metodą maski aktorskiej. Miała ona funkcjonować na zasadzie symbolu i równocześnie podkreślać odejście od klasycznej motywacji psychologicznej. W *Strajku* maska aktorska przerodzi się w typażową koncepcję gry aktorskiej. Akcję *Masek przeciwgazowych* – jednego z pierwszych w Rosji radzieckiej dramatu produkcyjnego – reżyser umieszcza w scenerii autentycznej gazowni miejskiej, wplatając fabułę spektaklu w rytm codziennej działalności zakładu¹⁴.

Wyjście poza przestrzeń sceny teatralnej w *Maskach przeciwgazowych* metaforycznie zapowiada porzucenie przez Eisensteina praktyki teatralnej na rzecz reżyserii filmowej. W 1924 roku powstał *Strajk*, który miał być pierwotnie piątą częścią rozbudowanego cyklu *Ku dyktaturze*, prezentującego metody i techniki walki proletariatu z kapitalizmem. Film został podzielony na sześć aktów przedstawiających narodziny, przebieg i stłumienie robotniczego strajku.

W fabryce (miejsce ani czas akcji nie jest bliżej określone) zostaje skradziony kosztowny mikrometr. Robotnik Jakow Strongin – niesłusznie oskarżony o kradzież – popełnia samobójstwo. Wydarzenie to staje się pretekstem do wybuchu niezadowolenia załogi fabryki, co przeradza się w strajk. Strajk się przedłuża, robotnikom kończą się środki do życia, a policja z inspiracji właścicieli fabryki dopuszcza się licznych prowokacji. W finale filmu strajk zostaje krwawo stłu-

miony. Mamy tutaj bardzo wyraźnie nakreślone przeciwstawne siły: robotników i grupę antagonistyczną, czyli przedstawicieli burżuazji. Robotnicy dążą do jasno określonego celu – poprawy warunków pracy, a pośrednio (co wyraźnie sugeruje Eisenstein) do przejęcia władzy i zmiany stosunków własności. W wyniku serii wydarzeń ukazujących narastający konflikt obu grup, wzmocniony jeszcze przeciwstawieniem dobrego, prawego (robotnicy) ze złym, zdemoralizowanym (właściciele fabryki, policja), raz jedna, a raz druga strona zyskuje przewagę. Dramatyczną kulminację stanowi masakra robotników. W całym filmie łatwo dostrzec progresję dramaturgiczną, polegającą na przeplataniu scen o dużym ładunku emocjonalnym, zwieńczonych częściowymi kulminacjami, ze scenami, w których napięcie wyraźnie opada. Przemienność patosu i liryzmu widać w scenie kończącej drugi akt, w której ekspresyjnie ukazany wybuch strajku jest zestawiony ze sceną rozpoczynającą akt trzeci, ukazującą w konwencji wiejskiej sielanki spokojny poranek w robotniczej osadzie.

Powyższa charakterystyka struktury dramaturgicznej nie oddaje jednak istoty filmu, polegającej na przewyżczeniu fabularnych ograniczeń i na próbie prezentowania idei za pomocą pojęć obrazowych. *Strajk* w założeniu samego reżysera miał reprezentować marksistowsko-materialistyczną metodę ukazania walki proletariatu z burżuazją, ale nie w ujęciu historycznym i jednostkowym, a uniwersalnym. Wprawdzie napis wieńczący film zawiera odwołanie do konkretnych wydarzeń – robotniczych strajków w Lenie, Jarosławiu czy Kostromie, ale ma to tylko wzmocnić retoryczną wymowę całości. Film nie miał być opowiadaniem o powyższych strajkach, a interpretacją materiału historyczno-rewolucyjnego. Miał stanowić syntezę pojęcia strajku. Reżyser chciał odkryć logikę rządzącą procesami ekonomiczno-społecznymi prowadzącymi do walki i ukazać jej techniki oraz metody jako „żywy”, płynny proces, niedający się ująć w tradycyjne struktury i normy. Dlatego też użyte środki stylistyczne i kompozycja filmu miały przeciwstawiać się wszelkim powszechnie uznanym i stosowanym zasadom dramaturgicznym. Eisenstein był przekonany, że odnalazł właściwą z marksistowskiego punktu widzenia formę ujęcia całości historyczno-rewolucyjnego materiału, o czym pisał w tekście podsumowującym realizację *Strajku*: *Rewolucyjna forma jest niczym innym jak produkcją należytych chwytów technicznych, za pomocą których następuje konkretyzacja nowego spojrzenia i ujęcia rzeczy i zjawisk*¹⁵.

Dalej Eisenstein podkreślał, że stworzenie nowej sztuki nie odbywa się przez poszukiwanie form odpowiadających nowej treści, lecz przez logiczne poznanie wszystkich faz technicznego procesu wytwarzania dzieła sztuki w zależności od panującej ideologii. *Strajk* przyjmuje więc kształt agitki, plakatu, apelu, które to formy samymi obrazami atakują zmysły i emocje widza. Pośrednictwo tradycyjnie rozumianego opowiadania wydaje się tu zbędne, a nawet niewłaściwe. Programowo awangardowy i afabularny film Eisensteina nie do końca jednak zrywa z zasadami klasycznej dramaturgii, co szczególnie dobrze widać w środkowej części ujawniającej jakby wahanie Eisensteina co do jasności i czytelności prowadzonego wyводу.

Przykładem niech będą tutaj obecne w filmie zaskakujące rozwiązania stylistyczne. Nietypową stylistykę zapowiadają już pierwsze ujęcia prezentujące fabrykę, stanowiące ekspozycję określającą miejsce akcji. W kilkunastu bardzo

krótkich ujęciach widzimy kominy fabryczne, które w przenikaniu zmieniają się w uśmiechniętą twarz właściciela fabryki. Kolejne ujęcie pokazuje dynamiczną krzątanie pracowników w biurze, a potem następuje powolna jazda kamery filmująca z góry pracę w ogromnej hali. Pojawia się napis informujący, że w fabryce wszystko jest w porządku, a zaraz po nim słowo HO (ale). Litera tego wyrazu zaczynają się poruszać, zachodzą na siebie, przekształcają się w wirujące koło, które w przenikaniu zmienia się w koło napędowe jakiejś maszyny. W następnym ujęciu widzimy wielkie fabryczne okno, za którym na kilku poziomach poruszają się robotnicy. Kolejna seria ujęć jest najdziwniejsza: Eisenstein pokazuje kałużę, której powierzchnia odbija znane z pierwszego ujęcia kominy fabryczne. Na ich tle pojawiają się szepczący coś do siebie, poruszający się do tyłu robotnicy. Kolejne obrazy przedstawiają spiskujących robotników i śledzącego ich kierownika. W jednym z tych ujęć spiskujący robotnicy znajdują się na szczycie stalowej konstrukcji, filmowani są natomiast z dołu.

