

Przedmowa

To nie jest typowa akademicka historia awangardy filmowej. To jest spojrzenie na subiektywnie wybrane zagadnienia z jej historii, z naciskiem na osobowości artystów i artystek. Nie znaczy to jednak, że nie można się z kart niniejszej książki dowiedzieć czegoś o podstawowych awangardowych ruchach i nurtach filmowych, takich jak film absolutny, dada, surrealizm, konstruktywizm, symfonie wielkomięskie, Fluxus itp.

Ta książka rodziła się długo. Pierwszy opublikowany artykuł pisany z myślą, że się w niej znajdzie, ukazał się w 1995 roku w „Kwartalniku Filmowym”¹. W którymś jednak momencie trzeba było pracę zamknąć, bo im bliżej współczesności, tym więcej interesujących zjawisk, o których wypadałoby wspomnieć, i rzecz zaczęłaby się rozszerzać w nieskończoność. Za taką datę końcową wybrałem

moment pojawienia się wideo-artu – około 1970 roku. Myślę, że rok ten stanowi pewną cezurę oddzielającą okres naporu awangard – kiedy to kształtowały się w kinie równolegle ze sztukami pięknymi nowe prądy i kierunki – od czasów współczesnych, charakteryzujących się brakiem dogmatyzmu i wiodących narracji.

Wszystkie wcześniej opublikowane teksty zostały tutaj poddane gruntownej rewizji, a czasem uzupełnione o fragmenty, których nie było w wersjach pierwotnych. Podczas pisania przyświecały mi zasadniczo dwa cele. Czytelnikom, którzy interesują się problematyką szeroko rozumianego filmu eksperymentalnego, ale niekoniecznie są w tej dziedzinie ekspertami, chciałem przekazać garść użytecznych informacji, niekiedy trudnych do znalezienia w polskojęzycznej literaturze filmoznawczej. Czytelnikom, którzy sięgną po niniejszy tom, mimo iż dotychczas nie mieli okazji oswoić się z tak zwanym filmem awangardowym i traktują go jako twór, od którego zwykły widz powinien stronić, pragnąłem udowodnić, że nie taki straszny ten diabeł, jak go malują.

Tu przypomina mi się pewne zdarzenie z festiwalu Animator w Poznaniu. Naszym gościem w 2014 roku był wybitny amerykański eksperymentator Pat O’Neill, twórca między innymi głośnego filmu *Water and Power*, zdobywcy Wielkiej Nagrody Jury w kategorii dokument na festiwalu Sundance w 1990 roku. Film jest w luźny sposób inspirowany tymi samymi problemami z zaopatrzeniem Los Angeles w wodę w latach dwudziestych ubiegłego wieku, które stały się podstawą scenariusza *Chinatown* Romana Polańskiego. Film O’Neilla jest esejem na temat konfliktu natury i cywilizacji, kolażem obrazów dokumentalnych, inscenizowanych oraz czysto abstrakcyjnych, malowanych, nakładanych na siebie i kojarzonych bardziej w poetycki niż przyczynowo-skutkowy sposób. Nie ma w nim wyjaśniającego komentarza ani ciągłej opowieści. Krótko mówiąc, jest to dzieło wybitnie eksperymentalne, bardzo odległe od tego, co określa się mianem mainstreamu. Po projekcji tegoż filmu w kinie Muza podeszły do mnie dwie panie w średnim wieku i poprosiły, żebym przekazał autorni, że czegoś równie pięknego w kinie nie widziały. Nie wiedziały, na co idą. Przyjechały na jeden dzień do Poznania ze Świebodzina. Spacerowały i przypadkiem znalazły się koło kina. Zobaczyły, że za chwilę rozpoczyna się seans, bilety nie były drogie, chyba wystarczyło pobrać wejściówkę, więc skorzystały.

Byłbym niezwykle szczęśliwy, gdyby ta książka stała się dla niektórych Czytelników i Czytelniczek równie wielkim odkryciem kina awangardowego, jakim był pokaz filmu *Water and Power* dla dwóch pań ze Świebodzina.

