



Studia
Filmoznawcze
43
Wrocław 2022

Kamil Lipiński

ORCID: 0000-0001-5109-3698

Uniwersytet w Białymstoku

W KRĘGU IDEI FOTOGENII I CINE-RAYOGRAFU

<https://doi.org/10.19195/0860-116X.43.5>

WPROWADZENIE

Niewątpliwie nakładanie się nurtów artystycznych na siebie nie jest nowością i pozostaje kwestią dyskutowaną po dziś dzień na wielu płaszczyznach, o czym mogą świadczyć powinowactwa i różnice dostrzegane między określonymi nurtami awangardowymi. Poszczególne założenia teoretyczne znajdują swoje odbicie w ramach praktyk realizatorskich, pod których auspicjami nurty te krystalizują się i czerpią swoje ideowe znaczenie. We francuskiej awangardzie filmowej dochodzi do zerwania z tradycjonalizmem, komercyjnością, literackością i teatralnością na korzyść języka obrazu filmowego, jego montażu i nowych środków wyrazu. Otóż, jak reasumował Grzegorz Dziamski, „Tradycja była dla niej negatywnym punktem odniesienia, natomiast pozytywnym była awangardowa refleksyjność nad przedmiotem, materiałem i metodami sztuki”¹. W szczególności zaś za przedmiot zainteresowań francuskiej awangardy filmowej można uznać tworzywo i język obrazu filmowego, a nie opowieść i rzeczywistość filmową. Twórcy francuskiej awangardy filmowej badali możliwości wyrazowe filmu, eksperymentowali, bawili się montażem i sięgali po nowe możliwości kina. Niejednokrotnie próba uchwycenia punktów wspólnych między dadaizmem a surrealizmem francuskim, zwłaszcza w kontekście omawiania filmów awangardowych, sprawia pewne problemy definicyjne. Pisząc w perspektywie komparatystycznej, Mieczysław Porębski wskazywał na „powinowactwa na polu dialektycznym i historycznym, podobnie jak pomiędzy dadaizmem a surrea-

¹ G. Dziamski, *Awangarda a współczesna świadomość artystyczna*, [w:] *Humanistyka jako autorefleksja kultury*, red. K. Zamiara, Poznań 1993, s. 111.

lizmem. W materii filmowej rozróżnienie między dadaizmem a surrealizmem — jest często — niełatwe, by nie powiedzieć niemożliwe do rozstrzygnięcia”². Owym związkom towarzyszą problemy wynikające ze wspólnych inspiracji malarstwem i sztukami plastycznymi związanych z próbą zyskania autonomii swego medium i podkreślania kinetyki i złożoności kreowanych za pośrednictwem podręcznych technik ruchomych obrazów.

Celem niniejszego artykułu jest ukazanie perspektywy przekraczającej podziały definicyjne między nurtami awangardowymi. Proponowany w niniejszym szkicu wielocłonowy podział współczesnej orientacji awangardowej, zakładający ich światopoglądowy status, jest oczywiście jednym z możliwych podziałów tego rodzaju. Interesuje mnie tu zatem podwójne funkcjonowanie: filozoficzno-światopoglądowe i praktyczno-techniczne. Nie bez racji Theodor Adorno podkreślał płynny charakter „granic między gatunkami” i jednoczesne „zachodzenie sztuk na siebie”³. Sprzeciwiają się one ideałowi harmonii, rozumianej jako „uporządkowanie stosunków wewnątrzgatunkowych” mające na celu wydostanie się z „ideologicznego skrępowania sztuki”⁴. Preludium burzenia owych granic sztuki odnajduje on w zasadzie montażu, sztuki sięgającej genetycznie kubizmu, w praktyce asamblażu Kurta Schwittersa, jak również w specyfice kolażu utrzymanej w duchu dadaistycznym i surrealistycznym. W przekonaniu *Teorii estetycznej* awangardowe praktyki powiązane były z destrukcją dzieł sztuki przez aplikację w ich obszar elementów z rzeczywistości pozaestetycznej, tak zwanej empirycznej rzeczywistości⁵. Tym samym nie tyle pełniły owe praktyki funkcję naśladowczą, ile uczestniczyły w „czymś obcym”⁶. Za podstawowy rys metodologiczny filmu awangardowego przyjmujemy w tym szkicu zorientowanie praktyki filmowej na relacyjne własności badanego przedmiotu. Są to własności, które mu przysługują ze względu na relacje z innymi przedmiotami codziennego użytku lub odmiennymi sztukami, wraz z którymi współtworzył dzieła, zważywszy na miejsce zajmowane w większym układzie kompozycyjnym.

W KRĘGU INSPIRACJI PLASTYCZNYCH

Pytania o aktualność kina awangardowego padają przy okazji każdego z nim spotkania. Chcąc pokrótce nakreślić kontekst nakładania się surrealizmu i dadaizmu na siebie, spróbujmy uczynić to na tle rzeczywistości lat dwudziestych. Początkowo

² M. Porębski, *Granice współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*, Wrocław 1965, s. 174.

³ T. Adorno, *Sztuka i Sztuki*, [w:] *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemiń-Ojak, Warszawa 1990, s. 44.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, s. 46.

⁶ *Ibidem*, s. 45.

były one przeznaczone dla wtajemniczonej publiczności, z czego wynika kontekst powstawania filmowej awangardy⁷. Wypada przypomnieć, że inicjator nurtu surrealistycznego André Breton nawoływał w *Manifestie surrealistycznym* z 1924 roku do wycinania tytułów i fragmentów tytułów z gazet⁸. Praktyka surrealistów częstokroć wiązała się z wpisaniem „cytatów z rzeczywistości” w strukturę danego dzieła, co pozwalało wyłonić zeń określone efekty iluzji rzeczywistości. Otóż, jak pisał Breton:

nie jest bynajmniej dowiedzione jakoby „rzeczywistość”, która mnie teraz pochłania, zachowywała swe prawa w czasie snu i nie padała w niepamięć, dłaczegóż — pytam — nie przypisać snom tego, czego odmawiam niekiedy rzeczywistości, tej pewności swego istnienia, której — póki trwa — nie podaję przecie w wątpliwość?⁹

Próbując dookreślić, czym byłaby ta nowa rzeczywistość, dodawał: „wierzę, że dwa te — tak na pozór sprzeczne — stany — sen i jawa, stopią się kiedyś w rzeczywistość absolutną czy — jeśli ktoś woli — w n a d r z e c z y w i s t o ś ć”¹⁰. Paralelnie André Bazin, analizując problematykę rzeczywistości w odniesieniu do kina i jego związków z innymi sztukami, sugerował:

nie chodzi już o przetrwanie człowieka, ale bardziej ogólnie o stworzenie idealnego wszechświata na obraz rzeczywistości obdarzonej autonomicznym doczesnym przeznaczeniem. [...] Historia sztuk plastycznych to nie tylko historia ich estetyki, ale przede wszystkim ich psychologii, jest to w istocie historia podobieństwa lub, jeśli wolisz, realizmu¹¹.

Dla Bazina zagadnienie podobieństwa podlega przeobrażeniom na gruncie zarówno rozmaitych mediów, do których zalicza oprócz filmu fotografię i malarstwo, jak i poszczególnych kierunków artystycznych. Obraz rzeczywistości podlega przemianie: „dzieje się tak dlatego, że w przypadku surrealizmu cel estetyczny jest nierozzerwalnie związany z mechaniczną skutecznością obrazu w naszym umyśle”¹².

Dlatego też, podkreślmy, na gruncie fotografii

surrealizm i fotografię łączyła fascynacja podwójnością, lustrzanym odbiciem, sobowtorem, przenikalnością światów, owych — używając przerośni Bretona — naczyń połączonych. Efekt ten wywoływała tak często stosowana przez związanych z ruchem fotografów technika podwójnego naświetlania oraz nakładania na siebie obrazów¹³.

⁷ M. Kapuścińska, *Leitmotywy francuskiej awangardy filmowej*, „Iluzjon” 1987, nr 3, s. 31.

⁸ A. Breton, *Manifest surrealizmu*, przeł. A. Sandauer, [w:] *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, wyb. I. Wojnar, przedm. W. Tatarkiewicz, Warszawa 1980, s. 119–120.

⁹ *Ibidem*, s. 120–121.

¹⁰ *Ibidem*, s. 122.

¹¹ A. Bazin, *Ontologie de l’image photographique*, [w:] *idem, Qu’est-ce que le cinema?*, Paris 2007, s. 10.

¹² *Ibidem*, s. 16.

¹³ A. Taborska, *Między jawą a snem. Fotografia surrealistyczna*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 54/55, s. 272.

Dadaści twierdzili, iż wszystko może być sztuką dzięki artystycznemu recytowaniu, w związku z czym „przedmioty zmieniają swoją funkcję i semantyczne oblicza”¹⁴. Odwołując się do fotografii, Stanisław Czekalski zauważał, że „artystyczna awangarda dążyła do wprzęgnięcia sztuki w proces powszechnej modernizacji, obserwowany w innych dziedzinach kultury, to fotomontaż dadaistyczny był manifestacyjnym tego przejawem”¹⁵. Zarysowana strategia montażu fotografii prasowych korespondowała z przyświecającą ideą „sprzeciwu” wobec „estetyzmu”, wobec modelu sztuki autonomicznej i wyobcowanej z powszechnej rzeczywistości, wobec tradycji *l’art pour l’art*, symbolizmu i ekspresjonizmu¹⁶. Narodziny montażu rodziły „możliwość cytowania rzeczywistości i dokonywania operacji na jej przytoczonych fragmentach”¹⁷. W odróżnieniu od syntetycznej cechy kolażu dadaści recyklowali teksty kultury, aby w stworzyć nowy świat danego dzieła.

