

Film jako sztuka – ruch modernistyczny

HENRIK ORRJE

Na początku XX wieku film propagowano jako przełomowe odkrycie, w którym ruch i czas można ukazywać w sposób przewyższający zarówno świat rzeczywistości, jak i snu. Rewolucyjne wynalazki, techniczne i przemysłowe – takie jak telefon, elektryczność, kolej żelazna, samochód i samolot – radykalnie wpłynęły na życie człowieka. Film dysponował osobiwą siłą w przedstawianiu tych wszystkich nowości i stał się ważnym symbolem możliwości nowoczesnego społeczeństwa.

W Europie i w Stanach Zjednoczonych nowocześni artyści opowiadali się za nową sztuką obrazu, która w większym stopniu niż tradycyjne wartości estetyczne odzwierciedlała teraźniejszość. W ramach kubizmu i futuryzmu artyści porzucali centralną perspektywę i linearne pojęcie czasu, aby zamiast nich przedstawiać ruch i nowe wymiary nowoczesnego życia. Jednakże statyczne media – takie jak malarstwo i rzeźba – napotykały oczywiste ograniczenia w ukazywaniu czasu jako istotnego elementu w obrazie i dlatego coraz więcej artystów europejskich widziało obiecujący potencjał w medium filmowym.

W Europie i w Stanach Zjednoczonych w drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku bardzo wielu artystów tworzyło własne filmy w cieniu kina fabularnego. Walther Ruttmann, Hans Richter i Oskar Fischinger realizowali w Niemczech filmy krótkometrażowe, oparte na abstrakcyjnym przebiegu obrazów. We Francji film awangardowy osiągnął apogeum w latach 20. dzięki tak niezwykle filmom, jak *Balet mechaniczny* (1924) Fernanda Légera, *Muszelka i pastor* (1927) Germaine Dulac i *Anemic cinéma* (1927) Marcela Duchampa. W Stanach Zjednoczonych Charles Sheeler stworzył film *Manhattan* (1921) na podstawie wiersza Walta Whitmana. Film *H2O* (1929) Ralpha Steinera to przykład filmowo-fotograficznego poetyckiego studium odbić światła na powierzchni wody. Jednakże najsłynniejszym dziełem awangardy jest *Pies andaluzyjski* (1928) Luisa Buñuela. W filmie tym idea psychicznego automatyzmu rozwija się chyba wyraźniej aniżeli w jakimkolwiek innym utworze surrealistycznym. Film ten można określić mianem „szoku wizualnego” i jest to utwór w swej istocie antyestetyczny, ponieważ zrywa z wszelkimi formami klasycznej harmonii estetycznej.

Jednym z głównych pionierów kina awangardowego był Viking Eggeling. Urodził się w 1880 roku w Lund, ale wyjechał ze Szwecji w 1897, aby studiować w Europie i w pierwszych latach ubiegłego stulecia mieszkał w Niemczech, Szwajcarii i Włoszech. Około 1911 roku przeniósł się do Paryża, gdzie poznał między innymi Amadeo Modiglianego, Hansa Arpa i Tristana Tzarę. Eggelingu coraz bardziej pochłaniała idea stworzenia swoistej symfonii optycznej i wpro-

wadzenia czasu jako czwartego wymiaru do sztuki wizualnej. W tym okresie wielu malarzy europejskich zaprzętały podobne myśli o filmie jako sztuce, ale Eggeling był bodaj pierwszym artystą, który dostrzegał wyjątkowy potencjał filmu w urzeczywistnieniu tych idei. W 1918 roku nawiązał dzięki Arpowi kontakt z grupą Dada w Zurichu i między 1918 a 1921 rokiem współpracował z Hansem Richterem, który również bardzo interesował się filmowym medium. Po wielu dotkliwych niepowodzeniach i konfliktach z Richterem latem 1922 roku Eggeling uzyskał, dzięki swojej siostrze Sarze, pożyczkę w Szwecji umożliwiającą mu urządzenie w Berlinie atelier ze sprzętem filmowym.

