

Ryszard W. Kluszczyński

Film - sztuka Wielkiej Awangardy

Warszawa - Łódź 1990
Państwowe Wydawnictwo Naukowe

Publikacja przygotowana w ramach problemu węzłowego: „Polska kultura narodowa — jej tendencje rozwojowe i percepcja”; dotowana przez Ministerstwo Kultury i Sztuki

REDAKTOR: Teresa Stępień

REDAKTOR TECHNICZNY: Aleksandra Michniewska

KOREKTA: Alicja Kot, Ewa Łukasik

ŹRÓDŁA ILUSTRACJI: zbiory Muzeum Sztuki w Łodzi; kolekcja Janusza Zagrodzkiego;
zbiory własne autora

Na okładce wykorzystano kadry z filmów: *Rhythmus 21* H. Richtera (s. I) oraz *The Eye and the Ear* S. i F. Themersonów (s. IV)

© Copyright by Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990

ISBN 83-01-09711-6

Printed in Poland

Państwowe Wydawnictwo Naukowe
Oddział w Łodzi 1990

Wydanie I. Nakład 1350 + 150 egz. Ark. wyd. 15,00. Ark. druk. 11,50.
Papier offset. kl. III, 80 g, 70 × 100. Oddano do składania w sierpniu 1989 r.
Podpisano do druku w marcu 1990 r. Druk ukończono w kwietniu 1990 r.
Zam. 610/89. D-9.

Zakład Graficzny Wydawnictw Naukowych
Łódź, ul. Żwirki 2

*Dla was kino — to widowisko.
Dla mnie — prawie światopogląd.
Kino — przewodnik ruchu.
Kino — odnowiciel literatur.
Kino — burzyciel estetyki.
Kino — nieustrasżoność.
Kino — sportowiec.
Kino — siewca idei.*

W. Majakowski

Wstęp

Na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku zaistniały niemal jednocześnie dwa zjawiska, które zrewolucjonizowały i dogłębnie przekształciły europejską sztukę i kulturę. Zjawiskami tymi były: awangarda i film. Obydwa zostały odrzucone przez tradycyjną estetykę, która odmówiła im prawa przynależności do dziedziny sztuki. Film uznano za nieartystyczną rozrywkę o charakterze jarmarcznym, a awangardę za ekspansję barbarzyństwa i złego smaku, za zwiastuna upadku kultury.

Bardzo nieliczni przedstawiciele dyscyplin akademickich (np. Hugo Münsterberg, Karol Irzykowski) próbowali znaleźć dla filmu miejsce pośród sztuk. Czynili to poprzez upatrywanie wspólnych cech dla tradycyjnej sztuki ruchomych obrazów. Nie oni jednak utorowali filmowi drogę na Parnas. Stało się to za sprawą awangardy, której reprezentanci stworzyli pierwsze zarysy teorii filmu oraz zrealizowali swe znaczące i inspirujące do dalszych poszukiwań dzieła filmowe. Teoria i praktyka awangardy wprowadziły film między sztuki. Odkryło się to nie drogą dostosowania filmu do tradycyjnych wymogów estetycznych, lecz przez p r z e k s z t a ł c e n i e s z t u k i tak, że film znalazł się w jej obrębie w sposób naturalny i oczywisty.

Okres rozwoju filmu przypadł na czas szczególnego nasilenia wystąpień awangardowych. Tworzyły one ważny kontekst dla powstającej refleksji teoretyczno-filmowej. Oswajały z myślą, że uwarunkowany procesami mechanicznymi, ścisły związek obrazu filmowego z rzeczywistością realną jest zaletą kina, a nie – słabością, którą należy przezwyciężyć. Uświadamiały, że pozbawione tradycji, adresowane do bardzo licznego grona odbiorców kino jest w z o r e m do naśladowania dla przedstawicieli innych sztuk.

Twórcy awangardowi od pierwszych swoich wystąpień podkreślali artystyczne walory filmu i dostrzegali jego wielką rolę w procesach kształtowania współczesności. W kręgu awangardy zostały także opracowane pierwsze poetyki filmowe, poetyki, których kontynuacje współtworzą do dnia dzisiejszego obraz kina.

Artystyczny status filmu został więc ustalony dzięki teorii i praktyce dwudziestowiecznej awangardy artystycznej.

Jednak zależności: awangarda-film nie przebiegały w jednym tylko kierunku. Film był dla awangardy sztuką wymarzoną. Pozbawiony tradycji, a więc i warunkujących go konwencji artystycznych, wolny od uwikłań kulturowych, gwarantujący masowość odbioru, znalazł się bardzo szybko w centrum oddziaływań, będąc najważniejszym impulsem dla awangardowej *correspondence des arts*.

Każdy z nurtów awangardowych dostrzegł w filmie swego sojusznika: futuryzm – możliwość dynamicznego, technicznie uwarunkowanego kształtowania materii artystycznej; surrealizm – zdolność uczynienia wizji nadrzeczywistości zmysłowo postrzegalną; konstruktywizm – łatwość racjonalnego organizowania materiału.

Charakterystyczna dla sztuki dwudziestego wieku tendencja do wizualizacji, która objęła także literaturę i muzykę, utrwaliła się w dużej mierze dzięki filmowi.

Film, podlegając oddziaływaniom ze strony awangardowej literatury, teatru, plastyki, sam jednocześnie sztuki te kształtował. Znajdując się w samym środku fermentu awangardowego, inicjował różnorakie procesy, które obejmowały swym zasięgiem całość sztuki. Zupełnie inaczej wyglądałyby dzieje awangardy, gdyby film nie uczestniczył w jej poczynaniach.

A zatem, film i awangarda zasłużyły się dla siebie wzajemnie. To ich współdziałanie sprawiło między innymi, że nikt już dzisiaj nie zastanawia się poważnie nad tym, czy film jest sztuką, ani też nie kwestionuje faktu, że awangarda ukształtowała nowe oblicze kultury.

Film był sztuką Wielkiej Awangardy. Był nią zarówno dlatego, że to jej zawdzięczał swój status artystyczny, jak i dlatego, że głównie dzięki niemu awangarda przybrała kształty, pod jakimi ją poznaliśmy. Był upragnioną przez awangardę sztuką i n n ą w dosłownym sensie tego określenia.

Tak rozumianym w z a j e m n y m z w i ą z k o m a w a n g a r d y i f i l m u jest poświęcona ta praca. Jej realny przedmiot badania to okres pierwszych trzydziestu kilku lat naszego wieku, okres aktywności Wielkiej Awangardy i rozwoju kina niemego. W następnych bowiem latach obydwie zjawiska znalazły się w nowej fazie rozwoju: awangarda pod wpływem przemian społeczno — politycznych i narastającej groźby konfliktu wojennego, film pod wpływem technik dźwiękowych.

Awangarda — sztuka nowa i antyszuka

I

Analizując sztukę i myśl Wielkiej Awangardy, tj. okresu zamkniętego umownie latami: 1905 — 1930, mamy do dyspozycji dwie najogólniejsze perspektywy badawcze. Pierwsza nakazuje badać twórczość awangardową przez pryzmat tradycji — na drodze odwołań do niegdysiejszych wzorów, norm i poetyk lub porównań wytworów awangardowych z konwencjonalnymi dziełami artystycznymi. Strategia ta pozwala dostrzec w sztuce awangardowej przede wszystkim te cechy, które wiążą ją ze sztuką tradycyjną; każe zwracać uwagę na to, co awangarda przejęła i kontynuowała oraz — rzecz ważniejsza ze względu na charakter badanego zjawiska — na to, co zanegowała i odrzuciła. Taki wybór metodologiczny umieszcza badane fakty w polu odniesienia tradycyjnego paradygmatu estetycznego, wpływając tym samym na rezultaty badań. Główną konsekwencję przyjęcia tego punktu widzenia stanowi bowiem upatrywanie ciągłości między sztuką tradycyjnie pojmowaną a awangardą pierwszego trzydziestolecia oraz — zasadniczego przedziału między starą a nową awangardą.

Perspektywa druga proponuje spojrzenie na sztukę klasycznej awangardy przez późniejsze w stosunku do niej radykalne dokonania twórcze, przez pryzmat zjawisk określanых wspólnym mianem neoawangardy, a może także i tych, które zdaniem części krytyków są już zjawiskami postawangardowymi¹. Fakty najnowsze, jeśli mają spełnić funkcję kierunkowskazów badawczych, muszą być oczywiście specjalnie dobrane. Powinny to być tendencje twórcze specyficzne dla awangardowej sztuki dzisiejszej, odróżniające ją od wszystkich wcześniejszych okresów artystycznych. Z wielości postaw, jakie odnajdujemy w obrębie współczesnej awangardy, najbardziej odpowiednie dla spełnienia tej roli są zjawiska określane nazwą *s z t u k a n i e m o ż l i w a* bądź *a n t y s z t u k a*. Tendencje te doprowadzają sztukę do jej granic egzystencjalnych, poza którymi zjawiska ją stanowiące zmieniają się jakościowo w stopniu uniemożliwiającym dalsze posługiwanie się wobec nich pojęciem sztuka. Autodestrukcja jest właśnie tą cechą, która zdaniem wielu badaczy odróżnia i oddziela sztukę najnowszą od dotychczasowej, czyniąc z niej nową odmianę awangardy — neoawangardę.

Postawa badawcza, ukazująca obraz awangardy klasycznej przez pryzmat antyszuki, nakłania do skupienia uwagi na tych cechach historycznej awangardy, które,

¹ Zob. np. J. Bogucki, *Pożegnanie nowożytności*, „Projekt” 1982, nr 5-6; A. Kępińska, *Lata siedemdziesiąte — funkcjonowanie i rozkład pojęcia „awangarda”*, [w:] *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, pod red. U. Czartoryskiej i R.W. Kluszczyńskiego, Warszawa - Łódź 1985.

stanowiąc istotne *novum* w stosunku do sztuki przedawangardowej, określają jednocześnie drogi dalszych przemian sztuki awangardowej. Ich obecność w praktyce artystycznej i programach teoretycznych awangardy pierwszego trzydziestolecia decyduje o jedności i ciągłości awangardowej formacji kulturowej od jej początków aż po czasy dzisiejsze, a może nawet jeszcze dalej (gdyby przyjąć, że można na ich podstawie przewidywać model przyszłościowy awangardy).

Perspektywa druga narzuca nam więc wstępnie wizję dwudziestowiecznej awangardy jako procesu ciągłego, charakteryzującego się stałą obecnością tych samych cech, a różnicującego się wewnątrznie miejscem zajmowanym przez te cechy w hierarchii ustanawianej w poszczególnych okresach i odmianach ruchu awangardowego. Zmienność hierarchii pozostaje oczywiście w ścisłym związku z charakterem transformacji, jakim podlegała i podlega nadal sztuka awangardowa. Ciągłości wewnątrzawangardowej towarzyszy natomiast, w ramach tej strategii badawczej, nieciągłość między awangardą ujmowaną całościowo a sztuką tradycyjną².

Mamy więc tu do czynienia z odwróceniem cech przypisanych awangardzie w ramach pierwszej perspektywy badawczej. Tam nieciągłości wewnątrzawangardowej towarzyszyła ciągłość między awangardą klasyczną a tradycyjną sztuką przedawangardową.

Nie jest to jedyna właściwość optyki, która każe nam oglądać początki awangardy poprzez jej losy późniejsze. Drugą, równie ważną konsekwencją jest to, że obraz sztuki awangardowej klasycznego okresu uzyskany w wyniku zastosowania tej strategii różni się wyraźnie od tego, jaki otrzymujemy przyjmując perspektywę opisaną wcześniej. Różni się przede wszystkim odmiennym zhierarchizowaniem elementów (cech, tendencji, postaw, etc.). Dzieje się tak dlatego, że z wielości cech wyznaczających wspólnie obraz Wielkiej Awangardy wybierane są tutaj nie te, które w ramach poszczególnych tendencji wówczas *dominowały*, lecz te, które okazały się *najtrwalsze*³. W ramach tej perspektywy badawczej tylko szczęśliwym zbiegiem okoliczności może się zdarzyć, że cechy najtrwalsze okażą się jednocześnie cechami dominującymi w danej hierarchii. Zachodzi to na przykład wówczas, gdy ograniczamy obserwacje do zjawisk z kręgu Dada.

Mogłoby się wydawać, iż po uświadomieniu sobie tej konsekwencji należy odrzucić omawianą perspektywę badawczą. Nieuniknionym przecież następstwem jej zastosowania będzie uzyskanie fałszywego obrazu interesującego nas zjawiska. Perspektywa pierwsza, która, zestawiając sztukę awangardową z tradycyjną, dąży do stworzenia modelu odwzorowującego właściwą historycznej awangardzie hierarchię ważności cech, wydaje się postępowaniem bardziej trafnym.

Byłoby tak rzeczywiście, gdybyśmy uznali za jedyny cel badawczy opis hierarchii cech wyznaczających kształt klasycznej awangardy. Tak jednak nie jest. Musimy bowiem pamiętać, że sztuka awangardowa, a zwłaszcza jej pierwsze trzydziestolecie, to okres przejściowy, *interregnum*; to czas, w którym przełamują się dotychczas obowią-

² Nie uda się bowiem utrzymać ciągłości między sztuką tradycyjną a radykalną antysztuką.

³ Najtrwalsze w tym sensie, że ich znaczenie rosło w miarę upływu czasu, aż ostatecznie zdominowały one całą formację awangardową.

zujące kanony artystyczne, czas chaosu, z którego wyłoni się sztuka nowa, inna, albo – co wydaje się najmniej prawdopodobne – wyłoni się świat pozbawiony sztuki.

A zatem, zjawiska w takim okresie najbardziej znaczące nie muszą być ani szczególnie liczne, ani też dominujące w hierarchii. Przeciwnie, tendencje najważniejsze, te, których rozwój i ekspansja przeprowadzą sztukę w nowy okres – choćby ciągle jeszcze tymczasowy – mogą być podporządkowane w chwilowej hierarchii ważności⁴ cechom innym, tym które są związane ze sztuką epoki powoli stającej się przeszłością.

Ze względu na wspomnianą tymczasowość hierarchii porządkowanie takiego chaosu potraktowane jako jedyny cel poznawczy będzie działaniem jałowym i niepotrzebnym. O nim także możemy powiedzieć, że proponuje fałszywy obraz badanego zjawiska, gdyż nie dostrzega dynamiki kształtowania się nowych tendencji. Tych samych, na które uczulona jest perspektywa druga, ponieważ oznacza ona widzenie klasycznej awangardy przez pryzmat jej późniejszej, neoawangardowej postaci.

Jeżeli natomiast obierzemy za cel naszych poszukiwań możliwie pełne opisanie awangardy okresu klasycznego, to postępowaniem najwłaściwszym będzie połączenie obu perspektyw. Każda z nich ukáže inny aspekt badanego zjawiska, wydobędzie inne jego elementy.

Perspektywa pierwsza przedstawi awangardę jako *s z t u k ę n o w ą*, sztukę będącą kolejnym ogniwem łańcucha dziejów form i idei artystycznych. Jest to sztuka, która kontynuuje jedynie niektóre, wybrane elementy tradycji, przetwarza je w nową postać stylistyczną, nadaje im nowe funkcje i wprowadza w nowe hierarchie. Spośród cech przypisywanych najczęściej sztuce awangardowej *en globe* najbardziej adekwatna wobec tego aspektu awangardy będzie para: antytradycjonalizm-nowatorstwo. Cechy te łączę w parę, gdyż dopiero w zespoleniu, a nie oddzielnie, ujawniają one charakterystyczną dla tej perspektywy właściwość *praxis* awangardowej: *n o w e* ujęcie wybranych elementów tradycji przy *z a n e g o w a n i u* elementów pozostałych. Antytradycjonalizm w takim ujęciu jest więc postawą zajmowaną w granicach sztuki.

Perspektywa druga ukáže awangardę jako *a n t y s z t u k ę*, jako postawę, która świadomie rezygnuje z rangi artystyczności, która odrzuca swoją autonomię, odrzuca uprzywilejowane role społeczne i przenosi teren swej działalności w sferę życia codziennego podejmując problematykę egzystencjalną, społeczną bądź polityczną. Spośród pojęć służących definiowaniu awangardy najbliższe temu jej aspektowi są: zerwanie, destrukcja⁵ oraz samokrytyka sztuki⁶.

Nie ulega wątpliwości fakt współwystępowania w granicach Wielkiej Awangardy zjawisk „przynależnych” do obu wskazanych perspektyw. Nie brakuje również takich twórców artystycznych, które łączą w sobie właściwości charakterystyczne zarówno dla sztuki nowej, jak i dla antysztuki. One to przede wszystkim nadają sens przyjętej tu

⁴ Zwłaszcza tej, którą ustanawia częstotliwość występowania.

⁵ Zob. A. Marino, *Avant-garde: rupture, renversement, destruction*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1978, t. XXI, z. 2(41).

⁶ Zob. P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974.

ostatecznie strategii badawczej, czyli połączeniu obu perspektyw. W inny bowiem sposób opisać ich należycie nie można.

Zanim jednak zaczniemy zastanawiać się, jaki to obraz awangardy jawi się w tej podwójnej perspektywie i jakie są jego konsekwencje dla zrozumienia samego zjawiska, przyjrzyjmy się uważniej temu, co widać w każdej z perspektyw oddzielnie.

II

Napisałem wcześniej, że awangarda rozpatrywana w optyce sztuki tradycyjnej, traktowana jako sztuka nowa, daje się charakteryzować za pomocą pary pojęć: antytradycjonalizm-nowatorstwo. Zapytajmy teraz, w czym przejawiał się antytradycjonalizm, a w czym – nowatorstwo działań artystów awangardowych?

Antytradycjonalizm ujawnił się przede wszystkim w odrzuceniu bardzo wielu powszechnie akceptowanych dotąd konwencji artystycznych. Spromielematyzowane zostały granice między poszczególnymi rodzajami sztuki. Wiele zasad stylistycznych i kompozycyjnych utraciło swoją moc obowiązującą. Rozbiciu uległy reguły genologiczne.

Tego rodzaju procesy zachodzące w granicach nowej sztuki były czynnikami jej przekształceń. Nie prowadziły one jednak do całkowitego zerwania z tradycją. Antytradycjonalizm awangardy nie oznaczał negacji całego dotychczasowego dorobku sztuki; był odrzuceniem elementów niechcianych i wyborem własnej tradycji. Poszczególne nurty nowej sztuki powoływały się przy tym na odmienne antecedencje; stąd między innymi częste polemiki między nimi. To, co jeden z prądów awangardowych zakwestionował, inny podnosił do rangi wartości. Konfliktowa różnorodność odwołań uniemożliwia nam dzisiaj zrekonstruowanie jednej, określonej tradycji awangardy; utrudnia też odpowiedź na pytanie, co konkretnie formacja ta odrzuciła. Poprzestajemy zwykle na generalizującym mówieniu o antytradycjonalizmie.

Jednak sposób realizowania się tendencji antytradycjonalistycznej pozwala na wskazanie jeszcze jednej cechy ogólnej, wspólnej różnym odmianom sztuki awangardowej.

Dzieło sztuki było dotąd zawsze strukturą wielopoziomową, heterogeniczną. Antytradycjonalizm stał się dla tej właściwości dzieła sztuki czynnikiem destruktywnym. Bez względu bowiem na to, jakie elementy struktury dzieła były w ramach danej tendencji awangardowej negowane i odrzucane, zawsze jako rezultat występowała redukcja gamy możliwości wyrazowych, ograniczenie wyboru, prowadzące do uproszczenia polifonicznej struktury jakościowej dzieła. Malarstwo nieprzedstawiające rezygnuje z artystycznego oddziaływania iluzją przestrzeni, wyglądami przedmiotowymi i światem przedstawionym przez te wyglądy. Niechęć do budowania pełnych osobowości postaci oraz do psychologicznego motywowania ich działań zubaża złożoność dzieł literackich i spektakli teatralnych. Funkcjonalizm w architekturze i sztukach użytkowych w znacznym stopniu ogranicza potencjalnie możliwą różnorodność form. Przykłady można by mnożyć.

Początki tej tendencji kryją się już w znanej propozycji Paula Cézanne'a:

postrzegać naturę przez pryzmat walca, kuli i stożka. Awangarda podjęła to wezwanie jak zwykle w sposób ekstremalny.

Ograniczenie różnorodności elementów struktury dzieła i związane z tym zubożenie (czasem nawet zburzenie) polifonii jakościowej było zabiegiem celowym, zmierzającym do wzmocnienia intensywności oddziaływania elementów pozostałych. Na przykład odrzucenie (bądź redukcja) warstwy znaczeń słownych prowadziło w tak zwanej poezji pozarozumowej, tworzonej przez futurystów rosyjskich, do zaakcentowania warstwy brzmieniowej wiersza. Natomiast rezygnacja z przedstawiania wyglądów przedmiotowych świata pozwoliła malarstwu abstrakcyjnemu wyeksponować wartości fakturowe (ogólnie: materiałowe) obrazu.

Wskazana wyżej właściwość nowej sztuki nie może być utożsamiana z charakterystyczną dla niektórych wcześniejszych postaw artystycznych skłonnością ku prostocie i ograniczeniom. Przedawangardowe ograniczenia dotyczyły bowiem tworzywa oraz stylu, podczas gdy w przypadku awangardy procesy upraszczające sięgnęły ontologicznych podstaw dzieła sztuki. Antytradycjonalizm nowej sztuki był tendencją destruktywną zarówno w odniesieniu do konwencji wyrazowych, do hierarchii artystycznych, jak i w perspektywie ontologiczno-strukturalnej.

Nowatorstwo awangardy ściśle koresponduje z charakterem nadanym jej przez upraszczająco – destrukcyjne konsekwencje postawy antytradycjonalistycznej. Redukcji ontologicznej i stylistycznej towarzyszy niezwykle poszerzenie zasobu stosowanych materiałów. *Collages* kubistyczne i dadaistyczne, poezja futurystów, rewolucja taneczna Isadory Duncan – te zjawiska artystyczne zburzyły ograniczenia tworzywowe stawiane dotychczas sztuce. Coraz bardziej oczywisty dla twórców z kręgu awangardy stawał się fakt, że wszystko nadaje się na materiał awangardowego dzieła sztuki, że wszystko może oddziaływać artystycznie. Oczywiście pod warunkiem, że odbierze mu się znaczenie praktyczne, potoczne i nada nową funkcję – autoteliczną.

W centrum uwagi artystów nowej sztuki znalazły się więc działania przeistaczające „neutralny” materiał w dzieło artystyczne. Wiktor Szklowski mówił w tym miejscu o *ch y t a c h*, czyli o szczególnych sposobach korzystania z materiału, narzucających mu funkcję poetycką (autoteliczną)⁷. Ważność tej problematyki była oczywista dla wczesnych badaczy nowej sztuki. Roman Jakobson wręcz twierdził, że „jeśli nauka o literaturze chce zostać nauką, powinna uznać »chwyt« za swego jedyne »bohatera«”⁸. Słuszne to było oczywiście, wbrew mniemaniu autora, wyłącznie w stosunku do literatury awangardowej.

Materiał ukształtowany przez chwyt staje się *f o r m ą* artystyczną. Ona to właśnie – „kamień węgielny awangardowej teorii sztuki”⁹ – znalazła się w centrum zainteresowania artystów awangardy. Określana była przez odwołanie do różnorodnych

⁷ W. Szklowski, *Iskusstwo kak prijom*, [w:] *O teorii prozy*, Moskwa 1929.

⁸ R. Jakobson, *Nowiejszaja russkaja poezija. Nabrosok pierwyj*. Wiktor Chlebnikow, Praga 1921, s. 11.

⁹ A. Osęka, [przedmowa do:] H. Read, *O pochodzeniu formy w sztuce*, tłum. E. Życieńska, Warszawa 1973, s. 11.

aspektów kształtowania artystycznego. Często przy tym absolutyzowano wyróżniony aspekt, utożsamiając samo pojęcie formy z jednym z jej możliwych wariantów. Zawsze jednak, w każdym swoim wcieleniu, pozostawała forma jednym z głównych celów awangardowej praktyki twórczej.

Jak podkreślał Henri Focillon w wydanej w 1934 roku i uznanej wkrótce za jeden z podstawowych tekstów awangardowej teorii sztuki książce *Życie form*¹⁰, forma artystyczna oznacza tylko samą siebie. W trzydzieści lat później Herbert Read, kontynuator myśli awangardy, rozwinął tę tezę w taki oto sposób: „oryginalności szukać należy w stadium technicznym, czyli formalnym sztuki. Nie ma ona nic wspólnego z ideami czy wartościami, z religią czy filozofią artysty, z jego moralnością czy środowiskiem społecznym, a tylko z manipulacją konkretnym tworzywem jego sztuki”¹¹. Podobne poglądy głosili też – i to kilkanaście lat przed wystąpieniem Focillona – badacze rosyjscy skupieni w OPOJAZ-ie, pierwszej szkole naukowej powstałej w reakcji na pojawienie się sztuki awangardowej i na potrzeby jej badania¹².

Upraszczająco-destruktywne działanie antytradycjonalistycznej nowej sztuki dotknęło także problematyki estetyczno-aksjologicznej. Tradycyjnie pojmowane piękno przestało być jednym z wyróżników formy artystycznej. W jego miejsce pojawia się właściwość, którą za Szklowski nazwałbym *u d z i w n i e n i e m*, *u n i e z w y k l e n i e m*¹³. Dzieło nowej sztuki staje się formą *u t r u d n i o n ą*, zatrzymującą uwagę odbiorców, rozbijającą ich przyzwyczajenia percepcyjne i zmuszającą do wysiłku ponownego odkrywania. Forma taka może zyskać dzięki temu zdolność emocjonalnego oddziaływania, także i o charakterze mistycznym (Wielemir Chlebnikow, Kazimierz Malewicz, Piet Mondrian). Zestawienie znaczeń odległych, w potocznym odczuciu nieprzystawalnych, wydobyć rzeczy z ich naturalnego kontekstu i wprowadzanie w nowe sąsiedztwa, różnego typu deformacje – to najczęstsze sposoby nadawania tworzonej formie cechy udziwnienia. W uderzająco trafny sposób zapowiada awangardowe rozumienie piękna słynne porównanie Lautréamonta: „piękny jak [...] przypadkowe spotkanie na stole prosekcyjnym maszyny do szycia i parasola”¹⁴.

Uniezwykleniu formy sprzyjała też negatywna postawa nowej sztuki wobec większości konwencji formotwórczych odziedziczonych po sztuce tradycyjnej.

Kiedy powoływany był do istnienia świat przedstawiony, opowiadana jakaś historia, to ona właśnie była podporządkowana chwytowi formotwórczemu, a nie odwrotnie. Ani przedstawienie, ani „treść”, ani zastane konwencje nie powinny, według założeń awangardowej teorii sztuki, motywować chwytu. Jego niezależność i związane

¹⁰ H. Focillon, *Vie des forms*, Paris 1934.

¹¹ H. Read, *O pochodzeniu...*, s. 31.

¹² Zob. R.W. Kluszczyński, *O zasadach badania awangardy (inspiracje ze strony rosyjskiej szkoły formalnej)*, [w:] *Wybory i ryzyka awangardy...*

¹³ W. Szklowski, *Wskreszenie słowa*, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M.R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa 1970 (tekst pochodzi z 1914 roku). Udziwnienie jest jednym z wyróżników awangardy także w koncepcji Stefana Morawskiego, zob. idem, *Awangardy XX wieku – stara i nowa*, „Miesięcznik Literacki” 1975, nr 3, ss. 54-55.

¹⁴ Lautréamont, *Pieśni Maldorora i Poezje*, tłum. M. Żurowski, Warszawa 1976, s. 160.

z nią nacechowanie (dominacja) w obrębie dzieła gwarantowały uzyskanie przez formę cechy udziwnienia.

Opisane dotąd właściwości nowej sztuki ściśle wiązały się z charakterystycznym dla niej zainteresowaniem własnymi możliwościami artystycznymi. Nowa sztuka może być określona ogólnie jako prowadzenie badań artystycznych, jako e k s p e r y m e n t. Przejawia się to zarówno w warsztatowym, „technologicznym” spojrzeniu na własną sztukę, jak i w różnego rodzaju autoeksploracjach dokonywanych przez artystów, w tworzeniu pod wpływem narkotyków etc. Każde awangardowe dzieło sztuki jawi się, gdy spoglądamy na nie pod tym kątem, jako szczególne użycie materiału, jako jednostkowa realizacja możliwości artystycznych danej dziedziny sztuki.

Jednocześnie nastąpiło tu sprobematyzowanie zagadnienia relacji między wytworami tradycyjnie *stricte* artystycznymi a sferą metaartystyczną, aż do postawienia pytania o granice między nimi. Manifesty, traktaty, bezpośrednie wystąpienia (wypowiedzi) twórców awangardowych każą traktować się nie tylko jako otoczka właściwych działań artystycznych, lecz także jako ich integralna część¹⁵.

Spróbujmy zrekapitulować ten fragment rozważań.

Spojrzenie na sztukę Wielkiej Awangardy przez pryzmat sztuki tradycyjnej pozwoliło dostrzec, w jaki sposób upraszczająco-destruktywne konsekwencje antytradycjonalistycznej postawy awangardy stały się fundamentem, na którym budowana była awangardowa nowa sztuka. Zarówno jej programy, jak i działania praktyczne nie ograniczyły się bowiem do destrukcji. W miejsce negowanych konwencji wprowadzane były nowe zasady twórcze¹⁶, a eliminacja niektórych warstw dzieła sztuki służyła uwypukleniu i poszerzeniu możliwości artystycznego kształtowania warstw pozostałych. Pojęcia: materiał, chwyt, forma, udziwnienie, motywacja i eksperyment okazały się podstawowe dla rozważań nad nową sztuką. Nadrzędnym jej celem, kryjącym się za wszystkimi, charakteryzowanymi powyżej dyrektywami twórczymi (resp. badawczymi), było pragnienie dezautomatyzacji percepcji artystycznej, pragnienie jej twórczego odświeżenia¹⁷. W ten sposób w y o b r a ż n i a stała się na powrót głównym źródłem motywacyjnym działań artystycznych.

Dla wielu twórców awangardowych nowa sztuka była jednak zaledwie wstępem, bądź wręcz narzędziem służącym realizacji zadania znacznie w ich mniemaniu poważniejszego i daleko wykraczającego poza dotychczasową dziedzinę zainteresowania sztuki. Zadanie to polegało na przekształceniu społecznych warunków bytowania ludzkiego.

III

W latach siedemdziesiątych obserwowaliśmy zintensyfikowanie działań zmierzających ku temu celowi. Tendencje antyartystyczne, które zdominowały współczesną awangardę, głęboko przeobraziły jej oblicze. Antyszuka ostatecznie doprowadziła

¹⁵ Sztuka konceptualna to ostateczna konsekwencja tego procesu.

¹⁶ Czy była to zawsze nowość absolutna — to już odrębne zagadnienie.

¹⁷ Zob. Kluszczyński, *O zasadach badania awangardy...*

awangardę do kresu zdolności bycia sztuką. W granicach tego nurtu podano w wątpliwość sztukę jako taką, zakwestionowano potrzebę produkowania jakichkolwiek przedmiotów — dzieł sztuki (bardzo ważną rolę odegrali w tym przypadku konceptualiści), proklamowano wyjście poza wszelki układ artystyczny. W miejscu sztuki rozkwitła twórczość (scil. czynność tworzenia), proces dotychczas niesamodzielny, którego funkcją było powoływanie do istnienia przedmiotu artystycznego i którego przebieg interesował wcześniej wyłącznie historyków-biografów. Ten niesamodzielny dotąd proces stał się finalnym etapem działań artystów, miejscem, w którym skupiły się ocalałe resztki imperium sztuki.

Idea sztuki jako działania w największym stopniu przeobraziła oblicze dzisiejszej awangardy. Coraz więcej artystów zarzucało tworzenie przedmiotowych artefaktów bądź traktowało je jako elementy procesu o szerszych granicach. Podejmowanymi przez siebie działaniami zdążali oni bardzo często ku celom mieszczącym się poza tradycyjnym terytorium sztuki, rezygnując tym samym nie tylko z idei dzieła sztuki, ale i z nienaruszalnej jeszcze dla wielu ugrupowań klasycznej awangardy zasady autoteliczności sztuki.

Niektóre z tych celów pozostają w obrębie problematyki egzystencjalnej. Uwrażliwiają na transcendentálny wymiar życia działania Johna Cage'a i Nam June Paika z jednej strony, a udostępniające widzom grozę fizycznego cierpienia i śmierci pokazy Rudolfa Schwarzkoglera, Günthera Brusa czy Hermana Nitscha — z drugiej, uzmysławiają rozpiętość tematyczną i formalną tej problematyki.

Inny zespół celów dotyczy zagadnień społecznych. Zamiast charakterystycznego dla poprzedniej grupy dążenia skierowania ku jednostkowemu odbiorcy, tutaj nacisk położony jest na relacje międzyludzkie. Dąży się do podtrzymania słabnących więzi społecznych poprzez reaktywowanie archaicznych, ugruntowanych na mitycznych podstawach cech wspólnotowych, poprzez odnowienie wartości święta jako przeżycia o jednoczącym charakterze, poprzez zwrot ku naturze i rozwijanie umiejętności odczuwania drugiego człowieka. „Wyjście poza teatr” Jerzego Grotowskiego, działalność grupy „Gardzienice”, afrykańskie poszukiwania Petera Brooka oraz różne odmiany teatru wspólnoty dobrze egzemplifikują tę tendencję. W tego typu działaniach często pojawiają się również wątki ekologiczne.

Kolejną odmianę celów działań jednoczy problematyka polityczna. Niektóre happeningi Volfa Vostella, akcje Josepha Beuysa, przedstawienia parateatralne „The Living Theatre” Juliana Becka i Judith Maliny czy „The Bread and Puppet Theatre” Petera Schumanna — to przykłady, które zaledwie sygnalizują różnorodność odmian tej grupy.

Wielu typom akcji (zwłaszcza z dwu pierwszych grup) towarzyszy niejednokrotnie pragnienie nawiązania kontaktu z różnorako rozumianym *sacrum*.

Wszystkie wskazane wyżej cele jednoczy ich ścisła relacja z aktualną rzeczywistością ludzką, relacja podporządkowująca środki artystyczne zagadnieniom i problemom życia codziennego. Ta więź z rzeczywistością utwierdza się i uwidacznia w sytuacjach, gdy działania podejmowane bez żadnego związku ze sztuką czy twórczością przybierają nieoczekiwane formy charakterystyczne dla akcji artystycznych. Oto grupa studentów amerykańskich dostaje się do komendy wojskowej i rozmazuje

„krew” (czerwoną farbę) na kartach poborowych. Inna grupa, z nowojorskiego City College, zjawia się podczas musztry oficerów rezerwy i naśladuje – przedrzeźnia – ich ćwiczenia. Jeszcze inna, w Berkeley, organizuje masową wędrówkę po urzędach, „młyn” dezorganizujący biurokratyczną działalność¹⁸. Czym różnią się te akcje od działań artystów?

Zjawiskami towarzyszącymi ekspansji sztuki-działania są przegrupowania zachodzące w hierarchii rodzajów artystycznych i przemiany w obrębie samych rodzajów. Nie wszystkie bowiem sztuki mogą (ze względów ontologicznych) w jednakowym stopniu brać udział w proakcjonistycznej ewolucji. Podczas gdy dla symbolistów czołowe miejsce w hierarchii zajmowała muzyka („de la musique avant toute chose”), a dla artystów Wielkiej Awangardy rolę tę spełniał film, tak współcześnie poczyna dominować teatr, a zwłaszcza wszelkie odmiany parateatru. Obserwujemy także znaczące przemiany form muzycznych, które, za sprawą wspomnianych już Johna Cage’a i Nam June Paika czy też La Monte Younga i Al Hansena, uzyskują strukturę parateatralną¹⁹. To samo dzieje się w sztukach plastycznych.

Scharakteryzowane powyżej działania artystyczne nie były ostatnim krokiem sztuki w kierunku roztopienia się w codzienności. Ten krok uczynili artyści s z t u k i - ż y c i a :

„Tak więc dużo bardziej niż czymś innym, niż na przykład pisaniem wierszy, poezja jest sposobem bycia, sposobem życia, sposobem innego, drugiego życia. Dużo bardziej niż czymś innym poezja jest sposobem włączenia tego pierwszego życia (którym wszyscy żyjemy) do tego drugiego życia, czy też, inaczej mówiąc, przemianą tego pierwszego życia, całkiem fałszywego lub ćwierćprawdziwego, lub co najwyżej półprawdziwego, w drugie, prawdziwe życie. Tym właśnie: przemianą tego pierwszego życia w drugie życie ja się od pewnego czasu bez reszty zajmuję”²⁰.

Słowa Edwarda Stachury wyznaczają ekstremalną postać interesującej mnie tutaj formy obecności sztuki. Poezja jest, według niego, sposobem istnienia, byciem-w-świecie. Sztuka przekracza tym samym ostatecznie granice rzeczywistości pozaartystycznej i rozplywa się w niej. Ale nie znika bez śladu. Traci tylko swój dotychczasowy charakter enklawy rzeczywistości. Przestaje być odbierana, kontemplowana; staje się prze-życiem. Według programu Stachury poezja dla człowieka, który otworzył dla niej swoje życie, jest wszędzie. Istnieje odtąd dla niego jako stały pośrednik w kontaktach ze światem. Jest postawą czujności, uważności nadającej głębię i intensywność odczucia każdej przeżywanej chwili. Jest świadomym komponowaniem własnego życia, kontaktów z drugim człowiekiem, z naturą.

Zmiana postawy wobec świata nadaje mu inne jakości, inny charakter. Sztuka więc, roztapiając się w świecie (życiu), zmienia jego kształt, jego podmiotowy obraz. Zmienia wreszcie, a jest to ważny element koncepcji Stachury, ludzkie relacje ze światem: z innymi ludźmi, przedmiotami, naturą. Zamiast człowieka w obliczu świata pojawia się człowiek-w-świecie²¹.

¹⁸ Ch.A. Reich, *Zieleni się Ameryka*, tłum. D. Passent, Warszawa 1976.

¹⁹ Pojawienie się teatru instrumentalnego także jest rezultatem tych przegrupowań.

²⁰ E. Stachura, *Wszystko jest poezją*, Warszawa 1982, s. 22.

²¹ Idea utożsamienia sztuki z życiem sformułowana jest jeszcze bardziej dobitnie w innej wypowiedzi

Drogą wybraną przez Edwarda Stachurę podążało też — z niejednakowym zaangażowaniem — wielu innych artystów: Amikam Toren²², Zofia Kulik i Przemysław Kwiek, Linda Montano, wspomniani już Julian Beck i Judith Malina, Artist Placement Group, uczestnicy wspólnot artystycznych, anonimowi wędrowcy Wschodu. Wielu też decydowało się na rozwiązania pokrewne, na przykład Roman Opalka ze swoimi „obrazami liczonymi”.

Działania tych artystów uzupełniają dzieło konceptualizmu i problematyzują ostatecznie pojęcie sztuki. Stawiają pod znakiem zapytania celowość włączania ich w zakres tego pojęcia. Wprowadzają zagadnienie artysty poza sztuką²³ oraz problemy postartystyczne. Jak pisał Hans Heinz Holz, „sztuka znalazła się w stadium kryzysu, który różni się jakościowo od wszystkich kryzysów stylistycznych, jakie wystąpiły dotąd w historii sztuki, ponieważ nie rozważa się już stylu, lecz przede wszystkim istotę sztuki jako całości aż po dzień dzisiejszy”²⁴.

IV

Gdy spoglądamy na Wielką Awangardę przez pryzmat scharakteryzowanych powyżej zjawisk, dostrzegamy w jej granicach liczne fakty artystyczne, idee i postawy, spopularyzowane przez antysztukę i zapowiadające jej dzisiejszy rozkwit.

U początków rozwoju analizowanego nurtu działań antyartystycznych stały się głównie trzy procesy.

Pierwszy z nich polega na przekraczaniu i zacieraniu granic między sztuką a rzeczywistością pozaartystyczną (nie-sztuką).

Awangarda historyczna była nie tylko formacją artystyczną — była także reakcją na nowe sytuacje społeczne, polityczne i ekonomiczne, buntem przeciw warunkom zewnętrznym. Awangardyści odrzucili charakterystyczną dla symbolistów koncepcję sztuki wyobcowującej człowieka z codzienności, sztuki, która daje mu poczucie pełni tylko wówczas, gdy rezygnuje on dla niej z rzeczywistości realnej. Przeciwwstawili utopii „sztuki poza światem”²⁵ inną utopię: sztukę przywracającą człowiekowi codzienność, czyniącą świat ludzkim domem.

Awangarda wyrosła ze sprzeciwu zarówno wobec zastanej rzeczywistości (co łączy ją z symbolizmem), jak i wobec defensywnej koncepcji sztuki, koncepcji, która skazywała artystów na wybór między bytowaniem na marginesach życia społecznego a sprzedawaniem się na usługi kultury oficjalnej.

Artyści awangardowi wychodzili z prostej przesłanki: jeśli rzeczywistość jest zła, jeżeli nie stwarza człowiekowi możliwości samorealizacji i godziwej egzystencji, to nie pozostaje nic innego jak rzeczywistość tę zmienić.

Stachury: „Być poetą to tak się zachowywać, żeby to zachowanie nie pozostawiało żadnej wątpliwości, że się jest p o e z j ą” (Podkreślenie — R.W.K.), zob. idem, *Fabula rasa*, Olsztyn 1979, s. 82.

²² Zob. E. Kuryluk, *Podróż do granic sztuki*, Kraków 1982 (tytułowy esej).

²³ Zob. np. J. Brach-Czaina, *Etos nowej sztuki*, Warszawa 1984; S. Morawski, *O etosie artysty poza sztuką*, „Znak” 1984, nr 7(356).

²⁴ Cyt. według: J. Marin-Medina, *España, escultura multiplicada*, Madrid 1985, s. 8.

²⁵ Dziejom tej utopii sztuki poświęcona jest praca Ewy Bienkowskiej *W poszukiwaniu królestwa człowieka. Utopia sztuki od Kanta do Tomasza Manna*, Warszawa 1981.

Z takim przekonaniem rozpoczęli oni wędrówkę do swej ziemi obiecanej. Lokalizowali ją w najbliższym otoczeniu, we własnej codzienności. Droga nie była więc długa, ale za to – uciążliwa; należało bowiem przekształcić codzienność na miarę awangardowego widzenia ludzkich potrzeb.²⁶

Zniesienie granic między sztuką a codziennością stanowiło więc oczywiste następstwo programu awangardy. Albowiem to właśnie sztuka i artyści mieli stworzyć nowy świat, nowe społeczeństwo i nowego człowieka, bądź przynajmniej w dziele tym uczestniczyć. Sztuka awangardowa nawiązała w tym celu ścisły kontakt z tym, co ją otaczało – z ludzką codziennością:

„Żywotna jest tylko ta sztuka, która czerpie swoje składniki z otoczenia. Jak nasi przodkowie czerpali materię swej sztuki z atmosfery religijnej, w której tkwiły ich dusze, tak my winniśmy brać natchnienie z dotykalnych cudów współczesnego życia, z żelaznej sieci zawrotnych szybkości, która oplata ziemię, z transatlantyków, z cudownych lotów, które prują niebo, ze ślepej odwagi podwodnych żeglarzy, z zaciętej walki o podbój nieznanego”²⁷.

„Chcemy powrócić do życia. Współczesna nauka, zaprzeczając swej przeszłości, odpowiada na potrzeby materialne naszych czasów. Tak samo sztuka, negując to, co minione, winna odpowiedzieć na potrzeby umysłowe doby bieżącej”²⁸.

„Sztuka pod względem techniki i kierunku zależy od czasu, w którym żyje, a artyści są wytworami swej epoki. Najwyższą sztuką będzie ta, która w swej treści myślowej odzwierciedla tysiączne problemy epoki, sztuka, o której da się stwierdzić, że uległa wstrząsom ostatnich tygodni, ta, która wciąż na nowo skupia swoje członki pod ciosami ostatniego dnia”²⁹.

Zwrot ku codzienności oznaczał zarazem zwrot ku odbiorcy. Rewolucyjno-burzyielskie i konstruktywne zamiary, żywione przez najbardziej radykalne nurty awangardowe: futuryzm, dadaizm, surrealizm, produktywizm, przez licznych artystów rozsianych po całej Europie, wymagały, dla swojego powodzenia, udziału szerokich mas społecznych. Tradycyjnie utrwalone formy obcowania ze sztuką były więc, dla twórców pragnących maksymalnie szerokiego rezonansu społecznego swych idei, zdecydowanie niewystarczające. Dlatego właśnie, według programów awangardowych, sztuka musiała wyjść z muzeum na ulicę:

„Artyści na ulicę! Sztuka gnieźdząca się w kilkaset a nawet kilkutysięcznych salach koncertowych, wystawach, pałacach sztuki itp. jest śmiesznym, anemicznym dziwologiem, ponieważ korzysta z niej 1/100 000 000 wszystkich ludzi. Człowiek współczesny

²⁶ Wiele ugrupowań awangardowych bardzo szybko niestety zniekształciło ten szlachetny cel. Różnorodność potrzeb ludzkich utrudniająca realizację całościowej przemiany społeczeństw spowodowała poszerzenie programu o postulat przemiany także i samego człowieka. Ale tym samym zamiar budowy nowego społeczeństwa, dostosowanego do potrzeb ludzi, którzy będą w nim żyć, ustępuje miejsca programowi formowania ludzi dostosowanych do nowego społeczeństwa. Ten tragiczny paradoks programu awangardy wymaga jednak odrębnego rozpatrzenia.

²⁷ *Manifest malarzy futurystów*, tłum. M. Czerwiński, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Warszawa 1969, s. 148-149.

²⁸ *Malarstwo futurystyczne. Manifest techniczny*, tłum. M. Czerwiński, [w:] *Artyści o sztuce...*, s. 152.

²⁹ *Manifest dadaistyczny*, tłum. Z. Klimowiczowa, [w:] *Artyści o sztuce...*, s. 292.

nie ma czasu na chodzenie na koncerty i wystawy, 3/4 ludzi nie ma po temu możliwości. Dlatego sztukę muszą znajdować wszędzie: Latające poezokoncerty i koncerty w pociągach, tramwajach i jądłodajniach, fabrykach, kawiarniach, na placach, dworcach, w hallach, pasażach, parkach, z balkonów domów, itd. itd. itd. o każdej porze dnia i nocy [...] Teatry, cyrki, przedstawienia na ulicach, grane przez samą publiczność. Wzywamy wszystkich poetów, malarzy, rzeźbiarzy, architektów, muzyków, aktorów, aby wyszli na ulicę”³⁰.

W podpisanym przez Władimira Majakowskiego, Wasilija Kamińskiego i Dawida Burluka *Dekrecie nr 1. O demokratyzacji sztuk* (którego podtytuł brzmi: *Literatura parkanowa i malarstwo uliczne*) wezwanie artystów do wyjścia na ulicę jest wypowiedziane w sposób równie bezpośredni, jak w powyżej cytowanym manifestie Brunona Jasińskiego:

„W imię wielkiego postępu – zrównania wszystkich ludzi wobec kultury, niech na narożnikach domów, parkanów, dachów, ulic naszych miast, osiedli i na tyłach aut, pojazdów i na odzieży ukaże się wypisane Wolne Słowo twórczej jednostki. Niech na ulicach i placach, od domu do domu biegną wielobarwnymi łukami tęczy o b r a z y (barwy), radując, uszlachetniając oko (gust) przechodnia [...] Niech od tej chwili obywatele, przechodząc ulicami [...] wszędzie słuchają muzyki – melodii, grzmotów, poszumów – znakomitych kompozytorów. Niechaj dla wszystkich ulica będzie świętem sztuki”³¹.

Kazimierz Malewicz, pokrywając płoty i ściany domów Witebska abstrakcyjnymi kompozycjami: barwnymi rombami i kwadratami, stworzył jedną z pierwszych na większą skalę realizacji programu sztuki ulicznej. Warto wspomnieć w tym kontekście o słynnej żółtej bluzie Majakowskiego, o jego witrynach ROSTA, o malowaniu twarzy przez Michaiła Łarionowa i Ilję Zdaniewicza³², o przechadzkach ekstrawagancko ubranych futurystów pośród mieszczkańskiego tłumu.

Wprowadzenie sztuki w powszednie, codzienne otoczenie człowieka mieściło się w programie nie tylko najbardziej radykalnych ugrupowań awangardowych. Fernand Léger, rozważając estetykę przedmiotu i uznając obecność jego wartości dekoracyjnej w ikonosferze codzienności za zjawisko z dziedziny czystej plastyki, pisał:

„Ulicę można więc uważać za jedną ze sztuk pięknych, jest bowiem przybrana wspaniale przez tysiące rąk, które codziennie na nowo tworzą i burzą te urocze dekoracje zwane nowoczesnymi sklepami”³³.

Nie można wreszcie zapominać o wpływie, jaki wywarły na kształt codzienności awangardowe tendencje z kręgu sztuki użytkowej: działalność artystów z Bauhausu,

³⁰ B. Jasiński, *Do Narodu Polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia*, [w:] idem, *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, oprac. E. Balcerzan, Wrocław 1972, s. 203-205.

³¹ W. Majakowski, W. Kamiński, D. Burluk, *Dekret nr 1. O demokratyzacji sztuk*, tłum. Z. Klimowiczowa, [w:] *Artyści o sztuce...*, s. 316.

³² W manifestie Łarionowa i Zdaniewicza *Dlaczego się malujemy*, czytamy: „Zwiąaliśmy sztukę z życiem. Po długim okresie odosobnienia mistrzów głośno przywołaliśmy życie i życie wtargnęło do sztuki. Czas, by sztuka wtargnęła do życia. Malowanie twarzy – to początek inwazji”; cyt. za: W. Woroszyński, *Życie Majakowskiego*, Warszawa 1962, s. 82.

³³ F. Léger, *Ulica: przedmioty, widowiska*, [w:] idem, *Funkcje malarstwa*, tłum. J. Guze, Warszawa 1970, s. 90.

De Stijlu, francuskich purystów bądź rosyjskich, polskich i czeskich konstruktywistów. Była to niewątpliwie najpoważniejsza (jeśli brać pod uwagę konkretne realizacje, a nie deklaracje programowe) forma obecności sztuki na obszarze codzienności.

Przekraczanie granic między sztuką a codziennością nie odbywało się wyłącznie w kierunku opisanym wyżej. Oprócz przenoszenia zjawisk artystycznych w przestrzeń (dotychczas) pozaartystyczną, oprócz ekspansji sztuki w codzienność, obserwujemy także, na interesującym nas obszarze badań, jak proces ten zachodzi w kierunku przeciwnym – jak codzienność wkracza w domenę sztuki.

Formy obecności „życia” w sztuce awangardowej są bardzo różne. Artyści podejmują tematy z kręgu codzienności; powstaje sztuka faktu znosząca ontyczną izolację świata przedstawionego w dziele sztuki (a więc i jego samego). Cechy nowej codzienności: dynamizm, gwałtowność, kontrastowość czy dramatyczność stają się cechami strukturalnymi awangardowych realizacji artystycznych. Codzienność wkracza do sztuki także i substancjalnie: w kubistycznych *collages* pojawiają się zużyte bilety, strzępy gazet, fragmenty różnych innych materii. Z rozmaitych przedmiotów tworzy Kurt Schwitters swoje kompozycje *Merz*. Prezentując *ready-mades*, Marcel Duchamp rezygnuje w ogóle z jakiegokolwiek „obróbki” przedmiotów wziętych z codziennego otoczenia człowieka. W kompozycjach muzycznych pojawiają się dźwięki konkretne. W poezji lirycznej – „brutalizm” języka potocznego.

Wystawiając w Teatrze RFSRR-1 *Jutrznie* Emila Verhaerena, Wsiewołod Meyerhold wplatał w materię spektaklu aktualne meldunki z frontu wojny domowej. Natomiast Nikołaj Jewreinow przedstawił 7 listopada 1920 roku na placu Urickim w Piotrogradzie widowisko *Zdobycie Pałacu Zimowego*, wykorzystując przy tym samochody pancerne, karabiny maszynowe, armaty i oczywiście – sam pałac. Spektakl obejrzało 150 tysięcy widzów.

Estetyzacja codzienności szła więc w parze z postępującą deestetyzacją sztuki. Oba te procesy niwelowały tak rygorystycznie akcentowaną jeszcze przez symbolistów granicę między sztuką a życiem codziennym. I jeżeli w odniesieniu do sztuki tradycyjnej możemy powiedzieć, że dzieło zrywa kontakt ze światem codzienności na wszystkich poziomach swej struktury ontycznej, to w przypadku sztuki awangardowej (nurtu antyartystycznego) należy stwierdzić, iż na wszystkich poziomach kontakt ten zostaje nawiązany i jest starannie podtrzymywany.

Pewną część zjawisk ukazujących dyfuzję między sztuką a codziennością możemy jeszcze uważać za symptomy przemian zachodzących w obrębie samej sztuki. Możemy je uważać za procesy charakterystyczne dla wszelkich przełomów artystycznych czy kulturowych, w których następuje wypieranie dotychczasowych gatunków „wysokich” przez „niskie”, awans kulturalny elementów peryferyjnych, wkraczanie zjawisk nieartystycznych (według obowiązujących kanonów) w sferę sztuki; na przykład: ekspansja ludowości w literaturze i sztuce romantycznej. Najważniejszym rezultatem takich przemian było odświeżenie i uniezwyklenie percepcji estetycznej.

Jednak nawet i w tym przypadku te działania „odświeżające”, gdy spojrzeć na nie z punktu widzenia deprecjonowanych i odrzucanych konwencji, były obliczone na zniszczenie (a przynajmniej: znaczne przeobrażenie) sztuki zastanej.

Wiele przejawów zacierania granic między sztuką a codziennością ma już jednak

charakter zdecydowanie antyartystyczny i antyestetyczny. Jest to efekt aktywności najbardziej radykalnych ugrupowań twórców awangardowych. Sztuka w ich ujęciu to tylko narzędzie działań pozaartystycznych, których celem jest – mówiąc językiem manifestów awangardowych – stworzenie nowego człowieka i nowego społeczeństwa. Surrealiści pragnęli za pomocą sztuki przekroczyć uwarunkowania rzeczywistości i dotrzeć do nadrzeczywistości. Richard Huelsenbeck natomiast napisał w *Manifeste dadaistycznym*:

„Dada jest stanem umysłu [...] W pewnych okolicznościach być dadaistą, znaczy to być bardziej człowiekiem interesu, bardziej członkiem partii politycznej niż artystą – być artystą tylko przypadkowo”³⁴.

W działaniach dadaistycznych, futurystycznych czy surrealistycznych, w miejsce dzieła sztuki pojawia się często przedmiot, którego jedynym celem jest wywołanie publicznej irytacji i skandalu. Reakcja taka ma służyć zrealizowaniu dalekosiężnych planów społecznych. Wartość estetyczna wykorzystywanego w tym celu przedmiotu jest wówczas całkowicie nieistotna (czasem nawet – niepożądana). Nic więc dziwnego, że deklaracje programowe dadaistów czy produktywistów ogłaszają koniec sztuki.

Drugi proces przeobrażający oblicze awangardy, czyniący ją sztuką niemożliwą, stanowią działania podważające podstawowy, elementarny układ estetyczny: artysta – dzieło sztuki – odbiorca.

W różny sposób zaatakowane zostały poszczególne elementy tego układu. Wystąpienia dadaistów i surrealistów podważyły najjaskrawiej status artysty, jego inicjującą rolę w procesie komunikacji artystycznej. Podano w wątpliwość wymóg sprawności wykonawczej (*techné*), wypracowanej w czasie edukacji artystycznej. Tworzone przedmioty nie miały na celu ujawnienia mistrzostwa, z jakim je wykonano.

W *écriture automatique* wirtuozeria artystyczna została zastąpiona przez umiejętność zanurzenia się w strumieniu własnych myśli i przeżyć oraz zdolność niekontrolowanego, bezpośredniego ich zapisania. Inne proponowane techniki twórcze wprowadzały w miejsce konsekwentnej pracy artystycznej – przypadek. *Poemat z kapelusza* powstaje przez pocięcie zadrukowanego papieru (np. gazety) na kawałki zawierające pojedyncze słowa i połączenie ich w porządku i wyborze narzuconym przez los (wyciąganie z kapelusza). *Cadavre exquis* to pisanie kolejno przez kilka osób poszczególnych części zdania, przy czym żaden z piszących nie wie, co napisali jego poprzednicy. Nazwa pochodzi od pierwszego wyprodukowanego w ten sposób przez surrealistów zdania: „Le cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau” (1925). W podobny sposób powstawał rysunkowy *cadavre exquis*. Szereg innych technik plastycznych: *dekalkomania*, *frottage*, *grattage* etc., opiera się na połączeniu przypadku z eksploracją podświadomości.

Wszystkie te metody twórcze były z założenia dostępne każdemu człowiekowi. W myśl przekonań surrealistów, każdy powinien być artystą; być artystą bowiem znaczyło tutaj: zaaprobować wolność jako wartość najwyższą. Sztukę uznano za narzędzie służące do przeistaczania pogardzanej rzeczywistości w nadrzeczywistość, za narzędzie buntu:

³⁴ *Manifest dadaistyczny...*, s. 296.

„Surrealizm nie jest formą poetycką. Jest to krzyk ducha, który obraca się ku sobie, zdecydowany skruszyć swoje pęta”³⁵.

W ten sposób zakwestionowana została nie tylko wyjątkowość pozycji artysty, ale i cały proces komunikacji artystycznej. Program i działania surrealistów, a także wielu innych orientacji awangardowych, dowodzą bowiem, że odbiorca to ten, kto pozostaje obcy lub wrogi awangardzie, nieczuły na jej wezwania. Postawa awangardy wobec tak pojmowanych odbiorców (stanowiących zresztą ogromną większość) polegała na świadomym i celowym prowokowaniu, drażnieniu ich gustów i przyzwyczajzeń, wywoływaniu irytacji i skandalu. Intencje te nie mają nic wspólnego z właściwym postawie artystycznej pragnieniem dostarczenia bodźców do przeżycia estetycznego.

Wśród tych, którzy zaakceptowali cele i sposoby działania artystów Wielkiej Awangardy (nurtu antyartystycznego), nie było w zasadzie miejsca dla odbiorców. Aktywna, twórcza postawa, zalecana każdemu uczestnikowi (zwolennikowi) ruchu awangardowego, znosiła opozycję: twórca-odbiorca, postulując w zamian stworzenie społeczeństwa twórców. W zbiorowości takiej sztuka w sensie tradycyjnym nie miała już racji bytu.

Elementy tego radykalnego programu możemy znaleźć nie tylko w wystąpieniach dadaistów i surrealistów. Wyznaczają one w znacznej mierze programy futurystyczne, obecne są w ideologii konstruktywizmu i produktywizmu. Nawet tak mało radykalni ekspresjoniści, atakowani gwałtownie przez dadaistów (z grupy berlińskiej) z powodu swego umiarkowania, dostarczają własnymi działaniami dowodów na powszechność analizowanej postawy. Drezdeńska grupa „Die Brücke” wcielała w czyn ideę życia we wspólnocie, wspólnej pracy, wspólnego wykorzystywania pracowni i materiałów. Niektóre obrazy nie były podpisywane³⁶. Grupy takie, jak wspomniany „Most”, przypominające swą strukturą średniowieczne cechy (gildie) bądź współczesne wspólnoty artystyczne, były bardzo liczne w Niemczech sprzed wybuchu I wojny światowej.

Równie ostro jak pozycje artysty i odbiorcy zaatakowany został trzeci element układu: dzieło sztuki. Atak ten przybierał różne postaci. Był futurystycznym hasłem zniszczenia bibliotek i muzeów; surrealistyczną niechęcią wobec formy artystycznej; funkcjonalistycznym pragnieniem tworzenia przedmiotów użytecznych; zarzucaniem działalności artystycznej (scil. tworzenia dzieł sztuki) na rzecz działalności społeczno-politycznej.

Dadaści uczynili dzieło sztuki szczególnym celem prowokacji. *Ready-mades*, które współcześnie uznawane są przez wielu historyków sztuki i estetyków za pełnoprawne twory artystyczne, były w kontekście ówczesnej sztuki gestem bluźnierczym i zaiste o b r a z o b u r c z y m.

Dadaści, futuryści, a później także i surrealiści, organizowali szereg akcji, które dziś określilibyśmy mianem paraartystycznych, dokumentując w ten sposób zbędność produkowania czegokolwiek materialnie trwałego. Bretonowski postulat, aby nie

³⁵ *Deklaracja Biura Poszukiwań Surrealistycznych*, cyt. za: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*. Antologia, teksty wybrał i przełożył A. Ważyk, Warszawa 1976, s. 109.

³⁶ Zob. L. Richard, *D'une apocalypse à l'autre. Sur l'Allemagne et ses productions intellectuelles de Guillaume II aux années vingt*, Paris 1976, s. 25-26.

pozostawiać śladów swego pobytu na Ziemi – bez względu na to, w jakim stopniu udało się go zrealizować – świadczy dobitnie o intencjach jego zwolenników.

Gioconda z wąsami (*L.H.O.O.Q.*, Marcel Duchamp) czy kleks – *Najświętsza Panienska* (Francis Picabia) dowodzą w sposób dobitny, że sztuka była przedmiotem ironicznej destrukcji. Zamiast wysiłków w stronę doskonalenia formy artystycznej, artyści tego kręgu zużywali całą swoją inwencję na wymyślanie metod rozsadzania sztuki, drwienia z niej bądź okazywania swojej w nią niewiary.

Tworzone przedmioty nie są więc celem działań, lecz ich narzędziem. Znamienne, że kpinie antyartystycznej towarzyszy często prowokacja wymierzona w religię, obyczajność, normy i wzorce postępowania; za przykład niech służy wspomniana już *Najświętsza Panienska* Francisca Picabii, *Matka Boska karcąca dzieciątko Jezus w obecności trzech świadków: A.B., P.E. i malarza* – dzieło Maxa Ernsta czy też *Modlitwa Mana Raya*. Dowodzi to jeszcze wyraźniej, iż tworzone przedmioty traktowane były przez dadaistów i surrealistów w sposób zdecydowanie instrumentalny.

Instrumentalizm charakteryzuje również dzieła artystów awangardowych powstałe w porewolucyjnej Rosji. Tu jednak zwątpienie i ironia wyparte zostały przez zaangażowanie społeczno-polityczne. Ono także w wielu przypadkach prowadziło do porzucenia działań formotwórczych. Tym razem w imię działalności rewolucyjnej: tworzenia nowego ładu, organizowania społeczeństwa. Sztuka, jak niegdyś, za sprawą Platona, filozofia, otrzymała tu szansę realizacji swoich ideałów. Z jeszcze gorszym zresztą rezultatem.

Wszystkie omawiane powyżej tendencje awangardowe łączy kwestionowanie podstawowych cech konstytutywnych, stanowiących o dziele sztuki, odrzucanie związanych z nim niezmienników estetycznych³⁷. Prowadziło to do zaniechania wytwarzania przedmiotowo pojmowanych artefaktów i ustalenia się „sztuki bez dzieła sztuki”.

Trzecim procesem zmierzającym ku destrukcji sztuki było podważanie, stopniowa destabilizacja i usiłowanie zniszczenia i n s t y t u c j i sztuki, a także ról społecznych z nią związanych: artysta, odbiorca, krytyk, marchand, kolekcjoner. Wspomnianym już atakom na biblioteki, muzea i galerie towarzyszyły wystąpienia przeciw Akademii, rynkowi artystycznemu, hierarchiom wartości i ocen. Rezygnacja z tworzenia dzieł sztuki miała uniemożliwić (lub przynajmniej bardzo utrudnić) kreowanie ocen krytycznych oraz podważała sens kolekcjonerstwa.

Okazało się tymczasem, że *art-establishment* był w stanie wytrzymać ten napór. Szybko rozwinął się rynek sztuki awangardowej, znaleźli się nabywcy, pojawiły się pierwsze poważne kolekcje. Antyszuka trafiła do muzeów, a wiele uczelni artystycznych udostępniło katedry czołowym wywrotowcom. Instytucje sztuki dostosowały się do nowej sytuacji osuwając najdziksze prowokacje i odbierając im w ten sposób moc burzycielską.

³⁷ Niezmienniki te zestawia S. Morawski, *Pojmowanie dzieła sztuki dawniej i dziś*, [w:] idem, *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985; zob. też T. Pawłowski, *Estetyka awangardy artystycznej*, [w:] *Estetyka i sztuki*, red. M. Gołaszewska, Kraków 1983 (zwłaszcza s. 59-60).

Oznacza to jednak także, że sztuka, chcąc przetrwać, musiała się w bardzo poważnym stopniu przeistoczyć. Tylko zmieniając się mogła wchłonąć przedmioty i działania obliczone na zniszczenie jej wczorajszej postaci. I chociaż nie powiódł się awangardowy zamiar destrukcji, to głębokie przeobrażenia, które dotknęły dziedzinę twórczości artystycznej, przybliżyły cel działań antysztuki: zmienić rzeczywistość roztapiając się w niej.

Cel ten w praktyce okazał się nieosiągalny. Awangarda przybliżała się co najwyżej do niego, a jedynym rozwiązaniem dla nieustępliwych pozostał gest Rimbauda: porzucenie sztuki. Ci, którzy się nań zdecydowali, nie byli jednak tak konsekwentni, jak autor *Iluminacji*. Stworzyło to w rezultacie zupełnie nową sytuację — artyści poza sztuką.

Świadomym i celowym działaniom destrukcyjnym towarzyszyły ponadto postawy i działania wynikające z koncepcji historiozoficznych, wyjaśniających śmierć sztuki nieuniknionymi przeobrażeniami społecznymi³⁸. Katastroficzną wersję końca sztuki, spowodowanego zanikiem zdolności przeżyć metafizycznych, przedstawił Stanisław Ignacy Witkiewicz. Wątki katastroficzne obecne były także w twórczości ekspresjonistów.

Trzy przedstawione procesy antyartystyczne, liczne składające się nań zjawiska oraz jeszcze liczniejsze — towarzyszące, stanowiły istotny składnik Wielkiej Awangardy. Były one wewnętrznym motorem przemian, czynnikiem przesądzającym o dalszych jej losach.

V

Obydwa nurty występujące w granicach Wielkiej Awangardy: sztuka nowa i antysztuka, nurty wyodrębnione dzięki zastosowaniu dwóch perspektyw badawczych, oddzieliśmy od siebie wyłącznie dla potrzeb analizy. W rzeczywistości przeplatają się one w ramach tych samych zespołów zjawisk awangardowych, współtworząc często jeden i ten sam przedmiot artystyczny. Inaczej mówiąc: z j a w i s k a a w a n g a r d o w e w y z n a c z a n e s ą p r z e z f u n k c j o n o w a n i e d w ó c h t e n d e n c j i.

Pierwszą z nich nazywam d e s t r u k t y w i z m e m w e w n ą t r z a r t y s t y c z n y m. Oznacza on działania skierowane przeciw zastanym konwencjom (teoriom artystycznym, poetykom, stylom, różnego typu hierarchiom, zasadom kompozycyjnym etc.), działania znoszące przedziały między poszczególnymi rodzajami artystycznymi oraz wewnątrz nich. W wyniku tej tendencji następuje bardzo często naruszenie struktury ontycznej dzieła, co prowadzi do zubożenia polifonii jakościowej całości. Nigdy jednak nie dochodzi do podważenia niezmienników estetycznych, do zniszczenia ogólnych wyznaczników sztuki.

Drugą tendencję determinującą Wielką Awangardę nazywam d e s t r u k t y w i z m e m a n t y a r t y s t y c z n y m. Tendencja ta realizowana jest przez

³⁸ Zob. S. Morawski, *Warianty interpretacyjne formuły „zmierzch sztuki”*, [w:] idem, *Na zakręcie...*

działania wymierzone w najogólniejsze właściwości sztuki, te które odróżniają i oddzielają ją od innych dziedzin aktywności ludzkiej, które wyznaczają jej tożsamość. Atakowane jest wówczas dzieło sztuki jako takie, zasady jego tworzenia i społecznego funkcjonowania, granice oddzielające sztukę od niesztuki.

Wszystkie fakty powszechnie uznawane za awangardowe dają się uporządkować w *continuum*: od destruktywnych tylko wewnątrzartystycznie, poprzez zjawiska łączące oba typy destrukcji, do tych, które charakteryzuje wyłącznie destruktywizm antyartystyczny. Do pierwszej grupy należą między innymi: malarstwo fowistyczne, poezja pozarozumowa, dramat ekspresjonistyczny. W drugiej znajdują się *collages* dadaistyczne, wiersze tworzone metodą losową, niektóre przejawy sztuki użytkowej. W grupie trzeciej — część (a może wszystkie) *ready mades*, działania dadaistów berlińskich (szczególnie Johanna Baadera i Raoula Hausmanna) oraz Picabii i Duchampa, futurystyczne protohappeningi etc.

Przykłady pochodzą oczywiście z klasycznej fazy awangardowej, w której przeważają jednak zjawiska wyznaczone przez destruktywizm wewnątrzartystyczny. Fakty przynależące do pozostałych dwu grup, zwłaszcza łączącej oba typy destrukcji, są również na tyle liczne, że nadają Wielkiej Awangardzie charakter złożoności i niejednorodności.

Nową awangardę znamionuje z kolei dominacja (przynajmniej jeśli idzie o nadawanie tonu) zjawisk antyartystycznych.

Przyjmując, że Wielka Awangarda jest formacją tworzoną przez dwie tendencje: destruktywizm wewnątrzartystyczny i antyartystyczny wraz z nadbudowanym na nich zespołem proponowanych przez artystów poetyk i zasad twórczo-odbiorczych (resp. sztukę nową i antysztukę), odkrywamy przyczynę trudności, które napotykamy budując teorię awangardy, próbując zdefiniować jej pojęcie. Ciąg artefaktów determinowany przez destruktywizm wewnątrzartystyczny jest kontynuacją dotychczasowych dzieł sztuki, kolejnym etapem przemian formy artystycznej. Fakty antyartystyczne natomiast zrywają tę ciągłość. Klasyczna awangarda jest, ze względu na jedno swoje przejawy, dalszym ciągiem sztuki, a ze względu na przejawy inne — formacją nieartystyczną (bądź wręcz — antyartystyczną).

Awangarda konstytuowana jest przez obie tendencje w taki sposób, że poszczególne jej zjawiska uzyskują cechy pochodzące bądź od obu determinant, bądź tylko od jednej z nich. Powstający każdorazowo zespół cech (stanowiący jeden określony fakt awangardowy) jest całością o specyficznym charakterze. Dzieje się tak dlatego, że destrukcja antyartystyczna jest stopniowalna; może dotyczyć całego dzieła, któregoś z jego aspektów, funkcji, lub też skupić się na regułach społecznej obecności bądź na uwarunkowaniach instytucjonalnych. Zdarza się więc, i to bardzo często, że wytwory awangardy należą do dziedziny sztuki ze względu na posiadanie określonych cech i jednocześnie przeciwstawiają się jej ze względu na cechy inne. Sądzę, że wewnętrzne napięcie między cechami artystycznymi i antyartystycznymi (nieartystycznymi) w obrębie dzieła jest wyznacznikiem zjawisk awangardowych, a przynajmniej — głównego ich nurtu.

Fakt, że zjawiska te dzielą z przedmiotami czysto artystycznymi część swoich właściwości, nie zachęca do odrywania ich od pnia sztuki, mimo posiadania przez nie

także i cech antyartystycznych. Może więc formułą najwłaściwszą byłoby określenie: a w a n g a r d a jako sztuka inna. „Inność” oznaczałaby tu właśnie występowanie obok cech charakterystycznych dla sztuki, także i takich, które wchodzi z nimi w konflikt, a więc: cech antyartystycznych. Nadaje to utworom awangardy nie znany dotąd sztuce charakter³⁹.

Przyjmijmy więc takie właśnie sformułowanie: awangarda jako sztuka inna i pamiętajmy, że oznaczając wewnętrzne napięcie między właściwościami artystycznymi i antyartystycznymi charakteryzuje ono tylko część zjawisk stanowiących Wielką Awangardę. Są to jednak zjawiska najbardziej dla niej symptomatyczne. Natomiast szerokie, zgodne z potocznym użyciem, znaczenie pojęcia awangarda, włącza w jego zakres także i dzieła wyrosłe wyłącznie z destruktywizmu wewnątrzartystycznego oraz działania czysto antyartystyczne.

Badanie pojedynczego zjawiska awangardowego powinno więc doprowadzić do uchwycenia zarówno cech artystycznych, jak i antyartystycznych oraz określić charakter zachodzących między nimi relacji⁴⁰. Relacje te współokreślają dany fakt i wyznaczają jego miejsce w obrębie formacji awangardowej.

Pojawienie się destruktywizmu antyartystycznego należy uznać za właściwy początek Wielkiej Awangardy (a tym samym — awangardy w ogóle) oraz za czynnik posiadający większe znaczenie dla całości formacji. Od tej chwili dopiero możemy mówić o charakterystycznym dla awangardy napięciu między artystycznością i antyartystycznością. Destruktywizm wewnątrzartystyczny posiada swoją genezę jeszcze w dobie Romantyzmu. Jego rozwój stworzył szereg zjawisk określonych mianem *protoawangarda*⁴¹. Ale i z tego mogliśmy zdać sobie sprawę dopiero wówczas, gdy ciąg przemian form artystycznych zakłócony został przez rewoltę antysztuki.

Wewnętrzne napięcie pomiędzy właściwościami artystycznymi i nieartystycznymi (antyartystycznymi), charakteryzujące podstawowy nurt awangardy oznacza, iż formacja ta posiada swoje miejsce na granicy sztuki. Oznacza ono także, iż pomimo wszystkich antyartystycznych rysów awangarda istnieje w trwałym związku ze sztuką, że zwalczając ją — równocześnie podtrzymuje jej trwanie.

Dwoistość awangardy posiada jeszcze jeden wymiar. W obrębie dzieła awangardowego, obok właściwego sztuce jako takiej dyskursu artystycznego, pojawia się również dyskurs metaartystyczny. Cechą formacji awangardowej jest więc teoretyzowanie u w e w n ę t r z n i o n e, prowadzone równolegle z dyskursem artystycznym i materializujące się wraz z nim. Do charakteryzujących awangardę opozycji: sztuka-nieszuka, kreacja-destrukcja, dodać więc musimy jeszcze jedną: napięcie pomiędzy pierwiastkiem artystycznym i metaartystycznym. Wszystkie te opozycje tworzą wspólnie ów właściwy formacji awangardowej duch samoproblematyzacji.

³⁹ Zapropionowane tu pojęcie: *sztuka inna* posiada oczywiście — co wynika z powyższych rozważań — zupełnie odmienne znaczenie i zakres niż to, które nadaje mu Michel Tapié w książce *Un art autre*, Paris 1952; por. też B. Majewska, *Sztuka inna — sztuka ta sama*, Warszawa 1974.

⁴⁰ Wtedy, gdy fakt ten wyznaczany jest właśnie przez obydwie tendencje.

⁴¹ Zob.: S. Morawski, *O słabościach praxis neoawangardowej i niedostatkach teorii awangardy*. [w:] *Wybory i ryzyka awangardy...*

Film — sztuka inna.

Świadomość filmowa Wielkiej Awangardy

I

„Inność” była celem poszukiwań i eksperymentów artystycznych prowadzonych we wszystkich dziedzinach sztuki. Odrzucając dotychczasowe konwencje literackie, plastyczne czy teatralne, jak również akademickie normy aksjologiczne, naruszając przypisane poszczególnym rodzajom artystycznym właściwości medialne, włączając fragmenty przestrzeni pozaestetycznej w obręb swych realizacji — twórcy awangardowi osiągnęli w nich w ten sposób owo napięcie między czynnikami artystycznymi i antyartystycznymi, które sytuowało ich twórczość na granicy sztuki i niesztuki. Produkty tej aktywności stanowiły właśnie s z t u k ę i n n ą — główny nurt Wielkiej Awangardy¹.

