

Małgorzata Wosnitzka-Kowalska

Uniwersytet w Białymstoku

ORCID: 0000-0001-5722-6746

LABORATORIA DZIGI WIERTOWA

Dziga Wiertow, białostoczanin – cz. 1

Dziga Wiertow (ur. jako Dawid Abelowicz Kaufman w 1896 r. w żydowskiej rodzinie, w Białymstoku, zm. w 1954 r. w Moskwie), jeden z najwybitniejszych w historii artystów kina, pionier filmu dokumentalnego, nie funkcjonuje w powszechnej świadomości jako znany białostoczanin. Wprawdzie większość jego życia i twórczości była związana z Moskwą, także Petersburgiem (Leningradem), a w ogólności – ze Związkiem Radzieckim. Niemniej opuścił on Białystok jako dwudziestolatek, człowiek w znacznej mierze ukształtowany. Tu zdobył wykształcenie i tu formowała się jego osobowość twórcza¹. Dla porównania – Ludwik Zamenhof przeniósł się z Białegostoku do Warszawy w wieku 14 lat. Gdy jednak związkami z twórcą esperanto miasto nieustannie się chlubi, próżno szukać na jego mapie ulicy Wiertowa.

Jeśli chodzi o namacalne formy upamiętnienia artysty w przestrzeni miasta, można wymienić dwie. Jedną z nich jest tablica na jednej ze ścian kina Forum, odsłonięta podczas Międzynarodowego Festiwalu Zawodów Filmowych i Telewizyjnych FILMVISAGE w 2009 roku. Drugą stanowi instalacja plenerowa z 2010 roku „Kinooko” Aleksandry Czerniawskiej, pochodzącej z Białegostoku malarki i psycholożki. Projekt nawiązuje oczywiście do nazwy awangardowej grupy stworzonej przez Wiertowa², a zarazem jego rozumienia fenomenu kamery, i prezentuje przezroczyste oko, wpatrujące się w życie miasta. Projekt został oprostowany przez radnych miejskich, powołujących się na związki reżysera z władzami radzieckimi, choć w instalacji próżno szukać czegokolwiek, co odnosiłoby się do Związku Radzieckiego – inna też zupełnie była intencja pomysłodawczyni projektu³.

¹ Podstawowe informacje podaje A. Matwiejczyk w haśle: *Dziga Wiertow (1896–1954) – dokumentalista i twórca kroniki filmowej*, [w:] *Słownik biograficzny białostocko-tomżyńskosuwalski*, red. A. Dobroński i in., z. 2, Białystok 2003, s. 159–161.

² O grupie „kinoków” zob. m.in. A. Helman, *Wszecobecność kamery*, [w:] tejsze, *Tropami filmowej prawdy*, Warszawa 1981, s. 39.

³ A. Czerniawska, *Jakby Dziga Wiertow był szatanem...* (wywiad), „Gazeta Współczesna” 2017, nr 25, s. 4.

Między propagandą a sztuką

Przyczyny kontrowersji są jasne. Dziga Wiertow był wprawdzie przełomowym twórcą, ale zarazem także komunistycznym propagandzistą. Jego dorobek filmowy oraz teoretyczny często schodzi w tej perspektywie na drugi plan. A szkoda – bo autor *Człowieka z kamerą* nie tylko był wybitnym filmowcem i – można powiedzieć – twórcą odrębnego gatunku filmowego (filmu dokumentalnego). Bardzo istotne jest również to, że jego rozumienie kina, jego strategia twórcza, jego pola eksploracji oraz twórcze narzędzia – wszystko to ma swoje korzenie w okresie młodości, spędzonej w Białymstoku.

Zanim jednak przejdziemy do tej kwestii, warto zaznaczyć, że Wiertow nie sławił przemian ustrojowych z pobudek koniunkturalnych, nie ułatwiał sobie kariery poprzez związki z polityką. Należałoby chyba powiedzieć, że wręcz przeciwnie, zawsze miał okazałe grono wrogów.

W początkach kariery zadbał o to sam. Jego słynne „precz!”⁴ skierowane pośrednio do przedstawicieli tradycyjnej kinematografii z miejsca nastawiło przeciwko niemu całe niemal środowisko. Z kolei dość hermetyczny język jego postulatów, jak również nowatorski sposób filmowania przy zupełnym braku fabuły nie zjednały mu wielu sojuszników. „My”, grupa „kinoków”, kolektyw „Kino-Oko” – te podmioty zbiorowe w pismach Wiertowa odnoszą się w zasadzie do jego najbliższych współpracowników i zarazem członków rodziny: brata Michaiła Kaufmana (operatora) oraz żony Elizawieży Swiłowej (montażystki).

Przez jakiś czas pozostawał w łaskach władzy jako gorliwy komunista, wielbiciel Lenina⁵ i sprawny twórca materiałów propagandowych (nieraz tworzył filmy na zamówienie)⁶, jednak nie można go uznać za odpowiednik Josepha Goebbelsa czy Leni Riefenstahl. Wiertow bez wątplenia wierzył w idee komunistyczne, w to, że nastały czasy przewodniej roli proletariatu, wierzył, że kładzie podwaliny pod nowy, proletariacki model kultury. Nie przyświecały mu natomiast doraźne cele polityczne, nie używał filmu jako narzędzia do zdobycia popularności i pozycji, ale raczej jako społecznego łącznika, głównego medium nowych, lepszych czasów. Z tego też powodu dążenie do sztuki było u niego zawsze ważniejsze niż cel propagandowy. W swoim idealizmie był niekiedy wręcz oderwany od rzeczywistości politycznej. Krytykował na przykład radzieckie kino masowe (dużo bardziej popularne niż jego dokonania), dla którego propaganda była głównym celem:

Co pragną udowodnić nasi reżyserzy filmowi, nalepiając takie czy inne czerwone etykiety na swe dzieła będące imitacją wzorów zagranicznych? Nie pragną i nie

⁴ D. Wiertow, *My. Wariant manifestu*, [w:] tegoż, *Człowiek z kamerą. Wybór pism*, red. M. Garncarek, Warszawa 1976, s. 18.

