

Daruta Szczepańska

## LEF I POETYKA FILMU

"Czy film może być sztuką samodzielną?", pyta Włodzimirz Majakowski na łamach pisma "Kinożurnal" (nr 17 z 1913 roku), po czym odpowiada: "Oczywiście, nie!". Jednakże w 1915 roku w tymże czasopiśmie poeta pisał: "(..) filmowi, jako sztuce zespołowej, jest, być może, sędzone po raz pierwszy wyrwać piękno z rąk ludzi, którzy posługują się nim, jak dzwonnik dzwoniący na pogrzeb, i stworzyć z niego radosne ukoronowanie całej świetlanej rzeczywistości".

Nieprzystawalność obu wypowiedzi oddzielonych od siebie zaledwie dwuletnią cezurą miała swe głębokie uzasadnienie. Negacja filmu, wówczas jeszcze stosunkowo młodego zjawiska artystycznego, niesamodzielnego pod względem środków wyrazu, nie posiadającego własnego języka i w początkach nie starającego się o wypracowanie odrębnej poetyki, była etapem wstępnym na drodze wiodącej do pełnej akceptacji filmu, ale już jako sztuki o własnym, niepowtarzalnym obliczu artystyczno-estetycznym. To, co w wypowiedzi autora "Obłoku w spodniach" można było odczytać w kontekście ówczesnej pozycji kina i mgliście jeszcze rysujących się perspektyw jego dalszego rozwoju, zostało jasno sformułowane w późniejszym o lat prawie dziesięć (w 1922 roku, a więc w szczytowym okresie rozkwitu filmu niemego) manifestie grupy Dżigi Wiertowa "My", który był pierwszą na terenie Związku Radzieckiego proklamacją nowej estetyki filmu: My o-

świadczamy, że stare filmy fabularyzowane, teatralizowane i inne są zarazone. Nie zbliżajcie się do nich! Nie dotykajcie ich oczami! Groźba śmierci! Zaraza!

My twierdzimy, że przyszłość sztuki filmowej to negacja tego, co jest dzisiaj. "Śmierć kinematografii" jest konieczna, aby zaczęła żyć sztuka kinematograficzna. My domagamy się jej zgonu (...) My oczyszczamy kino kinoków z obcych naleciałości: muzyki, literatury i teatru, szukamy naszego własnego rytmu, który nie będzie kradziony. My odnajdziemy go w ruchu rzeczy"<sup>1</sup>.

Postawa Dżigi Wiertowa była niezmiernie charakterystyczna dla wielu wybitnych praktyków i teoretyków filmu tego okresu, by wymienić tu Lwa Kuleszowa, Wsiewołoda Pudowkina czy Sergiusza Eisensteina. Nie wszyscy uzewnętrzniili ją w taki sposób, ale prawie wszyscy rozpoczynali swą działalność twórczą od krytyki ówczesnego filmu. Nie posiadał on bowiem odrębnej techniki artystycznej, powie-lał konwencje tradycyjnego teatru, literatury, operetki, co nie sprzyjało kształtowaniu się jego własnej specyfiki, która winna była formować się pod wpływem doskonalenia technicznych możliwości kamery filmowej - a co za tym idzie - zdolności reprodukcji otaczającej rzeczywistości.

Teoretycznie i praktycznie przeciwko teatralnym i filmowym wzorom w filmie wystąpił Lew Kuleszow, który twierdził, że "w kinematografii środkiem wyrażania myśli artystycznej jest zmiana poszczególnych nieruchomych kadrów lub niedużych kawałków zawierających ruch, to jest to, co technicznie nazywa się montażem. Montaż dla kinematografii jest tym, czym jest kompozycja barw w malarstwie lub harmonijne następstwo dźwięków w muzyce"<sup>2</sup>.