Jednak obok działań na obszarach sztuk uznanych i usankcjonowanych (co z punktu widzenia awangardy znaczyło: obciążonych) tradycją, artyści awangardowi mieli do dyspozycji jeszcze jedną drogę prowadzącą ku s z t u c e i n n e j, krótszą i pewniejszą: możliwość wykorzystania mediów, które przyniósł im rozwój cywilizacji technicznej: fotografii i filmu.

Fotografia nie jest przedmiotem rozważań tej pracy. Poprzestaną więc tylko na zasygnalizowaniu, że bardzo wcześnie, bo już w kilka lat po wynalezieniu fotografii, rozpoczęto starania o uzyskanie dla niej statusu sztuki. Usiłowania te skierowały ostatecznie fotografię w stronę sztuk plastycznych (w tradycyjnym sensie tego terminu). Stosowanie określonych technik (specjalne obiektywy, wywołacze anilinowe, bromoleje) zacierało charakterystyczne cechy fotografii i upodabniało ją do wytworów ręki ludzkiej — malarstwa i rysunku.

W ten sposób narodziła się tzw. fotografia piktorialna, przez jej zwolenników zwana „artystyczną”, królująca na przełomie stuleci i trwająca w swej fazie zasadniczej do I wojny światowej, a w fazie drugiej — aż po lata trzydzieste².

Wyprowadzenie, w teorii i w praktyce, zasad artystycznych fotografii z akademickich, dziewiętnastowiecznych kanonów plastycznych podporządkowało ją oczywiście tradycyjnemu paradygmatowi estetycznemu. Dopiero działalność twórców z kręgów awangardy (np. Mana Raya, László Moholy-Nagy’a czy Aleksandra Rodcenki)

¹ Zob. rozdział poprzedni.

² Zob. „Obscura”, 1983, nr 4 (14), numer poświęcony piktorializmowi.

uwolniła fotografię od krępujących ją zależności i wyprowadziła na drogę poszukiwań reguł lepiej dostosowanych do jej właściwości medialnych³.

Film natomiast, o kilkadziesiąt lat młodszy od fotografii i prawie równy wiekiem awangardzie, nie został jeszcze przechwycony przez adaptacyjne mechanizmy kultury artystycznej. Estetyka akademicka odrzuciła możliwość potraktowania filmu jako nowej sztuki. Znaczna część krytyki artystycznej poszła w jej ślady. Jeszcze w roku 1920 Konrad Lange podtrzymywał swoją wcześniej sformułowaną tezę, że kino, dając złudzenie obcowania z rzeczywistością samą, ma swoje miejsce obok takich form rozrywki ludowej, jak panorama czy panopticum⁴. A w roku 1921 Leonhard Adelt, pisząc w „Berliner Tageblatt” sprawozdanie z pokazu pierwszego abstrakcyjnego filmu Waltera Ruttmanna *Opus I. Symfonia w trzech częściach* i chwając sposób, w jaki Ruttmann przewyciężył antytezę: sztuka statyczna-sztuka dynamiczna, podkreślił, że osiągnięcie to nastąpiło nie w filmie jako takim, lecz — dzięki zastosowaniu medium filmowego. „Film *per se* — pisał Adelt — który daje tylko ciągłość fotograficzną, jest całkowicie pozbawiony pierwiastka artystycznego. Tylko dzięki przekroczeniu automatycznego naturalizmu może się stać pomocny sztuce, posłużyć wyobraźni poetyckiej, dramatycznej reżyserii, przedstawieniu mimicznemu oraz inspiracji graficznej w filmie animowanym. Film, nie będąc sam w sobie sztuką, jest jednak jej technicznym środkiem ekspresji. Nie może być zatem zrównywany z poezją lub malarstwem, ale tylko z rampą sceniczną i płótnem, które wypełnić może dopiero wyobraźnia twórcza fikcjami przeznaczonych do tego form artystycznych”⁵. Taki sposób myślenia o filmie, przeciwstawiający jego mechaniczną reproduktywność podmiotowej kreatywności sztuki, charakterystyczny był dla tradycyjnie zorientowanej estetyki i nauki o sztuce jeszcze przez długie lata. I nawet ci spośród jej przedstawicieli, którzy pragnęli podźwignąć film na wyżyny Parnasu, czynili to uwikłani w tę samą opozycję. Usiłowali oni dowieść, że kino odwzorowuje rzeczywistość w sposób niekompletny (redukcja głębi, brak koloru, ograniczenie obrazu, brak pozawizualnego świata zmysłów etc.) i że ta właśnie niedoskonałość mimetyczna jest podstawą dla doskonałości artystycznej, gwarancją estetycznego statusu filmu⁶.

Odepchnięty przez estetykę, która dostrzegła w nim jedynie źródło iluzji nieartystycznych, wzgardzony przez intelektualistów, a przez „towarzystwo” uznany za prymitywną rozrywkę dla motłochu⁷, film posiadał jednak wiernych i oddanych przyjaciół — artystów awangardy.

³ Zob. H. Molderings, *Drugie odkrycie fotografii*, tłum. A. Taborska, „Obscura”, 1983, nr 6 (16), s. 6-30.

⁴ K. Lange, *Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer realistischen Kunstlehre*, Berlin 1901; idem, *Das Kino in Gegenwart und Zukunft*, Stuttgart 1920.

⁵ Cyt. według: R. Russett, C. Starr, *Experimental Animation. An Illustrated Anthology*, New York 1976, s. 42. Cytowane tu, jak i w całej pracy wypowiedzi, jeśli nie zaznaczono inaczej, podaję w przekładzie własnym.

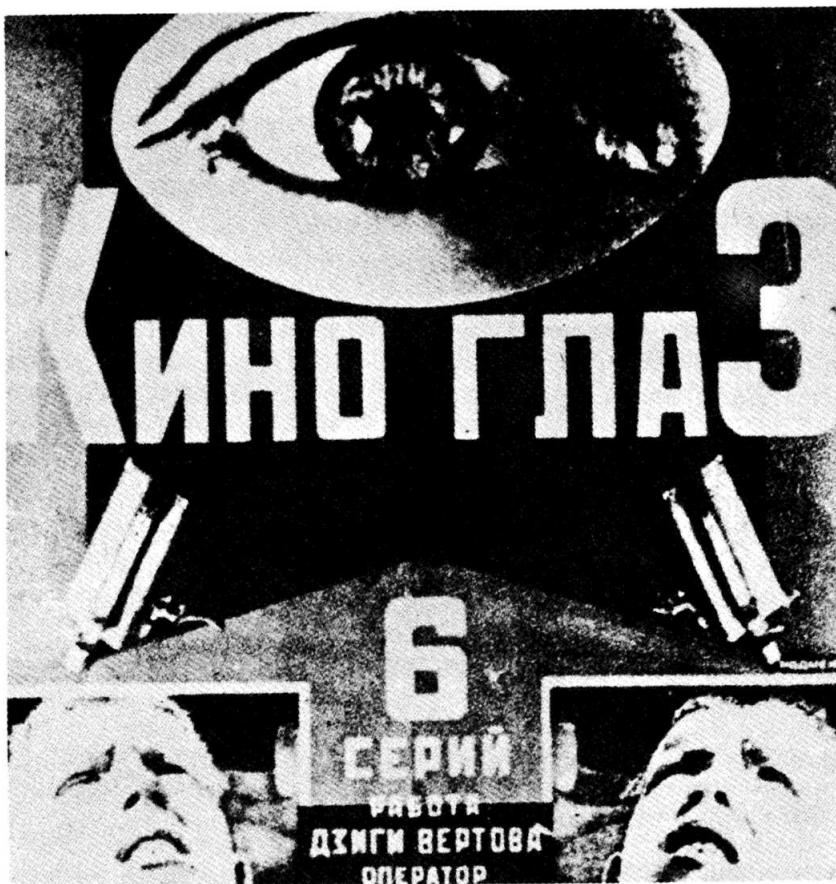
⁶ Zob. np. H. Münsterberg, *Photoplay. A Psychological Study*, New York 1916; R. Arnheim, *Film jako sztuka*, tłum. W. Wertenstein, Warszawa 1961.

⁷ Simone de Beauvoir odnotowuje w swych wspomnieniach charakterystyczną dla lat dwudziestych (a nawet i trzydziestych) postawę kulturalnej publiczności wobec filmu: „moi krewni, jego [Sartre’a] krewni, całe duże środowisko mieszczańskie uważało jeszcze kino za »rozrywkę dla służących«. W École Normale Sartre i jego koledzy uświadamiali sobie, że przynależą do awangardy, kiedy poważnie dyskutowali o ulubionych filmach”, zob. idem, *W siłę wieku*, tłum. H. Szumańska-Grossowa, Warszawa 1964, s. 51.

Już sam fakt, iż kino znajdowało się w opozycji wobec tradycyjnej kultury, był dla radykalnie zorientowanej części formacji awangardowej wystarczającym powodem, aby posłużyć się nim jako narzędziem w walce ze zniechęconą kulturą mieszczańską. Odrzucenie filmu przez Akademię uczyniło go naturalnym sojusznikiem Awangardy.

Jednak nie te czysto użyteczne powody zdecydowały o tym, że film zwrócił na siebie uwagę twórców awangardowych. Posiadał on bowiem szereg cech, które czyniły go w ich oczach sztuką *par excellence* awangardową.

Niektórzy z nich, jak Ricciotto Canudo, uważali, że film jest sztuką najdoskonalszą ze wszystkich dotychczas istniejących, sztuką totalną, syntezą wszelkich możliwości artystycznych⁸. Inni, jak Guillaume Apollinaire, dodawali, że jest także sztuką przyszłości, sztuką, która za sto-dwieście lat całkowicie zastąpi literaturę⁹. Tacy zaś



1. A. Rodzenko, plakat do filmu D. Wiertowa *Kinoglaz*, 1924

⁸ R. Canudo, *L'Usine aux Images*, Genève 1927.

⁹ Zob. J. Toeplitz, *Guillaume Apollinaire o filmie*, „Kino”, 1969, nr 3, s. 45-51.

twórcy, jak Hans Richter, Fernand Léger, László Moholy-Nagy, Wsiewołod Meyerhold, Fritz Lang, Georg Pabst, Jean Cocteau czy Erwin Piscator, na zawsze bądź na pewien czas porzucali swoją działalność artystyczną w innej dziedzinie sztuki, aby realizować filmy.

Philippe Soupault, Robert Desnos, Federico Garcia Lorca, Vítězslav Nezval, Jan Brzękowski, Michel Seuphor, Bertolt Brecht byli autorami scenariuszy filmowych. Pisali je także Antonin Artaud i Władimir Majakowski, którzy występowali ponadto w filmach jako aktorzy. Georges Auric, Paul Hindemith, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Erik Satie, Dymitr Szostakowicz, komponowali muzykę do filmów. Aleksandra Ekster, Fernand Léger, Robert Mallet-Stevens, Aleksander Rodczenko, projektowali dekoracje. Wszystkie czasopisma wydawane przez awangardę publikowały na swych łamach artykuły dotyczące kina.

Lista twórców awangardowych związanych w ten czy inny sposób z kinem jest niezwykle bogata. Nie istniała bowiem taka forma artystycznej pracy nad filmem, która nie byłaby polem aktywnej działalności artystów awangardy.

Wielu z nich głosząc i potwierdzając praktyką artystyczną hegemonię filmu miało pełną świadomość, że „artystyczność” nowego medium ma zupełnie inny charakter, niż „artystyczność” sztuk tradycyjnych, że, jak pisał Marcel L’Herbier, „kinematograf zwalcza sztukę samą swoją obecnością”, a „dzieło ekranowe jest w swej istocie opozycyjne wobec dzieła sztuki”¹⁰. Awangardowa wizja filmu łączyła w sobie przeświadczenie o jego wyjątkowej pozycji w świecie sztuki z przekonaniem, iż jest on „burzycielem estetyk”.

Co spowodowało tak wielkie zainteresowanie filmem ze strony najbardziej radykalnych przedstawicieli dwudziestowiecznej sztuki? Odpowiedzią na to pytanie będzie rekonstrukcja filmowej świadomości Wielkiej Awangardy.

Przez świadomość filmową rozumiem, za Alicją Helman, zespół przekonań i opinii dotyczących kina, funkcjonujących (w tym przypadku) w środowisku Wielkiej Awangardy, stanowiących podstawę dla poglądów indywidualnych oraz decydujących o uznawanych tam kryteriach wartości. Jest ona historycznie zmienna, złożona, ma dynamiczny charakter oraz, co warto podkreślić, może być wewnętrznie antagonistyczna¹¹.

Przedmiotem podjętej przeze mnie analizy mającej na celu rekonstrukcję awangardowej świadomości filmowej były dotyczące kina wypowiedzi artystów reprezentujących różne dyscypliny twórcze oraz różne odmiany i kierunki Wielkiej Awangardy. W wyniku analizy wyodrębniłem dziewiętnaście zagadnień wyznaczających obszar badanego zjawiska. Każde z tych zagadnień jest zarazem wskazaniem określonej właściwości, którą kinu przypisywała awangarda. Zagadnienia te układają się w cztery grupy problemowe i w takim też porządku zostają przedstawione.

W miarę upływu lat dzielących nas od owych wystąpień niektóre z wyszczególnionych problemów obrosły w bogatą literaturę przedmiotu. Liczni badacze pogłębili

¹⁰ M. L’Herbier, *Ésprit du cinématographe*, „Les Cahiers du Mois”, 1925, nr 16-17 (Cinéma), s. 33, 34.

¹¹ Zob. A. Helman, *Świadomość filmowa*, „Kino”, 1977, nr 1, s. 31-32; idem, *Świadomość filmowa: teoria i krytyka*, „Kino”, 1977, nr 3, s. 34-35.

bądź rozwiązała inaczej zagadnienia podejmowane przez twórców awangardowych. Ale ponieważ interesuje mnie tutaj wyłącznie stan świadomości filmowej Wielkiej Awangardy, a nie możliwości rozwinięcia czy przedyskutowania problemów świadomości tę wyznaczających, nie umieszczam wspomnianej literatury (ani niesionych przez nią propozycji) w kręgu rozważań. Taka analiza wyprowadziłaby nas daleko poza zakres tej pracy – w stronę ontologii filmu.

Przedstawiając filmową świadomość Wielkiej Awangardy często dopuszczam do głosu samych artystów. Chcę udokumentować w ten sposób rozległość zainteresowania, jakie wzbudził film wśród twórców awangardowych, przedstawić warianty stanowisk zajmowanych przez nich wobec tych samych zagadnień oraz ukazać ponadnarodowy i przekraczający granice poszczególnych nurtów i ugrupowań charakter awangardowej refleksji nad filmem.

II

Zagadnienia umieszczone w grupie pierwszej dotyczą ogólnych, „immanentnych” cech kina. Te podstawowe właściwości budują zrab awangardowej koncepcji medium filmowego i determinują wszystkie pozostałe grupy jego cech. Nadają mu znamie nowoczesności, tak powszechnie dostrzegane przez awangardę. Cechy owe ściągnęły na siebie uwagę artystów awangardowych tym przede wszystkim, że ściśle korespondowały z zasadniczymi elementami światopoglądu formułowanego w manifestach i wypowiedziach programowych przedstawicieli poszczególnych kierunków i tendencji nowoczesnej sztuki. Odpowiedniość ta postawiła film w bezpośrednim związku z ideologią awangardy, czyniąc zeń narzędzie realizacji jej podstawowego celu – przeobrażenia bądź destrukcji tradycyjnej kultury.

1

Zrywając z tradycją kulturową (a artystyczną w szczególności) awangarda uznała za główny obiekt swego zainteresowania współczesność. Rewolucjonizm artystyczny był postawą, która zakładała ścisły związek sztuki z problematyką teraźniejszości. *P r e z e n t y z m* awansował więc do rangi głównej cechy programowej większości ugrupowań awangardowych.

Oglądane w tej perspektywie kino okazało się medium idealnie dostosowanym do potrzeb awangardy. „Film, to jedyna sztuka – twierdził w 1923 roku Pierre Mac-Orlan – która może pokazać naszą epokę dosłownie [...] umożliwi wierne przetłumaczenie psychologii naszych czasów. Można by nawet powiedzieć, że sztukę filmową stworzono instynktownie, aby obdarzyć naszą epokę jedynym właściwym jej środkiem wyrazu”¹².

Mac-Orlan nie był osamotniony w swoich poglądach. Przekonanie o prezentystycznym charakterze medium filmowego było w środowisku awangardowym powszechnie podzielane. „W postaci kina – oznajmiał czołowy teoretyk awangardy czeskiej

¹² Cyt. według: R. Clair, *Po namyśle*, tłum. I. Nomańczukowa, Warszawa 1960, s. 15-16.

Karel Teige — pojawiła się nowa sztuka, odpowiadająca tak doskonale jak żadna inna charakterowi, potrzebom i koniecznościom dnia dzisiejszego”¹³. Natomiast mieszkający wówczas we Francji rosyjski historyk sztuki Paweł Muratow postulował wręcz, iż „kinematograf powinien żywić się jedynie swoim własnym repertuarem, bazującym wyłącznie na współczesności, albowiem tylko jej wytwory odpowiadają rytmom kinematograficznym”¹⁴.

Od drugiej strony podjął ten sam wątek Anatol Stern: „czuję niechęć do historii na ekranie — pisał — studia archeologiczne, niewolnicze rekonstruowanie dawno umarłych stylów — to coś, co najzupełniej przeczy żywemu potokowi filmu, jego naturze”¹⁵.

Twórcy awangardowi zdawali sobie sprawę (i wypowiadali to przekonanie *expressis verbis*) z faktu, że prezentyzm kina silnie wiąże sztukę ruchomego obrazu z ich własnym programem artystycznym. „Jest rzeczą konieczną — pisał w 1918 roku Louis Aragon — aby kino miało swoje miejsce w działaniach awangard artystycznych [...] Ta sztuka tkwi zbyt głęboko w naszym czasie, żeby powierzać jej przyszłość ludziom dnia wczorajszego”¹⁶.

Związek kina z terażniejszością czynił je w odczuciu artystów Wielkiej Awangardy doskonale przyległym do kształtującej się nowej sytuacji cywilizacyjno-kulturowej. Kino zostało uznane za instrument dostosowujący nie nadążającą za postępem technicznym kulturę do wymogów nowego świata. „Kinematograf władczo wkroczył do współczesnego życia — pisał Dawid Burluk — odwieczny jego symbol — Ruch — ucieleśnia się odtąd w kinematografie i tylko on jeden, idąc ramię w ramię ze stuleciem, jest w stanie dzwięczeć unisono z łoskotem automobilowym i z rykiem syren o świcie dwudziestego wieku. Wieku kinematografu”.

Traktowane jako znamię nowoczesności, kino awansowało także w hierarchii zjawisk kulturowych: „jeśli w dwudziestym pierwszym wieku — pisał dalej Burluk — historyk literatury będzie badać czynniki ewolucji życia wieku dwudziestego, to kinematograf jako taki będzie przez niego umiejscowiony poza czynnikami ekonomicznymi; w pierwszej kolejności — na czele duchowych”¹⁷.

Prezentyzm filmowy uzyskał swój wymiar radykalny w poglądach i praktyce artystycznej twórców kina faktu. Dziga Wiertow twierdził, iż należy zajmować się

¹³ K. Teige, *Estetika filmu a kinografie*, „Host III”, kwiecień 1924, cyt. według: *Avantgarda známá a neznámá*, red. Š. Vlašin, t. 1, Praha 1971, s. 548.

¹⁴ P. Muratow, *Kinematograf*, „Sowriemiennyje zapiski” (Paryż), 1925, XXVI, s. 309. René Clair pisał: „film podoba nam się [...] przede wszystkim dlatego, że jest sztuką poświęconą wyłącznie terażniejszości, zob. idem, *Po namyśle*, s. 84.

¹⁵ A. Stern, *Roman d'aventures. Żywiol jako aktor — Tacyt i Homer a kino* [1924], cyt. według: idem, *Wspomnienia z Atlantydy*, Warszawa 1959, s. 131.

W innym artykule Sterna znajdujemy motywację tej jego postawy: „szukamy obrazu, który by ukazał tego, którego tworzymy i który się stwarza: n o w e g o c z ł o w i e k a”, zob. idem, *Kino*, „Wiadomości Literackie”, 1928, nr 21, s. 4.

¹⁶ L. Aragon, *Du décor*, „Le Film” 1918, wrzesień, cyt. według: idem, *Écrits sur l'art moderne*, Paris 1981, s. 9.

¹⁷ D. Burluk, *Futurist w kinematografie*, „Kino-żurnal”, 1913, nr 22, s. 22-23.



2. D. Wiertow, *Kinoniedziela* nr 38, 1920

wyłącznie i bezpośrednio analizą zjawisk ze sfery codzienności¹⁸, zaś Esfir Szub deklarowała: „chcemy filmować dzisiejszy dzień, dzisiejszych ludzi, dzisiejsze zdarzenia”¹⁹. Fikcja została odrzucona, jako niezgodna z duchem kina.

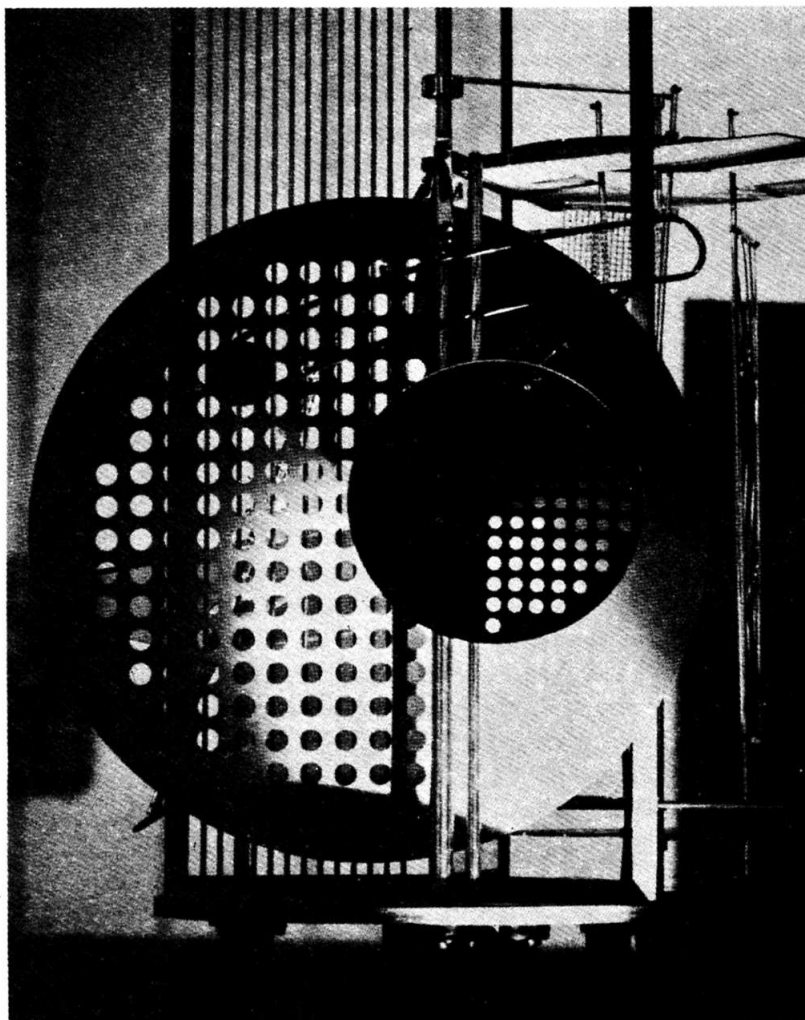
2

Kolejną cechą filmu zasługującą na uwagę ze względu na rolę, jaką odegrała ona w programach i praktyce artystycznej Wielkiej Awangardy, oraz ze względu na częstotliwość jej pojawiania się w awangardowych wypowiedziach na temat kina jest **m a s z y n o w o ś ć** (mechaniczność).

Maszynizm należał do ważniejszych cech programowych sztuki awangardowej. Dostrzec go można nie tylko w kręgu oddziaływania futuryzmu czy produktywizmu. Karel Teige na przykład podkreślał związki nowoczesnej sztuki z maszyną, *notabene*

¹⁸ „Zajmujemy się bezpośrednio analizą otaczających nas zjawisk życiowych. Umiejętność ukazania i wyjaśnienia życia takim, jakim ono jest, stawiamy znacznie wyżej od — niekiedy zabawnej — igraszki z lałkami, którą ludzie nazywają teatrem, kinematografią itd.”; zob. D. Wiertow, *Dramat fabularny i „kinooko”* [1924], cyt. według: idem, *Człowiek z kamerą. Wybór pism*, tłum. T. Karpowski, Warszawa 1976, s. 51.

¹⁹ *Lef i kino. Stenogramma sowiezczanija*, „Nowyj LEF”, 1927, nr. 11-12, s. 58. Por. też wypowiedź Wiktora Piercowa, *ibidem*.



3. L. Moholy-Nagy, *Licht – Raum – Modulator*, 1922-1930

najchętniej przywołując jako egzemplifikację fotografię i film²⁰, natomiast Laszlo Moholy-Nagy twierdził, iż „posługiwać się maszyną, znaczy postępować w zgodzie z duchem epoki”²¹. A kino właśnie jest w sposób konieczny związane z uwarunkowaniami technicznymi, określającymi zarówno przebieg filmowych procesów twórczych, jak i formy udostępniania gotowych filmów publiczności. Jak pisał Tadeusz Peiper, kino „przyniosło na świetlistym ekranie wspaniałe, naoczne, dla wszystkich zrozumiałe plaidoyer techniki”²².

²⁰ K. Teige, *Estetyka filmu...*

²¹ L. Moholy-Nagy, *Konstruktivismus und Proletariat*, „MA”, 1922, maj, cyt. według: *Laszlo Moholy-Nagy*, Stuttgart 1974, s. 16.

²² T. Peiper, *Radio adwokat* [odczyt radiowy wygłoszony w studiu krakowskim w maju 1927 r.], cyt.

Twórcy awangardowi z wielką aprobatą przyjęli więc techniczny rodowód filmu²³. Dostrzegali, że mechaniczność kamery w połączeniu z obiektywnym, bezosobowym charakterem przebiegu procesów fotochemicznych gwarantują poznawcze, dezautomatyzujące spetryfikowany obraz świata, możliwości nowego medium. Dostrzegali także, iż produkowany przez kinematograf nowy obraz rzeczywistości wiele swych cech zawdzięcza technicznym właściwościom kina²⁴. Moholy-Nagy na przykład zwracał uwagę na te aspekty filmu, które istnieją wyłącznie dzięki udziałowi techniki w procesie twórczym. „Żaden ręczny środek kształtowania (ołówki, pędzel itd.) – pisal – nie może w podobny sposób utrwalić widzianego wycinka; tak samo przy pomocy środków manualnych nie jest możliwe utrwalenie istoty ruchu”²⁵.

Nie tylko jednak poznawcze, ale i artystyczne właściwości filmu uzależnione były w mniemaniu awangardy od jego mechanicznego podłoża. Artyści awangardowi właśnie z technicznym rozwojem kina wiązali nadzieje na jego przyszłość, akcentowali ścisły związek procesów rozwoju i przemian poetyk filmowych z postępem technicznym w dziedzinie kinematografii²⁶.

Uwarunkowana technicznie przyszłość filmu okazywała się częstokroć również nową możliwością dla sztuk innych. Pisał o tym między innymi Peiper, który zastanawiając się nad problemami barwnego filmu abstrakcyjnego stwierdzał, iż „byłby to także przykład, jak owocna może stać się i n w a z j a m a s z y n y w d z i e d z i n ę s z t u k i. Maszynie, aparatowi kinematograficznemu, zawdzięchalibyśmy rzecz zupełnie nową: ruchome malarstwo”²⁷.

Koncepcja łącząca artystyczne właściwości kina z jego możliwościami technicznymi wiązała się z antyliteracką i antyteatralną postawą awangardy, która pragnęła uchronić film przed niepożądanymi wpływami ze strony obu tych sztuk. Zrodzona w ten sposób idea „filmu czystego” ograniczała artystyczne wartości kina jedynie do tych, które pozostawały w bezpośrednim związku z techniką filmową. Paul Wegener na

według: idem, *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972, s. 245. Anatol Stern natomiast podkreślał, iż „X Muza jest związana z techniką najściślejszymi więzami krwi”, zob. idem, *Kurier filmowy*, „Wiadomości Literackie”, 1927, nr 39, s. 4.

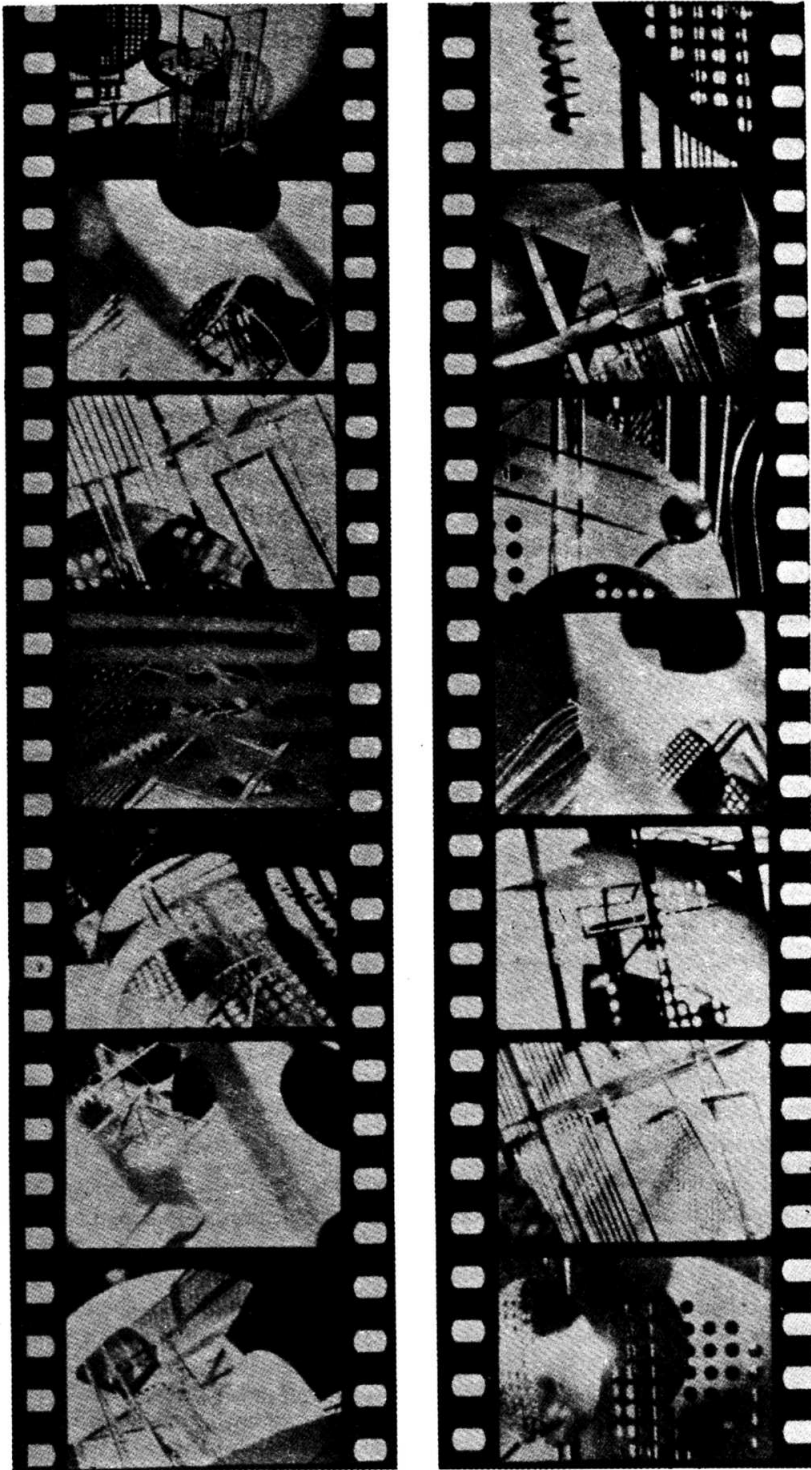
²³ Louis Delluc pisał: „Jesteśmy świadkami narodzin sztuki niezwyklej, jedynej być może sztuki nowoczesnej [...] ponieważ jest ona dzieckiem maszyny i ideału ludzkiego”, zob. idem, *Cinéma et Cie*, Paris 1919, s. 268.

²⁴ Zdaniem Jeana Epsteina, „maszyny wynajdywane przez człowieka posiadają swoją własną inteligencję [...] – najwyraźniejszą bez wątpienia cechą inteligencji kinematograficznej jest animizm [...] Kinematograf pokazuje, że nie ma nic nieruchomego, nic martwego [...] Nasza inteligencja jest raczej analityczna. Próby syntezy przyprawiają ją o zawrót głowy. Najcenniejszą, cudowną właściwością kinematografu jest to, że wyręcza nas i tworzy syntezę, którym można ufać”: zob. idem, *L'Intelligence d'une machine*, „Inter Ciné”, sierpień – wrzesień 1935, cyt. według: idem, *Écrits sur le cinéma 1921-1953*, t. 1 : 1921-1942, Paris 1974, s. 246-247.

²⁵ L. Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, München 1927, s. 5.

²⁶ Oto kilka wypowiedzi prezentujących to stanowisko: A. Stern: „Kino, tę sztukę na wskroś rewolucyjną, bardziej zapładniają częstokroć niespodzianki techniki niż najśmielsze pomysły twórców” (*Kurier kinowy*, „Wiadomości Literackie”, 1926, nr 7, s. 4); R. Clair: „żadne nowinki artystyczne nie są dla filmu tak interesujące jak postęp techniczny” (*Po namyśle*, s. 75); O. Brik: „Udoskonalenie techniczne warunkuje wszystkie dalsze możliwości kina” (*Fiksacja fakta*, „Nowyj LEF”, 1927, nr 11-12, s. 44).

²⁷ T. Peiper, *Film barwny*, „Zwrotnica”, 1923, czerwiec, cyt. według: idem, *Tędy. Nowe usta*, s. 233.



4. L. Moholy-Nagy, *Lichtspiel: schwarz-weiss-grau*, 1930; film wykonany z użyciem modulatora (zob. fot. 3)

przykład podkreślał, iż „prawdziwym poetą kina powinna być kamera [...] prawdziwym przeznaczeniem kina jest efekt produkowany wyłącznie przez technikę kinematograficzną”²⁸.

Wpływ idei maszynizmu na zasady artystyczne filmu ujawniał się także w jego natychmiastowym reagowaniu na kolejne wynalazki techniczne. Kino stało się w ten sposób dla artystów awangardy symbolem prawdziwej nowoczesności.

Warto jednocześnie wspomnieć, że to właśnie techniczny aspekt filmu tak bardzo doń zniechęcał przedstawicieli tradycyjnie zorientowanej humanistyki. „Kinematograf, jak wszystkie zjawiska mechaniczne — pisał Rudolf Harms w wydanej w 1926 roku książce *Filozofia filmu* — jest z swej natury bardziej wrogiem niż przyjacielem kultury. W porównaniu z nim, nawet najbardziej prostacki cyrk konny staje się instytucją artystyczną”²⁹. Takie stanowisko estetyki nie pozostało oczywiście bez znaczenia dla kształtującej się teorii filmu, która przeciwstawienie: kreatywność-mechaniczność uczyniła jednym z podstawowych swych problemów na kilka dziesiątków lat³⁰.

Sprzeciw Akademii wobec artystycznych aspiracji filmu, wywodzący się w głównej mierze z antymechanicznych uprzedzeń i podtrzymany przez znaczną (jeśli nie przeważającą) część krytyki artystycznej, jeszcze mocniej związał sztukę ruchomego obrazu z ideologią awangardyzmu. I tak Jiří Voskovec, kolejny przedstawiciel czeskiej awangardy artystycznej, której wkład w uformowanie świadomości filmowej Wielkiej Awangardy nie został dotąd w pełni doceniony, oznajmiał, w prowokacyjnym w stosunku do konserwatywnych poglądów na sztukę tonie, że artystyczny charakter filmu całkowicie uzależniony jest od jego właściwości technicznych. „Kinematografia jest sztuką — pisał — jeśli opiera się przede wszystkim na technicznym zastosowaniu optyki fizycznej. Reżyser filmowy może tworzyć filmy jedynie dzięki schwytanemu obiektywem światła, zrytmizowanemu krzyżem maltańskim i chemicznie przygotowanemu za pomocą hydrochinonu i żelatyny bromowej. Fotografia jest pośrednią podstawą kinematografii. Fotografia jest pierwszym elementem fotogenii, czyli estetyki filmowej”³¹.

3

Z mechanicznością kina związana jest inna jego cecha: *d y n a m i z m*, ruch, zdolność do błyskawicznej zmiany obrazów oraz uobecnianych na ekranie miejsc i zdarzeń. Kino, które dla twórców awangardowych było formowaniem widzialności, nadawało tej widzialności wymiar dynamicznego procesu. Akcentowanie kinetycznych właściwości filmu, prowadzące często do utożsamienia go z widzialnym ruchem, charakteryzowało wypowiedzi awangardy dotyczące nowego medium. „Film —

²⁸ P. Wegener, *Die künstlerischen Möglichkeiten des films* [1916] cyt. według: *L'art du cinéma*, éd. P. Lherminier, Paris 1960, s. 399.

²⁹ R. Harms, *Philosophie des Films*, Leipzig 1926, cyt. według: G. Aristarco, *Historia teorii filmowych*, tłum. M. Kornatowska, PWSFiT, Łódź 1960, s. 190 (maszynopis powielony).

³⁰ Por. A. Helman, *Przedmiot i metody filmoznawstwa*, Łódź 1985, s. 21.

³¹ J. Voskovec, *Fotogenie a suprealita*, „Disk 2”, wiosna 1925, cyt. według: *Avantgarda známá...*, t. 1, s. 143.

oznajmiał Moholy-Nagy – jest nie tylko zagadnieniem kształtowania optycznego, lecz jest przede wszystkim problemem kształtowania ruchu”³². Natomiast Mieczysław Szczuka pisał, że specyfiką filmu jest „RUCH uporządkowanych i kolejno po sobie następujących wielości zjawisk w PŁASKIM MALARSTWIE RUCHOMYM”³³.

Podkreślanie jakości kinetycznych filmu było przejawem tendencji o znacznie ogólniejszej wymowie. W kształtującej się nowej dwudziestowiecznej kulturze artystycznej dał się zaobserwować postępujący błyskawicznie wzrost znaczenia widowisk, których główną zasadą był ruch. Nie tylko ruch człowieka, ale także ruch maszyny mógł być, jak dowodził Muratow, źródłem zadowolenia estetycznego³⁴. Film – ówczesny symbol dynamiki, w niej przede wszystkim mógł odsłonić swoje możliwości i swoje znaczenie dla awangardowych projektów przeobrażenia kultury. Bowiem zdaniem artystów awangardy kino oddziaływało dynamizująco na przebieg wszelkich procesów życiowych: „W kinie żyjemy prędzej niż gdziekolwiek indziej – pisał Stern – Serce nasze bije w przyspieszonym tempie. Nie absorbowane wysiłkiem intelektualnym, niemal nie zatrzymywane przez refleksję, życie nasze podwaja swą szybkość”³⁵.

Burleska filmowa (i wywodząca się z jej ducha twórczość Charlesa Chaplina) spotkała się z wielkim uznaniem ze strony Wielkiej Awangardy między innymi także i dlatego, że umiejętnie wykorzystwała ruchowe potencje kina (zmienne tempo rozwoju zdarzeń, posługiwanie się ruchem przyspieszonym, zdynamizowana kompozycja dramaturgiczna z finałowym wielkim pościgiem etc.)³⁶. Stała się ona jednym z wzorów awangardowej twórczości filmowej.

³² L. Moholy-Nagy, *Jeszcze o elementach*, „Praesens”, 1930, nr 2, s. 158.

³³ [M. Szczuka], *Właściwe rzeczy na właściwym miejscu*, „Blok”, 1924, nr 1, s. nlb. A oto kilka innych wypowiedzi akcentujących znaczenie ruchu dla awangardowego określenia istoty medium filmowego: R. Clair: „Film został stworzony dla rejestracji ruchu. To nie może być podawane w wątpliwość (*Po namyśle*, s. 74; tekst z 1924 r.); T. Kowalski: „kino staje się tym, czym jest w samym założeniu: dynamiką wolną od balastu psychologizmu i naturalizmu, dynamiką samą w sobie” (*O elementach filmu czystego*, „Pamiętnik Warszawski”, R. III: 1931, z. 10-12); J. Kurek: „Ruch jest językiem filmu [...] fotogeniczność przedmiotu jest rezultatem jego zmian w czasoprzestrzennym, czterowymiarowym systemie” (*Rzeczywistość filmowa*, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 1932, nr 34, dodatek: „Kurier Filmowy”); W. Pudowkin: „W filmie punkt ciężkości spoczywa na ruchu” (*Reżyseria filmowa i scenariopisarstwo* [1926] tłum. M. Wisłowska, [w:] idem, *Wybór pism*, Warszawa 1956, s. 66); L. Kuleszow: „Podstawą scenariusza filmowego jest akcja. Ruch, dynamika – oto materiał widowiska filmowego” (*Iskusstwo kino*, Moskwa 1929, s. 66; według przekładu polskiego E. Moszoro); O. Brik: „gdyby w naszej kulturze działały tylko siły zainteresowane technicznym udoskonaleniem naszych narzędzi produkcji, to kinematografia rozwijałaby się w kierunku coraz lepszego wykorzystania możliwości fotografowania poruszających się przedmiotów. Jednak siły polityczne i komercyjne odchyliły drogę kinematografii od jej przeznaczenia” (*Fiksacja fakta...*, s. 44).

³⁴ P. Muratow, *Kinematograf*, s. 305-310.

³⁵ A. Stern, „Pan-Pan”, czyli o świecie odnowionym przez film [1924], [w:] idem, *Wspomnienia z Atlantydy*, s. 24.

³⁶ Pierre Albert Birot, pełen podziwu dla pierwszych filmów komicznych, podkreślał, że „to były naprawdę dzieła sztuki i, co najważniejsze – dzieła pełne dynamiki, zrodzone z nowego środka wyrazowego oddanego człowiekowi do dyspozycji”, cyt. według: R. Clair, *Po namyśle*, s. 16. Natomiast Stern krytykował nieudane, jego zdaniem, dzieła polskich twórców, nie zwracających uwagi na to, że „geniusz kina daje im możliwość wydobycia dynamizmu i syntetyczności – słowem, tego co się składa na istotę fotogeniczności”; idem, *Polska myśleis kinematograficzna. Uwagi o naszych reżyserach, aktorach, autorach scenariuszów, krytykach, miłośnikach i wrogach kina*, „Skamander”, R. IV: 1923, z. 28, s. 54.

Ustaliwszy, że ruch należy do podstawowych właściwości medium filmowego, artyści awangardowi usiłowali bliżej określić charakter i specyficzne cechy tego ruchu. Niektórzy z nich (np. René Clair, Anatol Stern, Lew Kuleszow) twierdzili, że kino korzysta przede wszystkim z ruchu odnajdywanego w rzeczywistości i że ujawnia przy tym dynamiczną naturę wszechświata (Jean Epstein). Inni (jak Viking Eggeling, Hans Richter, Henri Chomette) uznawali ruch za główną zasadę kształtowania formalnego, a więc tym samym – za rezultat kreacyjnych zabiegów artysty. „W istocie to nie ruch naturalny – pisał Richter – dostarcza w filmie rzeczom ekspresji, lecz ruch sztuczny, to znaczy ruch sam w sobie, rytmicznie uporządkowany, za pomocą wszystkich swych możliwości stopniowania, zwalniania i przyspieszania, wzajemnego zbliżania i oddalenia rzeczy etc. etc.”³⁷

Ci, którzy odrywali ruch filmowy od naturalnych uwarunkowań, poszukiwali dlań nowych motywacji konstrukcyjnych, sięgając na przykład po struktury muzyczne (Germaine Dulac, Oskar Fischinger, Walter Ruttmann). Począwszy od połowy lat dwudziestych, Ruttmann oraz przede wszystkim Wiertow, próbowali uzgodnić oba dynamiczne układy odniesienia: ruch rejestrowany i ruch kreowany³⁸.

Jeszcze inną motywację dla dynamizmu filmowego proponował Siergiej Eisenstein. W jego mniemaniu film stanowi strukturę homologiczną wobec psychicznej aktywności człowieka. Ruch filmowy podporządkowany jest motywacyjnie przebiegom ludzkich procesów mentalnych, zaś samo kino staje się specyficznym, bo zewnątrzsterowanym ich przedłużeniem. Twórca filmowy zyskuje w ten sposób, zdaniem Eisensteina, możliwość sterowania intelektualno-emocjonalnymi reakcjami widza i, co za tym idzie, możliwość kształtowania jego świadomości³⁹.

Powszechnie i zgodnie dostrzegany dynamizm kina czynił je sztuką szczególnie ważną dla Wielkiej Awangardy. Dynamiczność i zmienność – cechy nowoczesnej cywilizacji przemysłowej – zafrapowały wielu artystów, stając się zarówno elementem ich programów, jak i ważnym czynnikiem tworzonych dzieł. Film odegrał w tych działaniach rolę nader wyeksponowaną.

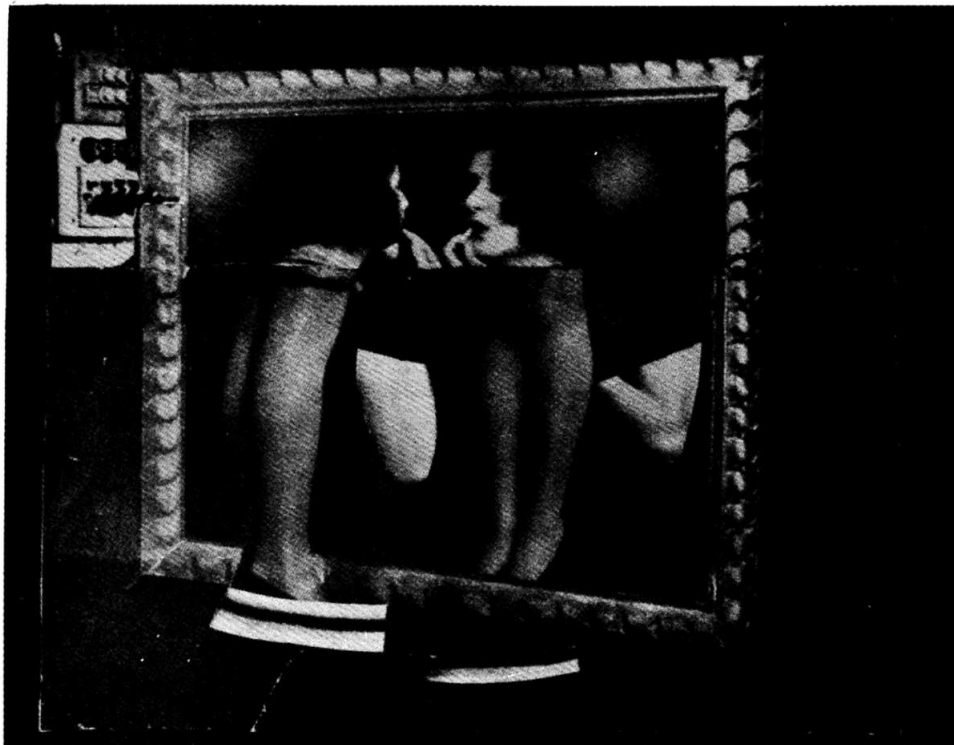
4

Powszechnie dostrzeganą przez twórców awangardowych i niezwykle entuzjastycznie przez nich przyjmowaną właściwością kina była jego zdolność kreowania świata wolnego od wszystkich praw rządzących rzeczywistością realną. Karel Čapek już w 1910 roku

³⁷ H. Richter, *L'objet en mouvement*, „Cercle et Carré”, 1930, nr 3, s. nlb.

³⁸ Wiertow pisał: „Kinowość to sztuka organizowania nieuniknionych ruchów w przestrzeni, zgodna – przy zachowaniu artystycznego rytmu całości – z właściwościami tworzywa i wewnętrznym rytmem każdego przedmiotu”, idem, *My. Wariant manifestu* [1922], [w:] idem, *Człowiek z kamerą...*, s. 20.

³⁹ „wykorzystując jako swe źródło strukturę ludzkiej emocjonalności, kompozycja bezbłędnie odwołuje się do ludzkich uczuć, bezbłędnie przyzywa kompleks tych samych uczuć, dzięki którym się narodziła”, S. Eisenstein, *O budowie utworów* [1939], tłum. A. Kaltbaum, [w:] idem, *Wybór pism*, Warszawa 1959, s. 229.



5. S. i F. Themersonowie, collage (prawdopodobnie wykorzystany w filmie *Europa*, 1931-1932)

pisał, iż „dla kina nie ma rzeczy niemożliwych. Tutaj martwe przedmioty są ożywione wolą, poruszają się i biorą udział w akcji [...] Dla kina nie istnieją prawa ciężenia, ruchu, nie ma rzeczy nieprzenikliwych, nie ma żadnych przeszkód naturalnych”⁴⁰.

Podobne głosy dało się słyszeć ze wszystkich stron. Borys Kuszner oznajmił, że kino posiada całkowitą władzę nad czasem i przestrzenią⁴¹. Tego samego aspektu wolności kina dotyczył fragment *Manifestu kinematografii futurystycznej*, w którym autorzy obiecywali, że ich filmy będą „jednoczesnością i wzajemnym przenikaniem różnych czasów oraz różnych fotografowanych miejsc. W tym samym obrazie-chwili – pisali – pokażemy obok siebie dwie lub trzy odmienne wizje”⁴². Philippe Soupault stwierdził natomiast, że kino „jest to sztuka o imponującej sile, bowiem obala

⁴⁰ K. Čapek, *Kino*, tłum. N. Gurfinkel, „Film, krytyka, dyskusje”, 1965, nr 6, s. 5-6.

⁴¹ B. Kuszner, *Izopowieść*, „LEF”, 1923, nr 3, s. 134.

⁴² F.T. Marinetti, B. Corra, E. Settimelli, A. Ginna, G. Balla, R. Chiti, *La cinematografia futurista*, „L’Italia Futurista,” 11 XI 1916 r., cyt. według: G. Lista, *Futurisme. Manifestes – Proclamations – Documents*, Lausanne 1973, s. 299. Również Stern twierdził, że „film bez wysiłku przewyższa prawa nie tylko przestrzeni, ale i czasu”, idem, *Malarstwo a kino, kilka fragmentów dekoracyjnych z ostatnich filmów, problemat kompozycyjności w filmie*, „Skamander”, R. IV: 1923, z. 29-30, s. 119.

wszystkie naturalne prawa: nie uwzględnia przestrzeni, czasu, narusza grawitację, balistykę, biologię itd.”⁴³

Film skupił uwagę artystów awangardowych również dzięki swym zdolnościom kreowania widzeń. W Polsce, oprócz tradycyjnie kojarzonego z tym zagadnieniem Stefana Themersona, także Jalu Kurek podkreślał potencjalną moc wyobraźni filmowej, jej wizyjotwórcze zdolności: „kino jest sztuką – pisał – która jest w stanie urealnić najwyraźniej nierealność naszych pomysłów. Żadna sztuka nie może tak ucieleśnić naszej fantazji jak kino. Dziedzina filmu stanie się wkrótce centrum i wylęgarnią wizji optycznych powstających w naszej wyobraźni. Oto droga, po której powinien pójść film artystyczny”⁴⁴.

Ta właściwość kina zyskała największe uznanie u surrealistów. André Breton widział siłę filmu, jego cudowność, w tym, iż jest on zdolny przenieść widza z naturalnego, codziennego otoczenia w zupełnie inny świat⁴⁵. Także Jules Supervielle akcentował wyobraźniowy charakter wizji filmowej. Pisał, iż kino podaje w wątpliwość samą istotę rzeczy. Widz ma wrażenie, że sam tworzy obrazy przesuwane się na ekranie, że wypływają one z jego głębokiej jaźni. Kino sprawia, że miesza on rzeczywistość z nierzeczywistością. To, co przede wszystkim zawdzięczamy kinu, to, zdaniem Supervielle’a, „uwolnienie się od tyranii prawdopodobieństwa”⁴⁶.

Poglądy te kulminowały w twierdzeniu, że kino powinno tworzyć własne, autonomiczne światy. „Ekran nie ma być zwierciadłem świata już istniejącego – pisał Tadeusz Peiper – lecz dziełem ukazującym świat nowy, świat tworzony dla ekranu. Nierealny, posiadający własną logikę i własne prawa”⁴⁷.

Twórcy awangardowi wytyczyli dwie drogi prowadzące ku autonomicznej rzeczywistości ekranu. Pierwsza, to budowanie świata filmowego z elementów rzeczywistości realnej poprzez nowe ich zestawienia. Stanowisko to dominowało przede wszystkim wśród artystów pozostających pod wpływem idei konstruktywizmu, którzy twierdzili, że twórcą rzeczywistości filmowej jest montaż, a natura dostarcza jedynie surowca (materiału)⁴⁸. Mówiąc słowami Wsiewołoda Pudowkina, twórca filmowy „nie przekształca rzeczywistości, lecz wykorzystuje ją do utworzenia nowej [...] film gromadzi

⁴³ Ph. Soupault, *Note 1 sur le cinéma*, „Sic”, 1918, nr 25, cyt. według: idem, *Écrits de cinéma 1918-1931. Textes réunis et présentés par Odette et Alain Virmaux*, Paris 1979, s. 23.

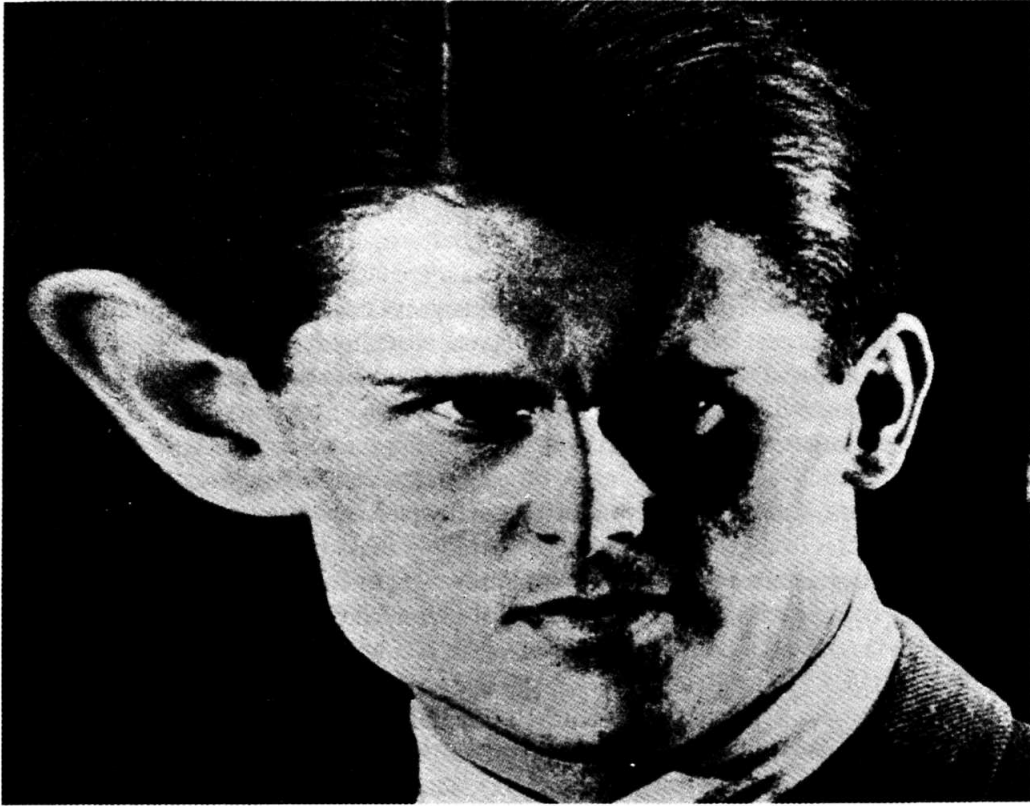
⁴⁴ J. Kurek, *O filmie artystycznym i stosowanym*, „Kino dla wszystkich”, 1927, nr 56, s. 4.

⁴⁵ A. Breton, *Comme dans un Bois*, [w:] idem, *La Clé des Champs*, Paris 1953, s. 241-246.

⁴⁶ J. Supervielle, [wypowiedź w:] *Les lettres, la pensée moderne et le cinéma (enquête)*, „Les Cahiers du Mois”, 1925, nr 16-17, s. 183-184. Podobnego zdania był Gus Bofa pisząc, że zasada ożywionego absurdu jest, lub powinna być, zasadą kina (*Du dessin animé et, plus généralement, du cinéma envisagé comme mobilisation de l'absurde*, ibidem, s. 53), jak również Anatol Stern, który oznajmiał, że „reżyserzy filmowi muszą puścić z rąk nitkę logiki życiowej w sztuce; nie jest to wszystko, ale byłoby pierwszym krokiem na drodze ku nowej sztuce ekranu”, idem, *Kurier kinowy, kilka uwag o przyszłej sztuce ekranu*, „Wiadomości Literackie”, 1924, nr 6, s. 3.

⁴⁷ T. Peiper, *Autonomia ekranu*, „Zwrotnica”, 1923, czerwiec, cyt. według: idem, *Tędy. Nowe usta*, s. 228.

⁴⁸ Zob. R.W. Kluszczyński, *Poetyka sformułowana radzieckiego filmu konstruktywistycznego*, [w:] *Studia z poetyki historycznej filmu*, red. A. Helman, K. Lubelski, Katowice 1983.



6. H. Chomette, *Jeux de reflets de lumière et de vitesse*, 1923/1925

elementy rzeczywistości, ażeby z nich utworzyć nową, sobie tylko właściwą rzeczywistość”⁴⁹. Ostatecznie jednak metoda ta nie posłużyła do kreacji nowego świata, lecz została wykorzystana w politycznej walce o nowy kształt rzeczywistości⁵⁰.

Drugi sposób kreowania autonomicznej rzeczywistości ekranowej opierał się na transformujących możliwościach techniki filmowej, a zwłaszcza — optyki. „Kino przekształca elementy świata zewnętrznego do tego stopnia, że tworzy nowe universum” — pisał Robert Desnos⁵¹. W podobnych słowach formułował swój pogląd Yvan Goll: „film przetwarza zdarzenia, które materialnie dzieją się w rzeczywistości i podnosi je do stanu bardziej bezpośredniego, bardziej intensywnego, bardziej absolutnego: nadrealistycznego”⁵².

⁴⁹ W. Pudowkin, *Reżyseria filmowa...*, s. 50.

⁵⁰ Piszę o tym w rozdziale następnym.

⁵¹ R. Desnos, *L'Erotisme*, „Paris-Journal” z 20 IV 1923 r.; cyt. według: idem, *Cinéma. Textes réunis et présentés par André Tchernia*, Paris 1966, s. 102.

⁵² Y. Goll, *Przykład surrealizmu: kino*, tłum. M. Mroziński, „Dialog”, 1973, nr 8, s. 104 (pierwodruk: „Surréalisme”, 1924, nr 1). W podobnych słowach manifestowały się poglądy filmowe Claira, oscylującego wówczas (1924) między teorią fotogenii a koncepcją surrealistyczną: „Ekran otwiera nowe światy, jeszcze bardziej niż nasz wibrujące harmonią. Nie ma ani jednego szczegółu w życiu rzeczywistym, który by nie miał swego bezpośredniego przedłużenia w świecie nadmysłowym”, idem, *Po namyśle*, s. 62.

Konstruktywistycznej idei budowy nowej rzeczywistości przeciwstawiona tu została surrealistyczna koncepcja transformującego spojrzenia. Obiektyw — oko filmowe był namiastką surrealistycznego „point suprême”, punktu, w którym rodziła się nadrzeczywistość, „z którego życie i śmierć, realne i wyobrażone, przeszłość i przyszłość, komunikowalne i niekomunikowalne, góra i dół przestają być postrzegane jako sprzeczne”⁵³. Tylko namiastką, gdyż znajdował się poza umysłem ludzkim. Ukazywany przez obiektyw świat był światem imaginowanym, zbudowanym na opozycji: realne-wyobrażone. Finalny cel działalności surrealistów to: sprawić, aby człowiek s a m z s i e b i e postrzegał c a ł y otaczający go świat jako nieantagonistyczny. W ich mniemaniu film mógł tymczasem uczynić przeżycie nadrzeczywistości chwilowym co prawda, lecz za to noetycznie realnym doznaniem.

Nawiasem mówiąc, powstałe wkrótce oniryczne kino surrealistów przekroczyło techniczną opozycję: montaż fragmentów rzeczywistości — przetwarzanie jej wyglądów. W celu stworzenia filmowej wizji nadrzeczywistości posługiwało się ono swobodnie obiema metodami. Kino — wedle Aragona „mistrz wszelkich deformacji”⁵⁴ — wykorzystywało najpełniej te swoje możliwości w wariacie ekspresjonistycznym. Natomiast formą graniczną (najbardziej radykalną) kina opartego na przekształcających zdolnościach swej techniki, skrajną postacią autotelicznej autonomii ekranu był porzucający ideę tworzenia światów wyobrażonych film abstrakcyjny.

5

Kolejną, kuszącą dla artystów awangardy, właściwością kina był z e s p o ł o w y c h a r a k t e r t w ó r c z o ś c i f i l m o w e j. Cecha ta ściśle korespondowała z charakterem wystąpień awangardowych, albowiem jednym z ich najbardziej typowych rysów była grupowość i zespołowość działania⁵⁵. „Sztuce nie wolno wzbraniać się przed rozwiązywaniem nierozwiązanych problemów jej stosunku do współczesnego życia — głosili artyści skupieni w grupie „MA” — Musi znaleźć sposoby, aby pracować z nowymi mediami i nowymi współpracownikami na nieograniczonym gruncie kolektywnym”⁵⁶. Natomiast czeski teoretyk awangardowy Bedřich Václavěk podkreślał, iż wystąpienie młodej generacji twórców przeciw indywidualizmowi, a w imię kolektywizmu kreacyjnego, miało, oprócz wymiaru artystycznego, także i sens etyczny⁵⁷.

⁵³ A. Breton, *Seconde Manifeste du Surréalisme*, Paris 1930, s. 10.

⁵⁴ L. Aragon, *Du décor*, s. 9. Jeszcze inny aspekt omawianych w tym punkcie zagadnień, bardziej niż poprzednie teoretyczno-eksperymentalny, wskazał El Lissitzky. „Wykorzystanie filmu jako środka w realizowaniu zadań dynamicznego przedstawienia ruchu za pomocą ruchu rzeczywistego — pisał — stanowi decydujące osiągnięcie Eggelinga i jego kontynuatorów. Jest to pierwszy krok w kierunku zbudowania przestrzeni urojonej”; idem, *Sztuka a pangeometria* [1925], cyt. według: Ł.A. Żadowa, *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910-1930*, tłum. J. Derwojed, J. Tasarski, Warszawa 1982, s. 344.

⁵⁵ Por. S. Morawski, *Awangardy XX wieku — stara i nowa*, „Miesięcznik Literacki”, 1975, nr 3.

⁵⁶ Stanowisko grupy „MA” na I Kongresie Artystów Postępowych w Düsseldorfie w 1921 roku, cyt. według: *Moholy-Nagy*, ed. by R. Kostelanetz, New York 1970, s. 186.

⁵⁷ Zob. V. Hradská, *Česka avantgarda a film*, Praha 1976, s. 29.

Kolektywizm twórczości filmowej miał posłużyć za wzór dla tych artystów Wielkiej Awangardy, którzy pragnęli wcielić w życie ideał pracy zespołowej. Wraz z kinem bowiem, oznajmiał w 1915 roku Władimir Majakowski, w kulturze dwudziestowiecznej „pojawia się sztuka kolektywna. Sztuka bez nazwisk twórców – dlatego zawsze wspinała”⁵⁸. To samo stanowisko zajął również inny rosyjski poeta futurystyczny – Dawid Burluk: „kinematograf jest anonimowy – pisał – i w tym tkwi jego siła. Przestrzeń jego oddziaływania jest ogromna”⁵⁹.

W opinii Léona Moussinaca, francuskiego entuzjasty radzieckiej rewolucyjnej szkoły filmowej, anonimowość kina stawała się wręcz postulatem, gdy pisał on, że film jest wytworem kolektywnym i powinien być anonimowy⁶⁰.

Ten skrajny pogląd, nadający utworowi filmowemu cechę anonimowości, nie dominował jednak w środowisku Wielkiej Awangardy, choć w licznych jej ośrodkach, na przykład wśród surrealistów, odegrał ważną rolę w ukształtowaniu się postawy wobec kina. Najczęściej poprzestawano na aprobującym zaakcentowaniu zespołowego charakteru pracy nad filmem⁶¹.

Nie było jednak obojętne (z tego również zdawali sobie sprawę artyści awangardowi⁶²), jaki zespół ludzi współpracuje przy realizacji filmu. Dlatego najbardziej owocne przejawy kolektywnej twórczości filmowej były dziełem samych awangardystów, a powstałe w ten sposób filmy zapoczątkowały historię kina awangardy.

Pierwsze filmy abstrakcyjne: *Tęcza* (*L'Arcobaleno*; 1913) i *Taniec* (*La Danza*; 1913), były rezultatem wspólnej pracy Brunona Corry i Arnalda Ginny. *Antrakt* (*L'Entr'acte*; 1924) nakręcony został przez René Claira w oparciu o pomysł – scenariusz Francisca Picabii. Muzykę skomponował Eric Satie, zaś w samym filmie, obok dwóch ostatnich, wystąpili także Man Ray i Marcel Duchamp. Przy realizacji filmu *Nieludzka* (*L'Inhumaine*; 1923) z reżyserem Marcelem L'Herbierem współpracowali: Fernand Léger, Robert Mallet-Stevens, Claude Autant-Lara i Alberto Cavalcanti. Blaise Cendrars pełnił funkcję asystenta Abla Gance'a przy pracy nad filmem *Koło udręki* (*La Roue*; 1922) – muzykę do niego napisał Arthur Honneger – zaś w *Oskarżam* (*J'accuse*; 1919) wystąpił także jako aktor. Aleksander Rodczenko projektował dekoracje między

⁵⁸ Władimirow [W. Majakowski], *Kinematograf i iskusstwo niedawnego prozłogo*, „Kino-żurnal”, 1915, nr 12-18, s. 79.

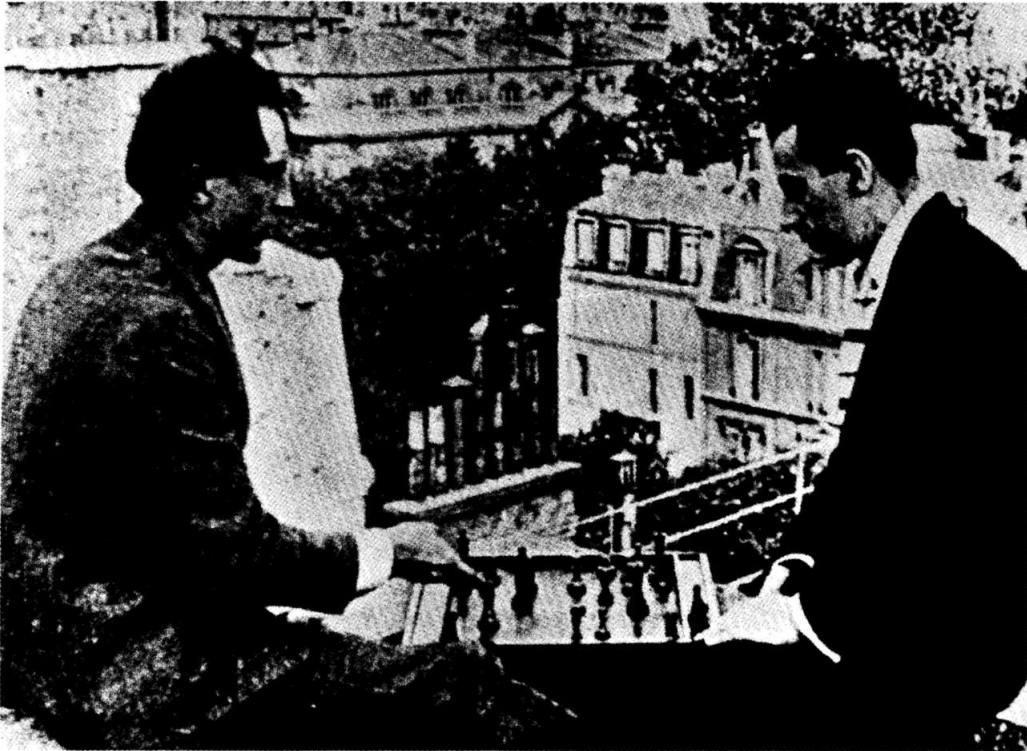
⁵⁹ D. Burluk, *Futurist w kinematografie*, s. 23.

⁶⁰ L. Moussinac, *État du cinéma*, „Les Cahiers du Mois”, 1925, nr 16-17, s. 217.

⁶¹ Wsiewołod Pudowkin tak oto kończy opublikowaną w 1926 roku pracę *Reżyseria filmowa i scenariopisarstwo*, będącą *notabene* świadectwem ścisłego związku pierwszej fazy twórczości autora *Końca Sankt Petersburga* z ideologią konstruktywizmu: „W książce o reżyserze filmowym była mowa o wszystkich biorących udział w realizacji filmu. I nie mogło być inaczej. Wytwórnia filmowa pod każdym względem przypomina zakład produkcyjny [...] Kolektywność jest tym czynnikiem, który każdą, nawet najmniej znaczącą częśćkę konkretnej pracy włącza organicznie w dzieło realizacji ogólnego zadania”, idem, *Reżyseria filmowa...*, s. 72.

⁶² „Czy można powiedzieć – zapytywał Wiertow – że pomysł autora mogą zrealizować byle jacy ludzie? Byle jaki reżyser, kierownik produkcji, operator, asystent itd. Nie – tego powiedzieć nie można [...] Brak stałego kolektywu, a więc brak ludzi nieustannie kształtowanych przez autora – kierownika i reżysera – uniemożliwia prawidłowe zrealizowanie filmu poetyckiego”, idem, *Z notatek i dzienników*, [w:] *Człowiek z kamerą...*, s. 167.

innymi do filmu Lwa Kuleszowa *Dziennikarka (Wasza znakomaja; 1927)* i Borisa Barneta *Moskwa w Październiku (Moskwa w Oktiabrie; 1927)*, a do *Kinoprawdy Dzigi Wiertowa* – napisy⁶³. Film *Życie futurystyczne (Vita futurista; 1916)* był zbiorowym dziełem grupy futurystów włoskich z Ginną na czele. Natomiast futuryści rosyjscy zaprezentowali się na ekranie już w styczniu 1914 roku, kiedy to odbyła się premiera filmu wyreżyserowanego przez Władimira Kasjanowa *Dramat w kabarecie futurystów nr 13 (Drama w kabarecie futuristow n° 13)*. W filmie tym wystąpili między innymi: Boris Ławrieniew, Władimir Majakowski, Michaił Łarionow i Natalia Gonczarowa⁶⁴. Przykłady można by mnożyć.



7. Man Ray i Marcel Duchamp w filmie René Claira *Entr'acte*, 1924

Twórcy awangardowi akceptowali więc zespołowy charakter pracy nad filmem zarówno teoretycznie, jak i w praktyce. Dzisiejsze realizacje zbiorowe (np. *Konstrukcja w procesie Józefa Robakowskiego*) są zatem kontynuacją klasycznych prac Ginny czy L'Herbiera).

⁶³ Rodzenko, projektując napisy do *Kinoprawdy*, traktował je jako część samego filmu (np. poddając montażowi). Jako nowość wprowadził rzucające się zdecydowanie w oczy napisy wielkimi literami na całym ekranie, napisy „trójwymiarowe” oraz napisy przemieszczające się po powierzchni ekranu (i posiadające również charakter przestrzenny). Za sprawą Rodzenki „napis z martwego miejsca filmu stał się jego organiczną częścią”, zob. *Konstruktivisty*, „LEF”, 1923, nr 1, s. 251.

⁶⁴ Zob. M. Le Grice, *Abstract film and beyond*, London 1977, s. 13; T. Miczka, *Filmowe eksperymenty Włodzimierza Majakowskiego*, „Kino”, 1979, nr 8, s. 30.

Ostatnią z zebranych w tej grupie właściwości medium filmowego, równie często jak poprzednie wskazywaną w awangardowych wypowiedziach na temat kina, jest o b i e k t y w i z m obrazu. Przypisywano go zarówno filmowi, jak i fotografii. „Aparat fotograficzny – pisał Moholy-Nagy – reprodukuje czysty obraz optyczny i tak też pokazuje optycznie prawdziwe przerysowania, zniekształcenia, skręty itd., podczas gdy nasze oko uzupełnia formalnie i przestrzennie otrzymane wrażenie optyczne przy pomocy naszego doświadczenia intelektualnego i związków skojarzeniowych, dając obraz wyobrażony. Zatem w aparacie fotograficznym posiadamy niezawodny środek pomocniczy, aby móc widzieć w sposób obiektywny. Każdy będzie zmuszony zobaczyć to, co obiektywnie prawdziwe, zanim w ogóle będzie mógł przystąpić do zajęcia subiektywnego stanowiska”⁶⁵. Tę samą właściwość kina i fotografii podkreślał również Jiří Voskovec: „foto-realizm – pisał – jest czysto obiektywny, ponieważ jest mechanicznym, czysto optycznym zapisem”⁶⁶.

Jednym z głównych celów rewolty awangardowej było przekształcenie świadomości, zarówno jednostek, jak i całych zbiorowości⁶⁷. Artyści awangardowi występowali przeciw stereotypom myślenia, przeciw skamielinom wyobraźni i automatyzacji widzenia. Kino, ich zdaniem, mogło przynieść obraz świata wolny od spetryfikowanych i przesłaniających istotę rzeczy uprzedzeń. Tak pojmowany obiektywizm filmu ważny był dla awangardowej koncepcji odświeżenia wzrokowej percepcji świata oraz dla rozważań nad prawdą filmową i wartościami poznawczymi kina (będzie o tym mowa później).

Obiektywizm obrazu filmowego stanowił ważną cechę nowego medium dla tych zwłaszcza przedstawicieli Wielkiej Awangardy, którzy pragnęli wyrugować ze sztuki pierwiastek subiektywności. „Naszym pierwszym zadaniem – ogłaszali członkowie grupy »MA« – jest pokazać, że sztuka jako wyraz subiektywnych doświadczeń psychicznych straciła całkowicie znaczenie oraz że musi ona spełniać obiektywne żądania swej epoki”⁶⁸. Władysław Strzemiński stwierdzał zaś, że dzieło po prostu istnieje: „nic nie opowiada, nic nie wyraża, nic nie odtwarza”⁶⁹. Reprezentantami tego sposobu myślenia o sztuce filmowej byli między innymi Moholy-Nagy, Wiertow⁷⁰ i liczni twórcy kina abstrakcyjnego, w tym także wyznawcy koncepcji filmu rozumianego jako „muzyka wizualna”, którzy, jak Oskar Fischinger czy Henri Chomette, pragnęli dostarczać widzom czystej, wolnej od subiektywności ekspresji, przyjemności wzrokowej.

⁶⁵ L. Moholy-Nagy, *Malerei...*, s. 26.