⁵ Zob. *Trzy pieśni o Leninie*, reż. D. Wiertow, 1934.

⁶ Np. *Entuzjazm (Symfonia Donbasu)*, reż. D. Wiertow, 1931.

mogą udowodnić niczego. Pracują dla widza odurzonego narkotykiem i sprzedają narkotyzujący towar; nadają mu tylko rewolucyjny wygląd i zapach oraz w odpowiednim miejscu przypinają czerwoną kokardę wszystko zaś po to, by nie przypominał towaru carskiego⁷.

Wiertow nie krytykuje tu oczywiście idei komunizmu, tylko używanie do jej wyrażania i popularyzacji nieodpowiednich dla niej form: kina opartego na narracji, fabule, scenariuszu, fikcji. Tymczasem autor *Człowieka z kamerą* wierzył, że właśnie obiektyw – jak go nazywał, kino-oko – jest w stanie dostrzec i ukazać samą prawdę, żywą tkankę miejskiej rzeczywistości i ta właśnie prawda („kinopravda”) powinna stanowić najwyższy cel nowej kinematografii. Z perspektywy czasu można stwierdzić, że Wiertow kładł tu podwaliny pod film dokumentalny jako odrębny gatunek, nie zaś pod radziecką propagandę (bo propaganda składająca się w większości ze scen, których nawet nie sposób jednoznacznie zrozumieć – np. migawkowych i zagadkowych ujęć pracujących maszyn – to propaganda nieskuteczna).

Rozbieżność jego idei z linią polityczną narastała, co objawiło się między innymi wówczas, gdy wprowadzono pierwszy Plan Pięcioletni (1928 r.) i twórcy filmowi zostali zobowiązani do przedkładania scenariusza do oceny. Wiertow, jako wróg koncepcji scenariusza (oraz wszelkich w ogóle związków filmu z literaturą), przedstawiał administracji radzieckiej kinematografii zamiast niego opis koncepcji filmu, schemat ruchu kamer etc.⁸ W związku z tym radzieckie władze zwróciły się przeciwko niemu. Powodem była zarówno nieprzejednana postawa w kwestiach zasadniczych dla pojmowania sztuki filmowej przez Wiertowa, jak również jego nieprzemijający sentyment wobec Lenina⁹. Tak pisał w dzienniku z 12 lutego 1940 roku:

Ja się nie izoluję – ja jestem odizolowany. Nigdzie mnie nie proszą. Nie dostałem zaproszenia na konferencję w sprawie filmu historycznego. Nie zostałem włączony do filmu Kisielewa Nasza kinematografia (na dwudziestolecie). Zamówiony u mnie artykuł nie został ogłoszony. Nie ma dla mnie miejsca na wystawie – nie proszono mnie ani o fotografię, ani o fotosy z moich filmów. Moje milczenie rozumiane jest jako „ja milczę”, nie zaś jako „mnie milczą”.

Ale ja nie potrzebuję niczego, byle tylko pracować¹⁰.

Być może Wiertow wierzył do końca w idee komunistyczne (niektóre pochodzące z czasów I Międzynarodówki), których realizację widział bezkrytycz-

⁷ D. Wiertow, *Kinooko*, [w:] *Człowiek z kamerą*, dz. cyt., s. 64.

⁸ A. Kołodyński, *Wiertow: entuzjazm i kamera*, [w:] tegoż, *Tropami filmowej prawdy*, s. 46–47.

⁹ Wiele wskazuje na to, że sam uważał siebie za „Lenina kinematografii” – zob. na ten temat: tamże, s. 46.

¹⁰ D. Wiertow, *Z notatek i dzienników*, [w:] *Człowiek z kamerą*, dz. cyt., s. 183.

nie w działalności Lenina. Patrząc na rozwój jego kariery, na jego postawę, raczej trudno mu przypisać cyniczny oportunizm.

Był propagandzistą, apologetą dyktatora i propagatorem rewolucji proletariackiej. Zarazem był także artystą, próbującym opracować nowy model kultury oparty na filmie, dźwięku, obrazie, w wielu kwestiach absolutnie prekursorskim. Warto odnotować, że Wiertow nigdy nie przystąpił do partii bolszewików, zaś charakter swoich politycznych sympatii w 1918 roku określał jako anarchystyczno-indywidualistyczny¹¹.

Kinooko, radioucho, futurizm

Kamera oznaczała dla Wiertowa coś zupełnie innego niż urządzenie do nagrywania filmu. Uważał ją raczej za narzędzie widzenia świata w sposób dokładny, a zarazem syntetyczny, doskonalsze od oka – i określał jako „kinooko” (ros. Кино-глаз)¹². Zaś wąską grupę, której był częścią i która wyznawała tę samą filozofię twórczą, a potem realizowała ją w formie filmowej nazywał „kinokami” (ros. Киноки). Artysta po wielokroć wykladał znaczenie owych pojęć, tak istotnych dla zrozumienia jego twórczości. Warto przytoczyć w tym kontekście dłuższy fragment „elementarza kikoków”:

„Kinożrenica” lub „kinooko”. Stąd „kinożrenicowcy” lub „kinocy”. Elementarz kinoków określa skrótowo „kinooko” formułą: „Kinooko = filmowy opis faktów”.