Nieco inną drogę poszukiwania nowej estetyki filmu przyjął Sergiusz Eisenstein. Karierę filmową twórcy "Montażu atrakcji" poprzedziła dwuletnia praktyka w teatrze "Proletkultu", później studia w Państwowej Wyższej Pracowni Reży-

serii, kierowanej przez Wsiewołoda Meyerholda. Uważna obserwacja recepcji spektakli teatralnych przez widza dała Eisensteinowi asumpt do sformułowania wniosku, że "sztuka (odnosi się to także do teatru) poprzez współprzeżywanie daje człowiekowi możliwość fikcyjnego doznawania wielkich wstrząsów duchowych (...) W rezultacie tego "fikcyjnego" działania widz doznaje całkowicie realnego, konkretnego zadowolenia moralnego (...) Posiadając możliwość fikcyjnego osiągnięcia zadowolenia, doznawania różnych wzruszeń, któż zada sobie trud poszukiwania prawdziwych, realnych, rzeczywistych przeżyć, jeśli doznawać ich można za niewielką opłatą, nie ruszając się z miejsca, w fotelach teatralnych, z których wstaje się z uczuciem pełnego zadowolenia"<sup>3</sup>.

Przeżywanie katharsis pod wpływem fikcji wydawało się Eisensteinowi nieuczciwe w stosunku do epoki, w której przyszło mu żyć. I właśnie w jej atmosferze ustawicznego fermentu intelektualnego, gdy zewsząd rozlegały się głosy na temat "zniszczenia sztuki, likwidacji jej głównego przedmiotu - obrazu i zastąpienia go materiałem i dokumentem, jej treści - bezprzedmiotowością, jej materii - konstrukcją"<sup>4</sup>, znalazł potwierdzenie dla swoich teorii.

Postulaty zawarte w przytoczonych wypowiedziach twórców filmowych, rozpoczynających swą działalność artystyczną na początku lat dwudziestych, nosiły znamiona obrazoburczych tendencji, które zarysowały się w sztuce początku dwudziestego wieku, a które nie przestały być żywotne w dziesięć lat później, czego dobitnym dowodem był kierunek poszukiwań artystycznych zaproponowany przez Lef.

Już w 1918 roku futuryści deklarujący gotowość współpracy z nowym ustrojem założyli pismo "Sztuka Komuny". Tu po raz pierwszy zostały sformułowane podstawowe tezy powstałego w 1923 roku ugrupowania poetyckiego, które przyjęło nazwę Lewy Front Sztuki. W tym samym roku grupa zaczęła

wydawać własne pismo. Lef pretendujący do roli ośrodka literackiej lewicy starał się być jednocześnie wyrazicielem całej myśli awangardowej tego okresu. "Lef musi skupić siły awangardy. Lef musi zlustrować swoje szeregi, odrzucając ciągnącą się przeszłość. Lef musi zewrzeć front, aby wysadzić w powietrze starzyznę, aby wszcząć bitkę o objęcie nowej kultury"<sup>5</sup>.

Grupa stanowiła swoiste centrum, wokół którego skupiały się wszelkie nowatorskie poczynania artystyczne. Z "Lefem" współpracowali plastycy (Stiepanowa, Lawiński, Rodzenko), filmowcy (Wiertow, Kuleszow, Eisenstein, Szub), teoretycy literatury i lingwiści z kręgu szkoły formalnej. Na łamach pisma publikowali swoje artykuły i rozprawy teoretyczne R. Jakobson, W. Szklowski, G. Winokur, J. Tynianow, B. Eichenbaum.

Charakter powiązań Lefu z awangardową myślą filmową owego okresu określała specyficzna sytuacja nowej sztuki (filmu) nie posiadającej jeszcze wówczas okrzeplej tradycji, ustalonych kanonów, jasno sprecyzowanych wymogów stylistycznych, lecz prowokująca swymi ogromnymi możliwościami dotarcia i oddziaływania na widza.

Lef, jak wynika z rozlicznych wypowiedzi programowych, dążył do ogarnięcia i ukierunkowania przemian zachodzących w sztuce lat dwudziestych. Stąd też nowe dokonania w dziedzinie filmu lefowcy oceniali przede wszystkim z punktu widzenia bliskości głoszonych przez filmowców teorii wobec estetycznych założeń grupy oraz stopnia zgodności dzieł filmowych z tezami zawartymi w poprzedzających je zwykle manifestach. Fakt opublikowania w czasopiśmie artykułu Dżigi Wiertowa oraz teatralno-filmowej teorii Eisensteina "Montaż atrakcji" świadczył o tym, że kierunek poszukiwań artystycznych wymienionych twórców został zaakceptowany przez Lef. Filmowców-nowatorów zbliżał do lefowców estetyczny radykalizm (antyestetyzm), bunt przeciwko akademiz-

mowi w sztuce, walka ze skostnieniem i artystyczną rutyną, zainteresowanie eksperymentem formalnym.

