

Ralph Steiner, pionier wśród eklektyków lub „jak pięknie faluje woda”

RAFAŁ SYSKA

Filmowcy amatorzy

Amerykańska awangarda filmowa – wbrew utartym sądom – nie narodziła się w 1943 r. w chwili premiery *Sieci popołudniowych* (*Meshes of the Afternoon*) Mai Deren i Alexandra Hammida. Istniała już od ponad dekady, rozwijała się w osobnych nurtach, stworzyła namiastkę artystycznej bohemy i wydała na świat gromadkę utalentowanych twórców – w większości kończących karierę jeszcze przed wybuchem II wojny światowej. Prawdą jest, że dopiero awangarda następnych dekad wykształciła na tyle wysoki poziom instytucjonalizacji swych działań, aby mógł on zaowocować profesjonalizacją kina eksperymentalnego i zapewnić reżyserom sławę i komfort rozwoju kariery. Prawdą jest także, że amerykańscy awangardziści lat 20. i 30. pozostali filmowcami amatorami i nie mogli doświadczać swobody w realizacji filmów, jaką w bez porównania przyjaźniejszej atmosferze dzieliło następne pokolenie. Ale to jednak z tej generacji, starszej od Angera, Brakhage’a czy Mekasa, można bez problemu wyróżnić kilkunastu twórców godnych zapamiętania, których dzieła, oglądane po latach, należą do równie intrygujących, jak te realizowane przez ich następców w Nowym Jorku, a równocześnie przez eksperymentatorów z Paryża.

Do nich na pewno warto zaliczyć Paula Stranda i Charlesa Sheelera, realizatorów *Manhatta* (1921), poetyckiej wizji jednego dnia z życia Nowego Jorku, wyprzedzającej podobne doświadczenia Alberto Cavalcantiego czy Waltera Ruttmanna. Na pewno też Jamesa Sibleya Watsona i Melville’a Webbera, których *Lot w Sodomie* (*Lot in Sodom*, 1934) nieoczekiwanie stał się środowiskową sensacją i jedną z pierwszych legend kina queerowego. Taki był również Henwar Rodakiewicz, autor realizowanego kilka lat *Portretu młodzieńca* (*Portrait of a Young Man*, premiera w 1932 r.), w którym tytułowego bohatera przedstawił przez niemal unieruchomiony pejzaż wizualizujący jego zmienne stany emocjonalne. Trudno też zapomnieć o krótkometrażowym debiucie Charlesa Vidora *Most* (inny tytuł *Szpieg; The Bridge* lub *The Spy*, 1929), być może pierwszym tak efektywnym dziele opartym na idei narratora niewiarygodnego – opowieści o skazańcu, który cudem wyrwawszy się ze szponów plutonu egzekucyjnego, unika pościgu i spotyka żonę z dzieckiem, choć w rzeczywistości całą wizję ucieczki roi sobie w głowie, wisząc już na szubienicy.

Amerykańska awangarda przed Mayą Deren była więc bogata i różnorodna, czasem surrealistyczna – jak w autotematycznym *Nawet jak ty i ja* (*Even – as you and I*, 1937) Rogera Barlowa, Harry’ego Haya i LeRoya Robbinsa, czasem kubis-

tyczna – jak w groteskowej wizji *american dream* *Życie i śmierć numeru 9413, Hollywood Extra (Life and Death of 9413, a Hollywood Extra, 1937)* Roberta Floreya i Slavko Vorkapicha, a czasem też impresjonistyczna – jak w melodramatycznym *Jesiennym ogniu (Autumn Fire, 1931)* Hermana Weinberga.

Spośród tych twórców, kto wie, być może najwybitniejszym był jednak Ralph Steiner, którego pochodzenie, losy oraz uwarunkowania biograficzne i towarzyskie stanowiły symptomatyczny wzór kariery amerykańskiego awangardzisty późnych lat 20. i 30. XX wieku. Twórca legendarnego *H2O* (1929) urodził się w 1899 r. w Cleveland, popularność zdobył w latach 20 jako fotografik i jeszcze przed premierą filmowego debiutu organizował autorskie wystawy zdjęć. Do swej pierwszej profesji powrócił zresztą w chwili zawieszenia działalności filmowca i dopiero pod koniec życia (a umarł w 1986 r.) zdecydował się raz jeszcze uruchomić fotografie, w pięknych plastycznie, ale już niezbyt awangardowych dziełach.

