

# Montaż i przestrzeń atrakcji\*

MARIA GOŁĘBIEWSKA

Twórczość filmowa Eisensteina i jego koncepcje teoretyczne są dzisiaj rzadko dyskutowane, choć bardzo obecne w języku filmowym i języku mediów. Szczególnie inspirująca i ciekawa w kontekście przemian kultury filmowej i kultury audio-wizualnej wydaje się Eisensteinowska kategoria atrakcji i montażu atrakcji.

Opisywana przez Eisensteina atrakcja rozumiana jako kategoria kulturowa zaskakująco dobrze daje się stosować do opisu wielu zjawisk kultury medialnej. W kontekście teorii atrakcji sformułowanej przez Eisensteina można nawet postawić tezę, że kategoria atrakcji bardzo dobrze ujmuje specyfikę współczesnej kultury z typową dla niej dominacją komunikacji medialnej, z nadmiarem informacji, z perswazyjnością i wyrazistością przekazu.

## Spektakl atrakcji

Na czym dokładnie polega według Eisensteina teatralna, a potem również stosowana w filmie, dramaturgiczna metoda *montażu atrakcji*? Otóż *zamiast statycznego „odbicia” jakiegoś zjawiska, narzuconego przez temat wydarzenia i możliwości jego rozwiązania jedynie poprzez logicznie sprzęgnięte z tym wydarzeniem „oddziaływanie”, wylania się nowa metoda – swobodny montaż dowolnie wybranych, samodzielnych i nie związanych z daną kompozycją i z tematyką scen „oddziaływań” (atrakcji), lecz dokładnie naceLOWANYCH na wywołanie określonego końcowego efektu tematycznego, słowem – montaż atrakcji*<sup>1</sup>. Eisenstein postulował rezygnację (wyzwolenie<sup>2</sup>) teatru z *jedynie możliwej „iluzorycznej obrazowości”* i z *zadania przedstawiania*<sup>3</sup>, a w to miejsce przyjęcie *montażu „realnych sztuczności”*; *jednocześnie można weń wplatać całe „sceny obrazowe” i wiążącą je intrygę (akcję), ale już nie jako coś samowystarczającego i wszystko określającego, lecz jako świadomie dobieraną dla określonego celu, silnie oddziaływującą atrakcję*<sup>4</sup>.

Eisenstein pisze o dwóch kierunkach rozwoju teatru rewolucyjnego, którego program miał przede wszystkim charakter ideologiczny, to znaczy – jego przekazy i komunikaty miały być przede wszystkim skuteczne pod względem retorycznym i temu była podporządkowana ich artystyczność. Dwa podstawowe kierunki rozwoju teatru zaangażowanego ideologicznie, to znaczy uznającego prymarną rolę perswazyjnego, skutecznego oddziaływania treści spektaklu na odbiorcę, to: teatr *obrazowo-narracyjny*, opowiadający historie fabularne na scenie, oraz *agitacyjno-atrakcyjny*<sup>5</sup>. Teatr agitacyjno-atrakcyjny powinien się posługiwać przede wszystkim tym, co Eisenstein nazywa *montażem atrakcji*, którego poszukiwał

\* Fragment książki pt. *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualności*, która ukaże się w wydawnictwie słowo/obraz/terytoria.

i który po raz pierwszy zastosował w teatrze w spektaklu *Meksykanin*. Trzeba podkreślić, że dopiero później termin ten był używany w kontekście montażu filmowego. U samych początków montażu atrakcji i związanych z nim poszukiwań formalnych można znaleźć bardzo silne przekonanie Eisensteina, iż atrakcja i pewien sposób reagowania z nią związany z jednej strony są typowe dla wszystkich ludzi poddawanych silnym bodźcom, z drugiej zaś jest to założenie o kulturowym sposobie strukturyzacji takich działań i reakcji. Założenie to dotyczy pewnych znaczeń kulturowych przypisywanych zachowaniom wywołującym atrakcję – silnym bodźcom i reakcjom na nie. Atrakcja jest według Eisensteina trwale wpisana w kulturę europejską, ale również w inne kultury, na przykład japońską, będącą przedmiotem jego wielkiej fascynacji. Można powiedzieć, że Eisenstein jest zwolennikiem tezy funkcjonalistów (tak silnie obecnej w piśmiennictwie lat 20., kiedy powstawała koncepcja montażu atrakcji), że kultura jest obszarem manifestacji tego, co fizjologiczne, miejscem zaspokajania potrzeb fizjologicznych i radzenia sobie z tym, co jest rozpoznawane jako naturalne. Założenia Eisensteina wykraczają jednak poza tezy funkcjonalistów, bowiem zakłada on możliwość modyfikacji kulturowej człowieka, a to, co miałoby być wrodzone, nie stanowi tu żadnego punktu odniesienia w jego ujęciu czy opisie natury ludzkiej (poza reagowaniem na bodźce wzrokowe i słuchowe). Tym samym jego teoretyczne koncepcje zrelatywizowanych kulturowo przedstawień podlegających modyfikacjom, gdzie zmianie podlega też świadomość uczestników kultury (teatr, film, również szeroko pojęta plastyka), mają założenia dość bliskie strukturalnej teorii kultury.

