

Tadeusz Szczepański

EISENSTEIN W KRĘGU LEF-u

Teatralny okres we wczesnej twórczości Eisensteina był czasem formowania się jego światopoglądu artystycznego i teoretycznego. W kręgu tendencji ideowych i formalnych, stylów myślenia, utworów i kontaktów osobistych, przez które przechodził głęboko indywidualny rozwój młodego artysty poczesne miejsce zajmował Lewy Front Sztuki. Eisensteina do LEF-u zbliżał jednoznaczny, bezwarunkowy akces do nowego sposobu pojmowania i uprawiania sztuki zrodzonej przez rewolucję. On sam ujął najlapidarniej tę tożsamość postawy artystycznej z postawą społeczno-polityczną: „Jeżeli rewolucja przywiodła mnie do sztuki, to sztuka w całości wprowadziła mnie w rewolucję”¹. A w 1926 r. w „Berliner Tageblatt” opisując przed berlińską premierą *Pancernika Potiomkina* swoją dotychczasową drogę w sztuce, określi się mianem „jednego z najbardziej nieprzejednanych rzeczników LEF-u”². Pryncypialną więź artysty z LEF-em podkreślała ówczesna krytyka teatralna, tak oceniając najgłośniejszy ze spektakli Eisensteina, *Mędrca* według Aleksandra Ostrowskiego: „W reżyserii *Mędrca* teatr ten okazał się bardziej zdecydowany od wielu swoich współbraci w lewym froncie”³.

Te charakterystyki mogą wskazywać mylny trop historycznej interpretacji, tym bardziej, że pochodzą częściowo od samego Eisensteina, który obficie komentując własną artystyczną biografię, wielokrotnie sprowadzał na manowce swoich monografistów. Należy bowiem pamiętać, że twórca *Pancernika Potiomkina* był programowym wrogiem wszelkiej ortodoksji w twórczości artystycznej i intelektualnej. Stąd też nigdy nie ograniczał się lefowskimi teoriami, które pod różnymi piórami nabierały częstokroć dogmatycznego charakteru. Był otwarty na inspiracje nie tylko rodzime i czuł się związany w swoich poszukiwaniach

¹ S. M. Ejzensztejn, *Izbrannye proizwiedienija w szesti tomach*, t. 1, Moskwa 1964, s. 73.

² *Ibidem*, s. 543.

³ G-ij, „Na wsjakogo mudriecca” — w *teatrze Proletkulta*, „Ogoniok” 1923, nr 4, s. 13.

z różnymi trendami awangardowego myślenia w sztuce europejskiej. Przywołajmy jeden przykład znamieny, ale bynajmniej nie odosobniony. W napisanym (pod pseudonimem) artykule pt. *Le Corbusier u Eisensteina* na temat swojego spotkania z wybitnym architektem, rewelatorem nowych dróg w architekturze XX w., reżyser zacytuje jego opinię na swój temat: „Mnie się zdaje, że ja myślę tak samo jak myśli Eisenstein, kiedy tworzy swoją kinematografię”⁴.

Jednakże recepcja krytyczna twórczości Eisensteina w latach dwudziestych jednoznacznie sytuowała go w ramach „lewej sztuki”. Opinię tę potwierdzali i rozpowszechniali sami lefowcy: „[...] bez LEF-u Majakowskiego nie byłoby takich zjawisk jak Eisenstein”⁵ — napisze po latach w swoich wspomnieniach Wiktor Szkłowski. Dowodem najbardziej namacalnym tego sojuszu było nazwisko reżysera figurujące w spisie redakcyjnego kolegium „Lefu”.

Integracji Eisensteina z Lewym Frontem Sztuki sprzyjał również interdyscyplinarny charakter tego ugrupowania. Obok literatów, którzy bez wątpienia nadawali ideologiczną i artystyczną tonację grupie w jej skład wchodził również plastycy: Rodczenko, Stiepanowa, Lisitzky, rzeźbiarze: Ławiński i Tatlin, filmowcy: Szub i Wiertow, oraz reżyserzy teatralni: obok Eisensteina Fiedorow.