Filmowcem eksperymentatorem był więc ledwie kilka lat. Na przełomie lat 20. i 30. zrealizował wysoko dziś cenione: *H2O, Pianę i wodorosty (Surf and Seaweed, 1930)* oraz *Zasady mechaniki (Mechanical Principles, 1930)*, zaś w latach 1933-1942 związał się ze lewicową Group Theatre (*Ciastko w niebie /Pie in the Sky 1934/*) oraz środowiskiem dokumentalistów pracujących często na zlecenie rządu Stanów Zjednoczonych (*Ręce /Hands 1934/ i Miasto /City 1939/*). Na przełomie lat 30. i 40. stawał za kamerą już tylko w charakterze operatora i w 1942 r. zrezygnował całkiem z kariery filmowca. Warto jednak temu wczesnemu okresowi twórczości Steinera poświęcić nieco uwagi, poprzedzając go wszak opisem specyfiki pierwszej amerykańskiej awangardy, z jej kilku własności wysnuwając odmienną wobec Europejczyków dynamikę, aspiracje i światopogląd.

Po pierwsze należy pamiętać, że na płaszczyźnie kina eksperymentalnego Stany Zjednoczone były względem Starego Kontynentu nieco opóźnione. Wprawdzie wspomniana wyżej *Manhatta* powstała już w 1921 r. i w zasadzie wyprzedziła niemieckie, francuskie lub sowieckie „dokumenty liryczne”, ale tak naprawdę amerykańska awangarda rozwinęła się dopiero w ostatnich miesiącach lat 20. i w pierwszych latach następnej dekady, a więc wówczas, gdy Europejczycy najważniejsze dokonania mieli już za sobą. Z tej temporalnej własności wynikała druga cecha Amerykanów – skłonność do eklektyzmu i wtórności. Przyglądając się realizowanemu za oceanem kinu eksperymentalnemu, bez cienia złośliwości można bowiem stwierdzić, że amerykańscy twórcy w rozwój filmowej awangardy w zasadzie niewiele wnieśli. I choć zdarzały się chwalebne wyjątki, to Amerykanie w większym stopniu naśladowali zdobywcze awangardy europejskiej – wybierali z niej tendencje najbardziej atrakcyjne, a zwłaszcza te, które pozwalały na ich reinterpretację w formach kolażowych i wprowadzały kino w przestrzeń społeczno-politycznej propagandy.

W dodatku tylko przez pierwsze interesujące nas lata, mniej więcej do 1932 r., pojawiały się interesujące i na swój sposób oryginalne wersje europejskich filmów. Na przykład wspomniany już Weinberg w *Jesiennym ogniu* w wyrafinowany sposób powtórzył *Jesienne mgły (Brumes d'automne, 1928)* Dimitra Kirsanoffa, umieszczając fabułę filmu w Nowym Jorku, dynamizując dramaturgię rytmem amerykańskiej metropolii i wieńcząc film hollywoodzkim z ducha happy endem. Po 1933 r. amerykańska awangarda zaczęła jednak zmierzać w stronę kina politycznie zaangażowanego i usługowego wobec nowo wybranego prezydenta Stanów Zjedno-

czonych Franklina Delano Roosevelta. Propagandowy walor kina eksperymentalnego stał się więc trzecim odstępstwem poczynionym przez Amerykanów, choć warto pamiętać, że zaangażowanie polityczne filmowców wynikało także z potrzeby chwili: Europejczycy finansowali realizację dzieł z funduszy prywatnych mecenasów, Amerykanie, choć korzystali z założonych przez siebie fundacji (między innymi z kluczowej dla formacji Elmhurst Foundation), po Wielkim Kryzysie mogli liczyć przede wszystkim na zamówienia rządowe – na szczęście bliskie im ideowo.

Trudno też nie zauważyć, że charakterystyczny dla amerykańskiej awangardy eklektyzm wynikał także z obojętności undergroundowych filmowców na pojawienie się w kinie dźwięku. A właśnie sfera akustyczna, doświadczana w różnych wariantach komunikacji artystycznej, mogła utorować twórcom zza oceanu drogę ku niepowtarzalności i odmienności estetycznej ich kina. Tymczasem już w 1929 r. Gilbert Seldes na łamach „New Republic” pisał: *Jeśli wszystkie pieniądze profesjonalnych wytwórni poszły na realizację filmów dźwiękowych, to właśnie półprofesjonaliści i amatorzy, posiadający tylko niewielkie kwoty do wydania, mogą kontynuować eksperymenty w sferze prawdziwej* [a nie steatralizowanej – przyp. R. S.] *filmowości*¹. Uparte trwanie przy dramaturgii i narracji kina niemego, mimo że wszystko wokół śpiewało, mówiło i grało, wynikało oczywiście ze szlachetnego sprzeciwu wobec kina mainstreamowego, ale nie zapominajmy, że również – a być może przede wszystkim – z ograniczeń techniczno-organizacyjnych napotykanych przez filmowców. Prymitywne, a w dodatku wciąż drogie i zmniejszające mobilność ekipy technologie rejestracji dźwięku nie przedstawiały się w latach 30. zbyt atrakcyjnie, choć to właśnie owa niechęć do dźwięku wpędziła Amerykanów w pułapkę reinterpretacji wzorców estetycznych niemieckiego ekspresjonizmu, francuskiego impresjonizmu i sowieckiej szkoły montażowej – inspirującego języka kina niemego, ale jednak tylko niemego. Skądinąd nie inaczej było również w następnych dekadach: jeszcze surrealistyczne *Sieci popołudniowe* zrealizowano bez dialogów, a Stan Brakhage programowo unikał aparatury dźwiękowej. Być może dopiero Michael Snow pod koniec lat 60. odkrył dla awangardy bogactwo akustyki, korzystając jednak z bardziej już zaawansowanych technologii. Wśród przedstawicieli wcześniejszej generacji jedynie gorączkowy Slavko Vorkapich i liryczny Herman Weinberg starali się nadać akustyce oryginalną jakość – inni wybierali, jak Steiner, milczenie.

