

Document Citation

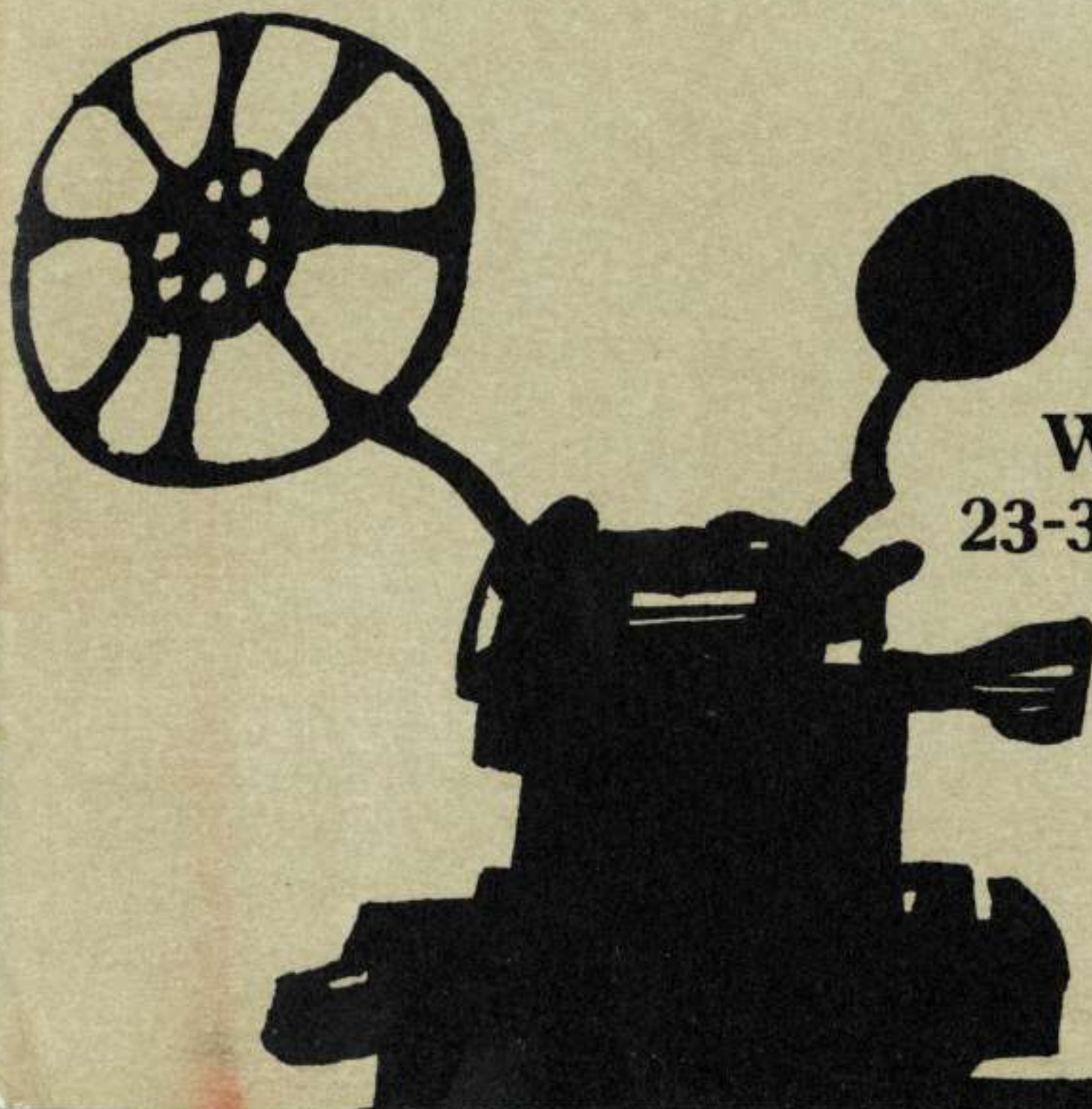
Title	Sergiusz Eisenstein - artysta i mysliciel
Author(s)	
Source	<i>Filmoteka Polska</i>
Date	1979
Type	booklet
Language	Polish
Pagination	
No. of Pages	23
Subjects	Eisenstein, Sergei (1898-1948), Riga (formerly Russia), Latvia
Film Subjects	Time in the sun, Eisenstein, Sergei, 1939 Ivan groznyi (Ivan the Terrible, part 1), Eisenstein, Sergei, 1944 Stachka (Strike), Eisenstein, Sergei, 1924 Romance sentimentale, Eisenstein, Sergei, 1930 Oktiabr (October), Eisenstein, Sergei, 1927 Que viva Mexico! (Thunder over Mexico), Eisenstein, Sergei, 1931 Bronenosets Potemkin (Battleship Potemkin), Eisenstein, Sergei, 1925 Aleksandr Nevskii (Alexander Nevsky), Eisenstein, Sergei, 1938

FILMOTEKA POLSKA



ВСЕСОЮЗНЫЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ФОНД КИНОФИЛЬМОВ
„ГОСФИЛЬМОФОНД“

Sergiusz Eisenstein - artysta i myśliciel



Warszawa
23-30 .IV. 1979



FILMOTEKA POLSKA
RADZIECKIE ARCHIWUM FILMOWE — GOSFILMOFOND

**RETROSPEKTYWNY PRZEGLĄD FILMÓW
SERGIUSZA EISENSTEINA**

ILUZJON FILMOTEKI POLSKIEJ
POLONIA

WARSZAWA 23 - 30 IV 1979

KALENDARZ PROJEKCJI

23 IV 79 (pon.)	— Dziennik Głumowa
	— Strajk
24 IV 79 (wt.)	— Pancernik Potiomkin
25 IV 79 (śr.)	— Październik
26 IV 79 (czw.)	— Stare i nowe
27 IV 79 (piąt.)	— Romans sentymentalny
	— Czas w słońcu.
28 IV 79 (sob.)	— Łąki bieżyńskie
	— Aleksander Newski
29 IV 79 (niedz.)	— Iwan Groźny I seria
30 IV 79 (pon.)	— Iwan Groźny II seria

Początek wszystkich projekcji o godz. 16⁴⁵
w Iluzjonie FilMOTEKI Polskiej "Polonia"
Warszawa, ul. Marszałkowska 56

Wyjaśnienie skrótów użytych w tekście programu:

P — produkcja
S — scenariusz
R — reżyseria
Z — zdjęcia
SG — scenografia
K — kostiumy
M — muzyka
CH — choreografia
MO — montaż

Projekt plastyczny okładki
LESZEK GAŁYSZ

Program opracował
WALDEMAR PIĄTEK

FilmOTEKA Polska zastrzega sobie możliwość zmian w programie

FILMOTEKA POLSKA INSTYTUT KULTURY MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI

organizuje w dn. 26 - 27 kwietnia 1979 roku
sesję naukową pt.

SERGIUSZ EISENSTEIN — ARTYSTA I MYŚLICIEL

poświęconą współczesnemu osądowi spuścizny
wielkiego twórcy kina radzieckiego

W ramach sesji przewiduje się wygłoszenie min. następujących referatów
i komunikatów:

— Prof. dr. Alicja Helman	"Próba sformułowania teorii dzieła filmowego w teorii S.M.Eisensteina"
— Doc. dr hab. Jerzy Kossak	"Kino Eisensteina — przekształcenie współczesnej świadomości artystycznej"
— Doc. dr hab. Jerzy Koenig	"Z teatralnych doświadczeń Sergiusza Eisensteina"
— Dr Wojciech Wierzewski	"Osobowość twórcza Sergiusza Eisensteina — rewolucyjna synteza tradycji i nowatorstwa"
— Mgr Tadeusz Szczepański	"Historiozofia rewolucyjna w niemych filmach Eisensteina" (tryptyk rewolucyjny — "Strajk", "Pancernik Potiomkin", "Październik")
— Mgr Janusz Bujacz	"Muzyka w teorii i twórczej praktyce Sergiusza Eisensteina"
— Mgr Zygmunt Machwitz	"W kręgu historycznych filmów Sergiusza Eisensteina"

Sesja odbędzie się w Sali Marmurowej Pałacu Prymasowskiego w Warszawie ul. Senatorska 13/15.

SERGIUSZ EISENSTEIN — ARTYSTA I MYŚLICIEL

Sztuka Sergiusza Eisensteina, jak każda wielka sztuka, zrodziła się z opozycji wobec zastanych form artystycznej ekspresji, opozycji spotęgowanej przez burzliwe, epokowe wydarzenia Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październikowej, przynoszącej nowe i niekonwencjonalne formy społecznej rzeczywistości i nowe elementy artystycznej świadomości. Sztukę radziecką pierwszych lat porewolucyjnych cechuje dynamizm, różnorodność kierunków poszukiwań nowych form wyrazu, zerwanie z tradycyjnymi, ukształtowanymi przez wieki sposobami kreacji rzeczywistości. Ze szczególną ostrością i wyrazistością zjawiska te ujawniły się w sztukach narracyjno-wizualnych: w teatrze i filmie.

Dekret o nacjonalizacji kinematografii z 27 VIII 1919 roku jest sygnałem narodzin nowej socjalistycznej kinematografii. Film pierwszych lat porewolucyjnych (podlegający Komisarzowi Oświaty) stanowił najważniejszy instrument kształtowania ideologicznego, najbardziej sugestywne źródło informacji i w perspektywie dzieło sztuki o najszerszym zasięgu społecznym i najwyższej skuteczności artystycznego oddziaływania.

Sztuka filmowa S. Eisensteina jest w historii sztuki radzieckiej zjawiskiem najwyższej rangi. Eisenstein był człowiekiem obdarzonym umysłem płodnym i wszechstronnym oraz wyjątkową wrażliwością estetyczną. To połączenie predyspozycji zrodziło powstanie arcydzieł sztuki filmowej i wyjątkowo wnikliwej refleksji teoretycznej o ogromnym znaczeniu dla dalszych losów sztuki filmowej.

Zetknięcie młodego Eisensteina z teatrem było pierwszym kontaktem ze sztuką. W latach dwudziestych pracował w teatrze jako scenograf, dekorator, charakteryzator, projektant kostiumów i reżyser. Początki sztuki uprawianej przez artystę (praca w teatrze, rysunki i projekty plastyczne) wskazują na fakt istnienia w jego twórczej świadomości specyficznego, "montażowego" sposobu widzenia świata.

Budując rzeczywistość fikcyjną teatru Eisenstein dążył do zlikwidowania sztywnego podziału na scenę i widownię, do maksymalnego zbliżenia

wydarzenia scenicznego i przeżywającego je widza. W 1922 pracując przez dziewięć miesięcy w Teatrze Meyerholda poznał teorię i praktykę biomechaniki (naukowego systemu kształtowania ruchu aktora dla wydobycia maksymalnej ekspresji z działań fizycznych — opracowanie swobodnego scenariusza ruchów i gestów i odtwarzania go z maksymalną precyzją). Tę koncepcję można wykryć w późniejszych dziełach filmowych reżysera, w jego rysunkach, które tworzył przez całe życie. Trzecim ważnym elementem swobodnej wizji kreowanej rzeczywistości był pomysł teatru akrobatycznego ("Mędrzec" Ostrowskiego w teatrze Proletkultu) wykorzystującego elementy cyrku i music-hallu. Element montażowy tej inscenizacji zawarty był w koncepcji tworzenia samodzielnych obrazów dramaturgicznych, budowanych w różnych miejscach sceny, tworzących swobodne teatralne "ujęcia", których połączenie składało się na sugestywną strukturę wizualno-plastyczną.

Czwartym i najważniejszym odkryciem Eisensteina z okresu działalności teatralnej jest sformułowanie w 1923 w ujęciu teoretycznym koncepcji "montażu atrakcji". "Atrakcją jest każdy element widowiska — pisał Eisenstein — który może być sprawdzony i matematycznie obliczony dla wywołania emocjonalnych wstrząsów we właściwym porządku i w ramach całości spektaklu (...) Tylko dzięki atrakcjom można przekazać widzowi ostateczne konkluzje ideologiczne utworu". Dzieło sztuki może być odpowiednio zmontowanym zespołem "atrakcji", niezależnych elementów o dużej sile sugestywnego oddziaływania na odbiorcę. Montaż atrakcji jest rozwinięciem koncepcji sztuki pierwszego dwudziestolecia XX w. żądającej maksymalnej ekspresji, jasności, wyrazistości szczegółu, precyzji opisu wrażeń, fascynacji możliwościami technicznego rozwoju — jest reakcją na psychologizm i indywidualizm sztuki XIX-wiecznej.

Dzięki wyjątkowej wrażliwości i artystycznej intuicji oraz uczuleniu na społeczne aspekty ludzkiej egzystencji Eisenstein mógł umiejętnie połączyć doświadczenia awangardowe sztuk plastycznych i wizualnych w służbie sztuce zaangażowanej społecznie, sztuce rewolucyjnej.

"Eisenstein — pisał John Grierson — nie jest poetą jak Pudowkin, którego same myśli są już interesujące, nie jest reżyserem jak Flaherty, którego czyste obserwacje posiadają już wartość. Jego surowcem jest zwyczajny materiał dokumentalny, często bardzo zwyczajny. Ale ma on szczególną umiejętność stawiania rzeczy koło siebie, zdumiewający dar sprowadzania wielu szczegółów do wspólnej idei... Zdjęcia Eisensteina są szczegółowe i rzeczowe. Nadaje im życie dopiero w chwili, gdy zaczyna je zestawiać. Taka jest jego metoda i bez tego nie ma filmu Eisensteinowskiego".

STRAJK, pierwszy pełnometrażowy film Eisensteina, był kontynuacją teatralnych doświadczeń artysty wypracowanych w okresie Proletkultu, co najpełniej wyraziło się w zdjęciach filmu, które cechowała duża różnorodność koncepcji formalnych od elementów awangardowych (pokazanie jednocześnie na ekranie czterech klatek filmowych z odrębną akcją), groteskowych i kontrastowych zestawień zgodnych z koncepcją montażu atrakcji, poprzez wprowadzenie momentów cyrku, zabawy, widowiska o charakterze plebejskim, "plastycznej" imitacji muzyki otrzymanej w efekcie odpowiedniego, precyzyjnego montażu, do naturalistycznych obrazów świata przedstawionego. Te elementy nie osiągnęły jeszcze strukturalnej jedności treści i formy. Dopiero PANCERNIK POTIOMKIN, punkt zwrotny w historii światowego kina, stał się dziełem sztuki, w którym rewolucyjny, głęboko humanitarny temat uległ zespoleniu w niepodzielną jedność z doskonałością formy wyrazu. Rozwój sztuki Eisensteina szedł w kierunku rezygnacji z pozornie efektownych chwytów estetycznych, zachowania najistotniejszych i najbardziej sugestywnych momentów formalnych i wbudowanie ich w realistyczną materię opisywanej rzeczywistości.

