

Konstrukcja – reprodukcja ¹

Grafika, fotografia i film w konstruktywizmie polskim

MARCIN GIŻYCKI

Zainteresowanie fotografią i filmem towarzyszyło polskiej awangardzie od początku jej istnienia. Można je odnaleźć między innymi w pasji fotografowania Stanisława Ignacego Witkiewicza (Witkacego), członka grupy formistów, i w wierszach futurystów, np. u Tytusa Czyżewskiego i Brunona Jasieńskiego:

*kąpię kliszę w złotej wodzie
kopiuję na bromopapierze
i wywołuję twą widmową twarz ²*

*Samochody. Platformy. Dorożki
Kinematograf szprych
Z kółmotem gruchotał po wyschłym asfalcie ³.*

Anatol Stern i Aleksander Wat w futurystycznym manifestie *Prymitywiści do narodów Świata i do Polski* nawoływali, by poeci do rozpowszechniania swoich książek używali „gramofonu i kina” ⁴.

Konstruktywiści nie pozostali wyjątkiem. Władysław Strzemiński dowodził wręcz, że fotomontaż był wynalazkiem polskim, a tytuł jego twórcy należy się Mieczysławowi Szczuce ⁵. Nie miał racji, zapomniał najwyraźniej o znacznie wcześniejszych dokonaniach niemieckich i rosyjskich (wspominał jedynie o Man Rayu). Ważniejsze jest jednak to, że tekst Strzemińskiego dowodzi, jak wielką wagę przykładano w polskim środowisku konstruktywistycznym do fotografii jako medium artystycznego.

Fotografia może być sztuką – twierdził w innym miejscu Strzemiński – jeśli nie naśladuje malarstwa, tylko zajmuje się „stosunkiem kształtów wewnętrznie powiązanych”: *Jak chorobą był naturalizm wieku XIX w malarstwie, tak chorobą jest malarstwo fotografii, rezygnującej z najważniejszych swych środków – ostrości wzroku i mechanicznej doskonałości* ⁶.

W tej samej recenzji Strzemiński podsumowywał w punktach najważniejsze zdobycze fotografii nowoczesnej:

1) **ZDJĘCIE Z NATURY** zwykle i negatywowe (+ i – fotografia). Kilka zdjęć na jednej płycie, zdjęcia rentgenowskie, mikrofotografia.

2) **FOTOMONTAŻ** – jednoczesność zjawisk – forma wynikająca z futuryzmu i dadaizmu (Grosz, Heartfield, Szczuka, Lissicki).

3) **FOTOPLASTYKA** – fotografia bez aparatu, bezpośrednio na papierze światłoczułym, której efekt polega na stosowaniu walerów ciemno-jasných. Fotopla-

styka mieści w sobie rozmaite rodzaje – od zdjęć abstrakcyjnych do mających pewien kontakt z naturą (Man Ray).

4) Łączenie fotografii z malarstwem, wytwarzające ostry swoisty kontrast przy zetknięciu obiektywnej faktury fotografii z subiektywną fakturą malarstwa (Max Ernst).

5) Łączenie fotografii z drukarstwem, stosowane często w reklamie ⁷.

Jako pioniera polskiej fotografii nowoczesnej Strzeмиński wymienia Witolda Kajruksztisa ⁸. Za najwybitniejsze osiągnięcie w tej dziedzinie należy uznać jednak fotomontaż Szczuki. Pierwsze z nich ukazały się w „Bloku”, gdzie ich autor pomieścił również następujący manifest:

FOTOMONTAŻ = najbardziej skondensowana w formie poezja

FOTOMONTAŻ = POEZJOPLASTYKA

FOTOMONTAŻ daje zjawisko wzajemnego przenikania się najróżnorodniejszych zjawisk zachodzących we wszechświecie

FOTOMONTAŻ – obiektywizm form

KINO – jest wielością zjawisk trwających w czasie

FOTOMONTAŻ – jest jednoczesną wielością zjawisk

FOTOMONTAŻ – wzajemne przenikanie się dwu- i trójwymiarowości

FOTOMONTAŻ – rozszerza zasób możliwości środków: pozwala na zużytkowanie tych zjawisk, które są niedostępne dla oka ludzkiego – a które czuła klisza fotograficzna może uchwycić

FOTOMONTAŻ – nowoczesna epopea ⁹

Prace Szczuki zawierają niewątpliwie cechy świadczące o jego własnym dochodzeniu do istoty fotomontażu. Nie tworzą, jak na przykład współczesne im kompozycje Paula Citrona, równomiernie wypełnionej motywami fotograficznymi „tapety”. Nie budują nowej, umownej czy paradoksalnej rzeczywistości, jak dzieła surrealistów. Nie są świadomie anarchistyczne w formie, jak kolaże dadaistów.

Najbardziej pokrewne fotomontażom Szczuki wydają się niektóre dokonania w tej dziedzinie rosyjskich konstruktywistów: Aleksandra Rodczenki, El Lissitzkiego, Gustawa Kłucisa, Liubow Popowej. Nie wydaje się jednak, żeby mogły one mieć na polskiego artystę bezpośredni wpływ, skoro nie wspominał o nich nawet Strzeмиński, znający rosyjską awangardę z pierwszej ręki. Związki te biorą się więc raczej nie z oddziaływania konkretnych dzieł, ale ze zbieżnych założeń teoretycznych, takich jak ekonomia środków czy wiara w przestarzałość tradycyjnych technik artystycznych. Fotografia i kino, pisał Szczuka w pierwszym numerze „Bloku”, są beżkonkurencyjne w ścisłości, szybkości i taniości w stosunku do pracy artysty ¹⁰.

We wczesnych fotomontażach Szczuki (np. z okładki wierszy Anatola Sterna i Brunona Jasińskiego *Ziemia na lewo* ¹¹ czy *Montażu fotograficznego* z drugiego numeru „Bloku” ¹²) zwraca uwagę, nawet na tle pokrewnych im prac rosyjskich, zupełny brak jakiegokolwiek sugestii przestrzeni. Trzeci wymiar jest w nich obecny tylko o tyle, o ile jest widoczny we fragmentach użytych fotografii. Poszczególne elementy kompozycji są jednak rozmieszczone względem siebie jakby na jednym planie i podporządkowane logice kształtów raczej niż anegdocie. Nie znaczy to oczywiście, że elementy te są semantycznie obojętne. Częste motywy maszyn

i żelaznych konstrukcji, czasami też robotników, pozostają u Szczuki w pełnej zgodzie z jego poglądami społecznymi i estetycznymi: przekonaniem o wyższości zasad inżynierii nad geniuszem twórczym i roli mas pracujących w kształtowaniu nowej rzeczywistości.

Szczuka był zresztą świadom, że użycie rozpoznawalnych fragmentów fotografii, zwłaszcza ludzi, tworzyć musi, czy się tego chce, czy nie, załączek anegdoty. Omawiając przykłady „zagadnień czysto konstrukcyjnych”, pisał (typowym telegraficznym językiem konstruktywistycznych manifestów): (...) *kompozycja z punktem wyjścia już nie budowy fakturowych kontrastów malarskich lub faktury materiałów – lecz budowa kontrastów przedmiotów i istot żywych – w konsekwencji nieunikniona literackość*¹³.

