

# Kino – technika, ruch, abstrakcja. Publikacje w „Blok” a wczesna myśl filmowa

Małgorzata RADKIEWICZ

Instytut Sztuk Audiowizualnych, Uniwersytet Jagielloński  
<https://orcid.org/0000-0001-6387-0810>

**ABSTRAKT** Lata 1924–1926, w których wydawane było pismo „Blok”, to czas intensywnego rozwoju europejskiej myśli filmowej, także w środowiskach Bauhausu i grupy De Stijl. Odczytanie tekstów publikowanych w „Blok” przez pryzmat wczesnej refleksji o kinie umożliwia prześledzenie wątków wspólnych dla rozważań o sztuce i twórczości filmowej – od kwestii technicznych, związanych z ruchem, po idee filmu abstrakcyjnego. Oprócz artykułów oryginalnych i przedrukowanych, ważny materiał badawczy stanowią też reproduktowane prace Mieczysława Szczuki i Teresy Żarnowerówny, będące próbą indywidualnej interpretacji zjawisk filmowych i ich uchwycenia za pomocą warsztatu plastycznego. Dzięki nim widać wyraźnie, że prezentowane na łamach „Blok” poglądy na temat estetyki, celów i narzędzi awangardy, podobnie jak ówczesna myśl filmowa, odzwierciedlały dynamikę przemian technicznych, wpływających na sferę artystyczną i determinujących nowe możliwości ekspresji.  
**SŁOWA-KLUCZE** „Blok. Czasopismo awangardy artystycznej”, kino, ruch, abstrakcja, awangarda

**ABSTRACT** *Cinema – Technique, Movement, Abstraction. Texts Published in “Blok” in the Context of the Early Film Theory.* The years 1924–1926, during which the magazine “Blok” was published, were a time of vigorous development of the early film theory, also in the milieu of the Bauhaus and the De Stijl group. By reading the texts printed in “Blok” through the lens of early reflection on cinema, it is possible to trace the concepts common to considerations of art and filmmaking, from technical, movement-related issues to the notion of abstract film. In addition to original and reprinted works, important material is provided by the works of Mieczysław Szczuka and Teresa Żarnowerówna published in “Blok”, which were an attempt at an individual interpretation of film phenomena and their construal by means of artistic techniques. Thanks to these texts, it is clear that the views on aesthetics, goals and tools of the avant-garde as presented in “Blok”, as well as the film theory of the time, all reflected the dynamics of technological transformations which influenced the artistic sphere and laid out new possibilities for expression.

**KEYWORDS** “Blok. Czasopismo awangardy artystycznej”, cinema, movement, abstraction, avant-garde

TEMAT kina pojawia się na łamach „Bloku” w dwóch ujęciach: praktycznym i teoretycznym. Pierwsze związane jest z prezentacją wizji filmu rysunkowego Mieczysława Szczuki, nawiązującego do projektów Hansa Richtera i Vikinga Eggelina, a także z kompozycjami filmowymi Teresy Żarnowerówny. Natomiast drugie łączy się z przemyśleniami dotyczącymi technik wizualnych, światła i ruchu, zawartymi w tekstach przetłumaczonych na potrzeby pisma i przedrukowanych obok reprodukcji prac autorów zagranicznych. Choć wątki kinowe są poruszane w „Bloku” marginalnie, przy okazji innych kwestii, to warto je odnotować, gdyż stanowią część ówczesnej dyskusji nad sztuką i poszukiwaniami artystycznymi, a także ewoluującej kultury masowej.

Lata 1924–1926, w których wydawane było pismo „Blok”, to czas intensywnego rozwoju europejskiej myśli filmowej, pozostającej we wczesnym okresie – jak ujęła to Alicja Helman – „dyscypliną, której przedmiot, metody i działania nie zostały określone w sposób ścisły i obowiązujący”<sup>1</sup>. Wynikało to po części z charakteru kina jako medium określającego dopiero swoją specyfikę w zakresie języka i form obrazowania, a po części z wielorakich celów i metod refleksji o dziele filmowym. Dudley Andrew, prezentując główne teorie filmu w perspektywie historycznej, zaznaczył, że najciekawsze były głosy tych, którzy pisali o kinie „w szerokim rozumieniu i posługiwali się wszechstronną argumentacją”, często zapożyczoną z innych dziedzin i obszarów twórczości<sup>2</sup>. Tego rodzaju wypowiedzi można znaleźć nie tylko w „Bloku”. Oryginalny nurt refleksji o kinie wyznaczały m.in. publikacje członków Bauhausu i grupy De Stijl dotyczące zagadnień filmu jako części nowej kultury wizualnej. Jak podkreśla Andrzej Gwóźdź, bauhausowców i neoplastyków nie interesowało kino w wymiarze rozrywkowym czy produkcyjnym, pasjonowała ich przede wszystkim możliwość rejestracji ruchu. Film postrzegali przez pryzmat swojego doświadczenia – jako „eksperyment

z zakresu malarstwa – pojmowanego jako medium światła”<sup>3</sup>. Swoje poglądy prezentowali w tekstach, próbując je jednocześnie przekładać na praktykę w działaniach artystycznych. Dlatego warto prześledzić zarówno teoretyczne, jak i malarskie, graficzne czy fotograficzne dokonania tych twórców, obecne zresztą w „Bloku”, na którego łamach prezentowano prace choćby László Moholyego-Nagya (il. 1). Tytuł „De Stijl” pojawił się już w pierwszym numerze w rubryce „Przegląd czasopism zagranicznych”, natomiast spis „pism modernistycznych polskich i zagranicznych” w numerze trzecim–czwartym obejmował już ponad czterdzieści pozycji. Były wśród nich m.in. „Der Sturm” i „Zwrotnica”, co miało sygnalizować wielowątkowość debaty o sztuce, a jednocześnie zachęcać do międzynarodowej wymiany idei. Rodzimy wkładem do wczesnej myśli filmowej były refleksje Karola Irzykowskiego poświęcone zagadnieniom estetycznym kina zebrane w wydanej w 1924 r. *Dziesiątej muzy*<sup>4</sup>.

Wybór tematów teoretycznofilmowych, związanych z techniką, ruchem, montażem i filmem abstrakcyjnym, pozwala spojrzeć na teksty opublikowane w „Bloku” jak na zapis przemyśleń dotyczących sztuki (także filmowej) oraz swoisty dialog z międzynarodowym środowiskiem artystycznym. Wielowątkowe i wieloaspektowe ujęcie wybranych zagadnień koresponduje ze specyfiką awangardy filmowej w Polsce opisywanej przez Marcina Giżyckiego jako fenomen niepodlegający klasyfikacji. Badacz proponował więc inną formułę – „nie awangarda filmowa, ale film w kręgu awangardy – malarskiej, poetyckiej, teatralnej itp.”<sup>5</sup>, pozwalającą odnieść się do różnych zjawisk i prądów, w których zaznacza się zainteresowanie kinem w wymiarze technicznym czy estetycznym.

#### SZTUKA A TECHNIKA

W pierwszym numerze „Bloku”, zaraz po kontrowersyjnym, jak się miało okazać, komentarzu na temat

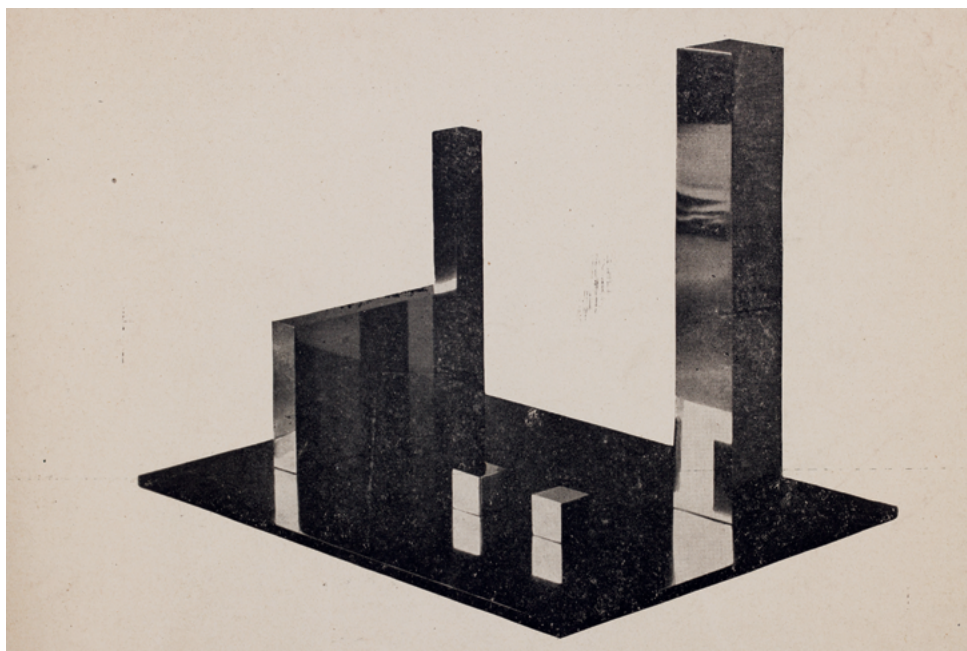
1. Alicja Helman, „Wstęp”, w: *Estetyka i film*, red. Alicja Helman (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1972), s. 7.

