

Waldemar Frąc

Rozpacz racjonalisty. Wokół filozoficznych wymiarów myśli Sergiusza Eisensteina

Prawdopodobnie wymogiem umysłu ludzkiego jest posiadanie jednolitej i spójnej wizji świata. Brak jej wywołuje lęk i schizofrenię.¹

Rozważania Sergiusza Eisensteina nad naturą kina pozostają nieprzerwanie jednym z najistotniejszych źródeł odniesień dla praktycznie całej późniejszej teorii filmu. Jeżeli uwzględnić obecny w nich konglomerat uwarunkowań ideologicznych, to powszechność tej fascynacji staje się jeszcze bardziej godna uznania, domagając się jednocześnie jakichś wyjaśnień. Wszak nie dla tych światopoglądowych uwikłań teoretyczne rozważania Eisensteina znajdują tak znaczące miejsce w historycznym następstwie myślowych ujęć fenomenu kina. Niezwykłość, o której mowa, zasadza się z pewnością na niepowtarzalnej jedności refleksji teoretycznej i twórczości artystycznej Eisensteina, co jest rzadkim przypadkiem w historii kina. A jeśli weźmie się pod uwagę poziom jego dokonań artystycznych i jakość teoretycznych rozważań, to można przyjąć, iż mamy do czynienia z sytuacją wyjątkową – jeden z najwybitniejszych reżyserów jest jednocześnie niezwykle interesującym badaczem istoty sztuki filmowej.

Ta głęboka zależność znajduje swe uzasadnienie w pewnych ideowych założeniach Eisensteina, których wskazanie może rzucić pełniejsze światło na jego teoretyczne rozstrzygnięcia, a pośrednio i na specyfikę jego myślenia w ogóle. Wspomniany związek jest swego rodzaju tropem, wskazującym kierunek poszukiwań w bar-

dzo szeroko zakrojonej teoretycznej refleksji obejmującej ogrom różnego rodzaju tematów, odwołań i przytoczeń. Obcowanie z pismami Eisensteina jest doświadczeniem niezwykle, labiryntowym, prowadzi przez omal niewyobrażalne zakamarki historii i teraźniejszości ludzkiej kultury, sztuki, wiedzy. Rodzi się nieodparte wrażenie dążenia do mitycznej pełni, za którą podąża iluzja, że wszystkiego można osiągnąć, wszystko zobaczyć, zrozumieć. Ta iluzja siłą rzeczy musiała stanowić zasadniczy pokład w myśli Eisensteina, co z kolei znowu prowadzi czytelnika do refleksji nad jej filozoficznymi fundamentami.

Pewnym wyzwaniem dla tak pomyślanej próby interpretacji jest często bardzo osobisty ton wypowiedzi teoretyka, wyraźnie przekonujący, iż te filozoficzne rudymenty stanowiły podstawę nie tylko dla myślowego osławiania fenomenu kina, sztuki, rzeczywistości, ale również dla odnajdowania w nich swego własnego miejsca. Wydaje się, że i te uwarunkowania godne są chwili uwagi. Podążając w te obiektywne – ontologiczne, epistemologiczne, estetyczne, antropologiczne – wymiary refleksji reżysera i myśliciela, nader często dostrzega się w nich jakieś wewnętrzne napięcie, wręcz namacalne uczucia, niepokoje czy nadzieje. Ta specyfika teorii Eisensteina niewątpliwie ujawnia sugestie co do najbardziej fundamentalnych poziomów jego założeń filozoficznych, by nie powiedzieć wiary. Być może dlatego nie znajdziemy w jego pismach rozważań filozoficznych sensu stricto, w pełni konsekwentnych odwołań do pewnych systemów, a raczej ogólne idee bądź konkretne rozstrzygnięcia wyrwane z ich kontekstualnych uwarunkowań, które tym dobitniej mają poświadczać zasadność własnych fundamentalnych założeń.

Próba wczytania się w te filozoficzne uwarunkowania myśli Sergiusza Eisensteina z braku miejsca musi abstrahować od szczegółowych zagadnień jego teorii filmu, tym bardziej że są one raczej powszechnie znane. Będą przywoływane tylko te fragmenty, które bezpośrednio wnoszą coś do zespołu podstawowych przekonań, fundujących ogólne rozstrzygnięcia.

Pierwszy punkt tak zakrojonych rozważań musi stanowić polemiczna teza w stosunku do pewnej tradycji interpretacji teorii Eisensteina. Z jednej strony, przyjęło się mówić, iż zasadniczym

poziomem ideowym w myśli Eisensteina jest tradycja marksistowska i na tym poziomie należy szukać jej wszelkich ogólnych wniosków. Z drugiej strony, uznano, iż umysłowość Eisensteina była zdominowana mnogością tematów i zagadnień, wielością przytoczeń i odwołań, swoistym tygłem zamierzeń myślowych i połowicznych realizacji. Z dzisiejszej perspektywy można by to podejście scharakteryzować jako bezcelowe poszukiwanie zasad, którego sens spełnia się przez narracyjną aktywność, a konsekwencję stanowi jeszcze większe nieuporządkowanie, rozproszenie. Warto odwołać się w tym miejscu do niekwestionowanego autorytetu w dziedzinie teorii filmu, Jamesa Dudleya Andrew, który, głosząc drugi pogląd, zdaje sprawę z obu tych perspektyw: *Chociaż publicznie [Eisenstein] odwoływał się do Marksa i Lenina, i niewątpliwie podzielał wiele ich teoretycznych poglądów, nie był umysłem zdolnym do przyjęcia i systematycznego pogłębiania jednej idei czy tradycji. [...] Wszystko to nadaje wielu jego ideom wygląd współczesnej pop-teorii. [...] Wydaje się, że ulegał nagłym przyłykom intuicji i zwracał się wówczas do historii, sztuki, psychologii, antropologii i wielu innych dziedzin, aby intuicję tę uzasadnić. [...] Z tych przyczyn lektura Eisensteina, chociaż ogromnie interesująca, nie prowadzi do żadnych podsumowań.*²