„Literackości” przybywało w fotomontażach Szczuki, w miarę jak stawały się one coraz bardziej narzędziem politycznym. O ile jego wcześniejsze prace wyrażały przede wszystkim fascynację mechanizacją produkcji, która jak się naiwnie arcyście i jego kolegom wydawało, miała przynieść robotnikom lepsze płace przez potaniecie kosztów wytwarzania¹⁴, o tyle późniejsze fotomontaże i pokrewne im druki z drugiej połowy lat 20. coraz częściej walczyły o konkretne sprawy, na przykład uwolnienie więźniów politycznych¹⁵ lub poprawę warunków pracy w piekarniach¹⁶. Ta przemiana twórczości artysty wiąże się z głębszym zapoznaniem się przez niego z marksizmem, co się dokonało około 1926 roku¹⁷.

Najważniejszym dokonaniem Szczuki w tym okresie było zaprojektowanie oprawy graficznej do poematu *Europa* Anatola Sterna¹⁸. Pomieszczone tam ilustracje (z wyjątkiem okładki projektu Teresy Żarnower) nie są fotomontażami w dosłownym znaczeniu, tylko połączeniem znaków typograficznych i ręcznie przerysowanych fragmentów fotografii, ale wyrastają z ducha kolażu, zestawiają bowiem obok siebie elementy wyrwane z różnych kontekstów. Obrazki układają się w rodzaj filmu biegnącego samodzielnie obok wiersza, czasami go puentując, a czasami kontrapunktując. Całość uzupełnia niekonwencjonalny układ typograficzny oraz mocne czerwone aple i czarno-czerwone obramowania tekstu.

Najbliższe poetyce Szczuki fotomontaże wyszły spod ręki Teresy Żarnower, jego towarzyszką życia i najbliższą współpracownicą. Przykładami mogą być jej plakaty polityczne i (wspomniana przed chwilą) okładka do *Europy*. Niektóre projekty graficzne Żarnower i Szczuki mają bardzo podobne liternictwo i identyczne komponenty, co nasuwa podejrzenia, że były w istocie ich wspólnym dziełem¹⁹. Najważniejszy, przejmujący cykl fotomontaży stworzyła jednak artystka na emigracji w Nowym Jorku do książki *Obrona Warszawy*²⁰.

Na przełomie lat 20. i 30. fotomontaż stał się popularną techniką ilustracyjną i zaczął się pojawiać regularnie na łamach czasopism i okładkach wydawnictw, niekoniecznie o lewicowej orientacji. Ilustracje te tworzyli często artyści wiązani z węższym lub szerszym kręgiem polskiego konstruktywizmu, jak Henryk Stażewski, Bogdan Lachert, Kazimierz Podsadecki czy Mieczysław Berman. O ile dwaj pierwsi fotomontażem parali się sporadycznie, o tyle Podsadecki i Berman poświęcili mu się z wielkim oddaniem.

Podsadecki jest autorem najczęściej zapewne reprodukowanego polskiego fotomontażu *Miasto – młyn życia*, przeznaczonego na okładkę tygodnika „Na szerokim świecie”²¹, a wyrażającego tak typową dla awangardy lat 20. fascynację wielkim miastem i drapaczami chmur. Wiele podobnych kompozycji zamieścił

Podsadecki w magazynach koncernu IKC („Ilustrowany Kurier Codzienny”) – „Światowid” i „Na szerokim świecie” – których był redaktorem graficznym. Prace te wykazują związki z fotomontażami artystów związanych z Bauhausem, zwłaszcza z cyklem Otto Umbehra (Umbo) wykonanym dla kampanii reklamowej filmu Waltera Ruttmanna *Berlin – symfonia wielkiego miasta* (cykl ten niesłusznie przypisywany jest na ogół samemu Ruttmannowi).

Oprócz kompozycji przeznaczonych dla prasy Podsadecki wykonywał też cykle satyrycznych fotomontaży, prezentowane podczas „Żywych dzienników” – quasi-filmowych wieczorów, w których projekcję filmów zastępowały slajdy z pracami artysty i scenki kabaretowe Studia Polskiej Awangardy Filmowej, stworzyszenia, którego był współzałożycielem. Kompozycje te jednak daleko już odchodziły od dyscypliny formalnej konstruktywizmu Szczuki. Podobnie zresztą jak większość fotomontaży innego członka SPAF, Janusza Marii Brzeskiego, którego ciężący w stronę surrealizmu (i prozy Karela Čapka) cykl *Narodziny robota* należy do najwybitniejszych osiągnięć polskich w tej dziedzinie.

Jedynym polskim artystą, który poświęcił się całkowicie fotomontażowi, był Mieczysław Berman, współautor, razem z Anatolem Sternem, monografii Szczuki²². Niestety najwcześniejsze, zdecydowanie konstruktywistyczne prace artysty nie zachowały się i można o nich wyrokować tylko na podstawie autorskich rekonstrukcji, które Berman realizował już po wojnie. Trzeba się zgodzić ze Stanisławem Czekalskim, że ich datowanie na późne lata 20. budzi wiele wątpliwości. Pierwsze publikowane prace pochodzą z następnej dekady, a sporadyczne wypowiedzi autora potwierdzałyby raczej przypuszczenie, że wcześniej nie zajmował się jeszcze fotomontażem²³. Niepokoi też bardzo staranny wygląd owych rekonstrukcji, perfekcja kompozycji, nie mówiąc o elementach ewidentnie z późniejszej epoki, jak na przykład portret starszego już Charliego Chaplina czy nowojorskie drapacze chmur, których nie było przed 1939 rokiem. Fotomontaż był sztuką doraźną. Atrakcyjność jego polegała między innymi na tym, że można go było tworzyć szybko z tego, co było akurat pod ręką. Inspiracja szła głównie z prasy, z życia. Rekonstrukcje Bermana wyglądają na starannie robione wariacje lub nawet fantazje na temat oryginałów, jeśli takie w ogóle (przynajmniej w tej liczbie) istniały²⁴.

Nie zmienia to jednakże faktu, że Berman był najważniejszym polskim fotomontażystą po Szczuce. Jego wczesne prace zamieszczone w czasopiśmie w latach 1930-1931 mają już propagandowy i prosowiecki charakter (*Bezrobocie*, 1930) i wydają się niekiedy inspirowane twórczością Gustawa Kłucisa (okładka do książki Melchiora Wańkowicza *Opierzona rewolucja*, 1934²⁵) i innych grafików ze Związku Radzieckiego. Wkrótce jednak zaczynają ciążyć w stronę satyry politycznej Johna Hartfielda, artysty, z którym Bermana, już po wojnie, łączyła głęboka przyjaźń²⁶.

Fotomontaże mniej lub bardziej inspirowane konstruktywizmem tworzyli też inni znani artyści, m.in. scenograf Władysław Daszewski, malarz Aleksander Rafałowski, pisarz i filmowiec Stefan Themerson, malarz i typograf Janusz Maria Brzeski czy fotograf i architekt (później psycholog) Mieczysław Choynowski. Druga liga obejmowała co najmniej kilkunastu twórców, wśród których najbardziej widoczni byli Jan Poliński i Włodzimierz Łukasik.