Już około 1920 roku Eggeling wraz z Richterem przeprowadzał eksperymenty z animowanymi abstrakcyjnymi obrazami i zrealizował kilka sekwencji filmowych. W berlińskim atelier kontynuował pracę nad swoim pierwszym filmem pt. *Horizontal-vertical Orchestra*. Jej rezultaty nie usatysfakcjonowały go i latem 1923 roku rozpoczął drugi film pt. *Symfonia diagonalna*. Ré (Erna) Niemeyer, która studiowała w szkole Bauhausu w Weimarze, asystowała mu przy tej czasochłonnej pracy, której efektem był film długości 7 minut i 40 sekund. Jego kompozycje, utrwalone na metalowej folii, animowano metodą zdjęć poklatkowych. Po upływie około roku, 5 listopada 1924, w prywatnym gronie, odbyła się premiera. Wśród publiczności znajdowali się między innymi László Moholy-Nagy i El Lissitzky. Pół roku później, 3 maja 1925 roku film pokazano na otwartym seansie w kinie na Kurfürstendamm w Berlinie. Przebieg abstrakcyjnych obrazów filmowych można było porównać do kompozycji muzycznej i Eggeling zdecydował się na metodyczne ukształtowanie swoich szkiców analogicznie do muzyki i muzycznej teorii kontrapunktu.

Film opiera się na abstrakcyjnym geometrycznym języku formalnym, który składa się z wyraźnych konstrukcji świetlnych rozwijających się w czarnej głębi. Geometryczne kompozycje kontrastują z delikatnymi elementami organicznymi, które przepływają w powolnym rytmie aż do zaniku w ciemności. Linie proste, katkątne i łukowate wraz z punktowymi refleksami świetlnymi składają się na symfoniczną całość. Dzięki *Symfonii diagonalnej* uważano Eggelinga – po jego przedwczesnej śmierci w Berlinie w maju 1924 roku – za jednego z prawdziwie nowatorskich artystów sztuki nowoczesnej. Rosyjski konstruktywista Lissitzky napisał w moskiewskim periodyku *Osnova* we wrześniu 1925 roku, że działalność Eggelinga ma niepodważalne znaczenie w historii sztuki. Przeniósł on dwuwymiarową kompozycję atelierową do iluzorycznego trójwymiarowego obrazu na ekranie filmowym i wprowadził również do sztuki obrazu czwarty wymiar, czyli czas.

W latach 20. i 30. wpływy kontynentalnych idei kina awangardowego nie docierały bezpośrednio do Szwecji. Jednak w tym samym czasie, kiedy Eggeling w Berlinie pracował nad *Symfonią diagonalną*, Otto G. Carlsund asystował Fernandowi Légerowi przy jego filmie *Balet mechaniczny* (1924), tworząc rysunki i modele do winietowych figur animowanych techniką *cut-out*. Później jednak nie zrealizował żadnych własnych filmów. Natomiast pierwszym zamieszkałym w Szwecji artystą, który na własną rękę badał możliwości kamery filmowej, był Reinhold Holterman. W 1928 roku stworzył dwa filmy zatytułowane *Arabeska I i II*. Pokazywano je przy różnych okazjach artystycznych, a w 1956 roku oba filmy udźwiękowili Hans Eklund i Ulf Linde. W latach 50. dystrybucją *Arabeski*

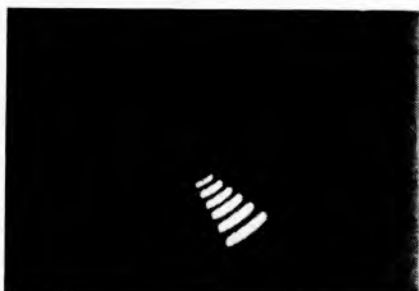
I i II zajmowała się sztokholmska firma Artfilm, ale utwory te zaginęły, prawdopodobnie przy przeprowadzce, kiedy kilka lat później Artfilm sprzedano.

