

Rozluźnienie śrubek, czyli Emak Bakia

KAROLINA KOSIŃSKA

Żywot, jaki wiedliśmy, nasze pomyłki i heroiczne dokonania, nasze prowokacje, jakby się nie wydawały polemiczne i agresywne, były mimo wszystko zawsze związane z niezmordowanymi poszukiwaniami. Celem tych poszukiwań była antyszuka, nowy sposób myślenia, nowe odczuwanie, nowa wiedza: nowa sztuka, uprawiana w poczuciu nowej wolności!

Hans Richter, *Dadaizm – sztuka i antyszuka* ¹

Oskar Alegria ², baskijski dziennikarz i reżyser z Nawarry, postanowił znaleźć dom, w którym Man Ray częściowo nakręcił w 1926 r. dadaistyczny film *Emak Bakia*. Tytuł ten nie był jedynie tytułem, był także nazwą, a może wręcz imieniem owego domu, które w euskarze, a więc języku baskijskim, znaczy tyle, co „daj mi spokój”. Alegria wiedział, że dom musi się znajdować gdzieś u wybrzeży Zatoki Biskajskiej, niedaleko Biarritz, we francuskiej części Kraju Basków. Poza nazwą/imieniem miał do dyspozycji trzy tropy znalezione w filmie Man Raya: kadr przedstawiający plażę i linię brzegu widzianą z balkonu Emak Bakia, podstawę kolumny zdobiącej balkon i krótki fragment przedstawiający wejście do domu z bogato zdobioną kołatką zawieszoną u jego drzwi. To wszystko. Po niemalże 80 latach ruszył na poszukiwanie śladów ducha z taśmy filmowej, a relację z tej drogi był zrealizowany przez niego w 2012 r. film – powiedzmy umownie – dokumentalny, *Szukając Emak Bakia (Emak Bakia baita* ³). Dom nie był ani tematem, ani głównym bohaterem dzieła Man Raya; jego wnętrza i fragmentaryczne elementy pojawiają się tu jedynie w kilku scenach – samego budynku, w całej okazałości, nie widać nigdy. Być może jednak należałoby go uznać za patrona filmu; zgodnie z baskijską tradycją imiona domów, wyraźnie wyeksponowane na jednej ze ścian, często w codziennym użyciu zastępowały rzeczywiste nazwiska ich właścicieli, a same domostwa były nie jedynie miejscem zamieszkania, ale i duchową siedzibą danej rodziny. Być może tytuł nadany przez Man Raya należałoby traktować jak kamienną tablicę z literami w tradycyjnym baskijskim kroju, decydującą o istocie samego filmu.

Umowność dokumentalizmu jest tu istotna, bo choć rzeczywiście Alegria po prostu zapisywał proces swego dochodzenia do celu, jego film organicznie, niejako przejmując kontrolę nad swym reżyserem, stał się powtórzeniem artystycznego gestu Man Raya. Nie jego filmu, ale właśnie gestu. *Emak Bakia* z 1926 r., jeden z manifestów dada, był eksplozją energii właściwej temu ruchowi, radykalnym

przejawem poddania się rzeczywistości, jej przypadkowości i absurdalności. Był celebracją.

* * *

Man Ray zrealizował *Emak Bakia* niejako na zamówienie Arthura Wheelera, znanego amerykańskiego mecenasa sztuki. Artysta miał więc i środki na realizację filmu, i sprzęt pozwalający mu na swobodę w eksperymentowaniu z obrazem, i całkowitą wolność twórczą. Man Ray pojawił się w okolicach Biarritz na zaproszenie Wheelera, który wraz z żoną spędzał tu wakacje. Część materiału filmowego została więc nakręcona właśnie w tym miejscu, pozostała – w paryskim studiu Man Raya.

Połączenie zdjęć plenerowych, a więc figuratywnych, wręcz narracyjnych, z obrazami abstrakcyjnymi zdecydowało o charakterze filmu. Na tkankę *Emak Bakia* składają się i sfilmowane rayogramy, i roztopiające się w czystą formę obrazy puszczonych w rotacyjny ruch przedmiotów, i realistyczne fragmenty przedstawiające pędzący automobil, wnętrze domu, po którym przechadza się kobieta, twarze dziewcząt otwierających oczy, jakby po przebudzeniu etc. Swoistym łącznikiem między tymi dwoma trybami są te kadry, które ukazują rozpoznawalną rzeczywistość zmienioną w graficzną grę formą: wypełniające ramy obrazu pole kwiatów przypominające abstrakcyjny malunek, rozmazany kształt rzeczy rejestrowanych przez podrzuconą do góry kamerę.