W tej grupie dzieł dominują oczywiście motywy wielkomiejskie i industrialne: wysokie gmachy, stalowe mosty i konstrukcje, fabryki, pojazdy. Coraz czę-

ściej jednak, od początku lat 30., pojawiały się elementy satyry politycznej, uprawianej zarówno z pozycji lewicowych, jak i prawicowych. Świetny fotomontaż Chojnowskiego *Ameryka z socjalizujących „Wiadomości Literackich”*²⁷ przedstawia kłębowisko drapaczy chmur, z których wylaniają się skute łańcuchem ręce, sięgające w stronę widocznej w prawym górnym rogu Statuy Wolności. W pracy Polińskiego *Tzw. życie gospodarcze*, opublikowanej w organie prawicy nacjonalistycznej „Prosto z mostu”²⁸, na tle typowej fabryki, samochodu i tłumy wyróżnia się postać żebrzącej kobiety z dzieckiem.

Procesowi upolityczniania się fotomontażu towarzyszyła krytyka jego odmiany „formalistycznej”. Formalizm, świadczący o *redukowaniu spraw sztuki do formatu zagadnień czysto laboratoryjnych* – stał się między innymi przedmiotem ataku Władysława Daszewskiego²⁹, który, notabene, przejął po Żarnower stanowisko redaktora graficznego założonego przez Szczukę pisma „Dźwignia”.

Niezależnie rozwijał się fotomontaż o rodowodzie raczej surrealistycznym niż konstruktywistycznym. Jego najwybitniejszymi przedstawicielami byli Aleksander Krzywobłocki, Margit Sielska, Jerzy Janisch i Henryk Streng (Marek Włodarski)³⁰ związani z lwowską grupą „Artes”, spółka graficzna Lewitt i Him³¹, warszawski satyryk Zenon Wasilewski publikujący na łamach „Szpilek” oraz ponownie Stefan Themerson.

Grafika konstruktywistyczna podlegała w gruncie rzeczy tym samym regułom, co fotomontaż: ekonomice środków i celowości formy. Mogła być ilustracją niemal naukowych dociekań wizualnych, przedmiotem eksperymentów typograficznych albo służyć reklamie. Wyrugowana została natomiast niemal zupełnie w swojej odmianie czystej, warsztatowej. Ta ostatnia została uznana za przeżytek poprzedniej epoki, burżuazyjnego smaku.

Zasady konstruktywistycznej grafiki reklamowej (można je jednak odnieść również do innych jej zastosowań) najtrafniej zostały sformułowane w prospekcie Biura Reklama-Mechano powołanego (jakoby trochę dla żartu) przez Henryka Berlewiego (kierownik graficzny), Aleksandra Wata i Stanisława Brucza (teksty): *Szabloność układu graficznego, banalność tekstów, przestarzałość nużących oko nowoczesne ozdób estetycznych nie przykuwają więcej uwagi czytelnika, widza, przechodnia. Wysuwamy więc nowe hasło: REKLAMA MECHANICZNA. Reklama musi się opierać na tych samych zasadach, jakie panują we współczesnej produkcji industrialnej*³².

Sam prospekt, jeden z najważniejszych polskich druków funkcjonalnych, był oczywiście przykładem takiej reklamy. Tekst został w nim ułożony w pionie i poziomie, a poszczególne zdania lub pojedyncze słowa (czasami nawet fragmenty słów) zróżnicowano wielkością czcionki w celu podkreślenia ich znaczeń, a także narzucenia czytelnikowi sposobu czytania. Wzmocnieniu wymowy tekstu służyły też abstrakcyjne figury geometryczne – koła, kwadraty, prostokąty – czasami go obramowujące, a czasami stojące obok niego. „R.-M.” (*reklama mechaniczna*) reformuje tekst literacki reklamy w kierunku skrótu, ostrości i rozpędu, stosując najnowsze zdobycze nowej literatury i tworzy styl mechaniczny tekstów reklamowych³³ – głosi jedna ze stron prospektu, której układ przypomina kompozycje malarskie Berlewiego z tego samego czasu.



Beton, reż. Janusz M. Brzeski
(1933)

Koncepcja reklamy mechanicznej wyrasta bowiem bezpośrednio z teorii Mechano-Faktury Berlewiego zawartej w jego manifestie o tym samym tytule ³⁴. Artysta dowodził w nim, że odrzucenie elementów przedstawiających i porządek pozwalają *na orientowanie się w intencji artysty (...) i precyzję ułatwiającą każdemu uporządkowanie wrażeń otrzymywanych przez dane dzieło* ³⁵.

Jak w praktyce powinna przebiegać percepcja obrazu mechanofakturowego, Berlewi wyjaśnił w swoim artykule o polskim designie funkcjonalnym zamieszczonym w „Neue Grafik” w 1961 roku ³⁶. Omawiając tam swoją pracę *Mechanofaktura. Kontrasty dynamiczne* (1924), artysta pisał: *Odczytanie tego dwuczęściowego układu graficznego należy zacząć od cienkiej linii w prawym, dolnym rogu. Poszerza się ona, w miarę jak przesuwają się w górę, wzmacnia, aż przechodzi „crescendo” w gruby pasek. Kiedy widz (lub słuchacz) osiąga szczyt tego jakby na ksylofonie wygranego wznoszenia*

się, zaczyna schodzić w dół, kierowany ciągiem pięciu kwadratów. Następnie powinien posuwać się poziomo od najmniejszego czarnego kółka do największego. Z tego miejsca oko rusza w prawo zgodnie z następstwem stopniowanych czarnych pasków. Okręgi tworzą finale ³⁷. Oko czytelnika reklamy mechanicznej też powinno podążać nie za ułożonym w tradycyjne linijki tekstem, lecz za dynamiką form typograficznych. Całość kompozycji powinna działać jak mechanizm maszyny: precyzyjnie, dokładnie i celowo.

Teoria mechano-faktury została stworzona dla malarstwa, ale doskonale nadawała się też do grafiki, jako że zakładała posługiwanie się formami odindywidualizowanymi, mechanicznymi, które mogłyby być powielane za pomocą szablonów lub gotowych sztanc.

Podobnymi formami geometrycznymi, tworzonymi często z dostępnych drukarzowi elementów typograficznych, posługiwała się w swoich kompozycjach graficznych Teresa Żarnower, którą zresztą Berlewi konsekwentnie, choć niesłusznie deprecjonował w swoich wypowiedziach ³⁸. Reprodukowane w „Bloku” prace artystki charakteryzują się jednak ciążeniem ku symetrii (zawsze jednak nieco zburzonej) i zamknięciem w prostokątnym obramowaniu. W cytowanych już *Trzech przykładach zagadnień czysto konstrukcyjnych* ³⁹ niezatytułowana praca Żarnower została opisana następująco: *2. kompozycja statyczna: symetryczne (obowiązujące na tym przykładzie) ROZPLANOWANIE PŁASZCZYZNY. Budowa pionowych i poziomych.*

Powyższa charakterystyka doskonale odnosi się też do innych kompozycji Żarnower, na przykład do pomieszczonej na okładce piątego numeru „Bloku” ⁴⁰. O tej ostatniej Berlewi pisał po latach, że jej *symetryczna forma daje powiew prostoty*, w którym dopatrzeć się można wpływu neoplastycyzmu ⁴¹. Ale są też

prace artystki, jak *Kompozycja typograficzna* z tego samego numeru „Bloku” czy *Konstrukcja filmowa* ⁴², które stanowią próbę zdynamizowania układu przez zastosowanie elips i linii zbieżnych (w pierwszym przykładzie) oraz linii falistych i klinów (w przykładzie drugim). *Konstrukcja filmowa* wykazuje pewne podobieństwo do *Pięciu momentów filmu abstrakcyjnego* Szczuki (o których będzie jeszcze mowa dalej) zamieszczonych w inauguracyjnym numerze „Bloku” ⁴³.

