

# Animacja – abstrakcja

Narodziny nowej sztuki <sup>1</sup>

MARCIN GIŻYCKI

Film abstrakcyjny liczy sobie niemal tyle lat, ile samo malarstwo abstrakcyjne. W latach 1910-1912 – złotym okresie włoskiego futuryzmu – Arnaldo Ginna i Bruno Corra, czyli bracia Corradini, prowadzili eksperymenty z „symfoniami” i „sonatami” barwnymi, czyli sekwencjami obrazów malowanych przezroczystymi farbami na czystej taśmie filmowej. Nic z tych doświadczeń – wyprzedzających o kilkanaście lat podobne, bardziej znane próby Lena Lye’a – nie przetrwało do naszych czasów, ale pozostał ich szczegółowy opis z 1912 r. sporządzony przez Corrę i zatytułowany *Muzyka chromatyczna* <sup>2</sup>. Wynika z niego, że bracia przede wszystkim poszukiwali sposobu kreacji barwnych spektakli świetlnych, a kinematograf stał się dla nich użytecznym, choć wciąż jeszcze za mało rozwiniętym, środkiem do osiągnięcia zamierzonego celu. Dlatego też starali się, na ogół bez powodzenia, dokonywać różnych przeróbek projektora, na przykład usuwając mechanizm skokowego przesuwu taśmy, umieszczając taśmę za, a nie przed lampą, zwiększając moc lampy itp. Eksperymentowali też z ekranami, przesycając płótno różnymi substancjami w celu rozmiękczenia kolorów bądź uzyskania efektów fluorescencyjnych, a także stosując rodzaj pudła z cienkiej gazy, przez które wiązka światła mogła swobodnie przenikać. Próbowali wreszcie wzbogacać projekcję, zapalając dodatkowo kolorowe lampy umieszczone na ruchomym statywie.

Plonem eksperymentów braci Corradinich było kilka, najprawdopodobniej dziewięć filmów, w większości o długości około 200 metrów <sup>3</sup>. Pierwszy nie był jeszcze filmem abstrakcyjnym, a jedynie wariacją kolorystyczną na temat obrazu Giovanniego Segantiniego, przedstawiającego kobietę odpoczywającą na łące z domami w tle. Ręcznie naniesione na taśmę kolory według zasady „akordów barwnych” (kilka barw składa się na siatkówce oka, dzięki mechanizmowi projekcji, w nową barwę) dały efekt „życia” łąki: *wszystko na niej drga, wydaje się, że ze wszystkiego emanuje pewna harmonia, że widoczna jest – zmaterializowana w rozgorączkowanym strumieniu światła – siła stwarzająca Wiosnę*. Drugi film był już czysto abstrakcyjnym *studium nakładania się na siebie czterech barw*. Trzecie dzieło było natomiast barwną analizą muzyki, konkretnie *Pieśni o wiosnie* Mendelssohna i walca Chopina. W czwartym filmie podobnym zabiegom poddano poezję Mallarmégo ze zbioru *Kwiaty* (*Les Fleurs*). Najdokładniej została przez Corrę opisana nieco późniejsza (już z 1912 r.) realizacja zatytułowana *Tęcza* (*L’Arcobaleno*): *Na początku obraz jest szary, następnie bardzo wolno na tym szarym tle ukazują się lekko wzburzone drgania mieniące się barwami tęczy. Sprawiają one wrażenie, jakby w głębi szarości wnikały tryskające źródła, wypływające potem na powierzchnię, wybuchające i ulatniające się w końcu jak para. Cała symfonia*

*opiera się na kontraście pomiędzy szarym, pochmurnym tłem a tęczą, na zestawieniu walczących ze sobą elementów. Walka ta jest silnie zaakcentowana, ponieważ tęcza coraz bardziej tonie w szarych wirach, miota się, skręca, błyska, znika, aby po chwili jeszcze gwałtowniej pojawić się. Wszystko to trwa aż do momentu, w którym nagły wybuch pyłu rozciera całą szarość i tęcza zaczyna triumfować, przybierając kształt wirujących ogni sztucznych. W pewnej chwili znikają również one, ponieważ wchłania je lawina barw* <sup>4</sup>.

Z kolei w *Tańcu (La Danza)*, utworze bliskim drugiemu z opisanych wyżej projektów, trzy czyste kolory – karmin, fiolet i żółty – łączyły się ze sobą w różnych konfiguracjach, a rozłączone podskakiwały do góry *jak bąki w zwinnym piruecie*.

Corra zanotował także projekt niezrealizowanego filmu, który miał się składać z mniej więcej piętnastu *ekstremalnie prostych motywów chromatycznych* o długości około jednej minuty każdy <sup>5</sup>. Miały one wprowadzać widza stopniowo w coraz bardziej złożone harmonie „muzyki chromatycznej”. Oto przykłady owych narastających sekwencji. Motyw pierwszy *tak prosty, jak tylko można sobie wyobrazić*: dwa kolory, zielony i czerwony, walczą ze sobą o supremację na ekranie. W środku jednolitej plamy jednego koloru pojawiają się drobne elementy – punkty, gwiazdki itp. – koloru „intruza”, które z kolei rozrastają się, wypierając całkowicie poprzedni kolor. I tak *da capo al fine*. Temat drugi: biała i żółta linia wykonują różne ewolucje na niebieskim tle. We fragmencie trzecim występują elementy przestrzenne (sześciiany) i siedem barw widma słonecznego (każdy sześciąt w innym kolorze). Sześciiany ustawiają się w różnych konfiguracjach, wpadają na siebie, rozbijają się na kawałki i ponownie scalają, maleją i rosną, „zjadają” się wzajemnie i deformują. Na tym kończy się niestety opis tego najambitniejszego projektu filmowego braci Corradinich.

Omówione wyżej przykłady dobrze obrazują kierunek ich kinematograficznych poszukiwań, których celem było wywoływanie „czystych” emocji za pomocą odpowiednich barw i abstrakcyjnych form. Potwierdza to między innymi taki fragment tekstu Corry: *Dotychczas jednak nie otrzymaliśmy barw – złotej i srebrnej, które nadawałyby się również do wyrażania silnych uczuć* <sup>6</sup>.

Corra w zakończeniu wyraził jeszcze nadzieję, że barwne sonaty doczekają się odpowiedniej publiczności i będzie je można wkrótce obejrzeć w kinie. Słowa te spełniły się po dziewięciu mniej więcej latach, ale było to już zasługą innych pionierów. Wbrew deklaracjom bracia Corradini porzucili swoje animowane eksperymenty i zwrócili się w stronę kina aktorskiego. W 1916 r. Arnaldo Ginna wyreżyserował sztandarowe dzieło włoskiego futuryzmu: *Futurystyczne życie (Vita futurista)*, w którego realizacji wzięła udział cała plejada najwybitniejszych przedstawicieli ruchu z Filippo Marinettim i Giacomo Ballą na czele. Niemniej opublikowany znacznie później manifest Marinettiego i Ginny *Kinematografia* z 1938 r. jest dowodem, że film animowany jeszcze długo fascynował futurystów. Postulat nr 9 tego manifestu brzmi: *Wykorzystanie techniki animacji w celu stworzenia czystej abstrakcyjnej formy połączonej lub będącej w stosunkach konfliktowych z muzyką chromatyczną* <sup>7</sup>.