[O ile] kubistyczne *papiers collés* tworzyły dialektyczne napięcie między autonomią formy artystycznej a fragmentami pochodzącymi z rzeczywistości zewnętrznej w formie pożenienia ścinków gazet z martwą naturą na obrazie [...] [o tyle] dadaistyczne prace rezygnowały z niezależności estetycznej, celem skonstruowania nowej rzeczywistości z samych tylko gazet¹⁸.

Otóż, przypomnijmy:

powodem zastosowania tej techniki [kolażu — przyp. K.L.], jak podkreślali Picasso i Braque, była chęć zachowania kontaktu z rzeczywistością. W obrazach obu malarzy powstających w latach 1911–1912 nastąpiła tak daleko posunięta dezintegracja wyglądu przedstawianych przedmiotów i osób, że sprawiały one wrażenie nieprzedstawiających. Wprowadzenie do nich fragmentów płaskich przedmiotów znajdujących w otoczeniu, które były łatwo rozpoznawalne, sugerować miało odbiorcy związek całego dzieła, także jego części namalowanych przy zastosowaniu metody kubistycznej, z rzeczywistością. Picasso podkreślał, że wklejanymi fragmentami „nie kierowano”, nie przystosowywano ich do całości kompozycji¹⁹.

Przy czym zauważmy, że granica między montażem a kolażem jest bardzo umowna i niełatwo jednoznacznie odrzucić myślenia kolażowe u wszystkich dadaistów. Analogicznie surrealiści starali się wydobyć „konkretność”, realność mowy i język potoczny oparty na formach tworzonych przez cywilizację i kulturę masową. Ponadto, wzbraniając się przed obowiązującą moralnością burżuazji, surrealiści próbowali obalić nacjonalistyczne przesłanki i przeciwstawiali się idei „francuskości” i roszczeniom państwa kolonialnego odnośnie do utraconych ziem. Surrealiści na-

¹⁴ R. Nycz, *O kolażu tekstowym (na podstawie materiału prozy Leopolda Buczkowskiego)*, „Teksty” 1978, nr 4, s. 22.

¹⁵ S. Czekalski, *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2000, s. 72.

¹⁶ *Ibidem*, s. 23.

¹⁷ G. Sztabiński, *Awangarda a postmodernizm: zagadnienie cytatu*, [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Poznań 1996, s. 72.

¹⁸ S. Czekalski, *op. cit.*, s. 34.

¹⁹ G. Sztabiński, *Inne pojęcia estetyki*, Kraków 2020, s. 202.

wiązywali do poetyki o korzeniach ludowych, pokazywali w swoich filmach teatryki rewiove z mnóstwem żartów opartych na „maksymie miłości szalonej (*amour fou*) i surrealistycznego ruchu w literaturze i malarstwie”²⁰. Wypada zauważyć, że interdyscyplinarne czasopismo „Documents” publikowało swoje artykuły na podstawie klucza zestawień, kreacji przypadków i ironicznego kolażu²¹. Polityka tego czasopisma uprzywilejowywała spojrzenie kolażowe przez zestawienie elementów wywodzących się z kultury wysokiej z elementami kultury niskiej (ludowej). Na łamach tego czasopisma podejmowanym tematom towarzyszyła między innymi

analiza form, bądź analiza ikonograficzna. [...] nie tylko zawartością tekstów Bataille’a i jego najbliższych współpracowników, lecz także tym, co na obszarze czasopism artystycznych stanowiło pod koniec lat dwudziestych szokujące zerwanie z tradycją: myślę o żywym zainteresowaniu afro-amerykańskim, a nawet paryskim *musicalem*, jazzem, raczkującym dopiero filmem dźwiękowym, pięknymi boginiami zza Atlantyku, gwiazdami kabaretu, popularnymi wyobrażeniami jak okładka *Fantomasa* [...], a także innymi peryferyjnymi tematami (anachronicznymi pomnikami na naszych placach i w ogrodach, książkami dla dzieci, maskami karnawałowymi)²².

W wyniku zwrotu ku eksperymentowaniu w dziedzinie języka i obrazowania poetyckiego surrealiści inspirowali się dziedzictwem „przeklętych poetów”: Charles’a Baudelaire’a, Arthura Rimbauda, Comte de Lautréamonta i niektórych romantyków, zwłaszcza niemieckich, oraz symbolistów. Odwołując się do Baudelaire’a, wskazywali na ideę wypracowania reguł nowego, oryginalnego sposobu percypowania świata i fragmentarycznej wizji rzeczywistości, w której duchu realizowali niektóre techniki plastyczne, zwłaszcza zaś dekalcomanię, *frottage*, *grattage* itp. Szkicowane praktyki inspirowane dadaistyczną koncepcją „przypadku obiektywnego” (*hasard objectif*) odbiegały od zastanych konwencji językowych przez kreację rzeczywistości wyższego rzędu (*surréalité*), opartą zdaniem Zygmunta Freuda na podziale na jawę senną i rzeczywistość wyzbytą z wcześniejszej antynomiczności²³. Celnie podsumował owe związki Stefan Morawski, pisząc, że każdy z nich podjął inną próbę dotarcia do środka rzeczywistości przez sztukę i każdy poniósł klęskę w wyniku próby realizacji utopii przez „język bezsłowny”, architektonikę struktur elementarnych, układ pionów i poziomów, produkcję rzeczy dobrze skonstruowanych i doskonale funkcjonalnych, *écriture automatique*²⁴. Mając na względzie zarysowany arsenał technik, można wskazać na skłonność do wyswobodzenia się

²⁰ D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka Filmowa. Wprowadzenie*, przeł. B. Rosińska, Toruń 2014, s. 532.

²¹ J. Clifford, *On Ethnographic Surrealism*, „Comparative Studies in Society and History” 23, 1981, nr 4, s. 551.

²² M. Leiris, *Odpryski*, przeł. T. Swoboda, „Literatura na Świecie” 2010, nr 7/8, s. 241.

²³ *Ibidem*.

²⁴ S. Morawski, *Awangarda artystyczna (o dwu formacjach XX wieku)*, [w:] *idem, Wybór pism estetycznych*, wyb., oprac. P. Przybysz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2007, s. 209.

z opresji reguł językowych i do biernego podążania za potokiem skojarzeń poety²⁵. Niewątpliwie, jak powiada Jacques Derrida, pismo automatyczne nie miało oznaczać braku kompozycji, „lecz cechowała je wyższa kontrola jednocząca krytyczną i świadomą myśl z tym, co w myśli nieświadome”²⁶. O tym pisała również Teresa Kostyrko, wedle której

zasadniczą cechą „nadnaturalistycznej” praktyki artystycznej jest to, że jest ona [...] nieodłącznie związana ze światem „naturalnych” stanów podświadomości. Świat przypadku, którym rządzi natura, mechaniczność skojarzonych wyobrażeń to rzeczywistość, która ma stanowić dla człowieka ucieczkę przed zestandaryzowanym modelem społeczeństw²⁷.

Na podstawie wielu przesłanek surrealistycznych uformowała się praktyka twórcza *cadavre exquis* oparta na akcie pisania kolejno przez kilka osób poszczególnych części zdania w ten sposób, by żadna z nich nie wiedziała, co napisali jej poprzednicy. Ta nazwa wywodzi swoją genezę od pierwszego zdania wydrukowanego przez surrealistów: „Le cadavre — exquis — boira — le vin — nouveau” (1925). Ta technika zbudowana na sekwencyjnym ułożeniu słów na wzór pisma automatycznego nieoczekiwanie wywoływała iluzje skojarzeniowe. Odwracając się od konwencjonalnej koncepcji opowiadania, twórcy awangardowi akcentowali świadomie utrudniony odbiór powstający w wyniku „śledzenia formalnych zależności i układów”²⁸. Innymi słowy, do najważniejszych elementów cechujących surrealizm należy zaliczyć skłonność do „organizacji i orkiestracji form, koloru, dynamiki ruchu, symultaniczności Paula Cézanne’a, dzieł plastycznych kubistów i futurystów”²⁹, powiązaną z upodobaniem do kontynuacji kolażu Pabla Picassa i Georges’a Braque’a.

OD IDEI „KINA CZYSTEGO” DO RECYKLOWANIA RZECZYWISTOŚCI

Nawiązując do koncepcji plastycznych, można przyjąć, że zasada symultaniźmu, jak też kolażowa poetyka podejmowana przez awangardę jawią się jako swoista „galeria lustrzanych odbić”, ponieważ „nawiedzała francuskie kino, podobnie jak inspirowała malarstwo, muzykę, a nawet literaturę”³⁰. O szczególnie płodnym czasie w rozwoju filmowej myśli estetycznej może poświadczyć uformowanie się nowej generacji czasopism, do których należały:

²⁵ *Ibidem*, s. 133.

²⁶ J. Derrida, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 40.

²⁷ T. Kostyrko, *O kilku kwestiach w związku ze specyfiką przedstawięń symbolicznych*, [w:] *Symbol i poznanie. W poszukiwaniu koncepcji integrującej*, red. T. Kostyrko, Warszawa 1987, s. 126.

²⁸ A. Helman, *Awangarda we francuskim i niemieckim kinie niemy*, [w:] *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Kraków 2010, s. 745.

²⁹ R. Kluszczyński, *Film — sztuka Wielkiej Awangardy*, Warszawa 1990, s. 18–19.

³⁰ G. Deleuze, *Kino: 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 56.