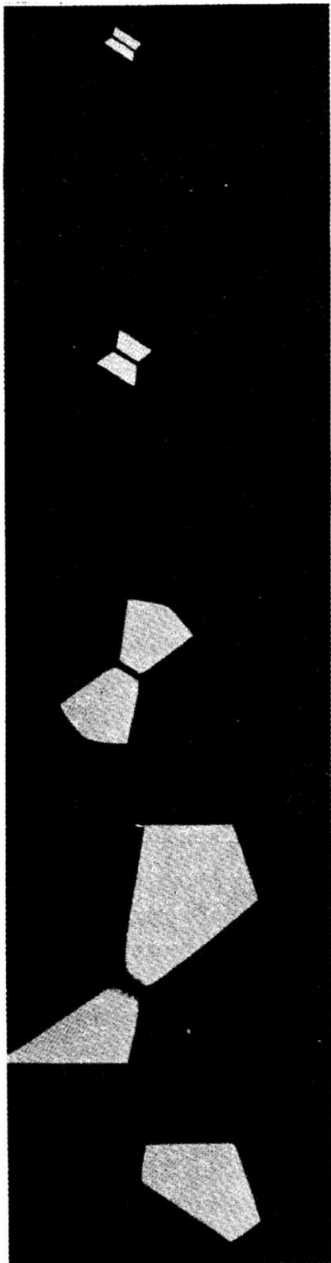
⁶⁶ J. Voskovec, *Fotogenie...*, s. 144.

⁶⁷ Zob. R.W. Kluszczyński, *O zasadach badania awangardy (inspiracje ze strony rosyjskiej szkoły formalnej)*, [w:] *Wybory i ryzyka awangardy*. Studia z teorii awangardy pod red. U. Czartoryskiej i R.W. Kluszczyńskiego, Warszawa – Łódź 1985, s. 93 i nn.

⁶⁸ Stanowisko grupy „MA” na I Kongresie Artystów Postępowych w Düsseldorfie w 1921 roku, cyt. według: L. Lechowicz, *Chcąc w pełni zrozumieć*, „Obscura” 1985, nr 1-2 (31-32), s. 11.

⁶⁹ Cyt. według: A. Turowski, *Strzemiński, grupa „a.r.” i współcześni*, [w:] *Grupa „a.r.”. 40-lecie międzynarodowej kolekcji sztuki nowoczesnej w Łodzi*, katalog Muzeum Sztuki w Łodzi, 1971, s. 36.

⁷⁰ „»Psychologizm« – pisał Wiertow – uniemożliwia człowiekowi stać się dokładnym jak sekundomierz i przeszkadza mu spokrewnić się z maszyną. Nie ma powodu, by w sztuce ruchu główną uwagę zwracać na dzisiejszego człowieka”, idem, *My. Wariant manifestu...*, s. 18.



W mniej radykalnym sensie obiektywizm funkcjonował w szeregach awangardy jako wzorzec racjonalnej, ekonomicznej pracy twórczej. W tej właśnie roli występował na przykład w programie „Bloku” postulat mechanizacji środków pracy („wykonywanie mechaniczne daje bezwzględny obiektywizm formy”⁷¹). I tak też pisał w 1913 roku o filmie Władimir Majakowski, twierdząc, że kino „należy rozpatrywać jako zastosowanie w dziedzinie sztuki maszyny w miejsce mało wydajnej pracy ręcznej”. Zdaniem Majakowskiego, maszyna „nie wyeliminowała człowieka, lecz tylko zdecydowanie przeprowadziła granicę pomiędzy inspiratorem, organizatorem pracy i jej zwykłym, bezmyślnym wykonawcą”⁷². To samo znaczenie posiada również inna ówczesna wypowiedź Majakowskiego: „Jeśli praca artysty i praca maszyny, jak na przykład fotografia i kinematograf, rozpoczęta w różny sposób, ma analogiczne rezultaty, to logicznie jest wybrać z dwóch sposobów jej wykonania ten, który wymaga mniejszej ilości energii. Stąd bierze się zwycięstwo kinematografu nad teatrem”⁷³.

Dla Fernanda Légera obiektywizm formy filmowej polegał natomiast na posługiwaniu się faktami realnie istniejącymi, przedmiotami gotowymi, filmowymi „ready mades”. „Ta praca — wspominał on czas tworzenia *Baletu mechanicznego* — przywiodła mnie do uznania obiektywności za wartość aktualną i nową. Filmy dokumentalne, kroniki filmowe są pełne pięknych »faktów obiektywnych«, które trzeba tylko wybrać i umieć pokazać”⁷⁴.

III

Temat związków kina z rzeczywistością realną jednocy drugą grupę cech medium filmowego dostrzeżonych przez artystów awangardowych. Prezentowa-

8. O. Fischinger, *Studie* 6, 1929

⁷¹ *Co to jest konstruktywizm*, „Blok”, 1924, nr 6-7, cyt. według: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1969, s. 386.

⁷² W. Majakowski, *Uniczożenie kinematografom „teatra” kak priznak wozroźdienija tieatralnogo iskusstwa*, „Kino-żurnał”, 1913, nr 16, cyt. według: idem, *Tieatr i kino*, t. II, Moskwa 1954, s. 382.

⁷³ Idem, *Otnoszenije siegodniasznego tieatra i kinematografa k iskusstwu. Czto miesiet nam zawtrasnij dień?*, „Kino-żurnał”, 1913, nr 17, cyt. według: ibidem, s. 387.

⁷⁴ F. Léger, *W związku z „Baletem mechanicznym”*, [w:] idem, *Funkcje malarstwa*, tłum. J. Guze, Warszawa 1970 s. 194.

ny tu materiał podważa dość powszechnie głoszone przez historyków myśli filmowej przekonanie, iż awangarda rozważała zagadnienia filmu tylko (bądź przede wszystkim) w kontekście „czysto” artystycznym i traktowała dzieło filmowe wyłącznie jako strukturę autoteliczną. Liczne wypowiedzi twórców awangardowych, które za chwilę przywołam, dowodzą, że relacja: kino – rzeczywistość uznawana była przez nich za istotny wyznacznik swoistości medium filmowego. Ten komponent świadomości filmowej Wielkiej Awangardy zrodził także, o czym będzie mowa później, jedną z odmian kina awangardowego.

1

Medialnie uwarunkowany związek filmu z rzeczywistością realną był jedną z tych właściwości, dzięki którym film stał się ważnym elementem awangardowej rewolty antyartystycznej. Opisane w rozdziale poprzednim działania zmierzające do zniszczenia granic sztuki odnalazły w filmie cennego sojusznika. „Siódma Sztuka jest przede wszystkim dogłębną wizją życia” – oznajmiał Ricciotto Canudo⁷⁵. „Materiałem kina nie jest fikcja – pisał Lew Kuleszow na łamach „Nowego LEF-u” – lecz rzeczywistość: kronika lub prezentacja zachowania człowieka w otaczającym go świecie”⁷⁶. Natomiast *Manifest kinematografii futurystycznej* ogłaszał: „Nasze filmy będą: 1. – A n a l o g i a m i k i n e m a t o g r a f i c z n y m i, wykorzystującymi bezpośrednio rzeczywistość jako jeden z dwóch elementów analogii [...] Wszechświat będzie naszym leksykonem”⁷⁷.

W przekonaniu artystów awangardowych kino posiada moc przeistaczania zwykłych rzeczy w źródło doznań artystycznych. „Wystarczy samo światło – pisał Moholy-Nagy – ażeby martwe przedmioty nabrały ducha”⁷⁸. Dzięki tym własnościom filmowego medium każdy zjawiający się na ekranie element życia codziennego może oddziaływać estetycznie na widzów: „oglądamy mniej lub więcej obojętnie jakiś tygodnik aktualności – pisał Anatol Stern – i nagle – zdjęcie Paryża dokonane spomiędzy żeber »koronkowej żyrafy« – wieży Eiffla, jakies regaty, jakies zwolnione zdjęcie pływaka, dającego nurka z napowietrznej trampoliny – dotyka nas nie zamierzonym, a płomiennym oddechem sztuki”⁷⁹.

⁷⁵ R. Canudo, *L'Esthétique du Septième Art*, [w:] *L'Usine aux Images*, s. 20.

⁷⁶ L. Kuleszow, *Ekran siegodaya*, „Nowyj LEF”, 1927, nr 4, s. 33.

⁷⁷ F.T. Marinetti i in., *La cinematografia...*, s. 298. Pogląd ten, głoszący ścisły związek kina i rzeczywistości realnej, podzielało bardzo wielu artystów awangardy, zob. np.: G. Dulac, *L'essence du cinéma: l'idée visuelle*, „Les Cahiers du Mois”, 1925, nr 16-17; L. Delluc, *La nature au cinéma*, „Cinéma”, 1921, nr 15; J. Epstein, *Le Cinématographe vu de l'Etna*, Parys 1926; W. Pudowkin, *Reżyseria filmowa...*; J. Kurek, *O nowe drogi w kinematografii*, „Kino dla wszystkich”, 1927, nr 55; J. M. Brzeski, *Rozwój fotografii a film współczesny*, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 1933, nr 3.

⁷⁸ L. Moholy-Nagy, *Jeszcze o elementach*, s. 158.

⁷⁹ A. Stern, *Wyprawa na Mount Everest [1926]*, [w:] idem, *Wspomnienia z Atlantydy*, s. 134. W innym artykule Stern dodawał: „będąc w zasadzie ruchomą fotografią skrawków otaczającego nas życia – w pewnej mierze samozwańczo i władnie przekraczając granice zwykłej fotografii, stając się [...] skrawkami czystej i prawdziwej sztuki”; idem, *Kurier kinowy*, „Wiadomości Literackie”, 1926, nr 7, s. 4.

Wartość ekspresywna ekranowych odpowiedników fragmentów realnego świata w dużej mierze zależała oczywiście od zabiegów samego twórcy. „Tworzywem, z którego powstaje film, jest [...] rzeczywistość — pisał w 1913 roku Karel Čapek — I rzeczywistość ta może być uformowana przez operatora nie tylko jako nieskończenie wielka różnorodność, lecz również może przybierać r ó ż n y s t o p i e ń i n t e n s y w n o ś c i”⁸⁰.

Nawet w odczuciu surrealistów kino, sięgając ku nadrzeczywistości, zachowywało kontakt z rzeczywistością realną. „Kino wysławia materię — oznajmiał Antonin Artaud — i ukazuje ją nam w jej głębokiej duchowości, w relacjach z umysłem, z którego jest wywiedziona”. I dalej: „Kino nie odcina się od życia, lecz odnajduje jakby pierwotny układ rzeczy”⁸¹. Bardziej lapidarnie wyraził tę myśl Jiří Voskovec: „film destyluje z normalnej rzeczywistości świetlny alkohol superrealności”⁸².

Powiązanie kina z realnym światem czyniło ze sztuki ruchomych obrazów głównego sojusznika awangardy w wysiłkach zmierzających do podważenia, a w dalszej kolejności — do zniszczenia autonomii sztuki, do przełamania granic oddzielających sztukę od rzeczywistości pozaestetycznej, granic nadających sztuce charakter enklawy. Zadaniem nowej sztuki, głosił w 1915 roku Władimir Majakowski, jest pokazywanie życia ulicy, tłumy, przeciętnego człowieka i tylko kinematograf mógł, według niego, zadanie to wypełnić⁸³. W innym swym artykule autor *Obłoku w spodniach* formułował ten pogląd w taki oto sposób: „Całe bieżące życie, jego kręte nerwy i nieludzkie tempo, kalejdoskop twarzy, wieczne dążenie do coraz to nowych doświadczeń, nie byłoby znane nikomu, gdyby nie pokazał tego film”⁸⁴.

Ale tak jak strzępek materii codzienności — bilet lub fragment tapety — wprowadzony w obręb kompozycji obrazu ujawnia nowe, nie dostrzeżone dotąd swoje właściwości, tak samo codzienność ujrzana okiem kamery jawi się jako świat dotąd nie znany. Film bowiem, zauważa Marcel Gromaire, „przeistacza, dzięki swym środkom artystycznym, codzienne, pogardliwie mijane i niedostrzegane przedmioty w źródła głębokich, zadziwiających przeżyć”⁸⁵.

W mniemaniu awangardy kino zwracało więc swych odbiorców ku światu realnemu, uczyło dostrzegać piękno w codziennych zdarzeniach, w rekwizytach zwykłego życia, zgodnie z przekonaniem, iż, jak pisał Karel Čapek, „każdy przedmiot zawiera rzeczy niezwykle, które stają się dostępne, gdy tylko odrzucimy automatyzm konwencjonalnego postrzegania”⁸⁶.

Akcentowanie powiązań kina z rzeczywistością realną jako związku koniecznego było ważne również w perspektywie sprzeciwu artystów awangardowych wobec

⁸⁰ K. Čapek, *Styl kinematografu*, tłum. N. Gurfinkel, „Film, krytyka, dyskusje”, 1965, nr 6, s. 8.

⁸¹ A. Artaud, *Cinéma et réalité* [1926], cyt. według: idem, *Oeuvres*, t. III: *Scenarii. Á propos du cinéma. Interviews. Lettres*, Paris 1961, s. 23.

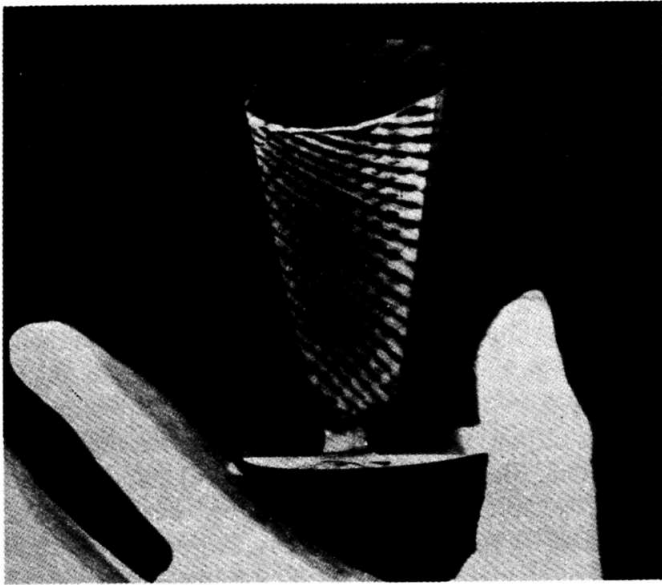
⁸² J. Voskovec, *Fotogenie...*, s. 144.

⁸³ Władimirow [W. Majakowski], *Kinematograf i iskusstwo...*, s. 78-79.

⁸⁴ N-i [W. Majakowski], *Kinematograf kak zakonodatiel esteticzeskoj „mody”*, „Kino-żurnał”, 1913, nr 19, s. 30.

⁸⁵ M. Gromaire, *Le cinéma actuel et ses deux tendances*, „Les Cahiers du Mois”, 1925, nr 16-17, s. 206-207.

⁸⁶ K. Čapek, *Styl kinematografu*, s. 9.



9. S. i F. Themersonowie, *Drobiazg melodyjny*, 1933

wprowadzania elementów literackich i teatralnych do filmu⁸⁷. Ważne było także dla tych twórców, którzy uważali sztukę za narzędzie służące przebudowie życia i świata. Dzięki tym powiązaniom uwaga widza mogła być bowiem kierowana wprost ku podejmowanej na ekranie problematyce społeczno-politycznej. W tym duchu wypowiedzieli się przede wszystkim artyści rosyjscy, między innymi Dziga Wiertow, Osip Brik, Siergiej Tretiakow, Borys Arwatow i wielu innych⁸⁸.

Reasumując ten punkt rozważań powiemy więc, iż różnorodnie opisywane przez artystów awangardy kontakty filmu z rzeczywistością realną pozwalają się uporządkować w trzech grupach. W awangardowej świadomości filmowej rzeczywistość wiązała się z kinem bądź (1) jako jego materia (tworzywo), bądź (2) jako sfera artystycznego odniesienia (porzucenie zamkniętego świata sztuki dla realności na nowo ujranej), bądź (3) jako obiekt transformacji zmierzającej do wykreowania zeń nowego świata. Każdy z tych aspektów był ważnym elementem ogólnie pojmowanego programu Wielkiej Awangardy.

⁸⁷ „Dla mnie prawdziwy temat filmu – spisywał Clair swoje wrażenia z *Kola udręki* Abła Gance’a – to nie dziwaczna intryga, ale pociąg, szyny, sygnały, kłęby pary, szczyt góry, śnieg, obłoki” (*Po namyśle*, s. 40, tekst z 1923 r.). W innym zaś miejscu Clair uogólnił tę obserwację: „Filmy dokumentalne – pisał – utworzą może drogę filmowi czystemu, wyrażającemu się jedynie w samych obrazach, nad którymi żadna inna sztuka nie będzie sprawować opieki” (ibidem, s. 41).

⁸⁸ Zob. np. *Ring Lefa* [dyskusja między Brikiem, Piercowem i Szklowskim], „Nowyj LEF”, 1928, nr 4, s. 27-33; S. Tretiakow, *Czem żywo kino*, „Nowyj LEF”, 1928, nr 5, s. 23-28; B. Arwatow, *Kinoplatforma*, „Nowyj LEF”, 1928, nr 3, s. 34-37.

Dzięki swym medialnie ugruntowanym związkom z rzeczywistością realną kino stało się dla artystów awangardowych sposobem *o d s w i e ż e n i a w z r o k o w e j p e r c e p c j i ś w i a t a*, sposobem przywrócenia współczesnemu człowiekowi spojrzenia dzikusa czy dziecka. Niosło nadzieję poznania świata na nowo i oczyszczenia się ze wszystkiego, co tłumi pierwotną wrażliwość. W tym sensie podziw dla filmu rósł równoległe do zainteresowania twórczością nieprofesjonalną, naiwną lub egzotyczną.

Kino było więc jednym z narzędzi realizacji idei „powrotu do rzeczy”, idei organizującej wówczas zarówno działania artystyczne, jak i refleksję filozoficzną (Edmund Husserl). Opisany w poprzedniej części tego rozdziału obiektywizm obrazu filmowego (w pierwszym z przypisywanych mu przez artystów awangardowych znaczeń) był *sui generis* odpowiednikiem fenomenologicznej redukcji transcendentalnej. Jak pisał Jean Epstein, „obiektyw kamery [...] jest okiem obdarzonym nadludzkimi zdolnościami analizy. Jest okiem bez przesądów, bez moralności, wolnym od wpływów i widzi w twarzy i w ruchu ludzkim cechy, których my, obciążeni sympatiami i antypatiami, przyzwyczajeniami i refleksjami, już nie dostrzegamy”⁸⁹. Natomiast Léger stwierdzał po prostu: „Zanim nie ujrzałem ręki na ekranie, nie wiedziałem, co to jest ręka”⁹⁰.

Przekonanie, iż kino jest możliwością nowego oglądu świata, zdominowało filmową świadomość znacznej części awangardy. Artyści awangardowi byli przekonani, że techniczne własności filmu gwarantują nowe możliwości widzenia, że obiektyw postrzega lepiej i z u p e ł n i e i n a c z e j niż oko ludzkie⁹¹. Już samo posługiwanie się przez kino wielkim planem narzucało ludzkiemu spojrzeniu nie znaną mu dotąd perspektywę⁹². Sztuka filmowa powinna być, w opinii wielu radykalnych twórców, ufundowana na tej właśnie swoistości medium. Byłaby wówczas zdolna obudzić w odbiorcach ciekawość świata, skłonić ich do poszukiwania piękna we własnym, codziennym otoczeniu. Mówiąc słowami Karela Čapka, „kinematograf mógłby wyposażyć nas w nowy sposób patrzenia na rzeczywistość [...] przekształcić rzeczywistość w przedmiot intensywnego postrzegania z niewyczerpanym zainteresowaniem”⁹³.

⁸⁹ J. Epstein, *Le cinématographe vu...*, s. 136-137.

⁹⁰ F. Léger, *Estetyka maszyny: porządek geometryczny i prawda* [1925], [w:] idem, *Funkcje malarstwa*, s. 87.

⁹¹ Por. np. P. Wegener, *Die künstlerischen...*; R. Clair, *Rythme*, „Les Cahiers du Mois”, 1925, nr 16-17; W. Pudowkin, *Reżyseria filmowa...*; A. Rodczenko, [wywiad], „Sowietskoje Kino”, 1927, nr 5-6; J. Voskovec, *Fotogenie...*; D. Wiertow, *Kinocy. Przewrót*, [w:] idem, *Człowiek z kamerą...*; J. Kurek, *Przeciw dyktaturze fabuły*, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 1926, nr 219, dodatek: „Kurier Filmowy”; idem, *Otwieramy dyskusję: czego brak polskiemu filmowi?*, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 1932, nr 170, dodatek: „Kurier filmowy”; F. Léger, *O kinie*, [w:] idem, *Funkcje malarstwa*.

⁹² Zob. np. J. Epstein, *Grossissement*, „Promenoirs”, 1921, nr 1-2; W. Pudowkin, *Reżyseria filmowa...*; J. Brzękowski, *Malarstwo Légera*, „Sztuki Piękne”, 1930, nr 10.

⁹³ K. Čapek, *Styl kinematografu*, s. 8. Natomiast Stern ogłaszał: „Film? Rzeczywistość, z której zdarto naskórek i która nagle znów objawiła się nam w swej niezwykłej świeżości, budząc wszystkie nasze odmłodzone, najgwałtowniejsze pożądania”. I dalej: „W oczach widza, bezpośrednio przed nim, narasta

Artyści awangardy dostrzegali jednak niebezpieczeństwo, jakim była skłonność licznych wytwórców filmowych do „urealistycznienia” obrazu ekranowego, chęć przystosowania go do nawyków percepcyjnych odbiorcy. Awangardyści występowali przeciw takim praktykom, przeciw ograniczaniu optycznych możliwości kina⁹⁴. Byli zgodni co do tego, iż oko ludzkie, ukształtowane przez tradycję malarską, dostrzega rzeczywistość inaczej, niż obiektyw kamery. Gdy właściwości obiektywu nie są wykorzystywane, wówczas, jak pisał Kazimierz Malewicz, „oko filmowe nie widzi w przyrodzie niczego nowego, ogląda przyrodę artystycznym spojrzeniem malarza”. Malewicz winił za taki stan kina tych właśnie, którzy usiłowali dostosować możliwości optyczne obiektywu do historycznie ukształtowanych standardów widzenia i kształtowania wizualnego. Uważał, że film powinien przenieść do góry nogami całą kulturę wizualną i sądził, że nastąpi to, gdy do kina wkroczą obdarzeni nową świadomością abstrakcyjniści, ponieważ „tylko przez nowe sztuki, przez czystą abstrakcję ku nowej formie, odnajdzie kino własną, dynamiczno-kinetyczną konstrukcję”⁹⁵.

Pomimo świadomości występowania w obrębie kina wskazanych wyżej niekorzystnych procesów większość artystów Wielkiej Awangardy podzielała jednak pogląd wyrażony przez Moholy-Nagya. „Jesteśmy — pisał — przez sto lat fotografii i dwadzieścia lat filmu ogromnie wzbogaceni pod tym względem. Można powiedzieć, że widzimy świat zupełnie innymi oczyma”⁹⁶.

3

Artyści awangardowi dostrzegali w filmie nie tylko narzędzie odświeżające ludzki sposób percepcji świata. Dzięki kinu został również poszerzony sam obszar widzialności; oba procesy razem miały prowadzić do pogłębionego poznania *universum* ludzkiego. „Kino jest okiem szeroko otwartym na życie — pisała Germaine Dulac — widzącym to, czego my sami nie widzimy, jest chwyтaniem »nieuchwytnego«”⁹⁷. Natomiast według Légera „kino może być gigantycznym mikroskopem rzeczy nigdy nie widzianych i nigdy nie odczuwanych”⁹⁸.

Tak rozległe obszary zjawisk obcych dotąd ludzkiemu oku wyłoniły się dlatego, że, jak twierdził Léger, „80% elementów i przedmiotów, które pomagają nam żyć, dostrzegamy jedynie, widzimy pozostałe 20%. Kino dokonuje rewolucji, tej mianowicie, że możemy widzieć to, co dotychczas tylko dostrzegaliśmy”⁹⁹. Ta jego zdolność

zmysłowa legenda na nowo odkrytego świata — ożywionego świata rzeczy, nie ich symboli”; zob. idem, „Pan-Pan”, *czyli o świecie odnowionym...*, s. 20, 25.

⁹⁴ „Do dnia dzisiejszego — oświadczył Wiertow — gwałciliśmy kamerę, przymrużając ją, by kopiowała pracę naszego oka. I za tym lepsze uważano zdjęcia, im lepiej kopiowały. Rozpoczynając od dziś, uwalniamy kamerę z tych więzów i zmuszamy ją, by pracowała w kierunku odwrotnym — jak najdalej od kopiowania”, zob.: idem, *Kinocy. Przewrót...*, s. 26.

⁹⁵ K. Malewicz, *Chudoźnik i kino*, „A.R.K.”, 1926, nr 2, s.15, 16.

⁹⁶ L. Moholy-Nagy, *Malerei...*, s. 27.

⁹⁷ G. Dulac, *L'essence du cinéma...*, s. 63.

⁹⁸ F. Léger, *Peinture et cinéma*, „Les Cahiers du Mois”, 1925, nr 16-17, s. 107-108.

⁹⁹ Idem, *Szkic krytyczny o walorach plastycznych filmu Abel Gance'a „Kolo”* [1922], [w:] idem, *Funkcje malarstwa*, s. 189.

bierze się przede wszystkim stąd, że, jak pisał Moholy-Nagy, „w rozszerzeniu widzianego obrazu współczesny obiektyw nie jest już związany ograniczeniami naszego oka”¹⁰⁰.

Kino poszerza obszar widzianego świata zarówno dzięki cierpliwej beznamiętności obiektywu („jego spojrzenie jest bardziej cierpliwe, bardziej przenikliwe, bardziej precyzyjne” — oznajmiał Philippe Soupault¹⁰¹), jak i dzięki różnego rodzaju możliwościom technicznym, na przykład zdjęciom zwolnionym, o których Henri Chomette pisał, iż „odkrywają przed nami zjawiska, których nasze oko albo w ogóle nie dostrzega, albo dostrzega źle”¹⁰².

Pośród tego, co nieznanne, szczególne miejsce zajmują sekretne pokłady ludzkiej osobowości. „Na co dzień okłamujemy się — pisał Epstein — i ukrywamy przed sobą 9/10 nas samych. Szklane spojrzenie obiektywu rozprasza te kłamstwa”¹⁰³. Zaś Georges Ribemont-Dessaignes stwierdzał: „Kino nosi znamię ewolucji wrażliwości poetyckiej, nie tyle w swym kształcie formalnym — realistycznym, a mimo to dającym kinu, dzięki magii techniki, wszelkie możliwości — ile w uobecnieniu na ekranie sekretów, które istota ludzka zazdrośnie ukrywa oraz w ujawnieniu przymusów, które dotąd tajemnice te podtrzymywały”¹⁰⁴.

W kontekście tych rozważań nie dziwią roztaczane przez artystów awangardowych wizje kina — doskonałego źródła informacji o człowieku czy nawet o całej naturze. „Marzy mi się film — pisał Léger — 24 godziny z życia jakiejś pary, wszystko jedno jakiej profesji. Nowe tajemnicze mechanizmy pozwalają pokazać ludzi bez ich wiedzy; 24 godziny dokładnego zapisu wizualnego, bez żadnych luk: ich praca, milczenie, życie intymne, miłość”¹⁰⁵.

Jeszcze większy rozmach posiadał projekt Moholy-Nagya. „Jaką niespodzianką byłoby na przykład — pisał — gdyby człowiek mógł być filmowany, począwszy od dnia narodzin, dzień po dniu, aż po śmierć w podeszłym wieku. Wielkim wstrząsem byłoby obserwowanie tylko jego twarzy, z wolno zmieniającym się w ciągu długiego życia wyrazem, rośnięcie jego brody przeżyte w ciągu pięciu minut. Albo obserwowanie mówiącego, agitującego polityka, muzyka, poety. Zwierzęta, rośliny itd. w ich funkcjach życiowych. W mikroskopowym widzeniu byłyby tutaj odsłonięte najistotniejsze związki”¹⁰⁶.

¹⁰⁰ L. Moholy-Nagy, *Malerei...*, s. 5.

¹⁰¹ Ph. Soupault, *Note 1 sur le cinéma*, s. 23.

¹⁰² H. Chomette, *Seconde étape*, „Les Cahiers du Mois”, 1925, nr 16-17, s. 87. Także dla Pudowkina kino to „atrakcyjna swoistość ruchu ukazanego na ekranie w tempie zwolnionym, możliwość zobaczenia rzeczy niedostrzegalnych gołym okiem, rzeczy niewyczuwalnych normalną drogą zmysłową, a przy tym istniejących w rzeczywistości” (*Czas w zbliżeniu* [1932], tłum. A. Kaltbaum, [w:] idem, *Wybór pism*, s. 79). Natomiast Wiertow obwieszczał: „*Kinoooko* to objaśnienie za pomocą dokumentu świata widzianego, a także i tego, który dla nieuzbrojonego oka ludzkiego pozostaje niewidzialny”, (*Od „Kinoooka” do „Radioooka”*, [w:] *Człowiek z kamerą...*, s. 75).

¹⁰³ J. Epstein, *Le regard du verre*, „Les Cahiers du Mois”, 1925, nr 16-17, s. 12.

¹⁰⁴ G. Ribemont-Dessaignes, *Printemps, surréalisme et cinéma*, cyt. według: A. i O. Virmaux, *Les surréalistes et le cinéma*, Paris 1976, s. 295.

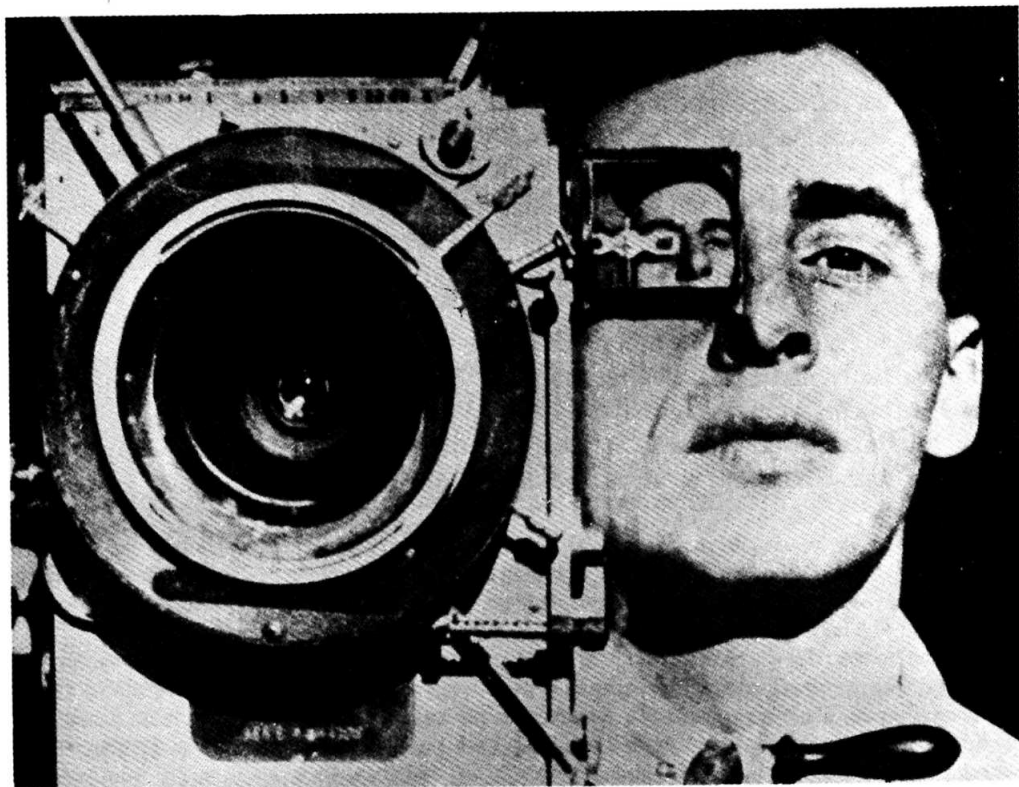
¹⁰⁵ F. Léger, *O kinie...*, s. 199-200.

¹⁰⁶ L. Moholy-Nagy, *Malerei...*, s. 34.

Oba przywołane projekty, powstałe niezależnie od siebie, ukazują dobitnie, jak duże znaczenie posiadała omawiana właściwość medium filmowego dla artystów Wielkiej Awangardy. Kino było dla nich nadzieją na nieograniczone poznanie świata, co niesło w sobie określony program estetyczny, ale też odgrywało poważną rolę w awangardowych planach całościowej przemiany rzeczywistości społecznej. Do zagadnień tych przyjdzie nam jeszcze powrócić.

4

W kontekście rozważań o stosunku filmu do rzeczywistości realnej jawi się również problematyka strategii procesu twórczego. Dla wielu artystów dwudziestowiecznych strategia ta nie polega bowiem na budowaniu formy wyłaniającej się z wyobraźni, na konkretyzacji posiadanej uprzednio całościowej wizji tworzonego dzieła, lecz jest poszukiwaniem formy nieprzewidywanej, poddawaniem się inspiracjom ze strony materiału. Barwna plama, położona na płótnie obok wcześniej namalowanej, domaga się nowej, często innej niż zamierzona początkowo



10. Dziga Wiertow – człowiek z kamerą

przez malarza, i w ten sposób, przez wzajemne korygowanie się wyjściowej koncepcji i chwilowych stanów płótna, obraz „maluje się sam”¹⁰⁷.

Dla tych, którzy chronili film przed wpływami literatury, był on miejscem, gdzie presja materiału na formę jest szczególnie intensywna. „Kinowcy idą od tworzywa do utworu filmowego (nie zaś od utworu do tworzywa) – oznajmiał Wiertow – nie uważają za słuszne, by przy rozpoczęciu pracy przedstawiać »scenariusz«. Scenariusz jako utwór literackiego koncyptowania zniknie w najbliższych latach całkowicie”¹⁰⁸.

Taka koncepcja twórcza powołała również do istnienia film montażowy – rezultat komponowania materiałów wydobytych z archiwum, a więc nie powstałych z myślą o danym filmie. Najbardziej znane dzieła tego rodzaju stworzyła wówczas Esfir Szub. Były to: *Upadek dynastii Romanowów* (1925) oraz *Rosja Mikołaja II i Lew Tolstoj* (1928). W taki też sposób powstał film zrealizowany przez Janusza Marię Brzeskiego *Przekroje* (1931).

Bardzo odległy od idei sztuki faktu Yvan Goll równie zdecydowanie jak Dziga Wiertow podkreślał inspirujące znaczenie materiału dla powstającego dzieła filmowego. „Twórczość filmowa – pisał – polega jedynie na koordynowaniu, jest on tylko pośrednikiem między naturą a aparatem [...] Film jest sztuką najpełniej realistyczną, sztuką czystą. Nie jest natomiast czystą sztuką film ukazujący świat wyimaginowany [...] obiektyw rejestruje tylko rzeczywistość. Filmowiec, artysta, przetwarza owe naturalne elementy jedynie za pomocą aparatu: regulując go tak lub inaczej osiąga takie lub inne efekty optyczne i tylko za ich pośrednictwem może oddziaływać na widza. Do swych narzędzi dorzucić może jeszcze zdjęcia zwolnione, przyspieszone, kadry nakładane jeden na drugi, nieostrość. Wyobraźnia, myśl, spekulacja filozoficzna i moralna, estetyka – to trucizny”¹⁰⁹. Goll, podobnie jak wielu innych surrealistów, sądził, że film powstały w ten sposób będzie mógł przenieść widza z rzeczywistości w nadrzeczywistość (do której nie ma innej drogi niż poprzez świat realny).

Wpływ materiału na formę filmową dostrzegał nawet twórca koncepcji „żelaznego scenariusza”, Wsiewołod Pudowkin. „Zdarza się – pisał – że plan montażowy wyłania się w czasie dokonywania zdjęć. Dzieje się to wtedy, gdy reżyser natknie się na nieprzewidziany materiał i wykorzysta go”¹¹⁰. Jednak przyjmowana równocześnie przez Pudowkina konstruktywistyczna zasada organicznej budowy dzieła filmowego kazała mu opatrzyć powyższe stwierdzenie zastrzeżeniem, iż niezaplanowany materiał musi być tak włączony w strukturę filmu, aby film ten pozostał z w a r t ą

¹⁰⁷ H. Matisse pisał: „Zaczynając, kładę kolory bez z góry określonego planu i najczęściej, po ukończeniu obrazu, przekonuję się, że jeśli w pierwszej chwili oraz, być może, podświadomie jakiś ton mnie specjalnie wziął czy zainteresował, to utrzymałem go, zmieniając stopniowo i dostosowując do niego wszystkie inne”; idem, *O malarstwie* [1908], tłum. S. Herstał, [w:] *Artyści o sztuce...*, s. 95.

¹⁰⁸ D. Wiertow, *O filmie „Kinooko”* [1923], [w:] idem, *Człowiek z kamerą...*, s. 35-36. W innym artykule twórca *Kinooka* rozwinął ten temat: „oznacza to – pisał – że kronika buduje określony wątek tematyczny z fragmentów życia, a nie na odwrót. Że *Kinoprawda* nie nakazuje życiu biec zgodnie ze scenariuszem literackim, lecz obserwuje i ukazuje życie t a k i m, j a k i e j e s t, a dopiero później wyciąga jedynie wnioski z obserwacji”; idem, *O kinoprawdzie* [1924], [w:] ibidem, s. 48.

¹⁰⁹ Y. Goll, *Przykład surrealizmu: kino*, s. 104.

¹¹⁰ W. Pudowkin, *Reżyseria filmowa...*, s. 60.

c a ł o ś c i ą. W teorii Pudowkina presja materiału na formę filmową mogła zmieniać tę formę, ale nie mogła jej pozbawić wewnętrznej spójności.

Przykładem postawy, która każe poszukiwać w filmowanej rzeczywistości inspiracji dla powstającej formy filmowej była również twórczość Roberta Flaherty'ego. Jak pisze Alicja Helman, „proces filmowania nie jest dla twórcy procesem nadawania formy, jak moglibyśmy w uproszczeniu nazwać wszelkie postępowanie artystyczne, lecz jej odkrywaniem, przywoływaniem do istnienia”. Wspomniany przez Alicję Helman (za Edmundem Carpenterem) rzeźbiarz eskimoski pyta kamienia: kim jesteś? co kryjesz w sobie? — aby następnie uwolnić zamkniętą w materii formę. I tak właśnie pracował Flaherty, gdy „utrwał proces wyłaniania się formy za pomocą kamery, »destylował« poetycki sens prezentowanej rzeczywistości”¹¹¹.

IV

Kolejny zespół cech przypisanych medium filmowemu przez artystów Wielkiej Awangardy, stanowiący istotny komponent jej świadomości filmowej, dotyczy problematyki artystycznej kina. O ile bowiem związki filmu z rzeczywistością realną współtworzą przede wszystkim antyartystyczny nurt awangardowej refleksji nad filmem, o tyle rozważania prezentowane obecnie określają status kina jako sztuki, czyli wyznaczają nurt nowoartystyczny. Współistnienie obu tendencji, ich wzajemne powiązania i występujące między nimi napięcia, są, jak pokazywałem w rozdziale poprzednim, zasadniczym rysem awangardy, co wyjaśnia, dlaczego film uznany został przez jej przedstawicieli za sztukę *par excellence* awangardową. Artyści awangardy, w przeciwieństwie do akademickiej nauki o sztuce, powitali kino jako nową dyscyplinę artystyczną. Podstawowe, uznawane przez nich właściwości medialne filmu — prezentyzm, dynamizm, maszynowość, oraz oparty na nowych, obcych dotąd sztuce zasadach jego związek z rzeczywistością realną — uczyniły film sztuką najbliższą ideałom awangardy. Jej przedstawiciele w licznych wystąpieniach dawali wyraz temu przekonaniu. Charakteryzowali oni istotę nowej sztuki, jej miejsce pośród innych dyscyplin twórczych oraz rodzaj łączących ją z nimi relacji. Ta forma refleksji nad filmem uprawiana była przez awangardzistów z wielką pasją, tak wielką, że przesłoniła późniejszym jej interpretatorom formy pozostałe. Tym bardziej więc należy podkreślić, iż na świadomość filmową Wielkiej Awangardy składało się zarówno przeświadczenie o artystycznym statusie nowego medium, jak i przekonanie o jego ścisłym związku z rzeczywistością realną. Z połączenia obu stanowisk zrodziła się natomiast awangardowa wizja wyobraźniowej, poetyckiej natury kina.

1

Film rozpatrywany jako zjawisko artystyczne był w przekonaniu twórców awangardowych p o z b a w i o n y t r a d y c j i. Bardzo wysoko cenili oni tę

¹¹¹ A. Helman, *Flaherty albo rytuał odkrywania formy*, [w:] idem, *Film faktów i film fikcji. Dialektyka postaw i poetyk twórczych*, Katowice 1977, s. 27, 28. Metoda pracy autora *Nanuka* posłużyła później Siegfriedowi Kracauerowi za przykład struktury filmowej, nazywanej przez niego „wątkiem znalezionym” i uznanej za jedną z podstawowych struktur filmowych.

właściwość nowego medium. „Kino, zrodzone przed niewiele laty – głosił *Manifest kinematografii futurystycznej* – może zaistnieć od razu jako futurystyczne, wolne od przeszłości”¹¹². W środowisku awangardy podkreślana była całkowita odmienność filmu od sztuk dotychczas istniejących: „Kino jest nową zupełnie sztuką – pisał Leon Trystan – niewiele mającą wspólnego ze starymi muzeami”¹¹³, jak i jego związek z kształtującymi się nowoczesnymi tendencjami artystycznymi: „kino – ta sztuka jak najbardziej współczesna – oznajmiał Anatol Stern – opiera się na zasadach nowej estetyki”¹¹⁴.

Fakt nieistnienia w filmie tradycji, tak krępującej twórców awangardowych („nie można wszędzie ciągnąć za sobą trupa własnego ojca” – mówił Apollinaire¹¹⁵), postrzegany był jako istotny atut medium filmowego także w perspektywie odbioru. „Film jako sztuka młoda – pisał Jan Brzękowski – nie musiał zwalczać zakorzenionych przez wychowanie przesądów i kanonów estetycznych. Tworzył je sam, a publiczność, której nie przeszkadzały stare formy odczuwania, przyjmowała śmiało nowatorstwo niezwykle przychylnie, czasem nawet nie spostrzegając, że ma do czynienia z czymś zupełnie nieznanym i odkrywczym”¹¹⁶. Młodość kina czyniła je otwartym na wszystko, co nowe i aktualne¹¹⁷.

Charakteryzująca kino nowość i brak tradycji pojmowane były także jako „dziewiczność”, otwarcie na wszelkiego rodzaju poszukiwania i penetracje. To czyniło film miejscem, w którym mogła się spełniać awangardowa pasja eksperymentowania, jedna z głównych właściwości nowej sztuki¹¹⁸. To właśnie zasadniczo eksperymentalny charakter twórczości filmowej, właściwy jej w początkach istnienia kina (wszystko było wówczas do odkrycia), zachęcił licznych artystów awangardy do przejścia od teoretyzowania na temat filmu do własnych prób realizatorskich. Oto na przykład Wsiewołod Meyerhold, który jeszcze w 1912 roku uważał, że „dla kinematografu nie

¹¹² F.T. Marinetti i in., *La cinematografia...*, s. 298.

¹¹³ L. Trystan, *Kino jako muzyka wzrokowa (Estetyka kinematografu)* „Film Polski” 1923, nr 4-5; cyt. według: *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898-1939*, wybór i oprac. J. Bocheńska, Wrocław 1975, s. 112.

¹¹⁴ A. Stern, *Kino*, „Skamander”, 1922, z. 27, s. 605.

¹¹⁵ Cyt. według: A.B. Nakov, *Malarstwo – barwna przestrzeń*, tłum. J. Budzyk, [w:] *Co robić po kubizmie? Studia o sztuce europejskiej pierwszej połowy XX wieku*, red. J. Malinowski, Kraków-Wrocław 1984, s. 24.

¹¹⁶ J. Brzękowski, *Film a nowa poezja*, „Wiadomości Literackie”, 1933, nr 28, cyt. według: idem, *Szkieł literackie i artystyczne 1925-1970*, Kraków 1978, s. 79-80.

¹¹⁷ „Sztuka bez doświadczenia – pisał Clair – bez muzeów, staje się szczególnie żywa, elastyczna, powiązana z ludzkością i jak ona przemijająca. I przygotowana na wszystko, co może jej ofiarować przyszłość”, idem, *Po namyśle*, s. 84 [tekst z 1925 r.].

¹¹⁸ Tak wspominali pierwsze lata swej twórczej pracy w kinie Eisenstein i Dowżenko: „Pamiętam, że we wczesnych latach dwudziestych przychodziliśmy do radzieckiego filmu nie jak do czegoś, co już istnieje i ma określony charakter. Przychodziliśmy jak Beduini czy poszukiwacze złota: na pustynię. Na obszar kryjący niesłychane możliwości, po dziś dzień wykorzystano z nich jedynie śmiesznie małą częśćkę” (Eisenstein); „Reżyserzy mojego pokolenia, przystępujący do pracy w filmie, przypominali londonowskich poszukiwaczy złota, którzy opuszczając miejsca zamieszkałe udawali się na Alaskę, by w głodzie i chłodzie przez rok czy dwa grzebać w ziemi i w końcu znaleźć złotą żyłę” (Dowżenko), cyt. według: G. Kozincew, *Głębia ekranu*, tłum. A. Drawicz, Warszawa 1981, s. 68.

ma jednak miejsca w dziedzinie sztuki, nawet wtedy, gdy chce pełnić jedynie rolę służebną”¹¹⁹, zmienił zdanie już w trzy lata później mówiąc w wywiadzie udzielonym czasopismu „Tieatralnaja Gazieta” (31 maja 1915 r.) z okazji rozpoczęcia pracy nad swym filmem *Portret Doriana Greya*: „Strona techniczna odgrywa rolę zdecydowanie dominującą nad wszystkimi innymi czynnikami. Zamierzam zgłębić tę technikę, która nie była dotąd należycie wykorzystana. Przede wszystkim chciałbym zbadać i dokładnie przeanalizować element ruchu w filmie”¹²⁰.

Artyści awangardowi należeli również do pierwszych, którzy usiłowali stworzyć język artystyczny filmu, którzy starali się rozwinąć filmowe metody twórcze wykorzystując w tym celu potencjalne możliwości nowego medium¹²¹.

2

Dwoisty, realno-fikcyjny charakter medium filmowego sprawiał, że kino, zdaniem artystów awangardowych, powinno samym swoim istnieniem uświadamiać widzom, że za zasłoną świata, który dostrzegają na co dzień, kryje się świat inny, piękniejszy i bogatszy, czekający na swych odkrywców. To przekonanie prowadziło z kolei do wniosku, że, mówiąc słowami Epsteina, „kino jest czymś więcej niż sztuką”¹²². W kinie dostrzegano specyficzne połączenie wartości artystycznych i poznawczych, zespolenie piękna i prawdy¹²³. Nadawało to również szczególny status twórcy filmowemu, albowiem, jak pisał Karel Teige, z kina „wyłania się nowy typ artysty: człowiek wiedzy i poeta”¹²⁴. Według Teigego, jak również w opinii wielu innych poetystów czeskich, właśnie kino miało przynieść dowód na to, że świat jest piękny¹²⁵.

Piękno odkrywane przez film w świecie realnym niewiele już ma wspólnego z tradycyjną, estetyczną kategorią piękna. W wypowiedziach artystów awangardowych słowo to, o ile nie było prześmiewane jako charakterystyczne dla tak zwanej sztuki passeistycznej, oznaczało zwykle cudowność, niezwykłość, spontaniczną ekspresywność rzeczy. W retoryce awangardowej było ono bardzo często zastępowane terminem „poetyckość”. Do tej sprawy jeszcze powrócimy.

¹¹⁹ Cyt. według: Z. Pitera, *Jak Meyerhold odkrywał kino*, „Kino”, 1976, nr 11, s. 61.

¹²⁰ Cyt. według: B. Eisenschnitz, *Meyerhold i kino*, tłum. A. Horoszczak, „Kultura filmowa”, 1971, nr 10, s. 19.

¹²¹ „My – oczyszczamy sztukę filmową z muzyki, literatury i teatru, które do niej się garną – ogłaszał Wiertow – szukamy własnego, nie kradzionego nikomu rytmu”, zob. idem, *My. Wariant manifestu...*, s. 18. Por. także C. Tisdall, A. Buzzola, *Futurystyczny fotodynamizm Bragagli*, tłum. A. Sobota, „Obscura”, 1984, nr 5.

¹²² J. Epstein, *Langue d'Or*, „La Revue mondiale”, 1922, nr 23, cyt. według: idem, *Ěcrits...*, s. 142.

¹²³ „Nie »kinooko« dla »kinooka« – proklamował Wiertow – lecz p r a w d a za pomocą środków i możliwości »kinooka« – to jest właśnie k i n o p r a w d a”, idem, *Narodziny „kinooka”* [1924], [w:] idem, *Człowiek z kamerą...*, s. 44.

¹²⁴ K. Teige, *Obroda filmoweho uměni*, [1922-1924], [w:] *Karel Teige a film*, oprac. P. Král, Praha 1966, s. 90.

¹²⁵ V. Hradská, *Česká avantgarda...*, s. 34.



11. D. Wiertow, *Człowiek s kinoapparatom*, 1929

Pojęcie prawdy filmowej oznaczało najczęściej rzeczywiste, poświadczone mechanicznym obiektywizmem kamery, istnienie świata ekranowego w takim właśnie kształcie i upoosażeniu jakościowym, w jakim go prezentuje film. Odmienność płynącej z dotychczasowych doświadczeń wiedzy oraz przyzwyczajień poznawczych widza, w zestawieniu z informacją niesioną przez obraz filmowy miała być dowodem tego, że kino przełamuje automatyzm postrzegania i odkrywa świat nie zafałszowany przez ludzkie nawyki percepcyjne. „Poznanie filmowe” było prawdziwe, o ile wolne było od wszelkich uwarunkowań świadomościowych (resp. kulturowych), które, w mniemaniu twórców awangardowych, zniekształcały „prawdziwy” obraz rzeczywistości. „Realizm w obrazie [malarskim – przyp. R.W.K] był, wbrew wszelkim sprzeciwom, subiektywny – pisał Jiří Voskovec – Mimo iż realista malował to, co »obiektywnie« widział, jego oko było uzależnione od pośrednictwa systemu nerwowego [...] i całego organizmu. Optyczne własności unaocznionej realności były z tego powodu zanieczyszczone pozostałymi (niewzrokowymi) jej własnościami, które malarz w tym czasie uchwytywał”¹²⁶. Natomiast Moholy-Nagy dodawał: „możliwości dokonania zniekształceń przez obiektyw – ujęcie z dołu, z góry, ze skosu – nie są w żadnym

¹²⁶J. Voskovec, *Fotogenie...*, s. 144.

przypadku wartościami negatywnymi, lecz dają bezstronną optykę; nie dokonuje tego nasze oko, nastawione na kojarzenie wrażeń”¹²⁷.

Uogólniając powyższe stanowisko i nadając mu formę paradoksu możemy powiedzieć o filmie: prawdziwy, bo niezgodny z potoczym doświadczeniem.

Prawda kina oznaczała w środowisku Wielkiej Awangardy również dogłębnosc i kompleksowość rejestracji filmowej, połączoną z autentycznością, „nieupozowaniem” fotografowanych obiektów. Ze względu na aspekt ostatni to rozumienie prawdy nie miało zastosowania wobec fikcji filmowej¹²⁸.

Powyższe dwie koncepcje „prawdziwości” kina związane były w sposób konieczny z jego fotograficzną naturą¹²⁹. Kolejne funkcjonujące wśród artystów awangardowych rozumienie prawdy filmowej dotyczyło już związków dzieła ekranowego z osobowością jego twórcy. Prawda oznaczała wówczas szczerosc i spontanicznosc procesu twórczego – przeciwieństwo świadomego, celowego posługiwania się wybranymi chwytami i konwencjami, które prowadziło ku czysto estetycznej formie.

Szczerosc, prawdomownosc twórcza była postulatem kierowanym w stronę ludzi kina zwłaszcza przez tych przedstawicieli Wielkiej Awangardy, którzy równocześnie przypisywali kinu zdolność ujawnienia najgłębszych sekretów ludzkiej duszy. „Gdy René Clair i Picabia realizowali *Antrakt*, Man Ray *Rozgwiadę*, a Buñuel swego cudownego *Psa andaluzyjskiego* – pisał Robert Desnos – nie chodziło im o to, żeby stworzyć nowe dzieło sztuki czy nową estetykę, lecz aby podporządkować się głębokim popędowi, pierwotnym, a zatem wymagającym nowej formy”. W innym zaś miejscu Desnos dodawał: „Tylko szczerosc jest rewolucyjna. Cechą każdej reakcji jest kłamstwo i nieszczerosc. Właśnie ta szczerosc pozwala nam dzisiaj umieścić na tym samym planie prawdziwe filmy rewolucyjne: *Potiomkina*, *Gorączka złota*, *Marsz weselny* i *Psa andaluzyjskiego*”¹³⁰.

Szczerosc twórcza, lub jej domniemany brak, stawała się kryterium oceny filmów. Z tego właśnie powodu surrealiści skupieni wokół André Bretona wysoko cenili *Złoty wiek* Luisa Buñuela, negując równocześnie wartość dzieła Jeana Cocteau *Krew poety*¹³¹ i atakując „estetyzm” filmów Germaine Dulac i Marcela L’Herbiera. Robert Flaherty uważał natomiast, że „wielkie filmy dopiero nadejdą – będą one połączeniem prawdy i sztuki”¹³².

¹²⁷ L. Moholy-Nagy, *Malerei...*, s. 5.

¹²⁸ Z tak właśnie rozumianą „prawdziwością” filmu dyskutował Wiktor Szklowski, zwracając uwagę na „pozowanie” rzeczywistości przed obiektywem kamery w filmach Wiertowa oraz na konwencjonalność wybranych tematów kronikalnych montowanych przez Esfir Szub, zob. idem, *Siergiej Eisenstein i „nieigrowaja” filma*, „Nowyj LEF”, 1927, nr 4 oraz: *Po powodu kartiny Esfir Szub*, „Nowyj LEF”, 1927, nr 8-9. Podobny zarzut (wycinkowość materiału) skierował pod adresem Esfir Szub również Siergiej Tretjakow, zob. idem, *Kino i jubileju*, „Nowyj LEF”, 1927, nr 10. Wiertow natomiast pragnął ocalić tak pojmovaną prawdę filmową posługując się ukrytą kamerą i postulując „wszechobecność” operatorów kroniki.

¹²⁹ „Film jest żywą fotografią – pisał Teige – Fotografia jest prawdziwym obrazem. Estetyka filmu powinna zająć się w pierwszym rzędzie estetyką fotografii; od jej możliwości zależy rozwój i osiągnięcia filmu”, zob. idem, *Estetyka filmu a kinografie*, s. 548.

¹³⁰ R. Desnos, *Cinéma d’avant-garde*, „Documents”, 1929, nr 7, cyt. według: idem, *Cinéma...*, s. 189, 191.

¹³¹ Zob. A. Artaud, *List do Jeana Paulhana z dnia 22 I 1932 r.*, idem, *Oeuvres Complètes*, t. III, s. 270.

¹³² R. Flaherty, *Kino amatorskie* [1920], cyt. według: G. Marsolais, *Początki kina bezpośredniego*, tłum.

W charakterystyce artystycznej kina dokonanej przez artystów Wielkiej Awangardy mieściło się również przekonanie o jego bliskich związkach z kulturą „niską”, z gatunkami popularnymi. Fakt ten był powszechnie zauważany; inna była jednak jego ocena w środowisku tradycyjnie kulturalnym, inna zaś w kręgach awangardowych.

Awangarda, atakując tradycyjną kulturę, a tym samym ukształtowane przez nią rodzaje artystyczne oraz hierarchie zjawisk, siłą rzeczy musiała sięgnąć po formy egzystujące dotąd poza obszarem kultury elitarnej i za ich pomocą zwalczać obowiązujące wzory, normy i konwencje. Tak postępowali twórcy teatralni, tak działo się w literaturze, muzyce i w sztukach plastycznych. W kinie proces ten przebiegał jednak z większą naturalnością. Już sami obrońcy starego porządku umieścili film obok cyrku i *variétés*. Artyści awangardowi podjęli więc jedynie i rozwinęli ten wątek



12. L. Kuleszow, *Lucz smierti*, 1925

A. Forbert, Warszawa 1981, s. 140. Przywołana wypowiedź Flaherty'ego dotyczyła filmu amatorskiego, wolnego od nacisków ekonomicznych oraz od wymogów konwencji artystycznych. W swojej własnej praktyce twórczej autor *Moany* dążył ku prawdzie pojmowanej jako uchwytowanie nieupozowanej rzeczywistości w jej najbardziej typowych (a więc charakterystycznych) przejawach.

nadając mu wymowę pozytywną. Karel Teige dowodził, że film „wykazuje bliskie pokrewieństwo z barwnymi przedstawieniami świetlnymi, z czystym tańcem, ze sztuką sztucznych ogni oraz sztuką gimnastyki i akrobacji”¹³³, zaś w innym miejscu dorzucał: „z kina, które jest dziś jedyną sztuką ludową, wyrosnie sztuka przyszłości, sztuka proletariacka. Sztuka!! Sztuka!!”¹³⁴ W innych tekstach powstałych w środowisku awangardowym obok filmu pojawiły się również, jako zjawiska należące do tej samej klasy: kabaret, music-hall, pantomima, lunapark, a nawet... boks¹³⁵.

Zwrot ku duchowi ludowej zabawy miał być dowodem pamięci o odbiorcy. „Sztuka zapomniana – głosili artyści „Devětsilu” – że jest na świecie dla publiczności, dla człowieka”¹³⁶. Ideologia Wielkiej Awangardy pragnącej rewolucyjnej przemiany świata zawierała w sobie dążenie do wspólnoty z masową, ludową publicznością.

Z tego między innymi powodu, jak wspomina Grigorij Kozincew, „na ekran przeszło wiele ludowych tradycji, związanych z bożonarodzeniowymi szopkami, cyrkowymi pantomimami, spektaklami teatrów variétés, naiwnością bajek”¹³⁷. Dzięki tej właśnie transplantacji film mógł dotrzeć także i do grona odbiorców, dla których teatr czy literatura były pokarmem zbyt trudnym do strawienia. „Bohaterowie filmu – pisał Teige – będąc akrobatami, żonglerami i kłownami, nie potrzebują mowy literackiej; prozodia filmu nie jest prozodią krasomówstwa, lecz prozodią ciał w ruchu”¹³⁸.

Radziecka awangarda filmowa swoje związki z cyrkiem i innymi gatunkami ludowymi zawdzięczała także i temu, że wielu jej twórców (np. Grigorij Kozincew, Leonid Trauberg, Siergiej Jutkiewicz, Siergiej Eisenstein) trafiło do kina z awangardowego teatru, ten zaś pozostawał wówczas pod wielkim wpływem kultury popularnej¹³⁹.

Również awangarda zachodnioeuropejska nie była oczywiście wolna od powiązań z kulturą „niską”. W Paryżu na przykład powstało Stowarzyszenie Przyjaciół Fantomasa, do którego należeli między innymi Guillaume Apollinaire, Max Jacob i Maurice Raynal. Warto też przypomnieć, jak często akcja realizowanych we Francji lub w Niemczech filmów awangardowych (np: *Wierne serce*, *Antrakt*, *Gabinet dr Caligari*, *Variété*) przenosiła się do lunaparku bądź cyrku. W okresie aktywności klasycznej awangardy nie tylko kino rozrywkowe, ale także i znaczna część produkcji awangardowej pozostawała w ścisłych związkach z kulturą popularną. Twórcy tych

¹³³ K. Teige, *Manifest Poetismu*, „ReD 1”, 1928, nr 9, cyt. według: *Avantgarda známá...*, t. II, Praha 1972, s. 585.

¹³⁴ Idem, *Umění dnes a zítřa*, „Sbornik Devětsil”, Praha 1922, s. 191.

¹³⁵ Zob. np. almanach – manifest *Ekscentryzm*, opublikowany w 1922 roku przez Kozincewa i Trauberga. Zob. też M. Verdone, *La Fabrique de l'acteur excentrique*, „Premier Plan”, 1970, nr 45, s. 3-23.

¹³⁶ *Nove umění proletářské*, *Sbornik Devětsil*, Praha 1922, s. 11.

¹³⁷ G. Kozincew, *Głębia ekranu...*, s. 74.

¹³⁸ K. Teige, *Estetika filmu...*, s. 549.

¹³⁹ Zob. np. D. Zołotnicki, *Jutrznie teatralnego Października*, tłum. E. Rojewska-Olejarczuk, Warszawa 1980.



13. J. M. Brzeski, *Beton*, 1933

filmów czerpali inspiracje również i ze źródeł kinowych: z burleski amerykańskiej (szczególnie z adorowanego przez wszystkich awangardzistów Charlesa Chaplina) oraz z filmów sensacyjnych (z Fantomasem, Musidora) i fantastycznych (np. Georges Méliès).

4

Bogate możliwości kreacyjne medium filmowego sprawiły, iż artyści awangardowi dostrzegli w kinie środek pozwalający w pełni wyrazić indywidualną osobowość twórczą, umożliwiającą realizację każdej wizji. Stanowisko takie zajął bardzo zdecydowanie już Ricciotto Canudo¹⁴⁰. Autorzy *Manifestu kinematografii futurystycznej* ogłaszali, że ich filmy będą „wyreżyserowanymi i sfilmowanymi stanami duszy”¹⁴¹, natomiast Abel Gance twierdził, iż „obraz filmowy istnieje wyłącznie jako przedstawienie potęgi tego, który go stworzył”¹⁴².

Podobnego zdania co Gance byli także inni twórcy awangardowi we Francji. „Film integralny — pisała Dulac — o którym wszyscy marzymy, jest symfonią wizualną zbudowaną z rytmicznych obrazów, podporządkowaną tylko wewnętrznemu uczuciu artysty”¹⁴³. Clair zwracał uwagę na fakt, iż obrazom (wyglądom przedmiotowym, ruchom) można nadać znaczenie według własnego wyboru. I podczas gdy słowa podporządkowują sobie swych użytkowników, obraz może na nowo stworzyć uniwersum¹⁴⁴. Jean Cocteau natomiast, jak podaje Zbigniew Czeczot-Gawrak, zajął stanowisko „uwalniające filmowca od wszelkich rygorów formy, uznające jedynie skrajny subiektywizm i do ekstremów posunięte dążenie osobistej i poetyckiej ekspresji”¹⁴⁵.

Duże znaczenie dla rozwoju awangardowej myśli filmowej we Francji miało pojawienie się tam niemieckich filmów ekspresjonistycznych. Teoretycy fotogenii, studiujący rozmaite sposoby oglądu i prezentacji obiektywnego świata, zetknęli się w ten sposób z problemem subiektywizmu (obecnego zresztą immanentnie w ich własnych pracach). Liczne ówczesne zapiski poświadczają głębię tego przełomu¹⁴⁶.

Postawa akcentująca zdolność (resp. powinność) kina do wyrażania subiektywnych treści psychicznych manifestowała się zresztą w Niemczech równie często jak we

¹⁴⁰ „To, co nazywa się prawdą życia — pisał Canudo — raz przestransponowane w dzieło sztuki godne tej nazwy, nie jest już tym, co aparat może utrwalić z rzeczywistości. Pochodzi całkowicie z ducha artysty, jest jego udziałem, jak sam styl [...] Kino nie jest wcale dalszym ciągiem fotografii, lecz jest sztuką nową. Ekranista powinien przemieniać realność w obraz własnego marzenia wewnętrznego”, idem, *Réflexions sur le Septième Art*, [w:] *L'Usine aux Images*, s. 5, 7.

¹⁴¹ F.T. Marinetti i in., *La cinématographie ...*, s. 300.

¹⁴² A. Gance, *Le temps de l'image est venu* [1927], cyt. według: *Anthologie du cinéma, rassemblés et présentés par M. Lapiere*, Paris 1946, s. 144.

¹⁴³ G. Dulac, *L'essence du cinéma...*, s. 64.

¹⁴⁴ R. Clair, *Rythme...*, s. 16.

¹⁴⁵ Z. Czeczot-Gawrak, *Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895-1945*, Wrocław 1977, s. 214.

¹⁴⁶ Na przykład René Clair pisał w grudniu 1922 r.: „I oto w obliczu realistycznego dogmatu, który z nielicznymi wyjątkami wydawał nam się niewzruszony, zjawił się Caligari, by stwierdzić, że jedynie interesującą prawdą jest prawda subiektywna” (*Po namięśle*, s. 28).

Francji, i to – jak dowodzi Andrzej Gwóźdź¹⁴⁷ – nie tylko w kręgu ekspresjonizmu, ale także wśród twórców kina abstrakcyjnego. W Czechosłowacji Erik Adolf Saudek pisał, iż „film jako jedność technicznych i artystycznych możliwości jest najdoskonalszym środkiem wyrazu wszystkich stron osobowości twórczej”¹⁴⁸. W Polsce natomiast wyrazowe możliwości kina podkreślał między innymi Jan Brzękowski¹⁴⁹.

W porewolucyjnej Rosji z kolei nacisk został położony na zdolność filmu do wyrażania postawy twórcy wobec poruszonego w nim problemu (tematu). Wątek ten został najszerzej rozwinięty w tekstach Eisensteina. Pisał on, iż montażowy układ filmu wyraża w p r o s t postawę (emocjonalną i intelektualną) twórcy dzieła wobec podejmowanego zagadnienia, że ujawnia „głębię stosunku autora do zjawisk, a nie uczucia i emocje bohaterów biorących udział w scenie”¹⁵⁰.

5

Wśród artystów Wielkiej Awangardy żywa była ciągle, odziedziczona po symbolistach (aczkolwiek na nowo konceptualizowana) idea *correspondence des arts*, idea sztuki totalnej, jednoczącej w sobie wszelkie możliwości artystycznej ekspresji. W drugiej połowie naszego stulecia tendencja zjednoczeniowa realizowała się w postaci różnego typu zjawisk multi – i intermedialnych. Natomiast w klasycznym okresie awangardy za s z t u k ę t o t a l n ą uznany został film.

„Potrzebujemy kina, aby stworzyć sztukę totalną, ku której wszystkie inne zawsze dążyły” – ogłaszał w 1911 roku Canudo, dodając: „dziś »koło przemian« estetyki zamknęło się wreszcie triumfalnie pełną fuzją wszystkich sztuk, zwaną: kinematograf”¹⁵¹. W opublikowanym pięć lat później *Manifestie kinematografii futurystycznej* obszar postulowanej syntezy był jeszcze rozleglejszy: „Kino futurystyczne tworzy właśnie dziś Symfonię Poliekspresyjną [...] Do filmu futurystycznego wejda jako środki ekspresji najróżnorodniejsze elementy: od epizodu życia realnego do barwnej plamy, od linii do słów na wolności, od muzyki kolorowej i plastycznej do muzyki przedmiotów. W sumie, będzie on malarstwem, architekturą, rzeźbą, słowami na wolności, muzyką barw, liniami i formami, chaotycznym połączeniem przedmiotów i rzeczywistości”¹⁵².

Canudo podjął w swym manifestie wewnątrzartystyczny aspekt syntetyczności kina. Jest ono w jego ujęciu połączeniem wszystkich sztuk, ale t y l k o sztuk. W manifestie futurystów natomiast film łączy w sobie nie tylko różne rodzaje sztuk, ale także różne przejawy życia codziennego, ujrane przez pryzmat ich wartości widowiskowych. Obie koncepcje znalazły dla siebie miejsce w awangardowej refleksji nad filmem (aczkolwiek propozycja futurystyczna bliższa jest kształtującemu się otwarte-

¹⁴⁷ A. Gwóźdź, *Film absolutny – nieoficjalny nurt ekspresjonizmu niemieckiego*, [w:] *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, red. A. Helman, A. Madej, Katowice 1985.

¹⁴⁸ E.A. Saudek, *Dva ruské filmy*, „Host 6”, 1926, nr 3; cyt. według: *Avantgarda známá...*, t. II, s. 281.

¹⁴⁹ J. Brzękowski, *Film a nowa poezja...*

¹⁵⁰ S. Eisenstein, *O budowie utworów...*, s. 231.

¹⁵¹ R. Canudo, *Manifeste des Sept Arts* [1911], cyt. według: idem, *L'Usine aux Images*, s. 5, 7.

¹⁵² F.T. Marinetti i in., *La cinematografia...*, s. 298.

mu pojęciu sztuki, spinającemu, w sposób charakterystyczny dla ideologii awangardyzmu, sztukę z rzeczywistością pozaestetyczną). Śladami Ricciotta Canuda podążał na przykład Theo van Doesburg, gdy pisał, że film może „posłużyć jako środek umożliwiający współdziałanie wszystkich sztuk według nowej harmonii”¹⁵³, jak również Emil F. Burian, który oznajmiał, iż „forma filmowa będzie najdoskonalszym połączeniem sztuk, a ich momentem jednoczącym jest kompozycja, tj. wola twórcy”¹⁵⁴. W innym miejscu Burian dodawał, że „film będzie formą nowego pojęcia poldynamicznego pomnożenia sztuk”¹⁵⁵.

Idee sformułowane w manifestie futurystycznym podjął natomiast w 1924 roku Karel Teige: „Czy reklamy świetlne, projekcje, fotografie z ilustrowanych magazynów są jeszcze malarstwem? – zapytywał – Czy hangary, elewatory, latarnie morskie, dworce i domy towarowe są jeszcze architekturą [...] Czy gazety, felietony, prospekty biur podróży, tragedie »Titanica« bądź »Lusitanii« są jeszcze literaturą [...] Mecz bokserski, demonstracja, football – czy to jeszcze teatr? A wszystko to może zagrać w filmie”¹⁵⁶.

Syntetycznemu charakterowi medium filmowego towarzyszył, w przekonaniu twórców awangardowych, równie syntetyczny charakter filmowej percepcji. Jednym z wyrazieli tej opinii był Lionel Landry. Wskazywał on, że wrażliwość filmowa składa się z elementów zaczerpniętych z najróżniejszych dziedzin aktywności ludzkiej¹⁵⁷. Heterogeniczność filmu i heterogeniczność procesów składających się na jego odbiór oddziaływały na siebie wzajemnie, dążąc wspólnie ku nowej jakościowo syntezie. Miała się ona pojawić wraz z osiągnięciem przez kino pełni rozwoju.

6

Obie tendencje składające się na świadomość filmową Wielkiej Awangardy: ta, która widziała w filmie nową, doskonałą sztukę, i ta, która podkreślała jego związki z rzeczywistością realną, spletały się często ze sobą tworząc w ten sposób koncepcję *poetyckiej natury kina* i przerzucając pomost między nowoartystycznym i antyartystycznym jego widzeniem.

W tej podwójnej perspektywie poetyckość stawała się podstawową właściwością sztuki ruchomych obrazów. „Poezja jest prawdziwa i istnieje równie realnie jak oko – pisał Jean Epstein – kino jest najpotężniejszym medium poezji”¹⁵⁸. Starannie podkreślano też autonomię filmowej poetyckości: „poezja rodzi się na ekranie z obrazu – pisał René Clair – a nie z pomysłu literackiego, który stał się jego natchnieniem”¹⁵⁹.

¹⁵³ T. van Doesburg, *Abstracte filmbeelding*, „De Stijl”, vol. 4, 1921, nr 5, cyt. według: L.O’Konor, *Viking Eggeling 1880-1925. Artist and film-maker. Life and work*, Stockholm 1971, s. 48.

¹⁵⁴ E.F. Burian, *Film*, „Český filmový svět 3”, 1925, nr 12, cyt. według: *Avantgarda známá...*, t.II, s. 161.

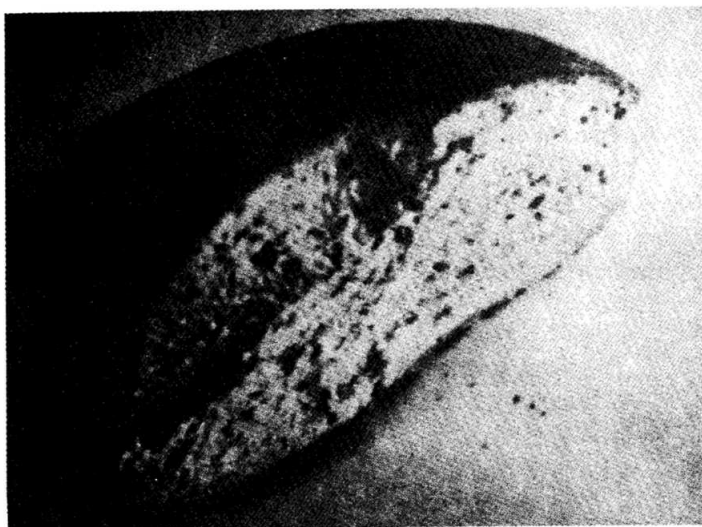
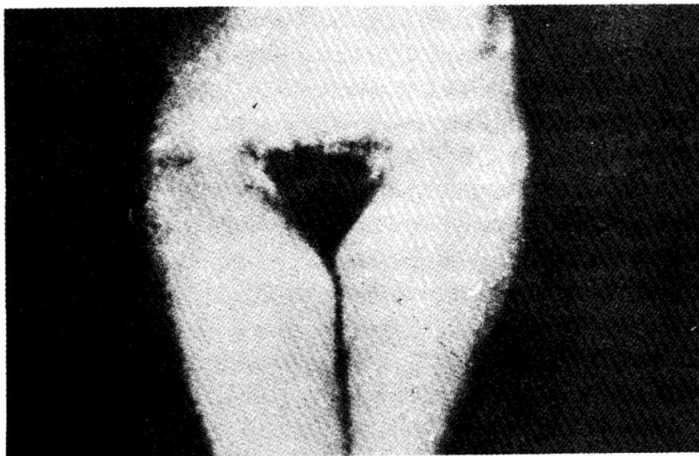
¹⁵⁵ Idem, *Polydynamika*, Praha 1926, s. 33. Także Wsiewołod Pudowkin pisał, że „film łączy w sobie możliwości wszystkich sztuk znanych współczesnemu człowiekowi” (*Wybór pism*, s. 99).

¹⁵⁶ K. Teige, *Estetika filmu...*, s. 549.

¹⁵⁷ L. Landry, *La formation de la sensibilité. Le rôle du „sujet”*, „Les Cahiers du Mois”, 1925, nr 16-17, s. 47.

¹⁵⁸ J. Epstein, *Le Cinématographe vu...*, s. 141-142.

¹⁵⁹ R. Clair, *Po namyśle*, s. 58. Nieco dalej autor *Antraktu* dorzucał: „W chwili gdy poezja literacka



14. S. i F. Themersonowie, *Europa*, 1931-1932

Film mógł stać się środkiem wyrazu poetyckiego w wyniku zmian, jakim na gruncie nowoczesnej sztuki uległo samo rozumienie poezji. Nie utożsamiano jej już bowiem z określonym rodzajem literackim, z formą twórczości słownej. W przekonaniu artystów awangardowych poezja mogła powstawać zarówno w obrębie każdego z rodzajów artystycznych, jak również poza sferą tradycyjnie pojmowanej sztuki: w życiu codziennym.

Poetyckość oznaczała więc w programach awangardowych dziwność, niezwykłość, cudowność; była odkryciem nowego, fantastycznego, nigdy nie widzianego świata w zwyczajnym, dobrze znanym otoczeniu. Była kreatywno-wyobraźniowym spojrzeniem na rzeczywistość realną, dezautomatyzacją percepcji, naruszeniem uznawanego porządku. Realne i wyobrażone, noetyczne i zmysłowe, zlewało się w awangardowej wizji w jedną całość: poezję. Fernand Léger pisał: „z przekształconego przedmiotu rodzi się nowy liryzm”¹⁶⁰.

Surrealiści bardzo starannie odróżniali tak pojmowaną poezję od sztuki, apoteozując pierwszą i całkowicie negując drugą. „Surrealizm – pisał Georges Ribemont-Dessaignes – posiada swoją własną ideę poezji. To, co rozumie się przez poezję, jest spontanicznym wytryskiem tego cudownego świata, któremu dziecko, szaleniec, śniący, pozwalają zaistnieć z naturalnością niezwykłą dla człowieka racjonalnego. Niezwykłość jest szczególnie droga dla surrealizmu”¹⁶¹.