Kilka jeszcze podobnych conceptów, współczesnych *Muzyce chromatycznej* Corradinich, nigdy nie doczekało się sfinalizowania w postaci gotowego do wyświetlania filmu. Wiadomo na przykład, że już w 1912 r. Pablo Picasso snuł projekty malowania kompozycji na przezroczystej taśmie i rzutowania ich na ekran



*Kolorowy rytm, Léopold Survage*

za pomocą filmowego projektora <sup>8</sup>. Niestety jednak twórca kubizmu nie poczynił, jak się wydaje, żadnych konkretnych kroków w stronę urzeczywistnienia swojej idei. Znacznie dalej zaszedł drogą prowadzącą do filmu abstrakcyjnego inny malarz-kubista, Léopold Survage. Pozostawił on po sobie zarówno wiele rysunków przygotowywanych z myślą o realizacji filmów abstrakcyjnych, jak i teoretyczne rozważania na ten temat. Swoje koncepcje nazwał *Kolorowym rytmem* (*Le Rythme coloré*).

Animowane malarstwo abstrakcyjne – „kolorowy rytm” – było wedle Survage’a logiczną konsekwencją rozwoju współczesnego malarstwa, które uwolniwszy się już od konwencjonalnych form przedmiotowych i wkroczywszy na obszary form abstrakcyjnych, *winno pozbyć się jeszcze statyczności, ostatniego krępującego je ograniczenia, aby stać się tak giętkim i bogatym środkiem wyrażania emocji, jak muzyka* <sup>9</sup>. *Kolorowy rytm* nie miał być jednak ilustracją czy interpretacją dzieła muzycznego, lecz sztuką samą w sobie, pod pewnymi względami analogiczną do muzyki. Funkcję podobną do tej, jaką w muzyce pełnią dźwięki, Survage przyznawał w filmie abstrakcyjnym geometrycznym formom – podstawowym elementom dynamicznego malarstwa. W formach tych artysta widział wyższy stopień organizacji kształtów występujących w realnym świecie, tak jak muzyka jest metodą organizacji hałasu. Ale samo wyabstrahowanie czystych form z rzeczywistości to jeszcze mało, dopiero w połączeniu z ruchem (rytmem) i kolorem mogą one osiągnąć właściwy wyraz emocjonalny i *wyrazić w ten sposób stan duszy autora, jego radość, smutek i to, co najgłębiej ukryte* <sup>10</sup>.

Survage zakładał, że *Kolorowy rytm* zostanie zrealizowany typową metodą filmu rysunkowego: on sam jako autor miał dostarczyć tylko projektów kluczo-

wych momentów filmu, a resztą – rozrysowaniem faz pośrednich itp. – zajęliby się animatorzy. Niewątpliwym problem stanowił kolor. Malarz wyraźnie zaznaczał: *Kiedy już wszystkie plansze zostaną skończone, będzie się je kolejno umieszczać przed trójkolorowym obiektywem kamery filmowej*<sup>11</sup>. Survage miał na myśli zapewne prymitywną technikę filmu kolorowego opracowaną około 1911 r. przez wytwórnię Gaumont. Metoda ta nie zdała jednak egzaminu. Bariery techniczno-finansowe okazały się przeszkodami nie do pokonania. *Kolorowy rytm* nie został nigdy zrealizowany.

Pozostały jednak liczne studia do filmu. Pozwalają one wyłowić kilka cech niedosłego dzieła. Po pierwsze uderza to, że większość rysunków Survage’a ukazuje formy otwarte, wychodzące poza „kadr”. Kształty całym swoim konturem mieszczące się w polu widzenia należą do rzadkości i najczęściej nie są formami autonomicznymi, tylko polami przecięcia się większych figur. Po drugie, elementy kompozycji na ogół „ciążą” ku jednemu, najczęściej centralnemu punktowi, jak gdyby wokół niego wirując, przyciągane lub odrzucane siłą odśrodkową. Przedstawienia te, jak trafnie określił je Apollinaire, wywodzą się gdzieś z ogni sztucznych, fontann, wyładowań elektrycznych i kalejdoskopów. Drugi zaprzyjaźniony z malarzem poeta, Blaise Cendrars, przyrównał je z kolei do wizji początków wszechświata<sup>12</sup>. I niewątpliwie coś kosmicznego jest w tych pracach.

Cendrarsowi zawdzięczamy też jedyny w swoim rodzaju opis filmu Survage’a. Oczywiście dzieło to nigdy nie zostało urzeczywistnione. Projekt ten zdecydowanie odbiega charakterem od wcześniejszych, omówionych przed chwilą rysunków filmowych (tekst Cendrarsa pochodzi z 1919 r.). Występujące w nim formy mają już wyraźnie biologiczne kształty, które poeta przyrównał do rzęsy na wodzie, listków paproci, komórek, zarodników, słupków, pręcików kwiatowych itp. Dominują elementy drobne, ruchliwe i migotliwe, niekiedy skupiające się w większe „organizmy”. Intencją malarza (co sugeruje tytuł Cendrarsa: *Narodziny kolorów*) było najwyraźniej oddanie w abstrakcyjnej formie rytmu przyrody z jej cyklami budzenia się życia i śmierci. Artykuł Cendrarsa kończy się następującym obrazem: *Tworzy się kula, olśniewająca kula najpiękniejszego żółtego koloru. Jest to najwyraźniej owoc. Żółta kula wybucha. Na wszystkie strony rozsypują się jak konfetti wielokolorowe nasiona. Nasiona o różnorodnych formach opadają majestatycznie. Ich ruch staje się szybszy, wszystko gęstnieje i nabiera tempa, jak jednolicie zielony grad. Niektóre strugi grubieją, zawiązują się i skręcają. Zaczynają rosnąć w górę lub pełzać cienkie gałązki, splątane lodygi. Powstaje jakby łąka, która najpierw brązowieje, a później staje się stopniowo coraz bardziej szara. Rozbielenie. Biel nabiera intensywności i „krzepnie”. Pojawia się ponownie czarny krąg i zajmuje całe pole widzenia*<sup>13</sup> (jak na początku filmu).

Survage był przekonany o nowatorstwie swoich idei. W cytowanym już piśmie do Akademii Nauk stwierdzał: *Tworzę nową sztukę wizualną – kolorowych rytmów i rytmicznych kolorów*<sup>14</sup>. Miał rację – nowa sztuka rodziła się na pewno. Nie wiedział jednak, że nie on jeden ją tworzy. Mniej więcej w tym samym czasie bowiem niemiecki psycholog Hans Stollenberg przeprowadzał eksperymenty z malowaniem filmu abstrakcyjnego bezpośrednio na taśmie, które później opisał w książce *Czysta sztuka światła i jej związku z muzyką*<sup>15</sup>. No i oczywiście byli jeszcze bracia Corradini.

Te najwcześniejsze znane próby filmu abstrakcyjnego, pochodzące jeszcze z czasów, w których kino dźwiękowe wydawało się śpiewem dalekiej przyszłości,

wykazują, jak silnie od samego początku był on związany konceptualnie z muzyką. Odwołania do muzyki będą od tej pory charakteryzować większość usiłowań teoretycznego ujęcia kina jako sztuki autonomicznej. Próby wyzwolenia filmu spod wpływów literatury i teatru napotykały trudną do pokonania próżnię terminologiczną. Muzyka i w pewnym stopniu poezja dostarczały potrzebnych protez pojęciowych.

