



Studia  
Filmoznawcze  
34  
Wrocław 2013

**Michał Chęciński**

Uniwersytet Wrocławski

## RÓŻNE TWARZE AWANGARDY

Marta Kosińska jest adiunktem w Zakładzie Badań nad Kulturą Filmową i Audio-wizualną w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Adama Mickiewicza. Prowadziła cykl autorskich wykładów poświęconych awangardzie filmowej. Ich zwieńczeniem jest wydana w tym roku przez poznańską Galerię Miejską Arsenał książka pod tytułem *Ciało filmu. Medium obecnego w powojennej amerykańskiej awangardzie filmowej* (cytat z okładki książki).

Autorka bierze na warsztat trudny, wymagający (również ogromnej wytrzymałości) i, wydawałoby się, niezbyt interesujący okres w dziejach awangardy. Nawet jeżeli reżyserzy tacy jak Maya Deren czy Jonas Mekas są często przywoływani przez historyków amerykańskiej *avant garde*, to należy podkreślić, że obejrzenie na przykład prawie dwugodzinnego dzieła pochodzącego z Litwy Mekasa *Reminiscences of a Journey to Lithuania* jest nie lada wyzwaniem. Wyzwanie to wydaje się tym trudniejsze, że w dobie masowej bezrefleksyjnej turystyki filmowej zapis podróży raczej trudno kojarzyć z osiągnięciami sztuki filmowej, tym bardziej, że w dziele Mekasa przypadkowość ujęć odgrywa znaczącą rolę, ma być ona bowiem jedną z metod uchwycenia miniepifanii. Jak stwierdza sam reżyser: „Mówią mi, że powinienem poszukiwać, ale ja tylko celebрую to, co widzę”<sup>1</sup>. W rozdziale poświęconym twórczości Mekasa Kosińska wpisuje dzienniki filmowe Litwina w jego założenia teoretyczne. Filmowanie jako akt percepcji jest dla Mekasa „wystawianiem się rzeczywistości na pokaz, samym jej ujawnianiem”<sup>2</sup>. Być może z tego założenia wynika często niedbałe podejście Mekasa do montażu. Szybkie przejścia kamery, gubienie ostrości, nagłe koncentrowanie się na szczegółach, które nie mają zwią-

<sup>1</sup> M. Kosińska, *Ciało filmu. Medium obecnego w powojennej amerykańskiej awangardzie filmowej*, Poznań 2012, s. 78.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

ku z wcześniej prezentowanymi zdjęciami porównuje autorka z poszukiwaniem „faktów życia” Thoreau. Procedura twórcza Mekasa zmierza jednak do skomponowania materiału, składającego się z „rozproszonych kadrów” w jedną „liryczną opowieść”. W scaleniu materiału prócz odpowiedniego montażu zdjęć pomagają Mekasowi komentarze z offu czy „napisy między sekwencjami informujące o porządku czasowym i przestrzennym”<sup>3</sup>.

Autorka, co cenne, często na potwierdzenie swoich wywodów przywołuje słowa samych reżyserów, nieraz są one wyszczególnione graficznie na osobnej stronie, dzięki temu czytelnik może się lepiej zorientować w teoretycznych założeniach twórców. Cytaty te stanowią z reguły punkt odniesienia dla narracji Kosińskiej, bywa, że autorka zajmuje wobec przytaczanych idei stanowisko polemiczne. Kolejnymi bohaterami *Ciała filmu* są Brakhage, Anger, Warhol, a także twórcy filmu strukturalnego (niezwykle kłopotliwego, jeśli idzie o definicję) tacy jak Snow, Landow czy Sharits. Tak więc *Ciało filmu* pokazuje nam powojenną awangardę jako zjawisko wieloaspektowe, zupełnie niejednolite. Jest to kino „eksplorujące zakazane tematy”, jak pisze o nim Vogel w *The film experience*<sup>4</sup>. Tak rozumiana może być przygoda z kamerą Andy’ego Warhola, która najczęściej przez nieprzychylnych krytyków była sprowadzana do pornografii. Kosińska zresztą pisze, że sporą część niezwykle licznej widowni kinowej (jak na pokazy kina awangardowego) stanowiła publiczność licząca głównie na doznania erotyczne. Jednak takie filmy Warhola jak *Blue Movie* uznać za pornografię w dzisiejszym rozumieniu nie sposób. Jest to mieszanka seksu, rozmów o wojnie w Wietnamie, polityki, codzienności, innymi słowy — pewna wersja realizmu, próbująca uchwycić fragmentaryczność percepcji. Jak pisze Kosińska, sąd kryminalny w Nowym Jorku był jednak odmiennego zdania i *Blue Movie* uznał za ostrą pornografię.

