

Klasyk pytanie o to, jak istnieje ruch, zyskuje szczególną aktualizację w wynalazku ruchomych obrazów. Kamera filmowa, powitana z radością jako narzędzie pozwalające – wreszcie – poruszyć statyczne dotąd rzeczy i postacie, problem ten raczej skomplikowała niż rozwiązała. Filmowe zapośredniczenie rejestruje i odtwarza ruch dzięki wykorzystaniu mechanizmu iluzji optycznej. Mechanizm ten niemal od początku istnienia kinematografu był porównywany do mechanizmu działania ludzkiego aparatu poznawczego, by przypomnieć refleksję Henri'ego Bergsona, a następnie Gilles'a Deleuze'a. Swoisty meta-model tego teoretycznego namysłu tworzy sytuacja zapisu wydarzenia: spektaklu czy performansu. W tym właśnie kontekście Erhard Ertel pyta o możliwości percepcji i „widzenie stroboskopowe” w sztukach widowiskowych.

Te pytania pozwalają pójść dalej i podjąć namysł już nie nad warunkami widzenia i zapisu choreografii spektaklu, lecz nad możliwościami jego działania w przestrzeni społecznej. Kamera nie tylko s t w a r z a ruch (jego pozór), ale również go p r z e t w a r z a: wprowadza nowe formuły ruchu, nowe układy, wręcz nowe rozumienie, czego dokonuje za sprawą rozmaitych środków, zwłaszcza montażu i zmian perspektywy. Jest też wykorzystywana do orkiestracji ruchu ciał pojedynczych i zbiorowych. Staje się narzędziem c h o r e o g r a f i i – niekiedy jedynie jako po prostu zapis inscenizacji, innym razem jednak kryć się w tym może zamysł polityczny: stworzenia wypowiedzi, która pokaże widzom (masie – ludowi) lustro ich samych, ukaże ich działania ujęte w choreograficzną formę, będącą też polityczną i środkiem pobudzenia, być może emancypacji, w każdym razie poruszenia również w rzeczywistości pozafilmowej. Dwa takie, całkowicie odmienne, przypadki choreografii politycznej analizują Paweł Mościcki i Iwona Kurz.

Artykuły powstały w efekcie seminariów „Ruch – taniec – kamera” oraz „Choreografia społeczna” zorganizowanych 23 i 24 kwietnia 2015 roku w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego przez zespół badawczy projektu „Wytwarzanie i analiza źródeł w sztukach wykonawczych”, realizowanego w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego i finansowanego ze środków Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki (umowa nr 0009/FNiTP/H11/80/2011).

Łukasz Zaremba

PAWEŁ MOŚCICKI

CHOREOGRAFIA REWOLUCYJNEGO WRZENIA

W 1927 roku na łamach pisma *Frankfurter Zeitung* Siegfried Kracauer opublikował krótki, niezwykle gęsty i doniosły felieton, zatytułowany *Das Ornament der Masse*. Zgodnie z przedłożoną w nim metodologią, autor starał się wyczytać najbardziej radykalne i ogólne przemiany współczesnego społeczeństwa ze zjawisk powierzchniowych, doraźnych i pozornie pozbawionych głębszego znaczenia. Jego uwaga skupiła się na *Tiller Girls*, popularnym kobiecym zespole tanecznym, wykonującym złożone choreograficzne układy, podporządkowane wyraźnej i abstrakcyjnej kompozycji. Kracauer porównał je do innych masowych reprezentacji, związanych przede wszystkim z imprezami sportowymi.

Zamiana masy w ornament oznacza przede wszystkim alienację zbiorowości od właściwych dla niej relacji i praktyk.

Nośnikiem ornamentu jest ludzka masa. Nie lud, gdyż ten tworząc figury nie bierze ich z powietrza; wyrastają one zawsze ze wspólnoty. Jakiś prąd organicznego życia przepływa od związanych losem grup ku ich ornamentom, które, pojawiając się niczym magiczna konieczność, tak obciążone

są znaczeniami, iż nie dają się spłyć do czystej struktury linii. Natomiast ludzie wyłączeni ze wspólnoty, pojmujący samych siebie jako poszczególne osobowości o własnej duszy, zawodzą w tworzeniu nowych wzorów. Jeśli włączeni by zostali do takiej imprezy, nie odbyłoby się to bez szkody dla ornamentu (Kracauer, 1987, s. 13).

Ornament z ludzkiej masy jest więc ludem wyprzeformowanym, ujętym w czysty formalny ruch choreografii, oderwany od jego właściwego życia.