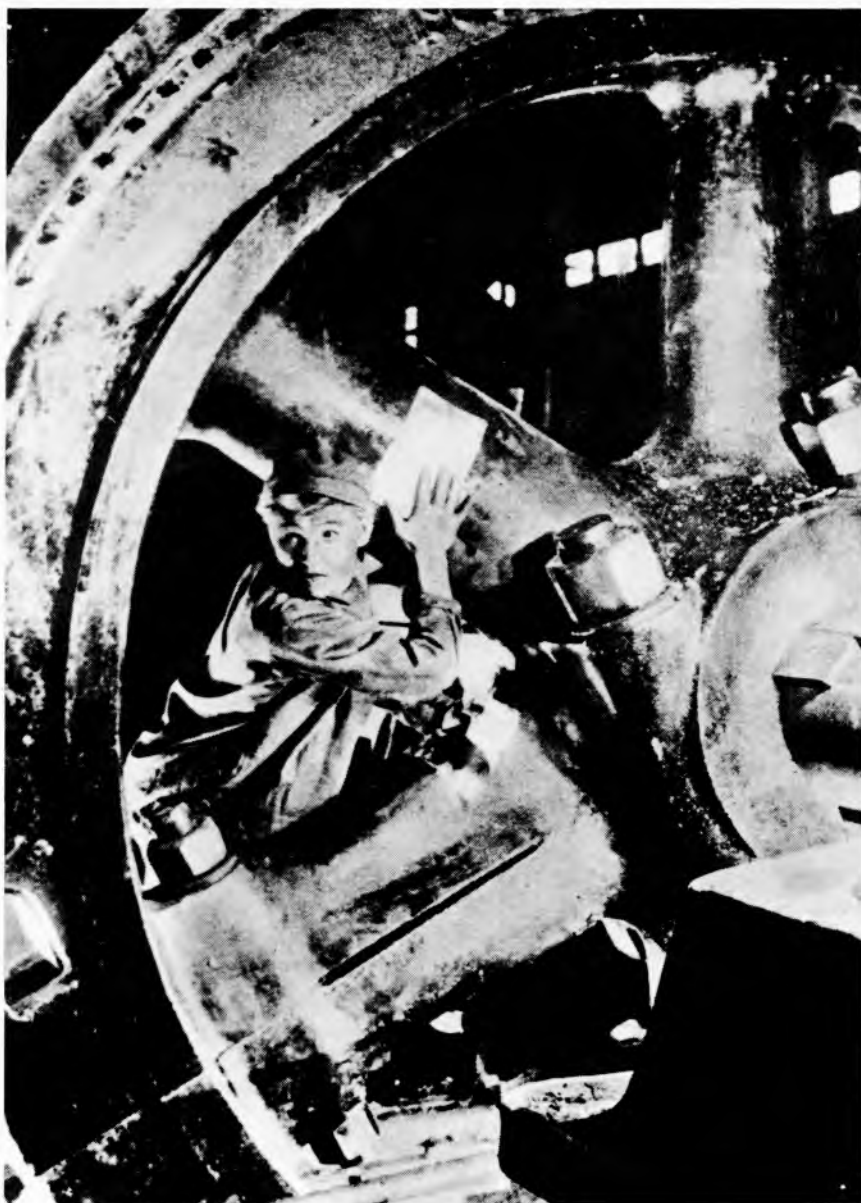
Zwykło się dopatrywać w koncepcjach Eisensteina inspiracji marksizmem, ale podstawowe jego tezy dotyczące reprezentacji społecznej i kulturowej przeczą marksistowskiej tezie o alienacji przedstawienia (przedmiotu wytwarzanego). Zobojętnienie widza na zastosowane środki oddziaływania czy perswazji Eisenstein przypisuje zmęczeniu bodźcami, natomiast konieczną zmienność środków wyrazu (również własne poszukiwania w teorii i w praktyce artystycznej) przypisuje historycznej, progresywnej zmienności (dialektyce Hegłowskiej anektowanej przez marksizm dialektyczny). Zobojętnienie widza wobec pewnych środków wyrazu nie znaczy, że do środków tych nie można powrócić. Można z nich skorzystać w nowej konfiguracji. Dlatego Eisenstein, pisząc o atrakcji jako *de facto* pewnej kategorii kulturowej, nawiązuje do jej przejawów obecnych w kulturze europejskiej. Atrakcja zatem – typowa według Eisensteina dla sztuki i kultury rewolucyjnej (nastawionej na gwałtowny rozwój i zmianę stanu świata) – ma korzenie w tradycji i nie jest czymś nowym, choć jej zastosowanie jest nowe. Atrakcja obecna w kulturze przez wieki powinna znaleźć realizację, zgodnie z dialektycznym porządkiem dziejów, w sztuce i kulturze rewolucyjnej, ale także w kulturze walki i wojny, w kulturze racji wzajemnie się zwalczających i przyjmujących postać prostych, jasnych programów ideologicznych popartych silnym oddziaływaniem na percepcję uczestników takiej kultury. Trzeba podkreślić, że najnowsza literatura poświęcona Eisensteinowi jako teoretykowi i twórcy odchodzi od interpretacji jego teatru i kina w kontekście marksizmu i historycznego porządku dialektycznego. Łatwo jest zauważyć, że koncepcje Eisensteina dają się interesująco interpretować w kontekście behawioryzmu czy retorycznych narzędzi oddziaływania na odbiorców.

Nie jest też niczym dziwnym zainteresowanie myślą Eisensteina formacji językoznawców i teoretyków filmu o orientacji kognitywnej. Łatwo jest dostrzec paralele między wspomnianymi założeniami Eisensteina o dwoistym źródle reprezentacji tworzonych przez człowieka – o prymarnym, fizjologicznym uwarunkowaniu, które następnie jest przekształcane przez kulturę, przez to, co zostało wytworzone na owej bazie fizjologicznej. Kognitywiści, między innymi David Bordwell, przyjmuje, że pewne gatunkowe wyposażenie fizjologiczne mają charakter prymarny. Dotyczy to przede wszystkim percepcji własnego ciała i otoczenia, które realizuje się kulturowo (wspólnota metafor orientacyjnych i podobieństwo metafor ontologicznych).

Eisenstein w programowym tekście *Montaż atrakcji* pisze: *...podstawowym materiałem teatru jest widz: kształtowanie w pożądanym kierunku jego uwagi (nastroju) – to zadanie dla każdego utylitarne teatru (agitacja, reklama, popularyzacja ochrony zdrowia itd.). Środki oddziaływania – wszystkie składowe części aparatu teatralnego (...) sprowadzone są – mimo całej swej różnorodności – do jednego wymiaru, który uprawnia i uzasadnia ich istnienie – do ich atrakcyjności*<sup>6</sup>. Dalej Eisenstein charakteryzuje, czym wedle niego jest atrakcja i atrakcyjność. *Atrakcja (w zakresie teatru) 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 u widza, a następnie w związku z tym – jedyna możliwość warunkująca percepcję ideowej problematyki widowiska*<sup>7</sup>. Dalej Eisenstein podaje przykłady środków teatralnych takiego oddziaływania: *Uczuciowe i psychologiczne oddziaływanie pojmowane, oczywiście, jako oddziaływanie za pomocą bezpośredniej rzeczywistości, tak jak postępuje się nim, na przykład teatr Guignol: wykiwanie oczu lub obcinanie rąk i nóg na scenie; albo współuczestnictwo bohatera scenicznego przez telefon w koszmarnym wydarzeniu rozgrywającym się w odległości dziesiątków kilometrów od niego; albo sytuacja pijanego, przeczuwającego bliską katastrofę, którego wołanie o ratunek przyjmowane jest za majaczenie. A więc, uczuciowe i psychologiczne oddziaływanie rozumiane nie jako rozwój problemów psychologicznych, gdzie atrakcję stanowi już sam temat jako taki (...), z tym jednakże warunkiem, że jest on dostatecznie aktualny i palący dla widowni oglądającej przedstawienie*<sup>8</sup>.

