

ELENA KURANT
Uniwersytet Jagielloński

James Joyce i Siergiej Eisenstein: historia jednego spotkania

Abstract

James Joyce and Sergei Eisenstein: A Story of One Meeting

This article considers the affinity, influences, and theoretical or ideological connections between two pioneers of 20th century – James Joyce, a novelist, poet, and one of the most important writers of Modernism, and Sergei Eisenstein, a Russian film director, film theorist, and author of the theory of montage practically illustrated in his movies. The author tries to describe the kinship between the stylistics of Joyce's and Eisenstein's works. Eisenstein's theories of montage are very important for the study of Joyce, taking into account Joyce's visions based on elements of film technique and the Modernist reception of the cinema, and his use of methods analogous to film montage. The meeting of the two creators in 1929 was a significant moment for both of them. Eisenstein stressed the connections between Joyce's texts and his own work, which were meaningful in his search for ways to demonstrate the cinema's links to other forms of art.

Keywords: Sergei Eisenstein, James Joyce, *Ulysses*, the theory of montage, "inner monologue."

Angielski pisarz John Boynton Priestley w odpowiedzi na pytanie o wpływ twórczości Jamesa Joyce'a na swoją własną stwierdził: „Proszę wymienić chociaż jedną osobę, która powie, że nie odczuła na sobie jego wpływu. Zapewniam – jest kłamcą”¹. Nie tylko literatura Zachodu, ale również cała światowa literatura – w tym rosyjska – wiele Joyce'owi zawdzięcza. Historii tłumaczeń utworów Joyce'a w Związku Radzieckim poświęcono wiele badań. Radziecki pisarz, dramaturg i publicysta, autor *Tragedii optymistycznej*, apologeta socrealizmu Wsiewołod Wiszniewski, będąc w latach 30. w Paryżu, długo starał się o audiencję u Joyce'a. Kiedy został przyjęty, James Joyce od progu zadał mu pytanie: „Po co Pan przyszedł do mnie, młody człowieku, skoro w Pańskim kraju moje utwory są zakazane”. Na co Wiszniewski odpowiedział: „Myli się Pan, Panie Joyce,

¹ Tłumaczenie – E.K., cyt. za: Е. Гениева, Из-за Джойса, „Вестник Европы” 2005, no 15, <http://magazines.russ.ru/vestnik/2005/15/ge41.html> [data dostępu: 1.12.2014].

tłumaczymy Pana od 1925 roku”². Rzeczywiście, w antologii *Nowości Zachodu* (1925) pojawił się kolaż ułożony z fragmentów *Ulissesa*, co było swego rodzaju zuchwalstwem literackim, ponieważ w wielu krajach europejskich i w USA dzieło już zostało uznane za nieprzyzwoite i pornograficzne.

Oficjalny zakaz publikacji utworów Joyce’a zniesiono dopiero w czasach pierestrojki, pod koniec lat 80., kiedy do czytelnika radzieckiego dotarły również teksty Marcela Prousta, Franza Kafki, Johna Dos-Passosa, chociaż trzeba zauważyć, iż zakazany i nieistniejący w całości po rosyjsku Joyce ciągle był obecny w obiegu literackim pisarzy radzieckich. Świadczą o tym przede wszystkim wypowiedzi ustne, ale nie tylko. Z pewnością bardzo ważnymi czytelnikami Joyce’a byli Anna Achmatowa oraz Osip Mandelsztam³. Achmatowa odkryła w Joysie nie tylko wielkiego odnowiciela słowa, ale również pisarza, który przejrzał dramat totalitaryzmu [cytat z *Ulissesa*: „You cannot leave your mother an orphan” pierwotnie został wykorzystany jako epigraf do poematu *Requiem*, następnie uczyniła go epigrafem do cyklu *Skorupki* (lata 30.)].

W tej pracy chciałabym się skupić na wpływie, który wywarł James Joyce na innego wybitnego rosyjskiego twórcę – Siergieja Eisensteina. W pierwszej dekadzie XX wieku Joyce udzielał się – głównie ze względów finansowych – jako menedżer kultury; dzięki niemu w 1909 roku w Dublinie powstało pierwsze kino – Volta Cinematograph (w Volcie wyświetlano głównie włoski repertuar filmowy, co nie zawsze ciekawiło niedoświadczoną publiczność, kilka miesięcy później kino zostało zamknięte, ale otwarte na nowo w roku 1921 – przetrwało do 1948).