W samym końcu dekady głównym ośrodkiem myśli o filmie abstrakcyjnym stały się Niemcy. Niemal równocześnie kilku malarzy podjęło tam prace nad kolejnymi „symfoniemi optycznymi”. Rezultaty ich działań zostały ochrzczone wkrótce mianem „filmu absolutnego”. Aczkolwiek artystą, który pierwszy miał szczęście pokazać publicznie gotowy film abstrakcyjny, był Walter Ruttmann, za postać kluczową całego ruchu wypada uznać szwedzkiego malarza Vikinga Eggelinga<sup>16</sup>.

Są przesłanki, by przypuszczać, że ideą realizacji filmu natchnął Eggelinga Léopold Survage. Nie ma na to co prawda żadnych bezpośrednich dowodów, ale wydaje się niemal pewne, że Eggeling, przebywając w Paryżu mniej więcej w latach 1911-1915, musiał słyszeć o *Kolorowym rytmie*, jeśli nawet nie poznał Survage’a osobiście (co również wydaje się mało prawdopodobne). Obaj malarze obracali się w tych samych kręgach, mieli wspólnych przyjaciół, m.in. Amadeo Modiglianiego, Tristana Tzary. Z lat 1915-1917 pochodzą rysunki Eggelinga, które można uznać za pierwszy krok ku przyszłym filmom. Z naukową niemal dokładnością artysta podjął w nich próbę typologii abstrakcyjnych form z intencją stworzenia uniwersalnego języka wizualnego o skodyfikowanej gramatyce. Te dociekania doprowadziły do powstania długich, kilkumetrowych zwojów, zawierających całe sekwencje geometrycznych znaków. Zwoje te z kolei, jako rodzaj wizualnego scenariusza, posłużyły za podstawę realizacji dwóch dzieł filmowych: *Horyzontalno-wertykalnej orkiestry* (*Horizontal Vertikal Orchester*) i *Symfonii diagonalnej* (*Diagonal Sinfonie*).

W 1918 r. w Zurychu, gdzie Eggeling związał się grupą dadaistów, doszło z inicjatywą Tristana Tzary do spotkania szwedzkiego artysty ze znanym dadaistą Hansem Richterem, co miało zadecydować o dalszej historii filmu abstrakcyjnego. W następnym roku obaj malarze wyruszyli do Niemiec, gdzie zatrzymali się u rodziców Richtera i wspólnie rozpoczęli prace nad projektami filmowymi. Udało im się przekonać do swoich idei pewnego bankiera, który wyasygnował na ich realizację sumę 10 000 marek, a także wytwórnię UFA, która z kolei udostępniła im lokal i odpowiedni sprzęt, a także przydzieliła jednego pracownika technicznego, skądinąd zresztą niezbyt życzliwego. Okazało się wkrótce, jak bardzo jeszcze malarzkie, statyczne były koncepcje zapisane na zwojach i ile jeszcze problemów związanych z ruchem pozostało do rozstrzygnięcia. Mimo braku skończonych dzieł eksperymenty Eggelinga i Richtera z tego okresu zyskały spory rozgłos. Jedną z ciekawszych relacji na ich temat pozostawił w piśmie „De Stijl” Theo van Doesburg, lider awangardowego ugrupowania o tej samej nazwie: *Rysunki potrzebne do mechanicznej realizacji kompozycji mają formę długich zwojów, zawierających pełne partytury, ukazujące stopniowy rozwój kompozycji w sposób wymagający tylko mechanicznego uzupełnienia stadiów pośrednich. Te drobniawcze czarno-białe-szare rysunki, mimo dokładności wykonania, wciąż nie są wystarczająco precyzyjne. Olbrzymie powiększenie optyczne do rozmiarów pola światła powiedzmy 10 x 6 metrów obnaża każdą słabość ludzkiej ręki i wykazuje, że od tej pory już nie ręka tworzy sztukę, lecz duch. A ponieważ nowy duch domaga się największej moż-*

liwej precyzji, przeto jedynie nowoczesna maszyna, dzięki swej wielkiej perfekcji, jest w stanie sprostać wymagani twórczego ducha. Potrzeba owych niezwykle dokładnych rysunków zmusza do zastosowania mechanicznych metod przy konstruowaniu przestrzeni i relacji kolorystycznych. Tu jeszcze raz ujawniła się cała bezradność ręcznego rzemiosła. Wystarczy uświadomić sobie, że do stworzenia pełnej partytury filmu potrzebnych jest 300 rysunków, by zrozumieć, jak użyteczne mogą być mechaniczne środki w procesie rysowania filmu abstrakcyjnego. Dlatego też malarze, Hans Richter i Viking Eggeling, poszukują rozwiązań w tej dziedzinie. Nie będzie to trudne, jeśli pomogą im w tym eksperci w dziedzinie nauki i techniki (na przykład Einstein<sup>17</sup>). Niemcy są jednakże zbyt biednym krajem na uprzemysłowienie tej sztuki i dlatego musimy rozejrzeć się w Holandii, której silny system monetarny może dać podstawy do stworzenia Bayreuth nowego kina<sup>18</sup>.

Wbrew postulatam van Doesburga, Holandia nie stała się jednak centrum filmu abstrakcyjnego, w Niemczech natomiast pracowano nad nim dalej. Współpraca Richtera i Eggelina skończyła się raptownie w końcu 1921 r. z inicjatywy Szweda. Przez następny rok Eggeling kontynuował samodzielnie realizację *Horyzontalno-wertykalnej orkiestry* w swojej berlińskiej pracowni przy Warsnerstrasse 6a (nomen omen przy rogu z Bayreuther Strasse). Filmu tego zapewne nie ukończył i jedynie zachowane rysunki, częściowo niestety wątpliwej autentyczności, dają pojęcie o jego charakterze (ekspertyzy wykazały, że sprzedane już po wojnie przez Richtera Moderna Musset w Sztokholmie zwoje z partyturami *Horyzontalno-wertykalnej orkiestry* i *Symfonii diagonalnej* musiały być wykonane już po śmierci domniemanego autora, aczkolwiek na podstawie jego oryginalnych prac). Rysunki te ukazują linearne formy, tworzące konstrukcje o nieodparcie architektonicznych odniesieniach. Dominują linie proste, aczkolwiek, zwłaszcza u góry, pojawiają się też poziome linie faliste. Niektóre części konstrukcji są zdecydowanie pogrubione. Uciekając się do porównań muzycznych, zgodnych z autorską koncepcją tych prac, można uznać, że nowe, wyróżnione partie stanowią jakby całe akordy: elementy pionowe można uznać za tonikę, a grube linie poziome za dominantę całej kompozycji. Reszta – to „dźwięki” (nuty) melodyczne i harmoniczne, a wszystko razem składa się w zorkiestrowaną całość.