2. Dudley J. Andrew, *Główne teorie filmu. Wprowadzenie*, tłum. Andrzej Kołodyński (Łódź: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, 1995), s. 10.

3. Andrzej Gwóźdź, „Czyste kształtowanie, czyli jak wola stylu miała zmieniać film. Wprowadzenie”, w: *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie. Artykuły – dokumenty – scenariusze 1921–1936*, red. Andrzej Gwóźdź (Wrocław: Wydawnictwo CSNE Uniwersytetu Wrocławskiego, 2023), s. 11.

4. Karol Irzykowski, *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina* (Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1924).

5. Marcin Giżycki, *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego* (Warszawa: Wydawnictwo Małe, 1996), s. 15.



1 László Moholy-Nagy,  
kompozycja. Repr. wg *Blok  
& Kurier Bloku*, nr 8–9  
(1924), s. nlb.

prymatu woli i ciężkiej pracy nad zdolnościami artysty<sup>6</sup>, pojawiło się zdanie, w którym zwrócono uwagę na aspekty techniczne wszelkich twórczych działań. Jak deklarowano, „[i]m doskonalszy jest twór techniki, tym mniej jest w nim wolnego miejsca dla sztuki i artysty”<sup>7</sup>. Podobna teza służyła podkreśleniu roli wynalazków w budowaniu artystycznych wizji wykorzystujących zmodernizowane narzędzia (optyczne w przypadku kina) do tego, by wyjść poza istniejące obszary poznania (i przedstawiania). Te właśnie kwestie poruszał Nicolas Beauduin w przedrukowanym w „Blok” tekście poświęconym nowym tendencjom w literaturze francuskiej. W obserwowanych ruchach artystycznych autor dostrzegał pragnienie, by „wyrazić przez znaki graficzne nowe poczucie kosmogoniczne człowieka i wizję synoptyczną świata”, wraz z całą różnorodnością związanych z nim wrażeń. Intensywność tego rodzaju „poczucia” – poznawania i doznawania świata stopniowo wzrastała: „Człowiek nowy, dzięki odkryciom diabelskim nauki (telewizja, fonokinematografia migawkowa itd.), jest obdarzany co dzień atrybutami, niegdyś zachowanymi dla bóstwa: to znaczy poczucie wszechobecności, możliwość znajdowania się wszędzie itd.”. Wynalazki optyczne pozwalały na eksplorację zjawisk i na ich zapis medialny,

co budziło fascynację, a równocześnie prowokowało pytania: „Ale do jakich granic? Oto zagadnienie pasjonujące, nad którym wcześniej czy później trzeba nam się będzie zastanowić”<sup>8</sup>.

Prezentowane na łamach „Blok” poglądy na temat estetyki, celów i narzędzi awangardy, podobnie jak ówczesne refleksje o kinie, odzwierciedlały dynamikę przemian technicznych wpływających na sferę artystyczną i determinujących nowe możliwości ekspresji. Na tego rodzaju powiązania zwrócili uwagę redaktorzy „Blok” w tekście o konstruktywizmie, w którym zakładali „[w]prowadzenie sztuki w życie na zasadach czynnika współdziałającego w ogólnym rozwoju i współzależnego od zmian zachodzących w innych dziedzinach twórczości ludzkiej, przede wszystkim techniki”. W nurcie tym oczywiste było wykorzystanie zdobyczy technicznych dla „rozszerzenia zakresu możliwości”, dlatego postulowano m.in. „[s]kierowanie wysiłku twórczego w pierwszym rzędzie na budownictwo – kino – drukarstwo i tzw. świat mody”<sup>9</sup>. Podobne wątki pojawiły się już w pierwszym numerze „Blok” w artykule dotyczącym mechanizacji i „piękna utylitaryzmu”, zaczynającym się od stwierdzenia: „Odczuwa się w całości kształcie życia dążność do zastąpienia pracy ręcznej maszyną. Dokładność. Łatwość. Szybkość”. Jak zauważono,

6. Por. przyp. 45.

7. [Inc.: Im doskonalszy jest twór...], *Blok*, nr 1 (1924), s. 4.

8. Mikołaj Beauduin, „Ostatnie etapy ruchu literackiego we Francji”, tłum. Wanda Melcer-Rutkowska, Maria Stromengerowa, *Blok. Kurier Bloku*, nr 6–7 (1924), s. nlb.

9. Red., „Co to jest konstruktywizm”, *Blok. Kurier Bloku*, nr 6–7 (1924), s. nlb.

automatyzacja wiązała się z konsekwencjami także dla sztuk wizualnych, zwłaszcza że „[z]apotrzebowanie portretu, pejzażu, historycznego i batalistycznego malarstwa, ilustratorstwa codziennego życia itd. – pokrywa obecnie fotografia i kino, które są bezkonkurencyjne w ścisłości, szybkości i tanioci w stosunku do pracy artysty, zadawalniającego dawniej te zapotrzebowania”<sup>10</sup>.

Osiągnięcia techniczne lat 20. XX w. w zakresie malarstwa i filmu podsumowane zostały w artykule opublikowanym w numerze drugim pisma „Bauhaus” z 1929 r. Stwierdzano w nim: „Typowy człowiek naszych czasów jest kształtowany przez technikę, całkowicie skoncentrowany na doczesności, konkretny i aktywistyczny. Jest ekstensywny, dąży nie do mistycznego, ale do technicznego, fizycznego zniesienia wszystkich ziemskich granic czasowych i przestrzennych”<sup>11</sup>. Taka postawa wymagała odpowiednich narzędzi, uznano więc, że „[z]dolność filmu do wiązania nas optycznie z całą wielorakością i bezmiarem życia koresponduje z naszym pojmowaniem istnienia, które niezależnie od kultu rodzinnego domu i kultu ojczyzny, od ideologii osobowości, rodziny i od idei narodowościowych, zdąży ku międzynarodowej wspólnocie”<sup>12</sup>. Podkreślano również, że „[t]ylko film może też, dzięki kinetyce, zaferować optyczne doświadczenie nieustającej aktywności tej wspólnoty”<sup>13</sup>. Zakładano przy tym, że nieograniczoną ekstensywność filmu umożliwia „fotograficzna mechanizacja obrazu”, sprawiająca, iż „[f]ilm jest optycznym doświadczeniem człowieka naszych czasów, to ekstremalnie konsekwentny, zmechanizowany impresjonizm, to obiektywizacja życia, sprowadzającego się tylko do tego, co ekstensywnie i przemijające”<sup>14</sup>.

Do optycznego doświadczenia człowieka odwołuje się też technika fotomontażu, zastosowana przez Mieczysława Szczukę w pracy reprodukowanej ósmymdziesiątym numerze „Bloku”. Na kolażowym obrazie pojawia się fragment taśmy filmowej, której klatki wprowadzają do całości kompozycji element powtarzalności i rytmiczności. Wiele z wizualnych motywów wykorzystanych przez autora (wysokościowiec, samochód,

aeroplan) odnosi się w jakiś sposób do współczesności, techniki, pędu życia. Jednocześnie ujawnia się dynamiczność samej poetyki kolażu, pozwalającej zobrazować tempo nowoczesnego świata. Obrazowi towarzyszy charakterystyka zastosowanej metody, a zawarte w niej obserwacje można odnieść także do prób konceptualizacji sztuki filmowej: „KINO jest wielością zjawisk trwających w czasie. FOTOMONTAŻ – jest jednooczną wielością zjawisk. FOTOMONTAŻ – wzajemne przenikanie się dwu- i trójwymiarowości”. Przedstawiona koncepcja fotomontażu zwraca także uwagę na aspekty narracyjne, opisując go jako rodzaj poezji skondensowanej w formie albo nowoczesną epopeję („FOTOMONTAŻ = POEZOPLASTYKA”), oraz wizualne, związane z potencjałem poznawczym obrazów medialnych. Zgodnie z założeniami Szczuki „FOTOMONTAŻ rozszerza zasób możliwości środków: pozwala na zużytkowanie tych zjawisk, które są niedostępne dla oka ludzkiego – a które czuła klisza fotograficzna może uchwycić”<sup>15</sup> (il. 2).