Opis amerykańskiego filmoznawcy zdaje sprawę z zewnętrznego sposobu przejawiania się teoretycznych rozważań Eisensteina. Nie dotyka jednak podstaw takiej właśnie ich specyfiki. Nie można bowiem zgodzić się, iż w myśli Eisensteina nie znajdzie się żadnych podsumowań dotyczących istoty sztuki filmowej. Wręcz przeciwnie, wbrew tego rodzaju przekonaniom można odnaleźć tam uniwersalne wnioski dotyczące natury rzeczywistości, sensu sztuki w ogóle, roli i celu poznania, sposobów budowania znaczeń poprzez dzieło artystyczne itd. W szczególności chybione jest porównanie do pop-teorii. Być może ze względu na zakres i zewnętrzne nieuporządkowanie tych Eisensteinowych poszukiwań Andrew miał podobne skojarzenie. Tymczasem lektura pism Eisensteina nieprzerwanie odtwarza wiązkę paru filozoficznych idei, które zdają się stanowić swoiste centrum tej zewnętrznie rozproszonej koncepcji. Przywołują one pewien filozoficzny system, a raczej główne jego tezy i konsekwencje. Poddany on został oczywiście znaczącej

selekcji, co miało wystarczyć dla potwierdzenia postawy myślowej teoretyka, który nie miał stricte filozoficznych ambicji, lecz próbował w ten sposób zrozumieć także własne miejsce w otaczającej rzeczywistości fizycznej, społecznej, artystycznej, ludzkiej.

Przypadek teoretycznej refleksji Eisensteina należałoby więc zakwalifikować jako wypowiedź myśliciela-artysty, który przekracza swymi ideami problematykę samej sztuki, który pragnie osiągnąć więcej, a nawet – ile tylko można, bez względu na wymogi metodologiczne. Już na początku tych rozważań pojawiło się przekonanie, że niezwykle związek twórczości artystycznej i teoretycznej u Eisensteina będzie pewnym drogowskazem, wskazującym kierunek poszukiwań jego podstawowych filozoficznych założeń. Należy podkreślić, że myśliciel przypisuje swym teoriom wartość naukowych rozważań, negując zasadniczą różnicę pomiędzy nimi a kreacją artystyczną. Stworzył ideę poznawczej adekwatności sztuki i nauki. Z niej wynikał ideał artysty i badacza jednocześnie. W tekście *Perspektywy* z 1929 roku pisze, że sztuka filmowa jest szansą, aby potwierdzić i ukazać na nowo związek pomiędzy nią samą a nauką: *Gdzież tu różnica? Gdzie przepaść między tragedią a referatem? Skoro sens obu polega na tym, aby wzniecić wewnętrzny konflikt i poprzez dialektyczne jego rozwiązanie dostarczyć masowemu odbiorcy nowych bodźców wzmagających jego aktywność, dostarczyć mu środków umożliwiających kształtowanie życia.*

Gdzież różnica między doskonałą metodą oratorstwa i doskonałą metodą zdobywania wiedzy?

Nowa sztuka powinna skończyć z dualizmem sfer „uczucia” i „rozsądku”.

Powinny przywrócić nauce jej uczuciowość.

Intelektualnemu procesowi jego płomiennność i pasję.³

Znajdujemy tu, oczywiście, swoiste rozumienie nauki i jej sensu. Interesująca jest jednak owa idea, która zapewnić ma postulowaną „jedność”. Każdy zamysł twórczy, każde wewnętrzne poruszenie poddane racjonalizacji, jest nie tylko opisem artystycznych doświadczeń, ale rodzi konsekwencje przekraczające granice sztuki. Eisenstein uznawał wartość nauki jako metody poznawczej i dlatego jej specyfikę chciał niejako urzeczywistnić w samym dziele sztuki. Nie wystarczało mu poznanie fundowane przez sztukę, które

z natury rzeczy jest inne. Rodzi się sugestia, że swemu myśleniu Eisenstein nie wytyczał wyraźnych granic: sztuka miała przemienić naukę, nauka – sztukę.

Daje tu o sobie znać jakiś bezkompromisowy maksymalizm w podejściu myśliciela. Jest on warunkowany nie tylko racjonalnie, ale również emocjonalnie – jego wola, a może nawet wewnętrzny imperatyw ogarnięcia całości prowadzi do niezwyklej, paradoksalnej fuzji teoretycznej refleksji i nieweryfikowalnych, głęboko uczuciowych przeżyć artystycznych. Efektem tego była idea kina intelektualnego, zrodzona w latach dwudziestych.

Ta perspektywa, łącząca całkowicie różne sposoby widzenia, rozumienia i wyrażania rzeczywistości, jakimi są nauka i sztuka, była obecna zawsze w myśleniu Eisensteina, nawet po odrzuceniu idei kina intelektualnego. Potwierdzeniem, iż teoretyk nie dostrzegał wyraźnej różnicy pomiędzy swymi poszukiwaniami filmowymi i specyfiką badań naukowych, może być także pogląd wybitnego reżysera Grigorija Kozincewa, który we wspomnieniach o artyście przekonywał: *Aby zrozumieć Eisensteina, trzeba w jego filmach dostrzec niezakończone prace badawcze, a w pracach badawczych – nienakrecone filmy.*⁴

Nietrudno się domyślić, iż idea jedności sztuki i nauki opiera się na jakimś bardziej ogólnym przekonaniu. Rzeczywiście, w sposób bardzo wyraźny istnieje w poglądach Eisensteina idea uniwersalistyczna, aspirująca do ogarnięcia całości zjawisk. Zasadza się na zespole najbardziej elementarnych przekonań Eisensteina. Ich centrum stanowi myśl, że oto całym światem, każdą największą i najmniejszą jego częścią i jakością, kieruje jedna zasada, rządzą te same odwieczne prawa. Są one obecne w dowolnym przejawie istnienia, niezależnie od tego, czy dotyczą świata materii, czy najmniejszych poruszeń ludzkiego intelektu i woli. W każdym procesie twórczym: przyrodniczym, technologicznym czy artystycznym można znaleźć ich ślad. Prawdziwa sztuka jest sobą o tyle, o ile potrafi je odzwierciedlić.

Tę ideę można odnajdywać wciąż i na nowo w olbrzymiej różnorodności podejmowanych przez reżysera tematów. Przytoczę znaczące fragmenty z rozpoczętej w 1945 roku książki *Nieobojętna przyroda*, nie ze względu na ich wyjątkowość, lecz przejrzystość i czytelność:

Organiczna jedność struktury utworu, jak i jej odczucie przez odbiorcę, może zachodzić tylko w tym przypadku, gdy prawa budowy danego utworu odpowiadać będą prawom budowy organicznych zjawisk przyrody. [...] Mamy oto przypadek, kiedy utwór artystyczny, a więc utwór nie naturalny, określony jest tą samą regułą, która rządzi zjawiskami naturalnymi, organicznymi zjawiskami przyrody. [...] Utwór taki oddziałuje oczywiście na odbiorców w sposób szczególny nie tylko z tej racji, iż siła jego ekspresji osiągnęła poziom ekspresji zjawisk przyrody, lecz i dlatego iż prawo określające strukturę utworu jest równocześnie prawem rządzącym percepcją odbiorców, którzy stanowią część organicznej przyrody. Odbiorca czuje się organicznie związany, stopiony i zespolony z tego rodzaju dziełem, podobnie jak odczuwa jedność i zespolenie z otaczającym go środowiskiem, z naturą.

