

OKIEM I UCHEM

Zen w kinie

MARCIN GIŻYCKI

Znane są powszechnie wpływy drzeworytu japońskiego na sztukę europejską początków XX wieku. Widzimy je w secesyjnej linii Klimta i Pankiewicza, japońskich motywach u Mehoffera. Dużo pisało się o wpływach chińskiej i japońskiej kaligrafii na ekspresjonizm abstrakcyjny i *art informel* – dwa pokrewne sobie kierunki w malarstwie lat czterdziestych i pięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Mało się natomiast wie o związkach zachodniego filmu eksperymentalnego, zwłaszcza abstrakcyjnego, z filozofią i estetyką Dalekiego Wschodu. Ale wynika to może z tego, że w ogóle tego rodzaju twórczość filmowa wciąż uchodzi za kuriozum niegodne zainteresowania filmoznawców i kinomanów. Bo co to w końcu za kino, w którym nie ma fabuły, którego nie da się opowiedzieć, które nie zawsze ma koniec i początek, prowadzi często do bólu oczu i nie dzieje się, ale przez jakiś czas po prostu trwa?

Krytycy i teoretycy sztuki też na ogół ignorowali film abstrakcyjny, film malarski, może dlatego, że niewielu znanych malarzy (do wyjątków należeli Fernand Léger, Hans Richter i Man Ray) próbowało oddać swój talent tej dziwnej, czasochłonnej twórczości, którą trudno eksponować w muzeach i galeriach. Władysław Strzemiński mówił wręcz, że dynamizm filmu jest obcy istocie malarstwa¹. Na szczęście byli też inni wielcy artyści, którzy uważali inaczej. Należał do nich między innymi Theo van Doesburg, który w 1921 roku pisał przy okazji wczesnych prób filmowych Richtera i Vikinga Eggelunga, że: *O przełamaniu statycznej natury malarstwa dzięki użyciu dynamicznych możliwości techniki filmowej marzyli już wcześniej artyści, którzy starali się rozwiązać nowoczesne problemy sztuki obrazowej*². Niestety ani Doesburg, ani kilku jeszcze entuzjastów nowego medium nie zmienili faktu, że film abstrakcyjny pozostał marginalną dziedziną twórczości na styku kina i sztuk plastycznych.

Być może jednak coś się teraz zmieni w tej kwestii. Kilka ważnych publikacji i ekspozycji z ostatnich lat przywraca filmowi abstrakcyjnemu należne mu miejsce wśród innych sztuk nowoczesnych. Wielka ekspozycja w dwóch częściach *American Century* w Whitney Museum z roku 1999, o której pisałem w przed kilkoma laty w „Kwartalniku”³, prezentowała filmy Douglasa Crockwella i Dwinnella Granta obok obrazów Jacksona Pollocka i Arshile Gorky’ego. Wspaniała mo-

nografia Oskara Fischingera pióra Williama Moritza (*Visual Poetry*) umieszcza tego artystę wśród najważniejszych przedstawicieli abstrakcji nie tylko w kinie ⁴. Wreszcie niedawna wystawa *Visual Music* w Hirshhorn Museum w Waszyngtonie (luty – maj 2005) i towarzyszący jej monumentalny album ukazują, jak ważne i silne były związki między malarstwem, kinem i muzyką w sztuce XX wieku.