„Kinooko = widzę filmowo (widzę przez kamerę filmową) + piszę filmowo (zapisuję kamerą na taśmie filmowej) + organizuję filmowo (montuję)”.

Metoda „kinooka” to naukowo-doświadczalna metoda analizy świata widzialnego (...)

„Kinooko” nie jest więc tylko nazwą grupy pracowników filmowych. Nie jest też jedynie tytułem filmu (*Kinooko* czyli *Życie na gorąco*). Ani – jakimś kierunkiem w tak zwanej sztuce (lewym lub prawym). „Kinooko” jest rozwijającym się bezustannie ruchem, który domaga się oddziaływania faktami i przeciwstawia się wszelkiemu fantazjowaniu bez względu na to, jak silne wrażenie takie fantazje zdolne są wywoływać.

„Kinooko” – to objaśnianie za pomocą dokumentu świata widzialnego, a także i tego, który dla nieuzbrojonego oka ludzkiego pozostaje niewidzialny.

„Kinooko” to przewyciężenie przestrzeni, więź wizualna między ludźmi na całym świecie, oparta na nieustannej, wzajemnej wymianie faktów i dokumentów filmowych, a nie na wymianie kinowych przedstawień.

¹¹ John MacKay, *Dziga Vertov (1896–1954)*, [in]: *Russia's People of Empire*, Bloomington – Indianapolis, p. 286.

¹² W tłumaczeniach tego wyrazu stosuje się różne formy zapisu: kinooko, kino-oko, Kino-Oko. W niniejszym tekście przyjmuję zapis „kinooko”, gdy chodzi o obiekt kamer, „Kino-Oko”, gdy mowa o grupie i projekcie artystów, oraz *Kino-Oko*, gdy mowa o tytule filmu.

„Kinooko” to przezwyciężenie czasu (wizualna więź między zjawiskami, które oddziela upływ czasu). To koncentracja i rozdrobnienie czasu. To także możliwość ujrzenia procesów życiowych w dowolnej, niedostępnej oku ludzkiemu kolejności czasowej, z dowolną, nieuchwytną dla oka ludzkiego szybkością¹³.

Jak widać, Wiertow wychodził z założenia, że poprzez kamerę – wliczając odpowiednio przygotowany materiał filmowy, selekcję i montaż – da się pokazać rzeczywistość taką, jaka jest, czyli również taką, jaka nie objawi się „nieuzbrojonemu” oku. Nie ma tu jednak miejsca na jakkolwiek pojmowany obiektywizm, bo od początku jasne jest, że to twórcy, operator, montażysta, reżyser – a nie samo narzędzie – wydobywają ze świata jego tajemnice. Film ma być pozbawiony narracji, wolny od jakiegokolwiek fabuły, oparty na podglądaniu rzeczywistości niezaaranżowanej, nieprzygotowanej na podglądanie, surowej¹⁴. Później jednak te wszystkie ułamki należy poukładać, by uzyskać całość znaczącą.

Z tego właśnie powodu jednym z najistotniejszych pojęć w słowniku artysty jest „kinoprawda” (ros. Кино-Правда). „Odkrywanie”, laboratoryjne rozkładanie i scalanie rzeczywistości było w ramach jego filmowych eksperymentów przeprowadzane w ściśle określonym celu, miało charakter publicystyczny i tendencyjny¹⁵, o czym także pisał wprost:

Wynaleziony obecnie sposób radiowej transmisji obrazów¹⁶ w jeszcze większym stopniu może przybliżyć nas do zasadniczego i najważniejszego celu: zespolenia wszystkich ludzi pracy rozsianych po całym świecie. Zespolenia ich wspólną świadomością, wspólną więzią, wspólną kolektywną wolą walki o komunizm.

To nasze zadanie nazywamy właśnie <kinoookiem>. Rozszyfrować życie – ukazać je takim, jakie jest. Kształtować za pomocą faktów świadomość człowieka pracy.

Tym samym w strefie słuchu jest – jak je nazywamy – <radioucho>, które rejestruje świat słyszalny. Skoro więc mamy do czynienia z oddziaływaniem faktami, a nie z grą, tańcem czy poezją, oznacza to, że tak zwanej sztuce udzielamy bardzo niewiele uwagi¹⁷.

Koncepcja „radioucha” (rozwijana przez artystę w wielu pismach) dowodzi, że dla założonego celu – zjednoczenia oraz przeobrażenia świadomości proletariatu

¹³ D. Wiertow, *Od „kinoooka” do „radioooka”*. *Elementarz kinoków*, [w:] *Człowiek z kamerą*, dz. cyt., s. 75.

¹⁴ Wg Wiertowa istotne nader jest to, by filmu pozbawić „scenariusza literackiego” jako elementu „całkowicie obcego filmowi”, czy to w formie opowiadania z tradycyjną fabułą, czy też choćby nawet listy montażowej – zob. „Kinooko”. *Kronika filmowa w 6 seriach*, [w:] *Człowiek z kamerą...*, s. 41.

¹⁵ Więcej na ten temat zob. A. Kołodyński, *Wiertow*, dz. cyt., s. 35.

¹⁶ Tu mowa o telewizji – więcej na ten temat zob. A. Kołodyński, *Wiertow*, dz. cyt., s. 49.