W tym samym numerze, w którym zamieszczono fotomontaż Szczuki, znalazła się grafika Żarnowerówny *Konstrukcja filmowa* (il. 3). Można potraktować ją jako komentarz do idei montażu i łączenia ze sobą różnorodnych elementów, które po zestawieniu tworzą efekt jednorodnej, choć wielorakiej całości. Równocześnie pracę tę odczytywać można jako schemat kinowego aparatu, którego konstrukcja opiera się na projekcji strumienia światła transmitującego obraz na ekran – sugeruje to okrągły element z kołem taśmy oraz faliste linie niczym fale przenoszące świetlne refleksy. Wizja Żarnowerówny odzwierciedla zainteresowania twórców zagadnieniami technicznymi i możliwościami ich wykorzystania w działaniach artystycznych. Kilka lat później kwestie te poruszył Moholy-Nagy. W jego rozważaniach z 1927 r. pojawia się motyw kina symultanicznego albo polikina, które ze względu na aparaturę i powierzchnię projekcji uznał za przydatne do różnych „celów doświadczalnych”<sup>16</sup>. Służyłaby im np. zmiana prostokątnego ekranu na „kulistoforemną”, można

10. [Inc.: Odczuwa się w całokształcie życia...], *Blok*, nr 1 (1924), s. 3.

11. „Malarstwo i film”, tłum. Monika Ujma, w: *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie*, s. 184.

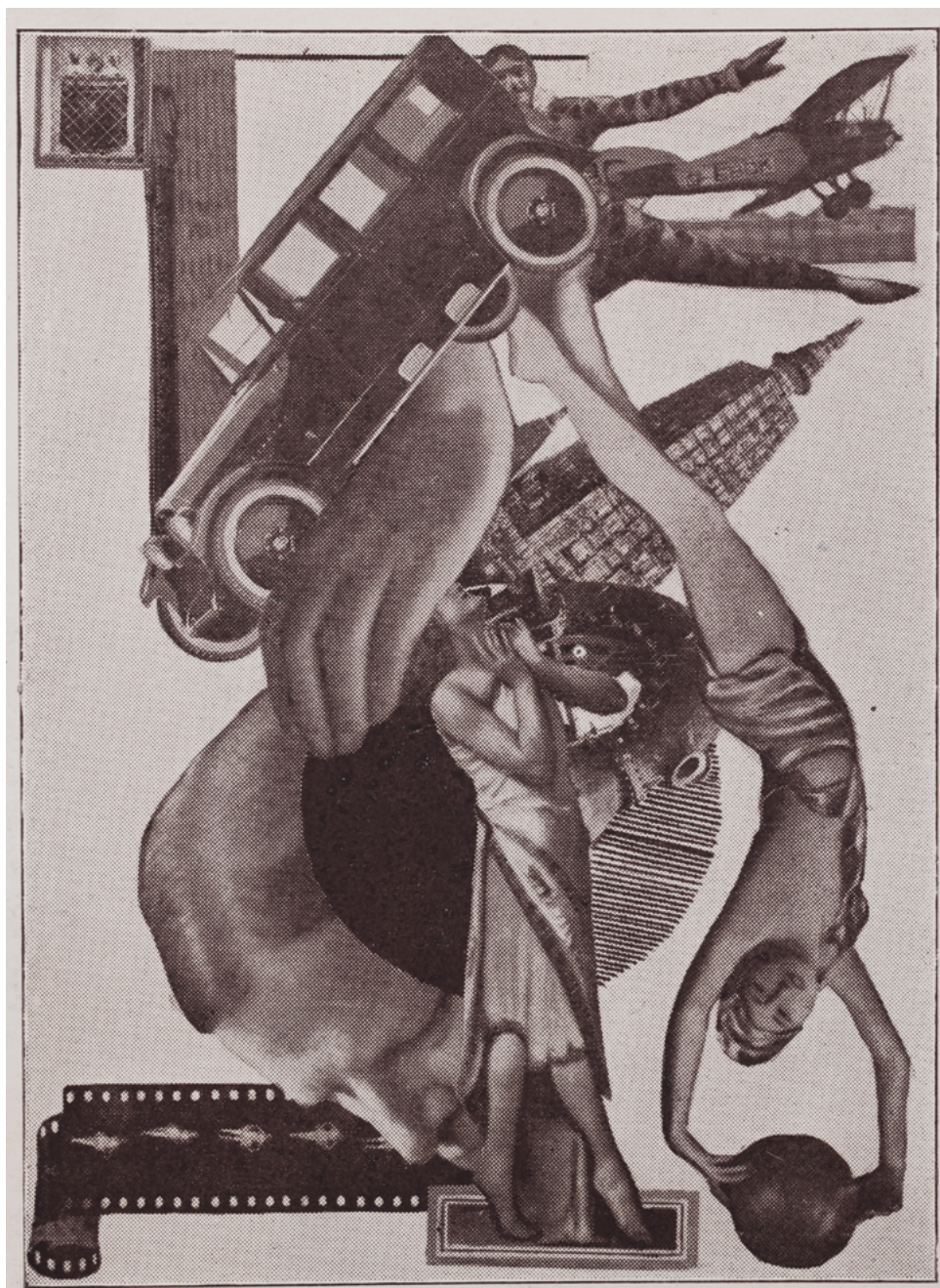
12. *Ibid.*, s. 185–186.

13. *Ibid.*, s. 186.

14. *Ibid.*, s. 187.

15. Mieczysław Szczuka, [inc.: Fotomontaż = najbardziej skondensowana poezja...], *Blok & Kurier Bloku*, nr 8–9 (1924), s. nlb.

16. László Moholy-Nagy, „Kino symultaniczne albo polikino”, tłum. Małgorzata Leyko, w: *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie*, s. 163.



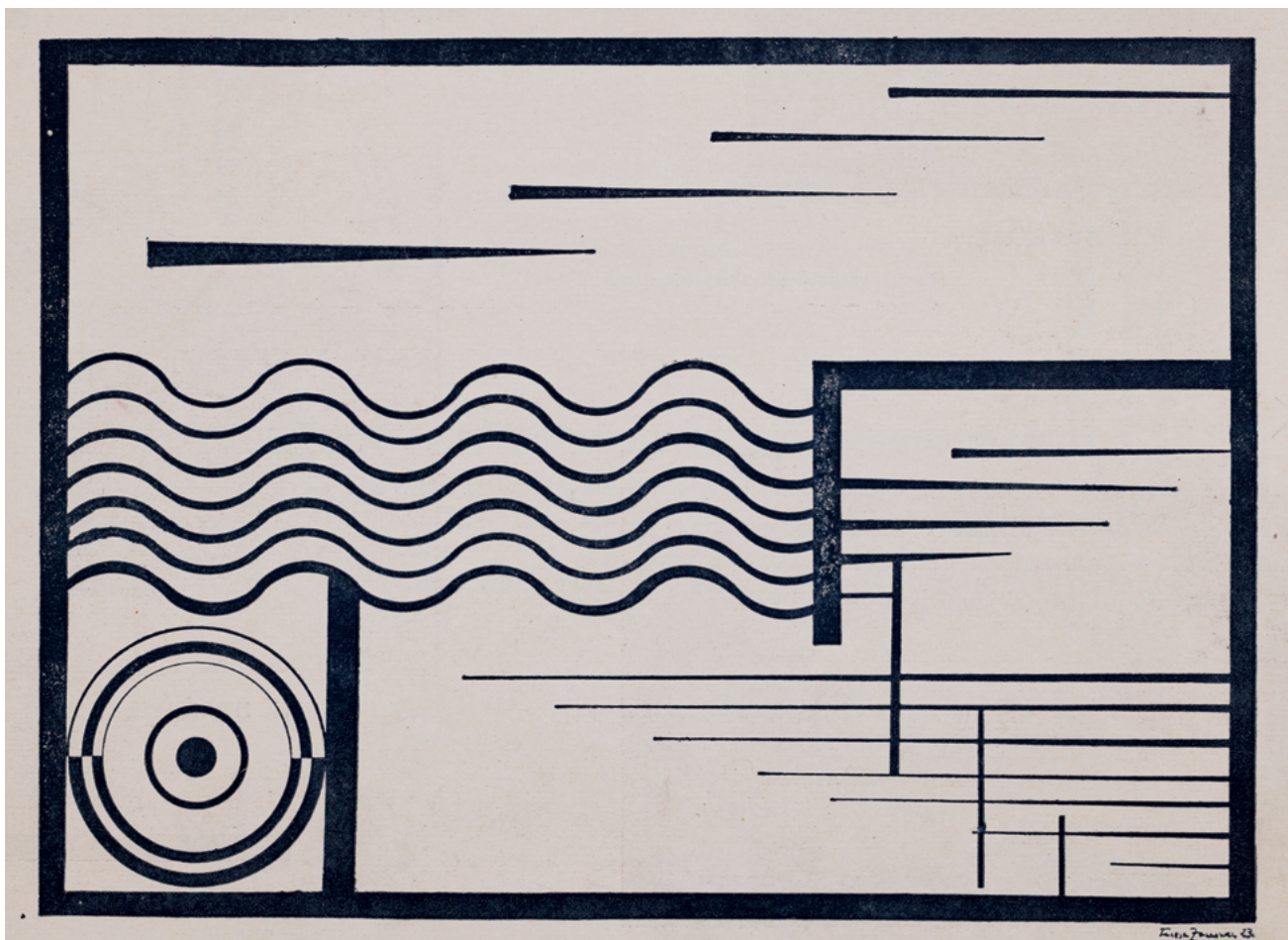
2 Mieczysław Szczuka,  
fotomontaż. Repr. wg *Blok  
& Kurier Bloku*, nr 8-9  
(1924), s. nlb.

bowiem – jak argumentował – „sobie wyobrazić podział tradycyjnej płaszczyzny projekcji dzięki prostemu urządzeniu na różne ukośnie względem siebie ułożone powierzchnie i wypukłości, niby krajobraz górsko-nizinny, u podstaw którego leży możliwie najprostsza zasada podziału, tak aby móc opanować oddziaływanie następującego na ekranie odkształcenia projekcji”<sup>17</sup>. Czytając ten fragment, ma się wrażenie, że *Konstrukcja filmowa* Żarnowerówny to równocześnie ilustracyjna zapowiedź efektów eksperymentalnej symultanicznej

projekcji, którą można osiągnąć za pomocą mechanizmu emitowania obrazu zaprojektowanego w koncepcji polikina.

