

„Kwartalnik Filmowy” nr 132 (2025)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.4633>

© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Oryginalny artykuł naukowy; materiał recenzowany

**Grażyna Świętochowska**

Uniwersytet Gdański

<https://orcid.org/0000-0002-0241-1722>

# Awangarda jako laboratorium kina: praktyka „foto-filmowa” Alexandra Hackenschmieda w perspektywie *Medienverbund*

## Keywords:

Alexander Hackenschmied;  
*Medienverbund*;  
Czech avant-garde

## Abstract

**The Avant-Garde as a Laboratory of Cinema: Alexander Hackenschmied’s ‘Photo-Film’ Practice in the Perspective of *Medienverbund***

The article aims to revive the memory of Alexander Hackenschmied (1907–2004), a Czech photographer, editor, cinematographer, director, and author of two experimental films, who is almost absent from Polish literature on the subject. Also known as Hammid, Hackenschmied was an important figure in the Czech avant-garde and an artist who operated on the international art scene. In order to capture and problematise the dynamics, multifaceted nature, and multiplicity of cultural and social contexts of Hammid’s activities, the author, following Malte Hagener, uses the potential of the concept of *Medienverbund*. This category refers to an integrated network of media and social practices, institutional, personal and symbolic connections associated with specific urban or industrial complexes. Examining the artist’s work – especially during its European phase – through the lens of this concept, the author analyses the circumstances of the “production” of an artist who, from the outset, transcended the local and vernacular in order to create a much broader artistic landscape.

**Słowa kluczowe:**

Alexander Hackenschmied;  
*Medienverbund*;  
czeska awangarda

**Abstrakt**

Artykuł ma na celu przywrócenie pamięci o postaci Alexandra Hackenschmieda (1907–2004), czeskiego fotografa, montażysty, operatora, reżysera, autora dwóch filmów eksperymentalnych, prawie nieobecnego w polskiej literaturze przedmiotu. Hammid – jak też nazywano Hackenschmieda – był ważną postacią dla czeskiej awangardy oraz twórcą funkcjonującym w międzynarodowym obiegu sztuki. Aby uchwycić i sprobematyzować dynamikę, wielotorowość oraz wielość kontekstów kulturowych i społecznych działań Hammida, autorka wykorzystuje, za Malte Hagenerem, potencjał koncepcji *Medienverbund*. Kategoria ta oznacza zintegrowaną sieć mediów i praktyk społecznych, powiązań instytucjonalnych, personalnych oraz symbolicznych, skupionych wokół jakiejś wyraźnej lokacji, zazwyczaj wielkomięskiej. Badając twórczość artysty – zwłaszcza na jej europejskim etapie – przez pryzmat tego pojęcia, autorka analizuje uwarunkowania „wytwarzania” artysty, który od początku wymykał się temu, co lokalne czy wernakularne, by kreować znacznie szerszy pejzaż artystyczny.

**Historia artykułu**

Zgłoszono: 2025.09.15; recenzowano: 2025.10.06; przyjęto: 2025.10.29; opublikowano: 2025.12.16

**Oświadczenie o konflikcie interesów**

Autorka nie zgłosiła żadnego potencjalnego konfliktu interesów.

---

W niniejszym artykule chciałabym przypomnieć postać Alexandra Hackenschmieda (1907-2004), czeskiego fotografa, montażysty, operatora, reżysera, autora dwóch filmów eksperymentalnych: *Bezczelowego spaceru* (*Bezúčelná procházka*, 1930) oraz *Symfonii architektury*, znanego też pod tytułem *Na prażskim zamku* (*Na Pražském hradě*, 1932). Jeśli pominąć wątek artystycznego wymiaru kilkuletniego małżeństwa z Mayą Deren i ich wspólnego filmu *Sieci południa* (*Meshes of the Afternoon*, 1943), twórczość Hackenschmieda pozostaje w polskiej literaturze przedmiotu nieobecna<sup>1</sup>. Dla podkreślenia dynamiki oraz wielotorowości kontekstu kulturowego i społecznego działań Hammida<sup>2</sup> w ich opisie chciałabym skupić się na kwestii intermedialnych i społecznych obiegów wiedzy oraz platform spotkań. Pozwoli to zarówno przekroczyć ograniczenia kina narodowego, jak i wziąć pod uwagę rozmaite media oraz ich nadawców – od fotografii po praktyki komunikacji wizualnej, w tym reklame.

Dobrym narzędziem będzie tu pojęcie *Medienverbund*, obecne w refleksji filmoznawczej i medioznawczej Thomasa Elsaessera, Patricka Vonderaue czy Vinzenza Hedigera<sup>3</sup>. Malte Hagener w swojej książce o awangardzie europejskiej operuje tym terminem jako metonimią węzłów (miasta, instytucje, osoby) i gęstej sieci przepływów (kopie filmów, teksty, przekłady, idee)<sup>4</sup>. Wszystkie te terminy i ich desygnaty, zaczerpnięte z teorii organizacji i zarządzania, są tu rozumiane możliwie szeroko – jako zintegrowany system mediów i praktyk społecznych<sup>5</sup>, oraz przypisywane do określonych kompleksów miejskich bądź przemysłowych. Zakres znaczeniowy *Medienverbund* obejmowałby układ stosunkowo niezależnych, ale i komplementarnych praktyk medialnych skupionych wokół jakiejś wyraźnej lokacji, zazwyczaj wielkomiejskiej, a także zbiór powiązań w ramach konkretnej branży zawodowej wraz z otaczającym go mecenatem, niekiedy o randze państwowej. W tym kontekście przywoływano dotąd miasta takie jak Berlin, Frankfurt, Rotterdam, ustanawiając w ten sposób prymat metropolii zachodnioeuropejskich.

Najciekawszym przykładem „klastra”, pozwalającego zarazem na najszerszą interpretację, byłby tutaj Bauhaus – szkoła projektowania i rzemiosła powołana do życia w 1919 r. przez architekta Waltera Gropiusa. Bauhaus jako model obejmowałby zarówno czynnik ekspansji powiązany ze zmianą miejsca działalności (Weimar, Dessau, Berlin), grupę ważnych nazwisk kształtujących oryginalne wzorce myślenia o projektowaniu i jego bezpośrednim wpływie na życie nowoczesnego człowieka (poza Gropiusem przede wszystkim László Moholy-Nagy<sup>6</sup>), opiniotwórcze środowisko wystawiennicze (począwszy od pierwszej wystawy w 1923 r.), jak i, co chyba najważniejsze, podstawę edukacyjną dla kolejnych pokoleń artystów multimedialnych. Ta wędrująca, nomadyczna struktura jest dla mnie szczególnie ważna w kontekście biografii Hackenschmieda.

Dynamikę artystycznej aktywności Czecha, dającej się opisać jedną frazą, obejmującą trzy dekady i różne kontynenty, zdiagnozowała już Eva Hohenbergerová: *Filmowa biografia Alexandra Hackenschmieda to zatem historia człowieka, który przeszedł od awangardy lat 30. w Pradze, przez propagandowe dokumenty wojenne w Londynie i USA, aż po multimedialne widowiska lat 60.*<sup>7</sup> Autorka, opisując ten wschodnioeuropejski przypadek „bycia w ruchu”, nie odnotowała jednak – najprawdopodobniej dla jasności wyводу – czeskiego etapu praktyki reklamowej w wydziale filmowym fabryki obuwia Bata i powiązanego z nią doświadcze-

nia realizacji trawelogów. W niniejszym artykule, prezentując Hackenschmieda w sieci powiązań instytucjonalnych, personalnych i symbolicznych, świadomie skupiam uwagę na etapie europejskim, chcąc przedstawić warunki „wytwarzania” artysty wymykającego się temu, co wernakularne i niemal od początku funkcjonującego na styku lokalności i międzynarodowego obiegu artystycznego.

Wplatając termin *Medienverbund* do opisu nomadycznej egzystencji Alexandra Hackenschmieda, przede wszystkim chcę unieważnić dominującą narrację kształtowania się jedyne go właściwego wzoru modernistycznego artysty. Koncepcja *Medienverbund* pozwala ukazać współwystępowanie rozmaitych praktyk przy różnych poziomach indywidualnej motywacji. Hammid, przechodząc z jednego środowiska do drugiego, zdobywał nowe kompetencje, odrzucając wyobrażenie autora modernistycznego na rzecz nowoczesnego rzemieślnika zaangażowanego w różnorodne zespoły i konstelacje twórcze. Właśnie w tym habitusie widzę wkład w formowanie się transnarodowego modelu kina światowego. Czeski filmowiec już na etapie europejskim za sprawą wielorakich aktów współpracy w sposób niemal strategiczny zbliżał się do środowiska spektakularnych wystaw światowych (i charakterystycznego dla nich kina plakatowej uniwersalności<sup>8</sup> z panhumanistycznym przesłaniem).

