

OKIEM I UCHEM

Sny, które można kupić za pieniądze

MARCIN GIŻYCKI

Wystawa Fernanda Légera w Zachęcie (VI-VIII 2006) jest dobrą okazją, by przypomnieć jeden z najniezwyklejszych, a zarazem najmniej znanych filmów w dziejach kina, jakim są *Sny, które można kupić za pieniądze*, a w którego powstaniu malarz ten miał znaczący udział.

Sny zostały zrealizowane w latach 1944-1946 w Stanach Zjednoczonych przez dadaistę Hansa Richtera. Jest to film nowelowy, którego epizody powstały na podstawie pomysłów sześciu sławnych artystów (w tym samego Richtera). Artyści ci to (oprócz reżysera): Max Ernst, Fernand Léger, Man Ray, Marcel Duchamp i Alexander Calder (wymieniam w kolejności, w jakiej ich nowelki ukazują się na ekranie; epizod Richtera jest na końcu). To zrodzone z ducha dadaizmu i surrealizmu dzieło, produkcja typowo niezależna, zdobyło wyróżnienie na festiwalu weneckim w 1947 roku za „wkład w rozwój kinematografii”, nigdy jednak nie doczekało się szerokiego rozpowszechniania i informacje o nim, na ogół skąpe, można dziś znaleźć głównie w publikacjach poświęconych filmowi eksperymentalnemu. A szkoda, bo *Sny* są filmem nie tylko skrzącym się od wielkich nazwisk (co prawda nie aktorów), ale też, jeśli ktoś lubi absurdałny humor, bardzo zabawnym.

Hans Richter był postacią barwną. Urodzony w 1888 roku w Berlinie w zaможnej rodzinie biznesmena otrzymał staranne wykształcenie artystyczne (studiował architekturę, później malarstwo w Berlinie, Weimarze i Paryżu). W 1912 roku, po zobaczeniu na wystawie *Kapiących się Cézanne’a*, nawrócił się, jak sam później wyznawał, na nową sztukę¹. Od tej pory próbował różnych stylów i mediów, stając się jednym z najaktywniejszych uczestników awangardowych ruchów XX wieku. W rok po olśnieniu Cézanne’em związał się ze środowiskiem ekspresjonistów, chociaż fascynował go również papież futurystów Marinetti (podczas wizyty tego ostatniego w Berlinie Richter wręczał przechodniom ulotki z *Manifestem futuryzmu*). Po zwolnieniu z wojska w wyniku ran odniesionych na froncie dołączył w 1916 roku do grupy dadaistów w Zurychu. Obrazoburcza ideologia tego ruchu nie przeszkadzała mu w malowaniu geometrycznych obrazów abstrakcyjnych, bliskich konstruktywistycznej poetyce holenderskiej grupy

De Stijl (Piet Mondrian i Theo van Doesburg). W Szwajcarii poznał szwedzkiego malarza Vikinga Eggelinga, z którym w początkach lat dwudziestych zaczął pracować nad filmami abstrakcyjnymi (*Rytm 21* i *Rytm 23* Richtera, *Symfonia diagonalna* Eggelinga). Wspólnie też próbowali stworzyć uniwersalny język wizualny. Później Richter zrealizował kilka filmów eksperymentalnych i dokumentalnych (należą dziś do klasyki obu rodzajów kina), m.in. *Studium filmowe* (1926), *Inflację* (1928), *Przedpołudniowe strachy* (1927) i *Reńską symfonię* (1929).