Ale miało być o kinie abstrakcyjnym, eksperymentalnym i buddyzmie, mieszance, warto tu dodać, specyficznie zachodniej. Na początku lat sześćdziesiątych koreański artysta, działający jednak w Europie i USA, Nam June Paik, jeden z pionierów video artu, „zrealizował” film *Zen dla filmu* (*Zen for Film*). Utwór ten miał postać odcinka czystej taśmy (bez obrazków) sklejonej w pętlę. Długość filmu zależała więc wyłącznie od widzimisię autora. Już sam tytuł zachęcał do buddyjskiej kontemplacji. Paik tylko posłużył się świadomie tym, co ćwierć wieku wcześniej przypadkiem zafascynowało Stefana Themersona, polskiego pioniera filmu abstrakcyjnego – fragmentem niepotrzebnej rozbiegówki. *Przed autorem niniejszej historii – pisał Themerson w 1937 roku – za jego młodych lat, w (...) mieście P., smyrgnął przez ekran metr szmelcowej taśmy o zdrapanej emulsji. Ekran zabłyśnął, zadrgał jakimś innym a własnym życiem i zgasł. Niechlujny mechanik złączył pewnie tym metrem szmelcu dwie szpule. Pochwałę niechlujstwa chcę pisać. Pochwałę niechlujstwa, które rozrywa szablon, pochwałę niechlujstwa, które jest bliższe chaosu, pochwałę przypadku i niechlujstwa, które sypiąc z worka bez wyboru, daje szansę ujżenia ukrywanej czy pomijanej prawdy temu, kto chce zobaczyć. (...) Autor chciał zobaczyć życie własne ekranu, gdy między dwoma aktami dramatu przewinął się niewyreżyserowany szmelc* ⁵.

Nawiasem mówiąc, film Paika, podobnie zresztą jak i *Niebieski* (*Blue*) Dereka Jarmana, gdyby powstał dzisiaj w naszym kraju, nie miałby szansy na dofinansowanie przez Polski Instytut Sztuki Filmowej, przynajmniej w świetle nowej ustawy o kinematografii, która tak definiuje pojęcie filmu: *Filmem jest utwór dowolnej długości, w tym utwór dokumentalny lub animowany, złożony z serii następujących po sobie obrazów z dźwiękiem lub bez dźwięku, utrwalonych na jakimkolwiek nośniku umożliwiającym wielokrotne odtwarzanie, wywołujących wrażenie ruchu i składających się na oryginalną całość, wyrażającą akcję (treść) w indywidualnej formie (...)* ⁶. Czy bowiem migotanie przypadkowych zadrapań i drobinek kurzu można uznać za ruch? Czy jednolity ekran (niebieski u Jarmana) składa się na oryginalną całość? A zwłaszcza: czy film tego typu wyraża jakąkolwiek akcję?

To ostatnie pytanie dotyczy oczywiście filmu abstrakcyjnego albo „czystego” w ogóle. Oczywiście są filmy abstrakcyjne, na przykład Fischingera, w których jakieś linie i kropki ścigają się nawzajem, prowadzą jakby grę ze sobą. Jest w nich niewątpliwie namiastka akcji. Ale są też takie, na przykład Richtera (*Rytm 21*, *Rytm 23*, oba prawdopodobnie 1924-1925) albo Normana Mac Larena (*Linie pionowe*, 1960; *Linie poziome*, 1962), w których geometryczne formy zmieniają się według bardzo rygorystycznych, niemal matematycznych zasad i nie sugerują żadnych innych niż formalne treści.

Wpływy filozofii Dalekiego Wschodu na film abstrakcyjny najmocniej uwidoczniły się w twórczości Jamesa Whitneya (brata Johna Whitneya – pioniera animacji komputerowej). Mówią o tym zresztą same tytuły jego filmów: *Yantra* (1950-1955), *Dwija* (1976), *Wu Ming* (1970-1977), *Hsiang Sheng* (1977), *Kang Jing Xiang and Li* (dwa ostatnie nieukończone). Są to, obok wspomnianych *Linii*