Fakty twórczych kontaktów Eisensteina z lefowcami można podzielić na trzy sfery. Pierwsza z nich to wspólne prace, głównie w okresie działalności w I Robotniczym Teatrze Proletkultu. Najbliższym jego współpracownikiem w tym czasie był dramaturg i teoretyk Sergiusz Tretiakow, bodaj najwierniejszy kontynuator lefowskiej tendencji, redaktor „Nowego Lefu” i najbardziej purystyczny kodyfikator „literatury faktu”. „Jedyny konsekwentny i szczerzy w tym kręgu negatorów [...] doprowadzający swoją negację do naturalnego wyводу, Tretiakow uważał, że dla sztuki nie ma miejsca w młodym państwie socjalistycznym, w każdym razie w chwili jego powstania”⁶ — takim zapamiętał go krótkotrwały uczestnik LEF-u Borys Pasternak. W sezonie teatralnym 1923/1924 nazwisko Tretiakowa widnieje obok Eisensteina na trzech afiszach: jako wykonawcy adaptacji *Mędrca* i jako autora dwóch sztuk oryginalnych — „antyguignolu” *Słyszysz, Moskwo!* i „melodramatu” *Maski gazowe*. Razem też napisali artykuł pt. *Ruch jako środek wyrazu* poświęcony zagadnieniom sztuki aktorskiej, a zwłaszcza roli ruchu w strukturze spektaklu. Tretiakow był również autorem napisów do *Pancernika Potiomkina*. Wspólnym projektem obydwu był film o re-

⁴ S. M. E., *Le Corbusier u Ejzensztejna*, Centralne Archiwum Literatury i Sztuki w Moskwie, zb. 1923, op. I, j. o. 978, s. 3.

⁵ Cyt. za W. Woroszyński, *Życie Majakowskiego*, Warszawa 1965, s. 429.

⁶ B. Pasternak, *Ljudi i położenija*, „Nowyj mir” 1970, nr 1, s. 230.

wolucyjnej sytuacji w Chinach, w którym Tretiakow miał pełnić rolę „konstruktora”, a Eisenstein — reżysera. Scenariusz filmu pt. *Dzungo* został opublikowany w pierwszym numerze „Lefu” z 1925 r., a jego scenopis, szkice kostiumów i dekoracji wraz z uwagami reżyserskimi zachowały się w archiwum Eisensteina⁷.

Drugim aktywnym uczestnikiem LEF-u, którego działalność teoretyczna wywrze wpływ na poglądy artystyczne Eisensteina był Borys Arwatow, z którym reżyser spotkał się w 1922 r. pracując w Teatrze Proletkultu nad *Meksykaninem* według Londona. Arwatow był autorem libretta do tego przedstawienia.

Następną płaszczyzną związków Eisensteina z LEF-em stanowią jego artykuły, wypowiedzi i recenzje poświęcone aktywistom grupy i odwrotnie — ich opinie na jego temat. Tych ostatnich jest — oczywiście — więcej. Artykuły o filmach Eisensteina ukazywały się w „Lefie” i „Nowym Lefie”, propagowano jego twórczość także w innych wydaniach.

Pierwszym odzewem grupy na pracę Eisensteina był artykuł Arwatowa pt. *Dlaczego robotniczy teatr?*⁸ — głos w burzliwej dyskusji na temat *Mędrca* broniący reżysera przed atakami z dwóch stron jednocześnie: przed obrońcami klasyki i zwolennikami tematyki czysto proletariackiej. Tretiakow recenzował *Pancernika Potiomkina* i *Stare i nowe*, a także podjął próbę charakterystyki twórczości reżysera w artykule pod symptomatycznym tytułem: *Eisenstein — reżyser — inżynier*⁹. Wiernym komentatorem jego poczyną — nie tylko zresztą w tym okresie — był Wiktor Szklowski.