¹⁷ D. Wiertow, *Zasady „kinoooka”*, [w:] *Człowiek z kamerą*, dz. cyt., s. 54.

riatu za pomocą nowych mediów – Wiertow gotów był sięgać tak po film niemy, jak i audycję radiową, czy wreszcie film udźwiękowiony (pierwszym takim obrazem, który stworzył, była wspomniana *Symfonia Donbasu*).

Jest to niewątpliwie godne zainteresowania, że reżyser traktuje tu media i narzędzia przekazu jako zrośnięte z człowiekiem będące jakby przedłużeniem jego zmysłów. W tym widzi szansę i jeden z kluczowych celów swojej pracy.

Wielki temat życia Wiertowa, przenikający na wskroś jego postawę i twórczość, stanowiła rewolucja, którą postrzegał jednak w szerszym kontekście niż triumf proletariatu. W refleksjach reżysera gruntowna zmiana porządku świata oraz całkowite przeobrażenie twórczych środków wyrazu idą w parze. Wiertow marzył o głębokim przeobrażeniu świadomości ludzi pracy w oparciu o osiągnięcia ówczesnej myśli technicznej, poszerzeniu ich horyzontów poznawczych do stopnia, w którym indywidualum jest w stanie objąć myślą i wyobraźnią złożony organizm społeczny:

Naszą podstawową zasadą i zadaniem programowym jest niesienie pomocy każdemu uciśnionemu z oddzielną i całemu proletariatu w ich dążeniu do zrozumienia otaczających zjawisk życiowych (...). Naszym zadaniem jest ustanowić widzialną („kinooko”) i słyszalną („radioucho”) więź klasową między proletariuszami wszystkich narodów i krajów na bazie komunistycznego objaśniania świata¹⁸.

Wiertow przemawia tu językiem *Manifestu komunistycznego*. Warto jednak zwrócić uwagę także na to, co dokładnie mówi, próbując oddzielić ideologię komunistyczną oraz rewolucyjną nowomowę od teorii filmu jako medium, w którą wpisana jest także specyficzna epistemologia. Teoretyczny namysł Wiertowa nad naturą mediów przywodzi niekiedy myśl koncepcje Marshalla McLuhana, który postrzegał historię ludzkości jako „następstwo kolejnych aktów technologicznych przedłużeń ludzkich zdolności, z których każdy powoduje radykalną zmianę w naszym sposobie myślenia, czucia i wartościowania”¹⁹.

Bardziej jednak adekwatnym odniesieniem będzie dla idei Wiertowa futurizm. Istnieje bowiem wiele punktów stycznych między refleksjami i praktyką artystyczną autora *Kino-Oka* a rosyjskimi futurystami z grupy LEF. Działający od 1923 roku „lefowscy” futuryści swój zachwyt nad maszyną również wiązali z jej zdolnością do przekształcenia świadomości mas i, podobnie jak Wiertow, byli wielkimi entuzjastami ówczesnych przemian polityczno-społecznych²⁰.

¹⁸ Tamże, s. 53, 55.

¹⁹ K. Kukiełko, *Sztuka w teorii mediów Marshalla McLuhana*, „Media, Kultura, Społeczeństwo” 2009, nr 1 (4), s. 19.

²⁰ Zob. T. Załęska, *Lefowska koncepcja literatury*, „Studia Rossica Posnaniensia” 1979, nr 12, s. 109: „O specyfice propozycji ideowo-estetycznych LEF-u zadecydowały dwa zasadnicze czynniki: afirmatywna postawa wszystkich uczestników grupy wobec nowej rzeczywistości →

Rozwój technologii wiązali ściśle z walką klasową proletariatu, zaś swą sztukę umieszczali w ramach „agitacyjno-dokumentalnych”²¹. Także pod wieloma innymi względami granica między komunizmem a futuryzmem była w tym przypadku dość cienka. Do tego stopnia, że właściwie trudno w twórczości Wiertowa oddzielić pierwiastek „komunistyczny” od „futurystycznego”²². Ciąg dalszy rozważań o jego twórczości stawia zresztą pod znakiem zapytania sensowność tego rodzaju rozróżnień.

Laboratorium, czyli pułapka na rzeczywistość

Choć w pismach Wiertowa często wyczuć można wpływ komunizmu na jego poglądy, to jednak nie oznacza, że niemożliwe jest mówienie o jego pojmowaniu prawdy filmowej w oderwaniu od treści polityczno-społecznych. Niekiedy trudno dotrzeć do sedna kina według Wiertowa, bo sprawy polityczne mieszają się z filozofią twórczą, zaś rewolucje przemysłowa, technologiczna i artystyczna wydają się tworzyć jedną, nierozzerwalną całość.

Gdy jednak sięgnąć po któryś z jego słynnych filmów, na przykład *Człowiek z kamerą* (1929), okazuje się, że niekiedy daleko im do formy manifestu politycznego. Zdziwi się każdy, kto – antycypując perswazyjny i propagandowy charakter ówczesnego kina radzieckiego – spodziewał się będzie patosu, długich ujęć, atmosfery triumfalizmu. Co zobaczy zamiast tego? Pracujące maszyny, krzątających się ludzi, wirujące ułamki rzeczywistości, czasem tak drobne, tak zdawkowe, że nie sposób stwierdzić, co jest filmowane i gdzie (np. jadący pociąg, filmowany od spodu, ubierająca się kobieta, smarowanie torów, obracający się mechanizm w dużym zbliżeniu). W wielu filmach Wiertowa orientację ułatwia dodany w formie napisów komentarz, konstruktywistyczny i dydaktyczny w swej wymowie. Ale i wtedy nieraz bywa tak, że propaganda musi ustąpić magii kina. Ciekawy przykład stanowi „założycielski” film *Kino-Oko* (oryg. *Кино-глаз*) z 1924 roku, zaczynający się od przemarszu pionierów oraz kilku innych scen wprowadzających w typowo propagandowe, agitacyjne kino, by nagle zaprezentować widzowi coś z zupełnie innego kontekstu. „Kino-Oko cofa

oraz całkowita negacja kanonów estetycznych dotychczasowej sztuki wywodząca się z przekonania, że wielkiej rewolucji społecznej musi towarzyszyć rewolucja w dziedzinie kultury”.