Poezja filmowa była dla awangardy odkryciem cudowności fotografowanego świata. Była pejzażem uniezwykłym przez właściwości obiektywu, zaskakujące punkty widzenia bądź oświetlenie. Była codziennym zdarzeniem ujrzanym na nowo i jakby po raz pierwszy, dzięki zdjęciom przyspieszonym lub zwolnionym, zdarzeniem, którego piękna nigdy dotąd nie odkryto. Była mikro – i makrokosmosem ludzkiej twarzy widzianej w wielkim planie. Była wreszcie zjawiskiem (także przedmiotem) zadziwiającym swym nieprawdopodobieństwem uzyskanym dzięki zdjęciom nakładanym, montażowi i innym chwytom filmowym. „To nie spektakl wiecznie tych samych namiętności, ani – jak sądzi się z upodobaniem – wierna reprodukcja natury, której dostarcza nam agencja Cooka – oznajmiał Louis Aragon – lecz niezwyklenie [*magnification*] takich przedmiotów, których nasz słaby umysł nie mógłby, bez wrażenia sztuczności, podnieść do rangi w y ż s z e g o ż y c i a p o e z j i”¹⁶².

Szczególnie wrażliwi na poetyckie właściwości kina byli artyści czescy – członkowie grupy poetystów, których program głosił potrzebę takiego spojrzenia na świat, aby stał się on poezją¹⁶³. W ich ujęciu poetyckość filmu rodziła się z kolażowego połączenia różnych, zderzających się ze sobą i prowadzących ku niezwykłym syntezom

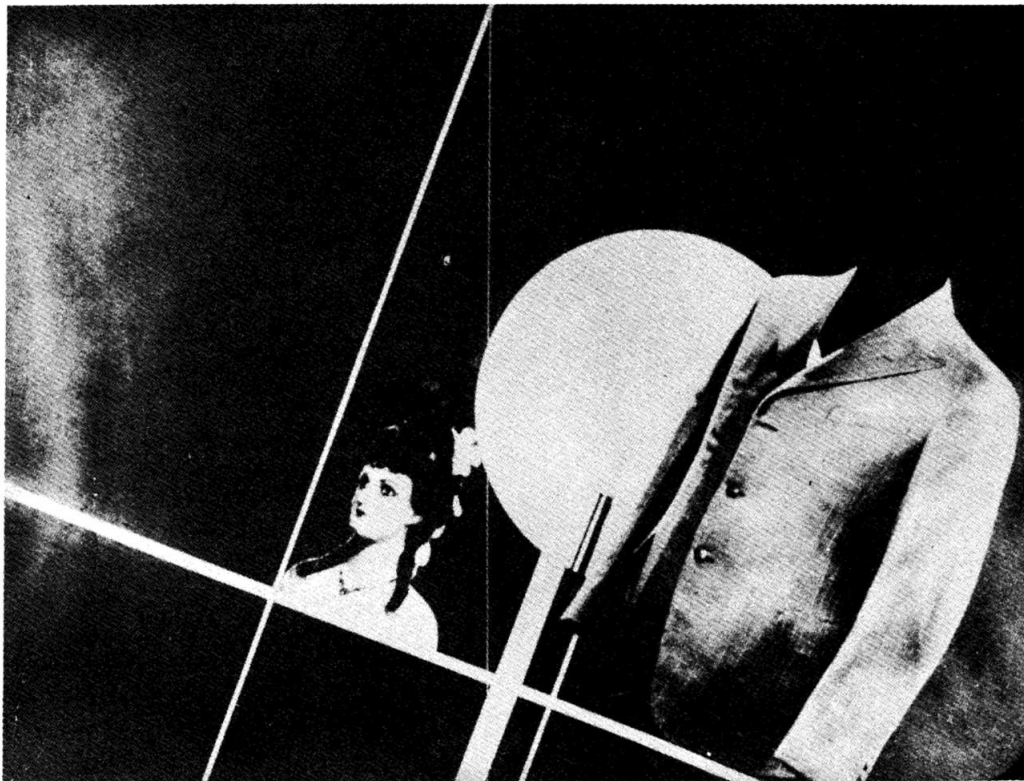
zdawała się kończyć na spuściznie Rimbauda i Mallarmégo, nastąpiło odrodzenie poezji w jej prymitywnej czystości, o rytmie jeszcze niepewnym, na wielkim białym płótnie, ku któremu wznoszą się oczy ludzi całego świata”, *ibidem*, s. 59.

¹⁶⁰ F. Léger, *O kinie...*, s. 199.

¹⁶¹ G. Ribemont-Dessaignes, *Printemps...*, s. 296.

¹⁶² L. Aragon, *Du décor*, s. 6. Paul Wegener pisał: „najważniejszym celem wydaje się liryka kinematograficzna, w której całkowicie odrzuciłoby się dokumentalne znaczenie obrazu”, *Die künstlerischen...*, s. 399.

¹⁶³ Por. J. Baluch, *Poetyzm. Propozycja czeskiej awangardy lat dwudziestych*, Wrocław 1969.



15. J. M. Brzeski, fotomontaż (wykorzystany w filmie *Beton*, 1933)

obrazów. „Poezja kina – pisał Teige – stuprocentowo nowoczesna poezja, jest wszechogarniająca, precyzyjna, zwięzła i syntetyczna. Jest to poezja codziennej gazety, wieży Eiffla, baedekera, plakatu, widokówki, map, anegdot, groteski, poezja nostalgicznych wspomnień o miłości, poezja kawiarni pełnych świateł i dymu, śpiewu nowoczesnych syren Red-Star-Line, turystyczna poezja długich korytarzy hotelowych i statków z tajemniczymi, numerowanymi drzwiami pokojów i kabin. Włączęstwo i frywolność, klownada i przygody”¹⁶⁴.

W *Manifestie poetyzmu* czytamy natomiast: „Wiersz obrazowy wprowadzony w ruch – poezja fotogeniczna. Kinografia. Spróbowaliśmy opracować projekt nowej sztuki filmowej, czystej kinografii, poezji fotogenicznej, dynamicznego obrazu nie mającego analogii w przeszłości. Poematy świetlne, które są jednocześnie faktami, niezwykle i lśniące. W nich ujrzelśmy naczelną sztukę naszych czasów: wspaniały, złożony poemat czasoprzestrzenny, poruszający za pośrednictwem wzroku wszystkie zmysły [...] Film definiowaliśmy jako dynamiczną poezję obrazową, jako oglądany ruch, bez akcji i bez literatury, rytm czarno-biały, ewentualnie: rytm barwny, mechaniczny balet form i świateł”¹⁶⁵.

¹⁶⁴ K. Teige, *Estetika filmu...*, s. 546.

¹⁶⁵ Idem, *Manifest Poetyzmu...*, s. 585.

Poetyckość filmowa wiązana była także (mówi o tym już ostatnie zdanie przytoczonego fragmentu *Manifestu poetyzmu*) z dynamiczną transformacją obrazu, z ruchem, który ujawniał uniwersalną zasadę świata, innym zaś razem oferował kalejdoskopową przemienność form wizualnych¹⁶⁶.

Twórczość artystów awangardowych – filmy Mana Raya, Buñuela, Ruttmanna, Dulac, Themersonów, Richtera i wielu innych, zrealizowały wizję kinopoezmatu, utrwaliły różnorodność jego przejawów i nadały mu ostatecznie status formy genologicznie uprawomocnionej.

V

Ostatnia, najmniej liczna, grupa właściwości współtworzących awangardową koncepcję medium filmowego dotyczy komunikacyjnych zdolności kina. W polu zainteresowania artystów awangardy pojawia się publiczność oraz filmowe możliwości oddziaływania na nią. Ze szczególną uwagą rozpatrywany jest charakter więzi łączących widza z obrazem ekranowym.

Rozważania, które za chwilę przedstawimy, nie tylko zapowiadają dalsze losy awangardy filmowej, ale również inicjują typ refleksji filmoznawczej, który koncentruje się na jednoczących oraz informacyjno – perswazyjnych (retorycznych) aspektach komunikacji filmowej. Z punktu widzenia podejmujących tę problematykę twórców awangardowych jej wielka doniosłość ma związek z programem przeobrażenia świata drogą przekształcania ludzkiej świadomości. Możliwości kina odgrywały w tym programie niebagatelną rolę.



16. S. i F. Themersonowie, *Apteka*, 1930

1

Ważną i cenioną przez awangardę cechą kina, współtworzącą jego możliwości komunikacyjne, była *m a s o w o ś ć*. Termin ten rozumiano dwojako. Po pierwsze, jako szeroką dostępność, zdolność dotarcia do wielkiej liczby odbiorców. Po drugie zaś jako przystępność, zrozumiałość dla każdego niemal widza (nawet analfabety).

¹⁶⁶ „Niech żyje poezja ruszającej się i ciągnącej maszyny, poezja dźwigni, kół i stalowych skrzydeł, żelazny krzyk ruchu, oślepiające skręty rozżarzonych do białości wytopów”; zob. D. Wiertow, *My. Wariant manifestu...*, s. 21.

Oba aspekty „masowości” znalazły oddźwięk w poglądach artystów Wielkiej Awangardy.

„Nie ma innego, bardziej odpowiedniego sposobu – pisał Osip Brik – by doprowadzić do świadomości ogromnej liczby ludzi to, co dzieje się w świecie”¹⁶⁷. George Grosz podkreślał kilka lat wcześniej (w 1922 roku), że „film zaspokaja głód obrazów wielu, wielu tysięcy ludzi dziennie”¹⁶⁸. Majakowski sławił szeroką przystępność filmu, który przełamał skostnienie sztuk dotychczas istniejących, elitarnych i zwracał się ku nowym odbiorcom zaspokajając ich gusty i pragnienia¹⁶⁹. Clair pisał, że kino „zdumiewa najbardziej tym, że mimo swego nowatorstwa prawie zawsze potrafi wzruszyć szerokie masy [...] porywa zarówno tłumy, jak i elitę”¹⁷⁰. Apollinaire natomiast stwierdzał: „Prawdziwą epopeją była ta, którą recytowano zgromadzonemu ludowi, a nic nie jest bliższe ludu niż kinematograf”¹⁷¹.

Kino spełniło więc w pełni życzenie kierowane pod adresem sztuki przez artystów awangardowych: „Sztuka powinna być dostępna dla wszystkich – pisał Gromaire – Należy pokazywać tłumom, że piękno nie jest marzeniem, że bogactwo życia jest codziennością”¹⁷².

Wielokrotnie zwracano też uwagę w kręgach Wielkiej Awangardy na łatwość, z jaką kino podejmowało problematykę szerokich mas. Podkreślano wyjątkową sprawność w prezentowaniu zdarzeń i akcji o charakterze masowym¹⁷³. Właściwość ta była szczególnie cenna z perspektywy społecznie zaangażowanych ugrupowań awangardowych. „Jednostka i jej prywatne losy – pisał Piscator – nie stanowią już dostatecznego oparcia dla współczesnej dramaturgii, ich miejsce zajmuje dzisiaj sama epoka: los mas”¹⁷⁴. Nie dziwi więc fakt, iż w spektaklach Piscatora pojawiły się i odgrywały ważną rolę filmy – zarówno montaże dokumentalne, jak i utwory realizowane specjalnie na potrzeby danego spektaklu. Pomagały one inscenizatorowi nadać wystawianym sztukom ogólną, społeczno-polityczną wymowę. Piscator zaproponował nawet, aby wprowadzić kurs realizacji filmowej do programu Studia przy Scenie Piscatora¹⁷⁵. Do zagadnień tych powrócimy w ostatnim rozdziale pracy.

Na jeszcze jeden aspekt masowego charakteru kina wskazywał Wiertow, dostrzegając w nim narzędzie, za pomocą którego można próbować zjednoczyć wszystkich mieszkańców globu, stworzyć powszechną wspólnotę ludzką¹⁷⁶.

¹⁶⁷ O. Brik, *Protiwokinojadje*, „Nowy LEF”, 1927, nr 2, s. 27.

¹⁶⁸ G. Grosz, *Ein neuer Naturalismus?? Eine Rundfrage* [1922], cyt. według: A. Gwóźdź, *Film absolutny...*, s. 49.

¹⁶⁹ Władimirow [W. Majakowski], *Kinematograf i iskusstwo...*, s. 78-79.

¹⁷⁰ R. Clair, *Po namyśle*, s. 89 [tekst z 1923 r.].

¹⁷¹ P. Albert Birot, *Les Tendances nouvelles. Interview avec Guillaume Apollinaire*, „Sic”, 1916, nr 8-10, cyt. według: E. Grabska, *Apollinaire i teoretycy kubizmu w latach 1908–1918*, Warszawa 1966, s. 263.

¹⁷² M. Gromaire, [wypowiedź w:] „Le Crapouillot”, 1919, cyt. według: *L'art du cinéma*, s. 618.

¹⁷³ Zob. np. T. Peiper, *Ku specyficzności kina*, „Zwrotnica”, 1923, nr 4.

¹⁷⁴ E. Piscator, *Teatr polityczny*, tłum. R. Szydłowski, Warszawa 1983, s. 152.

¹⁷⁵ W 1934 roku, po wyjeździe do Związku Radzieckiego, Piscator zrealizował film – *Bunt rybaków* – w którym mógł posłużyć się masami w wymiarze nieosiągalnym w teatrze.

¹⁷⁶ „Kinooko – to przezwyciężenie przestrzeni – pisał – więź wizualna między ludźmi na całym świecie, oparta na nieustannej, wzajemnej wymianie faktów i dokumentów filmowych”; idem, *Od „Kinooka” do „Radiooka”...*, s. 75.

Ten wyjątkowy status filmu w kulturze cywilizowanego świata drugiego i trzeciego dziesiątka lat dwudziestego wieku bardzo trafnie ocenił wówczas Muratow: „Kinematograf odgrywa we współczesnym życiu rolę o wiele bardziej znaczącą – pisał – niż pozostałe bardzo liczne rodzaje sztuki. Niełatwo byłoby obliczyć, jak znikoma część ludności Europy i Ameryki zauważyłaby na przykład, gdyby się to zdarzyło, że malarze przestali malować i wystawiać obrazy. Można sądzić, że i zamknięcie wszystkich bez wyjątku teatrów, w jakimkolwiek kraju, nie byłoby odczute przez większą część bodaj tylko ludności miejskiej. Ale wstrzymanie produkcji kinematograficznej, zamknięcie kin, bez wątpienia poruszyłoby znaczną większość mieszkańców każdego miasta i – co za tym idzie – byłoby wielkim wydarzeniem w życiu społecznym. W ciągu krótkiego okresu swego istnienia kinematograf zdążył wrosnąć i rozprzestrzenić się w nim tak szeroko, jak się to nie udawało żadnemu teatrowi w europejskim okresie historii”¹⁷⁷.

Zwracałem już uwagę, iż społeczna wszechobecność kina była cechą niezwykle interesującą dla tych zwłaszcza nurtów awangardowych, które obok celów artystycznych (lub nawet przed nimi) stawiały zadania społeczne lub polityczne. Kino mogło być bowiem idealnym narzędziem mobilizacji mas. Uczynić je swoim sprzymierzeńcem, to osiąść władzę nad świadomością (i podświadomością) zbiorową. „Film stał się sztuką mas – pisał Moholy-Nagy – i jest w stanie spełniać wielkie zadania pedagogiczne”¹⁷⁸.

Jalu Kurek natomiast, wyrażając stanowisko mniej upolitycznionej części awangardy, podkreślał funkcję artystyczną spełnianą przez kino wobec szerokich mas: wyzwalanie drzemiącego w nich potencjału kreatywności. Film posiada więc, jego zdaniem, wartość społeczną dlatego, iż jest „eliksirem, który będzie dawał tłumowi w niedziele i święta kwadransy czystej poezji”¹⁷⁹.

Masowy charakter kina nie powinien jednak – i z tego także zdawali sobie sprawę artyści awangardowi – prowadzić twórców filmowych do konformizmu i schlebiania, za wszelką cenę, gustom odbiorców. „Nie lękajcie się urazić publiczności” – zachęcał Aragon – „Ci, na których zaciąży ta plama, muszą spodziewać się niezrozumienia, pogardy, nienawiści. Ale nie należy się tego obawiać. Piękną jest bowiem rzeczą film wygwizdany przez tłum. Zawsze dotąd spotykałem w kinie widzów bawiących się. Czas, aby uderzyć ich w twarz tak, aby poczuli, że w ich żyłach płynie krew. Kinu brakuje jeszcze konsekracji gwiazdów, aby mogło uzyskać szacunek”¹⁸⁰.

Ze słów Aragona przebija nieco artystowskiej pogardy dla pospólstwa (druga, obok fascynacji, strona awangardowej postawy wobec codzienności¹⁸¹). Ustrzegł się tego Tadeusz Peiper, formułując postulat filmowej „różnopoziomowości”¹⁸². Ale obie

¹⁷⁷ P. Muratow, *Kinematograf*, s. 288.

¹⁷⁸ L. Moholy-Nagy, *Jeszcze o elementach*, s. 158.

¹⁷⁹ J. Kurek, *Kino – zwycięstwo naszych oczu. Rzecz o estetyce filmu*, „Głos Narodu”, 1926, nr 67, s. 2

¹⁸⁰ L. Aragon, *Du décor*, s. 9.

¹⁸¹ Zob.: R.W. Kluszczyński, *O awangardowej postawie wobec codzienności*, [w:] *Estetyka codzienności*, red. J. Chłopecki, A. Horbowski, Rzeszów 1988.

¹⁸² „Światowa produkcja filmowa – pisał – ma nastawienie podobne do nastawienia polskiej poezji: celuje w widza średniego, w nadziei, że trafi równocześnie w przyległości, więc obejmie mniej więcej

te wypowiedzi wyjaśniają, dlaczego awangarda musiała stworzyć własne, wolne od wszelkich nacisków, niezależne kino. Kino awangardowe.

2

Masowy charakter oraz wcześniej przedstawiony związek kina z kulturą popularną wspomagały wrodzoną filmowi zdolność sugestywnego oddziaływania na odbiorców. „Kinematograf – głosił Siergiej Radłow – posiada nieskończenie bogate możliwości wpływania na widza”¹⁸³. Walter Ruttmann natomiast podkreślał informacyjną sprawność nowego medium: „pojawił się w świecie nowy środek wyrazu – pisał – którego główną właściwością było nie zaspokojenie potrzeb estetycznych, lecz możliwość przekazania wszystkim wszystkiego jasno i zrozumiale”¹⁸⁴.

Oddziaływanie filmu na widzów mogło przebiegać w różny sposób i zdążyć ku różnym celom. Według Moholy-Nagya, na przykład, kino spełniało wobec odbiorcy ważną rolę adaptacyjną, przystosowującą go do życia w nowoczesnej cywilizacji wielkomięskiej. Uczyło go bowiem umiejętności postrzegania zdarzeń zachodzących równocześnie i tworzyło nową, symultaniczną świadomość. „W nowy sposób – pisał węgierski artysta i teoretyk nowej sztuki – występuje tu moment czasu i jego rozwijająca się struktura, która wywołuje aktywną postawę widza. Zamiast medytacji nad statycznym obrazem, zamiast »zapadania się do wewnątrz«, na czym dotąd polegał odbiór, widz będzie teraz zmuszony do rozdwojenia swojej uwagi tak, aby mógł jednocześnie brać udział w zdarzeniu optycznym i pełnić nad nim kontrolę. Kształtowanie kinetyczne daje aktywną podniecie, pewnego rodzaju ułatwienie w natychmiastowym uchwyceniu nowego, momentalnego obrazu życia”¹⁸⁵.

Innym ważnym celem, który filmowym zdolnościom oddziaływania na widzów stawiała awangarda, a ściślej mówiąc, jej rewolucyjnospołecznie nastawione formacje, była radykalizacja postaw politycznych i inspirowanie do określonych działań. Majakowski już w 1913 roku twierdził, że film zmienia psychikę ludzką, a co za tym

wszystkich. Na dłuższą metę okazuje się to kalkulacją mylną, bo w końcu umysły wznoszące się ponad poziom średni znajdują w kinie nudę, od której uciekają [...] Musi przyjść czas, że i film będzie się różnicował, że dla rozmaitych poziomów będzie tworzył rozmaicie”, *O przyczynach kryzysu poezji*, „Robotnik”, 19 VI 1931 r.: cyt. według: idem, *O wszystkim i jeszcze o czymś*, Kraków 1974, s. 237. Zob. także R.W. Kluszczyński, *Kino i film w teorii sztuki Tadeusza Peipera* [w:] *Problemy awangardy*, red. T. Klak, Katowice 1983.

¹⁸³ S. Radłow, *Ugroza kinematografa*, [w:] idem, *Diesiat' let w teatrze*, Leningrad 1929, s. 218.

¹⁸⁴ W. Ruttmann, *Absolutnyj film*, „Nowyj LEF”, 1928, nr 9, s. 26-27.

¹⁸⁵ L. Moholy-Nagy, *Malerei...*, s. 21-22. W innym miejscu Moholy-Nagy pisał: „Wskutek błyskawicznego rozwoju techniki i powstania wielkich miast nasze organy postrzegania rozszerzyły zakres swych funkcji optycznych i akustycznych. Już codzienne życie daje tego przykłady: Berlińczycy, przechodząc przez plac Poczdamski, rozmawiają i słyszą jednocześnie klaksony aut, dzwonki tramwajów, trąbki omnibusów, wołania woźniców, hałas kolejki podziemnej, krzyki sprzedawcy gazet, dźwięki z megafonu itd. i mogą te różne wrażenia odróżnić. W porównaniu z tym, człowiek z prowincji, po kilku minutach pobytu na tym placu, będzie tak wytrącony z równowagi wielością zdarzeń, że przed jadącym tramwajem staje jak wrty. Przedstawienie porównywalnego przykładu wrażenia optycznego nie sprawiłoby żadnego kłopotu. Nowoczesna optyka i akustyka, zastosowane jako środek kształtowania artystycznego, mogą wzbogacić i służyć ludziom otwartym na teraźniejszość”, ibidem, s. 41.

idzie – także życie zbiorowości¹⁸⁶. W kilkanaście lat później natomiast na łamach redagowanego przez tegoż Majakowskiego „Nowego LEF-u”, wątek ten rozwijał W. Maczawariani. „Kinematografia – pisał – to nie tylko estetyczna praca nad materiałem, lecz polityczna, społeczna, oddziaływająca siła, która w odpowiedni sposób organizuje wolę ludzi”¹⁸⁷. Tretiakow z kolei podkreślał, że film odwołuje się przede wszystkim do emocjonalnej strony osobowości, „organizuje nasze sympatie wokół jednych biegunów i zagęszcza antypatie wokół innych”¹⁸⁸.

Także artyści skupieni w „Devětsilu” wyrażali nadzieję, że obrazowa mowa filmu stworzy międzynarodowy język, który będzie mógł służyć propagandzie ideologii rewolucyjnej¹⁸⁹. Jednym z najważniejszych problemów stających przed nową sztuką filmową było więc osiągnięcie maksymalnego, emocjonalnego wpływu na widza przy posługiwaniu się wyłącznie środkami (bodźcami) wzrokowymi. Stąd pojawiły się postulaty mówiące o konieczności poznania zasad rządzących reakcjami fizjologicznymi, które z kolei są podbudową reakcji emocjonalnych i intelektualnych. Problematyki tymi zajmował się między innymi Burian, stwierdzając przy tej okazji, że pomiędzy reakcją na film oraz na muzykę jazzową zachodzi odpowiedniość strukturalna (homologia)¹⁹⁰.

Wysokie wymagania stawiane filmowi przez radykałów awangardowych, wiara w to, że wymaganiom tym kino może sprostać, opierały się na stwierdzonym fakcie głębokiego, narkotycznego niemal okiełznania świadomości widza przez magię świetlistego ekranu. „Wszystko, co dzieje się na ekranie – twierdził już w 1910 roku Karel Čapek – choćby było najbardziej absurdalne, niemożliwe i niewyobrażalne, odbierane jest jako nie podlegająca zwątpieniu fizyczna rzeczywistość”¹⁹¹.

Najczęściej spotykanym wśród artystów awangardowych sposobem wyjaśniania sugestyjności kina było przypisywanie mu zdolności bezpośredniego oddziaływania na głębokie pokłady osobowości widza. Według Artauda, wraz z kinem „rodzi się nieorganiczny język, który porusza umysł drogą osmozy, bez żadnego przekładu na słowa”¹⁹². Rudolf Kurtz zwracał uwagę na znaczącą przemianę osobowości widza z chwilą rozpoczęcia projekcji filmowej. „Widz, przychodząc do kina – pisał – jest człowiekiem normalnym, przeciętnym. Pierwszy pojawiający się obraz narzuca mu postawę, która określi wszystkie wrażenia wieczoru i będzie mu nieustannie towarzyszyć”¹⁹³. Natomiast Clair pisał: „ciemność sali, ociężałość wywołana muzyką, defilada

¹⁸⁶ N-i [W. Majakowski], *Kinematograf kak zakonodatiel...*,

¹⁸⁷ *Lef i kino...*, s. 67.

¹⁸⁸ S. Tretiakow, *Czem żywo kino...*, s. 27.

¹⁸⁹ Zob. V. Hradská, *Česká avantgarda...*, s. 29. Przekonanie, że z kina narodzi się nowy, ogólnie zrozumiały język, było bardzo rozpowszechnione w czasach Wielkiej Awangardy. Już Canudo zapowiadał, że będzie to „język rzeczywiście uniwersalny, o znakach, których istnienia jeszcze nie podejrzewamy” (*Reflexions sur le Septième...*, s. 35).

¹⁹⁰ E.F. Burian, *Jazz*, Praha 1928, s. 64. Bardzo wiele uwagi poświęcił zagadnieniu fizjologii odbioru także Eisenstein.

¹⁹¹ K. Čapek, *Kino*, s. 6.

¹⁹² A. Artaud, *Cinéma et réalité...*, s. 23.

¹⁹³ R. Kurtz, *Expressionismus und Film*, Berlin 1926, cyt. według: *L'Art du cinéma*, s. 126.



17. J. Cocteau, *Le Sang d'un Poète*, 1930

cieni na świetlistym ekranie — wszystko sprzyja pogrążeniu widza w stan jakiegoś półsnu, półjawy, w którym sugestywna moc obrazów bierze go w swoje władanie”¹⁹⁴.

Teza o analogii zachodzącej pomiędzy filmem a marzeniem sennym szczególnie często pojawiała się w środowisku surrealistów. Paul Eluard, na przykład, zamierzał zbiorowi swoich literackich „rêves” nadać tytuł *Doskonałe kino* (*Le cinéma parfait*)¹⁹⁵. Robert Desnos stale powracał w swoich tekstach krytycznych do porównań kina i snu (np.: *Le rêve et le cinéma*, „Paris — Journal” z 27 IV 1923; *Les rêves de la nuit transportés sur l'écran*, „Le Soir” z 5 II 1927).

Jednocześnie surrealiści uważali, że kino nie może łagodzić i usypiać (Francisco Ayala określał bilety wstępu do kina mianem „biletów na tramwaj do Raju”¹⁹⁶), lecz prowokować i drażnić. Powinno uwrażliwiać na niepokojące aspekty życia, a nie — odtwarzać jego znajome, oswojone oblicze. Co więcej, kino ma też przeciwstawić się wartościom realności w imię nadrealności, wziąć na siebie odpowiedzialność za

¹⁹⁴ R. Clair, *Po namyśle*, s. 88 [tekst z 1926 r.].

¹⁹⁵ Zob. S. Alexandrian, *Le surrealisme et le rêve*, Paris 1974, s. 177. Zob. też: G. Szymczyk-Kluszczyńska, R.W. Kluszczyński, *Poemat kinematograficzny. Analiza pewnego typu związków między literaturą a kinem*, „Przegląd Humanistyczny”, 1982, nr 11, s. 45-46, 49-50.

¹⁹⁶ F. Ayala, *Indagación del cinema*, Madrid 1929, s. 52.

powodzenie przewrotu surrealistycznego. Rola filmu polegałaby więc na stymulowaniu wyobraźni widza; nie gotowy przedmiot — dzieło filmowe byłby tu ważny, lecz proces re-kreacji świata podejmowany przez widza w trakcie oglądania filmu¹⁹⁷.

Realizatorzy filmowi powinni, zdaniem artystów awangardowych, brać pod uwagę w swej pracy twórczej wielką siłę oddziaływania ruchomych obrazów na publiczność. „Sztuka reżysera filmowego — pisał Karel Čapek — polegałaby na zdolności wnikięcia w duszę widza, zmuszenia go do pojmowania rzeczywistości w sposób niezwykle intensywny, uważny i pełny”¹⁹⁸.

3

W kontekście rozważań nad filmowymi możliwościami oddziaływania na odbiorców pojawił się również wątek k o n t a k t u a p o j ę c i o w e g o. Kino, w przekonaniu artystów awangardowych, było właśnie źródłem i możliwością takiego przeżycia. „Film jest sztuką mgnienia — ogłaszał Stern — i ukazuje życie w najbardziej utajonym momencie stawania się, gdy nie zdążyło jeszcze zostać zniekształcone na Prokrustowym łożu idei o życiu”; „Przed świetlistym płótnem ekranu widz nie myśli o obrazach, lecz m y ś l i o b r a z a m i”; „Ukazując się i znikając, zdjęcia takie tworzą swoistą liryczną symfonię wzrokową, tym silniej oddziałującą na widza, im mniej rozprasza ją wtargnięcie pierwiastka refleksyjnego, analitycznego”¹⁹⁹.

Widz zatracą w trakcie oglądania filmu świadomość własnych granic, oddzielających go od reszty świata i czyniących z niego podmiot własnych postrzeżeń. Między nim a światem ekranu pojawia się szczególna więź, spajająca oba człony w nową, złożoną całość. Dla wielu piszących o kinie artystów awangardowych świat filmowy zlewa się wręcz w czasie percepcji ruchomych obrazów z wewnętrznym światem wyobraźni widza i płynie przed jego oczami jako strumień własnych, ale jednocześnie już gotowych (zastanych) wyobrażeń²⁰⁰.

Stanowisko takie było często spotykane zwłaszcza wśród tych artystów Wielkiej Awangardy, którzy proklamowali nieufność do intelektu i jego wiernego sługi — języka. Odwracając się od skonwencjonalizowanego aż do petryfikacji języka werbalnego poszukiwali oni bardziej naturalnych form kontaktu ze światem, przede wszystkim zaś — form opartych na kontakcie wzrokowym.

VI

Zestawmy obecnie wnioski wypływające z analizy zrekonstruowanej w tym rozdziale świadomości filmowej Wielkiej Awangardy.

Przegląd wypowiedzi na temat kina, sformułowanych przez artystów awangardowych²⁰¹, ujawnił, iż dominująca dotąd postawa badawcza, ograniczająca zazwyczaj

¹⁹⁷ Por. J.H. Matthews, *Surrealism and Film*, Ann Arbor 1971, s. 28 i nn.

¹⁹⁸ K. Čapek, *Styl kinematografu*, s. 10.

¹⁹⁹ A. Stern, „Pan-Pan”, czyli o świecie odnowionym..., s. 22, 24, 25.

²⁰⁰ Jalu Kurek na przykład pisał: „Kino nie każe nam myśleć. Daje stan gotowy i przemyślany. Z obrazów bije ku nam radość [...] Przed oczyma naszymi przesuwa się obraz, który nas porывa w inny wymiar przeżywania”, idem, *Kino — zwycięstwo naszych oczu...*, s. 2.

²⁰¹ Część zebranego materiału została wykorzystana w rozdziałach następnych.

pole występowania awangardowej refleksji filmowej do terenów Francji, Niemiec i Rosji Radzieckiej, była rezultatem niedostatecznej wiedzy na temat sytuacji panującej w innych krajach. Francja, Niemcy i Rosja tworzyły niewątpliwie główne ośrodki działania klasycznej awangardy (aczkolwiek nie należy zapominać o m i ę d z y n a r o d o w y m charakterze grup artystycznych działających w Paryżu czy Berlinie). Jednak w wielu innych krajach (warto tu zwrócić uwagę przede wszystkim na Czechosłowację) publikowane wypowiedzi dotyczące sztuki ruchomych obrazów posiadały częstokroć oryginalny i odkrywczy charakter. Te głosy natomiast, które nie wносиły niczego nowego do całościowego obrazu, świadczyły przynajmniej o dobrej orientacji w bieżącej problematyce filmowej (resp. metafilmowej).

Dało się także zaobserwować, iż przedstawiciele poszczególnych orientacji awangardowych podejmowali na ogół w swych publikacjach te same zagadnienia dotyczące medium filmowego, dostrzegali w nim te same właściwości. Różnice polegały najczęściej na odmiennej hierarchii poszczególnych cech, bądź na uchwytowaniu innych aspektów tego samego problemu. Świadczy to o tym, iż świadomość filmowa Wielkiej Awangardy, tak jak i cała ideologia ruchu awangardowego, posiadała



18. Od lewej: Hans Richter, Siergiej Eisenstein, Man Ray, Paryż 1929

charakter ponadnarodowy. Przekraczała ona także granice między poszczególnymi nurtami awangardowymi będąc wspólnym wytworem całej formacji.

Należy również zwrócić uwagę na fakt, iż awangardową koncepcję kina budowali zarówno artyści uprawiający twórczość filmową, jak i ci, którzy swoje zainteresowanie kinem ograniczali do refleksji teoretycznej²⁰², biegnącej obok właściwej im aktywności w dziedzinie literatury, sztuk plastycznych bądź teatru. Znacznie większa, niż się dotąd wydawało, była też liczba artystów podejmujących rozważania nad filmem. Dobrze znano filmowe koncepcje Louisa Delluca, Jeana Epsteina, Anatola Sterna, Dżigi Wiertowa czy też Siergieja Eisensteina. Słabo jednak zdawano sobie sprawę z faktu, że nie mniej ciekawe i oryginalne poglądy sformułowali również Karel Teige, Robert Desnos, Władimir Majakowski czy Karel Čapek. Także inspirujące i pogłębiające naszą wiedzę – zarówno o awangardzie, jak i z zakresu historii myśli filmowej – wypowiedzi Louisa Aragona, Dawida Burluka, Marcela Gromaire'a, Kazimierza Malewicza, Thea van Doesburga czy Siergieja Radłowa nie znalazły jeszcze dla siebie miejsca w opracowaniach albo też pojawiały się sporadycznie i na marginesach innych rozważań. Powszechne zainteresowanie, które wzbudziło kino wśród twórców awangardowych, niezależnie od tego, jaki rodzaj działalności artystycznej oni uprawiali, dowodzi niezbicie, iż film był w tym okresie najważniejszym impulsem dla awangardowej *correspondence des arts*. Odpowiedź na pytanie, w jaki sposób procesy owe faktycznie zachodziły, będzie, między innymi, przedmiotem naszej uwagi w rozdziale ostatnim.

Zawartość problemowa świadomości filmowej Wielkiej Awangardy okazała się znacznie bogatsza, niż dotąd uważano. Nie ograniczała się ona bynajmniej do problematyki *stricte* artystycznej. Przede wszystkim należy podkreślić, iż dla bardzo wielu artystów awangardowych bliskie związki kina z rzeczywistością realną należały do podstawowych właściwości nowego medium. Sporo uwagi poświęcili też oni zagadnieniom komunikacyjnym oraz problemom miejsca i roli filmu w kontekście społecznym oraz w kulturze. Oznacza to, iż w filmowej koncepcji awangardy tkwiły załączkowo wszystkie późniejsze fazy teoretycznej refleksji nad filmem, że dotychczasowe dzieje teorii filmu mieszczą się ciągle w kręgu problemów sformułowanych (tyle że czasami nie dość precyzyjnie) przez artystów tworzących w klasycznym już dziś okresie formacji awangardowej.

Natomiast sam szczegółowy wykaz zagadnień oraz sposoby ich rozpatrywania przez artystów awangardowych ujawniają z kolei przyczynę ogromu zainteresowania, jakie film wzbudził w środowisku Wielkiej Awangardy. Właściwości przypisywane kinu przez awangardystów były bowiem równocześnie, co podkreślałem wielokrotnie w trakcie omawiania poszczególnych elementów filmowej świadomości awangardy, istotnymi cechami programowymi formacji awangardowej. W wyniku tej odpowiedniości film stał się dla artystów Wielkiej Awangardy tym, czym niegdyś była dla symbolistów muzyka i czym w przyszłości miał się stać parateatr dla twórców neoawangardowych: sztuką najważniejszą, sztuką – wzorem.

²⁰² Refleksja ta wzbogacała często ich praktykę twórczą w wybranych przez nich domenach sztuki.

Podział na grupy problemowe nie jest jednak jedynym możliwym do przeprowadzenia rozróżnieniem w obrębie komponentów filmowej świadomości Wielkiej Awangardy. Pamiętajmy (pisałem o tym wcześniej), że film pojawił się jako wcielenie idei, ku której zdążali, mniej lub bardziej świadomie, artyści awangardowi. Był s z t u k ą i n n ą, medium, które łączyło w sobie właściwości tradycyjnie przypisywane sztuce z właściwościami tradycyjnie jej wrogimi.

Analiza zrekonstruowanej świadomości filmowej awangardy przynosi potwierdzenie tej hipotezy. W awangardowej refleksji nad kinem przeplatały się bowiem dwie tendencje: wątek filmu jako nowej, doskonałej sztuki i wątek filmu jako antysztuki, burzyciela świata artystycznego i tradycyjnej kultury. Świadomość filmowa awangardy zawierała więc w sobie zarówno przeświadczenia wiążące kino z domeną „po staremu” pojmowanej sztuki (np. totalność artystyczna lub zdolność wyrażania osobowości twórczej), jak i takie, które zwolennikom tradycyjnej koncepcji sztuki kazały odrzucić wszelkie artystyczne aspiracje kina (tu szczególnie: maszynowość, związki z rzeczywistością realną, masowość). Tworzą one w obrębie filmowego medium to wewnętrzne napięcie pomiędzy pierwiastkiem artystycznym i antyartystycznym, które uznałem za podstawowy wyróżnik awangardowej s z t u k i i n e j. Rozróżnienie pomiędzy oboma pierwiastkami nakłada się na przeprowadzony wcześniej podział na grupy problemowe i ustala wewnętrznie antagonistyczny charakter świadomości filmowej Wielkiej Awangardy. Natomiast spinająca obie tendencje koncepcja poetyckości filmu oraz liczne związki zachodzące między składnikami różnych grup problemowych (np. obiektywizm — odświeżenie wzrokowej percepcji świata — połączenie wartości artystycznych z poznawczymi czy też: masowość — związki z kulturą „niską”) sprawiają, iż pomimo swej heterogeniczności świadomość ta pozostaje jednak całością.

Ostatnie zagadnienie, jakie pragnę tu podjąć, ściśle wiąże się już z przedmiotem rozważań następnej części tej pracy — filmem awangardowym. Obok nielicznych obiektywnych właściwości medium filmowego, związanych z nim w sposób konieczny, większość występujących w awangardowej koncepcji kina cech posiada wyraźnie fakultatywny charakter. Film mógł bowiem dezautomatyzować widzenie świata, ale mógł również podążyć utartym szlakiem dotychczasowych przyzwyczajęń percepcyjnych. Mógł poddać się presji materiału (filmowanej rzeczywistości realnej), ale mógł także ująć go w ramy struktury literackiej. Cała, skonstruowana przez awangardę, koncepcja medium filmowego posiadała tym samym charakter równie fakultatywny. Kino projektowane przez świadomość filmową Wielkiej Awangardy, to kino m o ż l i w e, a nie — jedyne i konieczne. Uświadomienie sobie tego faktu przez artystów awangardowych położyło kres apologii kina jako takiego i spowodowało narodziny koncepcji filmu alternatywnego. W miarę bowiem jak w kinie zwyciężała tendencja upodabniająca je do sztuki dotąd istniejącej, awangarda rozstawała się z ideą filmu rozumianego jako sztuka inna, zastępując ją koncepcją i n n e g o k i n a ²⁰³.

²⁰³ Porządek ów ma charakter następstwa logicznego, a nie — chronologicznego. U różnych artystów bowiem omawiany proces przebiegał w różnym czasie i z niejednakową wyrazistością.

W ramach tej koncepcji powstały różne jej odmiany – typy filmu awangardowego. Poszczególni twórcy w rozmaity sposób hierarchizowali właściwości wyznaczające ogólną filmową świadomość awangardy, wybierając i eksponując niektóre z nich, a pomijając inne. Różne jej komponenty stały się jądrem indywidualnych wizji kina. Różne właściwości łączyły się w konfiguracje, z których wyrastał film abstrakcyjny, oniryczny lub bezpośredni. Wewnętrzna dynamika i zróżnicowanie myśli oraz praktyki twórczej zaowocowały więc różnorodnością kina awangardowego. Jego wielokształtność była filmowym odpowiednikiem różnorodności charakteryzującej sztukę Wielkiej Awangardy.

Film awangardowy i jego odmiany

I

Wszystkie omówione w rozdziale poprzednim właściwości przypisywane kinu przez twórców awangardowych tak dalece korespondowały z artystycznymi, społecznymi i politycznymi celami, które wytyczała sobie Wielka Awangarda, iż film stał się w tym środowisku sztuką najważniejszą. Uznany został za upragnione narzędzie podboju świata, za sztukę (medium) ze swej istoty awangardową. W 1927 roku René Clair pisał: „W filmie nie ma awangardy. Powtarzano to już tysiąc razy. (Czyż nieszczęśliwcy, którzy posługują się tym chybionym określeniem nie zrozumieli, że film jako całość jest awangardą?)”¹.

Ale ten sam Clair w tym samym 1927 roku sformułował również taką oto wypowiedź: „Duch kina będzie zawsze wyprzedzał jego organizację techniczną. Niektórzy, widząc to zjawisko, wyciągnęli wniosek o istnieniu awangardy, a następnie ograniczyli się do wąskiej, szkolnej dyskusji i do ambicjonalnych rozgrywek. Biedacy, nie zdają sobie sprawy, że prawdziwa sztuka filmowa jest awangardą, ponieważ tylko postęp w filmie może nas zainteresować”. I dalej: „Awangarda — to ciekawość umysłu, objawiająca się w dziedzinach, gdzie można dokonać jeszcze wielu pasjonujących odkryć”².

Ambiwalentny stosunek Claira do problemu awangardyzmu filmowego, oscylujący pomiędzy przekonaniem, że kino (jako takie) jest sztuką *eo ipso* awangardową, a pragnieniem wyodrębnienia z całości kina filmu „prawdziwego”, awangardowego, i przeciwstawienia go reszcie produkcji kinematograficznej, był przejawem ogólniejszej postawy ogarniającej środowisko awangardowe.

Obok bowiem przedstawionej uprzednio apoteozy kina rozwijał się w wystąpieniach artystów awangardy nurt krytyki rzeczywistych jego dokonań. Pochwałę ruchomych obrazów głosili oni opierając się na upatrywanych w filmie *m o ż l i w o ś c i a c h* twórczych. Ten potencjalny model kina — sztuki doskonałej rozmiął się jednak coraz wyraźniej z filmową rzeczywistością.

Pierwszym zagrożeniem dla awangardowej wizji kina był zamach na jego autonomię. Teza, iż film nie posiada tradycji, powszechnie i zgodnie głoszona przez przedstawicieli awangardy, znaczyła bowiem tylko tyle, że nie ciąży na nim własna, wielowiekowa historia trwania oraz że nie ograniczają go zasady, konwencje i chwyt

¹R. Clair, *Po namyśle*, tłum. I. Nomańczukowa, Warszawa 1960, s. 100.

²Ibidem, s. 106, 107.

artystyczne ukształtowane w toku tej historii. Film może jednak utracić swoją autonomię, gdy zwiąże się go z historią (resp. tradycją) cudzą. Tak jak fotografia w dobie piktorializmu zrezygnowała ze swej autonomii na rzecz „artystyczności” płynącej z podporządkowania się konwencjom artystycznym malarstwa i rysunku, tak film zwrócił się ku sztuce tradycyjnej (przede wszystkim ku teatrowi), aby tam poszukiwać inspiracji i wzorów podnoszących jego prestiż w oczach kulturalnej publiczności. Nie zapominajmy bowiem, że tylko w tej służebnej roli – jako medium dla „prawdziwych” sztuk – kino było akceptowane przez tradycyjnie zorientowaną krytykę artystyczną.

W ten właśnie sposób mechanizmy adaptacyjne kultury usiłowały neutralizować niebezpieczeństwa, jakie niesły jej kolejne wynalazki techniczne i związane z nimi przemiany w obrębie świadomości społecznej. Oswajane „nowości” znajdowały bowiem dla siebie miejsce w ramach istniejącej, tradycyjnej kultury, nie naruszając w sposób istotny obowiązujących w niej hierarchii.

Odmiennej sytuacją kulturową Ricciotto Canudo próbował tłumaczyć dostrzeganą przez siebie artystyczną przewagę kina amerykańskiego nad europejskim. „Amerykanie [...] nie mają tradycji intelektualnych – pisał – nie przeszkadzają im żadne więzy kulturalne. Urodzili się estetycznie wraz ze Sztuką Ekranu [...] Nie mają nic do zapomnienia, nic do odrzucenia [...] ich udziałem jest stan niewinności dziecka, które wszystkiego się uczy. My natomiast musimy wszystko zapomnieć”³.

Awangarda bardzo zdecydowanie występowała przeciw wszelkim próbom podporządkowania filmu obcym mu konwencjom artystycznym. „Film musi stać się nie namiastką literatury i nie połowicznym teatrem – oznajmiał w 1913 roku Karel Čapek – lecz dziedziną stuprocentowo i prawdziwie kinematograficzną”⁴.

Spierając się niekiedy na temat poszczególnych cech wyznaczających istotę filmu, twórcy awangardowi twierdzili jednak zgodnie, że sztuka filmowa musi trwać i rozwijać się w sposób autonomiczny. Zdaniem na przykład Germaine Dulac, dzieło filmowe winno odrzucić wszelkie estetyki wyrastające z tradycji artystycznej i poszukiwać estetyki własnej⁵. Fernand Léger zaś oznajmiał: „Oto, czego oczekuję od przyszłości: koncepcji filmu o własnych środkach wyrazowych. Zarówno film wywodzący się z literatury, jak i film – spadkobierca teatru, nie odegra żadnej roli”⁶.

Ze wszystkich rodzajów sztuki właśnie teatr uważany był za największe zagrożenie dla autonomii kina. Pisali o tym między innymi Karel Teige, Artuš Černík, Jacques-Bernard Brunius, Raoul Hausmann⁷. Ten ostatni podkreślał, że film powinien realizować wyłącznie swoje własne cele artystyczne, posługując się przy tym właściwymi sobie środkami wyrazu. „Film nie może być rezultatem zapożyczenia scen

³R. Canudo, *L'Esthétique du Septième Art*, [w:] idem, *L'Usine aux Images*, Genève 1927, s. 21-22.

⁴K. Čapek, *Styl kinematografu*, tłum. N. Gurfinkel, „Film, krytyka, dyskusje”, 1965, nr 6, s. 7.

⁵G. Dulac, *Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie integrale*, [w:] *L'Art cinématographique*, Paris 1927.

⁶Cyt. według: R. Clair, *Po namyśle*, s. 16.

⁷K. Teige, *Estetika filmu a kinografie*, „Host III”, kwiecień 1924; A. Černík, *Kino a divadlo*, „Pasma 1”, 1924, nr 5-6; J.-B. Brunius, *La surface mitoyenne de l'objectif et du subjectif*, „Cinéa-Ciné Pour Tous”, 15 IV 1926; R. Hausmann, *Crépuscule du film*, „Cercle et Carré”, 1930, nr 3.

teatralnych, powiązanych pięknymi pejzażami – pisał Hausmann – Chodzi tu przede wszystkim o strukturę, o kompozycję optyczną zbudowaną w oparciu o analogie i kontrasty między formami, przedmiotami, ruchami. Fim powstały w ten sposób mógłby być swego rodzaju ekspedycją odkrywającą oblicze rzeczy lub czysto optyczną realizacją efektów świetlnych”⁸.

Sprzeciw awangardy nie przeszkodził kinu w zbliżeniu się do teatru i literatury. Zbliżenie to nie przyniosło mu jednak w owych czasach zbyt wielu sukcesów artystycznych. Możliwości wyrazowe niemego kina, czyniące zeń nowoczesne i sprawne narzędzie kreacji w rękach artystów, którzy posługiwali się nim w sposób zgodny z projektem awangardowym, zawodziły, gdy próbowano realizować z jego pomocą tradycyjne zadania artystyczne, gdy próbowano upodabniać je do innych sztuk. Sfilmowany teatr był gorszy od teatru „żywego”. W dodatku, zwrot sztuki filmowej ku literaturze czy teatrowi spychał kino w kierunku kształtującej się jako wtórny produkt rewolucji przemysłowej (industrializacji i urbanizacji) k u l t u r y m a s o w e j. Pragnąc być inną wersją tradycyjnej sztuki, film bowiem niepostrzeżenie stawał się jedynie jej n a m i a s t k ą.

To właśnie kultura masowa stworzyła drugie i, jak się później okazało, największe niebezpieczeństwo dla awangardowego projektu kina. Główne jej dążenie – objąć zasięgiem oddziaływania możliwie najliczniejszą rzeszę zróżnicowanej wszak publiczności – uzyskało w postaci filmu doskonałe narzędzie realizacji. Urzeczywistnienie tego zamysłu prowadziło do nieuchronnego obniżenia poziomu artystycznego powstających filmów. Demokratyzacja kultury jest bowiem korzystna, jak wiadomo, jedynie pod warunkiem utrzymania jej wysokiego poziomu. Awangardowa utopia sztuki stawiała przed odbiorcami potrzebę stałego wysiłku samodoskonalenia (w zgodzie z poglądami awangardy oznaczało to budowę nowych podstaw osobowości). Utrudniona forma wytworów awangardowych miała służyć pomocą tym, którzy zadanie to podejmą (rozumiejąca percepcja nowych form powinna, zdaniem teoretyków awangardowych, przyspieszać proces przemiany świadomości odbiorcy). Tylko taka publiczność interesowała artystów awangardowych. Inni byli obiektem drwin, prowokacji i napaści. Masowy charakter kina stwarzał więc dla awangardy możliwość znacznego poszerzenia pola, na którym zachodziły inicjowane przez sztukę procesy samodoskonalenia, nie prowadząc przy tym do obniżenia poziomu realizacji.

Natomiast w obrębie kultury masowej wymagania stawiano nie publiczności, lecz twórcom. Oczekiwano mianowicie standaryzacji wytworów, dostosowania ich do wcześniej powstałych i już zaakceptowanych przez odbiorców konwencji i wzorców strukturalnych oraz obniżenia poziomu trudności recepcyjnej do najniższego, obecnego na rynku zapotrzebowania (wspólny dla całego społeczeństwa mianownik odpowiada zawsze poziomowi najniższemu).

Masowy charakter kina był więc w tym przypadku ułomnością, która stanęła na drodze jego rozwoju artystycznego, przeszkodziła w aktualizacji tkwiących w nim zdolności i wartości. Jak pisał Kazimierz Malewicz, „kino znalazło się na samym dnie:

⁸R. Hausmann, *Crépuscule...*, s. nłb.

jego forma artystyczna zniknęła za odpadkami powszedniości i pocałunkami”⁹. A nieco wcześniej stwierdzał on, iż „wadą kina jest to, że jest ono pełne mieszczańskiego smaku i banalności”¹⁰.

Nie tylko jednak masowość kina obrócona została przeciw niemu. Spotkało to również jego pozostałe cechy – komponenty świadomości filmowej Wielkiej Awangardy. Wszystkie, z takim entuzjazmem witane przez artystów awangardowych, właściwości kina przeobrażały się w obrębie kultury masowej w swoje karykaturalne przeciwieństwo albo też całkiem ustępowały pod presją wymagań komercyjnych.

Pisałem wcześniej o upodabnianiu się filmu do innych sztuk, o sięganiu po reguły i wzory strukturalne charakterystyczne dla literatury czy teatru. W ramach kultury masowej procesy te przybierały kształt tzw. homogenizacji upraszczającej: elementy kultury wyższej poddawane były przeróbkom traktowanym oficjalnie jako środek ich uprzystępnienia, a prowadzącym w istocie do głębokich uproszczeń¹¹. Działania takie odbierały ponadto filmowi walor nowości, sprowadzały go z drogi eksperymentu artystycznego, drogi poszukiwań nowych możliwości wyrazowych, oferując w zamian iluzoryczne częstokroć (a wrogie awangardzie) poczucie więzi z tradycją.

Homogenizacja odbierała także wartość związkowi kina z kulturą popularną, z artystycznymi gatunkami „niskimi”. Nie prowadziła ona bowiem do wykorzystania tych gatunków w celu odświeżenia, uniezwyklenia formy, ani w celu przeobrażenia kultury, lecz czyniła je tylko środkiem przyciągającym do kina niewykształconą publiczność. Zamiast niszczyć podziały na kulturę „wysoką” i „niską”, na gatunki popularne i elitarne, kino w ten sposób podziały te podtrzymywało i ugruntowywało.

Ujednoczeniu ulegała również tematyka filmów. Ulubione przez kulturę masową wątki: różnorakie formy gwałtu oraz związki między kobietą i mężczyzną (głównie erotyzm i sentymentalizm) mogłyby jeszcze zostać zaakceptowane przez surrealistów, gdyby nie fakt, że zamiast skandalizować i rewolucjonizować świadomość, wątki te oferowały odbiorcom jedynie przeżycia zastępcze.

Także inne ważne właściwości, które awangarda odnalazła w filmie: dynamika, niezwykłość i cudowność kreowanego świata, zdolność przekraczania granic rzeczywistości, nie tworzyły w kontekście kultury masowej „nowego ducha”, nowej świadomości, lecz dostarczały przeżyć zastępczych, spełniając w ten sposób funkcje rozrywkowe.

Kultura masowa zneutralizowała ponadto medialnie ugruntowaną więź kina z rzeczywistością realną. Atelier bardzo szybko stało się podstawowym miejscem realizacji filmów, a dążenie do poszerzenia widzialnego świata i pragnienie odnowienia samego sposobu patrzenia zastąpione zostały przez powielanie spetryfikowanych schematów. Natomiast zespołową pracę nad filmem ujęto w ramy przemysłu kinematograficznego, gdzie nikt nie czuł się już twórcą, ponieważ funkcje autora spełniała hipostazowana przez producentów, a zasadniczo niepewna, kategoria

⁹K. Malewicz, *The Cinema, Gramophone, Radio and Artistic Culture* (1928), cyt. według: idem, *The Artist, Infinity, Suprematism. Unpublished Writings 1913-1933*, vol. IV, Copenhagen 1978, s. 165.

¹⁰Ibidem, s. 163.

¹¹Zob. A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 1964, s. 335.

oczekiwania odbiorczego (jej niepewność bierze się stąd, iż fakt aprobowania tego, co się otrzymuje, nie jest równoznaczny z otrzymywaniem tego, czego się pragnie).

Technika, która w awangardowych wizjach kina była źródłem poetyckości filmowego świata, oddana została w służbę standaryzacji. Uniwersalizm języka filmu, zamiast zburzyć granice między przedstawicielami różnych narodów i ras, przyczynił się tylko do monopolizacji produkcji i rozpowszechniania¹². Natomiast filmowa zdolność oddziaływania na odbiorców, oprócz tego, że wzbudzała sentymentalne reakcje uczuciowe, służyła ponadto indoktrynacji i manipulowaniu.

Zreasumujmy powyższe rozważania. Kolektywny charakter twórczości filmowej, coraz bardziej skomplikowana strona techniczna i rosnące koszty produkcji doprowadziły do rozbudowania ekonomicznych podstaw organizacji kina, a w dalszej kolejności do koncentracji i monopolizacji produkcji. Film znalazł się tą drogą w polu oddziaływania kultury masowej i jak każdy jej element stał się towarem, wytwarzanym za pomocą wyspecjalizowanych instytucji i rozpowszechnianym przez wyspecjalizowany system dystrybucji. Ze względów komercyjnych unikał zagadnień i form kontrowersyjnych, nie zmuszał odbiorcy do wysiłku intelektualnego i nie obciążał pracą jego wyobraźni. Przywołując klasyfikację typów kultury artystycznej zaproponowaną przez Clementa Greenberga¹³ można by powiedzieć, że kino, odrzucone przez kulturę akademicką i rozmiijające się z projektem awangardowym, znalazło się w królestwie kiczu, w obrębie kultury masowej powielającej zwulgaryzowane wzory akademizmu.

Postępująca degradacja artystyczna kina nie została, jak już wspomniałem, przeoczona przez twórców awangardowych. „Film, jaki jest nam prezentowany we wszystkich kinach – oznajmiał Hausmann – nie oferuje do obejrzenia niczego ze swych możliwości optycznych, na których powinien w rzeczywistości się opierać”¹⁴. Malewicz natomiast pisał: „Jak długo ekran pozostanie wysypiskiem odpadków, tak długo kino nie będzie niezależną sztuką”¹⁵.

Postulując konieczność oswobodzenia sztuki filmowej z narzuconych jej przez kulturę masową ograniczeń i powinności Malewicz przestrzegał, że „potęga kina jest tak wielka, iż jeśli pozostanie ono tym, czym jest dotąd, czyli śmietnikiem pospolitości, to może przyczynić się do zniszczenia kultury artystycznej”¹⁶. Ciągłe aktualne dla awangardowych twórców pozostawało wezwanie futurystów, aby „uwolnić kino jako środek ekspresji, aby uczynić je idealnym instrumentem nowej sztuki, daleko bardziej bogatym i sprawnym niż wszystkie sztuki istniejące”¹⁷.

Artyści awangardowi dostrzegali coraz wyraźniejszy rozdział między opiewaną przez nich wizją kina – doskonałego medium, a jego faktycznym przeistaczaniem się w

¹² W roku 1925 90% filmów wyświetlanych w kinach angielskich pochodziło ze Stanów Zjednoczonych, zob. G. Sadoul, *L'histoire de l'art du cinéma*, Paris 1949, s. 258.

¹³ C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, [w:] *Mass Culture. The Popular Arts in America*, ed. by B. Rosenberg, D. M. White, Glencoe Illinois 1958.

¹⁴ R. Hausmann, *Crépuscule...*, s. nlb.

¹⁵ K. Malewicz, *The Cinema...*, s. 164.

¹⁶ *Ibidem*, s. 176.

¹⁷ F. T. Marinetti, B. Corra, E. Settimelli, A. Ginna, G. Balla, R. Chiti, *La cinematografia futurista*, „L'Italia Futurista”, 11 XI 1916, cyt. według: G. Lista, *Futurisme. Manifestes – Proclamations – Documents*, Lausanne 1973, s. 298.

pseudosztukę kształtowaną naciskami kultury masowej. Zauważali, iż wymarzone przez nich narzędzie, mające posłużyć do przekształcenia świata, wykorzystywane jest powszechnie w celu dostarczania utrzymujących w stagnacji przeżyć zastępczych. Nie mogli więc dłużej głosić chwały kina jako takiego. Musieli przeciwstawić kinu przechwyconemu przez kulturę masową k i n o w ł a s n e, realizujące wszystkie drzemiące w nim możliwości, kino awangardowe.

II

Co było charakterystyczne dla kina awangardy w klasycznym już dziś okresie tej formacji? Jakie ogólne właściwości wówczas posiadało? Historykom i teoretykom filmu do dziś nie udało się ostatecznie uzgodnić stanowisk w kilku podstawowych kwestiach.

Po pierwsze, nie ustalono, który termin jest najlepszą, a więc i podstawową nazwą dla dyskutowanego zjawiska. Pojawiające się w tej funkcji określenia: „film awangardowy”, „film eksperymentalny”, „film niezależny”, „film podziemny”, bywają traktowane synonimicznie (Jacques B. Brunius¹⁸), kiedy indziej zaś są sobie przeciwstawiane



19. G. Kozincew, L. Trauberg, *Czortowo koleś*, 1926

¹⁸J.-B. Brunius, *Rise and Decline of an „Avant-Garde” (France 1919–1932)*, „The Penguin Film Review”, 1948, nr 5.

(Alicja Helman¹⁹). Każdorazowy wybór nazwy jest więc rezultatem poglądów oraz indywidualnych preferencji danego badacza. Nie ustalono tym samym relacji zachodzących pomiędzy tymi określeniami; „eksperymentalizm” na przykład bywa bądź utożsamiany z „awangardyzmem” (równoważność), bądź uważany za jedną z jego właściwości (podrzędność), wreszcie, jak w poglądach Rogera Manvella²⁰, oba te pojęcia uznaje się za luźno tylko ze sobą związane (krzyżowanie). Podobnie ma się rzecz z „niezależnością”. W tym przypadku nie rozstrzygnięto także sporu, czy mogą zaistnieć warunki, przy których spełnieniu będziemy mówić o niezależności twórczej w obrębie kinematografii zinstytucjonalizowanej, czy też „niezależność” i „instytucjonalizacja” są właściwościami całkowicie rozłącznymi.

Z powyższych niejasności wynika kolejny sporny punkt w poglądach na awangardę filmową. Nie istnieje bowiem wspólna, zgodna odpowiedź na pytanie: jakie zjawiska należą do kina, które nazywam awangardowym? Sednem sporu jest tym razem status niemieckiego filmu ekspresjonistycznego oraz radykalnego artystycznie i politycznie, walczącego kina radzieckiego lat dwudziestych²¹.

Powodem odrzucenia bądź znacznego ograniczenia przez wielu autorów (np. Sheldon Renan, David Curtis, Stephen Dwoskin, Malcolm Le Grice, Phillip Drummond²²) możliwości włączenia obu wspomnianych nurtów filmowych w skład formacji awangardowej (wyjątek czyniono dla Dzigi Wiertowa i – rzadziej – dla Siergieja Eisensteina) był właśnie ich zinstytucjonalizowany charakter. Przyjmując tezę o alternatywnym i opozycyjnym wobec twórczości komercyjnej sposobie istnienia kina awangardowego, eliminowano zeń automatycznie obie te tendencje.

Istnieją jednak także, choć w mniejszości, poglądy przeciwne powyższemu. Najbardziej skłonni do szerokiego rozumienia zakresu omawianego zjawiska, do włączenia doń zarówno ekspresjonizmu, jak i twórczości „Feksów” czy Lwa Kuleszowa, są ci autorzy, którzy, jak Jean Mitry²³, posługują się nazwą „film eksperymentalny”, a nie – „awangardowy”, bądź ci, którzy jak Barthélémy Amengual²⁴, decydują się na wzbogacenie używanego przez siebie terminu filmu awangardowego dodatkowymi określeniami: „eksperymentalny” i „walczący”.

Próba pogodzenia zwaśnionych stanowisk jest koncepcja Alicji Helman, proklamująca istnienie dwóch rodzajów awangardy. W pierwszej znalazły się zjawiska filmowe w przeważającej części wyeliminowane przez Sheldona Renana, czy Stephena

¹⁹ A. Helman, *Historyczna rola awangardy okresu niemego*, [w:] *Z dziejów awangardy filmowej*, red. A. Helman, Katowice 1976.

²⁰ R. Manvell, *Experiment in the Film*, London 1948.

²¹ Spór dotyczy również niektórych artystów francuskich, np. L. Delluca, M. L’Herbiera czy też J. Renoira.

²² S. Renan, *The Underground Film. An Introduction to Its Development in America*, London 1968; D. Curtis, *Experimental Cinema. A fifty-year evolution*, London 1971; S. Dwoskin, *Film Is. The International Free Cinema*, Woodstock—New York 1975; M. Le Grice, *Abstract Film and Beyond*, Cambridge—Massachusetts—London 1977; Ph. Drummond, *Notions of Avant-garde Cinema*, [w:] *Film as Film. Formal Experiment in Film 1910-1975*, London 1979.

²³ J. Mitry, *Le cinéma expérimental. Histoire et perspectives*, Paris 1974.

²⁴ B. Amengual, *Les avant-gardes dans l’histoire. Des origines aux années 1968*, „CinémAction”, 1980, nr 10-11.

Dwoskina z kręgu kina awangardowego, a więc twórczość „Feksów”, Wsiewołoda Pudowkina, Siergieja Eisensteina, Aleksandra Dowżenki, Dzigi Wiertowa, niemiecki ekspresjonizm wraz z Kammerspielem, oraz dokumentalne filmy Roberta Flaherty’ego. Ta właśnie awangarda uznana została przez Alicję Helman za właściwą, „wywodzącą się z dotychczasowych tradycji i osiągnięć sztuki filmowej, stanowiącą logicznie umiejscowione ogniwo w rozwoju kina”²⁵. Natomiast druga awangarda, w której autorka umieściła tzw. drugą awangardę francuską (Marcel L’Herbier, Jean Epstein, Germaine Dulac, Alberto Cavalcanti, August Renoir, Dimitri Kirsanow, Henri Chomette, Fernand Léger, René Clair, Luis Buñuel, Man Ray), awangardę niemiecką oraz analogiczne zjawiska występujące w innych krajach, oceniona została przez nią jako fenomen marginesowy i nie posiadający, z wyjątkiem surrealizmu, większego znaczenia dla rozwoju sztuki filmowej.

Rozstrzygając kompromisowo spór o zakres kina awangardowego, Helman odwróciła więc jednocześnie hierarchię ważności proponowaną przez przywoływanych wyżej teoretyków anglosaskich. Jest to rezultat przyjęcia innej perspektywy badawczej. Curtis, Le Grice czy Drummond uważają awangardę filmową za formację alternatywną wobec głównego (ilościowo) nurtu kinematografii, w którym mieści się zarówno tzw. kino artystyczne, jak i popularnorozrywkowe. Nie interesuje ich więc znaczenie, jakie mogłyby mieć dla historii i przemian tego właśnie, głównego nurtu odkrycia dokonane przez twórców awangardowych. Biorą oni pod uwagę jedynie przyjęte przez siebie ustalenia definicyjne (a więc m.in. „niezależność”) oraz znaczenie, jakie dane zjawisko posiadało w dziejach samej tylko awangardy filmowej. Helman tymczasem umieszcza film awangardowy w kontekście c a ł o ś c i o w o pojmowanej sztuki filmowej; pragnie w ten sposób rozważyć jej prawidłowości ewolucyjne oraz rolę, jaką awangardy odegrały w ogólnej historii kina.

Sądzę jednak, że istnieje możliwość pozostania przy koncepcji jednej awangardy filmowej, posiadającej charakter alternatywny wobec kinematografii zinstytucjonalizowanej, i jednoczesnego włączenia w jej zakres ekspresjonizmu niemieckiego oraz twórczości wspomnianych artystów radzieckich. Pozwala na to szczególny status nowoczesnej sztuki w Republice Weimarskiej i w porewolucyjnej Rosji lat dwudziestych. Jej czołowi przedstawiciele wchodzili w skład instytucji kierujących życiem artystycznym obu krajów, kierowali teatrami, redagowali finansowane przez władze czasopisma, zajmowali ważne stanowiska w szkolnictwie artystycznym²⁶. Jak pisał

²⁵ A. Helman, *Historyczna rola...*, s. 16.

²⁶ W interesującym nas okresie profesury w niemieckich uczelniach artystycznych otrzymali m.in.: Max Beckmann, Heinrich Campendonk, Karl Hofer, Cesar Klein, Oskar Kokoschka, Otto Müller i Heinrich Nauen. Po objęciu przez Waltera Gropiusa kierownictwa dawniejszej wielkokościowej Szkoły Sztuk Pięknych i Sztuk Stosowanych w Weimarze i przemianowaniu jej na Staatliches Bauhaus, uczelnia ta stała się jednym z najważniejszych ośrodków sztuki awangardowej w Europie. Natomiast w Pruskiej Akademii Sztuk zasiedli m.in.: Ernst Barlach, Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Max Pechstein, Christian Rohlfis i Karl Schmidt-Rottluf. Rząd berliński i władze prowincjonalne popierały również wprowadzanie nowoczesnej sztuki do zbiorów muzealnych. Te i inne posunięcia tworzyły sprzyjającą sytuację dla rozwoju i wpływów sztuki ekspresjonistycznej.

W Rosji Radzieckiej natomiast, w różnego rodzaju uczelniach artystycznych wykładali m.in.: Natan Altman, Marc Chagal, Aleksandra Ekster, Gustaw Klucis, El Lissitzky, Kazimierz Malewicz, Lubow

John Willet, „istniał [...] specjalny czynnik w porewolucyjnych Niemczech, który miał widoczny wpływ na dalsze rozprzestrzenianie się ekspresjonistycznych idei i technik. Nowe państwo, nowe władze prowincjonalne i miejskie (w tym momencie przeważnie pod kontrolą socjalistów SPD) uważały przywódców ekspresjonistów za wyrazicieli zmian w niemieckim społeczeństwie, zmian wniesionych przez rewolucję, z której celami kierunek związał się. Popieranie ich przez oficjalne posady i oficjalne zakupy, wydawało się nowym władzom całkiem naturalne, co z kolei miało trwały wpływ na galerie, artystyczną edukację i publiczne teatry Republiki Weimarskiej jeszcze długo po rzekomej śmierci kierunku. Sytuacja była zbliżona do tej, która prawie równocześnie zaistniała w Związku Radzieckim, gdzie artyści awangardy, pisarze i ludzie teatru, którzy związali się z rewolucją, uzyskali pozycję pozwalającą propagować im ich własną rewolucję w sztukach”²⁷.

Korzystna, szczególnie w porównaniu z innymi krajami, sytuacja nowej sztuki w Niemczech i Rosji Radzieckiej pozwoliła więc tamtejszym artystom awangardowym realizować własne zamierzenia także i w układzie instytucjonalnym. Dotyczyło to również twórców filmowych. Dzięki tym właśnie okolicznościom narodził się i trwał przez okres mniej więcej dziesięciu lat przedziwny i niepowtarzalny jak dotąd fenomen: awangardowa twórczość filmowa wykorzystująca instytucjonalne środki produkcyjne oraz instytucjonalne kanały rozpowszechniania. Fakt, że twórcy, o których mowa, podlegali różnego rodzaju naciskom, że zmagali się z licznymi przeciwnościami, jest w tym przypadku dodatkowym argumentem przemawiającym za przyjętą przeze mnie tezą o awangardowym charakterze filmowego ekspresjonizmu oraz twórczości Eisensteina, Wiertowa, Pudowkina, Kuleszowa, Dowżenki, Kozincewa, Trauberga i kilku innych jeszcze artystów radzieckiego kina lat dwudziestych. Argumentem podstawowym pozostaje natomiast sam kształt artystyczny zrealizowanych przez nich filmów.

Trzecim spornym problemem dotyczącym kina awangardy jest jego typologia. Badacze, dla których film awangardowy stanowi tylko jeden z wielu przedmiotów zainteresowania, chętnie dokonują szczegółowych podziałów i wyodrębniają liczne jego odmiany. Za przykład posłużyć może koncepcja Amenguala, według którego awangarda filmowa rozpada się na dziewięć rodzajów: „danuncjonizm” (włoski odpowiednik francuskiego impresjonizmu), ekspresjonizm, futuryzm, impresjonizm,

Popowa, Iwan Puni, Aleksander Rodczenko, Warwara Stiepanowa, Władimir Tatlin, Nadieżda Udalcowa oraz Osip Brik, Boris Kuszner i Nikołaj Tarabukin. W Ludowym Komisariacie Oświaty funkcję komisarza Departamentu Sztuk Pięknych sprawował Dawid Sterenberg, a współpracowali z nim w różnych sekcjach Departamentu m.in.: Natan Altman, Osip Brik, Iwan Puni, Władimir Tatlin oraz Wassylj Kandinsky, Olga Rozanowa i Aleksandr Rodczenko. Ten ostatni stał ponadto na czele Biura Muzealnictwa i Funduszu Zakupów, zaś Wsiewołod Meyerhold kierował Departamentem Teatru. „Leninowska strategia pierwszych lat Rewolucji – pisze Andrzej Turowski – zmierzała do wykorzystania zapалу lewicy artystycznej i nawet nie zgadzając się w całości z głoszonymi przez nią hasłami, widziała w niej potężną siłę burzącą instytucje starego porządku” (*Wkręgu konstruktywizmu*, Warszawa 1979, s. 28). Artyści ze swej strony wykorzystali tę sytuację tworząc w układzie instytucjonalnym wielką sztukę awangardową.

²⁷J. Willett, *Ekspresjonizm*, tłum. M. Kluk, Warszawa 1976, s. 150-151.



20. D. Wiertow, *Czelowiek s kinoapparatom*, 1929

awangardę niemiecką lat dwudziestych, dadaizm, surrealizm, szkołę radziecką oraz „trzecią awangardę”, przy czym ta ostatnia posiada jeszcze kilka pododmian²⁸.

Inne stanowisko prezentują badacze ściśle związani ze współczesnym kinem awangardowym (np. P. Adams Sitney, Malcolm Le Grice czy też Parker Tyler²⁹). Z ich perspektywy awangarda klasyczna jawi się jako mało zróżnicowana wewnętrznie całość, będąca jedynie zapowiedzią późniejszych form filmu alternatywnego. Wzorcową dla tej postawy typologię odmian awangardy filmowej zaproponował Renan. Wyodrębnił trzy jej postacie: pierwszą – europejską (traktowaną całościowo pomimo oddzielnego omawiania osiągnięć niemieckich, francuskich i rosyjskich) i dwie amerykańskie: kino eksperymentalne lat trzydziestych i czterdziestych oraz kino podziemne, którego początek przypada na lata pięćdziesiąte³⁰.

Brak porozumienia w sprawie nazwy, zakresu oraz wewnętrznego zróżnicowania klasycznej awangardy filmowej wiąże się oczywiście z nieprecyzyjnością samego

²⁸ B. Amengual, *Les avant-gardes...*

²⁹ P. Adams Sitney, *Introduction: A Reader's Guide to the American Avant-Garde Film*, [w:] *Film Culture*, ed. P. Adams Sitney, London 1971; M. Le Grice, *Abstract Film...*; P. Tyler, *A Preface to the Problems of the Experimental Film*, „*Film Culture*”, 1958, nr 17.

³⁰ S. Renan, *The Underground Film...*

pojęcia filmu awangardowego. Łączone są w nim, często na jednym poziomie: ogólne właściwości strukturalne, właściwości należące tylko do jednej z jego odmian i właściwości charakteryzujące sferę społecznego funkcjonowania tego zjawiska. Na sposobie jego definiowania odciskają się również indywidualne preferencje badawcze. Kolejna nowa propozycja teorii filmu awangardowego, wychodząca z a p r i o r y c z n i e ustalonych przesłanek, nie przyniosłaby w tej sytuacji rozwiązania czy nawet rozjaśnienia problemu, lecz jego dalszą komplikację. Odpowiedź na postawione wcześniej pytanie: Co charakteryzowało kino awangardowe w klasycznym jego okresie? – formułuję więc na podstawie zrekonstruowanej uprzednio świadomości filmowej Wielkiej Awangardy. Za dodatkowe źródło służą również faktycznie zrealizowane dzieła.

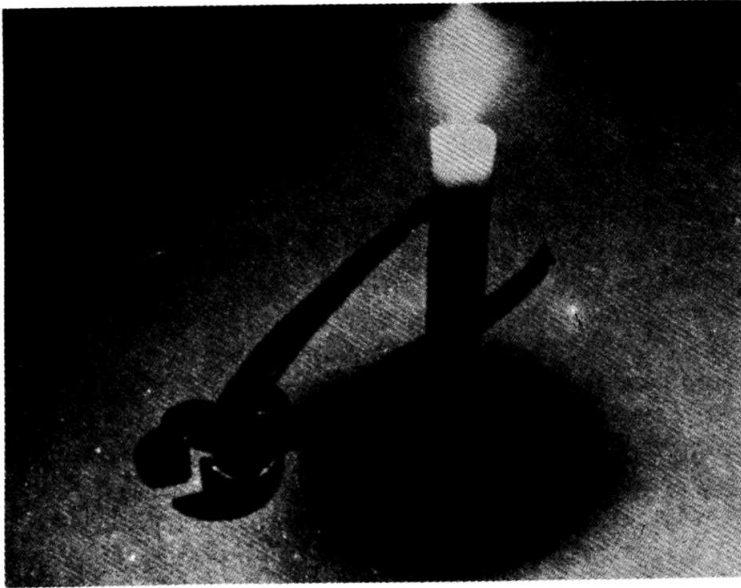
Przeprowadzam jednak wstępnie następujące rozróżnienia: określenie „awangardowy” odsyła do cech ontyczno-strukturalnych oraz do poetyki dzieła filmowego; określenie „eksperymentalny” wskazuje jedną z podstawowych właściwości filmu awangardowego (występującą jednak także poza obszarem awangardy filmowej); określenie „niezależny” mówi o charakterze twórczej pracy, w wyniku której powstaje film awangardowy (nie zawsze jednak niezależna produkcja obliczona jest na realizację takiego właśnie filmu); określenie „podziemny” informuje o niezależnym, alternatywnym systemie rozpowszechniania filmu.