Najważniejsze spostrzeżenie Kracauera polega na dostrzeżeniu w układach tanecznych *Tiller Girls* albo w choreograficznych oprawach imprez sportowych odzwierciedlenia „struktury współczesnej sytuacji ogólnej” (s. 13), czyli kapitalistycznego procesu produkcji. Tak jak w nim bowiem, liczą się w owych ornamentach jednostki ludzkie nie jako podmioty, lecz jako cegiełki ogólnego mechanizmu, zredukowane do swych funkcji w obrębie całości i idealnie zastępowalne. Podobnie jak w kapitalistycznym procesie produkcji, w choreografiach tych chodzi przede wszystkim o tautologiczne

powtarzanie abstrakcyjnego wzorca. „Kapitalistyczny proces produkcji jest celem samym w sobie, tak jak ornament”, zauważa Kracauer. „Nogom *tillergirls* odpowiadają dłonie w fabrykach. [...] Ornament masowy jest estetycznym odbiciem racjonalizmu, do którego dąży panujący system gospodarczy” (s. 14).

Ów racjonalizm jednak – to kolejna teza tekstu – ma dość osobliwy i głęboko ambiwalentny charakter. To dość mętny typ rozumu, który, nakładając na naturę abstrakcyjną formę ornamentu, pozwala jej tym samym zachować na wkróś irracjonalne właściwości, nie racjonalizuje naprawdę świata, lecz zamienia go w obraz racjonalności pozornej. Artykuł Kracauera pod wieloma względami antycypuje analizy Maxa Horkheimera i Theodora W. Adorno z ich słynnej *Dialektyki oświecenia*. Według niego, „kapitalizm nie racjonalizuje za dużo, lecz za mało”, dlatego popada we własną mitologię, której zamknięcie i jałowość idealnie odzwierciedlają ruchy masowych układów choreograficznych. O ile bowiem zdolność do abstrahowania od warunków naturalnych stanowi warunek oświeceniowej emancypacji, o tyle abstrakcja niepełna, jaką wprowadza kapitalizm, zawiesza ludzkie masy w pół drogi między naturą a rozumem, utrzymując zarazem fałszywie, że owo przejście ku pełnej racjonalności już się dokonało. Tymczasem obserwowanie masowego ornamentu i jego uwodzicielskiej siły, pozwala odkryć, że „proces demitologizacji nie jest doprowadzony do końca” (s. 18).

Istotnym punktem dojścia masowego ornamentu jest więc pewien obraz; obraz samej zbiorowości, a zarazem obraz świata albo społeczeństwa. Jeszcze wyraźniej widać ten cel w pokrewnym wobec opisywanych przez Kracauera choreografii zjawisku żywej fotografii [*living photography*], w której układ ludzkich ciał ma stworzyć pewien rozpoznawalny znak wizualny, by następnie zmienić się w zdjęcie. Na fotografiach Arthura Mole'a z lat I wojny światowej widać, na przykład, symbole amerykańskiej państwowości, ważne postaci z historii kraju, a także emblematy poszczególnych oddziałów wojskowych. Podobne ikony systemu politycznego tworzyły później wielkie zjazdy NSDAP czy reżimy komunistyczne. We wszystkich tych przypadkach ludzkie masy tworzą obraz, który nie tylko coś przedstawia, ale ma także w określony sposób działać. Na wielu fotografiach Mole'a pojawia się sformułowanie *living insignia*, określające charakter i funkcję tych przedstawień jako performatywne obrazy grupy lub społeczeństwa, w których zbiorowości te mają się konstituować i utrzymywać przy życiu. Tym, co w nich żywe, nie są już ciała w intensywnym ruchu, ale właśnie wewnętrzna żywotność obrazu, w którym one zastygają.

Funkcję tych obrazów – zarazem ustanawiających i konserwujących – można nazwać funkcją obrzędową, stanowią one bowiem część pewnego rodzaju *officium*, w którym tajemnica politycznego porządku zostaje zarazem ujawniona, zachowana i wypełniona dynamiką realnych ciał. Dotyczy to również radykalnych przewrotów, czego przykładem słynne obrazy szturm na Pałac Zimowy, które stały się ikonicznymi reprezentacjami rewolucji październikowej. Choć mają odsyłać do

źródłowego wydarzenia, w rzeczywistości pochodzą z masowego spektaklu reżyserowanego przez Nikołaja Jewreinowa w 1920 roku, czyli w trzecią rocznicę rewolucji. To „masowe działanie” różni się, oczywiście, od masowego ornamentu – choćby tym, że stara się ukazać pełen rewolucyjnego entuzjazmu lud, zamiast czysto abstrakcyjnej i autotelicznej choreografii ciał¹. Zarazem jednak obrazy te budują podobną relację między życiem zbiorowości a jej wizualną reprezentacją.