Kino artystów i artystek nie powstałoby, przynajmniej w takim kształcie, gdybym nie miał okazji zetknąć się osobiście z kilkoma bohaterami tej książki. Zobowiązany więc jestem wyrazić im, na ogół niestety pośmiertnie, wdzięczność za inspirację. Mam na myśli przede wszystkim Franciszkę i Stefana Themerasonów, którzy byli celem mojej pierwszej podróży do Londynu w 1977 roku. Później spotykałem się z nimi wielokrotnie aż do ich śmierci w 1988 roku. Miło wspominać też odbytą w 1983 roku rozmowę z Jalu Kurkiem, który dał mi instrukcję, jak zmontować jego *OR – obliczenia rytmiczne* z zachowanych fragmentów znajdujących się wówczas w depozycie w FilMOTECE Narodowej. Po Tadeuszu Kowalskim, współautorze filmu *Dziś mamy bal*, przyjacielu Themerasonów i mojego ojca, odziedziczyłem wiele bezcennych numerów kultowego pisma „Film Culture”. Nie zapomnę hojności, z jaką dzielili się ze mną wiedzą i archiwaliami Jan Lenica i Daniel Szczechura. Czuję się zaszczycony, że zechcieli mi poświęcić trochę swojego wolnego czasu tacy mistrzowie amerykańskiego undergroundu, jak Jonas Mekas i Stan Brakhage, a spotkania i rozmowy z Agnès Vardą w Paryżu i we Wrocławiu należą do najbardziej ekscytujących przygód intelektualnych mojego życia.

Osobną wdzięczność winien jestem badaczom: Jasi Reichardt, kustoszce spuścizny Themerasonów, profesorowi Jerzemu Malinowskiemu za udostępnienie mi tekstu Henryka Berlewiego o Vikingu Eggelingu (który później znalazł się w mojej antologii *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*)² i mojej żonie Agnieszce Taborskiej, bez której wiedzy i księgozbioru moje refleksje na temat surrealizmu i kina byłyby znacznie uboższe.

Na koniec uwaga odnośnie do tytułów filmów, o których piszę w tej książce. Jeśli dane dzieło ma tytuł przyjęty w polskiej literaturze filmoznawczej, podaję w tekście tylko tę wersję (na przykład *Pies andaluzyjski*). Oryginalny tytuł można znaleźć w indeksie tytułów filmowych. W innych wypadkach używam tytułu oryginalnego albo bez tłumaczenia (jak to zrobiłem powyżej w odniesieniu do *Water and Power*), albo z tłumaczeniem własnym w nawiasach, kiedy wydaje mi się to istotne.

WSTĘP I: COCTEAU, FU- TURYSŃCI I POECI KINA

Jest w sztuce współczesnej pewna osobna kategoria dzieła sztuki. Po angielsku nazywa się *artist's book* lub *artists' books* – książka/książki artysty/artystów (angielski, jak wiadomo, nie rozróżnia w takich wypadkach płci). Słownik terminów sztuki współczesnej Roberta Atkina definiuje ją po prostu jako dzieło lub dzieła artystów wizualnych przybierające formę książki¹. Czyli chodzi o książkę jako obiekt wizualny, którą niekiedy – nie zawsze – można czytać, ale przede wszystkim jest ona przedmiotem artystycznym do oglądania.

Film z założenia służy do oglądania. Czym więc miałyby się wyróżniać kategoria kina artystów i artystek, którą tu proponuję? Jakie są jej definiujące cechy? W końcu są tacy, co mówią, że filmy dzielą się po prostu na dobre i złe. Ale to efektowne, żeby nie powiedzieć – efekciarskie uproszczenie. Są też inne

podziały, chociażby na kino komercyjne i niekomercyjne. Filmy mogą się dzielić też na autorskie, czyli takie, w których reżyser wybiera sobie temat, najczęściej jest autorem lub współautorem scenariusza i decyduje o ostatecznym kształcie dzieła, i takie, w których producent wybiera lub zamawia scenariusz, dobiera aktorów i rezerwuje sobie prawo do *final cut*, czyli ostatecznego montażu. W kategorii autorskiej szczególne miejsce, choć na ogół dalekie od mainstreamu, zajmują filmy, których twórcy (obojga płci) nie uznają pracy z kamerą za pierwsze albo najważniejsze zajęcie i którzy spełniają się profesjonalnie także w innych sztukach: malarstwie, rzeźbie, muzyce czy poezji. Podobnie jak autorzy *artists' books* niekoniecznie są pisarzami, tylko artystami wizualnymi lub też dzielą czas na pisanie oraz inne dziedziny twórcze.

Jednym z pierwszych autorów, którzy próbowali wyróżnić podobną kategorię, był Fernand Léger, sławny kubista, niestety niedoceniony w roli wczesnego teoretyka kina. Pisał on około 1924 roku, nawiązując do własnych doświadczeń z realizacji *Baletu mechanicznego*, że filmy robione przez malarzy i poetów, filmy awangardowe, są reakcją na kino komercyjne, całkowicie oddane anegdocie, podczas gdy istotą kina jest obraz. „W filmie *obraz powinien być w wszystkim*, zrezygnowano z niego jednak dla powieściowej anegdoty: trzeba więc było się *bronić* i dowieść, że *sztuki wyobraźni*, uznane za akcesoria, mogą same i własnymi środkami stworzyć filmy bez scenariuszy, gdzie *ruchomy obraz jest postacią główną*”² – pisał Léger, dodając, że należy odrzucić elementy, które nie są czysto kinematograficzne, i uwolnić wyobraźnię, jak to się dzieje w malarstwie i poezji.