Przyjmuję następnie, że klasyczny film awangardowy jest p r o c e s u a l n i e u f o r m o w a n ą w i d z i a l n o ś c i ą.

Mogłoby się wydawać, że tak ogólnie sformułowana właściwość charakteryzuje każdy film bez wyjątku, nie tylko kino awangardowe. Nie należy jednak zapominać o tym, że film najczęściej opowiada za pośrednictwem obrazów jakąś historię. Obraz (a więc i widzialność) jest wówczas podporządkowany schematom narracyjnym lub dramaturgicznym i zostaje zepchnięty przez fabułę na drugi plan. Logika dynamiki obrazowej zastępowana jest logiką opowiadanej historii. To ona, a nie obraz, motywuje formę filmową. Natomiast film rozumiany jako uformowana widzialność, w tej widzialności właśnie posiada jedyne bądź zasadnicze źródło swej formy. Estetyka takiego filmu jest estetyką ruchomego obrazu. Jego narracja jest narracją obrazową: wizualne zdarzenia łączą się z innymi na podstawie obecnych w nich napięć dynamicznych domagających się rozwiązania w ruchu bądź za pomocą nowych, kształtowanych na użytek filmu reguł powiązań obrazowych. Narracja taka kieruje naszą uwagę ku materiałowi wizualnemu (resp. widzialności); forma wizualna określa wartości, sensy i ekspresję filmu.

Pojęcie widzialności posiada swój aspekt przedmiotowy i podmiotowy, co oznacza, że należy przez nią rozumieć zarówno „zdolność bycia widzianym”, jak i samą „możliwość widzenia”. Film awangardowy dąży do maksymalnego rozszerzenia pola, na którym zachodzą oba te procesy: kształtuje w nieskończoność zarówno „widziane”, jak i „widzenie”. Forma widzialności (w obu wskazanych aspektach) to zasadniczy cel awangardowej twórczości filmowej.

Ta właściwość kina awangardy decydowała o jego antyliterackim i antyteatralnym charakterze. Dążąc do „tworzenia widzeń” i poszukując zasad formowania czasoprzestrzennej rozciągłości filmu, artyści awangardowi odrzucili reguły wypracowane w



21. S. i F. Themersonowie, *Zwarcie*, 1935

ramach tradycyjnej „kultury słowa”, podporządkowane opowiadaniu oraz inscenizacji. Potencja widzenia była głównym źródłem strategii twórczych.

Dynamiczny obraz stanowiący substancję widzialności pozostaje w niejednakowym w różnych odmianach kina awangardowego stosunku do rzeczywistości realnej.

Z jednej strony granicę wyznaczył film *b e z p o ś r e d n i*. Odsyła on wprost do realnego świata, ponieważ nie jest niczym innym, jak tylko ciągiem rekonstruowanych jego wyglądów. Widzialność, obok sfery obrazowej, obejmuje tu więc także rzeczywistość realną, ku której widz transcenduje obraz. Rzeczywistość owa podlega procesowi estetyzacji.

Z drugiej strony granicę stworzył film *a b s t r a k c y j n y*, w którym substancja obrazowa dąży do samowystarczalności, do skupienia na sobie zainteresowania percepcyjnego. Widz nie transcenduje już, jak w przypadku filmu bezpośredniego, tkanki obrazu w kierunku rzeczywistości realnej, lecz poprzestaje na estetycznym doznawaniu ciągów nieprzedstawiających form wizualnych. Widzialność została więc tu ograniczona do substancji obrazowej.

Pomiędzy obiema biegunowymi odmianami, pomiędzy, mówiąc słowami Hausmanna, „ekspedycją odkrywającą oblicze rzeczy” a „realizacją czysto optyczną [...] ruchem świetlnych form”³¹, mieści się typ filmu awangardowego, w którym wyglądy realnego świata ulegają różnego rodzaju przetworzeniom. W ich rezultacie pojawia się świat filmowy nietożsamy z rzeczywistością realną, aczkolwiek w niej właśnie zakorzeniony. Widz transcenduje tu więc nie tylko substancję obrazową, ale także rzeczywistość realną, kierując się ku rzeczywistości imaginowanej. Wskazane

³¹R. Hausmann, *Crépuscule...*, s. nlb.

trzy sfery znalazły się tym samym w obrębie widzialności charakterystycznej dla tej odmiany filmu awangardowego. Określam ją mianem filmu *i m a g i n a c y j n e g o*.

Czwarty i ostatni rodzaj klasycznego kina awangardowego nazywam filmem *w a l c z ą c y m*. Następuje w nim rozkład sfery rzeczywistości realnej, jednak, w przeciwieństwie do filmu imaginacyjnego, powstająca w następstwie rozkładu całość nie staje się nowym światem, lecz pełni funkcję narzędzia bezpośredniego oddziaływania na odbiorców.

Wszystkie, poza abstrakcyjnym, typy filmu awangardowego łączy dezautomatyzujące wobec procesu widzenia, odświeżające i – w konsekwencji – uniezwykające formowanie obrazu rzeczywistości realnej. Dzieli je zaś inny w każdym przypadku sposób uzyskiwania owego uniezwyklenia, czyli ogólne zasady formowania oraz rozpiętość formowanej widzialności. Całemu kinu awangardy wspólna jest natomiast gotowość do eksperymentu wizualno-konstrukcyjnego, poszukiwanie ciągle nowych, nie znanych jeszcze ukształtowań i możliwości obrazowych. Zabiegom tym towarzyszyło częstokroć ujawnianie i eksponowanie zasad (chwytów) formujących materiał ikoniczny. „Obnażenie” zasady pociągało za sobą także i wyeksponowanie samego materiału.

Ów eksperymentalizm właśnie był głównym przejawem obecności w dziele filmowym dyskursu metaartystycznego. Twórczość była tutaj równocześnie badaniem możliwości wyrazowych nowego medium, analizą potencjalnych ukształtowań formalnych i konstruowaniem filmowego języka artystycznego. Jak pisała wówczas Germaine Dulac, „awangarda była poszukiwaniem i abstrakcyjnym przejawem czystej myśli i czystej techniki [...] Dała ona podstawy dramaturgii ekranu, a jednocześnie badała i propagowała wszystkie możliwości ekspresji zamknięte w obiektywie filmowym”³².

Tak kształtowany film stawiał odbiorcom swoją „utrudnioną” formą wysokie wymagania, co prowadziło nieuchronnie do *e l i t a r y z a c j i* filmowej produkcji awangardowej i do przeciwstawienia jej kinu popularnemu. Film awangardowy rozpoczął tym samym żywot „podziemny”, alternatywny wobec wytworów przemysłu kinematograficznego i tylko niekiedy, w szczególnych okolicznościach, ich losy spletały się ze sobą. Wzajemne wpływy i przenikania były natomiast przejawem ogólniejszych procesów i relacji zachodzących pomiędzy całościowo pojętą formacją awangardową a kulturą tradycyjną i popularną.

III

Kolej teraz na bliższe omówienie poszczególnych, wskazanych już typów filmu awangardowego.

³²G. Dulac, *Le cinéma d'avant-garde*, [w:] idem, *Le cinéma des origines à nos jours*, Paris 1932, cyt. według: G. Aristarco, *Historia teorii filmowych*, tłum. M. Kornatowska, PWSFiT, Łódź 1960, s. 22 (maszynopis powielony).

Film bezpośredni

Nazwy „film bezpośredni” (*cinema direct*), zaproponowanej przez Maria Ruspolego dla oznaczenia pewnej odmiany kina dokumentalnego³³, używam tu w bliskim, ale nie identycznym z intencją projektodawcy znaczeniu. Chcę mianowicie podkreślić fakt, iż wszelkie środki kinematograficzne wykorzystywane w tym typie filmu awangardowego są podporządkowane przede wszystkim idei zbliżenia do rzeczywistości. Kamera nawiązuje b e z p o ś r e d n i k o n t a k t z e światem realnym, dezautomatyzuje, odświeża i pogłębia jego obraz oraz poszerza dotychczasowy horyzont widzenia³⁴. Wartości artystyczne filmu bezpośredniego są rezultatem kształtowania wyglądów rzeczywistości realnej, co oznacza również, że sama rzeczywistość ulega w tym filmie estetyzacji. Jak pisał René Clair, „dzięki kamerze filmowej realni ludzie w realnym otoczeniu mieli nareszcie stać się dziełem sztuki”³⁵.

Istotnym wyróżnikiem filmu bezpośredniego jest więc, jak już wspomniałem, dwoistość formowanej przezeń widzialności. W jej skład wchodzi sfera obrazowa i sfera rzeczywistości realnej. Obie podlegają oczywiście kształtowaniu artystycznemu.

Filmowa praktyka twórcza Wielkiej Awangardy powołała do istnienia trzy nurty filmu bezpośredniego.

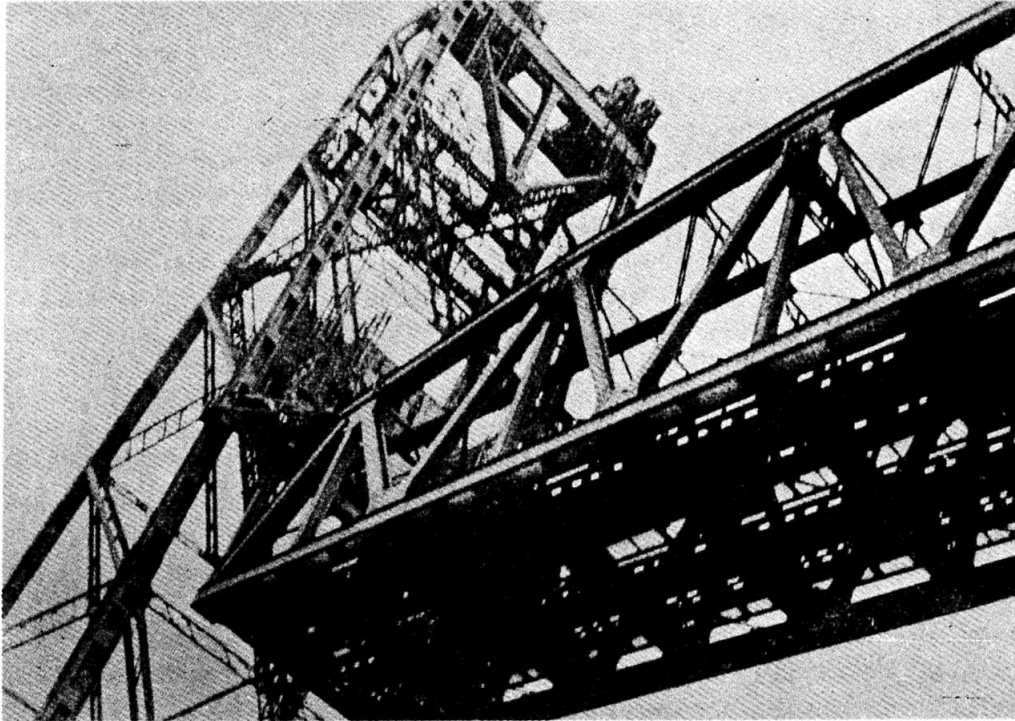
Pierwszy z nich kładzie szczególny nacisk na w i z u a l n e piękno świata. Poszukuje się tu nowych punktów widzenia, sięga po nie rozpatrywane dotąd estetycznie przedmioty i zjawiska, wykorzystuje różne okoliczności pozwalające pokazać (ujrzeć) rzeczywistość w odmienny, interesujący sposób. Joris Ivens na przykład fotografuje w filmie *Deszcz (Regen; 1929)* wodę spływającą po szybie tramwaju, przesuwaną się za tą szybą obrazy ulicy, krople spadające na gładką powierzchnię kałuży. Eugène Deslaw w *Pracy maszyn (La Marche des machines; 1929)* montuje zdjęcia różnych urządzeń mechanicznych znajdujących się w ruchu, zaś Laszlo Moholy-Nagy w *Cyganach (Zigeuner; 1932)* – obrazy dynamicznego tańca.

W filmach Deslawa i Moholy-Nagya na pierwszy plan wysuwa się już samo zjawisko ruchu. Bowiem ruch właśnie jest jedną z okoliczności nadających oglądanemu światu walor estetyczny. W przypadku *Pracy maszyn* i *Cyganów* mamy do czynienia przede wszystkim (choć nie wyłącznie) z ruchem fotografowanym (przedmioty w ruchu). Natomiast w *Wieży (La Tour; 1928)* Claira czy we fragmentach filmu Chomette’a *Gry refleksów świetlnych i szybkości (Jeux de reflets de lumière et de vitesse; 1923 lub 1925)* ruch kamery powoduje, że świat staje się przedmiotem percepcji

³³Zob.: M. Ruspoli, *Le Groupe synchrone cinématographique léger. Rapport UNESCO pour la deuxième table ronde de Beyrouth*. Octobre 1963 (tekst powielony).

³⁴W intencjach Ruspolego termin „kino bezpośrednie” określa postawę twórcy i stosowane techniki. Ja natomiast podejmuję zagadnienie postawy oraz jej konsekwencji ekranowych – struktury filmu. Interesują mnie również aspekty artystyczne. Zwracam więc uwagę na problemy ontycznej i artystycznej struktury dzieła (problem widzialności). Chciałbym jednak zauważyć, iż Gilles Marsolais w *L'Aventure du cinéma direct* (Paris 1974) umieścił początki kina bezpośredniego w omawianym przeze mnie okresie. Wśród protagonistów tego kina znajdziemy tam m.in. Wiertowa, Flaherty'ego, Epsteina, Vigo i Ivensa. Stanowisko prezentowane przez Marsolaisa jest dość powszechnie akceptowane.

³⁵R. Clair, *Po namyśle*, s. 28 [tekst z 1922].

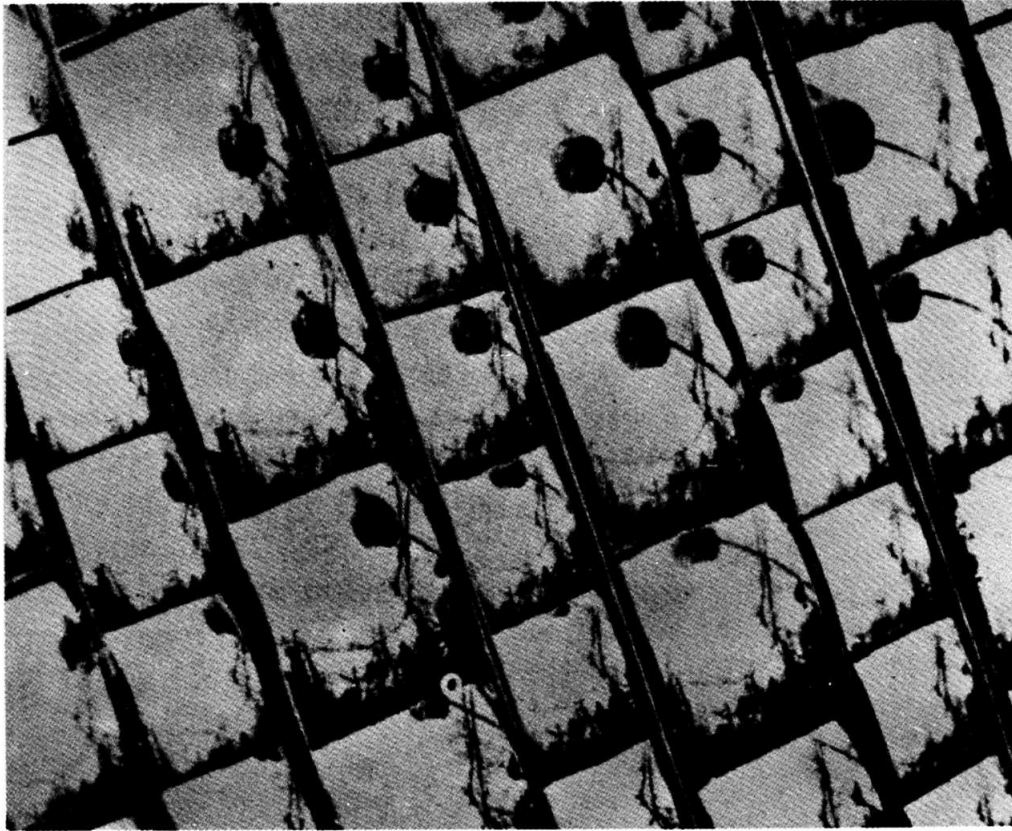


22. J. Ivens, *De Brug*, 1928

estetycznej. W filmach Dzigi Wiertowa i, od połowy lat dwudziestych, Waltera Ruttmanna – na przykład *Berlin, symfonia wielkiego miasta* (*Berlin, Symphonie einer Großstadt*; 1927) – prezentowany świat jest organizowany artystycznie zarówno przez ruch wewnątrzobrazowy, jak i przez tworzony za pomocą konstrukcji montażowej ruch samych obrazów.

Dynamika obrazowa tak dalece dominuje nieraz w całościowej strukturze filmu, że przyćmiewa znaczenie materiału fotograficznego i, jak w filmach Dulac *Arabeski* (*Arabesques*; 1928) czy *Temat z wariacjami* (*Thème et variations*; 1928), nadaje całemu dziełu wymiar tzw. „muzyki wzrokowej”. Takie filmy znajdują się już na granicy kina abstrakcyjnego. Widzialność, którą obejmują, zawiera co prawda obie, charakterystyczne dla filmu bezpośredniego sfery – obrazową i rzeczywistości realnej – lecz obraz dominuje tu w bardzo wyraźny sposób.

Drugi, po wizualnym, nurt kina bezpośredniego wysuwa natomiast na plan pierwszy sferę rzeczywistości ujętej w aspekcie jej problematyki społecznej. Takie filmy jak *Strefa* (*La Zone*; 1928) Georges’a Lacombe’a, *Turksib* (1929) Wiktora Turina, *Nogent, niedzielne Eldorado* (*Nogent, Eldorado du dimanche*; 1930) Marcela Carné czy *Los Hurdos* (1932) Luisa Buñuela zmiernają do ukazania na ekranie nieznanych (*Strefa*) bądź wstydlivych i poruszających (*Los Hurdos*) aspektów współczesnego życia albo też dokonują estetyzacji samej rzeczywistości każąc z zainteresowaniem oglądać różne jej oblicza. Czasami, jak w filmach Roberta Flaherty’ego: *Nanook* (1922), *Moana*



23. G. Dulac, *Arabesques*, 1928-1929

(1925), *Człowiek z Aran* (*Man of Aran*; 1934) czy Jeana Epsteina *Finis Terrae* (1929), kompozycja podporządkowuje się zaobserwowanym prawidłowościom filmowanego świata. Innym razem, jak w twórczości Johna Griersona i jego szkoły, rzeczywistość podlega twórczej interpretacji. W każdym z tych przypadków jednak widz zostaje związany z na nowo odkrytą i obdarzoną estetycznym walorem realną rzeczywistością.

Pisząc o skrajnej postaci nurtu wizualnego, czyli o eksperymentach z „muzyką wzrokową”, tworzona za pomocą obrazów realnego świata podkreślałem, że filmy takie sytuują się na granicy abstrakcjonizmu. Trzeci nurt kina bezpośredniego – f i l m f o t o g e n i c z n y – przybliżył się natomiast ku jeszcze innej odmianie kina awangardowego: ku filmowi imaginacyjnemu.

W różnych fazach swego rozwoju i w różnych ujęciach autorskich teoria filmu fotogenicznego raz kładła większy nacisk na sferę rzeczywistości, innym zaś razem – na sferę obrazową, skłaniając się tym samym bądź ku nurtowi społecznemu, bądź ku wizualnemu. Zawsze jednak charakteryzowała ją korelacja problematyki dotyczącej sfery obrazowej z rozważaniami na temat rzeczywistości realnej. Użycie filmowych



24. R. Flaherty, *Nanook of the North*, 1922

środków wizualnych każdorazowo miało na celu ukazać świat w nowej, piękniejszej postaci, sprawić, ażeby na ekranie zaistniała poezja rzeczywistości.

Teoretycznym ideałem filmu fotogenicznego była równowaga artystyczna pomiędzy obiema sferami widzialności: obrazem i rzeczywistością realną. Podkreślali to francuscy wyznawcy fotogenii: Louis Delluc, Jean Epstein, Germaine Dulac. Pisali o tym również inni. Jiří Voskovec, na przykład, określał fotogenię jako sztukę „harmonizowania niezmiennych prawideł fotografii z artystycznym tematem filmu”³⁶.

Stwierdziłem wcześniej, że film fotogeniczny zbliża się ku kinu imaginacyjnemu. Dzieje się tak, ponieważ do sfery rzeczywistości realnej, wchodzącej w skład widzialności filmu fotogenicznego, wprowadzony zostaje aktor, a wraz z nim — inscenizacja. Tym samym w obrębie realnego świata pojawia się fikcja. Jest ona dodatkowym (posiadającym genezę pozaobrazową) czynnikiem estetyzującym rzeczywistość. Estetyzacja ta odbywa się przede wszystkim poprzez organizację struktury zdarzeń oraz za pomocą prestylizacji. Cała sfera rzeczywistości zyskuje w ten sposób

³⁶J. Voskovec, *Fotogenie a suprarealita*, „Disk 2”, wiosna 1925, s. 15.

częściową autonomię artystyczną i semantyczną w stosunku do sfery obrazowej, co prowadzi do rozluźnienia więzi między nimi.

Bogatszy w konsekwencje jest jednak fakt, iż rozluźnienie owo sprawiło, że sfera obrazowa również zyskuje względną samodzielność artystyczną. Część składających się na nią elementów wizualnych nie jest już bowiem ontycznie zespolona z elementami sfery rzeczywistości. Usamodzielnione fragmenty sfery obrazowej tworzą w stosunku do rzeczywistości swoistą nadbudowę estetyczną, spełniającą także funkcje semantyczne. Jest ona formą bezpośredniej ekspresji podmiotowej oraz immanentnie obecnym w dziele filmowym komentarzem kierowanym w stronę sfery rzeczywistości.

Estetyczno-semantyczna nadbudowa przydaje światu filmowemu wymiar symboliczny. Wychodzi ona w ten sposób naprzeciw symbolicznej mowie inscenizacji organizującej (współ z obrazem) sferę rzeczywistości. Natomiast kreacyjne potencjały fikcji i obrazu nadają wspólnie tej rzeczywistości nowy, poetycki kształt.

Wszystkie wskazane procesy nie przeobrażają jednak sfery rzeczywistości realnej w takim stopniu, aby pojawiła się zamiast niej rzeczywistość wyobrażona. Koniecznym warunkiem zaistnienia procesów transformujących realne w imaginowane jest bowiem ścisła korelacja ontyczna sfery obrazowej i sfery rzeczywistości. Jest ona zachowana tylko wtedy, gdy działania kreacyjne dotyczą w y g l ą d ó w rzeczywistości, a nie — usamodzielnionego obrazu.

Terminu „wygląd” używam tu w znaczeniu obowiązującym na gruncie fenomenologii. Oznacza on, mówiąc w uproszczeniu, formę udostępniania się naszemu poznaniu realnych przedmiotów ze świata „zewnątrznego”. Wygląd zatem musi być zawsze wyglądem czegoś, nie może być wyglądem „pustym”. Gdy wygląd uwolniony zostaje od swej przedmiotowości, to staje się obrazem, efektem wizualnym, nie posiadającym bezpośredniej i naturalnej więzi ze sferą rzeczywistości. Działania kreacyjne wobec obrazów (a nie wyglądnów) organizują estetycznie sferę wizualną, ale nie sięgają już sfery rzeczywistości. Nie mogą więc jej przeobrazić.

Nie udaje się również stworzyć nowej rzeczywistości za pomocą samych zabiegów inscenizacyjnych. Jako rezultat pojawi się wówczas jedynie rzeczywistość realna estetycznie ukształtowana, jak w filmie L’Herbiera *Nieludzka (L’Inhumaine; 1923)*.

Świat filmowy ulega transformacji tylko wtedy, gdy sfera rzeczywistości zostaje ukształtowana w sposób pozbawiający widza dotychczas posiadanej wiedzy i nakłada nań wysiłek ponownego rozpoznania. Dzieje się tak wówczas, gdy poszczególne rzeczy i zdarzenia składające się na sferę rzeczywistości danego filmu pozbawione zostają swych dotychczasowych, realnych właściwości, a w ich miejsce zyskują inne, gruntownie przeobrażające ich istotę. Warunkiem dodatkowym, ale koniecznym jest właśnie równoległe kształtowanie w i d z e n i a, czyli form wyglądnowych, poprzez które sfera rzeczywistości filmowej jest udostępniana odbiorcy. Innymi słowy, należy formować sferę obrazową filmu bez rozrywania więzi spajających ją ze sferą rzeczywistości, tzn. tak, aby przeobrażenie sfery obrazowej było równocześnie transformacją rzeczywistości obrazowanej. Do zagadnień tych powrócimy przy omawianiu filmu imaginacyjnego.

Filmy fotogeniczne, na przykład: *Szaleństwo doktora Tube (La Folie du docteur Tube; 1915)* Abła Gance’a, *Uśmiechnięta pani Beudet (La souriante madame Beudet;*



25. G. Dulac, *La souriante madame Beudet*, 1923

1923) Germaine Dulac czy też *Wierne serce* (*Coeur fidèle*; 1923) Jeana Epsteina docierają więc do granicy oddzielającej film bezpośredni od imaginacyjnego, ale jej nie przekraczają. Podtrzymują one bezpośredni kontakt z rzeczywistością realną. Inscenizacja pozostaje jedynie czynnikiem estetyzującym, zaś przeobrażenia w obrębie sfery obrazowej nie dotyczą sfery rzeczywistości. Będąca istotną częścią sfery obrazowej nadbudowa estetyczno-semantyczna zbliża natomiast film fotogeniczny ku filmowi wizualnemu. Wielu twórców, jak na przykład Dulac, tworzyło w obu tych nurtach. Wielu też akcentowało w swych wypowiedziach teoretycznych ważność sfery obrazowej. Vítězslav Nezval na przykład pisał, iż fotogenia to „dramat relacji form oraz ruchów światła i cieni”³⁷, zaś Karel Teige twierdził, że istotą fotogeniczności jest zgodność wszystkich elementów optycznych filmu³⁸.

To właśnie wizualne aspekty filmu fotogenicznego zdecydowały, zdaniem późniejszych interpretatorów, o jego przynależności do awangardy filmowej. W większości zrealizowanych filmów fotogenicznych związki z rzeczywistością realną były bowiem

³⁷ V. Nezval, *Fotogenie*. „Český filmový svět”, 1925, cyt. według: idem, *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu*, Praha 1967, s. 54.

³⁸ V. Hradská, *Česka avantgarda a film*, Praha 1976, s. 43

stłumione przez czynniki inscenizacyjne. Nie nabierając cech kina imaginacyjnego, film fotogeniczny tracił w ten sposób swoje bezpośrednie odniesienie do rzeczywistości.

Decyzję o umieszczeniu filmu fotogenicznego w obrębie kina bezpośredniego podjąłem na podstawie teoretycznych wypowiedzi jego twórców. Epstein, Dulac, a nawet Delluc, podkreślali wielokrotnie, iż fotogenia jest właściwością, którą kino nadaje zjawiskom *r e a l n e g o* świata, że, innymi słowy, jest ona formą estetyzacji rzeczywistości.

Można by jednak także ograniczyć zakres filmu bezpośrednio do samego tylko nurtu społecznego. Nurt wizualny i fotogeniczny byłyby wówczas zjawiskami heterogenicznymi: odpowiednio – z pogranicza filmu bezpośredniego i abstrakcyjnego oraz – imaginacyjnego i abstrakcyjnego. Decyzja taka pozostawałaby jednak w sprzeczności z ówczesnymi poglądami twórców.

Wszystkie trzy nurty kina bezpośredniego: wizualny, społeczny i fotogeniczny łączy ze sobą bezpośrednie odniesienie do rzeczywistości realnej. Pierwszy odkrywa jej wizualne piękno. Drugi wzbudza emocje i zainteresowanie ujawniając nie znane dotąd jej wymiary bądź przedstawiając estetyczne aspekty zachodzących w niej wydarzeń. Trzeci wreszcie organizuje ją i upiększa za pomocą inscenizacji oraz zabiegów obrazowych, obdarzając jednocześnie estetyczno-semantycznym komentarzem.

Wzięte łącznie, nurty te sprawiają, że niedostrzegane na co dzień, pośpiesznie mijane zjawiska uzyskują zdolność wzbudzania głębokich, odradzających przeżyć.

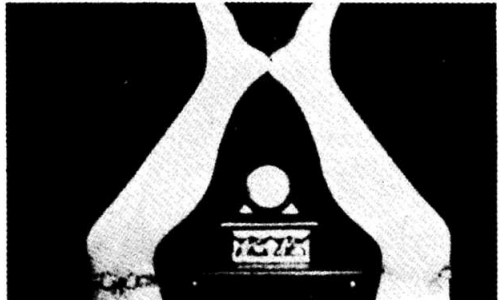
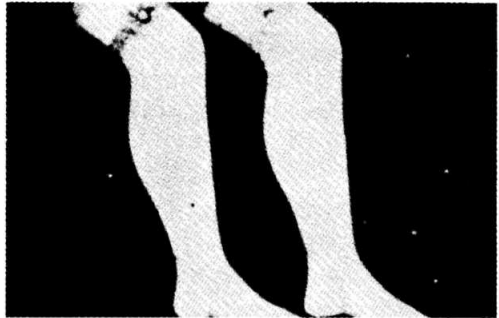
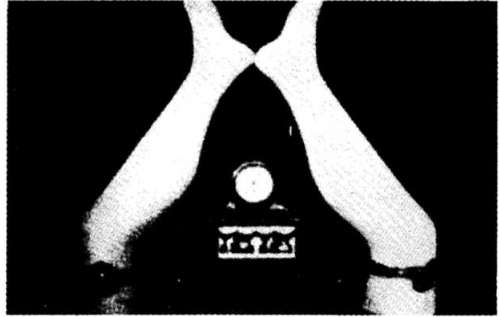
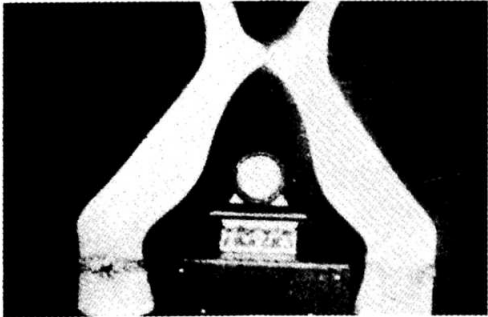
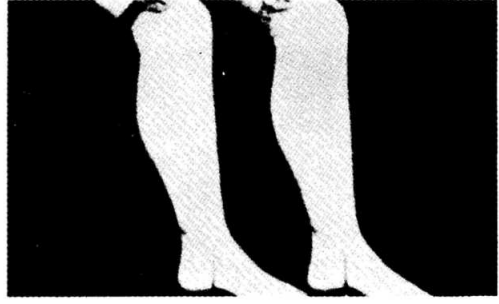
Film bezpośredni jest produktem tej zwłaszcza części świadomości filmowej Wielkiej Awangardy, która akcentowała związki filmu z realną rzeczywistością. Jednak istotną i konieczną rolę odegrały w jego ukształtowaniu także i inne komponenty tej świadomości: prezentyzm, połączenie wartości artystycznych z poznawczymi, poetyckość oraz dynamizm i obiektywizm.

Film abstrakcyjny

Druga odmiana kina awangardowego powstała w wyniku odrzucenia przez jego twórców idei przypisującej medium filmowemu konieczny związek z rzeczywistością. Film abstrakcyjny jest konsekwencją zerwania bezpośrednich więzi łączących ekran filmowy ze światem realnym. Dynamiczny obraz nie jest tu już, jak w filmie bezpośrednim, ciągiem wyglądów przedmiotowych. Jest formą czysto wizualną, bezprzedmiotową i autoteliczną. Nie odsyła ku rzeczywistości, lecz na sobie samym skupia całą uwagę odbiorcy. Widzialność formowana w filmie abstrakcyjnym obejmuje więc tylko jedną sferę – obrazową. To ona stanowi jedyny przedmiot zabiegów twórczych, jak również wyłączne źródło przeżyć estetycznych.

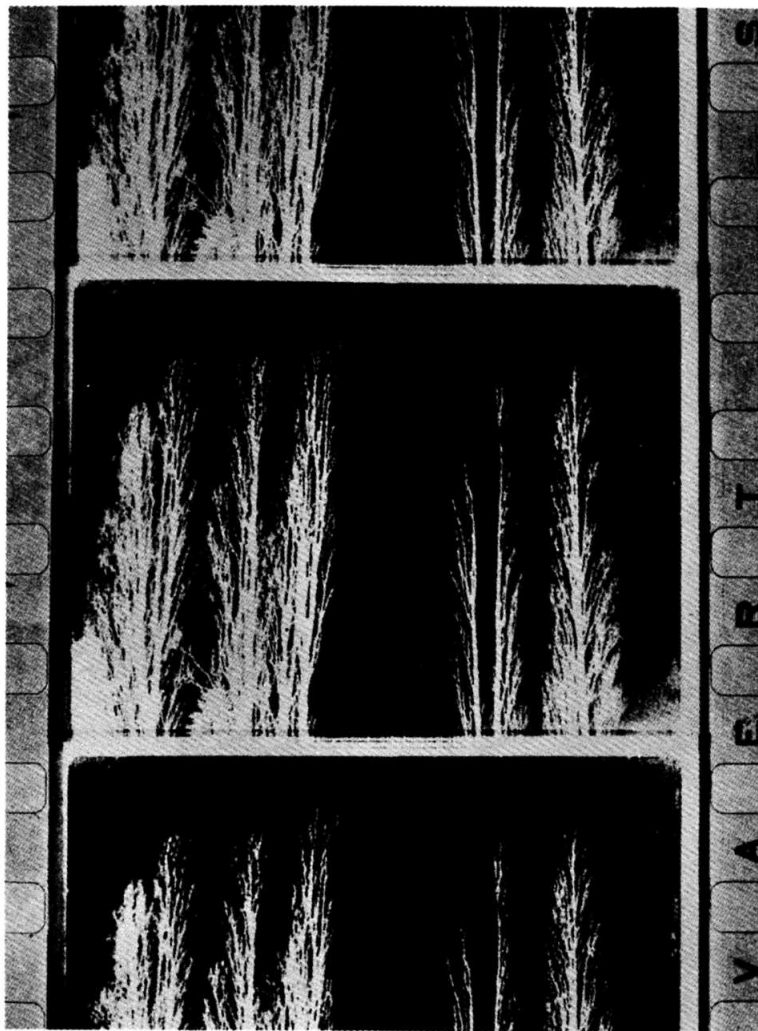
Film abstrakcyjny posiada potrójną genezę.

Po pierwsze zatem, związany jest z ewolucją wizualnego nurtu filmu bezpośredniego. Pisałem w części dotyczącej tego nurtu, iż w niektórych jego realizacjach sfera obrazowa tak dalece podporządkowuje sobie sferę rzeczywistości, że nieomal uwalnia się od związków z nią i usamodzielnia. Wyizolowane z naturalnych kontekstów, kadrowane i oświetlane w odrealniający sposób rzeczywiste przedmioty przeobrażają



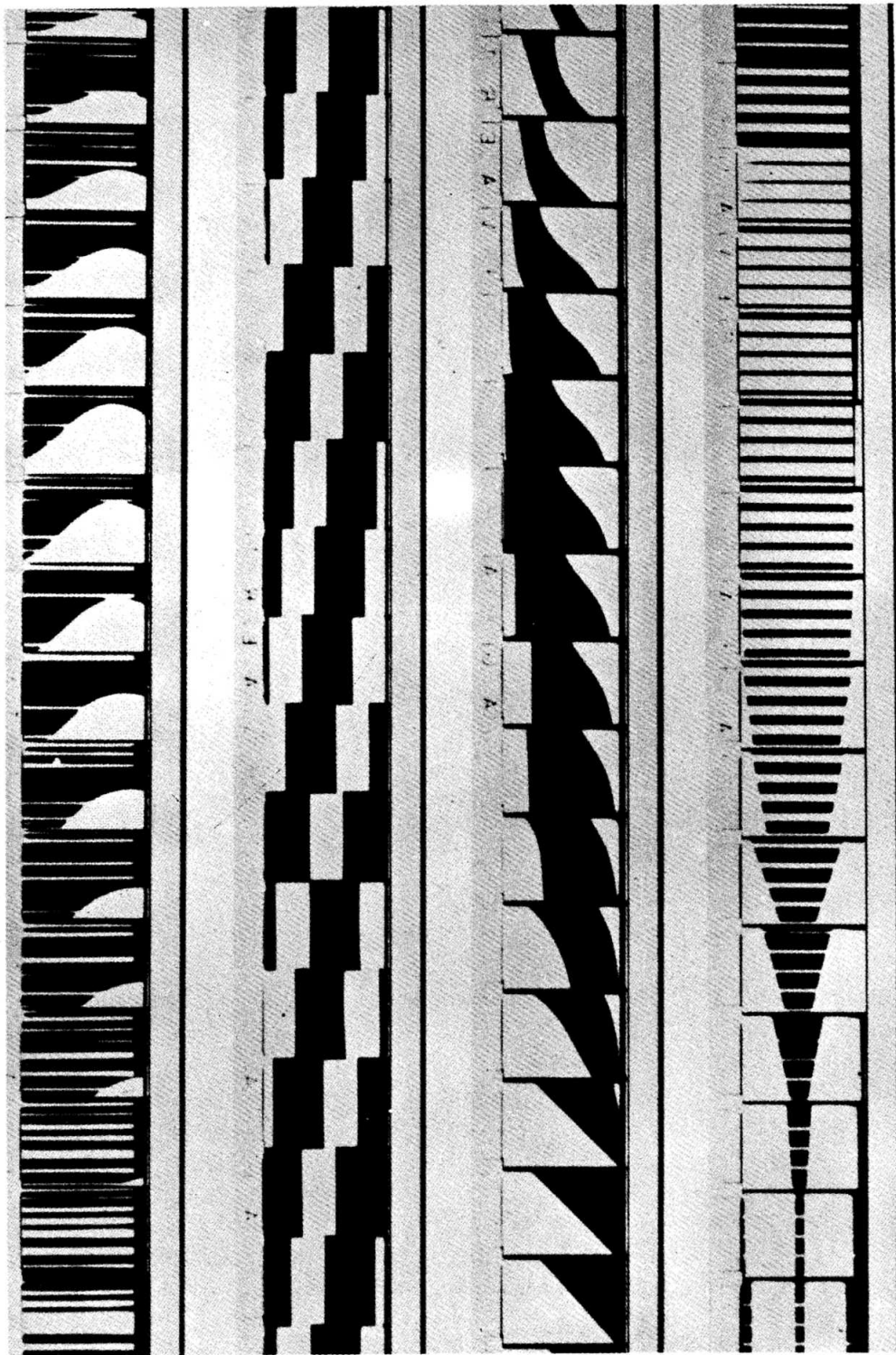
26. F. Léger, *Le Ballet mécanique*, 1924

się w rytmiczne kompozycje abstrakcyjne. *Balet mechaniczny* (*Le Ballet mécanique*; 1924) Fernanda Légera, *Pięć minut czystego kina* (*Cinq minutes de cinéma pur*; 1925 lub 1926) Henri Chomette'a, *Emak – Bakia* (1927) Mana Raya, *Płyta 927* (*Disque 927*; 1928) Germaine Dulac czy też *Rytmy świetlne* (*Lights Rhythms*; 1930) Oswella Blakestona i Francisa Bruguiera to filmy często już zaliczane do filmowej abstrakcji³⁹ bądź przynajmniej sytuowane na jej granicy.

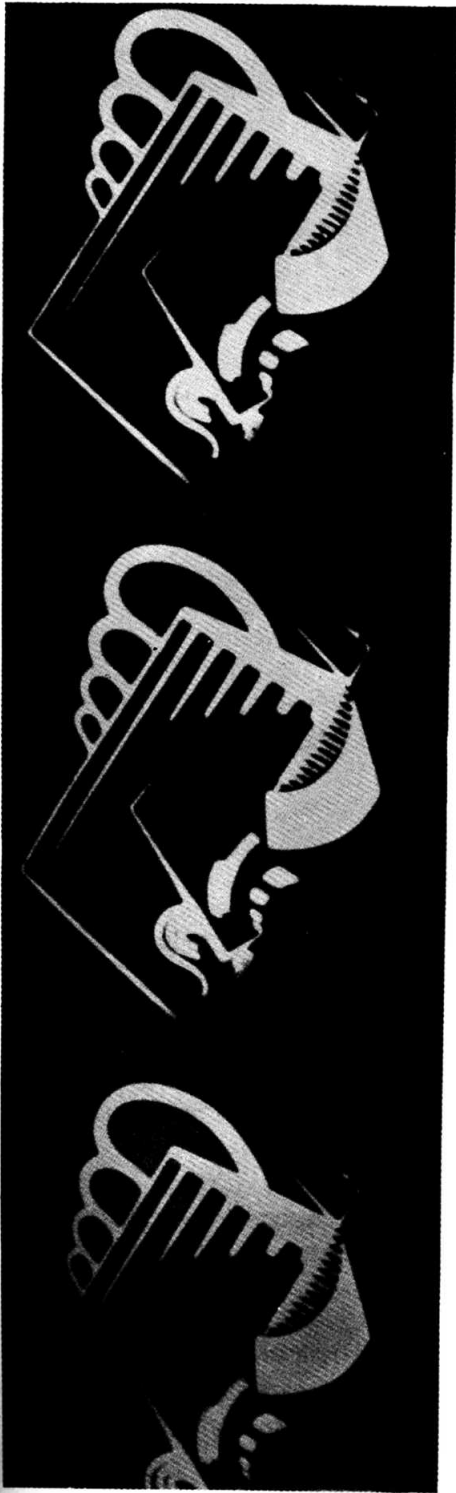


27. Chomette, *Cinq minutes de cinéma pur*, 1925/1926

³⁹Zob. np. J. Mitry, *Le cinéma expérimental...*; J. Christie, *French Avant-garde Film in the Twenties: from „Specificity” to Surrealism*, [w:] *Film as Film...*



28. W. Ruttmann, *Opus IV*, przed 1923



29. V. Eggeling, *Diagonal Symphonie*,
1923-1924



30. Man Ray, *Retour à la raison*, 1923

Drugą przyczyną powstania filmu abstrakcyjnego były procesy przeobrażające postać nowoczesnego malarstwa. Dla licznych jego twórców zasadniczym problemem artystycznym stało się bowiem zagadnienie ruchu. Próbowali oni w rozmaity sposób zdynamizować przestrzeń obrazu. Medium filmowe okazało się wkrótce najsprawniejszym środkiem realizacji tych dążeń a *Symfonia diagonalna* (*Diagonal Symphonie*; 1924) Vikinga Eggelina, filmy Hansa Richtera: *Rytm 21, 23, 25* (*Rhythmus 21, 23, 25*; 1921 - 1925), jak również zrealizowana w latach dwudziestych seria *Opusów* (I–V) Waltera Ruttmanna i *Studia 1–11* (1921-1931) Oskara Fischingera dowodzą, jak poważny wpływ miały wspomniane procesy na ukształtowanie się kina abstrakcyjnego.

Film pojawił się w chwili, gdy sztuki plastyczne uwalniały się od „literatury”. Historia rozwoju form artystycznych wyznaczyła w ten sposób jedną z dróg ewolucji kina. Była to droga, na której film wyrzekł się tego, co zachwycało jego pierwszych odbiorców – możliwości reprodukcji wyglądu świata. Gdy jako zjawisko wizualne znalazł się w polu zainteresowania malarzy, podążył śladem prowadzących ku abstrakcjonizmowi dokonani awangardowych.

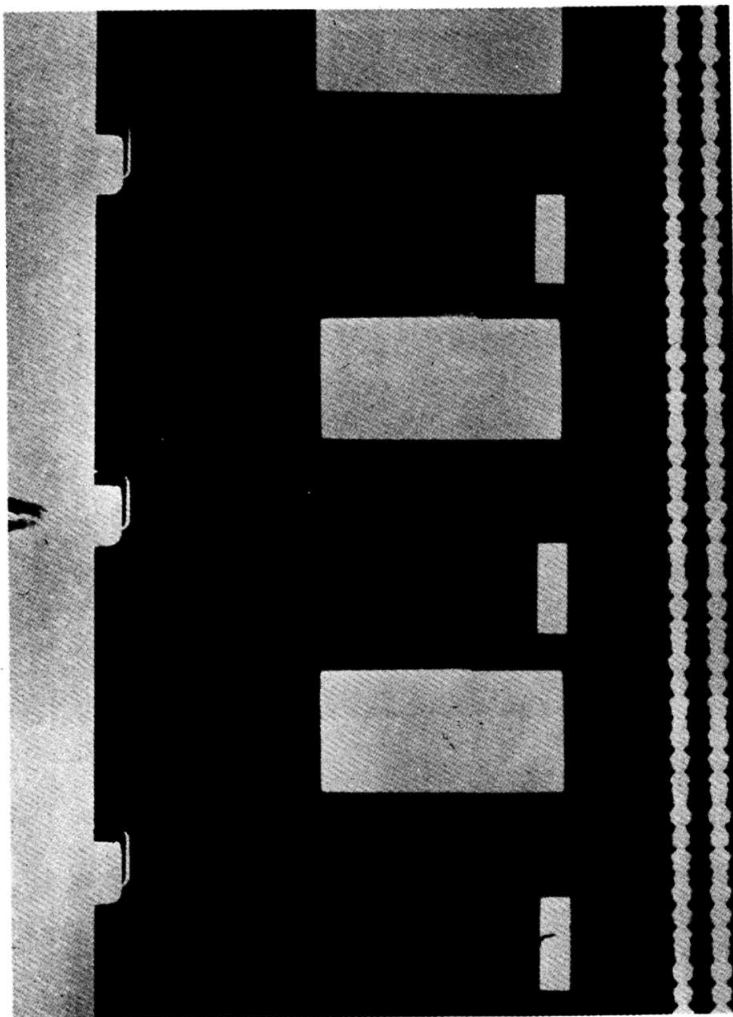
Trzecie źródło filmu abstrakcyjnego pojawiło się w wyniku przeobrażeń, którym od początków dwudziestego stulecia ulegała coraz silniej muzyka. Myślę tu o jej zmierzaniu ku wizualizacji; pośród wykorzystywanych dla osiągnięcia efektu wizualnego środków niebagatelną rolę odgrywał „instrument świetlny” – urządzenie rzucające na ekran (sklepienie sali itp.) barwne światła skoordynowane w swych układach ze strukturami dźwiękowymi. Pierwsze filmy abstrakcyjne: *Tęcza* (*L'Arcobaleno*; 1913) i *Taniec* (*La Danza*; 1913) Brunona Corry i Arnalda Ginny są właśnie konsekwencją poprzednich doświadczeń z „instrumentem świetlnym”.

Wymienione powyżej relacje między filmem a sztukami plastycznymi i muzyką opiszę szerzej w rozdziale następnym. Powracając zaś do filmu abstrakcyjnego dodam tylko, iż Guillaume Apollinaire wskazywał, przy okazji eksperymentu Léopolda Survage'a⁴⁰, na inne jeszcze źródła abstrakcjonizmu filmowego: pokazy sztucznych ognia, fontanny oraz sygnały i reklamy świetlne. Zjawisk tych nie traktowałbym jednak jako bezpośrednich źródeł (czyli przyczyn powstania) filmu abstrakcyjnego. Analiza okoliczności, w jakich pojawił się ten typ filmu, nakazuje poprzestać na trzech wskazanych wcześniej determinantach. Fakty podniesione przez Apollinaire'a uznaję natomiast za źródła postawy odbiorczej, do której odwołuje się film abstrakcyjny: upodobania w asemantycznych, trwających i rozwijających się w czasie zjawiskach wizualnych.

Nie do fajerwerków jednak zwracali się twórcy kina abstrakcyjnego szukając dla niego wzorów strukturalnych. Po odrzuceniu zarówno motywacji konstrukcyjnych oferowanych przez literaturę (struktury fabularne i dramaturgiczne), jak i możliwości wynikających z posługiwania się wyglądami przedmiotowymi, gdy dostrzegli w filmowej abstrakcji rytmiczną sukcesywność asemantycznych form wizualnych, odnaleźli oni inspiracje i reguły postępowania twórczego w muzyce.

Muzyka była więc nie tylko źródłem, ale i artystycznym prawodawcą filmu abstrakcyjnego, niezależnie od tego, czy wyłaniał się on z poszukiwań wewnątrzmuzy-

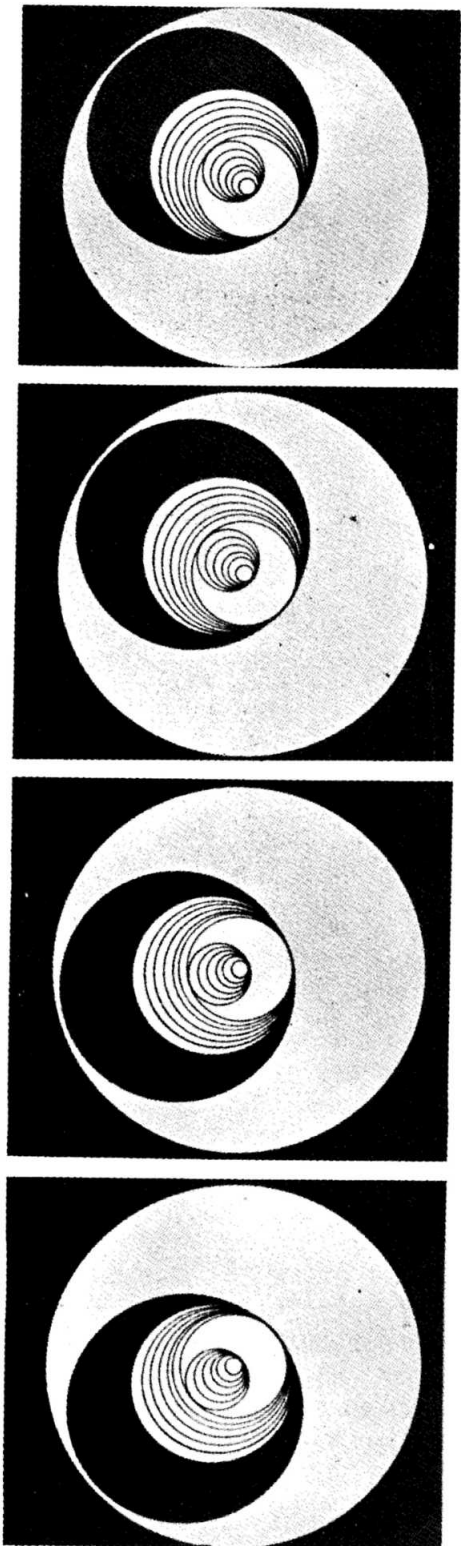
⁴⁰ Na łamach „Les Soirées de Paris” z 15 VII 1914 r.



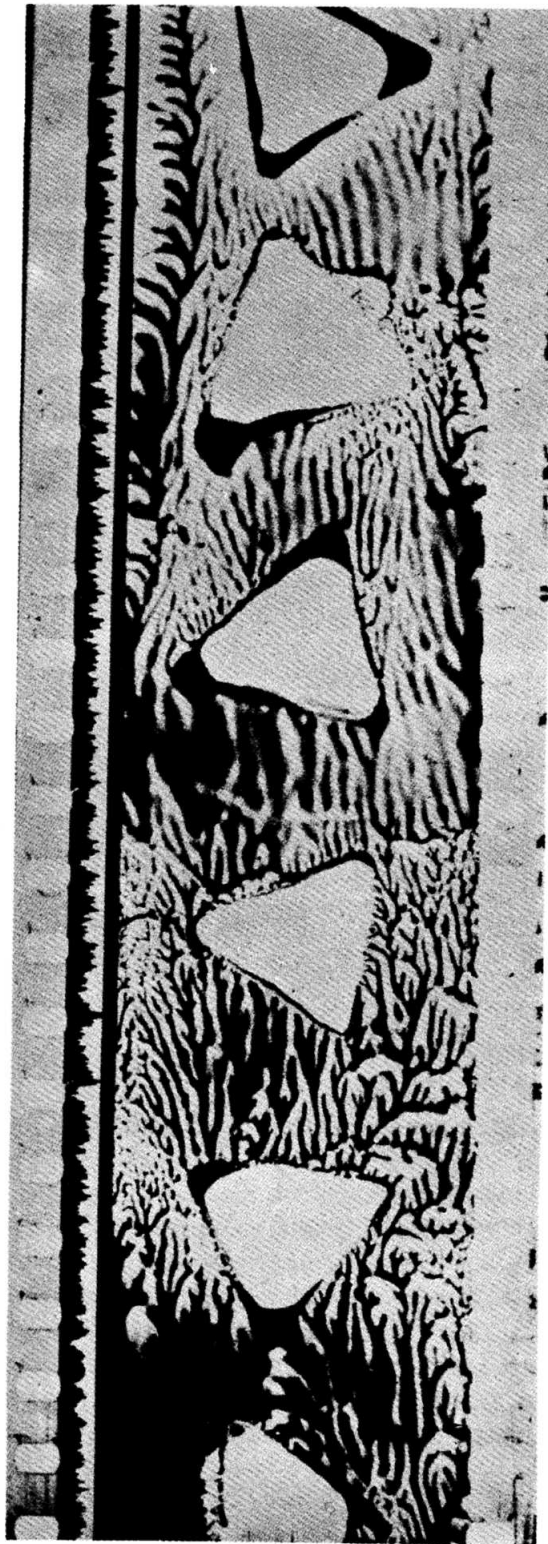
31. H. Richter, *Rhythmus 21*, 1921

cznych, czy też z filmowego wizualizmu lub eksperymentów plastycznych. Filmowi abstrakcyjniści tworzyli obrazowe odpowiedniki ogólnie pojmowanej struktury muzycznej albo też, co zdarzało się częściej, sięgali po konkretne utwory muzyczne i konstruowali ich ekwiwalenty wizualne. Filmy te były zwykle prezentowane publiczności wraz ze stojącymi u ich podstaw kompozycjami dźwiękowymi. O jednym z takich „koncertów filmowych” pisała w 1927 roku w korespondencji z Berlina Stefania Zahorska: „film zespolony z muzyką, amalgamat rytmów plastycznych i muzycznych, żyjących w przestrzeni i w czasie, przenikających się wzajem i dopełniających formę tonem, daje nowy typ artystycznego tworu, coś jakby nowoczesną operę, opartą na naturalnym pokrewieństwie dwu dziedzin sztuki: filmu i muzyki”⁴¹. W kilka lat później

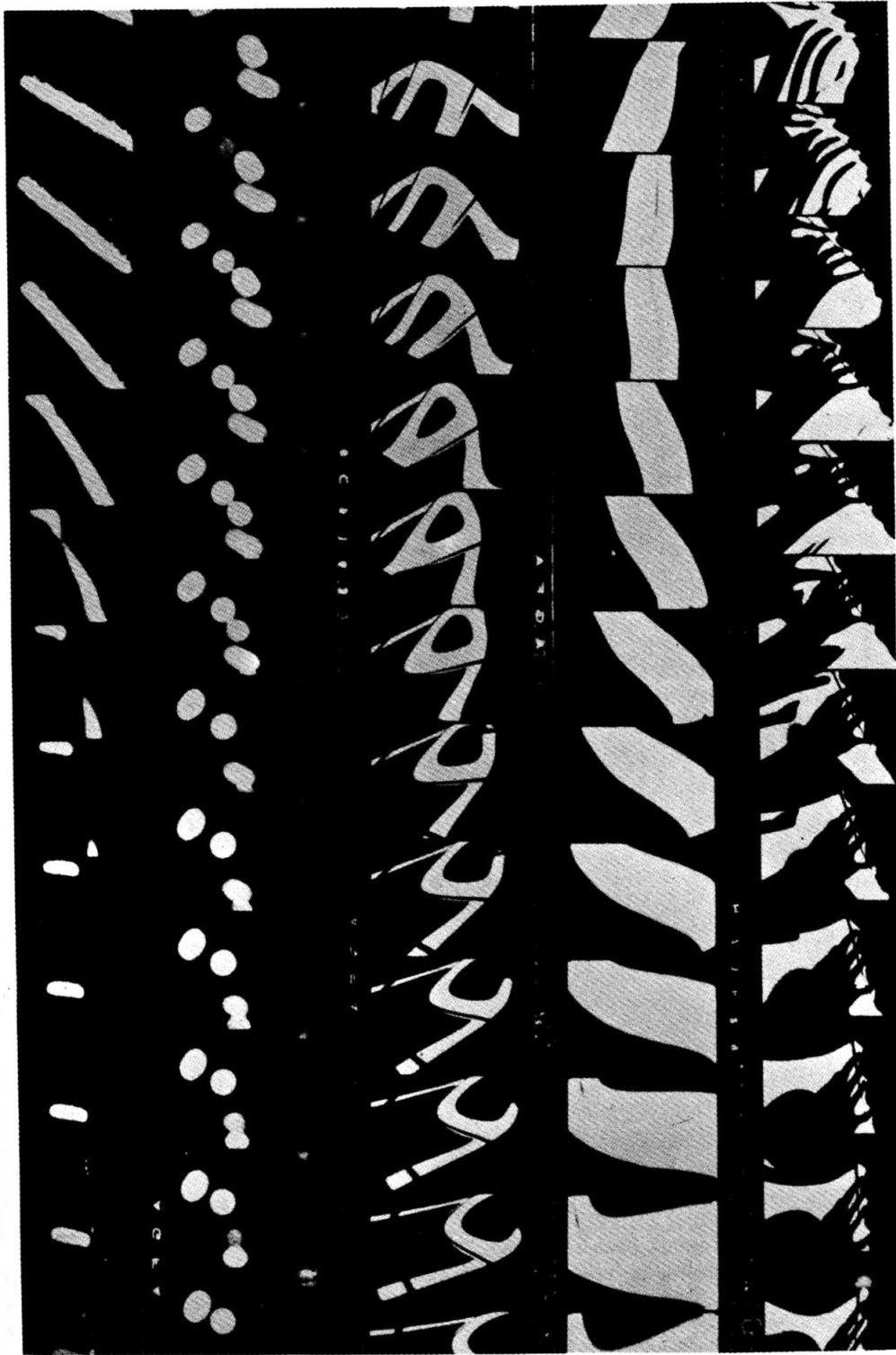
⁴¹S. Zahorska, *Z ruchu filmowego w Niemczech*, „Wiadomości Literackie”, 1927, nr 39, s. 2.



32. M. Duchamp, *Anemic Cinema*, 1926



33. L. Lye, *Colour Box*, 1935



34. Man Ray, *Emak Bakia*, 1926

natomiast, już w epoce kina dźwiękowego, Luigi Pirandello podkreślał – wbrew rosnącej fascynacji mową ekranową – strukturalne pokrewieństwo filmu i muzyki: „Istotą kina jest ruch, zmiana, rytm następujących po sobie obrazów. Jeżeli dodamy teraz słowa, które mają inny czasowy wymiar niż przesuwane się obrazy, ruch ulegnie zahamowaniu i załame się rytm [...] Prawdziwa rewolucja i prawdziwa reforma, to oddalenie kina od teatru i literatury i zespolenie go z muzyką. Czysta muzyka i czysta wizja, oto formuła kina przyszłości”⁴².

Podając się strukturalnemu kształtowaniu ze strony muzyki⁴³, film abstrakcyjny stawał się konstrukcją homologiczną wobec typowych dla niej form. Można go określić jako połączenie elementów plastycznych w mniej lub bardziej rozwinięte tematy wizualne. Rozwój (rozpiętość czasowa) filmu polega na następowaniu tych tematów po sobie, na ich nawrotach i przetworzeniach, na kulminowaniu i rozładowywaniu napięć przy jednoczesnym wysiłku utrzymania stałych miar czasowych. Odbiorca odczuwa taki film nie tylko jako trwający w czasie, ale i jako c i ą g ł ę y. Pojawiające się w kolejnych fazach filmu ukształtowania wizualne odsyłają do form prezentowanych w partiach wcześniejszych, a tym samym stwarzają impulsy prowadzące do oczekiwania rozwiązań przyszłych, do antycypowania fragmentów jeszcze nie przedstawionych. Film abstrakcyjny wymaga więc od swego odbiorcy uaktywnienia procesów retencji i protencji, które warunkują poprawną konkretyzację jego zmieniającej się w czasie formy.

Wyraźnie odczuwalna w większości filmów abstrakcyjnych zrealizowanych w czasach Wielkiej Awangardy ciągłość wizualna wynikała z faktu, iż ich twórcy „obrazowali” utwory należące do muzyki tonalnej (na przykład Brahmsa, Mozarta, Beethovena, Chopina etc.). Dalsze przemiany abstrakcji filmowej prowadziły do pojawienia się dzieł związanych raczej z koncepcją „formy momentowej” Karla Heinza Stockhausena. Dzieła te są ciągami autonomicznych zdarzeń wizualnych, seriami przemijających „chwil obrazowych”.

W przeciwieństwie do filmu bezpośredniego, który pozostawał w ścisłych relacjach z awangardowym nurtem antyartystycznym, film abstrakcyjny wyrastał z tendencji nowoartystycznych, z poszukiwań nowych form i nowych możliwości twórczych. Spośród elementów składających się na filmową świadomość Wielkiej Awangardy szczególne znaczenie dla jego ukształtowania się miały: dynamizm, zdolność wyrażania osobowości twórczej oraz totalność artystyczna.

Film imaginacyjny

Trzecia odmiana kina awangardowego, zrodzona w klasycznym okresie, to wspomniany już w trakcie rozważań nad nurtem fotogenicznym film imaginacyjny.

⁴²Cyt. według: J. Toeplitz, *Pirandello o kinie*, „Wiadomości Literackie”, 1933, nr 16, s. 3.

⁴³Karel Teige postulował również eksperymenty zmierzające w kierunku przeciwnym: przekładanie struktur świetlnych na dźwiękowe; obrazy powinny wywoływać różne tony, tak aby geometryczna kompozycja wizualna odpowiadała kompozycji muzycznej. Rezultat takich zabiegów określony został przez Teigeo mianem „poezji totalnej”, zob. idem, *Optofonetike*, „Pásmo 2”, 1925, nr 8, s. 3.



35. R. Wiene, *Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1920

Formowana w nim widzialność obejmuje trzy sfery: obrazową, rzeczywistości realnej oraz rzeczywistości wyobrażonej. Ta ostatnia powstaje w wyniku przekształceń, którym poddane zostają wyglądy rzeczywistości realnej, składające się na nią elementy oraz zachodzące między nimi relacje. Przedmioty zyskują nowe, obce im dotąd właściwości. Działania, w których uczestniczą, otrzymują nieoczekiwany i zaskakujący przebieg. Tworzą się nowe relacje przestrzenne i czasowe. Zakłóceniu ulegają więzi przyczynowo-skutkowe.

Ważną cechą powstającej w ten sposób filmowej rzeczywistości wyobrażonej jest jej ścisły związek z rzeczywistością realną. Łączy je przede wszystkim wspólnota substancjalna. Świat imaginowany wydaje się drugą stroną realności, jej głęboko ukrytym, prawdziwym wymiarem, w każdej chwili gotowym do aktualizacji. Może więc zaistnieć jedynie w rezultacie przeobrażenia rzeczywistości realnej, jako jej nowa postać. A ponieważ przeobrażenie jest stopniowalne, w obrębie widzialności filmu imaginacyjnego rzeczywistość realna współistnieje z wyobrażoną. Odbiorca transcendujący realne w stronę wyobrażonego jest więc w gruncie rzeczy usytuowany pomiędzy obiema tymi sferami, a świat filmowy uchwycony zostaje w jego ciągłej zmienności.

Pisząc wcześniej o filmie fotogenicznym podkreślałem, iż warunkiem koniecznym (acz niewystarczającym) powstania rzeczywistości wyobrażonej jest ściśle powiązanie sfery obrazowej i sfery rzeczywistości realnej. Biorąc pod uwagę wskazany wyżej związek rzeczywistości realnej z wyobrażoną możemy teraz stwierdzić, że wszystkie trzy sfery widzialności charakterystycznej dla filmu imaginacyjnego są ze sobą dokładnie zespolone. Transformacje obrazu są zabiegami kształującymi także obie pozostałe sfery.

W kinie imaginacyjnym występują dwa nurty. Oba posługują się inscenizacją i aktorem, ale rzeczywistość wyobrażona zyskuje w każdym z nich inny kształt i inny sens.

Nurt pierwszy to film ekspresji deformującej. Podstawowymi cechami kreowanej w nim rzeczywistości wyobrażonej są podmiotowość oraz emocjonalność. Obie te właściwości współtworzą groteskowy charakter świata filmowego.

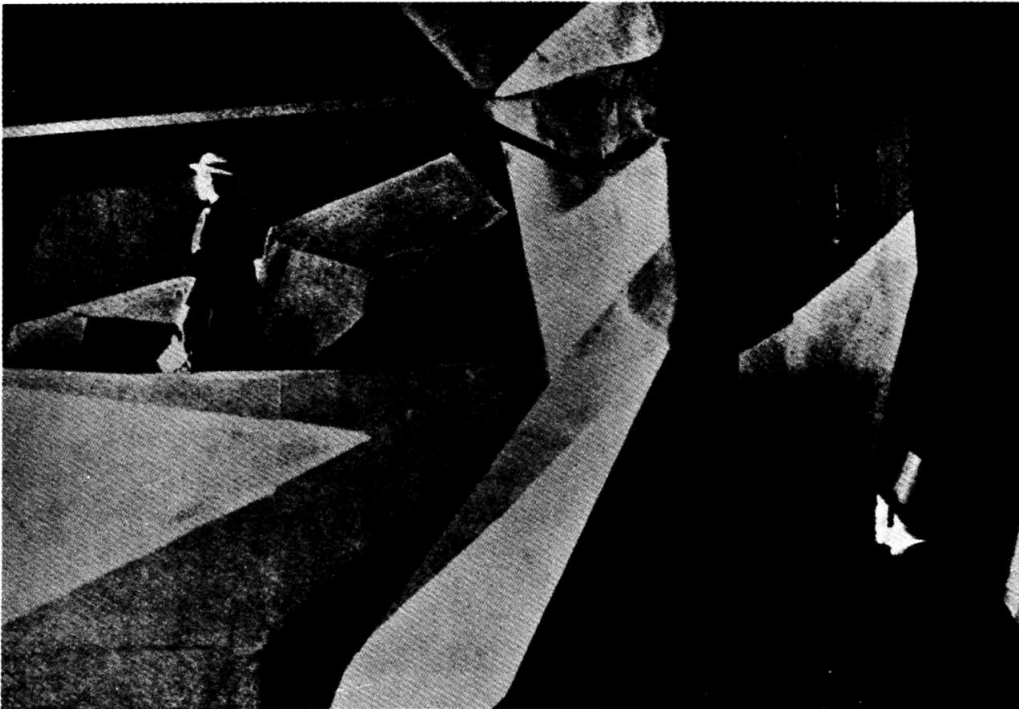
Świat groteskowy to „świat, który stał się obcy”⁴⁴, który ujawnił zawodność naszej w nim orientacji. Sfery uznawane dotąd za odrębne mieszają się ze sobą, naruszona zostaje równowaga zjawisk, zaś „naturalne” proporcje i porządek historyczny ulegają zniszczeniu. Kategorie tożsamości, podobieństwa i odrębności przestają służyć pomocą jednostce usiłującej odnaleźć sens rzeczywistości. Świat wyobcowany wyklucza zrozumienie wywołując w zamian poczucie absurdu.

Faktem pierwotnym wobec aktu kreacji bądź doznania groteskowości jest przeżycie transcendencji. Ma ono charakter indywidualny, jednostkowy; zakłada uświadomienie sobie przez podmiot własnej niepowtarzalności, a równocześnie samotności i obcości wobec świata. Stąd wynika wskazana wcześniej podmiotowość struktury rzeczywistości wyobrażonej.

⁴⁴W. Kayser, *Próba określenia istoty groteskowości*, tłum. R. Handke, „Pamiętnik Literacki”, LXX, 1979, z. 4, s. 276.

Drugim faktem podstawowym dla tworzenia bądź odczucia groteski, ściśle związanym z poprzednim, jest przeciwstawienie jednostki (podmiotowości) światu oraz ich wzajemna obcość i nieprzystawalność⁴⁵. W filmie ekspresji deformującej kontrast ów ma przede wszystkim charakter psychologiczny; jest uświadomieniem wrogości świata i doznaniem lęku. Oto źródło drugiej zasadniczej cechy rzeczywistości wyobrażonej filmu ekspresji deformującej.

Niepewność, zagubienie, strach, groza, przerażenie są podstawowymi kategoriami uczuciowymi wiążącymi się z tym nurtem kina imaginacyjnego. One właśnie określają wspomniany wcześniej emocjonalny charakter jego rzeczywistości wyobrażonej. Są reakcją na nagle pojawienie się w dobrze znanym świecie zjawisk, których źródeł, znaczenia i celów nie sposób odkryć, bądź też reakcją na nieoczekiwane przeobrażenia oswojonych już elementów codzienności. Niejasne, posiadające swoją genezę w nieświadomości, działania bohaterów, jak na przykład w *Cieniach* (*Schatten*; 1923) Arthura Robisona, erupcje sił niebacznie przez nich wyzwolonych, przeobrażają rzeczywistość w koszmar. Zdrada, gwałtowne i niszczycielskie porywy namiętności, zabójstwo, sadyzm i tyrania znamienne są dla kontaktów między postaciami filmowymi, zaś obłęd i samobójcza śmierć ujawniają wewnętrzny chaos i samotność



36. R. Wiene, *Raskolnikow*, 1923

⁴⁵Por. P. Marciszek, *Groteska i absurd (estetyczny i światopoglądowy aspekt groteski)*. Część II, „Przegląd Humanistyczny”, 1983, nr 4.

każdej z nich. Takie między innymi filmy, jak *Schody kuchenne* (*Hintertreppe*; 1921) Leopolda Jessnera, *Dr Mabuse – gracz* (*Dr. Mabuse, der Spieler*; 1922) Fritza Langa, *Vanina* (1922) Arthura von Gerlacha, *Ulica* (*Die Strasse*; 1923) Karla Grune czy też *Gabinet figur woskowych* (*Das Wachsfigurenkabinett*; 1924) Paula Leni łączą w sobie większość wskazanych właściwości, ewokując w ten sposób przerażający, ukryty wymiar świata.

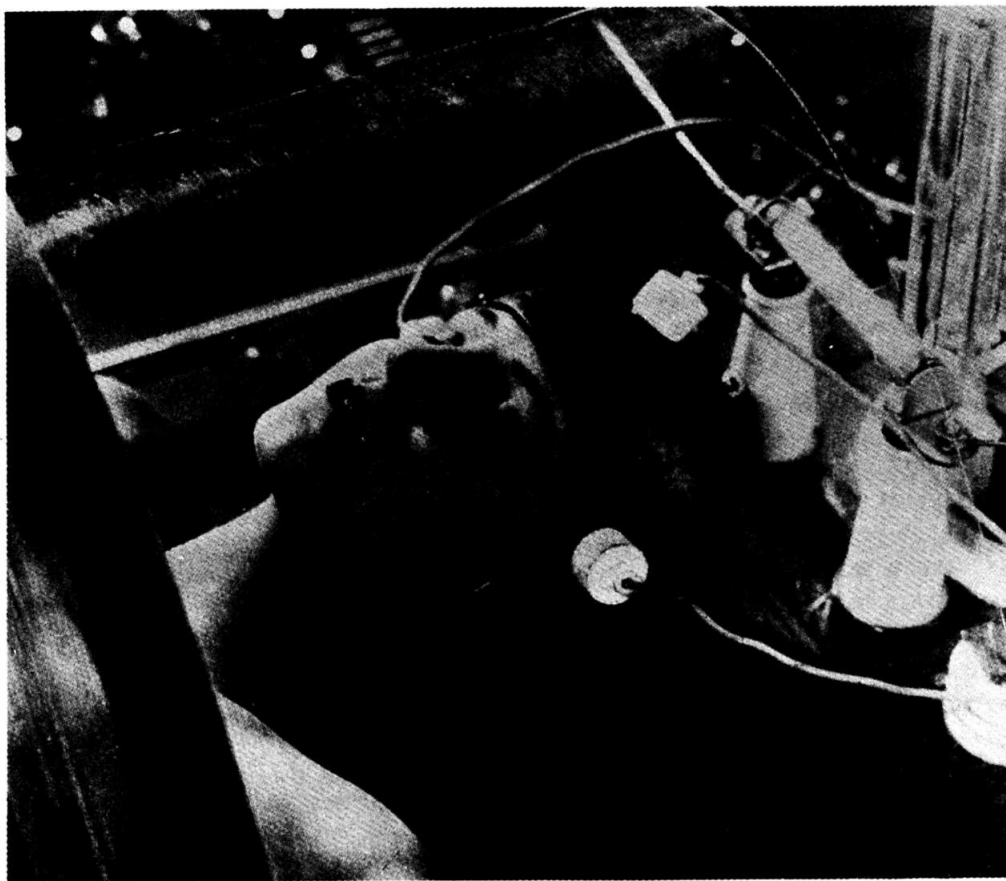
Groteskowy, okrutny charakter rzeczywistości wyobrażonej w filmie ekspresji deformującej tworzony jest nie tylko i nie przede wszystkim za pomocą opisanej wyżej organizacji wydarzeń. Zasadniczą rolę odgrywają tu środki obrazowe. Fotografia deformuje wyglądy i nadaje postaciom oraz przedmiotom tajemniczy i groźny wyraz. Wielkie znaczenie posiada gra światła i cieni, bowiem to głównie ona buduje emocjonalny charakter filmu. Ekspresję obrazu tworzą również zmienne, częstokroć zaskakujące ustawienia i skróty perspektywiczne, a niekiedy, jak w *Portierze z Hotelu Atlantic* (*Der letzte Mann*; 1924) Friedricha Wilhelma Murnaua czy w *Variété* (1925) Ewalda André Duponta, również i ruchy kamery. Natomiast w *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*; 1922) Murnaua zostały szeroko wykorzystane możliwości montażowe oraz technika trickowa (np. łączenie zdjęć pozytywowo- i negatywowymi, ruch przyspieszony etc.).



37. R. Wiene, *Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1920

Także aktor w filmie ekspresji deformującej ma za zadanie „ucznić widzialnym to, co niewidzialne”⁴⁶. Odrzuca środki, które zapewniały mu dotąd kontakt z odbiorcą i tworzy nowy styl, całkowicie różny od naturalnych zachowań potocznych. Jego grę cechuje gwałtowność, paroksyzm i ekstatyczność. Poszczególne gesty są wyizolowane; następują po sobie bez żadnych przejść. Zostają podkreślone do granic karykatury, często również stylizowane. Aktor gra wybranym fragmentem ciała, nadając mu w ten sposób wyrazistość ekspresji. Pozostałe fragmenty zostają wytłumione.