Spektakl ten rejestrowano kamerą filmową, a część materiału została później wykorzystana przez Siergieja Eisensteina w filmie *Październik* (1927). Nic więc dziwnego, że już w trakcie rozwoju twórczości Eisensteina zestawiano jego filmy ze średniowiecznymi misteriami, traktując jego obrazy jako rodzaj wizualnego rytuału, ustanawiającego postrewolucyjną rzeczywistość, dostarczającego symbolicznej tkanki – niezbędnej dla ustanowienia nowego porządku².

Wraz z wejściem w obszar kina problem choreografii społecznej ulega jednak kolejnemu przemieszczeniu. Choreografia ciał staje się bowiem nieodróżnialna od choreografii obrazów, którą tworzy filmowy montaż, przejmujący obrzędową funkcję wielkich zgromadzeń. Rytm, tempo, ruch porządku politycznego konstytuują się teraz na stykach gestu i jego rejestracji, abstrakcyjnego układu choreograficznego i kompilacji różnorodnych ujęć filmowych.

W 1927 roku, a więc wówczas, gdy Kracauer podejmował refleksję na temat ornamentu z ludzkiej masy, Élie Faure pisał o bliskich związkach pomiędzy kinem a tańcem, które, jego zdaniem, mogłyby

odsłonić tajemnicę relacji wszystkich sztuk plastycznych do przestrzeni oraz ukazać figury geometryczne, dostarczające nam miary i symbolu tych relacji. Taniec, we wszystkich epokach, tak jak kino w przyszłości, powinien łączyć ze sobą plastykę i muzykę za pomocą cudownego rytmu jednocześnie widzialnego i słyszalnego oraz utrwałać żywotność trzech wymiarów przestrzeni (Faure, 2010, s. 55).

Tego rodzaju syntezy cielesnego ruchu i kompozycyjnego schematu, plastyki z muzyką, kino może dokonać dzięki pewnego rodzaju abstrakcji obecnej w montażu. Montaż potrafi bowiem wykraczać zarówno poza naturalne możliwości ciała, jak i schematy rytmiczne, zgodne z możliwościami ciała. Otwarte pozostaje natomiast pytanie, czym ten rodzaj abstrakcji różni się od tej, która organizowała masowy ornament, i czy jest w stanie wykroczyć poza jego uwikłanie w porządek kapitalistycznej produkcji.

Dzięki wynalazkowi kina tańczyć mogą więc już nie tylko ciała poddane rygorystycznym planom choreograficznym, ale także stworzone z nich obrazy. Czy w tym przesunięciu jest też miejsce na moment rewolucyjny, na obraz politycznego przewrotu, który będzie nie tylko zmianą jednego porządku społecznego na drugi, ale także zmianą porządku jako takiego? Czy dzięki montażowi filmowemu można nadać zbiorowości całkiem nowe życie i upodobnić je do wyobrażeń

o wyzwolonym, rewolucyjnym ludzie? To, zasadnicze dla kina radzieckiego, pytanie rozważał także – choć w odrobinie innych kategoriach – Jean Epstein, pisząc w 1923 roku:

Rytmicznymi sekwencjami nazywamy w filmie sekwencje skomponowane za pomocą obrazów [*tableaux*], których długość jest dokładnie określona względem pozostałych. Aby rytmiczna sekwencja wytworzyła efekt przyjemny dla oka, musi, poza swymi wartościami dramatycznymi, posiadać również prosty porządek czasowy. Jest to szczególnie konieczne w przypadku szybkiego montażu fragmentów składających się z 2 – 4 – 8 obrazów tworzących rytm, który zniszczyłoby wprowadzenie bloków złożonych z 5 lub 7 obrazów. Istnieje tutaj oczywista analogia do akordów muzycznych (Epstein, 1974, s. 121).

Oprócz tej regularnej i w pełni zrytmizowanej choreografii ujęć, Epstein dostrzega również potrzebę tworzenia filmowych sekwencji o znacznie bardziej złożonej kompozycji oraz większych ambicjach artystycznych. Ostatecznie w filmie chodzi o stworzenie „głębokiej dramaturgii” (s. 121), której rytmy nie będą jedynie regularnym powtarzaniem muzycznego wzoru, lecz stanowiąc będą odzwierciedlenie wyjątkowego wizualnego doświadczenia, przypominającego swą żywotnością rzeczywiste przeżycia emocjonalne. „Nie ma uczuć, które nie byłyby aktywne, czyli nie przemieszczałyby się w przestrzeni, nie ma też uczuć niezmiennych, czyli takich, które nie przemieszczałyby się w czasie” (s. 121). Prawdziwa choreografia obrazów filmowych, podobnie jak gest abstrakcji wpisany w awangardowy montaż, powinny być wierne przede wszystkim tej zasadzie.