Eisenstein definiuje atrakcję na potrzeby własnej koncepcji przedstawienia teatralnego i filmowego w sposób następujący: *za atrakcję uważam samodzielny pierwotny element konstrukcji spektaklu – molekularną (to jest składową) jednostkę oddziaływania teatru i teatru w ogóle. I dodaje: Mówię o jednostce „składowej” – albowiem trudno jest rozgraniczyć, gdzie kończy się zniewalający czar szlachetności bohatera (moment psychologiczny) a zaczyna się wpływ jego osobistego uroku (to jest oddziaływanie erotyczne); efekt liryczny szeregu scen Chaplina jest nierozłączny od atrakcyjności jego specyficznej mechaniki ruchu; trudno jest rozgraniczyć także, kiedy uniesienie religijne ustępuje miejsca sadystycznemu zadowoleniu w scenach męczeństwa w misteriach teatralnych*<sup>9</sup>.

Atrakcję definiuje Eisenstein przede wszystkim w kontekście wyrazistej zmysłowości – erotyki, walki i fizycznego zniszczenia, ale również jako element sakralny, mityczny i transcendeny, który demonstrowa swoją materialną, fizyczną i namacalną obecność w cielesnej sferze profanum.



*Strajk*, reż. S. Eisenstein (1925)

Ale atrakcja rozumiana jako pewne nieoczekiwane zaskoczenie widza, celem zwrócenia czy przykucia jego uwagi, to przede wszystkim wirtuozowski popis zdolności fizycznych, które wykraczają poza normalność, poza zwykłą zdolność operowania ciałem. *Atrakcja nie ma nic wspólnego z trukiem. Truque, a właściwie trick (czas najwyższy, aby temu ze szkodą używanemu terminowi wrócić należy mu miejsce) jest skończonym osiągnięciem w określonej dziedzinie (dotyczy to głównie akrobatyki); jest tylko jednym z rodzajów atrakcji odpowiednio podanej (albo, jak mówią w gwarze cyrkowej, odpowiednio „sprzedanej”). W terminologicznym znaczeniu jest on, albowiem oznacza coś absolutnego i w sobie skończonego, przeciwieństwem atrakcji, która opiera się wyłącznie na względnej postawie – na reakcji widza*<sup>10</sup>.

Eisenstein zwraca uwagę, że atrakcja była zawsze obecna w teatrze, w widowsku dramaturgicznym, ale nie doceniano w pełni jej roli w oddziaływaniu na widza. Pisze on, że *tylko atrakcje i ich system są jedyną zasadą skutecznego oddziaływania widowiska, a każdy doświadczony reżyser „na wyczucie”, niejako intuicyjnie stosował atrakcje; oczywiście, nie jako element montażu czy konstrukcji, lecz jako element „harmonijnej kompozycji”*<sup>11</sup>, co było nazywane *efektem pod kurtynę* czy *dobrą gierką*<sup>12</sup>. *Stosowano to wszystko jedynie w ramach logicznego prawdopodobieństwa tematu („uzasadnione” sztuką). Natomiast to, co było w tym zasadnicze [atrakcja], stosowane było nieświadomie i w rezultacie w zupełnie innych celach*<sup>13</sup>. *Atrakcja zaś faktycznie jest podstawą wszelkich odbiegających od szablonu zamierzeń inscenizacyjnych*<sup>14</sup>. Jakie jednak elementy dramaturgiczne można uznać za atrakcyjne i składające się na spektakl pojmowany jako montaż atrakcji? *Szkolą montażu – według Eisensteina – jest film, oraz przede wszystkim kabaret i cyrk, bowiem mówiąc prawdę, zrobić dobry (z formalnego punktu widzenia) spektakl można tylko wtedy, kiedy zbuduje się prawdziwie kabaretowo-cyrkowy program, dla którego punktem wyjścia jest sytuacja będąca osnową sztuki*<sup>15</sup>. Dalej Eisenstein podaje przykłady atrakcyjnych elementów dramaturgicznych, a są to między innymi: *scena z filmu detektywistycznego, trzy równoległe dwufrazowe wstawki z kłownady, wstawka z primadonną do numeru z potrójną woltżerką na osiodlanym koniu, pojawienie się złoczyńcy w masce – scena z komedii filmowej, lot bohatera na wyciągu teatralnym pod kopułę, akt akrobatyczny na skośnie rozpiętej linie, salwa pod krzesłami widzów jako finałowy akord*<sup>16</sup>. Jako określenia na owe poszczególne elementy dramaturgiczne Eisenstein używa słowa „numer” przejętego z żargonu cyrkowego czy kabaretowego, które miało jak najbardziej trafnie określać charakter spektaklu atrakcji i jego związki ze sztuką jarmarczną. Eisenstein zresztą znajdował analogię między tradycyjnym teatrem dramaturgicznym a sztukami jarmarcznymi jeszcze gdzie indziej – wskazywał na jarmarczny, cyrkowy charakter antraktów w teatrze, które od dawna traktowano jako momenty prezentacji numerów<sup>17</sup>. Pisał z entuzjazmem o *audytorium, które nagle staje się cyrkiem, hipodromem, mityngiem*<sup>18</sup>. Inscenizacje teatralne porównywał z widowiskami sportowymi i znajdował dla tej analogii uprawomocnienie w tradycji starożytnej: *Gra sportowa jako najdoskonalszy rodzaj sztuki, całkowicie przeobrażający widza w twórcę. W uczestnika. W nowoczesnym ujęciu nawrót poprzez sport do dawnych igrzysk poprzedzających wystawiane w starożytności tragedie. Koło zamyka się*<sup>19</sup>.