Joyce’owskie zainteresowanie sztuką kina nie było przypadkowe. Rodzące się medium filmowe było doskonałym materiałem dla awangardy. Film jest zbudowany z niezależnych elementów, które można było zestawiać w dowolny sposób. Obraz mógł się poruszać i zmieniać w czasie. „Joyce i kino podejmują się podobnego przedsięwzięcia: odtwarzania wyobraźni”⁴, pisze jeden z komentatorów. Boris Eichenbaum, jeden z twórców tak zwanej szkoły formalnej, w artykule zatytułowanym *Problemy stylistyki filmowej* (1927) pisał:

W tym stadium, którym się zajmujemy, film stał się nową synkretyczną formą sztuki. Wynalazek aparatu filmowego wykluczył podstawową dominantę synkretyzmu teatralnego – słowo mówione – i zastąpił je inną dominantą – widzianym w swych szczegółach ruchem. W ten sposób obalono hegemonię systemu teatralnego opartego na słowie. Widz kinowy znajduje się w zupełnie nowych warunkach percepcji. Całkowicie odmiennych od tych, które towarzyszą procesowi czytania. Widz wychodzi od przedmiotu, od widzianego ruchu, do jego przemyślenia, do konstrukcji mowy wewnętrznej. (...) Kultura filmowa przeciw-

² Ibid..

³ „Trzy wieloryby, na których dziś opiera się XX wiek – Proust, Joyce i Kafka – jeszcze nie istnieli jako mity, chociaż byli żywi jak ludzie”, pisała Achmatowa w 1910 roku w: A. Ахматова. Амедео Модильяни//А. Ахматова, Соч.: в 2-х тт., Москва 1996, с. 149. W 1937 roku w *Kartkach z Dziennika* Achmatowa wspominała o Mandelsztamie: „wtedy jednocześnie czytaliśmy *Ulissesa* Joyce’a. On – w dobrym niemieckim tłumaczeniu, ja – w oryginale”. Ibid., s. 172.

⁴ T.W. Sheehan, *Montage Joyce: Sergej Eisenstein, Dziga Vertov, and «Ulisses»*, „James Joyce Quarterly” 2006, vol. 42/43, no 1/4, p. 69.

stawia się, jako symbol epoki, kulturze słowa, która panowała uprzednio. Widz kinowy szuka odpoczynku od słowa, pragnie tylko widzieć i odgadywać⁵.

Wywód Eichenbauma pozwala nam na doszukanie się wspólnego mianownika w sztuce XX wieku, łączącego twórczość kinematograficzną Eisensteina z literackimi strategiami Joyce'a. Analizując estetykę *Ulissesa*, badacze dochodzą do wniosku, że jej forma jest „głównym i najbardziej eksplicytnym spośród wszystkich komunikatów”. Jest to forma „rozdziału lub samego słowa, która wyraża jego przedmiot”⁶. Eco określa taką formę mianem „ekspresyjnej”, czyli takiej, która sama w sobie jest komentarzem do dzieła, oddaje jego istotę. Technika monologu wewnętrznego pozwala bezpośrednio dotrzeć do wnętrza postaci i do jej postrzegania świata. Inne przykłady formy ekspresyjnej Eco zauważa w filmie *Pancernik Potiomkin* Siergieja Eisensteina: „W *Pancerniku* Eisenstein „nie «ocenia» stosunku załoga-maszyna, ale rolę komentatora odstąpił konwulsyjnemu montażowi ujęć maszyny i maszynistów do niej przywiązanych, prawie identyfikujących się z rytmem jej pracy”⁷.

Dla Eisensteina najważniejszym w stylistyce Joyce'a był przebieg psychologiczny tego, co znajduje się u podstaw myśli – istnienie mowy wewnętrznej. Tym samym problemem w tym czasie zajmują się radzieccy psycholodzy, na przykład Lew Wygotski⁸. Eisenstein zaraził swoim zainteresowaniem Joyce'em również formalistę Wiktora Szklowskiego, pisarza, literaturoznawcę, filmoznawcę. W notatkach Szklowskiego pojawia się analiza wczesnego utworu Tolstoja *Historia dnia wczorajszego*, w której Szklowski, prawdopodobnie jako pierwszy, zwrócił uwagę na to, że ten utwór jest bardzo zbliżony do ostatniego epizodu *Ulissesa* – monologu Molly Bloom⁹.