Konsekwencją wysuniętej przez Lef teorii faktu było preferowanie w literaturze reportażu, aktualnego szkicu, felietonu poetyckiego, pamiętników, dzienników, w plastyce - fotomontażu, plakatu, a w dziedzinie kinematografii - filmu dokumentalnego. Lefowska faktografia stanowiła zmodyfikowaną kontynuację futurystycznego antypsychologizmu. Konieczność stworzenia takiej sztuki, która, po pierwsze, bezpośrednio służyłaby masom, po wtóre, utrvalała rzeczywiste rysy epoki uchoodzącej w przeszłość, stanowiła dodatkowy argument uzasadniający propagowany przez Lef rodzaj twórczości artystycznej. Najbliższa tym założeniom była koncepcja przedstawiona przez Dżigę Wiertowa, który odrzucił film fabularny z wszelkimi jego środkami pomocniczymi (atelier, gra aktorska, scenariusz) głosząc prymat nieskazanych fikcją informacyjnych struktur, łączących równocześnie cechy autentycznego dokumentu, sprawozdania, reportażu, kroniki. Z tych właśnie względów podstawowe tezy manifestu "Kino-oko" z 1923 roku zostały przyjęte przez członków grupy za główne kryteria oceny bieżącej twórczości filmowej.

Dżiga Wiertow przewidywał dwa podstawowe akty twórcze w pracy reżysera: gromadzenie faktów wziętych z potocznej obserwacji, ale filmowanych z najbardziej nieoczekiwanych ujęć (tzw. zapisywanie życia na gorąco) oraz ich montażową organizację. Zestawianie, łączenie faktów dokonywało się przy bezpośrednim uczestnictwie twórcy, którego koncepcja widzenia rzeczywistości wpływała na ostateczny kształt i wymowę dzieła, bowiem nie rejestracja wydarzeń, lecz wyjaśnianie ich sensu, podkreślanie istotnych momentów było głównym celem, który pragnął osiągnąć autor "Człowieka z kamerą".

Możliwość różnorodnej interpretacji wysuniętych przez

Wiertowa postulatów sprawiała, że często dyskusja nad nowo powstałymi filmami przeradzała się w spór dotyczący zagadnień bardziej ogólnych, których rozstrzygnięcie wymagało uściślenia istniejących lub stworzenia nowych pojęć, określenia także wspólnej płaszczyzny metodologicznej. Najbardziej sporna była kwestia roli i miejsca faktu jako podstawowego tworzywa filmu dokumentalnego. W trakcie rozwiązywania problemów szczegółowych, niejednokrotnie błałych, często wynikających ze zbyt dosłownego pojmowania propozycji twórcy, kształtowała się specyfika refleksji filmowej oraz właściwa terminologia krytyczna, szczególnie w zakresie filmu dokumentalnego.

Nastawienie Lefu na fakt budziło szereg kontrowersji, było jedną z przyczyn nieprzejednanej wrogiej postawy krytyki wobec poczynań grupy. obrońcy klasycznego realizmu w jego dziesiętnastowiecznym kształcie atakowali Lef przede wszystkim za negację fikcji artystycznej, w której z kolei członkowie grupy widzieli główne źródło klęski ówczesnej prozy artystycznej, albowiem - by posłużyć się tu słowami R. Przybylskiego - "subiektywna interpretacja tej kategorii przekształciła prozę fabularną w dziedzinę fantazji (...). Zachowując formę prozy realistycznej, powtarzając powszechnie już znane obserwacje, pisarze zaczęli mnożyć banał"<sup>6</sup>.

O ile radykalizm lefowskich propozycji w zakresie literatury częściowo może tłumaczyć zdecydowanie niechętny stosunek krytyki (trudno bowiem było oczekiwać, by kształtowana w ciągu dziesiątków lat artystyczna świadomość uległa mechanicznej zmianie pod wpływem niesprawdzonych postulatów), o tyle nie sposób przysnąć racji P. Wollenowi<sup>7</sup>, który, oceniając radzieckie osiągnięcia w dziedzinie praktyki i teorii filmu lat dwudziestych, z jednej strony dostrzega i docenia rolę, jaką spełnił Lef w przełamywaniu barier artystycznego konserwatyzmu, ale zauważa równocześ-

nie, że w tymże Lefie powstał nowy rodzaj akademizmu, co z kolei było dla autora wystarczającym usprawiedliwieniem pomijania wkładu Lefu w rozwój myśli filmowej.