Eisenstein czerpał z teatru komedii masek – *commedia dell'arte*. Za najlepszy kontrapunkt patetycznego tematu uznawał tricki sceniczne, żarty, groteskowe postaci, jaskrawe kostiumy. Deklarował, że umowny teatr o tradycjach *commedia dell'arte* ceni bardziej niż teatr obyczajowy, a komedie Carlo Gozziego bardziej niż komedie Goldoniego<sup>20</sup>. Innym ważnym źródłem inspiracji dla Eisensteina spektaklu atrakcji był teatr akrobatyczny, który łączy wspomniane motywy sportowe i cyrkowe z tradycją sceny teatralnej. W 1919 roku Eisenstein inscenizuje fragmenty opowiadania *Meksykanin* Jacka Londona. Momentem kulminacyjnym inscenizacji była walka bokserska na ringu umieszczonym pośrodku sceny. Celem tej prezentacji miała być autentyczność i prawda wyrazu przy jednoczesnej umowności dekoracji, tła i reszty sceny (figur i brył geometrycznych). Eisenstein celowo stosował dwa odrębne style prezentacji scenicznej. Uważał bowiem, że jednolitość artystyczna nowego typu wynika z zestawiania zróżnicowanych elementów – ostrych, szokujących, działających na widza, a właśnie to oddziaływanie Eisenstein uważał za najważniejszą misję sztuki<sup>21</sup>. Trzeba podkreślić, że poszukiwania artystyczne Eisensteina, również teatralne, były zarazem poszukiwaniem atrakcyjności i „filmowości”, jako że to, co atrakcyjne, mogło znaleźć pełny wyraz i oddziaływanie na widza (pojętego jako indywidualny składnik tłumnej masy) dzięki filmowi. Oczywiście jest, że montaż stosowany przez Eisensteina w teatrze poprzedził jego przyszły montaż filmowy, lecz sam był inspirowany przez kształtujący się właśnie film.

Jednym ze spektakli teatralnych najlepiej spełniających postulaty atrakcyjności był *Mędrzec* wystawiony przez Eisensteina w roku 1922. Inszenizacja ta zawierała wiele elementów cyrku, music-hallu i estrady – akrobacji, piosenek, tańców, a także projekcję krótkiego filmu<sup>22</sup>. Montaż atrakcji zarówno w ujęciu teoretycznym opartym na spektaklu *Mędrca*, jak i praktyczny, wprowadzony do filmu, *polegał więc na skomponowaniu szeregu obrazów bodźcowych, których specyficzne zestawienie miało przekazywać widzowi myśl autora przede wszystkim poprzez oddziaływanie sensoryczne*<sup>23</sup>.

Można wskazać w koncepcji Eisensteina bardzo ważne założenie dotyczące współczesnej kultury mediów wraz ze sztuką medialną. Oto nie twórca (autor), nie jego osobowość i indywidualność jest odpowiedzialna za organizowanie treści tekstu (przedstawienia, danej reprezentacji społecznej czy kulturowej). Tekst jest konstruowany w taki sposób, że wpisany w niego jest nie autor z wyrazistą osobowością, której ekspresją miałby być tekst, lecz odbiorca. To on jest obecny w danym tekście kultury: klient-odbiorca danego produktu kultury, dla którego produkt jest przeznaczony. Tezy Eisensteina okazują się zaskakująco aktualne i użyteczne przy charakteryzowaniu współczesnej kultury, a jego opis można traktować jako rodzaj zapowiedzi przemian dokonujących się w kulturze filmu i mediów.

Koncepcja atrakcji Eisensteina jako pewnego narzędzia perswazji – środka retorycznego – uprawomocnienia między innymi brutalizację treści i każe przedstawianą w mediach przemoc ujmować w kategoriach narzędzia perswazji – jako skuteczny środek oddziaływania na widza. *Nie ma sztuki poza konfliktem. Sztuki jako procesu. To jakby zetknięcie strzelistego pędu gotyckich sklepień z nieubłaganym prawem ciężkości. Starcie bohatera tragedii z przeciwnościami losu*<sup>24</sup>.

*Wszędzie walka. Wszędzie powstawanie nowego, rodzącego się ze starcia przeciwności*<sup>25</sup> – stwierdzenie to należy oczywiście interpretować w kontekście ideologicznym. Jednak Eisenstein, co wynika z dalszej treści cytowanego tekstu, ma na myśli przede wszystkim kontekst formalny dotyczący ustrukturywania dzieła filmowego jako specyficznego komunikatu.

### Kino atrakcji

Eisenstein pyta, *gdzie przepaść między tragedią a referatem? Skoro sens obu polega na tym, by wzniecić wewnętrzny konflikt*<sup>26</sup>. Konflikt w kontekście tragedii greckiej Eisenstein pojmuje jako spór, który nie daje się rozwiązać (sprzeczne racje nie dają się pogodzić), ale który stwarza możliwość pojawienia się jakiejś domniemanej trzeciej jakości. Ta jednak – wbrew dialektyce – nie byłaby próbą jakiegokolwiek uzgodnienia dwóch racji czy nawet ich zbliżenia. Można się pokusić o przeprowadzenie analogii między pomysłami Eisensteina dotyczącymi konfliktu jako pewnej zasady strukturującej dzieło filmowe (komunikat skuteczny pod względem informacyjnym, a przede wszystkim pod względem perswazyjnym) a propozycją ujęcia sporu przez Jean-François Lyotarda (*le différend*) w kategoriach absolutnej nierozstrzygalności, konfliktowości racji, jako pewnej wartości w kulturze. Eisenstein pojmuje konflikt jako wartość, do której się odwołuje: *Zderzenie. Konflikt dwóch ustawionych obok siebie fraz. Konflikt. Zderzenie*<sup>27</sup>. To nie zharmonizowanie czy uzgodnienie racji ma być celem: *Punkt widzenia, według którego: ze zderzenia dwóch elementów wynika myśl. Łączenie w moim rozumieniu jest tylko możliwym określonym przypadkiem*<sup>28</sup>. Eisenstein nazywa to *zasadą kontrapunktu optycznego*<sup>29</sup>, a jako przykład podaje *konflikt pomiędzy ramką kadru a przedmiotem*<sup>30</sup> przedstawionym, czyli między parergonem a ergonem. Inny rodzaj konfliktu formalnego w ustrukturywaniu filmu jako pewnej całości to *konflikt pomiędzy akustyką i optyką w filmie dźwiękowym*<sup>31</sup>.

Eisenstein zwraca uwagę, w jaki sposób kadrowanie w przedstawieniu (obrazie) filmowym zmienia sposób postrzegania przestrzeni w zachodniej kulturze (zgodnie z tradycją zachodniego przedstawienia) – jest to zawsze konflikt między ramą kadru a przedmiotem przedstawianym w kadrze: *A oto nasza metoda nauczania rysunku. Bierze się zwykłą kartkę papieru o czterech kątach... I włącza się w nią, przeważnie bez zwracania uwagi na jej brzegi (...) nudną kariatydę, pyszny kapitel kolumny korynckiej lub gipsowe popiersie (...). Japończycy postępują na odwrót. Oto gałązka wiśni lub pejzaż z żaglowcem. I uczeń z owej całości wycina sobie jakiś skrawek w kształcie kwadratu, to prostokąta, to koła, który stanowi jednostkę kompozycyjną. Bierze po prostu kadr. I tak oto obie szkoły (ich i nasza) charakteryzują w dzisiejszym filmie dwie walczące ze sobą tendencje. Nasza szkoła posługuje się obumierającą metodą przestrzennej organizacji zjawiska przed obiektywem (...)*<sup>32</sup>. Japońska szkoła natomiast posługuje się zupełnie inną metodą, metodą wychwytywania za pomocą aparatu, metodą polegającą na tym, iż sama kamera jest organizatorem przestrzeni, metodą wycinania kawałka rzeczywistości za pomocą obiektywu<sup>33</sup>.

