

OKIEM I UCHEM

Kino spontaniczne

MARCIN GIŻYCKI

Realizacja filmu kojarzy nam się na ogół z lampami, kranami, kablami, klapsami i tabunem ludzi na planie. Cóż, kino jest bowiem, jak mawiał Abel Gance, jak gotycka katedra, którą wznosi się zbiorowym wysiłkiem rzesz ludzi różnych zawodów. *Technik od świateł sprawdził już reflektory* – pisał w latach trzydziestych w reportażu z Hollywoodu Aleksander Janta-Pończyński – *technik od aparatury do zdjęć dokonał pomiaru odległości, technik dozorujący całości bada, czy aparat obejmuje scenę i czy zgranie tych wszystkich filtrów, śrubek, przeston, zaston, efektów, a wreszcie mikrofonu z obiektywem, jest zupełne. Mixer, siedzący jak w szklanym skafandrze, w swojej szczelnej kabinie, już odpowiednio nastroił aparaty do rejestracji dźwięku. Cierpliwości zaiste nieziemskiej potrzeba, aby w krzątaniu przygotowanej przed rozpoczęciem zdjęć nie stracić nerwów*¹.

Ale czy tak jest zawsze? Czy tak być musi? Otóż filmy można też realizować jednoosobowo, pod warunkiem że nie są to filmy fabularne, bo te wymagają aktorów. W filmie dokumentalnym nie jest czymś niezwykłym, że reżyser jest jednocześnie swoim producentem, scenarzystą, operatorem, a później montażystą. W ten sposób, na przykład, zrealizowali wiele dokumentów Richard Leacock, Les Blank czy Sławomir Grünberg. W animacji autorskiej również często się zdarza, że funkcję scenarzysty, autora oprawy plastycznej, reżysera, a nawet (jak to jest w przypadku Juliana Antonisza czy Davida Ehrlicha) kompozytora pełni jeden człowiek. Czy jednak film może być sztuką improwizacji, jak jazz albo malarstwo gestu? Odpowiedź jest pozytywna, chociaż kino improwizowane, spontaniczne jest jedną z najbardziej ignorowanych przez badaczy form twórczości filmowej.

W gruncie rzeczy pierwszymi improwizatorami w historii kina byli bracia Lumière. Zanim wpadli na pomysł, żeby zainscenizować scenkę z oblany ogrodnikiem, któremu psotny chłopiec płata psikusa, nadeptując na gumowy wąż (*l'Arroseur Arrosé – Oblany ogrodnik*, 1895), ustawiali kamerę na statywie w różnych miejscach i przez około pięćdziesiąt sekund (na tak długo starczało taśmy w kamerze) filmowali wszystko, co wydarzało się przed obiektywem (np. *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon – Wyjście robotników z fabryki*, 1895).

Niewykluczone, że pierwszym świadomym twórcą filmów improwizowanych był Feliks Kuczkowski, czyli cytowany w *Dziesiątej Muzie* Irzykowskiego Canis

de Canis, zapomniany polski pionier animacji². Możliwości filmu realizowanego „od razu w materiale, bez scenariusza” objawiły mu się nagle w 1916 roku w *dziwacznym transie malarskim, w interesującym psychologicznie napięciu natchnień i pasji plastyki, które nawiedziło człowieka nie rysującego do 32 roku życia*³. Dwa lata później Kuczkowski zaczął wcielać w życie swoje koncepcje filmu, jak go określał, „wizyjnego” lub „syntetycznego”. W pierwszym improwizowanym filmie, którego tytułu nie znamy, zagrały dwie miarki stolarskie wygięte w kształcie litery „Z”, plastelinowy ludzik z kończynami z patyczków i również plastelinowa maska-widz. Cztery lata później powstał zrealizowany podobną plastelinową metodą *Dyrygent*, tak opisany przez autora: *Nakręciłem kilka metrów: maskę i kilka ruchów batuty, muzycznie związanych ze spojrzeniami i ruchami głowy*⁴. Niestety nic z tych prób nie przechoowało się do naszych czasów.