Eisensteina interesuje temat monologu wewnętrznego jako „formy”, ponieważ jest to związane z jego rozumowaniem „podstawowego problemu” sztuki, a ściślej – jego głównej idei estetycznej, która polega na tym, że forma dzieła powinna działać na archaiczne mechanizmy psychiki, podczas gdy jego treść orientuje na współczesne myślenie logiczne.

Technikę Joyce'a Eisenstein uważał za wzór dla sztuki filmowej, a stosowanie strumienia świadomości – za podstawową metodę kina. Porównując *Penelopę* z dramatem Nikołaja Jevreinowa *Przedstawienie miłości*, Eisenstein dostrzegł w obu utworach wzorce zobrazowania nieprzerwanego ciągu obrazów-myśli. W pełnej zgodzie z konwencją Joyce'a Eisenstein upatrywał w świadomości narwarstwienia dyskursu, racjonalizacji w warstwie niepodzielnej, ciągłej irracjonal-

⁵ B. Eichenbaum, *Problemy stylistyki filmowej*, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 43.

⁶ U. Eco, *Poetyki Joyce'a*, Warszawa 1998, s. 72.

⁷ *Ibid.*, s. 78.

⁸ Lew Wygotski – sowiecki psycholog, pedagog, profesor w Moskiewskim Instytucie Psychologii Eksperymentalnej. Twórca kulturowo-historycznej teorii rozwoju psychiki. Dużo prac poświęcił analizie języka „zaumnego”. Prace Wygotskiego były zakazane w Związku Radzieckim, zostały opublikowane dopiero w drugiej połowie XX wieku.

⁹ В. Шкловский, Из книги «Дневник», <http://www.james-joyce.ru/articles/russkaya-odisseya-jeyma-dzhoysa46.htm> [data dostępu: 1.12.2014].

nej mowy. W artykule z 1933 roku *Raczcie się, proszę!* Eisenstein pisze: „W pełni wyrazić go [monolog wewnętrzny – E.K.] potrafi jedynie film. Albowiem tylko film dźwiękowy może odtworzyć wszystkie fazy i całą specyfikę toku myśli...”¹⁰. Eisenstein był wielbicielem Joyce’a:

Problem ten został świetnie rozwiązany wewnątrz twardych ram literackich ograniczeń w formie nieśmiertelnych „wewnętrznych monologów” agenta ubezpieczeniowego, Leopolda Blooma, bohatera sławnej powieści *Ulisses* Jamesa Joyce’a. Nie na próżno, spotkawszy się ze mną w Paryżu, Joyce tak intensywnie interesował się moimi planami dotyczącymi monologu wewnętrznego w filmie, technika ta dawała o wiele większe możliwości niż literatura. Nie bacząc na niemal zupełną ślepotę, pragnął ujrzeć te fragmenty *Pancernika Potiomkina* i *Października*, które – jeśli chodzi o filmowe środki wyrazu – należą do pokrewnej dziedziny¹¹.