Być może jednak najważniejszą przyczyną odmiennej specyfiki amerykańskiej awangardy była przynależność środowiskowa ich twórców. Eksperymentalne kino lat 20. w zasadzie nie narodziło się pomiędzy filmowcami i w profesjonalnych wytwórniach, lecz wśród przedstawicieli różnorodnych dziedzin sztuki, którzy w atmosferze Wielkiej Awangardy zdecydowali się zasmakować w nowym i intrygującym medium. Paryska bohema dadaistów, surrealistów, kubistów, postimpresjonistów czy kompozytorów z Grupy Sześciu nieprzypadkowo więc w kinie szukała nowego środka ekspresji, czasem dla żartu, czasem na poważnie eksperymentując z nieznanym jeszcze językiem wypowiedzi. W każdym razie niemal wszyscy oni wywodzili się ze środowiska artystycznego lub ściśle współpracowali ze „strażą przednią” ówczesnej sztuki, wciągając film w wielobarwny wówczas modernizm.

Tymczasem w Stanach Zjednoczonych kino eksperymentalne wyrosło na odmiennej wobec Paryża glebie filmu amatorskiego. Amerykańskich filmowców eks-

perymentatorów nie łączyło zatem środowisko awangardyzujących artystów, lecz federacja klubów zrzeszających filmowych amatorów. Za oceanem wszystko zaczęło się nie od manifestów Louis Delluca i *Baletu mechanicznego* (*Ballet mécanique*, 1924) Fernanda Legéra i Dudleya Murphy'ego, ale od wprowadzenia do sprzedaży przez korporację Eastman niewielkiej kamery 16 mm – Cine-Kodak. To właśnie ona, od 1924 r., pozwoliła tysiącom klientów na realizację tanich filmów domowych – w większości okolicznościowych i rodzinnych, ale niekiedy też ambitnych i eksperymentalnych. Znanca tego okresu kina amerykańskiego, Jan-Christopher Horak, pisał: *Nowa technologia była nie tylko tańsza i bezpieczniejsza od klasycznych taśm nitratowych 35 mm, ale także z wielu powodów bardziej uniwersalna. Pozwalała na użycie kamery z ręki, realizację zdjęć w dowolnie wybranym plenerze i przy słabym oświetleniu. Zatem kamera Cine-Kodak dawała szansę każdemu na zostanie artystą filmowym*².

W konsekwencji szybko powstała też federacja zarządzająca klubami kina amatorskiego: w 1926 r. Hiram Percy Maxim założył Amateur Cinema League, która dwa lata później zrzeszała już ponad sto klubów i kilkadziesiąt tysięcy aktywnie działających członków. W ramach organizacji rozwinięto również działalność filmowego archiwum, wypożyczając z niego nie tylko dzieła klubowiczów, ale też filmy wpływowego wówczas niemieckiego ekspresjonizmu. Z czasem udostępniano też osiągnięcia amerykańskiej awangardy: tam rozpowszechniano choćby debiutanckie *H2O* Steinera, a zrealizowany w 1928 r. *Upadek domu Usherów* (*The Fall of the House of Usher*) Jamesa Sibleya Watsona i Melville'a Webbera okazał się wręcz hitem. Na przełomie dekad rozrastała się również sieć tak zwana Little Theatre of Motion Picture Guild, swoista sieć kin studyjnych (w Nowym Jorku Little Carnegie Playhouse, w Bostonie Fine Arts Theatre, w Filadelfii Motion Picture Guild), gdzie dystrybuowano wspomniane wyżej filmy, ale też – w atmosferze lewicowego buntu – dzieła sowieckiej szkoły montażowej. Wkrótce do tego środowiska zaczęli napływać wybitni fotograficy: Paul Strand, Edward Weston czy właśnie Ralph Steiner, którym kontakt z kinem amatorskim miał pomóc w uszlachetnieniu kina hollywoodzkiego. Horak pisał: *Podczas gdy awangardiści z lat pięćdziesiątych definiowali siebie w kategorii artystów kinowych i aktywnie angażowali się w produkcję „sztuki”, ci ze starszej generacji widzieli siebie jako miłośników kina, amatorów chcących pracować w sferze, która nada kinu bardziej artystyczną formę, nawet jeśli będzie to związane z zaangażowaniem się w produkcję komercyjną*³.