Pod wpływem europejskiego filmu awangardowego wytwórnia Svensk Filmindustri (SF) w latach 30. zaangażowała się w produkcję kilku filmów o eksperymentalnym do pewnego stopnia charakterze. Wśród nich można wymienić *Gamla Stan* (*Stare Miasto*, 1931) Eyvinda Johnsona, Artura Lundkvista, Erika Asklunda i krytyka filmowego Stiga Almqvista. Dostali oni wolną rękę od producenta SF w celu wypróbowania możliwości kamery filmowej. Artur Lundkvist rok wcześniej mieszkał w Paryżu i dobrze orientował się w rozwoju sztuki w Europie i w Stanach Zjednoczonych. W 1931 roku SF wyprodukował jeszcze jeden film o eksperymentalnych ambicjach – *Tango* (1931) młodego reżysera Gösty Hellströma. Kiedy miał on 21 lat, pojechał do Moskwy, gdzie studiował rosyjski montaż filmowy i pod wpływem tamtejszych teorii usunął z filmu wszelki dialog. Uważał, że dialog niszczy filmowy rytm i tempo, a także wyobraźnię widza. W *Tangu* rozwiązał ten problem dzięki konsekwentnemu wykluczeniu z obrazu wszelkich mówiących osób. Gösta Hellström zmarł w 1932 roku w Sztokholmie na gruźlicę płuc. Ani *Tango*, ani *Stare Miasto* nie odniosły u publiczności większego sukcesu, ale były interesującymi próbami inwestycji w twórczy film. Niestety, SF nie miał środków na sfinansowanie następnych filmów eksperymentalnych w latach 30., a szwedzki przemysł filmowy w zasadzie nie dbał o zainteresowania współczesnych artystów i pisarzy filmem jako indywidualnym środkiem wyrazu.

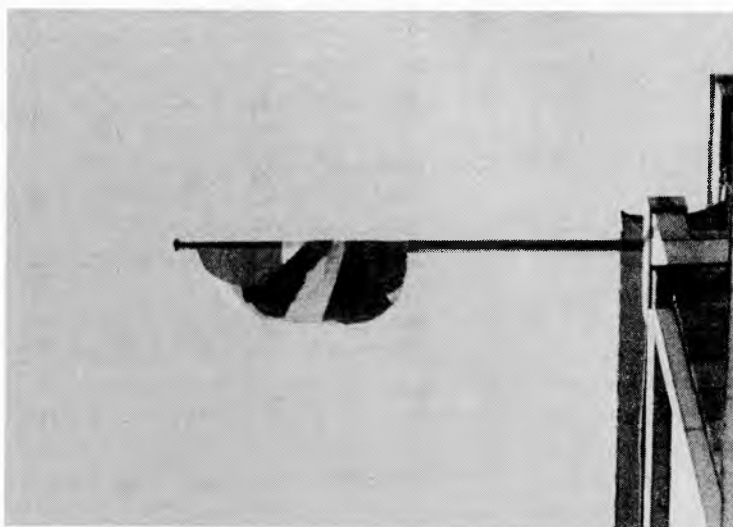
Poza Szwecją sytuacja była w znacznej mierze odmienna. Wielu reżyserom filmowym udawało się w ramach produkcji przeznaczonej do kin tworzyć filmy o awangardowym rodowodzie. We Francji Jean Cocteau stworzył *Le sang d'un poète* (*Krew poety*, 1930), a Jean Vigo *Zéro de conduite* (*Pała ze sprawowania*, 1933). Oba te filmy w następnych dekadach inspirowały innych filmowców. W Stanach Zjednoczonych powstał *Lot in Sodom* (1933-1934) Jamesa Sibley Watsona i Melville'a Webbera, przedstawiający dziwny świat wyobrażeń. Jako apogeum tego nurtu można postrzegać film Hansa Richtera *Dreams that Money can Buy* (*Sny, które można kupić za pieniądze*). W Szwecji dopiero około 1945 roku w pojedynczych artykułach i recenzjach pojawia się wzmożone zainteresowanie filmem eksperymentalnym i nowatorskim, co do pewnego stopnia zbiega się z coraz silniejszym oddziaływaniem rosyjskiego montażu filmowego i europejskiego filmu awangardowego, a także wzrostem międzynarodowego zainteresowania kinem eksperymentalnym.