pionowych i Linii poziomych McLarena, jedne z najczystszych, w sensie prostoty użytych środków, filmów nieprzedstawiających, jakie kiedykolwiek poczęto. *Yantra* została zrealizowana przez przenoszenie na kartony, za pomocą szablonów, z powycinanymi okrągłymi otworkami wzorów złożonych z punktów. Poprzez nakładanie na siebie kilku takich układów kropek i przesuwanie ich względem siebie, a także operowanie pustym ekranem, Whitney uzyskał magiczny, hipnotyczny efekt. Tytuł znaczy w sanskrycie „zastosowanie” lub „maszyna”, a może się odnosić do różnych systemów medytacyjnych, a nawet przepływu energii we wszechświecie. Tak przynajmniej twierdzi William Moritz, jeden z największych znawców kina eksperymentalnego, dodając przy tym (przekładanie na słowa treści filmów abstrakcyjnych to sztuka równa pisaniu o winie), że: *Wcale nie trzeba znać się na tych ezoterycznych filozofiach, żeby dostrzec i docenić wspaniałe wizualne transformacje, jakie dokonują się w tym filmie – od delikatnych migotań między czysto białymi i czarnymi kadrami pozbawionymi jakiegokolwiek obrazu do rojących się setek świetlnych punktów, z których każdy zdaje się obracać we własnym kręgu. To bogactwo quasi-muzycznych wariacji, implozji i eksplozji, światła i ciemności, czystych struktur o ostrych krawędziach i grubych, nieregularnych, ręcznie kutych, solaryzowanych faktur skłania do zadumy nad nami samymi i otaczającą nas rzeczywistością, własną tożsamością i Uniwersum*⁷.

Pozostałe filmy zostały zaplanowane jako (niestety nieukończony) cykl, którego poszczególne części miały odpowiadać symbolicznie czterem żywiołom. Medytacyjny charakter tych dzieł był jeszcze wzbogacony o znaczenia alchemiczne. Ale to znów informacja dla tych, którzy chcą zgłębiać filmy abstrakcyjne nie tylko zmysłami, ale i intelektem.

Podobne inspiracje kulturami Wschodu można też odnaleźć już w tytułach abstrakcyjnych filmów Jordana Belsona: *Mandala* (1953), *Raga* (1959) czy *Samadhi* (1967). Filmy tego artysty są znacznie bardziej złożone formalnie od dzieł Whitneya. Belson uzyskuje swoje efekty wizualne, konstruując specjalne maszyny do wprawiania w ruch statycznych obrazów, a niekiedy manipulując optycznie zdjęciami z natury. Moritz tłumaczy, że niektóre sekwencje filmów tego twórcy są tym dla oka, czym ćwiczenia jogi dla ciała⁸.

Wspominałem na wstępie o wpływach japońskiego drzeworytu na sztukę europejską początków XX wieku. Warto więc może też powiedzieć tu o filmie inspirowanym tymi samymi rycinami, a konkretnie cyklem widoków góry Fuji Katsushika Hokusai. Robert Breer, jeden z największych żyjących twórców kina abstrakcyjnego, zrealizował w 1974 roku film *Fuji*, będący jego własną impresją z podróży do Japonii. Film otwierają amatorskie zdjęcia tytułowej góry nakręcone 8 mm kamerą z okna pociągu. Ujęcia filmowe zaczynają się po chwili przeplatać z rysunkami, czasami przekalkowanymi z tych pierwszych, czasami jednak uciekającymi w zupełną abstrakcję. Jest w tej mozaice rysunków i zdjęć znakomicie oddany nastrój monotonii podróży, podczas której w naszym umyśle dokonuje się melanz powtarzających się za oknem motywów, powidoków i skojarzeń. Głównym powracającym elementem obrazu jest jednak góra Fuji, na którą nie sposób patrzeć bez odwoływania się do Hokusai. Dlatego też film ten jest przede wszystkim hołdem złożonym przez współczesnego artystę japońskiemu mistrzowi, od którego pożycza temat, by następnie wzbogacić go własną, współczesną, wizją filmową.