„Cinéa-Ciné pour tous”, prowadzone przez Jeana Tedesco, „Cinémagazine” redagowane przez Jeana Pascala, efemeryczne „Schémas” zarządzane przez Germaine Dulac, „Cinégraphie” kierowane przez Jeana Dréville i „La Revue du cinéma” prowadzone przez Jeana-George’a Auriola. Przeglądy literackie takie jak „Les Cahiers du mois”, „Le Rouge et le Noir” lub „La Revue fédéraliste” poświęcały istotne numery specjalne temu tematowi.

[...]

W tym duchu warto podkreślić, iż podobnie jak Apollinaire nie mówił tyleż o kinematografie lub kinie, co o *ciné*: o pojęciu, które lepiej tłumaczyło praktykę popularną i ludyczną, którą z niej chcieli zrobić, aniżeli przeznaczenie „artystyczne”, które mu rezerwowali kinofile³¹.

Dodajmy, iż osadzony na czele magazynu „Cinéa” modernistycznie nastawiony Louis Delluc zapoczątkował tenże ruch literacki i filmowy, sytuując się w opozycji do *Fantômas — A l'ombre de la guillotine* (1913) i *Les Vampires* (1915) Louisa Feuillade’a przez ukierunkowanie swoich strategii twórczych na analizę estetyczną strony samego obrazu. Nie bez związku we współpracy z innymi środkami ekspresji reżyserzy przynależący do pierwszej awangardy filmowej „realizowali swoje filmy w imię idei *correspondance des arts*”³². Zwłaszcza zaś należy zauważyć, że awangardziści realizujący swoje filmy w tym duchu opowiadali się za zerwaniem z produkcjami przygotowanymi przez braci Pathé spod znaku „kryzysu scenariusza” (*crise de scénario*)³³. Proponowali oni myśl estetyczną skupioną na wartościach ściśle obrazowych, z malarstwa biorącą początek z doświadczenia estetycznego fotogenii (*photogénie*), ze szkicu pod tym samym tytułem wydanego w 1918 roku (i reprodukowanego w większym zbiorze tekstów w 1920) przez Louisa Delluca. Innymi słowy, owo doświadczenie Richard Abel określał mianem „przekształcającego medium absorpcji i de-familiaryzacji”³⁴. Ta perspektywa rodem z dziewiętnastowiecznych naturalistycznych i symbolicznych nurtów w teatrze, malarstwie, muzyce miała niejako odzwierciedlać życie wewnętrzne i rzeczywistość społeczną. Owa fotogeniczność koresponduje z osiemnastowieczną specyfiką obrazu wyrosłą z nastawienia na prymat wzroku w malarstwie francuskim określonym śladem ustaleń Michaela Frieda mianem „zapośredniczonej rzeczywistości w stanie wytężonej

³¹ P. de Haas, *Une expérience définitivement inachevée*, [w:] *Jeune, dure et pure. Une histoire d'une cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, red. N. Brenez, Ch. Lebrat, Milan 2001, s. 64 (wszystkie cytaty z tej publikacji — przeł. K. Lipiński). Warto podkreślić jednak, że można zgodzić się częściowo, Apollinaire odwoływał się bowiem do pojęcia kina *sensu stricto*, o czym może świadczyć chociażby szkic pt. *Przed kinem* wydany w 1907 r. J. Toeplitz, *Guillaume Apollinaire o filmie*, „Kino” 1969, nr 3, s. 49.

³² R. Kluszczyński, *op. cit.*, s. 5. Ideę korespondencji rozumiano w tym kontekście jako ideę sztuki totalnej, jednoczącą „w sobie wszelkie możliwości artystycznej ekspresji. [...] w klasycznym okresie awangardy za sztukę totalną uznany został film”.

³³ S. Hayword, *French National Cinema*, London 2005, s. 87.

³⁴ R. Abel, *On the Threshold of French Film Theory and Criticism, 1915–1919*, „Cinema Journal” 25, 1985, nr 1, s. 27.

uwagi i absorpcji”³⁵. Jednym z ważniejszych objawów tej skłonności do awangardowej korespondencji sztuk jest definicja fotografii cytowana przez Richarda Abela, polegająca na „nasycaeniu kina elementami innych sztuk w sposób nieprzekreślający ich organicznej całości”³⁶. Nie bez związku Stefan Morawski powiadał, że nie owi awangardziści rezygnowali z wykorzystania „nowych materiałów i technik twórczych oraz nowej ikonografii”, lecz opowiadali się za próbą kreacji paradoksalnej formy ukazującej „filmowości filmu”³⁷. Dlatego Zbigniew Czeczot-Gawrak powiadał, że

filmy francuskie owego pięćdziesięciu lat, jak gdyby stopniowo wyzwalał się z tych wpływów niemieckiego ekspresjonizmu, których echem była głośna paryska premiera „Caligarięgo” z 1920 r., odchodziły od estetyki, w której obowiązywał jedynie Duch, wyklęta była Natura, a żelazną regułą stanowiło realizowanie filmów w atelier, na tle kreowanej przez malarzy scenografii³⁸.

Odchodząc od nadmiernej prefiguracji dzieła, Delluc stosował „figury diafragmy iris, łączącej w montażu kadry, światła i stylizowane dekoracje”³⁹. Kino wyrosło na tym tle przemian estetycznych jako medium ekspresji było jednym z elementów szerzonej korespondencji sztuk obejmującej idee awangardowe, w tym zwłaszcza koncepcję przypadku i napięcia między techniczną cywilizacją a kulturą ludową. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że kino uważano za lustro szybko dokonujących się przemian nowoczesności.

Zważywszy na nieostrość definicyjną technik awangardowych, granica między montażem a kolażem wydaje się dość umowna, a kolażowa metoda ukształtowała wiele prac dadaistów, począwszy od malarstwa, rzeźby, do filmu. Obrazy filmowe realizowane w latach dwudziestych uchodziły za przykład „jednej z form autonomizacji języka poetyckiego, idei kreacyjnej abstrakcji, wizualnej bądź słuchowej”⁴⁰. Dla Jerzego Kmity mechanizm myślenia o „czystej sztuce” jako czynności „abstrahowania artystycznego” polegał na tym, że to do odbiorcy należało „wykrywanie konstruowanych przez nią wartości abstrakcyjno-estetycznych w wytworach praktyki społecznej jako relacji analogicznie zachodzącej zarówno w sztuce, jak i nauce”⁴¹. Jednocześnie idea „czystości” odznaczająca fotogeniczność opierała się na „swoistym przetworzeniu dotychczasowej tradycji artystycznej, głównie litera-

³⁵ M. Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and the Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley 1980, cyt. za: R. Abel, *op. cit.*, s. 21.

³⁶ *Ibidem*, s. 66.

³⁷ S. Morawski, *op. cit.*, s. 207.

³⁸ Z. Czeczot-Gawrak, *Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895–1945*, Warszawa 1977, s. 113.

³⁹ A. Helman, *Louis Delluc jako źródło kina narodowego*, „Kino” 1974, nr 3, s. 64.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 156.

⁴¹ J. Kmita, *Abstrakcja*, [w:] *Sztuka i jej poznawanie. Wybór tekstów „szkoły poznańskiej” publikowanych w latach 1965–1978 w czasopiśmie „Nurt” i „Sztuka”*, Poznań 2008, s. 338.

ckiej i plastycznej”⁴². W nieco innym świetle Borys Eichenbaum zauważał, że istota fotogenii określiła

podstawową istotę kina, zdecydowanie specyficzną i umowną. Od tej pory deformacja natury w filmie, podobnie jak w innych dziedzinach sztuki, przyjęła swoje właściwe miejsce. W rękach operatora aparat filmowy działa podobnie jak farby i pędzel w rękach malarza⁴³.

Innymi słowy ten „kartzjanizm” opierał się na cyzelowaniu kadru filmowego przez zwolenników fotogenii, traktujących jako najmniejszą jednostkę analityczną jeden fotogen⁴⁴. Idea „czystości” w sztukach plastycznych przebrzmiewa w myśleniu o impresjonizmie. Henri Langlois podał definicję impresjonizmu filmowego, według niego „kino stanowi uwieńczenie impresjonizmu i narodziło się z wyczerpania pewnej tradycji klasycznej”⁴⁵. Za największego przedstawiciela „modernistycznej retoryki czystości” Lev Manovich uznawał Jeana Epsteina. Przede wszystkim w odróżnieniu od Delluca Epstein doświadczenie fotogenii rozumiał jako zaakcentowanie moralnego aspektu reprodukcji filmowej⁴⁶. Jak powiadał Leo Chaney, postulowana przez Epsteina idea fotogenii tworzyła „unikalne formy sztuki nowoczesnego doświadczenia”, uchodziła bowiem za jeden z nurtów zmierzających do „zakłócania linearnego przekazu”⁴⁷. Zmierzając do zerwania z supremacją linearności narracyjnej kina głównego nurtu, dadaści wyznawali przekonanie, że „ciągłość i nieciągłość nigdy w kinie nie przeciwstawiają się sobie, jak wykazał już Epstein”⁴⁸. Owocem takiego frontu jest próba postrzegania zasady sfery onirycznej rzeczywistości w kategoriach eksperymentalnej czystości obrazu. Dzięki temu „nowoczesne kino” miało otwierać się „na nowe możliwości”⁴⁹. W tym duchu René Clair kontynuował ideę „czystego malarstwa”, zaczerpniętą jak się wydaje przez Francisca Picabia od Henriego Valensi, z którym współtworzył Grupę Puteaux. W związku z tym wyłoniła się idea „czystości” jako jedna z przesłanek przy realizacji przez Jeana Börlina kolażowej choreografii baletu — Eric Satie skomponował warstwę muzyczną zarówno do baletu, jak i do filmu powstałego na jego podstawie. René Clair, jak też Francis Picabia zmierzali do stworzenia integralnego spektaklu, w którym *Antrakt (L'Étre-*

⁴² *Ibidem*.