Na inny aspekt Nowej Sztuki zwrócił uwagę Szczuka, próbując wyjaśnić przyczyny trudności, jakie z jej odbiorem ma publiczność. Jego zdaniem odbiorcy nie mieli odpowiedniego przygotowania estetycznego, a poza tym potrzebowali czasu na oswojenie się z nowym zjawiskiem. W swojej argumentacji podkreślił również ograniczoną dostępność osiągnięć techniki: „Nauka

17. Ibid.



3 Teresa Żarnowerówna, *Konstrukcja filmowa*, 1923. Repr. wg *Blok & Kurier Bloku*, nr 8–9 (1924), s. nlb.

i technika w swych dociekaniach, które ostatnio nabierają znaczenia par excellence przełomowego, wyprzedza znacznie świadomość poznawczą społeczeństwa. Sztuka jako nadbudowa życia, zdążająca po linii swego rozwoju w takim samym tempie jest tym bardziej niedostępna i niezrozumiała<sup>18</sup>. Dostrzegane przez niego zmiany w sferze artystycznej, zwłaszcza odnośnie do formy i jej autonomiczności, zauważalne także w kształtującej się sztuce filmowej, wymagały wyjaśnienia, by odbiorcy mogli je zrozumieć i oswoić.

#### RUCH I DYNAMIKA OBRAZÓW

Kwestię nowatorskich rozwiązań w sztuce omawiał także Kazimierz Malewicz w artykułach opublikowanych

w „Blok”. Podjął w nich m.in. wątek twórczość spod znaku futuryzmu, który „wyraża się w formach mających wciągnąć widza w sam środek ruchu”. Dzieje się tak, gdyż w nurcie tym – wedle Malewicza – „przedmioty i maszyny nie są celem, lecz środkami, symbolami wyrażającymi szybkość dynamiki”. Człowiek jawi się jako oś cywilizowanego świata, dookoła której wirują miliony mechanizmów, dlatego „we wszechruchu odtworzyć trzeba siłę skotłowanych organizmów miasta”<sup>19</sup>. Spostrzeżenie to wykracza poza sztukę futurystyczną i dotyczy funkcjonowania człowieka w nowoczesnym świecie, w którym, jak stwierdził Irzykowski, także „kino otworzyło przed nami Królestwo Ruchu”<sup>20</sup>. Zaoferowało wręcz „samą widzialność ruchu”<sup>21</sup>, tym bardziej

18. Mieczysław Szczuka, „Próba wyjaśnienia nieporozumień, wynikających ze stosunku publiczności do Nowej Sztuki”, *Blok*, nr 2 (1924), s. nlb.

19. Kazimierz Malewicz, „O sztuce”, *Blok & Kurier Bloku*, nr 8–9 (1924), s. nlb.

20. Irzykowski, *Dziesiąta muza*, s. 12.

21. *Ibid.*, s. 27.

atrakcyjną, że współgrającą z filmową „obfitością życia optycznego”<sup>22</sup> (il. 4).

Atrakcyjność ruchomych obrazów na ekranie inspirowała do poszukiwań podobnej dynamiki w innych rodzajach spektakli. Günther Hirschel-Prottsch w przedrukowanym w „Blok” tekście dowodził, że widowiska teatralne mogłyby zostać wyzwolone z tradycyjnych form za pomocą słów, dźwięków i światła, które pozwoliłyby im osiągnąć oryginalny „dramat ruchu”. Musiałby się on opierać na zaadaptowanym dla sceny ruchu mechanicznym, którego spektakularne przejawy autor dostrzegał w wyścigach samochodowych, popisach linoskoczków czy w zabawach jarmarcznych i lunaparkach<sup>23</sup>. W praktyce – precyzowała już redakcja „Blok” – oznaczałoby to w teatrze zastąpienie nieruchomych namalowanych płaszczyzn ruchomymi płaszczyznami świetlnymi, na ekranie zaś pozwoliłoby wyzyskać „zmienną ornamentykę RUCHU naświetlonych dymów i gazów”<sup>24</sup> (il. 5).

Koncepcja przedstawiona przez Hirschela-Prottscha opierała się na stwierdzeniu, że: „Teatr romantyczny umiera. Rodzi się teatr mechanistyczny. Nie będzie nas wzruszał człowiek na scenie, lecz jego ruchy i wszystko to, co w ruchu będzie dla nas pewne i wyraźne – duch maszyny”. Zaznaczył przy tym, że nie chodzi o wypracowanie ograniczających założeń programowych dla tych aktywności, lecz o „swobodę działających postaci”. Co ciekawe, konieczność zaistnienia dramatu ruchu na scenie – motywowaną potrzebami widowni masowej, kierującej się instynktami – uzasadniał popularnością filmowego aktora Charlesa Chaplina, zauważając, że „[m]asa lubi Chaplina, bowiem w niesłychanych pomysłach daje on ruch. – Ruch na obrazie, a tym samym w nas”. Dlatego w nowym teatrze wirujący ruch mógłby być wszechobecny i wszechogarniający, gdyby udało się go osiągnąć za pomocą mobilnych elementów sceny oraz odpowiednio dobranych światła: „Teatr dramatu ruchu jest okrągły i ruchomy. Rzędy dookoła wolnej areny wirują. [...] U góry karuzela świetlna. Wszystkie części plastyki mogą być w czasie gry zamieniane lub oddalane”<sup>25</sup> (il. 6).

Warto pamiętać, że podobnego rodzaju teatralną wizję udało się zrealizować amerykańskiej artystce Loïe



4 Kazimierz Malewicz, kompozycja suprematystyczna. Repr. wg *Blok*, nr 2 (1924), s. nlb.

Fuller, która swój taniec motyli odgrywała na paryskich scenach w świetle reflektorów ustawionych i obsługiwanych według opracowanych przez nią precyzyjnych schematów. Gra wielokolorowych światła na draperiach jej białego kostiumu dodatkowo zwiększała dynamikę choreografii, która zarejestrowana przez kinematograf mogła się wydać zbyt monotonna w wersji czarno-białej. Kadry filmu z Fuller poddano więc koloryzacji, by w pełni oddać charakter wykreowanego przez nią swobodnego dramatu ruchu, o którym Germaine Dulac pisała, że oferuje doznania „wizualnej muzyki”. Jej zdaniem artystka wzbogaciła sztukę o jeszcze jeden rodzaj harmonii, który wypracowała dzięki temu, że wiedziała, „jak wykorzystać światło i nadać mu głębokie znaczenie”<sup>26</sup>.

22. Ibid., s. 201.

23. Günther Hirschel-Prottsch, „Dramat ruchu”, *Blok*, nr 5 (1924), s. 15.

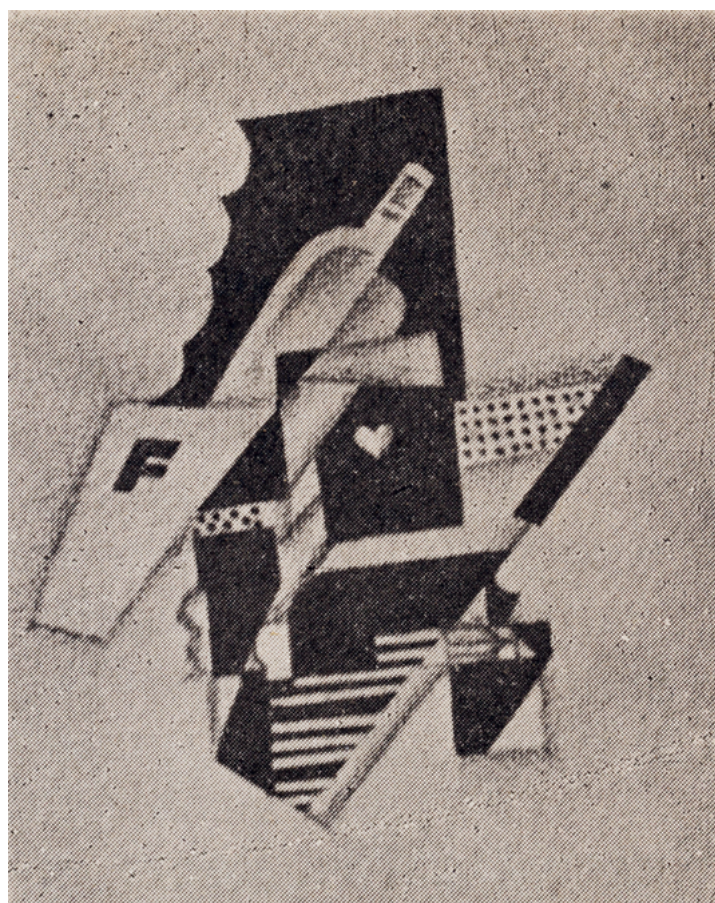
24. [Inc.: W teatrze nieruchome płaszczyzny...], *Blok*, nr 5 (1924), s. 14.