Dekoracje mają wyraz subiektywny. Uczestniczą w zmaganiach postaci, dzielają ich stany uczuciowe. Ekspresja elementów scenograficznych budowana jest przede wszystkim za pomocą oświetlenia oraz poprzez sposób fotografowania. Nietypowym przykładem w tej mierze jest *Gabinet dr Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*; 1919) Roberta Wiene, w którym dekoracje (a nawet światła i cienie) zostały namalowane.



38. F. Lang, *Metropolis*, 1927

⁴⁶O. Aslan, *Aktor XX wieku. Ewolucja techniki. Zagadnienia etyki*, tłum. M.O. Bieńka, Warszawa 1978, s. 112.

Podobny charakter ma też film Karla Heinza Martina (scenografia Roberta Nepacha) *Od poranku do północy (Von morgens bis Mitternacht; 1920)*⁴⁷.

Grę aktora łączą z dekoracjami analogie konstrukcyjne. Oba czynniki są uzgadniane w taki sposób, że na przykład ukośnym liniom budynków odpowiadają równie ukośne pozycje zajmowane przez aktora oraz jego gwałtowne, ostre ruchy.

W filmach ekspresji deformującej pojawia się często charakterystyczny dla wyobraźni groteskowej motyw pomieszczenia pierwiastka organicznego z mechanicznym. Wiąże się on także z grą aktorską. Ludzie-manekiny, automaty, marionetki, twarze zastygłe w maski czy maski zamiast twarzy – oto twory wspomnianego pomieszczenia. Odnajdujemy je między innymi w *Metropolis* (1927) Fritza Langa, *Alraune* (1928) Henrika Galeena, jak również we wspomnianych już *Gabinecie dr Caligari* i *Nosferatu*.

Wszystkie czynniki kształtujące widzialność charakterystyczną dla filmu ekspresji deformującej: środki obrazowe, organizacja wydarzeń, aktor i dekoracje, nadają tej widzialności jednolitą i koherentną wizualnie postać, zaś ujawniająca się sfera rzeczywistości wyobrażonej narzuca całości wymiar groteski. Dążenie ku groteskowości prowadziło na poziomie konstrukcji filmowej do eksperymentu⁴⁸. W planie ideologii natomiast groteskowość ujawniała rozpad porządku świata, niebezpieczeństwa płynące ze strony ekspansywnie rozwijającej się cywilizacji technicznej oraz groźbę totalnej katastrofy. Była ona też wyrazem buntu przeciw ograniczeniom jednostki, wołaniem o wolność. Była wreszcie egzorcyzmowaniem Zła, albowiem, jak pisał Wolfgang Kayser, „ukształtowanie czegoś groteskowego jest próbą zaklęcia i okiełznania wszystkiego, co w świecie demoniczne”⁴⁹.

O ile świat filmu ekspresji deformującej ewokował przerażenie i groźbę, to drugi nurt kina imaginacyjnego – film oniryczny – wyzwala u odbiorcy poczucie cudowności. Sfera rzeczywistości wyobrażonej została w tym filmie uformowana na kształt marzenia sennego. Nie koszmaru jednak, który charakteryzował kino ekspresji deformującej, lecz snu o świecie absolutnej wolności, świecie obalonych granic i zniesionych przeciwieństw.

Obrazowość jest elementarną, wspólną cechą filmu i wizji sennej. Aby jednak powstało kino oniryczne, cecha ta musiała zostać uzupełniona o dalsze, konstytutywne dla marzenia sennego właściwości.

Strukturę senną opisał w licznych swych pracach Zygmunt Freud. Jego poglądy wywierały, szczególnie w latach dwudziestych, bardzo duży wpływ na surrealistów⁵⁰, a

⁴⁷Niektóre źródła podają, że film Martina powstał wcześniej niż *Gabinet dr Caligari*, zob. np. *Fantastique et réalisme dans le cinéma allemand 1912–1933. Catalogue de la Retrospective*, Bruxelles 1969.

⁴⁸Często pisze się, iż kino niemieckie lat dwudziestych było przede wszystkim poszukiwaniem formalnym; zob. np. R. Kurtz, *Expressionismus und Film*, Berlin 1926; A. Helman, *Poetyka ekspresjonizmu filmowego*, „Studia Estetyczne”, t. 12, 1975; H. Trinson, *Expressionisme et cinéma*, „Obliques”, n° spécial 6-7: *L'expressionisme allemand*, dirigé par Lionel Richard, Paris 1976.

⁴⁹W. Kayser, *Próba określenia...*, s. 279.

⁵⁰Poglądy Freuda ulegały oczywiście w ramach światopoglądu surrealistycznego daleko idącym przeobrażeniom. Jednak przekonanie twórcy psychoanalizy o wielkim znaczeniu marzeń sennych dla właściwego funkcjonowania psychiki ludzkiej oraz sama koncepcja ich struktury, znalazły się w centrum programu surrealistów; por.: S. Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, Paris 1974.



39. G. Dulac, *La Coquille et le clergyman*, 1928

oni to właśnie formułowali wówczas koncepcję filmu onirycznego. W wypowiedziach teoretycznych i krytycznych na temat sztuki ruchomych obrazów, w „kronikach” i „films racontés”, w scenariuszach, a zwłaszcza w ich specyficznej odmianie: scenariuszach nie do realizacji (intournables)⁵¹, twórcy surrealistyczni krystalizowali wizję kina zdolnego „wywołać wrażenie [...] podobne do marzenia sennego”⁵². Pierwszy, zdaniem wielu autorów, zrealizowany film oniryczny: *Muszla i pastor* (*La Coquille et le Clergyman*; 1927) powstał na podstawie scenariusza napisanego przez Antonina Artauda. Nakręcona niewiele później *Rozgwiazda*⁵³ (*L'Etoile de mer*; 1929) Mana Raya zawdzięcza z kolei swoje powstanie wierszowi Roberta Desnosa. Obaj ci twórcy, Antonin Artaud i Robert Desnos, tak jak cytowany wcześniej Philippe Soupault, często podejmowali w swych wypowiedziach metaartystycznych problematykę filmową. Zwykle wówczas uznawali film za zjawisko porównywalne w swej strukturze (oraz funkcjach) z marzeniem sennym. Natomiast wspólne dzieło Luisa Buñuela i Salvadora Dali: *Pies andaluzyjski* (*Un Chien andalou*; 1928) posiada genezę czysto oniryczną: film powstał bowiem z konfrontacji dwóch wizji sennych⁵⁴.

⁵¹ Zob. G. Szymczyk-Kluszczyńska, R.W. Kluszczyński, *Poemat kinematograficzny. Analiza pewnego typu związków między literaturą a kinem*, „Przegląd Humanistyczny”, 1982, nr 11.

⁵² Ph. Soupault, *Cinéma*, „Les Cahiers du Mois”, 1925, nr 16-17, s. 179.

⁵³ Film ten jest zwykle opatrywany w polskich publikacjach tytułem *Gwiazda morska*.

⁵⁴ „Przyjechawszy na kilka dni do Figureas na zaproszenie Salvadora Dali – wspominał Buñuel – opowiedziałem mu, że śniła mi się niedawno postrzępiona chmura przecinająca księżyc i ostra brzytwa

Związki i analogie zachodzące pomiędzy wizją senną a filmem onirycznym zachęcają do opisanego jego struktury za pomocą kategorii zaproponowanych przez autora *Wstępu do psychoanalizy* dla wyjaśnienia mechanizmów kształtujących strukturę marzenia sennego. Zabieg taki osadza rozważania nad filmem onirycznym we właściwym mu źródłowym kontekście historycznym (oraz metodologicznym) i nadaje im równocześnie tak pożądaną konkretność.



40. Man Ray, *L'Etoile de mer*, 1928

nacinająca oko. On natomiast opowiedział mi, że właśnie widział we śnie poprzedniej nocy rękę pełną mrówek”. Oba sny dały początek ich wspólnemu filmowi; zob.: L. Buñuel, *Surrealism*, tłum. M. Braustein, „Dialog”, 1984, nr 1; s. 128 (jest to fragment książki tego autora pt. *Mon dernier soupir*, Paris 1982).

Już samo, podstawowe dla koncepcji Freuda, rozróżnienie między jawną treścią snu a ukrytymi myślami sennymi doskonale współbrzmi z powszechnie wyrażanym przez badaczy filmów należących do nurtu onirycznego przekonaniem, że prawdziwe znaczenia tych filmów znajdują się poza sferą bezpośrednio danych obrazów. Aby sensy te odczytać, należy, tak jak w przypadku wizji sennej, poddać film interpretacji.

Interpretacja marzenia sennego, czyli, jak pisał Freud, praca tłumacząca wykonywana przez analityka, jest interpretacją występujących we śnie symboli. W tym punkcie także zachodzi zbieżność między postępowaniem zmierzającym do odkrycia ukrytego znaczenia snu a egzegetyczną aktywnością badacza filmu onirycznego. Jak bowiem dowodzą dotychczasowe próby interpretacji *Psa andaluzyjskiego* czy *Muszli i pastora*, również i głębokie sensy filmu onirycznego posiadają charakter symboliczny⁵⁵. Różnorodność metod odczytywania filmowej symboliki odpowiada natomiast złożonej sytuacji współczesnej psychoanalizy, na której polu ścierają się wpływy wielu szkół i programów (Zygmunt Freud, Alfred Adler, Carl Gustav Jung, Karen Horney, Wilhelm Stekel, Erich Fromm etc.).

Najciekawsze analogie zachodzą jednak pomiędzy mechanizmami opracowywanymi wizję senną (pracą marzeń sennych, jak określa ten proces Freud), a zasadami (chwytami), które organizują sferę rzeczywistości wyobrażonej filmu onirycznego.

Świat filmu onirycznego, jak pisałem już w ogólnej charakterystyce filmu imaginacyjnego, łączy w sobie rzeczywistość realną z wyobrażoną. O ile jednak w posiadającym tę samą właściwość filmie ekspresji deformującej rzeczywistość wyobrażona jest jakby drugą stroną świata realnego, jego groźnym, nieoczekiwanie aktualizującym się dopełnieniem, to w filmie onirycznym ujawnia się ona poprzez nową organizację substancji rzeczywistości realnej.

Realność zostaje więc poddana w filmie onirycznym takim samym przeobrażeniom, jakim ulegają ukryte myśli senne, zanim staną się jawną treścią wizji.

Do najważniejszych cech powstałego tą drogą filmowego świata onirycznego należą:

1. Nietrwałość ontyczna; składające się nań elementy pojawiają się i znikają z nieznanymi powodów.
2. Płynność i zmienność tożsamości (resp. odrębności) poszczególnych składników; zmieniają się one i przechodzą jedne w drugie, jak również łączą w heterogeniczne bądź wręcz hybrydyczne twory.
3. Zawieszenie działania praw przyczynowości i celowości w odniesieniu do rozwoju sytuacji i wydarzeń.
4. Podważenie praw, powiązań i motywacji logicznych (myślę tu o logice arystotelesowskiej, dwuwartościowej); zamiast nich zjawiają się motywacje skojarzeniowe, więzi oparte na zasadach analogii, przeciwieństwa lub przyległości.

⁵⁵Zob. np. F. de la Breteque, „*A l'échelle animale*”. *Notes pour un Bestiaire dans le cinéma des surréalistes*, [w:] *Le cinéma des surréalistes*, coordonné par A. Mitjaville et G. Roquefort, Paris 1980; L. Williams, *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*, Illinois 1981; R. Abel, *French cinema: the first wave 1915–1929*, Princeton 1984. Por. też G. Szymczak-Kluszczyńska, *Kino alchemiczne Antonina Artauda* (w druku).



41. L. Buñuel, S. Dali, *Un Chien andalou*, 1928

5. Zakłócenie związków czasowych i przestrzennych oraz osłabienie ich wyrazistości; tworzenie układu czasoprzestrzennego charakteryzującego się zmiennością form i relacji wewnętrznych.

6. Nadanie filmowemu światu charakteru spójnej całości rządzonej logiką paradoksu, całości, której zasadą jest wolność wyobraźni.

7. Tworzenie znaczeń zagadkowych i wielowymiarowych, penetrujących głębokie pokłady psychiki oraz aktualizujących wzorce mityczne i archetypiczne⁵⁶.

Wszystkie te właściwości, uzupełnione wskazanymi wcześniej obrazowością i symbolicznością, tworzą z filmu zjawisko analogiczne wobec wizji sennej. Ona sama natomiast staje się w ten sposób wzorcem motywującym dobór oraz sposób powiązania poszczególnych składników świata powstałego z zespolenia sfer rzeczywistości realnej i wyobrażonej filmu onirycznego.

Pisząc o strukturze marzeń sennych Freud oznajmiał, iż sny „mogą być zawile, niezrozumiałe, wręcz niedorzeczne, dane zawarte w nich mogą przeczyć całej naszej wiedzy i rzeczywistości”⁵⁷. Taka właśnie wizja senna spełnia funkcję modelu filmu onirycznego. Swój kształt uzyskuje ona wskutek działania trzech mechanizmów, które Freud (a za nim inni autorzy) nazywa zgęszczeniem, przesunięciem i wtórnym opracowaniem.

Z g ę s z c z e n i e polega na pominięciu niektórych fragmentów treści ukrytej (eliptyczność) oraz na łączeniu poszczególnych, obcych sobie jej elementów bądź ich części w celu stworzenia z nich w ten sposób nowych, często paradoksalnych tworów (osoby, przedmioty, miejsca etc.).

P r z e s u n i ę c i e z kolei objawia się przez aluzyjne zastępowanie składnika ukrytego (należącego do treści ukrytej snu) wyobrażeniem obcym oraz przez przenoszenie akcentów ze składników ważnych na poboczne, odległe szczegóły, w wyniku czego „marzenie senne wydaje się inaczej zogniskowane i dziwaczne”⁵⁸. Także aluzja, którą posługuje się przesunięcie, pozostaje „w najbardziej zewnętrznym i oddalonym związku z pierwiastkiem, który zastępuje, staje się zatem niezrozumiała”⁵⁹. Gdy przesunięcie jest w pełni udane, to nie istnieje żaden ślad drogi prowadzącej od aluzji do właściwego wyobrażenia.

Rezultatem działania mechanizmu zgęszczającego i przesuwającego jest twór fragmentaryczny, niespójny, wewnętrznie sprzeczny i nieciągły. Teraz więc przychodzi kolej na w t ó r n e o p r a c o w a n i e. W jego wyniku luki zostają wypełnione, sprzeczności uzgodnione, zaś całość ułożona w ciąg obrazowy posiadający swego rodzaju charakter spójnej opowieści, podporządkowanej oczywiście logice paradoksu.

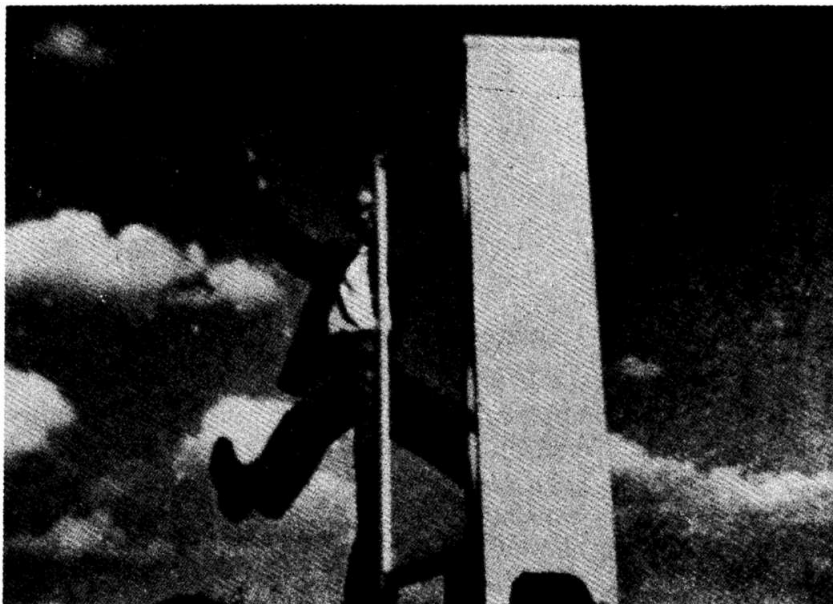
Gdy zestawimy przebieg i rezultaty pracy marzeń sennych z przedstawioną wcześniej charakterystyką filmu onirycznego, to łatwo stwierdzimy, że występuje pomiędzy nimi wyraźna analogia. Nietrwałość ontyczna i płynność tożsamości

⁵⁶ Por. A. Okopień-Sławińska, *Sny i poetyka*, „Teksty”, 1973, nr 2.

⁵⁷ Z. Freud, *Zarys psychoanalizy*, [w:] idem, *Poza zasadą przyjemności*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1975, s. 168.

⁵⁸ Idem, *Wstęp do psychoanalizy*, tłum. S. Kempnerówna i W. Zaniewicki, Warszawa 1984, s. 191.

⁵⁹ Ibidem.



42. S. i F. Themersonowie, *Przygoda człowieka poczciwego*, 1937

składników świata filmowego, zakłócenia czasoprzestrzenne oraz zawieszenie praw przyczynowo-skutkowych i podważenie praw, powiązań i motywacji logicznych są skutkiem złączenia i przesunięcia pierwotnego materiału. Paradoksalna spójność jest następstwem wtórnego opracowania, zaś głębokie, zagadkowe i wielowymiarowe sensory filmu to rezultat wspólnego działania wszystkich trzech mechanizmów.

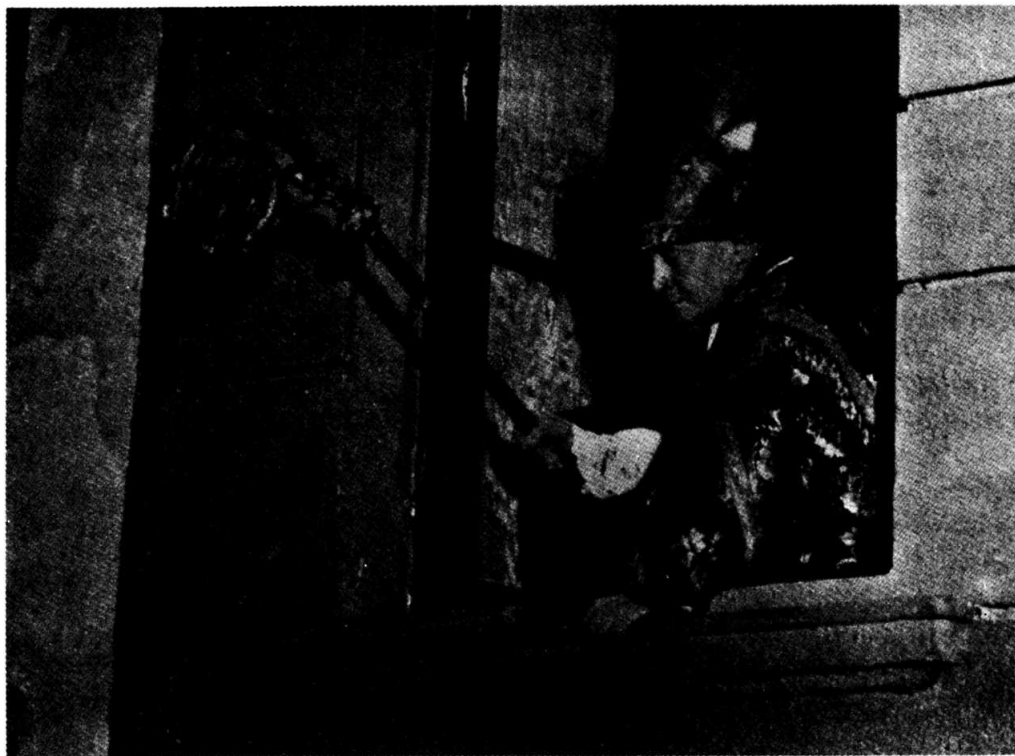
Wydobyta za pomocą powyższego zestawienia analogia między strukturą wizji sennej a strukturą filmu onirycznego skłania mnie do uznania zasad złączenia, przesunięcia i wtórnego opracowania za chwyt organizujący świat filmowy właściwy temu nurtowi kina imaginacyjnego.

Bliska więź filmu onirycznego z marzeniem sennym umacnia jego wyobraźniowy charakter, albowiem, jak pisał Jean-Paul Sartre, „sen jest świadomością, która nie może porzucić postawy wyobrażającej [...] charakterystyczną cechą świadomości sennej jest utrata samego pojęcia rzeczywistości”⁶⁰. Dzięki temu znika opozycja: realne – wyobrażone, a w zamian na ekranie pojawia się obraz świata, w którym „życie i śmierć, rzeczywistość i urojenie, przeszłość i przyszłość, rzeczy możliwe i niemożliwe do przekazania, góra i dół przestają być postrzegane jako przeciwstawne”⁶¹. Słowem: uobecnia się w filmowym quasi-postrzeganiu wizja nadrzeczywistości.

Stwierdzenie to nie powinno nas jednak prowadzić do utożsamienia pojęcia filmu onirycznego z pojęciem filmu surrealistycznego. Nadrzeczywistość jest wprawdzie

⁶⁰ J.-P. Sartre, *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, tłum. P. Beylin, Warszawa 1970, s. 303-304.

⁶¹ A. Breton, *Dругi manifest surrealizmu*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, tłum. A. Ważyk, Warszawa 1976, s. 125-126.



43. L. Buñuel, *L'Age d'or*, 1930

ostatecznym celem i zasadniczym układem odniesienia działań artystów – surrealistów; w ramach ich strategii mieszczą się jednak także i wystąpienia prowokacyjne, agresywne i destrukcyjne, wymierzone w nieakceptowaną rzeczywistość realną. Surrealistyczna koncepcja kina łączy więc w sobie ideę filmu onirycznego z elementami filmu destrukcyjnego (który jest jedną z dwóch postaci kina walczącego). Z połączenia tego zrodził się na przykład drugi film Buñuela i Dalego: *Złoty wiek* (*L'Age d'or*; 1930)⁶².

Chciałbym w tym miejscu przypomnieć, że konstruowana przeze mnie typologia filmu awangardowego prezentuje modele kina, które wyłoniły się z awangardowej refleksji nad sztuką ruchomych obrazów, a nie koncepcje filmowe głoszone przez przedstawicieli poszczególnych prądów awangardowych. Te koncepcje bowiem, tak jak przywołane powyżej poglądy surrealistyczne, zawierają zwykle połączenie elementów odnoszących się do różnych modeli.

Stworzony przez artystów Wielkiej Awangardy model filmu imaginacyjnego odegrał ważną rolę nie tylko w dziejach kina awangardowego. Wywarł również znaczący wpływ na film artystyczny tworzony poza granicami formacji awangardowej.

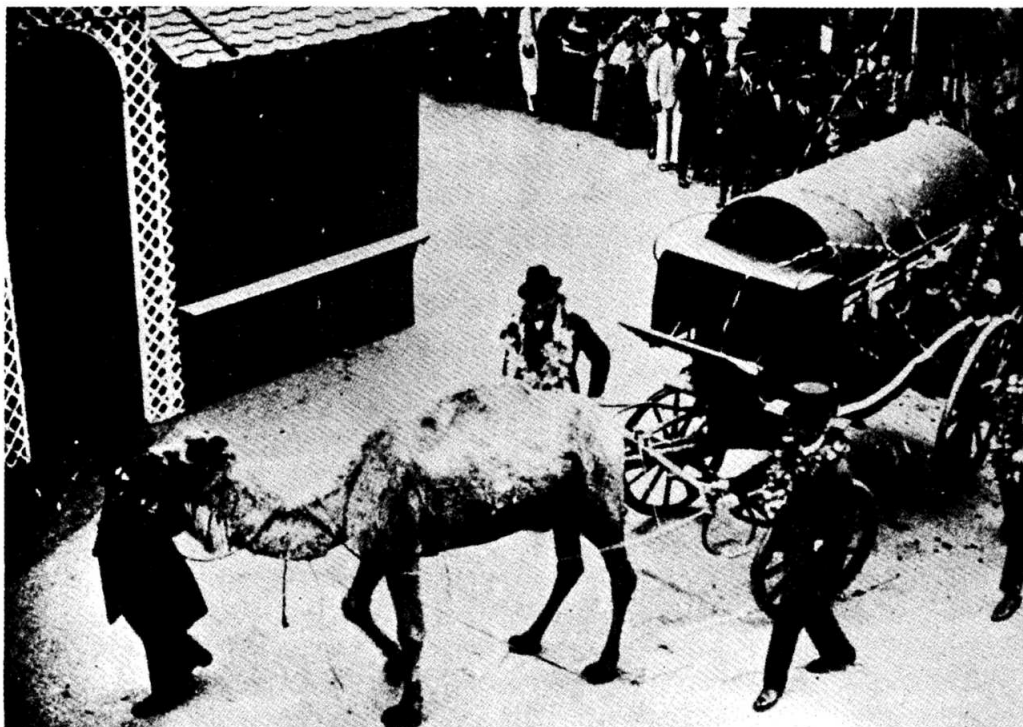
⁶²Zob. R.W. Kluszczyński, *Luis Buñuel: pragnienie buntu i bunt pragnień*, [w:] *Estetyka pragnień*, red. J. Brach-Czaina, Lublin 1988.

Najściślejsze jednak i najbardziej pierwotne więzy łączą kino imaginacyjne z twórczością tych, którzy powołali je do istnienia: z twórczością artystów awangardowych przekraczających w swej sztuce granice realnego świata.

Spośród komponentów składających się na filmową świadomość Wielkiej Awangardy największe znaczenie dla ukształtowania się filmu imaginacyjnego posiadały: zdolność tworzenia świata wolnego od praw rządzących rzeczywistością realną, odświeżenie wzrokowej percepcji świata, zdolność wyrażania osobowości twórczej, poetyckość, sugestywność oddziaływania oraz apojęciowy charakter kontaktu z rzeczywistością.

Film walczący

Czwartą i ostatnią odmianę kina awangardy, powstałą w klasycznej epoce jej istnienia, opatruję mianem filmu walczącego⁶³. Nazwa ta wydobywa i podkreśla podstawowe właściwości formalne tego filmu oraz, przede wszystkim, jego nadrzędny



44. R. Clair, *Entr'acte*, 1924

⁶³ Por. G. Hennebelle, R. Bassan, *Les deux avant-gardes*, „CinémAction”, 1980, nr 10-11; B. Ruby Rich, Ch. Kleinhaus, *Le cinéma d'avant-garde et ses rapports avec le cinéma militant*, ibid.

cel — bezpośrednio, przekształcające oddziaływanie na umysłowość odbiorcy, na jego emocje i intelekt, oddziaływanie kwestionujące porządek społeczny i popychające widza ku rewolcie.

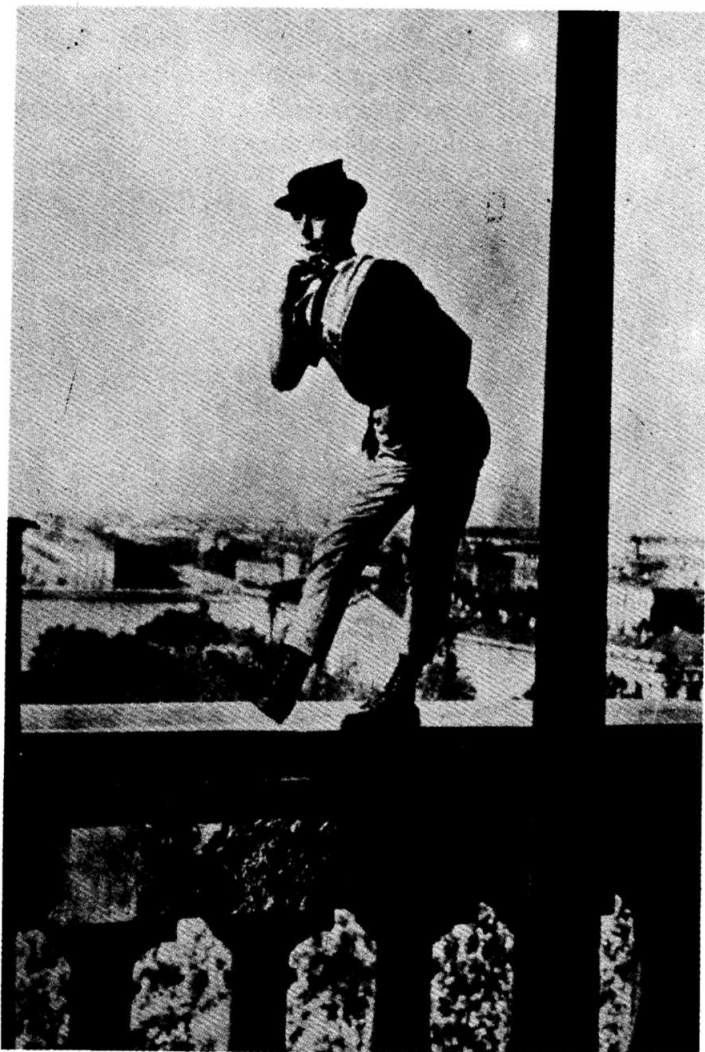
Rewoltyzm jako istotna cecha programowa formacji awangardowej leży wprawdzie (w mniejszym lub większym stopniu) u podstaw także i innych typów kina awangardowego, na przykład filmu imaginacyjnego. Jednakże tylko w filmie walczącym wszystkie stosowane chwytty podporządkowane są w sposób bezpośredni wskazanemu celowi — przekształceniu świadomości społecznej.

Widzialność formowana w filmie walczącym składa się z dwóch sfer: obrazowej i rzeczywistości realnej. Jednak w przeciwieństwie do filmu bezpośredniego, posiadającego analogiczną budowę, sfera rzeczywistości realnej ulega tutaj znacznemu rozkładowi. Charakter, zakres i funkcja owego rozkładu różnicują się w zależności od tego, którego z dwóch nurtów kina walczącego on dotyczy.



45. L. Kuleszow, *Nieobyčajnyje priklučenija Mistera Westa w strane bolszewikow*, 1924

Nurt pierwszy, to filmowy destrukcjonizm. Jego analiza wymaga ponownego włączenia w zakres naszych rozważań zagadnień groteski. Za przykładem Arthura Clayborougha⁶⁴ dokonuję rozróżnienia pomiędzy groteską „czystą” i „stosowaną”. Groteska „czysta” występuje w filmie ekspresji deformującej i została już omówiona przy okazji analizy tego nurtu kina imaginacyjnego. Groteska „stosowana” natomiast polega na wykorzystaniu chwytów charakterystycznych dla sztuki grotes-



46. G. Kozincew, L. Trauberg, *Pochozhdenija Oktiabriny*, 1924

⁶⁴A. Clayborough, *Z problemów teorii groteski*, tłum. P. Marciszuk, J. Bujek, W. Kruska, „Przegląd Humanistyczny”, 1981 nr 1-2 i 3.

kowej w celach, które same w sobie nie są „groteskowe” i które nie prowadzą do ukonstytuowania „nagle wyobcowującego się świata”.

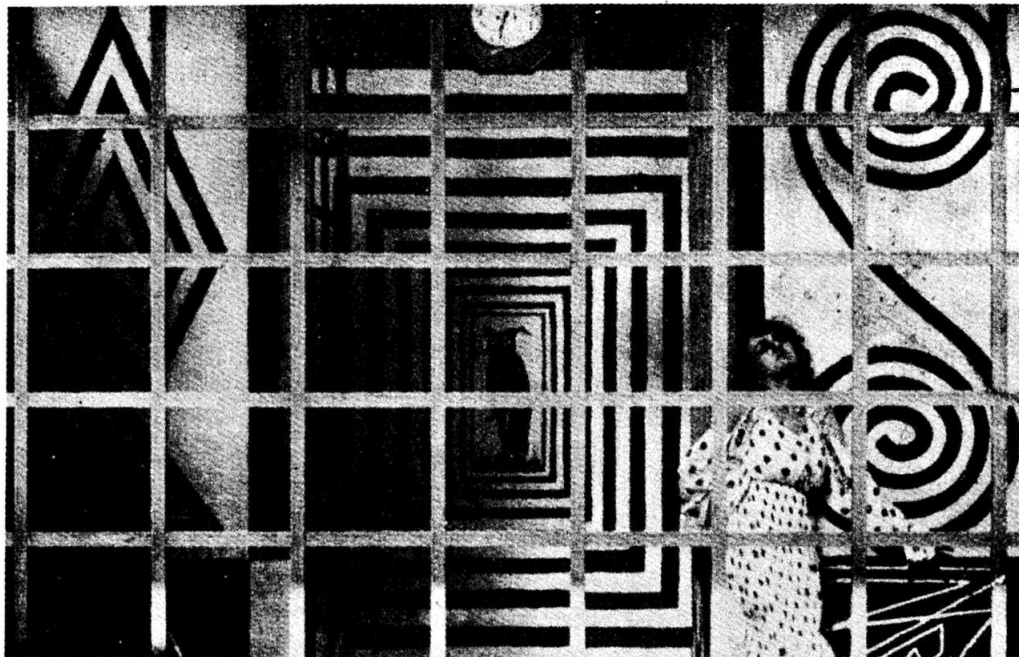
To właśnie groteska „stosowana” dostarcza wzorców strukturalnych filmowi destrukcjonistycznemu. Tworzony przez nią efekt niezborności, udziwnienia, jest rezultatem rozbicia spójnej struktury świata i łączenia ze sobą zjawisk odległych, wzajemnie nieprzystawalnych. Powstająca tą drogą całość nie kreuje jednak nowej rzeczywistości (jak w filmie imaginacyjnym), lecz tylko k a r y k a t u r ę realności. Żart, ironia, szyderstwo, obrazoburstwo i bluźnierstwo charakteryzują struktury i znaczenia destrukcjonizmu filmowego i czynią zeń ważne narzędzie awangardowej strategii skandalu.

Wzory i programy takiej postawy formułowali przede wszystkim futuryści (np. w manifeście *Music-Hall* i *Manifeście kinematografii futurystycznej*) oraz dadaiści. W Rosji Radzieckiej odnajdujemy je w deklaracjach ekscentryzmu (Grigorij Kozincew, Leonid Trauberg, Grigorij Kryżycki, Siergiej Jutkiewicz), o którym Wiktor Szklowski pisał, że „zasadza się na wyborze robiących wrażenie momentów i na wolnym, nie automatycznym ich połączeniu”⁶⁵, oraz w manifeście Siergieja Eisensteina *Montaż*



47. W. Pudowkin, *Szachmatnaja goriaczka*, 1925

⁶⁵ W. Szklowski, [wstęp do] W. Niedobrowo, *Feks. Grigorij Kozincew, Leonid Trauberg*, Moskwa-Leningrad 1928, s. 5-6.



48. A.G. Bragaglia, *Il perfido incanto*, 1917

atrakcji. Wszystkie te proklamacje i wynikające z nich działania twórcze, chociaż często nie dotyczyły bezpośrednio filmu, wywarły poważny wpływ na jego rozwój, przyczyniając się do powstania kina destrukcjonistycznego: filmowych „obrazów na wolności”.

Dzieła należące do tego nurtu cechuje epizodyczna, luźna konstrukcja i otwartość formalna. Nie istnieją tu żadne ograniczenia w doborze materiału: obrazy-tricki optyczne łączone są ze scenami inscenizacji aktorskiej, zdjęcia pozytywowe z negatywowymi etc. Chodzi jedynie o wywarcie maksymalnego wrażenia na widzach. Film może być swobodnym zestawieniem słabo wiążących się ze sobą bądź całkowicie odrębnych fragmentów, jak na przykład *Antrakt (L'Entr'acte; 1924)* René Claira, według pomysłu-scenariusza Francisca Picabii. Może też posiadać luźną, ogólną ramę tematyczną wypełnioną mozaiką (collage'em) różnorodnych epizodów⁶⁶. Tak zbudowane są niektóre filmy Feksów – Kozincewa i Trauberga, na przykład: *Przygody Oktiabriny (Pochozdijenija Oktiabriny; 1924)* i *Misie walczą z Judeniczem (Miszki protiv Judenicza; 1925)*, jak również *Gorączka szachowa (Szachmatnaja goriaczka; 1925)* Pudowkina. Może być wreszcie stematyzowanym dyskursem operującym chwytami groteski, jak film Eisensteina *Strajk (Staczka; 1924)*. Ten ostatni jednak, ze

⁶⁶Jednym ze źródeł obu wskazanych form była burleska filmowa. Jej m.in. oddziaływanie sprawiło, że niektóre z filmów nurtu dekonstrukcjonistycznego, jak np. *Gorączka szachowa*, ograniczają swój radykalizm do sfery sztuki; są one żartobliwą dekompozycją struktur artystycznych i grą z oczekiwaniami odbiorczymi.

względu na bardziej podkreśloną konstrukcję, sytuuje się już na granicy drugiego nurtu kina walczącego: filmu konstrukcyjno-intelektualnego⁶⁷.

O ile filmy należące do nurtu pierwszego charakteryzuje dążenie ku dekompozycji, ogarniające zarówno struktury artystyczne, jak i potoczny obraz rzeczywistości, to kino konstrukcyjno-intelektualne odznacza się z kolei wewnętrzną zwartością (organicznością), racjonalnością strukturalną i funkcjonalizmem.



49. S. Eisenstein, *Staczka*, 1924

Swoje właściwości zawdzięcza film konstrukcyjno-intelektualny temu, iż jego koncepcja zrodziła się w kręgu oddziaływania ideologii konstruktywizmu⁶⁸.

Twórcy tej koncepcji: Lew Kuleszow, Wsiewołod Pudowkin i, przede wszystkim, Siergiej Eisenstein⁶⁹ uważali, że taśma filmowa, niezależnie od tego, czy jest zapisem

⁶⁷Nie zachowały się do dnia dzisiejszego filmy futurystyczne: *Życie futurystyczne (Vita futurista)* Arnalda Ginny, *Perfidny czar (Il perfido incanto)*, *Thais* i *Mój trup (Il mio cadavere)* Antona Giulia Bragaglii oraz *Drama w kabarecie futurystów n° 13* – dzieło futurystów rosyjskich. Nie można więc stwierdzić z całą pewnością, czy proponowały one inny jeszcze wzór kina destrukcjonistycznego. Jednak informacje, jakie posiadamy na temat tych filmów, pozwalają przypuszczać, że zmieściłyby się one w ramach trzech wskazanych form.

⁶⁸Zob. R.W. Kluszczyński, *Poetyka sformułowana radzieckiego filmu konstruktywistycznego*, [w:] *Studia z poetyki historycznej filmu*, red. A. Helman i T.K. Lubelski, Katowice 1983.

⁶⁹Teoria i twórczość filmowa Dzigi Wiertowa mieści się na pograniczu filmu bezpośredniego i

faktów autentycznych, czy inscenizowanych, pozostaje jedynie materiałem dla przyszłego dzieła filmowego. Twierdzili oni ponadto, że organizacja owego materiału powinna być podporządkowana takim zasadom, które uczynią zeń środek możliwie najbardziej bezpośredniego oddziaływania na świadomość odbiorcy. Postulowane dla osiągnięcia tego celu chwytły, na przykład opracowana przez Eisensteina teoria struktury patetycznej, miały więc za zadanie „zburzyć równowagę duchową [odbiorcy – R. W. K.], doprowadzić do nowego stanu psychicznego”⁷⁰.

Należy podkreślić fakt, że wymienieni twórcy poszukiwali przede wszystkim reguł oddziaływania za pomocą samych zasad konstrukcyjnych. Artysta uwalniał się dzięki temu od uwarunkowań tematycznych i mógł pozostać w zgodzie z przesłanką mówiącą, że nie materiał, lecz konstrukcja stanowi o dziele.

W dalszej konsekwencji postawa taka prowadziła do postulatu racjonalizacji twórczej pracy nad filmem i do racjonalizacji samej struktury filmowej. Procesy te zachodziły drogą wydzielenia i podkreślania organizacyjno-konstrukcyjnych czynników dzieła oraz przez podporządkowanie tych czynników regułom funkcjonalizmu. Bowiem, jak pisał Aleksander Rodczenko, „konstrukcja jest systemem wykonawstwa przedmiotu zakładającym funkcjonalne użytkowanie tworzywa, aby osiągnąć z góry wyznaczony cel”⁷¹.

Analiza wypowiedzi twórców filmu konstrukcyjno-intelektualnego pozwala wyłonić reguły, które nadają jego strukturze charakter funkcjonalny. Polegają one na:

- 1) eliminowaniu wszelkiego materiału, który nie jest niezbędny dla osiągnięcia pożądanego efektu;
- 2) maksymalnym wykorzystaniu pozostałego materiału oraz każdego elementu konstrukcji filmu;
- 3) podporządkowaniu zarówno wszystkich składników dzieła, jak i samej jego struktury celowi, dla którego było ono realizowane;
- 4) maksymalnej precyzji, jasności i wyrazistości każdego szczegółu oraz całości filmu.

Powstający w ten sposób film jest czymś więcej niż racjonalnie opracowaną konstrukcją opartą na zasadach funkcjonalnej organizacji materiału. W rezultacie działania chwytów funkcjonalizujących jego strukturę film ów staje się ponadto zwartą, zamkniętą całością.

Szczególny wymiar nadał tej właściwości filmu konstrukcyjno-intelektualnego Siergiej Eisenstein. W licznych pracach, poczynawszy od *Przyczynka do materialistycznego ujęcia formy* po *O budowie utworów* i *Patos*, prowadził on studia nad możliwościami

walczącego. Podejmując w swych utworach aktualną wówczas problematykę społeczno-polityczną i posługując się wyłącznie autentycznym, dokumentalnym materiałem, Wiertow nadawał temu tworzywu rygory konstrukcji filmowej. Natomiast rozluźniony czasem charakter struktury jego filmów każe widzieć w autorze *Kinooka* artystę łączącego program filmu bezpośredniego z chwytami charakterystycznymi dla obu nurtów kina walczącego.

⁷⁰S. Eisenstein, *Nieobojetna przyroda*, tłum. M. Kumorek, Warszawa 1975, s. 40.

⁷¹Cyt. według: A.B. Nakov, *Malarstwo – barwna przestrzeń*, tłum. J. Budzyk, [w:] *Co robić po kubizmie? Studia o sztuce europejskiej pierwszej połowy XX wieku*, red. J. Malinowski, Kraków – Warszawa 1984, s. 37.



50. A. Dowženko, *Arsenal*, 1927

psychologiczno-fizjologicznego oddziaływania na odbiorcę. Chciał podporządkować motywacyjnie strukturę filmu strukturze emocji, które film ów miał wzbudzić, bądź wręcz strukturze całego świata organicznego. W tym drugim przypadku utwór filmowy ma głęboko oddziaływać na widza dzięki temu, że „jego prawa strukturalne są równocześnie prawami, którym podporządkowani są odbiorcy jako cząsteczki tejże przyrody organicznej”⁷². W ujęciu Eisensteina struktura filmu konstrukcyjno-intelektualnego uzyskuje więc wymiar całości organicznej.

Inną ważną ideą twórcy *Pancernika Potiomkina* (*Bronienosiec Potiomkin*; 1925) jest nadanie dziełu filmowemu charakteru dyskursu intelektualnego. Zestawiane montażowo obrazy mają wywołać u widza proces logicznego wnioskowania. W ten sposób, pisał Eisenstein, „uzyskujemy [...] sposobność wpływania na cały b i e g m y ś l i”⁷³.

Także i w tym przypadku proponowany chwyt jest więc podporządkowany nadrzędnej celowi – oddziaływaniu na odbiorców, które w dalszej perspektywie winno doprowadzić do przekształcenia świadomości społecznej.

Stając się wyłącznie znakami, obrazy filmowe tracą tym samym zdolność przedstawiania (za pomocą wyglądu) jakiegokolwiek świata. Mogą jedynie przynieść informacje oraz oddziaływać perswazyjnie na odbiorców.

Już samo tworzenie funkcjonalnej konstrukcji filmowej rozkłada sferę rzeczywistości na odrębne elementy, a ich połączenie w nową strukturę podporządkowane jest całkowicie zadaniom perswazyjnym. Przekształcenie kina w dyskurs intelektualny przynosi ostateczne unicestwienie struktury rzeczywistości realnej. Sfera obrazowa natomiast zostaje przekształcona w system ideograficzny.

Teoria montażu intelektualnego, która pozostała głównie t e o r i ą, została wykorzystana w stopniu największym w filmie Eisensteina *Październik* (*Oktiabr*; 1927). Oprócz niego i wspomnianego już *Pancernika Potiomkina* do najważniejszych dzieł nurtu konstrukcyjno-intelektualnego należą: *Stare i nowe/Linia generalna* (*Staroje i nowoje/Gienieralnaja linia*; 1929) Siergieja Eisensteina, *Matka* (*Mat*; 1926) i *Koniec St. Petersburga* (*Koniec Sankt Pietierburga*; 1927) Wsiewołoda Pudowkina oraz *Arsenal* (1929) Aleksandra Dowżenki.

W czasach Wielkiej Awangardy film konstrukcyjno-intelektualny, w przeciwieństwie do nurtu destrukcyjnego, rozwijał się w jednym tylko kraju – w Rosji Radzieckiej. Wywierał on jednak ogromny wpływ na zaangażowanych w problematykę społeczno-polityczną twórców i teoretyków filmowych na całym świecie⁷⁴. Wyraźny renesans tego nurtu, jak i całego kina walczącego, wystąpił w latach sześćdziesiątych wraz z nawrotem nastrojów kontestacyjnych i wystąpieniem Nowej Lewicy (np.: działalność brytyjskiej grupy „Cinema Action” czy twórczość Jean-Luc Godarda).

⁷²S. Eisenstein, *O budowie utworów*, tłum. M. Kumorek, [w:] idem, *Wybór pism*, Warszawa 1959, s.237.

⁷³Idem, *Dialektyczne ujęcie formy filmu*, tłum. W. Zielińska, [w:], idem, *Wybór pism*. Część I, Warszawa 1957, s. 36.

⁷⁴Por. np. wydawane w latach 1930-1934 w Stanach Zjednoczonych czasopismo „Cinema experimental” i działalność grupy „The Workers’ Film and Photo-League”, teoria filmu dokumentalnego Paula Rothy, postawa Jorisa Ivensa etc.

Film walczący, tak jak i pozostałe typy kina awangardowego, był wytworem świadomości filmowej Wielkiej Awangardy. Szczególne znaczenie dla jego narodzin miały takie komponenty tej świadomości, jak prezentyzm, powiązanie z rzeczywistością realną, związki z kulturą „niską”, masowy charakter oraz zdolność sugestywnego oddziaływania na odbiorców.

Opisane cztery typy kina awangardowego wyczerpują różnorodność filmowej produkcji Wielkiej Awangardy. Poszczególne dzieła albo są realizacją jednego z typów (ściślej: któregoś ze stanowiących je nurtów), albo też, co zdarza się często, łączą w sobie cechy należące do dwóch odmian. „Krzyżówki” takie zachodzą najczęściej pomiędzy filmem bezpośrednim i walczącym oraz pomiędzy imaginacyjnym i walczącym. Dotyczy to także zrealizowanych już w latach trzydziestych (i na początku czterdziestych) polskich filmów awangardowych. *Apteka* (1930), *Europa* (1931-1932), *Drobiazg melodyjny* (1933), *Zwarcie* (1935) oraz *The Eye and the Ear* (*Oko i ucho*; 1944-1945) Stefana i Franciszki Themersonów, *Przekroje* (1931) i *Beton*

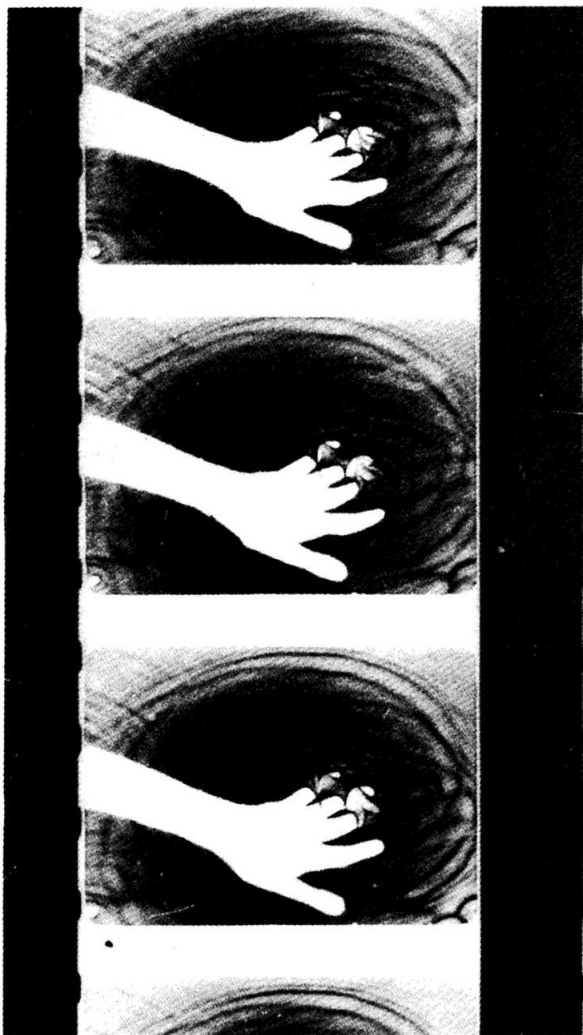
(1933) Janusza Marii Brzeskiego (drugi we współpracy z Kazimierzem Podsadeckim) oraz *OR – obliczenia rytmiczne* (1933) Jalu Kurka, mieszczą się bądź w jednym z nurtów filmu bezpośredniego, bądź też należą do kina abstrakcyjnego. *Przygoda człowieka poczciwego* (1937) Themersonów posiada cechy kina bezpośredniego i imaginacyjnego, podczas gdy realizowany przez tych samych autorów *Calling Mr. Smith* (*Wzywając pana Smitha*; 1943) należy określić mianem filmu walczącego. Z wyjątkiem ostatnich trzech realizacji Themersonów wszystkie pozostałe filmy uległy zniszczeniu (bądź zaginęły), co sprawia, że ich przynależność do określonych typów kina awangardowego można określić jedynie hipotetycznie, na podstawie zachowanych fotogramów, fragmentów taśmy i opisów słownych.

Chcę także podkreślić fakt, iż wszystkie odmiany klasycznego filmu awangardowego można przedstawić (jak i odróżnić) za pomocą określenia charakteru relacji, które wiążą te odmiany z rzeczywistością realną. Film bezpośredni odkrywa rzeczywistość, film imaginacyjny przeobraża ją w subiektywną wizję, film abstrakcyjny zaś odrzuca.



51. S. i F. Themersonowie, *Calling Mr. Smith*, 1943

Natomiast film walczący stara się wziąć udział w procesach zmierzających do przekształcenia jej społeczno-politycznych uwarunkowań. Tak więc problematyka związków kina z rzeczywistością realną, stanowiąca istotną część świadomości filmowej Wielkiej Awangardy, odegrała również ważną rolę w ukształtowaniu samego filmu awangardowego.



52. S. i F. Themersonowie, *The Eye and the Ear*, 1944-1945

zachował po dzień dzisiejszy. Dalsze zmiany były już bowiem tylko pochodną postępu technicznego w dziedzinie kinematografii.

Film abstrakcyjny natomiast, ku któremu zbliżył się nurt wizualny, utrzymywał swą odrębną w stosunku do pozostałych odmian pozycję. Jego wewnętrzne przemiany były uzależnione jedynie od eksperymentów podejmowanych przez twórców i od wprowadzania coraz to nowych środków kształtowania obrazu.

Dopiero lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte przyniosły zjawiska świadczące o tym, że sztuka awangardowa, w tym także i film, weszła w nową fazę swego rozwoju. Film awangardowy przekroczył granice wytyczone przez artystów Wielkiej Awangardy a jego nowe formy zdominowały współczesne oblicze filmowej awangardy.

Dalsze dzieje tego filmu i przemiany, które dotknęły go w latach trzydziestych i czterdziestych, w niewielkim stopniu modyfikują zaproponowaną tu typologię. W miarę upływu lat zacieśniał się wewnętrzny podział w obrębie kina walczącego. Powstające filmy wykorzystywały chwytów należące do obu nurtów, tak że dalsze ich odróżnianie traciło swą dotychczasową zasadność. Podobny proces objął również film imaginacyjny.

Największe zmiany wiążą się z filmem bezpośrednim. Ewolucja nurtu fotogenicznego sprawiła, że te jego realizacje, które kładły coraz większy nacisk na inscenizowane zdarzenia, znalazły się poza kinem awangardowym. Pozostałe zaś, rozwijające sferę obrazową, połączyły się z nurtem wizualnym. Ten z kolei oderwał się od filmu bezpośredniego i zbliżył do abstrakcyjnego. Film bezpośredni utożsamiał się w ten sposób z nurtem społecznym i przybrał postać, którą w przybliżeniu

Rozdział IV

Znaczenie filmu dla awangardy

W dwóch poprzednich rozdziałach przedstawiłem zrekonstruowaną świadomość filmową Wielkiej Awangardy oraz modele kina awangardowego, które ze świadomości tej się wyłoniły. Tym samym opisałem również znaczenie, jakie miała aktywność artystów awangardowych dla rozwoju sztuki filmowej oraz ich udział w procesie kształtowania się nowoczesnej teorii filmu.

Oba te zagadnienia wspólnie określają rozmiary i charakter awangardowych zasług dla kina. Pozostaje nam teraz jeszcze omówić odwrotny kierunek relacji zachodzących między filmem i klasyczną awangardą, tzn. określić bliżej znaczenie filmu dla dziejów formacji awangardowej.

Pisałem wcześniej, że film przyjęty został z aplauzem przez artystów awangardowych dlatego, iż dostrzegli w nim oni właściwości korespondujące ściśle z ich własnym programem artystycznym i społeczno-politycznym. Obecność filmu w obrębie kultury miała, ich zdaniem, pozytywnie wpłynąć na kierunki jej przeobrażeń. Pora więc na uważniejsze niż dotąd przyjrzenie się procesom artystyczno-kulturowym zachodzącym wówczas za sprawą filmu w kręgu Wielkiej Awangardy.

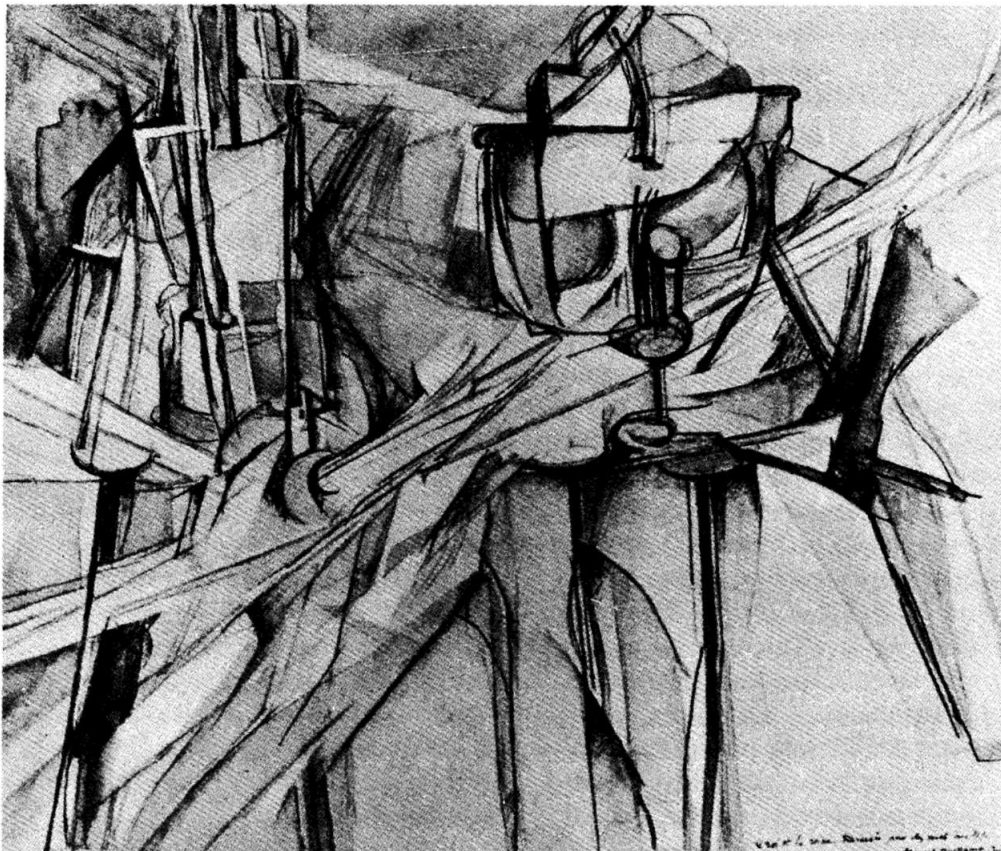
I

Zacznijmy od tego, że film zintensyfikował przeobrażenia zachodzące w granicach sztuki awangardowej. Dzięki swym właściwościom medialnym mógł on podjąć tendencje i problemy wewnątrzartystyczne, określające dynamikę przemian poszczególnych rodzajów sztuki.

Nowoczesne malarstwo początków dwudziestego wieku usiłowało rozwiązać, za pomocą dostępnych sobie środków, zagadnienie ruchu. Włoscy malarze-futuryści (Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Enrico Prampolini, Gino Severini), Robert Delaunay, Marcel Duchamp, Wassily Kandinsky, František Kupka — listę tę można by jeszcze długo uzupełniać — starali się, każdy w inny sposób, nadać swym obrazom dynamikę, stworzyć wrażenie ruchu¹. Film otwierał tu przed malarstwem możliwości niezwykle pociągające. I malarze podjęli to wyzwanie.

Léopold Survage (Sturzwage) wykonał w latach 1912-1914 około dwustu abstrakcyjnych akwarel, zamierzając je następnie sfilmować, aby osiągnąć tak zwany przez

¹Byli oczywiście wśród twórców awangardowych i tacy malarze, którzy programowo eliminowali ruch z obrazu, uznając go za element obcy. Należał do nich np. Władysław Strzemiński.



53. M. Duchamp, *Le Roi et la reine traversés par des nus en vitesse*, 1912; w zbiorach Philadelphia Museum of Art

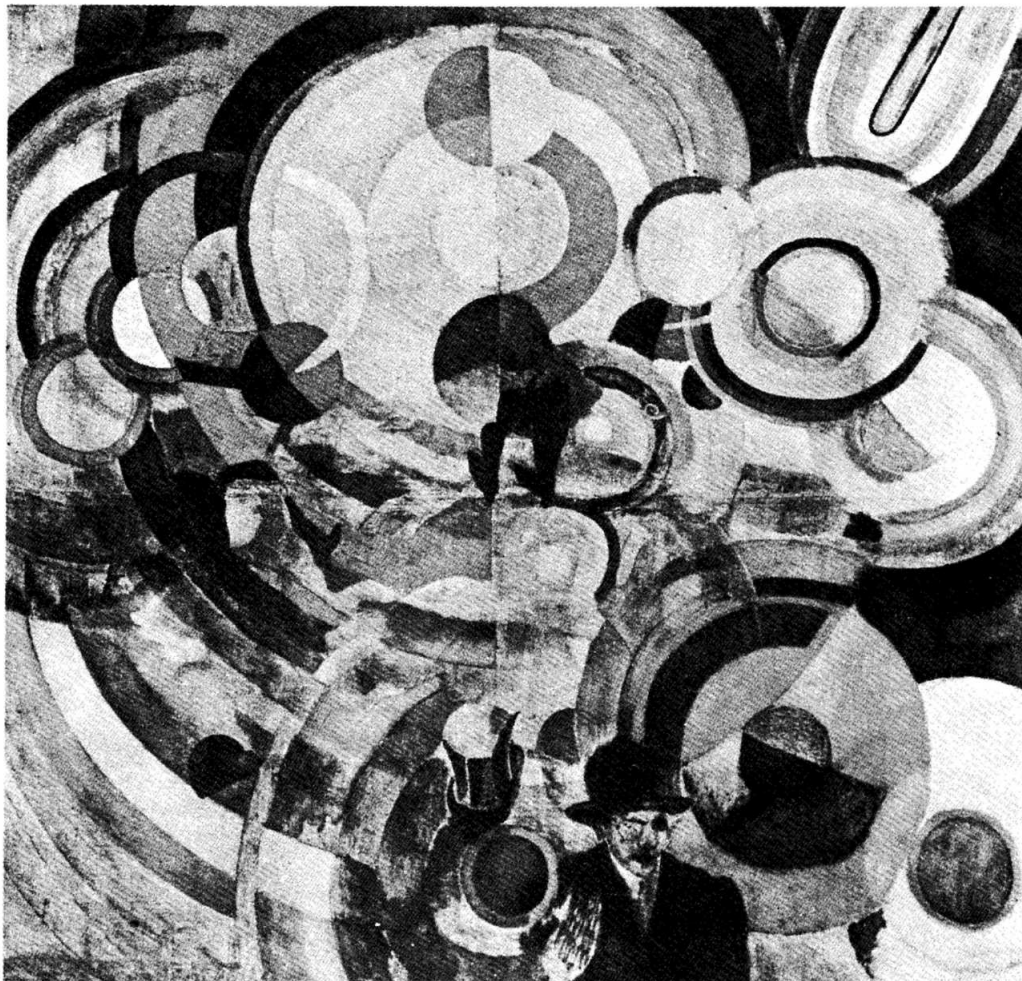
niego *Barwny rytm* (*Le rythme coloré*). 29 czerwca 1914 roku zdeponował on w paryskiej Akademii Nauk tekst pod tytułem: *Kolor, ruch, rytm*, w którym pisał: „Malarstwo, wyzwalając się z konwencjonalnych form przedmiotów w zewnętrznej przestrzeni zdobyło obszar form abstrakcyjnych. Musi ono pozbyć się swej ostatniej i podstawowej więzi — nieruchomości — aby stać się tak sprawnym i bogatym sposobem wyrazu naszych emocji, jak muzyka. Wszystko, co jest nam dostępne, trwa w czasie, który znajduje swoją najsilniejszą manifestację w rytmie, akcji i ruchu [...] Ożywię moje malarstwo, dostarczę mu ruchu, wprowadzę rytm do konkretnej akcji zrodzonego z mego życia wewnętrznego malarstwa abstrakcyjnego. Moim narzędziem będzie film, prawdziwy symbol ruchu. Wykonam »partytury« mojej wizji, związanej ze stanem mego umysłu w jego następujących po sobie fazach. Tworzę nową wizualną sztukę czasową, sztukę barwnego rytmu i rytmicznej barwy”².

²Cyt. według: R. Russett, C. Starr, *Experimental Animation. An Illustrated Anthology*, New York 1976, s. 36.



54. G. Severini, *Tango argentino*, 1913 („Der Sturm”, 1913, nr 192/193)

Za radą Aleksandra Archipenki Léopold Survage przedstawił swoje prace Guillaume'owi Apollinaire'owi. Ten prezentuje idee malarza na łamach redagowanego przez siebie czasopisma „Les Soirées de Paris” (15 lipca 1914 r.). Pisze tam m. in.: „Przewidywałem powstanie tej sztuki, która będzie dla malarstwa tym, czym muzyka dla literatury. Człowiek, który zadał sobie trud, aby ona zaistniała, nazywa się Leopold Sturzwage [...] i poszukuje przedsięwzięcia kinematograficznego, które zechciałoby sfinansować pierwszą próbę barwnej orkiestracji. Ktoś mógłby porównywać *Barwny rytm* do muzyki, lecz analogie te są sztuczne. W rzeczywistości jest to sztuka niezależna, mająca swoje własne, nieskończenie różnorodne możliwości. Swoje źródła posiada ona w pokazach sztucznych ogni, fontannach, sygnałach świetlnych oraz w tych baśniowych pałacach, które w każdym wesołym miasteczku przyzwyczajają oczy do radowania się kalejdoskopowymi zmianami barw. Będziemy mieli więc, ponad statycznym malarstwem i ponad przedstawieniem kinematograficznym, sztukę, do której szybko przywyknijemy i która zaoferuje swoim nieskończenie wrażliwym na



55. R. Delaunay, *Le Carrousel de cochons*, 1922; w zbiorach Musée National d'Art Modern, Paris

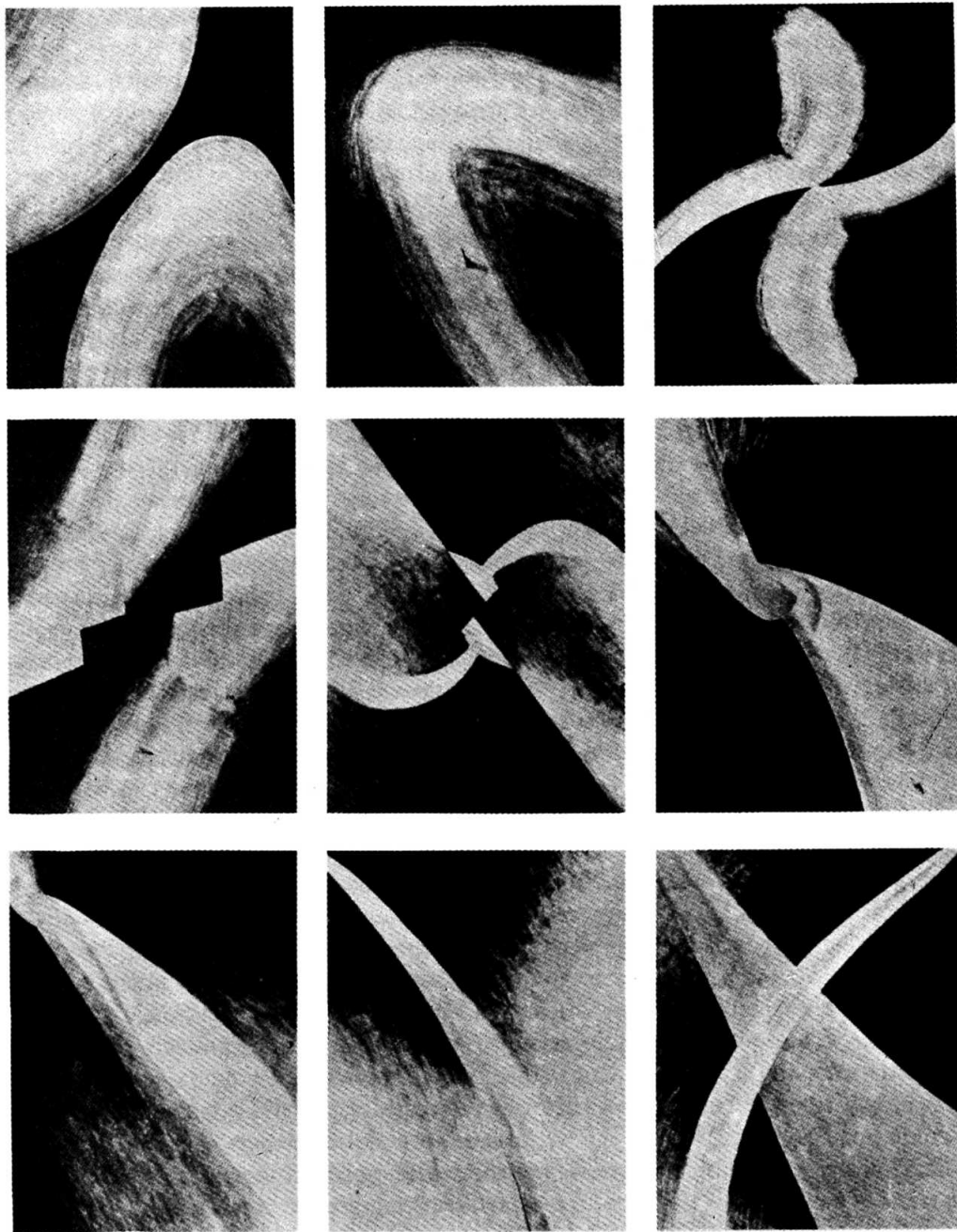
ruch kolorów wyznawcom kompozycje barwne, ich szybkie bądź powolne zmiany, ich równowagę bądź walkę etc. Nie ma wątpliwości, że imię Leopolda Sturzwage, któremu zawdzięczamy nową muzyę, wkrótce stanie się sławne”³.

Przepowiednie Apollinaire’a nie sprawdziły się. Wybuch wojny odwrócił uwagę od osoby i idei Survage’a, którego próby znalezienia sponsorów spełzły na niczym⁴. W roku 1917 odbyła się wystawa jego prac (wykonanych na użytek niedoszłego filmu)⁵,

³ Ibidem, s. 38.

⁴ Studio Gaumont wyraziło zainteresowanie pomysłem Survage’a, ale wojna przeszkodziła w jego realizacji.

⁵ Spośród wszystkich przygotowanych przez Survage’a akwarel zachowało się 59 (z pięciu różnych sekwencji) w zbiorach The Museum of Modern Art w Nowym Yorku oraz 12 (z innej sekwencji) w zbiorach Cinémathèque Française.



56. L. Survage, *Rythme coloré*, 1913; w zbiorach Museum of Modern Art, New York

zaś w dwa lata później, na łamach „La Rose Rouge” (17 lipca 1919 r.), w artykule zatytułowanym *Narodziny kolorów*, przypomniał koncepcję *Barwnego rytmu* Blaise Cendrars. „Pan Léopold Survage – pisał – jest autorem teorii rytmu kolorów. Odkrył on genzę ożywionych barw. Rozmyślenia i studia nad skontrastowanymi faktami barwnymi doprowadziły go do wyobrażenia, że film przedstawi tę genzę. Niestety! Bezpośrednie filmowanie barw jest dotąd niewykonalne w kinie. Spróbuję więc oddać w słowach, możliwie najbardziej fotogenicznych, drogę, na której pan Léopold Survage próbuje stworzyć na nowo i przełamać cykliczny ruch barw [...]”.

W dalszej części artykułu Cendrars prezentuje własną, powstałą pod wrażeniem oglądanych obrazów wizję niezaistniałego filmu Survage’a: „Czerwień powoli zajmuje czarny ekran i wkrótce wypełnia całe pole widzenia. Jest to ciemna czerwień surowej, pierwotnej natury, pomarszczona jak wodorosty. Zbudowana jest z wielu płaskich łusek umieszczonych obok siebie. U wierzchołka każdej z tych łusek znajduje się maleńki bąbel, który lekko drży i pulsuje jak stygnąca lava. Nagle, czerwone wodorosty dzielą się pośrodku ekranu. Łuski grupują się na powrót po lewej stronie. Bąble wzmagają swój ruch. Pojawia się niebieska smuga, szybko poszerza się i rośnie od góry i od dołu. Błękit rozwija swoje odnogi na kształt liścia we wszystkich kierunkach i powiększa się. Przybierając trójkątny kształt listków złotowłosej paproci opada lekko drżąc na czerwień wodorostów. Czerwone bąble i niebieskie listki następują teraz kolejno: dwa po dwa, obracają się powoli, znikają. Pozostają na ekranie tylko dwie duże, o kształcie ziareń, plamy: czerwona i niebieska. Zwrócone są ku sobie. Można je nazwać dwoma embrionami: męskim i żeńskim. Zbliżają się do siebie, łączą, dzielą, reprodukują komórkami lub grupami komórek. Każdy zarodnik, każdy maleńki zarodnik otoczony jest piękną fioletową linią, która następnie powiększa się, pęcznieje, rozszerza jak słupek. Słupek ten staje się pulchny, jego główka rośnie. Małe, pomarańczowego koloru romby powiększają się obracając z różnicującymi się skrajnie prędkościami. Pomarańcz i fiolet szarpia i pożerają się wzajemnie. Odnogi, gałęzie, pnie, wszystko drży, kładzie się nisko i ponownie wznosi. Nagle pomarańcz rozkwita jak kwiat dyni jasno prążkowany złotem. Na dnie jego kielicha dwa fioletowe słupki zakrzywiają się ponad czerwono-niebieskim przecikiem. Wszystko wykręca się z zawrotną prędkością od centrum ku krańcom. Formuje się kula, oślepiająca kula najpiękniejszej żółcieni. To może być owoc. Żółcień eksploduje. Różnokolorowe ziarenka owocu rozsypują się we wszystkich kierunkach, a następnie majestatycznie opadają na dół. Ruch staje się szybszy; wszystko opada gęsto i prędko jak grad. Jednolicie zielenieje. Niektóre nitki przybierają kształt łańcuchów i więzi. Cienkie pnącza, powęzłone łodygi, wznoszące się wysoko lub pełzające. Ktoś mógłby to nazwać pastwiskiem, które brązowieje, szarzeje powoli i roztapia się wreszcie w butwieniu nieokreślonych kształtów. Kształty te nikną w narastającej bieli. Biel utrwala się i pogłębia. Ponownie zjawia się czarny krążek i powiększając się zasłania pole widzenia”⁶.

W tym samym czasie co Survage, to znaczy około 1912 roku, ideę użycia filmu dla

⁶B. Cendrars, *De la parturition des couleurs*, „La Rose Rouge”, 17 VII 1919, cyt. według: idem, *Aujourd'hui*, Paris 1931, s. 129-132.

przedstawienia ruchu kolorów rozważał Pablo Picasso. Jak podaje Daniel-Henri Kahnweiler, Picasso chciał malować swoje kompozycje na przezroczystym podłożu i pokazywać je za pomocą projektora kinematograficznego. Zamiar ten nie wykroczył jednak poza stadium wstępnych rozważań⁷.

Także Kandinsky brał pod uwagę możliwości, jakie malarstwu przynosi kinematograf. Problem ruchu bowiem bardzo wcześnie zaczął zaprzętać jego uwagę. W *Über das Geistige in der Kunst* pisał: „Dla malarza, który chce i który musi wyrażać swój świat wewnętrzny, naśladowanie, nawet z powodzeniem, natury nie może być celem samym w sobie. Zazdrości on łatwości, z jaką sztuka najbardziej niematerialna – muzyka – cel ten osiąga. Jest zrozumiałe więc, że zwróci się on w stronę tej sztuki i że będzie się starał w swojej własnej domenie odkryć podobne możliwości. Stąd biorą się w malarstwie obecne poszukiwania rytmu, konstrukcji abstrakcyjnej, matematycznej, jak również wartość, którą przypisuje się dziś powtórzeniu barwnych tonów, dynamice barw”⁸.

W kontekście tych zainteresowań Kandinsky’ego nie zaskakuje nas informacja o zamierzonym przezeń sfilmowaniu własnej (napisanej około 1909 roku) kompozycji scenicznej *Der gelbe Klang*. Także i ten pomysł nie został jednak zrealizowany⁹.

Powodzeniem zakończyły się natomiast eksperymenty Vikinga Eggelinga i Hansa Richtera. Również i oni zmagali się z zagadnieniem ruchu w kompozycji malarskiej. Dynamiczna, rozwijająca się w czasie forma plastyczna miała być dla nich nie tylko konstrukcją artystyczną, lecz także (twierdzili tak w opublikowanym w 1920 roku artykule pt. *Universelle Sprach*) drogą w stronę języka uniwersalnego. Odwołując się do koncepcji „pamiętającego oka”, które odkrywa ukrytą organizację czasowo skomponowanych form plastycznych, rozpoczęli oni realizację „obrazów zwojowych”, wypełniając modyfikowanymi sukcesywnie elementami wizualnymi długie zwoje papieru. Jednak szybko stwierdzili, jak relacjonował Richter w 1952 roku, że „jedność czasu jest taka sama w zwoju, jak i w obrazie sztalugowym, chociaż ich ekspresja jest zasadniczo odmienna. W malarstwie zwojowym orkiestracja wszystkich faz rozwoju formy jest widziana i odczuwana symultanicznie – wstecznie i postępująco”. Dalsze poszukiwania zaprowadziły ich więc w sposób naturalny do filmu: „uświadomiliśmy sobie – pisał Richter – że »orkiestracja czasu« jest estetyczną podstawą tej nowej formy sztuki”¹⁰.

Owoce tych eksperymentów stały się utwory: Richtera *Rhythmus 21, 23, 25* oraz Eggelinga *Symfonia diagonalna*, a także filmy Waltera Ruttmanna, Oskara Fischingera, Fernanda Légera, Lena Lye’a, Normana McLarena i innych twórców zainteresowanych plastycznymi możliwościami kina.