W tej krótkiej ekspozycji Eisenstein posługuje się szerokim wachlarzem środków stylistycznych. Mamy ujęcia kręcone pod różnymi kątami, między innymi ujęcia z dołu i z góry, stanowiące nowum w ówczesnym kinie radzieckim¹⁶. Pojawia się też jazda kamery i ruch wsteczny. Eisenstein stosuje obszerny zakres planów, zestawia je kontrastowo, łączy ze sobą za pomocą montażu ciętego lub przenikań. Stosuje wstawki montażowe i zdjęcia trickowe, zmieniając kształt napisu filmowego i przekształcając obraz tafli wody w widok fabryki. Kompozycja wielu kadrów ukazujących fabrykę, rozpędzone maszyny, stalowe konstrukcje mają uwydatnić mechanistyczny charakter filmowanych przedmiotów. Kształt kadrów sugeruje abstrakcyjność ukazywanych elementów rzeczywistości i bliski jest konstruktywistycznej i rewolucyjnej estetyce. Rewolucjonizowanie sztuki w tamtych latach w rozumieniu Eisensteina polegało na korzystaniu z innych sztuk, na przykład teatr czerpał wiele z literatury, malarstwa, muzyki. Rewolucyjność *Strajku* była posunięta o krok dalej, gdyż jego nowatorstwo polegało na wykorzystaniu materiału pochodzącego nie ze sfery zjawisk artystycznych, a bezpośrednio praktycznych. Eisenstein sięgnął po formę inspirowaną procesem produkcyjnym. Istota prezentacji procesów produkcyjnych w sposób podkreślający ich dynamikę, mechaniczność, totalność nie polegała wyłącznie na samym wyjściu poza sferę estetyki, ale *na tym, że z materialistycznego punktu widzenia bezbłędnie wybrana została ta sfera, której zasady jedynie określić mogą ideologię form sztuki rewolucyjnej, podobnie zresztą jak określiły i rewolucyjną ideologię w ogóle – a więc ciężki przemysł, produkcja fabryczna i formy procesu produkcyjnego*¹⁷.

Pierwsze ujęcia *Strajku* w niewielkim stopniu pełnią rolę ekspozycji, której funkcją jest dostarczenie precyzyjnej informacji o prezentowanej historii. W filmie Eisensteina zamiast ekspozycji i zawiązania akcji (w sensie dramaturgicznym) mamy do czynienia z zapowiedzią stylu, który obecny będzie w całym filmie. To styl o rodowodzie awangardowym, odmienny od stylu typowego dla ówczesnego kina amerykańskiego czy europejskiego. Pierwsze kilka minut stanowi manifestację poglądów reżysera, jest wykładnią jego rozumienia roli i funkcji kina. Ujawnia się tutaj futurystyczny rewolucjonizm wymierzony w przyzwyczajenia percepcyjne widza – miał to być, jak pisał sam Eisenstein, „film-pięść”: *Potrzebne jest nam nie „Kino-Oko”, lecz „Kino-Pięść”. Film ra-*

*dziecki winien grzmocić po łbie. (...) Walić filmem – pięścią po czaszkach, walić aż do ostatecznego zwycięstwa, a zwłaszcza teraz, kiedy grozi niebezpieczeństwo zalewu rewolucji przez mieszczaństwo i byt codzienny, walić jak nigdy*¹⁸.

Motywacja konstrukcji ekspozycji *Strajku* jest zewnątrztekstowa, a w terminologii neoformalnej określona jako artystyczna i transtekstualna. Aczkolwiek Eisenstein uznałby raczej motywację tu obecną za realistyczną, gdyż realizm w jego przekonaniu był kategorią natury ideologicznej, a nie prostą reprodukcją o cechach obiektywnego opisu. Rzeczywistość w rozumieniu ideologii marksistowskiej można określić mianem procesu determinowanego zjawiskami natury ekonomicznej, społecznej i politycznej. Realizm jest wiarą w taki obraz świata, a realistyczne jest to, co wyraża marksistowską teorię poznania, czyli reprezentuje ideologiczną interpretację rzeczywistości. Określenie motywacji jako zewnątrztekstowej i artystycznej bynajmniej nie jest sprzeczne z przekonaniami Eisensteina, gdyż to, że skorzystał z doświadczeń futurystów i sięgnął po poetykę procesu produkcyjnego, w pełni jest zgodne z ideologią sztuki rewolucyjnej. Reżyser sam pisał, że w *Strajku* poszedł drogą rewolucyjnej akceptacji wszystkiego, co w sztuce nowe. To metoda dialektycznego ujęcia materiału za pomocą form, które zostały zaczerpnięte z tworzywa mu bliskiego lub całkowicie odmiennego¹⁹. Eisenstein odwołuje się do tendencji obecnych w sztukach plastycznych, literaturze i teatrze Rosji radzieckiej początku lat 20., głównie do futuryzmu i konstruktywizmu. Warto przypomnieć, że również futuryści nie traktowali realizmu jako reprodukcji. Odrzucali bezpośrednie podobieństwo czy naśladownictwo, w zamian posługując się analogią, która zapewniała twórczą swobodę. Na plan pierwszy wysuwali fascynację materią, techniką, mechanizacją, dynamiką i rytmem produkcji wielkoprzemysłowej. Eisenstein zbliżył się do futuryzmu przez krótką współpracę z FEKS-ami, którzy w manifestie *Ekscentryzm* głosili:

Dzisiaj: Hasło: Do maszyn!