To ważna obserwacja, bowiem dopiero od lat 50., przez 60. i 70. XX w., kino awangardowe mogło się rozwijać w alternatywnym systemie kinematografii dzięki klubom uniwersyteckim, kursom akademickim, czasopismom, wyspecjalizowanym fundacjom oraz parakinowej dystrybucji organizowanej w muzeach, archiwach i centrach medialnych. Tymczasem twórcy z lat 20. i 30. XX w. wciąż pozostawali amatorami i za takich chcieli się uważać, a oczekivaną w przyszłości profesjonalizację dostrzegali co najwyżej w przejściu albo do innych dziedzin aktywności artystycznej (zwłaszcza fotografii i malarstwa), albo do dokumentu, albo wręcz do kina hollywoodzkiego. Nawet w Europie panowało przekonanie, że uzawodowienie działalności jest jedynym sposobem pozostania aktywnym filmowcem (tak się stało z Walterem Ruttmannem, René Clairem czy Jorisem Ivenssem). Awangarda następných dekad już też nie potrzebowała, bo sam status kina eksperymentalnego za-

pewniał zawód, utrzymanie rodziny, prestiż i wieloletnią karierę. Tymczasem filmowcy z lat 20. zdawali sobie sprawę z tymczasowości działań i niemożności związania z kinem awangardowym reszty swego życia. Losy Ralpa Steinera mogą się więc stać dla tej generacji odpowiednią egzemplifikacją.

Etap eksperymentalny

Filmowa kariera twórcy *H2O* zaczęła się od fotografii. To nią Ralph Steiner zajmował się w latach 20. i dzięki niej poznał swego pierwszego mentora – Paula Stranda. Słynny fotografik nakręcił w owym czasie tylko jeden film, wspomnianą już *Manhattę*, ale właśnie za jej sprawą Steiner i inni jego koledzy w uruchomionych zdjęciach zaczęli dostrzegać nowy środek ekspresji. Reżyser sam wspominał początki kariery filmowca: *W latach dwudziestych dorastaliśmy z poczuciem wzdargy w stosunku do niejakości komercyjnej produkcji filmowej, banalnej tematyki oraz standaryzacji scenariuszy, które opierano na prostacko linearnym następstwie zdarzeń, bez wyobraźni w posługiwaniu się kamerą, wtórnych na poziomie montażu, a także wyzbytch wrażliwości wobec człowieka i formy filmowej. Naszą reakcją, którą dzieliliśmy z pokoleniem młodych reżyserów awangardowych, stała się więc swoista rewolta, sprzeciw wobec ówczesnych schematów produkcji filmowej. Ważnym aspektem, który wyczuwaliśmy, było podejmowanie takich kwestii, których film był świadomy, ale którymi komercyjne kino nie zajmowało się lub też nie mogłoby się zajmować. Istniała bezgraniczna możliwość użycia filmu jako sposobu poetyzacji obrazu, jako piękna zawartego w samej formie*⁴.

Pierwsze filmy Steinera stanowiły więc przedłużenie fotografii artystycznej, a zwłaszcza interesującej wówczas artystę strategii demimetyzacji świata natury, innymi słowy: rejestrowania zwykłych obiektów w sposób wprowadzający je w sferę abstrakcyjnego odrealnienia. Na tej zasadzie powstał najsłynniejszy film reżysera, debiutanckie *H2O*, czyli – bo tak miał brzmieć pełny tytuł dzieła: *Proste studium wzorów światła i cienia na wodzie*. Steiner zrezygnował w nim z bohatera i intrygi, i skoncentrował się wyłącznie na wyrafinowanej plastyce obrazów, wyzbytch niemal wszystkich ambicji znaczeniowótórczych. Reżysera nie interesował nawet rytm, ruch, dramaturgia czy potencjalność puenty. Film miał się składać z serii uruchomionych, ale w istocie dość statycznych fotografii wody, które, jako całość, stanowiły ową syntezę jednego z najpowszechniejszych w przyrodzie związków chemicznych.

Tematem filmu była więc woda, ukazana w postaci płynącej, kapiącej, lejącej się, wirującej, falującej, wzburzonej, zmaconej i wolnostojącej; zwykle odbijająca w toni znajdujące się na powierzchni przedmioty i rośliny, ale niekiedy też wprowadzana w ruch przez różne wodotryski, pompy i syfony. Dziś film Steinera nazywano by strukturalno-analitycznym, choć reżysera w mniejszym stopniu interesowała forma poddawana semiotycznym doświadczeniom, a bardziej sama natura, która dzięki odpowiedniej perspektywie (tu intensywnym zbliżeniom) i użyciu filtrów (tu przyciemniających obraz) nabierała cech niemal abstrakcyjnych. Język filmu Steinera jest więc prosty i komunikatywny – nie stał się źródłem i celem eksperymentu reżysera awangardzisty, lecz posłużył zawartej w filmie sfaularyzowanej idei wody.