Próba konfrontacji filmów Eisensteina z utworami i postulatami członków grupy w krytyce „Lefu” był artykuł Piercowa zatytułowany *Pancernik ekranu i kanonierka teatru*¹⁰ poświęcony porównaniu w planie ideowym i tematycznym *Pancernika Potiomkina* i *Krzyczcie, Chiny!* Tretiakowa.

Eisenstein pisał o LEF-ie znacznie mniej, choć doskonale orientował się w bieżącej twórczości swoich ideowych partnerów. Oprócz rozsiaanych w jego pismach uwag należy wymienić dwa główne szkice: nie opublikowany Szklowski — *ojciec gazetowej kinematografii*¹¹ i napisane w memorialnym trybie uwagi o Majakowskim z 1940 r.

⁷ Centralne Archiwum Literatury i Sztuki w Moskwie, zob. 1923, op. II, j. o. 25.

⁸ „Zrieliščza” 1923, nr 39.

⁹ „Sowietskij ekran” 1926, nr 1.

¹⁰ „Kino” 1926, nr 5. Porównywanie obu utworów pod względem strukturalnym przynosi artykuł L. Kleberga, *Ejzenstejn's Potemkin and Tret'jakov's Ryci, Kitajl*, „Scando-Slavica” 1977, XXIII, s. 30—37.

¹¹ Centralne Archiwum Literatury i Sztuki w Moskwie, zob. 1923, op. I, j. o. 934.

Trzecią sferę naszego problemu stanowi kwestia wpływu twórczości artystycznej rozwijającej się pod auspicjami LEF-u na Eisensteina. Nie wchodząc w tym miejscu w meandry fundamentalnej w założeniach polemiki Eisensteina z Wiertowem, odwołajmy się do fragmentu wspomnień Estery Szub:

Siergiej Eisenstein negujący wpływ prac Wiertowa na *Strajk* z prostotą i szczerością wielkiego artysty nieraz mi mówił — jestem pewna, że nie tylko mnie, ale i swoim studentom w GIK-u — że jedna z najlepszych scen *Pancernika Potiomkina*, mityng przy ciele Wakulińczuka, została zrobiona pod bezpośrednim wpływem tego utworu Wiertowa [*Leninowskiej kinoprawdy* — przyp. T. S.]¹².

Z tej mozaiki faktów biograficznych i bibliograficznych nie wyłania się wszakże problem dla nas podstawowy, czyli stosunek doktryny LEF-u do postawy światopoglądowej Eisensteina i jego metody twórczej. Jest to kwestia ogromnie skomplikowana ze względu na złożony, niejednorodny kompleks inspiracji Eisensteina w latach dwudziestych, które splatają się w jego poglądach i w jego sztuce w zadziwiająco organiczny kształt, a także z uwagi na płynny, rozbitý na szereg indywidualnych odcieni kanon teoretyczny LEF-u.

Z trzech kierunków badawczych panujących w radzieckiej nauce o sztuce w latach dwudziestych czyli psychologicznego, formalistycznego i socjologicznego, którymi interesował się młody Eisenstein, podejście socjologiczne wyznaczone przez marksizm zawdzięczał teoretykom LEF-u. Bez wątpienia główni ideolodzy LEF-u, Arwatow i Czuzak obok lektur Marksa i Plechanowa utrwalą w nim przekonanie o ścisłym związku treści i formy dzieła artystycznego ze społecznym bytem, klasową przynależnością autora, okolicznościami społecznymi i ekonomicznymi stosunków epoki. Nieco później, m. in. z socjologicznej orientacji wyrośnie jego koncepcja kina intelektualnego z jej socjalnym funkcjonalizmem i bezgraniczną wiarą w możliwości sztuki filmowej odzwierciedlającej prawa społecznego rozwoju, której wyrazem był znany projekt filmowej realizacji *Kapitału*.

