

Kino anegdoty i kino obrazu

MARCIN GIŻYCKI

Przyjęło się powszechnie uważać, że kino już u zarania podzieliło się na dwa nurty: realistyczny, wywodzący się z pierwszych reporterskich migawek braci Lumière, i fantastyczny, kreacyjny, mający swego protoplastę w osobie Georges'a Mélièsa. Stefan Themerson dopatrywał się załączków tego podziału 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*¹.

Te dwa wynalazki, zdaniem Themersona, wyznaczyły dwie tradycje „tworzenia widzeń”. Reprezentantem pierwszej, tej spod znaku ciemni optycznej, miałby być Henry Hel, filadelfijczyk, który już w 1870 roku wyświetlał minifilm złożony z sekwencji zdjęć tańczącej pary. Tradycję latarni magicznej uosabiał natomiast dla Themersona Joseph-Antoine Plateau, wynalazca phenakistiskopu, przodka dzisiejszego filmu rysunkowego („filmik” stanowiła kilkunastoobrazkowa sekwencja nanieśiona 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 przemysł lunaparkowy dla pracującej inteligencji².

W tym lunaparku pojawiły się jednak dzieła wybitne, jak *Burza nad Azją* Pudowkina czy *Alleluja* Vidora. Awangarda udała się natomiast własną drogą, prowadzącą od phenakistiskopu, choć zdarzało się, że jej przedstawiciele, jak René Clair, wdzierali się także na teren lunaparku.

Themersonowa wizja prądziejów filmu jest piękną poetycką metaforą. Faktyczne znaczenie poszczególnych osiągnięć technicznych na drodze ku kinematografowi niekoniecznie jest tak oczywiste. Metoda, którą posłużył się Heyl, puszczając 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 McLarena, w filmach takich, jak *Sąsiedzi* (*Neighbors*, 1952) i *Dwa drobiazgi* (*Two Bagatelles*, 1953). Nie mówiąc już o tym, że filadelfijski wynalazca posłużył się w swych eksperymentach rodzajem udoskonalonego phenakistiskopu. 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 apollińskiego 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 Pollen, reżyser i kry-

tyk angielski, autor klasycznego dziś tekstu z roku 1975³, pierwsza wywodzi się z doświadczeń filmowych czynionych jeszcze w latach dwudziestych ubiegłego stulecia przez malarzy – Légera, Picabię (z Clairem), Eggelinga, Richtera, Mana Raya, Moholy-Nagya – a reprezentuje ją ruch kooperatyw filmowych, zamknięty w swojej własnej sieci dystrybucyjnej, wydający własne czasopisma (jak np. „Film Culture”). Drugą można uważać za spadkobierczynię porewolucyjnego kina radzieckiego – Eisensteina, Wiertowa, Dowżenki z okresu *Strajku*, *Zwenigory* i *Człowieka z kamerą* – a za jej przedstawicieli np. Godarda, Strauba z Huillet, Hanouna czy Janco. 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 z niego pierwszorzędne medium przekazu idei.

W gruncie rzeczy rozróżnienie to odpowiada podziałowi na „awangardę estetyczną” i „polityczną” przyjętemu w ogólnej teorii awangardy. Renato Poggioli⁴ na przykład, biorąc pod uwagę ideologiczny aspekt twórczości naturalistów, jest skłonny również ich obejmować mianem awangardy, zastrzegając się jednak, że nie chodzi o tę samą awangardę, którą w czasach Zoli reprezentował, powiedzmy, Rimbaud. Niemniej, jak łatwo się przekonać, radykalizm polityczny i radykalizm estetyczny wzajemnie na siebie oddziaływały w pewnych okresach, zwłaszcza wielkich napięć społecznych (porewolucyjna Rosja, rok 1968), niemal się utożsamiając, w innych – daleko rozchodząc, nierzadko na pozycje biegunowo przeciwstawne.

Można też zaobserwować przypadki przechodzenia z jednych pozycji na drugie. Znamiennym przykładem jest Hans Richter, który drogę tę odbył w obie strony: zaczynał karierę filmową w latach dwudziestych od filmów abstrakcyjnych, następnie w latach 30., po zrealizowaniu kilku filmów dokumentalnych, w tym jednego w ZSRR, napisał książkę o społecznej odpowiedzialności kina, 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 znamienny: 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* – stwierdzała Zahorska w 1930 roku⁵. W rezultacie tego zetknięcia się zachodniej awangardy z dziełami Eisensteina i Pudowkina, a zwłaszcza z *Pancernikiem Potiomkinem*, ta pierwsza doznała rodzaju szoku, po którym *nie pokazał się w Europie żaden więcej film o charakterze zdecydowanie abstrakcyjnym*. Zwrócono się natomiast 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 przysłoniętym okiem aparatu. Z lubością chwymano motywy maszynowe (Ruttman, Deslaw), poezję murów i drapaczy chmur (Landau, Florey), chciano nawet uchwycić dynamikę faktów (Lods i Kaufmann), wplataną nawet jakąś nutę społeczną, tragiczno-liryczną (Cavalcanti)*⁶.