Dzięki temu jednoczesnemu przezwyciężeniu i zachowaniu wypracowanych wcześniej struktur formalnych (montaż atrakcji — jako metoda sugestywnego przekazywania znaczeń przez dzieło sztuki jest obecny we wszystkich filmach Eisensteina) stało się możliwe powstanie dzieł, które dały przekonujący opis zjawisk rewolucyjnej współczesności młodego państwa radzieckiego.

Zasadniczym momentem wyznaczającym kierunki artystycznych poszukiwań twórcy było założenie, że bieg myśli, proces twórczy i percepcja rzeczywistości jest oparta na metodzie montażowej i przekonanie, że czynnik intelektualny i "kreacyjny" są nierozdzielными elementami tego procesu. Rozwinięciem tych koncepcji była teoria "montażu intelektualnego" rozumianego jako rodzaj intelektualnej metafory; w zestawieniu dwóch znaków tworzy się struktura znacząca wykraczająca poza sumę znaczeń jej elementów wyjściowych. Artystyczną egzemplifikacją "kina intelektualnego" jest PAŹDZIERNIK skonstruowany na zasadzie skojarzeń symboliczno-intelektualnych (scena wchodzenia Kiereńskiego po schodach Pałacu Zimowego, gra na harfie i bałajce jako metafora obłudnych przemówień mieniszewika i esera). "Kino intelektualne" widział Eisenstein jako syntezę filmu emocjonalnego, dokumentalnego i "absolutnego", jako sposób przezwyciężenia sprzeczności między "językiem logiki" i "językiem obrazu", na gruncie "języka dialektyki filmowej".

STARE I NOWE jest kontynuacją i rozwinięciem teorii montażu intelektualnego (wcięcie obrazu Giocondy w ujęcia charakteryzujące ponure warunki egzystencji biedoty wiejskiej w carskiej Rosji) wzbogaconego o elementy patosu (scena z centryfugą i scena oczekiwania eskadry w "Pancerniku Potiomkinie", scena procesji modlących się o deszcz i słynna sekwencja "schodów odeskich").

"Od przyznawania pierwszeństwa zmysłom (montaż atrakcji) kieruje się Eisenstein w stronę percepcji rozumowej (montaż intelektualny). Droga poszukiwań artysty nie oznaczała kolejnej radykalnej zmiany postawy, ale wzbogacanie założeń wyjściowych, ich rozwój, wchłanianie coraz nowych elementów i prowadziła do koncepcji syntezy pierwiastka emocjonalnego i intelektualnego, zarówno w czasie procesu twórczego i odbiorczego, jak i przy określaniu źródeł i kryteriów dzieła sztuki.

Reasumując: teoria montażu intelektualnego pogłębia możliwości skojarzeń, zmusza widza do wysiłku intelektualnego, pozwala na wyjście poza przedstawioną rzeczywistość, poza fabułę. Wtedy widz kierowany przez artystę zdolny jest wyjść poza obserwowanie biegu wydarzeń i emocjonalny stosunek do nich, w sferę uogólnień".

(Regina Dreyer-Sfard, "Montaż w twórczości Eisensteina", WAiF, W-wa, 1964, s. 135).

Eisenstein jest twórcą, który zwycięsko pokonał barierę filmu dźwiękowego, jest autorem arcydzieł filmowych zarówno okresu niemego, jak i kina dźwiękowego. Dążenie do stworzenia polifonicznej struktury dzieła sztuki, w którym elementy dramaturgiczne, plastyczne, architektoniczne i dźwiękowo-muzyczne konstytuowałyby jego artystyczną całość można zaobserwować w filmach okresu niemego (charakterystyczny rytm i dynamika "Strajku" wywodzące się z widowiska cyrkowo-estradowego, kompozycja "Pancernika Potiomkina" charakterystyczna dla form muzyki poważnej, iluzja dźwięku za pomocą montażu w "Strajku", "Październiku" i w filmie "Stare i nowe").

Dopiero film dźwiękowy umożliwił stworzenie polifonicznej struktury wizualno-akustycznej dzieła filmowego, w którym organiczność i jednolitość elementów kompozycji dźwiękowej nie jest odpowiednikiem elementów plastycznych, lecz tworzy artystyczny kontrapunkt dla dramatycznych treści wizualnego przekazu.

Tak jak Eduard Tisse w sferze plastyki obrazu tak Sergiusz Prokofiew w warstwie muzycznej nadał filmom Eisensteina walor artystycznej przestrzeni i wzbogacił je o szereg znaczeń w warstwie montażu pionowego (zharmonizowania warstwy wizualnej i dźwiękowej).

“Muzyka Prokofiewa — pisał Eisenstein — jest zadziwiająco plastyczna, nigdy nie jest ilustracją, lecz zawsze, błyskając triumfującą obrazowością, ukazuje w zdumiewający sposób wewnętrzny bieg zjawiska i jego dynamiczną strukturę, w których zawiera się emocja i istota zdarzenia”.

Koncepcja montażu pionowego dała znakomite rezultaty w historycznych filmach okresu dźwiękowego: W ALEKSANDRZE NEWSKIM i IWANIE GROŹNYM.

Dążenie do sformułowania całościowej wizji rzeczywistości (projekt sfilmowania “Kapitału”) jest istotną cechą rozwoju twórczości Eisensteina. Historia była dla twórcy materia, w której poszukiwał niezniszczalnych, trwałych wartości, jedności człowieka przeszłości i człowieka współczesnego, tworzącego nową rzeczywistość społeczną. W warstwie estetycznej ten rozwój wyraża się w dążeniu do stworzenia polifonicznego, syntetycznego dzieła sztuki filmowej, które w IWANIE GROŹNYM ma charakter w pełni świadomy i jest syntezą montażu atrakcji, montażu intelektualnego i pionowego, kontrapunktu i architektoniki dzieła tworzącej rodzaj filmowej fugi — nowej formy kreacji rzeczywistości. W pełni znalazła tutaj artystyczne uzasadnienie jedna z naczelných zasad kompozycji Eisensteina: rodzaj montażu, który jest charakterystyczny dla całości dzieła, jest również elementem konstytuującym strukturę jego poszczególnych części.

Fascynacja rozwojem środków technicznych i możliwościami jakie daje ich wykorzystanie w filmie, ciągle poszukiwanie nowych form pełnej artystycznej ekspresji doprowadziło do sformułowania przez Eisensteina teorii “montażu chromofonicznego” (montażu dźwięku i barwy w filmie).

Eksperymenty w tej dziedzinie prowadził Eisenstein od początku swej kariery artystycznej, chodziło o poszerzenie możliwości ekspresyjnych taśmy czarno-białej o ton szarości (“Pancernik Potiomkin”, “Stare i nowe”, “Aleksander Newski”), czy odręczne malowanie poszczególnych klatek (czerwony sztandar w “Pancerniku Potiomkinie”, centryfuga w filmie “Stare i nowe”).

Barwa, tak jak pozostałe środki filmowej stylistyki, była dla Eisensteina elementem pełniącym określoną funkcję dramaturgiczną. W artykule “Nie barwny, lecz kolorystyczny” w 1940 roku pisał:

“Nie wolno dopuścić, aby z ekranu wзираły malowane pocztówki — nowy ekran jest nam potrzebny po to, aby gra jego barw spoila się organicznie z obrazem i tematem, z dramatem i treścią, z akcją i muzyką, to znaczy z tymi wszystkimi elementami, do których barwa dołącza się, jako nowy, potężny czynnik oddziaływania filmowego i filmowego języka”.

Egzemplifikacją tej tezy jest kolorystyczny epizod uczty w drugiej części “Iwana Groźnego”. Akcja czarno-białego filmu rozgrywa się niemal całkowicie w ciemnych wnętrzach, a barwny epizod szaleńczego tańca uczujących, z dominacją barwy czerwonej jest swoistym plastycznym kontrapunktem akcji dramatycznej (temat krwi stanowi centrum akcji epizodu).

Montaż jest najważniejszym pojęciem określającym twórczość Sergiusza Eisensteina. Źródłem procesów kształtowania montażowego sposobu kreacji i percepcji rzeczywistości upatrywał w obrazowo-skojarzeniowym systemie tworzenia pojęć podstawowych w ludzkiej psychice. A proces tworzenia dzieła sztuki jest jedną ze szczególnych form ludzkiego myślenia, właściwą dla ludzi różnych kultur i okresów historycznych. Eisenstein poszukiwał historycznej, dialektycznej syntezy, wspólnych praw rządzących procesami tworzenia dzieła sztuki. Ta dialektyka wyraża się w zespoleniu teorii i praktyki artystycznej. W procesie tworzenia dzieła sztuki filmowej “intuicyjny” czynnik kreacji rzeczywistości odgrywał rolę decydującą, a w dziełach teoretycznych otrzymał świadome i zracjonalizowane uzasadnienie naukowe. Prace teoretyczne Eisensteina są najpełniejszym i wyczerpującym komentarzem do jego sztuki.

Nierozłączność praktyki twórczej i teorii znalazła swój wyraz również w działalności Eisensteina jako pedagoga, wykładowcy WGIK-u, autora nieukończonego podręcznika “Reżyseria”, nauczyciela nowej generacji radzieckich reżyserów.

Swoją teorię i praktykę twórczą traktował jako etap ciągłego i nieustannego procesu rozwoju sztuki, procesu otwartego, wzbogacanego stale przez ludzkie możliwości myślenia i tworzenia, wspieranego przez rozwój środków technicznych. Istotą jego artystycznego rozwoju było ciągle dążenie do stworzenia syntetycznego, polifonicznego dzieła sztuki filmowej, a rozwój sztuki jest syntezą tego co najlepsze w historii i tradycji z nowatorskim i sugestywnymi środkami artystycznego wyrazu.

Artysta, według Eisensteina, to człowiek tworzący nową rzeczywistość przy pomocy precyzyjnego myślenia i emocjonalnego, uczuciowego, wrażeniowego przekształcenia rzeczywistości. O Sergiuszu Prokofiewie napisał: “ten najmądrzejszy ze współczesnych kompozytorów ma gorące serce”. To samo można powiedzieć o Sergiuszu Eisensteinie, wielkim artyście sztuki filmowej i wybitnym nowatorze estetyki współczesnego kina.

Waldemar Piątek

DZIENNIK GŁUMOWA

(Dziennik Głumowa)

P: Proletkult dla Goskino, ZSRR, 1923 — 1 min.

S,R: SIERGIEJ EISENSTEIN

Z: Jewgienij Francisson

Wykonawcy: Grigorij Aleksandrow, Maksim Sztrauch, Aleksandr Antonow, Iwan Pyriew, Wiera Janukowa, Iwan Jazykanow i inni.

Felieton filmowy zrealizowany z okazji premiery sztuki A.Ostrowskiego "I koń się potknie" (Na wsiakiego mudriecia dowolno prostoty) w pierwszym teatrze robotniczym Proletkultu i później włączony do "Wiosennej Kinoprawy" Dzigi Wiertowa pod tytułem "Wiosenne uśmiechy Proletkultu" (metraż oryginalny 120 m, zachował się fragment finału).

"Najpierw zostałem scenografem w pierwszym robotniczym teatrze Proletkultu. Potem reżyserem.

Później — w tymże samym zespole po raz pierwszy — reżyserem filmowym.

Lecz nie o to głównie chodzi.

Sedno rzeczy tkwiło w tym, że pęd mój ku tajemniczemu przejawom życia zwanym sztuką był niezmożony, żartoczący i nienasycony. W takim wypadku żadne ofiary nie są straszne."

(S.Eisenstein, "Jak zostałem reżyserem filmowym")

STRAJK

(Staczka)

P: Goskino, Proletkult, ZSRR, 1924 — 69 min.

S: Walerij Pletniew, Siergiej Eisenstein, Grigorij Aleksandrow, I.Krawczunowski (oraz kolektyw Proletkultu)

R: SIERGIEJ EISENSTEIN

Z: Eduard Tisse

SG: Wasilij Rachals

Wykonawcy: Aleksandr Antonow (robotnik, członek komitetu strajkowego), Michaił Gonorow (robotnik), Grigorij Aleksandrow (mistrz), Maksim Sztrauch (policjant), I.Klukwin (aktywista), I.Iwanow (szef policji), Boris Jurcew, Judita Glizer, Misza Mamin i inni.

Premiera: 28 kwiecień 1925

"Powszechny entuzjazm, z jakim przyjęty został STRAJK przez prasę, a także charakter oceny tego filmu, pozwala mi sądzić, że STRAJK jest rewolucyjnym zwycięstwem nie tylko w sztuce w ogóle, lecz przede wszystkim IDEOLOGICZNYM ZWYCIĘSTWEM W DZIEDZINIE FORMY (wszystkie wyróżnienia S.E.) (...) Historyczno-rewolucyjny materiał — EKONOMICZNO-SPOŁECZNA przeszłość współczesnej rzeczywistości rewolucyjnej — ujęty został po raz pierwszy pod słusznym KĄTEM WIDZENIA: zbadano charakterystyczne dlań momenty jako etapy jednego procesu z punktu widzenia ich ekonomiczno-społecznej istoty. (...) REWOLUCYJNA FORMA JEST NICZYM INNYM, JAK PRODUKCJA NALEŻYTYCH CHWYTÓW TECHNICZNYCH, ZA POMOCĄ KTÓRYCH NASTĘPUJE KONKRETYZACJA NOWEGO SPOJRZENIA I UJĘCIA RZECZY I ZJAWISK; sama z kolei jest tworem nowej ideologii klasowej — rzeczywistego odnowiciela nie tylko WARTOŚCI SPOŁECZNYCH lecz i MATERIALNO-TECHNICZNEJ ISTOTY FILMU, ukazywanej poprzez tak zwaną "naszą treść" (która jednakże, jako taka, odgrywa bardzo skromną rolę w dziele odnowy sztuki). Otóż nie poprzez rewolucjonizowanie form rydwanu stworzony został parowóz, lecz w następstwie prawidłowego odkrycia nieznanego dotąd, NOWEGO RODZAJU ENERGII — pary wodnej.

(S.Eisenstein, "Przyczynek do materialistycznego ujęcia formy. Strajk")

PANCERNIK POTIOMKIN

(Bronienosiec Potiomkin)

P: Goskino, ZSRR, 1925 — 65 min.