Trzeba zwrócić uwagę, że Eisenstein przyjmuje prymat fotograficznego kadrowania nad malarskim kadrowaniem typowym dla zachodniej tradycji (pomija eksperymenty impresjonistów inspirowane przypadkowością kadrowania foto-

graficznego). Można powiedzieć, że Eisenstein postuluje prymat rejestracji rzeczywistości nad jej celową i pełną prezentacją, tak oczywisty dziś w przypadku obrazu telewizyjnego i obrazu wideo.

Atrakcja według Eisensteina byłaby pewną zasadą odpowiadającą za ustrukturywanie różnych komunikatów, które miałyby być skuteczne pod względem informacyjnym, a przede wszystkim retorycznym, perswazyjnym. Owa atrakcyjność najlepiej wyraża się nie w komunikatach słownych, językowych, które jednak stanowią, wraz z literaturą, podstawowy punkt odniesienia dla Eisensteina. W szczególności ma on na myśli metaforę jako rodzaj atrakcji – figury atrakcyjnej w języku poetyckim. Według reżysera atrakcja najlepiej oddziałuje i sprawdza się tam, gdzie mamy do czynienia z oddziaływaniem na wiele zmysłów, a przede wszystkim w sztukach wizualnych i to o masowym wpływie. Celem Eisensteina-artysty jest bowiem przede wszystkim perswazyjne oddziaływanie i komunikacja jako forma angażowania o maksymalnym charakterze, a więc poszukiwanie najlepszych form oddziaływania na odbiorcę dzieła sztuki jako komunikatu.

Badacze zajmujący się sztuką Eisensteina najczęściej opisują jego twórczość filmową i teorię w kategoriach rozwoju kolejnych etapów rozwoju języka filmowego, a przede wszystkim montażu. Już André Bazin charakteryzował twórczość Eisensteina w kontekście rozwoju właśnie języka filmu i idei montażowych. Trzeba podkreślić, że punktem wyjścia rozwoju idei montażu Eisensteina był właśnie pomysł atrakcji i montażu atrakcji, w kontekście którego należy rozpatrywać jego późniejsze rozwiązania montażowe. Były one realizacją pierwotnego zamierzenia dotyczącego widowiska atrakcji, bowiem ich celem było za każdym razem zaskoczenie widza, zwrócenie jego uwagi na pewne treści tak, by je łatwo zapamiętał, łączenie rozrywki, będącej również sztuką, z informacją i edukacją, oraz z retorycznym, perswazyjnym przekonywaniem do pewnych idei.

Eisenstein w założeniach swojej koncepcji atrakcji i sztuki jako montażu atrakcji przyjmował za oczywiste podobieństwo reklamy i propagandy. Był zafascynowany językiem filmowym tworzonym przez Amerykanów, jego klarownością i skutecznością w jasnym dla widza prezentowaniu historii opowiadanych krótko i jednoznacznie (fascynował się kulturą amerykańską ceniącą nowość ponad tradycję). Jednak cel artystyczny wedle reżysera nie powinien sprowadzać się jedynie do dobrego opowiadania historii, ale powinno nim być opowiadanie o ideach i przekonywanie do nich. Dlatego Eisenstein, wychwalając *montaż równoległy scen wciętych jedna w drugą*<sup>34</sup>, twórczo rozwinięty w filmie przez Griffitha, wskazuje jego niedostatki w prezentowaniu idei (*notabene* Eisenstein przemilczał nazwisko Portera, któremu zawdzięczamy montaż równoległy w filmie; odwołał się do montażu akcji równoległych w literaturze, uznając go za pierwowzór filmowego montażu równoległego<sup>35</sup>). Eisenstein wskazuje różnicę między patrzeniem a obrazowym widzeniem, to jest różnicę między mimetycznym oddaniem naszego patrzenia na przedmioty i świat a widzeniem, które zawsze jest indywidualne, subiektywne i stanowi już pewną interpretację patrzenia. Celem dla Eisensteina jest przedstawienie nie tylko patrzenia, ale i widzenia, czego pierwowzorem jest dla niego literatura i możliwości jej języka, w szczególności języka poetyckiego. *Albowiem literatura wniosła ogromny wkład w tę sztukę rzekomo bez precedensu [filmową], a co najważniejsze – w sztukę widze-*



nia, nie patrzenia, lecz właśnie widzenia (...). To przechodzenie estetyki filmowego patrzenia w estetykę obrazowego widzenia zjawiska było najistotniejszą rzeczą w procesie rozwoju filmu<sup>36</sup>. Owo widzenie obrazowe jest prezentowane nie w pojedynczym kadrze, który jest obrazem tego, na co się patrzy, lecz w montażu jako sekwencji kadrów (faza montażowa, która jest ostatecznym kształtem koncepcji obrazu zjawiska, to jest filmowym zobrazowaniem widzenia danego zjawiska<sup>37</sup>).

Następnym krokiem w rozwoju filmowego języka montażu ma być przejście od przedstawiania pewnego obrazu świata jako interpretacji tego, co nam wszystkim jest dane w postrzeżeniach, do filmowej prezentacji idei, tego, co abstrakcyjne, a co może wedle Eisensteina znaleźć wyraz w języku obrazów – przedstawięń ikonicznych. Jest to krok w dziedzinę obrazu montażowego, montażu jako kategorii, jako elementu kompozycyjnego, służącego przede wszystkim do wyjawienia koncepcji ideologicznej<sup>38</sup>.

Różnorodność obrazów zestawionych zgodnie z zasadą konfliktu ma odpowiadać różnorodności bodźców i ich oddziaływania. Różne rodzaje montażu zaproponowane przez Eisensteina biorą pod uwagę konflikt ujęty w dialektycznym porządku jako skuteczne narzędzie informowania (w porządku racjonalnego poznania) oraz emocjonalnego i psychologicznego oddziaływania. Montaż poziomy i pionowy, montaż intelektualny, montaż wewnątrzkadrowy – wszystkie one opierają się na zasadzie kontrastowania między innymi obrazów-kadrów, obrazu i dźwięku, kontrastu elementu wyeksponowanego w bliskim planie i tła – pierwszego i drugiego planu.