Nie bez znaczenia jest rok, w którym wypowiedziano te słowa – 1930. Wkrótce miało się okazać, że film abstrakcyjny jest bardziej żywotny, niż skłonna była



Dwa drobiazgi, reż. Norman McLaren (1953)

sądzić ich autorka. Oskar Fischinger, Norman McLaren, Luigi Veronesi czy Stefan i Franciszka Themersonowie przyczynili się do jego odrodzenia jeszcze w tej samej dekadzie. Jednakże niewątpliwie około 1926 roku nastąpiło brzemiennie w skutki odkrycie przez Zachód kinematografii radzieckiej, której sukces polegał m.in. na wykazaniu, że awangardowe zdobycze w dziedzinie estetyki kina mogą służyć „użytkowym” niejako funkcjom. Konstatacja ta zrodziła tzw. symfonie wielkomiejskie, *pierwszą łutwą w odbiorze (popularną)* – jak określił to angielski badacz David Curtis – *formę filmu awangardowego*⁷. To o nich przede wszystkim pisała Zahorska. Ale owa popularna forma okazała się nie tyle szansą dla awangardy, ile pomostem przejściowym prowadzącym bądź ku pozycjom już jawnie politycznym (np. 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 r. ruch pierwszej, tak zwanej klasycznej awangardy podczas II Kongresu Międzynarodowej Ligi Filmu Niezależnego sam ogłosił swoją upadłość. Zdecydowano wówczas rozwiązać tę organizację, a w uchwalonej rezolucji wyrażono przekonanie o *potrzebie używania filmu w większym stopniu jako broni przeciwko faszyzmowi*.

Ale oczywiście rozwiązanie Ligi i zmierzch pierwszej awangardy nie kończą dyskusji nad dwoistą naturą kina. Szczególnie wyraziście przebiegała ona (i przebiega) w odniesieniu do filmu animowanego. Ten ostatni jako taki jest przeciwstawiany z jednej strony często 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 artyście *możliwość bezpośredniego wyrażania swojej indywidualności*⁸. Z drugiej strony istnieje bardzo wyraźny podział na film animowany „narracyjny”, w którym

opowiada się historie za pomocą postaci (ludzkich, zwierzęcych czy fantastycznych, tzw. *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 stwierdzał, że *film animowany jest – jak każdy inny film – domeną twórcy-filmowca, a nie plastyka*⁹, opowiadał się oczywiście zdecydowanie za pierwszym rodzajem animacji, która rządzi się regułami dramaturgicznymi kina fabularnego. Ale kiedy z kolei William Moritz, jeden z najważniejszych historyków animacji eksperymentalnej, pisał, że *film animowany, który posługuje się formami przedstawiającymi i linearną narracją, nie może być uznany za w prawdziwie animowany, ponieważ konwencjonalny, linearny i przedstawiający film od dawna lepiej realizowany jest z aktorami*¹⁰ – to uznawał wyższość kina abstrakcyjnego nad animowanym narracyjnym¹¹.

Swojego czasu ładnie scharakteryzował tę polaryzację animacji 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, zobrażowany środkami plastyki filmu, która jest mu podporządkowana.*

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.

*Miedzy tymi biegunami mieści się każdy film*¹².

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) przeciwstawnych kategorii: kina anegdoty i kina obrazu.

MARCIN GIŻYCKI

¹ S. Themerson, *O potrzebie tworzenia widzeń*, „f.a.”, 1937, nr 2, s. 45.

² S. Themerson, *Kto da nam wreszcie*, „Dekada”, 1934, nr 31, s. 6.

³ P. Wollen, *Two Avant-Gardes*, „Studio International” 1975, Nov.-Dec., s. 171-175.

⁴ R. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge 1998.

⁵ S. Zahorska, *Drogi rozwojowe filmu*, „Miesięcznik Literacki”, 1930, nr 5, s. 223.

⁶ Tamże.

⁷ D. Curtis, *Experimental Cinema*, New York 1971, podpis pod il. nr 16.

⁸ K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza*, Kraków 1924, s. 212.

⁹ Z. Wasilewski, wypowiedź w ankiecie *Specyfika filmu animowanego*, „Kwartalnik Filmowy” 1964, nr 4, s. 39.

¹⁰ W. Moritz, *Some Observations on Non-Objective and Non-Linear Animation*, w: J. Cane-maker (red.), *Storytelling in Animation, The Art of Animated Image*, t. 2, Los Angeles 1988, s. 21.

¹¹ Skrajnie formalistyczne stanowisko Moritza jest bliskie poglądom jednego z najbardziej wpływowych amerykańskich krytyków i teoretyków modernizmu, Clementa Greenberga.

¹² M. Wimmer, *Plastyka a film animowany*, „Kwartalnik Filmowy”, 1964, nr 4, s. 22.