S: (na podst. szkicu Niny Agadżanowej-Szutko) i R: SIERGIEJ EISENSTEIN

Z: Eduard Tisse

M (napisana specjalnie na premierę w Berlinie): Edmund Meisel

SG: Wasilij Rachals

Wykonawcy: Marynarze Floty Czarnomorskiej, Ludność Odessy, Aktorzy Proletkultu a ponadto: Aleksandr Antonow (Wakulińczuk), Grigorij Aleksandrow (oficer Hilarowski), Władimir Barski (komendant Golikow), Michaił Gonorow (marynarz Matuszenko), A.Lewszyn (podoficer) i inni.

Premiera: 25 XII 1925 w Teatrze Wielkim w Moskwie

Uwaga: w latach 1930 i 1950 powstały dwie udźwiękowione wersje filmu, druga z muzyką Edmunda Meisela, zaopatrzone w komentarz wprowadzający.

„PANCERNIK POTIOMKIN — na pierwszy rzut oka — przypomina kronikę wydarzeń, ale oddziaływanie jak dramat.

Tajemnica polega na tym, że chronologiczny rozwój wypadków podporządkowany jest w filmie surowym prawom kompozycji dramatu w ich najbardziej uświęconej formie — tragedii pięcioaktowej.

Wypadki, potraktowane nieomal jako nagie fakty, rozbito na pięć aktów tragedii. Zostały one odpowiednio wyselekcjonowane, dobrane tak aby zachowując porządek chronologiczny, odpowiadały warunkom, jakie stawia tragedia klasyczna, na przykład aktowi trzeciemu w odróżnieniu od drugiego, czy piątemu w odróżnieniu od pierwszego itp.

Wygoda i prawidłowość wyboru takiej właśnie pięcioaktowej struktury dla tragedii nie jest, oczywiście, także czymś przypadkowym, lecz rezultatem długiego doboru naturalnego. Nie to jednak jest przedmiotem naszych rozważań. Wystarczy napomknąć, że ta właśnie wypróbowana przez wielu budowa, posłużyła za wzór dla koncepcji podziału naszego dramatu na części. Zostało to nawet zaakcentowane przez nadanie każdemu »aktowi« samodzielnego tytułu. (Cz. I — Ludzie i robaki, Cz. II — Dramat na tendrze, Cz. III — Umarły wzywa, Cz. IV — Schody odeskie, Cz. V — Spotkanie z eskadrą).

(S.Eisenstein, „O budowie utworów“)

PAŹDZIERNIK

(Oktjabr)

P: Sowkino, ZSRR, 1927 — 102 min.

S,R: SIERGIEJ EISENSTEIN, GRIGORIJ ALEKSANDROW

Z: Eduard Tisse

SG: Wasilij Kowrigin

M: Dmitrij Szostakowicz

Wykonawcy: W.N.Nikandrow (W.I.Lenin), Boris Liwanow (minister Tereszczenko), N.Popow (Kiereński), Eduard Tisse (Niemiec) oraz żołnierze i marynarze Armii Czerwonej i robotnicy Leningradu.

Premiera: 7 XI 1927

Uwaga: film był prezentowany z ilustracją muzyczną, pierwotnie Edmunda Meisela, później — Dmitrija Szostakowicza.

STARE I NOWE

(Staroje i nowoje — Gienieralnaja linija)

P: Sowkino, ZSRR, 1929 — 88 min.

S,R: SIERGIEJ EISENSTEIN, GRIGORIJ ALEKSANDROW

Z: Eduard Tisse

SG: Wasilij Kowrigin, Wasilij Rachals

Wykonawcy: Marfa Łapkina (Marfa), M.Iwanin (jej syn), Wasia Buzienkow (sekretarz spółdzielni mleczarskiej), Kostia Wasiliew (traktorzysta), I.Judin (komsomolec) i inni.

Premiera: 7 IX 1929

„Zdjęciowy materiał w połączeniu z zamierzonymi pobocznymi jego niejako dźwiękami daje nam w rezultacie, analogicznie jak w muzyce, obrazową TONACJĘ frazy.

Na metodzie tej wzorował się montaż LINII GENERALNEJ. Montaż ten wcale nie opierał się na poszczególnej DOMINANCIE; za dominantę służyła mu suma WSZYSTKICH PODNIET. Ów swoisty montażowy KOMPLEKS WEWNĄTRZ FRAZY powstał ze zderzenia i zestawienia poszczególnych właściwych mu bodźców.

(...) Znajdziemy w tym filmie również mnóstwo przykładów zestawień montażowych będących jakby naigrywaniem się z ortodoksyjnego scholastycznego montażu według dominant.

Najłatwiej stwierdzić to, przeglądając film na stole montażowym. Dopiero wówczas zupełnie wyraźnie widać całkowitą »niemożliwość« tych zestawień montażowych, w które obfituje LINIA GENERALNA. I tylko wtedy objawi się nadzwyczajna prostota jej metryki i proporcji.

Całe olbrzymie sekwencje składają się z fraz o zupełnie jednakowej długości lub z absolutnie prymitywnych skrótów. Skomplikowane rytmicznie EMOCJONALNE cieniowanie zestawień montażowych podporządkowane zostało wyłącznie myśli o »psycho-fizjologicznym« wydźwięku frazy.

(S.Eisenstein, „Film czwartego wymiaru“)

ROMANS SENTYMENTALNY

(Romance sentimentale)

P: Sequana — Film, Francja, 1930 — 20 min.

S,R: SIERGIEJ EISENSTEIN, GRIGORIJ ALEKSANDROW

Z: Eduard Tisse

M: Alexis Archangielsky

CZAS W SŁOŃCU

(Time in the Sun)

P: *Contemporary Films, Anglia, 1939* — 59 min.

S,R: *SIERGIEJ EISENSTEIN przy udziale*

GRIGORIJA ALEKSANDROWA

Z: *Eduard Tisse*

MO: *Marie Seton*

Komentarz: *Marie Seton, Paul Burnford*

QUE VIVA MEXICO — TRAGEDIA NIEDOKOŃCZONEJ SYMFONII MEKSYKAŃSKIEJ

Nieukończony nigdy przez Eisensteina film "Que viva Mexico!" (Niech żyje Meksyk!; 180 tys. metrów taśmy negatywowej, z czego ocalało ok. 75 tys. m) finansowany przez znanego pisarza amerykańskiego Uptona Sinclaira, jest jednym z najwspanialszych osiągnięć sztuki filmowej, a monumentalizm twórczych zamierzeń oraz artystyczny i filozoficzny rozmach wyłania się z okaleczonych szczątków zmontowanych przez Marie Seton z ok. 5 tys. metrów taśmy zakupionej od amerykańskiego producenta w końcu lat trzydziestych.

Geneza koncepcji tego filmu sięga jeszcze roku 1920, kiedy to Eisenstein wystawił na scenie Proletkultu adaptację noweli Londona "Meksykanin". Podróż do Meksyku i spotkanie w Moskwie z meksykańskim malarzem Diego Riverą ugruntowały rodzący się pomysł.

Lichwiarski kontrakt między Sinclairem i reżyserem (rezygnacja Eisensteina z korzyści finansowych i wszelkich praw do filmu, z wyjątkiem zastrzeżenia, że będzie rozpowszechniany w ZSRR) jest początkiem tragedii oszukanego twórcy.

Na życzenie Sinclaira w 1933 roku powstały z materiałów "Que viva Mexico!" następujące filmy: "Thunder over Mexico" (Burza nad Meksykiem), "Death Day" (Dzień śmierci) i "Eisenstein in Mexico" (Eisenstein w Meksyku). Część materiału została sprzedana poszczególnym wytwórniom amerykańskim, część wykorzystano do filmu Jacka Conway'a "Viva villa", fragment zakupiła Marie Seton, angielska dziennikarka, autorka książki o Eisensteinie i zmontowała film CZAS W SŁOŃCU. Po wojnie Eisenstein oglądał kopię tego filmu, i jak wspominała żona reżysera Pera Ataszewa, wzburzony i rozgoryczony reżyser kazał film natychmiast odebrać z powrotem.

W ostatnim czasie ocalałe 75 tys. metrów taśmy "Que viva Mexico!", znajdujące się w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku zostało przekazane do Związku Radzieckiego, gdzie zostaną opracowane przez radzieckich specjalistów i współpracowników Eisensteina w oparciu o notatki, listy montażowe oraz, montaż muzyki zaprojektowany przez genialnego artystę i przechowany w jego archiwum. Film opracowany zgodnie z intencjami twórcy może stać się odkryciem na miarę światową w historii sztuki filmowej.

"Trzy epizody między prologiem i epilogiem mają jak gdyby charakteryzować trzy etapy historyczne na drodze do nowego rozumienia życia — od biologicznie-niewolniczego poddania się śmierci do wielkiego społecznego triumfu nad nią niezniszczalnych sił kolektywu — całego narodu. (...)

Tak skróć epizody współczesności jak gdyby prześwitują etapy historii. Jest to możliwe na materiale Meksyku dlatego, że tu jednocześnie współistnieją obok siebie ustroje, które pod względem charakteru społecznego i obyczajowego odnieść można do najrozmaitszych etapów rozwoju społeczeństwa ludzkiego."

(S.Eisenstein, Postowie do libretta "Que viva Mexico!")

ŁĄKI BIEŻYŃSKIE

(Bieżyn ług)

P: *Mosfilm, ZSRR, 1936* — 30 min.

S: *Aleksander Rżeszewski*

R: *SIERGIEJ EISENSTEIN*

Z: *Eduard Tisse*

M: *Siergiej Prokofiew*

Wykonawcy: *Witia Kartaszow (Stiepok), Boris Zachawa (ojciec), Jelena Tiele-szewa (Praskowia Osipowna, przewodnicząca kolchozu), Wasilij Orłow (wuj Wasia) oraz Nikołaj Ochłopkow, N.Mastow, J.Zajcew, P.Żurawlew i inni.*

Rekonstrukcja: *Mosfilm-Gosfilmofond, 1967; Autorzy rekonstrukcji: Siergiej Jutkiewicz, Naum Klejman, Komentarz: Rostisław Jureniew, Muzyka: Siergiej Prokofiew, Montaż: Kłaudia Alejewa.*

Negatyw i kopie filmu zaginęły w czasie II wojny światowej podczas bombardowania Mosfilmu. Film jest fragmentaryczną rekonstrukcją ocalałych kadrów.

„Kadry »Łąki bieżyńskich« przesycone są światłem, zalane południowym słońcem. To co ze środkowej Rosji, z Turgieniewa, z lata bezskutecznie próbował uchwycić Rżeszewski odmalowując w scenariuszu niemal w całości pejzaż opowiadania Turgieniewa »Łąki bieżyńskie« — Eisenstein lekko i miękko włączył do swych kadrów spokojnych, jasnych, koloru kutego srebra. Potężne pnie lip Turgieniewowskiego parku, wzorzysty cień listowia, dziewicze brzozy zagajniki, potyskujące meandry rzeki, tajemniczy urok łąk nocną porą — cały ten przepiękny plener został utrwalaony w nieskazitelnie czystej, idealnej fotografii Edwarda Tisse. Znikła jaskrawość i ciężkość kadrów »Starego i nowego«. Przesycony światłem Turgieniewowski realizm tylko bardziej lakoniczny, odważniejszy, surowszy (słowem z poprawką na Eisensteina) — oto styl i klimat filmu...”

(Neja Żorkaja, „Portrety”, Iskustwo, Moskwa, 1966)

ALEKSANDER NEWSKI

(Aleksandr Niewskij)

P: Mosfilm, ZSRR, 1938 — 106 min.

S: Siergiej Eisenstein, Piotr Pawlenko

R: SIERGIEJ EISENSTEIN, DMITRIJ WASILIEW

Z: Eduard Tisse

M: Siergiej Prokofiew

SG: Izaak Szpinel

K: K. Felisiejew

Wykonawcy: Nikołaj Czerkasow (książ Aleksander Newski), Nikołaj Ochłopkow (Wasyl Bustaj), Aleksandr Abrikosow (Gawriło Oleksycz), Dmitrij Orłow (Ignat, płatnerz), Warwara Massalitinowa (Amelfa Timofiejewna), Wiera Iwaszewa (Olga), Anna Daniłowa (Wasilisa), Wasilij Nowikow (Pawsza, wojewoda, ojciec Wasilisy), Nikołaj Arskij (Domasz Twierdistawowicz), Siergiej Blinnikow (Twierdilo, wojewoda pskowski) i inni.

Premiera: 1 XII 1938

„Staram się spojrzeć z tych samych murów i baszt na tenże krajobraz, na który i oni spoglądali i silę się przeniknąć tajemnicę ich wygasłych źrenic. Usiłuję mocą wyobraźni wskrzesić ich rytm i ruchy, dotykając zachowanych rzadkich przedmiotów, którymi się oni posługiwali: pary pozieleniałych już ostronosych butów wytowionych

z mulistego dna Wołchowca, jakiegoś naczynia, napierśnika... próbuję wyobrazić sobie jak poruszają się po drewnianej nawierzchni pokrywającej ulicę »jaśnie pana wielkiego Nowogrodu« czy po warstwie tłuczonych kości zwierzęcych, z których ubity był plac wiecowy. Próżny trud! Przed sobą mam panopticum figur woskowych, albo niewymyślną stylizację(...)»

Ludzie wznoszący w ciągu paru miesięcy taką budowlę (świątynię Spas-Niezreżnicy — przyp. W.P.), nie mogą być podobni do tych z ikon, miniatur, płaskorzeźb i miedziorytów. Ludzie ci byli tacy sami jak my i wy! Teraz już nie kamienie opowiadają nam i utwierdzają sobą swą historię, ale ludzie, którzy te kamienie ciosali, dźwignęli i układali.

Jakże są oni bliscy i spokrewnieni z ludźmi radzieckimi właśnie poprzez miłość do ojczyzny i nienawiść do wroga. Wszelkie zamiary archaizowania, stylizacji i mumifikowania znikają, szybko ustępując miejsca tym środkom, które będą w stanie wyrazić w naszym filmie w najbardziej pełny sposób — zasadniczy, jedyny, górujący nad wszystkim temat patriotyzmu.

Patriotyzm — oto nasz temat. W jakim stopniu potrafiliśmy się z nim uporać — powie najwyższy sędzia — widz radziecki.“

(S.Eisenstein, „Aleksander Newski“)

IWAN GROŹNY I seria

(Iwan Groźny 1-ja sierija)

P: Cienralnaja Obiediniennaja Kinostudija (Ałma-Ata), ZSRR, 1944 — 95 min.