Być może pierwszą zachowaną próbą filmu spontanicznego⁵ – jak będę go dalej nazywać – jest *Powrót do rozumu* Mana Raya. Dziełko to powstało w rezultacie żartu, jaki Tristan Tzara, jeden z liderów grupy dadaistów, zrobił swojemu amerykańskiemu koledze w Paryżu w 1923 r. Pewnego ranka Tzara zjawił u Raya w pracowni z wydrukowanym afiszem obwieszczającym, że następnego dnia odbędzie się wieczór dadaistyczny zatytułowany *Brodate serce (Le Coeur à barbe)*. Jednym z punktów programu, według informacji na afiszu, miał być pokaz filmu Mana Raya. Nie zaskoczyło to malarza, bo anonsowanie udziału w podobnych imprezach różnych osobistości bez informowania ich nawet o fakcie należało do zwykłych praktyk dadaistów. Ale Tzara upierał się, że jest już nawet zamówiony projektor z obsługą. Ray co prawda miał kilka sfilmowanych, luźnych ujęć, ale były to tylko próby kamery, robione bez wiążącego je planu: żarówka bujająca się na drucie, iluminowana karuzela kręcąca się w nocy, akt kobiecy, na którym przesączające się przez zasłonę światło namalowało pasiasty wzór, papierowa spirala wisząca w studio, kratka z pojemnika na jajka obracająca się na żyłce... Tego materiału starczało może na minutę projekcji. Jednakże Tzara miał gotowe rozwiązanie: zaproponował, żeby Ray zrobił film bez kamery, posługując się techniką, którą stosował wcześniej w swoich sławnych „rayogramach”, czyli kompozycjach uzyskiwanych przez naświetlanie papieru fotograficznego maskowanego różnymi przedmiotami. Tak też się stało.

Ray zamknął się w swojej ciemni, gdzie pociął negatywowy film na krótkie odcinki. Niektóre posypał solą i pieprzem, „niczym kucharz przygotowujący pieczeń”⁶, na inne wysypał po garści spinaczy, pinesek, gwoździ itp. Następnie zapalił na chwilę światło. Tak naświetlone odcinki filmu wywołał. Oczywiście uzyskany w ten sposób obraz (białe sylwetki przedmiotów na czarnym tle) nie miał podziału na klatki. Nie było jednak czasu na sprawdzenie efektu na ekranie, pozostawało tylko zmontować równie przypadkowo poszczególne „ujęcia”. Pięć minut przed rozpoczęciem wieczoru Ray dostarczył swoje trzyminutowe dzieło do teatru, stając się tym samym inicjatorem całego bezklatkowego nurtu w dziejach kina eksperymentalnego, a także prekursorem filmu bezkamerowego. Opowieść o tym, co działo się po projekcji zostawiam na inną okazję.

Właśnie film bezkamerowy, zwłaszcza abstrakcyjny, stał się najwdzięczniejszym medium dla filmowców spontanicznych. Malowanie linii i plam bezpośrednio na filmie jest najbardziej autorską i nieskrępowaną technicznymi ograniczeniami formą twórczości filmowej. Jest działaniem bezpośrednio w tworzyw, bez pośrednic-

twa kamer, obiektywów i laboratoriów. Ma więcej wspólnego z malarstwem, grafiką czy nawet rzeźbą (bo są też filmy dziurkowane, ręcznie szyte i z naklejanymi skrzydełkami owadów) niż filmowaniem w tradycyjnym tego słowa znaczeniu.

Proces powstawania spontanicznego filmu bezkamerowego znakomicie opisał jeden z najwybitniejszych twórców amerykańskiego undergroundu Stan Brakhage. To on właśnie w 1963 r. stworzył film ze skrzydełek ciem (*Mothlight – Światło ciem*), a w latach osiemdziesiątych zaczął malować pisakami na taśmie filmowej bez użycia kamery. Z opisu Brakhage'a można się przede wszystkim dowiedzieć, że malowanie filmu abstrakcyjnego (w tym wypadku inspirowanego widokiem sałaty leżącej na stole) nie jest wcale aktem nieskrępowanej ekspresji, tylko żmudnym procesem podejmowania decyzji estetycznych⁷.