Na wczesnym etapie życia zawodowego Hackenschmieda kluczowe byłyby, zgodnie z zakresem znaczeniowym *Medienverbund* aktualizowanym w pracy Hagenera, dwa środowiska miejskie: metropolia praska, poprzecinana trajektoriami kontaktów branżowych i towarzyskich, oraz fabryka obuwia Bata w Zlinie, a właściwie modernistyczny wielofunkcyjny projekt o znamionach eksperymentalnej inżynierii społecznej, tylko pozornie naśladujący postfordowski typ korporacji<sup>9</sup>. Jako czynnik zewnętrzny, nadal kompatybilny z kategorią *Medienverbund*, chciałabym tu wprowadzić multimedialną wystawę *Film und Foto* zorganizowaną w Stuttgarcie w 1929 r., jako przykład nowoczesnych tendencji wystawienniczych i wspólnoty doświadczenia estetycznego. Hackenschmied uczestniczył w niej tylko na prawach odbiorcy i recenzenta, ale ślady tego doświadczenia można odnaleźć w estetyce jego zdjęć czy filmów oraz w pojedynczych artykułach, którym niektórzy autorzy starają się nadać rangę manifestu, a także w organizacji w Pradze dwóch wystaw nowej czeskiej fotografii i towarzyszącego im przeglądu filmów awangardowych. W dalszej części artykułu będę konsekwentnie wędrowała po mapie wskazanych połączeń sprzed II wojny światowej, w których postać Hackenschmieda łączy się z kluczowymi dla tej epoki ogniwami personalnymi i instytucjonalnymi, lub też sytuuje się tuż obok nich. Nawet jeżeli bohater tekstu chwilami znika z pola widzenia czytelnika, to jednocześnie oddaje miejsce rekonstrukcji pola awangardy.

## „Klaster” praski

Alexander Hackenschmied, retrospektywnie postrzegany jako centralna postać czeskiej awangardy filmowej, należał do praskich fotografów podejmujących pierwsze próby filmowe<sup>10</sup>. Aby nowa czeska fotografia, a wraz z nią film eksperymentalny, mogły w ogóle zaistnieć, konieczny był ruch awangardowy ukierunkowany na współczesność. Fotografia musiała też funkcjonować zarówno w obsza-



*Bezczelowy spacer*, reż. Alexander Hackenschmied (1930)

rze kultury masowej, jak i artystycznej<sup>11</sup>. Z jednej strony rozwój prasy o wysokich standardach estetycznych oraz obieg wystawienniczy tworzyły zapotrzebowanie na inicjatywę środowiska fotografów i powoływały je do życia; z drugiej – istotna była refleksja estetyczna, przede wszystkim rozwijana przez twórców związanych z kręgiem Devětsilu<sup>12</sup> – grupą czeskich artystów awangardowych.

Sasha, jak mawiali o nim bliscy współpracownicy, pierwsze zdjęcia wykonał jako dwunastolatek za pomocą podarowanego mu przez wujka aparatu Voigtländer (6 x 9 cm)<sup>13</sup>. W 1927 r. rozpoczął studia architektoniczne na Politechnice w Pradze, by w kolejnym roku przenieść się na historię sztuki<sup>14</sup>. W tym czasie współpracował z Jiřím Lehovcem i Ladislavem Emilem Berką, których twórczość była zbliżona do tego, co dziś nazwalibyśmy fotografią społeczną.

Matka Hackenschmieda, Božena Šmahelová, redaktorka gazety „Pestrý Týden” („Kolorowy Tydzień”), sprzyjała pierwszym próbom syna jako fotoreportera. Z pismem tym, którego redaktorem naczelnym był przyjaciel rodziny, Bohumil Markalous (pisujący pod pseudonimem Jaromír John), Hackenschmied współpracował od 1929 r. Początkowo odpowiadał za nieoznaczoną stronę filmową, która wkrótce przekształciła się w rubrykę „Život ve Filmu” („Życie w Filmie”). Do 1935 r. publikował tam recenzje, artykuły teoretyczne i tłumaczenia zagranicznych tekstów (między innymi teoretyków rosyjskich, recenzentów „New York Times” czy Béli Baláza). Równocześnie na łamach „Pestrý Týden” regularnie ukazywały się jego fotografie. Drugim periodykiem, z którym współpracował jako fotograf i krytyk, było „Národní Osvobození” („Wyzwolenie Narodowe”), gdzie w latach 1930-1931 publikował krótkie notki w rubryce „Filmy Tygodnia”. Teksty Hackenschmieda ukazywały się również w ambitnym miesięczniku „Studio” (1929-1932). Łącznie opublikował ponad sto tekstów sygnowanych inicjałami „H.”, „A. H.”, „ah” albo pseudonimem „ken”<sup>15</sup>. Interesował się dźwiękiem w filmie, przygotowywał przeglądy najważniejszych tytułów danego roku oraz komentował wiele innych aspektów współczesnej kinematografii. Jego artykuły wprowadzały do czeskiego środowiska informacje o nowych trendach światowego kina czy technologii filmowej, starał się w nich kształtować oraz rozwijać gust czeskiego widza<sup>16</sup>. Michal Bregant podkreśla, że dbałością o wysoki standard połączoną z systematycznością próbował nawiązać do tradycji pierwszych pionierów krytyki filmowej, skupionych w połowie lat 20. w Klubie Nowego Filmu. Ten powstał w samym sercu praskiej awangardy jako część Devětsilu<sup>17</sup>.

Malte Hagener, analizując warstwy sieci medialnych kształtujących transnarodową dynamikę wczesnej awangardy filmowej, wskazuje na bliską współzależność instytucji, organizacji, klubów filmowych i fotograficznych, a także na związki łączące konkretnych praktyków. Uwzględnia również mechanizmy wsparcia (m.in. mecenat finansowy i symboliczny) oraz kanały transmisji<sup>18</sup>. To zarazem wstępna charakterystyka środowiska inteligencji twórczej, działającego w Pradze w latach 1920-1930 i skupiającego licznych artystów oraz teoretyków reprezentujących różne dziedziny sztuki, utrzymujących kontakty międzynarodowe, jak również – dzięki nim – w dość nietypowy sposób prowokujących ewolucję awangardy od konstruktywizmu ku surrealizmowi<sup>19</sup>.

Grupa Devětsil powstała z inicjatywy pisarza i scenarzysty Vladislava Vančury, lecz jej trzon stanowili Karel Teige i Vítězslav Nezval, poeta Jaroslav

Seifert, malarze Jindřich Štyrský i Toyen (Maria Čermínová), a także Jan Werich i Jiří Voskovec – aktorzy oraz założyciele Teatru Wyzwolonego. Członkowie Devětsilu poszukiwali inspiracji w dziedzinach dotąd uznawanych za niegodne sztuki wysokiej. Fascynowali się cyrkiem i jego symbolicznymi postaciami – klaunem czy akrobatą, poszukiwali tematów w lunaparku i na ludowym festynie. Emocjonował ich postęp technologiczny, sztukę dostrzegali także w kinie. „Upojenie” filmem, szczególnie bohaterami amerykańskiego slapsticku czy filmów przygodowych, z Chaplinem na czele, charakteryzuje wczesną fazę rodzącego się w środowisku Devětsilu poetyzmu (1922-1924)<sup>20</sup>. Fotografia i film w tekstach poetystów, przede wszystkim w artykułach Karela Teigeego, były opisywane jako swego rodzaju cud: udoskonalony obraz rzeczywistości, magia światła, *kwintesencja kolektywnego przeżycia, zbiorowy sen*<sup>21</sup> czy *optyczny koncentrat wyizolowanych elementów obrazowanej rzeczywistości*<sup>22</sup>. Wtórował mu Vítězslav Nezval, pisząc: *w sensie czysto formalnym fotogenia to nieustanny dramat stosunku kształtów i ruchów w oświetleniu i w cieniu*<sup>23</sup>. Poetyzm zrywał z tradycją, przejawiał się w eksperymencie artystycznym i podkreślał zdolność poezji do wywoływania konkretyzacji wizualnych. Pośrednio był więc formą interwencji w domenę filmu – *nową sztukę czysto optyczną*<sup>24</sup>. Karel Teige nazywał film *żyjącym obrazem: (...) ogromną wizualną orkiestrą, dramaturgią linii i materii ruchu*<sup>25</sup>, wprost łącząc go z przekazem poetyckim: *Jest kinoplastyką wiersza wrzuconą w czas, aby trwała i aby się działa. Jest wierszem czasoprzestrzennym. (...) Jest sztuką plastyczną, która nie skostniała w czasie. (...) jest wierszem, który się czyta nieskończoną ilość razy*<sup>26</sup>.

Jednym z wymiernych skutków tej refleksji estetycznej oraz fascynacji kulturą masową było zjawisko „wierszy obrazowych” (*obrazové básně*). Fotografii wykorzystywano w nich podobnie jak w fotomontażu czy fotokolażu, lecz tu miała ona inną funkcję oraz strukturę morfologiczną i znaczeniową<sup>27</sup>. *Obrazové básně* stanowiły próbę stworzenia wypowiedzi poetyckiej za pomocą pospolitych elementów współczesnej wizualności – fotografii, reprodukcji, widokówek, map, reklam, które wiązały się z typowymi przejawami życia nowoczesnego miasta: filmem, cyrkiem, komunikacją, turystyką. W kompozycjach tych słowa były zastępowane wizualnymi odpowiednikami obrazowania poetyckiego. Do najsłynniejszych przykładów takich prób, choć nadal statycznych, należały *Souvenir* (1924) Jindřicha Štyrský’ego (kolaż z mapą Zatoki Genueskiej i widokówkami typowymi dla nowoczesnej turystyki), a także *Pozdrav z cesty* (*Pozdrowienia z podróży*, 1923) i *Odjezd na Kythéru* (*Podróż na Cyterę*, 1923) Karela Teigeego<sup>28</sup>. Nieprzypadkowo każdy z nich próbował oddać doświadczenie poruszania się w przestrzeni. Jak pisała Urszula Czartoryska, Teige konsekwentnie opowiadał się po stronie cywilizacyjnych źródeł wszystkich przejawów kultury wizualnej – w modzie, scenografii, typografii czy plakacie<sup>29</sup>.