Jest to również kino, którego twórcy eksperymentują z kamerą, traktują ją jako wyraz własnej idiosynkrazji. Z jeszcze innej strony sztuka awangardowa była niezależna od wielkich wytwórni, od kina gatunków, nieraz nienarracyjna, lepiej odnajdująca się w miejskim muzeum (Brakhage) niż w sali kinowej. Początkowy okres twórczości awangardy to również sztuka amatorska, ale odsyłająca do znaczenia słowa „amator” jako miłośnika, szukająca swojej siły w spontaniczności, przypadkowości. W ten sposób Kosińska przedstawia kino Stana Brakhage’a, mocno nasycone poezją, religią Wschodu, symbolizmem, ale również takie, w które wplecione zostało życie rodzinne reżysera. Amatorskość Brakhage’a według autorki polega również na tym, że „amator-miłośnik zawsze tworzy sam, nikt inny poza nim nie bierze odpowiedzialności za owoce jego pracy”<sup>5</sup>.

Przy okazji omawiania właściwie tylko około trzech dekad z historii powojennej awangardy Kosińskiej udało się ukazać obecność w omawianych dziełach

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 8.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 97.

naprawdę interesujących i do dziś pojawiających się w kinie problemów filozoficznych. Choć oczywiście nie brakuje w *Ciele filmu* opisów formalnych analizowanego materiału, to kluczowe są badania prowadzone z perspektywy antropologicznej często wzbogacane teoriami filozofów i teoretyków literatury, niekiedy tych, którzy bezpośrednio wpływali swoją działalnością na reżyserów.

Twórczość Mayi Deren ukazana została chyba najbardziej dynamicznie. Reżyserka ta z czasem krytycznie ustosunkowała się do pewnych cech twórczości swojego pokolenia, zwłaszcza wobec surrealizmu w kinie. Jej sceptycyzm to wynik wyciągnięcia wniosków z nieudanych prób ukazania pierwotnych kultur w sposób neutralny, zarejestrowania kulturowych „faktów” rzekomo przezroczystym narzędziem, jakim miałyby być kamera. Według reżyserki *Divine Horsemen* kamera nie jest w stanie zarejestrować podświadomości. Wątpi też ona w jej zdolności do oddania indywidualności twórcy: „skoro kamera dokonuje rejestracji w obrębie swej specyfiki [jako narzędzia], nawet najbardziej spersonalizowana technika montażu materiału filmowego nie może być uznana za swobodną ekspresję artysty”<sup>6</sup>. W *Ciele filmu* jesteśmy zatem świadkami zmagania się twórców filmowych z fundamentalnymi pytaniami, które towarzyszą artystom niezależnie od okresu dziejowego. Kosińska przedstawia Deren jako reżyserkę, która wpisuje się w modernizm spod znaku Eliota z jego odpodmiotowieniem tworzenia i włączeniem go w nurt Tradycji. Autorka przytacza również ciekawą definicję filmu poetyckiego, który według Deren jest logicznie zogniskowany wokół jednej, centralnej emocji, z racji swojej istotnej funkcji będącej zarazem zintensyfikowaną.

Podczas lektury *Ciała filmu* można odnieść wrażenie, że chyba najczęściej problematyzowanym przez twórców amerykańskiej awangardy zagadnieniem jest perspektywa, którą powinien przyjąć twórca wobec filmowanej rzeczywistości. Według Kosińskiej reżyserzy odchodzą od posługiwania się kamerą jako narzędziem (nieraz skrajnej) subiektywizacji percepcji — uznanego przez krytykę za przejaw eskapizmu — do bardziej komunikatywnego i mediacyjnego kina:

Sens filmu-jako-sztuki przejawia się wyłącznie w mediacji: całościowej formy kultury (Maya Deren), przestrzeni oporu (Jonas Mekas), relacji miłosnej (Stan Brakhage), społeczności wykluczonych (Andy Warhol [...]), prawdziwej, głębokiej komunikacji (film strukturalny)<sup>7</sup>.