W mniejszym lub większym stopniu analogiczne wrażenie odnosi każdy z nas, a cała tajemnica tkwi w tym, iż w danym przypadku zarówno nami, jak i utworem rządzi ta sama prawidłowość.⁵

Tak więc świat zobaczony oczyma Eisensteina podlega odwiecznym, uniwersalnym zasadom. Nie traci przez to niczego ze swej wieloznaczności i tajemniczości, ta ostatnia nie ma jednak charakteru absolutnego. Tajemnica jest po prostu brakiem wiedzy, a nie absolutnie odległą sferą, której człowiek nie może do końca sobie przybliżyć i zrozumieć. Potencjalną poznawalność świata, człowieka i sztuki gwarantuje obecność w nich owych praw, które przebiegają przez wszelkie możliwe istnienia i zjawiska. Człowiek jest w stanie je rozpoznać, choć determinują one także jego samego. Dlatego prawdziwa działalność artystyczna jest w pewien sposób odwzorowaniem tych obiektywnych pryncypiów. Dostrzega to Alicja Helman podkreślając, iż Eisenstein *docho-
dził do struktur coraz rozleglejszych i praw coraz to bardziej powszechnych: struktury emocji ludzkich i praw rządzących językiem emocjonalnym, dzięki którym to, co psychiczne, duchowe, specyficznie ludzkie, zostaje powtórzone i ucieleśnione w materialnych tworcach człowieka; tę samą regułą możemy odnaleźć w wplecionym koszyku, co i w sztucznej formie fugi; ten sam mechanizm rządzi działaniem pocisków raketowych i formowaniem obrazów w sztuce filmowej.⁶*

Wobec Eisensteinowskiej uniwersalistycznej wizji rzeczywistości, wspieranej przez postawę optymizmu poznawczego, należy zrobić kolejny krok. Można pokusić się bowiem o wskazanie idei filozoficznych, na których wspierały się te filary światopoglądu myśliciela i artysty. To, co pojawia się na samym początku, to oficjalnie głoszony przez twórcę wpływ marksizmu. Przekonanie, iż rzeczywistość sprowadza się tylko do jednego rodzaju bytu – materii, na pewno podtrzymywało pogląd, co do jednorodności obowiązujących w niej praw.

Wydaje się jednak, że podstawowym źródłem odniesień dla poglądów Eisensteina jest idealistyczny system Hegla (w *Autobiograficznych zapiskach* można odczuć najwyższy szacunek teoretyka dla filozofa niemieckiego⁷). Chodzi o to, że reżyser często w swych rozważaniach niejako przekracza wymogi idei materialistycznej, uciekając się nawet do jakichś zakamuflowanych form panteizmu (o czym będzie mowa dalej). Oczywiście, nie znaczy to, iż Eisenstein zagłębiał się w specyfikę systemu idealisty niemieckiego. Jak wspomniałem na wstępie, nie był on filozofem w dokładnym tego słowa znaczeniu, nie interesowały go zawilości i specyficzne rozstrzygnięcia określonych systemów filozoficznych. Odwoływanie się do filozofii było sposobem odnajdywania określonych idei, które uzasadniałyby jego rozumienie rzeczywistości.

Z pewnością szczególnie bliska Eisensteinowi była dalekosiężna perspektywa myślowa Hegla. Jego filozofia była bodaj najszerzej zakrojoną w historii, zarówno jeżeli chodzi o zakres, jak i cele. Już samo przedsięwzięcie uchwycenia wszelkich zagadnień filozoficznych w jeden system, który na domiar miał być ufundowany w oparciu o jedną zasadę, bardzo przypomina uniwersalistyczny sposób pojmowania rzeczywistości u Eisensteina. Ogólne, całościowe widzenie zjawisk również zajmuje zasadnicze miejsce w różnorodnych sposobach argumentacji teoretyka. Pogląd Hegla, że w odniesieniu do całości bytu można powiedzieć, iż jest on logiczny, racjonalny, bardzo przypomina wnioski Eisensteina, że np. sztuka jest sobą wtedy, gdy podejmując uniwersalne cele, jest w stanie ukazać niepodważalne, powszechnie obowiązujące zasady. Dlatego też prawda nie może być nigdy cząstkowa, gdyż rozjaśniając zagadnienia szczegółowe zawsze musi odnieść je do całości zjawisk.

Tak jest w przypadku prawie wszystkich podejmowanych przez teoretyka zagadnień, których zrozumienie i wyjaśnienie zawsze opiera się na tej uniwersalnej wykładni.

Bliskie Eisensteinowi było także przekonanie, iż byt nie jest raz na zawsze ukonstytuowany, lecz w jego istotę wpisany jest nieprzerwany rozwój, twórcza, racjonalna metamorfoza. Skoro jego natura jest logiczna, to i ten rozwój nie jest nieuporządkowany, lecz podlega racjonalnej zasadzie dialektyki. Każda forma, każdy sposób przejawiania się bytu wynika z jakiegoś poprzedniego stanu, jest jego konieczną konsekwencją. Stanowi jednocześnie kolejny punkt rozwoju, który jest nieskończonym postępowaniem. Na tej idei opierał się jego optymizm, który dotyczył rzeczywistości, historii, zjawisk społecznych, ale także samego poznania. Obejmował on wszelkie linie rozwojowe człowieka i świata. Eisenstein był chyba jednym z ostatnich wielkich głosicieli oświeceniowej idei nieograniczonego postępu.

Szczególnie znaczącą rolę w poglądach Eisensteina odegrał uniwersalny, powszechny charakter zasady dialektyki. Odzwierciedla ona nie tylko logiczny mechanizm funkcjonowania ogólnych praw, rządzących rozwojem całej rzeczywistości, ale jest immanentnym jej elementem (skoro natura bytu i myśli jest u Hegla tożsama). To dzięki niej dochodzi do nieustannego uzgadniania sprzeczności, osiągnięcia syntezy gwarantującej ciągły postęp.