*Wybieram zielenie („magiczne” pisaki, barwniki, tusze), owszem, ale pokrywam je żółtymi żyłkami i marszczę czarnymi cieniami, za pomocą umoczonej w alkoholu izopropylowym i zwiniętej w rożek chusteczki do nosa rozmywam linie barwne, zamazuję odcienie lub (rozpryskując alkohol szczoteczką do zębów) tworzę kółka, które nakładają się na niemal kolisty kształty, albo (stosując alkohol rozcieńczony sianą) osiągam delikatne mgiełki zmieszanych, skupionych kolorów. Czasami różne odcienie barw nakładam na przezroczystą paletę (albo podkładkę podtrzymującą taśmę) w celu utworzenia „kałuż” alkoholu, w których mogę bezpośrednio maczać film, a następnie rozmiękczać kontury szybkim ruchem ręki, lub przyciskając film powodować, że barwniki skupiają się na krawędziach częściowo już wyschniętych kształtów. Tak to mniej więcej wygląda. Najczęściej jednak alkohol służy do zmywania całego kadru lub nawet grupy kadrów, które do niczego nie doprowadziły*⁸.

Jednym z prekursorów, obok Lena Lye'a, abstrakcyjne go filmu bezkamerowego był Norman McLaren, który robił też filmy w wielu innych technikach i konwencjach. Sporo dzieł zrealizował na podstawie partytur, które z dokładnością do jednej klatki opisywały ruch każdego animowanego elementu. Ale tworzył też filmy spontaniczne, improwizowane. Wkrótce po drugiej wojnie światowej artysta zauważył, wyciągając wnioski z własnej praktyki malarskiej, że przemiany, jakim obraz podlega podczas malowania, bywają bardziej interesujące od końcowego rezultatu. *Dlaczego więc – konkludował McLaren – świadomie nie przenieść uwagi z ostatecznego efektu na cały proces?*⁹

Realizując swoje filmy „procesualne” (*La poulette grise – Szara kurka*, 1947; *Phantasy – Fantazja*, 1952 i inne), McLaren posłużył się pastelami i przekształcił, klatka po klatce w zasadzie jeden obraz. W celu uzyskania płynności, miękkości przemian stosował też długie przenikania. Filmy te – raczej fantastyczne niż abstrakcyjne – nie dążą do ustalonego z góry celu, rozwijają się niespiesznie, hipnotycznie. W podobny improwizowany, organiczny sposób powstały też abstrakcyjno-geometryczne *Spheres (Kule)*, 1969) zrealizowane metodą wycinanki. *Zaczęliśmy z René Jodoin – wspominał z kilkuletniej perspektywy pracę nad tym filmem reżyser – od prostej improwizacji, od podziału kuli na dwie, później cztery kule i rozwijaliśmy ruch w miarę postępu pracy, wiedząc, że powinien on się stawać coraz bardziej interesujący*¹⁰.

O *Fantazji* McLaren mówił: *Pewne rzeczy, obrazy i ruchy były dla mnie samego zaskoczeniem. Nie wiem, co one znaczą jako pojedyncze obrazy i jako całość, a także jakie jest ich uniwersalne znaczenie. Nie potrafię ich zinterpretować*

wać. *To kwestia podświadomości. Myślę, że każdy może je interpretować inaczej. W tym leży wartość sztuki surrealistycznej*¹¹. I tu dochodzimy do ważnego stwierdzenia: film spontaniczny jest bliskim krewnym surrealistycznej techniki automatycznej, jest więc świetnym materiałem do interpretacji psychoanalitycznych, nawet jeśli ktoś do psychoanalizy podchodzi z dystansem.

Oczywiście film stuprocentowo spontaniczny jest czymś niezmiernie rzadkim. Na ogół w trakcie pracy wcześniej czy później przychodzi moment krytycznej refleksji, odsiewu materiału nieudanego, owego opisanego przez Brakhage'a zmywania gotowych klatek, porządkowania, montażu. Zapytałem niedawno znanego amerykańskiego twórcę filmów abstrakcyjnych, Davida Ehrlicha, jak znaczny jest element spontaniczności w jego filmach realizowanych w plastelinie. Oto co mi odpowiedział: *Wydawało mi się, że to jest łatwe pytanie, ale myślałem nad nim niemal całą noc, ponieważ dotyka ono moich własnych wątpliwości co do stopnia spontaniczności w moich filmach plastelinowych. (...) Ilekroć siedzę przed kamerą i animuję w glinie, robię to w sposób bezpośredni, starając się, żeby moje oczy i ręce nadążały za myślami i uczuciami. Wiek spowalnia moje myślenie, ale nie ręce, więc jest to niemal animacja w czasie rzeczywistym. Kiedyś sądziłem, że moje filmy plastelinowe będą czysto spontaniczne i improwizowane, ale nieustannie napotykam techniczne, artystyczne i osobiste ograniczenia*¹².