Interesujący opis osiągnięć filmowych Eggelina z tego czasu zawdzięczamy polskiemu malarzowi konstruktywście Henrykowi Berlewiemu: *W końcu udało się Szwedowi Vikingowi Eggelingowi rozwiązać problem przestrzeni – czasu, który już tak długo męczył umysły świata twórców, przez wykorzystanie kina. Wychodząc z całego szeregu najnowszych przesłanek, jakie dało nowoczesne malarstwo, jak np. konstruktywność, rytmiczność, simultaniczność i wiele innych, oraz opierając się na ogólnych regułach muzyki, przy pomocy taśmy filmowej stworzył coś zupełnie nowego w sztuce, a mianowicie muzykę abstrakcyjnych form malarskich w ich biologicznym rozwoju, w ich napięciu i uspokojeniu, w ich kosmicznej harmonii i rytmie. Przeniesienie malarskiej koncepcji na taśmę filmową, która zostaje puszczona w ruch, automatycznie narzuciło interpretowanie tejże koncepcji w zupełnie nowy sposób; i tak Eggeling, zrywając z dotychczasowym statycznym konstruowaniem obrazu i zajmując się dynamicznymi właściwościami kina, posługuje się wyłącznie innymi, niż dotychczas przyjęte, środkami malarskiego wyrazu, a mianowicie: rozłożeniem obrazu na cały szereg jego faz rozwojowych w ich logicznej ciągłości i wzajemnej proporcjonalnej rytmice, pozostając przy tym przy idealnej precyzji;*

*do tego jeszcze motyw przewodni (leitmotiv) odbija się echem w maksymalnie możliwej ilości wariantów, a w miarę, jak rozwija się obraz, poszczególne fragmenty czasami są wzbogacane nowymi motywami. Cała kompozycja nie przestaje, jak dotychczas, narastać dynamicznie, wzmacniać swoje napięcie, aż ostatecznie kończy się ona potężnym, monumentalnym finałem. Symfonia abstrakcyjnych form malarzkich na silnie oświetlonym ekranie, jak wynika z tych właśnie środków – działa dosłownie z magiczną siłą*<sup>19</sup>.

W lecie 1923 r. Eggeling poznał młodziutką studentkę Bauhausu Ernę Niemeyer (później żonę Hansa Richtera w latach 1927-1929, a od 1936 r. poety Philippe'a Soupaulta, stąd znaną również jako Ré Soupault), która stała się następnie nie tylko jego ostatnią towarzyszką życia, ale i nieocenioną asystentką. To ona skłoniła artystę do porzucenia prac przy *Horyzontalno-wertykalnej orkiestrze* i zajęcia się drugim, również od dawna gotowym projektem, *Symfonią diagonalną*. To także jej talentom technicznym, których Eggelingowi wyraźnie brakowało, należy zapewne zawdzięczać to, że film został doprowadzony do szczęśliwego końca. Dzięki wspomnieniom Erny mamy dziś też dokładny wgląd w oryginalną metodę pracy Eggelingu-filmowca: *Linie i kształty były wycinane ostrym nożem z twardej cynowej folii (co było ulepszeniem, ponieważ pierwsze eksperymenty były robione z użyciem papieru) i przez ich zakrywanie lub odkrywanie tworzyło się, zdjęcie po zdjęciu, ruch. Wymagało to wielu eksperymentów i obliczeń, a trudności wzrastały, kiedy trzeba było pokazać kilka „głosów” równocześnie na ekranie. Owe „głosy” powinny były być prowadzone nie tylko niezależnie od siebie, ale wręcz sobie przeciwstawne. (...) największą trudność stanowiło kilkukrotne przewijanie filmu w celu zapisania na nim drugiej, a niekiedy i trzeciej melodii. Często należało powtarzać całą już wykonaną pracę z powodu wadliwego cofnięcia filmu, a zwłaszcza deprymujące były momenty, gdy po otwarciu kamery okazywało się, że taśma spadła ze szpuli. Osobny problem stanowiło bardzo niejednolite oświetlenie składające się z wielu żarówek. Elementy znajdujące się w centrum kompozycji były jaśniejsze, niż te bardziej oddalone od źródła światła. Było rzeczą prawie niemożliwą uzyskanie linii o jednakowej gęstości, mimo precyzyjnego ustawiania ostrości. Ale najwięcej kłopotu w tej nowej formie sztuki przysparzał brak kontrpunktu, jakiejś „reguły harmonii”. Praca przebiegała w następujący sposób: Eggeling opisywał mi swoją wizję konkretnego momentu, tempa, rytmu itd. Moim zadaniem było wycięcie linii i kształtów z cynowej folii, jak i techniczna obsługa kamery. Dokładne obliczenia były konieczne w celu uzyskania wymaganego tempa. Obliczenia stawały się maksymalnie skomplikowane, gdy wprowadzaliśmy drugą i trzecią „melodię”*<sup>20</sup>.

Jak więc widać, *Symfonia diagonalna* została zrobiona w technice swoistej wycinanki, animacja jednak nie polegała na zamianie wyciętych form na podobne, przedstawiające inną fazę ruchu tego samego obiektu, ale na ich przemieszczaniu, częściowym maskowaniu, wyciemnianiu lub rozjaśnianiu, wreszcie przybliżaniu i oddalaniu. Transformacje kształtów mogły się więc dokonywać jedynie przez ubywanie, względnie przybywanie, a nie przez całkowite przeformowanie. Dało to swoisty, pulsujący efekt wywoływania poruszających się, linearnych form z mroku jakby światłem reflektorów. Ruchy form na ekranie odbywały się, zgodnie z tytułem, wzdłuż przekątnych, niekiedy również z głębi ekranu ku kamerze bądź odwrotnie. Konstrukcja owych ruchów rzeczywiście została oparta na zasadzie kontrpunktu, każdy ruch spotyka się jakby z kontr-ruchem, z czego z kolei wynika

ruch trzeci itd. Louise O'Konor, monografistka Eggelinga, dostrzegła w tym schemat: teza – antyteza – synteza i całą konstrukcję filmu określiła jako *dialektyczną*<sup>21</sup>. Wydaje się jednak, że właściwsze będzie trzymanie się tu analogii muzycznych, a konkretnie z triadą akordów: tonika, dominanta, subdominanta (z wszelakimi możliwymi wariacjami).

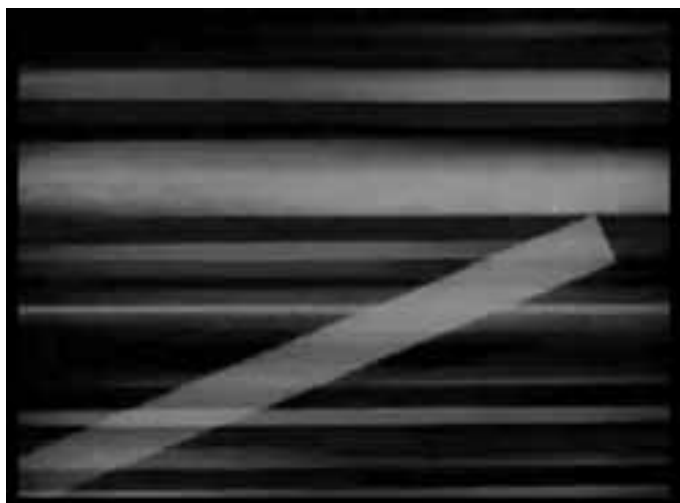
W listopadzie 1924 r. film był gotów i można było zorganizować jego prywatny pokaz. Eggeling zaprosił grono najbliższych przyjaciół: artystów i krytyków związanych ze środowiskiem berlińskiej awangardy. Wśród obecnych byli również inni malarze zarażeni ideą filmu abstrakcyjnego: El Lissitzky, László Moholy-Nagy i Werner Graeff. 3 maja następnego roku *Symfonia* została pokazana po raz pierwszy publicznie na historycznym „wieczorze filmu absolutnego” zorganizowanym przez Hansa Richtera pod szyldem Novembergruppe w reprezentacyjnym kinie wytwórni UFA. W programie znalazły się nadto jeszcze filmy: *Rytm 21 (Rhythmus 21)*, a właściwie oryginalnie *Film ist Rhythmus*) Richtera, trzy *Opusy (II, III i IV)* Waltera Ruttmanna, *Balet mechaniczny (Ballet mécanique)* Fernanda Légera oraz *Antrakt (Entr'acte)* René Claira i Francisa Picabii. Pokazano także „grę światła” Ludwiga Hirschfelda-Macka będącą rodzajem para filmu, kreowanego za pomocą ruchomych lamp i szablonów. Taki zestaw tytułów i dziś można by uznać za najbardziej reprezentatywny dla awangardy filmowej lat 20. XX wieku.