Kompozycje typograficzne Żarnower, jeśli nawet były inspirowane neoplastycyzmem, są jednak łatwo rozpoznawalne jako jej własne i stanowią interesujący zespół prac odwołujących się do najbardziej elementarnych form, branych, zgodnie z postulatami konstruktywizmu, z gotowych wzorców, a więc mechanicznych, industrialnych.

Na osobną uwagę zasługują kompozycje abstrakcyjne różnych autorów złożone wyłącznie z liter i bliskie poezji konkretnej. Prace tego typu robili m.in. Edmund Miller ⁴⁴, Strzebiński ⁴⁵ i Szczuka ⁴⁶, a później także uczeń Strzebińskiego Samuel Szekacz (Samuel Zur). Wiele z tych eksperymentów przeszło do typografii funkcjonalnej i znalazło twórcze wykorzystanie w projektach graficznych Strzebińskiego czy Podsadeckiego. Okładki Strzebińskiego do utworów Tadeusza Peipera ⁴⁷ czy Juliana Przybosa ⁴⁸ – bodajże najwybitniejsze realizacje w polskiej książce artystycznej – dowodzą zresztą, że funkcjonalizm nie musiał prowadzić do przesadnej dyscypliny.

Osobnym zjawiskiem w polskiej grafice konstruktywistycznej są tworzone od 1928 heliografiki Karola Hillera ściśle związane z jego abstrakcyjnym malarstwem z tego samego czasu, porównywanym czasami do twórczości Williego Baumeistera, niekiedy znów Władimira Tatlina ⁴⁹. Heliografiki były kompozycjami fotograficznymi bez kamery, w których negatyw został zastąpiony ręcznie wykonaną kliszą celuloidową pokrytą białą temperą, a następnie malowaną, drapaną, zmywaną, aż do uzyskania pożądanego efektu. Niektóre z tych prac z połowy lat trzydziestych (np. pozycja nr 6 w katalogu wystawy w Essen ⁵⁰) antycypują sztukę informelu, zwłaszcza Wolsa. Inne tworzą fantastyczne ażurowe konstrukcje zawieszane w przestrzeni kosmicznej (np. pozycja nr 4 tamże ⁵¹). Jeszcze inne bliskie są suprematyzmowi Malewicza lub Lissitzkiego (np. pozycja 8 tamże ⁵²).

W programowym artykule z 1934 roku Hiller pisał, że poddając się prawom procesów chemicznych artysta zbliża się do fenomenów obserwowanych w nauce i utrwalanych za pomocą mikrofotografii. Wyrażał też wiarę, że adaptując dla twórczości artystycznej środki stosowane w laboratoriach, rozszerza się pole poszukiwań graficznych i uwalnia od balastu tradycyjnych technik, jak malarstwo olejne, które stanowią barierę między sztuką a naturą ⁵³.

W przekonaniu Hillera, że forma powinna być organicznie związana z tworzywem, pobrzmiewają dalekie echa teorii unizmu Strzebińskiego, z którym się zresztą twórca heliografiki miał wkrótce pokłócić i rozstać ⁵⁴. Ale oczywiście u sedna heliografiki leży przede wszystkim konstruktywistyczna wiara, że sztuka winna być bliska technice, a ta ostatnia wyrastać ze znajomości praw natury.

Wybitnym twórcą fotogramów (fotografii bez kamery) był też Stefan Themerson. Eksperymenty z naświetlaniem papieru fotograficznego, na którym wcześniej ułożone zostały różne przedmioty, doprowadziły go do realizacji (wraz z żoną Franciszką, malarką) filmów. Pierwszy z nich, *Apteka* z 1930 roku, powstał przez

animowanie szklanych obiektów umieszczonych na kalce technicznej i filmowanych z dołu. Kolejny film, *Europa*, zrealizowany w latach 1931-1932, wiązał się bardzo ściśle z dokonaniem polskiego konstrukttywizmu, inspirowany był bowiem opracowanym graficznie przez Szczukę wydaniem poematu Anatola Sterna o tym samym tytule.

Themersonowie nie powtórzyli jednak w swoim filmie rysunków Szczuki, posłużyli się natomiast, obok innych materiałów, fotomontażami Themersona, z których część, w przeciwieństwie do całego filmu, szczęśliwie się zachowała. W jaki sposób były one użyte, daje nam pewne pojęcie fragment zrekonstruowanego po latach przez autorów scenariusza *Europy*: (...) *panorama po fotomontażach – szereg fotomontaży własnych: przenikanie, przebijanie światłem itd., między innymi fotomontaż drapaczy chmur, obcinanych nożyczkami od góry, klatka po klatce* (...) ⁵⁵.

Europa, obok *Betonu* Janusza Marii Brzeskiego, *Or Jalu Kurka* i *Zwarcia* Themersonów, należy do nielicznych zrealizowanych filmów polskich w mniejszym lub większym stopniu nawiązujących do konstrukttywizmu. Niestety większość konstrukttywistycznych projektów filmowych pozostała w sferze szkiców i pomysłów.

O zainteresowaniu konstruktivistów kinem od samego początku ruchu świadczą wypowiedzi Kryńskiego i Żarnower w *Katalogu Wystawy Nowej Sztuki* ⁵⁶. Oboje nawoływali tam do posługiwania się, oprócz innych nowoczesnych środków, filmem jako dziedziną współbrzącą z duchem czasów. Wystawa wileńska odbyła się *notabene*, co też znamienne, w holu kina „Corso”.

Z artystów biorących udział w wystawie najbliższy zrealizowania filmu był najprawdopodobniej Szczuka. W inauguracyjnym numerze „Bloku” zamieścił on rysunek *Pięć momentów filmu abstrakcyjnego* ⁵⁷, który wypada uznać za pierwsze polskie studium filmu abstrakcyjnego. Utrwalonych w nim zostało jakby, bo nie są one wyraźnie wyodrębnione, pięć faz filmu, których stosunek czasu trwania zapewne odpowiada stosunkowi długości pięciu odcinków znajdującej się u dołu kompozycji prostej (osi czasu). Trudno jednak orzec, jak odległe od siebie w czasie są te „momenty”, jeśli w ogóle chodzi tu o jakiś ciąg „akcji”. Bliższa analiza rysunku wykazuje jednak podobieństwo kilku elementów w różnych fazach, co może sugerować ich przemieszczanie się i transformację ⁵⁸.