zgiełk transporterów

tańcuchy

koła

ręce

nogi

elektryczność

*rytm produkcji*²⁰

Akcja trzech pierwszych aktów osadzona jest na terenie fabryki, trudno jest jednak wyróżnić spójną przestrzeń akcji. Fabrykę pokazuje Eisenstein w serii ekspresyjnych ujęć rozpedzonych maszyn oraz robotników obsługujących te skomplikowane urządzenia. Wiele z tych ujęć funkcjonuje jako wstawki, detale, które nie łączą się wprawdzie bezpośrednio z sąsiednimi ujęciami, ale też nie burzą skądinąd zwyczajnie skonstruowanej sceny. Reżyser nie opisuje konkretnego miejsca, ale za pomocą obrazów tworzy pojęcie abstrakcyjne. Tu nie chodzi o konkretną fabrykę, ale o jej ideę. Eisenstein eksponuje potężne dźwigi, suwnice, lokomotywy. Zgromadzenie spiskujących robotników umieszcza na ogromnej hałdzie z kolejowych kół i podkładów. Całość filmuje z dołu, co powoduje wysunięcie na pierwszy plan optycznie powiększonych stalowych kół, wśród których nikną postacie robotników. W tym miejscu ujawnia się futurystyczna

fascynacja Eisensteina tym, co mechaniczne, dynamiczne, będące w ciągłym ruchu.

Powiązanie z estetyką ekscentryzmu rodem z Fabryki Ekscentrycznego Aktora oraz wspólny rodowód stylistyki i pomysłów realizatorskich Eisensteina i członków FEKS-u widać, jeśli się porówna początek *Strajku* z powstałą również w 1924 roku komedią Grigorija Kozincewa i Leonida Trauberga *Przygody Oktiabryny*, której akcja: (...) rozgrywała się w miejscach najbardziej niezwykłych – ekscentrycznych: na dachu jadącego tramwaju, w samolocie, na kopule Św. Izaaka. (...) Były tam zdjęcia zwolnione i przyspieszone, odwrócone, poklatkowe, przeplatane rysunkami i animacjami ²¹.

Zainteresowanie urbanizmem, techniką, dominacja mechanistycznej wizji świata są zjawiskami bardzo charakterystycznymi dla pierwszych filmów radzieckiej szkoły montażu. Estetyka wielkoprzemysłowa nie wynika wyłącznie z futurystycznych inspiracji, jest równocześnie realizacją leninowskiego hasła głoszącego, że socjalizm to władza Rad i elektryfikacja ²². Mechanizację i elektryfikację uznawano za główne źródło postępu oraz podstawę, na której można budować komunistyczną wizję świata.

Zabawa z przekształcaniem napisu filmowego ma również rodowód futurystyczny, wyrasta z typograficznych ekstrawagancji futurystów. Uważali oni graficzny kształt wiersza za równie istotny jak jego treść, dlatego w poezji futurystów pojawiają się kombinacje małych i wielkich liter, słowa przybierają kształt figur geometrycznych. Wiąże się to z futurystycznym hasłem „słów na wolności” określającym sposób pisania poezji ²³.

Specyfikę stylistyczną form montażowych obecnych w *Strajku* dobrze charakteryzuje scena samobójstwa Jakowa Strongina. Trwa ona zaledwie 70 sekund, a zawiera blisko 30 skłerek montażowych, co powoduje, że średnia długość ujęcia w jej obrębie jest bardzo krótka, wynosi około 2,3 sekundy. W ówczesnej światowej produkcji filmowej coraz wyraźniej wprawdzie było widać tendencję do skracania ujęć i zwiększania liczby cięć, a mimo to przykład *Strajku* stanowi ekstremum wcześniej niespotykane. Montaż w scenie samobójstwa jest typowy dla całego filmu i przybiera kształt twórczej metody, którą Eisenstein będzie wykorzystywał w następnych filmach. Trudno przecenić znaczenie tej metody. Dlatego warto bliżej przyjrzeć się scenie samobójstwa, która rozpoczyna się powrotem robotnika na stanowisko pracy, po oskarżeniu go przez przełożonych o kradzież:

1. Plan ogólny – jazda kamery filmującej z góry pracę w hali fabrycznej.
2. Plan pełny – załamany oskarżeniem o kradzież Strongin powraca na miejsce pracy.
3. Plan ogólny – praca w hali fabrycznej.
- 4., 5., 6., Półzblżenia – robotnicy obsługujący maszyny, ruch maszyn.
7. Detal – ręce robotnika pracującego przy imadle.
8. Półzblżenie – ujęcie siódme przechodzi w przenikaniu w ósme, widzimy postać robotnika z poprzedniego ujęcia.
9. Plan pełny – plecy zgarbionego Strongina.
10. Plan ogólny – rozpędzone pasy napędowe maszyn w fabryce (ujęcie o czysto abstrakcyjnej kompozycji).
11. Detal – dłonie przekładające pasek od spodni przez klamrę.

12. Plan ogólny – praca w hali fabrycznej.
13. Zbliżenie przewracającego się krzesła.
14. Detal – pasek od spodni zaciskający się na maszynie.
15. Plan ogólny – praca w hali fabrycznej.
16. Półzbliżenie – pracujący robotnicy coś dostrzegają.
17. Detal – stopy wiszącego robotnika, ujęcie z przodu.
18. Półzbliżenie – robotnicy ruszają w kierunku, w którym patrzą.
19. Zbliżenie – stopy wiszącego robotnika, ujęcie z tyłu.
20. Zbliżenie robotników biegnących w stronę ciała.
21. Plan pełny – robotnik wspinający się na ogromną maszynę, aby zdjąć ciało.
22. Półzbliżenie – robotnik odcina pas, na którym wisi ciało.
23. Plan pełny – robotnicy zdejmują ciało kolegi.
24. Półzbliżenie – robotnik odcina pas, na którym wisi ciało.
25. Plan ogólny – rozpędzone pasy napędowe maszyn.
26. Plan pełny – robotnicy trzymają ciało Strongina.
27. Zbliżenie – twarz Strongina filmowana z góry.
28. Plan pełny – robotnicy pochylają się nad ciałem kolegi.
29. Półzbliżenie – robotnik czyta pożegnalny list Strongina.