²¹ Tamże, s. 111.

²² Nawet jego wczesne manifesty cechują styl oraz poetyka literatury spod znaku futuryzmu:

„MY – ogłaszamy, że stare filmy, romansowe, teatralne itp. są dotknięte trędem.

– Nie podchodźcie do nich blisko!

– Nie dotykajcie wzrokiem!

– Niebezpieczne dla życia!

– Zaraźliwe!

MY – opieramy przyszłość sztuki filmowej na negacji jej teraźniejszości”. – D. Wiertow, *My. Wariant manifestu*, [w:] *Człowiek z kamerą*, dz. cyt., s. 17.

czas” – czytamy na ekranie, a naszym oczom ukazuje się materiał odwrócony w czasie: kobieta idąca wstecz, wóz jadący do tyłu, wreszcie nieco surrealistyczna, nowatorska scena „przywracania byka do życia” poprzez napelnianie go jego własnymi wnętrznościami i przyodziewanie w jego własną skórę.

Warto przypomnieć epizod z życia reżysera, opisywany przez niego jako doświadczenie, które uzmysłowiło mu siłę kina i ukierunkowało twórczo. Było to zarazem jego pierwsze wystąpienie przed kamerą. Wiertow skoczył wówczas z wysokości na półtora piętra altany, co szczegółowo uchwyciła kamera. Artysta pisze w komentarzu:

Człowiek podchodzi do krawędzi dachu altany, na jego twarzy maluje się obawa i niezdecydowanie, zastanawia się – nie, nie skoczę. Potem decyduje się: muszę, nie wypada, patrz. Raz jeszcze zbliża się do krawędzi i znowu widać na twarzy wahanie. Ale jednocześnie widać, jak narasta w nim postanowienie, jak mówi sobie: muszę i odrywa się od krawędzi. Leci w powietrzu, leci nieprawidłowo; myśli, że należy przyjąć taką pozycję, by zeskoczyć na nogi. Wyprostowuje się, przybliża do ziemi, na twarzy znowu rozterka, strach. Wreszcie stopami dotyka ziemi. Pierwsza myśl, że upadł, druga, że trzeba się utrzymać na nogach. Potem pojawia się świadomość, że zgrabnie zeskoczył, ale że nie trzeba dać po sobie tego poznać, więc jak cyrkowiec, który wykonał trudne ćwiczenie na trapezie, udaje zupełną swobodę. I z takim wyrazem twarzy powoli odpływa. Z punktu widzenia ludzkiego oka oglądacie nieprawdę. Z punktu widzenia oka kinematograficznego (za pomocą szczególnych środków filmowych, w danym wypadku zdjęć przyśpieszonych) spostrzegacie prawdę. Jeśli idzie o czytanie myśli ludzkich na odległość (a często ważne jest dla nas odczytanie myśli człowieka, nie zaś słuchanie jego słów), to tu otrzymaliśmy taką możliwość. Odkryły ją środki „kinoooka”.

„Kinooczne” sposoby dają więc możliwość zdjęcia maski z człowieka i uzyskania kawałka kinoprawdy. I właśnie ujawnienie tejże prawdy wszystkimi dostępnymi mi sposobami postawiłem jako cel dalszej mojej drogi w kinematografii²³.

Ta sama scena, oglądana „na żywo” trwa zaledwie kilka sekund i wszystkie te fenomeny, o których pisze Wiertow są wówczas niedostrzegalne. „Kinoprawda” okazuje się w optyce Wiertowa raczej prawdą o człowieku w ogóle niż prawdą o „ludziach pracy”. Ludzkie oko pokazuje nieprawdę, bo pomija, nie jest w stanie uchwycić tych wszystkich niuansów, emocji, dramaturgii ruchu, które rejestruje kamera filmowa. Tym, co próbuje zrobić poprzez kino Wiertow – jeśli pozostawić na boku kontekst polityczny – jest odarcie maski, przeciwstawienie się prostej i bezmyślnej obserwacji, a także bezrefleksyjnemu przyswajaniu fałszywej. Film jest po to, by zajrzeć pod podszewkę rzeczywistości, przyłapać ją na istnieniu. Zobaczyć ją taką, jaka jest, a nie taką, jaka jawi się nieprzygotowanemu

²³ D. Wiertow, „Trzy pieśni o Leninie” i „Kinoooka”, [w:] *Człowiek z kamerą*, dz. cyt., s. 99–100.

do patrzenia, „nieuzbrojonemu” w odpowiednie narzędzia podmiotowi. Strategia twórcza Wiertowa to zaczajanie się z kamerą w oczekiwaniu na to, aż wpadnie w nią coś ciekawego. Dosłownie: reżyser zastawia pułapkę na rzeczywistość²⁴, na przykład wtedy, gdy używa dwóch kamer – jednej widocznej i jednej ukrytej – by zmylić obserwatorów²⁵. Obraz z jednej kamery będzie wówczas zdeformowany poprzez świadomość osób filmowanych, że są filmowane – „kinoprawdę” pokaże dopiero druga kamera, z istnienia której nie zdają sobie oni sprawy.