Viking Eggeling w tym sukcesie kina abstrakcyjnego, o którego uznanie jako pełnoprawnej sztuki walczył przez kilka lat, nie mógł już uczestniczyć. Czterdzieści dni później twórca *Symfonii diagonalnej*, jednego z najpiękniejszych i najważniejszych filmów abstrakcyjnych, jakie kiedykolwiek zrealizowano, już nie żył. Jego wycieńczony niezdrowym trybem życia i złymi warunkami pracy organizm nie potrafił zwalczyć uciążliwej infekcji. Szwedzki artysta również wierzył, że tworzy nową sztukę, dla której *jest absolutnie konieczne posiadanie jasno i jednoznacznie określonych elementów podstawowych*<sup>22</sup>, co wymagało stworzenia nowego artystycznego języka.

Inicjator majowego wieczoru, najbliższy współpracownik i poniekąd uczeń Eggelinga, a później jego główny konkurent, Hans Richter, deklarował niejednokrotnie, że ukończył swój pierwszy film abstrakcyjny *Rytm jest rytmem (Rhythmus ist Rhythmus)* już w 1921 r. Miałby to być do dziś zachowany pierwszy z cyklu *Rytmów*, oznaczonych od lat powstania liczbami „21”, „23” i „25”. Można mieć jednak wątpliwości zarówno co do wiarygodności tego datowania, jak i autentyczności samych filmów, przynajmniej w kształcie, w jakim są obecnie znane.

Nie jest łatwo być sprawiedliwym sędzią Hansa Richtera. Był człowiekiem niezwykle uroku, którym potrafił zahipnotyzować nawet samego Jonasa Mekasa. Papież nowojorskiego undergroundu filmowego wielokrotnie pisał o Richtercie z najwyższą estymą, a także poświęcił mu cały temat w swoich dziennikach filmowych<sup>23</sup>.

Życie Richtera było nie tylko długie, ale też niezwykle aktywne i pracowite: malował, organizował, uczył, pisał, wydawał pisma, zmieniał kierunki i style. Zrealizował około dwudziestu filmów<sup>24</sup> – nie tylko artystycznych, również reklamowych, zleconych i tym podobnych (jeszcze w dniu śmierci jakoby opowiadał żonie o nowym projekcie filmowym). Niestrudzoną działalnością popularyzatorską przyczynił się niewątpliwie do przywrócenia dadaizmowi po latach niedoceniania należnego mu miejsca w historii sztuki XX stulecia. Ale miał też Richter swoje wady.



*Berlin – symfonia wielkiego miasta*, reż. Walter Ruttmann (1927)

Jedną z nich była skłonność do brania cudzych konceptów za swoje. Są na przykład pewne poszlaki wskazujące na to, że powodem rozstania się Eggelina z Richterem było przywłaszczenie sobie przez tego drugiego tekstu napisanego przez twórcę *Symfonii diagonalnej* i opublikowanie go pod swoim nazwiskiem w piśmie „De Stijl”<sup>25</sup>. Nie najpiękniejszą cechą Richtera było też uporczywe mitologizowanie własnej roli w ruchu awangardowym kosztem dokonań niektórych kolegów (zwłaszcza Waltera Ruttmanna). Jeżeli do tego dodać jeszcze dziwną aferę z rozmnożeniem się w kolekcji Richtera dzieł Eggelina, kiedy Szwedem zainteresowały się poważne muzea i galerie, to zasadne wyda się traktowanie dorobku publicystycznego i artystycznego autora *Snów, które można kupić za pieniądze*<sup>26</sup> z najwyższą ostrożnością.

Nie ulega wątpliwości, że już w 1921 r. zarówno Eggeling, jak i Richter dys-

ponowali pewnym nakreślonym materiałem, który mogli pokazać w charakterze próbki swoich koncepcji przyjaciołom, publicystom i ewentualnym sponsorom. Co do tego, czy były to ukończone i w pełni satysfakcjonujące twórców dzieła – i czy rzeczywiście istniał już wówczas *Rytm 21* – nie ma pewności. Analiza formalna obu pierwszych *Rytmów* (21 i 23 – *Rytm 25* zaginął) wykazuje, że mogło to być pierwotnie jedno dzieło, podzielone później na dwa osobne filmy. Zawierają one być może fragmenty wcześniejsze, ale całość została skompletowana raczej nie wcześniej niż w 1923-1924 r. Sam Richter pozostawił na temat *Rytmu 21* dość dziwaczne informacje, że oryginalna wersja filmu liczyła około 37 metrów, ale później została rozszerzona do ok. 77 metrów <sup>27</sup>. Nie wiadomo dokładnie, kiedy miałyby nastąpić owo rozszerzenie i jakich partii filmu dotyczyło.

Według relacji asystenta Richtera, Wernera Graeffa – artysty, który sam snuł koncepty filmu abstrakcyjnego <sup>28</sup> – *Rytm 23* miał początkowo nazywać się *Fuga w czerwieni i zieleni* (*Fuge In Rot und Grün*) i być filmem ręcznie kolorowanym. To właśnie Graeff miał wyperswadować ten pomysł Richterowi i w ten sposób *Rytm 23* (według Graeffa gotowy już w 1922 r.) pozostał utworem czarno-białym <sup>29</sup>. Zapewne jednak nie była to wersja ostateczna <sup>30</sup>.

*Rytm 21* i *Rytm 23* przedstawiają więc sobą dzisiaj jakąś redakcję materiału zrealizowanego przed 1925 r. i jako takie stanowią cenny przykład wczesnych koncepcji filmu abstrakcyjnego <sup>31</sup>. O ile zwoje Richtera zdradzają niewątpliwý wpływ Eggelinga, to *Rytmy* są wyrazem oryginalnych koncepcji autora (tylko we fragmencie *Rytmu 23* pojawiają się elementy wyjęte jakby z *Symfonii diagonalnej*, a pochodzące jakoby jeszcze z 1920 r.). Richter wyszedł w nich z założenia, że należy zacząć poszukiwania właściwych filmowi abstrakcyjnemu środków od form najprostszych, naturalnie wynikających z kształtu klatki filmowej, a więc prostokątów o bokach równoległych do jej krawędzi. *Rytm 21* zaczyna się od symetrycznych podziałów ekranu. Najpierw jego czerń kurczy się z lewej i prawej strony, tworząc coraz węższy pas w środku, który ustępuje bieli płótna. Ta z kolei ucieka w głąb, przybierając postać zmniejszającego się aż do zniknięcia kwadratu, ponownie dając miejsce czerni. Podobna gra wielkich płaszczyzn jest kontynuowana jeszcze chwilę, po czym zaczyna przybywać elementów: rosnących bądź malejących prostokątów, białych i szarych na czarnym tle, nakładających się bądź przenikających wzajemnie. W momencie kulminacyjnym daje to efekt już dość złożonego, dynamicznego obrazu neoplastycznego, nic więc dziwnego, że projekty filmowe Richtera zostały tak przychylnie przyjęte przez Theo van Doesburga.