Gerd Osten pisała w artykule pt. *Biedny film eksperymentalny*, opublikowanym w 1945 roku na łamach „Biografbladet”, o problemach kulturalnych związanych z propagowaniem nowatorskiego filmu w Szwecji w latach 30. Wskazywała, że szwedzki repertuar filmowy w latach 30. i na początku lat 40. składał się nieomal wyłącznie z powierzchownej rozrywki pozbawionej artystycznej głębi. Ale podkreślała również twórcze tendencje w filmie *Skandal* (1944) Alfa Sjöberga.

Lennart Rodhe pisał w 1945 roku w „Biografbladet” w artykule pt. *W stronę nowego realizmu* o stagnacji w filmie. Przeciwwstawiał konwencjonalne struktury kina fabularnego nowoczesnemu malarstwu, które w XX wieku porzuciło język naturalizmu i między innymi dzięki abstrakcji znalazło nowe drogi rozwoju.



Sekwencja obrazów z *Symfonii diagonalnej* V. Eggelinga (1924)



Jeden dzień w mieście, P. Hulten, H. Nordeström, G. Winberg (1955)



W artykule tym Rodhe dokonywał szeregu porównań pomiędzy filmami fabularnymi i obrazami Pabla Picassa, Juana Gris i George'a Braque'a. W 1946 roku Rodhe współpracował z Göstą Wernerem nad filmowym projektem zatytułowanym *Przemiana* według scenariusza Larsa Ahlina i wykonał wiele modeli do różnych scen. Film nigdy nie został ukończony, ale zachowało się wiele szkiców. W tym samym roku redagował on również scenariusz do filmu *Tåget* (*Pociąg*, 1946) Wernera. Werner był w latach 1945-1947 redaktorem „Biografbladet” i dzięki swoim zainteresowaniom zagadnieniami estetycznymi i teoretyczno-filmowymi dostarczył temu pismu nowych impulsów rozwojowych. Wzbudził on również duże zainteresowanie filmem *Midvinterblot* (1945), pokazanym na festiwalu w Cannes w 1946 roku. Ukazuje on ekstatyczny rytuał pogański o wywrotowych cechach i można w tym filmie upatrywać początek nowej epoki w Szwecji, gdzie artyści i pisarze wypróbowują filmowe medium obok poezji i malarstwa.

Weześniej twórczość filmowa była domeną niewielkiego grona osób, które mogły finansować swoje projekty dzięki firmie produkcyjnej, co utrudniało forsowanie takich idei filmowych, które nie odpowiadały tradycyjnym zapatrywaniom kinowym na gust i potrzeby publiczności. Jednakże po drugiej wojnie światowej lansowano nową technikę filmu na wąskiej taśmie, za sprawą której powstały ekonomiczne możliwości realizacji osobistych projektów filmowych, niezależnych od wielkich producentów. Wzrost zainteresowania historią filmu awangardowego i nowym filmem eksperymentalnym wraz z propagowaniem filmu na wąskiej taśmie doprowadził do tego, że około 1945 roku w Szwecji zaczął się kształtować eksperymentalny ruch filmowy.

Rune Hagberg jako twórca filmu pt. *...och efter skymning kommer mörker* (...a po zmierzchu nadchodzi ciemność, 1947) jest bez wątpienia wielkim prekursorem na szwedzkim filmie eksperymentalnym okresu powojennego. Leif Furhammar pisze w książce *Filmen i Sverige*, że dopiero teraz Szwecja otrzymała swój pierwszy pełnometrażowy film awangardowy¹. Film realizowano przez trzy lata z prywatnej inicjatywy Hagberga i wiele ujęć nakręcono w jego mieszkaniu i na dachu domu na Kammarkagatan 19 w Sztokholmie. Szwedzka premiera filmu nastroczała wielu problemów. Środowisko filmowe uważało, że był on zbyt trudny dla zwykłego widza kinowego i pierwotnie jego premiera była zaplanowana w sztokholmskim kinie „Sture”, gdzie wcześniej wyświetlano kilka filmów zaklasyfikowanych jako eksperymentalne. Ale później premierę przeniesiono do kina „Terassen”, gdzie film grano tylko przez tydzień. Natomiast większy sukces film Hagberga odniósł w Paryżu na pokazach w Studio Montparnasse. Francuska firma Terrafilm pokryła koszt dziesięciu kopii z francuskimi napisami wyświetlanych w klubach filmowych. Chociaż film *...och efter skymning kommer mörker* wzbudził w Szwecji zainteresowanie jedynie wąskiego kręgu publiczności, zapowiadał on dzięki swej wizyjnej złożoności nowe pokolenie artystów i filmowców szwedzkich, które w latach 50. wyznaczyło filmowi eksperymentalnemu jako rodzajowi sztuki bardziej eksponowane miejsce.