Eisenstein nie pokazuje samego aktu samobójstwa, jedynie przygotowania do niego i jego skutek. Nie widzimy dokładnie poczynań Strongina, wnioskujemy o nich z szeregu ujęć – detali ukazujących na przykład dłonie przeplatające pasek, czy też moment zaczepienia go o maszynę. Nie byłoby nic niezwykłego w tych detalach, ponieważ można je uznać za typowe ujęcia analityczne, brak jednak w obrębie całej sceny ujęć ustanawiających czy też ujęć w planach pełnych, które stanowiłyby odniesienie, kontekst powyższych detali. Eisenstein pozornie stosuje tu montaż ze względu na „punkt widzenia” postaci. W jednym z ujęć pracujący robotnicy nagle coś dostrzegają i kierują wzrok na obiekt poza kadrem. Następuje cięcie, po którym pojawia się obraz bosych stóp wiszącego Strongina, filmowanych z przodu. W kolejnym ujęciu widzimy robotników zmierzających w kierunku tego, na co patrzą. Cięcie, obraz wiszących stóp, tym razem pokazanych z tyłu. W następnym ujęciu robotnicy starają się zdjąć wiszące ciało, nadal widać tylko nogi filmowane z tyłu. Ekspresyjna wstawka bosych stóp ujętych z przodu, pozornie mająca stanowić ujęcie z punktu widzenia, a tym samym przyczynić się do zapewnienia ciągłości narracji, w rzeczywistości burzy tę ciągłość. Funkcjonuje jako czynnik dezorganizujący przestrzeń filmową, ale nie dezorientujący widza. W kinie zachodnim wstawka montażowa prezentująca punkt widzenia postaci stanie się z czasem podstawowym elementem montażu analitycznego, którego zasadniczym celem jest jasne i klarowne prowadzenie opowiadania filmowego. Funkcja narracyjna jest w tym przypadku na pierwszym planie. Eisenstein pokazuje, że ten sam środek wyrazu może służyć zgoła odmiennym celom. Omawiana wstawka funkcjonuje w *Strajku* jako element dramaturgiczny o dużym stopniu autonomii. Podobną rolę pełni ujęcie twarzy Strongina zastygłej w pośmiertnym grymasie, będące jedynym ujęciem twarzy robotnika w obrębie całej sceny. Eisenstein filmuje odchyloną głowę Strongina z góry, co powoduje deformację jego twarzy i zwiększa efekt oddziaływania

emocjonalnego. Posuwa się jeszcze dalej i sięga nawet po ikonografię religijną, gdyż ujęcie prezentujące robotników zdejmujących ciało Strongina wyraźnie jest wzorowane na obrazach przedstawiających moment zdjęcia ciała Chrystusa z krzyża. Takich religijnych nawiązań jest w filmie więcej. Dawid Bordwell w swojej monografii Eisensteina wskazuje na podobieństwo sylwetek demonstrantów skreślonych pod naporem wody tryskającej z węży strażackich do postaci chrześcijańskich męczenników²⁴.

W całej scenie wielokrotnie pojawiają się ujęcia rozpędzonych maszyn, które w żadnym stopniu nie posuwają akcji naprzód. Stanowią czynnik intensyfikujący napięcie i dramatyzm, są kontrapunktem dla centralnych w tej scenie zbliżeń i detali. Wiele z tych ujęć pełni rolę wstawek, których powiązanie z innymi ujęciami polega na podobieństwach graficznych i skojarzeniowych, na przykład obraz paska od spodni, na którym wiesz się Strongin jest zestawiony z obrazem rozpędzonych pasów napędowych maszyn. Eisenstein zastępuje w ten sposób ciągłość akcji ciągłością argumentacji. Scena samobójstwa Strongina ma również reprezentować pojęcie ogólne – niesprawiedliwość i bezsilność robotnika w świecie rządzonym przez burżuazję. Nie chodzi o śmierć konkretnego robotnika, a o „uniwersalną prawdę”. Celem jest wytworzenie przekonania o daremności indywidualnych działań, ponieważ sukces jest możliwy do osiągnięcia dopiero w momencie zjednoczenia wysiłków. Zgodnie z ideologią marksistowską reprezentantem rewolucyjnej siły może być tylko proletariat jako grupa. W filmie właśnie śmierć Strongina staje się impulsem do zbiorowego wystąpienia robotników przeciw burżuazji.

Bardzo dynamiczny, rytmiczny, szybki montaż wyróżnia sekwencję prezentującą wybuch strajku, która następuje tuż po scenie samobójstwa. Początek sekwencji to seria migawkowych ujęć pokazujących zatrzymujące się maszyny i robotników porzucających stanowiska pracy. Eisenstein, łącząc ujęcia w różnych planach, filmowane pod różnym kątem, uniemożliwia ustanowienie ciągłości akcji. Na jej miejsce wprowadza asocjacje międzyobrazowe, podobieństwa graficzne i rytmiczne, które stają się podstawową zasadą organizującą materiał filmowy. W obręb omawianej sekwencji Eisenstein wprowadza ujęcie-wstawkę upadających na podłogę narzędzi. Pojawia się ono kilkakrotnie, stanowiąc leitmotiv całej sekwencji. Wstawka jest zrozumiała mimo braku ujęcia kogoś, kto rzuca narzędzia, a fakt, że upadają po przekątnej kadru, sugeruje jednoznacznie, że zostały rzucone. Eisenstein stawia ekspresyjny sens ujęcia nad zapewnienie ciągłości montażowej; wywołuje dysonans, ale w zamian oferuje silnie działający chwyt, który staje się ważnym elementem struktury narracyjnej filmu. Wstawka upadających narzędzi jest zrozumiała dzięki kontekstowi. W następnych filmach Eisensteina liczba analogicznych wstawek montażowych wyraźnie się zwiększa, równocześnie reżyser pozbawia je kontekstu wyjaśniającego ich znaczenie.