25. Hirschel-Prottsch, „Dramat ruchu”, s. 15.

26. Germaine Dulac, „Trois Rencontres avec Loïe Fuller”, w: ead., *Ecrits sur le cinéma (1919–1937)*, red. Prosper Hillairet (Paris: Paris Expérimental, 1994), s. 109–110.

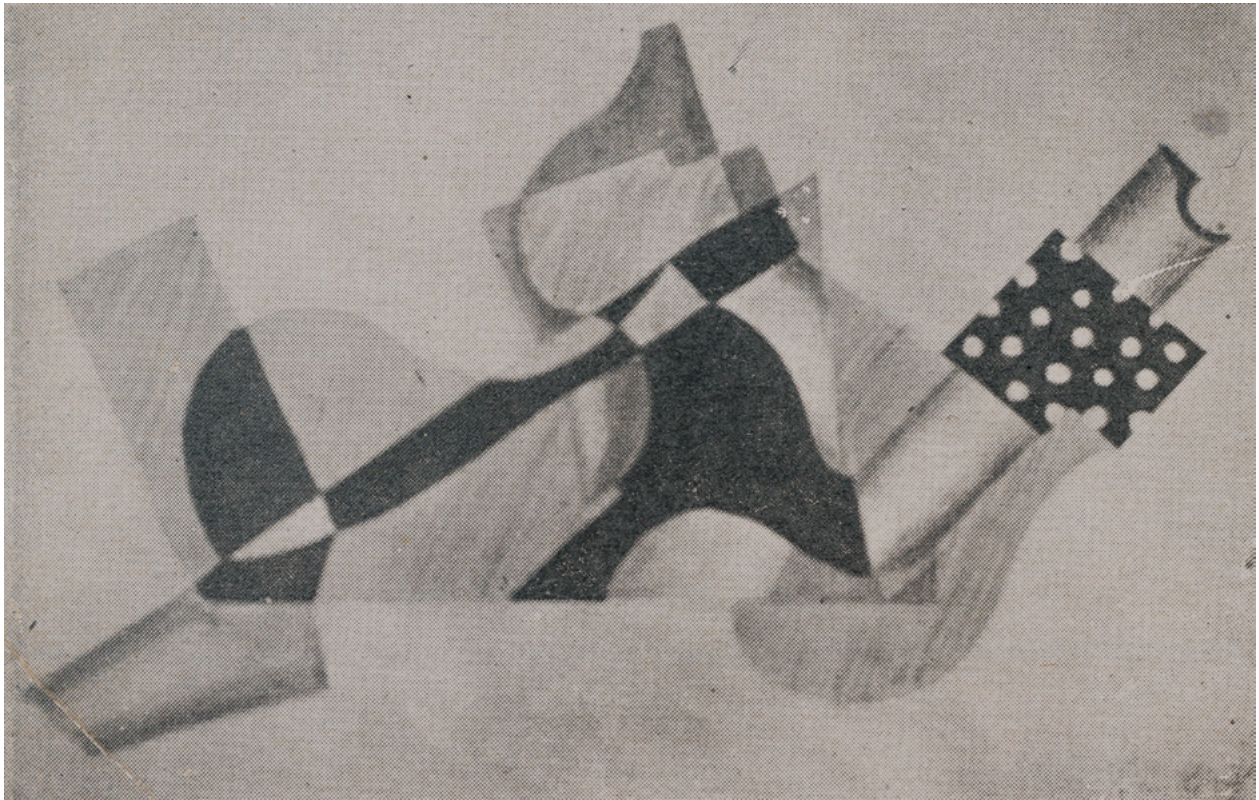


5 Günther Hirschel-Prottsch, projekt dekoracji teatralnej. Repr. wg *Blok*, nr 5 (1924), s. 16



6 Günther Hirschel-Prottsch, kompozycja. Repr. wg *Blok*, nr 5 (1924), s. 14





7 Günther Hirschel-Prottsch, projekt dekoracji teatralnej. Repr. wg *Blok & Kurier Bloku*, nr 8–9 (1924), s. nlb.

Dulac przedstawiała środki wyrazu związane z ruchem i światłem także w odniesieniu do kina, które uznawała za „unikalną formę ekspresji”, mającą na celu „wizualne odtworzenie ruchów we wszystkich fazach, [...] w całej kontynuacji, w całym przebiegu”<sup>27</sup> (il. 7).

Do idei wizualizacji ruchu odwoływały się również projekty Moholyego-Nagya, który w zapiskach z 1922 r. definiował film jako „relacje ruchowe projekcji świetlnych” osiągnęte poprzez uszeregowanie „zarejestrowanych ruchów cząstkowych”. W zaproponowanym ujęciu głównym zadaniem filmu było „kształtowanie ruchu samego w sobie. To, że nie może się ono obejść bez samodzielnie wytworzonej gry form jako nośnika ruchu jest rzeczą oczywistą”<sup>28</sup>. Jako artystę i teoretyka intrygowało go zwłaszcza zagadnienie uwieczniania światła oraz związane z tym konsekwencje poznawcze,

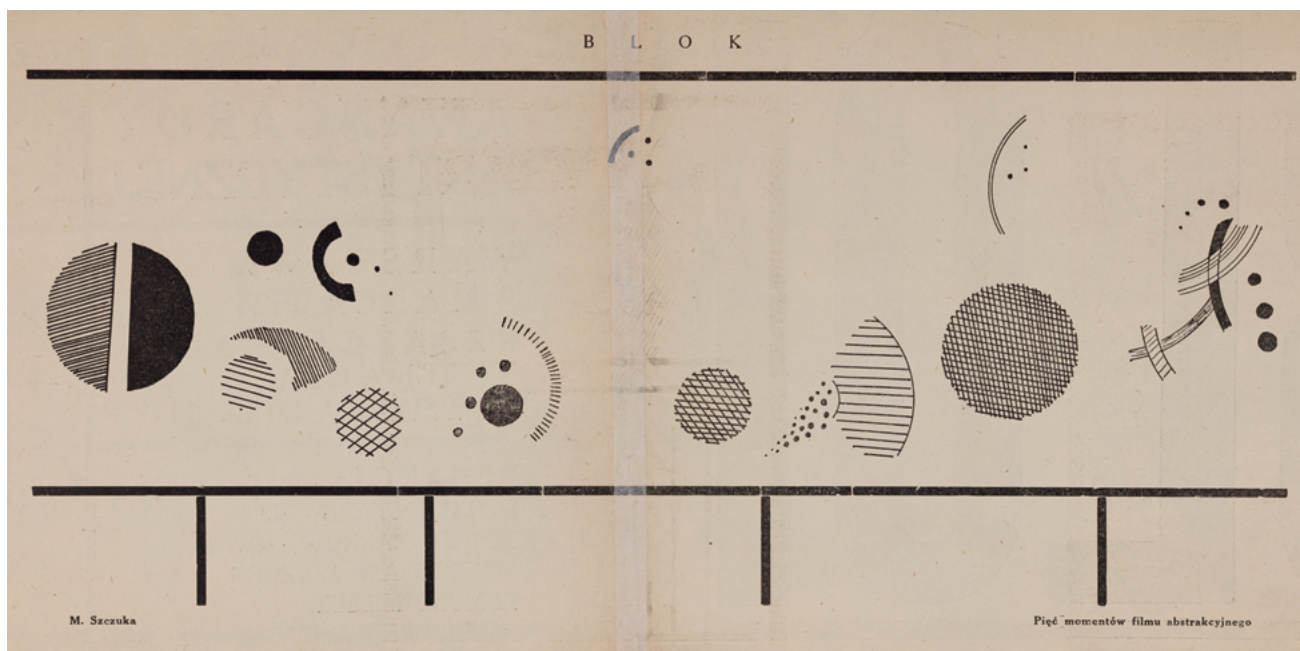
na które również zwracał uwagę: „Umysł i oko pracują gorączkowo nad nowymi wymiarami widzenia, już dziś oferowanymi przez fotografię i film, planowanie i rzeczywistość”<sup>29</sup>.

