

OD REDAKCJI

Wchodzimy na grunt płynny i niepewny. Samo pojęcie awangardy ze swej istoty jest niejednoznaczne. Zmarły przed sześciu laty wybitny estetyk prof. Stefan Morawski pisał: *Awangarda jest więc dialektycznym syndromem postaw i dążeń jednocześnie burzycielskich – przeciwstawionych panującym wzorcom i układom wartości artystycznych (a także moralnych, politycznych, obyczajowych, religijnych, filozoficznych etc.) oraz konstruktywnych, proponujących nowe powinności sztuki i inne niż jej dotąd miejsce w układzie kultury*. Tę wielce zróżnicowaną tendencję Morawski nazywa awangardą klasyczną. Po II wojnie światowej w wyniku rewolucji technologicznej, eskalacji kultury masowej, homogenizacji, konsumpcjonizmu i utraty wiary w wielkie ideologie zrodził się ruch nazywany przez badacza neoawangardowym, cechujący się – w dużym uproszczeniu – rozpadem formy i struktury dzieła, utratą wiary w sens sztuki i jej podmiotowość, tymczasowością. Ryszard Kluszczyński, mając świadomość niemożności sformułowania spójnego paradygmatu estetycznego na określenie praktyk neoawangardowych w dziedzinie filmu, proponuje termin „kino transgresyjne”.

Obaj wspomniani badacze wskazują jednak na pewną współprzebieżność ciągłości i zerwania, zakorzenienia i subwersji właściwych historii kultury europejskiej. Tekst Aleksandra Wójtowicza o Chaplinie jako patronie Pierwszej Awangardy eksploruje aspekt ciągłości, zaś Anna Taszycka w eseju o twórczości Themersonów kładzie nacisk na impet eksperymentatorski i nowatorstwo, ale wpisuje tę twórczość w szerszy kontekst ówczesnych procesów awangardowych w sztuce i literaturze. Rafał Syska szuka styczni między awangardą europejską i amerykańską, analizując twórczość Ralpa Steinera, który próbował pogodzić skłonność do poszukiwań artystycznych z koniecznością funkcjonowania w systemie zdominowanym przez wielkie korporacje filmowe.

Jedną z najważniejszych postaci „kina transgresyjnego” pozostaje z pewnością Stan Brakhage. Publikujemy jego wywód teoretyczny na temat mentalnych technik „produkcowania” wizji artystycznych i sposobów przekładania ich na dzieło filmowe. Inni przedstawiciele tego nurtu obecni w tym tomie to Jonas Mekas (w rozmowie z Andrzejem Pitrussem), Peter Kubelka w obszernym, monograficznym artykule Beaty Kosińskiej-Krippner i Bill Viola, bohater tekstu Andrzeja Pitrusa. Znamienne jest w tym ujęciu poczucie wspólnoty artystycznej i intelektualnej cechujące wspomnianych twórców. Dagmara Rode w artykule na temat brytyjskiego *landscape film* pisze o rzadkiej w zdominowanej przez technologię kulturze próbie powrotu filmu do związków z naturą.

Są dwie drogi, na które jest skazana dojrzała awangarda, jeśli zgodzimy się na ten oksymoron. Pewne jej elementy zostają przyswojone przez kino głównego nurtu i o tym piszą: Ewa Mazierska, nawiązując do polskiej „nowej fali” lat 60., Krzysztof Loska w tekście o nowej fali japońskiej i Alicja Helman w eseju o dążeniach artystów chińskich do odnowienia języka filmowego. Druga droga to kondycja wiecznych poszukiwań i eksperymentów wynikających z niezgody na stagnację i rutynę. Tekst Marcina Giżyckiego kreśli dzieje abstrakcji filmowej, a Antoni Michnik pisze o multimedialnych przedsięwzięciach Petera Greenaway. Na uwagę zasługuje też tekst poświęcony projektom Józefa Robakowskiego. Bartosz Kazana na przykładzie twórczości Geoffreya Jonesa zastanawia się nad szansą pogodzenia wolności artystycznej z funkcjonalnymi powinnościami filmu. Sławomir Sikora opowiada o transkulturowych dokumentach Retela Helmricha, postrzegając w nich pole gry między tradycją a nowoczesnością.

T. R.