Zmianę tę rozumie autorka jako rezygnację z próby autonomizacji filmu na rzecz otwarcia się na inne obszary refleksji, takie jak: fenomenologia, teoria systemów, antropologia, nauki o komunikowaniu, jak również na pozostałe muzy.

Książka Kosińskiej to nie tylko przegląd nurtów awangardy. Równie zręcznie w swoją narrację wplata autorka fakty biograficzne odnośnie do omawianych reżyserów. Jedną z ciekawszych historii jest konflikt, który wywiązał się między Jonasem Mekasem a Stanem Brakhagem. Ten pierwszy, jako prowadzący instytu-

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 44.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 26.

cję o nazwie Film-Makers' Cinemateque, odpowiedzialny był w dużej mierze za wizerunek amerykańskiej awangardy. Jednak według Brakhage'a wizerunek ten narażony był na szwank po pierwsze z powodu przyznania Andy'emu Warholowi nagrody za najlepszą niezależną twórczość filmową w 1964 roku, po drugie z powodu przyjętej przez Mekasa strategii, którą Brakhage określa jako „przyjmowanie wszystkiego”, co miało pozwolić twórcom Film-Makers' Cinemateque „uniknąć cenzury”<sup>8</sup>. W związku z powyższym Brakhage postanawia wycofać swoje filmy z instytucji Mekasa.

Niezwykle dużo miejsca poświęciła autorka omówieniu muzyki Cage'a i Schönberga. Prócz streszczenia teoretycznych założeń obu muzyków na rozdział składa się także dłuższy fragment biografii obu kompozytorów, skądinąd bardzo ciekawej, jednak z reguły tego typu informacje dosyć luźno powiązane z głównym wątkiem wywodu najczęściej spotykamy w przypisach dolnych. Odniesienie do materii filmowej twórczość wyżej wymienionych muzyków znajduje dopiero w kolejnym rozdziale, przy czym autorka w zasadzie poprzestaje na wskazaniu dość ogólnikowych analogii między filmem strukturalnym a formalizmem w muzyce. To zdecydowanie najmniej zajmująca część książki Kosińskiej, choć samo powiązanie pewnych koncepcji twórców filmu strukturalnego z muzyką Cage'a jest jak najbardziej przekonujące.

*Ciało filmu* dowodzi, że trafną strategią jest omawianie awangardy właśnie na przykładzie poszczególnych reżyserów, a nie według nurtów. Autorce udało się znaleźć „złoty środek” między teoretycznymi rozważaniami, analizą formalną języka filmu, biografiami reżyserów i kulturowymi faktami, dzięki temu książkę mimo nieraz skomplikowanych rozważań czyta się z niezwykłą lekkością. Logiczną konsekwencją *Ciała filmu* byłby tom drugi, zajmujący się twórcami z lat 70. i 80. Skoncentrowanie się na niewielkim wycinku z dziejów kina pozwoliło jednak Kosińskiej dogłębnie i rzetelnie opisać wybrane zjawiska filmowe.

## DIFFERENT FACES OF THE AVANT-GARDE

### Summary

The review is an attempt to analyse *Body of Film. Medium Present in the Post-War American Film Avant-Garde* by Marta Kosińska. First of all, the book is a presentation of most famous and interesting post-war American avant-garde directors. The author discusses works of Deren, Mekas, Sharits, Warhol and many others. In her detailed analysis she considers biographies of directors as well as cultural, historical context. Kosińska treats the avant-garde as a dynamic and diverse phenomenon. This part of American cinema is for some of the artists just an amateur play, for some others it is an opportunity to bring up forbidden subjects. Kosińska describes Warhol's movies as a possibility to rebel against the mainstream. She described the American avant-garde deeply and honestly.

Translated by Michał Chęciński

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 104.