Mimo iż koncepcja *Rytmu 21* została wyprowadzona z malarskiej konstatacji o ograniczeniu i płaskości płótna ekranu, to film pozostawia nieodparte wrażenie trzeciego wymiaru. Zmiany wielkości form mogą być bowiem interpretowane jako ruch w głąb lub ku patrzącemu. Powstają nawet zaskakujące odwrócenia relacji przestrzennych dzięki ciągłemu przechodzeniu obrazu w swój negatyw: raz białe na czarnym, raz czarne na białym (Richter, jako pierwszy w tak świadomy sposób, montował taśmę pozytywową z negatywową).

Ostatnie ujęcie *Rytmu 21* znalazło kontynuację w *Rytmie 23* (znikający i pojawiający się kwadrat). Podstawowa różnica między obydwoma filmami jest taka, że w drugim do form już znanych doszły elementy liniowe. Następny *Rytm* jest znany jedynie z relacji samego Richtera: *W filmie „Rytm 25” w większym stopniu kontrolowałem ograniczoną skalę środków wyrazu, tak że byłem w stanie sporzą-*

dzić partyturę na papierze milimetrowym. Każdy mm<sup>2</sup> oznaczał jednostkę czasu (2, 4, 5 lub 6 klatek). Ruch rosnący od zera do rozmiaru maksymalnego, wyznaczonego przez krawędzie płótna ekranu, był wyrażany linią idącą ku górze. Cienkie linie oznaczały figury ciemnoszare, linie półgrube – figury jasnoszare, linie grube – figury białe. Linie przerywane oznaczały wzrost zakłócony. Ponieważ posługiwałem się tylko trzema „instrumentami” – kwadratem oraz poziomym i pionowym prostokątem – potrzebowałem zaledwie trzech linii w zapisie partytury. Ruch po przekątnej był ukazywany na osobnej partyturze. Prostokąt o tych samych proporcjach, co ekran oznaczany był liczbami<sup>32</sup>. Film był albo ręcznie kolorowany, albo malowany bezpośrednio na taśmie filmowej i istniał tylko w jednej kopii. Richter przyznawał, że traktował swoje wczesne filmy jako czyste eksperymenty i że ich intencją było rozwiązywanie pewnych problemów wynikających z praktyki malarskiej.

Znacznie bardziej złożonym dziełem był ostatni z abstrakcyjnych filmów Richtera: *Studium filmowe (Filmstudie)* z 1926 r. Tu już typowe dla poprzednich filmów animacje (ale nie tak rygorystycznie trzymające się kątów prostych i linii równoległych do boków ekranu) zostały połączone ze zdjęciami konwencjonalnymi, aczkolwiek poddanyymi najczęściej różnym zabiegom odrealniającym, jak wielokrotna ekspozycja, rozmycie konturów, zbliżenia detali itp. Materiał ten został zmontowany rytmicznie na zasadzie bądź kontrapunktu, bądź luźnych asocjacji wizualnych. Oryginalną partyturę muzyczną do filmu napisał Ernst Toch, aczkolwiek Richter używał też przy różnych okazjach fragmentu *Stworzenia świata* swojego przyjaciela Dariusza Milhauda, kompozytora, którego nazwisko kilkakrotnie pojawia się w historii kina artystów.

Zupełnie niezależnie od Eggelinga i Richtera rozwijał swoją koncepcję filmu abstrakcyjnego Walter<sup>33</sup> Ruttmann, pracujący w tym czasie pod Monachium. Artysta ten, z wykształcenia architekt, doszedł do realizacji filmów również przez malarstwo bezprzedmiotowe, którego statyczność przestała go jednak satysfakcjonować. W 1918 r. miał jakoby definitywnie orzec, że dalsze malowanie nieruchomych obrazów nie ma sensu, i zwrócić się ku filmowi. W 1921 r. ukończył swoje pierwsze dzieło w nowym medium – *Grę światłą – Opus I (Lichtspiel Opus I)*, które najpierw zostało pokazane na prywatnym pokazie we Frankfurcie, a wkrótce potem (27 kwietnia tego roku) wyświetlone dla szerszej publiczności w Berlinie. Była to pierwsza publiczna projekcja filmu abstrakcyjnego. Film został entuzjastycznie przyjęty, między innymi przez wpływowego krytyka Bernharda Diebolda, który już w 1916 r. wróżył w artykule opublikowanym w Zurychu wielką przyszłość abstrakcyjnemu *filmowi malowanemu przez artystę*<sup>34</sup>. W *Opusie I* krytyk ten dostrzegł niejako spełnienie swoich proroctw i witał w nim nową sztukę<sup>35</sup>.

*Opus I* zaginął dość szybko, wokół filmu narosły więc różne mity. Szczęśliwie jednak po latach odnalazła się w Moskwie jego oryginalna kopia, co pozwoliło zweryfikować wszelkie domysły<sup>36</sup>. Przede wszystkim definitywnie wyjaśniła się kwestia, że nie był to film stworzony bez kamery. Tak jak i w następnych filmach tego cyklu Ruttmann posłużył się w *Opusie I* animacją pod kamerą, a jedynie pewne elementy filmu zostały ręcznie pokolorowane na taśmie. Formy były, jak się wydaje, głównie wycinane z papieru, chociaż walory malarskie pewnych fragmentów wskazywałyby też na użycie jakby jakiejś pasty (może wosku?), względnie warstwy mokrej farby olejnej. Generalnie można wyróżnić cztery najczęściej wy-



*Berlin – symfonia wielkiego miasta*, reż. Walter Ruttmann (1927)

stępujące rodzaje kształtów: formy paraboliczne (przypominające głowy cukru), trójkątne, faliste i wrzecionowate (te ostatnie najbardziej ruchliwe i zmienne). Kształty pierwszego i drugiego rodzaju są z reguły fragmentaryczne, jakby częściowo schowane poza kadrem, wsuwają się w pole widzenia z różnych stron, by zaraz szybko się cofnąć. Inne formy wdzięcznie przebiegają przez ekran, pojedynczo lub w grupach, jak krople rtęci lub ławice rybek. Ekran staje się miejscem konfliktu między poszczególnymi elementami, które starają się zdominować pozostałe. W zestawieniu jednak z koncepcjami Survage’a brak tu ciągłej narracji, a „dramaturgia” akcji jest budowana na migawkowych spięciach i kontrastach kształtów. Do filmu na prośbę Ruttmanna (grał dobrze na wiolonczeli) i przy jego ścisłej współpracy Max Butting skomponował muzykę. Partytura ta, opatrzona szkicami Ruttmanna, zachowała się szczęśliwie do dzisiaj.