Wkład grupy Devětsil w kulturę filmową przejawiał się raczej w sferze intencji teoretycznej: w postaci spontanicznych postulatów i poetyckich aktów kinofilii niż w rzeczywistości realizowanych projektach. Czeska awangarda skupiona wokół Teigeego nie stworzyła artefaktów filmowych. Były to raczej filmy na papierze, „wirtualne”<sup>30</sup>. Najciekawszym przykładem takiej praktyki jest *Abeceda* (*Alfabet*, 1926) – wspólny projekt Vítězslava Nezvala (tekst), Karela Teigeego (projekt graficzny i typografia<sup>31</sup>) oraz Karela M. Paspý (zdjęcia tancerki Milčy Mayerovej).

Ten typograficzny model ucieleśnionego alfabetu i jednocześnie zahibernowana w stopklatkach forma nowoczesnego układu choreograficznego od początku odwoływały się do wrażliwości polisensorycznej, wykraczały poza tekst i obraz. Dynamiczne ciało tancerki, układające się w litery i zatrzymywane w statycznych kadrach, tworzyło coś na kształt „modelu do składania”. *Abeceda* mogłaby być potraktowana jako gotowy zestaw czcionek. W tym, co chwilowo nieruchome, była już zawarta obietnica animacji – tożsamej z tworzeniem zarówno tekstu, jak i doświadczenia wizualnego. Były to przykład typowej fiksacji okulocentrycznej, tylko pozornie wykluczającej warstwę audialną. Litery alfabetu mają przecież wartość dźwiękową i mogą przyjmować różne rejestry „nagłośnienia”. Odbiór *Abeceda* jest więc załącznikiem doświadczenia audiowizualnego, które może zaistnieć dzięki kompetencjom medialnym odbiorcy.

W tak zarysowanym modelu interpretacji nie sposób pominąć idei „typo-foto” sformułowanej przez László Moholy-Nagya, węgierskiego emigranta współtworzącego szkołę Bauhausu. Rozumiał on ją jako *ciąg wizualno-asocjacyjno-pojęciowo-syntetyczny*<sup>32</sup>, ekonomiczny pod względem zawartości „fototekst”. Moholy-Nagy znosił granice między tekstem, czcionką, układem graficznym a kulturą wizualną epoki, twierdząc, że typografia jest komunikacją ukształtowaną w druku, a fotografia – wizualnym przedstawieniem tego, co uchwytnie optycznie. Typofotografia byłaby więc najbardziej precyzyjnym przedstawieniem informacji, *regulując nowe tempo nowej literatury wizualnej*<sup>33</sup>.

Kontekst Moholy-Nagya nie jest tu sztucznie narzucony, lecz wynika z obiegu i adaptacji jego myśli w Czechosłowacji w latach 20. XX w. W tym okresie artysta aktywnie uczestniczył w ruchu wystawienniczym tego kraju, a także publikował teksty teoretyczne. Już w 1925 r. czasopismo „Pasma” opublikowało fragmenty jego książki *Malerei, Photographie, Film*, jeszcze przed jej wydaniem w bibliotece Bauhausu. Moholy-Nagy utrzymywał bliskie kontakty z czeską i słowacką awangardą<sup>34</sup>, miał kilka wystaw indywidualnych w Brnie, Bratysławie i Czeskich Budziejowicach. W 1936 r. jego prace zdominowały całe pierwsze (i zarazem ostatnie) podwójne wydanie nowego brneńskiego czasopisma „Telehor”<sup>35</sup>; fotografie i fotomontaże artysty, a także innych wykładowców i studentów Bauhausu, regularnie ukazywały się w czeskich czasopismach awangardowych. Dzięki wykorzystaniu innowacyjnych ujęć z lotu ptaka, z perspektywy żabiej czy radykalnie kadrowanych kompozycji diagonalnych czescy fotografowie byli też bliscy radzieckim twórcom awangardy, takim jak Aleksandr Rodczenko albo El Lissitzky.

Ważnym elementem obiegu były wewnętrzne kręgi „awangardowych networków”: wykłady i osobiste spotkania, wizyty, podróże, zamówienia i zlecenia, a także same filmy, przy tworzeniu których międzynarodowi aktanci spotykali się choćby na chwilę, pozostawiając świadectwa tymczasowych konstelacji<sup>36</sup>. Sieć aktywności animowanych przez nieformalnego przywódcę i teoretyka czeskiej awangardy, Karela Teigeo, daje się opisać w perspektywie scharakteryzowanej przez Malte Hagenera: awangardy manifestowały swoją obecność przez organy wydawnicze („ReD”, czyli „Revue Svazu Moderní Kultury Devětsil” / „Przegląd Związku Nowoczesnej Kultury Devětsil” /) czy przestrzenie spotkań i dyskusji (mieszkania, kawiarnie, sceny teatralne)<sup>37</sup>. Należy też odnotować wzajemne

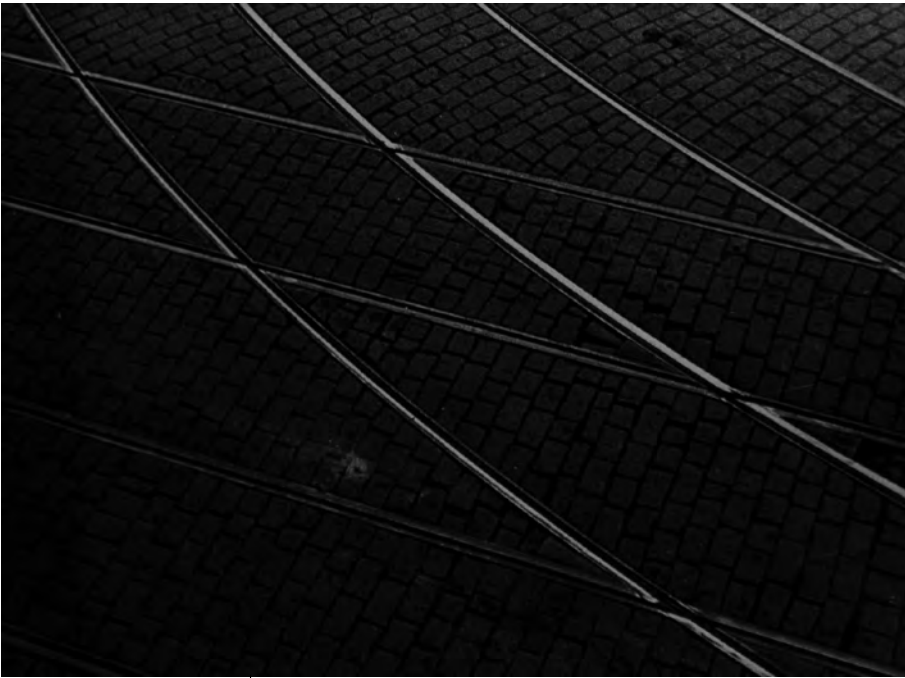


„nakładanie się” czechosłowackich grup awangardowych, przypominające, by użyć metafory, rozchodzące się płyty tektoniczne. Były to z jednej strony starsza pokoleniowo „warstwa Čapków”, tak zwanych „Upartych” (pisarzy, braci Karel i Josefa Čapków, malarza Václava Špála i architekta Vlastislava Hofmana)<sup>38</sup>, z drugiej – środowisko skupione wokół Teigeo, utrzymującego kontakty z André Bretonem i Paulem Éluardem. Teige, jako jedyny z „Młodych”, publikował recenzje plastyczne w „Czasie” i „Trybunie”, domenie wydawniczej starszego pokolenia. W 1922 r. poznał też Le Corbusiera<sup>39</sup>. Kilka lat później, w roku 1929, został zaproszony przez Hannesa Meyera, ówczesnego dyrektora Bauhausu, z którym dzielił wiele radykalnych poglądów funkcjonalistycznych, do wygłoszenia cyklu wykładów poświęconych socjologii architektury, typografii i estetyce. Jaroslav Seifert podkreślał, że kluczowa dla międzynarodowych kontaktów artystycznych Teigeo była znajomość języka francuskiego oraz zdolność rozpoznawania aktualnych trendów w sztuce. Teige regularnie kupował albumy poświęcone sztuce nowoczesnej, systematycznie poszerzając swoje kompetencje i horyzonty. Ostentacyjnie ignorował też „mauzolea” sztuki dawnej i akademickiej – w czasie pobytu w Paryżu nigdy nie wszedł do Luwru<sup>40</sup>. W tym kontekście można go porównać do takich postaci jak El Lissitzky czy Hans Richter, emisariuszy nowoczesności łączących różne międzynarodowe środowiska artystyczne.