Sam Man Ray chętniej wpisywał swój film w ramy surrealizmu, twierdząc, że dadaizm był ruchem opartym na negacji i destrukcji, podczas gdy surrealizm, ujęty w ściślejsze ramy programu, miał charakter pozytywny i konstruktywny⁴. R. Bruce Elder, zastanawiając się nad statusem filmu Man Raya i jego przynależnością albo do dada, albo już do surrealizmu, decyduje się jednak przyporządkować go do pierwszego z nurtów, przede wszystkim dlatego, że w centrum uwagi jest tu nie podświadomość (jak w surrealizmie), ale sam ruch, niewyczerpana gra formą⁵. Jeśli zatem patrzeć w ten sposób, w *Emak Bakia* prawda, czy też może tajemnica egzystencji, której poszukiwali i dadaści, i surrealiści, przychodzi nie z ludzkiej podświadomości, ale z samej rzeczywistości, jeśli tylko odważymy się przestać ujmować ją w ramy konwencjonalnej logiki. Formalna różnorodność filmu Man Raya miałyby temu służyć. Jak pisze Elder: *Jednym z celów takiej różnorodności „Emak Bakia” było z pewnością odrzucenie dyskursywnego znaczenia i sprowokowanie nieracjonalnej reakcji. „Emak Bakia” nie oferuje żadnej narracji; nie próbuje też angażować w żadną eksplorację psychologiczną (...); nie formuje też ruchu w dramaturgiczne wzory wzrastającego i opadającego napięcia; liczne odniesienia do naturalnej rzeczywistości nie są tu włączone w żaden dostrzegalny system dyskursywny. Rezygnacja z dyskursywności jest tu kwestią pierwszoplanową*⁶. A jednak rezygnacja nie oznacza negacji. Widz nie jest pozostawiony bez niczego – dana mu jest całkiem nowa, może mało zrozumiała, ale wyczuwalna rzeczywistość, nad którą nie trzeba się zastanawiać.

* * *

Powróćmy do poszukiwań Oskara Alegrii. Początek śledztwa był oczywisty. Reżyser ruszył na wybrzeże i wędrując po nadmorskich wioskach, sprawdzał

nazwy domów, które napotkał. Frazy Emak Bakia nie można jednak było nigdzie znaleźć. Być może w takiej sytuacji najbardziej racjonalnym wyjściem byłoby zdać się na opinie ekspertów i zmusną, skrupulatną kwerendę. To nie miałyby jednak nic wspólnego z filmem *Man Raya i Alegria*, jak się wydaje, dobrze o tym wiedział. Odrzucił więc klasyczną logikę i zdał się na pragmatyzm innego typu, wypływający z ducha samego dadaizmu. Budując plan swoich poszukiwań, zdecydował się zaadaptować sposób funkcjonowania zajęcy, które zamiast poruszać się linearnie, jasno wytyczoną ścieżką, zwykle na swojej drodze radykalnie zmieniają kierunki, potrafią przeskakiwać z miejsca na miejsce w nieprzewidywalny sposób, nie pozwalając zamknąć swych ruchów w żadnym schemacie. I tak rzeczywistość otworzyła się sama; nie wskazała co prawda poszukiwaczowi łatwej drogi do celu, jakim było odnalezienie fizycznie istniejącego miejsca, ale odsłoniła swoją dadaistyczną naturę, a więc wymiar, z którym *Emak Bakia* ma znacznie więcej wspólnego. Film *Alegrii* okazał się nie tylko (całkiem realistyczną, dokumentalną) relacją z tej drogi, ale i mocnym, choć skromnym, dowodem na to, że dada nie jest pomysłem czy ideą, ale po prostu najbardziej oczywistym sposobem istnienia świata, podstawową zasadą rzeczywistości. Nie było więc już śledztwa, ale odsłanianie tego, co samo się narzucało, uruchamiało się niejako samo, bez ludzkiej kontroli. I tylko taka metoda okazała się skuteczna.