Do LEF-u przyciągała Eisensteina totalna idea stworzenia nowej sztuki, równoległej i równoznacznej z budowaniem nowego bytu społecznego. Odpowiadał mu antypsychologizm lefowców i ich konsekwentna walka z fikcją artystyczną. Uświadomienie sobie pragmatycznej roli fikcji w teatrze było jednym z podstawowych, nieomal traumatycznych doświadczeń intelektualnych Eisensteina w jego pierwszych kontaktach ze sztuką. W artykule pt. *Jak zostałem reżyserem filmowym*

¹² E. Szub, *Krupnym planom*, Moskwa 1959, s. 79.

pisze, że impulsem do przemyślenia tego generalnego problemu było zaobserwowanie mechanizmu identyfikacji wyraziście ujawniającego się na twarzy jednego z widzów teatralnych.

A więc sztuka [odnosi się to na razie do teatru] — pisał — poprzez współprzeżywanie daje człowiekowi możliwość fikcyjnego tworzenia czynów bohaterskich, fikcyjnego doznawania wielkich wstrząsów duchowych [...] Lecz mało tego. W rezultacie owego »fikcyjnego« działania widz doznaje całkowicie realnego, konkretnego zadowolenia moralnego [...] Poraziła mnie myśl: przecież to jest przerażające. Jakiż to mechanizm leży u podstaw owej świętej sztuki, w której służbę wstąpiłem! To już nie jest kłamstwo. To już nie jest oszustwo. To — szkodnictwo. Okropne, straszne szkodnictwo. Młodość [...] skłonna jest do przesady. Zabić! Zniszczyć [...] Zewsząd dochodziła mnie nie cichnąca wrzawa na ten sam temat zniszczenia sztuki, likwidacji jej głównego przymiotu — obrazu zastąpienia go materiałem i dokumentem, jej treści bezprzedmiotowością, jej materii konstrukcją; słowem miast sztuki — praktyczna, realna przebudowa życia bez pośrednictwa fikcji i baśni. Ludzi różnego pokroju, różnych poglądów, powodujących się różnymi względami, ale wyznających nienawiść do sztuki zrzeszał LEF¹³.

Ten długi cytat opisujący sens owego doświadczenia wprowadza w istotę namiętnej negacji sztuki dotychczasowej i — jak utrzymywano w tamtej epoce — sztuki w ogóle. Nieubłagana logika wyводу Eisensteina nie zatrzymywała się jednak na recepcie faktograficznej ascezy, która stała się niepodważalnym dogmatem LEF-u. Zniszczenie starej sztuki dla LEF-u oznaczało konsekwentne zastąpienie malarstwa — fotografią, fabularnych filmów — kroniką, teatru — masową akcją lub music-hallem, artystycznej literatury — dokumentalnymi gatunkami i gazetą. Dla autora *Starego i nowego* odkrycie podstawowej prawdy oddziaływania sztuki nie jest hasłem do jej destrukcji, lecz pobudką do poznania jak pisze — „jej tajemnic”. „Poznać tajemnice sztuki. Zerwać z nich okrycie. Opanować sztukę. Stać się mistrzem”¹⁴ — oto nowe zadania, które daleko wybiegają poza normatywną poetykę przelotnych sojuszników Eisensteina, zadania zrealizowane w późnym okresie twórczości, do których już teraz z pełną świadomością celu zmierzał. Już na wczesnym etapie działalności w sztuce imponująca erudycja humanistyczna Eisensteina, renesansowy umysł i poznawcza pasja nie pozwoliły mu utknąć w ciasnych, doktrynalnych ramach LEF-u. Tak przedstawiała się zasadnicza zbieżność i rozbieżność w stosunku do sztuki Eisensteina i LEF-u.

Wróćmy jednak do konkretów tej konfrontacji. Jest rok 1923. Eisenstein nawiązuje kontakt z LEF-em i jego przywódcą.

¹³ Ejzensztejn, *op. cit.*, t. I, s. 100—101.

¹⁴ *Ibidem*, s. 101.