S,R: SIERGIEJ EISENSTEIN

Z: Eduard Tisse (plenery), Andriej Moskwin (atelier)

M: Siergiej Prokofiew

SG: Izaak Szpinel

K: Lidia Naumowa

Wykonawcy: Nikołaj Czerkasow (Iwan Groźny), Ludmiła Celikowskaja (Anastazja Romanowna, caryca), Sierafina Birman (Eufrozyna Starickaja, ciotka cara), Paweł Kadocznikow (Władimir Andrzejewicz, jej syn), Michaił Nazwanow (książ Andriej Kurbskij), Andriej Abrikosow (Fiodor Kołyczew), Michaił Żarow (Maluta Skuratow), Michaił Kuzniecowa (Fiodor), Aleksandr Mgiebrow (Pimen), Wsiewołod Pudowkin (Nikoła) i inni.

Premiera: 16 I 1945

Siergiej Jutkiewicz po premierze pierwszej serii "Iwana Groźnego":

"...Dzieło Eisensteina znowu przywraca nam pojmowanie filmu jako sztuki spotęgowanego, wizualnego oddziaływania. Zastosowałbym tu nie tylko plastyczny, lecz i muzyczny termin — nazywałbym »Iwana Groźnego« filmem symfonicznym.

Eisenstein nie kopiuje galerii obrazów, nie przekształca taśmy filmowej w zestaw przeźroczy. Całą swoją ogromną kulturę w dziedzinie filmowych środków wyrazu oddał na służbę swemu tematowi i, jak w żadnym ze swych filmów, osiągnął jedność różnorodnych form ekspresji, dostępnych sztuce filmowej.

To nie tylko błyskotliwy pojedynek replik i poglądów, lecz napiętna walka dźwięku z ciszą, światła z ciemnością. Blask i cień, barwa i faktura — wszystko oddziałuje na umysł i uczucia...

Czarna sylwetka księżnej Starickiej, z talentem kreowanej przez Serafinę Birman, jak złowieszczy ptak rozpościera się nad srebrzystą kotłuską następcy Iwana; kontrastuje z nią biel i wyniosła posągowość carycy Anastazji. Ta gra czerni i bieli, ciemności i światła, podobnie jak kontrasty ludowych chórów i muzyki skomponowanej po mistrzowsku przez Siergieja Prokofiewa, cień padający od astrolabium i srebrzysty krzyż kotłujący się na piersi cara; spiralne świeczniki i kopuły stropów; ogniste parabole żeliwnych kul, które kruszą mury kazańskiej twierdzy, wzorzyste poły tatarskich chałatów i biały śnieg, który pokrywa podmoskiewskie okolice — wszystko to stapia się w symfoniczny poemat siły i piękna heroicznej walki toczonej w imię potęgi państwa i kraju ojczystego..."

(S. Jutkiewicz, "Dalekoje i bliskoje", "Sowietsoje Iskusstwo", 6 II 1945)

IWAN GROŹNY II seria

(Iwan Groźny 2-ja serija, Bojarskij zagowor)

P: Mosfilm, ZSRR, 1945 — 85 min.

S.R: SIERGIEJ EISENSTEIN

Z: Eduard Tisse (plenery), Andriej Moskwin (atelier)

M: Siergiej Prokofiew

SG: Izaak Szpinel

K: Lidia Naumowa

Wykonawcy — jak w serii pierwszej oraz:

Erik Pyriew (Iwan w scenach z dzieciństwa), Paweł Massalski (Żygmunt, król Polski), Władimir Bałaszow (Piotr Wołyniec).

Premiera: 1 IX 1958

"Od epizodu z trumną rozpoczyna się druga część trzyseryjnego tryptyku o pierwszym rosyjskim carze. (III seria nie została zrealizowana — przyp. W.P.).

Co się zaś tyczy metody, to niejednokrotnie już wskazywałem, że właśnie takie zasady, węzłowe sceny zrealizowane, rzecz naturalna, w atmosferze najwyższego napięcia twórczego, powinny zazwyczaj w całej pełni oddawać i to, co z FORMALNEGO PUNKTU WIDZENIA jest dla filmu najbardziej CHARAKTERYSTYCZNE i to, co najbardziej NOWATORSKIE ("Odeskie schody" i "Mgły" w "Pancerniku Potiomkinie", "Gdzie powinien znajdować się dowódca" — w "Czapajewie", "Przysięga nad trumną Anastazji" — w "Iwanie Groźnym").

Kompozycyjne właściwości takich scen zawierają zazwyczaj w zageszczonej postaci to, co charakterystyczne jest dla stylistycznych właściwości całego filmu.

Podobnie rzecz się przedstawia i w danym wypadku.

Polifoniczna faktura, zasady właściwe fudze i kontrapunktowi, wypływające z prawideł kompozycji »Pancernika Potiomkina«, tu, w danym epizodzie, osiągają swój największy dramatyzm; charakteryzują one jednakże nie tylko kompozycję wewnątrz poszczególnych scen tego filmu, lecz także określają bez reszty ZASADNICZĄ STYLISTYKĘ całego filmu »Iwan Groźny«.

I tu szczególnie należy podkreślić, że DŹWIĘKOWO-WIZUALNE UJĘCIE FILMU W PEŁNI WSPÓŁBRZMI Z JEGO DRAMATURGIĄ I TEMATYKĄ. (podkr. S.E.).

(S. Eisenstein, "Nieobojętna przyroda")

KRÓTKI KALENDARZ ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI SIERGIEJA MICHAJŁOWICZA EISENSTEINA

- 1898 — 10(23) stycznia w Rydze, w domu inżyniera Michaiła Osipowicza Eisensteina i jego żony Julii Iwanowny urodził się syn Siergiej.
- 1906 — w Paryżu młody Eisenstein zobaczył po raz pierwszy film "Czteryście żartów diabelskich" Georges'a Méliés'a.
- 1912 — ogląda spektakl sztuki Niezłobina "Księżniczka Turandot" w reżyserii F.F.Komisarżewskiego. Początki zainteresowania sztuką teatru.
- 1915 — po ukończeniu szkoły średniej rozpoczyna studia w Piotrogrodzkim Instytucie Inżynierijnym.
- 1917 — w przeddzień rewolucji lutowej ogląda spektakl Meyerholda "Maskarada" (wg Lermontowa);
— jest świadkiem rozstrzelania demonstrantów 3 lipca (wydarzenia wykorzystane później w filmie "Październik");
— publikuje karykatury, projektuje pierwsze dekoracje i kostiumy do włoskiej komedii masek.
- 1918 — wstępuje na ochotnika w szeregi Armii Czerwonej, walczy na frontach wojny domowej;
— pracuje nad projektem dekoracji do "Misterium-Buffo" W.Majakowskiego.
- 1919 — jest aktywnym uczestnikiem życia teatralnego jako reżyser, scenograf i aktor.
- 1920 — podejmuje studia nad językiem i kulturą japońską;
— po demobilizacji przystępuje do pracy w pierwszym teatrze robotniczym Proletkultu; jest autorem projektów dekoracji, kostiumów i charakteryzacji do sztuki "Meksykanin" wg opowiadania Jacka Londona; uczestniczy w pracach reżyserskich Proletkultu.
- 1921 — premiera "Meksykanina" we wspólnej reżyserii z W.Smyszlajewem;
— zostaje studentem wydziału reżyserii teatralnej pod kierunkiem W.Meyerholda;
— początek pracy nad wystawieniem sztuki A.Ostrowskiego "I koń się potknie" (spektakl pt. "Mudriec");
— wspólnie z S.Jutkiewiczem wystawia "Makbeta" Szekspira.

- 1922 — zostaje dyrektorem teatru Proletkultu.
- 1923 — realizuje felieton filmowy DZIENNIK GŁUMOWA, komentarz do spektaklu "I koń się potknie";
— publikuje tekst manifestu artystycznego "Montaż atrakcji";
— pracuje nad spektaklem "Słuchaj, Moskwo!" S.Tretjakowa.
- 1924 — w jednej z moskiewskich fabryk chemicznych wystawia sztukę Siergieja Tretjakowa "Maski przeciwgazowe";
— realizuje film STRAJK;
— zrywa z Proletkultem.
- 1925 — wspólnie z N.Agadżanowo-Szutko pisze scenariusz "Rok 1905" i od sierpnia do grudnia realizuje film PANCERNIK POTIOMKIN.
- 1926 — "Pancernik Potiomkin" wchodzi na ekrany ZSRR i innych krajów;
— wspólnie z E.Tisse wyjeżdża na berlińską premierę filmu;
— wspólnie z Aleksandrowem pracuje nad scenariuszami do filmów LINIA GENERALNA i PAŹDZIERNIK.
- 1927 — początek zdjęć do "Października" (przerwa w pracy nad filmem "Linia generalna").
- 1928 — premiera "Października";
— wznowienie zdjęć do filmu "Linia generalna" (film otrzymuje tytuł STARE I NOWE);
— wykłady reżyserii w Państwowym Instytucie Kinematografii (późniejszym WGİK-u);
— w artykule "I-A-28" formułuje koncepcję "kina intelektualnego", a w artykule "Przyszłość filmu dźwiękowego" (wspólnie z W.Pudowkinem i G.Aleksandrowem) — teorię "kontrapunktu obrazu i dźwięku".
- 1929 — na ekrany wchodzi zredagowany po raz drugi film "Stare i nowe";
— wspólnie z Tissem i Aleksandrowem wyjeżdża za granicę w celu poznania techniki kina dźwiękowego; uczestniczy w kongresach, daje cykl wykładów o kinie radzieckim w Zurychu, Berlinie, Hamburgu, Brukseli, Londynie, Cambridge, Paryżu i innych miastach Europy.
- 1930 — wykład w Sorbonie pt. "Zasady nowego kina radzieckiego";
— Paramount zaprasza grupę Eisensteina do Hollywood;
— cykl wykładów na głównych uniwersytetach USA;
— praca nad scenariuszami: "Złoto Suttera", "Szklany dom" i "Tra-

- gedia amerykańska" (wspólnie z T.Dreiserem i I.Montagu) odrzuconymi przez Paramount;
- początek zdjęć do filmu "Que viva Mexico!".
 - 1931 — zdjęcia do "Que viva Mexico!";
 - wspólnie z E.Tisse realizuje film dokumentalny o reformie rolnej w Oaxaca.
 - 1932 — po ukończeniu "Que viva Mexico!" wraca do Związku Radzieckiego i rozpoczyna cykl wykładów w WGIK (prowadzonych z przerwami do końca życia).
 - 1933 — tworzy program teorii i praktyki reżyserii WGIK, pracuje nad pierwszym tomem podręcznika "Reżyseria";
 - rozpoczyna pracę nad scenariuszem "Moskwa";
 - w USA powstaje Międzynarodowy Komitet Obrony Meksykańskiego Filmu ("Que viva Mexico!"), protestujący przeciwko niewłaściwemu wykorzystaniu materiałów filmowych przez amerykańskiego producenta.
 - 1934 — przygotowuje spektakl sztuki N.Zarchiego "Druga Moskwa";
 - bierze udział w I Zjeździe Pisarzy Radzieckich.
 - 1935 — otrzymuje tytuł zasłużonego działacza sztuki ZSRR;
 - powstaje pierwszy wariant ŁĄK BIEŻYŃSKICH wg scenariusza A.Rżeszewskiego.
 - 1936 — drugi wariant "Łąk bieżyńskich" przy współpracy I.Babla.
 - 1937 — wspólnie z P.Pawlenką pracuje nad scenariuszem ALEKSANDRA NEWSKIEGO;
 - pisze rozprawę teoretyczną "Montaż".
 - 1938 — realizacja zdjęć i premiera "Aleksandra Newskiego";
 - praca nad rozprawą "Montaż 1938".
 - 1939 — pisze scenariusz filmu "Frunze" i artykuł "O budowie utworów";
 - otrzymuje Order Lenina i stopień doktora nauk o sztuce;
 - scenariusz i zdjęcia próbne do filmu "Wielki Kanał Fergański";
 - wystawia operę "Walkirie" Wagnera w Teatrze Wielkim.
 - 1940 — praca nad scenariuszem do kolorowego filmu "Miłość poety" ("Puszkina");
 - studium teoretyczne "Montaż pionowy";
 - początek pracy nad scenariuszem IWANA GROŹNEGO.
 - 1941 — Nagroda Państwowa I stopnia za "Aleksandra Newskiego";
 - nominacja na stanowisko kierownika artystycznego Mosfilmu;
 - wybuch wojny — występuje w prasie, radiu i na spotkaniach z ludnością;

- ewakuacja Mosfilmu do Alma-Aty, przerwanie pracy nad "Iwanem Groźnym".
- 1942 — wznowienie pracy nad "Iwanem Groźnym", wykłady w WGIK-u;
- w USA ukazuje się zbiór artykułów teoretycznych, "The Film Sense".
- 1943 — zdjęcia do "Iwana Groźnego" i praca nad książką "Metoda".
- 1944 — ukończenie pierwszej serii "Iwana Groźnego", powrót do Moskwy.
- wspólnie z S.Jutkiewiczem redaguje antologię "Griffith".
- 1945 — praca nad drugą serią "Iwana Groźnego"; pisze studium "Nieobojętna przyroda", redaguje antologię "Chaplin" i antologię poświęconą 20-leciu "Pancernika Potiomkina" (nie zachowała się).
- 1946 — Nagroda Państwowa I stopnia za pierwszą serię "Iwana Groźnego";
- zawał serca, wyjazd na kurację na Krym.
- 1947 — nominacja na kierownika sektora kinematografii w Instytucie Historii Sztuki Akademii Nauk ZSRR; pracuje nad 6-ciotomową "Historią radzieckiej sztuki filmowej"; pisze artykuły teoretyczne;
- powstaje pomysł filmu "Moskwa 800".
- 1948 — pracuje nad studium "Brawa", redaguje podręcznik "Reżyseria". W nocy z 10 na 11 luty, pracując nad artykułem "Film kolorystyczny" (pisanym w formie listu do Lwa Kuleszowa) Siergiej Michajłowicz Eisenstein umiera.
- 1950 — na ekrany weszła dźwiękowa wersja "Pancernika Potiomkina".
- 1956 — w wydawnictwie "Iskusstwo" ukazał się "Wybór pism" S.M.Eisensteina;
- pierwsza wystawa rysunków Eisensteina w Moskwie.
- 1957 — Warszawa — Centralne Archiwum Filmowe organizuje sesję Eisensteinowską i pierwszą zagraniczną wystawę rysunków Eisensteina (prezentowanych później w Paryżu, Londynie, Hadze, Mediolanie, Rzymie, Kopenhadze, Wiedniu i innych miastach Europy).
- 1958 — premiera drugiej serii "Iwana Groźnego". "Pancernik Potiomkin" znalazł się na I miejscu dwunastki najlepszych filmów wszechczasów (tzw. "lista brukselska").
- 1959 — Berlin — Międzynarodowa konferencja poświęcona twórczości Siergieja Eisensteina.