Podczas spotkania w Paryżu Joyce puszczał Eisensteinowi nagrane przez niego fragmenty *Finnegans Wake*, prosił go o pokazanie fragmentów *Pancernika Potiomkina* oraz *Października*, wykazując żywe zainteresowanie eksperymentami Eisensteina w dziedzinie montażu, rozmawiali również na temat możliwych perspektyw rozwoju kina. Wśród historyków kina istnieją też takie opinie, że Eisenstein chciał ekranizować *Ulissesa*, natomiast ani w jego artykułach, ani podczas wykładów w WGIK (Wszeczhwiązkowy Państwowy Uniwersytet Kinematografii) reżyser nie wspominał o takich zamiarach. Analizując „kinematograficzność” Jamesa Joyce’a (jak również Emila Zoli, Lwa Tołstoja, Fiodora Dostojewskiego i innych pisarzy), Eisenstein dążył do wykrycia tego, co w metodzie pisarskiej autora może zostać wykorzystane do poznania możliwości obrazu filmowego. Kluczem do zrozumienia takiego podejścia do literatury mogą być słowa nauczyciela Eisensteina, nestora radzieckiej kinematografii, Lwa Kuleszowa: „Cała konstrukcja dzieł Tołstoja ma zdecydowanie charakter montażowy. Sprawy montażu pojawiają się również u Puszkina. Weźcie dowolny poemat Puszkina, a będziecie mogli wyliczać zawarte w nim plany...”¹². Możliwe, że historyków kina wprowadziły w błąd słowa Joyce’a, który w rozmowie z redaktorem czasopisma „Transition” Johnem Eugènem Jolasem stwierdził, że jeżeli *Ulisses* kiedykolwiek miałby zostać ekranizowany, to mógłby powierzyć tę ekranizację jedynie Walterowi Ruttmannowi¹³ lub Siergiejowi Eisensteinowi. Warto tu też zwrócić uwagę na plany Eisensteina z 1927 roku dotyczące projektu ekranizacji *Kapitału* Marksa. Film miał być kontynuacją poszukiwań Eisensteina w dziedzinie dopracowania techniki montażu: „Eisenstein oddzielał wyobrażenie konkretnego (*signifiant*) od abstrakcyjnego obrazu (*signifié*) i próbował ustanowić różnice między ideą wyobrażenia a konkretnością materialną tegoż wyobrażenia”¹⁴. W koncepcji Eisenste-

¹⁰ S. Eisenstein, *Wybór pism*, Warszawa 1959, s. 215.

¹¹ С. Эйзенштейн, *Из книги Метод*, <http://www.james-joyce.ru/articles/russkaya-odisseyajeymsa-dzhoysab.htm> [data dostępu: 1.12.2014.].

¹² S. Eisenstein et al., *Eisenstein – artysta myśliciel*, Warszawa 1982, s. 42.

¹³ Walter Ruttmann – niemiecki reżyser, eksperymentował z kinem abstrakcyjnym, jak Eisenstein, jego film *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927) zainspirował nurt w kinematografii nazywany „symfonią miasta”.

¹⁴ S. Eisenstein et al., *Eisenstein – artysta myśliciel*, op. cit., s. 142.

ina montaż staje się głównym czynnikiem spajającym dzieło, nadającym mu jednolitą strukturę, a kamera w jego wyobrażeniu odwzorowuje nie tylko zewnętrzny ruch, ale również wewnętrzne procesy myśli i świadomości. Tworząc kino „intelektualne”, Eisenstein szedł drogą równoległą do poszukiwań Joyce’a, stawiając przed sobą podobne cele i stosując podobne chwytły: przekaz treści świadomości, konstrukcje montażowe podyktowane logiką wewnętrznego procesu obrazowo-myślowego, „tropy montażowe”, gra-opozycja pierwszego planu i tła, realizacja myśli jako obrazu. Według Eisensteina wewnętrzna mowa pozwala odbudować myślenie prelogiczne: „informacja wizualna nie apeluje do intelektu, ale pobudza archaiczny system psychofizjologiczny”¹⁵. Podobną opinię wyrażał Jean Epstein, który twierdził, że „w zrjonalizowanej cywilizacji współczesnej to właśnie dzięki filmowi pojawia się terapeutyczna dla nowoczesnego człowieka, acz chwilowa możliwość powrotu od tego, co racjonalne, do tego, co nieracjonalne, czysto emocjonalne i podświadome”¹⁶.

Według Eisensteina „tajemnica kompozycji montażu leży w emocjonalnej strukturze języka. Albowiem zarówno sama zasada montażu, jak i jego swoisty układ są ścisłym odwzorowaniem burzliwego, emocjonalnego języka”¹⁷. Zatem to właśnie mowa wewnętrzna pozwala stworzyć metaforę zgodną z emocjonalną strukturą języka. Stąd teoria montażu atrakcji, która polega na tym, że „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 niezwiązanych z daną kompozycją i tematyką scen «oddziaływań» (atrakcji), lecz dokładnie nacełowanych na wywołanie określonego efektu końcowego tematycznego”¹⁸. Jako uzupełnienie „montażu atrakcji” Eisenstein opracowuje tak zwaną „metodę dialektyczną”, która polega na tym, że podczas zestawienia dwóch obrazów o różnym znaczeniu tworzy się łańcuch nowych myśli, skojarzeń i znaczeń: „Zasada dialektycznego podejścia może być wyrażona w następujący sposób: zestawia się dwa obrazy całkowicie różniące się od siebie (montaż). Następnie trzeci obraz wyraża zarówno nieuniknioną spójność dwóch pierwszych, jak i ich nieuniknione przeciwieństwo. Teza i antyteza tworzą syntezę – pozytywną lub negatywną. To dialektyczne podejście znajduje się w *Pancerniku Potiomkinie*, ma również swój odpowiednik w siódmym epizodzie *Ullisesa (Aeolus)*”¹⁹. Ta technika ma wywoływać nie tylko emo-