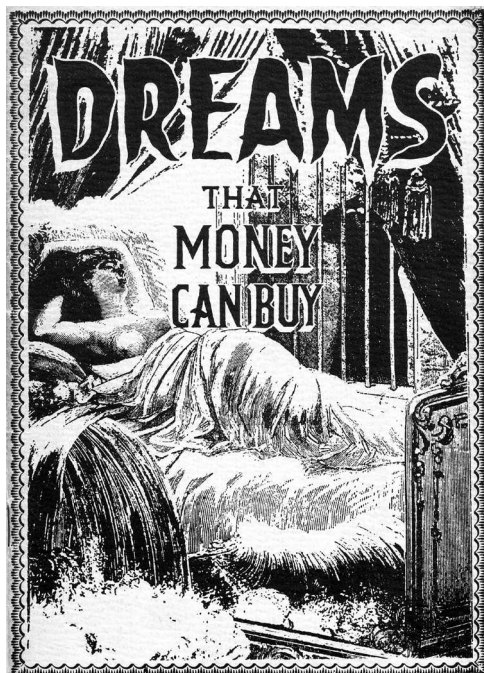
W maju 1925 roku Richter zorganizował w Berlinie przegląd „filmu absolutnego” – pierwszy na świecie międzynarodowy festiwal kina eksperymentalnego. W programie znalazły się następujące filmy: *Film jest rytmem* samego Richtera (jedna z wersji jego wcześniejszych *Rytmów*), *Symfonia Diagonalna* Eggelinga, trzy *Opusy* (2, 3 i 4) Waltera Ruttmanna, *Balet mechaniczny* Légera i *Antrakt* René Claira i Francisa Picabii. Pokazano też *Grę refleksów i kolorów* Ludwiga Hirschfelda-Macka, projekcję ruchomych abstrakcyjnych slajdów wyświetlanych z czterech rzutników.

Po dojściu Hitlera do władzy Richter, Żyd i twórca „sztuki zdegenerowanej”, mający za sobą próbę realizacji filmu w ZSRR (*Stal*, nieukończony), wyemigrował z Niemiec – najpierw do Holandii, później do Szwajcarii i wreszcie w 1941 roku (typową drogą przez Francję i Portugalię) do Stanów Zjednoczonych. W USA przyjął pozycję wykładowcy filmu w New York City College. W swojej nowej ojczyźnie powrócił do malarstwa, porzuconego wcześniej dla kina, ale zrealizował też jeszcze kilka większych filmów, z których *Sny, które można kupić za pieniądze* były pierwszym. Następne to *8 x 8* (1954-1957) i *Dadascope* (1956-1961). Wszystkie one wyrastały z tradycji zbiorowej, dadaistycznej zabawy.

Sny są niewątpliwie najważniejszym z amerykańskich filmów Richtera, chociaż do jego realizacji, według słów samego reżysera, doszło właściwie dzięki serii szczęśliwych przypadków². Herman Weinberg, nowojorski krytyk i filmowiec, starał się zorganizować pokaz krótkich filmów Richtera w World Theatre przy 49. ulicy. Kierownictwo tej placówki zasugerowało jednak, żeby połączyć je jakąś fabularną ramą. To z kolei wymagało funduszy. Richter obliczył, że potrzebuje około siedmiu tysięcy dolarów, by wywiązać się z zadania. Sumy tej użyczyli mu Kenneth McPeherson, wydawca pisma „Close-Up”, i kolekcjonerka Peggy Guggenheim. Léger miał wówczas powiedzieć Richterowi: *Zwariowałeś! Skoro masz pieniądze zrób nowy film. Po co pokazywać stare filmy? Zostaw je w spokoju, są wystarczająco dobre takie, jakie są.*

Richter i Léger planowali wspólną realizację filmu jakoby już od 1925 roku. Brali pod uwagę zekranizowanie jednego z utworów Blaise Cendrarsa. Nowy Jork podsunął jednak Légerowi inny temat: *Folklore à l'Américaine*, opowieść inspirowaną oknami wystawowymi nowojorskich sklepów, zwłaszcza ze strojami ślubnymi (skupisko tych sklepów znajdowało się przy Grand Street). *Gdzież amerykańscy filmowcy mają oczy? Wystarczyłoby, żeby tylko fotografowali to miasto. Spójrz na wystawę tej drogerii – co się na niej wyrabia! Co za folklor! Zrealizujmy historię miłosną między manekinami* – radził francuski malarz swojemu niemieckiemu koledze.

I tak historia miłości dwóch manekinów, nazwana *Dziewczyną z prefabrykowanym sercem*, dała początek *Snom, które można kupić za pieniądze*. Związek



tej opowieści z jedynym filmem zrealizowanym przez Légera, to jest *Baletem mechanicznym* z 1924 roku, jest oczywisty, taniec manekinowych nóg stanowi bowiem ważną sekwencję tego sławnego eksperymentalnego dzieła, co nie było przypadkiem. Już wówczas sztuka popularna, sztuka ulicy (podobnie jak wszelakie mechanizmy i automaty – stąd tytuł) stanowiła dla twórcy *Baletu* ważne źródło inspiracji³. Dlaczego więc nie pokazać ożywionych manekinów? Ich przygody miłosnej? Zwłaszcza że zarówno Léger, jak i Richter zdążyli pobrać między swoimi pierwszymi próbami filmowymi a nowojorską emigracją lekcję surrealizmu.