Pod koniec lat 40. powstawały według europejskich wzorów pierwsze szwedzkie stowarzyszenia filmu eksperymentalnego. Najważniejszą grupą było Svensk Experimentärfilmstudio (SEFS), które założono w 1950 roku (dzisiaj Stiftelsen Filmform). W skład tej grupy weszli między innymi Mihail Livada

i Rut Hillarp, którzy wspólnie zrealizowali głośny film krótkometrażowy pt. *De vita händerna* (*Białe dłonie*, 1950). Rut Hillarp starała się stworzyć poetycki efekt przez redukcję realistycznego przedstawienia i film otrzymał w 1950 roku pierwszą nagrodę w dziedzinie filmu na wąskiej taśmie. W realizacji *De vita händerna* brali udział Rut Hillarp, Puppi Grimberg i poeta Jean Clarence Lambert, który miał bliskie kontakty z grupą Cobra. Założył on Szwedzko-Francuski Klub Filmowy w Sztokholmie w celu pokazów eksperymentalnych filmów i dyskusowania o nich, ale coraz bardziej interesowano się również tworzeniem filmów na własną rękę. Dlatego w marcu 1950 roku doszło do połączenia Szwedzko-Francuskiego Klubu Filmowego ze Svensk Experimentärfilmstudio pod nazwą SEFS i w 1954 roku związek ten zmienił nazwę na Arbetsgruppen för Film, która stała się miejscem zebrań w celu produkcji i rozpowszechniania filmu eksperymentalnego w Szwecji. Pośród członków tej grupy w latach 50. i 60. można wymienić Eivora Burbecka, Öyvinda Fahlströma, Carla Gyllenberga, Pontusa Hulténa, Carla Fredrika Reuterswårda, Pera Olofa Ultvedta i Petera Weissa. Wiele jej członków było aktywnych przez krótki czas i tworzyli niekiedy pojedyncze filmy we współpracy z AFF.

Obok Arbetsgruppen för Film ważnym forum nowego filmu eksperymentalnego stało się Moderna Museet w Sztokholmie. Nationalmuseum zorganizowało już w 1950 roku – po spotkaniu przyszłego głównego kustosa, Carla Nordenfalcka, z Hansem Richterem w Stanach Zjednoczonych – serię pokazów filmu awangardowego i wystawę obrazów i rysunków Vikinga Eggelinga – *30 Years of Experimental Film*. W maju 1958 roku zorganizowano imprezę pt. *A propos Eggeling* w nowo otwartym Moderna Museet z serią projekcji filmu awangardowego i współczesnego filmu eksperymentalnego pod hasłem *Związek filmu z nowoczesną sztuką obrazu – film jako artystyczny środek wyrazu*. Było to jedyne międzynarodowe wydarzenie związane z inauguracją muzeum. Liczący przeszło tysiąc członków klub filmowy Moderna Museet organizował na kilka lat przed inauguracją placówki okresowe pokazy niekomercyjnych filmów w Sztokholmie i stworzył podstawy nowej publiczności muzeum. W latach 60. film stał się ważną częścią działalności muzeum, a filmowa seria *The New American Cinema – New York Film* z 1962 roku jest dzisiaj uważana za główne wydarzenie w postmodernistycznym szwedzkim życiu artystycznym.