¹⁵ M. Kamińska, *Rzeczywistość wizualna jak ponowne zaczarowanie świata*, s. 40, <http://pl.scribd.com/doc/156601450/M-Kami%C5%84ska-Rzeczywisto%C5%9B%C4%87-wirtualna-jako-ponowne-zaczarowanie-%C5%9Bwiata-pdf> [data dostępu: 1.12.2014].

¹⁶ A. Helman, *Co to jest kino? Panorama myśli filmowej*, Warszawa 1978, s. 111.

¹⁷ S. Eisenstein, *Wybór pism*, Warszawa 1959, s. 86.

¹⁸ Cyt. za: M. Gołębowska, *Demontaż atrakcji*, Kraków 2003, http://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0CCEQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.socjologia.amu.edu.pl%2Ffisoc%2Fdownloads.php%3Fcat_id%3D1%26download_id%3D98&ei=NAiTU4CbO42y7AbYrYC4DQ&usg=AFQjCNHht_vl04phC4tKRjKnDQ_Ir51viw&bvm=bv.68445247,d.bGE [data dostępu: 1.12.2014].

¹⁹ G. Werner, E. Gunnemark, *James Joyce and Sergei Eisenstein*, „James Joyce Quarterly” 1990, vol. 27, no. 3, Tulsa, s. 493.

cjonálną, ale także bardziej intelektualną reakcję widza, pozwalając mu ujrzeć te fakty społeczne i polityczne, które są niewidoczne na pierwszy rzut oka.

W 1928 roku Eisenstein pracuje nad koncepcją *Kapitału*. W tym samym roku z pomocą anglojęzycznych przyjaciół czyta *Ulissesa* Joyce'a, który wywiera na nim ogromne wrażenie [już wcześniej Eisenstein miał okazję czytać fragmenty przetłumaczonych i wydrukowanych w Związku Radzieckim utworów Joyce'a (*Ulisses*, 1925, Moskwa; *Dublińczycy*, 1927, Leningrad) oraz fragmenty *Finnegans Wake* przesłane mu z Paryża przez Leona Moussinaca w 1928 roku]. W *Ulissiesie* Eisenstein znajduje model tego, co nazwie „zasadą deanekdotyzacji”: „*Ulisses*, oczywiście, jest najciekawszym zachodnim zjawiskiem dla kinematografii – deanekdotyzacja oraz bezpośrednie wyjawienie tematu poprzez mocno działający materiał”²⁰. Zapowiedź rozwoju kina w kierunku zaproponowanym przez Joyce'a ciągle pojawia się w wypowiedziach Eisensteina: „Ogólnie w kuchni literackiej Joyce zajmuje się tym samym, co ja marzę osiągnąć drogą poszukiwań laboratoryjnych w dziedzinie języka filmowego”²¹.