Teza o nieograniczonym postępie, o pojednaniu wszelkich przeciwieństw pozwoliła Eisensteinowi uzasadnić wizję, w której jego działania jako artysty i badacza również prowadziły do ogarniających całość celów. Absolutnie uniwersalne rozumienie dialektyki umożliwiało mu odnajdywanie określonych zasad artystycznego procesu twórczego: np. sposobem konstruowania patosu dzieła sztuki miała być obecność w nim antycznej zasady złotego podziału, która jest jakimś odwzorowaniem dialektycznego rozwoju. Co więcej, dlatego jest tak artystycznie płodna i interesująca, że wyraża także mechanizm biologicznego wzrostu.⁸ Także wykorzystując tę uniwersalną zasadę Eisenstein szukał paraleli w fascynującej go cywilizacji Wschodu, w której taoistyczne pierwiastki całości zjawisk *yin* i *yang*, miały być odmienną pod względem kulturowym ideą dialektycznej wizji rzeczywistości.⁹ Ze względu na powszech-

ność tej samej zasady dialektyki sekwencja mgieł z *Pancernika Potiomkina* (1925) miała odzwierciedlać reguły obecne w chińskim malarstwie pejzażowym (mała ilość elementów, nastrojowość, powtarzalność tych samych motywów).

*Gra sprzecznych sił, zmiany i wzajemne przenikanie się tych przeciwstawnych pierwiastków (na czym opierają się, zgodnie z chińską doktryną, wszystkie zjawiska wszechświata) leżą u podstaw dynamiki kompozycji tej wizualnej muzyki, która określa strukturę pejzażu. To właśnie prawo jedności przeciwieństw określa wewnętrzne zasady splatania i rozplatania elementów pejzażu [...]*¹⁰

Uniwersalnie pojmowana dialektyka wpłynęła także na kształt koncepcji montażowych Eisensteina, gdzie pewien konflikt wizualny czy sprzeczność myślowa ma prowadzić do nowej, syntetycznej jakości. W artykule *Poza kadrem* (1929) czytamy, iż Eisenstein, w przeciwieństwie do Pudowkina, nie łączy kadrów, lecz je ze sobą zderza: *Wychowanek szkoły Kuleszowa, Pudowkin, bronił żarliwie koncepcji montażu jako środka łączenia fraz; w łańcuch. „Cegielki”. Cegielki, ułożone w szereg, eksplikujące myśl. Ja przeciwstawiłem mu swój punkt widzenia na zagadnienie montażu jako środka zderzenia fraz. Punkt widzenia, według którego: ze zderzenia dwóch elementów wynika myśl. Łączenie w moim rozumieniu jest tylko możliwym określonym przypadkiem. [...] A więc, montaż – to konflikt. Konflikt będący zawsze podstawą każdej sztuki (swoiste „obrazowe” przetworzenie dialektyki).*¹¹

W dialektyczny sposób Eisenstein uzgadniał nawet opozycyjne koncepcje naukowe. Tak stało się z pewnymi teoriami psychologicznymi, na których wspierały się ogólne założenia montażowe. Warto bliżej się nimi zająć, gdyż poszerzają perspektywę myślowych podstaw teorii Eisensteina (tym bardziej że pojawiły się w tej kwestii różne nieścisłości), ale przede wszystkim potwierdzają fundamentalne znaczenie dialektyki dla jego sposobu myślenia.

Oczywistą inspiracją dla artysty była teoria bodźców warunkowych Iwana Pawłowa. Uznaje się ją czasami za bezpośrednią podstawę montażu atrakcji, zrodzonego jeszcze jako idea teatralna. W *Montażu atrakcji* (1923) czytamy: *Atrakcja (w zakresie teatru) to każdy agresywny moment widowiska, to każdy jego element, który poddaje widza uczuciowemu i psychologicznemu oddziaływa-*

*niu, doświadczalnie sprawdzonemu i z matematyczną dokładnością obliczonemu na określony wstrząs emocjonalny u widza [...].*¹²

Faktycznym źródłem inspiracji był jednak w tym przypadku twórca biomechanicznej koncepcji teatralnej, Wsiewołod Meyerhold, uznawany przez Eisensteina za swego duchowego ojca. Wydaje się także, że zasadniczą rolę dla tej idei stanowił racjonalizm myśliciela, a więc filozoficzny element podstaw jego myślenia. Z koncepcjami Pawłowa reżyser w pełni zapoznał się później, czemu daje wyraz w artykule *Jak zostałem reżyserem filmowym* (1945): *Gdybym w tym czasie posiadał większą wiedzę o nauce Pawłowa, wówczas swą „teorię montażu atrakcji” nazwałbym „teorią bodźców artystycznych”.*¹³

Kontakt z fizjologią Pawłowa, która wpisywała się w nurt asocjacionizmu, z pewnością przybliżył go do klasycznej psychologii świadomości. Wykorzystywał jej rozważania nie tylko jako wzorzec działalności montażowej, ale także niejako na sobie potwierdzał jej idee, np. poprzez skojarzeniową metodę uczenia się słówek japońskich: „*Senaka*” – *plecy. Jak to zapamiętać?* „*Senaka*” – *Seneka. Nazajutrz sprawdzam swą pamięć zakrywając dłońią stółków słów japońskich.*

*Plecy? Plecy?! Plecy... Plecy – Plechanow!!! itp. itp.*¹⁴

Ponieważ pogląd o obecności idei asocjacionizmu w rozstrzygnięciach Eisensteina jest znany i raczej uznawany, nie będę go dalej rozwijał.¹⁵

Pojawiło się jednak przekonanie, że ze względu na te zapożyczenia Eisenstein całkowicie abstrahował od opozycyjnej koncepcji psychologicznej gestaltizmu. Dudley Andrew pisze:

*Jako zwolennik Pawłowa nie mógłby przyjąć stanowiska Gestaltystów. Pawłow zajmował się znaczeniem związanym z poszczególnymi bodźcami, podczas gdy Gestaltysty wyznaczyli pole albo całość – obszar, który wchłania i przekształca wyizolowane bodźce narzucając im znaczenie.*¹⁶

Tymczasem argumentów potwierdzających obecność tego rodzaju idei w poglądach Eisensteina można znaleźć wiele. Choćby fragment znajdujący się w tekście *Montaż 1938*, problematyzujący sieć skojarzeniową, jako sumę elementów: *Prawidłowa była i jest do dziś ta okoliczność, że zestawienie dwóch ujęć montażowych podob-*