„Więc to pan taki”, mówi ogromny drab, szeroko rozstawiając nogi. Ręka tonie w jego łapsku [...] Przede mną — redaktor „Lefu”, Włodzimierz Majakowski, a ja wstępuję do tej dopiero tworzącej się wspólnoty bojowej. Mój pierwszy własny spektakl nie ujrzał jeszcze światła dziennego, ale dziecię to już w powiciu jest tak hałaśliwe, już w kotłyszce ma tak ostre rysy, że przyjęte zostało do LEF-u bez egzaminu”.¹⁵

To właśnie *Mędrzec*, swobodna transpozycja klasyka sceny rosyjskiej Aleksandra Ostrowskiego, stał się sztandarowym spektaklem Lewego Frontu Sztuki. *Mędrzec* skonkretyzował poglądy LEF-u na teatr, stał się przykładem pozytywnym. Na temat teatru wypowiadał się pierwszy współpracownik Eisensteina z LEF-u, Borys Arwatow. Podzielał on w pełni lefowską tezę o „sztuce jako budowie życia” i w myśl tego postulatu proponował „przebudować teatr, wygnać z niego estetyczny formalizm na podstawach ogólnosocjalnej, pozaestetycznej nauki i techniki”¹⁶. Dla Arwatowa istniały tylko dwa rodzaje teatralnej działalności: eksperymenty, poszukiwania nowych form wyprowadzających teatr z pudełka rampy i związanych go bezpośrednio z życiem codziennym, „deteatralizacja teatru i organizacja bytu oraz wykorzystanie istniejących form teatru dla wypełnienia agitacyjnych zadań stojących przed partią i radziecką władzą, przy czym agitacja winna być prowadzona w formach najbardziej aktualnie oddziaływających — tzw. formach «małej sztuki» (clownada, music-hall itp.)”¹⁷. Eisenstein te dwa typy nowego teatru nazywał odpowiednio „teatrem akcji” i „teatrem oddziaływania”.

Paradoksem cechującym koncepcję teatru wspólną dla LEF-u i Eisensteina była jego negacja — a priori u lefowców i a posteriori u autora *Października*. LEF odrzucał niezbędność teatru jako rodzaju nowej sztuki. Dla artystów LEF-u teatr bardziej niż inne sztuki był związany z burżuazją. Odgrywały tu rolę czynniki obyczajowe i ekonomiczne. Pisał Brik: „Pojęcie «lefowski teatr» jest pojęciem sprzecznym, dlatego, że teatr jest formą burżuazyjnej estetyki i miejsca dla siebie w robotniczym życiu nie znajduje”¹⁸. Natomiast dla Eisensteina w jego teleologicznej koncepcji filmu jako syntezy wszystkich sztuk teatr pozostanie jedynie stadium rozwojowym sztuki filmowej i jako taki miał zostać odrzucony jako forma anachroniczna. Jednakże lefowcy zgadzali się tymczasowo na model teatru, który burzył starą sztukę

¹⁵ Ejzensztejn, *op. cit.*, t. 5, Moskwa 1968, s. 433.

¹⁶ B. Arwatow, *Utopija ili nauka*, „Lef” 1923, nr 4, s. 20.

¹⁷ B. Arwatow, *Projekt reorganizacji teatralnoj raboty w Proletkultie*, Centralne Archiwum Literatury i Sztuki, zob. 1230, op. I, j. o. 489, s. 2.

¹⁸ Cyt. za W. Piercow, *Majakowskij. Żizń i tworcstwo*, t. 2, Moskwa 1958, s. 259.