Pontus Hultén, który w 1959 roku został dyrektorem Moderna Museet, uważał film za istotną część nowoczesnej i współczesnej sztuki. Od końca lat 40. interesował się kinem jako artystycznym środkiem wyrazu i razem z Hansem Nordenströmem w 1940 roku zrealizował film pt. *Det tryckta ordet 500 r* (*Pięć wieków druku*) w związku z jubileuszem Johanna Gutenberga. Jednakże zamiast tradycyjnego dokumentu animowano litery, które przekształcały się w nieczytelny strumień. W latach 50. Hultén okresowo mieszkał w Paryżu i spotkał tam artystę Roberta Breera. Obaj dostrzegali nowe możliwości w medium filmowym i zrealizowali *Mirakel* (*Cud*, 1954), krótkie satyryczne przedstawienie papieża. W filmie *En dag i staden* (*Dzień w mieście*, 1955) Pontusa Hulténa, Hansa Nordenströma i Gösty Winberga tę anarchistyczną tendencję doprowadzono do kresu i ideę artysty jako współczesnego prowokatora propagowano w szwedzkim modernizmie na serio. Sekwencje ze spokojnego Sztokholmu mieszają się z humorystycznymi migawkami z zamachów bombowych, samochodowych po-

ściągów i z obrazkami szwedzkiej biurokracji. Przy filmie współpracowali między innymi Jean Tinguely, Oscar Reutersvärd i Per Olof Ultvedt. *Dzień w mieście* zrealizowano z okazji jubileuszu 25-lecia Europafilmi i mimo że film odbiegał od tradycyjnego profilu wytwórni, produkującej głównie komedie z aktorem Edvardem Perssonem, pokazywano go w jej kinach jako dodatek przy stosunkowo sporej frekwencji. Pod względem stylistycznym *Dzień w mieście* wywodził się z klasycznych modernistycznych filmów awangardowych, takich jak *Antrakt* (1924) René Claira i rosyjski film *Człowiek z kamerą* (1928-1929) Dzigi Wiertowa.

W latach 50. równocześnie z modernistyczną sztuką i poezją powstawały w Szwecji liczne filmy krótkometrażowe. Wiele tych filmów było produkowanych i finansowanych przez samych artystów, utrwalając obraz współczesnego artysty jako indywidualisty, którego dzieło stoi w opozycji do komercyjnej i uprzemysłowionej kultury masowej. Krótkie filmy często pokazywano w zamkniętych kręgach, w klubach filmowych, muzeach i galeriach z zachowaniem dużego dystansu do filmu rozpowszechnianego w kinach.

Carl Gyllenberg rozpoczął w 1950 roku realizację filmów eksperymentalnych na wąskiej taśmie, takich jak *Nonfig-Live* (1950) i *Nonfig Telefilmen Oscilloscop Movements* (1951). Jego krótkie filmy były wyświetlane przy wielu różnych okazjach i w 1953 roku kilka z nich pokazywała w różnych miastach FilMOTEKA Francuska. W tym samym roku Gyllenberg miał możliwość realizacji dzięki producentowi Larsowi Burmanowi z firmy Metronome filmu pełnometrażowego pt. *Som i drömmar* (*Jak we snach*, 1954). Scenariusz napisał pisarz i tłumacz Lasse Söderberg, a film nakręcono kamerą bez dźwięku latem na Grönskär w okolicach Sandhamn na sztokholmskim archipelagu. Punktem wyjścia filmu jest klasyczny grecki mit o Prometeuszu, ale jest on zbudowany na analogii z muzyką między innymi Jeana Sibeliusa i Beli Bartóka. Dzięki muzycznym formom, ukazanim przez rysunki i schematy ruchu, rozwijała się choreografia filmu. Nie ma tam żadnego synchronizowanego dialogu ani jakiegos synchronicznego dźwięku, a zamiast tego współgrają ze sobą w kontrapunktowej relacji obraz i muzyka. Film *Som i drömmar* miał premierę w marcu 1954 roku w Sztokholmie i pokazano go również tego samego roku na festiwalu w Wenecji. Mimo iż Gyllenberg miał dobre recenzje i porównywano go z takimi twórcami, jak Maya Deren i Jean Cocteau, był to jego jedyny film pełnometrażowy.