⁴³ B. Eichenbaum, *Problemy stylistyki filmowej*, przeł. B. Grabowska, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 49.

⁴⁴ N. Rosenblatt, *Photogenic Neurasthenia: On mass and Medium in the 1920s*, „October” 86, 1998, nr 47.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 75. Dodać wypada, że owa nazwa przyjęła się zdaniem Alicji Helman we Francji od Georges’a Sadoula, a w Polsce od Jerzego Toeplitza.

⁴⁶ J. Epstein, *On Certain Characteristics of Photogénie*, „Afterimage” 1981, nr 10, s. 20.

⁴⁷ L. Chaney, *In a moment: Film and the Philosophy of Modernity*, [w:] *Cinema and the Invention of Modern Life*, red. L. Chaney, London 1995, s. 279.

⁴⁸ G. Deleuze, *op. cit.*, s. 402.

⁴⁹ T. Williams, *Dancing with Light: Choreographies of gender in the Cinema of Germaine Dulac*, [w:] *Jeune, dure et pure*, s. 130.

-*Acte*) z 1924 roku utrzymany w konwencji dadaistycznej groteski miał wyłaniać się między dwoma aktami szwedzkiego baletu pt. *Relâche* (Wytchnienie) w Teatrze Champs-Élysées⁵⁰. W jego trakcie zaprezentowano sekwencję tancerki Inge Fries sfilmowanej w przeciwujęciu za oknem⁵¹. Ów spektakl nawiązywał do tradycji kina jarmarcznego w kabaretach i teatrach iluzjonistów z początku XX wieku. Wprowadzając w arkana realizacji dzieła, zauważmy:

do spektaklu dwukrotnie włączona została projekcja filmowa. Najpierw w charakterze prologu ukazującego obu autorów „sfruwających” z nieba w celu załadowania armaty, której wystrzał dawał sygnał do rozpoczęcia akcji scenicznej. Po raz drugi film pojawiał się między aktami (stąd tytuł *Antrakt*), który to pomysł Picabia zaczerpnął z popularnego przed 1914 rokiem zwyczaju organizowania pokazów filmowych w przerwach kawarnianych koncertów. Obie wstawki połączone zostały w integralną całość dopiero jakiś czas po premierze *Relâche* i pokazane po raz pierwszy publicznie w styczniu 1929 roku z okazji otwarcia Studio des Ursulines. Zarys scenariusza *Antraktu* narodził się pewnego wieczoru w lokalu Maxim i został napisany na serwetce firmowej restauracji⁵².

Clair poszukiwał odnowy, chcąc jednocześnie dotrzymać kroku przemianom cywilizacyjnym w ramach modernizmu artystycznego. Dlatego też Kurt Schwitters określał ten film jako „wizualne medium *per se*”. Zwróćmy tu uwagę, iż owym scenom towarzyszy „malarskość” figur Man Raya i Marcela Duchampa grających w szachy w duchu dadaistycznej groteski na szczycie Teatru, widzianych na tle figury pejzażu paryskiego — typowej dla pozostałych filmów Claira. Wyłania się tu jeden z ważniejszych motywów ikonograficznych francuskiej awangardy, a mianowicie miasto.

Miasto w formie polifonicznego kolażu obrazów przewija się w historii filmu awangardowego już od „symfonii miejskich”: *Paryż śpi* (1923) René Claira i *Mijają godziny* Alberto Cavalcantiego (1926). Sekwencje miejskiej zawierają ponadto *Antrakt*, *Balet Mechaniczny*, *Refleksy światła i szybkości* (1923–1925), Henri Chomette’a czy *Noc elektryczna* (1930) Eugène Deslawa⁵³.

Zauważmy, że w *Antrakcie* wspomniana postać tancerki w ruchu może być postrzegana jako *pars pro toto* baletu, z którym ów film tworzył nieodłączną całość w ramach spektaklu premierowego. Mimo licznych interpretacji tego filmu, z gruntu literackich⁵⁴, niebagatelne znaczenie miały ikonograficzne akcenty lo-

⁵⁰ Przekład tego spektaklu w języku polskim jest niejednolity. Marcin Giżycki tłumaczy go bowiem jako „Przedstawienie zawieszono”. Zob. M. Giżycki, *Kino dadaistów i surrealistów*, [w:] *Historie filmu awangardowego. Od dadaizmu do postinternetu*, red. Ł. Ronduda, G. Sitek, Warszawa 2020, s. 18.

⁵¹ N. Villodre, *Cobayates. Panorama du film de danse en France*, [w:] *Jeune, dure et pure*, s. 47.

⁵² M. Giżycki, *Kino dadaistów i surrealistów*, s. 18.

⁵³ M. Kapuścińska, *op. cit.*, s. 34.

⁵⁴ Aleksander Jackiewicz, za Maurice’em Bardèche i Robertem Brasillachem, podaje ironicznie, że jedną z przeważających interpretacji było stwierdzenie, że jest to: obraz tego, co „dzieje się w przytępionym umyśle człowieka śpiącego po wieczorze spędzonym na jarmarcznej zabawie”, M. Bardeche, R. Brasillach, *Histoire du Cinéma*, Paris 1935, t. 1, s. 315.

kalne. Obejmując szeroki zasób kulturowy, utwór ten wyróżniał się „dużą ilością motywów wizualnych zaczerpniętych z jarmarku czy święta ludowego, a nawet, ściślej paryskiego”⁵⁵. Znakomitą większość filmu odznaczają konteksty powiązane z improwizowanymi filmami Louisa Feuillade’a, wzbogacone wartką akcją i spontanicznością korespondującą z „szalonymi gonitwami przedstawionymi w filmach Pathé i Macka Sennetta”⁵⁶. Mając na względzie ów filmowy zawrót głowy, jeden z krytyków pytał: „na podstawie jakich praw metryki polega to balansowanie widza i krajobrazu, równie ruchliwe wokół osi utworzonej przez ekran?”⁵⁷.

W nieco odmiennej perspektywie kolażową stylistykę ujmował Fernand Léger określany „malarzem najbliższym kinu”⁵⁸. Jego pracom przyświecała przede wszystkim idea szybkości. Krystalizowała się ona w heterogenicznie zestawionych względem siebie elementach. Można przyjąć, że jako „inicjator dadaizmu filmowego”⁵⁹ inspirował się „malarstwem kubistycznym i symultanicznym”⁶⁰, stąd wynika próba wprowadzenia tych podstawowych idei do kina. Szczególnie widocznym tego świadectwem jest bowiem film eksperymentalny *Ballet mécanique* (1924, Balet mechaniczny) opatrzony podtytułem *ballet instantanéité* (balet błyskawica). Nawiązując do genezy tego filmu, zauważmy, iż Léger posługiwał się demontażem kadru filmowego w sposób nierealistyczny przez „rytmiczne i satyryczne zestawienia obrazów dialektycznych powstających na skutek »zderzenia idei« w ramach zestawień figur Charliego Chaplina” utożsamianych ze „znakiem firmowym nowoczesności”⁶¹. Intelktualiści i koneserzy kina rozwodzili się w latach dwudziestych nad sposobem, w jaki „styl gry Chaplina oddaje ducha nowoczesności i jego stosunek do maszyny”⁶². Owo zderzenie estetyki ludowej i technicznej wiązało się wywoływaniem dialektycznych napięć będących wyrazem oscylacji między przeszłością a orientacją ku nowoczesności. Przede wszystkim w *Ballet mécanique* warto wyróżnić predylekcję do stosowania trików op-artu wywoływanych wprowadzaniem chwytów montażowych⁶³. Jednocześnie owym utworom z kręgu kina popularnego

⁵⁵ A. Jackiewicz, *René Clair*, Warszawa 1957, s. 43.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 48.

⁵⁷ J. Brunius, *En marge du cinéma français*, Paris 1954, s. 54–55, cyt. za: *Le cinéma indépendant et d'avant-garde à la fin du muet. Le Congrès de La Sarraz (1929) et présentation des films projetés au Symposium de Lausanne (1–4 juin 1979)*, red. F. Buache, „Travelling” 1979, nr 55, s. 63.

⁵⁸ G. Deleuze, *op. cit.*, s. 497.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Z. Czeczot-Gawrak, *Jean Epstein: studium natury w sztuce filmowej*, Warszawa 1962, s. 32.

⁶¹ W. Benjamin, *Charlie*, [w:] *Work of Art in the Age of Technological Reproducibility and the other Writings on Media*, red. M. Jennings, B. Doherty, T. Levin, Cambridge-London 2006, s. 334.

⁶² L. Mulvey, *Widz zawłaszczający*, przeł. M. Stuczyński, [w:] *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Warszawa 2010, s. 302.

⁶³ F. Jameson, *Czytanie bez interpretacji: postmodernizm i tekst video*, przeł. E. Stawowczyk, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, wyb., wstęp, oprac. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 321.

i awangardowego przyświecała idea kinetycznej szybkości polegająca na zestawieniu heterogenicznych elementów względem siebie. Jak pisał Douglas Cooper:

Swoją wartość ma też fragment przedmiotu. Wyodrębniając go, personalizujemy. Cała ta praca skłoniła mnie do rozważania elementu obiektywności jako bardzo aktualnego i nowego „realizmu” w materii rozważania przedmiotu lub jego fragmentu⁶⁴.