- 1961 — wydawnictwo "Iskusstwo" wydaje album rysunków Siergieja Eisensteina.
- 1964 — wyszły trzy tomy 6-ciotomowego wydania "Dzieł wybranych" Eisensteina.
- 1966-1971 — ukazały się pozostałe trzy tomy "Dzieł wybranych".
- 1967 — Siergiej Jutkiewicz i Naum Klejman dokonują fragmentarycznej rekonstrukcji filmu "Łąki bieżyńskie".
- 1979 — powstaje opracowana przez Grigorija Aleksandrowa i Jewgieniję Tobak próba rekonstrukcji filmu "Que viva Mexico!".

RYSUNKI SERGIUSZA EISENSTEINA

Rysunek był jedną z głównych pasji artystycznych Eisensteina. Twórca posiadał wyjątkową zdolność obserwacji i umiejętność plastycznego akcentowania szczegółu. Rysował właściwie przez całe życie, wszystko, co widział wokół siebie: planowane kadry i ujęcia filmowe, plany i warianty poszczególnych scen, projekty kostiumów i dekoacji, elementy struktury montażu scen filmowych, karykatury i rysunki humorystyczne, obrazki i scenki rodzajowe. Pozostawił po sobie setki rysunków dotyczących teatru, cyrku, baletu, estrady, opery.

Rysunki z lat dwudziestych powstawały pod wpływem kubizmu i impresjonizmu, z którego twórca szybko się wyzwolił dążąc do opisu rzeczywistości bardziej realistycznego, nie pozbawionego jednak elementów satyry i groteski. Silniej doszły do głosu motywy ludowe, które swój najpełniejszy wyraz znalazły w szkicach meksykańskich.

Rysunki Eisensteina charakteryzują się wyjątkowym dynamizmem plastycznym, groteskowym ujęciem tematu wyrażającym się w akcentowaniu mocniejszą kreską szczegółów podkreślających charakterystyczne cechy zjawiska. Jego pozornie fragmentaryczne szkice wykazują dużą zdolność obserwacji, są interesującym wypunktowaniem szczegółu, ubioru, gestu, działania postaci typowych, a jednocześnie zindywidualizowanych, zawsze żywych i dynamicznych. Bohaterowie rysunków, najróżnorodniejsze postacie uchwycone w jakimś momencie swojej egzystencji są ludźmi żywymi, myślącymi i przeżywającymi.

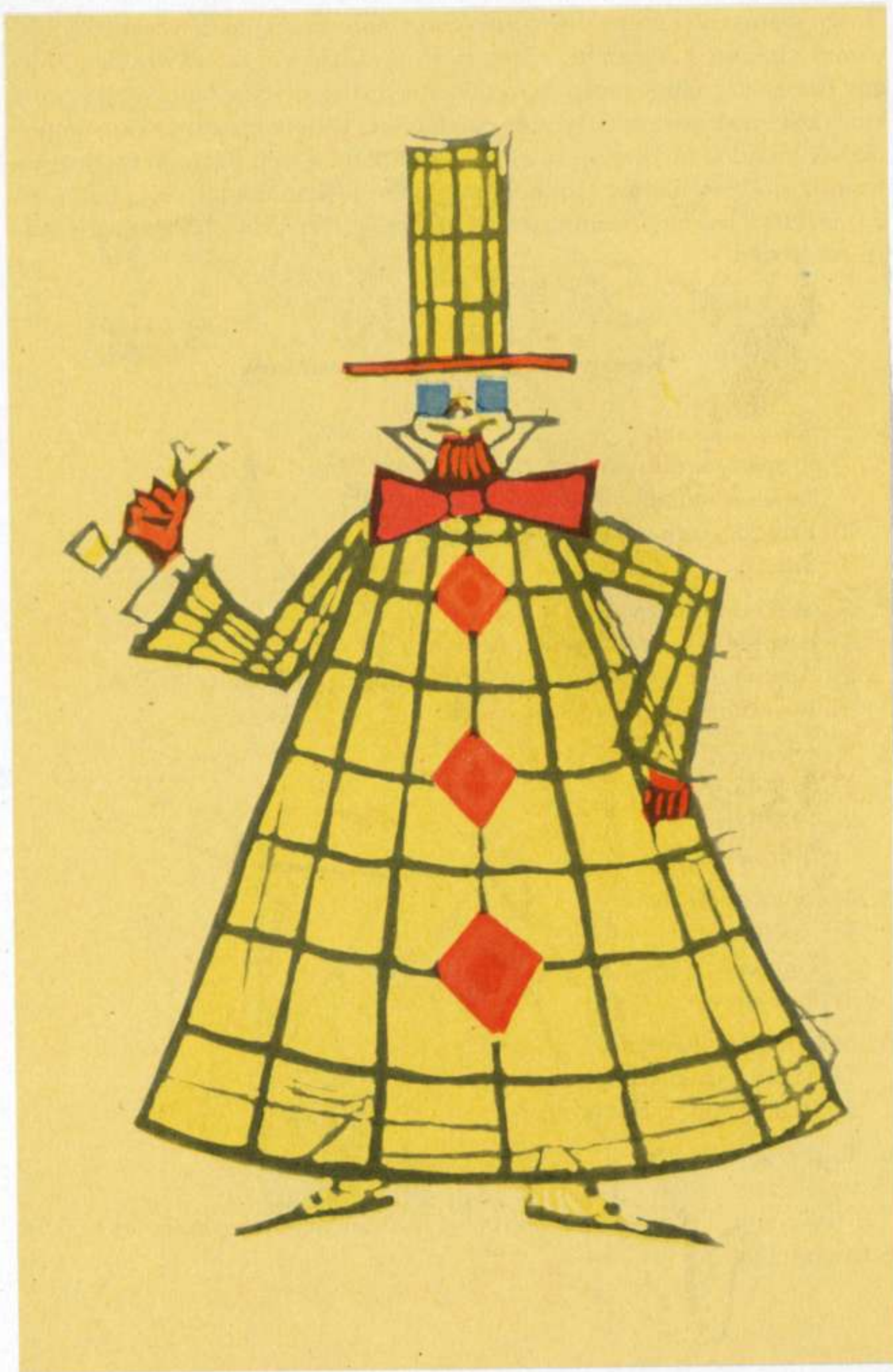
Całościowa struktura wyłaniająca się z oglądu szkiców Eisensteina wskazuje na skłonność twórcy do łączenia pozornych przeciwieństw: epi-

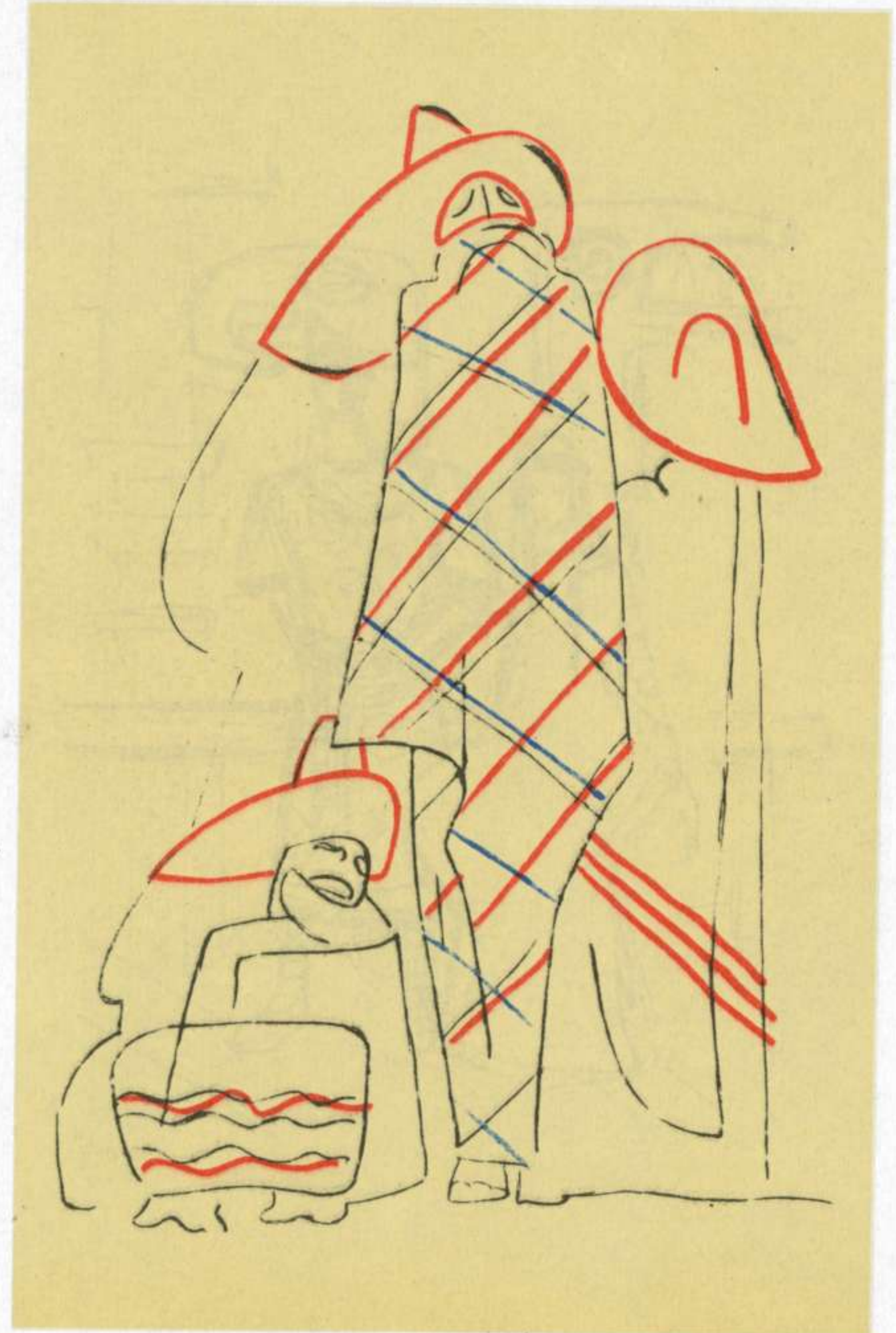
ckiego rozmachu i groteskowego akcentowania szczegółu, lirycznego uogólnienia z fragmentarycznym, montażowym widzeniem rzeczywistości. W jego rysunkach znaleźć można załączki kinetycznej, dynamicznej wizji świata, która była podstawą artystycznej działalności twórcy i znalazła swój najpełniejszy i najdoskonalszy wyraz w jego sztuce filmowej. Rysunki Eisensteina wniosły do jego filmów osobne, oryginalne piękno, nadały im plastyczną formę, która jest nieprzemijającą wartością sztuki tego wielkiego radzieckiego reżysera.

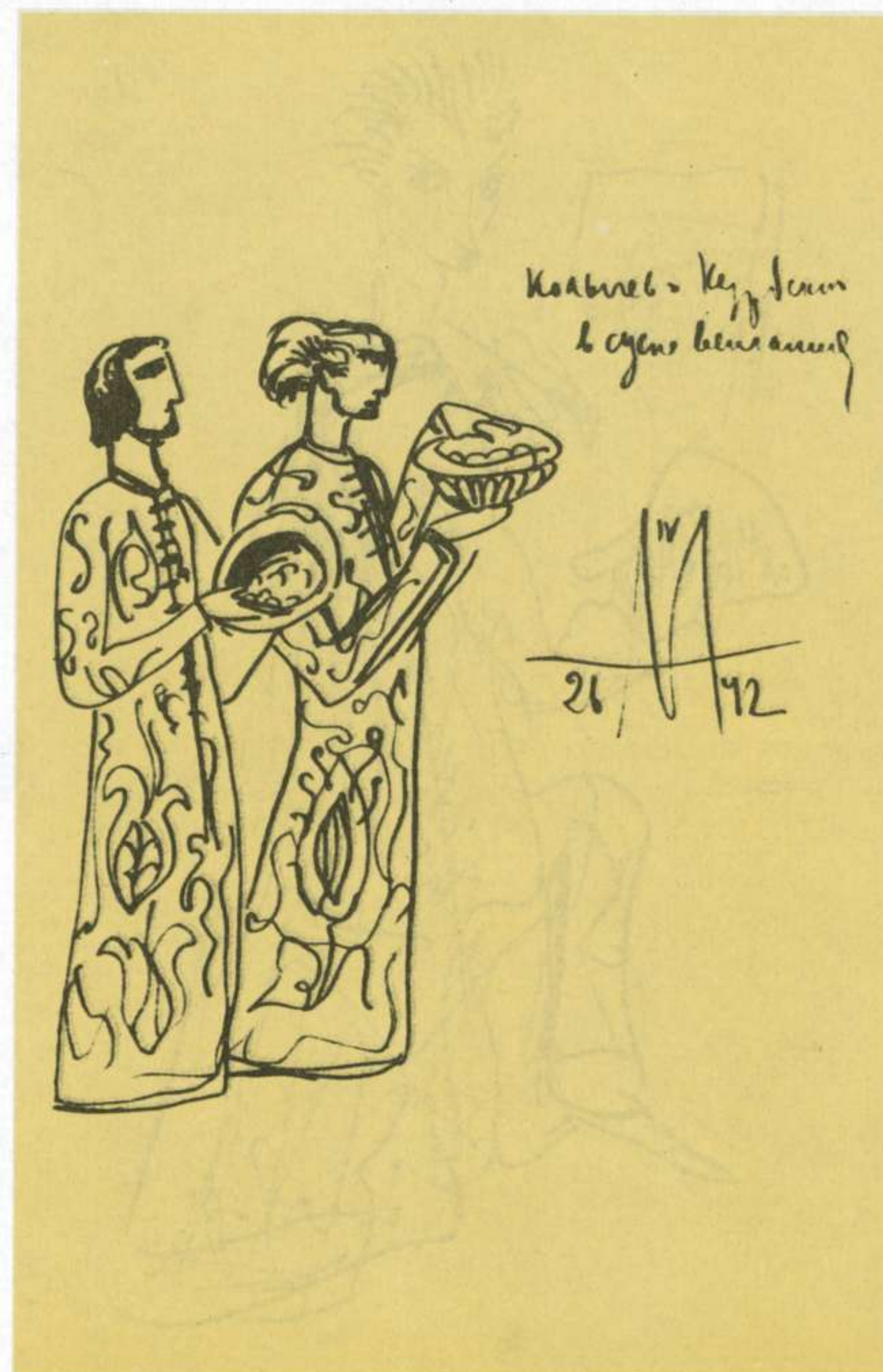
Kompozycja zestawu rysunków

1. Projekty teatralne:
 - 1) Projekty kostiumów do sztuki "Meksykanin" wg opow. Jacka Londona (Teatr Proletkultu, 1921)
 - 2) Projekt kostiumu Lady Makbet
 - 3) Balet
2. Rysunki do filmów:
 - 1) Kostiumy meksykańskich peonów
 - 2) Aleksander Newski (rysunek pary głównych bohaterów)
 - 3) Iwan Groźny (epizod koronacji)
3. Karykatury:
 - 1) Artysta-malarz
 - 2) J.S. Bach
 - 3) Biurokrata
4. Motywy antyczne:
 - 1) Apollo
 - 2) Dionizos
 - 3) Posejdon
5. Szkice meksykańskie:
 - 1) Meksykański chłopiec
 - 2) Przewoźnik z Xochimilco
6. Impresje muzyczne

Wszystkie rysunki pochodzą z radzieckiego wydania rysunków S. Eisensteina.