Film *Man Raya*, będąc niejako celem, był tu jednocześnie kluczem. Oglądając film *Alegrii*, ma się wrażenie, że reżyser, aby odnaleźć tajemniczy dom, zdecydował się po prostu przejść na tę samą stronę, co *Man Ray*, poruszać się po tym samym obszarze. Znaleźć dom oznaczało znaleźć jego właściwą przestrzeń i będąc uważnym wobec wszystkich znaków, przypadków, podpowiedzi, a więc wobec żywiołu dada, dać się do niego doprowadzić. Dlatego też *Szukając Emak Bakia* to przede wszystkim seria przeskoków od śladu do śladu, ciekawskie podążanie za tropami podrzuconymi przez *Man Raya* w jego filmie i przez rzeczywistość jak najbardziej realną, w której *Oskar Alegria* po omacku szuka realnego budynku. Niczym wytrawny detektyw rejestruje wszystkie te tropy, ich nagłe pojawianie się i następstwa, do których prowadzą. Na samym początku reżyser błądził po lokalnym cmentarzu, mając nadzieję, że fraza *Emak Bakia* pojawi się na którymś z nagrobków jako epitafium. Nie znalazł niczego takiego, ale trafił na grób klauna, który wydał mu się na tyle znaczący, że postanowił zbadać kryjącą się za nim historię. W archiwach Biarritz w ręce wpadła mu napisana niemal sto lat wcześniej kartka pocztowa z wyraźnym paryskim adresem; cała jej treść zamykała się w słowach: „Zachowuj się dobrze”. *Alegria* pojechał więc do Paryża, by odszukać dom adresata. Wejścia do kamienicy bronił domofon: kolejne przyciski były oznaczone nazwiskami lokatorów poszczególnych mieszkań, poza jednym, wymownie pustym. Czy to milczący trop? Uważny widz dostrzeże, że jedno z nazwisk mieszkańców to *Léger*, które może kojarzyć się dadaizmem. W Paryżu reżyser, idąc za obrazami z filmu *Man Raya* przedstawiającymi budzące się ze snu kobiety, urządził casting do roli śpiącej kobiety w jego filmie. Kiedy spytał kandydatki, co czytają przed snem, okazało się, że kilka z nich wskazało tego samego włoskiego autora kryminałów, *Tonina Benacquistę*. *Alegria* skontaktował się więc z nim tylko po to, by się dowiedzieć, że postaci z książek pisarza często cierpią na bezsenność. Reżyser odwiedził także paryski cmentarz *Montparnasse*, na którym jest pochowany *Man Ray* – na jednej z płyt nagrobka jest wygrawerowane epitafium: *Unconcerned*

but not indifferent, na drugiej widać fotografię reżysera i jego żony Juliet. Chcąc uchwycić obraz bliźniaczy wobec słynnej fotografii artysty *Glass tears* (1932), Alegria przez kilka dni wytrwale wyczekiwał na deszcz, który pozostawiłby na porcelanowym obliczu Man Raya podobną łzę. Przy grobie czekało jednak na niego szczególne znalezisko – płyta CD amerykańskiego muzyka o nazwisku Richard Griffith. Reżyser napisał więc do niego – Griffith nie miał pojęcia o tym, że jego płyta stała się swoistym darem dla awangardowego artysty. Zgodził się natomiast podarować swą muzykę na potrzeby projektu Alegrii, uzasadniając swój gest słowami: *Nigdy nie odmawiam magii*.

Wszystkie te sytuacje są fantastycznymi zbiegami okoliczności, które można również postrzeć jako doskonałe przykłady przejawiania się dada w codzienności i namacalnej realności. Ale w dwóch przypadkach owo przejawianie się jest na tyle radykalne, że zatrzymuje poszukiwacza i pozostawia go w niemym zachwycie nad tą manifestacją. Pierwszy z tych momentów następuje wtedy, gdy Alegria zaczyna filmować unosząc się tuż nad asfaltem ulicy foliową rękawiczkę – oczywiście porusza nią wiatr, ale jednocześnie zdaje się, że ma ona własną wolę i podąża w sobie tylko znanym, choć pewnym kierunku. To jednak nie wszystko: do rękawiczki dołącza równie lekka chusteczka higieniczna. Oba przedmioty wyraźnie „wchodzą ze sobą w dialog”, flirtują, umawiają się na coś. Alegria nie ma najmniejszej szansy, by jakkolwiek ukierunkować tę sytuację, zapanować nad tym, co przed kamerą. Rękawiczka i chusteczka wydają się dalekimi krewniaczkami kapeluszy uciekających od swych właścicieli w *Vormittagspuk* (1928), dadaistycznym filmie Hansa Richtera.

Drugi przypadek (w każdym znaczeniu tego słowa) wiąże się z początkową wędrówką reżysera po liczkach nadmorskich miasteczek w poszukiwaniu na ścianach budynków tablicy z imieniem Emak Bakia. Każda z baskijskich nazw mijanych domów zostaje sfotografowana, każda jest autonomiczna i znaczeniowo zamknięta sama w sobie. Ale poskładane w pewnym (przypadkowym?) porządku nazwy te nagle formują się w wiersz do złudzenia przypominający dadaistyczne poezje Hansa Arpa, Richarda Huelsenbecka, Hugo Balla, pionierów dada. Taka technika literacka, oparta na do pewnego stopnia kontrolowanym aleatoryzmie, ściśle wiąże się z dadaizmem lat 20. i z jedną z kluczowych dla tego ruchu postaci Tristana Tzary. W swoim manifestie dada Tzara umieścił przepis na dada-poemat: wystarczy pociąć artykuł z gazety tak, by każde słowo znalazło się na odrębnym kawałku, wrzucić wszystkie wycinki do kapelusza, przemieszać, a następnie losowo je wyciągać i układać w nowym, ściśle przypadkowym porządku ⁷. Słowa uwalniają się, sensy tworzą się same, choć to nasza, twórcza (?) ręka te sensy uruchamia. Metoda ta, nazwana później z angielska *cut-ups*, okazała się niezwykle inspirująca nie tylko dla dadaistów, ale i późniejszych artystów, świadomych jednak źródeł, do których sięgają ⁸. Podobnie rzecz ma się z wizualnym poematem Alegrii ułożonym z fotografii nazw domów. Ułożone i zorganizowane tak, by miały poetycki kształt, wyglądają następująco:

Suertia zubi ttiki tiki ttikia naho bezala
Ametsa ituritchua guk egina gauen gostuz
Dena ederki da ichilian.
Hor dago Robinson Ithaque ongi irabazia loriekin bizi bakharrik.

*Lehendabisico echea gure kayola.
Erdiko etchea constancia-baïta
Azkena izen gabea*⁹

Być może chwilowo lepiej pozostawić ten aleatoryczny poemat bez tłumaczenia. Brzmienie języka baskijskiego ma tu bowiem istotne znaczenie i nasuwa niezwykle, choć może zbyt daleko sięgające skojarzenia. Niepodobny do żadnego innego, genetycznie izolowany, brzmi obco dla użytkowników wszystkich pozostałych języków, którzy nie znając go, nie są też w stanie znaleźć rozpoznawalnych kalek językowych. W efekcie w zapisie, a także w próbach głośnego odczytania tego zapisu, może on przypominać dadaistyczne abstrakcyjne wiersze fonetyczne, uciekające od języka i jego warstwy znaczeniowej, a sięgające do, jak to określili ojciec-założyciel dadaizmu Hugo Ball, *najtajniejszej alchemii słowa*¹⁰. W 1916 r., podczas jednego z wieczorów dadaistycznych w Zurychu, artysta ten wygłosił, w odpowiednio celebracyjnym kostiumie z kolorowego kartonu, swój poemat, którego pierwsze frazy brzmiały:

*Gadji beri bimba glandriri laula lonni cadori
Gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini
Gadji beri bin blassa glassala laula lonni cadorsu sassala bim...*¹¹

Być może Ball uważał denotacyjną warstwę języka za zdyskredytowaną, ale samo słowo traktował bardzo poważnie, co wyraźnie wynika z opisu owego wieczoru artystycznego¹². Jego poemat nie był żartem, ale próbą znalezienia nowego obszaru poezji. Wiersz odczytany przez Oskara Alegrię z baskijskich nazw domów w swoim oryginalnym brzmieniu i zapisie przypomina więc i o technice *cut-ups*, i o poezji fonetycznej. Oba zaś skojarzenia prowadzą do źródła, jakim jest dada. Fraza Emak bakia stanowi zaś punkt zbiegu wszystkich tych nitek.

* * *

W 1964 r. ukazała się książka *Dadaizm. Sztuka i antysztuka (Dada – Kunst und Antikunst)* Hansa Richtera, niemieckiego artysty i filmowca ściśle związanego z ruchem dada w pierwszym okresie jego istnienia. Udało mu się dokonać rzeczy niezwyklej: *Dadaizm* jest jednocześnie zbiorem osobistych wspomnień, intensywną literaturą najwyższej próby oraz skrupulatnym zapisem dokumentalnym i tekstem teoretycznym określającym filozofię, ducha, granice dada. Zdając sobie sprawę ze sprzeczności legend, jakie narosły wokół ruchu, Richter wyraźnie jednak wskazuje¹³, że miejscem jego narodzin był Zurych i słynny Cabaret Voltaire założony przez Hugo Balla, pisarza i reżysera teatralnego, na początku 1916 r. Ballowi towarzyszyła jego partnerka, a później żona, Emmy Hennings, piosenkarka i recytorka. Do Balla szybko przyłączyli się inni artyści, którzy niebawem mieli się stać emblematycznymi figurami dada: Hans Arp, Tristan Tzara, Marcel Janco, Richard Huelsenbeck. Impet ich różnorodnych osobowości twórczych zdecydował i o wielokierunkowości, i o niejednoznaczności dada jako sztuki czy też, by być bliżej Richtera, antysztuki. Był to bowiem ruch programowo bezprogramowy, otwarty na wszelkie formy (malarstwo, rzeźba, poezja, muzyka, teatr i to, co mog-



Emak Bakia, reż. Man Ray (1926)

libyśmy dziś nazwać happeningiem czy performansem, wszystkie te dziedziny miały ze sobą ściśle współdziałać), zrodzony z potrzeby wystąpienia przeciw temu, co w sztuce zastane, banalne, mieszczańskie, a więc skompromitowane. Był więc wyraźną negacją. Zarazem jednak, i to emanuje z każdej strony książki Richtera, dada było wielką celebracją: kreacji i niepokromionego żywiołu życia. Owszem, esencją tego nurtu była prowokacja i skandal, ale nie pusty nihilizm.