### *Film und Foto*

Kolejny poziom sieci medialnych i społecznych wyznaczają projekcje, dyskusje i wystawy, które już w okresie międzywojnia przyjęły bardziej regularny tryb<sup>41</sup>. Najsłynniejsza międzynarodowa wystawa nowej fotografii, *Film und Foto (FiFo)*, została zorganizowana przez Deutscher Werkbund<sup>42</sup> w Neue Städtische Ausstellungshalle w Stuttgarcie i trwała od 18 maja do 7 lipca 1929 r. Zajmowała trzynaście sal, w których zaprezentowano najważniejsze tendencje ówczesnej kultury wizualnej. Za sekcję filmową odpowiadał Hans Richter, który przygotował program złożony z piętnastu filmów. Pokazy odbywały się w kinie Königsbau w Stuttgarcie i podzielono je na trzy bloki: dzieła mistrzów, próby awangardowe oraz sowieckie filmy fabularne i dokumentalne. Z jednej strony wystawa waloryzowała film jako formę sztuki, z drugiej – rozpoczynała jego historyzację. Pokazano filmy Dzigi Wiertowa (honorowego gościa wystawy), filmy dadaistyczne, ekspresjonistyczne i dzieła Siergieja Eisensteina.

W domenie fotografii wystawa ta jest nadal postrzegana jako przełomowa: zgromadziła 991 prac 182 fotografów, łącząc dagerotypy z kolekcji Ericha Stengera, fotografię naukową, komercyjną (w tym reklamową), fotomontaże i dzieła nowej fotografii. Dorota Łuczak podkreśla, że wydarzenie to znosiło granice między fotografią artystyczną, naukową i reklamową, tworząc reprezentatywny obraz współczesnego widzenia świata i sztuki<sup>43</sup>. László Moholy-Nagy kuratorował pierwszą salę, prezentującą rozwój fotografii do lat 20. XX w. Pozostałe dwanaście sal zorganizowano według kryterium narodowego. W odróżnieniu od wcześniejszych pokazów powołano jury, w którym nie było zawodowych fotografów – w ten sposób zrywano z dominacją nazwisk związanych z fotografią przemysłową. Znane postaci – jak El Lissitzky – przygotowywały sekcje narodowe.



*Bezcelowy spacer*, reż. Alexander Hackenschmied (1930)

Do udziału w stuttgarckiej wystawie zaproszono członków grupy Devětsil, która w tym czasie była już w kryzysie – formalnie działała do 1930 r. Za czeską kolekcję odpowiadał Karel Teige. Na wystawę nie przekazali jednak swoich prac dwaj pionierzy fotografii awangardowej: Jaromír Funke i Jaroslav Rössler (ten ostatni mieszkał wówczas w Paryżu). W rezultacie w Stuttgarcie Teige zaprezentował przede wszystkim własne realizacje (ilustracje do *Abecedy*, okładki książek i czasopism łączące fotografię z projektowaniem typograficznym), które nie mieściły się jednak wprost w kategorii fotografii. Pokazał także prace przyjaciół z Devětsilu: Bohuslava Fuchsa (trzy fotomontaże z nowoczesną architekturą w Brnie i Luhačovicach), Josefa Hausenblasa (fotomontaż z Wieżą Eiffla), Evžena Markalousa (cztery fotografie z deformującymi lustrami) oraz Zdenka Rossmanna (książkę projektów typograficznych), jednego z czeskich studentów Bauhausu<sup>44</sup>.

Sama wystawa *FiFo* odbiła się w Czechosłowacji szerokim echem. Jak pisał Teige: *wzbudziła w całej Europie większe zainteresowanie niż wszystkie paryskie Salony ostatniego dziesięciolecia razem wzięte*<sup>45</sup>. Własny tekst o wystawie – *Film ve Štutgartu* – opublikował także Alexander Hackenschmied<sup>46</sup> i co równie ważne, zorganizował w Pradze wystawę *Nowoczesna fotografia czeska*, wzorowaną na stuttgarckiej *FiFo*, jeszcze w tym samym 1930 r., a potem w 1931 r. Udział w nich wzięli między innymi ci, których zabrakło w Stuttgarcie: Jaromír Funke, Josef Sudek, Eugen Wiškovský, Jaroslav Rössler i wielu innych. Połowę ekspozycji stanowiła fotografia naukowa i techniczna. Debiutowali tam Ladislav E. Berka, sam Hackenschmied i Jiří Lehovec, działający razem w grupie *Aventinská mansarda*, skupionej wokół wydawcy Otakara Štorcha-Mariena. Stuttgarcka wystawa *FiFo* pośrednio skonsolidowała więc nowoczesną czeską fotografię<sup>47</sup>.

Hackenschmied jeszcze po sześćdziesięciu latach wspominał, jakim przełomem była dla niego wizyta w Stuttgarcie. To tam zobaczył fotografie Edwarda Westona, Edwarda Steichena, Man Raya, a także filmy Jorisa Ivensa czy Hansa Richtera<sup>48</sup>. Tytuły filmów pokazanych na *Film und Foto* w zasadzie pokrywają się z tymi, które Hackenschmied wymienia w tekście *Nezávislý film – světové hnutí (Film niezależny – ruch światowy)*<sup>49</sup> jako przykłady dobrego kina. Drugim ważnym wydarzeniem z obszaru kultury filmowej był dla niego zjazd niezależnych twórców filmowych w szwajcarskim La Sarraz – *żywo komentowany w prasie*<sup>50</sup>, jak pisze Hackenschmied, czyli, jak można przypuszczać, w przeciwieństwie do *FiFo*, znany mu tylko „z drugiej ręki”.

Udział Hackenschmieda w kolejnych wystawach międzynarodowych – już na prawach artysty prezentującego własne prace – wydaje się bezpośrednim skutkiem doświadczenia *Film und Foto* i wejścia w wykreowaną przez to wydarzenie sieć powiązań. Wziął udział w wystawach *Das Lichtbild* w Monachium (1930), *Deuxième exposition internationale de la photographie et du cinéma* w Palais des Beaux-Arts w Brukseli (1933)<sup>51</sup>, *Mezinárodní Výstava Fotografie* w galerii Mánes w Pradze (1936)<sup>52</sup>.

## Hackenschmied filmowcem

Wystawie *FiFo* towarzyszyły dwa wydawnictwa. Pierwszym z nich był słynny album *Foto-Auge. 76 Fotos der Zeit* pod redakcją Jana Tschicholda i Fran-

za Roħa, z autotematycznym, konstruktywistycznym zdjęciem El Lissitzkiego na okładce. Tom ten stanowił fundacyjną antologię „nowego widzenia”, współodpowiedzialną za formowanie się języka wizualnego modernizmu i mającą ogromny wpływ na rozwój fotomontażu, reklamy, plakatu i filmu eksperymentalnego. *Bezczelowy spacer*, debiut reżyserski Hackenschmieda, uchodzi natomiast za filmową wersję drugiej publikacji towarzyszącej wystawie *Es kommt der neue Fotograf!* (*Oto nadchodzi nowy fotograf!*, 1929) Wernera Gräffa<sup>53</sup>. Głównym atrybutem protagonisty krótkiego filmu Hackenschmieda, Bedřicha Votýpki, prywatnie przyjaciela reżysera, który towarzyszył mu na wystawie w Stuttgarcie, jest kapelusz. Również okładka książki Gräffa koncentruje się wokół centralnego, wykonanego z wysokości ujęcia mężczyzny w kapeluszu, przy czym zdjęcie zostało obramowane pierścieniem obiektywu fotograficznego z konkretnymi parametrami technicznymi: Carl Zeiss Jena Tessar 50 mm<sup>54</sup>. Album *Es kommt der neue Fotograf!* funkcjonuje zarówno jako prezentacja wizualna, jak i podręcznikowo-teoretyczne wprowadzenie do estetyki nowego widzenia w fotografii. Jeśli nawet nie traktować pierwszego filmu Hackenschmieda jako ruchomej wizualizacji tego wydawnictwa – przenoszonych do kina, strona po stronie, skatalogowanych nowych punktów widzenia – to na pewno można go odnieść do tekstów teoretycznych László Moholy-Nagya. Fotografia nie narzuca uprzywilejowanej perspektywy: zdjęcie zawsze można obrócić. Nie jest też medium neutralnym – może stwarzać nowoczesny świat. Aby uczestniczyć w kształtowaniu własnej epoki, trzeba posługiwać się środkami właściwymi tej epoce<sup>55</sup>. W jednym z późniejszych artykułów Hackenschmied wynotuje: *Zadaniem fotografa uzbrojonego w nowoczesne środki formalne jest tylko poszukiwać, widzieć i wybierać*<sup>56</sup>. W 1930 r. środkami właściwymi epoce były fotografia i film.

Bezużyteczny spacer, włóczęge pozbawioną celu, analogony tytułu debiutu Hackenschmieda, można odczytywać jako tryby medytacji nad przestrzenią przedmieścia – jednocześnie kryzysową i twórczą. Kamera rejestruje jego rytmy i kontrasty: kominy fabryczne, puste place, tory kolejowe, samotnego przechodnia. Spacer bez celu ujawnia, że widzenie nigdy nie jest neutralne – zależy od kontekstu, środka transportu i pozycji obserwatora<sup>57</sup>.