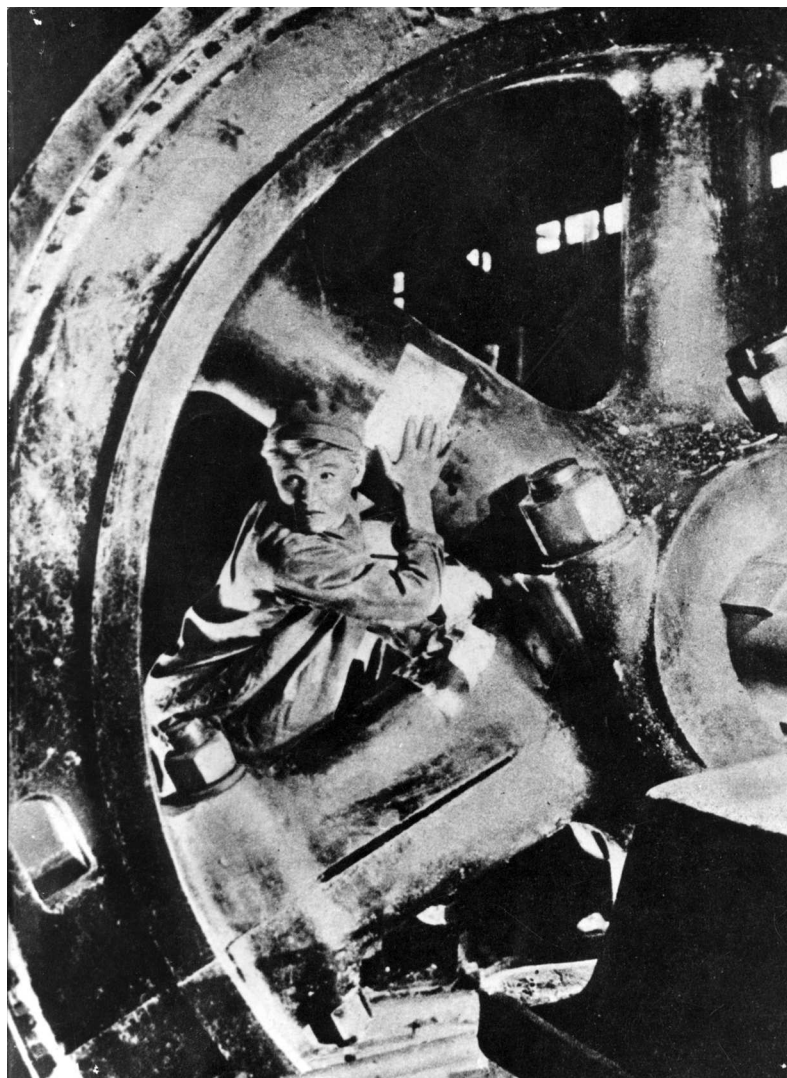
Charakterystycznym wyróżnikiem *Strajku* są pojawiające się w nim metafory filmowe, czego przykładem może być ujęcie kończące drugi akt. Na obraz rozpędzonego koła zamachowego zostaje nałożone zdjęcie robotników, którzy dowolnym ruchem zakładają ręce. W momencie gdy stoją już z założonymi rękami, ruch koła staje się coraz wolniejszy, aż w końcu ustaje. Z nakładanymi zdjęciami spotkamy się również w scenie prezentacji tajnych agentów policji. Eisenstein,



Strajk, reż. Sergiej Eisenstein (1925)

opisując ich, nakłada na ich twarze obrazy zwierząt: sowy, lisa, buldoga, małpy. W ten sposób wskazuje na metody, jakimi się posługują, ukrywając swoją tożsamość i dokonuje tym samym jednoznacznej oceny postaci. Powyższy przykład doskonale prezentuje zamysł twórczy Eisensteina, polegający na zastąpieniu tradycyjnego opowiadania szeregiem obrazowych pojęć. Zamiast budować charakterystykę postaci i nadać im psychologiczną głębię, reżyser sięga po ikoniczne znaki, jednoznaczne w wymowie. W tym miejscu wyraźnie widać ideę całego filmu polegającą na stworzeniu retoryki obrazowej i posługiwaniu się obrazami-pojęciami jako atrakcjami silnie angażującymi uwagę i emocje odbiorcy.

Większość wymienionych form i środków stylistycznych stanowi elementy montażu atrakcji, który dominuje w strukturze całego filmu. Atrakcjami są rozmaite tricki montażowe, analizowane wcześniej wstawki, ruchy i ustawienia kamery, a nawet próba stworzenia za pomocą montażu iluzji dźwięku, na co zwraca uwagę Regina Dreyer-Sfard²⁵. Tak się dzieje w scenie tajnego zebrania robotników upozorowanego na rozśpiewany korowód przy dźwiękach harmonii. Efekt iluzji dźwięku powstał przez zastosowanie podwójnej ekspozycji: obrazu uczestników zabawy w planie ogólnym z obrazem rytmicznie poruszających się miechów harmonii ukazanych w dużym zbliżeniu. Atrakcję stanowi trick montażowy polegający na prezentacji czterech fotografii tajnych agentów, na których postacie zaczynają się poruszać, śmiać się i gestykulować w stronę widza. Następnie agenci przebijają się, wieszają części garderoby i rekwizyty na ramce fotografii i znikają z pola widzenia. Charakter wizualnej atrakcji ma scena śledzenia konspiracyjnego robotnika przez tajnego agenta, gdy widzimy w ogromnym zbliżeniu przesuwającą się raz w prawo, raz w lewo gałkę oczną policyjnego agenta.



Strajk, rež. Sergej Eisenstein (1925)

W *Strajku* wiele atrakcji budowanych jest przez kontrastowe zestawienia. Eisenstein przeplata sceny masowe ze scenami kameralnymi. Ruch mas ludzkich zestawia z mechanicznym ruchem maszyn, sceny obrazujące głód robotników ze scenami przyjęć i zabaw właścicieli fabryki. Najsilniej zasada kontrastowego montażu uwidacznia się w scenie finałowej, w której zestawione zostaje rozstrzelanie robotników ze scenami uboju bydła w rzeźni. Zderzenie to budziło kontrowersje, zmuszało do przyjęcia jednoznacznego stanowiska wobec przedstawionych wydarzeń. Eisenstein po raz pierwszy zmierzył się z próbą stworzenia abstrakcyjnej asocjacji pojęciowej za pomocą przedstawienia dwóch konkretnych obrazów, niepołączonych więzią przyczynowo-skutkową czy czasoprzestrzenną. Tadeusz Szczepański uważa, że była to obrazowa realizacja tropu słownego a dokładnie metaforycznego zwrotu z języka rosyjskiego: „krwawa rzeźnia”²⁶. Sam Eisenstein tak wspominał realizację finałowej sceny *Strajku*: *Masowe rozstrzelanie demonstrantów w finale, splecione z krwawymi scenami w rzeźniach miejskich (w tym dziecinny okres naszego filmu brzmiało to zupełnie przekonująco i wywierało ogromne wrażenie!), stapiają się w metaforę filmową rzeźni ludzkiej (...) choć jeszcze prymitywna, choć lapidarna – [była to] konsekwentna i świadoma próba skojarzenia. Skojarzenia zmierzającego ku temu, by opowiedzieć o rozstrzelaniu robotników nie tylko w sposób obrazowy, lecz także przez uogólniający plastyczny tok mowy, budzący analogię ze słownym obrazem krwawej rzeźni*²⁷.