W gotowym filmie *Dziewczyna z prefabrykowanym sercem* jest epizodem (snem) drugim. Poszczególne segmenty filmu łączy postać głównego bohatera, poety o imieniu Joe, który ma umiejętność czytania podświadomości innych ludzi. Z daru tego postanawia uczynić sposób na życie: otwiera gabinet, w którym za pieniądze układa klientom sny. Pierwszy klient otrzymuje sen (*Pożądanie*), dla którego punktem wyjścia jest jeden z kolaży Maxa Ernsta z jego książki *La Semaine de Bonté*⁴. Kilka ujęć tej onirycznej opowieści o *namiętności i pożądaniu kochanka wsłuchanego w to, co mówi przez sen jego dziewczyna*⁵, nawiązuje bezpośrednio do konkretnych kolaży z tej powieści bez słów. Jest to zresztą jedyny epizod w filmie, którego współreżyserem⁶ był sam pomysłodawca, który także zagrał jedną z ról (wcielił się w postać tajemniczego „Prezydenta”).

Kolejny epizod, *Dziewczyna z prefabrykowanym sercem* to, jak już się rzekło, historia odegrana przez manekiny. Ich przygoda miłosna kończy się niedobrze, uczucia bohaterki wyparowują bowiem natychmiast, gdy z powodu bez troski amanta zniszczeniu ulega jej strój ślubny. Cóż, była w końcu tylko kukłą o prefabrykowanym sercu, o czym przypomina komentująca wydarzenia piosenka napisana przez Johna Latouche’a.



Epizod trzeci (*Ruth, róże i rewolwer*) na podstawie pomysłu Man Raya (jego spojrzenie przenika widzów z fotografii-autoportretu wiszącego na ścianie w filmie) jest żartem na temat kina. Widzowie seansu filmowego są proszeni o dokładne powtarzanie zachowań i gestów mężczyzny na ekranie. Kiedy ów mężczyzna wstaje i opuszcza kadr, widzowie konsekwentnie wychodzą z kina.

W sekwencji czwartej (*Dyski i akty schodzące ze schodów*) Richter połączył, zgodnie z tytułem, sławny obraz Marcela Duchampa (*Akt schodzący ze schodów* odtworzony z udziałem modelki) z rotoreliefami tegoż artysty: dyskami z namalowanymi na nich mimośrodowymi kołami, które wirując, stwarzają iluzję ruchomej spirali.

Sny piąty i szósty (*Balet i Cyrk*) wywodzą się z dzieł Alexandra Caldera – mobili (wiszące abstrakcyjne konstrukcje) i cyrku drucianych figurek wprowadzanych w ruch przez samego autora.

I wreszcie epizod ostatni (*Narcyz*) jest autorskim snem Richtera. Narrator całego filmu, sprzedawca snów Joe, odkrywa nagle swoją prawdziwą naturę, co ma taki skutek, że jego twarz robi się niebieska. Staje się teraz wyrzutkiem społeczeństwa i musi stoczyć wewnętrzną walkę o akceptację swojej nowej tożsamości. Jego historia jest ukazana za pomocą symbolicznych obrazów, których kulminacją jest eksplozja marmurowej głowy Zeusa uosabiającej, jak wyjaśniał Richter, *najcenniejsze wspomnienia* bohatera, który sam znika w chwilę potem. *Zostają po nim tylko jego prace, fruwiące kompozycje o jaskrawych kolorach*⁷.