Jak więc widać, gdy tworzy się klatka po klatce, spontaniczność ma granice. Ale nadal liczy się przede wszystkim impuls, intuicja. Byłoby zresztą błędem sprowadzać film spontaniczny wyłącznie do animacji. Spontaniczne są na przykład dzienniki filmowe Jonasa Mekasa, papieża amerykańskiej awangardy filmowej. Filmy te składają się często z oderwanych ujęć, strzępków obserwacji, prześwieconych scen, których bohaterem jest przede wszystkim światło. I jest w tych pozornie przypadkowych obrazach nieoczekiwana poezja przypadku, który – by przywołać powiedzenie Stefana Themersona – *daje szansę ujrzania ukrywanej czy pomijanej prawdy temu, kto chce zobaczyć*¹³. Sam Mekas tak mówi o swoich filmach: *...po prostu filmuję, zapisuję wszystko, co widzę bez oceniania. No, może nie całkiem wszystko, tylko momenty, które wydają mi się godne filmowania. A czym są owe momenty, dlaczego je wybieram? Nie wiem. To moja cała przeszłość podpowiada mi, co mam filmować. (...) Piętnaście lat zajęło mi opanowanie w pełni mojego Bolexa zanim naprawdę mogłem automatycznie i spontanicznie robić to, na czym mi zależało*¹⁴.

Pora na konkluzję: dlaczego warto robić i dlaczego warto oglądać filmy spontaniczne? Pozwolę sobie odpowiedzieć na te pytania w formie małego manifestu.

MAŁY MANIFEST FILMU SPONTANICZNEGO

Film spontaniczny wynosi intuicję ponad kalkulację.

Film spontaniczny znosi granice między intencją a realizacją, a tym samym skracą dystans między twórcą a widzem.

Film spontaniczny jest wyrazem bezpośredniej ekspresji artystycznej w stopniu niedostępnym innym formom kina.

Film spontaniczny jest kinowym odpowiednikiem pisma automatycznego i malarstwa gestu i jako taki może być, jak żaden inny rodzaj filmu, przedmiotem psychoanalizy.

Film spontaniczny, w przeciwieństwie do tradycyjnego filmu fabularnego czy dokumentalnego, może być sztuką *par excellence*.

MARCIN GIŻYCKI

- ¹ A. Janta-Połczyński, *Stolica srebrnej magii*, Warszawa 1936, s. 96-97.
- ² K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza*, Kraków 1924, s. 218.
- ³ F. Kuczkowski, *Wspomnienia o filmie przyszłości*, Warszawa 1955, maszynopis w zbiorach Filмотeki Narodowej.
- ⁴ Tamże.
- ⁵ Wypada tu odnotować, że termin *spontaneous cinema* był wcześniej z rzadka stosowany w odniesieniu do amerykańskiej odmiany *cinéma-vérité*, zwanej też *direct cinema*.
- ⁶ M. Ray, *Self Portrait*, Boston 1988, s.212.
- ⁷ Dotyczy to zresztą nie tylko filmu, ale i malarstwa abstrakcyjnego.
- ⁸ S. Brakhage, *Telling Time: Essays of a Visionary Filmmaker*, Kingston 2003, s. 78-79.
- ⁹ N. McLaren, *Animated Films*, w: R. Russett i C. Starr, *Experimental Animation: Origins of a New Art*, New York 1976, 123.
- ¹⁰ Cyt. za: D. McWilliams (red.), *Norman McLaren: On the Creative Process*, Montreal 1991, s. 45 (broшуra towarzysząca płycie DVD *Norman McLaren: Selected Films*. Początek realizacji *Kul* sięga jeszcze lat czterdziestych. René Jodoin był w tym czasie współpracownikiem McLarena w National Film Board of Canada.
- ¹¹ Cyt. za: V. T. Richard, *Norman McLaren: Manipulator of Movement*, London-Toronto 1982, s. 76.
- ¹² Z e-mailu Davida Ehrlicha z 26 XII 2009.
- ¹³ S. Themerson, *O potrzebie tworzenia widzeń*, „f.a.” 1937, nr 2, cyt. za: M. Giżycki, *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, Warszawa 1989, s. 226.
- ¹⁴ J. Mekas, *Just Like a Shadow... An Interview with Jerome Sans*, w: Patric Remy (red.), *Jonas Mekas: Just Like a Shadow*, Paris 2000, s. nlb.