Rewolucję można wyobrazić sobie jako wielki interwał, wielkie przejście pomiędzy formami *ancien régime* a całkiem nową jakością politycznej egzystencji zbiorowości. Ten przeskok może być jawny bądź ukryty, istotny bądź na pozór błahy, acz skrywający w sobie ładunek radykalnej zmiany. Jak wpisać go w taniec obrazów, mających ukazać życie w nowych warunkach? To jeden z podstawowych dylematów, przed jakimi stanęli filmowcy radzieccy, próbujący pogodzić rewolucyjną treść swoich utworów z awangardowymi poszukiwaniami w obrębie kina. „Tworzywem – elementarnymi składnikami sztuki ruchu – są interwały (przejścia od jednego ruchu do drugiego), a nie tylko same poruszenia. Interwały właśnie prowadzą akcję do kinetycznego rozwiązania. Organizacja ruchu to organizowanie jego elementów – interwałów – we frazy” (Wiertow, 1976 a, s. 20), pisał Dziga Wiertow w słynnym manifestie z 1922 roku, zatytułowanym *My*. Sztuka filmowego montażu daje możliwość zestawiania odległych treściowo obrazów w jedną frazę; interwał stanowi zaś dynamiczny i abstrakcyjny zarazem łącznik pomiędzy różnymi rodzajami ujęć, pozwalający ułożyć z nich frazy. Z nich następnie buduje się cały utwór (por.: Wiertow, 1976, s. 20).

Wiertow definiuje swoją wizję filmowej kompozycji za pomocą kategorii muzycznych albo tanecznych. Montaż

jest dla niego konstruowaniem choreografii obrazów i przekazywaniem rewolucyjnej treści za jej pomocą. „Metrum, tempo, rodzaj ruchu, jego precyzyjny stosunek do osi współrzędnych kadru, a może i osi współrzędnych wszechświata (trzy wymiary + czwarty: czas), wszystko to winien wziąć pod uwagę i przeanalizować każdy twórca filmowy” (s. 19). *Człowiek z kamerą* (1929), jego najbardziej znane i najbardziej dojrzałe dzieło, jest właśnie wielką symfonią obrazów ułożonych we frazy, odległe od teatralnej czy literackiej dramaturgii, oparte na momencie abstrakcji wymaganym przez rytm pojawiających się obrazów. W awangardowych poszukiwaniach nowej filmowej formy Wiertow dostrzegł również szansę na wyjście poza czysto ludzki, indywidualistyczny horyzont wyobraźni, kierując tym samym uwagę na relację między rytmem montażu a rytmem maszyn.



Radosny taniec tartacznych pił jest nam bliższy i zrozumialszy niż uciechy tanecznych zabaw. *MY* – wyłączamy chwilowo człowieka jako obiekt zdjęć filmowych, ponieważ nie umie kierować swoimi ruchami. Nasza droga wiedzie od początkującego majsterkowicza przez poezję maszyn do doskonałego, elektrycznego człowieka. Odkrywając duszę maszyny, rozkochując robotnika w obrabiarce, chłopa w traktorze, maszynistę w parowozie – wznosimy twórczą radość w każdą zmechanizowaną pracę, spokrewniamy ludzi z maszynami, wychowujemy ludzi nowych (s. 18-19).

Film jest więc, według Wiertowa, „sztuką wymyślania ruchów”, ich nowej organizacji i tworzenia fraz, o których wcześniej nie sposób było nawet pomyśleć. Dlatego też kompozycja filmowa jest tak bliska dylematom postrewolucyjnego

porządku, który również musi ukazać swoją wyjątkowość. W filmie *Entuzjazm* albo *Symfonia Donbasu* (1930) problem ten jest nieodróżnialny od problemu formy filmowej. Wiertow próbuje w nim bowiem uchwycić przejście od tradycyjnej, pogrążonej w religijnym zabobonie wiejskiej egzystencji do radosnego i pełnego entuzjazmu ruchu uprzemysłowienia. W pierwszych sekwencjach kamera wydaje się przytwierdzona do ludzkich ciał, które w rytualnym akcie zawierzenia kłaniają się przed ikonami i wznoszą oczy ku niebu. Po rewolucyjnym przełomie montaż obrazów staje się coraz bardziej zrytmizowany i abstrakcyjny, co pozwala budować niezwykle dynamiczne i intensywne filmowe frazy. Coraz dokładniejsza organizacja pracy idzie tu w parze z precyzją organizacji materiału filmowego.