Można więc przyjąć, że obrazy komponowane przez Légera cechowało przyjęcie „kinetyki jako sztuki ściśle wizualnej, która od epoki filmu niemego stawiała problem relacji obrazu będącego zestawieniem koloru z muzyką”⁶⁵. Ewoluuując od „pierwszej awangardy” do „drugiej awangardy filmowej”, twórcy awangardowi przyjęli strategię abstrakcji w ramach „kina czystego”⁶⁶. Uczynili punktem wyjścia postulat symbolistów dotyczący pragnienia kreacji swoistego „wizualnego wokabularza”⁶⁷. Osadzone w tym wachlarzu semantycznych odniesień nie trudno wyróżnić zarówno film, jak malarstwo i poezję, krystalizowane na skutek demontażu języka filmowego w wyniku zbliżenia, co umożliwiała wydobywanie detali przedmiotów. Awangardowy tekst filmowy kinetycznie wprowadzony w pole wizualne jawi się w szerokim rezerwuarze środków wyrazu, mając na względzie supremację kina w kontekście innych sztuk. Obiekty wywodzące się z różnorodnych kontekstów budowały w tym filmie intertekstualną mozaikę postaci zaczerpniętych z mitologii greckiej, takich jak Cybele, bogini Frygii i matka wszystkich bogów. Chcąc uwolnić się od porównań filmu do teatru, kino Légera miało zatem uchodzić za „młode, nowoczesne, wolne i bez tradycji”⁶⁸. Uciekając od osadzenia filmu na porównaniach do teatru, opierało się ono na wtórnej obróbce materiału, głosząc, że „filmy dokumentalne, kroniki filmowe są pełne pięknych »faktów obiektywnych«, które tylko wybrać i umieć pokazać”⁶⁹. Symptomatyczne, że w tym utworze można wyróżnić skłonność do recyklowania i ponownego wykorzystania materiałów wizualnych. Wyłaniały się w tych materiałach pejzaże ukazujące specyfikę metra, tramwajów, sklepów, nacechowane walorem malarskości⁷⁰. Utwór ten, zrealizowany w duchu kina czystego, porównywano do symfonii muzycznej uformowanej przez „zasady kształtowania [...] z muzyki”⁷¹, kierując się w stronę kreacji „symfonii wizualnej”⁷². Parafrazując, przytoczmy słowa Henriego Chomette’a głoszącego ideę kina czystego w tonie zbliżonym do impresjonistów:

⁶⁴ D. Cooper, *Fernand Léger*, przeł. F. Lachenal, Paris 1949, s. 86–88, cyt. za: *Le cinéma indépendant et d'avant-garde à la fin du muet*, s. 57.

⁶⁵ G. Deleuze, *op. cit.*, s. 497.

⁶⁶ H. Chomette, *Le cinéma ne se limite pas au mode representative*, [w:] *Jeune, dure et pure*, s. 73.

⁶⁷ R. Blumer, *The Camera as Snowball 1918–1927*, „Cinema Journal” 9, 1970, nr 2, s. 32.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 198. Dodać wypada, że teatr nazywał pogardliwie „erą konia”.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 128.

⁷⁰ A. Helman, *Louis Delluc albo źródło stylu narodowego*, „Kino” 1974, nr 3, s. 64.

⁷¹ A. Helman, *O dziele filmowym: materiał, technika, budowa*, Kraków 1981, s. 17.

⁷² *Ibidem*.

kino nie sprowadza się do trybu przedstawieniowego. Potrafi tworzyć. Ono już wytworzyło rodzaj rytmu (o czym nie wspominałem przy okazji aktualnych filmów, ponieważ jego wartość jest tam niezwykle zawężona przez znaczenie obrazu). Dzięki temu rytmowi kino może czerpać z siebie nową siłę, która porzucając logikę faktów i realność przedmiotów, rodzi szereg nieznanych wizji — niepojętych poza jednością celu i ruchomej taśmy. Kino samoistne, lub jeśli wolicie kino czyste, ponieważ oddzielone od wszystkich innych elementów, dramaturgicznych lub dokumentalnych — jest tym, co sugerują nam pewne dzieła najbardziej osobiste naszych reżyserów. Jest tym, co nadaje prawdziwe pole wyobraźni czysto kinematograficznej⁷³.

Wypada zaznaczyć, z nieco innej perspektywy, że *cinéma pur* stanowiło „radykałną alternatywę rozwiązania konfliktu między intrygą a poezją”, ponieważ dawało „możliwość budowy montażu z rytmicznie ułożonych obrazów bez żadnej anegdoty”⁷⁴. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że awangarda filmowa wraz z zanegowaniem tradycyjnego kanonu mogła się „całkowicie uniezależnić zarówno od narracyjności, jak i referencyjności, operując jakościami czysto wizualnymi o charakterze autonomicznym”⁷⁵. Inaczej rzecz biorąc, wyzbyty elementów popularnej narracji *Ballet mécanique* uchodził obiektywnie za wartość aktualną i nową.

OPTYCZNE ILUZJE DUCHAMPA

Uwzględnwszy kolażową stylistykę Marcela Duchampa czy Maxa Ernsta, Andrzej Turowski zauważał z emfazą: „ich interwencje w tę sferę modernistycznej optyki są dziś dość dobrze znane”⁷⁶. Począwszy od 1912 roku, można napotkać pierwsze ślady zainteresowania Marcela Duchampa ruchem w filmie, widoczne w obrazie malarskim *Akt schodzący ze schodów* (1912). Zarysował w nim bowiem różne stadia ruchu postaci określane mianem „kinematograficznego rozkwitu”⁷⁷. Dzięki wykorzystaniu gotowych przedmiotów w pracach Duchampa mieliśmy do czynienia ze zmianą w sztuce dokonującą się, gdy oko zastępuje rękę, a wybór zastępuje wytwórczość. Odwołując się do malarstwa, twierdził, że nie potrzeba ani kolorów, ani płótna. Duchamp dociera aż do *ready-made*, do obiektu znalezionego, przenosząc do go pola sztuki. Za głębszą przyczynę tej zmiany artefaktu można uznać predylekcję do rozwoju reprodukcji technicznej. Śladem malarstwa kino reprezentuje przedmiot gotowy w tym sensie, że rękę zastępuje okiem i wytwórstwo wyborem. Otóż według Waltera Benjamina

⁷³ H. Chomette, *op. cit.*, s. 73.

⁷⁴ S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. W. Wertenstein, Warszawa 1975, s. 204.

⁷⁵ A. Helman, *Awangarda we francuskim i niemieckim kinie niemym*, s. 756.

⁷⁶ A. Turowski, *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998, s. 95.

⁷⁷ T. Mussman, *Marcel Duchamp's Anemic Cinema*, [w:] *The New American Cinema. Critical Anthology*, red. G. Battcock, New York 1967, s. 149.

Iluzjonistyczna natura kina jest naturą drugiego rzędu: jest ona owocem montażu. Innymi słowy, aparaty na planie filmowania penetrują tak głęboko rzeczywistość samą w sobie, że aby pozbawić go owego obcego ciała, kształtują w nim aparaty, które muszą być objęte zestawem szczególnych procesów technicznych: wyborem kątów punktu widzenia i montażu łączących kilka serii obrazów tego samego rodzaju⁷⁸.

W tej wykładni kino ma za zadanie dokonywać wyboru na podstawie oka kamery w powiązaniu z tym, co jest z góry gotowe. Dla Benjamina przedmiot gotowy kształtuje się jako rezultat spojrzenia kinematograficznego skupionego na sztuce. Theodor Adorno sugerował, że kino odpowiada sztuce rzeczywistości, uprzywilejowuje wejście rzeczywistości do sztuki, jak również wkroczenie sztuki do współczesnej rzeczywistości społeczno-kulturowej. W duchu tych rozważań estetycznych Marcel Duchamp wraz z Man Rayem przeprowadzili eksperyment powstający za pośrednictwem dwóch zsynchronizowanych kamer w ten sposób, by ukształtować z nich „kulę wibrujących przedmiotów”, a jednocześnie przy tym wirową iluzję za pomocą urządzeń kinetycznych. Szklane koło tworzyło skomplikowaną maszynę mającą wywoływać złudzenia optyczne. Dla Mieczysława Porębskiego

rozbieżności między Duchampem a Man Rayem dadzą się wyjaśnić w ten sposób, że Man Ray miał na myśli powstałe istotnie w 1920 roku (co do tego obaj się zgadzali) *Szklane koło*, czyli skomplikowaną maszynę mającą wywołać określone złudzenia optyczne [...] dzięki zastosowaniu ruchomych tarcz [...] oddawały one wrażenie trójwymiarowości wywołane nie przy pomocy skomplikowanej maszyny (*Szklanej maszyny* z 1920 roku) czy skomplikowanej techniki (wywołanie filmu na czterystu gwoździach), lecz poprzez percepcję optyczną widza: metodą psycho-fizjologiczną⁷⁹.

Większa część tego, co pozostało z eksperymentu, została zagubiona z wyjątkiem dwóch wąskich pasków. Obserwowane przez stereotypikon wizje wywoływały upragniony efekt reliefu w przestrzeni spojrzenia widza. Duchamp w analogiczny sposób zrealizował zagubiony w latach trzydziestych film pt. *Moustiques Domestiques Demi Stock* (1920–1921). Niezmiennie wykorzystał w tym celu „specjalnie przygotowaną obrotową kulę w ten sposób, że otrzymany materiał projektowano i obserwowano przez szkła, przez jedną czerwoną i jedną zieloną soczewkę, wywołując efekt stopniowo cofającej się spirali”⁸⁰. Poczynając od koncentrycznych kręgów formujących małe reliefy, wykonał pierwszą maszynę wykreowaną pod nazwą *Revolving Glass*, składającą się z pięciu pasmowych szkieł w kolorze czerni i bieli, przyczepionych do obrotowego metalowego prętu. Specyfika produkowanych od 1921 roku rotoreliefów polegała na obrocie trzydzieści trzy razy na minutę, tak długo jak to możliwe. Do najważniejszych owoców prac służących do wywoływania złudzeń „optycznych” należy zaliczyć „dwie maszyny optyczne: *Rotative plaques*

⁷⁸ W. Benjamin, *Oeuvres III*, Paris 2000, s. 98.