Lektura *Dadaizmu* potwierdza bowiem przeczucie, że dada było ściśle związane z sytuacją polityczną ówczesnej Europy. Nie można spoglądać na działania zuryjskich dadaistów bez świadomości, że wybrali Szwajcarię, bo dawała im schronienie przed wojną. A wojna, nawet jeśli pojawiała się bezpośrednio jako temat w działaniach tych artystów, była źródłem rozpacz, dramatycznego rozczarowania światem. Dada można więc widzieć nie jako zuchwalstwo, ale sposób na przetrwanie i poradzenie sobie z traumą. Jak pisze Richter, ruch ten *nie był kierunkiem artystycznym w tradycyjnym znaczeniu tego słowa, był burzą, która spadła na sztukę w tym samym czasie, gdy wojna światowa zwała się na narody*¹⁴; *nie miał jednolitych wyznaczników formalnych jak inne style, niósł jednak ze sobą nową etykę artystyczną*¹⁵. Jeśli spojrzymy na dada z tej perspektywy, jego istotą nie były więc konkretne manifestacje artystyczne, ale duch niezgody na logikę świata, która ostatecznie doprowadziła do wojny, a więc do skrajnego załamania się jego porządku.

Cóż w takiej sytuacji można było zrobić? Nie tylko odrzucić ten porządek, ale też konsekwentnie go rozmontowywać i destabilizować. Richter nazwał ten proces rozluźnieniem: *Rozluźnienie to było ostatecznym wyrazem tego, co dadaizm reprezentował w sensie filozoficznym i moralnym: wszystko miało ulec rozluźnieniu, ani jedna śrubka nie miała pozostać na swoim miejscu, otwór, w który niegdyś była wkręcona, miał ulec rozerwaniu; śrubka i człowiek w obliczu nowych funkcji, które miały stać się jasne dopiero w wyniku całkowitej negacji tego wszystkiego, co istniało dotychczas... A do tego momentu skandale, prowokacje, zniszczenie, zamieszanie. Przypadek nie jako rozszerzenie pola możliwości artystycznych, lecz jako świadoma zasada dezorganizacji, rozprężenia, anarchii. A więc w dziedzinie sztuki*



Shukając Emak Bakia, reż. Oskar Alegria (2012)

– *antyszuka*¹⁶. Taka filozofia stała za przejściem od przedmiotowości i figuratywności do abstrakcji, a także za odejściem od znaczenia języka do samej jego materii. Być może więc, jak z tego wynika, nigdy nie chodziło o samą sztukę, ale o wspomnianą *etykę artystyczną*. Być może sztuka dadaistyczna była jedynie wyrazem czegoś znacznie większego i istotniejszego. A tym czymś była sama rzeczywistość i jej czysty chaos, głęboko moralny i wyzwalający – antyszuka. Dada nie tkwi więc w tym, co widać, ale wyraża stosunek artysty do chaosu rzeczywistości.

Film Oskara Alegrii celebrytuje taką właśnie antyszukę. Oddając dramaturgię przypadkowi, a więc dezorganizacji, reżyser paradoksalnie pozwala temu przypadkowi zorganizować materiał na jego zasadach. Prowokuje rzeczywistość, dokładnie tak, jak dadaści prawie sto lat przed nim, by ujawniła własną, zachwycającą logikę. Tyle że w jego filmie negacja nie ma charakteru negatywnego, ale pozytywny, wiąże się z żartem, który jednak nigdy nie jest beztrioski. Na moje pytanie o istotę dada Alegria odpowiedział w duchu Richterskim: *Rumuński architekt, który pojawia się w filmie, twierdzi – a Rumuni świetnie się znają na dada – że humor stanowi główny punkt całego ruchu dada, ale humor szczególny, będący rodzajem bramy bezpieczeństwa, wyjściem awaryjnym w czasach upadku, załamania. Chodzi o to, żeby zażartować, ale jednocześnie się nie śmiać, pozostać poważnym, wzbudzić wątpliwość: czy to dowcip, czy nie? To dla mnie także idealna forma dla filozofii dada, nie chodzi tu przecież o samą sztukę. To kamizelka ratunkowa, na wszelki wypadek*¹⁷. Idąc za tropem Man Raya, szukając fizycznego obrazu słów „daj mi spokój”, Alegria spleta ze sobą niepokój i zabawę, celebrycja i śmiech zawsze rzucając cię w kształcie rozpacz. W jednej z sekwencji reżyser łączy zrealizowaną współcześnie scenę tradycyjnego świątecznego tańca baskijskiego z fragmentem filmu *Poison Man Raya* z 1933 r. W przedstawionym *godalet dantza* tancerz tańczy wokół pełnej trunku szklanki, co jakiś czas wskakując na nią i przez