*ne jest nie do ich sumy, lecz raczej – do iloczynu. W odróżnieniu od sumy upodabnia się ono do iloczynu tym, że jako wynik z e s t a w i e n i a j a k o ś c i o w o (wymiarem lub, powiedzmy, stopniem) zawsze różni się od każdego poszczególnego elementu wchodzącego w skład skojarzenia.*¹⁷

Klasyczna metafora świadomości jako mozaiki atomów w takim przekonaniu jest nie do utrzymania, skoro to całość determinuje cząstkę: *W obydwu przypadkach – czy to gdy chodzi o proces zapamiętywania, czy też o proces postrzegania utworu artystycznego – sprawdza się ta prawidłowość, że poszczególne utrwała się w świadomości i uczuciach poprzez całość, a całość poprzez obraz.*

*Obraz ten dostaje się do świadomości i uczucia, i poprzez całość kształt każdy szczegół utrwała się w odczuciu oraz w pamięci nieodłącznie od całości.*¹⁸

Tak więc obie orientacje znajdują ważne miejsce w poglądach Eisensteina. Z pewnością dostrzegał pomiędzy nimi sprzeczności, ale przecież uznając absolutny charakter dialektyki, wpisywał je w jakąś wzajemnie warunkującą relację, która potwierdzałyby cząstkowość ich rozwiązań. Nawet jeśli nie byłby w stanie skonstruować na ich podstawie jakichś syntetycznych wniosków, to był przekonany, że próba przerzucenia mostu pomiędzy nimi przyniesie poznawczy pożytek.

Właśnie dlatego przekonania Eisensteina w tej dziedzinie przypominają kluczowe idee psychologii rozwojowej Piageta. Dudley Andrew wyraźnie to podkreśla: *najbardziej uderzająca jest paralela, którą można dostrzec między koncepcjami Eisensteina i słynnego psychologa Jeana Piageta. Eisenstein zapoznał się z ideami wielkiego Szwajcara dzięki pracom Lwa Wygotskiego, rosyjskiego psychologa tego okresu, bliskiego Piagetowi.*¹⁹

Z całą pewnością teoretyk zetknął się u Piageta z koncepcją mowy wewnętrznej, którą poddaje krytyce Wygotski w pracy *Myśl i słowo* (1934). Uwzględniając wczesną śmierć rosyjskiego psychologa, Eisenstein tą drogą mógł jednak poznać tylko wczesne prace Piageta (do 1934 roku). Wydaje się więc, że do pewnych rozstrzygnięć doszedł sam, próbując poprzez dialektyczne uzgadnianie odrzucić nieakceptowane przez siebie uwarunkowania każdego pojęcia. W dużym stopniu uświadomił mu je Wygotski, który prze-

konywał, że sieć asocjacji, tak jak i gestalty, nie wyjaśnia ewolucji semantycznej słowa u dziecka, w fascynującej psychologa relacji słowa i myśli.²⁰ Poza tym Eisenstein z pewnością nie akceptował apriorycznego charakteru postaci. Dlatego bliskie ideowo może okazywać się podejście Piageta, który w późniejszej pracy *Narodziny inteligencji dziecka* (1936) dostrzega te ograniczenia i minimalizuje je przez koncepcję asymilacji i akomodacji: *Współczesne teorie mają bądź tendencje do przeceniania roli doświadczenia, jak np. empiryzm neoasocjacyjny, bądź do niedoceniań go, jak psychologia postaci. W rzeczywistości [...] akomodacja schematów do doświadczenia rozwija się w miarę postępów asymilacji. Inaczej mówiąc, stosunki między podmiotem a jego środowiskiem polegają na intensywnej interakcji, tak że świadomość nie rozpoczyna się ani od poznania przedmiotów, ani od własnej aktywności, lecz od niezróżnicowanego stanu, z tego zaś stanu wywodzą się dwa procesy nawzajem się uzupełniające, jeden wcielania rzeczy do podmiotu, drugi zaś akomodacji samych rzeczy.*²¹

Sądzę jednak, iż nie można autorytatywnie potwierdzić bezpośredniej zależności pomiędzy psychologicznymi poglądami Eisensteina a rozstrzygnięciami Piageta. Dialektyczna, samodzielna próba uzgodnienia dwóch opozycyjnych tendencji przybliżyła go do ogólnych rozstrzygnięć szwajcarskiego psychologa, w których mógł szukać dla siebie potwierdzeń, tym bardziej jeśli dokonało się to w sposób niezależny.

Próba wyczytania z poglądów Eisensteina jego psychologicznych przekonań potwierdza uniwersalne znaczenie dialektyki. Przykładów na jej obecność, jako fundamentalnej zasady w myśli Eisensteina, można by prezentować bardzo wiele. Ta Hegłowska idea znajduje bowiem szczególne miejsce w sposobie rozwiązywania przezeń wszelkich teoretycznych problemów. Dzięki niej Eisenstein nie obawiał się sprzeczności; przeciwnie, poszukiwał ich. Z tego powodu rodzą się właśnie sugestie niekonkluzywności poglądów Eisensteina. Tymczasem podstawową konsekwencją artystycznych dokonań, jak i teoretycznej refleksji, ma być ta uniwersalistyczna, optymistyczna wizja rzeczywistości.

Dialektyka stała się dla Eisensteina nie tylko podstawą wszelkiej wiedzy i twórczości filmowej, nie tylko sposobem funkcyjno-

wania uniwersalnych praw rzeczywistości, ale również przedmiotem jakiejś ułomnej formy kultu. W tym miejscu odchodzimy od panracjonalizmu Eisensteina, od filozoficznych uwarunkowań jego teorii, ocierając się o sferę emocjonalną i religijną. Stosunek artysty do tej zasady nie sprowadzał się jedynie do czysto racjonalnego wymiaru, przyjmował on bowiem charakter głęboko emocjonalny, by nie powiedzieć religijny. Niejednoznaczność postulowanego przez Eisensteina wizerunku siebie, jako chłodnego racjonalisty wobec realnej artystycznej egzaltacji, pozwala wysnuć wniosek na temat sposobu funkcjonowania dialektyki i innych rudymetów światopoglądowych w jego myśleniu. Te fundamenty racjonalnej wizji rzeczywistości stały się jednocześnie swoistym surogatem obiektów duchowego kultu. Potwierdzeniem tej intuicji niech będzie sposób opisu zasady, która, zdawałoby się, nie powinna przyjmować zabarwień rodem ze sfery najgłębszych ludzkich uczuć: *Ze zdziwieniem obserwuję, jak dzisiejszy student wolny od zgłębiania prawa Bożego, przejawia taką nieprzychylną do studiowania dialektyki. Sądzę, że to zapewne dlatego, że [gdy odbywa się] przyswajanie tej **wszecmocnej, świetlistej, cudownej** metody poznania, zbyt często przykłada się do tego ręka sofistów, doktrynerów [...]* (podkr. W.F.)²²