Próbując odnieść te ustalenia do tradycji dokumentu, można stwierdzić, że Wiertow przypomina tu raczej analityka niż reportera. Sięga on po eksperyment, niekiedy prowokuje czy kreuje pewne sytuacje, by uchwycić ich konsekwencje. Wychodzi od analizy (dokładnie badając otoczenie przed rozpoczęciem zdjęć) i zmierza ku syntezie (w której ogromną rolę odgrywa montaż). Sam nazywa to postępowanie „metodą naukowo-doświadczalną”²⁶. Jego warsztat – to w istocie laboratorium.

Muzyczność i orkiestracja w kinie Wiertowa

Metoda naukowa czy też laboratoryjna to ważny aspekt warsztatu Wiertowa. Warto wskazać jeszcze jeden: muzykologiczny.

Otóż ilekroć artysta pisze o metodzie pracy „kinoków”, szczególnie montażu, miesza język kinematografii z językiem muzykologii. Przytoczmy fragmenty z jego wczesnego manifestu:

Metrum, tempo, rodzaj ruchu, jego precyzyjny stosunek do osi współrzędnych kadru, a może i osi współrzędnych wszechświata (trzy wymiary + czwarty – czas), wszystko to winien wziąć pod uwagę i przeanalizować każdy twórca filmowy.

Konieczność, precyzja i szybkość – oto trzy wymogi ruchu, który godny jest zdjęć i projekcji.

Geometryczny ekstrakt ruchu, który zachwyca zmianą obrazów – oto wymogi montażu.

Kinowość to sztuka organizowania nieuniknionych ruchów przedmiotów w przestrzeni, zgodna przy zachowaniu artystycznego rytmu całości – z właściwościami tworzywa i wewnętrznym rytmem każdego przedmiotu.

Tworzywem – elementarnymi składnikami sztuki ruchu – są interwały (przejścia od jednego ruchu do drugiego) [...]

Organizacja ruchu to organizowanie jego elementów – interwałów – we frazy. [...]

Utwór buduje się z fraz, podobnie jak fraza z interwałów ruchu. [...]

²⁴ Lub, mówiąc językiem samego Wiertowa, próbuje on „zdobyć rzeczywistość gołymi rękami” – cyt. za: A. Kołodyński, *Wiertow*, dz. cyt., s. 47.

²⁵ D. Wiertow, *Z historii kinoków*, [w:] *Człowiek z kamerą*, dz. cyt., s. 87.

²⁶ Zob. na ten temat: A. Kołodyński, *Wiertow*, dz. cyt., s. 47.

Aby można było na kartce papieru odtworzyć dynamiczną etiudę, konieczne są graficzne znaki ruchu.

MY – szukamy filmowej gamy²⁷.

Jak zatem widać, już w początkach swej kariery filmowej Wiertow pisał o filmie tak, jakby chodziło o balet lub operę, używał języka silnie przesiąkniętego matematyką oraz teorią muzyki, zaś jego wczesne dzieła znamionuje precyzyjna konstrukcja, organizacja wszystkich elementów w taki sposób, by do ciągu obrazów, ujęć, sekwencji wprowadzić odpowiedni rytm, zorkiestrować je z matematyczną precyzją. Badacz-eksperymentator łączy się tu w wysiłkach twórczych z muzykologiem i kompozytorem.

Postulaty tych wczesnych manifestów okazały się szczególnie trwałym elementem szkoły kinoków i Wiertow powtarzał je wielokrotnie w późniejszych pismach:

Czy istnieje jakiś wzór na montaż? Robiono takie próby. I trzeba powiedzieć, że są nawet w tej mierze pewne osiągnięcia. Istnieją mianowicie tablice montażowe, zawierające określone obliczenia, podobne do zapisu nutowego, opracowania rytmiki, „interwałów” itd.²⁸

Podobieństwo do zapisu nutowego, teoria zastosowania interwałów w montażu, organizacja obrazu według zasad rytmiki – wszystkie te elementy dotyczyły początkowo jedynie kina niemego. Znalazły one rozwinięcie i w pełnej skali ujawniły swą ważność dla Wiertowowskiej wizji kina wraz z nadejściem kina udźwiękowionego.

Wcześniej autor *Kino-Oka* budował teoretyczny grunt pod wprowadzenie dźwięku do filmów. W roku 1923 pisał: „Jeszcze raz mówimy więc: oko i ucho. Ucho nie podpatruje, oko nie podsłuchuje. Podział funkcji. Radio-ucho – montażowe »słyszę«, Kino-oko – montażowe »widzę«!”²⁹. Z czasem zaczął jednak wprowadzać muzykę do filmu na coraz większą skalę, zarazem dążąc do perfekcyjnego zestrojenia obrazu z muzyką. Jak sam pisze: „Już w *Szóstej części świata* napisy ustąpiły miejsca kontrapunktowo budowanemu słowo-radio-tematowi”³⁰. Ów film z 1926 roku rzeczywiście tworzy już z tematem muzycznym całość znaczącą i Wiertow rezygnuje z użycia dodatkowych objaśnień. W pełni jednak jego zamysł udaje się wcielić w życie w późniejszych dziełach. Chodzi mianowicie o *Entuzjizm. Symfonię Donbasu* (1931) oraz *Trzy pieśni o Leninie* (1934).