Celem Eisensteina jest wywołanie nowego skojarzenia jako nowo powstałej jakości w wyniku zestawienia dwóch elementów kontrastujących ze sobą. *Poszukiwania idą w kierunku skojarzeń. Jeszcze ciekawsze, że na tym etapie poszukiwania są w gruncie rzeczy pod znakiem... kontrastów. Dlatego przede wszystkim noszą cechy „rozszczepiania refleksyjnego” zamiast stopu emocjonalnego w pewną „nową jakość”*<sup>39</sup>, co Eisenstein nazywa dalej *spekulatywną grą kontrastów*<sup>40</sup>. Łatwo zauważyć zbieżność między tym opisem a założeniami i filmowymi realizacjami poetyki surrealistycznej. Trzeba jednak podkreślić różnice pomiędzy konstruowaniem filmu z obrazów przypadkowych, dobranych i zmontowanych całkowicie dowolnie lub swobodnie skojarzonych zgodnie z poetyką surrealizmu, a montażem atrakcji. Twórca posługujący się nim miał bowiem – według Eisensteina – celowo dobierać kadry i nieprzypadkowo je ze sobą zestawiać, by wywołać u widza określone i oczekiwane skojarzenia<sup>41</sup>.

Jego montaż równoległy zestawia dwie akcje nie po to, by pokazać ich prostą równoczesność, lecz by wskazując analogie i różnice w przebiegu akcji, wywołać skojarzenia i refleksję u widza. Eisenstein, polemizując z koncepcją montażu równoległego Griffitha, pisze: *Wszędzie jednak Griffith pozostaje na płaszczyźnie ilustracji przedmiotowej, nigdzie nie stara się dać obrazu skojarzeniowego*<sup>42</sup> i dalej: *...dla uzyskania efektu skojarzeniowego, pojęciowego, odcinek filmowy musi być wyodrębniony z realnego bytu*<sup>43</sup>, czyli powinien stwarzać możliwość swobodnych skojarzeń bez narzucania poczucia oczywistości zgodnie z myśleniem potocznym czy przyzwyczajeniami codziennej percepcji. *Tak znamienne dla Griffitha dualistyczne równoległe linie zbiegały się w naszym filmie [w filmie realizowanym zgodnie z koncepcją Eisensteina] w punktach wiodących ku przy-*

szłej jedności obrazu montażowego; początkowo były to całe serie montażowych porównań, metafor i kalamburów, czyli kontrastów<sup>44</sup>.

Jedną z konsekwencji polemiki z koncepcją montażu równoległego jako jedynie przedstawiającego był Eisensteinowski postulat metaforyzacji montażu. Ujęcie montażu jako rodzaju metafory pozwala ujrzeć w zestawieniu kadrów kształtowanie się nowego elementu jakościowego, nowego obrazu, nowego pojęcia<sup>45</sup>. Eisenstein odwołuje się do metaforyki starożytnej, która była źródłem pojęć: powstawanie prostych pojęć jest wynikiem procesu zestawiania. Dlatego też gra zestawień ma w montażu tak silną wymowę<sup>46</sup>. Doszukiwanie się analogii między językiem filmu a językiem poetyckim jest również spowodowane, oczywistym dla Eisensteina, emocjonalnym charakterem przekazu filmowego i koniecznością teoretycznego ujęcia owej emocjonalności: *...tajemnica kompozycji montażu leży w emocjonalnej strukturze języka. Albowiem zarówno sama zasada montażu, jak i jego swoisty układ są ściśle odzwzorowaniem burzliwego emocjonalnego języka*<sup>47</sup>. Odnosząc się do japońskiego pisma ideograficznego, pisał on: *Rzecz w tym, że połączenie... powiedzmy raczej, skojarzenie dwóch hieroglifów o prostej formie rozpatrywać należy nie jako ich sumę, lecz jako nowy zupełnie twór, to znaczy jako wielkość zupełnie innego wymiaru, innego stopnia; jeżeli każdy z nich oddzielnie odpowiada jakiemś przedmiotowi, faktowi, to ich połączenie daje zupełnie nowe pojęcie. Poprzez skojarzenie dwóch elementów możliwych do zobrazowania osiągamy szkic graficzny tego, czego nie da się przedstawić obrazowo. Na przykład: obraz wody i oka oznacza – „płacz”. (...) Ale przecież to nie innego jak montaż. Tak, jest to dokładnie to samo, co robimy w filmie, zestawiając możliwie jednoznaczne, neutralne w pojęciowym sensie, obraz-y-kadry w pojęciowe konteksty i ciągi. Jest to jedyny sposób, jedyna metoda dowolnego wypowiedzania się filmowego. A w stanie skondensowanym i czystym – punkt wyjścia dla „kina intelektualnego”. Kina, szukającego najbardziej świętego języka dla wyobrażenia abstrakcyjnych pojęć*<sup>48</sup>. Eisenstein zaznacza tu konieczne przejście od tego, co emocjonalne, do tego, co intelektualne i abstrakcyjne, do refleksji widza, którą ostatecznie ma kształtować film.

Można wskazać zasadnicze elementy stylu Eisensteina z wczesnego okresu twórczości teatralnej i filmowej (*Strajk*, 1925), których podstawą jest montaż atrakcji – zasada łączenia kontrastowego, montaż skojarzeniowo-metaforyczny, stosowanie powtarzania kadrów jako rodzaju refrenu. Poszukiwanie atrakcji zaczyna się w filmie od wynajdywania atrakcyjnych miejsc akcji (na przykład wjazd na koniu na balkon trzeciego piętra). Ujęcia są montowane przeważnie na zasadzie kontrastu, na przykład dynamiczne ujęcia ze statycznymi, sceny masowe ze scenami kameralnymi czy lirycznymi. *Do kręgu atrakcji należą też zabawy w tricki i styki montażowe, jak na przykład taniec dwóch liter napisu i wykorzystanie kolistości jednej z nich (O) dla przekształcenia jej w koło, najpierw statyczne, potem ruchome i włączenie go do dalszego toku akcji*<sup>49</sup>.

Atrakcją było też częste kierowanie kamery na widza, szczególnie gdy kamera była w ruchu. Był to szczególny rodzaj atakowania widza, zwrócenia jego uwagi i niejako włączenia, zaangażowania go w obraz. *Publiczność powinna być atakowana; dzieło sztuki ma zostawiać głębokie ślady w psychice widza; artysta dostarcza serii szoków – cytuje Eisensteina Bordwell i przypomina, że w roku 1925 Eisenstein parafrazuje znane hasło Dżigi Wiertowa: *To czego potrzebujemy, to nie kino-oko, ale kino-pięść**<sup>50</sup>.