W latach 1923–1926 Moholy-Nagy pracował nad pomysłem, który określił mianem „gry świetlnej”. Jej przyszłe realizacje postrzegał jako „dzieła świetlne dowolnej jakości i w dowolnej liczbie, bez pigmentu, rozbłyskujące bezpośrednio po włączeniu, z ich rzucającą przez projektory grą barwnych strumieni światła, z płynnym niematerialnym unoszeniem się, z przejrzystymi snopami ognia”. Podobne aspekty dostrzegał w filmie, „ze zmiennym natężeniem światła i tempem jego zmian, z wariacjami ruchowymi [...]”. Gaśnięcie i rozbłysk, jasna ciemność, świetlna dal i bliskość, promieniowanie ultrafioletowe z podczerwienią przenikającą

27. Germaine Dulac, „Istota kina – wizualizacja myśli”, tłum. Ireneusz Dembowski, w: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, red. Andrzej Gwóźdź (Warszawa: Wiedza Powszechna, 2002), s. 172.

28. László Moholy-Nagy, „Produkcja – reprodukcja”, tłum. Andrzej Gwóźdź, w: *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie*, s. 65.

29. László Moholy-Nagy, „Proste drogi umysłu – okrężne drogi techniki”, tłum. Monika Ujma, w: *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie*, s. 72.



8 Mieczysław Szczuka, *Pięć momentów filmu abstrakcyjnego*. Repr. wg *Blok*, nr 1 (1924), s. 2

ciemność i ich przełożenie proste i widzialne. Inne, nowe ekstremalne doznania optyczne<sup>30</sup>. Aby doznania te osiągnąć, konieczne jest – jak zaznaczył – operowanie nowym językiem, wykorzystującym odkrycia w zakresie „kształtowania optycznego”, stanowiące „mechaniczne i maszynowe środki pomocnicze sztuki”<sup>31</sup>. Opisane przez siebie metody próbował zastosować w praktyce, realizując w 1932 r. film *Ein Lichtspiel schwarz weiss grau*, z wykorzystaniem wcześniejszych obserwacji, szkiców i zapisków.

#### O FILMIE ABSTRAKCYJNYM

László Moholy-Nagy, opracowując swoje koncepcje filmowe, zwrócił uwagę na zmiany dokonujące się w myśleniu o kinie w latach 20. XX w., związane z „rewolucyjną tezą o FILMOWOŚCI”<sup>32</sup>. O ile w 1924 r. pojęcie to oznaczało głównie „film powstający dzięki możliwościom aparatury rejestrującej i dynamiki ruchu”, o tyle z perspektywy roku 1927 trudno o podobną jednoznaczność. Wielość i różnorodność twórczych działań spowodowały, że termin ten stał się znacznie szerszy – jako filmowość „każdy może sobie coś wyobrazić”. Dlatego też, zdaniem Moholyego-Nagya,

„można powiedzieć, że obecnie wszyscy dobrzy reżyserzy filmowi starają się badać właściwą tylko filmowi skuteczność optyczną i że dzisiejsze filmy znacznie bardziej zbudowane są na tempie ruchu i kontraście jasne-ciemne oraz różnych widowiskach optycznych niż na akcji teatralnej”<sup>33</sup>.

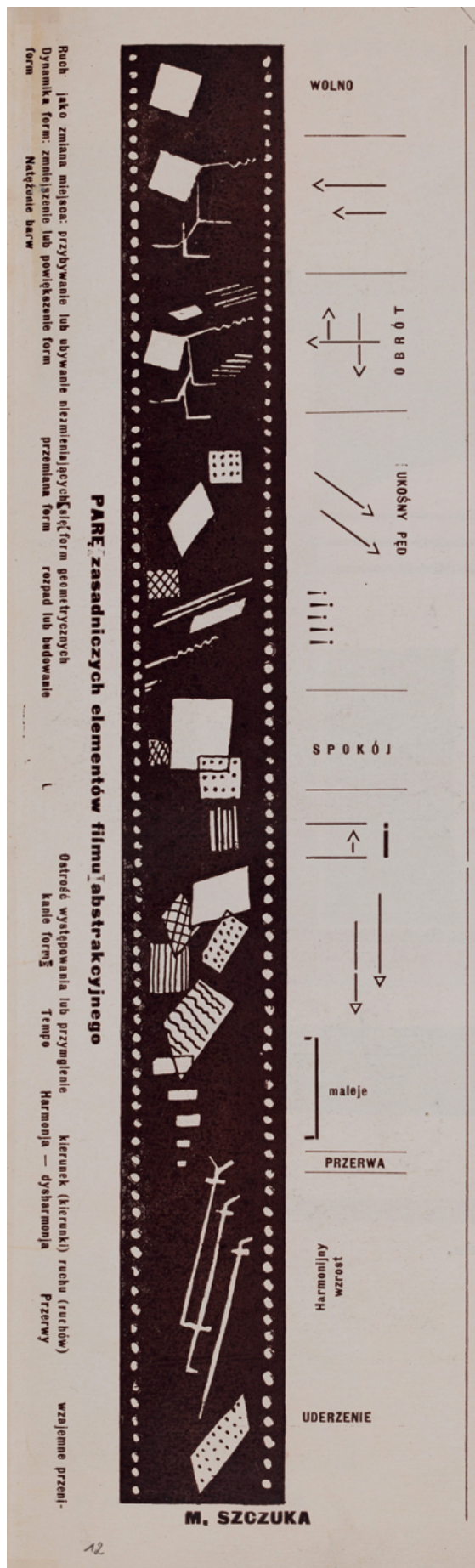
Projekt graficzny Szczuki reprodukowany w „Błoku” jako *Pięć momentów filmu abstrakcyjnego* można uznać za eksplorację owej „skuteczności optycznej” w odniesieniu do ruchu i kontrastów między kształtami oraz układami figur (il. 8). Horyzontalna kompozycja, oparta na podzielonej na regularne fragmenty czarnej linii, rodziła skojarzenia z klatkami taśmy filmowej, dając wyobrażenie następstwa obrazów podczas projekcji. Jeszcze bardziej szczegółowy projekt pojawił się w późniejszym numerze, w którym Szczuka przedstawił pasek „taśmy” z perforacją i rysowanymi elementami zmieniającymi swoje położenie. Cały układ zatytułował *Parę zasadniczych elementów filmu abstrakcyjnego* i opatrzył komentarzami oraz strzałkami wskazującymi sposób działania poszczególnych części. Pojedyncze słowa przy figurach geometrycznych i liniach wykreślonych na taśmie wyznaczają tempo i kierunek ruchu: „wolno”,

30. László Moholy-Nagy, „Od pigmentu do światła”, tłum. Monika Ujma, w: *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie*, s. 81.

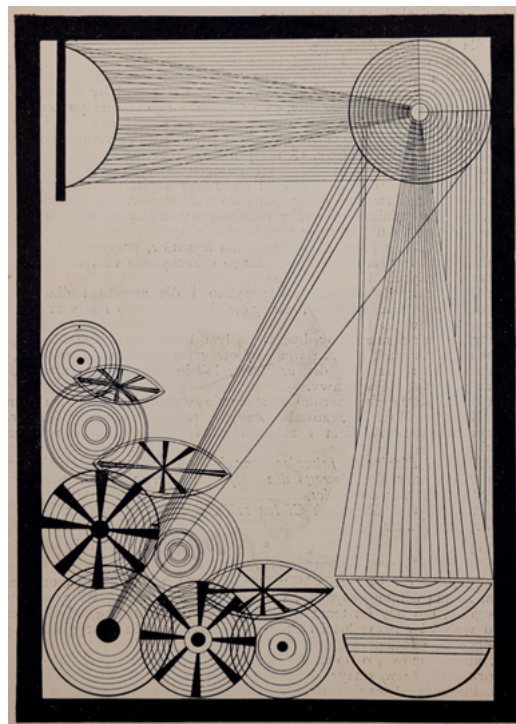
31. *Ibid.*, s. 79.

32. László Moholy-Nagy, „Dynamika wielkiego miasta. Szkic filmu. Jednocześnie typofoto”, tłum. Małgorzata Leyko, w: *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie*, s. 101.

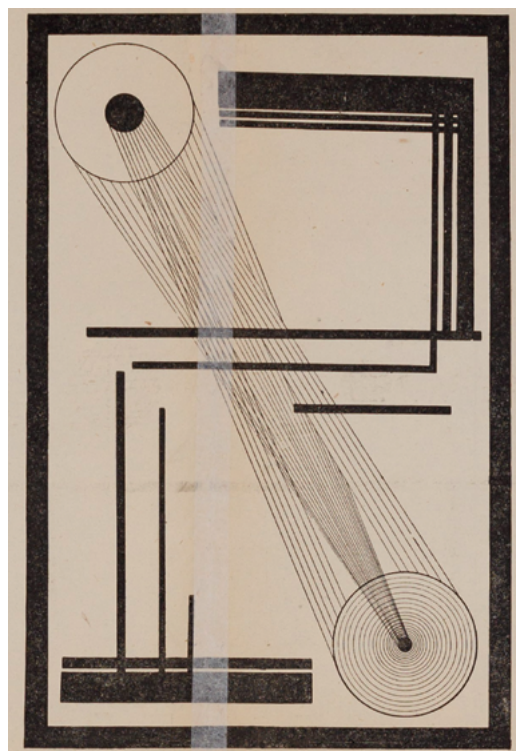
33. *Ibid.*, s. 101–102.