²⁷ D. Wiertow, *My. Wariant manifestu*, dz. cyt., s. 19.

²⁸ D. Wiertow, *Z historii kinoków*, [w:] *Człowiek z kamerą*, dz. cyt., s. 87.

²⁹ Cyt. za: S. Drobaszenko, *Spuścizna teoretyczna Dzigi Wiertowa*, tłum. i opr. K. Zonn, „Kultura Filmowa” 1970, nr 10, s. 44.

³⁰ D. Wiertow, *O „radiooku”*, [w:] *Człowiek z kamerą*, dz. cyt., s. 80.

Oksana Bułgakowa pisze o *Symfonii Donbasu*:

[...] Entuzjazm ma formę muzyczną, a zatem jest związany z bardzo specyficznym medium. Wiertow buduje film jako symfonię, w tym przypadku jako muzykę programową, z narracją wykorzystującą zasady powtórzenia, wariacji, transpozycji, kontrastu oraz kontrapunktu wizualnych i akustycznych motywów przewodnich. Dźwięki i obrazy są składane zgodnie z tymi zasadami i mogą być analizowane osobno³¹.

To wątek muzyczny, wydobywany z pulsowania i falowania życia miejskiego, zdaje się w *Symfonii Donbasu* organizować strukturę filmu. Z kolei w *Trzech pieśniach o Leninie* muzyka odgrywa rolę równie fundamentalną, stanowi spoiwo, łącznik, element objaśniający, dosłownie: opowiada historię na równi z obrazem, co zaznaczone zostaje nawet w tytule. Obraz po raz pierwszy u Wiertowa schodzi tu wręcz na drugi plan. Twórca, pisząc o organizacji materiału w *Trzech pieśniach*, wraca do języka swoich pierwszych manifestów:

Myśli bieżą z ekranu, przenikają do świadomości widza bez tłumaczenia ich na język słów. A napisane i wypowiedane w filmie zdania mają własną linię kontrapunktową. Jest to wielka, symfoniczna orkiestra myśli, w której katastrofa pojedynczych skrzypiec czy wiolonczeli nie przerywa koncertu³².

Nadrzędnym celem autora *Symfonii Donbasu* wydaje się w tych „muzykologicznych” eksperymentach z warsztatem filmowym nie tyle estetyzacja życia proletariatu – jak można by mniemać, biorąc pod uwagę propagandowy charakter filmów – ile raczej zdefiniowanie autonomicznego języka oraz struktury filmu, niezależnych od tekstu i fabuły w taki sam sposób, w jaki niezależna od nich jest muzyka³³. W przekonaniu Wiertowa miało to także poszerzyć możliwości percepcyjne człowieka („radioucho” jako analogia do „kinooka”), umożliwiając usłyszenie „muzyki miasta”: uchwycenie jego tętna, sposobu, w jaki funkcjonuje.

³¹ Tłumaczenie własne. Tekst oryg.: „[...] Enthusiasm follows a musical form and is thus related to a very specific medium. Vertov structures the film as a symphony, in this case as program music, with a narrative that employs the principles of repetition, variation, transposition, contrast, and counterpoint of visual and acoustic leitmotifs. The sounds and the images are assembled according to these principles and can be analyzed separately.” – Oksana Bułgakowa, *The Ear against the Eye: Vertov's „Symphon”*, „Monatshefte” 2006, vol. 98, no. 2, pp. 219–220.

³² D. Wiertow, *Bez słów*, [w:] *Człowiek z kamerą*, dz. cyt., s. 93.

³³ Co oczywiście nie zmienia faktu, że *Symfonia Donbasu* była obrazem propagandowym i budowała, również przy pomocy starannie zaprojektowanego dźwięku, rzeczywistość symulakryczną, mającą zachęcić ludzi do osiedlania się w Donbasie. Zob. A. Matusiak, *Od symfonii do kakofonii. Donbas w filmach Dzigi Wiertowa, Ihora Minajewa i Serhija Łoznicy*, [w:] *Polacy w Odessie. Studia interdyscyplinarne*, red. J. Ławski, N. Maliutina, R. Szymuła, Białystok–Odessa 2021, s. 355–365.

Dziga Wiertow, białostoczanin – cz. 2

Zwykło się nie przykładać dużej wagi do białostockiego etapu życia Wiertowa, co poświadcza niewielka liczba tekstów po polsku na ten temat. Faktem jest, że przyszły reżyser miał 20 lat, gdy opuścił to gwarne, przemysłowe miasto guberni grodzieńskiej – i nie zajmował się jeszcze wówczas filmem.

Wiele wskazuje jednak na to, że wszystkie omówione przeze mnie elementy warsztatu Wiertowa, które stanowią o jego wkładzie w rozwój sztuki filmowej, mają swoje antecedencje właśnie w okresie pobytu w Białymstoku.

Ojciec Wiertowa był znakomitym księgarzem i bibliotekarzem, co umożliwiło młodemu intelektowi kontakt z najnowszymi prądami w sztuce i kulturze – już wówczas autor *Człowieka z kamerą* pisał wiersze, opowiadania fantastycznonaukowe, a także zainteresował się futuryzmem³⁴. To w Białymstoku Wiertow uczęszczał do szkoły muzycznej oraz przeżywał fascynację nauką. Prowadził ponadto twórcze eksperymenty, poprzedzające przyszłe nowatorstwo na gruncie filmowym: na przykład łączył toponimy w rytmiczne ciągi i sekwencje, jak również próbował zapisywać muzykę ulubionych kompozytorów (m.in. Aleksandra Skriabina) za pomocą słów³⁵. Twórca w swoich dziennikach powracał do tego okresu, podkreślając, że miał on formacyjny charakter: ze splotu ówczesnych fascynacji, praktyk edukacyjnych oraz prowadzonych przez niego eksperymentów dźwiękowo-werbalnych narodził się eklektyczny, muzyczno-naukowy warsztat przyszłego filmowca i futurysty³⁶.