Pojawia się tu jednak zasadniczy problem: w montażu Wiertowa właściwie nie ma ludu, cała rewolucyjna energia została bowiem od razu podporządkowana abstrakcyjnym rytmom zmechanizowanej pracy. Oczywiście, nie jest to dokładne powtórzenie ornamentu masy, gdzie zbiorowość oddawała swą ludzką specyfikę na rzecz czysto formalnych układów, ale można powiedzieć, że choreografia Wiertowa powtarza krytykowany przez Kracauera gest fałszywej racjonalizacji. Zamiast energii rewolucyjnego wrzenia, Wiertow pokazuje raczej energię abstrakcyjnej, uprzemysłowionej pracy, tak jakby chciał sportretować nie dokonania rewolucji październikowej, ale nastanie kapitalizmu na rosyjskiej prowincji. Rewolucja jako Wielka Rytmizacja, podniosła symfonia przemysłu i jego rytmów, nie oddaje ludowi na własność jego dynamicznej, nieprzewidywalnej choreografii przewrotu, dzięki której obalił on dawny porządek. W towarzyszącym filmowi tekście Wiertow przyznaje się do tego na swój sposób, pisząc, że „cały wysiłek zmierzający do zlikwidowania przestoju w Donbasie zamienia się w gigantyczny «subotnik», w gigantyczny «dzień industrializacji», w pochod czerwonych gwiazd i czerwonych sztandarów” (Wiertow, 1976 b, s. 256).

Nowy ład nie przekształca więc tutaj tego, co najważniejsze – również dla Wiertowa – czyli rytmów, tempa i ruchu. Prowadzi jedynie do zamiany jednego symbolu na drugi, co najlepiej pokazuje scena, w której bolszewicy zatykają na cerkiewnej wieży czerwoną flagę. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że w *Entuzjazmie* największy potencjał rewolucyjny zawiera się w początkowych sekwencjach filmu, portretujących zacołanie rosyjskiej wsi w sposób dynamiczny i bardzo niestandardowy. To w tych ciałach pobożnych staruszek jest najwięcej z tego, co Wiertow starał się bezskutecznie opiewać.

Inny pomysł na opowieść o rewolucyjnym przewrocie za pomocą filmowej choreografii miał Artawazd Pielezian w filmie *Początek* z 1967 roku. Utwór ten powstał w trzydziestą rocznicę rewolucji październikowej, jest więc w pewnym sensie odpowiednikiem, kontynuacją i przetworzeniem *Paździelnika* Eisensteina, mającego upamiętnić jej dziesiątą rocznicę. Ormiański filmowiec określał ten film jako „dramaturgię opartą na ruchu mas ludowych” (Pelechian, 1992, s. 93), która „poświęcona jest wielkim procesom rewolucyjnym stojącym u źródeł społecznej przemiany świata” (s. 101). Za

pomocą montażu archiwalnych materiałów, między innymi fragmentów z wcześniejszych filmów radzieckich, film przedstawia w wielkim i intensywnym skrócie „epizody wzięte z historii rewolucyjnej” (s. 93): stagnację dawnego porządku, wybuch rewolucyjnego wrzenia, wojnę domową, śmierć Lenina, wielką industrializację, II wojnę światową, walkę z imperializmem, wybuch bomby atomowej, ruch wyzwolenia Afroamerykanów itd. Dzieje rewolucji nie mają tutaj z góry narzuconych granic, podobnie jak nie ma jednego regularnego rytmu. To raczej dynamiczny montaż różnych choreograficznych układów, w którym obraz i muzyka, ruch i spoczynek zderzają się ze sobą, doprowadzając cały obraz do stanu wrzenia. W *Początku* mieszają się różne motywy: pościg, który nie ma rozpoznawalnego celu ani początku, stając się czymś na kształt wyścigu z pędem historii. Konfrontacja z siłami porządku, w której carska władza i rasizm imperialnej ameryki czy autorytarnych rządów w Azji stanowią części jednego planu. Ekran wypełniają nieustannie ciała upolitycznionego kolektywu, pełne patosu, napięcia i energii oporu.

W rozmowie, jaką z Pielezianem przeprowadził Jean-Luc Godard w 1992 roku, francuski filmowiec stwierdził, że „największą zmianą w XX wieku było przejście od imperium rosyjskiego do ZSRR: logicznie biorąc, to Rosjanie byli najbardziej zaawansowani w tych poszukiwaniach, po prostu dlatego, że, wraz z rewolucją, społeczeństwo próbowało opracować montaż «przed» i «po»” (Godard, Pelechian, 1992, s. 3). Według Pieleziana, ten interwał nie tworzy jednorodnego rytmu, lecz prowadzi do eksplozji energii rewolucyjnej, którą należy w filmie oddać w całej jej pełni i historycznym znaczeniu. Kompozycja *Początku* jest więc eksplozywna: składa się z obrazów-eksplozji i sama ma charakter wybuchowy. Każda eksplozja oznacza kilka zasadniczych modyfikacji zarówno obrazu, jak i konstruowanej przez montaż choreografii: nagłą ekspansję w przestrzeni, uwolnienie ogromnej – ukrytej albo blokowanej – energii, produkcję nieuporządkowanych, szalonych rytmów, radykalną zmianę relacji pomiędzy tym, co bliskie, i tym, co dalekie.