Artysta i pisarz Peter Weiss jest zaliczany do czołowych postaci szwedzkiego filmu eksperymentalnego lat 50. Jego pięć filmów – *Studie I* (1952), *Studie II/Hallucinationer* (1952), *Studie III* (1953), *Studie IV/Frigörelse* (*Wyzwolenie*, 1954) i *Studie V/Växelspel* (*Gra przemienna*, 1955) – zwróciło na siebie uwagę. Filmy te opierają się na problematyce egzystencjalnej i psychologicznej, która kształtuje się poprzez symbole i metafory. Weiss pokładał wielką wiarę w filmie jako nowoczesnym medium, które umożliwiało dotarcie do dużej grupy ludzi w bardziej bezpośredni sposób niż malarstwo. Zajmował on jednak również bardziej sceptyczną postawę wobec ustalonych struktur branży filmowej i przedkładał nad nie niezależny film subiektywny. Ta idea nawiązuje do awangardy i indywidualizmu lat 20., ale owo wielkie wyzwanie artysta upatrywał nie w formalistycznych, barwnych i formotwórczych ćwiczeniach sztuki nowoczesnej. Dla Weissa sztuka i film były istotną siłą służącą wywieraniu wpływu na

społeczeństwo. Ogólnie rzecz biorąc, w Szwecji nie ma zbyt wielu eksperymentalnych filmów pełnometrażowych i *Hägringen* (Miraż, 1959) jest wyjątkiem w historii szwedzkiego filmu. Oprócz pełnometrażowego filmu Gyllenberga *Jak we snach* jest to właściwie jedyny pełnometrażowy film eksperymentalny powstały w Szwecji w latach 50. Jego punktem wyjścia był szkic opublikowany w 1954 roku w „Biografbladet”. W tym samym roku Weiss stworzył *Dokument 1*, który leży u podstaw *Mirażu*. Film ten jest skomponowany częściowo jak subiektywistyczne studium, a częściowo jak krytyczny opis rozwoju współczesnego społeczeństwa. Jego akcja krąży wokół wyobcowanego młodzieńca, który nie może znaleźć dla siebie miejsca w mieście. W asocjacyjnym przebiegu obrazów odzwierciedla się nowy Sztokholm z drapaczami chmur przy Hötorget, stopniowo podbijający stare miasto. Widać w symbolicznej formie, jak się kurczy mentalna i fizyczna przestrzeń dla przejawów ludzkiej indywidualności.

Film był nakręcony w latach 1958-1959, a taśmę filmową Weiss otrzymał od nowojorskiego czasopisma „Film Culture”. Ogółem realizacja filmu kosztowała 30 000 koron, co bardzo nadszarpnęło prywatne finanse jego twórcy. Reakcje krytyki były mieszane i film utrzymał się na ekranach kin tylko przez półtora tygodnia. W *Mirażu* można się dopatrywać symptomu rozwoju Petera Weissa jako filmowca i jako artysty. Jest lirycznym twórcą filmowym i egzystencjalnym myślicielem, podczas gdy krytyczne wobec społeczeństwa oko kamery obserwuje nowoczesne miasto.

Zainteresowanie filmem jako osobną formą artystyczną stanowi temat dominujący w ruchu modernistycznym. Wiara artystów, poetów i kompozytorów w film jako samodzielną, prawdziwą formę artystyczną *cinéma pur* – bez teatru, bez gwiazd filmowych czy banalnych opowiadań – wywodzi się z dążenia współczesnych artystów do zerwania z anachronicznym XIX-wiecznym akademizmem. Kiedy sztuka w latach 60. wkroczyła na nowe drogi i konwencjonalne rozgraniczenia pomiędzy rodzajami sztuki coraz bardziej zacierały się, zmieniał się również pogląd na film jako osobne, prawdziwie artystyczne medium. Film w coraz większym stopniu stawał się zintegrowaną częścią innych przejawów sztuki w obrębie nowych prądów, takich jak pop-art, performance i inne działania artystyczne.

HENRIK ORRJE

Tłum. TADEUSZ SZCZEPAŃSKI