Film ten, określany jako „studium filmowe” (w napisach końcowych: *Filmová studie od Alexandra Hackenschmieda*), nie miał ambicji narracyjnych, funkcjonował jako próba, ćwiczenie, eksperyment percepcyjny. Tym samym zbliżał Hackenschmieda do praktyk europejskich awangardystów, którzy w latach 20. i 30. traktowali film jako laboratorium form wizualnych. *Bezczelowy spacer* bazuje na prostych kompozycjach i oddaje fenomen miasta nie przez ilustrację, lecz samą strukturę obrazu filmowego. Młody bohater Hammida – wędrowiec, pielgrzym czy, jak chce Michal Bregant, po prostu „ja”<sup>58</sup> – przemierza przestrzeń miejską, przemieniając ją w opowieść filmową. Miasto jest tu zarówno tłem, jak i bohaterem filmu. W przeciwieństwie do innych symfonii miejskich nie mamy tu jednak do czynienia ani z dokumentem o Pradze, o robotniczej dzielnicy Libeň<sup>59</sup>, ani z modernistycznym portretem cywilizacji, lecz z obrazowaniem autonomicznej idei przestrzeni życiowej. W młodości silne wrażenie wywarła na Hackenschmiedzie niema komedia Bustera Keatona *Sherlock Jr.* (1924). Jak wspominał: *Ten film mnie olśnił. Zastosowane metody – szybkie zmiany scenerii i skoki z jednego środowiska w drugie, z pustyni do*

oceanu – były dla mnie odkryciem<sup>60</sup>. Trop bohatera poruszającego się w obszarze kinematograficznego fantazmatu stwarza tu kolejny interesujący kontekst. Końcowy pomysł na rozdwojenie postaci może z kolei przywoływać romantyczny motyw *Doppelgängera*<sup>61</sup>, pośrednio odwołując się do niemego *Studenta z Pragi (Der Student von Prag)*, reż. Stellan Rye, Paul Wegener, 1913). Thomas E. Valasek, autor pierwszej anglojęzycznej publikacji o Hammidzie, opublikowanej na łamach „Film Culture”, wspomina, że rozdzielenie pojedynczej postaci na wiele autoobrazów od zawsze fascynowało tego twórcę<sup>62</sup>. Bohater *Bezcelowego spaceru*, siedzący and rzeką i jednocześnie wsiadający do tramwaju, który ma go przewieźć z miejskich peryferii do centrum, poza wszystkim pozostaje też fantazją o omnipotencji kinematograficznej protezy, o jej trwaniu pod nieobecność człowieka.

*Bezcelowy spacer* musiał być filmem niemy, jak pisze Natascha Drubek<sup>63</sup>, bo powstał jako projekt niezależny o niskim budżecie (po latach Hackenschmied twierdził, że kosztował on zaledwie 10 dolarów). Został nakręcony ręczną kamerą Kinamo, pożyczoną od przyjaciela, krytyka filmowego i dramaturga doktora Otto Ráidla, redaktora „Studia”. W filmie *Aimless Walk – Alexander Hammid* (1996) Martiny Kudláček sam autor wspomina ten czas, trzymając w rękach kamerę Kinamo – najmniejszą spośród kompaktowych kamer 35 mm dostępnych na rynku w latach 20.<sup>64</sup>

W 1929 r. Hackenschmied został zatrudniony jako konsultant artystyczny przy filmie *Erotikon* Gustava Machatý'ego. *Po maturze zacząłem studiować architekturę, ale szybko znudził mnie staroświecki styl nauczania. Już w szkole realnej interesowałem się filmami i miałem nadzieję, że kiedyś będę je robić. Fotografia była najbliższa kinematografii, więc zacząłem fotografować. (...) Ktoś przedstawił mnie Machatý'emu, pokazałem mu swoje fotografie i zaprosił mnie jako „konsultanta artystycznego” do filmu „Erotikon”<sup>65</sup>. *Bezcelowy spacer* zrealizował na krótkich fragmentach negatywów (*short-ends*) подарowanych mu przez studio AB, gdzie kręcono *Erotikon*.*

Film po raz pierwszy został pokazany w praskim kinie Kotva w ramach przeglądu międzynarodowych filmów awangardowych zorganizowanego przez Hackenschmieda między listopadem 1930 r. a lutym 1931 r. W programie pokazano między innymi filmy: *À propos Nicei (À propos de Nice)*, 1930) Jeana Vigo, *Antrakt (Entr'acte)*, 1924) René Claira, *Pięć minut czystego kina (Cinq minutes de cinéma pur)*, 1925) Henri Chomette'a, *Studium nr 5 i nr 6 (Studie nr 5, Studie nr 6)*, 1930) Oskara Fischingera, *Ziemia (Zemlia)*, 1930) Aleksandra Dowżenki, *Godziny mijają (Rien que les heures)*, 1926) Alberta Cavalcantiego. Zaprezentowano też filmy czeskie: dzieła z początków kina autorstwa Jana Kříženeckiego oraz krótkometrażowe *Světlo proniká tmou (Światło przenika ciemność)*, 1930) Františka Piláta i Otakara Vávry. Tym sposobem *Bezcelowy spacer*, przynajmniej w porządku percepcyjnym, wszedł w obieg awangardy światowej<sup>66</sup>. Warto podkreślić, że Maya Deren nigdy go nie widziała. W Stanach Zjednoczonych został pokazany, razem z innymi filmami nakręconymi przez Hammida w Czechosłowacji, dopiero w ramach retrospektywy zorganizowanej przez Anthology Film Archives w 1988 r.

W drugim i ostatnim czeskim projekcie filmowym – *Symfonia architektury* lub *Na praskim zamku* – dzięki technicznej nowince, jaką był optyczny zapis dźwięku bezpośrednio na taśmie filmowej (niemiecka technologia Tobis-Klang-film<sup>67</sup> zastosowana rok wcześniej w *Błękitnym aniele / Der blaue Engel / Josefa von*

Sternberga), Hammid mógł zrealizować eksperyment przynajmniej w pewnym stopniu synestetyczny. Punktom widzenia kamery, jej horyzontalnym i wertykalnym ruchom, nadano wartość dźwiękową. Wykorzystaniu muzyki młodego kompozytora Františka Bartoša towarzyszyła zresztą refleksja estetyczna Hackenschmieda opublikowana na łamach „Cinema Quarterly” w 1933 r.<sup>68</sup> To w tej eksplikacji pojawia się fraza nobilitująca zakres autorstwa Bartoša: *film nakręcony we współpracy z kompozytorem*. Wskazuje ona również na stałą gotowość Hackenschmieda do działania wspólnotowego, która ujawni się potem w czasie pracy w fabryce obuwia Baty z Herbertem Klinem, Mayą Deren i Francisem Thompsonem. Jasno określony kierunek poszukiwań (*próbowałem znaleźć związek między formą architektoniczną a muzyką*<sup>69</sup>) nawiązuje do abstrakcyjnych eksperymentów Oskara Fischingera. Z tą różnicą, że tu centralnym motywem, zamiast punktów i linii, jest bryła praskiego zamku, napięcie między jej historycznymi i nowoczesnymi elementami a architekturą otoczenia.

Opublikowany już w 1933 r. tekst odsłania intelektualne zaplecze tej krótkiej realizacji: inspiracje eksperymentami prowadzonymi w Bauhausie nad synchronizacją reflektorów świetlnych, kształtów geometrycznych i dźwięków, a także – zupełnie niezależne – poszukiwania Zdenka Pešánka w ramach „barwnego fortepianu”<sup>70</sup>, za pomocą którego w przestrzeni miejskiej generował kolorowe formy świetlne skorelowane z muzyką. Założenie Hackenschmieda stale powraca do efektu intuicyjnej bądź spreparowanej synestezji: *Dźwięk nadaje filmowi nowe barwy, określa jego przestrzeń i głębię*<sup>71</sup>.

Hackenschmied rozumie termin „film muzyczny” w kategoriach awangardowości i nienarracyjności: widzi go nie jako film fabularny czy adaptację, lecz jako *medium nowego rodzaju, składające się z dwóch części składowych – muzyki i filmu, które muszą powstawać symultanicznie*<sup>72</sup>. Wyklucza zatem kino aktorskie, fikcyjne czy też takie, którego celem byłaby adaptacja już istniejących, skończonych utworów muzycznych powstałych z przeznaczeniem dla innego medium. Postulat, który powracał w innych krytycznych publikacjach Hackenschmieda, dotyczył niezależnienia się od wpływu producentów i dystrybutorów<sup>73</sup>.

W porównaniu do *Bezcelowego spaceru* zabiegi techniczne w *Na praskim zamku* nie stanowią już tylko przeglądu możliwości warsztatowych, lecz ewokują przestrzeń duchową. Kamera realizuje panoramy wertykalne, diagonalne i odwrócone, często wykonując gest niemożliwy: zstępowania lub wstępowania ku górze. Dźwięki wchodzą tu w bezpośrednią relację z materia architektoniczną – większym bryłom towarzyszy niższy rejestr, podczas gdy elementy drobniejsze, jak rzeźby, odpowiadają wyższemu rejestrom. Pejzaż ten, pozbawiony centralnej postaci ludzkiej, ma wymiar niemal posthumanistyczny: przypadkowe sylwetki spacerujących po dziedzińcu pojawiają się jedynie na marginesie, nadając scenom właściwą, nieantropocentryczną skalę. Optyka *Neue Sehen* ujawnia się w niezwykłych ujęciach, ale to muzyka staje się źródłem nowej wartości, otwierając nieznanne dotąd wymiary percepcji. Film aktualizuje dotychczasową kompetencję odbiorczą – uczy bycia w obrazie jednocześnie „okiem i uchem”.