Kompozycja filmu odpowiada zresztą stworzonej przez Pieleziana teorii montażu, który nazwał on – przeciwstawiając się koncepcjom Wiertowa i Eisensteina – „montażem kontrapunktowym”:

Istota i główny akcent montażu nie leży, moim zdaniem, w łączeniu ze sobą scen, lecz w możliwości ich rozdzielania, nie w ich zestawianiu ze sobą, lecz w ich oddzielaniu od siebie. [...] Interesuje mnie przede wszystkim nie zjednoczenie dwóch elementów w montażu, ale raczej ich rozłączenie poprzez wprowadzenie między nich trzeciego, piątego, a nawet dziesiątego elementu” (Pelechian, 1992, s. 97).

Montaż filmowy nie polega więc na tworzeniu fraz zawierających w sobie, dzięki interwałom, różnorodne elementy, lecz na permanentnym wytwarzaniu dystansu pomiędzy obrazami, a nawet powtarzaniu tych samych ujęć w taki sposób, aby wprowadzić różnicę:

W obecności dwóch istotnych planów, wypełnionych znaczeniem, nie staram się zbliżyć ich do siebie, ani konfrontować ich ze sobą, ale stworzyć dystans między nimi. Optymalne przedstawienie idei dokonuje się nie przez zestawienie dwóch ujęć, ale przez ich interakcję za pośrednictwem licznych ogniw. W ten sposób ekspresja sensu ma silniejszy i głębszy efekt, niż w przypadku bezpośredniego kolażu. Ekspresyjność staje się intensywniejsza, a przekaz filmu zyskuje kolosalne proporcje (s. 97).

Montaż jest więc tutaj sztuką doprowadzania obrazów do eksplozji, nagłego wyolbrzymienia. Dystans pomiędzy nimi nie polega natomiast na tworzeniu efektu obcości, wychodzeniu na zewnątrz filmowej narracji, lecz na wprowadzaniu w jej obręb dynamicznego konfliktu.

Dla Pielepsziana podstawową jednostką montażu jest *quantum* energii. Nie „kino-oko” [*kino-głaz*], jak u Wiertowa, i nie „kino-pięść” [*kino-kulak*], jak u Eisensteina, lecz coś, co nazywa on „kinomogiem” albo „kino-mogę” [*kino-mogu*] (s. 102). Dlatego też nie tworzy on rytmicznych i regularnych kompozycji, lecz rodzaj wybuchowego „elektrokardiogramu” (Daney, 2002, s. 411), jak ujął to w swym tekście poświęconym twórcy Serge Daney. W *Początku* istotna jest nie tylko zawartość informacyjna czy symboliczna poszczególnych sekwencji, lecz ich „obrazowy rezonans” [*obrazowoje zwuczanie*] (Pelechian, 1992, s. 95). Polega on na tym, że oddzielone od siebie ujęcia stają się coraz bardziej intensywne, zyskując w ten sposób „zdolność do generalizacji” (s. 95). Nie jest to jednak logiczne czy czysto formalne uogólnienie, które pozwalałoby z konkretnego materiału skonstruować uniwersalną i symbolicznie spójną opowieść. To raczej coś, co można by nazwać eksplozywną generalizacją, w której obrazy wybuchają, rozpraszają się i ukazują więcej niż mogą. Pielepszian osiąga ten efekt między innymi dzięki częstym powtórzeniom tych samych ujęć oraz ich pulsowaniu niczym w stroboskopie.

Montaż kontrapunktowy wyzwala kino od wpisanych w jego narrację ograniczeń, przywracając wieloznaczność i wielofunkcyjność poszczególnym typom ujęć.

Często uważa się, że nie można zmontować ze sobą bezpośrednio zbliżenia i planu ogólnego, lecz trzeba wprowadzić pomiędzy nie plan średni. Dla mnie jest to mit, arbitralna norma. Jestem przekonany, że możliwości montażu są nieskończone. Bez wątplenia można, na przykład, zmontować ze sobą bardzo duże zbliżenie ludzkiego oka z ogólnym planem galaktyki (s. 95).