David Curtis, zasłużony badacz awangardy filmowej, w książce *Artists' Film* tak określił przedmiot swojej pracy: „Artyści opisani tutaj skłaniają się ku pracy samotniczej (jak malarze i poeci), często całkowicie poza głównym nurtem kina i komercyjnego zgiełku, a w najlepszym wypadku na jego obrzeżach. Wielu, przynajmniej w początkach kariery, wykazało skłonność do szokowania, «rozkołysywania łodzi». Często musieli walczyć, by ich usłyszano, niemniej wywarli wpływ na rozwój tej formy sztuki. Im poświęcam tę książkę («alchemikom» kina, jak zwą ich niektórzy)”³.

Spojrzenie Curtisa tylko częściowo pokrywa się z moim. Obejmuje też prace niektórych twórców, którzy byli jednak przede wszystkim filmowcami – Abła Gance’a, Marcela L’Herbiera, Dżigi Wiertowa. Ja też o nich wspominam, ale marginalnie. Natomiast według Chrisa Chunga *artists' film* zaczyna się dopiero wraz z pojawieniem się wideo, czyli na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku: „Proliferacja filmu i wideo – niczym bakterii



Krew poety Jeana Cocteau (1930)

w laboratorium – była w tym momencie szaleńcza. Technologia zapisu ruchomych obrazów nadawała się znakomicie do utrwalania nowych idei rodzących się w przestrzeni społecznej, ducha czasów i namnażających się w pracowniach kierunków, które zaczynały się wylewać na ulice”⁴. Chung wiąże narodziny tego zjawiska także z wydarzeniami politycznymi, takimi jak wojna w Wietnamie i ruch praw obywatelskich, czyli rosnącą świadomością nie tylko artystów, ale i zwykłych obywateli.

Ja jednak skupię się na filmach będących rezultatem twórczego działania artystów spełniających się również, a nawet przede wszystkim, na innych polach twórczych: sztukach wizualnych, poezji czy szerzej – literaturze; filmach, za które odpowiedzialność ponosi jedna osoba, nawet jeśli w procesie realizacji korzystała z czyjejs pomocy.

Artystą niejako modelowym dla takiego rozumienia kina artystów i artystek, jakie tu proponuję, jest Jean Cocteau, który tak mówił o swoim filmowaniu: „Kiedy robię film, każda scena, którą reżyseruję, jest dla mnie ruchomym rysunkiem, malarskim układaniem materiału”. W tej samej rozmowie stwierdził: „dla mnie kinematograf jest tylko jednym z mediów wypowiedzi”⁵. A z kolei w artykule z 1953 roku pisał: „może z wyjątkiem dwóch albo trzech wypadków nigdy nie starałem się robić czegoś, co nazywa się kinem. Starałem się tylko [...] nadawać formę plastyczną językowi poetów, który jest odmiennym językiem, a nie, jak wielu myśli, innym sposobem używania ich własnego”⁶.

W teorii filmu Cocteau zapisał się właśnie jako wczesny propagator idei, która głosi, że film może być rodzajem poezji⁷, skądinąd przypisywanej na ogół, choć niesłusznie, Pierowi Paolowi Pasoliniemu. Najwcześniejsze teksty twórcy *Krwii poetów* na ten temat, zebrane w cytowanym przed chwilą zbiorze, pochodzą z drugiej połowy lat czterdziestych⁸, podczas gdy Pasolini wygłosił swój sławny manifest *Kino poezji (Il cinema di poesia)* w czerwcu 1965 roku na pierwszym Festiwalu Nowego Kina w Pesaro. Stwierdzał w nim: „Krótko mówiąc, tak jak w stylu poety ma prawo dawać o sobie znać przedgramatyczny aspekt znaków mówionych, tak w stylu twórcy filmowego ma prawo występować przedgramatyczny wymiar ukazywanych przez niego przedmiotów. Oto inny sposób, by powiedzieć to, o czym mówiłem już wcześniej: kino jest z gruntu oniryczne. [...] Powyższe uwagi powinny podsunąć nam wniosek, że język kina jest zdecydowanie «językiem poezji»”⁹.