Odczytując zawodową biografię Hackenschmieda przede wszystkim w perspektywie *Medienverbund*, uznaje jednocześnie za konieczne zreferowanie procesu kształtowania się jego samoświadomości twórczej na etapie czeskim.

Mając na uwadze wszystkie konsekwencje funkcjonowania tego artysty w środowisku wydawniczym i wystawienniczym (miejsce projekcji własnych filmów), produkcyjnym (nośnik filmowy) i branżowym (współpraca z kompozytorem Bartošem), jednocześnie zwracam uwagę na sam przekaz estetyczny.

### *Filmové Ateliéry Batá*

W grudniu 1934 r. Hackenschmied przeniósł się do Zlina, do nowo powołanych Filmowych Atelier Bat'a (FAB). Przyjechał tam za namową młodego reżysera Elmara Klosa. Razem z producentem Ladislavem Koldą współtworzyli trzon zespołu filmowego działającego przy fabryce obuwia. Praca w Zlinie miała wyjątkowy charakter: zespół liczył zaledwie kilku twórców i techników, cieszył się przy tym znaczną swobodą artystyczną w realizacji filmów reklamowych, przemysłowych i wizerunkowych. Hackenschmied, często w duecie operatorskim z Klosem, rozwijał nowatorski styl oparty na eksperymentach z punktem widzenia, kontrastowaniem planów i rytmicznym montażem – od ujęć lotniczych po makrodetale. Jego filmy – jak *Nová píseň* (*Nowa pieśń*, 1935) czy *Silnice zpívá* (*Śpiewający trakt*, 1937) – łączyły awangardową formę z funkcjonalistyczną treścią, wpisując się w szeroką strategię korporacyjną Baty, która obejmowała film, radio, prasę i ekspozycje targowe<sup>74</sup>.

Filmy reklamowe, w których Hackenschmied widnieje jako operator kamery, czasem też w ramach zbiorowego tworu<sup>75</sup> F. Šestka<sup>76</sup>, ukazują w praktyce wypunktowaną przez Malte Hagenera rolę instytucji i sieci współpracy. Około 1930 r. to właśnie reklama filmowa stanowiła obszar, w którym najłatwiej było łączyć innowacje formalne z użytecznością. Krótkie formy, przeznaczone do dystrybucji w kinach lub podczas pokazów towarów, pozwalały testować nowe techniki montażowe i wizualne, które w filmie fabularnym mogłyby wydawać się zbyt radykalne<sup>77</sup>. Hagener wynotowuje, że wielu interesujących go twórców awangardowych realizowało filmy reklamowe, czyli takie, w których zleceniodawca finansował film przedstawiający dany produkt jako użyteczny lub pożądaný. Hans Richter nakręcił dla niemieckiej prasy *Der Zweigroschen-Zauber* (*Cud za dwa grosze*, 1929), Walter Ruttmann *Das Wunder* (*Cud*, 1922) dla producenta likieru i *Das wiedergefundene Paradies* (*Odzyskany raj*, 1925) dla kwaciarni, a Joris Ivens dla firmy elektrycznej Philips *Philips Radio* (1931)<sup>78</sup>. To dzięki reklamie produktów Baty Hackenschmied po raz pierwszy znalazł się w przestrzeni targów światowych, co z miejsca wpisywało go w obieg prestiżu.

Pracę operatorską Czecha w tym czasie charakteryzuje wyniesiona z wcześniejszego etapu tendencja do ujęć „nieprzezroczystych”, skupiających uwagę kompozycją kadru, punktem widzenia kamery. Często można tu dostrzec fragmentaryzację ciał w scenach zbiorowych, traktowanie grupy ludzkiej jak dynamicznego układu plastycznego. Raz nakręcone sceny są wykorzystywane w kolejnych produkcjach. Mowa tu przede wszystkim o ich propagandowym użyciu w filmach Tomasza, a potem Jana Baty przedstawiających Zlin jako najlepsze na świecie miejsce do życia, mikrokosmos eksterytorialnej samowystarczalnej organizacji produkcyjno-społecznej, w której jednostka funkcjonuje jak dobrze naoliwiony element. Cykl pracy (rewolucyjna zmiana wprowadzająca 40 godzin pra-

cy i tylko 5 dni pracy w tygodniu) równoważy oferta czasu wolnego, szansa na edukację, rywalizację sportową i kontakt ze sztuką. Samo miasto jest ucieleśnieniem tendencji modernistycznej w architekturze: regularne bryły mieszczą w sobie biura, przestrzenie fabryczne, ale i sale szkolne czy uniwersyteckie. Projekty architektoniczne konsultuje między innymi Le Corbusier. Przestrzeń do życia zostaje zaplanowana w najdrobniejszym szczególe. „Ruchome oko” właściciela sprawuje kontrolę nad pracą podwładnych, przemieszczając się w przeszkłonej windzie-biurze między piętrami najnowocześniejszego z budynków.

Wśród filmów reklamujących ambicje społeczno-edukacyjne Baty, przy realizacji których brał udział Aleksander Hackenschmied, można wyróżnić próby przedstawienia miasta Zlin jako symfonii miejskiej (*Tvář Zlína / Twarz Zlina /*, 1937), destynacji turystycznej, w kontekście jego specyfiki etnograficznej, potwierdzanej chociażby przez coroczne obchody święta 1 maja, nakładające na kapitalistyczny organizm fabryki obuwia doraźny socjalistyczny kostium (*Svátek práce ve Zlíně / Świąt pracy w Zlinie /*, 1936). Grupą wyróżniona jest młodzież – od wieku szkolnego do dojrzałości fizycznej, społecznej i życiowej. Film *Mláďi vpřed! (Młodzi naprzód*, 1937) wykazuje zresztą analogie z późniejszymi amerykańskimi projektami, przy których będzie współpracował Hammid: *To Be Alive!* (1964) czy *We Are Young* (1967). Wszystkie są peanami na cześć witalności oraz interakcji międzyludzkich. To właściwy odbiorca owych perswazyjnych projektów: pokolenie, które jest przyszłością i które jeszcze może być wszystkim.

Wkład operatorski Hackenschmieda zawsze gwarantował oryginalny punkt widzenia – kamera była ustawiana między przechodzącymi, monumentalizując sylwetki ludzi pracy. Analogie z rosyjską szkołą montażową wydają się oczywiste. Taka zmiana perspektywy manifestuje zwolnienie kamery z obowiązku opowiadania klasycznej „ludzkiej” narracji. Bliskość podłoża, czy to asfaltu, bruku, czy gruntu, zawsze metonimicznie wprowadza obecność obuwia, jako że to z jego poziomu obserwuje się świat. Obuwie jest przez kogoś noszone, używane, ale także wprowadza nieoczywistą perspektywę przedmiotową: świat po Bacie nigdy nie będzie już taki sam. Czasami ten zwrot realizuje się na poziomie bardziej naocznego triku: w *Nowej pieśni* grupa mężczyzn mozolnie ciągnących liny w rytm tytułowego songu pracy znika za billboardem Baty (motywacja diegetyczna dla obiektu reklamy ulokowanego poza miastem ma siłę humorystycznej gry z konwencją wsi i pola) oraz ulega cudownej przemianie: ich onuce zostają podmienione na gumki<sup>79</sup>.

Produkcje powstałe w Zlinie były szeroko dystrybuowane – zarówno w kinach krajowych i zagranicznych, jak również na potrzeby projekcji organizowanych w sklepach, szkołach czy podczas wystaw światowych<sup>80</sup>. Najlepszym dowodem ich poziomu artystycznego było przyznanie złotego medalu na Wystawie Światowej w Paryżu w 1937 r. za film reklamujący gumowe opony wyprodukowane przez firmę Bata: *Silnice zpívá*.