Jej istotą stała się zaaranżowana na dwa sposoby regresja. Po pierwsze więc Steiner ułożył obrazy wody od najbardziej dynamicznych (wodospad) bądź pod-

danych ingerencji człowieka (urządzenia hydrologiczne) ku bardziej statycznym i pozbawionym definiującej ją formy. Dlatego na początku woda jest rozumiana jako wodospad, staw, kałuża, port lub fala, by pod koniec stać się samą istotą wody, trudnym do umiejscowienia w przestrzeni płynem. Po drugie, Steiner zdecydował się na wspomniany już wyżej akt demimetyzacji, przechodząc od obrazów realistycznych ku coraz bardziej abstrakcyjnym, złożonym z tworów jakby animowanych, przypominających roztopiony metal lub późne dzieła Jacksona Pollocka.

Zastosowana przez reżysera redukcja stanowiła więc owe dotarcie do pierwotnego stanu wody, pozbawionej jeszcze formy i znaczenia, sprowadzonej do zawartego w tytule chemicznego wzoru. Steiner nie potrzebował do tego języka medium filmowego, wystarczyły mu techniki fotograficzne, a zrealizowane pod koniec lat 20. *H2O* niewiele się różniło od opublikowanego kilkadziesiąt lat później albumu *In Pursuits of Clouds*, w którym seria fotografii nieba, podzielona na kilka rozdziałów, przedstawiała w różnych formach chmury, dążąc do finałowej dla nich syntezy⁵.

H2O składa się z wielu zachwycających urodą obrazów: zagadkowego znaku zapytania, którego kształt tworzy odbity w wodzie wygięty przedmiot, pionowych pali przeksztalcających odbicia w wertykalną kompozycję czy czarnych, nieregularnych kręgów wody nachodzących na siebie w dynamicznych pojedynkach. Tego rodzaju piękna nie miał już kolejny i wtórny wobec *H2O* film Steinera – *Piana i wodorosty*, złożony z obrazów oceanu, morskich fal, a dalej nabrzeżnych kamieni, trzciny i załamanych w wodzie refleksów słonecznego światła. Tutaj, podobnie jak w *H2O*, realizm ustąpił miejsca abstrakcji, osiągniętej – co warto na koniec raz jeszcze podkreślić – nie w wyniku deformacji obrazu w fazie postprodukcji, ale dzięki użyciu zestawu różnorodnych filtrów i wielkich zbliżeń.

Na taką wtórność nie cierpiał już kolejny film Ralpha Steinera – *Zasady mechanizmu*, urokliwa wizja swoistego postfuturizmu, częściowo inspirowana fotografiami Charlesa Sheelera, na których przedstawiono w dużych planach skomplikowane, ale unieruchomione i sterylne czyste urządzenia mechaniczne. Bezpośrednim natchnieniem Steinera stała się jednak wystawa zorganizowana w nowojorskim Science Museum, na której zaprezentowano wszelki mechanizmy: piasty, koła, łożyska, drążki i lewarki, zbudowane jednakże z drewna, a więc w istocie pozbawione swej pierwotnej użyteczności. Wystawione w muzeum obiekty nazwano *eccentrics*, a zauroczony nimi Steiner postanowił wprowadzić je w ruch i nieruchomą kamerą zarejestrować w bliskich planach.

Trudno porównywać ten film do *Baletu mechanicznego*, choć takie związki nasywały się same. Film Fernanda Légera i Dudleya Murphy'ego stanowił niezwykłą w kinie feerię energii, dowodził fascynacji ruchem, kubistyczną multiplikacją perspektyw, geometryzacją i mechanizacją świata (co podkreślała przygotowana dla niego partytura George'a Antheila). Tymczasem obraz Steinera stał się wobec *Baletu* już tylko – jeśli można użyć tego słowa – postnowoczesny. Przedstawiał przeciwieństwo urządzenia, które niczemu nie służyły i nic nie wytwarzały, a do świata wносиły wyłącznie nieco artystycznych wzruszeń. Stanowiły wprawdzie wyrafinowaną kopię codziennych mechanizmów, ale poddane delikatnym deformacjom, niekiedy żartobliwym, nigdy zaś futurystycznym, przeksztalcały owe urządzenia wyłącznie w dzieła sztuki. Były czyste i błyszczące, filmowane na tle muzealnej ściany poruszały się z gracją i bezgłośnie (co sugerował nawet film niemy), a odseparowane

od siebie nie stanowiły części większej maszyny i funkcjonowały w opozycji do przemysłu, wytwórczości, a nawet idei postępu. Składały się na ową prymarną zasadę mechanizmu, której celem nie był produkt, lecz sam ruch i precyzja harmonijnego zestrojenia. Tego ostatniego fotografia już nie była w stanie pokazać i Steinerowi potrzebny stał się film. Scott MacDonald pisał: *Steiner odkrył w swoim trzecim filmie, że nie tylko to, co filmujemy, powinno się ruszać, ale również, że pewne formy ruchu są po prostu filmowe* ⁶.