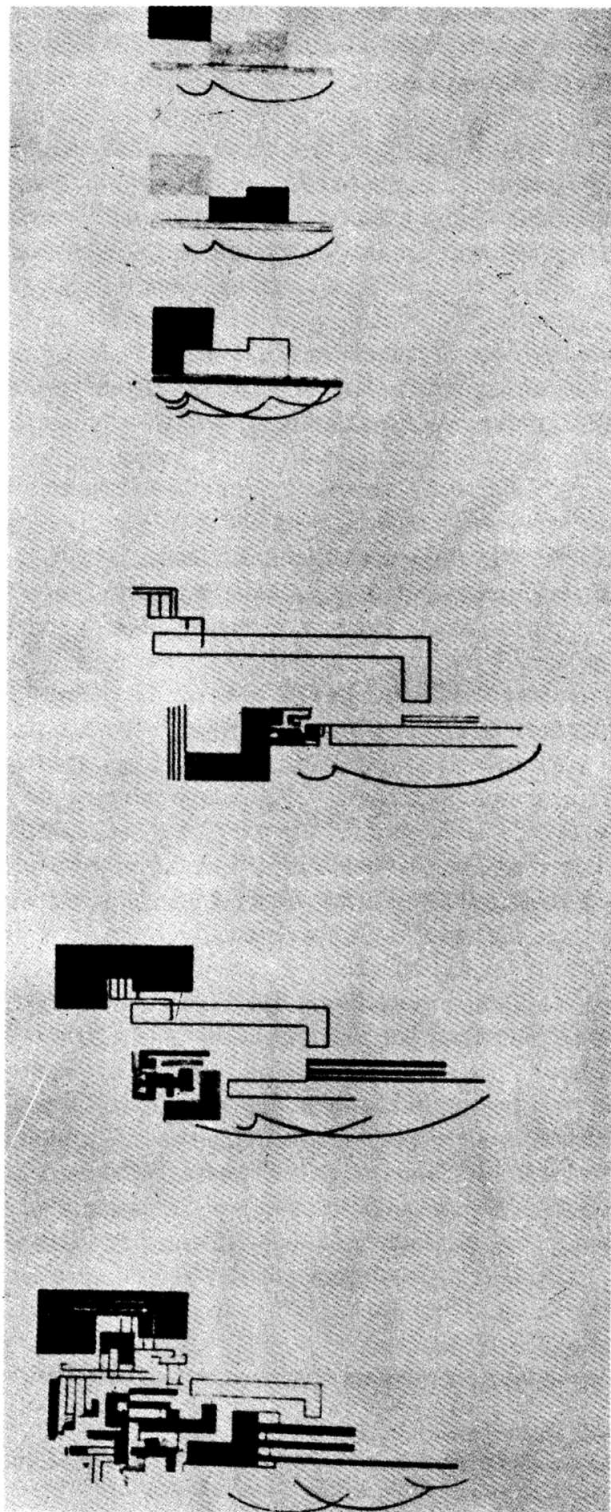
Twórczość ta znalazła oczywiście pełne odzwierciedlenie w poglądach Wielkiej Awangardy. Obok cytowanych już Apollinaire’a, Cendrarsa, Kandinsky’ego, na temat

⁷D.-H. Kahnweiler, *The Rise of Cubism*, New York 1949, s. 22.

⁸Cyt. według wyd. francuskiego: *Du spirituel dans l’art et dans la peinture en particulier*, trad. P. Volboudt, Paris 1969, s. 76.

⁹Zob. I. Eichner, *Kandinsky und Gabriele Münter*, München 1957, s. 91.

¹⁰H. Richter, *Easel – Scroll – Film*, „Magazine of Art” published by The American Federation of Arts, February 1952, cyt. według: R. Russett, C. Starr, *Experimental Animation...*, s. 52-53.



filmowych eksperymentów plastycznych pisali także El Lissitzky i Hans Arp, Richard Huelsenbeck i Laszlo Moholy-Nagy, Vítězslav Nezval, Karel Teige i wielu innych¹¹.

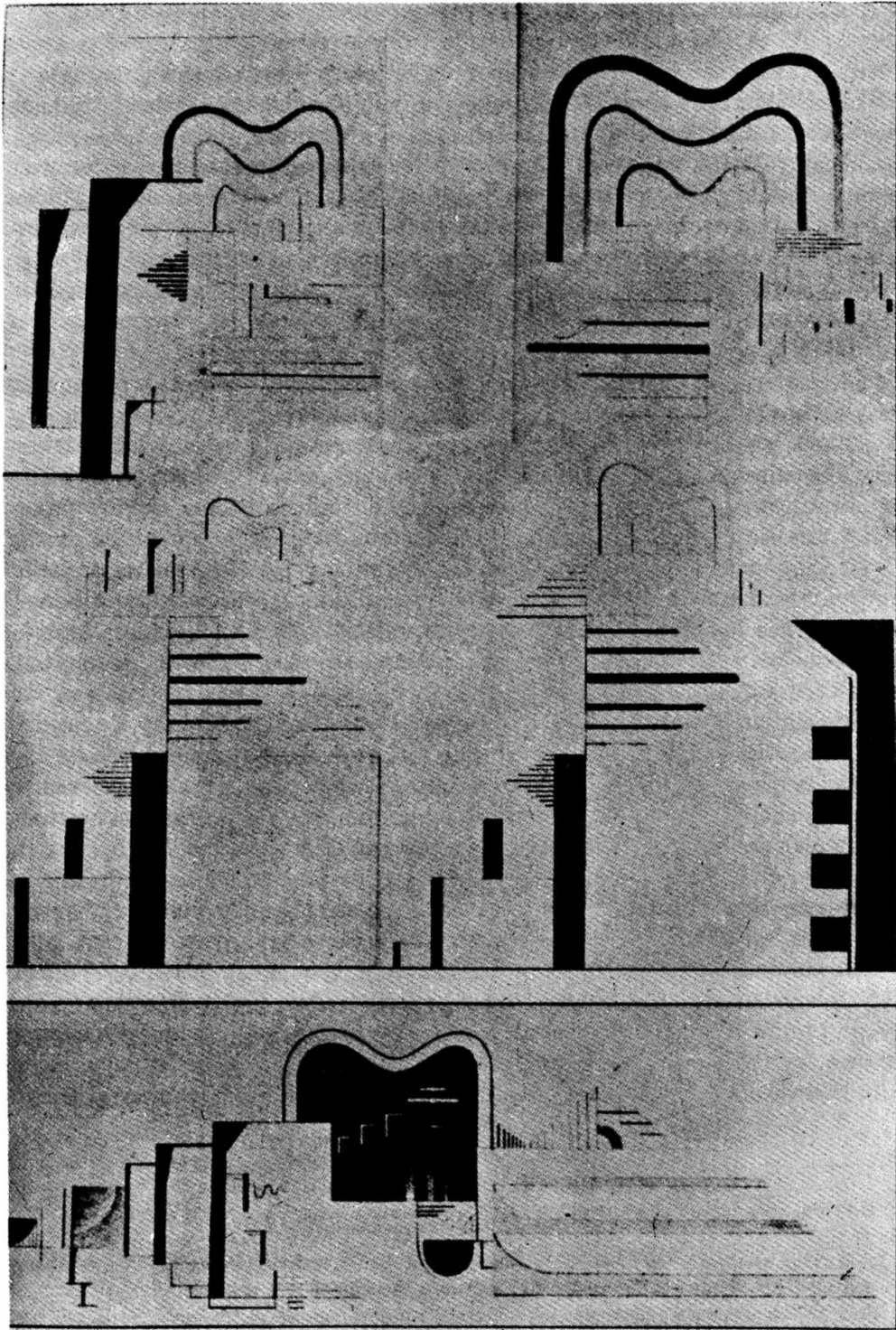
„Kinematograf — głosił *Manifest kinematografii futurystycznej* — będąc esencjonalnie wizualny, powinien przede wszystkim podjąć drogę malarstwa”. I trochę dalej: „Zaproponujemy nowe inspiracje dla poszukiwań malarzy pragnących przełamać granice obrazu”¹².

Tadeusz Peiper, pisząc o perspektywach filmu barwnego stwierdzał, że będzie on „zmierzał mniej do psychologicznego, niż do malarskiego ujmowania człowieka. Stąd jeden już tylko krok do ruchomych kompozycji malarskich, powiedzmy: do »m a l a r-

¹¹H. Arp, El Lissitzky, *Die Kunstisten*, Zürich-München 1923; R. Huelsenbeck, *Im Auftrag des Zentralamts der deutschen Dada — Bewegung*, Berlin 1920; L. Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, München 1927; V. Nezval, *Fotogenie*, „Český filmový svět 3”, 1923-25, nr 9; K. Teige, *Optofonetike*, „Pásmo 2”, 1929, nr 8.

¹²F.T. Marinetti, B. Corra, E. Settimelli, A. Ginna, G. Balla, R. Chiti, *La cinematografia futurista*, „L'Italia Futurista”, 11XI 1916, cyt. według: G. Lista, *Futurisme. Manifestes — Proclamations — Documents*, Lausanne 1973, s. 298.

57. H. Richter, *Preludium*, 1919 (fragment rysunku zwojowego); w zbiorach Yale University Art Gallery



58. V. Eggeling, *Horizontal-Vertikal Symphonie*, 1920

stwa« ruchomego. A dwa kroki do ruchomego »malarstwa« nie-realistycznego. A trzy kroki do ruchomego »malarstwa« abstrakcyjnego, które z Dziesiątej Muzy uczyniłyby ponownie muzę rewolucji artystycznej”¹³.

Fakt, iż filmowa twórczość abstrakcyjna jest kontynuacją malarskich prób rozwiązania problemu ruchu, podkreślał w swoim artykule Theo van Doesburg. „Abstrakcyjny styl kompozycji filmowej przedstawionej przez Hansa Richtera i Vikinga Eggelinga – pisał – nie pojawia się jako całkowita nowość. Idea przezwyższenia statycznego charakteru malowanego obrazu przez użycie dynamicznej zasady kina istniała już wśród tych nowoczesnych artystów, którzy, korzystając z wielkich postępów w dziedzinie techniki filmowej, pragnęli rozwiązać aktualne problemy sztuk wizualnych i w ten sposób stworzyć estetyczne połączenie statyki i dynamiki”¹⁴.

Malarskim wysiłkiem zdynamizowania formy plastycznej sekundowały równoległe procesy zachodzące w dziedzinie nowej muzyki. Niektórzy jej twórcy pragnęli, aby wykonaniom ich utworów towarzyszyły zsynchronizowane z dźwiękiem barwne projekcje świetlne. Dążenie to konkretyzowało się najczęściej w próbach zbudowania „instrumentu świetlnego”, umożliwiającego właśnie produkowanie efektów wizualnych w zgodzie z brzmieniem muzycznym. Usiłowano jednocześnie ustalić zasady ekwiwalencji pomiędzy kolorem a wartością dźwięku muzycznego. I tak na przykład kompozytor wiedeński Emil Petschnig wiązał tonację C-dur z jasną szarością, a c-moll – z ciemną. Dla Bertranda Taillet ton c łączył się z fioletem, według Hansa Bartola Branda – z barwą niebiesko-fioletową, podczas gdy Hermann Schroder utrzymywał, że dźwięk ten jest żółty¹⁵.

Koncepcją synestetycznego łączenia barwy i dźwięku zainteresowany był między innymi także Aleksander Skriabin. Jego poemat symfoniczny *Prometeusz* miał być wykonywany (w myśl intencji kompozytora) w białej, wysoko sklepionej sali, z towarzyszeniem projekcji barwnych efektów świetlnych. Skriabin usiłował skonstruować „fortepian świetlny”, który miał posłużyć do realizacji tego celu. Nie był jednak zadowolony z rezultatów swych prób.

Z lepszym skutkiem natomiast pracował Alexander Laszlo budując „barwne organy”, oraz Amerykanin Thomas Wilfred, który, eksperymentując od roku 1905, skonstruował około 1920 roku instrument nazwany przez niego „clavilux”. Wilfred skomponował na nim ponad sto pięćdziesiąt utworów (lumina compositions), pracując aktywnie jeszcze w latach sześćdziesiątych. Znany był także „optofon” Władimira Baranowa (występującego później pod pseudonimem Daniel Rossiné), usiłującego (w przeciwieństwie do Wilfreda pracującego tylko ze światłem) za jego pomocą połączyć

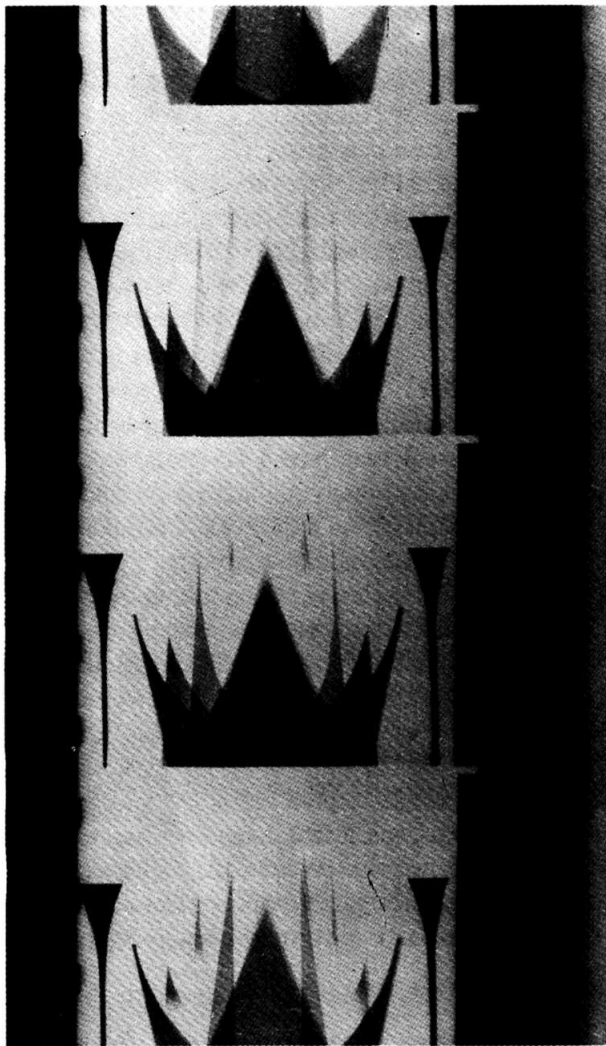
¹³T. Peiper, *Film barwny*, „Zwrotnica”, 1923, nr 5, cyt. według: idem, *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972, s. 232.

¹⁴T. van Doesburg, *Abstracte filmbeelding*, „De Stijl”, vol. 4, 1921, nr 5, cyt. według: L. O’Konor, *Viking Eggeling 1880–1925. Artist and film-maker. Life and work*, Stockholm 1971, s. 46, 48.

¹⁵Zob.: W. Herzogenrath, *Light-play and Kinetic Theatre as Parallels to Absolute Film*, [w:] *Film as Film. Formal experiment in film 1910-1975* (katalog wystawy w Hayward Gallery), London 1979, s. 22-23.

w jedną całość struktury dźwiękowe z barwnymi, ruchomymi, abstrakcyjnymi kompozycjami wizualnymi¹⁶.

Naturalnym przedłużeniem tych eksperymentów były późniejsze (lata pięćdziesiąte) multimedialne spektakle audiowizualne, zapoczątkowane jeszcze w okresie Wielkiej Awangardy przez pracujących w Bauhausie: Ludwiga Hirschfelda-Macka, Kurta Schwerdtfegera i Josefa Hartwiga.



59. S. i F. Themersonowie, *The Eye and the Ear*, 1944-1945

¹⁶Instrumenty świetlne konstruowali ponadto: A. Wallace Remington, M. Hallock Greewalt, A.B. Klein, a nad syntezą obrazu i dźwięku pracował również Raoul Hausmann.

Także i film uznany został za środek, za pomocą którego można „unaocznic” muzykę. Arnold Schönberg, na przykład, planował stworzyć film według własnego utworu *Die Glückliche Hand*. W końcu 1913 roku, w liście do Emila Hertzki, dyrektora wydawnictwa muzycznego w Wiedniu, pisał: „Całość powinna wywierać wpływ podobny nie do marzenia sennego, lecz do akordów muzycznych. Nie powinna sugerować symboli, znaczeń czy myśli, lecz po prostu być grą kolorów i form. Tak jak muzyka nie ciągnie nigdy za sobą znaczeń, przynajmniej w formie, w której się objawia (nawet jeśli znaczenie tkwi wewnątrz jej natury), tak ten twór powinien być jak dźwięki dla oka i to do tego stopnia, żeby każdy mógł myśleć lub czuć coś podobnego do tego, co myślał lub czuł podczas słuchania muzyki”¹⁷. Schönberg dokładnie opisał w swym liście, jak widzi realizację filmu. Wskazał nawet malarzy, którzy mieliby plastycznie skonkretyzować jego wizję (Wassily Kandinsky, Oskar Kokoschka lub Alfred Roller). Projekt ten nie został niestety zrealizowany.

Powstały natomiast liczne filmy, których autorzy (Germaine Dulac, Henri Chomette, Walter Ruttmann, Oskar Fischinger, Lotte Reiniger i wielu innych) usiłowali zespolić w jedną całość ciąg obrazów i strukturujący je utwór muzyczny, albo też stworzyć wizualny ekwiwalent muzyki: „muzykę wzrokową”.

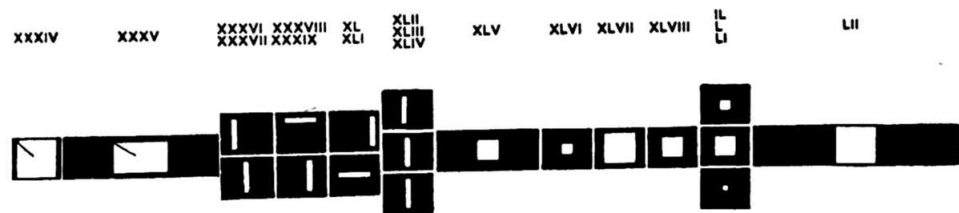
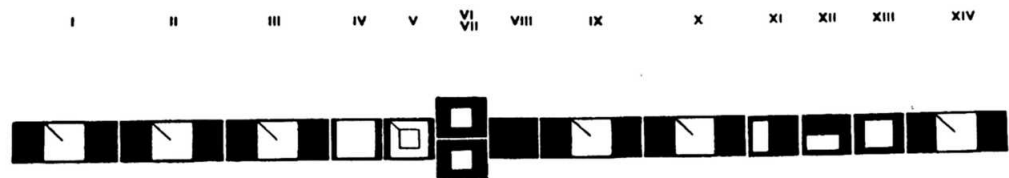
Szczególnie interesujący przebieg miały eksperymenty przeprowadzone przez Brunona Corrę i jego brata Arnalda Ginę, opisane przez tego pierwszego w tekście zatytułowanym *Musica cromatica (Muzyka chromatyczna)*¹⁸.

Droga, którą przebyli Corra i Ginja, łączy bowiem w sobie cechy charakterystyczne zarówno dla prób dynamizacji malarstwa, jak i dla wysiłków zmierzających ku wizualizacji muzyki. Ginja, utalentowany malarz, rozpoczął około 1910 roku studia nad paralelizmem pomiędzy malarstwem a muzyką. Cel, jaki wspólnie z Corrą pragnęli osiągnąć, nazwany przez nich „muzyką chromatyczną”, należał w istocie do malarstwa: kolory miały następować po sobie w czasie tak, jak dźwięki w muzyce. Sposób postępowania był jednak charakterystyczny dla poszukiwań w dziedzinie muzyki. Zbudowali oni bowiem „fortepian chromatyczny”, którego dwadzieścia osiem klawiszy połączonych było z dwudziestoma ośmioma kolorowymi lampami. Mogli dzięki temu skomponować kilka barwnych sonat, fioletowych nokturnów i pieśni w tonacji zieleni, jak również zinterpretować *Barkarolę wenecką* Mendelssohna, *Rondo* Chopina i jedną z sonat Mozarta¹⁹. Jednak „fortepian chromatyczny” nie pozwalał im uzyskać „wielkich efektów koncertowych”, tak łatwo osiągalnych przez muzykę. To sprawiło, że porzucili go dla filmu, który obiecywał im znacznie większe możliwości twórcze. I nie zawiedli się. Po przezwyciężeniu licznych trudności technicznych stworzyli najpierw krótką i prostą kompozycję piętnastu motywów barwnych, a następnie, w roku 1913,

¹⁷ A. Schönberg, *Letters*, ed. by E. Stein, New York 1965, s. 43–44, cyt. według: S. Lawder, *The Cubist cinema*, New York 1975, s. 28.

¹⁸ *Musica cromatica* jest ostatnią częścią książki B. Corry i E. Settimello *Il pastore, il gregge, e la zampogna. Divagazione sul libro del Thovez*, Bologna 1912; zob. też: N. Blumenkranz-Onimus, *Cinéma abstrait, musique chromatique* (wstęp do francuskiego tłum. fragm. tekstu Corry), [w:] *Cinéma: théorie, lectures. Textes réunis et présentés par D. Noguez*, Paris 1978, s. 267–269.

¹⁹ Instrument Giny i Corry produkował wyłącznie efekty barwne.



60. W. Graeff, *Filmpartitur Komp. II/22*; w zbiorach W. Graeffa, Mülheim (opublikowana w „De Stijl”, 1923, nr 5)

dwa bardziej już skomplikowane filmy: *Tęcza (L' Arcobaleno)* i *Taniec (La Danza)*. W filmach tych, dzięki barwnym napięciom kierunkowym, uzyskali poszukiwany efekt dramatyczny. Zastosowana przy ich realizacji technika polegała na barwieniu błony filmowej. Te dwa filmy (długości około 200 metrów) są pierwszymi filmami abstrakcyj-

nymi, o których istnieniu wiemy, znacznie wyprzedzającymi dzieła Richtera, Eggelina czy Ruttmana.

Pisałem wcześniej o Cendrarsie, który stworzył słowny odpowiednik nie powstałego *Barwnego rytmu* Survage'a. Schönberg z kolei w 1930 roku skomponował muzykę do nie istniejącego filmu. Utwór noszący tytuł *Akompaniament do sceny filmowej* (*Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene*) składa się z trzech części: *Niebezpieczeństwo*, *Strach* i *Katastrofa*. Jest utrzymany w ścisłej technice dodekafonicznej i, jak twierdzi Alicja Helman, kojarzy się z „rzadkimi, ale w najczystszy sposób »kinematograficznymi« scenami z filmów grozy, których tradycyjna oprawa muzyczna raczej osłabiała, niż pogłębiała wrażenie budzone przez obraz”²⁰.

Obie wskazane tendencje: dynamizacja obrazu i wizualizacja muzyki stworzyły razem, jak pisałem wcześniej, jedno ze źródeł filmu abstrakcyjnego. Film ten wypełnił miejsce pomiędzy sztukami plastycznymi a sztuką dźwięków łącząc w sobie cechy strukturalne obu tych dyscyplin artystycznych. Jego powstanie i rozwój zintensyfikowały jeszcze bardziej przebieg procesów leżących u jego podłoża. Oprócz inicjowania spektakli multimedialnych film abstrakcyjny wspomagał również, co widać choćby na przykładzie twórczości Len Lye'a czy Nauma Gabo rozwój nowej dziedziny plastycznej – sztuki kinetycznej, oraz nie pozostał zapewne bez wpływu na powstanie nowych, pozafilmowych form muzyki wizualnej²¹.

Film stworzył zupełnie nowe perspektywy dla wszelkich nowatorskich działań twórczych. Również i tych, które wyrastały z poszukiwań prowadzonych w innych niż malarstwo i muzyka dziedzinach sztuki.

Przemiany, którym ulegała literatura, także pozwalały artystom awangardowym dostrzec w filmie środek doskonałej realizacji celów wytyczonych właśnie przez sztukę słowa. Myślę tu zwłaszcza o poezji (aczkolwiek swoje przedłużenie na terenie filmu odnajdują także: dynamizacja struktury narracyjnej oraz poetyka ruchomego punktu widzenia) od końca dziewiętnastego wieku poddanej procesowi wizualizacji. Jednym z przykładów tej tendencji może być symbolistyczna poezja synestezji wrażeń, w której unaocznieniu ulegały nawet nastroje i stany wewnętrzne²². Innym przejawem był wzrost zainteresowania problemem obrazowości poetyckiej; wyłoniły się tendencje programowo akcentujące warstwę obrazową wiersza (imażinizm). Pojawiła się wreszcie poezja konkretna, która ograniczyła rolę semantyki słowa na rzecz fizykalnego aspektu wizualnego (organizacji graficznej) poematu. Wszystkie te zjawiska prowadziły w kierunku utożsamienia nowoczesności poezji z jej – jak widać z przykładów – rozmaicie pojmowaną wizualizacją. Epoka, która wyżej ceniła dynamikę i zmienność, niż spokojną medytację, odwracała się od słowa w stronę obrazu, szczególnie – ruchomego.

Według Yvana Golla obraz stał się najcenniejszym atrybutem nowoczesnej poezji.

²⁰ A. Helman, *Na ścieżce dźwiękowej. O muzyce w filmie*, Kraków 1968, s. 35.

²¹ Por. J. Szerszenowicz, *Ekspresja i ewokacja w nowej muzyce*, niepublikowana praca doktorska, Katedra Estetyki Uniwersytetu Łódzkiego.

²² Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Ekwiwalentyzacja symbolistyczna czyli myślenie za pomocą obrazów*, [w:] idem, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975; G. Szymczyk, *Liryka pejzażowa i „pejzaż wewnętrzny”*, „Zeszyty Naukowe UŁ”, Seria I, z. 2, Łódź 1975.

Do końca dziewiętnastego stulecia o jej wartości decydowało ucho (rym, rytm, aliteracja). Wiek dwudziesty przyznał prymat oku. A ponieważ „szybkość asocjacji pomiędzy pierwszym a ostatnim wrażeniem decyduje o jego jakości”, obraz poetycki mógł w pełni realizować się dopiero na ekranie. Wiek dwudziesty – konkludował Goll – to wiek filmu²³.

„Ś w i a t ł o, a k c j a, r u c h – pisał Karel Teige – są elementarnymi środkami wypowiedzi filmowej. A posługując się tymi elementarnymi środkami osiągnąć można w tej sztuce pełnię możliwości nowoczesnego obrazu, nowoczesnej poezji. Film staje się nowoczesną o b r a z o w ą p o e z j ą”²⁴. Zaś autorzy *Manifestu kinematografii futurystycznej* ogłaszali: „Wprawimy w ruch słowa na wolności, które zniszczą granice literatury zdążając ku malarstwu, muzyce, sztuce hałasu i przerzucając cudowny most pomiędzy słowem a przedmiotem realnym”²⁵.

Zacytowana wypowiedź futurystów włoskich wskazuje na jeszcze jedną cechę nowej poezji: zerwanie z tradycyjnym porządkiem syntaktycznym, odrzucenie dotychczasowej logiki dyskursu poetyckiego. Ten aspekt przemian również zbliża poezję do kina. „W czasie pierwszych śmielszych reform, wprowadzonych przez Marinettiego w dziedzinie poezji – pisał Jan Brzękowski – zerwano z tradycyjną składnią i logiką. Nie powiązane razem »słowa na wolności« istniały niezależnie od siebie i wyrażały lepiej skondensowaną współczesność, jej szybkość i rytm, bez niepotrzebnych przymiotników i gadulstwa. Byłoby bezcelowe wykazywać dokładnie, że te właśnie cechy dominowały, a nawet po dziś dzień dominują w filmie. Nie powiązane obrazy, dążenie do skrótu, syntezy, szybkości, zawsze stanowiły rdzeń sztuki filmowej”²⁶. A dzięki temu kino stawało się miejscem, w którym rodziła się nowoczesna, dynamiczna, obrazowa poezja.

I dlatego właśnie Jean Cocteau, zamiast pisać kolejny wiersz, realizował dzieło filmowe. I dlatego Philippe Soupault, Robert Desnos i inni poeci widzieli w kinie doskonały środek pozwalający ożywić ich poetyckie wizje.

Również i teatr odnajdywał w kinie szansę na zaistnienie w innej postaci²⁷. Dusząc się w ciasnych ramach sceny pudełkowej, poszukiwał nowych form architektonicznych, nowych pomysłów scenograficznych i realizatorskich. Kino dawało mu pod tym względem nieograniczone możliwości. Ricciotto Canudo wręcz stwierdzał, że teatr był tylko surogatem kina: „cały teatr *przedstawiany* jest od swych początków wyłącznie zarysem »sztuki przedstawiania«, tej sztuki, którą brzydkie, ale powszechnie używane słowo określa mianem kinematografu”²⁸. Pojawienie się kina uczyniło niepotrzebnym, zdaniem Canuda, istnienie sceny teatralnej, którą powinien zastąpić kinoteatr.

²³ Y. Goll, *Manifeste du surrealisme* (1924), cyt. według: „Europe”, 1968, nr 475-476, s. 112.

²⁴ K. Teige, *Obroda filmoveho uměni* (1924), [w:] Karel Teige a film, oprac. P. Král, Praha 1966, s. 91.

²⁵ F.T. Marinetti i in., *La cinematografia...*, s. 298.

²⁶ J. Brzękowski, *Film a nowa poezja*, „Wiadomości Literackie”, 1933, nr 28, cyt. według: idem, *Szkice literackie i artystyczne 1925–1970*, Kraków 1978, s. 80.

²⁷ Zapewne dlatego tak łatwo zdominował, po rewolucji dźwiękowej, bardzo znaczny obszar sztuki filmowej.

²⁸ R. Canudo, *L'Esthétique du Septième Art*, [w:] idem, *L'Usine aux Images*, Genève 1927, s. 21.

Charakter procesów wewnątrzartystycznych, przeobrażających oblicze sztuki początków dwudziestego wieku, tak dalece korespondował z właściwościami medialnymi filmu, że znalazł się on w centrum zainteresowania artystów awangardowych, i to bez względu na to, w jakiej sferze działań twórczych artyści ci widzieli dla siebie miejsce. Będąc przedmiotem tak powszechnej uwagi, film stał się jednocześnie miejscem, w którym ścierały się wzajemne oddziaływania poszczególnych rodzajów artystycznych. Wpływał on w ten sposób na ogólny system relacji pomiędzy nimi, stając się najważniejszym impulsem dla awangardowej *correspondence des arts*.

II

Wszystkie własności i potencje dostrzeżone w filmie przez artystów Wielkiej Awangardy uczyniły go w ich przekonaniu najpotężniejszym i najdoskonalszym narzędziem odnowienia całej kultury europejskiej. Jak zauważył C. Brian Morris, „począwszy od roku 1920 piętno ekranu było widoczne wszędzie: w teatrze, w poezji, w powieści, aż po sposób całowania”²⁹.

Film uznany został przede wszystkim za *ś r o d e k o d ś w i e ż a j ą c y s z t u k ę*, tworzący jej nowe oblicze. Jego znaczenie nie ograniczało się bowiem do intensyfikowania i podejmowania (przedłużania na własnym obszarze) tendencji przeobrażających sztukę odśrodkowo, o czym pisałem dotychczas. Nie mniej ważne, o ile nie bogatsze w konsekwencje, były także przemiany, jakie występowały w różnych dziedzinach sztuki *p o d w p ł y w e m o d d z i a ł y w a n i a f i l m u*.

Artyści awangardowi ze szczególnym naciskiem podkreślali rewolucyjny sens tego oddziaływania. Ricciotto Canudo pisał: „kino przybywa jako odnowiciel wszystkich rodzajów kreacji artystycznej”³⁰. A oto kilka innych wypowiedzi: Karel Teige: „Zrozumieliśmy, że kino jest kolebką wszelkiej naprawdę nowej sztuki”; Anatol Stern: „w kinie dążymy nie do podkreślenia, lecz do przekreślenia kanonów i ograniczeń, stworzonych przez inne rodzaje sztuki i tym się tłumaczy znaczenie odradzające kina”; Tadeusz Peiper: „Dowodzić olbrzymiego wpływu, jaki kinematograf wywarł na całą sztukę dzisiejszą, znaczyłoby podejrzewać czytelnika o ślepotę”³¹.

Akcentowany był nie tylko wpływ kina na *k s z t a ł t* sztuki, ale także jego wielkie znaczenie dla wysiłków nadających sztuce nowe *m i e j s c e* i nowe *f u n k c j e* w obrębie kultury. „Film, jako dziecko światopoglądu prawdziwie rewolucyjnego — oznajmiał Walter Ruttmann — obala podstawy tej właśnie estetyki [tradycyjnej — *R.W.K.*] i wskazuje całemu kompleksowi »sztuki« nowe miejsce w naszym życiu”³².

²⁹C. Brian Morris, *Du cinéma à la littérature: l'avant-garde espagnole*, [w:] *Les années folles. Les mouvements avant-gardistes européens*, éd. Z. Folejewski, Ottawa 1981, s. 68.

³⁰R. Canudo, *Reflexions sur le Septième Art*, [w:] idem, *L'Usine aux Images*, s. 35.

³¹K. Teige, *Estetika filmu a kinografie*, „Host III”, kwiecień 1924, cyt. według: *Avantgarda známá a neznámá*, t. 1, red. Š. Vlašín, Praha 1971, s. 546; A. Stern, *Malarstwo a kino, kilka fragmentów dekoracyjnych z ostatnich filmów, problemat kompozycyjności w filmie*, „Skamander”, R. IV: 1923, z. 29-30, s. 119; T. Peiper, *Kamedulom sztuki*, „Gazeta Lwowska”, 1924, nr 20, cyt. według: idem, *Tędy. Nowe usta*, s. 113.

³²W. Ruttmann, *Absolutnyj film*, „Nowyj LEF”, 1928, nr 9, s. 26.

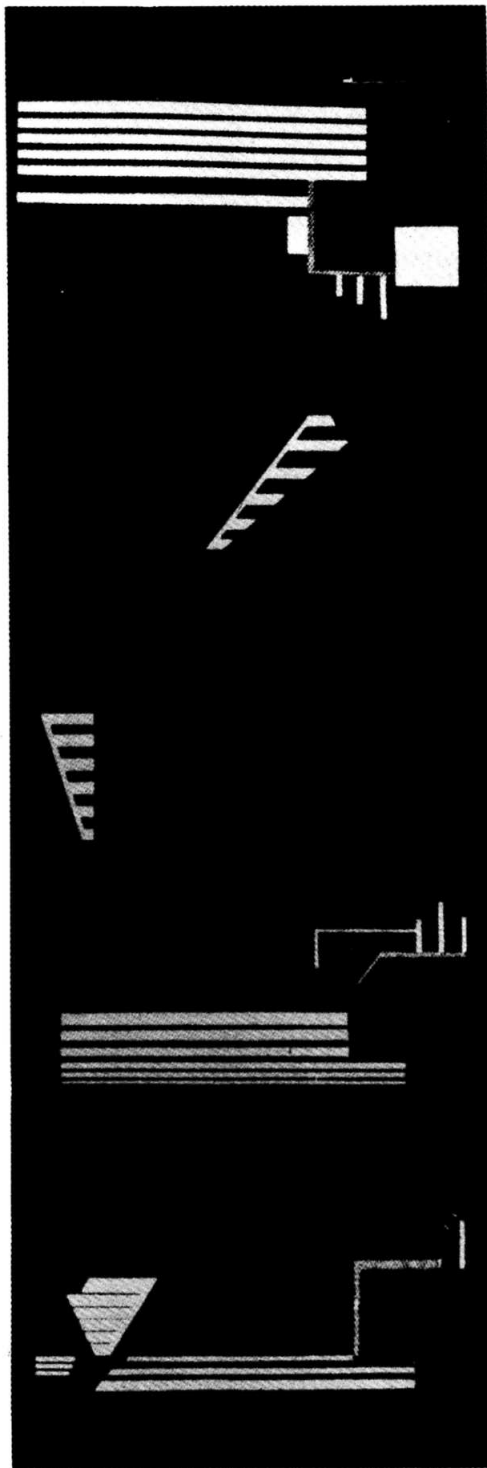
Film wyzwalał u artystów tworzących w innych rodzajach sztuki skłonność do podkreślania ich autonomii pomagając odnaleźć najbardziej własne, należące do istoty tych sztuk właściwości. Jak bowiem twierdził Peiper: „najistotniejszym i najważniejszym pierwiastkiem każdej sztuki jest to, czego inna sztuka wydobyć nie potrafi”³³. Zgodnie z tym przekonaniem Kazimierz Malewicz utrzymywał, że teatr, zamiast podporządkowywać sobie kino, powinien rozwijać te swoje możliwości, które dla filmu są niedostępne³⁴. W podobny sposób, uwalniając je od niepotrzebnego balastu, kino oddziaływało, zdaniem Malewicza, także i na sztuki plastyczne: „Malarstwo i rzeźba mogą być zadowolone – pisał – że pojawił się wielki geniusz, który wziął na siebie wszystko to, co je dotąd zanieczyszczało [...] teraz sztuki plastyczne mogą zająć się sobą, swoimi własnymi sprawami, i rozwijać się autonomicznie”³⁵. Malewiczowi wtórował Moholy-Nagy: „W mechanicznie doskonałym procesie fotografii i filmu posiadamy nieporównanie lepiej działający środek wyrazu dla przedstawienia niż w dotychczas znanym manualnym procesie malarstwa przedstawiającego. Malarstwo może od tej pory zajmować się czystym kształtowaniem barwy”³⁶.

³³T. Peiper, *Ku specyficzności kina*, „Zwrotnica”, 1923, nr 4, cyt. według: idem, *Tędy. Nowe usta*, s. 223.

³⁴K. Malewicz, *The Cinema, Gramophone, Radio and Artistic Culture* (1928), cyt. według: idem, *The Artist, Infinity, Suprematism. Unpublished Writings 1913–1933*, vol. IV, Copenhagen 1978, s. 171.

³⁵Ibidem, s. 165.

³⁶L. Moholy-Nagy, *Malerei...*, s. 7.



61. H. Richter, *Fuge aus einem absoluten Film*

W odniesieniu do teatru wątek ten rozwinął Siergiej Radłow, jeden z czołowych dwudziestowiecznych reformatorów sceny. On również podkreślał inspirujący i odświeżający wpływ filmu na sztukę teatralną. „W tym nadchodzącym wyzwoleniu teatru z elementów mu obcych — pisał — wielka i niewątpliwa zasługa należy do kinematografu. Bynajmniej nie jest on cykutą dla teatru — jak sądzą niektórzy — ani słodkim nektarem — jak zechcą mnie pojąć inni — lecz niewinnym i oczyszczającym zakażony organizm lekarstwem [...] Jest rzeczą oczywistą, że nie możemy opierać pomyślności teatru na przejściowych niedostatkach technicznych kinematografu. Teraz nie potrafią dobrze łączyć obrazu z gramofonem, ale mogą się tego nauczyć. Teraz widzimy tylko biel i czern, ale być może nauczą się również przekazywać barwy. I cóż takiemu kinematografowi, a raczej fonochromokinematografowi będzie w stanie przeciwstawić — na wieki wieków — biedny, zaszczuty teatr? Tylko jeden, bardzo małeńki, ale potężny bastion. Mówię o żywej więzi między aktorem i widzem, więzi, która staje się punktem wyjścia i celem przedstawienia teatralnego. Właśnie to odczucie wyjątkowości i niepowtarzalności danego spektaklu, tworzonego dzisiaj i tylko na dzisiaj, uwarunkowanego spojrzeniem, uwagą i wzruszeniem dzisiejszych widzów [...] ta lekka piłka, która nieustannie fruwa pomiędzy rękami wytrawnego, żywego aktora a żywymi, radośnie ją chwytającymi widzami, jest tą jedyną wartością, dzięki której istnieje teatr, dzięki której nie mamy prawa zastąpić go ani lekturą, ani kinematografem, ani sportem, ani nabożeństwem”³⁷.

Stanowisko Dawida Burluka, wyrażające się w stwierdzeniu, iż „kinematograf uśmiercił teatr jako widowisko”³⁸, podzielane zresztą przez licznych przedstawicieli ówczesnej awangardy, może więc być rozumiane, w świetle wypowiedzi Malewicza i Radłowa, jako obwieszczenie końca określonego t y p u teatru.

Inny przejaw udziału kina w kształtowaniu teatru polegał na wprowadzeniu do spektaklu projekcji filmowych. Film stawał się w ten sposób elementem wyrazowym nowego, eksperymentującego teatru awangardowego.

Potrzebę wprowadzenia filmu na scenę teatralną Filippo T. Marinetti głosił już w roku 1913. W manifestie *Music-Hall* pisał on, iż spektakl wzbogaca się w ten sposób o liczne, nie dające się przewidzieć wizje oraz o elementy widowiskowe nierealizowalne inną drogą³⁹. Trzy lata później analogiczny postulat sformułował Pierre Albert Birot w swej proklamacji „teatru nunicznego”⁴⁰, zaś w roku 1918 — także i Fernand Nozière⁴¹. Jednak tym, który rzeczywiście wprowadził film do teatru był, jak twierdzi Giovanni Lista, Luciano Folgore (właśc. Omero Vecchi). Tworzone przez niego spektakle transformacyjne wzbudzały wielki podziw futurystów⁴².

³⁷S. Radłow, *Ugroza kinematografa*, [w:] idem, *Diesiat' let w tieatrze*, Leningrad 1929, s. 218-220.

³⁸D. Burluk, *Futurist w kinematografie*, „Kino-żurnal”, 1913, nr 22, s. 23.

³⁹F.T. Marinetti, *Music-Hall*, „Daily-Mail”, 21 XI 1913; cyt. według: G. Lista, *Futurisme...*, s. 250.

⁴⁰P. Albert Birot, *À propos d'un théâtre nunique*, „Sic”, 1916, nr 8-9-10.

⁴¹W „Avenir”, 23-25 VI 1918; zob. też: R. Lelièvre, *Le théâtre dramatique italien en France*, Paris 1959, s. 332.

⁴²Zob. G. Lista, *Charakterystyka futuryzmu francuskiego na przykładzie twórczości Pierre'a Alberta*

Szereg prób „ufilmowania” teatru podjęto także w porewolucyjnej Rosji.

7 listopada 1919 roku w kinoteatrze na Placu Arbackim Władimir Gardin wystawił *Żelazną stopę*, według Jacka Londona, z Olgą Prieobrażeńską w roli głównej. Część epizodów odgrywana była na scenie, część natomiast pokazano w postaci zrealizowanego na potrzeby spektaklu filmu, w który wmontowane zostały ponadto fragmenty kilku filmów amerykańskich. Ten sam spektakl, tym razem ze scenografią Pudowkina, Gardin zaprezentował dwa lata później (premiera: 22 grudnia 1921 r.) na scenie moskiewskiego terewsatu (teatru satyrycznego).

Nie była to pierwsza próba „ufilmowania” tej sceny. 18 października 1921 roku wystawiono tam sztukę Siergieja Minina *Miasto obleżone*. W trakcie przedstawienia wyświetlano kronikę (częściowo nakręconą na użytek spektaklu), przygotowaną przez tegoż Gardina oraz Michaiła Razumnego⁴³.

Nieco później do omawianych poszukiwań dołączyła Fabryka Ekscentrycznego Aktora. 25 września 1922 roku, w sali Proletkultu, Kozincew i Trauberg wystawili *Ożenek* według Gogola („elektryfikacja Gogola”, jak określili spektakl jego autorzy), wprowadzając w ramy przedstawienia film Chaplina *Charlie i ślicznotka Betsie*⁴⁴. Filmem posłużyli się Feksowcy także w drugim swoim spektaklu: *Wniesztorg na wieży Eiffla*, zaprezentowanym 4 czerwca 1923 roku⁴⁵. Trochę wcześniej, bo 22 kwietnia, odbyła się premiera *Mędrca* (według sztuki Aleksandra Ostrowskiego *I koń się potknie albo Pamiętnik szubrawca własnoręcznie przez niego napisany*) Siergieja Eisensteina. Reżyser włączył do tego przedstawienia projekcję zrealizowanego przez siebie kilkuminutowego filmu pt. *Dziennik Głumowa*. Znane są ponadto próby z filmem przeprowadzone przez Siergieja Radłowa na scenie Teatru Ludowego.

Poza swą materialną obecnością w ramach spektaklu film oddziaływał także na całą strukturę widowiska. Wsiewołod Meyerhold na przykład zastosował w wystawianej przez siebie sztuce *D.E.* ruchome ściany uzyskując rezultat podobny do efektu jazdy kamery. Coraz wyraźniej na pierwszy plan wysuwała się dynamika przedstawienia; „nowym pięknem stawało się piękno filmowych szybkości” a statyczny teatr słowa „ustępował i zacierał się pod naciskiem teatru totalnego, teatru syntezy”⁴⁶. Nie bez związku z burleską filmową pojawił się również w teatrze „montaż atrakcji”.

Wkraczanie filmu na scenę nie odbywało się wyłącznie za sprawą futurystów włoskich czy rosyjskich. Miała w tym swój udział także dadaistyczno-surrealistyczna awangarda francuska. 17 maja 1924 roku, w ramach „Wieczorów paryskich” hrabiego Etienne de Beaumont, w Théâtre de la Cigal wystawiono sztukę Tristana Tzary *Mouchoir de Nuages (Chusteczka obłoków)*. Składała się ona z piętnastu krótkich aktów. Po każdym z nich następował komentarz wygłaszany przez postacie drugoplanowe. Jeśli któryś z aktów był powrotem w przeszłość, widzowie oglądali go przez

Birota, tłum. B. Askanas, [w:] *Co robić po kubizmie? Studia o sztuce europejskiej pierwszej połowy XX wieku*, red. J. Malinowski, Kraków 1984, s. 77; zob. też: *Théâtre futurisme italien*, Lausanne 1976.

⁴³ Por. D. Zołotnicki, *Jutrznie teatralnego Października*, tłum. E. Rojewska-Olejarczuk, Warszawa 1980, s. 190-194.

⁴⁴ Zob. W. Niedobrowo, *Feks. Grigorij Kozincew, Leonid Trauberg*, Moskwa – Leningrad 1928, s. 13.

⁴⁵ Zob. M. Verdone, *La Fabrique de l'acteur excentrique*, „Premier Plan”, nr 45, Paris 1970.

⁴⁶ D. Zołotnicki, *Jutrznie...*, s. 230.

opuszczoną tiulową zasłonę. Zabieg ten był odwołaniem do konwencji filmowych, w których retrospekcję często poprzedzał nieostry obraz. Funkcję zasłony wyjaśniał komentarz: „Nieostrość kształtów nie oznacza snu, a jedynie to, że dana scena nie rozgrywa się w normalnym biegu czasu, w logicznym następstwie działań”⁴⁷. Henri Béhar, komentując *Mouchoir de Nuages* stwierdził, że Tristan Tzara wykorzystał nie tylko filmowy chwyt retrospekcji, ale również filmową zasadę kondensacji czasu⁴⁸.

Hołdem dla kina fantastycznego, dla Louisa Feuillade’a i Musidory, dla *Tajemnic Nowego Yorku* i *Wampirów*, był napisany wspólnie przez André Bretona i Louisa Aragona utwór zatytułowany *Le Trésor des Jésuites* (*Skarb jezuitów*). Premiera, zaplanowana na 1 grudnia 1928 roku, niestety nie odbyła się.

Dramaturgia tej sztuki opierała się na konwencjach narracji filmowej. Jak pisze Béhar, „*Le Trésor des Jésuites* ma w sobie więcej z filmu przeniesionego na scenę i z rewii kabaretowej niż z teatru w dosłownym sensie. Znaczenie tej sztuki polega również na tym, iż wykazuje ona, że teatr działania i marzeń sennych jest możliwy, i że scena całkiem dobrze znosi pewne, właściwe filmowi zabiegi kondensowania, unieruchamiania, rozciągania czasu i ruchu”⁴⁹.

Trudno uznać za przykład przenikania filmu w strukturę widowiska teatralnego spektakl Teatru im. Alfreda Jarry (z 14 stycznia 1928 r.), założonego i prowadzonego przez Antonina Artauda, Roberta Arona i Rogera Vitrac’a, zawierający projekcję filmu Wsiewołoda Pudowkina *Matka* (zakazanego podówczas przez cenzurę francuską). Prezentacja filmu była bowiem całkowicie odrębną częścią wieczoru i może nas tu zainteresować jedynie ze względu na fakt, iż odbyła się w teatrze.

Natomiast sam Artaud był „współodpowiedzialny” za rzeczywiste zaistnienie obrazu filmowego w innym przedstawieniu teatralnym. Wystąpił bowiem w filmie wyświetlonym na końcu pierwszej części sztuki Golla *Mathusalem ou l'éternel bourgeois* (*Matuzalem czyli wieczny mieszczanin*). Premiera odbyła się 10 marca 1927 roku; spektakl wystawił zespół „Loup Blanc” w Théâtre Michel.

Goll potraktował projekcję filmową jako integralną część przedstawienia. Nie znalazł w tym jednak we Francji naśladowców. Dadaści i surrealiści „woleli stosować w swoich utworach scenicznych podstawowe zdobycze kina, niż wprowadzać projekcje filmowe do spektaklu teatralnego”⁵⁰. Celnik Rousseau stosował czas przyspieszony, Tzara – zasadę retrospekcji, Aragon i Breton – montaż równoległy a Vitrac nadawał wszystkim elementom przedstawienia niezwykłą (filmopodobną) mobilność⁵¹.

Najciekawsze przykłady obecności filmu w strukturze ówczesnego widowiska teatralnego przyniosła jednak twórczość Erwina Piscatora. W roku 1924 w Volksbüh-

⁴⁷H. Béhar, *Dada i surrealizm w teatrze*, tłum. P. Szymanowski, Warszawa 1975, s. 123 - 124.

⁴⁸Ibidem, s. 127.

⁴⁹Ibidem, s. 165-166. Znaczący jest fakt, iż Virmaux umieścili tekst *Le Trésor des Jésuites* w swej antologii *Les surrealistes et le cinéma*.

⁵⁰Ibidem, s. 229.

⁵¹Ibidem, s. 235.

ne Piscator inscenizował sztukę Alfonsa Paqueta *Fahnen (Sztandary)*. Cel, który sobie postawił (i który przesądził o jego dalszych losach teatralnych), określił on jako „rozszerzenie akcji i ukazanie jej tła, a więc kontynuowanie sztuki poza ramami elementu czysto dramatycznego [...] Z tego wynikało oczywiście zastosowanie środków scenicznych zapożyczonych z dziedzin, które były dotąd obce teatrowi”⁵². Piscator ustawił więc po obu stronach sceny wielkie ekrany; były na nich wyświetlane fotografie osób, o których mówiono (w prologu) oraz napisy i śródteksty. Analogiczne projekcje zastosował w *Revue Roter Rummel (Czerwonej rewii)*.

Widowisko pt. *Trotz alledem! (Pomimo wszystko!)*, wystawione na scenie Grosses Schauspielhaus 12 lipca 1925 r. było, według Piscatora, pierwszym przedstawieniem mającym za jedyną podstawę tekstową i sceniczną dokument polityczny.

Jednocześnie, po raz pierwszy w praktyce tego artysty, zrodził się spektakl, w którym film został organicznie włączony w akcję sceniczną. Jego zadaniem było powiązać indywidualne losy bohaterów z procesami dziejowymi. „Film był w *Trotz alledem!* dokumentem – pisał autor spektaklu – Z materiałów archiwum Rzeszy [...] wykorzystaliśmy przede wszystkim autentyczne zdjęcia z czasów wojny, demobilizacji, parady panujących dworów Europy itd. Zdjęcia brutalnie ukazywały okrucieństwa wojny: ataki miotaczy ognia, rozerwane na strzępy ciała ludzkie, płonące miasta”⁵³.

„Wstrząsający efekt, jaki dało zastosowanie filmu, dowiódł – pisał dalej Piscator – że niezależnie od wszelkich teoretycznych rozważań, było to potrzebne nie tylko dla unaocznienia politycznych i społecznych powiązań, a więc w związku z treścią, lecz także słuszne, w wyższym sensie, w odniesieniu do formy [...] Moment zaskoczenia, wynikły z przerwania się od filmu do scen granych, był bardzo skuteczny. Ale jeszcze silniejsze było napięcie dramatyczne, wynikłe z połączenia tych dwóch form. Oddziałując na siebie, potęgowały się osiagając w niektórych fragmentach furioso akcji, jakie rzadko udawało mi się przeżyć w teatrze”⁵⁴.

Spektakl zrealizowany w 1926 roku w Volksbühne – *Sturmflut (Nawałnica)* Paqueta, był kolejnym krokiem w przyswajaniu scenie filmu. Piscator po raz pierwszy przygotował całe fragmenty filmu specjalnie na użytek przedstawienia. Herbert Ihering pisał, że w widowisku tym „film nie jest już [...] trickiem, czy też stylistyczną ozdóbką [...] Film zyskuje funkcję dramaturgiczną”⁵⁵.

W *Das trunkene Schiff (Statek pijany)* Paula Zecha projekcja filmowa znów uzyskała nowy kształt. Na trzech wielkich ekranach, zamykających przestrzeń sceniczną, wyświetlane były rysunki George’a Grosza. Natomiast w inscenizacji sztuki Ehma Welka *Gewitter über Gottland (Burza nad Gotlandią)* użyty film dawał „zarys średniowiecznych stosunków politycznych, religijnych i społecznych. Był to dokumentalny załącznik do akcji rozgrywającej się w sztuce”⁵⁶.

⁵² E. Piscator, *Teatr polityczny*, tłum. R. Szydłowski, Warszawa 1983, s. 69.

⁵³ Ibidem, s. 81.

⁵⁴ Ibidem, s. 83 - 84.

⁵⁵ H. Ihering, „Börsen-Courier”, 22 II 1926, cyt. według: ibidem, s. 90.

⁵⁶ Ibidem, s. 115.

Przedstawienie sztuki Ernsta Tollera *Hoppla, wir leben!* (*Hopla, żyjemy!*) ukazało całkowitą już integrację filmu i sceny. Konstrukcja sceniczna przybierała początkowo kształt ogromnego ekranu, na którym wyświetlano wprowadzający film. W odpowiednim momencie konstrukcja ta przeobrażała się w pole gry żywego aktora, przy czym główna idea Piscatora polegała na wyprowadzeniu gry aktora na scenę wprost z filmu (miały temu służyć specjalne wyciągi). Oprócz materiałów dokumentalnych, w *Hoppla wir leben!* pojawić się miał, w funkcji ukazywania upływu czasu, film abstrakcyjny (czarna płaszczyzna rozpadająca się na linie, kwadraty – symbole dni, godzin, minut ...). Film ten nie został niestety przygotowany na czas.

Ogromną różnorodnością postaci i funkcji odznaczał się film w spektaklu *Rasputin* (premiera: 12 listopada 1927 r.). Służył tam przede wszystkim dokumentalnemu poszerzeniu i pogłębieniu akcji, ale również towarzyszył jej tak jak chór antyczny (zwracał się bezpośrednio do widza, podkreślał ważne zwroty akcji, krytykował, oskarżał, czasem agitował), był także projekcją przyszłych losów działających postaci.

Interesujący efekt przyniosło wyświetlenie filmu na wypukłej powierzchni stanowiącego konstrukcję sceniczną globusu. Piscator wykorzystywał jako powierzchnie projekcyjne oprócz kuli również płótno oraz zasłonę z gazy, umieszczoną pomiędzy sceną a widownią. Film wyświetlany był między poszczególnymi scenami, bądź też symultanicznie na nie się nakładał. W odczuciu wielu interpretatorów (np. Bernard Diebold w *Das Piscator – Drama*) to właśnie film był najważniejszym elementem całego widowiska.

Przygotowując kolejny spektakl – *Przygody dzielnego wojaka Szwejka* Haška (23 stycznia 1927 r.), Piscator ponownie nawiązał współpracę z Groszem, który wykonał na użytek przedstawienia polityczno-satyryczny film trickowy. Obok niego wykorzystany był także film dokumentalny (czasem oba jednocześnie). Natomiast w *Koniunkturze* Leo Lanii (8 kwietnia 1928 r.) dokumentalne i trickowe filmy nie tylko ujawniały i poszerzały tło sztuki, lecz stanowiły także stałą ramę całego widowiska.

Nawet ten z konieczności skrótowy przegląd sposobów i celów wykorzystania filmu w spektaklach teatralnych Piscatora pokazał, jak głębokie przeobrażenia struktury widowiska scenicznego przyniosło zastosowanie w nim projekcji filmowych. Film, przejmując na siebie tak wiele różnych funkcji, stał się jednym z najważniejszych elementów każdego przedstawienia, a tym samym – jednym z najważniejszych elementów teatru Piscatora. Twórca ten marzył o scenie skonstruowanej specjalnie dla niego, w pełni zaspokajającej wszystkie potrzeby inscenizacyjne (także i związane z filmem). Zaprojektowanie takiego teatru, nigdy zresztą nie wybudowanego, powierzył Walterowi Gropiusowi, który tak oto pisał na temat filmowych aspektów swej pracy:

„piscator w genialny sposób posługiwał się w swoich inscenizacjach filmem. szczególnie wiele uwagi poświęcić musiałem jego żądaniu, by wszędzie umieszczać płaszczyzny projekcyjne i aparaty filmowe; zrobiłem to tym chętniej, że sam dostrzegłem w projekcjach świetlnych najprostszy i najskuteczniejszy sposób tworzenia nowoczesnej scenerii teatralnej. w neutralnej przestrzeni zaciemnionej sceny można w ten sposób tworzyć iluzje sceniczne, można stosować środki świetlne abstrakcyjne lub przedmiotowe – posągi lub obrazy w ruchu; realne rekwizyty teatralne i kulisy stają się dzięki temu po większej części zbędne. w moim »teatrze totalnym«

możliwość projekcji za pomocą systemu ruchomych aparatów filmowych przewidziałem nie tylko dla trzech scen włoskich na całej ich rozciągłości; opracowałem także – przez wykorzystanie ścian i sufitu – możliwość objęcia filmem całej widowni. między dwunastoma kolumnami nośnymi rozpiąć można w tym celu ekrany; na ich przezroczyste płaszczyzny można rzucać obrazy jednocześnie z dwunastu kamer, widownia znajduje się dzięki temu pośrodku falującego morza lub też ze wszystkich stron otoczona jest nadbiegającym tłumem. można jednocześnie uruchomić jeszcze inny system projektorów, które z kabiny opuszczanej pośrodku widowni rzucać będą obraz na te same ekrany. w kabinie tej znajduje się również aparat, który może rzucać na sklepienie obraz chmur, konstelacji gwiazdnych lub plam świetlnych, a więc zamiast dotychczasowej płaszczyzny projekcyjnej (jak w kinie) mamy tu do czynienia z przestrzenią projekcyjną. pogrążona w ciemności widownia staje się dzięki projekcjom świetlnym terenem iluzji, sama staje się miejscem wydarzeń scenicznych”⁵⁷.

Możliwość wykorzystania filmu w ramach spektaklu teatralnego rozważana była także przez innych artystów działających w Bauhausie. Brał ją pod uwagę Oskar Schlemmer; widowiska z udziałem filmu projektował László Moholy-Nagy. Natomiast wpływ poetyki kina na samą konstrukcję sceniczną w ciekawy sposób dokumentuje projekt „U – teatru” Farkasa Molnara. Według jego koncepcji scena dzieliła się na trzy główne części oraz elementy dodatkowe (scena wisząca, wyciąg, zwodzone pomosty etc.). Każda z tych części posiadała zdolność poruszania się do przodu, tyłu, na boki; w całości i w częściach. Mogła też być unoszona do góry i opuszczana. Przy odpowiednim użyciu światła dawało to, w intencjach projektodawcy, możliwość operowania zmiennością planów, posługiwania się zbliżeniami i oddaleniami, prowadzenia akcji równoległych i wielowątkowych, przeplatania zdarzeń z różnych planów, słowem – możliwość prowadzenia narracji teatralnej na wzór narracji filmowej⁵⁸.

Koncepcja Molnara, aczkolwiek różna od projektu Gropiusa i Piscatora, równie silnie dowodziła znaczenia, jakie kino posiadało dla nowoczesnego teatru. Oba te projekty, wespół z myślą i praktyką twórczą Radłowa, Feksów, Eisensteina, Golla, Brechta i wielu innych artystów teatru ukazują rozległość i różnorodność relacji film – teatr na terenie Wielkiej Awangardy. Pokazują, iż film oddziaływał zarówno na przemianę koncepcji teatru (wspomagając rozwój niektórych typów teatru a wypierając inne), jak i na kształtowanie się nowoczesnych poetyk teatralnych; że stawał się ważną częścią struktury spektaklu albo też określał kształt całości konstrukcji sceniczej. Film wystąpił tym samym w roli jednego z głównych czynników przeobrażeń dwudziestowiecznego teatru.

Nie bez powodu poświęciłem tyle uwagi wątkowi „teatralnemu”. Dotyczące go analizy dotychczasowe ujawniały bowiem najczęściej wpływ teatru na kino. Pomijano na ogół relację odwrotną: znaczenie filmu dla ewolucji sztuki sceniczej. Inspirująco-

⁵⁷Cyt. według: ibidem, s. 147-148.

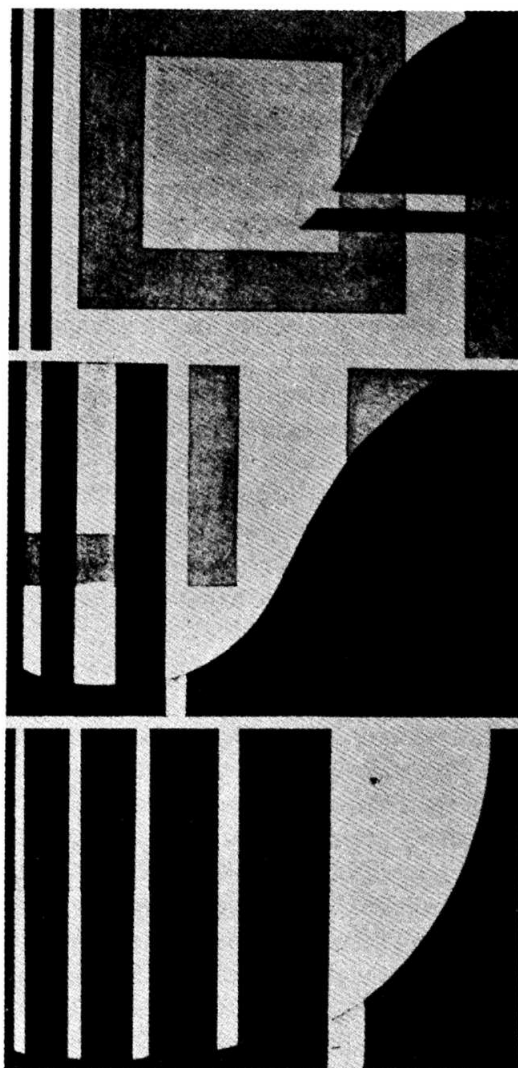
⁵⁸F. Molnar, *U – Theater*, [w:] O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy, F. Molnar, *Die Bühne im Bauhaus*, Frankfurt am Main 1925 (reprint: Mainz und Berlin 1965). Także Andreas Weininger widział miejsce dla filmu w swym projekcie „teatru sferycznego”.

-transformujący wpływ filmu nie ograniczał się jednak do teatru. Zdaniem artystów awangardowych dotyczył on wszystkich rodzajów sztuki.

„Film jest najnowocześniejszą formą obrazu w ogóle — oznajmiał Grosz — ma wszelką dynamiczną, symultaniczną i futurystyczną możliwość”⁵⁹. W ten sposób tłumaczył on powszechnie dostrzegany wpływ kina na sztuki plastyczne. Wpływ ten nie musiał przy tym być, jak zauważył Jean-Francis Laglenne, oddziaływaniem bezpo-



62. F. Léger *Le Ballet mécanique*, 1924



63. W. Ruttmann, *Formen aus einem absoluten Film*

⁵⁹G. Grosz, *Ein neuer Naturalismus?? Eine Rundfrage* (1922); cyt. według: A. Gwóźdź, *Film absolutny — nieoficjalny nurt ekspresjonizmu filmowego*, [w:] *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, red. A. Helman i A. Madej, Katowice 1985, s. 49.

średnim. Obecność filmu zmienia oko malarza, modyfikuje sposób postrzegania świata. Zbliżenie kina i malarstwa było, zdaniem Laglenne'a, związane z powstaniem nowego typu wyobraźni, nazwanej przez niego „kinomentalną” (*cinémental*)⁶⁰.

Istnienie kina poszerzało pole możliwych działań plastycznych. „Wynalezione niedawno instrumenty optyczne i techniczne – pisał Moholy-Nagy – dostarczają twórcy pełnowartościowego bodźca: między innymi dają one obok obrazu tworzonego farbami obraz świetlny, obok obrazu statycznego – kinetyczny”⁶¹. Konsekwencją są większe możliwości wyboru. Jak pisał na przykład Theo van Doesburg: „film może uwolnić nowoczesnego artystę od starej, prymitywnej metody ręcznego malarstwa olejnego”⁶². Wielu twórców w sposób mniej lub bardziej uświadomiony podlegało wpływom płynącym ze strony filmu. „Cała moja ówczesna teoria mechano-faktury – wspomina po latach Henryk Berlewi – domagała się właściwie ożywienia, ruchu, filmu. Wyjaśnienie tej teorii możliwe jest tylko z pomocą filmu. Istota mechano-faktury polega na narastaniu pewnych rytmów i na systematycznym różnicowaniu faktury. W »konstrukcjach mechano-fakturowych« staram się zawrzeć element czasu – najlepiej oczywiście uczyniłby to film”⁶³.

Ekspansja kina nie ominęła także sztuki kształtowania przestrzeni. „Jest rzeczą niezaprzeczalną – stwierdzał Robert Mallet-Stevens – że kino wywiera znaczący wpływ na nowoczesną architekturę”⁶⁴.

Dostrzegane było oddziaływanie filmu na muzykę. „Akompaniament muzyczny – pisał Paweł Muratow – nauczył współczesnego człowieka zachwycać się muzyką jazzbandu – muzyką dźwięku rozsypanego i nanizanego na niteczki rytmów”⁶⁵. Natomiast Frank Martin dodawał, że „kino wpłynęło na muzykę nie w jej aspektach najbardziej widocznych (linia melodyczna, harmonia, barwa dźwięku), lecz w jej powiązaniach najbardziej wewnętrznych i ukrytych, we wszystkim, co odnosi się w niej do trwania i do pamięci i co nazywa się tak niewłaściwie formą”⁶⁶.

Znacznie częściej niż w przypadku muzyki czy architektury odnotowywano odświeżający wpływ filmu na literaturę. Karel Teige pisał, że „poezja przyjmuje estetykę filmu; oznacza to: poezję symptomów, sugerowanego odkrycia, domysłu i marzenia, bez sentymentalności, z wyolbrzymionym pierwszym planem, z szybkim, prawie symultanicznym następstwem”⁶⁷. Adolf Hoffmeister nazwał poezję „kinematografem wyobrażeń”⁶⁸. Przemoczny wpływ filmu na poezję ujawniał się zarówno na

⁶⁰J.-F. Laglenne, *Peinture et cinéma*, „Les Cahiers du Mois”, 1925, nr 16-17, s. 105-106.

⁶¹L. Moholy-Nagy, *Malerei...*, s. 7.

⁶²T. van Doesburg, *Abstracte filmbeelding...*, s. 48.

⁶³BSM, Henryk Berlewi (wywiad), „Film”, 1958, nr 33, s. 10.

⁶⁴R. Mallet-Stevens, *Le cinéma et les arts l'architecture*, „Les Cahiers du Mois”, 1925, nr 16-17, s. 95; zob. też V. Obrtel, *Architektura a film*, „Český filmový svět 4”, 1926-1927, nr 2, s. 10.

⁶⁵P. Muratow, *Kinematograf*, „Sowriemiennye zapiski” (Paryż), 1925, XXVI, s. 295.

⁶⁶F. Martin, *Musique et cinéma*, „Les Cahiers du Mois”, 1925, nr 16-17, s. 119. Zob. też P. Romain, *L'influence du cinéma sur la musique*, ibidem, s. 120-126.

⁶⁷K. Teige, *Naše základna a naše cesta*, „Pásmo 1”, 1924, nr 3, s. 1-2, cyt. według: *Avantgarda známá...*, t. 1, s. 617.

⁶⁸A. Hoffmeister, *Nesmrtelnost smichu*, „Volné směry 26”, 1928, nr 7-8, cyt. według: *Avantgarda známá...*, t. 2, s. 629.

planie tematycznym⁶⁹, jak i strukturalnym⁷⁰. René Clair stwierdzał wręcz: „W czasach, gdy poezja słowa traci swój wpływ na tłumy, stając się »sprawą dla wtajemniczonych« [...] zrodziła się nowa forma ekspresji poetyckiej, która może wzruszyć wszystkie serca bijące na Ziemi”⁷¹.

Od oddziaływania kina nie umknęła również nowoczesna proza. Boris Kuszner zwracał uwagę, że film buduje wzory dla wszelkiej narracji, także literackiej⁷². Pojawiła się powieść ukształtowana na podobieństwo filmu; pisywali ją m.in. Jan Brzękowski, Jalu Kurek, Jules Romains.

Nawet fotografia zyskiwała, w mniemaniu niektórych przedstawicieli awangardy, na pojawieniu się kina. „Problematyka filmu – stwierdzał Moholy-Nagy – udziela nauk, które służą jako wytyczne procesu fotograficznego i które mają wzbogacić efekty fotograficzne”⁷³.

Zdaniem twórców awangardowych odradzający wpływ kina przekraczał sferę działań artystycznych. Obejmował całą dziedzinę kultury: atakował obowiązujące hierarchie wartości, tworzył nowe wzorce zachowań, przekształcał formy kontaktu. Alberto Cavalcanti oznajmiał wprost, że całe życie ludzkie podlega wpływom kina⁷⁴.

„Kinematograf jest największym cudem naszej ery”⁷⁵, oznajmiał Dawid Burluk. Wtórował mu Kazimierz Malewicz: „Kino jest w rzeczywistości żywą istotą, utalentowaną, wszechpotężną w swych możliwościach kreacyjnych, jest zjawiskiem niezwykle genialności. Stopień jego kompetencji jest niezwykle szeroki: obejmuje wszystkie fakty i procesy życiowe”⁷⁶.

Zwracano także uwagę na uniwersalizm filmu. Vítězslav Nezval pisał, że „film jest językiem macierzystym bez ojczyzny, sanskrytem nowego rodzaju ludzkiego”⁷⁷. Nie przeoczono też wpływu kina naukowego i dydaktycznego na kształtujący się społeczny obraz świata⁷⁸.

Wiek dwudziesty wprowadził w miejsce kultury stabilnej, o trwałych podstawach, wzorach działania i celach, kulturę dynamiczną, zmienną, policentryczną, kulturę biur podróży i nowoczesnych nomadów. Według artystów awangardy kino miało w tym swój znaczny udział. „Film – pisał Clair – budzi w najbardziej spokojnych sercach pragnienie podróży”⁷⁹.

⁶⁹ Por. np. E. i M. Pytaszowie, *Poetycka podróż w świat kinematografu, czyli kino w poezji polskiej lat 1914-1925*, [w:] *Szkice z teorii filmu*, red. A. Helman i T. Miczka, Katowice 1978.

⁷⁰ Zob. G. Szymczyk-Kluszczyńska, R.W. Kluszczyński, *Poemat kinematograficzny. Analiza pewnego typu związków między literaturą a kinem*, „Przegląd Humanistyczny”, 1982, nr 11; N.A. Nilsson, *Avant-Garde Poetry and the Cinema*, [w:] *Woz'mi na radost'. To honour Jeanne Van den Eng-Liedmeier*, Amsterdam 1980.

⁷¹ R. Clair, *Po namyśle*, tłum. I. Nomańczukowa, Warszawa 1960, s. 86.

⁷² B. Kuszner, *Izopowieść*, „LEF”, 1923, nr 3, s. 134.

⁷³ L. Moholy-Nagy, *Bezprzykładna fotografia* (1927), tłum. L. Lechowicz, „Obsura”, 1985, nr 1-2, s. 40.

⁷⁴ A. Cavalcanti, *Remarques sur l'influence du cinématographe sur les arts plastiques*, „Les Cahiers du Mois”, 1925, nr 16-17, s. 103.

⁷⁵ D. Burluk, *Futurist w kinematografie*, s. 22.

⁷⁶ K. Malewicz, *The Cinema...*, s. 163.

⁷⁷ V. Nezval, *Film*, „Český filmový svět”, 1925, nr 10-11; cyt. według: *Avantgarda známá...*, t. 2, s. 163.

⁷⁸ Zob. *Lef i kino. Stienogramma sowieszczanija*, „Nowyj LEF”, 1928, nr 10.

⁷⁹ R. Clair, *Po namyśle*, s. 48.

Nie dziwi więc w tej sytuacji fakt, że kino uznane zostało przez awangardę za głównego twórcę nowej kultury⁸⁰. Zdaniem Muratowa, „kinematograf stał się niezbędnym dla współczesnego, indywidualnego człowieka. Poświęca mu się wolny czas, czas odpoczynku, czas rekreacji, ten czas kiedy człowiek żyje przede wszystkim jako indywiduum, a nie — jako istota społeczna”⁸¹.

Film, według awangardystów główna siła przekształcająca odziedziczoną po poprzednim stuleciu kulturę mieszczańską i tradycyjną sztukę, miał być jednocześnie najlepszym źródłem informacji o nowej, rodzącej się w wyniku tych wszystkich procesów, sytuacji społeczno-kulturowej. „Kinematograf wyjaśnia współczesność w jej intymności, w mimowolności tych pragnień emocjonalnych, które tylko on jest w stanie zaspokoić”⁸².

III

Rozważania dotychczasowe ukazały dwie zasadnicze drogi, którymi film wpływał na kształtowanie się nowoczesnej kultury artystycznej. Intensyfikował on, podejmował, a czasem również modyfikował główne tendencje przeobrażające odśrodkowo poszczególne rodzaje sztuki albo też sam, z zewnątrz, tendencje takie inicjował. Oddziaływania te wydatnie wspomogły proces tworzenia się awangardowej nowej sztuki. Ale film, z racji swych właściwości medialnych, w s p i e r a ł r ó w n i e ż d z i a ł a n i a d e s t r u k c y j n e w o b e c k u l t u r y, współtworzył antyartystyczny nurt Wielkiej Awangardy.

W ujęciu najbardziej radykalnych jej przedstawicieli wizja kinematograficznej odnowy sztuki przeobrażała się w program jej kompletnej destrukcji, zniszczenia za pomocą filmu. Jak bowiem twierdził Muratow, kino „jest najwyraźniej określonym typem antysztuki”⁸³.

Antysztuka, w ujęciu Muratowa, to taki rodzaj działalności (i jej wytworów), który, nie będąc sztuką, zastępuje ją i wypiera ze współczesnego życia. „Wpływ kinematografu, bez wątpienia niszczący dla kultury europejskiej — pisał w innym miejscu — sięga głębiej. Przyzwyczajenie do kinematografu zabija przyzwyczajenie do teatru, obrazu i książki. Wychowanie w antysztuce czyni ludzi obcymi sztuce”⁸⁴. Dotychczasowe współzycie sztuki i antysztuki Muratow tłumaczy tym, że „nauczyliśmy się oglądać kino i jeszcze nie całkiem oduczylśmy się oglądać malarstwo. Ale żyjemy niewątpliwie w okresie przejściowym, na pograniczu zachodzących na siebie dwóch epok”⁸⁵.

Autorzy *Manifestu kinematografii futurystycznej* akcentowali właśnie destrukcyjne wobec zastanej kultury zadania kina pisząc, że ich utwory będą „sfilmowanymi

⁸⁰ Zob. np. D. Braga [wypowiedź w:] *Les lettres, la pensée moderne et le cinéma (enquête)*, „Les Cahiers du Mois”, 1925, nr 16-17, s. 137.

⁸¹ P. Muratow, *Kinematograf...*, s. 288-289.

⁸² Ibidem, s. 289.

⁸³ Ibidem, s. 287.

⁸⁴ Ibidem, s. 312.

⁸⁵ Ibidem, s. 291.

codziennymi ćwiczeniami wyzwalającymi spod władzy logiki”⁸⁶. Natomiast Dziga Wiertow ogłaszał: „Światowy pożar »sztuki« jest bliski”⁸⁷, podkreślając przy tym rolę filmu w krucjacie antyartystycznej.