W Zlinie Hackenschmied nie tylko realizował reklamy i filmy instruktażowe, lecz także uczestniczył w spektakularnych przedsięwzięciach firmowych. W 1936 r. wraz z Klosem wyjechał do Stanów Zjednoczonych, by zakupić dla studia profesjonalny sprzęt filmowy i podpatrzeć metody pracy hollywoodzkich wytwórni<sup>81</sup>. Rok później razem z Janem Antonínem Batą wziął udział w podróży dookoła świata, dokumentując kolejne etapy wyprawy po Europie, Afryce





*Sieci popołudnia*, reż. Maya Deren, Alexander Hammid (1943)

i Azji. Podróż ta w rzeczywistości oznaczała pobyt w wybranych miejscach tylko przez jeden, dwa dni i miała służyć głównie zakładaniu fabryczno-mieszkalnych replik Zlina<sup>82</sup>. Zadaniem operatora była lojalna dokumentacja, ale jednocześnie egzotyczne lokacje wprowadzały nowy rodzaj napięcia między wernakularnością i miejskością. Za zgodą mecenasa Baty Hackenschmied na dwa miesiące uwolnił się z kieratu asystowania pracodawcy i mógł samodzielnie filmować Indie i Cejlon. Z wrażliwością etnografa, którą miał okazję rozwinąć wcześniej na planie filmu Karela Plicki *Ziemia śpiewa* (*Zem speiva*, 1932)<sup>83</sup>, zrealizował obszerny materiał, w którego montażu już nie uczestniczył. Filmy *Přístav v srdci Evropy* (*Port w sercu Europy*, 1938-1945), *Řeka života a smrti* (*Rzeka życia i śmierci*, 1939), *Chudí lidé* (*Biedni ludzie*, 1939-1940), *Vzpomínka na ráj* (*Wspomnienie raju*, 1939-1940)<sup>84</sup>, zobaczył dopiero w latach 80. w czasie projekcji zorganizowanych przez Anthology Film Archives<sup>85</sup>. Pod jego nieobecność filmy zostały zmontowane przez Elmara Klosa. Konsekwentne rozszczelnianie wąskiego trybu pracy (w studiu Baty) przez rozmaite wyjazdy do Hollywood i dookoła świata nastąpiło dzięki spotkaniu z dziennikarzem i początkującym filmowcem Herbertem Kline'em, z którym Hackenschmied zrealizował film dokumentujący zmiany polityczne w przededniu wybuchu I wojny światowej: *Kryzys* (*Krize / Crisis – a Film of the „Nazi Way“*, 1939). Nigdy już nie wrócił do Czechosłowacji.

\*\*\*

Na etapie czeskim Alexander Hackenschmied byłby więc fotografem, animatorem fotograficznych projektów wystawienniczych i przeglądów filmowych, recenzentem-krytykiem, debiutującym teoretykiem kina i reżyserem dwóch niewielkich filmów. Jako pracownik studia filmowego Barrandov został też konsultantem wizualnym profesjonalnych twórców filmowych: Karela Plicki (przy filmie *Ziemia śpiewa*), Otakara Vavry (*Listopad / Listopad*, 1935) i Gustava Machatý'ego (*Ze soboty na neděli / Z soboty na niedzielę*, 1931; *Erotikon*<sup>86</sup>). Doświadczenia te okazały się wprowadzeniem do etapu realizacji projektów komercyjnych. To reklamy bezpośrednio poprzedzały pracę nad filmem dokumentalnym i fabularnym z Herbertem Kline'em (Zlin, Londyn, Meksyk), współtworzenie z Mayą Deren przełomowych dla amerykańskiego kina niezależnego *Sieci południa* z 1943 r. (Los Angeles, Nowy Jork), ścisłą współpracę z organizacją Affiliated Film Producers (AFP), produkującą filmy edukacyjne i dokumentalne dla instytucji publicznych, w tym War Information Office i wydziału filmowego ONZ (Nowy Jork). To po realizacji reklam Hammid zaangażował się w przeobrażanie praktyk odbiorczych za sprawą wieloekranowych projektów filmowych tworzonych wspólnie z Francisem Thompsonem (Nowy Jork), w tym nagrodzonego w 1965 r. Oscarem dla najlepszego krótkometrażowego filmu dokumentalnego trójekranowego *To Be Alive!*, przy jednoczesnym wkładzie w rozwój systemu IMAX<sup>87</sup>.

Pozornie cała działalność artystyczna Alexandra Hackenschmieda mogłaby zostać wpisana do katalogu sztuki najmniejszej. Urszula Czartoryska wychwycała pojęcie sztuki niższej, *sztuki najskromniejszej*, ze zbioru esejów Josefa Čapka wydanego w 1920 r. pod takim właśnie tytułem. Čapek użył go w relacji do cyrku, kina, festynów, fotografii rodzinnej, agencyjnej fotografii wojennej, szyldów,

sprzętów domowych. Zdaniem autorki termin ten pozwala najtrafniej zarysować perspektywę badawczą dla awangardy czeskiej<sup>88</sup>.

W rzeczywistości Hackenschmied (i Hammid) okazuje się przykładem aktywnego podmiotu w obiegu kina światowego. Emisariuszem, posłańcem, wiecznym adeptem w procesie rozwoju, sprawnym rzemieślnikiem stale zafascynowanym możliwościami technologicznymi. Jako twórca w sytuacji wykorzenienia w tamtym czasie nie jest oczywiście odosobniony. Malte Hagener przypomina, że *Stany Zjednoczone były prawdopodobnie najbardziej otwartym odbiorcą europejskiej kultury awangardowej z okresu międzywojennego. Hans Richter i Oskar Fischinger, Man Ray i George Pal, Marcel Duchamp i Alexander Hackenschmied, René Clair i Jean Renoir, Luis Buñuel i Iris Barry, Siegfried Kracauer i Jay Leyda – wszyscy ci „aktorzy” wcześniejszej epoki znaleźli w USA czasowe lub stałe schronienie*<sup>89</sup>.

Tematem przekraczającym ramy tego artykułu są dwie najważniejsze inicjatywy Hackenschmieda w USA. Pierwsza z nich to współuczestnictwo w narodzinach koncepcji amerykańskiego kina niezależnego, identyfikowanego z drogą twórczą Mai Deren, która przed spotkaniem Hammida filmy widywała jedynie w kinie. W tym układzie dwojga emigrantów z Europy Wschodniej to Eleonora Derenkowska okazała się osobowością konsekwentnie zawłaszczającą kolejne obszary prestiżu. Jako stypendystka Fundacji Guggenheima i laureatka nagrody na festiwalu w Cannes doprowadziła do niebywałej sytuacji w historii kina, stopniowo wymazując męczyznę ze swoich projektów. Znamienne jest zwłaszcza pisanie o Deren w perspektywie ikony Wenus Botticellego, za którą uchodzi najbardziej znany kadr z *Sieci południa*: kamera frontalnie chwyta twarz dziewczyny spoglądającej przez okno. Większość piszących zapomina, że koncepcja estetyczna tego filmowego fantazmatu jest autorstwa stojącego za kamerą mężczyzny, poza wszystkim realizującego w ten sposób *portret swojej młodej żony*<sup>90</sup>.

Drugi rodzaj znaczących inicjatyw audiowizualnych, w które od 1962 r. włączał się Alexander Hackenschmied, to projekty filmów wystawowych realizowanych wspólnie z Francisem Thompsonem. Anne Friedberg pisała o nich: *Thompson i Hammid produkowali wieloobrazowe filmy przeznaczone na gigantyczne ekrany również na inne wystawy światowe, już po nowojorskiej, w tym na Wystawie Hemmis '68 (w San Antonio, w Teksasie) i na Expo '82 w Knoxville, w Tennessee. W 1975 roku przedsiębiorstwo Francisa Thompsona dostało od Smithsonian Institution zlecenie wyprodukowania filmu z okazji otwarcia nowego National Air and Space Museum. Thompson zdecydował się na realizację „To Fly!” w niedawno stworzonym wielkoformatowym systemie kinowym IMAX (70 mm)*<sup>91</sup>.

Były to filmy zagnieżdżone w konkretnym środowisku architektonicznym targów światowych w celu promocji haseł i treści o ogólnym wydźwięku humanistycznym, czasem ściśle sprzęgnięte z osiągnięciami technologicznymi przyczyniającymi się do przeobrażenia nawyków percepcyjnych, aktualizacji „oferty” nowego widzenia oraz podkreślającymi znaczenie wszystkich pozostałych zmysłów. „Cichy Czech”<sup>92</sup> stał się po raz kolejny częścią projektu w jakimś stopniu reklamowego, o ile czynnik perswazyjny można uznać za dominujący w przestrzeni wystaw światowych. Hackenschmied pozostał wierny sieciowości i fascynacji coraz doskonalszymi technologiami. Przekroczył ograniczenia kina narodowego na rzecz rzemieślniczej, oddolnej rozbudowy kina światowego.