W kręgu socjalistów

Wraz z *Zasadami mechaniki* skończył się pierwszy i najbardziej awangardowy okres twórczości Steinera. Dalszy rozwój kina eksperymentalnego stanął pod znakiem zapytania; powstrzymał go brak wystarczającego mecenatu prywatnych fundacji, który zwłaszcza w dobie Wielkiego Kryzysu zmusił filmowców amatorów do powrotu do dawnych zajęć. Steiner zarabiał na życie jako fotografik w czasopiśmie „Ladies Home Journal”, ale wolne chwile spędzał w siedzibie Workers Film and Photo League, planując, wraz z innymi filmowcami, realizację kolektywnych dokumentów i anarchistycznych satyr. Wprawdzie biografowie Steinera wspominają o jego dystansie do komunistów, którzy szybko przejęli kontrolę nad Ligą, ale właśnie w tym środowisku twórca *H2O* zawiązał najważniejsze dla swojej przyszłości kontakty ⁷.

Dzięki lewicowym organizacjom trafił najpierw do słynnego już wówczas zespołu Group Theatre i z należącym do niego Elią Kazanem zrealizował w 1934 r. groteskowe *Ciastko w niebie* – jeden z najpopularniejszych filmów w karierze. Ta około dwudziestominutowa satyra antyreligijna – ze skomponowaną specjalnie muzyką, ale komunikująca się z widzem za pomocą tablic i wkopiowanych w obraz napisów – stała się pierwszą kolektywną produkcją Steinera. Oprócz niego przy realizacji filmu pracowali: Elia „Gadget” Kazan, Molly Day Thatcher, Elman Koolish, Russell Collins i Irving Lerner – i każdy z nich wykonywał w ekipie po kilka zadań. Steiner odpowiedzialny był za pracę kamery i faktycznie współreżyserował film, choć jego głównym autorem okazał się debiutujący w kinie Kazan.

Ciastko w niebie przedstawiało losy dwóch kloszardów (w ich rolach wystąpili Kazan i Koolish), którzy trafili do kościoła w poszukiwaniu pożywienia, ale gdy zamiast oczekiwanego ciastka otrzymali jedynie umoralniające kazanie, wybrali się na pobliskie wysypisko śmieci, by tam odegrać kilka skeczy komentujących ich kłopotliwą sytuację. Pierwsza część filmu stała się więc uszczypliwą satyrą na kazania popularnego w latach 30. konserwatywnego kaznodziei radiowego – Charlesa Caughlina. Filmowy ksiądz, gdy nie był w stanie zapewnić swym wiernym jedzenia, wzywał ich do śpiewów i podkreślał, że po śmierci z pewnością czeka na nich tytułowe ciastko w niebie. Rozczarowani kloszardzi, klnąc siarczyście, opowiedzieli się jednak po stronie życia, opuścili niegościnnie kościół i korzystając z wyrzuconych na śmieci przedmiotów, zaczęli odgrywać role milionerów. We wraku samochodu udawali szybką jazdę, kłaniając się wyimaginowanym przechodniom, romansowali z Mae West, korzystając ze znalezionej nieopodal manekina, zachowywali się niekiedy jak bohaterowie slapsticku, ale i tak w niebie (co odegrali w finale) czekało na nich wyłącznie pełne frazesów kazanie, które zastąpiło oczekiwane przez nowo przybyłych pożywienie. W ostatniej scenie filmu obaj bohaterowie, niesieni tanecz-



Ciastko w niebie, reż. Ralph Steiner (1934)



Czarny Legion, reż. Ralph Steiner (1936-1937)

nym rytmem, zaśpiewali (widzieliśmy to na pojawiających się wokół nich napisach) tytułowy hymn religijny Joe Hilla *Pie in the Sky*.