Na marginesie warto odnotować także znajomość z Michailem Kolcowem (ur. jako Moisey Haimovich Fridlyand, ros. Моисей Хаимович Фридлянд), z którym Wiertow zetknął się w okresie białostockim. To Kolcow właśnie – przyszły, niezmiernie w swoim czasie wpływowy publicysta radziecki, który również przez jakiś czas mieszkał w Białymstoku – otworzył Wiertowowi drzwi do kariery w kinematografii w początkach jego pobytu w Moskwie³⁷.

Białystok był nie tylko miejscem zamieszkania Wiertowa, przypadkowym i neutralnym. Wręcz przeciwnie – ówczesny ośrodek kultury żydowskiej, tętniący życiem i przemysłem, okazuje się dla przyszłego reżysera ważnym punktem w trakcie jego twórczej wędrówki. Wszystko wskazuje na to, że omówione tu przeze mnie kluczowe elementy artyzmu Wiertowa, gwarantujące mu stałe miejsce w historii kina – specyficzna odmiana futuryzmu, „laboratoryjne” podejście do przedstawiania rzeczywistości oraz wyobraźnia muzyczna – sięgają swoimi korzeniami białostockiego okresu jego życia.

³⁴ D. Vertov, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, ed. Annette Michelson, Berkeley – Los Angeles – London 1984, s. XXIII.

³⁵ Zob. Y. Tsivian, *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*, Pordenone 2004, s. 23.

³⁶ Tamże.

³⁷ J. MacKay, *Dziga Vertov*, dz. cyt., pp. 285–286.

A być może także sama obserwacja miasta i nasłuchiwanie jego niezliczonych języków przyniosło w przypadku Wiertowa podobne odczucia, o których pisze się często w kontekście Ludwika Zamenhofs. Być może ma tu swoje źródła również idea stworzenia „wizualnego esperanto”, uniwersalnego języka filmu, ponad językami narodowymi³⁸.

Odczytując dziś dorobek Wiertowa, należy oczywiście pamiętać o jego uwikłaniu w bieżącą politykę, ale warto także przypomnieć to, co pozostaje niezmiennie fascynujące – niesłuchanie śmiałą, szaleńczo ambitną próbę dostrzeżenia i usłyszenia poprzez film rytmu życia wielkich miast, tajemnicy funkcjonowania ludzkiego roju.

Białostocki etap życia twórcy *Szóstej strony świata* domaga się natomiast – w moim odczuciu – gruntownych, źródłowych badań i ponownego odczytania w kontekście całej jego twórczości. Zdaje się bowiem, że we współczesnym polskim dyskursie na temat Wiertowa obecna jest skłonność do niedoceniań zarówno jego samego jako przełomowego, wybitnego artysty, jak również jego związków z Białymstokiem: miejscem narodzin, edukacji, pierwszych fascynacji przemysłowym miastem, pierwszych eksperymentów twórczych.

Bibliografia

- *Dziga Wiertow (1896–1954) – dokumentalista i twórca kroniki filmowej*, [w:] *Słownik biograficzny białostocko-lomżyńsko-suwański*, red. A. Dobroński i in., z. 2, Białystok 2003, s. 159–161.
- Helman A., *Wszechobecność kamery*, [w:] tejsze, *Tropami filmowej prawdy*, Warszawa 1981, s. 39.
- Tsivian Y., *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*, Pordenone 2004
- Kukielko K., *Sztuka w teorii mediów Marshalla McLuhana*, „Media, Kultura, Społeczeństwo” 2009, nr 1 (4), s. 19.
- Załęska T., *Lefowska koncepcja literatury*, „Studia Rossica Posnaniensia” 1979, nr 12.
- Czerniawska A., *Jakby Dziga Wiertow był szatanem...* (wywiad), „Gazeta Współczesna” 2017, nr 25, s. 4.

³⁸ Porównanie „języka obrazów” Wiertowa do esperanto znajdziemy w artykule Przemysława Strożka, *Kino-oko. Wokół Wiertowa i konstruktywizmu*, zamieszczonym w katalogu wystawy pod tym samym tytułem w Galerii Arsenał w Białymstoku (20.10.2017-30.11.2017). Artykuł dostępny także online: <https://magazynsum.pl/kino-oko-wokol-wiertowa-i-konstruktywizmu/> [dostęp: 20.09.2022].

Malgorzata Wosnitzka-Kowalska

The University of Białystok

DZIGA VERTOV'S LABORATORIES

Summary

The article presents the figure of Dziga Vertov, an almost forgotten Polish documentary filmmaker. His reports containing Soviet propaganda and the power of the idea of communism in scientific literature obscure the artist's analytical work. Dziga Vertov is a researcher, an artist who, by creating film manifestos, consistently expressed the face of cinema as a tool influencing the perception of reality. The author also draws attention to the significant influence of Białystok, the director's hometown, on his further work, toponymy and musical contexts.

Keywords: Dziga Vertov, documentary film, Soviet propaganda, Białystok, musical contexts.