Eisenstein jak gdyby rezerwuje dla fundamentów swego postulowanego materialistycznego światopoglądu pewną stronę życia religijnego – zachwyty, uniesienie, powstrzymując się jednocześnie od innych jego przejawów. Pogląd, że w rękach akademickich, wypranych z uczuć, skrupulantów ginie **żywy duch czarodziejki – dialektyki**²³, który wyzbywa się życia w abstrakcji, jest tego potwierdzeniem. Takie wypowiedzi należałoby może traktować z pobłażliwie, gdyby nie fakt, że w rozważaniach stricte teoretycznych Eisenstein bardzo często odwołuje się do zjawisk religijnych, budując np. paralele pomiędzy patosem przeżywania dzieła sztuki i religijnym uniesieniem. Co więcej, dokonuje dialektycznego rozbioru mistycznego uniesienia, aby ukazać specyficzne jego cechy i skonfrontować z dialektyczną, postępową dynamiką rzeczywistości: *Dla mistyki jedność przeciwieństw – owa **dusza dialektyki** – polega nie na aktywnym procesie walki i wzajemnego ich przenikania się, co stanowi podstawę wiecznego ruchu, lecz na wzajem-*

nym pochłanianiu się, co stanowi metafizyczny ideał statycznego pograżania się w wiecznym spokoju. (podkr. W.F.)²⁴

Czy ten fragment nie mówi o istotowym charakterze uniwersalistycznych idei Eisensteina? Czy nie mają one znamion jakiejś parareligijnej formy odbioru świata i rządzących nim praw?

W pracy *Nieobojętna przyroda* ujawnia się często ta głęboka fascynacja rzeczywistością, niezwykle emocjonalny stosunek do niej, na poły religijny związek człowieka z naturą: *Owa kontemplacja samego siebie, zatapianie się w „wielką Nicość”, która jednocześnie „zrodziła Wszystko”, jest oczywiście poetycką w zasadzie interpretacją rozegzaltowanego stanu, w jaki pogrąża się każdy, gdy pozostaje sam na sam z przyrodą. W takich chwilach ogarnia człowieka niezwykle uczucie jak gdyby roztopienia się w przyrodzie i organicznego z nią związku. I w tym stanie doznaje wrażenia, że zanikają sprzeczności pomiędzy absolutem a indywiduum, które zazwyczaj przeciwstawiają się sobie tak, jak człowiek przeciwstawia się pejzażowi.* (podkr. W.F.)²⁵

W zacytowanym fragmencie Eisenstein, analizując specyfikę duchowości Wschodu, w jakiś sposób uogólnia pewne jej elementy. Warto szczególnie zwrócić uwagę na wątek absolutyzacji przyrody. Na poziomie świadomości teoretyk nie zgodziłby się nigdy, żeby jego poglądy traktować jako ukrytą formę panteizmu, ale czy było tak również w sferze jego głębokich, często do końca nie uświadomionych uczuć?

Aby ten parareligijny stosunek do fundamentalnych elementów światopoglądowych u Eisensteina lepiej naświetlić, należy przypomnieć, że jako dziecko przejawiał on głęboką religijność. W *Autobiografièskich zapiskach* określa ją nawet mianem histerycznej i, jak wspomina, nie były mu obce pasje *mistycznych wyczynów*²⁶. Jakby z wyrzutem wobec samego siebie informuje, że nie zerwał z religią odpowiednio wcześniej: *Na Wolterowską chorobę nieposzanowania najwyższej istoty zaniemogłem niezbyt wcześnie!* [...] ²⁷ Stało się to jednak jeszcze przed rewolucją i dzięki temu – jak pisze Eisenstein – było dostatecznie wojownicze.

Ciekawe jest to, że przez całe życie ten racjonalista z wyboru i pasji pozostawał naturą uobecniającą głębię indywidualnych, często dziecięcych emocji, uczuć. Niezwykła ekspresyjność jego my-

ślenia obecna jest we wszystkich teoretycznych rozważaniach. Tak więc ów racjonalizm był zasadniczym myślowym postulatem, do którego badacz i reżyser wciąż mógł się odwoływać, ale na pewno nie jedynym sposobem bycia. Potwierdza to choćby niezwykła przesadność Eisensteina: *Nie pamiętam natomiast, od jakiego czasu stałem się przesądny.*

Bardzo przeszkadza to w życiu.

*Czarny kot przebiegający drogę... Nie można przechodzić pod drabiną... Piątek... Trzynastka... Nie kłaść czapki na stół, bo pieniądze nie będzie... Nie rozpoczynać żadnej pracy w poniedziałek. Ileż dodatkowych kłopotów w życiu codziennym!*²⁸

Tak więc Eisensteinowski racjonalizm i związany z nim optymizm, które z pewnością zostały ufundowane w oparciu o pewne elementy systemu Heglowskiego, wciąż ścierały się ze sferą nieskrywanej uczuciowości, wręcz egzaltacji. Dla przykładu przeanalizujmy następujące zdanie Eisensteina: *I wystarczą otwarte oczy i gorące serce, aby przyroda zaczęła wokół nas śpiewać, przemawiać, prorokować.*²⁹

Z jednej strony da się tu wyczytać racjonalistyczną ideę epistemologicznego optymizmu, jednakowoż forma i sposób prezentacji poświadczają niezwykle znaczący poziom emocji, który sugeruje, że ta Heglowska idea nieograniczonej poznawalności rzeczywistości funkcjonuje na sposób religijnego dogmatu.

Eisenstein otwarcie przyznawał, że prawosławna cerkiew miała niezwykle wpływ na wykształcenie jego wrażliwości estetycznej jako inscenizatora i reżysera. Czy jednak wynika to tylko z estetycznej pasji w życiu religijnym, czy też ma u Eisensteina jakieś głębsze ugruntowanie? Czy zatem rzeczywiście zapadł na Wolterowską chorobę nieposzanowania Boga, czy tylko tak mu się wydawało, po zamianie Najwyższej Istoty na odwiecznie istniejące prawa?