⁷⁹ M. Porębski, *Granice współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*, Wrocław 1965, s. 174.

⁸⁰ T. Mussman, *op. cit.*, s. 150.

verre (1920) i *Rotative demi-sphère* (1925)”⁸¹. Jako punkt wyjścia owe dwie prace posłużyły mu do realizacji filmu *Anemiczne kino* (*Anémic cinéma*) (1925), jego tytuł to anagram słowa *cinéma*. Za kanwę zaś Duchamp przyjął poemat Stéphane’a Mallarmégo *Rzut kośćmi nigdy nie zniszczy przypadku*, co sprawiło, że film ten uważano za uosobienie „kina Mallarmégo”⁸². Owa nazwa zwyczajowa związana była z okazjonalnym używaniem prezeń „pryzmatycznych soczewek, aby oddać sfragmentowane spojrzenia na te obiekty postrzegane jako segmenty z filmu”⁸³. Ogólnie warto zauważyć, że sztuka nazywana „anemiczną” miała służyć do „reprodukcji gier figur świetlnych” i ukazania ruchów wyzwolonych. Szczególnie zwróćmy uwagę na scenę trwającą siedem minut, w której każdy z oddzielnych dziesięciu dysków (rotoreliefów) wyłania się przed oczyma widza na jakieś trzydzieści sekund. Wyłaniają się w tym filmie białe-czarne „koncentryczne kręgi osadzone w różnych aranżacjach i wprowadzone w ruch stawały się spiralą lub seriami stożków splatanych w przestrzenną głębię i wystająca z niej”⁸⁴. Marcel Duchamp do 1935 roku zgromadził pięćset różnych dysków, wydanych pod zbiorczą nazwą *Rotoreliefs*. Jak wskazywał Pierre Bourdieu, ową polisemiczność wrażeń złożoną z kawałków tekstury nazywał metaforycznie „anemiczną”. *Arte povera* przed czasem⁸⁵.

Paralelnie do Duchampa opracowania estetyki dadaistycznego materiału gotowego przedstawił Man Ray, koncentrując się w znacznej mierze na aspekcie balansowania między fotograficznością medium a poetyką spontanicznego surrealizmu. Jak pisała Agnieszka Taborska:

oprócz filmów i surrealistycznych przedmiotów — całe życie robił genialne zdjęcia, nie przestaje marzyć o karierze malarza. *Casus* Man Raya jest o tyle ciekawy, że jego twórczości pokazuje, jak „surrealistyczność” przejawiała się w wyborze techniki, ale także w sposobie kadrowania czy w użyciu zaskakującego zbliżenia⁸⁶.

Ponieważ „konstruktywizm i dadaizm to kierunki awangardowe zwrócone ku życiu codziennemu”⁸⁷, Man Ray głosił prawdę, że wszystko może być sztuką dzięki artystycznej rekontekstualizacji zmieniającej status i funkcję obiektu. Należy tu podkreślić, że źródłowo w głoszonym przez dadaistów manifeście:

Słowo „DADA” wyraża najbardziej prymitywny stosunek do otaczającej rzeczywistości; wraz z dadaizmem dochodzi do głosu nowa rzeczywistość. Życie przedstawia się jako równoczesna płatanina dźwięków, barw i rytmów duchowych, którą z dnia powszedniego i w całym

⁸¹ P. de Haas, *op. cit.*, s. 66.

⁸² R. Kuenzli, *Man Ray's Films. From Dada to Surrealism*, [w:] *Avant-Garde film*, red. A. Graf, D. Scheunemann, Amsterdam 2007, s. 100.

⁸³ M. Norden, *The Avant-garde Cinema of the 1920s: Connections to Futurism, Precisionism, and Suprematism*, „Leonardo” 17, 1984, nr 2, s. 108.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 151.

⁸⁵ L. Jullier, *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris 1997, s. 118.

⁸⁶ A. Taborska, *op. cit.*, s. 267.

⁸⁷ S. Czekalski, *op. cit.*, s. 72.

brutalnym realizmie wiernie przejmując sztukę dadaistyczną ze wszystkimi sensacyjnymi wybuchami oraz rozgorączkowaniem swej zuchwałej psyche⁸⁸.

Jak więc podsumowuje główne idee ruchu dadaistycznego Grzegorz Sztabiński:

Odrzucenie „złej wiary” w konieczność podporządkowania się istniejącym kodeksom etycznym (których ważność często wywodzona była z ponadczasowego obowiązywania) prowadziło nie do dramatycznie przeżywanej niepewnej decyzji, lecz do zachwyty dla nieograniczonej swobody możliwych działań. Wolność była przede wszystkim uwolnieniem się od ograniczeń i perspektywą aktualnej praktyki opartej na racjonalizmie, fantazji życiowej, dowcipie, ironicznej samokontroli⁸⁹.

W praktyce filmowej dadaiści częstokroć posługiwali się fotografią eksperymentalną przez zamrożone szkło, wyszukane kąty i punkty widzenia, manipulowanie szybkością, kompozycje rytmiczne, przenikanie i zdjęcia nakładane, wyrafinowane pomysły montażowe, inwencja inscenizacyjna, służą wyobraźni artysty, którego zdają się nie krępować żadne ograniczenia⁹⁰.

Kompozycje powstały z zastosowaniem rayogramu niebędącego niczym innym jak transpozycją techniki malarstwa w pistolecie zapoczątkowanej przez Mana Raya w obrazach aerograficznych z lat 1916–1917⁹¹. Wypada dodać, że amerykański artysta

oprócz [tworzenia] filmów i surrealistycznych przedmiotów — całe życie robił genialne zdjęcia, nie przestaje marzyć o karierze malarza. *Casus* Man Raya jest też o tyle ciekawy, że jego twórczość pokazuje, jak „surrealistyczność” przejawiała się w wyborze techniki, ale także w sposobie kadrowania czy w użyciu zaskakującego zbliżenia⁹².

Odchodząc od kanonu i korzystania ze scenariusza przy realizacji filmu, Man Ray kreował obraz za pomocą zarówno pozytywów, jak i negatywów nieeksploatowanych w przemyśle filmowym i niekiedy warsztatowo wadliwych. W rezultacie manipulacji ową taśmą fotograficzną powstawały „pasaże skonstruowane w rayogramach, gdzie dominowała swoista nieciągłość między kadrami”⁹³. Niejasna wizualność krystalizowała się w tym filmie przez położenie obiektów bezpośrednio na światłoczułym papierze, co z kolei mogło prowadzić do powstania widmowych, bliskich abstrakcji obrazów. Taśma złożona z uprzednio przygotowanych „rayogramów” obejmowała specjalnie przygotowane przez niego fotografie, budując tym samym to, co nazywał rayo-grafem. Sama nazwa tej stosowanej przez Raya techniki czyni „zarazem aluzję do francuskiego ‘rayon’, czyli ‘promień

⁸⁸ *Manifest dadaistyczny*, [w:] *Artyści w sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, wyb., oprac. E. Grab-
ska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 292.

⁸⁹ G. Sztabiński, *Inne pojęcia estetyki*, s. 139.

⁹⁰ A. Helman, *Awangarda we francuskim i niemieckim kinie niemy*, s. 745.

⁹¹ Ch. Lebrat, *Attention danger! Le retour à la Raison, ou la Leçon de Man Ray*, [w:] *Jeune, dure et pure*, s. 92.

⁹² A. Taborska, *op. cit.*, s. 267.

⁹³ *Ibidem*.

światła”⁹⁴. Do najważniejszych przykładów przekształceń formalnych uformowanych za pomocą tej techniki należy zaliczyć niewątpliwie cienie, poruszenie, zbliżenie twarzy. Man Ray korzystał wówczas z realnie istniejących przedmiotów gotowych, filmowych „ready made”, przenosząc artefakty wyzbyte estetycznej wartości do struktury filmowej widzialności. Przypomnijmy, iż pod auspicjami surrealizmu przygotowano trzy filmy Man Raya. Do najważniejszych kuriozalnych ilustracji „obiektów surrealistycznych” należy zaliczyć *Tajemnicę Isidore’a Ducasse’a* (1920) i *La Femme* (1920) zbudowane z inscenizowanych fotografii, to jest przygotowanych w specjalnej aranżacji, w ramach której przedmioty codziennego użytku stawały się istotnym elementem całego ruchu nadrealistycznego. Wszystkie filmy zrealizowane przez Man Raya można określić w kategoriach swoistych improwizacji przygotowanych bez wcześniejszego scenariusza. Swoje filmy realizował na wzór pisma automatycznego, w krótkim okresie, za pośrednictwem przypadkowych narzędzi, lecz obiektywnie przydatnych, wykorzystywanych częstokroć po raz pierwszy. Obrazy filmowe preparowane przez Raya przypominały kompozycje fotograficzne wprawione w ruch, odwoływały się aluzyjnie do idei „nieuchwytności chwili” Charles’a Baudelaire’a, aby w ten sposób podkreślić możliwość zatrzymania chwili, aby „utrwalić to, co nowoczesne, czego nie można namalować”⁹⁵. Chcąc zerwać z wszelkimi konwencjami przygotowania filmów, Man Ray uprzywilejowywał kolażową poetykę, niszcząc wszystko, co wcześniej istniało w kinie, dzięki czemu udawał, w jaki sposób można zrobić film „w jeden dzień, [...] ze śmiesznych elementów, bez śródtytułów, bez legendy, bez planu i nawet bez kamery”⁹⁶. W duchu dadaistycznej koncepcji „przypadku obiektywnego” demontował elementy pochodzące z różnorodnych materiałów, powtórnie wkomponowując je w strukturę dzieła, stosując recykling przez zaabsorbowanie przygodnych elementów życia codziennego. Posługiwał się tym, „co jest w zasięgu ręki, i tym, co tam znajdował przez przypadek” — mieszkając w swoim atelier, miał tylko to, co znajdowało się „w przejściu między kuchnią i laboratorium”, gdzie opracowywał swoje filmy. Słowem „sprawa wydaje się przypadkowa”⁹⁷. Powtórne wykorzystywanie surowców wiązało się z przekonaniem o odrzuceniu komercyjnej produkcji filmowej i przemysłowej techniki. „Man Ray nie uważał się za filmowca, tak jak nie uznawał się za fotografa. Odrzucał ograniczenie się do jednej domeny i opowiadał się nie za specjalizacją i nie za partycjonowaniem sztuk, sprzeciwiając się masowemu filmom”⁹⁸.