Cocteau podchodził do zagadnienia mniej teoretycznie, mniej akademicko. Według niego poezja w filmie objawia się poza świadomością, nie może być wykalkulowana. Pisał: „Dla mnie jest oczywiste, że film, który stara się być poetycki, i taki, w którym poezja jest incydentalna, to dwie różne rzeczy. Więcej, poetyczność to nie poezja. Prawdopodobnie są to pojęcia przeciwstawne. Poezja jest tworem nieświadomości. Poetyczność – świadomości. Stoją do siebie plecami i wiele wypraw w poetyczność nie zawiera nawet śladu poezji. Z drugiej strony są też realistyczne przedsięwzięcia, które emanują poezją, skąpane są w jej blasku”¹⁰. Czyli poezja filmowa jest czymś, co się objawia niespodziewanie. Nie da się jej zaprogramować, wykalkulować ani skodyfikować. Tym bardziej zdefiniować.

Ken Kelman pisał o wierszach filmowych (*film-poems*), że mogą się różnić użytą techniką, ale wszystkie mają wspólny cel, jakim jest przekazywanie wrażliwości i wizji. Mogą opowiadać historie (*Autumn Fire* Hermana G. Weinberga, 1931) lub być ich całkowicie pozbawione (*The Dead* Stana Brakhage’a, 1960), opierać

się na malowniczych obrazach (*Na łądzie* Mai Deren, 1944), wykorzystywać gotową muzykę (*On the Edge* Curtisa Harringtona z muzyką Charlesa Ivesa, 1949) lub napisaną specjalnie do filmu (*Romans sentymentalny* Siergieja Eisensteina i Grigorija Aleksandrowa z muzyką Aleksisa Archangielskiego, 1930). Mogą mieć dialogi (*Mirage* Petera Weissa, 1959) albo komentarz (*Łobuzy* François Truffaut, 1957), który sam w sobie może być wierszem (*Looney Tom, the Happy Lover* Jamesa Broughtona, 1951)¹¹. Jonas Mekas sporządził z kolei listę amerykańskich poetów filmowych lat sześćdziesiątych: Robert Breer, Marie Menken, Stan Brakhage, Stan VanDerBeek, Charles Boultenhouse, Ron Rice, Gregory Markopoulos, Richard Preston, Ray Wisniewski, Ken Jacobs, Jerry Jofen, Kenneth Anger, Willard Maas, Vernon Zimmerman, Jack Smith, Bruce Baillie, Christopher MacLaine¹².

Niemal wszystkie przytoczone przez Kelmana i Mekasa tytuły i nazwiska mieszczą się w szerszym pojęciu kina artystów i artystek, chociaż to ostatnie nie podlega mglistemu kryterium poezji filmowej.

W gruncie rzeczy kino, o jakim będzie tu mowa, jak i w ogóle wszelkie odmiany tego, co się szerzej nazywa awangardą filmową czy filmem eksperymentalnym, wyrasta z pnia, który tworzą teorie i praktyka włoskich futurystów.

W manifestie *Kinematografia futurystyczna* Marinettiego, Corry, Settimelliego, Ginny, Balli i Chitiego z 1916 roku zostały wymienione odmiany filmów, jakie powstaną zgodnie z wizją autorów. Będą to:

- „1. *Sfilmowane analogie* wykorzystujące bezpośrednią rzeczywistość jako jeden z dwóch elementów analogii. Na przykład [...] zamiast opisywać kolejne fazy cierpienia, posłużymy się ekwiwalentem wrażeniowym [...] przedstawiającym rozdartą i skamieniałą górę. [...]
2. *Sfilmowane poematy, przedmowy i poezje*. Pokażemy przemijające obrazy, które będą się komponowały na ekranie. Na przykład *Pieśń o miłości* Giosuè Carducciego [...]. Pokażemy skały i czające się sokoły. [...] Pokażemy kościół przekształcający się powoli w błagające kobiety i Boga, który raduje się w niebie [...].
3. *Symultaniczność oraz przenikanie* różnych czasów i zdjęć. Pokażemy w tym samym momencie-obrazie 2 lub 3 różne wizje, jedną obok drugiej.
4. *Sfilmowane poszukiwania muzyczne* (dysonanse, akordy, symfonie gestów, faktów, barw, linii itp.).
5. *Sfilmowane sceniczne stany duszy*.