kilka sekund stojąc na jej krawędzi. Na koniec wypija to, co jest w szkle. Alegria mówi: *Pomyślałem, że doskonale będzie połączyć ten motyw ze sceną z Man Rayem, w której wypija coś ze szklanki, po czym robi grymas, jakby umierał. Pomyśl: łączymy celebracyjny taniec ze śmiercią i w rezultacie wydaje się, że Man Ray nie umiera; po radosnej scenie z muzyką i podskokami tancerza, Man Ray wygląda tak, jakby rozkoszował się winem... operując tymi samymi gestami, tyle że umiejscowionymi w innym kontekście, film całkowicie odwraca znaczenia: śmierć jest życiem!* W filmie Alegrii śmierć wielokrotnie okazuje się życiem. Klaun, którego grób widzimy na początku, ma się całkiem dobrze, adres, na który miała zostać wysłana kartka pocztowa, wciąż ma swój topograficzny odpowiednik, a dom, którego szukał Oskar Alegria, wciąż istnieje.

Bowiem ostatecznie, po wszystkich zajęczych przeskokach i zmianach kierunku, Emak Bakia zostaje odnaleziony, a jego historia znów okazuje się bardziej dadaistyczna niż sam *Emak Bakia*. Przed reżyserem-poszukiwaczem dociera do niego – i jest to czysty przypadek – pewna starsza pani, która w dzieciństwie spędzała tu wakacje. Tą panią okazuje się rumuńska księżniczka, 94-letnia Maria Despina zu Sayn-Wittgenstein, kuzynka Vladimira Nabokova, wnuczka arystokraty z Rumunii, który zdecydował się nazwać swoje baskijskie domostwo Emak Bakia. Księżniczka jest też biologką, a także niegdysiejszą mistrzynią ping-ponga. Taki zestaw informacji wywołałby uśmiech nawet u Tristana Tzary, rodaka przodków Marii Despiny. Sam dom, usytuowany nad samym brzegiem morza, miał się – jak głosiła lokalna historia – spalić podczas jednej z silnych burz. A jednak pozostał niemalże nietknięty: kolumny wyglądają tak samo jak w filmie Man Raya, choć niezwykła kołatka zniknęła, zapewne zagrabiona przez Niemców podczas II wojny światowej. Dziś dom ten funkcjonuje jako miejsce wypoczynku francuskich robotników, choć na szczęście zachował swój oryginalny kształt. Dzięki filmowi Alegrii na jego frontową ścianę powróciła tablica z imieniem wygrawerowana charakterystyczną dla Kraju Basków czcionką.

* * *

A jednak film to zawsze film. Jako medium zapośredniczenia zawsze będzie ujawniał napięcie między rzeczywistością (jakakolwiek by była) a ingerencją filmowca rejestrującego obraz, a potem organizującego materiał filmowy. W filmie dadaistycznym, widzianym tak, jak przedstawiłam to wyżej, a więc próbującym, na drodze pracy z przypadkiem, odstąpić nieznaną nam logikę rzeczywistości, napięcie to jest silniejsze i wysuwa się na pierwszy plan. Pisząc o *Emak Bakia*, Elder podkreśla, że w filmie tym, przy całej jego pozornej swobodzie, widać wyraźnie skrupulatną reżyserię, przemyślane zestawianie rytmów i obrazów. *To dynamizm, który odłupuje elementy filmu od codziennej, powszedniej rzeczywistości i przekształca je w nową rzeczywistość*¹⁸. Kino byłoby więc maszyną tej transformacji – ale maszynę tę ktoś musi przecież obsługiwać.

W swoim eseju o dadaizmie i kinie Thomas Elsaesser pisze o dwóch źródłach filmu: pragnieniu analizowania ruchu i możliwości jego mechanicznej reprodukcji¹⁹. To źródła wzajemnie uwarunkowane, ale należy je od siebie odróżnić. Kino od początku, jako kolejny etap w rozwoju narzędzi pozwalających na reprezentację człowieka i jego otoczenia, miało charakter instytucji społecznej. Jednocześnie