Szczuka powrócił nieco później w „Bloku” do podobnej problematyki w rysunku *Parę zasadniczych elementów filmu abstrakcyjnego* ⁵⁹. Jest on rodzajem graficznego katalogu możliwych form i środków takiego filmu przedstawionego w postaci umownego wycinka taśmy filmowej. Obok znajduje się ich wyliczenie: *Ruch jako zmiana miejsca: przybywanie lub ubywanie niezmiennających się form geometrycznych. Dynamika form: zmniejszanie lub powiększanie form, przemiana form, rozpad lub budowanie. Ostrość występowania lub przymglenie, kierunek (kierunki) ruchu (ruchów), wzajemne przenikanie form. Tempo. Harmonia – dysharmonia. Przerwy* ⁶⁰.

W 1927 roku Szczuka zaczął poważnie przygotowywać się do realizacji filmu. Z tego projektu, zatytułowanego zapewne *Zabił, zabiłeś, zabiłem*, zachowały się dwa rysunki-kadry, dość nietypowe, bo kwadratowe. Oznaczone są one numerami „15” i „16”, ale wydają się od siebie znów dość odległe. Można domniemywać tylko, że duża, nieregularna, czarna płaszczyzna z rysunku pierwszego przechodzi w rezulta-

cie pomniejszenia i obrócenia nieco w kierunku przeciwnym do ruchu wskazówek zegara w mały kształt przypominający odwróconą do góry nogami literę „J”.

Niewątpliwie nowym elementem w stosunku do prac omówionych poprzednio są pisane słowa: dwa razy „zabiłeś” (kadr 15) i wielkie „JA” (kadr 16). Użycie słów i znaków typograficznych jako głównych dynamicznych elementów kompozycji ekranowej było propozycją dającą się porównać chyba tylko z nadaniem autonomicznej funkcji napisom w *Balecie mechanicznym* Fernanda Légera, *Ane-micznym kinie* Marcela Duchampa i niektórych filmach Dzigi Wiertowa. Niestety, to mniej więcej wszystko, co da się o tym niezrealizowanym projekcie powiedzieć. Można jednak domniemywać, biorąc pod uwagę zradykalizowanie się poglądów Szczuki i jego zaangażowanie w propagandę komunistyczną, że film *Zabił, zabiłeś, zabiłem* miał nieść ze sobą przesłanie polityczne.

Najbardziej zagadkowym polskim konstruktywistycznym konceptem filmowym pozostaje *Konstrukcja filmowa* Teresy Żarnower, opatrzona datą 1923 i zamieszczona w „Blok”⁶¹. Czy jest to jakby zatrzymany kadr wyimaginowanego filmu abstrakcyjnego, czy praca wiążąca się z kinem jedynie przez użycie w niej elementów dynamicznych, takich jak op-artowskie niemal linie faliste i wąskie kliny uszeregowane w sposób silnie sugerujący ruch – pozostanie zapewne kwestią nierozstrzygniętą.

Do filmowego rodowodu własnej twórczości, a zwłaszcza wpływu na nią filmów abstrakcyjnych Vikinga Eggelinga⁶², przyznał się po latach Henryk Berlew. Z zaskakującego wywiadu, jakiego artysta udzielił w 1958 roku tygodnikowi „Film”, wynika, że jego mechano-faktura narodziła się jako substytut filmu: *Cała moja ówczesna teoria mechano-faktury (...) domagała się właściwie ożywienia, ruchu, filmu. Wyjaśnienie tej teorii możliwe jest tylko z pomocą filmu. Istota mechano-faktury polega na narastaniu pewnych rytmów i na systematycznym różnicowaniu faktury. W „konstrukcjach mechano-fakturowych” staram się zawrzeć element czasu – najlepiej oczywiście uczyniłby to film*⁶³.

Niewiele wiadomo o projekcie filmowym Karola Hillera. *Jeszcze na długo przed ukazaniem się „Metropolisu”* – komunikował znany krytyk Karol Ford – *napisał znany i ceniony malarz Karol Hiller scenariusz „A kiedy ziemia ostygnie...”, w którym porusza prawie te same zagadnienia, rozwiązując je w sposób inny niż Thea von Harbou*⁶⁴. Niestety, nie zachowały się ani scenariusz, ani wykonane do niego projekty scenograficzne (porównywane także do dekoracji Aelity Jakowa Protazanowa, których współautorką była Aleksandra Exter).

W latach 30. powstały jednak co najmniej jeszcze trzy filmy (oprócz omówionej już *Europy*), które w jakimś stopniu stanowiły kontynuację idei konstruktywistycznych. Pierwszy z nich to *Or* albo *Obliczenia rytmiczne* poety Jalu Kurka z 1932 roku. O filmie tym sam autor pisał następująco: „*Or*” – *to jest skrót nieco przydługiego tytułu „Obliczenia rytmiczne”. Film ten o krótkim metrażu (220 metrów – 8 minut) ilustruje przypadkową zbieżność wizyjną obrazów i wymowę napięć kierunkowych. Uszeregowano tu obrazy w pewnym następstwie, które jest wynikiem artystycznego przemyślenia oraz zdjęto je w tempie, będącym rezultatem formalnych wyliczeń*⁶⁵. „Napięcia kierunkowe”, „formalne wyliczenia” – to oczywiście język manifestów konstruktywistycznych.

Film nie dotrwał w skończonym kształcie do naszych czasów, ale na szczęście zachowały się liczne jego fragmenty (dublety ujęć, ścinki itp.) i na tej podstawie

(a także na podstawie relacji samego Kurka⁶⁶) i innych przekazów można dość dokładnie wyrobić sobie opinię o jego kształcie⁶⁷. Materiał filmowy wykorzystany w *Or* da się ułożyć w trzy grupy: 1. napisy (*Nie istnieje w „Or” napis jako taki, ponieważ w swojej dotychczasowej funkcji stanowi on element pozafilmowy, którego należy unikać. Natomiast żyją w „Or” napisy wmontowane w całość obrazu jako żywioł równorzędny i współgrający z tłem, w które się stapia i w którym się porusza*⁶⁸); 2. diagramy animowane, takie jak schematy układu słonecznego i pracy serca; 3. zdjęcia „z natury” (w tym także z udziałem aktorów).

Pierwsze układały się w rodzaj poetyckiego przesłania mówiącego o tym, że wszystko w kosmosie dzieje się rytmicznie i cyklicznie: *wszechświat wiruje w rytmie stałym, płynnym i zawracającym, czy też życie człowieka leży w rytmie serca odmierzającym pracę krwi* itd. Drugie wyznaczały pulsujący rytm montażu. Trzecie zawierały też ślad pewnej „prostej i nieskomplikowanej akcji”⁶⁹ – spotkania kobiety i mężczyzny w parku. Ten szczątek fabuły został jednak rozbity w ciągłości i wraz z pozostałym materiałem ułożony w strumień dość dowolnie, choć niekiedy i metaforycznie (jak w zakończeniu, gdy obrazom rozejścia się bohaterów w przeciwne strony alei towarzyszył widok rozsypującego się węzła) kojarzonych obrazów. Nadto, w zgodzie z poglądem Kurka na obecność na ekranie twarzy (*rekwizytu teatralnego, nagminnie pasożytującego na naszych wzruszeniach*⁷⁰), całe to zdarzenie zostało sfotografowane przede wszystkim w bliskich planach nóg. Pojawiały się zresztą także nogi niezwiązane z parkową schadzką, na przykład osób siedzących w jakichś wnętrzach, wchodzących po schodach itp. (*Obraz ten można by nazwać liryczną transpozycją nóg dziewczęcych w ruchu; ten motyw jest dominującym rytmem w „Or”*⁷¹). Nie było w filmie twarzy ludzkiej jako osobnego planu dla zadokumentowania, że jest możliwa na ekranie akcja, działanie, ruch, tempo, dramat bez ekspresji twarzy ludzkiej, tzn. mimiki aktorskiej⁷².