Szczególne znaczenie kina dla realizacji programu zwalczania kultury najbardziej chyba doceniali nadrealiści. Zachowywali oni dużą rezerwę wobec artystycznych problemów filmu, traktując go wyłącznie jako narzędzie służące rewolcie surrealistycznej. „Niczego nie brakuje *Złotemu wiekowi*, aby zniechęcić każdego, kto spodziewa się w nim znaleźć łatwy żer — pisali w *Manifeście »Złotego wieku«* — Jeżeli zmysł skandalu, który Buñuel w nim zademonstrował, nie dla kaprysu, lecz z powodów z jednej strony osobistych, z drugiej zaś powodowany pragnieniem zdecydowanego odsunięcia ciekawskich, amatorów, dowcipnisiów, egzegetów szukających okazji do ćwiczenia swych większych lub mniejszych zdolności dywagowania, jeśli ten zmysł skandalu odniósł sukces, zrealizował cel, ku któremu dążył, to autora filmu będziemy mogli zwolnić ze wszystkich innych ambicji. Żądać więcej, w danym wypadku pytać o scenariusz, technikę, udział słowa, to sprawa zawodowych krytyków. Nie należy oczekiwać od nas argumentów podsycających ich dyskusje”⁸⁸.

Zajmując negatywne stanowisko wobec problematyki artystycznej filmu surrealiści atakowali zdecydowanie wszystkie tendencje w kinie, także awangardowym, które nadmiernie koncentrowały się, ich zdaniem, na zagadnieniach formalnych. Jacques B. Brunius podkreślał stanowczo, że skupienie się awangardy filmowej na sprawach języka, techniki, rytmu i form fotograficznych prowadzi ją ku zagładzie⁸⁹.

Z punktu widzenia radykałów awangardy kino p o w i n n o kwestionować swoim istnieniem tradycyjnie określaną sztukę, wypierać ją z miejsc dotąd dla niej tylko zarezerwowanych i przejmować funkcje, które tylko ona spełniała.

Będąc istotnym składnikiem awangardowych działań problematyzujących autonomię sztuki kino miało także swój udział w procesie destrukcji samego pojęcia dzieła sztuki. Odpowiedzialny za to był charakter filmowego medium, jego dwoista natura. „Spróbujcie oddzielić fikcję od rzeczywistości — pisał Clair — na ekranie, gdzie rzeczywistość, podobnie jak fikcja, jest tylko przemijającym cieniem”⁹⁰.

W licznych wypowiedziach artystów awangardowych dostrzec można, jak płynna jest dla nich granica pomiędzy filmową materią — rzeczywistością, a kształtującą ją formą. Według Germaine Dulac akcją filmu powinno stanowić życie, czyli sfotografowana natura oraz działania i wyobrażenia. Jednak kino nie jest, zdaniem autorki *Arabeski*, sztuką narracyjną. Postulowana przez nią kinegrafia integralna osiągnana ma być przez organizację realistycznych obrazów w rytmiczną całość: „formy w ruchu, które wrażliwość artysty łączy przy pomocy rozmaitych rytmów w ramy jednego

⁸⁶F.T. Marinetti i in., *La cinematografia...*, s. 300.

⁸⁷D. Wiertow, *O „Kinopravdzie”*, [w:] idem, *Człowiek z kamerą. Wybór pism*, tłum. T. Karpowski, Warszawa 1976, s. 50.

⁸⁸*Manifeste surréaliste: L'Age d'Or*, [w:] *Les surrealistes et le cinéma*, par A. et O. Virmaux, Paris 1976, s. 185 - 186.

⁸⁹J.-B. Brunius, *En marge du cinéma français*, Paris 1954 (tekst z lat trzydziestych).

⁹⁰R. Clair, *Po namyśle*, s. 84.

obrazu, aby potem zorkiestrować je z innymi”⁹¹. W obrębie tak rozumianego filmu ujawnia się więc napięcie pomiędzy sfotografowaną (i desygnowaną) rzeczywistością realną a formą jej zorganizowania ekranowego. W trakcie odbioru filmu usuwającego integrować oba te aspekty doznajemy jednocześnie podniety estetycznej – rezultat oddziaływania formy wizualnej, oraz kierowani jesteśmy ku realnej rzeczywistości (wynik realistycznego charakteru obrazów). Sproblematyzowaniu ulega w ten sposób tradycyjnie pojmowana autonomia wewnętrznego świata dzieła (który w filmie jest jednocześnie światem zewnętrznym) oraz, co za tym idzie, jego autoteliczność⁹².

Także dyskusje na temat filmu dokumentalnego toczone w środowisku radzieckich artystów awangardowych (z udziałem teoretyków i działaczy Proletkultu) ujawniły dwoisty charakter medium filmowego.

Wiktor Szklowski twierdził, iż w wyniku pojawienia się filmu „problem sztuki dokumentalnej nadzwyczaj się skomplikował i nie należy go rozwiązywać inaczej, niż biorąc pod uwagę dialektykę formy artystycznej. Określony chwyt, wprowadzony jako nieestetyczny, może stać się estetycznym, tzn. zmienić swoją funkcję”⁹³. W innym zaś miejscu proponował: „zamiast dzielić filmy na kronikalne i fikcjonalne (*igrowyje*) – mówimy o filmach fabularnych i niefabularnych”⁹⁴, dając w ten sposób wyraz przekonaniu, iż kino, ze względu na swoje właściwości medialne, przekracza opozycję: obraz rzeczywistości – fikcja artystyczna.

Boris Arwatow, akcentując podstawowe znaczenie społecznych funkcji kina, zwracał uwagę, iż metoda „życie na gorąco” nie chroni filmu przed „upadkiem w estetyczność” i utratą realnego odniesienia. Wtórna estetyzacja realistycznego materiału – faktu, przynosi dominację (bądź nawet wyłączność) funkcji estetycznej, znosząc jednocześnie społeczno-konstrukcyjny cel filmu. Wiertowowskie próby zachowania równowagi pomiędzy filmowością (dla Arwatowa: estetycznością) i faktem uznane zostały przez teoretyka Proletkultu za nieudane⁹⁵.

Siergiej Tretjakow podjął z kolei zagadnienia zewnętrznych uwarunkowań kina. „Przemianą formy filmowej, wynalazkiem filmowym – pisał – rządzi nie twórcza wola artysty – jakim by on nie był eksperymentatorem – i także nie wola kinofabrykanta [...] lecz wola głównego gospodarza – klasy społecznej. Wola ta nosi w skrócie nazwę społecznego zamówienia [...] Za granicą film ma przede wszystkim wartość rynkową i reżyser otrzymuje zamówienie od milionowego nabywcy biletów w kasach kinoteatrów”. W porewolucyjnej Rosji natomiast filmy „powstają pod

⁹¹ Cyt. według: G. Aristarco, *Historia teorii filmowych*, tłum. M. Kornatowska, PWSFiT, Łódź 1960, s. 20.

⁹² Umieszczając to samo zagadnienie w innym kontekście metodologicznym Alicja Helman utrzymuje, że „istota dzieła filmowego [...] nie leży ani po stronie rejestracji, ani po stronie znaku, lecz znajduje się pomiędzy nimi, polega na nieustannym oscylowaniu między modelowo wyznaczonymi skrajnościami, nie sięgając żadnego z biegunów”, zob.: A. Helman, *O dziele filmowym. Materiał – technika – budowa*, Kraków 1981, s. 207-208. Zob. też.: R.W. Kluszczyński, *Film jako sztuka, sztuka jako film. Uwagi na temat dzieł myśli filmowej*, [w:] *Z dzieł myśli filmowej. Rewizje i rewindykacje*, red. E. Zajiček, Katowice 1989.

⁹³ W. Szklowski, *Dokumentalnyj Tolstoj*, „Nowyj LEF”, 1928, nr 10 s. 35.

⁹⁴ *Lef i kino...*, s. 57.

⁹⁵ B. Arwatow, *Kinoplatforma*, „Nowyj LEF”, 1928, nr 3.

podwójną presją: zapotrzebowania rynku – z jednej strony – i wyraźnie regulującego wpływu władzy radzieckiej – z drugiej”⁹⁶.

Z punktu widzenia radykalnych społecznie i politycznie ugrupowań awangardy (nie tylko radzieckiej) pozaestetyczne uwarunkowania kina nie są jego wadą, o ile służą rewolucyjnej ideologii. Dla produktywistów na przykład cel i społeczny rezultat zaistnienia każdego artefaktu były kryteriami podstawowymi. „Nie mamy powodu – pisał Tretiakow – aby wydobywać wytwory artystyczne, mimo całej ich różnorodności i specyficznego charakteru, z rzędu przedmiotów. Dzieła sztuki są w istocie instrumentami służącymi uprawie ludzkich uczuć. Dzieło sztuki to narzędzie bezpośredniego bądź pośredniego działania społecznego. Dlatego, tak jak w przypadku wszystkich pozostałych przedmiotów, może ono być badane w trzech aspektach, a mianowicie: 1) od strony materiału, 2) od strony konstrukcji i 3) od strony przeznaczenia (funkcji). Dlatego pytanie – co przedstawia? jak przedstawia? po co przedstawia? – jest podstawowym pytaniem widza i badacza w odniesieniu do każdego dzieła sztuki”⁹⁷.

Także i dla surrealistów nie istniał problem autonomii d z i e ł a sztuki filmowej. Breton i jego towarzysze chodzili do kina z takim samym nastawieniem, z jakim inni uczęszczali do kościoła, nie bacząc na artystyczne wartości prezentowanych dzieł⁹⁸. Film był dla nich instrumentem służącym do „osłuchania” wyobraźni, a nie źródłem przeżyć estetycznych. Pisząc na temat *King-Konga* Jean Lévy stwierdzał, że to, co wartościowe w tym filmie, pojawia się m i m o działań reżyserskich, a nie jako ich rezultat⁹⁹.

Surrealizm wybierając film wybrał obraz przeciw słowu, uczucie przeciw myśli, instynkt i pragnienie przeciw stereotypowi kulturowemu. Miłość, uważana za klucz do wolności, była ulubionym tematem filmowym surrealistów. Obok niej wyróżniane były także groza i przerażenie oraz komizm, jakości ukazujące upadek postawy racjonalnej i ewokujące poetycką cudowność.

Czarny humor, deliryczność, konwulsyjność – nadrealistyczne atrybuty piękna, to cechy filmu grozy dostrzeżone w nim przez surrealistów. Komedia natomiast ceniona była ze względu na to, że wyzwaliała impulsy zdolne zmienić wzorce życiowe, unieważnić odczuwaną w życiu codziennym kontrolę rozsądku. Surrealiści odrzucali tylko te komedie, w których efekty komiczne służyły jako zawór bezpieczeństwa dla niepokoju społecznych oraz te, które obwiniali o „estetyzm”. Film był bowiem także i dla nich narzędziem przemiany świata, a nie jego ozdobą¹⁰⁰.

Zachowując ścisłą więź z rzeczywistością realną (której jest zmysłowo percypowanym obrazem) dzieło filmowe ma bardzo ograniczoną możliwość powołania do istnienia zamkniętego w sobie wewnętrznego świata, charakterystycznego dla tradycyjnie pojmowanego dzieła sztuki. Postawa wobec filmu, charakterystyczna na przykład dla części artystów radzieckich i surrealistów, w myśl której kino jest tylko

⁹⁶S. Tretiakow, *Czem żywo kino*, „Nowyj LEF”, 1928, nr 5, s. 24.

⁹⁷Ibidem, s. 25-26.

⁹⁸Zob.: A. Breton, *Comme dans un Bois*, [w:] idem, *La Clé des Champs*, Paris 1953.

⁹⁹J. Lévy, *King Kong*, „Minotaure”, nr 3 (1934), s. 5.

¹⁰⁰Por. J.H. Matthews, *Surrealism and Film*, Ann Arbor 1971.

nowym, specyficznym spojrzeniem na świat, kwestionuje autonomię a nawet przedmiotowy charakter utworu filmowego. Funkcjonowanie w licznych kopiach oraz brak oryginału odbiera filmowi właściwą dla dzieła sztuki a u r ę, definiowaną przez Waltera Benjamina jako „niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, choćby była najbliższej”¹⁰¹. Natomiast przemijalność i szybkie dezaktualizowanie się wytworów filmowych uczyniły z kina prototyp sztuki efemerycznej¹⁰².

Wszystkie te właściwości filmu, w połączeniu z jego społeczną wszechobecnością, uczyniły go bardzo użytecznym narzędziem antyartystycznych działań awangardy. Jego obecność w kulturze była stałym zagrożeniem dla jej fundamentalnych, tradycyjnych wartości. Podważając autonomię, przedmiotowość i status aksjologiczny dzieła sztuki, problematyzując granice między sztuką a sferą pozaestetyczną, film przyspieszał także proces sekularyzacji *sacrum* estetycznego.



64. D. Wiertow, kadr reklamowy filmu *Człowiek s kinoapparatom*, 1929

¹⁰¹ W. Benjamin, *Mala historia fotografii*, tłum. J. Sikorski, [w:] idem, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 37.

¹⁰² „Kino żyje pod znakiem względności; twórcy, aktorzy, dzieła i idee przez te dzieła narzucane szybko przemijają. Wydaje się, że kinematograf, maszyna do chwytania życia na gorąco, chciał zlekceważyć czas, który z kolei wywiera straszliwą zemstę, rozprawiając się w przyspieszonym tempie z wszystkim, co ma jakikolwiek związek z ekranem”, zob. R. Clair, *Po namyśle*, s. 76.

Proces ten powołał do istnienia awangardową sztukę faktu. I to właśnie film, dzięki swym ontologicznie ugruntowanym związkom z rzeczywistością realną oraz przypisywanemu mu obiektywizmowi i prezentyzmowi, uznany został przez licznych artystów Wielkiej Awangardy za idealne medium sztuki faktu.

Głównym teoretykiem i twórcą kina faktu był wówczas Dziga Wiertow. „Prawdziwy film — oświadczał on — atakuje za pomocą kamery naszą rzeczywistość i — ukazując pełne sprzeczności warunki życia społecznego i materialnego — rozwija tematykę twórczej pracy”¹⁰³.

Zagadnienia te najżywiej dyskutowano właśnie w środowisku awangardy radzieckiej, a szczególnie często — na łamach „Nowego LEF-u”, gdzie publikowane były wystąpienia zwolenników metody twórczej Wiertowa, głoszących potrzebę rozwijania dokumentalnych form pracy filmowej. Dyskusje te wiązały się oczywiście z ogólnymi rozważaniami na temat nowoczesnej sztuki.

Osip Brik twierdził, że na terenie różnych sztuk (np. literatury, teatru) obserwować można procesy przesuwania się centrum zainteresowania artystów z wymyślanych historii na wymowę faktów, procesy przekształcania się „opowiadaczy” w „sprawozdawców”. Obserwacja ta dotyczyła także i kina, gdzie, zdaniem Brika, „dzięki całemu szeregowi przyczyn zainteresowanie widowiskiem filmowym zaczyna powoli przekształcać się w pragnienie oglądania realnych rzeczy”¹⁰⁴.

W wyniku tych przekształceń zmienia się także sam sposób pojmowania dzieła sztuki. „Współczesny odbiorca — pisał Brik — rozpatruje dzieło artystyczne nie jako wartość, lecz jako metodę przekazywania realnego materiału”¹⁰⁵.

Procesy te ujawniały polaryzującą się wówczas coraz wyraźniej opozycję dwóch postaw twórczych: ścieranie się idei „czystej formy” z ideą „formowania rzeczywistości”. Z punktu widzenia zwolenników sztuki faktu była to „walka faktu z twórczymi wymysłami, walka realnej rzeczywistości z wypaczającymi ją i deformującymi schematami artystycznymi”¹⁰⁶.

Brik zaproponował w konkluzji jasno określony program działania. „Zadanie dnia — pisał — polega więc na tym, żeby, po pierwsze, usunąć z obiegu nieprzydatne już schematy fabularne (sjużetpyje), które nie są już teraz w stanie zadowolić wymagań kulturalnych widza, po drugie, nagromadzić możliwie dużą liczbę realnych faktów i szczegółów, i po trzecie, znaleźć nową, niefabularną metodę składania oddzielnych faktów i szczegółów w jedną, widowiskową całość”¹⁰⁷.

W innym wystąpieniu Brik, bardziej realnie oceniając stosunek masowej publiczności do kina faktu, poszerzył ten program uzupełniając go o aspekt pragmatyczny. „Wykonujemy nasze kulturalne zadanie — oświadczał — Chcemy zmusić widza, aby

¹⁰³D. Wiertow, *O filmie „Kinooko”*, [w:] idem, *Człowiek z kamerą...*, s. 35.

¹⁰⁴O. Brik, *Fiksacja faktu*, „Nowyj LEF”, 1927, nr 11-12, s. 46.

¹⁰⁵Ibidem, s. 49. Warto tu zauważyć, że koncepcja utożsamiająca „artystyczność” filmu z metodą opracowania materiału, a więc pominięcie aspektu aksjologicznego, charakteryzuje główny nurt współczesnej refleksji nad filmem.

¹⁰⁶Ibidem, s. 50.

¹⁰⁷Ibidem.

uwierzył i zrozumiał, że dokumentalność jest tysiąc razy cenniejsza, bardziej kulturalna, niż monotonia fikcji czy zniekształcenia atelier”¹⁰⁸.

Tretiakow wyróżnił trzy rodzaje materiału filmowego: pochodzący z obserwacji (*flagrantnyj material*), inscenizowany oraz kreowany (*igrowyj*). Zwracał dalej uwagę na to, że nawet film operujący materiałem z obserwacji często przykrawa materiał do własnych wymagań i możliwości technicznych oraz że ludzie zachowują się nienaturalnie wobec kamery¹⁰⁹. „Przy utrwalaniu faktów — pisał gdzie indziej — jest dla nas szczególnie ważne nie dopuścić do samowolnego, reżyserskiego skażenia tych faktów. Nie potrzebujemy bajek ani baśni, potrzebujemy życia, takiego, jakie jest. Wszystko to wymaga i od reżysera, i od operatora, i od scenarzysty-badacza, specjalnej techniki, szczególnych chwytów, nieznanych dotąd metod formowania”¹¹⁰.

Zdaniem Esfir Szub zakłócające rzetelność obserwacji elementy fikcji (inscenizacji), o których mówił Tretiakow, będą usunięte w sposób naturalny, tzn. przez postępowanie techniczne¹¹¹. Takie samo stanowisko zajął również Witalij Żemczużny¹¹², jak również i Osip Brik, który pisał, że „problem postępu technicznego w kinematografii związany jest w ścisły sposób z problemem filmowania realnej rzeczywistości”¹¹³.

Inny pogląd przedstawił natomiast Wiktor Piercow. Twierdził on, że „obiektywnie-wiarygodne znaczenie fragmentu może nie pokrywać się z szczegółową, konkretną autentycznością, w ramach której fragment ów był sfilmowany. Montować fakty, to znaczy analizować je i syntetyzować, a nie — katalogować”¹¹⁴. Dla Piercowa (jak znacznie później i dla Siegfrieda Kracauera) ważniejszy od autentyczności zdjęć był efekt ekranowy. „Przygotowanie prezentowanego materiału — pisał on bowiem dalej — czy to rzeczy, czy realnych ludzi, jest absolutnie niezbędne i nie ma nic wspólnego z przygotowaniem fikcyjnego (*igrowogo*) materiału, tzn. z kreacją. Prezentowany materiał filmu faktu (*nieigrowoj lenty*) może być filmowany w atelier, przy czym bardzo szeroko może być wykorzystywany chwyt umownych dekoracji-makiet”¹¹⁵.

Jednocześnie ten sam Piercow wyraźnie podkreślał, że twórcy filmowi powinni unikać mieszania fragmentów filmu faktu z filmem fikcyjnym, gdyż, jego zdaniem, szkodzi to obu stronom¹¹⁶.

Jeszcze jedną obserwację wniósł do dyskusji Ł. Esakia, podkreślając znaczenie postawy widza wobec prezentowanych mu obrazów. „Kino — mówił — osiąga największy wymiar autentyczności wówczas, gdy nawiązuje z nami kontakt, gdy to, co pokazuje, trafia nam do przekonania”¹¹⁷.

Także Lew Kuleszow dostrzegał ewokatywne możliwości filmu faktu. „Wrażenie

¹⁰⁸ *Lef i kino...*, s. 64-65.

¹⁰⁹ *Ibidem*, s. 52-53.

¹¹⁰ S. Tretiakow, *Czem żywo kino...*, s. 28.

¹¹¹ *Lef i kino...*, s. 58.

¹¹² *Ibidem*, s. 61.

¹¹³ O. Brik, *Fiksacja fakta...*, s. 47.

¹¹⁴ W. Piercow, „Igra” i diemonstracja, „Nowyj LEF”, 1927, nr 11-12, s. 35.

¹¹⁵ *Ibidem*, s. 38.

¹¹⁶ *Ibidem*, s. 39-40.

¹¹⁷ *Lef i kino...*, s. 66.

wywierane przez kronikę — stwierdzał — może nie tylko nie być mniejsze niż wrażenie wywierane przez film artystyczny, ale nawet przewyższać je”¹¹⁸.

Dla Majakowskiego natomiast, tak jak i dla Brika czy Tretiakowa, sam fakt autentyczności zdjęć był powodem, dla którego głosił on prymat filmu faktu: „— Dlaczego należy być za kroniką przeciw filmowi rozrywkowemu (filmowi fikcji)? — Ponieważ kronika operuje rzeczywistymi przedmiotami i faktami”. I dalej: „Kronika powinna być zorganizowana i sama organizować. Taką kronikę można wytrzymać. Taka kronika to gazeta. Bez takiej kroniki nie można żyć”¹¹⁹.

Napisałem wcześniej, że centrum dyskusji nad problematyką filmu faktu znajdowało się w Związku Radzieckim. Nie oznacza to jednak, że zagadnienia te nie były podejmowane przez innych artystów awangardowych. Karel Teige na przykład pisał w 1920 roku, że „film nie jest łowcą efektów świetlnych: jest przede wszystkim dokumentem”¹²⁰. Zaś Joris Ivens, wspominając realizację swego filmu *Borinage* (1932), powiedział: „Patrząc na zorganizowany, historyczny protest głodujących robotników belgijskich poczułem strach przed trickami. Odrzuciłem je. Po raz pierwszy w tym stopniu, co tam, odczułem respekt dla życia i rzeczywistości. Postanowiłem za wszelką cenę uciec przed sztucznością [...] był to pierwszy mój film prawdziwie społeczny”¹²¹.

Społeczny aspekt kina faktu podnosił również Jean Vigo. W wypowiedzi poprzedzającej pokaz filmu *À propos de Nice* (1930) powiedział on: „Chciałbym was zabawić kinem społecznym bardziej określonym, które jest mi najbliższe: dokumentem społecznym, lub ściślej — udokumentowanym punktem widzenia [...] Nie wiem, czy rezultat będzie dziełem sztuki, ale czego jestem pewien, to tego, że będzie kinem”¹²².

John Grierson natomiast określał film dokumentalny mianem twórczej interpretacji rzeczywistości¹²³. Pisał, że „tworząc o człowieku we współczesnym mu otoczeniu, określi się tą drogą społeczny charakter tego otoczenia i — po długim okresie niechlujnego romantyzmu i ukazywaniu ludzi w oderwaniu — narodzi się e s t e t y k a c z ł o w i e k a w s p o ł e c z e ń s t w i e”¹²⁴.

¹¹⁸ L. Kuleszow, *Ekran siegodaya*, „Nowyj LEF”, 1927, nr 4, s. 31.

¹¹⁹ W. Majakowski, *Karaul!*, „Nowyj LEF”, 1927, nr 2, s. 24.

¹²⁰ Cyt. według: V. Hradská, *Česka avantgarda a film*, Praha 1976, s. 40. Stanowisko to zajmował Teige na początku lat dwudziestych. Później sformułował koncepcję filmu poetyckiego, łączącego dokumentalne i wizualne aspekty kina na planie idei nadrealności. Można generalnie rzec, iż idee filmowe czeskich artystów awangardowych zdążyły od filmu dokumentalnego, zapisującego rzeczywistość, która „jest sama w sobie piękna, porywająca i poetycka” do zmetaforyzowanych utworów filmowych, posiadających formę krótkich poematów wizualnych; por. V. Hradská, *Česka avantgarda...*, s. 41.

¹²¹ Cyt. według: A. Stern, *Joris Ivens — obywatel świata* (wywiad), [w:] idem, *Wspomnienia z Atlantydy...*, s. 58-59.

¹²² I. Vigo, *Prezentacja „À propos de Nice”* (1931); cyt. według: G. Marsolais, *Początki kina bezpośredniego*, tłum. A. Forbert, Warszawa 1981, s. 116.

¹²³ J. Grierson, *First Principles of Documentary* (1932), [w:] *Grierson on Documentary*, ed. by F. Hardy, London 1966.

¹²⁴ Idem, *Dzieje filmu dokumentalnego* (1939), tłum. L. Pijanowski, „Film na świecie”, 1957, nr 5, s. 43.

Wszystkie omówione w tej części rozdziału właściwości kina, jak też sposoby, w jakie było ono wykorzystywane, sprawiły, że obok funkcji odnawiającej tradycyjną kulturę film wykonywał również zadania wobec niej destrukcyjne.

Spełniając natomiast obie te funkcje, i odświeżającą, i niszczącą jednocześnie, film oddziaływał na otaczającą go kulturę w taki sam sposób, w jaki czyniła to również Wielka Awangarda. Zważywszy, że ciągle jeszcze żyjemy w okresie przejściowym, rezultat tych oddziaływań, nie pozwala się w pełni określić. Bez wątplenia kultura dzisiejsza, kultura czwartej ćwierci stulecia, nie jest tą, która została zaatakowana u jego początków. Nie ulega też wątpliwości, że wiele jeszcze je ze sobą łączy. Oznacza to, że kształt dzisiejszej kultury wyznaczany jest przez opozycję ciągłości i zerwania, tradycji i innowacji. Wśród przyczyn tego zjawiska należy też umieścić filmowy rozdział dziejów Wielkiej Awangardy.

IV

Wszechstronność oddziaływania filmu sprawiła, że wszystkie ugrupowania awangardowe dostrzegły w filmie idealny środek realizacji własnych celów artystycznych i społecznych.

Dla futurystów film, w *Manifeście kinematografii futurystycznej* określony jako futurystyczny *eo ipso*, ucieleśniał marzenia o sztuce zdolnej niszczyć samym swoim istnieniem tradycyjne formy ekspresji artystycznej, podważającej niezmienniki estetyczne i wzorce kulturowe. Posiadał cechy programowo wynoszone przez futuryzm do rangi najważniejszych: dynamizm, maszynowość i obrazowość, związany był silnie ze współczesnością i ukochany przez szerokie masy odbiorców.

Także dla dadaistów kino było narzędziem służącym do niszczenia tradycyjnej kultury, „przerwą w nudzie monotonnego życia, pełnego obłudnego i śmiesznego szacunku dla konwenansów”¹²⁵. Wyniesione na szczyty hierarchii rodzajów artystycznych funkcjonowało jak „policzek wymierzony powszechnemu smakowi”, totalna kpina ze wszystkiego, co posiadało status zjawiska kulturalnego.

Surrealiści dostrzegali w kinie środek kierujący odbiorców, bardziej skutecznie niż cokolwiek innego, w stronę nadrzeczywistości; traktowali je jak „wrota do prawdziwego życia”¹²⁶. Jego główną zaletą miała być zdolność stymulowania wyobraźni widza: „W braku spontanicznej przygody, której nasze powieki pozwoliły umknąć w chwili przebudzenia — pisał Robert Desnos — podążamy do ciemnych sal po sen sztuczny, po, być może, środek pobudzający, zdolny do wypełnienia pustki naszych nocy”¹²⁷. Obdarzony mocą kreowania światów wolnych od ograniczeń i praw rządzących rzeczywistością realną, film był dla surrealistów narzędziem, za pomocą którego pragnęli dokonać wielkiego dzieła: stopić w jedno realność i marzenie.

Czescy poetyści skupieni przede wszystkim wokół Karela Teigeo i tworzący wspólnie grupę o nazwie „Devětsil” uważali, iż film właśnie jest najbogatszym

¹²⁵F. Picabia, *O „Antrakcie”* [1924]; tłum. J. Płazewski, „Film na świecie”, 1957, nr 5, s. 11-12.

¹²⁶A. Kyrrou, *Le surréalisme au cinéma*, Paris 1963, s. 9.

¹²⁷R. Desnos, *Le rêve et le cinéma*, „Paris — Journal” z 27 IV 1923, cyt. według: idem, *Cinéma. Textes réunis et présentés par A. Tchernia*, Paris 1966, s. 104.

i najbardziej autentycznym przejawem poetyzmu¹²⁸. Konstruktywistyczno-produktywistyczna awangarda radziecka dostrzegając z kolei w filmie medium pozwalające na racjonalną, ekonomiczną pracę twórczą. Masowość kina i jego szczególna zdolność oddziaływania na odbiorców czyniły z niego również pożądany środek kształtowania świadomości zbiorowej, narzędzie budowy nowego świata.

Z punktu widzenia ekspresjonistów kino było oczywiście z natury ekspresjonistyczne. „Ekspresjonizm i film wyzywały się wzajemnie – pisał Herbert Ihering – Film domagał się jako ostatecznej konsekwencji przerysowania i rytmizacji ruchu, ekspresjonizm – możliwości przedstawieniowych i urozmaicenia ekranu”¹²⁹. Również krytycy niechętni ekspresjonizmowi (a także filmowi) wskazywali jego związki z kinem: „ekspresjonizm [...] od samego początku był na ty ze sztuką skrzyni korbowej”, stwierdzał na przykład Hans Franck¹³⁰.

Zwolennicy sztuki abstrakcyjnej uważali natomiast, iż kino jest z konieczności bezprzedmiotowe. „Kino jest w swej istocie zjawiskiem czasowym” – pisał Kazimierz Malewicz – „Zagadnienia artystyczne nigdy nie będą mogły być w kinie rozwiązane przedmiotowo, ponieważ naturą kina jest ruch, a przedmioty nie są elementami ruchu”¹³¹. Znajdująca się w ruchu całość, na którą składa się określona liczba elementów przedmiotowych, zawsze wykracza, zdaniem twórcy suprematyzmu, poza własną przedmiotowość. „Film artystyczny w pełni swej czystości – konkludował Malewicz – może być stworzony wyłącznie w formie bezprzedmiotowej; jego produkcja musi być oparta o czyste wrażenia estetyczne oraz percepcję elementów formalnych i barwnych w ich aspekcie bezprzedmiotowym [...] Kolor, przestrzeń i forma są podstawami tego filmu”. W przypadku zaś kina czarno-białego, nie dysponującego paletą barw, „film artystyczny musi podążać śladem rzeźby, a nie malarstwa”¹³².

Te i podobne roszczenia należy uznać za bezzasadne. Film wspierał w s z y s t k i e tendencje działań awangardowych, a współtworzone przezeń nowe poetyki oraz zasady twórcze przeobrażały c a ł y obszar nowoczesnej sztuki. Także i wysiłki kreacyjno-projektujące, którym go poddawano, były dziełem artystów reprezentujących różne ugrupowania Wielkiej Awangardy i różne dyscypliny artystyczne. W interesującym nas tu okresie film pozostawał wspólnym dobrem i wspólnym zadaniem wszystkich artystów awangardowych.

¹²⁸ K. Teige, *Estetika filmu...*, s. 550.

¹²⁹ H. Ihering, *Ein expressionistischer Film*, cyt. według: A. Gwóźdź, *Film absolutny...*, s. 49.

¹³⁰ H. Franck, *Die Pest* (rec.), „Das literarische Echo”, 1920-1921, nr 23, s. 821, cyt. według: ibidem.

¹³¹ K. Malewicz, *The Cinema...*, s. 165.

¹³² Ibidem, s. 169-170.

Zakończenie

Rozważania nad miejscem filmu w poglądach artystów Wielkiej Awangardy dobiegły końca. Przedstawiona została zrekonstruowana świadomość filmowa Wielkiej Awangardy i wyrastające z niej koncepcje kina awangardowego. Zostało opisane znaczenie filmu dla awangardowych programów artystycznych, społecznych i politycznych oraz jego bezpośredni wpływ na awangardową *praxis* artystyczną. Pozostaje więc już tylko zastanowić się nad tym, jakie perspektywy badawcze otwierają się w świetle poczynionych w tej pracy ustaleń.

Ukazana przeze mnie ewolucja awangardowej postawy wobec kina, czyli przejście od koncepcji „filmu – sztuki innej” do idei „innego kina” ma swój dalszy ciąg. W roku 1960 powstaje „The New American Cinema Group” (N.A.C.). W dwa lata później jej członkowie zakładają „Film Makers’ Cooperative”, tworząc w ten sposób niezależny, alternatywny system produkcji i rozpowszechniania filmów awangardowych. Podobne przedsięwzięcia są podejmowane również w Europie oraz w innych krajach pozaeuropejskich. Film awangardowy posiada odtąd nie tylko swoich realizatorów i swoją publiczność, ale także własną sieć dystrybucyjną, własne sale kinowe oraz własną prasę, krytykę i teorię. „Inne kino” staje się rozbudowanym układem o charakterze instytucjonalnym.

W tej sytuacji rysuje się konieczność zbadania:

- 1) specyfiki i sposobów funkcjonowania tego układu;
- 2) jego relacji z kinematografią komercyjną (zarówno w jej wersji artystycznej, jak i popularnej);
- 3) wewnętrznych powiązań z innymi składnikami formacji neoawangardowej.

Przeobrażenia, jakim ulega awangarda, pociągają za sobą także i przemiany kina awangardowego. W wyniku tych procesów film przestaje być głównym źródłem dynamiki przekształceń najnowszej sztuki. Coraz częściej poddaje się on wpływowi tendencji realizujących się pierwotnie poza jego obszarem. I tak na przykład z inspiracji nurtu konceptualnego pojawia się film *s t r u k t u r a l n y*, zaś ruch wspólnotowy powołuje do istnienia niektóre formy kina *r o z s z e r z o n e g o* oraz kształtuje ewolucję kina *o s o b i s t e g o*. Obok tych nowych odmian filmu awangardowego funkcjonują również typy powstałe jeszcze w okresie Wielkiej Awangardy.

Należałoby wobec tego rozpatrzeć:

- 1) kierunki przeobrażeń formacji awangardowej;
- 2) znaczenie i sposób funkcjonowania kina w obrębie nowej awangardy;
- 3) późniejsze losy tych odmian filmu awangardowego, które zostały ukształtowane w czasach Wielkiej Awangardy;
- 4) nowe typy filmu awangardowego i ich związki z odmianami powstałymi w okresie klasycznym.

Realizacja tak nakreślonego programu dalszych badań stanowiłaby naturalne dopełnienie przedstawionych tu studiów nad miejscem filmu w teorii i praktyce dwudziestowiecznej awangardy artystycznej.

Film — The Art of the Great Avant-Garde

Summary

At the turn of the nineteenth century, almost simultaneously, there existed two phenomena which revolutionized and transformed European art and culture. These were, the avant-garde and film. Both of them were cast aside by the traditional sense of academic aesthetics. Film was considered as a trashy, non-artistic form of entertainment and the avant-garde as a barbaric expansion of poor taste, a precursor to the fall of culture.

Very few representatives of the academic disciplines tried to find a place for film among the other arts. They attempted to do this by means of comparisons of traditional art with the art of moving pictures. It was not they, however, who paved the way for the success of film. This happened through the avant-garde whose representatives created the original outlines for film theory and who made their important and inspiring discoveries in the realm of their newly created films. The theory and practice of the avant-garde introduced film among the arts. This occurred, however, not by way of fitting film to the traditional aesthetic demand but by transforming art in such a way that it embraced film as a genre in a natural and obvious way.

Avant-garde artists, since their first endeavors, emphasized the artistic qualities of film and recognized its importance in the process of shaping the contemporary world of art. The first film poetics whose continuation may be found in contemporary cinema were created in the avant-garde circles.

Thus, the artistic status of film was, to a large extent, established thanks to the theory and practice of the twentieth century artistic avant-garde.

However, the relationship of the avant-garde to film did not just occur in one direction. For film, even though it was under the influence of the avant-garde literature, graphic arts and theatre, itself influenced these arts. Finding itself in the very center of the avant-garde ferment, film initiated various processes which embraced the whole field of art. The history of the avant-garde would have looked quite differently, had film not participated in its activities.

Each of the avant-garde streams found film to be its ally: futurism — the possibility of creating a dynamically and technically conditioned artistic matter as well as influencing a mass audience; surrealism — the ability of making a perceptible surreal vision; constructivism — the ease of rationally organizing material.

Consequently, film and the avant-garde both owe each other a debt. Film was the art of the avant-garde, both, because it owed its artistic status to the avant-garde and because thanks to it, the avant-garde took the shape that has become familiar to us. Film, literally speaking, was the unique artistic expression of the avant-garde.

This book devotes itself to a presentation of the mutual interrelationships between the avant-garde and film as outlined above.

In Chapter One, the author presents his own attempt toward a theory of the avant-garde. The main thesis is found in the statement that avant-garde phenomena are characterized by the parallel functioning of two tendencies. The first of these, called intra-artistic destructivism, denotes activities aimed against existing conventions which set up barriers between the various arts. However, never does this result in the undermining of the general criteria of the arts. Along with the destructive processes are included constructive ones. Their combination results in avant-garde new art.

The other tendency determining the avant-garde, called anti-artistic destructivism, is realized through activities directed against the most general features of art, the ones signifying its identity. At this point, the work of art itself is attacked, the principles of its creation and social function as well as the barriers distinguishing art from non-art. Anti-artistic destructivism is fully realized in avant-garde anti-art.

The tension between these two tendencies, new-artistic and anti-artistic which occurs around one artifact, is the most unifying feature of the avant-garde. For its classical stage, the principal meaning (at least as far as the quantity is concerned), is held by new-artistic phenomena which accentuate the autotelic formal value.

In Chapter Two, the author analyses metafilm remarks of artists who represent various artistic branches and the avant-garde orientations thus reconstructing the film consciousness of the Great Avant-garde. Its components fall into four groups. The first of them is concerned with the general features of the film medium and embraces presentism, machinism, dynamism, and the ability to create a world free from principles which govern reality, the group character of film creation and objectivism. This group fulfills, in the area of reconstructed consciousness, the basic role which determines the remaining groups that concern respectively: connections with actual reality, artistic problems and the questions connected with the social function of cinema.

The survey of opinions on cinema expressed by avant-garde artists proved that the predominant research stand which restricted the field of avant-garde reflection to France, Germany and the Soviet Union, resulted from an insufficient knowledge of the situation in other countries. France, Russia and Germany have undoubtedly created many centres of activities of the classic avant-garde (although the international character of artistic groups created in Paris or Berlin should not be forgotten). However, in other countries (Czechoslovakia should be mentioned here), remarks on the art of moving pictures were, on many occasions, more original and inventive. These opinions, which did not add anything to the general image, proved to be a very good orientation point for critics in film and metafilm questions.

It may also be noted that the representatives of given avant-garde groups, in their publications, tackled the same problems concerning the film medium. Differences were most often reflected in a different hierarchy of particular features, or in the grasping of different aspects of the same problem. This proves that the film consciousness of the Great Avant-garde, just like the whole ideology of the avant-garde movement, had a supranational character. It also surpassed the borders between given avant-garde trends since it was the common creation of the whole formation.

It should also be noted that the avant-garde concept of the cinema was created by both film artists as well as those who restricted their interest in cinema to theoretical reflections which they might make apart from their own specific activities in the field of literature, arts or the theatre. The number of artists performing film research was far greater, too. General interest which was evoked among avant garde artists, apart from the kind of artistic activities they were engaged in, proves that in that period film was the most important impulse for avant-garde *correspondence des arts*.

The content of the problems dealt with by the film consciousness of the Great Avant-garde proved to be far richer than it had ever been previously considered. It was not restricted to strictly artistic problems. Close connections of the cinema with reality belonged, for many avant-garde artists, to the basic features of the new medium. They devoted their attention to problems of communication and those of the film's role and place in the social context and culture. This means that the film concept of the avant-garde contained the seeds of all later phases of theoretical reflection on film that the contemporary history of the theory of film still fits among the problems formulated by artists who were working during what is today known as the classical period of the avant-garde formation.

Very exact list of problems and the ways in which they were tackled by avant-garde artists show the cause of the great interest which was evoked by film in the circles of the Great Avant-garde. Properties ascribed to cinema by the avant-gardist were, at the same time, vital program features of the avant-garde formation. As a result of this similarity, film became, to the avant-garde creators, the most important example of art.

Division into problem groups is not the only possible differentiation in the area of components of film consciousness made by the Great Avant-Garde. Film appeared as an incarnation of the goal to which avant-garde artists, more or less consciously aspired. It was the „different art” medium which combined traditional properties ascribed to art with the ones traditionally opposing it. In the avant-garde reflection upon film, two tendencies intertwined: the motif of film as a new, perfect art and its motif as anti-art. The film consciousness of the avant-garde thus contained both the certitude of connecting cinema with the domain of art, as understood in the former sense of the word, as well as the one which made the followers of traditional

concepts of art abandon all artistic aspirations for the cinema. They created, within the area of the film medium, an interior tension between the artistic and non-artistic element which this author considers as a basic discriminant of the avant-garde creation view and its creations. The differentiation between both elements overlaps with previously presented divisions of problem groups and states the intrinsically antagonistic character of the film consciousness of the Great Avant-garde. Yet the concept of the poetic film which combines both tendencies together with numerous connections existing among components of various problem groups lets this consciousness remain intact despite its heterogeneity.

The first part of Chapter Three presents the reason why the avant-garde's faith in the power of cinema, as such, broke down. The role which was played by the birth of mass culture is stressed.

The concept of the film medium which was formulated by the avant-garde has a facultative character. The cinema designed by the film consciousness of the Great Avant-garde is the possible but not the one only and necessary cinema. Realization of this fact by avant-garde artists put an end to an apologia of the cinema *en globe* and brought about the birth of the alternative film concept. However, as tendencies which likened the cinema to existent art or made it the domain of mass culture, the avant-garde bade farewell to the idea of film understood as a *different art*, replacing it with the concept of a *different cinema*.

In sequential parts of this chapter a discourse with contemporary attempts of the theory of the avant-garde cinema and its classifications is presented. Following this, the author's own concept of avant-garde film and a typology of its varieties is portrayed.

A classical avant-garde film is a processually formed visibility. The notion of the visibility has both its subjective and objective aspect, which means that it should signify both the „ability to be seen“, and „the ability to see“. Avant-garde film, aimed at a maximalization of the field in which both these processes take place, shaped into infinity both the „seen“ and the „seeing“. The form of visibility, in both appointed aspects, is the basic aim of avant-garde film creation.

This feature of the avant-garde cinema decided about its anti-literary and anti-theatrical character. Aiming at a „creation of visions“ and seeking the principles of formulating the duration of the film in time and space, avant-garde artists rejected the rules of the traditional „culture of the word“, subdued to story telling and drama rules. The potency of the vision was the only source of creative strategy.

In various types of avant-garde cinema, the dynamic image of visions which are the substance of visibility remained in different relation to the actual reality.

On one hand, the border was set by the direct film. It sends the viewer to the real world since it is nothing other than a sequence of restructured images. Visibility, apart from the sphere of images, also embraces the reality towards which the viewer transcends the image. The reality undergoes a process of aestheticization. Within the range of direct film the author perceives three trends: the visual, the social and the photogenic.

On the other hand, however, the borderline was created by the abstract film in which the image substance aims at self sufficiency in attracting perceptive interest. The viewer does not transcend any more, as was in the case of the direct film, the tissue of the image in the direction of actual reality, but it stops on an aesthetic perception of a series of non-representative visual forms. Visibility, here, was restricted to the image substance.

Between these two polar opposites fits the type of avant-garde film in which the images of the real world undergo all kinds of transformations. As a result, a film world different from actual reality appears, even though it is rooted in this reality. The viewer, here, transcends, not only the image substance, but the actual reality, as well, driving, at the same time, towards an imagined reality. These three spheres are in the same range of visibility characteristic of this kind of avant-garde film. The author defines it as an imaginary film, and within this type he perceives two streams: the expressive-deforming and the oniric.

The fourth and last kind of avant-garde cinema has been called the militant film. In this film form, a decay of the actual sphere of reality occurs, yet, contrary to the imaginary film, the entity that appears as a result of the decay does not become a new world, but it fulfills its function as a medium for influencing viewers.

Every type of avant-garde film, except the abstract one, is connected with another by a refreshing and originalizing formation of images of the actual reality which disautomatizes normal perception. What separates these film varieties is the unique way in which this originalizing is achieved, in other words, the general principles of their formation and the range of their formal visibility. A readiness for visual-constructive experimentation, a searching for new, unknown shapes and image making possibilities are common to the

whole avant-garde cinema. These activities were often accompanied by revealing and exposition of the material itself.

The film shaped in this way faced the viewers with its „trammelized” form and high expectations which inevitably led to elitism in avant-garde film production and to its opposition by the popular cinema. Avant-garde film started an alternative life to the products of the cinema industry and very seldom were their fates intertwined in any particular setting.

After having considered, in Chapter Two and Chapter Three, the merits of the avant-garde to the development of the cinema. Chapter Four discusses the meaning of film to the avant-garde. In the first part of the chapter, the author presents the ways in which film intensified the internal metamorphoses taking place within given forms of avant-garde art. In the second part, he describes changes which appear in various fields of art under the influence of film. In the third part, the author presents the film’s share in activities destructive of the culture, the activities which created the anti-artistic stream of the Great Avant-garde. This chapter closes with divagations on the meaning of film for given avant-garde trends.

The Epilogue presents prospects of further research that are opened by the above statements.

Translated by *Dorota Gadomska*
and *Andrzej Bursa*

Indeks nazwisk

- Abel Richard 117
Adelt Leonhard 27
Adler Alfred 117
Alexandrian Sarane 74, 114
Altman Natan Isajewicz 87, 88
Amengual Barthélémy 86, 88, 89
Apollinaire Guillaume 28, 56, 61, 70, 104, 135, 139
Aragon Louis 31, 42, 67, 71, 77, 152
Archipenko Aleksandr 135
Aristarco Guido 36, 92, 161
Arnheim Rudolf 27
Aron Robert 152
Arp Hans 140
Artaud Antonin 29, 48, 59, 73, 115, 117, 152
Arwatow Boris J. 49, 161
Askanas Barbara 151
Aslan Odette 113
Auric Georges 29
Autant-Lara Claude 43
Ayala Francisco 74
- Baader Johannes 24
Balcerzan Edward 18
Balla Giacomo 39, 84, 133, 140
Baluch Jacek 67
Baranow Władimir 142
Barlach Ernst 87
Barnet Boris Wasiliewicz 44
Bassan Raphaël 122
Beaumont Etienne, de 151
Beauvoir Simone, de 27
Beck Julian 14, 16
Beckmann Max 87
Beethoven Ludwig, van 108
Béhar Henri 152
Benjamin Walter 163
Berlewi Henryk 157
Beuys Joseph 14
Beylin Paweł 120
Bieńka Maria Olga 113
Bieńkowska Ewa 16
Biro Pierre Albert 37, 70, 150, 151
Blakeston Oswald 101
Blumenkranz-Onimus Noëmi 144
- Boccioni Umberto 133
Bocheńska Jadwiga 110
Bofa Gus 40
Bogucki Janusz 7
Brach-Czaina Jolanta 16, 121
Braga Dominique 159
Bragaglia Anton Giulio 57, 126, 127
Brahms Johannes 108
Brand Hans Bartolo 142
Braunstein Maria 116
Brecht Bertolt 29, 155
Breteque François, de la 117
Breton André 40, 42, 59, 120, 152, 162
Brik Osip M. 34, 37, 49, 70, 88, 164, 165, 166
Brook Peter 14
Bruguière Francis 101
Brunius Jacques-Bernard 81, 85, 160
Brus Günther 14
Brzeski Janusz Maria 47, 54, 62, 68, 131
Brzękowski Jan 29, 50, 56, 64, 147, 158
Budzyk Justyna 56, 128
Bujek Joanna 124
Buñuel Luis 59, 69, 87, 94, 115, 116, 118, 121, 160
Bürger Peter 9
Burian Emil F. 65, 73
Burluk Dawid 18, 31, 43, 77, 150, 158
Buzzola Angelo 57
- Cage John 14, 15
Campendonk Heinrich 87
Canudo Ricciotto 28, 47, 63, 64, 65, 73, 81, 147, 148
Čapek Karel 39, 48, 50, 73, 75, 77, 81
Carné Marcel 94
Carpenter Edmund 55
Cavalcanti Alberto 43, 87, 158
Cendrars Blaise 43, 138, 139, 146
Černík Artuš 81
Cézanne Paul 10
Chagall Marc 87
Chaplin Charles Spencer 37, 63, 151
Chiti Remo 39, 84, 140
Chlebnikow Wielemir W. 11, 12
Chłopecki Jerzy 116
Chomette Henri 38, 41, 45, 52, 87, 93, 101, 144

- Chopin Fryderyk 108, 144
 Christie Ian 101
 Clair (Chomette) René 30, 31, 34, 37, 38, 41, 43, 49,
 50, 56, 59, 63, 65, 70, 73, 74, 80, 87, 93, 122, 126,
 158, 160, 163
 Clayborough Arthur 124
 Cocteau Jean 29, 59, 63, 74, 147
 Corra (Corradini) Bruno 39, 43, 84, 104, 140, 144
 Corradini Arnaldo Ginanni zob. Ginna Arnaldo
 Curtis David 86, 87
 Czartoryska Urszula 7, 45
 Czczot-Gawrak Zbigniew 63
 Czerwiński Marcin 17
- Dali Salvador 115, 118, 121
 Delaunay Robert 133, 136
 Delluc Louis 34, 47, 77, 86, 96, 99
 Derwojad Jadwiga 42
 Deslaw Eugène 93
 Desnos Robert 29, 41, 59, 74, 77, 115, 147, 167
 Diebold Bernard 154
 Doesburg Theo, van (właśc. Christian Küpper) 65,
 77, 142, 157
 Dowżenko Aleksandr Pietrowicz 56, 87, 88, 129
 Drawicz Andrzej 56
 Drummond Phillip 86, 87
 Ducasse Isidore-Lucien zob. Lautréamont
 Duchamp Marcel 19, 22, 24, 43, 44, 106, 133, 134
 Dulac Germaine 38, 47, 51, 59, 63, 69, 81, 87, 92, 94,
 95, 96, 98, 99, 101, 115, 144, 160
 Duncan Isadora 11
 Dupont Ewald André 112
 Dwoskin Stephen 86, 87
- Eggeling Viking 38, 42, 65, 103, 104, 139, 141, 142
 Eichner Johannes 139
 Eisenschnitz Bernard 57
 Eisenstein Siergiej Michajłowicz 38, 56, 59, 61, 64,
 73, 76, 77, 86, 87, 88, 125, 126, 127, 128, 130,
 151, 155
 Ekster Aleksandra 29, 87
 Eluard Paul 74
 Epstein Jean 34, 38, 47, 50, 52, 57, 65, 77, 87, 93, 95,
 96, 98, 99
 Ernst Max 22
 Esakia Ł. 165
- Feuillade Louis 152
 Fischinger Oskar 38, 45, 46, 104, 139, 144
 Flaherty Robert J. 55, 59, 87, 93, 94, 96
 Focillon Henri 12
 Folejewski Zbigniew 148
 Folgore Luciano (właśc. Omero Vecchi) 150
- Forbert Adolf 60, 166
 Franck Hans 168
 Freud Sigmund 114, 117, 119
 Fromm Erich 117
- Gabo Naum 146
 Galeen Henrik 114
 Gance Abel 43, 49, 63, 97
 Gardin Władimir Rostisławowicz 151
 Gerlach Arthur, von 112
 Ginna Arnaldo (właśc. Corradini Arnaldo Gi-
 nanni) 39, 43, 44, 84, 104, 127, 140, 144
 Godard Jean-Luc 130
 Gogh Vincent, van 17, 46
 Gogol Nikołał Wasiliewicz 151
 Goll Yvan 41, 54, 146, 147, 152, 155
 Gołaszewska Maria 22
 Gonczarowa Natalia 44
 Grabska Elżbieta 46, 70
 Gräff Werner 145
 Greenberg Clement 84
 Greewalt M. Hallock 143
 Grierson John 95, 166
 Gromaire Marcel 48, 70, 77
 Gropius Walter 87, 154, 155
 Grosz George 70, 153, 154, 156
 Grotowski Jerzy 14
 Grune Karl 112
 Gurfinkel Natan 39, 48, 81
 Guze Joanna 18, 46
 Gwóźdź Andrzej 64, 70, 156, 168
- Handke Ryszard 110
 Hansen Al 15
 Hardy Forsyth 166
 Harms Rudolf 36
 Hartwig Josef 143
 Hašek Jaroslav 154
 Hausmann Raoul 24, 81, 82, 84, 91, 143
 Helman Alicja 29, 36, 40, 55, 64, 86, 87, 114, 127,
 146, 156, 158, 161
 Hennebelle Guy 122
 Herstal Stanisław 54
 Hertzka Emil 144
 Herzogenrath Wulf 142
 Hindemith Paul 29
 Hirschfeld-Mack Ludwig 143
 Hofer Karl 87
 Hoffmeister Adolf 157
 Holz Hans Heinz 16
 Honegger Arthur 29, 43
 Horbowski Adam 116
 Horney Karen 117

- Horoszczak Adam 57
 Hradská Viktoria 42, 57, 73, 98, 166
 Huelsenbeck Richard 20, 140
 Husserl Edmund 50
 Ihering Herbert 153, 168
 Irzykowski Karol 5
 Ivens Joris 93, 94, 130, 166
 Jacob Max 61
 Jakobson Roman 11
 Jarry Alfred 152
 Jasiński Bruno 18
 Jessner Leopold 112
 Jewreinow Nikołałajewicz 19
 Jung Carl Gustav 117
 Jutkiewicz Siergiej Josifowicz 61, 125
 Kahnweiler Daniel-Henri 139
 Kaltbaum Artur 38
 Kamiński Wasilij Wasiliewicz 18
 Kandinsky Wassily 88, 133, 139, 144
 Kant Immanuel 16
 Karpowski Tadeusz 32, 160
 Kasjanow Władimir Pawłowicz 44
 Kayser Wolfgang 110, 114
 Kempnerówna S. 119
 Kępińska Alicja 7
 Kirchner Ludwig 87
 Kirsanow Dimitri 87
 Klein A. B. 143
 Klein Cesar 87
 Kleinhaus Chuck 122
 Klimowiczowa Zofia 17, 18
 Kluk Maria 88
 Kluszczyński Ryszard W. 7, 12, 13, 40, 45, 71, 72, 74, 115, 121, 127, 158, 161
 Kłak Tadeusz 72
 Kłosowska Antonina 83
 Klucis Gustaw 87
 Kokoschka Oskar 87, 144
 Kornatowska Maria 36, 92, 161
 Kostelanetz Richard 42
 Kowalski Tadeusz 37
 Kozincew Grigorij Michajłowicz 56, 61, 88, 125, 126, 151
 Kracauer Siegfried 55, 165
 Král Petr 57
 Kruszka Wiesława 124
 Kryżycki Georgij Konstantinowicz 125
 Kuleszow Lew Władimirowicz 37, 38, 44, 47, 86, 88, 123, 127, 165, 166
 Kulik Zofia 16
 Kumorek Mieczysław 128, 130
 Kupka František 133
 Kurek Jalu 37, 40, 47, 50, 71, 75, 131, 158
 Kurtz Rudolf 73, 114
 Kuryluk Ewa 38
 Kuszner Boris 39, 88, 158
 Kwiek Przemysław 16
 Kyrou Ado 167
 Lacombe Georges 94
 Laglenne Jean-Francis 156, 157
 La Monte Young 15
 Landry Lionel 65
 Lange Konrad 27
 Lang Fritz 29, 112, 113, 114
 Lania Leo 154
 Lapierre Marcel 63
 Laszlo Alexander 142
 Lautréamont (właśc. Isidore-Lucien Ducasse) 12
 Lawder Standish D. 144
 Lechowicz Lech 45, 158
 Léger Fernand 18, 29, 43, 46, 50, 51, 52, 67, 81, 87, 100, 101, 139, 156
 Le Grice Malcolm 44, 86, 87, 89
 Lelièvre Renée 150
 Leni Paul 112
 Lévy Jean 162
 L'Herbier Marcel 29, 43, 44, 59, 86, 87, 97
 Lherminier Pierre 36
 Lissitzky El (właśc. Lazar Markowicz Lissickij) 42, 87, 140
 Lista Giovanni 39, 84, 140, 150
 London Jack (właśc. John Griffith) 151
 Lorca Federico Garcia 29
 Lubelski Karol Tadeusz 40, 127
 Lye Len 106, 139, 146
 Łarionow Michaił Fiedorowicz 18, 44
 Ławrieniew Boris 44
 Mac-Orlan Pierre 30
 Maczawariani W. 73
 Madej Alina 64, 156
 Majakowski Władimir Władimirowicz 3, 18, 29, 43, 44, 46, 48, 70, 72, 73, 77, 166
 Majewska Barbara 25
 Malewicz Kazimierz 12, 18, 51, 77, 82, 83, 84, 87, 149, 158, 168
 Malina Judith 14, 16
 Malinowski Jerzy 56, 128, 151
 Mallarmé Stéphane 115
 Mallet-Stevens Robert 29, 43, 157
 Mann Thomas 16

- Man Ray zob. Ray Man
 Manvell Roger 86
 Marciszek Piotr 111, 124
 Marinetti Filippo Tommaso 39, 47, 56, 63, 64, 84,
 140, 147, 150, 160
 Marín-Medina José 16
 Marino Adrian 9
 Marsolais Gilles 59, 93, 166
 Martin Frank 157
 Martin Karl Heinz 114
 Matisse Henri 54
 Matthews John H. 75, 162
 Mayenowa Maria Renata 12
 McLaren Norman 139
 Méliès Georges 63
 Mendelssohn-Bartholdy Felix 144
 Meyerhold Wsiewołod Emiliewicz 19, 29, 56, 57,
 88, 151
 Miczka Tadeusz 44, 158
 Milhaud Darius 29
 Minin Siergiej Konstantinowicz 151
 Mitjaville Alain 117
 Mitry Jean 86, 101
 Moholy-Nagy Laszlo 26, 29, 33, 34, 35, 37, 42, 45,
 47, 51, 52, 58, 59, 71, 72, 93, 140, 149, 155, 157,
 158
 Molderings Herbert 27
 Molnar Farkas 155
 Mondrian Piet 12
 Montano Linda 16
 Morawska Hanna 46
 Morawski Stefan 12, 16, 22, 23, 25, 42
 Morris C. Brian 148
 Moszoro Elżbieta 101
 Moussinac Léon 43
 Mozart Wolfgang Amadeus 108, 144
 Mroziński Michał 41
 Mueller Otto 87
 Münsterberg Hugo 5, 27
 Münter Gabriele 139
 Muratow Paweł 31, 37, 71, 157, 159
 Murnau Friedrich Wilhelm 112
 Musidora 63, 152

 Nakov Andrei B. 56, 128
 Nauen Heinrich 87
 Neppach Robert 114
 Nezval Vítězslav 29, 98, 140, 158
 N-i zob. Majakowski Władimir Władimirowicz
 Niedobrowo Władimir 125, 151
 Nilsson Nils Åke 158
 Nitsch Hermann 14
 Noguez Dominique 144

 Nolde Emil 87
 Nomańczukowa Irena 30, 80, 158
 Nozière Fernand 150

 Obrtel Vit 157
 O'Konor Louise 65, 142
 Okopień-Sławińska Aleksandra 119
 Opalka Roman 16
 Osęka Andrzej 11
 Ostrowski Aleksandr Nikołajewicz 151

 Pabst Georg 29
 Paik Nam June 14, 15
 Paquet Alfons 153
 Passent Daniel 15
 Paulhan Jean 59
 Pawłowski Tadeusz 22
 Pechstein Max 87
 Peiper Tadeusz 33, 34, 40, 70, 71, 72, 140, 142, 148,
 149
 Petschnig Emil 142
 Picabia Francis 22, 24, 43, 59, 126, 167
 Picasso Pablo 17, 46, 139
 Piercow Wiktor 32, 49, 165
 Pijanowski Lech 166
 Pirandello Luigi 108
 Piscator Erwin 29, 70, 152-155
 Pitera Zbigniew 57
 Płażewski Jerzy 167
 Podraza-Kwiatkowska Maria 146
 Podsadecki Kazimierz 131
 Popowa Lubow 88
 Prampolini Enrico 133
 Priebrażeńska Olga Iwanowna 151
 Prokopiuk Jerzy 119
 Pudowkin Wsiewołod Iłarionowicz 37, 40, 41, 43,
 47, 50, 52, 54, 55, 87, 88, 125, 126, 127, 130,
 151, 152
 Puni Iwan 88
 Pytasz Ewa 158
 Pytasz Marek 158

 Radłowski Siergiej Ernestowicz 72, 77, 150, 151, 155
 Romain Paul 157
 Ray Man 22, 26, 43, 44, 59, 69, 76, 87, 101, 103, 107,
 115, 116
 Raynal Maurice 61
 Razumny Michaił Aleksandrowicz 151
 Read Herbert 11, 12
 Reich Charles A. 15
 Reiniger Lotte 144
 Remington A. Wallace 143
 Renan Sheldon 86, 89

- Renoir Jean 86, 87
 Ribemont-Dessaigues Georges 52, 67
 Richard Lionel 21, 114
 Rich B. Ruby 122
 Richter Hans 29, 38, 69, 76, 104, 105, 139, 140, 142, 149
 Rimbaud Jean-Nicolas-Arthur 32, 115
 Robakowski Józef 44
 Robison Arthur 111
 Rodczenko Aleksandr Michajłowicz 26, 28, 29, 43, 44, 50, 88, 128
 Rohlf Christian 87
 Rojewska-Olejarczuk Ewa 61, 151
 Roller Alfred 144
 Romain Jules 158
 Roquefort Georges 117
 Rosenberg B. 84
 Rossiné Daniel zob. Władimir Baranow
 Rotha Paul 130
 Rousseau Henri 152
 Rozanowa Olga 88
 Ruspoli Mario 93
 Russett Robert 27, 134, 139
 Ruttmann Walter 27, 38, 69, 72, 94, 102, 104, 139, 144, 148, 156

 Sadoul Georges 84
 Saloni Zygmunt 12
 Sartre Jean-Paul 27, 120
 Satie Erik 29, 43
 Saudek Erik Adolf 64
 Schlemmer Oskar 155
 Schmidt-Rottluff Karl 87
 Schoenberg Arnold 144, 146
 Schroder Hermann 142
 Schumann Peter 14
 Schwarzkogler Rudolf 14
 Schwerdtfeger Kurt 143
 Schwitters Kurt 19
 Settimelli Emilio 39, 84, 140, 144
 Seuphor Michel 29
 Severini Gino 133, 135
 Sikorski Janusz 163
 Sitney Paul Adams 89
 Skriabin Aleksandr N. 142
 Sobota Adam 57
 Soupault Philippe 29, 39, 52, 115, 147
 Stachura Edward 15, 16
 Starr Cecile 27, 134, 139
 Stein Erwin 216
 Stekel Wilhelm 117
 Sterenberg Dawid Pietrowicz 88

 Stern Anatol 31, 34, 37, 39, 40, 47, 50, 56, 75, 77, 148, 166
 Stiepanowa Warwara Fiedorowna 88
 Stockhausen Karlheinz 108
 Strzemiński Władysław 45, 133
 Sturzwage Leopold zob. Survage Léopold
 Supervielle Jules 40
 Survage Léopold 104, 133, 135, 136, 137, 138, 146
 Szczuka Mieczysław 37
 Szerszenowicz Jacek 146
 Szklowski Wiktor Borisowicz 11, 12, 49, 59, 125, 161
 Szostakowicz Dimitr 29
 Szub Esfir Iliniczna 32, 54, 59, 165
 Szumańska-Grossowa Hanna 27
 Szydłowski Roman 70, 153
 Szymanowski Piotr 152
 Szymczyk-Kluszczyńska Grażyna 74, 115, 117, 146, 158

 Taborska Agnieszka 27
 Taillet Bertrand 142
 Tapié Michel 25
 Tarabukin Nikołaj 88
 Tasarski Jerzy 42
 Tatlin Władimir Jewgrafowicz 88
 Tchernia André 41, 167
 Teige Karel 31, 32, 33, 57, 59, 61, 65, 68, 77, 81, 98, 108, 140, 147, 148, 157, 166, 167, 168
 Themerson Franciszka 39, 49, 66, 69, 91, 120, 131, 132, 143
 Themerson Stefan 39, 40, 49, 66, 69, 91, 120, 131, 132, 143
 Tisdall Caroline 57
 Toeplitz Jerzy 28, 108
 Toller Ernst 154
 Toren Amikam 16
 Trauberg Leonid Zacharowicz 61, 88, 125, 126, 151
 Tretiakow Siergiej 49, 59, 73, 161, 162, 165, 166
 Trinon Hadelin 114
 Trystan Leon 56
 Turin Wiktor Aleksandrowicz 94
 Turowski Andrzej 45, 88
 Tyler Parker 89
 Tzara Tristan 151, 152

 Udalcowa Nadieżda 88

 Václavek Bedřich 42
 Vecchi Omero zob. Folgore Luciano
 Verdone Mario 61

Verhaeren Émile 19
Vigo Jean 93, 166
Virmaux Alain 52, 152, 160
Virmaux Odette 52, 152, 160
Vitrac Roger 152
Vlašín Štěpán 31, 148
Volboudt Pierre 139
Voskovec Jiří 36, 45, 48, 50, 58, 96
Vostell Volf 14

Ważyk Adam 21, 120
Wegener Paul 34, 35, 50, 67
Weininger Andreas 155
Welk Ehm 153
Wertenstein Wanda 97
Wiene Robert 109, 112, 113
White D. M. 84
Wiertow Dziga (właśc. Denis Arkadiewicz Kauf-
man) 28, 31, 32, 38, 43, 44, 45, 49, 50, 51, 52, 53,
54, 57, 59, 69, 70, 77, 86, 87, 88, 89, 93, 94, 127,
128, 160, 161, 163, 164
Wilfred Thomas 142

Willet John 88
Williams Linda 117
Wisłowska Maria 37
Witkiewicz Stanisław Ignacy 23
Władimirow zob. Majakowski Władimir Władi-
mirowicz
Woroszyński Wiktor 18

Young La Monte zob. La Monte Young

Zahorska Stefania 105
Zajicek Edward 161
Zaniewicki W. 119
Zdaniewicz Ilja 18
Zech Paul 153
Zielińska Wiesława 130
Zołotnicki Dawid 61, 151

Żadowa Łarissa A. 42
Żemczużny Witalij 165
Żurowski Maciej 12
Życieńska Ewa 11

Indeks filmów

- L'Age d'or* 59, 121, 160
Alraune 114
Anemic Cinema 106
Antrakt zob. *L'Entr'acte*
À propos de Nice 166
À propos Nicei zob. *À propos de Nice*
Apteka 69, 131
Arabeski zob. *Arabesques*
Arabesques 94, 95, 160
L'Arcobaleno 43, 104, 145
Arsenal 129, 130
- Balet mechaniczny* zob. *Le Ballet mécanique*
Le Ballet mécanique 100, 101, 156
Berlin, symfonia wielkiego miasta zob. *Berlin, Symphonie einer Großstadt*
Berlin, Symphonie einer Großstadt 94
Beton 62, 68, 131
Borinage 166
Bronienosiec Potiomkin 59, 130
De Brug 94
Bunt rybaków zob. *Wosstanije rybakow*
- Calling Mr. Smith* 131
Un Chien andalou 59, 115, 117, 118
Cienie zob. *Schatten*
Cinq minutes de cinéma pur 101
Coeur fidèle 61, 98
Colour Box 106
La Coquille et la Clergyman 115, 117
Cyganie zob. *Zigeuner*
Czarcie koło zob. *Czortowo koleso*
Człowiek s kinoapparatom 58, 89, 163
Człowiek z Aran zob. *Man of Aran*
Człowiek z kamerą zob. *Człowiek s kinoapparatom*
Czortowo koleso 85
- La Danza* 43, 104, 145
Deszcz zob. *Regen*
Diagonal Symphonie 103, 104, 139
Disque 927, 101
Dziennik Głumowa 151
Drama w kabarecie futurystow n° 13 44, 127
- Dramat w kabarecie futurystów nr 13* zob. *Drama w kabarecie futurystow n° 13*
Dr. Mabuse, der Spieler 112
Dr Mabuse – gracz zob. *Dr. Mabuse, der Spieler*
Drobiazg melodyjny 49, 131
Dziennikarka zob. *Wasza znakomaja*
Dziennik Głumowa zob. *Dziennik Głumowa*
- Emak – Bakia* 101, 107
L'Entr'acte 43, 44, 59, 61, 65, 122, 126, 167
L'Etoile de mer 59, 115, 116
Europa 39, 66, 131
The Eye and the Ear 131, 132, 143
- Finis Terrae* 95
La Folie du docteur Tube 97
- Gabinet dr Caligari* zob. *Das Kabinett des Dr. Caligari*
Gabinet figur woskowych zob. *Das Wachsfigurenkabinett*
The Gold Rush 59
Gorączka szachowa zob. *Szachmatnaja goriaczka*
Gorączka złota zob. *The Gold Rush*
Gry refleksów świetlnych i szybkości zob. *Jeux de reflets de lumière et de vitesse*
Gra świetlna: czarne-białe-szare zob. *Lichtspiel: schwarz-weiss-grau*
- Hintertreppe* 112
Los Hurdos (Tierra sans pain) 94
Hurdowie (Ziemia bez chleba) zob. *Los Hurdos (Tierra sans pain)*
- L'Inhumaine* 43, 97
- J'accuse* 43
Jeux de reflets de lumière et de vitesse 41, 93
- Das Kabinett des Dr. Caligari* 61, 63, 109, 112, 113, 114
King-Kong 162
Kino anemiczne zob. *Anemic Cinema*

- Kinoglaz 28, 164
 Kinoniedziela nr 38 32
 Kinooko zob. Kinoglaz
 Kinoprawda 44
 Kolorowe pudelko zob. Colour Box
 Kolo udreki zob. La Roue
 Koniec St. Petersburga zob. Koniec Sankt Pietier-
 burga
 Konstrukcja w procesie 44
 Krew poety zob. Le Sang d'un Poète
- Der letzte Mann 112
 Lichtspiel: schwarz-weiss-grau 35
 Lights Rhythms 101
- Łucz smierti 60
- Man of Aran 95
 La Marche des machines 93
 Marsz weselny zob. The Wedding March
 Mat' 130, 152
 Matka zob. Mat'
 Metropolis 113, 114
 Il mio cadavere 127
 Misie walczą z Judeniczem zob. Miszki proti-
 w Judenicza
 Miszki proti w Judenicza 126
 Moana 94
 Moskwa w Oktiabrze 44
 Moskwa w Październiku zob. Moskwa w Oktiabrze
 Most zob. De Brug
 Mój trup zob. Il mio cadavere
 Muszla i pastor zob. La Coquille et la Clergyman
- Nanook of the North 55, 94, 96
 Nanuk zob. Nanook of the North
 Nieludzka zob. L'Inhumaine
 Nieobyczajnyje przykluczenia Mistera Westa w stra-
 nie bolszewikow 123
 Niezwykłe przygody Mr. Westa w kraju bolszewi-
 ków zob. Nieobyczajnyje przykluczenia Miste-
 ra Westa w stranie bolszewikow
 Nogent, Eldorado du dimanche 94
 Nogent, niedzielne Eldorado zob. Nogent, Eldorado
 du dimanche
 Nosferatu, symfonia grozy zob. Nosferatu, eine
 Symphonie des Grauens
 Nosferatu, eine Symphonie des Grauens 112, 114
- OR — obliczenia rytmiczne 131
 Od poranku do północy zob. Von morgens bis
 Mitternacht
 Oko i ucho zob. The Eye and the Ear
- Oktiabr' 130
 Opus I 27
 Opus IV 102
 Opus I-V 104
 Oskarżam zob. J'accuse
- Padienije dinastii Romanowych 54
 Pancernik Potiomkin zob. Bronienosiec Potiomkin
 Październik zob. Oktiabr'
 Perfidny czar zob. Il perfido incanto
 Il perfido incanto 126, 127
 Pies andaluzyjski zob. Un Chien andalou
 Pięć minut czystego kina zob. Cinq minutes de
 cinéma pur
 Płyta 927 zob. Disque 927
 Pochozdenija Oktiabriny 124, 126
 Portier z Hotelu Atlantic zob. Der letzte Mann
 Portret Doriana Greya 57
 Powrót do rozumu zob. Retour à la raison
 Praca maszyn zob. La Marche des machines
 Promień śmierci zob. Łucz smierti
 Przekroje 54, 131
 Przygoda człowieka poczciwego 120, 131
 Przygody Oktiabriny zob. Pochozdenija Okti-
 abryny
- Raskolnikow 111
 Regen 93
 Retour à la raison 103
 Rhythmus 21 105
 Rhythmus 21, 23, 25 104, 139
 Rosja Mikołaja II i Lew Tolstoj zob. Rossija
 Mikołaja II i Lew Tolstoj
 Rossija Mikołaja II i Lew Tolstoj 54
 La Roue 43, 49
 Rozgwiązda zob. L'Etoile de mer
 Rytm 21 zob. Rhythmus 21
 Rytm 21, 23, 25 zob. Rhythmus 21, 23, 25
 Rytmy świetlne zob. Lights Rhythms
- Le Sang d'un Poète 59, 74
 Schatten 111
 Schody kuchenne zob. Hintertreppe
 La souriante madame Beudet 97
 Staczka 126, 127
 Stare i nowe (Linia generalna) zob. Staroje i nowoje
 (Gienieralnaja linia)
 Staroje i nowoje (Gienieralnaja linia) 130
 Strajk zob. Staczka
 Die Strasse 112
 Strefa zob. La Zone
 Studia 1-11 zob. Studien 1-11
 Studie 6 46

Studien 1-11 104
Studien 6 zob. *Studie 6*
Symfonia diagonalna zob. *Diagonal Symphonie*
Szachmatnaja goriaczka 125, 126
Szaleństwo doktora Tube zob. *La Folie du docteur Tube*

Taniec zob. *La Danza*
Temat z wariacjami zob. *Thème et variations*
Tęcza zob. *L'Arcobaleno*
Thais 127
Thème et variations 94
La Tour 93
Turksib 94
Tydzień filmowy nr 38 zob. *Kinoniedziela nr 38*

Ulica zob. *Die Strasse*
Upadek dynastii Romanowów zob. *Padnienie dynastii Romanowych*
Uśmiechnięta pani Beudet zob. *La souriante madame Beudet*

Vanina 112
Variété 61, 112
Von morgens bis Mitternacht 114
Vita futurista 44, 127

Das Wachsfigurenkabinett 112
Wasza znakomaja 44
The Wedding March 59
Wierne serce zob. *Coeur fidèle*
Wieża zob. *La Tour*
Wosstanije rybakow 70
Wzywając pana Smitha zob. *Calling Mr. Smith*

Zigeuner 93
Złoty wiek zob. *L'Age d'or*
La Zone 94
Zwarcie 91, 131

Życie futurystyczne zob. *Vita futurista*

Spis treści

Wstęp	
Rozdział I. AWANGARDA: SZTUKA NOWA I ANTYSZTUKA	
Rozdział II. FILM – SZTUKA INNA. ŚWIADOMOŚĆ FILMOWA WIELKIEJ AWANGARDY	
Rozdział III. FILM AWANGARDOWY I JEGO ODMIANY	
Rozdział IV. ZNACZENIE FILMU DLA AWANGARDY	
Zakończenie	
Summary	
Indeks nazwisk	
Indeks filmów	