Bezpośrednie sąsiedztwo tak różnych rodzajów ujęć zmienia sens interwału, który niczego już nie uśrednia, nie tworzy płaszczyzny porównania, lecz pole eksplozji. Nagle okazuje się, że zbliżenie nie musi służyć obserwacji szczegółów, lecz może ukazywać coś ogólnego, podobnie jak plan ogólny może w pewnym układzie kompozycyjnym zwracać uwagę na detal.

Na przykład w *Początku* Pielepszian tworzy efekt wybuchu poprzez szybki montaż coraz bliższych planów tłumy: zaczyna od obrazu ludzkiej zbiorowości, a kończy na pojedynczej twarzy. Lud bowiem nie jest ani ogólny, ani jednostkowy, lecz stanowi dynamiczne zderzenie obu tych wymiarów. Podobnie jest z montażem wielu dłoni uchwyconych w pełnym ekspresji ujęciu, sąsiadującym – nie bezpośrednio zresztą – z dłońmi Lenina, który w ten sposób staje się zarazem następcą i poprzednikiem ludu; inicjatorem i naśladowcą kolektywnej energii. Wybuch rewolucji oznacza bowiem radykalną modyfikację relacji między ogółem a szczegółem, dystansem a bliskością, tym, co wcześniejsze, i tym, co późniejsze.

W koncepcji montażu, jaką stworzył Pielepszian, równie ważnym jak obraz składnikiem filmowej kompozycji jest dźwięk. Nie tworzy on jednak rytmicznej podstawy, której obrazy powinny być posłuszne, odrywając się w ten sposób od konkretności. To raczej dźwięk staje się niczym obraz i, podobnie jak on, podlega licznym modyfikacjom. Dzięki temu możliwe stają się całkiem nieoczekiwane i niehierarchiczne „kombinacje obrazu i dźwięku” upodabniające film do „żywego organizmu, posiadającego system wewnętrznych i złożonych relacji i interakcji” (s. 99). W rozmowie z Godardem, którego rozbudowane eksperymenty ze ścieżką filmową ormiański filmowiec wyprzedzał i zapowiadał, Pielepszian stwierdza nawet, że w jego utworach „można usłyszeć obrazy i zobaczyć dźwięk” (Godard, Pelechian, 1992, s. 3). W *Początku* kombinacje wizualno-muzyczne osiągają niezwykłą intensywność wyrazu, na przykład w scenie, w której rytm marszu nazistowskiej armii wieńczy obrazy niszczonego budynku, ukazując tym samym niszczycielską siłę zawartą w ornamencie masy. W sekwencjach, ukazujących gwałtowne walki manifestantów z policją, rytm dźwiękowy odpowiada momentom zderzenia ludzkiej zbiorowości z blokującą jej ruchy formacją sił porządku. Z rytmów – raz regularnych, innym razem nagle się urywających – Pielepszian tworzy tkanę swojej historycznej opowieści.

W jego filmie eksplozywna energia kolektywu ujętego w obrazową choreografię prowadzi ostatecznie do demontażu samego czasu. Jak twierdzi, jednym z podstawowych przywilejów kina jest właśnie „prawdziwa walka z czasem za pomocą montażu” (s. 4). W tym miejscu filmowe poszukiwania okazują się najbliższe dylematowi wszelkich ruchów rewolucyjnych, w których, koniec końców, chodzi o to, aby wyrwać historię z jej dotychczasowego biegu, odwrócić jej tempo i skomplikować jej rytmy. W *Początku* cała walka z czasem odbywa się na styku między ruchem ciała i eksplozją obrazów, choreografią ludu w stanie permanentnego wrzenia i narracją, która wychodzi z własnych orbit.

György Lukács stwierdził w *Historii i świadomości klasowej*, że cel rewolucji nie jest różny od jej historycznego przebiegu, nie jest punktem dojścia, ale samą drogą:

Ostateczny cel nie jest bowiem jakimś stanem, który gdzieś tam, u kresu ruchu i niezależnie odeń, a więc niezależnie od drogi przez sam ruch odbywanej, czeka na proletariata jako «państwo przyszłości». [...] Cel ostateczny jest raczej tym

odniesieniem do całości (do całości społeczeństwa ujmowanej jako proces), dzięki któremu każdy poszczególny moment walki dopiero zyskuje swój rewolucyjny sens (Lukács, 1988, s. 105).