← 9 Mieczysław Szczuka, *Parę zasadniczych elementów filmu awangardowego*. Repr. wg *Blok & Kurier Bloku*, nr 8-9 (1924), s. n.lb.



10 Teresa Żarnowerówna, kompozycja.  
Repr. wg *Blok*, nr 5 (1924), s. 3



11 Teresa Żarnowerówna, kompozycja.  
Repr. wg *Blok*, nr 1 (1924), s. 3



12 Theo van Doesburg, *Konstrukcja*. Repr. wg *Blok*, nr 5 (1924), s. 14

„obrót”, „ukośny pęd”, „spokój”, „harmonijny wzrost”, „uderzenie” (il. 9). Wykres daje wyobrażenie dynamiki filmowego obrazu i tego, jak w trakcie projekcji przekształcałyby się zapisane w kadrach ciągi kształtów. Dodatkowo po drugiej stronie schematu Szczuka zamieścił uwagi dotyczące rozrysowanej kompozycji oraz warsztatu pozwalającego zrealizować film abstrakcyjny: „Ruch jako zmiana miejsca: przybywanie lub ubywanie niezmiennających się form geometrycznych. Dynamika form: zmniejszenie lub powiększenie form, przemiana form, rozpad lub budowanie form. Natężenie barw”. Ponadto: „Ostrość występowania lub przymglenie; kierunek (kierunki) ruchu (ruchów); wzajemne przenikanie form. Tempo. Harmonia-dysharmonia. Przerwy”<sup>34</sup>.

Marcin Giżycki łączy opublikowane w „Błoku” wizje filmowe Szczuki z propagowaniem w Polsce filmu awangardowego, zwłaszcza przez konstruktywistów. Zaznacza przy tym: „«Projekty», jak je nazywano, czy mówiąc ostrożniej, «koncepty» filmowe Szczuki są niewątpliwym ewenementem tego rodzaju na naszym

gruncie”<sup>35</sup>. Warto zauważyć, że ów rodzimy „ewenement” koresponduje z wizjami i dokonaniem Vikinga Eggelinga oraz Hansa Richtera pokazywanymi w berlińskiej galerii Der Sturm, gdzie swoje prace i plansze kompozycyjne prezentowali także Szczuka i Żarnowówna (il. 10–11).

W 1921 r. Theo van Doesburg pisał o tworzeniu ruchomych obrazów jako o abstrakcyjnym kształtowaniu filmowym, czyli kreowaniu „nowej przestrzeni ekspresji dynamicznej”<sup>36</sup>, której przykłady znajdował właśnie w pracach Richtera i Eggelinga. Szukał jednocześnie narzędzi do opisu tej dynamiki i sposobu jej kreowania, sugerując porównanie do muzyki. Zaznaczał jednak, że takie zestawienie może wywoływać nieporozumienia, albowiem „[w]idz obserwuje, jak kompozycja (uprzednio umieszczona przez artystę w «partyturze») nabiera kształtów w polu świetlnym, nabiera ekspresji, a następnie znika, po czym w polu świetlnym pojawia się nowa kompozycja, o zupełnie innych podziałach, proporcjach i strukturze”. Wysiłki artystów skupione są więc na „abstrakcyjnej, mechanicznie zrealizowanej dynamo-plastyce”, której realizacja wymaga nowoczesnych urządzeń<sup>37</sup>. Pisząc o partyturze filmowej składającej się z wielu plansz i rysunków (wspominał o trzystu), podkreślał: „Potrzeba wyrazistego rysunku sprawia, że niezbędne staje się maszynowe określenie płaszczyzno-przestrzeni-projekcji kolorów. Tutaj widoczna staje się bezsilność prymitywnego rękodziela”<sup>38</sup>. Nie miał jednak złudzeń. Wiedział, że kształtowanie abstrakcyjnego obrazu filmowego wymaga nie tylko wsparcia technicznego i naukowego, lecz także finansowego, zwłaszcza jeśli tego rodzaju sztukę chciałoby się tworzyć w sposób przemysłowy, a nie w drodze eksperymentów, jak robili to wspomniani artyści (il. 12).

Przykładem eksperymentującego artysty był dla van Doesburga Hans Richter, który rozrysowywał „moment filmowy” jako dynamiczną kompozycję, zakładając przy tym, że „[w]łaściwą sferą filmu jest sfera «ruchomej» przestrzeni, «ruchomej» płaszczyzny, «ruchomej» linii”<sup>39</sup>. Ten mobilny układ nie

34. Mieczysław Szczuka, „Parę zasadniczych elementów filmu abstrakcyjnego”, *Blok & Kurier Bloku*, nr 8–9 (1924), s. nlb.

35. Giżycki, *Awangarda wobec kina*, s. 35.

36. Theo van Doesburg, „Abstrakcyjne kształtowanie filmowe”, tłum. Monika Ujma, w: *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie*, s. 133.

37. *Ibid.*, s. 134.

38. *Ibid.*, s. 135.

39. Hans Richter, „Film”, tłum. Andrzej Gwóźdź, w: *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie*, s. 153.



13 Mieczysław Szczuka,  
montaż towarzyszący tek-  
stowi 3 przykłady zagadnień  
czysto konstrukcyjnych.  
Repr. wg *Blok*, nr 5 (1924),  
s. 9

jest – według Richtera – architektoniczny czy plastyczny, lecz czasowy – „tzn. światło w efekcie zmian jakościowych i ilościowych (jasne, ciemne, kolor) tworzy przestrzenie świetlne, [...] z tego, co, gdyby przerwać upływ czasu, stanowiłoby jedynie płaszczyznę, linię, punkt”<sup>40</sup>. Także w projekcie Szczuki momenty filmowe

nabierają znaczenia w porządku czasowym, określającym następstwo kadrów.

Wizje filmu abstrakcyjnego zaprezentowane przez Szczukę można potraktować jako rodzaj scenopisu dla kreatywnych działań, wpisujących się w tradycję filmu rysunkowego, o którym Irzykowski pisał, że jest

40. Ibid., s. 154.

doskonalszą formą zwykłego filmu, pozwalającą twórcy „nie krępować się w wyborze treści”. Jego zdaniem to „film rysunkowy – w zasadzie, choć nie w praktyce – pozwala na wszelkie wybryki fantazji, ponieważ papier i ołówek są cierpliwe i posłuszne”<sup>41</sup>. Projekty Szczuki można potraktować jako wyraz wspomnianej fantazji filmowej (rozrysowanej na klatki i zakomponowanej w sekwencję), a równocześnie jako zapis prób warsztatowych niezbędnych do tego, by wypełnić wszystkie z „okienek filmu przypadającego na pewien czas”<sup>42</sup>. Giżycki w ewoluujących projektach filmów awangardowych Szczuki widział „graficzne przedstawienie istoty tego typu filmu”<sup>43</sup>. Dałoby się je także uznać za część opisanego przez Irzykowskiego procesu formowania się w sztuce filmowej „odrębnego stylu, który się dopiero ujawni”<sup>44</sup> (il. 13).

Redaktorzy i autorzy „Bloku” nie odwoływali się do refleksji Irzykowskiego, ale jego nazwisko pojawiło się na łamach pisma przy okazji dyskusji nad programem grupy i opublikowanym przez nią manifestem. Wśród publicystów szczególnie kontrowersje wzbudziło założenie, że „[o]bojętna jest kwestia z d o l n o ś c i – o skutkach decyduje wyłącznie wola i ciężka praca”<sup>45</sup>. Dla autora *Dziesiątej muzy* było oczywiste, że „[p]rasa warszawska nie zrozumiała blokistów i przekręciła ich myśl”<sup>46</sup>, postanowił więc ją wyjaśnić i uargumentować. Ten polemiczny gest doceniła redakcja „Bloku”, informując w numerze trzecim–czwartym (rubryka „Notatki”), że „P. K. Irzykowski po dłuższym i gruntownym przemyśleniu jednego z naszych haseł – uprzystępniał je szerszej publiczności w artykule pt. «Talent jako fetysz» zamieszczonym w No. 21 «Wiadomości Literackich»». Artykuł jest dobry i trafnie rozwija zasadniczą myśl, zawartą przez nas w jednym zdaniu. Czekamy na dalsze próby popularyzowania naszych założeń”<sup>47</sup>.