Ciastko w niebie z pewnością nie należy do dzieł wyrafinowanych w warstwie dramaturgiczno-narracyjnej, odgrywało ono raczej rolę swoistego *entr'acte*, zrealizowanego i prezentowanego między poszczególnymi spektaklami Group Theatre. Lewicowy wówczas Kazan zaaranżował brechtowski z ducha happening, kolektywny, antyklerykalny, nieco anarchistyczny, oparty na przerysowanym aktorstwie, finałowej piosence i luźnych skeczach, a także na ujawnieniu ekipy realizatorów i technik tworzenia iluzji filmowej. W tym samym 1934 roku członkowie Group Theatre nakręcili ze Steinerem jeszcze antywojenną satyrę opartą na rysunkach gazetowych George'a Grosza – *Café Universal*, ale ten film wciąż uchodzi za zaginiony.

Wówczas pojawiła się jednak dla Steinera szansa profesjonalizacji kariery. Nowo wybrany prezydent Stanów Zjednoczonych Franklin Delano Roosevelt rozpoczął program zwany New Deal i zaprzął do jego promocji także świat filmu. Już w 1934 r. Steiner zrealizował dla Work Projects Administration film pod tytułem *Ręce* – bliski sowieckim eksperymentom propagandowy obraz pobudzania rynku pracy przez prezydencką administrację. Steiner nie zdecydował się w nim na banalne konwencje dokumentu wybrał estetykę awangardową, stosując w miejsce ilustracyjnych obrazów serię metonimii. Na początku chwytem pionowej panoramy ukazał kilka zbliżeń dłoni, najpierw beczynnych, potem wyrażających frustrację, rezygnację lub niecierpliwość. Po chwili kolejne dłonie zaczęły wykonywać coraz to bardziej skomplikowane czynności: leczyły dziecko, nalewały paliwo do baku samochodowego, kupowały bilety do kina lub teatru bądź zawierały związek małżeński. Każdy z tych krótkich obrazów był przedzielany jedną z faz transakcji finansowej: od otrzymania zasiłku, przez odebranie pierwszej wypłaty, podpisanie ubezpieczenia zdrowotnego, po pomnażanie majątku, zakupy i wręczanie napiwku boyowi hotelowemu.

Steiner cały czas posługiwał się w *Rękach* wyłącznie zbliżeniami dłoni, raz tylko ukazał twarz leżącego dziecka, a innym razem usta nakładającej makijaż kobiety (odbite zresztą w lusterku). Zbudował tym samym apologetyczny, ale oparty na synekdochach obraz zmian zachodzących w ekonomii amerykańskiej. Najpierw niespiesznym rytmem portretował bierność i oczekiwanie, potem przyspieszając tempo montażu, a nawet dokonując kilkukrotnej multiplikacji ekranu eksponował wzrastającą aktywność społeczeństwa, które nie tylko otrzymało szansę zatrudnienia, ale również mogło spełniać swoje zachcianki i przyjemności. W ostatnim ujęciu filmu, w centralnej części kadru, pojawiło się logo Departamentu Skarbu – obraz znieruchomiał i został lekko rozjaśniony.

Na potrzeby rządu Steiner nakręcił jeszcze kilka filmów, przy niektórych opiekował się wyłącznie pracą kamery, choć podział ról w takiej ekipie nie był do końca zdefiniowany. Są to: *The Plow That Broke the Plains* (1936), *People of Cumberland* (1938), *New Hampshire Heritage* (1940), *Youth Gets a Break* (1941) i *Troop Train* (1942), ale najciekawsze było oczywiście *Miasto* (*The City*, 1939). Na planie tego dzieła, zamówionego i sfinansowanego przez American Institute of Planners Civic Films Committee, spotkali się: Steiner, Willard Van Dyke (jako formalnie współreżyser) i Henwar Rodakiewicz oraz w charakterze kompozytora i współmontażysty Aaron Copland. *Miasto* składało się z trzech części (Steiner odpowiadał

za środkową) i wszystkie miały zwrócić widzowi uwagę na potrzebę finansowania federalnych instytucji urbanistycznych, powołanych do dbania o jakość życia Amerykanów w metropoliach. Skrajne części filmu, wyreżyserowane przez Van Dyke'a, portretowały codzienność idyllicznego miasteczka gdzieś w Nowej Anglii oraz utrapienia wynikłe z korków ulicznych. Steiner przyjrzał się natomiast egzystencji hutników w Pittsburghu, opisując dzień powszedni tej wielkoprzemysłowej metropolii.

Tymczasem Steiner, niechętny radykalizacji Workers Film Photo League, opuścił jej szeregi i z Leo Hurwitzem oraz Irvingiem Lernerem założył własną grupę – Nykino, wzorowaną na formacji Willarda Van Dyke'a i Edwarda Westona Group f/64. Obie miały zamiar skonsolidować środowisko fotografików, ale grupa Steinera miała przygotować ich do realizacji filmów fabularnych. Nykino okazało się prężniejsze i choć dorobek grupy nie był imponujący, to właśnie pod jego skrzydłami powstała idea realizacji quasi-fabularnych kronik kinowych, opozycyjnych ideologicznie wobec kręconych wówczas w hollywoodzkich wytwórniach. Całość przedsięwzięcia zatytułowano *The World Today*, a Ralph Steiner zrealizował w tym cyklu antyfaszystowski *Czarny Legion* (1936-1937) – najbardziej fabularny w całej twórczości.