Jeszcze przez kilka lat Ruttmann kontynuował realizację *Opusów*, oznaczając je kolejno numerami: *II*, *III* i *IV*. Wydaje się, że ich obecne wersje są późniejszą redakcją oryginalnego materiału. William Moritz na przykład utrzymuje, że *Opus II* i *III* musiały stanowić pierwotnie jeden film<sup>37</sup>. Wątpliwości musi też budzić ewidentnie nieabstrakcyjna sekwencja z załamującą się falą morską w zakończeniu ostatniego *Opusu*, przypisywana też niekiedy *Opusowi I*. W odnalezionej kopii brak jednak tego ujęcia. Być może była to kiedyś samodzielna etiuda, wprawka warsztatowa, próbka techniki animacji, dość sztucznie później wykorzystana. W każdym razie w programie wzmiankowanego już „wieczoru filmu absolutnego”, który odbył się w Berlinie w maju 1925 r., figurowały już trzy *Opusy* (*II*, *III* i *IV*) i należy przypuszczać, że po tej dacie Ruttmann, zajęty już innymi projektami, nie dokonał żadnych zmian w całym cyklu.

*Opus II* i *III* wykazują niewątpliwie znaczne podobieństwa z pierwszym utworem serii. Rozszerzony został asortyment form i środków wyrazu. Faktura reliefu malarskiego (farba lub воск) została mocniej wyeksponowana. W *Opusie III* pojawił się nadto obiekt trójwymiarowy: obracający się, spiralnie opleciony pręt przypominający ostre korkociąg w dużym powiększeniu. Niemniej głównym, chociaż

nie jedynym, wątkiem akcji nadal pozostał konflikt między „agresywnymi” figurami geometrycznymi i „płochymi” formami obłymi. Pewnym novum w *Opusie II* jest równoważenie sekwencji dynamicznych ujęciami statycznymi (czarne, lekko pulsujące koło na tle nieregularnej, trójkolistej jasnej plamy). Są też fragmenty ukazujące transformacje figur geometrycznych, nienasuujące żadnych „życiowych” skojarzeń. Te ostatnie obrazy są niemal jedyną treścią czwartego, najbardziej geometrycznego z *Opusów*. Tu już nie walka form, lecz rytmy podziału płaszczyzny ekranu (poziome i pionowe pasy) wyznaczają dramaturgię. Bardzo zbliżona w charakterze do *Opusu IV* etiuda abstrakcyjna otwiera też sławną impresję dokumentalną Ruttmanna *Berlin – symfonia wielkiego miasta* (*Berlin, die Synfonie der Grossstadt*) z 1927 r. Introdukcja ta łączy się formalnie z następującym bezpośrednio po niej ujęciem podnoszących się szlabanów.

*Symfonię wielkiego miasta* (a ściślej – tą wstępną sekwencją) Ruttmann zamykał abstrakcyjny rozdział swojej twórczości filmowej. W ciągu kilku lat twórca *Opusów* przeszedł wyraźną ewolucję. Jego początkowo zdecydowanie ekspresjonistyczny typ wrażliwości malarskiej uległ zdyscyplinowaniu. Potrzeba ekspresji emocji, potrzeba akcji ustąpiła potrzebie harmonii. Nie należy jednak przeceniać owych wczesnych narracyjnych skłonności Ruttmanna. Wszystkie *Opusy* jawią się bowiem przede wszystkim jako ciągi bardzo malarsko kojarzonych, ruchomych zjawisk optycznych – świetlnych, pulsujących rytmów.

Echa *Opusów* można też odnaleźć w pierwszym europejskim<sup>38</sup> pełnometrażowym filmie animowanym *Przemyśle księcia Achmeda* (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, 1926) w reżyserii Lotte Reiniger, przy którego realizacji współpracowali między innymi Ruttmann i Berthold Bartosch (później twórca innego arcydzieła animacji *Idea /L'idée*, 1932/). Ten do dziś urzekający urodą wycinankowy (czy ściślej – sylwetkowy) film zawiera kilka dekoracyjnych efektów abstrakcyjnych autorstwa Ruttmanna, któremu można z pewnością przypisać niemal cały prolog, podczas którego następuje prezentacja głównych postaci (będących dziełem reżyserki). W sekwencji tej można odnaleźć pełen asortyment form znanych z wcześniejszych filmów Ruttmanna, z rosnącymi formami łukowatymi i geometrycznymi, a nawet kształty zbliżone do wspomnianego „korkociągu” z *Opusu III*.

Ruttmann już około 1919 r. przewidywał, że nowa sztuka ruchomych, abstrakcyjnych obrazów, której tworzeniu poświęcił, jak twierdził, blisko dziesięć lat, nie będzie przemawiać do widzów wychowanych na tradycyjnym kinie. Niemniej powinna ona zdobyć większą publiczność niż malarstwo, a to ze względu na to, że obecny w niej ruch zwolni widza od konieczności mentalnego *rekonstruowania* *wyimaginowanej animacji pozbawionych jednak ruchu obiektów* przedstawionych na obrazie. W konkluzji twórca *Opusów* stwierdzał: *Wiem, że ta nowa sztuka będzie kielkować i żyć, ponieważ jest to roślina posiadająca mocne korzenie, a nie tylko samą strukturę*<sup>39</sup>. Nie pomylił się. Filmy abstrakcyjne powstają nieprzerwanie od czasów pierwszych eksperymentów z taśmą filmową braci Corradinich i wciąż nie wyczerpały możliwości nowych form, a komputer otworzył przed nimi dalsze, niespenetrowane obszary.

MARCIN GIŻYCKI

<sup>1</sup> Fragment przygotowywanej do druku książki *Kino artystów. Od Georgesa Mélièsa do Mai Deren*.