Od 1928 roku nazwisko Joyce'a często pojawia się w pracach teoretycznych i wykładach Eisensteina jako przykład nowych tendencji w sztuce: „Kino [...], jak żaden inny rodzaj sztuki, potrafi złączyć w jednym obrazie: człowieka i to, co on widzi; człowieka i to, co go otacza; człowieka i to, co on zbiera wokół siebie. Najbardziej heroiczna próba literatury skierowana na to, by osiągnąć podobny efekt, zawierała się w tym, co próbował zrobić James Joyce w *Ulissiesie* i innych utworach”²². Moskiewski WGIK (Wszecchrosyjski Państwowy Uniwersytet Kinematografii) staje się ważnym miejscem wygłaszania nowych idei kinematograficznych. Na zajęciach w 1934 roku Eisenstein kazał studentom „tłumaczyć” teksty Joyce'a na „język filmowy”, najczęściej pracując na materiale wewnętrznych monologów Leopolda Blooma. Przed spotkaniem w Paryżu Joyce raczej nie widział żadnego z filmów Eisensteina, ale można założyć, że ogólny zarys i metoda pracy reżysera były mu dobrze znane. Joyce nigdy nie wspominał o tym spotkaniu w żadnych notatkach. Eisenstein natomiast, poza opisem spotkania w eseju *Notatki autobiograficzne*, opowiedział o spotkaniu kilku przyjaciółom, między innymi Hansowi Richterowi, niemieckiemu malarzowi i reżyserowi, który towarzyszył Eisensteinowi w podróży do Londynu. Według wspomnień Richtera, Eisenstein był zachwycony, że rozmawia z kimś, kto rozumie i podziela jego pomysły, łącznie z „montażem atrakcji” oraz wizualizacją monologów wewnętrznych²³.

W przedpokoju mieszkania Joyce'a Eisenstein spotkał mężczyznę, którego uznał za emigranta, być może szpiega; nazywał się on Aleks Ponisowski. Joyce faktycznie zatrudnił go jako nauczyciela rosyjskiego, był on szwagrem sekretarza Joyce'a, Paula Leona, na to spotkanie został zaproszony jako ewentualny tłu-

²⁰ С. Эйзенштейн, Избранные произведения. В 6-ти т., т. 5, Москва 1963, s. 526.

²¹ Z książki *Metoda*, www.james-joyce.ru/articles/russkaya-odissey-a-jeym-sa-dzhoysa6.htm [data dostępu: 1.12.2014].

²² С. Эйзенштейн, Гордость, www.james-joyce.ru/articles/russkaya-odissey-a-jeym-sa-dzhoysa25.htm [data dostępu: 1.12.2014].

²³ G. Werner, E. Gunnemark, op. cit., s. 495.

macz, ale ponieważ Eisenstein doskonale władał angielskim oraz francuskim, tłumacz okazał się nieprzydatny. Paul Leon (Paul Leonidowicz Leon) wyemigrował z Rosji w 1918 roku wraz ze swoją żoną Lucy oraz jej bratem Alexem. Od 1921 roku mieszkali w Paryżu, gdzie Leon pracował dla rozmaitych wydawnictw, natomiast jego żona została pisarką (znaną pod pseudonimem Lucie Noel). Osobą, która zaaranżowała spotkanie Eisensteina i Joyce'a, był Boris Liakhowskij, technik filmowy, Rosjanin mieszkający w Paryżu w latach 1925–1931, w spotkaniu pośredniczyła też Sylwia Beach, wydawca *Ulissesa* oraz właścicielka księgarni Shakespeare and Company. Eisenstein spędził w Londynie prawie cały listopad 1928 roku. Spotkał tam między innymi George'a Bernarda Shawa, który namawiał go do ekranizacji dramatu *Żołnierz i bohater*. W grudniu Eisenstein wrócił do Londynu, aby zagrać krótki epizod w filmie Hansa Richtera. W przerwie między pobytami w Londynie Eisenstein przebywał w Paryżu, omawiając kontrakt z Gaumont, francuskim studiem filmowym. Wtedy właśnie odbyło się spotkanie z Joyce'em, na którym czytał on Eisensteinowi fragmenty epizodu *Anna Livia Plurabelle* z *Finnegans Wake*. Dla ułatwienia zrozumienia Eisenstein dostał strony z wydrukowanym tekstem powiększone kilka razy. Te gigantyczne strony zostały wykonane specjalnie dla tracącego wzrok Joyce'a.