wpisywało się, jak za Michelem Foucault powtarza Elsaesser, w *pragnienie zapisywania, klasyfikowania, kolekcjonowania, opisywania, obserwowania i analizowania*, które w oczywisty sposób naznaczyło sposoby wykorzystania i fotografii, i filmu²⁰. To truizm, ale w tym wypadku warto go powtórzyć: kino było więc i czystą techniką, i efektem zachwyty nad obrazem, jaki oferowało; oto maszyna pozwalała pokazać obraz świata oddający całą jego złożoność. Elsaesser tu widzi związek między dadaizmem a filmem: *Kino, ujawniające jawną (i ironiczną) sprzeczność pomiędzy z jednej strony bricolage'em właściwych mu mechanicznych, optycznych, chemicznych procesów, a z drugiej homogenicznością, jednością, iluzoryczną spójnością swych efektów, wydaje się kwintesencjonalnym artefaktem Dada*²¹. Ale badacz pisze też, że połączenie dada i kina miało ścisły związek z kryzysem w sztuce, który nastąpił, gdy okazało się, że maszyna może niejako zastąpić twórcę, albo mówiąc klarowniej, że *efekt estetyczny może być przypisany obiektom czy obrazom wytwarzanym maszynowo*²². Tym samym aparat filmowy pozwolił ujawnić, że nie tylko sztuka, ale i rzeczywistość jest poza nami, może i poza naszą kontrolą, na ekranie jej wizerunek istnieje przecież niejako autonomicznie. Ale jednocześnie możliwości techniczne tego aparatu – manipulacja obrazem, kompozycja, montaż – umożliwiły artyście grę z rzeczywistością, której celem nie była ani reprezentacja, ani upozowanie, ale wydobywanie jakości, których nie możemy zobaczyć, a które może zobaczyć maszyna. Przypadek byłby sposobem przejawiania się jej najbardziej tajemniczej aktywności.

Oskar Alegria, szukając Emak Bakia, nie zajmował się dadaistycznym walorem obrazu rzeczywistości, ale poddawał się jej dadaistycznej logice, której naczelną zasadą jest to, co można nazwać przypadkiem. Pozwolił, by „maszyna”, jaką w tym wypadku była już nie sama kamera, ale praca nad filmem, działała niejako poza nim, automatycznie. Zapytany przeze mnie, jaki mentalny proces uruchomił w trakcie tej pracy, odpowiedział: *jedyny mentalny proces, jaki tu miał miejsce, polegał na tym, żeby nie uruchamiać żadnego mentalnego procesu, przynajmniej nie w 100 procentach*. Ale, podobnie jak Man Ray, jednak reżyserował, próbował ukierunkować żywioł, który go prowadził: *W filmie widać walkę o to, kto przejmie kontrolę nad opowieścią... Czasami tą instancją jest bardziej racjonalna czy też świadoma osobowość, ale nagle ulatuje, uwalnia się i traci tę kontrolę. Całym sobą wierzę w taką kombinację. Nie lubię skrajności, myślę, że najlepiej jest oscylować, tańczyć, od jednej opcji do drugiej. To jak połączyć Tintina i Asterixa w jednym komiksie – jeden jest racjonalnym dziennikarzem wierzącym w logikę, a drugi w pełni poddaje się emocjom i porusza się siłą rozpędu, bez żadnego racjonalnego powodu. Dlaczego więc nie wykorzystacie ich obu jako siły napędowej?*²³

* * *

Oskar Alegria znalazł dom Emak Bakia najprawdopodobniej dlatego, że zdecydował się na skok w przestrzeń rzeczywistości dada, że zawierzył duchowi filmu Man Raya. *Szukając Emak Bakia* nie jest więc zwykłym zapisem poszukiwania, ale wyznaniem wiary, celebracją nie-logiki, która tu jawi się jako istota egzystencji. Jest też dowodem na to, że dada nie jest samą negacją, ale śmiechem i toastem w sytuacji głębokiego kryzysu i rozczarowania. Być może też wyrazem jakiejś wiary. Richter pisał: *Te negatywne definicje dadaizmu powstały w wyniku odrzu-*

*cenia tego, co odrzucić należało. Natomiast sam fakt odrzucenia wyniknął z dążenia do duchowej i umysłowej swobody. Mimo że obraz tej swobody rysował się każdemu z nas inaczej (...), to przecież tym, co pchało nas do przodu, był ten sam potężny impuls życiowej energii. Energia ta skłaniała nas do niszczenia wszelkich form artystycznych, do rebelii dla rebelii, do anarchistycznych negacji wszystkich wartości... Była to bańka powietrza, która przekłuwała sama siebie, wściekle nie, nie, nie, połączone z równie namiętym tak, tak, tak!*²⁴