Eisenstein, łącząc sceny i sekwencje na zasadzie zderzeń efektownych, kontrastowych i szokujących obrazów, łamie wszelkie istniejące konwencje estetyczne i dramaturgiczne, uzyskuje niespotykane rozwiązania narracyjne. Istotą jego metody było zmuszenie widza do nowego, intensywnego sposobu odczuwania, przez wywarcie na nim gwałtownej presji emocjonalnej (najlepszym jej źródłem były połączenia ujęć o charakterze naturalistycznym). Eisenstein nie wywiódł koncepcji montażu atrakcji z istniejącej wcześniej praktyki filmowej, a opracował go w całości na podstawie własnych doświadczeń teatralnych.

Istotnym składnikiem struktury narracyjnej *Strajku* była nowatorska a zarazem kontrowersyjna metoda posługiwania się postaciami filmowymi. Najbardziej zauważalny jest brak głównego bohatera i postaci centralnych, gdyż za takowe nie można uznać ani Strongina, ani robotnika szantażowanego przez policję i zmuszonego do wydania przywódców strajku. W zamian Eisenstein posługuje się aktorską maską działającą jak symbol. Dobrze uwidacznia to wspomniana już scena upodabniania policyjnych agentów do zwierząt. Podobny charakter ma ujęcie, w którym jeden z agentów, w wyniku zastosowania przenikania, zmienia się w żebraka. Oprócz maski Eisenstein korzysta z typu – fizjonomie aktorów stereotypowo mają reprezentować dany typ charakterologiczny, społeczny, zawodowy. W ten sposób ukazany jest dyrektor fabryki – otyły jegomość ubrany we frak i cylinder, z cygarem w zębach i cynicznym uśmiechem, bolszewickie wyobrażenie stereotypu burżuazji-kapitalisty. Robotnicy to zawsze postacie muskularne, o pięknej szlachetnej fizjonomii. W finale, jak również w scenie wybuchu strajku, brak indywidualnego bohatera zostaje zastąpiony masą ludzką – różnorodną, dynamiczną, groźną. Rezygnacja z postaci pierwszoplanowych stanowi istotną innowację w ówczesnym kinie, do dzisiaj jest niezwykle rzadko spotykana, niesie ze sobą trudne do przecenienia konsekwencje w prowadzeniu

narracji filmowej. Sam Eisenstein podkreślał, że wysunął sceny masowe na pierwszy plan, gdyż od strony plastycznej najlepiej prezentowały ideologiczną zasadę użycia formy odpowiadającej danemu zamierzeniu twórczemu: (...) *ilustrowały one i dokumentowały dialektyczną sprzeczność istniejącą pomiędzy ową zasadą a burżuazyjną konwencją filmową (fabuła – bohater). Zastosowane one zostały z formalnego punktu widzenia zupełnie świadomie, w następstwie skonstruowania logicznej antytezy koncepcji filmowej burżuazyjnego Zachodu, który niczym nas nie pociąga i któremu we wszystkim się przeciwstawiamy*²⁸. Zaskakujące jest tu przekonanie Eisensteina, że pozbawienie filmu indywidualnego bohatera powoduje intensyfikację oddziaływania emocjonalnego na widzów²⁹. Z tego stanowiska reżyser z czasem się jednak stopniowo wycofa.

Najczęściej postać traktuje się jako jedną z głównych sił napędowych opowiadania, ośrodek skupiania uwagi widza i czynnik generujący jego zaangażowanie emocjonalne. Postać pośredniczy w uzyskiwaniu informacji o świecie przedstawionym, decyduje o postawie, jaką widz przyjmuje wobec prezentowanych wydarzeń. Murray Smith formułuje tezę, że postać jest kategorią, za pomocą której przekazywane są widzowi określone wartości i przekonania, można ją rozpatrywać jako nośnik ideologii³⁰. Źródłem ideologii w filmie są przekonania, postawy moralne nabywane przez odbiorcę na podstawie śledzenia losów postaci fikcyjnej. Ideologia jest pochodną konstrukcji fikcyjnej postaci i co za tym idzie, zależy od obecności lub braku zindywidualizowanego bohatera w filmie. Eisensteinowi bliski był prawdopodobnie taki sposób myślenia i przekonanie, że indywidualny bohater jest wytworem kultury zachodniej i tym samym jest nośnikiem ideologii burżuazyjnej. Samo wyeliminowanie postaci pierwszoplanowych ma zapewnić podatny grunt do zaszczepienia nowych idei. Eisenstein, pozbawiając nas pośrednictwa fikcyjnych postaci, stara się je zastąpić maksymalizacją napięcia emocjonalnego uzyskiwaną dzięki szokującym zestawieniom kadrów, chce w ten sposób wyzwolić kino od tradycyjnej (burżuazyjnej) dramaturgii i reprezentujących ją zasad estetycznych.