Rama łącząca poszczególne nowelki jest parodią filmu *noir*. Sprzedawca snów został upozowany na prywatnego detektywa, który przeprowadza śledztwa w podświadomości swoich klientów. Jeden z nich jest nawet prawdziwym gang-

sterem i domaga się profetycznego snu, który pozwoli mu postawić na zwycięskiego konia w nadchodzących wyścigach (otrzymuje sen Duchampa). Nie wszyscy odwiedzający sprzedawcę chcą zresztą nabyć sen. Niewidomy staruszek ma ich w nadmiarze i sam oferuje Joe'emu jeden z nich – *Cyrk Caldera*. „Klientka” numer dwa o urodzie przypominającej Veronikę Lake zbiera natomiast podpisy: jej misją jest mobilizowanie ludzi do angażowania się w akcje społeczne (godzi się jednak, chociaż z oporami, na „prześwietlenie” swojej podświadomości i dostaje sen Légera). Pozostali klienci to: urzędnik (który w głowie, zdaniem żony, ma tylko słupki liczb), jego żona i mała dziewczynka. Obdarowani zostają kolejno snami Ernsta, Raya i *Baletem Caldera*.

Niewątpliwie najważniejszym, a zarazem najbardziej tajemniczym „snem” w filmie jest *Narcyz* będący osobistą wypowiedzią samego reżysera. Richter wyznał, że w czasie realizacji *Snów* przechodził kryzys, w trakcie którego uzmysłowił sobie, że *nie był aż takim bohaterem, za jakiego się uważał* i postanowił zrobić o tym nowelkę.

*W filmie – mówił reżyser, mając na myśli Narcyza – czterdziestoletni mężczyzna zdaje sobie nagle sprawę, że jest kimś innym, niż myślał... że jest niebieski. Jest ptakiem innego koloru... Przyszło mi do głowy, żeby zrobić coś na kształt historii Narcyza. Narcyz jest człowiekiem, który spogląda na swoje własne odbicie. W mojej wersji patrzy on nie tylko na swoje odbicie, ale i na świat, który się w nim odzwierciedla... Jest to w ogóle problem artysty*⁸.

Artysta szukający inspiracji we własnym odbiciu to temat, któremu wcześniej poświęcił *Krew poety* Jean Cocteau i podobieństwa między tymi dwoma filmami (choć Richter tego nigdzie nie przyznał) są uderzające. Nie tylko zresztą w treści, ale także w atmosferze i symbolice. Bo też *Sny* jako całość są swoistym manifestem artystycznym, próbą powiązania ze sobą różnych wątków przewijających się w dokonaniach kilku kierunków artystycznych w sztuce pierwszej połowy XX wieku, zwłaszcza surrealizmu. Richterowi udało się zresztą pozyskać dla



projektu nie tylko wymienionych już malarzy i rzeźbiarzy, ale i imponującą grupę awangardowych kompozytorów: Paula Bowlesa (sny Ernsta i Caldera), młodego Johna Cage'a (sen Duchampa) i Dariusza Milhauda (sen Raya). Piosenkę do sekwencji Légera skomponował aktor i dramaturg John Latouche (który też zagrał rolę gangstera w historii łączącej epizody), a wykonał ją duet Libby Holman i Josh White⁹. Udział tego ostatniego wykonawcy, popularnego czarnego piosenkarza folkowego, jest o tyle godny odnotowania, że film kręcony był w czasach, w których Billy Holliday mogła wchodzić do hoteli dla białych tylko tylnymi drzwiami.

Interesująca jest też lista nazwisk autorów towarzyszącej filmowi wspomnianej wcześniej broszurki. Streszczenia poszczególnych epizodów i krótki tekst programowy *Sztuka i kino* napisał w niej Siegfried Kracauer. *Współczesna sztuka, jak sugeruje film* – stwierdzał przyszły autor *Teorii kina – przeciwstawia się światu, który stępiea sposoby wyrażania uczuć i twórczą spontaniczność*¹⁰.

Drugi krótki, ale ważny tekst w tym wydawnictwie zatytułowany *Psychologia i film* wyszedł spod pióra jednego z czołowych poetów dadaistycznych Richarda Huelsenbecka (zarazem współautora scenariusza *Narcyza*), który po zmianie nazwiska na Charles R. Hulbeck stał się znanym nowojorskim psychoanalitykiem. *Myszę, że dobrze pokazano tutaj* – pisał Huelsenbeck o *Snach* – *jaki użytek można zrobić z psychologii: wydobyć na wierzch wewnętrzne rozterki bohaterów, pokazać rozwój psychiczny postaci*¹¹.