Pomysł filmu, w którym zagrałyby wyłącznie nogi, Kurek – najzarliwszy w Polsce wyznawca włoskiego futuryzmu, tłumacz Marinettiego – musiał pożyć od Marcela Fabre i jego *Amor pedestre* z 1914 roku. Ale niektóre elementy tekstowe i graficzne, jak na przykład plansza z ukośnie biegnącym napisem *wymowa napięć kierunkowych* i trzema strzałkami, nosiły już silne piętno wpływów konstrukttywizmu. Ten niewątpliwie eklektyczny film przyczynił się jednak, oprócz realizacji Themersonów, do rozpropagowania w Polsce idei zachodniej awangardy filmowej.

Inną próbą wcielenia w życie teorii tejże awangardy były dwa filmy Janusza Marii Brzeskiego. Pierwszy, *Przekroje*, powstał w 1931 roku i był montażem różnych skrawków taśm⁷³, a więc kolażem filmowym. Zdaniem dziennikarza pisma „As” była to *pierwsza bodaj próba beztreściowego filmu w Polsce*⁷⁴. Premiera *Przekroi* odbyła się podczas zorganizowanej przez Brzeskiego i Podsa-deckiego Wystawy Fotografii Modernistycznej w Muzeum Przemysłowym w Krakowie, na której pokazano między innymi prace Hansa Richtera, László Moholy-Nagya i Man Raya. Niestety, to mniej więcej wszystko, co o tej zaginionej realizacji wiadomo dzisiaj.

Więcej da się powiedzieć o drugim filmie, zatytułowanym *Beton* (1933). Otwierał go konstruktivistyczny z ducha fotomontaż przedstawiający marynarkę spoczywającą jakby na niewidzialnym człowieku i główkę ufryzowanej wedle

dawnej mody damy wkomponowane w abstrakcyjny układ geometrycznych elementów. Następnie pojawiał się napis: *Świat nauczył się oglądać nowoczesne panoramy i wierzyć w ich bezpieczne wdzięki. Betonowe trybuny pełne są widzów. Ludzkość patrzy ku górze i zapomina o poziomach ulic, z których podniesiona została ku bogom*⁷⁵.

Pierwszą część filmu stanowiła zapewne (dzieło to nie zachowało się) sekwencja dokumentalna, prezentująca wielość oblicz wielkiego miasta. *Wędrując z aparatem poprzez peryferie, przez stare miasto, aż do nowoczesnych, powstających betonowych gmachów – chciał [Brzeski] na tym tle pokazać człowieka, który wznosi mury tego miasta, pracuje nad jego wspaniałością i ginie przy tej pracy*⁷⁶. Przejście od dzielnicy staromiejskiej do „betonowej” odbyło się *linią kolei żelaznej, której odgadnięcie w grze figur geometrycznych sprawiło krytykowi prawdziwą przyjemność*⁷⁷.

Warto tu przypomnieć, że głośny film Waltera Ruttmanna *Berlin – symfonia wielkiego miasta*, który wywarł niewątpliwy wpływ na Brzeskiego, otwierała również półminutowa, abstrakcyjna sekwencja rytmicznie przenikających się form geometrycznych, przechodząca w etiudę na temat pędzącego pociągu, zakończoną jego wjazdem na dworzec.

Gdzieś wysoko na budowie kamera wypatrzyła pracującego murarza (zagrał go, *notabene*, Kazimierz Podsadecki). *Wspaniałe wygląda wyniosła, potężna sylwetka robotnika na szczycie budowli – zachwycił się cytowany już krytyk*⁷⁸. Film jednak nie był, jak można by sądzić, peanem na cześć pracy w sowieckim stylu, bo cała historia kończyła się tragicznie. Gdy do bohatera wyciągnęły się z dołu ręce (*które nie były z betonu*⁷⁹), ten: *Pochylił się. Runął w dół. Krew na betonie*⁸⁰.

Pomimo szybkiego montażu niektórych ujęć i obrazów budowy, cegieł masyzyn, *Beton* wyrażał charakterystyczną zmianę w poglądach na industrializację, jaka się powoli dokonywała w polskim środowisku artystycznym na przełomie lat 20. i 30. Po okresie zachwytu żelaznymi konstrukcjami, kominami, pojazdami – przychodziła refleksja, że nie tworzą one automatycznie raj na ziemi. Jednym z pierwszych symptomów tego otrzeźwienia był poemat *Europa* Anatola Sterna. Wyrazem nowego ducha katastrofizmu był też stworzony już po *Betonie* znakomity cykl fotomontaży Brzeskiego *Narodziny robota* (1934).

W odautorskim komentarzu do tego cyklu Brzeski pisał: *MASZYNA ZABIJE INDYWIDUALNOŚĆ (...) Praca tych ludzi, którzy jeszcze nie zostali zastąpieni przez maszynę, została zorganizowana na wzór maszyn. (...) Indywidualność jest zbyteczna. (...) CZŁOWIEK JEST NIEWOLNIKIEM MASZINY (...). Gdy pójdziecie do którejkolwiek wielkiej fabryki (...) zrozumiecie, że człowiek jest nędznym niewolnikiem dzisiejszej – jakże nowoczesnie pomyślanej kasty władców maszyn, które już bliskie są postanowienia: śmierć człowiekowi, który obudził naszą potęgę...*⁸¹

Te słowa, brzmiące niemal jak podzwonne dla polskiego konstruktywizmu, wypowiedział ktoś, kto jeszcze całkiem niedawno wołał do kolegów filmowców, że tematy „leżą na ulicy” i dawał takie przykłady: „Dym”, „Węgiel”, „Maszyna”, „Nafta”⁸².

Grafika z elementów typograficznych, fotomontaż, film, zwłaszcza kolaż filmowy, wydawały się idealnymi środkami dla realizacji konstruktywistycznych idei. Powstawały w dużym stopniu z elementów gotowych, prefabrykowanych, nadawa-

ły się, jak fabrycznie wytwarzane przedmioty, do powielania. Właśnie w tych dziedzinach zrealizowany został najpełniej jeden z podstawowych postulatów konstrukttywizmu: zwrócenia się ku nowym tworzywom. Jak słusznie zauważył Andrzej Turowski, mimo ciągłych nawoływań konstruktystów do posługiwania się nowymi materiałami, w praktyce niewiele z nich korzystano⁸³. Tym bardziej znaczące jest to, co stworzono właśnie w omówionych tutaj dziedzinach.

Interesujące jest też śledzenie ewolucji, która się w nich w krótkim czasie dokonała. Od „budowy kontrastów przedmiotów i istot żywych”, w których literackość była tylko nieuniknioną pochodną we wczesnych fotomontażach Szczuki, do jego rysowanej własną ręką ilustracji z mapą Europy i napisem „SOS” (w wydaniu poematu Sterna z 1929 roku); od czysto abstrakcyjnych, niezwykle zdyscyplinowanych, geometrycznych kompozycji Żarnower, do jej plakatu wyborczego z wielką pięścią rozbijającą więzienie; od czysto montażowego filmu *Przekroje* Brzeczko, do jego antyutopijnych i antyindustrialnych *Narodzin robota*.