*Strajk*, reż. S. Eisenstein (1925)

Rodzajem atrakcji było również łączenie ujęć o charakterze naturalistycznym, autentycznym, w celu zaszokowania widza i zmuszenia go do ostrej reakcji na prezentowane obrazy. Można nawet mówić o pewnej koncentracji scen brutalnych, które dziś uznano by zapewne za pełne przemocy. Zgodnie z koncepcją artystyczną Eisensteina brutalizacja treści i środków wyrazu („atakowanie” widza obrazami) miało służyć pełnemu przekazywaniu treści, ich lepszemu oddziaływaniu na widza, podczas gdy dzisiaj celem jest sama prezentacja przemocy. Jej atrakcyjność sama ma przykuwać uwagę widza bez zwracania się ku innym treściom (u Eisensteina była to przemoc władzy czy siła maszyny, wprowadzająca brutalność i agresję w życie codzienne).

### **Przestrzeń atrakcji**

Można powiedzieć, że poszukiwania montażu atrakcji wiązały się ściśle z poszukiwaniem nowych środków wyrazu – nowatorstwem stylu, z poszukiwaniem języka filmowego (ikonicznego) do wyrażenia idei, tego, co abstrakcyjne, oraz z poszukiwaniem figur retorycznych w języku filmowym, które najlepiej, ale też i w różnorodny sposób oddziaływałyby na widza. Skutkiem zaś początkowych poszukiwań dotyczących montażu atrakcji był dalszy rozwój koncepcji i języka montażu zaproponowanego przez Eisensteina. Jego poszukiwania dotyczące montażu pionowego – dźwięku i obrazu (kontrapunkt Bacha jako inspiracja przy muzycznym komponowaniu utworu filmowego) oraz montażu wewnątrzkadrowego (kontrast dwóch scen rozgrywających się równocześnie w dwóch planach lub sceny i tła) realizowały zasadę kontrastowości i wyrazistych zestawień. Sens

pojęcia montażu atrakcji zmieniał już się znacznie wcześniej, bo w roku 1925, gdy Eisenstein realizował *Pancernika Potiomkina*. Eisenstein sądził, że nadal realizuje zasady montażu atrakcji. Krytycy wskazują jednak, że pojęcie „atrakcja” zasadniczo zmieniło znaczenie w odniesieniu do tego filmu. *Jeżeli w ogóle można mówić tutaj o „montażu atrakcji”, to w sensie bardzo uszlachetnionym. Jest to montaż wielowarstwowych, kontrastowych zestawień w głębokim wyrazie dramatycznym. Nie znajdziemy już w „Pancerniku Potiomkinie” ani szokujących miejsc akcji, ani zabawy w trickowe styki montażowe, ani przesadnie zagęszczonego naturalizmu*<sup>51</sup>.

Koncepcję montażu atrakcji rozwija jednak przede wszystkim Eisensteinowski montaż intelektualny odwołujący się do języka poetyckiego i metafory poetyckiej jako zestawienia dwóch różnych słów, ich dowolnego skojarzenia, tym lepiej oddziałującego na widza, im bardziej zaskakującego, „atrakcyjnego”. Celem artystycznym Eisensteina, ale również związanym ze skutecznością przekazywania informacji i oddziaływania komunikacyjnego, było uaktywnienie percepcji widza, również jego codziennego postrzegania. Dlatego też Eisenstein reinterpretuje pojęcie montażu atrakcji i samej atrakcji. Pisze: *Intelektualna atrakcja! Data urodzenia – 1928 rok. Umowny znak: IA28*. Tak w *Stronicach życia* Eisenstein wspomina początek montażu intelektualnego<sup>52</sup>. Montaż intelektualny pojmuję jako rodzaj metafory, to jest zestawienia – w miejsce dwóch słów – dwóch obrazów wywołujących pewne skojarzenie, nie dające się sprowadzić do żadnego z dwóch elementów składowych. Inspiracją i punktem odniesienia w jego rozważaniach nad montażem intelektualnym było wspomiane już japońskie pismo ideograficzne, bowiem skojarzenie dwóch znaków w obrębie jednego ideogramu bądź dwóch ideogramów należy rozpatrywać nie jako ich sumę, lecz jako coś zupełnie nowego. Jeżeli każdy z nich odpowiada jakiemuś przedmiotowi, to ich połączenie daje zupełnie nową jakość znaczeniową – nowy znak z innym znaczeniem. Eisenstein w piśmie ideograficznym, powstałym dzięki zestawieniu jednoznacznych, niezależnych od siebie obrazów w pojęciowe kompleksy, rozpoznał w ogóle metodę montażu filmowego, a w szczególności dostrzegł metodę kina i montażu intelektualnego. Dzięki pismu ideograficznemu uświadomił sobie i innym twórcom filmowym, że tok myślenia jest prawidłowością wynikającą z biegu skojarzeń zmysłowych, różniących się zasadniczo od myślenia logicznego – od uznawanego za racjonalny porządku argumentacji<sup>53</sup>.

To właśnie idea i praktyka montażu intelektualnego zbliża Eisensteinowską koncepcję kina, percepcji i oddziaływania na widza do koncepcji kognitywistów, w szczególności do kognitywnej teorii filmu. David Bordwell wskazuje jako źródła inspiracji Eisensteina teorię Pawłowa<sup>54</sup>, a także idee eurytmii, która wielką uwagę zwraca na zrytmizowanie wszelkich czynności człowieka, w tym fizjologicznych, motorycznych i psychicznych<sup>55</sup>. Według Bordwella obie te koncepcje, jak również ówczesne próby opisanego emocjonalnego języka gestów i jego oddziaływania (między innymi znane próby filmowe Lwa Kuleszowa) bardzo mocno wpłynęły na samo pojawienie się pomysłu atrakcji jako pewnego pojęcia organizującego teorię oraz praktykę artystyczną Eisensteina<sup>56</sup>. Jednak, jak zauważa Bordwell, w samym pojęciu „montaż atrakcji” nie tylko słowo „atrakcja” zawiera element dynamiki, ożywienia czy niepokoju. Bordwell przypomina etymologię i źródłosłów francuskiego słowa „montaż”, które pierwotnie oznaczało konstruo-

wanie mechanizmu lub konstruowanie czegoś z wielu gotowych elementów. Bordwell podkreśla wpływy mechanicyzmu na koncepcje Eisensteina oraz ich powinowactwo z ideami i praktyką konstruktywistów<sup>57</sup>. To między innymi wpływom mechanicznego pojmowania człowieka zawdzięcza Eisenstein przekonanie o możliwości dowolnego zestawiania utrwalonych w świadomości obrazów, skojarzonych z określonymi danymi zmysłowymi i z abstrakcyjnymi ideami, o możliwości manipulowania skojarzeniami, które nie wywołuje zagubienia percepcyjnego widza, lecz jego odnalezienie się na nowo w rzeczywistości.