6. *Zwyczajne ćwiczenia wyzwalające od logiki kinematograficznej.*
7. *Sfilmowane dramaty przedmiotów.* (Przedmioty ożywione, uczłowieczone, ucharakteryzowane, ubrane, pełne namiętności, ucivilizowane, tańczące. Przedmioty wyrwane z ich zwyczajnego otoczenia i umieszczone w nienormalnych warunkach, które na zasadzie kontrastów uwydatniają ich zadziwiającą konstrukcję i nieludzkie życie).
8. *Sfilmowane witryny idei, zdarzeń, modeli, przedmiotów.*
9. *Sfilmowane kongresy, flirty, bijatyki oraz małżeństwa grymasów i mimiki itp.* Na przykład nochal, który nakazuje ciszę tysiącowi palców kongresmenów, przeciągle dzwoniąc uchem, podczas gdy para wąsów karabinierów aresztuje ząb.
10. *Sfilmowane nierealne rekonstrukcje ciała ludzkiego.*
11. *Sfilmowane dramaty dysproporcji* (jakiś spragniony człowiek wyjmuje małą słomkę, która sama wydłuża się jak pępowina aż do jakiegoś jeziora, i nagle osusza je).
12. *Sfilmowane potencjalne dramaty i plany strategiczne uczuć.*
13. *Sfilmowane linearne, plastyczne, chromatyczne itp.* ekwiwalenty mężczyzn, kobiet, zdarzeń, myśli, muzyki, uczuć, ciężarów, zapachów, hałasów (pokażemy za pomocą białych linii nałożonych na linie czarne rytm wewnętrzny i rytm fizyczny jakiegoś męża, który nakrywa na wiarołomstwie żonę i ściga amanta – rytm duszy i rytm nóg).
14. *Sfilmowane w ruchu słowa na wolności* (tablice synoptyczne wartości lirycznych – dramaty uczłowieczonych lub zanimizowanych listów – dramaty ortograficzne – wrażliwość numeryczna itp.).

Malarstwo + rzeźba + dynamizm plastyczny + słowa na wolności + intonowane hałasy + architektura + teatr syntetyczny = Kinematografia futurystyczna”

Lista kończy się słowami: „Dekomponujemy i ponownie komponujemy w ten sposób Wszechświat zgodnie z naszymi cudownymi kapryсами [...]”¹³.

Właściwie każdemu z punktów wylizanki można przypisać klasyczne dzieła z historii kina artystycznego, zwłaszcza awangardowego. „Sfilmowane analogie” to nic innego jak Eisensteinowski montaż atrakcji. „Sfilmowane poematy” w rozumieniu futurystów to na przykład inspirowana poematem Anatola Sterna *Europa* Themersonów lub *Bells of Atlantis* Iana Hugo i Lena Lye’a według wiersza Anaïs Nin. Najlepszym przykładem „symultaniczności” jest *Napoleon*

Fragment taśmy abstrakcyjnego
filmu *Studium nr 3* (1930)
Oskara Fischingera



Abla Gance'a. „Sfilmowane poszukiwania muzyczne” znajdziemy w *Opusach I–IV* Waltera Ruttmanna, *Rytmach 21 i 25* Hansa Richtera czy *Studiach 9–13* Oskara Fischingera, a także *Oku i uchu* Themersonów. Co prawda autorzy manifestu nie sprecyzowali, czym miałyby być „sceniczne stany duszy”, jednak nie mieliby raczej nic przeciwko temu, by do tej kategorii zaliczyć *Psa andaluzyjskiego* Luisa Buñuela i Salvadora Dalego i sekwencje senne z *Urzeczonej* Alfreda Hitchcocka (zaprojektowane przez Dalego). Podobnie nie protestowaliby, że przykładem „zwyuczajnych ćwiczeń wyzwalających od logiki kinematograficznej” jest *Antrakt* Renégo Claira i Francisa Picabii. Idąc dalej, wzorcowym niemal przykładem „sfilmowanych dramatów przedmiotów” jest *Balet mechaniczny* Fernanda Légera. Kategoria „witryn sfilmowanych idei, zdarzeń, modeli, przedmiotów” również nie została dopowiedziana, ale myślę, że pasują do niej Eisenstein, Wiertow i *Inflacja* Richtera. „Sfilmowane kongresy, flirty, bijatyki oraz małżeństwa grymasów i mimiki” najlepiej się sprawdzają w kinie animowanym, niekoniecznie awangardowym, między innymi ze szkoły polskiej lat sześćdziesiątych (Jan Lenica z Walerianem Borowczykiem, Mirosław Kijowicz, Daniel Szczechura). „Sfilmowane nierealne rekonstrukcje ciała ludzkiego” obecne są u Wiertowa, który głosił, że należy wziąć ręce, nogi, głowę od różnych ludzi i stworzyć na taśmę doskonalszego syntetycznego człowieka¹⁴. Jeśli chodzi o „sfilmowane dramaty dysproporcji”, to akurat Georges Méliès wyprzedził futurystów. Co prawda Marinetti z kolegami po raz kolejny nie wyjaśniają, co to są „potencjalne dramaty i plany strategiczne uczuć”, ale „potencjalnym dramatem” jest niewątpliwie *OR* Kurka, skądinąd zagorzałego propagatora futurystycznych idei w kraju nad Wisłą. „Linearne, plastyczne, chromatyczne ekwiwalenty” – to oczywiście znów animacja, zwłaszcza Norman McLaren. No i wreszcie „sfilmowane w ruchu słowa na wolności” znajdziemy w *Anemic Cinema* Marcela Duchampa czy w *N.O.T.H.I.N.G.* Paula Sharitsa.