Dada „zaczepiało” Alegrię długo po skończeniu filmu. Pewnego dnia zadzwonił do niego dyrektor Festiwalu Filmów o Naturze i powiedział, że chce włączyć *Szukając Emak Bakia* do konkursu głównego. Reżyser, zaintrygowany tym pomysłem, odrzekł, że nie postrzega swego filmu jako jakos szczególnie „zielonego”. Ale dyrektor uprzejmie odpowiedział, że policzył wszystkie zwierzęta, które się w nim pojawiają – jest ich 257 i to decyduje o sprawie. Pojawiła się też propozycja z Rzymu, by obraz ten pojawił się na festiwalu filmów kryminalnych Cinema Nero. Tym razem dyrektor uzasadnił swój pomysł wyznaniem, że zobaczył w filmie Alegrii doskonały thriller. *Ostatnia dziwna sytuacja miała miejsce w Argentynie, w Buenos Aires. Po projekcji filmu dzwoniło do mnie z Ministerstwa Kultury z prośbą o spotkanie następnego dnia: Pani Minister widziała film, bardzo jej się podobał, dużo o nim rozmawiała i chciałaby powierzyć mi szczególne, nowe zadanie: znalezienie domu, w którym mieszkał Duchamp w czasie, gdy żył w Buenos Aires. Pomyślałem wtedy: przyjąłbym tę propozycję tylko po to, by mieć wizytówkę – Oskar Alegria, poszukiwacz surrealistycznych domów*²⁵.

* * *

Duchamp opisał kiedyś Man Raya, swego bliskiego przyjaciela, z którym też ściśle współpracował, niczym w haśle słownikowym: *Man Ray, n. masc., synon. de joie, jouer, jouir* – Man Ray, rzecz., r. m., synonimy: radość, bawić się, rozkoszować się.

W języku hiszpańskim słowo „alegría” znaczy dokładnie to samo.

* * *

Gdyby jednak przetłumaczyć z baskijskiego wiersz złożony z nazw nadmorskich domów, brzmiałby tak:

Szczęście to mały most, tak mały, jak tego zechcemy.

Śnienie to mała fontanna, którą stworzyliśmy sami

Pracą noc po nocy.

W ciszy wszystko jest dobrze.

Oto Robinson ze swoją zasłużoną Itaką, radośnie cieszący się nią w samotności.

Pierwszy dom jest naszym schronieniem.

Środkowy dom jest domem stałości.

Ostatni jest domem bez imienia.

KAROLINA KOŚCIŃSKA

- ¹ H. Richter, *Dadaizm. Sztuka i antyszuka*, tłum. J. S. Buras, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 7.
- ² Alegria był reporterem telewizyjnym w takich stacjach, jak Canal+ i CNN+, realizował programy kulturalne dotyczące literatury, był też scenarzystą i współreżyserem serii *Masters of Basque Cooking*. Pisał także reportaże podróżnicze. Jest autorem projektu artystycznego *Las Ciudades Visibles*. Od 2009 r. prowadzi zajęcia ze scenopisarstwa na Uniwersytecie Nawarry. W Chillida-Leku Museum organizował warsztaty z fotografii abstrakcyjnej dla dzieci. (<http://emakbakiafilms.com/en/director-2/>, dostęp: 10.10.2017).
- ³ W dosłownym tłumaczeniu tytuł ten powinien brzmieć *Dom Emak Bakia*.
- ⁴ Zob. Man Ray, *Self-Portrait*, Little Brown and Co., Boston 1963, s. 263.
- ⁵ R. B. Elder, *Dada, surrealism, and the cinematic effect*, Wilfried Laurier University Press, Waterloo, Ontario 2013, s. 208-209.
- ⁶ Tamże, s. 208-210.
- ⁷ Cały manifest autorstwa Tzary można znaleźć na stronie <http://www.391.org/manifestos/1920-dada-manifesto-feeble-love-bitter-love-tristan-tzara.html#>. WmiWdzf7k2w (dostęp: 10.11.2017).
- ⁸ Wykorzystywał ją – a może wręcz spopularyzował – w latach 50. William Burroughs. Również David Bowie eksperymentował z *cut-ups*, pisząc teksty piosenek – metoda ta, jak twierdził, uruchamiała i podsycała jego twórczą wyobraźnię.
- ⁹ Taki zapis wiersza podał autorce Alegria.
- ¹⁰ H. Richter, dz. cyt., s. 62.
- ¹¹ Tamże, s. 63.
- ¹² Tamże.
- ¹³ Tamże, s. 14.
- ¹⁴ Tamże, s. 9.
- ¹⁵ Tamże.
- ¹⁶ Tamże, s. 76.
- ¹⁷ Z korespondencji autorki z reżyserem.
- ¹⁸ R. B. Elder, dz. cyt., s. 210.
- ¹⁹ T. Elsaesser, *Dada/Cinema?*, w: *Dada and Surrealist Film*, red. R. E. Kuenzli, The MIT Press, Cambridge – Massachusetts – London 1996, s. 13.
- ²⁰ Tamże.
- ²¹ Tamże.
- ²² Tamże, s. 14.
- ²³ Oba cytaty z korespondencji autorki z reżyserem.
- ²⁴ H. Richter, dz. cyt., s. 50.
- ²⁵ Z korespondencji autorki z reżyserem.