Ta przemiana nie była aż takim przejawem zdrady wcześniejszych ideałów, jak by się mogło wydawać. Bowiem, jak pisała Żarnower w Katalogu Wystawy Nowej Sztuki: (...) *środkami sztuki są kojarzenia form, które w każdym okresie historycznym przyjmują nowe kształty* (...) ⁸⁴. Konstruktystom polskim przyszło żyć w szczególnym okresie szybko zmieniającego się kontekstu historycznego. Po krótkim okresie zachłyśnięcia się odzyskaną wolnością, które sprzyjało tworzeniu utopii, przyszedł moment ustosunkowania się do dalekiej od ideału, konkretnej rzeczywistości, opowiedzenia się za którąś ze ścierających się opcji politycznych. Większość wybierała lewicę, niektórzy, jak Szczuka, Żarnower czy Berman – nawet skrajną.

Interesująco i prowokacyjnie podsumowywała dylematy nowej sztuki (na przykładzie fotomontażu) pisarka Debora Vogel: *Operowanie przypadkowym materiałem, znalezionym w żurnalach ilustrowanych i wśród reprodukcji nie jest wystarczające. Te wycinki z gazet zalatują tandetą i tanizują* ⁸⁵, są zbyt niewybredne w naiwnym naturalizmie sytuacyjnym. Wiara, że w ten sposób podchwytuje się „autentyczne życie”, jest niesłuszna. Musimy zaryzykować zdanie, że fakty stają się autentyczne dopiero w ujęciu, a zatem już w pewnej interpretacji surowca życiowego ⁸⁶.

Dziś oczywiście jesteśmy skłonni właśnie w tym „naiwnym naturalizmie sytuacyjnym”, jak i w ogóle w naiwnej wierze, że sztuką można przebudować świat, upatrywać szczególnego czaru konstruktystycznej utopii.

MARCIN GIŻYCKI

¹ Tekst niniejszy ukazał się pierwotnie w języku włoskim w katalogu: Silvia Parlagreco (red.), *Constructivismo in Polonia*, Torino 2005.

² T. Czyżewski, *Mediumiczo-magnetyczna fotografia poety Brunona Jasieńskiego* (zdjęta przy świetle gilotynowym), w: H. Zaworska, *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich 1978, s. 121.

³ B. Jasieński, *Przejechali -Kinematograf-*, w: H. Zaworska, dz. cyt., s. 143.

⁴ A. Stern i A. Wat, *Prymitywiści do narodów Świata i do Polski*, w: H. Zaworska, dz. cyt., s. 6.

⁵ W. Strzemiński, *Fotomontaż wynalazkiem polskim („Europa” Szczuki i A. Sterna)*, w: tenże, *Pisma*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich 1975, s. 123-124.

- ⁶ W. Strzemiński, recenzja z Foto-AugeTschicholda i Roha, w: tenże, *Pisma...* dz. cyt., s. 128.
- ⁷ Tamże, s. 129.
- ⁸ Tamże.
- ⁹ M. Szczuka, *Fotomontaż*, „Blok”, 1924, nr 6-7.
- ¹⁰ M. Szczuka, *Odczuwa się w całokształcie życia*, „Blok”, 1924, nr 1.
- ¹¹ A. Stern i B. Jasieński, *Ziemia na lewo*, Warszawa 1924.
- ¹² M. Szczuka, *Montaż fotograficzny*, „Blok”, 1924, nr 2.
- ¹³ M. Szczuka, *Trzy przykłady zagadnień czysto konstrukcyjnych*, „Blok”, 1924, nr 5.
- ¹⁴ Strzemiński, na przykład, pisał już z pewnego dystansu: *Zdawało się, że rozwój sił produkcyjnych w połączeniu ze wznoszącą się falą koniunktury automatycznie wytwarza najdoskonalsze, wynikające z nich ustroje społeczne, wyzwalające ludzkość z więzów historii* (*Aspekty rzeczywistości*, „Forma” 1936, nr 5).
- ¹⁵ Okładki jednodziówek: *Amnestii dla więźniów politycznych* i *Żądamy amnestii dla więźniów politycznych* (obie: Kraków-Warszawa 1926).
- ¹⁶ Nalepka agitacyjna reprodukowana w „Dźwignii” (1927, nr 2/3) jako fragment fotomontażu Szczuki *Nowa sztuka – sztuka użytkowa*.
- ¹⁷ A. Stawar, *Szkice literackie*, Warszawa 1957, s. 618-623.
- ¹⁸ A. Stern, *Europa*, Warszawa 1929. S. Czekałski (*Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2000, s. 85, przyp. 70), opierając się na wspomnieniach Sterna, datuje ilustracje Szczuki na rok 1926. Niestety do świadectw Sterna należy podchodzić z najwyższą ostrożnością.
- ¹⁹ Plakat T. Żarnower *13. Jedność Robotniczo-Chłopska* i okładka Szczuki do *Amnestii dla więźniów politycznych* (dz. cyt.).
- ²⁰ *Obrona Warszawy. Lud polski w obronie stolicy (wrzesień 1939)*, New York 1942.
- ²¹ „Na szerokim świecie” 1929, nr 27.
- ²² A. Stern i M. Berman, *Mieczysław Szczuka*, Warszawa 1965.
- ²³ M. Berman, *Czapka Frygijska*, w: *Księga wspomnień 1919-1939*, Warszawa 1960, s. 87.
- ²⁴ Miałem okazję wielokrotnie rozmawiać z Bermanem w latach 1973-1975 (tuż przed śmiercią artysty), kiedy pisałem pracę magisterską na temat jego przyjaciela, Zenona Wasilewskiego. Berman dał podczas tych spotkań dowody znakomitej pamięci. Antydatowania jego własnych prac nie mogły być więc wynikiem zapomnienia.
- ²⁵ M. Wańkowicz, *Opierzona rewolucja*, Warszawa 1934.
- ²⁶ Warto nadmienić, że prosowieckość Bermana przechodziła stopniowo, zapewne od chwili zaprojektowania przez niego okładki do *Historii rewolucji rosyjskiej* Trockiego (Warszawa 1932), w trockizm, co w końcu doprowadziło do usunięcia go z komunistycznego ugrupowania Czapka Frygijska.
- ²⁷ „Wiadomości Literackie” 1932, nr 3.
- ²⁸ „Prosto z mostu” 1935, nr 5. Ten sam Poliński jest autorem jawnie antysemitckiego fotomontażu *Ubój rytualny* („Prosto z mostu” 1936, nr 9). Przykład dwóch omówionych wyżej fotomontaży pokazuje, jak łatwo radykalna lewica spotykała się z populistyczną skrajną prawicą.
- ²⁹ W. Daszewski, *Na marginesie wystawy „Warszawskiej Grupy Plastyków”*, „Oblicze dnia” 1936, nr 11.
- ³⁰ Najbardziej znany fotomontaż Włodarskiego (bez tytułu, 1927, Muzeum Sztuki w Łodzi) przypomina jednak bardzo prace Rodcenki.
- ³¹ Jan Lewitt i Jerzy (George) Him.
- ³² *Prospekt Biura Reklama-Mechano*, Warszawa 1924.
- ³³ Tamże.
- ³⁴ H. Berlewi, *Mechano-Faktura*, Warszawa 1924.
- ³⁵ Tamże.
- ³⁶ H. Berlewi, *Funktionelle Grafik der zwanziger Jahre in Polen*, nadbitka z: „Neue Grafik” 1961, nr 9.
- ³⁷ Tamże, s. 8.
- ³⁸ H. Berlewi, *Nieco o dawnej awangardzie. Kilka uwag z powodu artykułu pana A. Wata o „Blok”*, „Życie Literackie” 1957, nr 27, s. 5.
- ³⁹ M. Szczuka, *Trzy przykłady...* dz. cyt.
- ⁴⁰ „Blok” 1924, nr 5.
- ⁴¹ H. Berlewi, *Funktionelle Grafik...* dz. cyt., s. 17.
- ⁴² „Blok” 1924, nr 8/9.
- ⁴³ M. Szczuka, *Pięć momentów filmu abstrakcyjnego*, „Blok” 1925, nr 1.
- ⁴⁴ E. Miller, niezatytułowana kompozycja typograficzna, „Blok” 1924, nr 2. Jeszcze wcześniej (grudzień 1921) Miller pokazał czysto liternicze plakaty na wystawie w Polskim Klubie Artystycznym w hotelu „Polonia” w Warszawie. Być może o wyglądzie tych plakatów, które się niestety nie zachowały, mówi nam coś właśnie ta praca.
- ⁴⁵ W. Strzemiński, niezatytułowana kompozycja typograficzna, „Blok” 1924, nr 2.
- ⁴⁶ M. Szczuka, *Typografia*, „Blok” 1924, nr 3/4.
- ⁴⁷ T. Peiper, *Szósta! Szósta!* Kraków 1926.
- ⁴⁸ Np. J. Przyboś, *Śruby*, Kraków 1925; tenże, *Z ponad*, Kraków 1930.