Jak więc widać, z manifestu futurystów rozchodzi się gwiazdziście właściwie cała tradycja awangardy filmowej, spora część artystycznego filmowego mainstreamu, no i oczywiście kino artystów i artystek.

WSTĘP II: KINO ANEGDO- TY I KINO OB- RAZU

Przyjęło się powszechnie uważać, że kino już u swego zarania podzieliło się na dwa nurty: realistyczny, wywodzący się z pierwszych reporterskich migawek braci Lumière, i fantastyczny, kreatywny, mający swego protoplastę w osobie Georges'a Méliès'a. Już James Joyce, który w młodości był kinooperatorem w Dublinie, opowiadał się przeciwko tradycji Lumière'ów. Mówił: „Po co wchodzić do budynku, żeby oglądać film o drzewie, kiedy możemy wyjść na zewnątrz, żeby popatrzeć na prawdziwe drzewo”¹. Wielu bohaterów i bohaterek niniejszej książki zapewne zgodziłoby się z autorem *Ulisses*.

Stefan Themerson dopatrywał się załączków powyższego podziału na kino realistyczne i fantastyczne już w głębokiej prehistorii kina, a konkretnie w dwóch najwcześniejszych urządzeniach do projekcji obrazów, antycypujących przyszły

wynalazek kinematografu: ciemni optycznej i latarni magicznej. W 1937 roku pisał: „I. *Camera obscura*. Bardziej lub mniej fascynujące widzenie tego, co obraz przedstawia. II. *Laterna magica*. Widzenie mniej lub bardziej fascynującego obrazu”².

Te dwa wynalazki, zdaniem Themersona, wyznaczyły dwie tradycje „tworzenia widzeń”. Reprezentantem pierwszej, tej spod znaku ciemni optycznej, miałby być Henry Heyl, filadelfijczyk, który już w 1870 roku wyświetlał minifilmik złożony z sekwencji zdjęć tańczącej pary. Tradycję latarni magicznej uosabiał natomiast dla Themersona Joseph-Antoine Plateau, wynalazca fenakistiskopu, przodka dzisiejszego filmu rysunkowego („filmik” stanowiła kilkunoobrazkowa sekwencja naniesiona na okrągłą tarczę z wąskimi otworkami; po wprawieniu tarczy w ruch obrotowy rysunki, oglądane w lustrze przez owe szczeliny, „ożywały”).

Kinematografia, pisał Themerson, „poszła drogą [...] szybkiego fotografowania i wkrótce przerodziła się w wielki międzynarodowy przemysł lunaparkowy dla pracującej inteligencji”³.

W tym lunaparku pojawiły się jednak dzieła wybitne, jak *Burza nad Azją* (1928) Wsiewołoda Pudowkina czy *Dusze czarnych* (1929) Kinga Vidora. Awangarda poszła natomiast własną drogą, prowadzącą od fenakistiskopu, choć zdarzało się, że jej przedstawiciele, jak René Clair, wdzierali się także na teren lunaparku.

Themersonowska wizja prądziejów filmu jest piękną poetycką metaforą. Faktyczne znaczenie poszczególnych osiągnięć technicznych prowadzących do wynalezienia kinematografu niekoniecznie jest tak oczywiste. Metoda, którą posłużył się Heyl, puszczać w ruch swoje fotografie, polegająca na ustawianiu tancerzy w kolejnych „zastygłych” fazach ruchu, została podjęta i rozwinięta po osiemdziesięciu latach z okładem przez jednego z największych „twórców widzeń”, Normana McLaren, w filmach takich jak *Sąsiedzi* (1952) i *Dwa drobiazgi* (1953). Nie mówiąc już o tym, że filadelfijski wynalazca posłużył się w swych eksperymentach rodzajem udoskonalonego fenakistiskopu. A więc obie tradycje przenikają się, uzupełniają i wzajemnie stymulują. Ale teoria Themersona ma w gruncie rzeczy Nietzscheański rodowód. Mówi o obecności w prehistorii kina pierwiastków apollinijskiego i dionizyjskiego, intelektualnego i zmysłowego, wywyższającego treść bądź formę.

Ten dualizm znalazł też odbicie w dość powszechnie dziś uznawanym podziale na dwie awangardy filmowe. Jak charakteryzuje je Peter Wollen, angielski



Sąsiedzi (1952) Normana McLarena.