Spotkanie dwóch twórców nie dało natychmiastowych rezultatów praktycznych, ale oboje czuli jego znaczenie dla swojej twórczości. Stąd późniejsze stwierdzenie Joyce'a, że filmowanie *Ulissesa* mógłby on powierzyć Eisensteinowi. Po ostatnim pobycie w Paryżu w 1930 roku Eisenstein udał się do Hollywood, gdzie podpisał kontrakt z Paramount i zaangażował się w kilka projektów filmowych, między innymi w pracę nad scenariuszem na podstawie *Amerykańskiej Tragedii* Teodora Draiser. Gotowy scenariusz nie został jednak przez producentów zaakceptowany, ponieważ uznano go za zbyt radykalny i skazany na kasową porażkę. Nawet fakt, że sam Draiser zatwierdził skrypt, nie zmienił opinii producentów Paramount, których interesowała bardziej kryminalna i miłosna linia „tragedii”, a to odbiegało od Eisensteinowskiego przedstawienia rozterek psychologicznych młodego bohatera, który decyduje się na zabójstwo, ale w ostatniej chwili odstępuje od swoich zamiarów. Według wersji Eisensteina bohater Draiser nie zabija kobiety – ginie ona w wypadku. Za pomocą monologu wewnętrznego reżyser przedstawia wahania Griffita i ostatecznie podjęcie przez niego decyzji o niezabijaniu Roberty. Scenariusz napisany przez Eisensteina we współpracy z Grigorijem Aleksandrowem odrzucono, tekst natomiast został opublikowany po powrocie do Moskwy; jak wskazywał sam Eisenstein, wewnętrzny monolog Claida Griffita został opracowany pod wpływem *Ulissesa* Joyce'a: „Film ma zbudować te środki wyrazu pędzących myśli wzburzonego człowieka w taki sam sposób, jak wspinał się to zrobić Joyce'owi w *Ulissesie*”²⁴. Dalej Eisenstein twierdził, że tylko kino dźwiękowe jest w stanie w pełni oddać proces myślenia, wymieniając obrazy, wyrazy oraz efekty dźwiękowe, które będą przydatne przy kreowaniu „monologów wewnętrznych”. Reżyser podkreślał szczególnie, że mogą one występować zarówno w logicznych, jak i w nielogicznych sekwencjach, być syn-

²⁴ Ibid., s. 499.

chronizowane lub nie, mogą też posiadać wewnętrzną logikę zamiast zewnętrznej. Jest to oczywiste podobieństwo do monologów wewnętrznych z *Ulissesa* (w swoich pracach Eisenstein wspominał również o *Finnegans Wake*). Reżyser nigdy nie pożegnał się z ideą monologu wewnętrznego i filmowymi środkami wyrazu, które mogłyby przekazać go na ekranie.

Schyłek lat 20. i początek lat 30. przyniosły zmiany w doktrynie politycznej: względna wolność stylów kierunków artystycznych została zastąpiona narastającymi atakami w kierunku pisarzy nonkonformistów, a zainteresowanie się Eisensteina Joyce'em mogło przysporzyć mu wiele kłopotów. Na początku lat 30. krytyk literacki Dmitrij Mirski w kilku artykułach atakował Joyce'a za „dekadencki formalizm”, twierdząc, że: „Metoda wewnętrznego monologu jest ściśle związana z pasożytniczym subiektywizmem rentierskiej burżuazji i jest całkowicie sprzeczna ze sztuką budowanego socjalizmu”²⁵. Na Pierwszym Wszecznym Zjeździe Pisarzy Radzieckich w 1934 roku socrealizm uznano za jedyny panujący kierunek artystyczny. Na zjeździe Karol Radek²⁶ wygłosił referat programowy pt. *Współczesna literatura światowa i zadania sztuki proletariackiej*, który właściwie powtórzył opinię Mirskiego o Joysie w sposób bardziej ostry i kategoriowy:

Joyce rzekomo daje bezstronny obraz drobnomieszczaństwa, rzekomo ma na oku każdy ruch swojego bohatera, nie jest on jednak bezstronnym kronikarzem życia. Wybrał on szczególnie kawałek życia. Jego wybór uwarunkowany jest tym, że cały świat mieści się między jego szafą pełną średniowiecznych ksiąg, domem publicznym a knajpą. Narodowy ruch rewolucyjny irlandzkiego drobnomieszczaństwa dla niego nie istnieje, więc obraz, który stwarza, mimo pozornej bezstronności, jest błędny. [...] W zainteresowaniu Joyce'em podświadomie wyraża się pragnienie prawicowych pisarzy, którzy przystosowali się do rewolucji, ale w rzeczywistości nie rozumieją jej wielkości, aby uciec od Magnitogorska, Kuzniecka, uciec od wielkich spraw w naszym kraju do „wielkiej sztuki”, która tworzy małe rzeczy, małych ludzi, uciec z burzliwego morza rewolucji do stojących wód małego jeziora i bagien, w których żyją żaby²⁷.