Mimo prezentacji modelowego wydarzenia rewolucyjnego, jakim jest robotniczy strajk, i położenia dużego nacisku na kwestię ukazania konfliktu klasowego, który miał prowadzić do historycznie koniecznej walki proletariatu z kapitalizmem, to w *Strajku* odnajdziemy więcej rewolucji artystyczno-estetycznej niż rewolucyjnych treści społecznych³¹. Wczesna twórczość filmowa Eisensteina była silnie związana z awangardowymi kierunkami w sztukach plastycznych i w teatrze, które na początku XX wieku miały wyraźnie rewolucyjny charakter. Ich powstanie i rozwój nie były związane wyłącznie z buntem wobec zastanych konwencji, lecz głównie z uświadomieniem sobie nowych perspektyw, nowych form wyrazowych. Przedstawiciele rosyjskiej awangardy bardzo chcieli połączyć rewolucję artystyczną z proletariacką. Tworzyli konstruktywistyczne projekty bolszewickich symboli, propagandowe plakaty, ich wysiłki okazały się jednak utopijne. Eisenstein nie różnił się pod tym względem od Majakowskiego, Meyerholda czy Tatlina, z wyjątkiem tego, że polem jego działania stała się sztuka, której skala oddziaływania na odbiorcę okazała się nieporównywalnie większa niż malarstwa kubistycznego. Eisenstein, przekładając na film swoje fascynacje konstruktywizmem i futuryzmem, ważył się podjąć wyzwanie uczynienia z najbardziej masowej sztuki XX wieku sztuki awangardowej.

Awangarda rosyjska początku ubiegłego stulecia działała w rzeczywistości ściśle określonej społecznie, była skierowana przeciw burżuazji, ale nie tyle kwestionowała rzeczywistość burżuazyjną, ile życie poddane władaniu dyskursu burżuazji. Doświadczenie awangardy artystycznej jest doświadczeniem formy, które konkretyzuje się w kreowanych utopiach³². W centrum problemów awangardy sytuuje się kwestia znaku i języka przybierająca postać utopii komunikacyjnej, która dąży do zniesienia systemów pośredniczących w komunikacji społecznej. Świadomość językowego charakteru sztuki, wysuwająca się na pierwszy plan, prowadzi do uświadomienia sobie roli formy jako jedyne go pośrednika między człowiekiem a światem. Dlatego struktura dzieła awangardowego zawiera się w relacji utopii i formy oraz prowadzi ustawiczną grę przedstawiającego z przedstawianym, której celem jest przewyższenie własnego ograniczenia znakowego. Eisenstein podejmuje tę grę, próbując za pomocą obrazów filmowych zaprezentować własną koncepcję rozumienia roli sztuki jako środka komunikacji idei. W ten sposób wikła się w utopię zakładającą czysto znakowy charakter obrazu filmowego, widzącą w kinie nośnik pojęć abstrakcyjnych na podobieństwo języka naturalnego. Świadczy o tym fakt, że w *Strajku* liczą się jakości graficzne, rytmiczne, asocjacje obrazowe, a nie logika czasoprzestrzenna. Daje temu wyraz już sam początek filmu, w którym to futurystyczny kolaż obrazów zastępuje tradycyjną ekspozycję. Niezwykła intensywność i ostrość rozwiązań w tej nietypowej ekspozycji ma przygotować widza na odbiór formy i stanowić matrycę dla procesu lektury filmu niewątpliwie wykraczającego poza horyzont oczekiwań ówczesnego widza. Filmy Eisensteina, w swojej istocie, były rozumiane przez niewielką, dobrze przygotowaną publiczność, gotową zmierzyć się z wyzwaniem, jakie stanowił proces odbioru i rozumienia filmów tego reżysera.

Tu może mieć źródło porażka modelu kina zapoczątkowanego przez *Strajk*. Kina kierowanego do szerokiego kręgu odbiorców, a posługującego się awangardowymi metodami prowadzenia opowiadania filmowego i obfitującego w nowatorskie środki stylistyczne. Kino ciągłości narracyjnej rozwijało się ewolucyjnie w ciągu kilkunastu lat. Środki wyrazu, którymi się posługiwano, były doskonałe w sposób świadomy lub nieświadomy metodą prób i błędów. Rosjanie natomiast proponowali nowe praktyki montażowe nagle, praktycznie z dnia na dzień. Okazały się one nie tyle sprzeczne z naturalną percepcją, ile z przyzwyczajeniami ówczesnych widzów. Co więcej, z dzisiejszej perspektywy można uznać, że nie były one zgodne z zasadą oszczędności poznawczej. Rozgłos radzieckiej formacji był związany z licznymi opracowaniami teoretycznymi na temat metod ich pracy, których autorami zresztą byli oni sami. Często pomysły inscenizacyjne zawarte w rozprawach teoretycznych okazywały się bardzo trudne bądź niemożliwe do realizacji. Koncepcje montażowe Rosjan miały charakter fascynujących, nowatorskich rozwiązań, które pobudzały wyobraźnię, ale nie mogły zaistnieć na stałe w typowej produkcji przeznaczonej do szybkiego obiegu komunikacyjnego, a więc stawiającego niskie wymagania procesom poznawczym widza. Warto w tym miejscu pamiętać o słynnym „efekcie Kuleszowa” i problemach z jego powtórzeniem.

Kazus debiutanckiego filmu Eisensteina polega na jego odrębności od większości filmów radzieckiej szkoły montażu, a w szczególności od dalszej twórczości samego autora. Reżyser pokazuje w *Strajku*, że różnorodne środki oddziaływania

na widza nie muszą być nośnikami fabuły. Eisenstein zrealizował w gruncie rzeczy film afabularny, w którym brak klasycznie rozumianego czasu, przestrzeni i bohaterów. Film odrywa się od obrazowej treści i mówi o pojęciach takich, jak kapitalizm, proletariat, strajk, fabryka. Eisenstein proponuje tu podstawy retoryki obrazowej, to prawie montaż intelektualny *avant la lettre*. *Strajk* uzmysławia, co mógł mieć na myśli Eisenstein, gdy deklarował chęć sfilmowania *Kapitału* Marksa. Poddawanie widza wstrząsom staje się głównym celem filmu. Koncepcja prezentacji danej historii za pomocą montażu atrakcji nie służy więc przekazaniu odbiorcy fabuły, lecz jest zbiorem powiązanych ze sobą emocjonalnych wstrząsów, którymi atakuje się widownię w określonej kolejności. Film, według Eisensteina, jest *emocjonalnym lunaparkiem*, w którym następują po sobie i łączą się ze sobą wstrząsy emocjonalne wywołane przez montaż atrakcji. W ten sposób struktura formalna *Strajku* staje się bardziej rewolucyjna niż jego treść. Funkcjonuje jako nośnik ideologii marksistowskiej na podobnej zasadzie, jak funkcjonowały w zbiorowej świadomości słynne sceny z późniejszych filmów Eisensteina: sekwencja schodów odeskich z *Pancernika Patiomkina* czy szturm na Pałac Zimowy z *Października*. Stały się ikonicznymi obrazami rewolucji przede wszystkim w kulturze zachodniej. Wizualna siła i sugestywność tych filmowych scen spowodowały, że ich jawny przekaz ideologiczny został zepchnięty na dalszy plan. Postrzegano je bardziej jako obiektywny zapis faktów historycznych, a nie jako utopijny obraz idei stworzenia nowego lepszego świata.