Warto się zastanowić, dlaczego filmowi firmowanemu tak wielkimi nazwiskami nie poświęcono większej uwagi badawczej i krytycznej. Jak się wydaje, nie trafił on w swój czas. Surrealizm był już w drugiej połowie lat czterdziestych zjawiskiem *demodé* (odrodzenie zainteresowania tym kierunkiem miało nastąpić dopiero dwadzieścia, trzydzieści lat później). W większości odżegnywali się od niego uczestnicy rodzącego się wówczas amerykańskiego undergroundu filmowego, dla których nawet szanowana przez nich Maya Deren była zbyt surrealistyczna, a więc staroświecka¹². Moda na psychoanalizę także nie przyszła w sukurs filmowi. Zrodzone z niej senne wizje Salvadora Dalí w *Urzeczonej* Hitchcocka znacznie mocniej przemawiały do widza niż zgrzebne, niskobudżetowe sny Richtera i jego kolegów. *Złe oświetlenie, kiepski dźwięk i wyblakłe kolory* – podsumował film jeden z recenzentów¹³. Czegóż jednak oczekiwać od produkcji, która pochłonęła niecałe piętnaście tysięcy dolarów, których zresztą nie udało się odzyskać w rozpowszechnianiu¹⁴.

Dziś, po upływie lat, cezury czasowe tracą ostrość i mniejsze ma znaczenie, czy w latach czterdziestych surrealizm był *en vogue*, czy już nie, a nawet to, czy *Sny* są w ogóle filmem surrealistycznym. Zgrzebność filmu Richtera ładnie się spatynowała. Jego programowo artystowska poza nie razi już pretensjonalnością, raczej sympatycznie trąci myszką. A jeśli nawet do kogoś nie przemawia ta poetyka, to wciąż może w filmie widzieć interesujący dokument, zapis działań wielkich artystów pewnej epoki.

MARCIN GIŻYCKI

¹ *Hans Richter by Hans Richter*, C. Gray (red.), New York-Chicago-San Francisco 1971, s. 28-29.

² Tamże, s. 51.

³ F. Albera, *Léger i kino*, tłum. M. Kwaterko, w: *Fernand Léger. Od malarstwa do architektury*, Warszawa 2006.

⁴ Kolaż ten znalazł się zresztą na okładce pięknie zaprojektowanej broszurki towarzyszącej filmowi: [Hans Richter], *Dreams That Money Can Buy*, [New York 1947], s. nlb.

⁵ Tamże.

⁶ Większość źródeł błędnie podaje, że poszczególne epizody *Snów* były reżyserowane przez ich pomysłodawców. W rzeczywistości, z wyjątkiem Ernsta i Caldera, nie uczestniczyli oni nawet w zdjęciach. Błąd ten jest powielony np. na opakowaniu wydanej przez British Film Institute kasety VHS z filmem oraz na polskiej stronie internetowej 3 Cinema, <http://www.3cinema.art.pl>. Tymczasem na przykład Man Ray podkreślał, że wręcz obstawał przy tym, żeby jego historię użytą w *Snach* zrealizowali inni (w: *Dreams That Money Can Buy*, dz. cyt.).

⁷ *Dreams That Money Can Buy*, dz. cyt.

⁸ *Hans Richter by Hans Richter*, dz. cyt., s. 53.

⁹ Listę kompozytorów uzupełniają Louis Applebaum i David Diamond.

¹⁰ *Dreams That Money Can Buy*, dz. cyt.

¹¹ Tamże.

¹² J. Mekas, *A Few Notes on Maya Deren*, w: *Inverted Odyssey: Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, Sh. Rice (red.), Cambridge-London 1999, s. 131: *Jeśli chodzi o mnie i Adolfa [brat Jonasa], to przyznaję, że nie identyfikowaliśmy się z Mayą jako artystką. Nasza przyjaźń miała niewiele wspólnego ze sztuką. Uwielbialiśmy intensywność Mayi, jej zaangażowanie jako rzeczniczki filmu awangardowego. Ale czuliśmy, że należymy do innej, już powojennej generacji*. Słowa te z powodzeniem można by też odnieść do relacji Richtera i rodzącego się amerykańskiego podziemia filmowego, którego autor *Snów* był jednym z ojców chrzestnych.

¹³ B. Crowther, „*Dreams That Money Can Buy*”, *Psychological Study*, at 5th Ave. Playhouse – Raft Film at Loew's State, „The New York Times”, 24 IV 1948, <http://movies2.nytimes.com/mem/movies>.

¹⁴ C. Gray, dz. cyt., s. 51.