i wzór jego widzieli w teatrze Eisensteina „syntetyzującego meyerholdowskie nastawienie na gest, na ciało z ideologią ujętą w sposób skondensowany, ostry, pamfletowy, prawie groteskowy”¹⁹. Eisenstein z kolei na tym etapie tworzy teatralną teorię, która już samą nazwą zapowiada film, a mianowicie teorię „montażu atrakcyjności”. Artykuł pod takim tytułem pisze na podstawie pierwszego samodzielnie reżyserowanego spektaklu i publikuje w „Lefie”²⁰. Tezy tego teatralnego manifestu lefowcy w pełni podzielali, a dodatkowym tutaj argumentem jest fakt, że jednocześnie z artykułem Eisensteina pojawiła się rozprawa Tretiakowa *Teatr atrakcyjności*²¹, która jak gdyby dopełnia poglądy inscenizatora Mędrca. Tretiakow z właściwym sobie maksymalizmem upatruje w montażu atrakcji jedyny środek, za pomocą którego zostanie stworzony nowy radziecki teatr: „Logiczna droga poszukiwań nowego teatru idzie poprzez opanowanie na naukowej podstawie materiału teatralnej akcji dla ścisłych zadań specjalnych, przekształcających teatr w narzędzie klasowego działania. Teatralny pokaz zamienia się w teatralny rozkaz”²². W cytowanym już wspólnie napisanym artykule *Ruch jako środek wyrazu* Eisenstein i Tretiakow określili atrakcję jako „to, co jest obliczone wcześniej”.

Swoje podstawowe zadanie w Mędrca Eisenstein widział w nadążaniu za biegiem czasu. „Przed reżyserem stoi zadanie — pisał — uwspółcześnić wszystko, ale jedynie formą wyrazu, do zaostrenia, do tej ostrości, którą jeszcze jedynie my przyjmujemy. Autor nie nadąża za biegiem czasu, on napisał i już się zestarzało”²³. Spektakl trzymając się tych wymagań był modyfikowany w trakcie eksploatacji. Nie było w nim kanonicznego tekstu. Maksym Sztrauch wspomina: „Po premierze w przedstawienie nie raz włączano różne wstawki na tematy politycznej i artystycznej współczesności”²⁴.

Zderzenie tekstów — współczesnego i klasycznego określiło najbardziej charakterystyczny dla całej twórczości Eisensteina chwyt montażowości. Montaż jako zderzenie dwóch elementów z różnych szeregów, rodzące nowe pojęcie był dla Eisensteina centralną zasadą budowy spektaklu. W ten sposób nastąpiło przestrukturowanie teatralnego tekstu przedstawienia. Wyraziło się ono w zmianie tekstu słownego,

¹⁹ M. Lewidow, *Teatr i jego maski*, „Lef” 1923, nr 4, s. 186.

²⁰ „Lef” 1923, nr 3, s. 70—75.

²¹ „Oktjabr’ mysli” 1924, nr 1, s. 56.

²² *Ibidem*, s. 56.

²³ S. Ejzensztejn, *Reżyssiorskije zamietki k „Mudriecu”*, Centralne Archiwum Literatury i Sztuki w Moskwie, zob. 1923, op. I, j. o. 800, s. 7.

²⁴ M. Sztrauch, *Dwa Siergieja Michajłowicza*, [w:] S. Tretiakow, *Słyszysz Moskwa!*, Moskwa 1966, s. 182.

w zrównaniu go z pozostałymi elementami spektaklu. Idea równoprawności elementów, wyjście literatury z ram literackiego wyrazu były w znacznej mierze związane z literaturoznawczymi teoriami LEF-u. Zrozumienie funkcji tekstu w tym spektaklu zbliża nas do zrozumienia specyfiki jego użycia w niemych filmach Eisensteina.

Jeden z podstawowych chwytów montażowych *Mędrca* polegał na zderzeniu dosłownego i przenośnego znaczenia słowa. Zderzenie to nie dotyczyło poziomu tekstu, lecz przesunęło się na poziom ruchu. Przy czym charakter gestu lub słowa podkreślał lub zmieniał metaforyczny sens zdania. Tak realizowała się w spektaklu np. metafora „leż, na rożon” (nadstawiać karku, leż w ogień). Wykorzystując dosłowny sens słowa „rożon” (oścień) Eisenstein zmuszał jedną z bohaterów przedstawienia w chwili najwyższej irytacji do „zrealizowania metafory”. Tutaj też objawia się jak w soczewce postulowane przez Arwata zastosowanie „małych form” — synteza teatru i cyrku.