O wspomnianej wyżej „trafności” argumentów Irzykowskiego przesądziło jego przekonanie o słuszności założeń redaktorów „Bloku”: „Oczywiście nie mieli

oni zamiaru zaprzeczyć talentowi głównego udziału w twórczości, chcieli tylko w dyskusji o twórczości przesunąć akcent z kwestii talentu na kwestię samego dzieła. Nie twórca jest ważny, tylko twór”<sup>48</sup>. Dla Irzykowskiego kluczowe w tej dyskusji pozostawało pytanie, jak dostrzec przejawy talentu i jak go definiować. Zauważył, że „[z]wykłe się nazywa talentem zręczne korzystanie ze zdobyczy dotychczasowych [...]. Ale kiedyś później może się także okazać, że talent tkwił w czymś nowym, co właśnie wymagało zaniechania tamtych zdobyczy i nieprzygotowanemu czytelnikowi utrudniało wrażenie [...]. Za każdym razem, gdy słyszymy o talencie, powinniśmy zapytać: Tak, talent – ale do czego?”<sup>49</sup>.

Irzykowski odniósł się także do kwestii rzemieślniczego warsztatu, o którego docenienie upominał się w następujących słowach: „Mówi się np., że pewien dramaturg nie ma talentu, a jest tylko dobrym rzemieślnikiem. Pardon, w takim razie ma talent do rzemiosła, a to jest talent również twórczy, bo aby wypełnić pewne formy, trzeba mieć żywo ich wizję”<sup>50</sup>. Odniesienia do rzemieślniczego przygotowania i fachowości w pracy twórczej można odnaleźć także w podejściu Irzykowskiego do wspomnianego wcześniej filmu rysunkowego. Zwłaszcza że realizowany jest przez „autora-malarza”, któremu taka forma zapewnia „niezależność od reżysera, od aktora, od warunków światła i daje mu możliwość bezpośredniego wyrażania swojej indywidualności”<sup>51</sup>. A więc właśnie wola i metodyczna praca, jak zostało to sformułowane w „Bloku”, pozwoliłyby osiągnąć istotne efekty w zakresie filmu malarskiego, o którym Irzykowski pisał, że będzie filmem przyszłości, realizowanym przez malarzy-poetów i łączącym różne tradycje artystyczne”<sup>52</sup>.

Uznanie talent za fetysz Irzykowski postrzegał jako konsekwencję cech takich jak „obojętność wobec istoty twórczości. Traktowanie jej sportowe. Zazdrość wobec «postępów» sztuki. Zamiłowanie w mętnej wodzie. Niedojrzałość kulturalna. Konserwatyzm”. Dlatego

41. Irzykowski, *Dziesiąta muza*, s. 212.

42. Ibid., s. 213.

43. Giżycki, *Awangarda wobec kina*, s. 37.

44. Irzykowski, *Dziesiąta muza*, s. 214.

45. [Inc.: Obojętna jest kwestia...], *Blok*, nr 1 (1924), s. 4 (wyróżnienie w oryginale).

46. Karol Irzykowski, „Talent jako fetysz”, *Wiadomości Literackie*, nr 21 (1924), s. 1.

47. „Notatki”, *Blok*, nr 3–4 (1924), s. nlb.

48. Irzykowski, „Talent jako fetysz”, s. 1.

49. Ibid.

50. Ibid.

51. Irzykowski, *Dziesiąta muza*, s. 212.

52. Ibid., s. 210–223.

dystansował się od jednoznacznego określania i oceniania cudzych dokonań oraz od uprawianej przez nich walki „na słowa”. Zwracał natomiast uwagę na celowość osadzenia w szerszym kontekście rozważań o twórczości poszczególnych artystów oraz konieczność uwzględnienia różnorodności współistniejących „izmów” w sztuce, filozofii, nauce. „Nasza krytyka – twierdził – nadużywa pojęcia talentu, ponieważ ono daje największej pola do dowolności i uwalnia od dowodów i od myślenia. [...] Niech diabli biorą wszelkie zagraniczne

«izmy» – niech żyje talent i... i... basta!”<sup>53</sup>. Irzykowski wskazywał na konieczność dostrzeżenia i docenienia nowatorskich rozwiązań – takich jak choćby te zaprezentowane w „Blok” – wynikających z przemian komunikacyjnych i medialnych. Dokonania „blokistów”, jak ich nazywał, wpisywałyby się w postulowany przez niego tryb pracy twórczej – wymykającej się procesowi fetyszycacji talentu, a łączącej odwagę poszukiwań i otwartość na nowości z nieszablonowym sposobem myślenia o sztuce.

53. Irzykowski, „Talent jako fetysz”, s. 1.

## BIBLIOGRAFIA

Andrew, James Dudley. *Główne teorie filmu. Wprowadzenie*. Tłumaczenie Andrzej Kołodyński. Łódź: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, 1995.

Banaszkiewicz, Władysław. „Film a początki awangardy artystycznej w Polsce”. *Kwartalnik Filmowy* 36, t. 9, nr 4 (1959): 14–27.

*Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie. Artykuły – dokumenty – scenariusze 1921–1936*. Redakcja Andrzej Gwóźdź. Wrocław: Wydawnictwo CSNE Uniwersytet Wrocławski, 2023.

*Estetyka i film*. Redakcja Alicja Helman. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1972.

*Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*. Redakcja Andrzej Gwóźdź. Warszawa: Wiedza Powszechna, 2002.

Giżycki, Marcin. *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*. Warszawa: Wydawnictwo Małe, 1996.

## SUMMARY

*Cinema – Technique, Movement, Abstraction. Texts Published in “Blok” in the Context of Early Film Theory* by Małgorzata Radkiewicz

The years 1924–1926, during which the magazine “Blok” was published, were a time of vigorous development of the early film theory, also in the milieu of the Bauhaus and the De Stijl group. By reading the texts printed in “Blok” through the lens of early reflection on cinema, it is possible to trace the concepts common to considerations of art and filmmaking, from technical, movement-related issues to the notion of abstract film. In addition to original and reprinted works, important material is provided by the works of Mieczysław Szczuka and Teresa Żarnowerówna published in “Blok”, which were an attempt at an individual interpretation of film phenomena and their construal by means of artistic techniques.

The first part of the article is a discussion of the issue of art and technology, about which the editors of “Blok” wrote in relation to Constructivism and Nicolas Beauduin outlined relative trends in the development of literature. Technical developments in art and painting were also referred to in a text published in the “Bauhaus”, discussing trends visible in, among others, Mieczysław Szczuka’s photomontages and the oeuvre of Teresa Żarnowerówna. The second part presents the issues of movement and the dynamics of images, discussed from different perspectives by Kazimir Malevich, Günther Hirschel-Prottsch and László Moholy-Nagy, and in artistic works by Teresa Żarnowerówna. A notion that recurs in their concepts is the visualisation of

movement, to which such means as mobile surfaces and play of light are subordinated. The third part deals with abstract film, the formula of which Mieczysław Szczuka presented in drawings published in two issues of "Blok". An interesting context for his works is provided by Karol Irzykowski's reflections on cartoon film and the idea of painterly cinema on the one hand, and on the other by the thoughts on film as expounded by László Moholy-Nagy, Hans Richter and Theo van Doesburg.

The proposed manner of reading the texts and artworks published in "Blok" makes it possible to demonstrate that the views on aesthetics, goals and tools of the avant-garde as presented in "Blok", as well as the film theory of the time, all reflected the dynamics of technological transformations which influenced the artistic sphere and laid out new possibilities for expression.

#### BIOGRAPHICAL NOTE

Małgorzata Radkiewicz – Professor at the Institute of Audiovisual Arts at the Jagiellonian University in Kraków. Her research concerns cultural identity and women's work in the areas of film, photography, and the contemporary arts. An author of books *Władczynie spojrzenia. Teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek* [Female Gaze: Film Theory and Practice of Women Directors and Artists] (2010), *Modernistki o kinie. Kobiety w polskiej krytyce i publicystyce filmowej 1918–1939* [Women Modernists on Cinema: Women in Polish Film Criticism 1918–1939] (2016), *Refleksje zza kamery. Reżyserki o kinie i formie filmowej* [Reflections from behind Camera. Women Directors on Cinema and Film Form] (2022). She has published numerous articles in magazines, including "Camera Obscura".

#### NOTA BIORAFICZNA

Prof. dr hab. Małgorzata Radkiewicz – filmoznawczyni, pracuje w Instytucie Sztuk Audiowizualnych na Uniwersytecie Jagiellońskim. Zajmuje się problematyką tożsamości kulturowej oraz twórczością kobiet w kinie, fotografii i sztuce współczesnej. Autorka monografii: *Władczynie spojrzenia. Teoria filmu a praktyka reżyserek i artystek* (2010), *Modernistki o kinie. Kobiety w polskiej krytyce i publicystyce filmowej 1918–1939* (2016) oraz *Refleksje zza kamery. Reżyserki o kinie i formie filmowej* (2022). Publikuje na łamach wielu czasopism, w tym „Camera Obscura”.