Oczywiście, że na tak postawione pytanie odpowiedzi nie będzie. Może Eisenstein nawet do końca nie uświadamiał sobie tej dwuznaczności własnych przekonań. Aby jednak zgłębić i tę stronę jego poglądów, wykraczającą poza racjonalistyczne założenia, warto wrócić do zasygnalizowanej na wstępie tych rozważań tezy, iż w myśleniu Eisensteina ujawnia się wciąż niezwykle napięcie, swoisty dra-

matyzm. Jego poglądy były bowiem fuzją odległych stanowisk: człowieka, który pragnął absolutnego, racjonalnego poznania, i który był jednocześnie w odbiorze rzeczywistości zdominowany przez ponadnormalną uczuciowość (bliską mistycyzmowi). Lęk i niepokój unieważniał przez dogmatyczny optymizm. Obawę przed niewiedzą i nieredukowalną tajemnicą oswajał wiarą w absolutną możliwość poznania. Musiało się to wiązać z nieokiełznanym dynamizmem zamierzeń i planów, z ciągłym odrzucaniem rodzących się wątpliwości. Niezgoda na to, co działo się wokół niego, rekompensowana była bliżej nieokreśloną, świetlaną, wręcz infantylną wizją przyszłości. Nadzieja wciąż kontrastowała ze zwątpieniem. Niepodważalny racjonalizm jego myślenia wystawiany był wewnętrznie na swe zaprzeczenie. Z tego irracjonalnego poziomu atakowały go różnego rodzaju lęki, co w konsekwencji musiało doprowadzić do rozpaczliwego ruchu myśli. Nie chodzi oczywiście o pogląd, że Eisenstein kiedykolwiek zrezygnował ze swych uniwersalistycznych idei, lecz o to, z jakim dramatyzmem ich w sobie bronił.

Warto w tym miejscu bliżej przeanalizować konteksty Eisensteinowskiego powszechnego optymizmu. Podstawą jego była nie tylko gnozeologia, domniemana ewolucja rzeczywistości, ogólna kondycja człowieka, ale także zjawiska społeczne! Szczególnie ciekawie przedstawia się ta ostatnia kwestia. Wszak artysta był świadkiem rozprzestrzeniania się bodaj najbardziej tragicznej tyranii w dziejach ludzkości, czego w ograniczonej formie doświadczył również sam, po czasowym odsunięciu od pracy twórczej. Nawet Hegłowska idea usprawiedliwienia zdarzeń i postaci historycznych z perspektywy ogólnego rozwoju dziejów nie mogła przecież zatracić w nim tego, co elementarnie ludzkie. Tym bardziej, że Eisenstein był głębokim humanistą. Na czym więc polegał ten optymizm, jeśli wszystko zdawało się mu przeczyć?

Ciekawym przykładem, rozjaśniającym determinację Eisensteina w tej materii, jest refleksja nad rycinami Giovanniego Battisty Piranesiego z cyklu *Więzienia*, zaprezentowana przez niego we wspomnianej już książce *Nieobojętna przyroda*. Ryciny te zdają się porażać wizjami zamkniętych, zdeformowanych, choć nieskończonych w swej obcości i mroczności, przestrzeni. Marguerite Yourcenar daje temu wyraz w książce *Czarny mózg Piranesiego: Te wię-*

*zienia, w których nie ma miejsca dla czasu i żywej natury, zamknięte cele, co szybko stają się celami tortur, a ich mieszkańcy czują się tu niebezpiecznie i tępo zadowoleni, te otchłanie bez dna, ale i bez wyjścia, nie są zwyczajnymi więzieniami: są naszymi Pieklami.*³⁰

Eisenstein pomija jednak tchnący z rycin niepokój, koncentrując się zupełnie na czymś innym. Najważniejszy jest bowiem ich ekstatyczny charakter. Owszem, reżyser dostrzega w nich jakąś formę szaleństwa, narkotycznej wizji, ale oznaki trwogi z nich wypływającej są niczym w porównaniu z ekstatyczną cudownością wizji. Estetyczność staje się tu kategorią zasadniczą, dla urzeczywistnienia której można wykorzystać wszelkie środki. Eksplozja kształtów, ich rozproszenie i przeformułowanie, egzaltacja wyrazu, dynamiczny rozmach jest czymś zasadniczym, jak gdyby ponad zniszczeniem, jak gdyby ponad ludzkim cierpieniem. Reżyser pisze: [...] *oślepiająca eksplozja Carceri zalewa swymi blaskami i wypełnia natchnioną poezją nie tylko pejzaże pełne ruin i rumowisk starożytnego Rzymu, wychodzące tak obficie spod jego rylca, lecz i bardziej prozaiczne „widoki” oficjalnych budowli współczesnego mu miasta.*³¹

Tak więc dla Eisensteina ryciny Piranesiego pomimo zawartego w nich pesymizmu, mają jakiś odmienny, „ważniejszy” charakter. Próbuje je ogarnąć, w nich się nawet odnaleźć, dostrzec to wyjście, którego nie ma, a które musi stworzyć. Jakby myśliciel nie mógł przejść obok tego, co nie ma jednoznacznego sensu, celu; czego nie da się jednoznacznie ująć, przyswoić. Jakby wciąż próbował to, co bliskie i pewne, przenieść na wszystko, co wokół, czego pewnym nikt do końca być nie może.

Potwierdzeniem tej niezwykłości niech będzie także swoisty stosunek do psychoanalizy. Zajmowała ona w życiu młodego Eisensteina poczesne miejsce, a w późniejszym okresie wpłynęła na badania świadomości prelogicznej, uczuciowej, które uwidoczniły się także w koncepcji mowy wewnętrznej. Jednak w miarę wpływu lat da się zauważyć powolne odchodzenie od tej orientacji. Reżyser nie chciał się godzić na przypisany Freudowi panseksualizm, na porównania rytmu Pancernika Potiomkina do seksualnego aktu, co sugerował Wilhelm Reich³², nie zgadzał się także na Freudowską koncepcję komizmu. Uznał ją za gorzką, antyhumanistyczną. Szcze-

gólnie jednak nie przyjmował do wiadomości, że kultura może przejawiać się jako źródło cierpień. *W gorzkim humorze Freuda, w goryczy teorii humoru Freuda, jak sądzę, dźwięczy ten sam pesymizm i beznadzieja, którymi przeniknięte są jego ostatnie pisma.*³³

Gdy tylko pokazała się jakaś idea, która podważałaby wiarę w człowieka, co przecież da się wyczytać w psychoanalizie, Eisenstein stawał się nieufny. Tego typu złowieszcze poglądy odrzucał nie tyle na zasadzie swych racjonalnych przekonań, ile w ich obronie. Jak gdyby cały czas w jego myśleniu kłębiła się inna, niebezpieczna, diametralnie różna możliwość: że rozwój świata wcale nie musi być racjonalny, że postęp może być regresem, że poznanie może być tylko pozorne, a człowiek może nastawać na drugiego i na samego siebie (osobistym, prywatnym tego potwierdzeniem musiały być wątpliwości związane z ideologią komunistyczną i jej praktyką).