P. Wollen popełnił błąd charakterystyczny dla wielu historyków filmu, ale nieobcy również badaczom twórczości przedstawicieli innych rodzajów sztuki, którzy dłużej lub krócej związani byli z Lefem.

W opracowaniach poświęconych tym problemom, bez względu na to, czy informacje o Lefie przekazywane są w formie krótkiej wzmianki czy artykułu podejmującego próbę analizy teoretycznej i praktycznej działalności grupy, niezmiennie pojawia się a priori przyjęte założenie o dogmatyzmie Lefu, traktowane przez autorów na zasadzie argumentu<sup>8</sup>.

Przedstawiony sposób ujmowania zagadnienia wyklucza całkowicie możliwość dokonania obiektywnej oceny ostatecznego dorobku grupy, a tym bardziej jej pierwotnych tez teoretycznych, o których wartości nie zawsze mieli okazję przekonać się sami twórcy, ponieważ pod wpływem napastliwych ataków krytyki musieli zrezygnować z niejednej z nich. Założyciele Lefu, "ustawicznie musztrowani i strofowani przez RAPP-owskich dogmatyków, odrzucali w swych wystąpieniach z sekciarskim zacietrzewieniem znaczną część ówczesnej produkcji literackiej, w tym utwory pisarzy o bardzo zbliżonych poglądach (...)"<sup>9</sup>.

Te same przyczyny złożyły się na to, że późniejsze wystąpienia i nieustannie modyfikowane deklaracje raziły swą jednostronnością, ekstremalnością sformułowań. Jednakże określenie lefowców mianem doktrynerów przy pominięciu złożonej sytuacji, w jakiej działała grupa, jest ogromnym nieporozumieniem.

W ostatecznej konkluzji można stwierdzić, że ocenianie Lefu wyłącznie przy pomocy epitetów i z pozycji współczesnej mu krytyki nie tylko nie pozwala na obiektywną analizę dokonań ugrupowania, ale sprzyja utrwalaniu wzorów mecha-

nicznej motywacji ewolucji twórczej zarówno tych, którzy byli członkami ugrupowania, jak i tych, którzy z nim współpracowali.

#### PRZYPISY

- <sup>1</sup> Cyt. za: Z. Czesnot-Gawrak, Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895-1945, Wrocław 1977, s. 129-130.
- <sup>2</sup> Cyt. za: R. Dreyer-Sfard, Montaż w twórczości Eisensteina, Warszawa 1964, s. 53.
- <sup>3</sup> S. Eisenstein, Wybór pism, Warszawa 1959, s. 494.
- <sup>4</sup> Tamże, s. 495.
- <sup>5</sup> Cyt. za: W. Worossylski, Życie Majakowskiego, Warszawa 1965, s. 434.
- <sup>6</sup> R. Praybyłaki, O kłesce Aleksandra Fadiejewa, "Slavia Orientalis" 1967, nr 3, s. 198.
- <sup>7</sup> P. Vollen, Sings and the Meaning in the Cinema, Bloomington and London 1969.
- <sup>8</sup> Por. R. Jurieniew, Historia filmu radzieckiego, Warszawa 1977; W. Kowski, Estetyka rewolucji (w:) Poet i socjalizm, Moskwa 1971; zob. też S. Władimirow, Ob estietičeskich wzgladach Majakowskiego, Leningrad 1959.
- <sup>9</sup> A. Drawioz, Literatura radziecka 1917-1967, Warszawa 1968, s. 147.

Данута Шепаньска

#### ЛЕФ И ПОЭТИКА ФИЛЬМА

Автор статьи, ссылаясь на высказывания С. Эйзенштейна, Д. Кулешова, Д. Вертова и первые созданные ими манифесты кино, пытается доказать, что борьба, объявленная шаблону, традиционной технике художественного изображения способствовала укреплению позиций фильма как самостоятельного вида искусства.

Автор не разделяет мнений тех теоретиков фильма, кто, оценивая вклад Лефа в развитие советского кино, ограничивается указанием лишь только на стимулирующую роль группы в этой области.

Опираясь на дискуссии, рецензии, статьи, напечатанные в журнале "Новый Леф" за 1927 год, автор приходит к выводу, что Леф сыграл важную роль в формировании новой поэтики фильма и специфического языка его критики.