Eksperymentalne kino obrazu

reżyser i krytyk, autor klasycznego dziś tekstu z roku 1975, pierwsza wywodzi się z doświadczeń filmowych przeprowadzonych jeszcze w latach dwudziestych ubiegłego stulecia przez malarzy – Légera, Picabię (z Clairem), Richtera, Egginga, Raya, Moholya-Nagya – a reprezentuje ją ruch kooperatyw filmowych, zamknięty w swojej własnej sieci dystrybucyjnej, wydający własne czasopiśma (jak na przykład „Film Culture”)⁴. Drugą można uważać za spadkobierczynię porewolucyjnego kina radzieckiego – Eisensteina, Wiertowa i Dowżenki z okresu *Strajku*, *Człowieka z kamerą* i *Zwenigory* – a za jej przedstawicieli należy uznać na przykład Godarda, Strauba z Huillet, Hanouna czy Jancsó. Awangarda spod znaku Légera, nawet jeśli poszukuje specyficznie filmowych środków wyrazu, pozostaje w gruncie rzeczy w kręgu zagadnień współczesnej plastyki.



Awangarda spod znaku Eisensteina jest natomiast z gruntu realistyczna, narracyjna, motywowana przekonaniem, że reprodukcyjny charakter obrazu filmowego czyni zeń pierwszorzędne medium do przekazywania idei.

W gruncie rzeczy rozróżnienie to odpowiada podziałowi na „awangardę estetyczną” i „polityczną”, przyjętemu w ogólnej teorii awangardy. Renato Poggioli, biorąc pod uwagę ideologiczny aspekt twórczości naturalistów, skłonny jest również ich zaliczyć w poczet awangardy, zastrzegając jednak, że nie chodzi o tę samą awangardę, którą w czasach Zoli reprezentował, powiedzmy, Rimbaud⁵. Niemniej jednak, jak łatwo się przekonać, radykalizm polityczny i radykalizm estetyczny wzajemnie na siebie oddziaływały. W pewnych okresach,



Pancernik Potiomkin (1925) Siergieja Eisensteina.

Awangardowe kino anegdoty

zwłaszcza wielkich napięć społecznych (porewolucyjna Rosja, rok 1968), niemal się ze sobą zlewały, w innych zaś – rozchodziły, nierzadko na pozycje biegunowo przeciwstawne.

Można też zaobserwować przypadki przechodzenia z jednej pozycji na drugą. Znamionym przykładem jest Hans Richter, który drogę tę odbył w obie strony: zaczynał swoją karierę filmową w latach dwudziestych od filmów abstrakcyjnych, następnie w latach trzydziestych, po zrealizowaniu kilku filmów dokumentalnych, w tym jednego w ZSRR, napisał książkę o społecznej odpowiedzialności kina⁶, aby już po drugiej wojnie światowej powrócić do dadaistycznych zabaw z kamerą z okresu młodości (i z przyjaciółmi z tamtych lat).

Stefania Zahorska, „caryca” polskiej krytyki filmowej (i sztuki) dwudziestolecia międzywojennego, zwróciła również uwagę na możliwość syntezy obu awangard filmowych. „Jest w dotychczasowej historii filmu pewien moment dramatyczny, niezwykle znamieny: moment, w którym przecięły się dwie linie rozwojowe, na pozór zupełnie od siebie niezależne, zupełnie sobie nieprzeszkadzające. Moment, w którym film abstrakcyjny zetknął się z filmem rosyjskim” – pisała Zahorska w 1930 roku⁷. W rezultacie zetknięcia się zachodniej awangardy z dziełami Eisensteina i Pudowkina, a zwłaszcza *Pancernikiem Potiomkinem*, ta pierwsza doznała rodzaju szoku, po którym „nie pokazał się w Europie żaden więcej film o charakterze zdecydowanie abstrakcyjnym”.