⁹⁴ U. Giersch, *Marzenie kartki. Fotokopia a powielana kultura*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *Ekrany piśmienności. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2008, s. 47.

⁹⁵ *Le cinéma indépendant et d'avant-garde à la fin du muet*, s. 103.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*. Mowa tu o *Wieczorze Coeur à Barbe* 6 czerwca 1923 r. zorganizowany przez Tristana Tzarę w Théâtre Michel, w którym zaprezentowano po raz pierwszy *Le Retour à la Raison* Man Raya. Wówczas doszło do powszechnej bijatyki, co doprowadziło do anulowania spektaklu następnego dnia.

⁹⁸ Ch. Lebrat, *op. cit.*, s. 92.

Nie godząc się na zrzeczenie swojej artystycznej niezależności artysty, odczuwał „ucisk »systemu«, który uniemożliwiał mu całkowite wyrażenie własnej ekspresji. Odrzucenie profesjonalizmu i techniki wiązało się w przypadku Raya z odmową zarazem nauki warsztatu i ograniczaniem swoich możliwości do pracy w rzemiośle”⁹⁹. Odmawiał realizacji filmów długometrażowych i przeznaczał swoje filmy do dystrybucji jedynie w małych kinach artystycznych. Znakomitą większość swoich filmów wykonywał w pośpiechu, nigdy nie korzystając z więcej niż dwóch taśm. W ten oto sposób przygotował swój film *Le Retour à la Raison* (Powrót do rozumu, 1923), będący integralną częścią happeningu dadaistycznego *Le coeur à Barbe* (Brodate serce). Ujawniając kulisy powstawania *Le Retour à la Raison*, William Moritz podkreślał, iż:

tytuł pochodzi od satyrycznego dzieła Francisa Picabii opublikowanego w jego magazynie „391” w roku 1917, gdy Picabia mieszkał w Nowym Jorku, w wydaniu, które zawierało także prace i wiersz jego przyjaciela Mana Raya. Dudley Murphy i Man Ray wyruszyli na paryskie ulice w celu zgromadzenia materiału, animowali nogi w pończochach modelek tańczących charlestona, kręcili sceny, w których ukochana żona Murphy’ego Katherine pozuje do banalnych kartek okolicznościowych, i aranżowali sceny w studio, gdzie filmowali kochankę Raya Kiki (i wiele innych rzeczy) za pomocą opracowanych przez Murphy’ego, specjalnie przekreślonych obiektywów. Nadawały one obrazowi specyficzną, „kubistyczną” jakość¹⁰⁰.

Bardziej szczegółowo w kontekst realizacji tego filmu wprowadza Marcin Giżycki:

Dziękło to powstało w rezultacie żartu, jaki Tristan Tzara, jeden z liderów grupy dadaistów, zrobił swojemu amerykańskiemu koledze w Paryżu w 1923 r. Pewnego ranka Tzara zjawił się u Raya w pracowni z wydrukowanym afiszem obwieszczającym, że następnego dnia odbędzie się wieczór dadaistyczny zatytułowany *Brodate Serce* (*Le coeur à Barbe*). Jednym z punktów programu, według informacji na afiszu, miał być pokaz filmu Mana Raya. Nie zaskoczyło to malarza, bo anonsowanie udziału w podobnych imprezach różnych osobistości bez informowania ich nawet o fakcie należało do zwykłych praktyk dadaistów. Ale Tzara upierał się, że jest już zamówiony projektor z obsługą. Ray co prawda miał kilka sfilmowanych luźnych ujęć, ale były to tylko próby kamery, robione bez wiążącego je planu: żarówka bujająca się na drucie, iluminowana karuzela kręcąca się w nocy, akt kobiecy, na którym przesączające się przez zasłonę światło namalowało pasiasty wzór, papierowa spirala wisząca w studio, kratka z pojemnika na jajka obracająca się na żyłce... Tego materiału starczało może na minutę projekcji. Jednakże Tzara miał gotowe rozwiązanie: zaproponował, żeby Ray zrobił film bez kamery, posługując się techniką, którą stosował wcześniej w swoich sławnych „rayogramach”, czyli kompozycjach uzyskiwanych przez naświetlanie papieru fotograficznego maskowanego różnymi przedmiotami. Tak też się stało. Ray zamknął się w swojej ciemni, gdzie pociął negatywowy film na krótkie odcinki. Niektóre posypał solą i pieprzem. Na inne wysypał po garści spinaczy, pinesek, gwoździ itp. Następnie zapalił na chwilę światło. Tak naświetlone odcinki filmu wywołał. Oczywiście

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ W. Moritz, *Film absolutny*, przeł. J. Chyb, [w:] *Od kina absolutnego do filmu przyszłości: materiały z historii eksperymentu w sztuce ruchomego obrazu*, red. V. Kutlubasis-Krajewska, P. Krajewski, Wrocław 2009, s. 63.

uzyskany w ten sposób obraz (białe sylwetki przedmiotów na czarnym tle) nie miał podziału na klatki. Nie było jednak czasu na sprawdzanie efektu na ekranie. Pozostało tylko zmontować równie przypadkowo poszczególne ujęcia. Pięć minut przed rozpoczęciem wieczoru Ray dostarczył swoje trzyminutowe dzieło do teatru¹⁰¹.

Przy jego realizacji bezpośrednio pracował w tym projekcie na taśmie filmowej i eksploatował obraz sam w sobie w ramach montażu. Jak opisywał specyfikę tego utworu Christian Lebrat:

film odsłania także ekstremalną wrażliwość tego podejścia, filmowiec dotykał i manipulował taśmą, nakładał na nią [...] przedmioty, grał światłem: przyjemność w ręce i oko, które wyraża zarówno przez nagi tors Kiki i w eksplozji wizualnej pasaży skonstruowanych w rayogramach, gdzie nieciągłość rządzi między kadrami¹⁰².

Posiłkując się w tym przypadku rayogramami, kreował kolaże złożone z tego, co pod ręką, kładąc na taśmie celuloidowej „gwoździe, sprężynki i pineski; obraz uzyskany w ten sposób łączył ze zdjęciami kobiet (Kiki z Montparnassu)”¹⁰³. Omalwając formalną stronę struktury *Le Retour à la Raison*, przyznać należy, że Man Ray „w rezultacie zderzenia obrazów dialektycznych w fotogramach, wydobywał [...] na światło dzienne nieciągłość filmową, tworząc nowy kadr filmowy o niespodziewanym potencjale”¹⁰⁴.

Jeśli zaś idzie o recepcję społeczną filmu po jego projekcji, podkreślmy, iż w efekcie umieszczenia obrazu nagiego torsu Kiki z Montparnasse’u film zbulwersował publiczność, czym przekroczył „cenzurę epoki”. W obiegu normalnym ograniczono projekcję filmu do klubów filmowych. Niemniej jednak uznano go za emblematyczny, rodziło się bowiem tu kilka pytań fundamentalnych dotyczących stosunku sztuki i artystów do swojego „dzieła czy też przemysłu”¹⁰⁵. Począwszy od filmu *Le Retour à la Raison*, do większości następnych filmów finansowanych i promowanych przez mecenasów pozostawiano mu wolną rękę, artystyczną *carte blanche*. Uogólniając, powiedzmy, że Man Ray wraz z Henrim Chomette’em w duchu idei kina czystego przygotowywali, sponsorowany przez hrabiego Étienne de Beaumont, film *O czym marzą młode filmy?*, który nie doczekał się ostatecznej realizacji. Znakomitą większość materiałów z tego filmu Ray wykorzystał przy *Emak Bakia* (1926), podobnie jak Chomette wykonał na podstawie tego niedoszedłego projektu *Jeux des reflets et de la vitesse* (Refleksy światła i szybkości, 1925), *Cinq minutes de cinéma pur* (Pięć minut czystego kina, 1926)¹⁰⁶. Dodajmy, że scena z filmu *Emak Bakia* (1926) wskazuje na związek kina z surrealizmem, w szczególnej zaś

¹⁰¹ M. Giżycki, *Kino spontaniczne*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67/68, s. 305.

¹⁰² Ch. Lebrat, *op. cit.*, s. 93. Zob. P. Sharits, *Mots par page*, „Film Culture” 1978, nr 65–66, przeł. J. Ferdinand, „Trafic” 1999, nr 29, s. 76.