Костюм - Кзыл-Джун
 кыялы белгилери

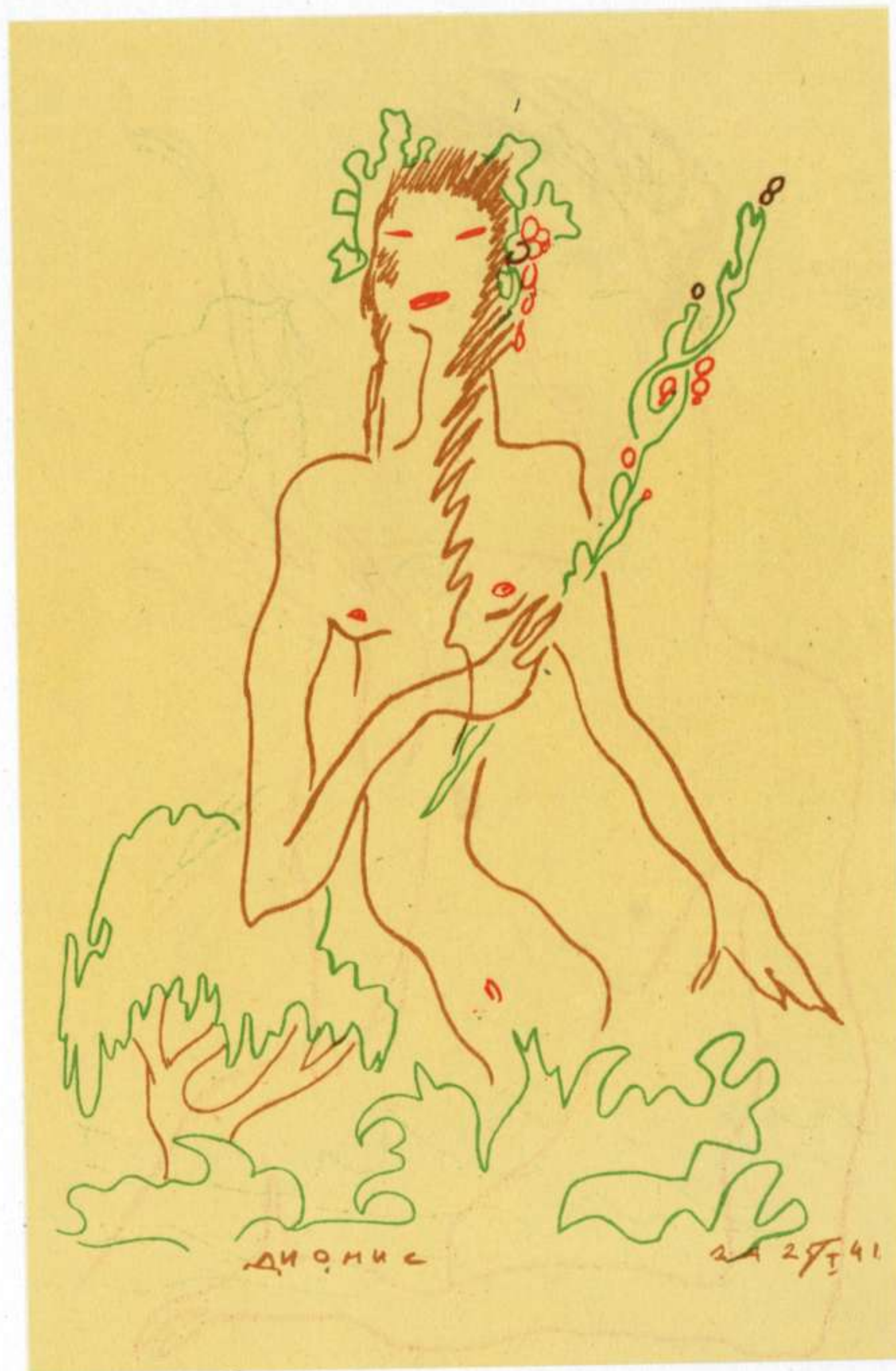
26 / 14 / 72

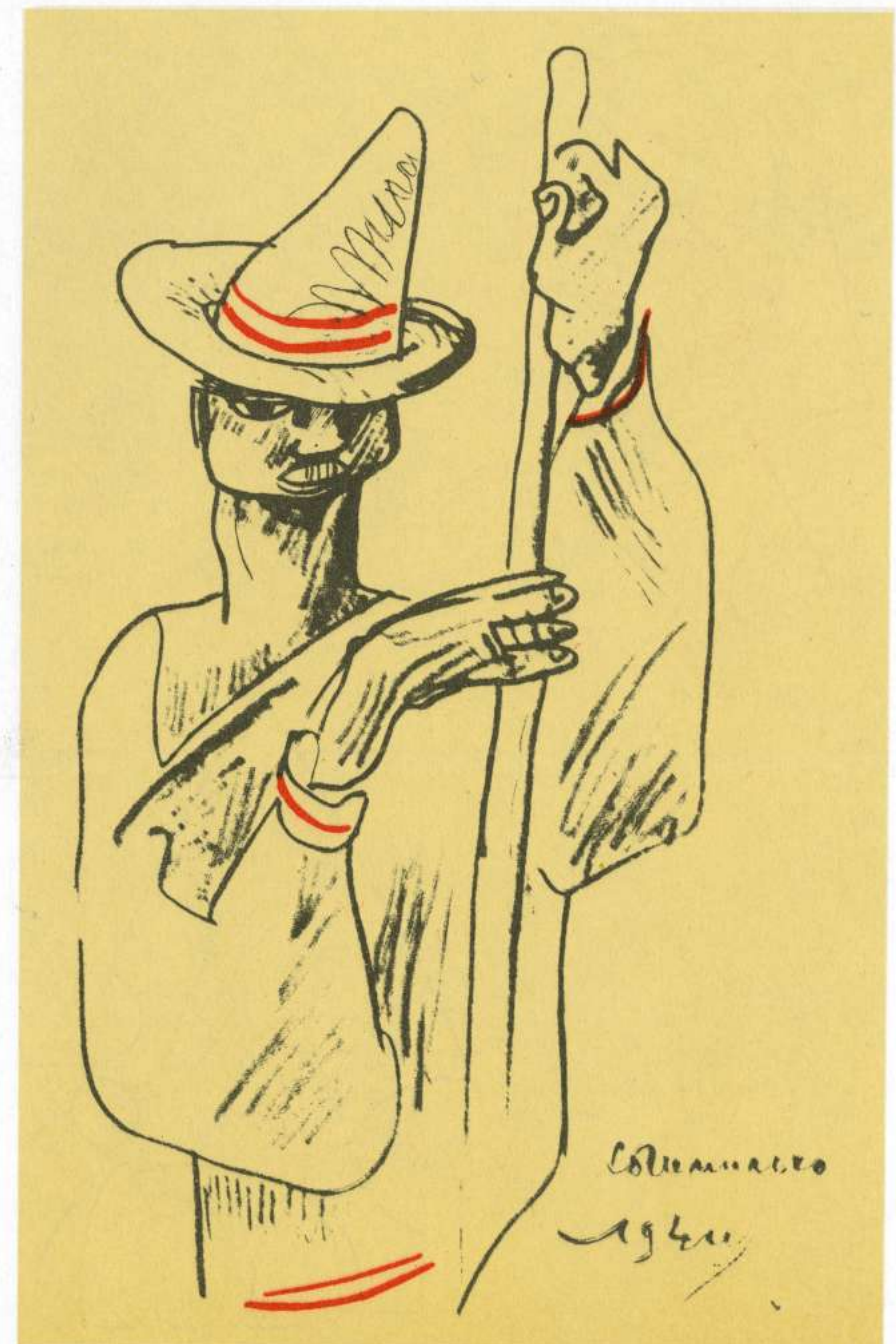


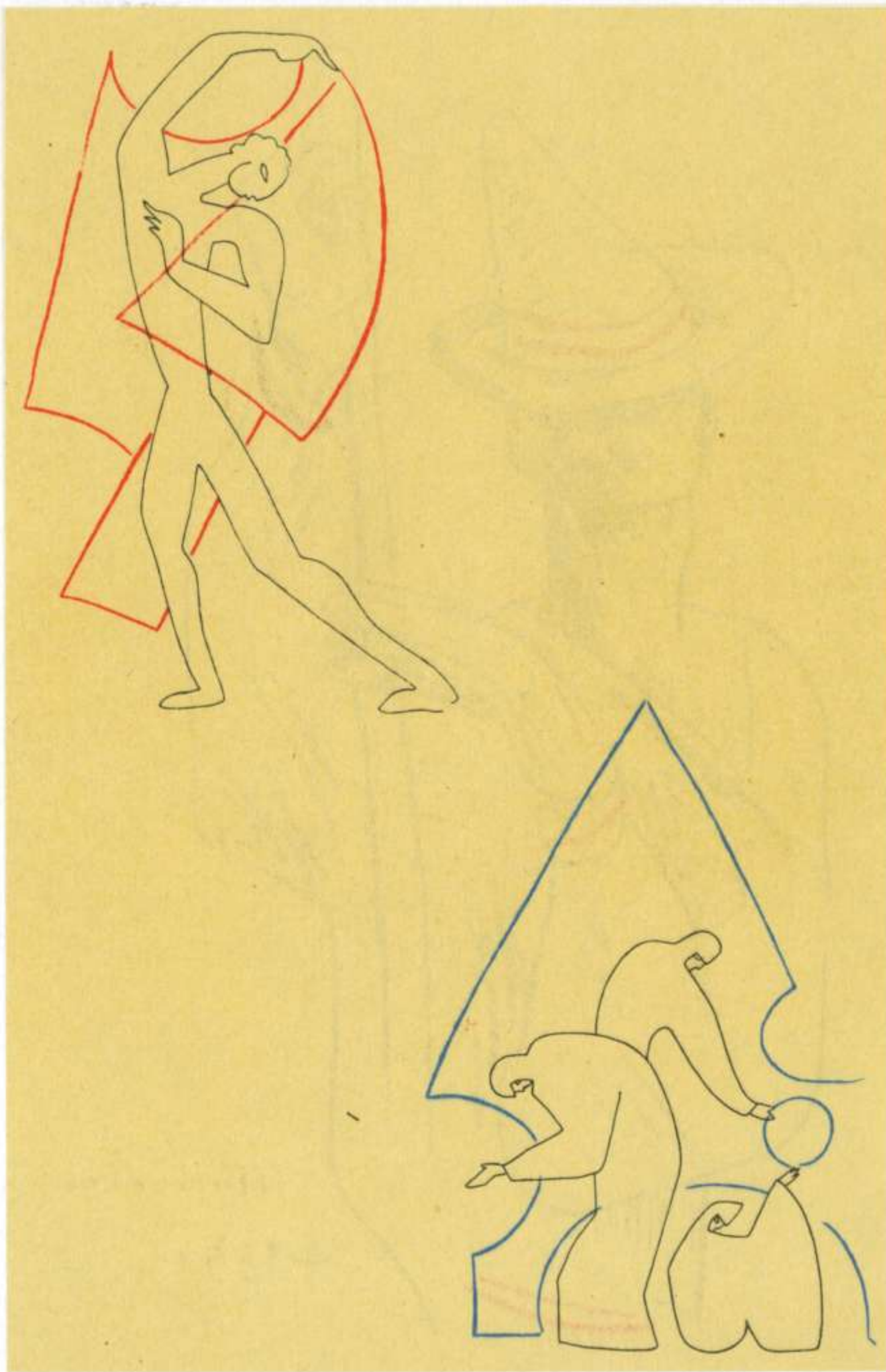
Адреса: РЕСПУБЛИКА И ПОСЛАТЧИСТВА: Москва
Д-95-00; Транспортировка — Д-96-00; Инностран

№ 80. Техническая школа, ул. им. Кавказа, 13-37-80; Парк — 13-10-80; Мостовый г. 13-10-81; Наука и Техника — 13-25-83; Кавказ

134
—
A







Druk. Wyd. Norm. W-wa. Nakł. 500 egz. Zam. 571/79 C-83

- ewakuacja Mosfilmu do Alma-Aty, przerwanie pracy nad "Iwanem Groźnym".
- 1942 — wznowienie pracy nad "Iwanem Groźnym", wykłady w WGIK-u;
 - w USA ukazuje się zbiór artykułów teoretycznych, "The Film Sense".
- 1943 — zdjęcia do "Iwana Groźnego" i praca nad książką "Metoda".
- 1944 — ukończenie pierwszej serii "Iwana Groźnego", powrót do Moskwy.
 - wspólnie z S. Jutkiewiczem redaguje antologię "Griffith".
- 1945 — praca nad drugą serią "Iwana Groźnego"; pisze studium "Nieobojętna przyroda", redaguje antologię "Chaplin" i antologię poświęconą 20-leciu "Pancernika Potiomkina" (nie zachowała się).
- 1946 — Nagroda Państwowa I stopnia za pierwszą serię "Iwana Groźnego";
 - zawał serca, wyjazd na kurację na Krym.
- 1947 — nominacja na kierownika sektora kinematografii w Instytucie Historii Sztuki Akademii Nauk ZSRR; pracuje nad 6-ciotomową "Historią radzieckiej sztuki filmowej"; pisze artykuły teoretyczne;
 - powstaje pomysł filmu "Moskwa 800".
- 1948 — pracuje nad studium "Brawa", redaguje podręcznik "Reżyseria". W nocy z 10 na 11 luty, pracując nad artykułem "Film kolorystyczny" (pisanym w formie listu do Lwa Kuleszowa) Siergiej Michajłowicz Eisenstein umiera.
- 1950 — na ekrany weszła dźwiękowa wersja "Pancernika Potiomkina".
- 1956 — w wydawnictwie "Iskusstwo" ukazał się "Wybór pism" S.M. Eisensteina;
 - pierwsza wystawa rysunków Eisensteina w Moskwie.
- 1957 — Warszawa — Centralne Archiwum Filmowe organizuje sesję Eisensteinowską i pierwszą zagraniczną wystawę rysunków Eisensteina (prezentowanych później w Paryżu, Londynie, Hadze, Mediolanie, Rzymie, Kopenhadze, Wiedniu i innych miastach Europy).
- 1958 — premiera drugiej serii "Iwana Groźnego".
 "Pancernik Potiomkin" znalazł się na I miejscu dwunastki najlepszych filmów wszechczasów (tzw. "lista brukselska").
- 1959 — Berlin — Międzynarodowa konferencja poświęcona twórczości Siergieja Eisensteina.