Eisenstein martwił się, że po tym wystąpieniu tłumaczenia utworów Joyce'a zostaną wstrzymane – i słusznie: w 1937 roku ostatecznie zakazano publikacji utworów irlandzkiego pisarza. Po referacie Radka w wykładach w Szkole Kinematografii Eisenstein próbował właściwie wytłumaczyć *Ulissesa* swoim studentom, a jednocześnie była to próba obrony własnych eksperymentów w dziedzinie kina. W jednym z wykładów w 1934 roku o Joysie Eisenstein mówił: „Co właściwie robi Joyce? Bierze jeden charakter, jedną osobę, jedno wydarzenie i rozpatruje przez niezwykły mikroskop. [...] To sprawia, że sztuka staje się nauką, ponieważ metody naukowe są również stosowane w sztuce”²⁸. Eisenstein podkreślał rów-

²⁵ Д. Мирский, Джеймс Джойс, <http://www.james-joyce.ru/articles/russkaya-odisseya-jeymসা-dzhoysa19.htm> [data dostępu: 1.12.2014].

²⁶ Karol Radek – polityk bolszewicki, działacz Kominternu, dziennikarz, publicysta.

²⁷ К. Радек, *Современная мировая литература и задачи пролетарского искусства*, <http://www.james-joyce.ru/articles/russkaya-odisseya-jeymসা-dzhoysa41.htm> [data dostępu: 1.12.2014].

²⁸ E. Tall, *Eisenstein on Joyce: Sergei Eisenstein's Lecture on James Joyce at the State Institute of Cinematography*, „James Joyce Quarterly” 1934, November 1, vol. 24, no. 2, Tulsa 1987, <http://www.james-joyce.ru/articles/russkaya-odisseya-jeymসা-dzhoysa41.htm>

niez, że każda część utworu Joyce napisana jest innym językiem, w innym stylu odpowiednim do przedmiotu. Z punktu widzenia znajomości języka i ludzkiej motywacji *Ulisses* stanowi „literackie odkrycie o podobnym zakresie jak możliwość zobaczenia tkanki ludzkiej pod mikroskopem po raz pierwszy”²⁹. Wykład Eisensteina kończy się wywodem wyjaśniającym, dlaczego utwory Joyce’a mają tak wiele do zaoferowania technice filmowej: ponieważ jego literatura jest antyliteraturą, bardziej przypomina funkcjonowanie jaźni w dialogu z własnym ja, poprzez ciało: „Joyce używa składni i gramatyki nie do przekazania emocjonalnej myśli, tylko, że tak się wyrażę, myśli zmysłowej. Kiedy myślisz, nie używasz słów, masz inny system”³⁰.

Film *Kapitał* nigdy nie został nakręcony. Zgodnie z niektórymi pogłoskami Eisenstein rozmawiał o tym projekcie ze Stalinem, wspominając o swoim zamiarze realizacji obrazu w konwencji artystycznej Joyce’a, na co Stalin miał odpowiedzieć: „Nie jest to naszym zadaniem”. Po tym jak Eisenstein nakręcił drugą część planowanej trylogii *Iwan Groźny*, Stalin zakazał rozpowszechniania filmu oraz zablokował realizację ostatniej części. Eisenstein już jako człowiek ciężko chory wycofał się z filmu, poświęcając ostatnie dwa lata życia pracy teoretycznej.

Tłumaczy i komentatorów Joyce’a w Związku Radzieckim spotkały surowe kary i represje, jego utwory zaczęły docierać do czytelników dopiero w drugiej połowie lat 80. Twórczość Joyce’a pozostawiła jednak trwałe ślady w kulturze Związku Radzieckiego; wpłynęła bowiem w sposób znaczący na rozważania o estetyce, formie, języku jednego z największych teoretyków i praktyków kina, Siergieja Eisensteina.

www.jstor.org/discover/10.2307/25476792?uid=3738840&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21104123990467 [data dostępu: 1.12.2014].

²⁹ Cyt. za: E. Leslie, *Eisenstein – Joyce – Marx; cosmic, comic*, Enclave Review, Ireland 2011, <http://enclavereview.files.wordpress.com/2012/09/leslie-eisenstein-joyce-marx.pdf> [data dostępu: 1.12.2014].

³⁰ Ibid.