¹⁰³ Ch. Lebrat, *op. cit.*, s. 93.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ A. Helman, *Awangarda we francuskim i niemieckim kinie niemym*, s. 767.

mierze uwidacznia figurę kwiatów przemieniających się w szkło. Owa metamorficzna ilustracja transpozycji opisanej w *Sztucznych rajach* Baudelaire'a kształtowała się jednak na marginesie kanonu przesłanek surrealistycznych i nie spotykała się z aplauzem tej formacji. Pośród najbardziej wyrazistych przykładów bezpośredniego wykonywania swoich filmów na taśmie filmowej należy wyróżnić utwór *L'Etoile de mer* (Rozgwiadza, 1928) na podstawie poematu Roberta Desnosa pod tym samym tytułem.

Powracając do współpracy z Rayem, istotną rolę w tym filmie zagrała Kiki z Montparnasse'u, obserwowana przez pryzmat pseudosolaryzacji w efekcie zwielokrotnienia widoku gwiazdy morskiej, dopełniając wrażenie surreality opowiadanej historii i obrazu. Już pierwszą scenę otwiera obraz owalnego świetlika. Obserwujemy sielankowy spacer dwojga widziany przez nierówno przezroczyste szkło. W kolejnych scenach:

w kadr wchodzi mężczyzna i oboje udają się do mieszkania. Tam się ona rozbiera, ale on wstaje, mówi *adieu!* i wychodzi, zabierając ze sobą słój. Po takim początku następuje seria na ogół niepowiązanych ze sobą obrazów: pociągu, cumującego statku, rzeki z mostem i pary bohaterów, osobno i razem (ona leży nago na kanapie, głaszcząc głowę półleżącego na jej kolanach mężczyzny itp.). Jak refren powraca rozgwiadza, niekiedy zwielokrotniona, w słoju i bez. Pojawiają się napisy: „Ona jest piękna”, „Gdyby tylko kwiaty były ze szkła” oraz inne wersy z poematu. W końcowej sekwencji dochodzi do ponownego spotkania pary bohaterów, ale wkracza drugi mężczyzna (Desnos), który zabiera kobietę pierwszemu i odchodzi. Film kończy portret Kiki odbity w lustrze, które pęka. Na ten obraz nakłada się napis: „Piękna”¹⁰⁷.

Podsumowując przytoczone spostrzeżenia, powiedzieć można, że powinowactwa literatury surrealistycznej wraz z próbą wizualizacji rzeczywistości wyższego rzędu kształtowała gra obrazów, w której jeden nadaje drugiemu sens na zasadzie aluzji, niekoniecznie jednoznacznie i linearnie kreśląc przebieg fabuły.

Wypada też zauważyć, że następny film Man Raya zatytułowany *Les Mystères du château du Dé* (Tajemnica zamku Kostki do Gry, 1929) niejako odzwierciedlał zacytowane kilkakrotnie zdanie Mallarmégo: „un cop de dés jamais n'abolira le hazard” (rzut kością do gry nigdy nie skasuje przypadku), albowiem niewątpliwie „kości do gry są tu głównym rekwizytem”¹⁰⁸. Przygotowany jako najdłuższy z filmów Man Raya

powstał na zamówienie, tym razem wicehrabiostwa de Noailles. Akcja dzieła koncentruje się na poczynaniach dwóch zamaskowanych indywiduów (Man Ray i Jacques André Boiffard) w okazałej posiadłości. Ich działania, determinowane rzutami kostek do gry, są w gruncie do rzeczy pretekstem do pokazania willi właścicieli projektu wybitnego architekta Roberta Mallet-Stevensena — jej pięknej, modernistycznej architektury wypełnionej obrazami między innymi Pabla Picassa i Joana Miró¹⁰⁹.

¹⁰⁷ M. Giżycki, *Kino dadaistów i surrealistów*, s. 15.

¹⁰⁸ *Ibidem*, s. 765.

¹⁰⁹ M. Giżycki, *Kino dadaistów i surrealistów*, s. 15–16.

Dodać jeszcze warto, że niektóre sceny zostały przygotowane na zasadzie przypadkowego doboru, sprawiając tym samym, że poszczególne sceny są zdeformowane i rozgrywają się za „ekranem rowkowanym”¹¹⁰. Ponadto, co podkreślmy, w wielu jego filmach należy wspomnieć o licznych odniesieniach do masek rzeźb i masek afrykańskich zarówno w *Le Retour à la Raison*, jak i w *Les Mystères du château du Dé*, uznawanych za owoc jego zainteresowań analogicznych do kubistów pożenionych z nowoczesnymi wzorcami z krajów Trzeciego Świata. Podstawowym więc elementem w twórczości Man Raya wydaje się surrealistyczno-dadaistyczne ujęcie preparowanego utworu, idące w parze z klasyczną dystynkcją między poczuciem ładu kompozycyjnego i wymogami rynku. Wraz z wprzęgnięciem nowych elementów pochodzących z życia codziennego Ray rozwijał niepowtarzalną wizję dzieł niepozabawionych związku z kulturą ludową, z której niejednokrotnie czerpał, czym zarazem godził w ideę „kina czystego”, otwierając pole do rozwoju surrealistycznych eksperymentów¹¹¹.

KONKLUZJA ALBO FORMALNA ZŁOŻONOŚĆ MATERIAŁU FILMOWEGO

Godzi się na zakończenie niniejszego szkicu zauważyć, że wiedzione chęcią absorpcji wielu elementów powszednich do struktury filmu dzieła przygotowywane w nurtach awangardowych cechuje nieustanne odwoływanie się do idei *correspondance des arts*. Można zaryzykować stwierdzenie, że owe prace odznaczały się skierowaniem w stronę fotogeniczności, symultanizmu, jak też bezpośrednią pracą na samym nośniku. Obrazy nacechowane formalną złożonością częstokroć budziły dadaistyczny szok, niejednokrotnie wywołany aplikacją strategii twórczych opartych na zasadzie dialektycznego napięcia. Kompozycje dadaistyczne utrzymane w tej konwencji obejmowały wiele cytatów zaczerpniętych z rzeczywistości i wpisanych

¹¹⁰ Ch. Lebrat, *op. cit.*, s. 92.

¹¹¹ Chciejmy zauważyć, że Man Ray przyczynił się między innymi do sukcesu filmu *Pies andaluzyjski* (1929), aranżując jego oficjalną premierę. Jak pisał Luis Buñuel: „Film został skończony, zmontowany: co z nim zrobić? Pewnego dnia Thériade z »Les Cahiers d’art«, który słyszał już o *Psie andaluzyjskim* (przed moimi przyjaciółmi z Montparnasse trzymałem to raczej w tajemnicy), przedstawił mi w Dôme Man Raya. Zakończył on właśnie w Hyeres u państwa Noailles zdjęcia do filmu pod tytułem *Tajemnica zamku Dé*, dokumentu o posiadłości de Noailles’ów i ich gościach, i szukał czegoś do uzupełnienia seansu. Man Ray wyznaczył mi spotkanie w kilka dni w barze »La coupole« (który otwarto właśnie rok czy dwa lata temu) i przedstawił mi Louisa Aragona. Wiedziałem, że obaj należą do grupy surrealistów. Aragon, starszy ode mnie o trzy lata, prezentował się z całym wdziękiem dobrych francuskich manier. Porozmawialiśmy chwilę i powiedziałem mu, że mój film pod pewnymi względami może być nazwany, jak mi się zdaje, filmem surrealistycznym. Man Ray i Aragon obejrżeli go nazajutrz w »Studio de Ursulines«. Wychodząc, usposobieni przychylnie, powiedzieli mi, że trzeba jak najprędzej puścić go w obieg, pokazać go, zorganizować premierę”, *idem*, *Ostatnie tchnienie*, przeł. M. Braunstein, Warszawa 1989, s. 100–101.

w samo medium, kreując tym samym efekt prześwitywania obrazu, autoteliczności medium i kinetycznej iluzji. Trudno oprzeć się wrażeniu, że posługiwanie się przedmiotami gotowymi, tak zwanymi ready made'ami zaczerpniętymi z codzienności, można przyrównać do gry „kości Mallarmégo”, za pomocą których tworzono kolaż materiałów rzekomo niepoddany racjonalnej obróbce autorskiej, lecz z pewnością o autorskiej formie. Nie mogąc obiektywnie udzielić jednoznacznej odpowiedzi na to, czy decyzja o wyborze materiałów była rzeczywiście przygodna, czy też starannie przemyślana, można jednak pokusić się o stwierdzenie, że heterogeniczna wizja dzieła inspirowana ideami plastycznymi awangardzystów wydatnie przyczyniła się do poszerzenia „reżimu sztuk” filmowych o nowe innowacje materiałowe.

IN THE CIRCLE OF THE IDEA OF PHOTOGENY AND CINE-RAYOGRAPHY

Summary

In this article, the author revisits the history of French film movements with a particular focus on the re-inscription of random objects derived from everyday life in the film structure on one hand, and on the other, on the relationship between storytelling and visual poetry. The origin of the idea of correspondence of arts can be traced to the overlapping definitions of Surrealism and Dadaism and in the debate on the photogenic nature of film work. Historical study offers an essential context for understanding the shifting ideas from the idea of pure cinema to surreal and Dada cinema. The article draws attention to the work directly on the film reel by montage and collage. The analysis tracks the issue of visual illusions triggered by the use of roto-reliefs and juxtaposing images. Historical research has been differentiated into various separate case studies. Having examined some problems raised by these attempts, the article turns to reveal the intrinsic dialectical tensions in cine-rayographs and the absorption of selected practices from other artistic cultures enabling us to understand the principles of modern art.