- 1961 — wydawnictwo "Iskusstwo" wydaje album rysunków Siergieja Eisensteina.
- 1964 — wyszły trzy tomy 6-ciotomowego wydania "Dzieł wybranych" Eisensteina.
- 1966-1971 — ukazały się pozostałe trzy tomy "Dzieł wybranych".
- 1967 — Siergiej Jutkiewicz i Naum Klejman dokonują fragmentarycznej rekonstrukcji filmu "Łąki bieżyńskie".
- 1979 — powstaje opracowana przez Grigorija Aleksandrowa i Jewgieniję Tobak próba rekonstrukcji filmu "Que viva Mexico!".

RYSUNKI SERGIUSZA EISENSTEINA

Rysunek był jedną z głównych pasji artystycznych Eisensteina. Twórca posiadał wyjątkową zdolność obserwacji i umiejętność plastycznego akcentowania szczegółu. Rysował właściwie przez całe życie, wszystko, co widział wokół siebie: planowane kadry i ujęcia filmowe, plany i warianty poszczególnych scen, projekty kostiumów i dekoacji, elementy struktury montażu scen filmowych, karykatury i rysunki humorystyczne, obrazki i scenki rodzajowe. Pozostawił po sobie setki rysunków dotyczących teatru, cyrku, baletu, estrady, opery.

Rysunki z lat dwudziestych powstawały pod wpływem kubizmu i impresjonizmu, z którego twórca szybko się wyzwolił dążąc do opisu rzeczywistości bardziej realistycznego, nie pozbawionego jednak elementów satyry i groteski. Silniej doszły do głosu motywy ludowe, które swój najpełniejszy wyraz znalazły w szkicach meksykańskich.

Rysunki Eisensteina charakteryzują się wyjątkowym dynamizmem plastycznym, groteskowym ujęciem tematu wyrażającym się w akcentowaniu mocniejszą kreską szczegółów podkreślających charakterystyczne cechy zjawiska. Jego pozornie fragmentaryczne szkice wykazują dużą zdolność obserwacji, są interesującym wypunktowaniem szczegółu, ubioru, gestu, działania postaci typowych, a jednocześnie zindywidualizowanych, zawsze żywych i dynamicznych. Bohaterowie rysunków, najróżnorodniejsze postacie uchwycone w jakimś momencie swojej egzystencji są ludźmi żywymi, myślącymi i przeżywającymi.

Całościowa struktura wyłaniająca się z oglądu szkiców Eisensteina wskazuje na skłonność twórcy do łączenia pozornych przeciwieństw: epi-

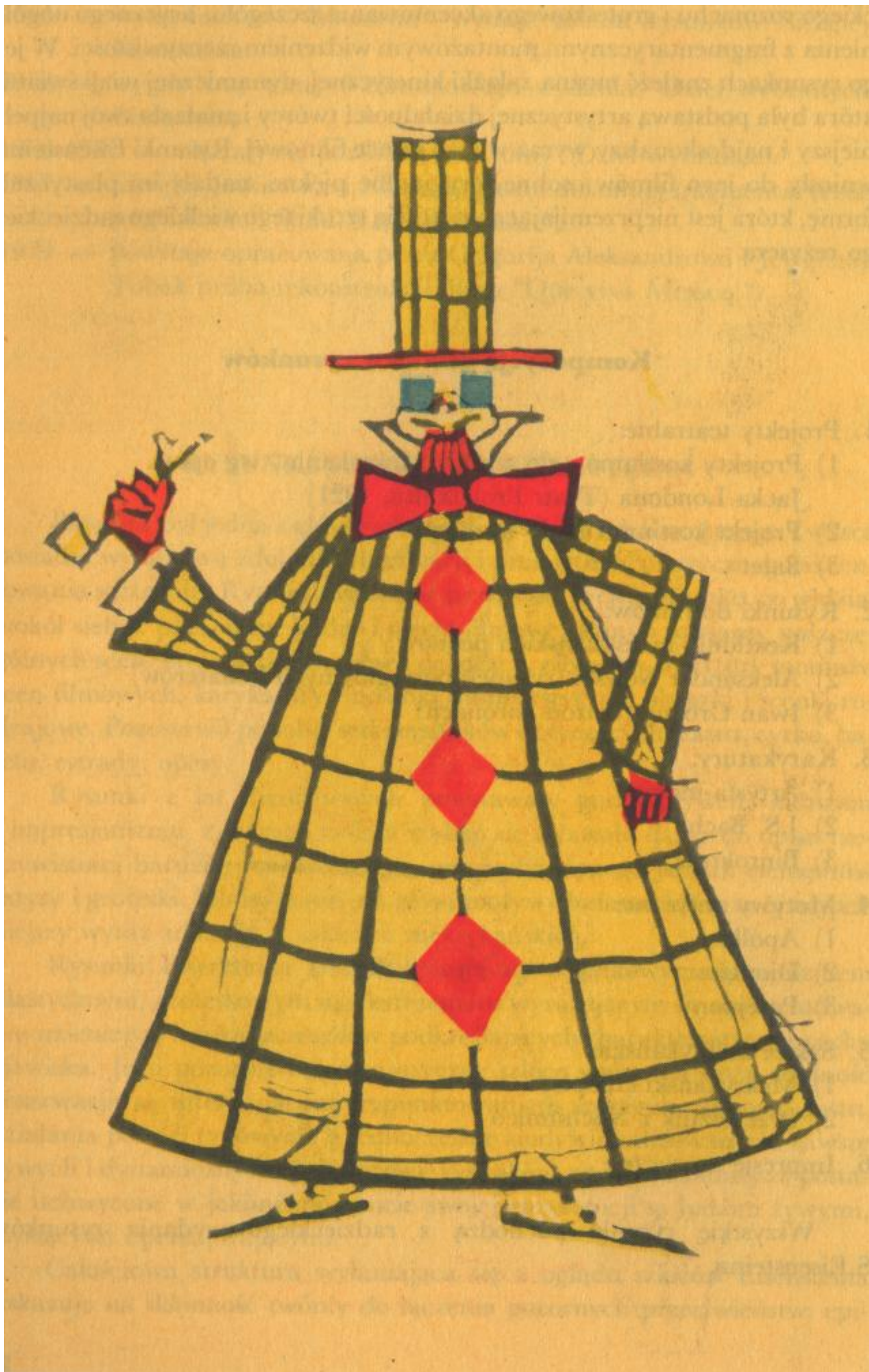
ckiego rozmachu i groteskowego akcentowania szczegółu, lirycznego uogólnienia z fragmentarycznym, montażowym widzeniem rzeczywistości. W jego rysunkach znaleźć można załączki kinetycznej, dynamicznej wizji świata, która była podstawą artystycznej działalności twórcy i znalazła swój najpełniejszy i najdoskonalszy wyraz w jego sztuce filmowej. Rysunki Eisensteina wniosły do jego filmów osobne, oryginalne piękno, nadały im plastyczną formę, która jest nieprzemijającą wartością sztuki tego wielkiego radzieckiego reżysera.

Kompozycja zestawu rysunków

1. Projekty teatralne:
 - 1) Projekty kostiumów do sztuki "Meksykanin" wg opow. Jacka Londona (Teatr Proletkultu, 1921)
 - 2) Projekt kostiumu Lady Makbet
 - 3) Balet
2. Rysunki do filmów:
 - 1) Kostiumy meksykańskich peonów
 - 2) Aleksander Newski (rysunek pary głównych bohaterów)
 - 3) Iwan Groźny (epizod koronacji)
3. Karykatury:
 - 1) Artysta-malarz
 - 2) J.S. Bach
 - 3) Biurokrata
4. Motywy antyczne:
 - 1) Apollo
 - 2) Dionizos
 - 3) Posejdon
5. Szkice meksykańskie:
 - 1) Meksykański chłopiec
 - 2) Przewoźnik z Xochimilco
6. Impresje muzyczne

Wszystkie rysunki pochodzą z radzieckiego wydania rysunków S.Eisensteina.

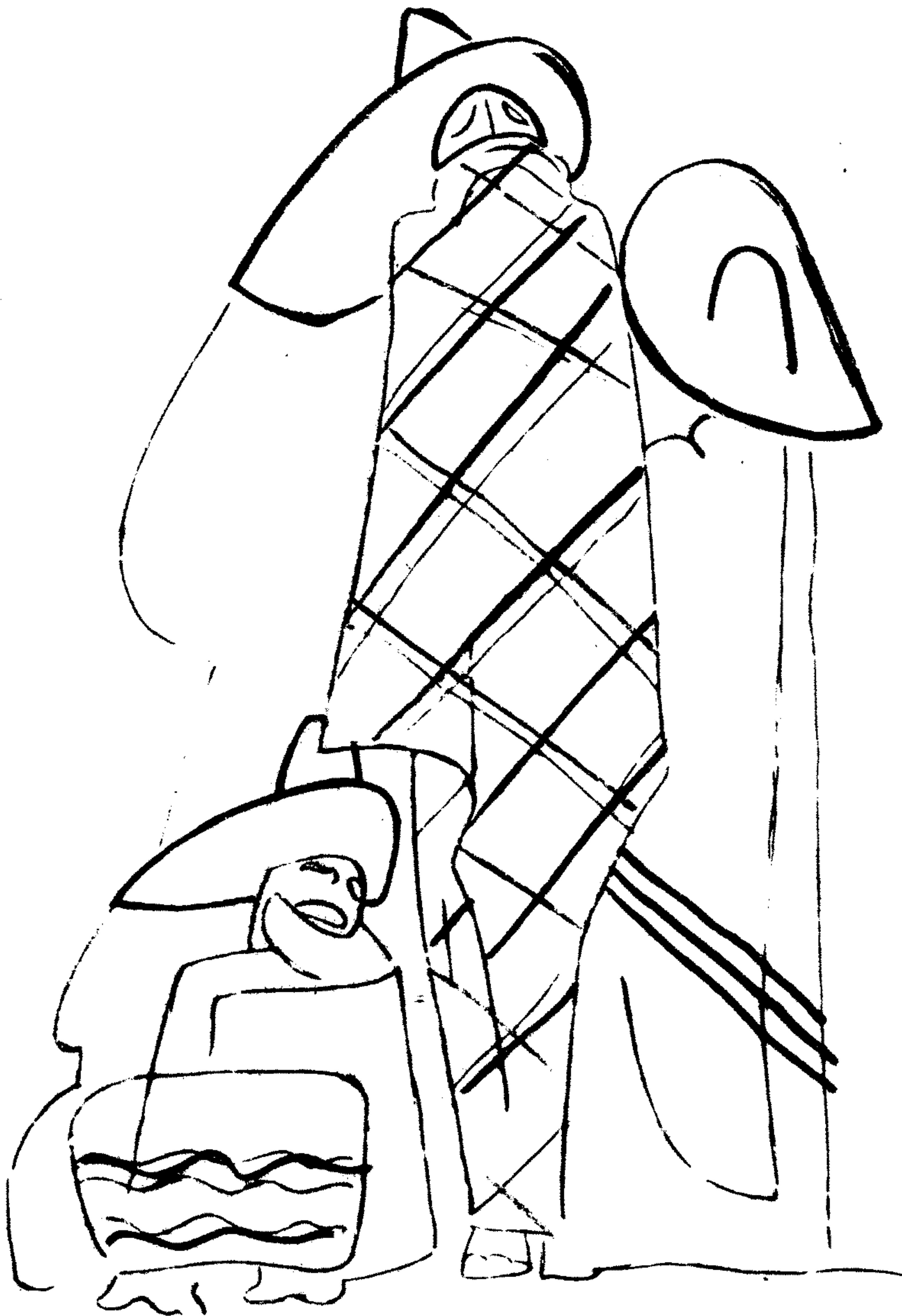
•

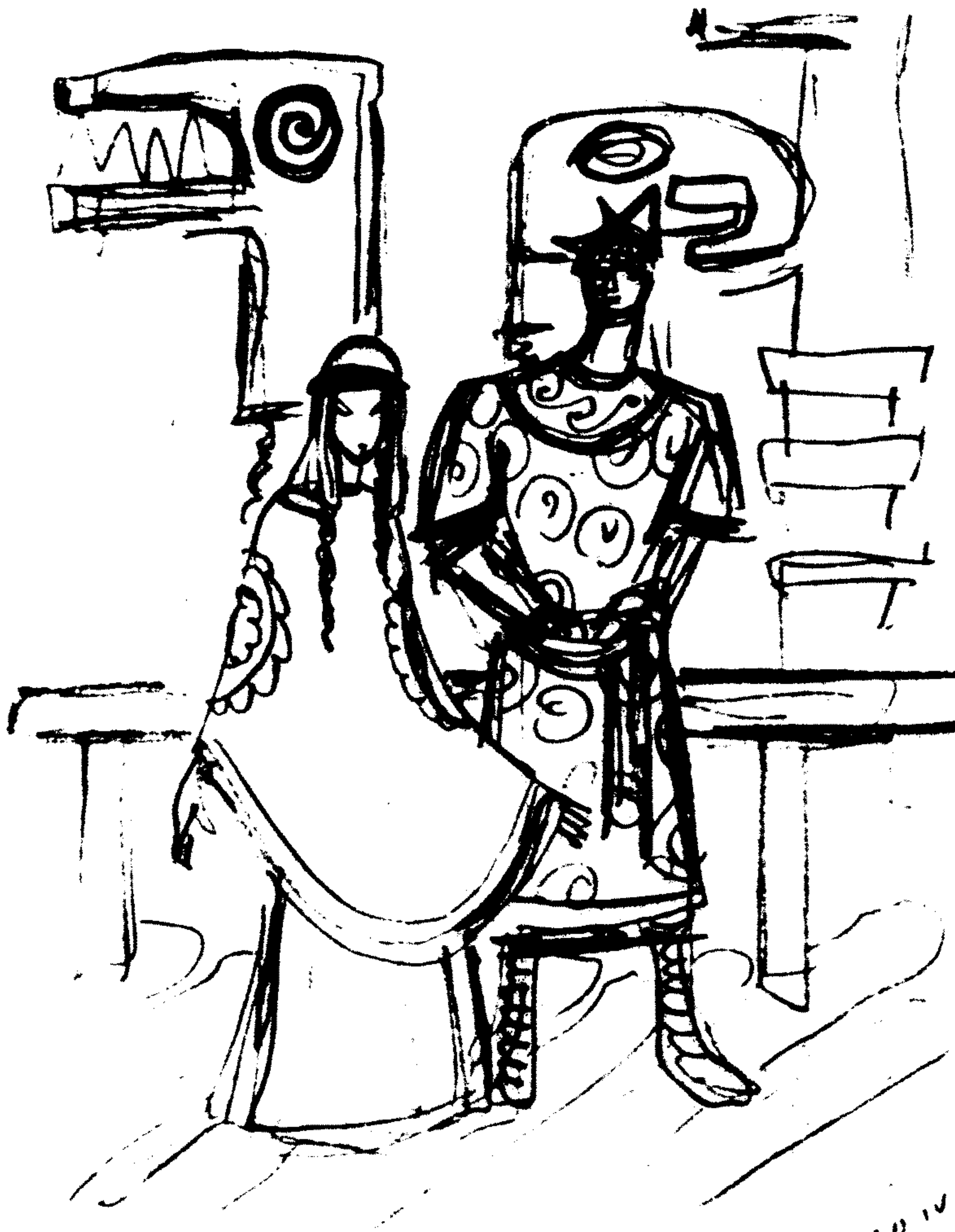




WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)