W serii luźno powiązanych scen opisał działalność organizacji rasistowskiej, ikonicznie skojarzonej z Ku Klux Klanem: przysięgę wciągniętego do grupy młodzieńca, zastraszenie przedstawicieli sądu, a w końcu lincz na przeciwnikach ideowych. *Czarny Legion* stanowił więc opis powstawania w Stanach Zjednoczonych ultrapravicowych partii, których nieformalny wpływ na działalność całego państwa niebezpiecznie się zwiększał. W czasach lęku przed rozprzestrzenianiem się faszyzmu taka diagnoza amerykańskiego społeczeństwa nie była odosobniona i znalazła egzemplifikacje nawet w kinie hollywoodzkim. Udźwiękowiony film Steinera witał widza złowieszczą tu brzmiącymi taktami z poematu Richarda Straussa *Tako rzecze Zaratustra*.

Radość z widzenia

Wraz z *Czarnym Legionem* i późniejszym *Miastem* zaczęła się wyczerpywać cierpliwość i zainteresowanie Ralphi Steinera kinem. W latach 40. powrócił do fotografii, prowadził kursy uniwersyteckie, niekiedy pisywał eseje. Od 1960 r., już w domowych warunkach i bez udziału osób trzecich, realizował filmy pod wspólnym tytułem *Radość widzenia* (*The Joy of Seeing*). Tak powstały: *Seaweed, a Seduction* (1960), stanowiące rozwinięcie *Piany i wodorostów*, *One Man's Island* (1969), składające się z obrazów Mohegan Island w stanie Maine, mieszkającego tam rybaka, ptaków i przypominających *H2O* refleksów tworzonych przez wodę i światło, oraz *Glory, Glory* (1971), w którym muzyka François Couperina, Anestosa Athenasiou, Jona Appletona, Scotta Joplina i Antonia Vivaldiego kontrapunktowała obrazy nawadniania pól. Ponad siedemdziesięcioletni reżyser w pięknych plastycznie filmach powracał do uruchomionej fotografii, nie eksperymentował z formą, ale zachwycał się samym pięknem przyrody rejestrowanym w wielkich zbliżeniach, z użyciem filtrów i wyszukanych obiektów: *A Look at Laundry* (1971), *Beyond Niagara* (1973), *Look Park* (1974), *Slowdown* (1975), a zwłaszcza wieńczące karierę Steinera *Hooray for Light!* (1975), stylistycznie najbliższe debiutanckiemu *H2O*.

Niemal na początku swej kariery Ralph Steiner pisał *credo* swej awangardowej postawy, którą pod koniec życia złagodził i ostudził: *Większość, czego się nauczyliśmy i co poddawaliśmy doświadczeniom, wynikało z możliwości technicznych sztuki operatorskiej i montażu, choć cały nacisk był położony na piękno, szok, efektywność OBIEKTÓW i RZECZY, bez przejmowania się ich wpływem na publiczność. Taka postawa nigdzie dalej nas nie mogła doprowadzić, jak tylko do wieży z kości słoniowej, czystej estetyki filmowej, niezwiązanej ze współczesnym życiem. Film depersonalizował i dehumanizował RZECZY, a technika i aspekty formalne kina stały się najważniejsze*⁸.

Biorąc pod uwagę jego ostatnie dzieła, nie musimy się zgodzić z jego pierwszymi refleksjami: najważniejsza dla Steinera była bowiem nie technika i formalne aspekty kina, ale owo „piękno falującej wody”, którego nikt inny nie potrafił w kinie tak wyjątkowo pokazać.

RAFAŁ SYSKA

¹ G. Seldes, *Some Amateur Movies*, „New Republic” 1929, 6 March, s. 71.

² J.-Ch. Horak, *Avant-Garde Film*, w: *Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise*, red. T. Balio, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1995, s. 389.

³ Tamże, s. 388.

⁴ R. Steiner, L. Hurwitz, *A New Approach to Film Making*, „New Theatre”, September 1935, s. 22.

⁵ R. Steiner, *In Pursuits of Clouds*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1985.

⁶ S. MacDonald, *Ralph Steiner*, w: *Lovers of Cinema. The First American Film Avant-Garde 1919-1945*, red. J.-Ch. Horak, The University of Wisconsin Press, Madison 1995, s. 215.

⁷ W. Alexander, *Film on the Left: American Documentary Film from 1931 to 1942*, Princeton University Press, Princeton 1981, s. 15.

⁸ R. Steiner, L. Hurwitz, dz.cyt., s. 22.



H2O, reż. Ralph Steiner (1929)