JAROSŁAW TWARDOSZ

¹ Por. R. Taylor, *Tematy i wariacje (Partia wie lepiej)*, przeł. Z. Batko, „Film na Świecie” 1990, nr 374, s. 25.

² B. Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*, London 1992, s. 148.

³ L. Kuleszow, *Sztuka filmowa. Moje doświadczenia*, przekład zbiorowy, Kraków 1996, s. 32-33.

⁴ Lew Kuleszow w 1920 roku stworzył przy Pierwszej Państwowej Szkole Filmowej w Moskwie eksperymentalną pracownię filmową zrzeszającą pierwotnie jej niedoszłych studentów. Kilkunastoosobowa pracownia miała charakter awangardowy i alternatywny wobec akademickich metod stosowanych w oficjalnej Szkole Filmowej. W ramach pracowni prowadzono ćwiczenia aktorskie, eksperymenty montażowe, tutaj powstały słynne „filmy bez taśmy”. Adeptami pracowni Kuleszowa byli między innymi: Wsiewołod Pudowkin, Aleksandra Chochłowa, Boris Barnet, Siergiej Komarow, Władimir Fogiel. Krótko, bo około trzech miesięcy, z grupą Kuleszowa był związany również Siergiej Eisenstein. Podaję za W. Godzic, *Lew Kuleszow – alchemik kina*, wstęp do: L. Kuleszow, dz. cyt., s. 13-14.

⁵ L. Kuleszow, dz. cyt., s. 38-39.

⁶ Tamże, s. 40.

⁷ O sposobach interpretacji „efektu Kuleszowa” w historii myśli filmowej i próbie jego powtórzenia pisze Wiesław Godzic we wstępie do *Sztuki filmowej* Lwa Kuleszowa (s. 20-23) oraz Barry Salt, który silnie akcentuje wątpliwości co do jego faktycznego zaistnienia. Salt stawia tezę, że źródłem efektu mogła być bardzo dokładna analiza nowych filmów amerykańskich dostępnych w Rosji po I wojnie światowej. W tych filmach pojawiają się „ujęcia z punktu widzenia” w stopniu praktycznie w Europie nie stosowanym. Równocześnie nie pojawiły się w Ameryce ani nigdzie indziej żadne teorie próbujące opisać i usystematyzować powyższy środek wyrazu, który według Salta rozwijał się przez całe pierwsze dziesięciolecie XX w. bez towarzyszącej mu świadomości teoretycznej (B. Salt, dz. cyt., s. 193).

⁸ S. Eisenstein, *Dickens, Griffith i my*, przeł. I. Piotrowska, w: tegoż, *Wybór pism*, Warszawa 1959.

⁹ Tamże, s. 93.

- ¹⁰ T. Szczepański, *Eisenstein. U źródeł twórczości*, Warszawa 1986, s. 62.
- ¹¹ S. Eisenstein, *Jak zostałem reżyserem filmowym*, przeł. M. Kumorek, w: tegoż, *Wybór pism*, dz. cyt., s. 495.
- ¹² Oryginalny tytuł sztuki Ostrowskiego brzmi *Na wsiakiego mudrieca dowolno prostoty*, w Polsce znana jest pod tytułami: *Koń ma cztery nogi i też się potknie* oraz *Pamiętnik szubrawca*.
- ¹³ S. Eisenstein, *Montaż atrakcji*, przeł. M. Kumorek, w: tegoż, *Wybór pism*, dz. cyt., s. 292.
- ¹⁴ D. Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, London 1996, s. 7.
- ¹⁵ S. Eisenstein, *Przyczynek do materialistycznego ujęcia formy (Strajk)*, przeł. M. Kumorek, w: tegoż, *Wybór pism*, dz. cyt., s. 457-465.
- ¹⁶ Barry Salt uważa, że filmowanie z perspektywy żabiej lub ptasiej zaczerpnął Eisenstein z filmów niemieckich importowanych w dużej liczbie do Rosji radzieckiej w latach 1923-1924. B. Salt, dz. cyt., s. 159.
- ¹⁷ S. Eisenstein, *Przyczynek do...* dz. cyt., s. 458-459.
- ¹⁸ Tamże, s. 463-464.
- ¹⁹ Tamże, s. 458.
- ²⁰ Przytaczam za: M. Verdone, *FEKS*, przeł. I. Dembowski, „Kultura Filmowa” 1971, nr 10, s. 36.
- ²¹ Tamże, s. 46-47.
- ²² Por. R. Taylor, dz. cyt., s. 29.
- ²³ T. Miczka, *Literatura odnowiona kinem*, „Film na Świecie” 1986, nr 325-326, s. 32-46.
- ²⁴ D. Bordwell, dz. cyt., s. 57.
- ²⁵ R. Dreyer-Sfard, *Montaż w twórczości Eisensteina*, Warszawa 1964, s. 76.
- ²⁶ T. Szczepański, *Eschatologia rewolucji w niemych filmach Eisensteina*, w: *Eisenstein – artysta myśliciel*, pod red. T. Szczepańskiego i W. Wierzeńskiego, Warszawa 1982, s. 102.
- ²⁷ S. Eisenstein, *Dickens, Griffith...* dz. cyt., s. 92.
- ²⁸ S. Eisenstein, *Przyczynek do...* dz. cyt., s. 460.
- ²⁹ Tamże, s. 460.
- ³⁰ M. Smith, *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford 1995, s. 4.
- ³¹ Por. T. Szczepański, *Eschatologia rewolucji...* dz. cyt., s. 102.
- ³² A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910-1930*, Warszawa 1990, s. 181-192.