2012 37

Кошарел - Кез, Јен
6 ажен бене амен



21 / 42

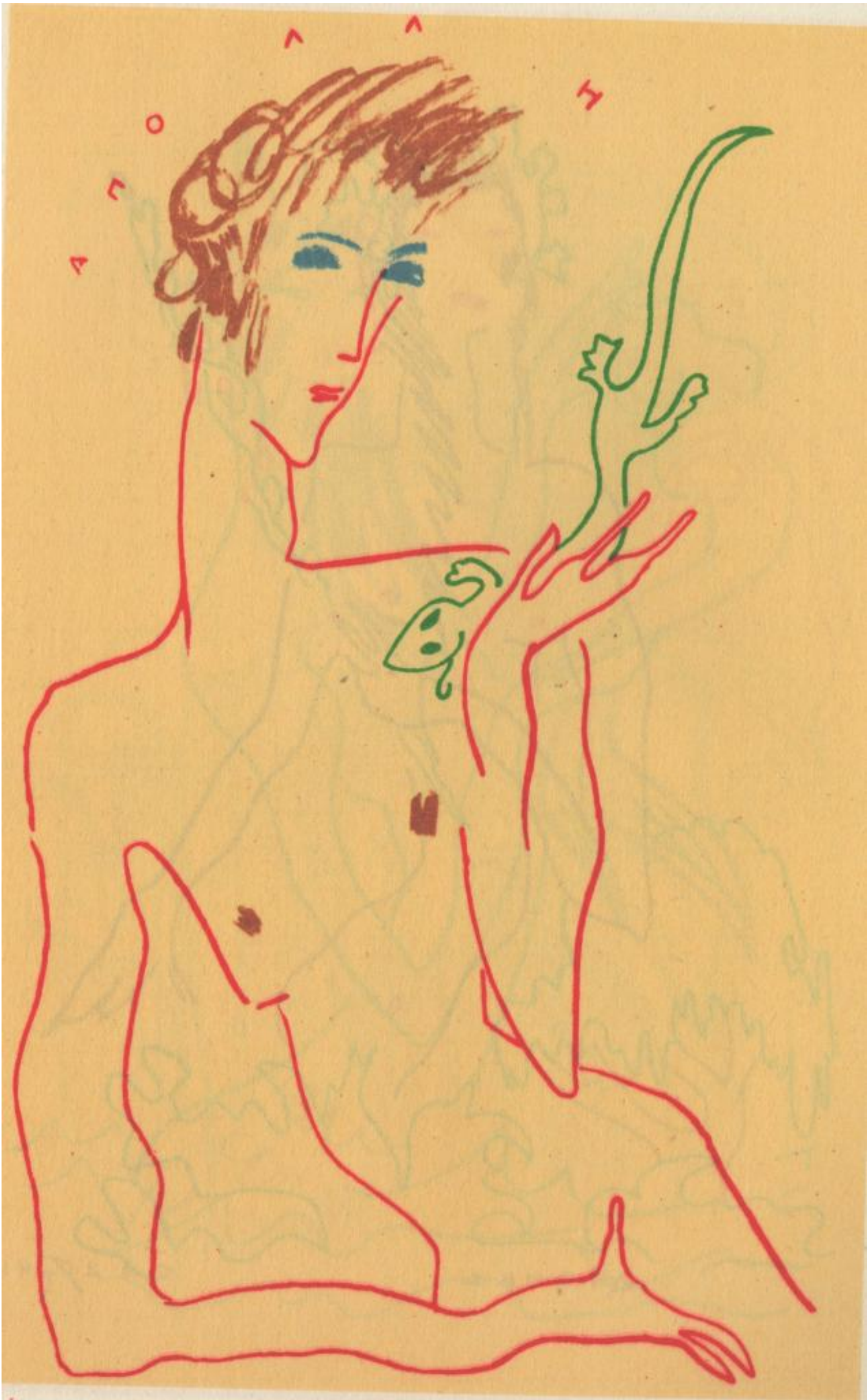


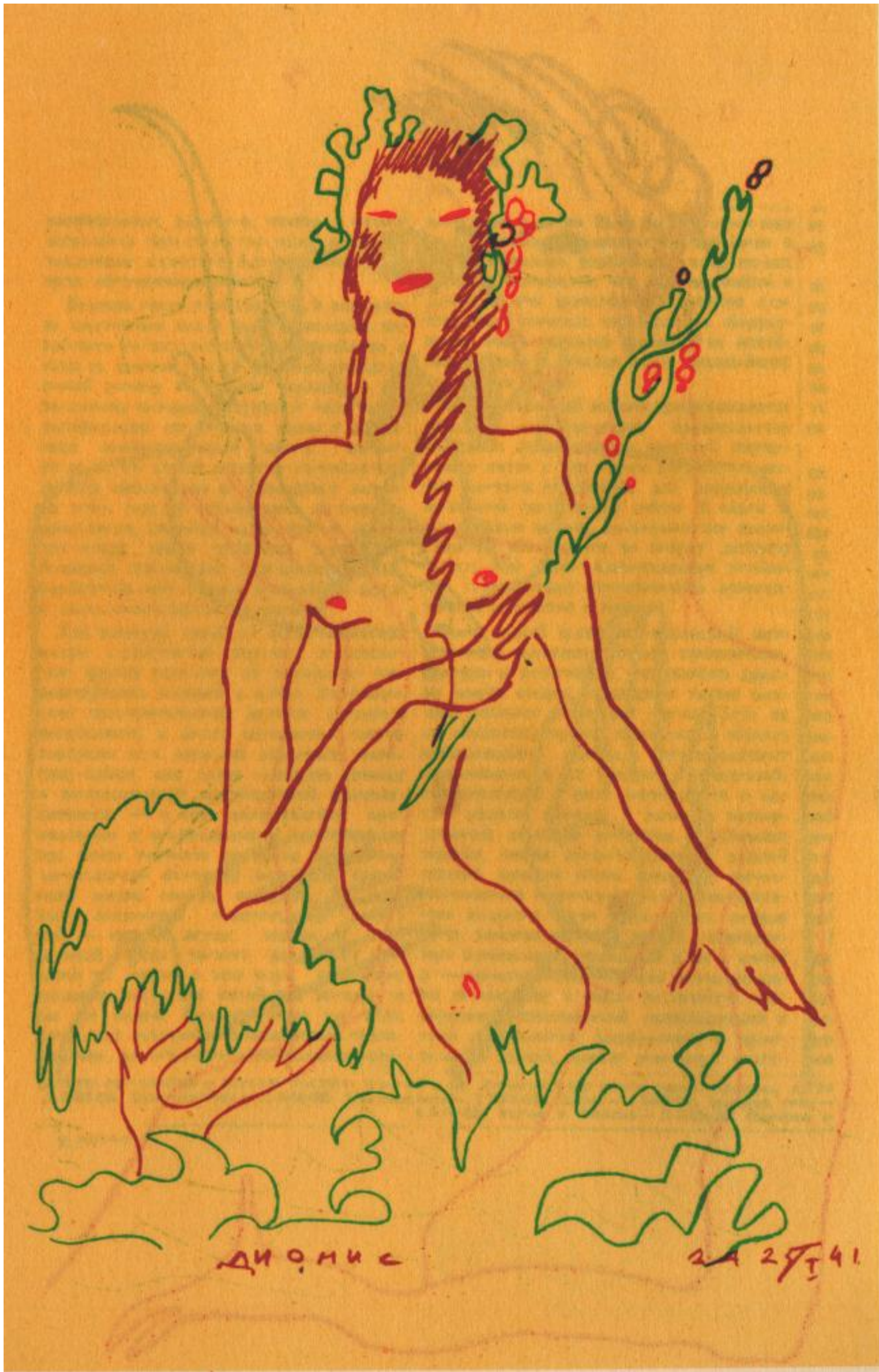


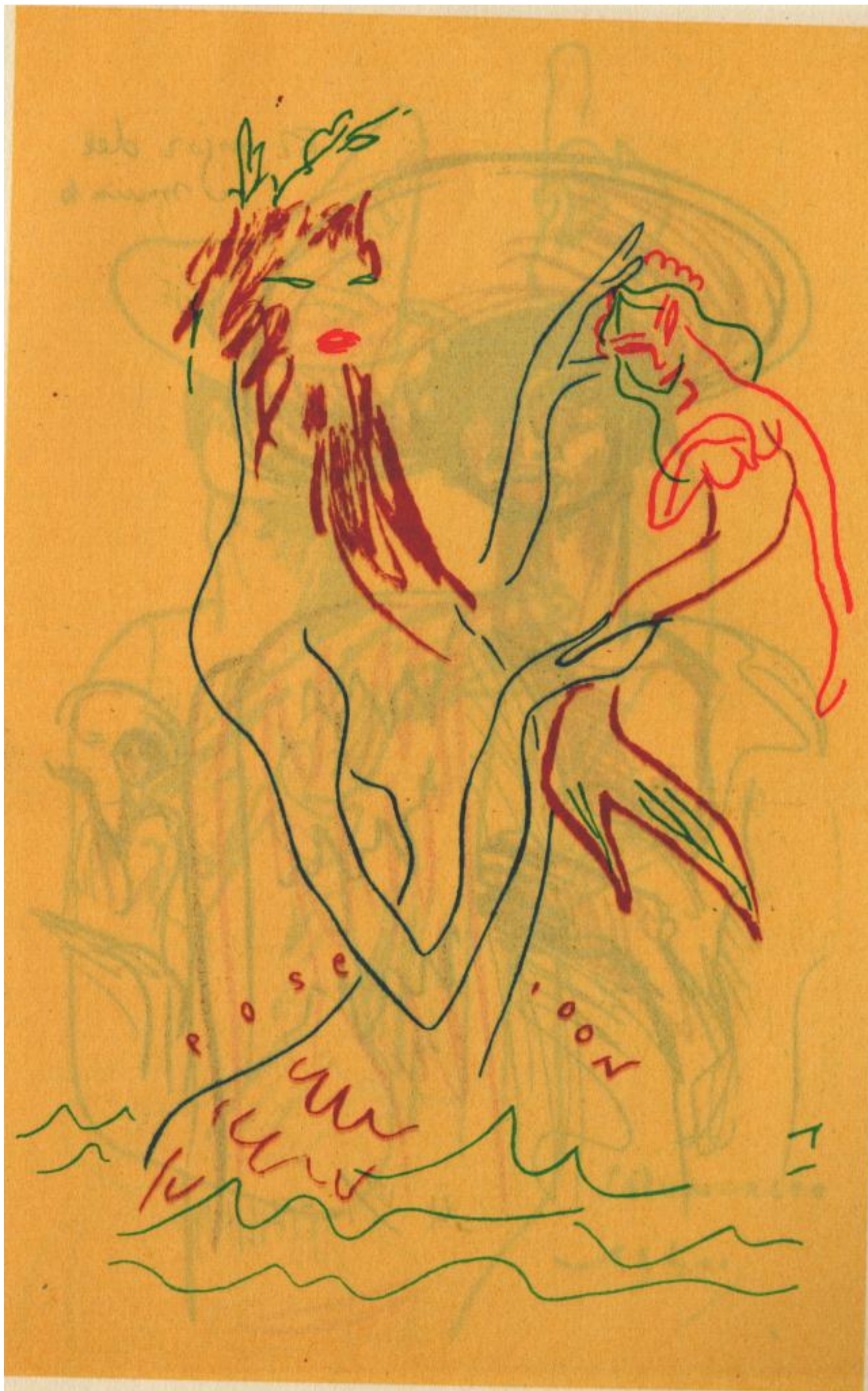
BACH

Летя над южной Америкой, аэропланский фотограф снимает пейзажи, города, поросшие баньянами, торговые и промышленные районы, оживленные дружной жизнью. Своей фотографией и тем же аэропланом он передает все, что видит. Зато на его страничке совсем не видно ни одного изображения американца в их порыве танцевальной, промышленной или политической деятельности и деятельности. Никто не говорит в докладе о подчеркивании влияния расового фактора на развитие культуры, никто не рассказывает о нашей частной жизни, о жизни наших американских друзей, о жизни наших американских друзей, о жизни наших американских друзей. Доклад содержит описание, разрешающее американцам свободный въезд в нашу страну и свободное передвижение американцев по нашей территории, а также различные корпорации, промышленной и сельскохозяйственной, приобретающие в стране земли, а также аренду земельный участ-

五、陳慶雲













14841
40

Druk. Wyd. Norm. W-wa. Nakł. 500 egz. Zam. 571/79 C-83