Breer zresztą też należy do artystów, których twórczość jest inspirowana zenem. Filozofia ta podkreśla znaczenie w życiu nagłych małych objawień, uczy radości ze zdarzeń niespodziewanych, nieplanowanych, które stają się tu i teraz. Innymi słowy, głosi pochwałę przypadku. Dla Breera takim fenomenem jest każda projekcja. Jego filmy mają liczne „dziury” w fazach ruchu, puste kadry, albo zestawiają obok siebie naprzemiennie klatki z dwiema różnymi figurami, które dopiero projektor łączy w nową całość, jak w thaumatropie, zabawce składającej się z kartonowego dysku, na którego każdej stronie narysowany jest inny obrazek, na przykład klatka i ptaszek. Kiedy dysk jest wprawiany w szybki ruch za pomocą trzymany w palcach sznureczków, oko przestaje widzieć osobno klatkę i ptaka. Widzi ptaka w klatce. Podobnie jest z filmami Breera: dzięki projekcji obrazki zostają nie tylko wprawione w ruch, ale i łączą się ze sobą w nowe, efemeryczne, ulotne jakości.

Jak pisze Jennifer L. Burford, w dziełach Breera jest pewien dualizm koncepcji, są one zaprogramowane, ale i otwarte, przewidywalne tylko do pewnego stopnia. Resztę dopowiada przypadek, fenomen projekcji. Zdaniem autorki wkład tego reżysera w poszukiwanie punktu przecięcia się sztuki Zachodu z zenem jest nie do przecenienia⁹. Z niedawno wydanej monografii innego amerykańskiego filmowca-abstrakcjonisty, Davida Ehrlicha, można się dowiedzieć, że studiował on między innymi japońską kaligrafię¹⁰. Tłumaczy to jego zamiłowanie do pięknej, giętkiej linii, z której meandrów, obok głównie nieprzedstawiających form, wyłaniają się niekiedy także postacie i pejzaże. W przeciwieństwie jednak do Belsona czy Whitneya Ehrlich nie realizuje, jak sam twierdzi, filmów medytacyjnych. Uważa jednak, że poczucie czasu, z jakim tworzy swoje filmy, *bliższe jest kulturze Wschodu niż amerykańskiej*¹¹.

Czyż jednak w ogóle animacja, sztuka polegająca na bardzo powolnym dodawaniu niewielkich zmian do jednego obrazu, nie ma wiele ze wschodniej kontemplacji?

MARCIN GIŻYCKI

ZEN W KINIE

- ¹ W. Strzemiński, *To co się prawnie nazywa Nową Sztuką*, „Blok” 1924, nr 2, s. nlb.
- ² T. van Doesburg, „De Stijl” 1921, czerwiec, przedruk w tłum. ang. w: *Film as Film: Formal Experiment in Film 1910-1975*, London 1976, s. 74.
- ³ M. Giżycki, *Ameryka zrobiona z kina*, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26-27, s. 337-341.
- ⁴ W. Moritz, *Optical Poetry: The Life and Work of Oskar Fischinger*, Eastaling 2004.
- ⁵ S. Themerson, *O potrzebie tworzenia widzeń*, „f.a.” 1937, nr 2; przedruk w: M. Giżycki, *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, Warszawa 1989, s. 226.
- ⁶ Cyt. według ulotki informacyjnej Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, Warszawa b.r.
- ⁷ W. Moritz, *James Whitney Retrospective*, <http://www.iotacenter.org/program/publication/moritz/moritz05>.
- ⁸ W. Moritz, *Non-objective Film: The Second Generation*, w: *Film as Film: Formal Experiment in Film 1910-1975...* dz. cyt., s. 62.
- ⁹ J. L. Burford, *Robert Breer*, Paris 1999.
- ¹⁰ O. Cotte, *David Ehrlich. Citoyen du Monde*, Paris 2002, s. 8-9.
- ¹¹ M. Giżycki, „*Robić to, na co ma się ochotę*”. Rozmowa z *Davidem Ehrlichem*, „Kwartalnik Filmowy” 1997/98, nr 19-20; przedruk w: M. Giżycki, *Nie tylko Disney. Rzecz o filmie animowanym*, Warszawa 2000, s. 169.