- <sup>2</sup> B. Corra, *Muzyka chromatyczna* (1912), tłum. W. Jur, „Film na świecie” 1986, nr 325-326, *Włoski futurizm filmowy*, s. 84-88. Trzeba tu podkreślić zasługę Tadeusza Miczki (niewymienionego w roli redaktora) w powstaniu tego ważnego wydawnictwa.
- <sup>3</sup> Cztery ukończone w 1911 r. i pięć w następnym. Filmy te omawia szeroko W. Moritz, *Abstract Film and Color Music*, w: *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985*, red. M. Tuchman, J. Freeman, Abbeville Press, Los Angeles 1999, s. 300.
- <sup>4</sup> B. Corra, dz. cyt., s. 88.
- <sup>5</sup> Tamże, s. 87.
- <sup>6</sup> Tamże, s. 86.
- <sup>7</sup> F. T. Marinetti, A. Ginna, *Kinematografia* (1938), tłum. W. Jur, „Film na świecie”, dz. cyt., s. 75.
- <sup>8</sup> D.-H. Kahnweiler, *The Rise of Cubism*, New York 1949, s. 22.
- <sup>9</sup> L. Surriage, *Le couleur, le mouvement, le rythme*, tekst złożony 29 VI 1914 r. w Académie des Sciences w Paryżu, przedruk w: *Surriage – rythmes colorés, 1912-1913*, Saint-Etienne 1973, s. nlb. (katalog wystawy).
- <sup>10</sup> L. Surriage, *Le rythme coloré*, „Le Soirées de Paris” 1914, nr 26-27, tamże.
- <sup>11</sup> Tamże.
- <sup>12</sup> B. Cendrars, *La parturition des couleurs*, „La Rose Rouge”, tamże.
- <sup>13</sup> Tamże.
- <sup>14</sup> L. Surriage, *Le rythme coloré*, dz. cyt.
- <sup>15</sup> H. L. Stollenberg, *Reine Farbkunst in Raum und Zeit, und ihr Verhältnis zur Tonkunst*, Leipzig 1920. Koncepcje Stollenberga przypominał wielokrotnie William Moritz, m.in. w eseju *Norman McLaren and Jules Engel: Post-Modernists* udostępnionym w portalu The Iota Center razem z archiwum autora, zmarłego w 2004 r. wybitnego znawcy kina abstrakcyjnego: <http://www.iotacenter.org/visualmusic/articles/moritz/mclarenengel>.
- <sup>16</sup> Skrótoowo sylwetkę artysty przedstawił Stanisław Ozimek w tekście *Viking Eggeling i jego Symfonia Diagonalna* (1924), „Kwartalnik Filmowy” 1995, nr 11, s. 71-80. Autor oparł się głównie na książce: L. O’Konor, *Viking Eggeling, 1880-1925, Artist and Film-Maker: Life and Work*, Stockholm 1971.
- <sup>17</sup> Obaj artyści rzeczywiście próbowali zainteresować swoimi koncepcjami filmowymi twórcę teorii względności.
- <sup>18</sup> T. van Doesburg, „De Stijl” 1921, nr 5, lipiec; przedruk w: *Film as Film: Fotmal Experiment in Film, 1910-1975*, katalog wystawy w Hayward Gallery, London 1979, s. 74. Autor tej relacji sam rozwijał koncepcje projekcji filmów abstrakcyjnych w specjalnie zaprojektowanych w tym celu przestrzeniach.
- <sup>19</sup> H. Berlewi, *Viking Eggeling i jego abstrakcyjno-dynamiczny film*, Albatros” 1922, wrzesień; tłum. w: M. Giżycki, *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, Warszawa 1989, s. 118-119 (tłum. z jidysz Z. Bargielski).
- <sup>20</sup> R. Soupault, wspomnienia spisane w Paryżu w październiku 1977 r.; przedruk w: *Film as Film...* s. 76.
- <sup>21</sup> L. O’Konor, dz. cyt., s. 133.
- <sup>22</sup> V. Eggeling, *Elvi fejtegetesek a mozgóművészetről*, „MA” 1921, nr 8, s. 105-106; polskie tłumaczenie: *Teoretyczna prezentacja Sztuki Ruchu*, „Kwartalnik Filmowy” 1995, nr 11, s. 84-86.
- <sup>23</sup> J. Mekas, *Walden – Diaries Notes and Sketches*, 1964, szpula 5.
- <sup>24</sup> Dokładna liczba jest trudna do ustalenia, gdyż nie ma dowodów, że wszystkie filmy, jakie Richter sobie przypisywał, zostały rzeczywiście zrealizowane.
- <sup>25</sup> H. Richter, *Prinzipiellen zur Bewegungskunst*, „De Stijl” 1921, nr 4, s. 109-112. Niemal identyczny tekst podpisany przez Eggelinga ukazał się wcześniej w węgierskim magazynie „MA” (zob. przyp. 21). Popelnienie przez Richtera plagiatu sugerują m.in. Ozimek i O’Konor w cyt. tekstach, a także w rozmowie: *Inspiracje i kreacje Vikinga Eggelinga*. Z dr Louise O’Konor, historykiem filmu, profesorem Uniwersytetu Sztokholmskiego, rozmawia Stanisław F. Ozimek, „Kwartalnik Filmowy” 1995, nr 11, s. 81-83. Nie można jednak wykluczyć, że artykuł ów był wspólnym dziełem obu artystów, a jego publikacja pod dwoma różnymi nazwiskami rezultatem ich umowy, nic bowiem nie wiadomo, by Eggeling publicznie protestował przeciwko opublikowaniu tekstu sygnowanego nazwiskiem Richtera.
- <sup>26</sup> Szerzej na temat tego najbardziej znanego filmu Richtera pisałem w: *Sny, które można kupić za pieniądze*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54-55, s. 344-349.
- <sup>27</sup> *Art in Cinema*, red. F. Stauffacher, San Francisco 1947, s. 50.
- <sup>28</sup> Jedna z jego partytur filmowych (*Filmpartitur Komp. II/22*) została opublikowana w „De Stijl” w 1923 r.; reprodukcja m.in. w: *Film als Film. 1910 bis heute*, red. B. Hein, W. Herzogenreth, Köln 1978, s. 57.
- <sup>29</sup> J. Hoffmann, *Hans Richter: Constructivist Filmmaker*, w: *Hans Richter: Activism, Modernism, and the Avant-Garde*, red. S. C. Foster, Cambridge 1998, s. 72-91.

- <sup>30</sup> Film był w jakimś swoim kolejnym wcieleniu pokazany na sławnym dadaistycznym wieczorze *La soirée du coeur barbe*, zorganizowanym w lipcu 1923 r. przez Tristana Tzarę w Paryżu, gdzie pokazano też m.in. film Mana Raya *Powrót do rozumu* (*Le Retour à la Raison*).
- <sup>31</sup> Ze zdaniem takim nie zgodziłby się William Moritz, najzacieklejszy krytyk twórczości Richtera. Oto jego opinia: *Prymitywizm filmu (filmów) „Rytym” Richtera jest zbyt często brany za minimalizm (którego jakoś trudno doszukać się w malarstwie i pismach teoretycznych Richtera), a siemieżność wykonania – którą trzeba zignorować na wstępie, by dało się to w ogóle oglądać – najwyraźniej stępią naszą wrażliwość i maskuje fakt, że film ten jest w istocie niekonsekwentny, nierytmiczny i źle zorganizowany*” (W. Moritz, *Non Objective Film: The Second Generation*, w: *Film as Film...* dz. cyt. s. 59). Stwierdzenie, że elementy minimalistyczne, czy trafniej konstruktywistyczne lub neoplastyczne, były nieobecne w malarstwie Richtera, nie znajduje jednak potwierdzenia w faktach, jak udowadniają to m.in. autorzy książki *Hans Richter: Activism, Modernism, and the Avant-Garde*, dz. cyt.
- <sup>32</sup> H. Richter, *Hans Richter*, Neuchâtel 1965, s. 37-38.
- <sup>33</sup> Spotykana jest też inna pisownia imienia artysty: „Walther”. Podstawowe kompendium wiedzy o Ruttmannie (J. Goergen, *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*, Berlin 1990) przyjmuje jednak wersję imienia bez „h”.
- <sup>34</sup> B. Diebold, *Expressionismus und Kino*, „Neue Züricher Zeitung”, 27 VII 1916; cyt. za: S. D. Lowder, *The Cubist Cinema*, New York 1975, s. 56.
- <sup>35</sup> B. Diebold, *Eine neue Kunst. Die Augenmusik des Films*, „Frankfurter Zeitung” 2 IV 1921.
- <sup>36</sup> Kopia odnalazła się w 1977 r., jednak jeszcze później nadal pisano o *Opusie I* jako o filmie zaginionym.
- <sup>37</sup> W. Moritz, *Non Objective Film: the Second Generation...* dz. cyt., s. 60.
- <sup>38</sup> Wciąż mało znany jest fakt, że pierwszy pełnometrażowy film animowany – *El Apóstol* w reżyserii Quirino Cristianiego – powstał w Argentynie w 1917 r.
- <sup>39</sup> W. Ruttmann, *Malerei mit Zeit*, rękopis datowany na lata 1919/1920, przedruk w: J. Goergen, dz. cyt., s. 74.



*Berlin – symfonia wielkiego miasta*, reż. Walter Ruttmann (1927)