Już na początku rewolucji obecny jest więc jej ostateczny cel; państwo przyszłości już było, a więc, być może, historia ruchów rewolucyjnych jest czymś, co dopiero ma nadejść. Z filmu *Pielesziana* wyłania się podobny, choć odwrotny, sposób pojmowania rewolucji: jest ona czymś, co w swym rozwoju stale musi podtrzymać energię początku, uczynić ze swojego punktu wyjścia wewnętrzny napęd historycznej walki i powstającego w jej ramach nowego ładu. Ten początek nie jest jednak trwałym fundamentem, lecz przeciwnie: zerwaniem, podziałem, wybuchem. Twórcy filmu *Początek* stale towarzyszy to „wrażenie głębokich związków między przeszłością a terażniejszością, ale także idea powiązania między terażniejszością a przyszłością. W tym połączeniu – jak pisze – fundamentalna myśl o dialektycznej ciągłości i permanentnym rozwoju społeczeństwa rozwija swoją moc i mnoży swoje wymiary” (Pelechian, 1992, s. 101). W ten sposób „elementy historyczne stają się współczesne” (s. 101), początek rewolucji okazuje się wciąż trwać.

W artykule poświęconym twórczości Artawazda *Pielesziana* Serge Daney stwierdził, że w filmach autora *Początku* dominują obrazy „ciał przetrąconych przez emocję oraz montaż, który w samym centrum tych obrazów wierci niczym turbina, wprowadza zamęt i pomieszanie” (Daney, 2002, s. 411). Choreografia rewolucji nie może przybrać innego kształtu, jeśli ma zachować kontakt ze swym historycznym początkiem, czyli także z jej dynamicznym przebiegiem. Ostatnie słowo oddajmy więc Walterowi Benjaminowi, który, objaśniając swoje rozumienie kategorii źródła, sprawia wrażenie, jakby już kiedyś widział film *Pielesziana*:

Źródło, choć oczywiście jest kategorią historyczną, nie ma jednak nic wspólnego z powstawaniem. Źródło nie oznacza, że oto staje się coś, co z niego wypłynęło, lecz raczej oznacza coś, co wypływa ze stawania się i przemijania. W płynnym procesie stawania się źródło jest jak wir wciągający materiał, z którego coś ma powstać i który poddaje się jego pulsującym rytmom. To, co źródłowe, nigdy nie daje się rozpoznać w istnieniu nagich nieskrywanych faktów, a jego rytmika ukazuje się tylko oczom tego, kto zdobędzie się na podwójny wgląd. Chce być rozpoznawana z jednej strony jako restauracja, jako odtworzenie, a z drugiej strony jako coś, co właśnie pozostaje niedokończone, niezamknięte. W każdym fenomenie źródłowym dookreśla się kształt idei raz po raz ścierającej się ze światem historycznym, aż do chwili, gdy w skończonej postaci zajmie ona swoje miejsce w świetle totalności własnej historii (Benjamin, 2013, s. 33). ■

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Opus Dei. Archeologia dell'ufficio*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.
- Benjamin, Walter, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, tłum. A. Kopacki, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2013.
- Daney, Serge, *À la recherche d'Arthur Pelechian* (1983), [w:] tegoż, *La maison cinéma et le monde. 2. Les Années Libé 1981-1985*, P.O.L. Éditeur, Paris 2002.
- Epstein, Jean, *Rythme et montage* (1923), [w:] tegoż, *Écrits sur le cinéma, t. 1: 1921-1953*, Cinéma Club & Seghers, Paris 1974.
- Faure, Élie, *La danse et le cinéma* (1927), [w:] tegoż, *Cinéma, cinéma, cinéma*, Éditions Manucius, Houilles 2010.
- Glans, H.D., *La seconde naissance d'un film classique*, „Theatre Arts”, 1943 nr 6.
- Godard, Jean-Luc, Pelechian, Arthur, *Cinema. Un langage d'avant Babel*, „Le Monde”, 2 IV 1992.
- Kracauer, Siegfried, *Ornament z ludzkiej masy*, tłum. C. Jenne, [w:] *Wobec faszyzmu*, red. H. Orłowski, PIW, Warszawa 1987.
- Lozovick, L., *Soviet Cinema: Eisenstein and Pudovkin*, „Theatre Arts”, 1929 nr 13.
- Lukács, György, *Historia i świadomość klasowa*, tłum. M. J. Siemek, PWN, Warszawa 1988.
- Pelechian, Artavazd, *Le montage à contrepoint, ou la théorie de la distance*, „Trafic”, 1992 nr 2.
- Wiertow, Dziga, *My. Wariant manifestu*, [w:] tegoż, *Człowiek z kamerą. Wybór pism*, tłum. T. Karpowski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976.
- Tenże, „Symfonia Donbasu” („Entuzjizm”), [w:] tegoż, *Człowiek z kamerą. Wybór pism*, tłum. T. Karpowski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976.

¹ Na temat relacji między liturgią a polityką, zob. Agamben, 2011.

² Por. Lozovick, 1929, s. 664-675; Glans, 1943.