Wiele pomysłów Eisensteina dotyczących montażu atrakcji zostało wykorzystanych w przekazach propagandowych – politycznych i reklamowych – ale skutkiem najważniejszym i oczywistym dla widza masowych mediów wydaje się uwolnienie montażu od naturalistycznego przymusu przedstawiania świata rejestrowanego. Swoboda montowania obrazów-kadrów dała ostatecznie nie tylko możliwość manipulowania czasem i przestrzenią, wyznaczeniem dystansu między przedmiotami lub ich bliskości gdzieś i kiedyś. Umożliwiła ona konstruowanie nowej przestrzeni, choć zbudowanej z obrazów świata realnego, to jednak powołującej światy wymyślone, nierzeczywiste, mające za nic nasze przyzwyczajenia percepcyjne dotyczące wielkości, proporcji czy kierunków. Szczególnie chodzi tu o rzeczywistość i przestrzeń wirtualną, również tę konstruowaną w wideoklipach oraz w grach komputerowych.

Rozpatrujemy owe przedstawione światy możliwe w kontekście codziennych przyzwyczajzeń percepcyjnych i realności naszego istnienia, niemniej kategoria rzeczywistości i przestrzeni realnej jest niewystarczająca do opisu tych reprezentacji. Korzystając z kategorii przejętych z badań, między innymi psychoanalitycznych, opisuje się wykreowaną przestrzeń świata możliwego jako przestrzeń symboliczną (również mityczną bądź mitologiczną) lub jako przestrzeń wyobrażenia (zmaterializowaną wizję daną prymarnie w ludzkiej subiektywności). Rzecz w tym, że owe światy możliwe stają się i dzieją dzięki pewnym procesom technicznym nie tylko ku zaskoczeniu widzów, ale i ich autorów. Światy te i przestrzenie z całą materialnością przedmiotów prezentowanych ze szczegółami, przywodzących na myśl efekt realności, spełniają postulaty Eisensteina dotyczące atrakcji. Spełniają między innymi postulat intelektualnego montażu atrakcji (wideoklipy przekonujące do idei zawartych w słowach piosenek) oraz postulat silnych bodźców, mocno oddziałujących na odbiorcę i sprawiających mu przyjemność wysokim stopniem pobudzenia (komputerowe gry wojenne).

Jak się wydaje, do słownika Eisensteina dotyczącego atrakcji można dołączyć jeszcze inne określenia: „przestrzeń atrakcji” bądź „rzeczywistość atrakcji”, które najlepiej ujmowałyby pewne sposoby prezentacji światów możliwych wraz z relacjami przestrzennymi. Tym bardziej że owe światy możliwe są konstruowane po to, by dostarczyć znudzonemu, zmęczonemu nadmiarem bodźców widzowi mediów kolejnej atrakcji, obrazów atrakcyjnych, dopóki są nowe, dopóki wywołują świeże emocje i skojarzenia.

MARIA GOŁĘBIEWSKA

- 1 S. Eisenstein, *Montaż atrakcji*, w: *Wybór pism*, red. R. Dreyer, tłum. M. Kumorek, Warszawa 1959, s. 293.
- 2 Tamże.
- 3 Tamże.
- 4 Tamże.
- 5 Tamże, s. 291.
- 6 Tamże, s. 292.
- 7 Tamże.
- 8 Tamże, s. 292-293.
- 9 Tamże, s. 293.
- 10 Tamże.
- 11 Tamże, s. 294.
- 12 Tamże.
- 13 Tamże.
- 14 Tamże.
- 15 Tamże.
- 16 Tamże, s. 294-295.
- 17 Tamże, s. 295.
- 18 S. Eisenstein, *Perspektywy*, w: tegoż, *Wybór pism*, tłum. I. Nomańczukowa, s. 302.
- 19 Tamże.
- 20 Por. R. Dreyer-Sfard, *Montaż w twórczości Eisensteina*, WAiF, Warszawa 1964, s. 59.
- 21 Por. tamże, s. 60.
- 22 Por. tamże, s. 64.
- 23 R. Dreyer-Sfard, dz. cyt., s. 80.
- 24 S. Eisenstein, *Perspektywy*, dz. cyt., s. 301.
- 25 Tamże.
- 26 Tamże, s. 303.
- 27 S. Eisenstein, *Poza kadrem*, w: tegoż, *Wybór pism*, tłum. M. Kumorek, s. 313.
- 28 Tamże, s. 314.
- 29 Tamże, s. 316.
- 30 Tamże, s. 318.
- 31 Tamże, s. 316.
- 32 Tamże.
- 33 Tamże, s. 316-317.
- 34 S. Eisenstein, *Dickens, Griffith i my*, w: tegoż: *Wybór pism*, tłum. I. Piotrowska, s. 64.
- 35 Por. tamże, s. 54-70.
- 36 Tamże, s. 76.
- 37 Tamże, s. 79.
- 38 Tamże, s. 81.
- 39 Tamże, s. 91.
- 40 Tamże.
- 41 Por. tamże, s. 83.
- 42 Tamże, s. 82.
- 43 Tamże, s. 83.
- 44 Tamże, s. 92.
- 45 Tamże, s. 86.
- 46 Tamże, s. 87.
- 47 Tamże, s. 89.
- 48 S. Eisenstein, *Poza kadrem*, dz. cyt., s. 308.
- 49 R. Dreyer-Sfard, dz. cyt., s. 75.
- 50 D. Bordwell: *The Cinema of Eisenstein*, Mass., Harvard Univ. Press, Cambridge 1993, s. 115-116.
- 51 R. Dreyer-Sfard, dz. cyt., s. 83.
- 52 Cyt. za R. Dreyer-Sfard, dz. cyt., s. 106.
- 53 Por. Dreyer Sfard, dz. cyt., s. 107.
- 54 D. Bordwell, dz. cyt., s. 116.
- 55 Por. tamże, s. 117.
- 56 Por. tamże, s. 118 i 121.
- 57 Por. tamże, s. 120-121.