- ⁴⁹ J. Ładnowska, *Karol Hiller*, w: *Constructivism in Poland, 1923-1936: Blok, Praesens*, a.r., red. R. Stanisławski, Essen 1973, s. 125.
- ⁵⁰ Tamże, s. 169.
- ⁵¹ Tamże, s. 168.
- ⁵² Tamże, s. 169.
- ⁵³ K. Hiller, *Heliografia jako nowy rodzaj techniki graficznej*, „Forma” 1934, nr 2.
- ⁵⁴ Po konflikcie ze Strzebińskim w 1936 r. Hiller odszedł z redakcji pisma „Forma”, którego był pierwszym redaktorem.
- ⁵⁵ Cyt. za: J. Zagrodzi, *Początki polskiego filmu eksperymentalnego*, „Projekt” 1974, nr 5, s. 27.
- ⁵⁶ *Katalog Nowej Sztuki*, Wilno 1923.
- ⁵⁷ M. Szczuka, *Pięć momentów filmu abstrakcyjnego*, „Blok” 1924, nr 1.
- ⁵⁸ Tezę tę rozwinąłem w książce *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa, 1996, s. 36, 37.
- ⁵⁹ M. Szczuka, *Parę zasadniczych elementów filmu abstrakcyjnego*, „Blok” 1924, nr 8/9.
- ⁶⁰ Tamże.
- ⁶¹ Patrz przypis 44.
- ⁶² Już w 1922 r. Berlewi opublikował artykuł *Viking Eggeling i jego abstrakcyjno-dynamiczny film* („Albatros” 1922, wrzesień, s. 17-18; tekst został napisany w języku polskim, ale opublikowany w tłumaczeniu na jidysz). Przedruk w: M. Giżycki, *Walka o film artystyczny w międzywojennej Polsce*, Warszawa 1989, s. 117-120.
- ⁶³ BSM, *Henryk Berlewi*, wywiad, „Film” 1958, nr 33, s. 10.
- ⁶⁴ K. Ford, *Poezja ekranu*, Kino dla wszystkich” 1928, nr 61, s. 7. Chodzi oczywiście o film *Metropolis* Fritza Langa z 1927 r. wg scenariusza reżysera i Thei von Harbou.
- ⁶⁵ J. Kurek, *Objaśniam „Or”*, „Linia” 1935, nr 5, s. 118.
- ⁶⁶ Rozmowę z Kurkiem przeprowadziłem 11 II 1983 r.
- ⁶⁷ W roku 1985 Ignacy Szczepański zrekonstruował film na podstawie scenariusza Marcina Giżyckiego i włączył go do swojego filmu dokumentalnego *Jalu Kurek* (1985). Ta zrekonstruowana wersja była później pokazywana osobno w ramach różnych przeglądów polskiej awangardy filmowej.
- ⁶⁸ J. Kurek, dz. cyt.
- ⁶⁹ W artykule *Kino – zwycięstwo naszych oczu. Rzecz o estetyce filmu* („Głos Narodu” 22 III 1926, s. 2) Kurek pisał: *Film jest poezją optyczną. (...) Akcja zewnętrzna (tzw. „treść”) jest w filmie nieistotna. Istotą filmu są obrazy, a raczej stosunek, rytm i następstwo obrazów. O ile jest zatem akcja treściowa, opowiadaniowa – musi być ona prosta i nieskomplikowana*.
- ⁷⁰ J. Kurek, *Objaśniam „Or”*, dz. cyt.
- ⁷¹ J. Kurek, *Nogi dziewczęce (Polska awangarda filmowa)*, „Światowid” 1933, nr 26, s. 20.
- ⁷² J. Kurek, *Objaśniam „Or”*, dz. cyt.
- ⁷³ A. J., *Film szuka nowych dróg*, „As” 1937, s. 14.
- ⁷⁴ Tamże.
- ⁷⁵ A. L., *„Beton”*, *Nowy film krótkometrażowy*, „Światowid” 1933, nr 50, s. 16.
- ⁷⁶ Tamże.
- ⁷⁷ Z. Grotowski, *...ale ludzie nie są z betonu*, „Awangarda” 1934, nr 15, s. 5.
- ⁷⁸ Tamże.
- ⁷⁹ Tamże.
- ⁸⁰ Tamże.
- ⁸¹ J. M. Brzeski, *Narodziny robota*, „Ilustrowany Kurier Codzienny”, 1 I 1934, dodatek „Kurier Literacko-Naukowy”, s. XIV.
- ⁸² J. M. Brzeski, *Miasta – które czekają na swych reżyserów*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 29 XI 1932, dodatek „Kurier Filmowy” nr 48.
- ⁸³ A. Turowski, *Konstruktivism polski*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1981, s. 120, przypis 11.
- ⁸⁴ T. Żarnower, *Chęć zbadania niezbadanego...* w: *Katalog Wystawy Nowej Sztuki...* s. 22.
- ⁸⁵ Termin ten to neologizm stworzony przez cytowaną autorkę. Pochodzi, jak się można domyśleć, od przymiotnika „tani” i oznacza „potanianie” (w znaczeniu „wulgaryzowanie”, „obniżanie wartości”).
- ⁸⁶ D. Vogel, *Genealogia fotomontażu i jego możliwości*, „Sygnały” 1934, nr 12/13.