Tak jak system Hegłowski był źródłem potwierdzeń dla przyjętego i w pełni uznanego przez Eisensteina światopoglądu, tak idee Schopenhauera wyrażają jego ciągły niepokój, to, przed czym chce uciec, czego jednak w pełni się nie pozbędzie. Schopenhauer podobnie do Hegla przyjął jedną ośnowę świata, lecz w przeciwieństwie do niego uznał ją za absolutnie irracjonalną. Wola, nieuporządkowana, bezcelowa, bezsensowna, nieprzewidywalna jest tą podstawą. Stąd absolutnie pesymistyczny pogląd na świat, na ludzkie życie: *[...] w wojnie domowej widzę siebie z książką, w różnych tułaczkach mego wojennego budowania. W Nowo-Skolnikach z Schopenhauerem w cieniu wagonu, w oczekiwaniu przepięcia eszelonu. Pod wagonem wieje chłodem i paragrafy małego niemieckiego wydania Parerga i paralipomena dokładnie układają się w pamięci.*³⁴

Niebagatelne znaczenie ma tutaj kontekst lektury Eisensteina. Złowroga dla Eisensteina perspektywa znajduje jakieś miejsce w jego myśleniu, nawet jeśli świadomie jest odrzucona. Ta absolutnie odmienna od jego własnej wizja rzeczywistości jest jakimś jego niepokojem. To właśnie przez nią przejawiają się u Eisensteina wszelkie przeformułowania racjonalizmu czy krótkie, nie zamierzone do końca, ucieczki odeń. *Ale wśród „pęczka” motywów jest zawsze jeden, zwykle najdzikszy, niepraktyczny, nielogiczny, często bezsensowny i bardzo często całkowicie nieracjonalny, „tajemny”, który jednak wszystko rozstrzyga.*³⁵

Być może właśnie chroniąc się przed tą obawą, stał się wyznawcą i głosicielem idei totalnego racjonalizmu i związanego z nim niepodważalnego optymizmu.

Waldemar Frąc

Przypisy

- ¹ F. Jacob, *Gra możliwości*, przeł. M. Kunicki-Goldfinger, Warszawa 1987, s. 25.
- ² J. Dudley Andrew, *Główne teorie filmu*, przeł. A. Kołodyński, Łódź 1995, ss. 58-60.
- ³ S. Eisenstein, „Perspektywy”, przeł. I. Nomańczukowa, w: idem, *Wybór pism*, Warszawa 1959, s. 303 n.
- ⁴ G. Kozincew, *Głębia ekranu*, przeł. A. Drawicz, Warszawa 1981, s. 188.
- ⁵ S. Eisenstein, *Nieobojętna przyroda*, przeł. M. Kumorek, Warszawa 1975, ss. 21-23.
- ⁶ A. Helman, „Próba stworzenia modelu dzieła filmowego w teorii Eisensteina”, w: T. Szczepański, W. Wierzewski (red.), *Eisenstein – artysta, myśliciel*, Warszawa 1982, s. 151.
- ⁷ Por. S. Ejszenštejn, *Izbrannye proizvedeniya v šesti tomach*, t. I, Moskwa 1964-1971.
- ⁸ Patrz: S. Eisenstein, *Nieobojętna...*, op. cit., ss. 27-35.
- ⁹ Patrz: *ibid.*, ss. 268-270.
- ¹⁰ *Ibid.*, s. 265.
- ¹¹ S. Eisenstein, „Poza kadrem”, przeł. M. Kumorek, w: idem, *Wybór...*, op. cit., s. 313 n.
- ¹² S. Eisenstein, „Montaż atrakcji”, przeł. M. Kumorek, w: idem, *Wybór...*, op. cit., s. 292.
- ¹³ S. Eisenstein, „Jak zostałem reżyserem filmowym”, przeł. M. Kumorek, w: idem, *Wybór...*, op. cit., s. 498.
- ¹⁴ *Ibid.*, s. 492.
- ¹⁵ Patrz: J. Dudley Andrew, *Główne...*, op. cit., s. 72.
- ¹⁶ *Ibidem.*
- ¹⁷ S. Eisenstein, „Montaż 1938”, przeł. L. Hochberg, w: idem, *Wybór...*, op. cit., s. 421.
- ¹⁸ *Ibid.*, s. 426.
- ¹⁹ J. Dudley Andrew, *Główne...*, op. cit., s. 72.
- ²⁰ Patrz: L. Wygotski, *Myślenie i mowa*, przeł. E. i J. Fleszner, Warszawa 1989, s. 321 n (asocjacyonizm) oraz s. 327 (gestalteryzm).
- ²¹ J. Piaget, *Narodziny inteligencji dziecka*, przeł. M. Przetacznikowa, Warszawa 1966, s. 434.
- ²² S. Ejszenštejn, *Izbrannye...*, op. cit., t. I, s. 473 n.
- ²³ *Ibidem.*
- ²⁴ S. Eisenstein, *Nieobojętna...*, op. cit., s. 404.
- ²⁵ *Ibid.*, s. 396.

²⁶ Por. S. Ejzenštejn, *Izbrannye...*, op. cit., t. I, s. 470.

²⁷ Ibidem.

²⁸ S. Eisenstein, „Autoportret”, w: *Eisenstein – artysta...*, op. cit., s. 16.

²⁹ S. Eisenstein, *Nieobojętna...*, op. cit., s. 424.

³⁰ M. Yourcenar, *Czarny mózg Piranesiego*, przeł. J.M. Kłoczowski, Warszawa 1992, s. 43.

³¹ S. Eisenstein, *Nieobojętna...*, op. cit., s. 153.

³² Patrz: W. Reich, „List do Sergiusza M. Eisensteina”, przeł. T. Szczepański, w: *Kino 1979*, nr 11, s. 28 n.

³³ S. Ejzenštejn, *Izbrannye...*, op. cit. t. IV, s. 511. Chodzi tu o prace Freuda: *Kultura jako źródło cierpień*, oraz *Przyszłość pewnego złudzenia*.

³⁴ Ibid., t. I, s. 288.

³⁵ Ibid., t. I, s. 300.