Zwrócono się wówczas ku rzeczywistości. „Zaczęto ją eksploatować, odkrywać jak gdyby nowe oblicze życia przez podchodzenie do zjawisk z bliska i z daleka, z góry i od dołu, z szeroko otwartym lub przesłoniętym okiem aparatu. Z lubością chwytało motywy maszynowe (Ruttman, Deslaw), poezję murów i drapaczy chmur (Landau, Florey), chciano nawet uchwycić dynamikę faktów (Lods i Kaufman), wplatało nawet jakąś nutę społeczną, tragiczno-liryczną (Cavalcanti)”⁸. Nie bez znaczenia jest rok, z którego pochodzą te słowa: 1930. Wkrótce miało się okazać, że film abstrakcyjny jest bardziej żywotny, niż skłonna była sądzić ich autorka. Oskar Fischinger, Len Lye, Norman McLaren, Luigi Veronesi czy Stefan i Franciszka Themersonowie przyczynili się do jego odrodzenia jeszcze w tej samej dekadzie. Jednakże niewątpliwie gdzieś około 1926 roku nastąpiło brzemiennie w skutki odkrycie przez Zachód kinematografii radzieckiej, której sukces polegał między innymi na udowodnieniu, że awangardowe zdobycze w dziedzinie estetyki kina mogą służyć funkcjom niejako „użytkowym”. Konstatacja ta zrodziła tak zwane symfonie wielkomięjskie, „pierwszą łatwą w odbiorze (popularną) – jak określił to angielski badacz David Curtis – formę filmu awangardowego”⁹. To o nich przede wszystkim pisała Zahorska. Ale owa popularna forma okazała się nie tyle szansą dla awangardy, co pomostem prowadzącym bądź ku pozycjom jawnie politycznym (na przykład wyprawy Richtera i Ivensa do Związku Radzieckiego czy, z drugiej strony, Ruttmanna do Włoch Mussoliniego), bądź poza granice awangardy, ku regularnemu filmowi dokumentalnemu (Cavalcanti) lub fabularnemu (Clair).

W 1930 roku ruch pierwszej, tak zwanej klasycznej awangardy podczas II Międzynarodowego Kongresu Filmu Niezależnego w Brukseli sam ogłosił swoją upadłość. Zdecydowano wówczas rozwiązać tę organizację. Część uczestników postulowała, by w końcowej uchwale zawrzeć postulat o potrzebie używania filmu w większym stopniu jako broni przeciwko faszyzmowi¹⁰.

Ale oczywiście rozwiązanie Kongresu i zmierzech pierwszej awangardy nie kończą dyskusji nad dwoistą naturą kina. Szczególnie wyraziście przebiegała ona (i nadal przebiega) w odniesieniu do filmu animowanego, który jako taki często przeciwstawiany jest kinu „fotograficznemu”: fabule i dokumentowi. Już Karol Irzykowski w nieśmiertelnej *Dziesiątej Muzie* uznawał film animowany, malarski za pełniejszą, bardziej artystyczną formę kina, a to dlatego, że daje ona artyście „możliwość bezpośredniego wyrażania swojej indywidualności”¹¹. Ale z drugiej strony istnieje bardzo wyraźny podział na animowany film *narracyjny*, w którym opowiada się historie za pomocą postaci (ludzkich, zwierzęcych czy fantastycznych, czyli *character animation*), i *plastyczny*, w którym ciągi obrazów (abstrakcyjnych lub nie) rządzą się własną logiką, opartą na skojarzeniach, kontrastach czy podobieństwie form. Kiedy pionier polskiej animacji Zenon Wasilewski stwierdził, że „film animowany jest – jak każdy inny film – domeną twórcy-filmowca, a nie plastyka”¹², oczywiście opowiadał się zdecydowanie za pierwszym rodzajem animacji, która rządzi się regułami dramaturgicznymi kina fabularnego. A gdy z kolei William Moritz, jeden z najważniejszych historyków animacji eksperymentalnej, pisał: „Żaden przedstawiający i linearny film animowany nie może być w pełni zaliczony do prawdziwej animacji, ponieważ konwencjonalny, linearny, przedstawiający film fabularny już od dawna jest zdecydowanie lepszy w ukazywaniu «żywej akcji»”¹³, to uznawał wyższość kina abstrakcyjnego nad animacją narracyjną.

Swego czasu tę polaryzację animacji ładnie scharakteryzował zapomniany dziś nieco architekt, publicysta i teoretyk kina Marian Wimmer: „W ogromnej różnorodności filmów animowanych, z których każdy chce być inny, szukając momentów porządkujących ich formy, znaleźliśmy dwie grupy cech jako charakteryzujących dwa prądy. O jednym z nich decyduje słowne opowiadanie – scenariusz – logiczny układ wprowadzony z zewnątrz, zobrazowany środkami plastyki filmu, która jest mu podporządkowana”. I dalej: „Dla drugiego prądu istotny jest porządek, wynikający z charakteru kształtów plastycznych. Dynamika tych kształtów rozwija się w ruchach, akcje i dramaty rodzą się z form przestrzennych, powiązania wynikają z bliskości, podobieństwa, rytmu i tworzą struktury, które mogą powiązać obraz z realną rzeczywistością albo zrobić z niego widowisko, balet świetlny. Między tymi biegunami mieści się każdy film”¹⁴.

W gruncie rzeczy cały ten dyskurs, obojętne, czy dotyczy filmu aktorskiego, czy animowanego, czy też obu tych odmian filmu równocześnie, można sprowadzić do dwóch, często (ale niekoniecznie zawsze) przeciwstawnych kategorii: kina anegdoty i kina obrazu.