Metoda montażowa zastosowana w *Mędrca* legła u podstaw dwóch innych inscenizacji Tretiakowa *Słyszysz, Moskwol!* i *Masek przeciwników*. Ten drugi spektakl ponosi klęskę, mimo iż stanowi logiczny rozwój poprzednich zasad. Zderzył bowiem realną rzeczywistość (przedstawienie rozgrywało się w naturalnej scenerii hali fabrycznej) z konwencją teatralną. Świadkowie twierdzą, że reżyser największe zainteresowanie przejawiał w chwili sporządzania fotosów ze spektaklu, wybierając z pasją najbardziej interesujące punkty widzenia do zdjęć. *Strajk* — pierwszy film Eisensteina — wyprzedza lefowców, którzy w tym czasie o filmie mówili mało i nie wypracowali jednolitego poglądu na temat kinematografii.

Z teatrem, ale nie tylko z nim łączy się jeszcze jeden punkt widzenia lefowskiej kultury i twórczości Eisensteina. Jest to dążenie do monumentalizmu. Masa, tłum, zbiorowa psychologia były podstawowym tematem rewolucyjnej sztuki. U Eisensteina monumentalizm i masowość najpełniej wyraziła się w tematyce jego tryptyku rewolucyjnego, na który złożył się *Strajk*, *Pancernik Potiomkin* i *Październik*, a także brakiem indywidualnych bohaterów tych utworów.

Dla LEF-u niezwykle istotna była pragmatyka przekazu operującego masą — chodziło nie tylko o kolektywnego bohatera, ale również o nastawienie na masowe audytorium, dlatego też tak wielką wagę przykładano do technicznych środków przekazu idei — radia czy kinotechniki.

Okres reanimacji lefowskich idei w „Nowym Lefie” już nie dotyczy Eisensteina, który w tym czasie pracuje nad *Październikiem* i *Linia generalną*. Utrzymuje wprowadzić stosunki towarzyskie z członkami LEF-u, a nawet jego nazwisko pojawia się ze względów prestiżowych

w spisie kolegium, lecz trudno już odnaleźć w postawie reżysera ślady dawnych więzi. Ich epilogiem było złe przyjęcie przez lefowców *Paździelnika* za brak wierności wobec faktograficznych haseł.

[...] agonia „Nowego Lefu”, tego wątłego pogrobowca bitnego niegdyś i bojowego „Lefu”. Wiara we wczorajsze lefowskie hasła ulotniła się. Nowych haseł nie wysunięto. Wybryki i zadzieranie nosa [...] Długie dysputy na temat lefowskiej ortodoksji. Jestem już na liście odstępców [...] Nie wstępując do „Nowego Lefu” odwracam się od niego plecami. Nie jest mi z nim po drodze. Wkrótce „Nowy Lef” się rozpada.²⁵

Tak oto kończy się przygoda Eisensteina z Lewym Frontem Sztuki.

Instytut Teorii Literatury
Teatru i Filmu
Zakład Wiedzy o Filmie i Telewizji

Тадэуш Щепаньски

ЭЙЗЕНШТЕЙН В КРУГУ ЛЕВОГО ФРОНТА ИСКУССТВ

Настоящая статья является частью большого труда на тему источников и контекстов творчества Сергея Эйзенштейна в 20-х годах и представляет собой попытку разработки связей раннего периода этого творчества с Левым фронтом искусств. Эйзенштейна и Левый фронт искусств соединяли не только творческие связи с его активными членами, он разделял их основные взгляды на искусство в это время, т.е. взгляды на: уход от художественного вымысла, антипсихологизм, коллективного героя, стремление к монументальности, марксистский подход к теоретической проблематике. От членов Левого фронта искусств отличало Эйзенштейна отсутствие ортодоксии и схематизма. Его художественное мировоззрение носило более индивидуальный характер и являлось соединением самых разнообразных инспираций — в том числе Левого фронта искусств. Автор проводит анализ театрального творчества Эйзенштейна с особым учетом *Мудреца* по А. Островскому, в сопоставлении с теорией Левого фронта искусств относительно театра и искусства вообще.

²⁵ Ejzensztejn, *Izbrannyje proizwledienija w...*, t. 5, s. 434.