- <sup>1</sup> Zob. m.in. P. Hames, *Czechosłowacka Nowa Fala*, tłum. G. Świątochowska i in., słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 34.
- <sup>2</sup> Takie nazwisko przyjął po uzyskaniu amerykańskiego obywatelstwa w 1946 r. Wszystkie informacje biograficzne podaje za: J. Anděl, *Alexandr Hackenschmied*, Torst, Praha 2002; *Alexander Hackenschmied: (Bez)účelná procházka*, red. M. Omasta, Casablanca, Praha 2014.
- <sup>3</sup> Zob. m.in. T. Elsaesser, *Die Stadt von Morgen: Filme zum Bauen und Wohnen*, w: *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Bd. 2: Weimarer Republik 1918-1933*, red. K. Kreimeier, A. Ehmann, J. Goergen, Reclam-Verlag, Stuttgart 2005; *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, red. V. Hediger, P. Vonderau, Amsterdam University Press, Amsterdam 2009.
- <sup>4</sup> M. Hagener, *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007. U Hagenera zostaje też wspomniany precedens awangardowej twórczości filmowej Hackenschmieda, w moim przekonaniu znacznie go jednak poszerzam i dynamizuję.
- <sup>5</sup> P. Szczepanik, *Modernism, Industry, Film: A Network of Media in the Baťa Corporation and the Town of Zlín in the 1930s*, w: *Films that Work...* dz. cyt., s. 349-376.
- <sup>6</sup> Ale też Herbert Bayer, Oskar Schlemmer, Josef Albers, Wassily Kandinsky.
- <sup>7</sup> E. Hohenbergerová, *Filmy Alexandra Hackenschmieda v emigraci: Popis cesty k filmům „Križe”, „Světla v Evropě zhasla” a „Zapomenutá vesnice”*, w: *Alexander Hackenschmied...* dz. cyt., s. 38.
- <sup>8</sup> Filmy wystawowe można potraktować jako osobny fenomen, charakteryzujący się manifestowaniem nowatorstwa technologicznego (projekcje wielkoekranowe albo interaktywne) oraz uniwersalnym, „płaskim” przesłaniem.
- <sup>9</sup> Zob. P. Szczepanik, dz. cyt.
- <sup>10</sup> M.in. Martin Čihák w *Česka filmová avantgarda (The Czech Film Avant-Garde)*, reż. Libor Nemeskal, 2017.
- <sup>11</sup> Zob. V. Birgus, J. Mlčoch, *Czech Photography of the 20<sup>th</sup> Century*, Kant, Praha 2009; L. Lechowicz, *Nowa fotografia czeska 1918-1939*, „Obscura” 1986, nr 5, s. 5-19.
- <sup>12</sup> L. Lechowicz, *Fotografia w kręgu czeskiej awangardy międzywojennej*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Scientiae Artium et Litterarum” 1990, t. 1, s. 125-145.
- <sup>13</sup> J. Anděl, dz. cyt., s. 122.
- <sup>14</sup> Zob. M. Omasta, *To ostatní je víceméně rutina: Korespondence Michaela Omasty s Alexandrem Hackenschmiedem, Vídeň – New York (září 2001 – leden 2002)*, w: *Alexander Hackenschmied...* dz. cyt., s. 165-202.
- <sup>15</sup> Tamże, s. 207.
- <sup>16</sup> Tamże, s. 208.
- <sup>17</sup> M. Bregant, *Hamnidova česká léta: Prostor a čas v jeho proních filmech*, w: *Alexander Hackenschmied...* dz. cyt., s. 29.
- <sup>18</sup> Por. M. Hagener, dz. cyt., s. 33-35.
- <sup>19</sup> Zob. m.in. U. Czartoryska, *Czeski konstrukttywizm i surrealizm – próba uchylecia sprzeczności*, w: *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, red. U. Czartoryska, R. Kluszczyński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa – Łódź 1985, s. 107-125.
- <sup>20</sup> Zob. J. Anděl, P. Szczepanik, *Wprowadzenie. Historia refleksji filmowej*, tłum. I. Kędziński, w: *Czeska myśl filmowa. Tom I: Obrazy, obrazki, obrazeczki*, red. A. Gwóźdź, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 19.
- <sup>21</sup> Z. Tarajło-Lipowska, *Historia literatury czeskiej*, Ossolineum, Wrocław 2010, s. 274.
- <sup>22</sup> J. Anděl, P. Szczepanik, dz. cyt., s. 19-20.
- <sup>23</sup> V. Nezval, *Fotogenia*, tłum. J. Baluch, w: *Czeska myśl filmowa. Tom I...* dz. cyt., s. 170-171.
- <sup>24</sup> Tamże, s. 170.
- <sup>25</sup> K. Teige, *Estetyka filmu i kinografii*, tłum. A. Mikołajczyk, w: *Czeska myśl filmowa. Tom I...* dz. cyt., s. 153.
- <sup>26</sup> Tamże.
- <sup>27</sup> L. Lechowicz, *Fotografia w kręgu...* dz. cyt. (brak paginacji).
- <sup>28</sup> Tamże.
- <sup>29</sup> U. Czartoryska, dz. cyt., s. 111.
- <sup>30</sup> Ivan Klimes w filmie *Česka filmová avantgarda Nemeškala*.
- <sup>31</sup> Autorzy wskazują na pewną analogię z projektami Jaroslava Rosslera, zwłaszcza jego pracami *Fotografia I*, *Fotografia II*. Rossler był jedynym fotografem wchodzącym w skład Devětsilu, autorem projektów okładek i layoutu wydawnictwa RED. V. Birgus, J. Mlčoch, dz. cyt., s. 47-49.
- <sup>32</sup> L. Moholy-Nagy, *Malarstwo Fotografia Film*, tłum. M. Leyko, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Katowice 2022, s. 43.
- <sup>33</sup> Tamże, s. 42.
- <sup>34</sup> L. Lechowicz, *Fotografia w kręgu...* dz. cyt. (brak paginacji).
- <sup>35</sup> Tamże.
- <sup>36</sup> M. Hagener, dz. cyt., s. 33-35.
- <sup>37</sup> Tamże, s. 290.
- <sup>38</sup> Tak zostali oni opisani we wspomnieniach Jaroslava Seiferta. J. Seifert, *Wszystkie uroki świata. Przypadki i wspomnienia*, tłum.

- J. Bukowski, A. Czibor-Piotrowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991, s. 225.
- <sup>39</sup> Który zresztą ocenił projekty urbanistyczne zgłoszone na konkurs w Zlinie.
- <sup>40</sup> J. Seifert, dz. cyt., s. 227.
- <sup>41</sup> M. Hagener, dz. cyt., s. 33-35.
- <sup>42</sup> Niemiecki Związek Twórczy powołał w 1907 r. Podaje za Z. Kolesár, J. Mrowczyk, *Historia projektowania graficznego*, tłum. J. Goszczyńska, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2018, s. 124.
- <sup>43</sup> Zob. rozdział *Wizja oka uzbrojonego*, w: D. Łuczak, *Foto-oko. Wizja fotograficzna wobec okularocentryzmu w sztuce I połowy XX wieku*, Universitas, Kraków 2018, s. 105-204.
- <sup>44</sup> V. Birgus, J. Mlčoch, dz. cyt., s. 66-67.
- <sup>45</sup> K. Teige, *Moderni fotografie*, „Rozprawy Aventina 5” 1929-1930, s. 499; cyt. za L. Lechowicz, *Fotografia w kręgu...* dz. cyt. (brak paginacji).
- <sup>46</sup> A. Hackenschmied, *Film ve Štutgartu*, „Studio” 1929, nr 9, s. 286-287.
- <sup>47</sup> L. Lechowicz. *Fotografia w kręgu...* dz. cyt. (brak paginacji).
- <sup>48</sup> M. Omasta, dz. cyt., s. 173.
- <sup>49</sup> A. Hackenschmied, *Kino niezależne*, tłum. I. Kędziński, w: *Czeska myśl filmowa. Tom I...* dz. cyt., s. 313-318.
- <sup>50</sup> Tamże, s. 317.
- <sup>51</sup> Uczestnicy: André Kertész, Werner Rohde, Alexander Hackenschmied, Sasha Stone, Cami Stone. Podaje za <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/artists/24451.html> (dostęp: 15.07.2025).
- <sup>52</sup> Uczestnicy: Raoul Hausmann, Man Ray (Emmanuel Radnitzky), László Moholy-Nagy, Aleksandr Rodcenko, Alexander Hackenschmied, Jaroslava Hatláková, Edmund Kesting, František Vobecký. Podaje za <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/artists/24451.html> (dostęp: 15.07.2025).
- <sup>53</sup> A. Dufek, *Prehled udalosti*, w: *Česka fotografie...* dz. cyt., s. 12. Podaje za L. Lechowicz, *Fotografia w kręgu...* dz. cyt. (brak paginacji).
- <sup>54</sup> Opatentowany w Niemczech, był jednym z najbardziej znanych i powszechnie używanych obiektywów lat 20. i 30. XX w.
- <sup>55</sup> L. Moholy-Nagy, dz. cyt., s. 10.
- <sup>56</sup> A. Hackenschmied, *Výtvarnost fotografie*, „Typografia” 1935, s. 9-10. Podaje za L. Lechowicz, *Czeska myśl teoretyczna okresu międzywojennego*, „Obscura” 1986, nr 5, s. 19-36.
- <sup>57</sup> M. Bregant, dz. cyt., s. 32-38.
- <sup>58</sup> Tamże.
- <sup>59</sup> Takim filmem jest *Praha v záři světél*, reż. Svatopluk Inneman (1928).
- <sup>60</sup> M. Bregant, dz. cyt., s. 29.
- <sup>61</sup> Szczegółowo ten wątek opisuje Natascha Drubek: „Bezúčelná procházka”/„Aimless Walk” (1930): Alexander Hackenschmied’s „Film Study” of a Tram Ride to the Outskirts of Prague – Libeň, „Bohemia” 2012, t. 52, nr 1, s. 102-104.
- <sup>62</sup> T. E. Valasek, *Alexander Hammid: A Survey of His Film-Making Career*, „Film Culture” 1979, nr 67-68-69, s. 250-322.
- <sup>63</sup> N. Drubek, dz. cyt., s. 80.
- <sup>64</sup> Podaje za: tamże.
- <sup>65</sup> M. Omasta, dz. cyt., s. 172.
- <sup>66</sup> Aleksander Hackenschmied napisał również artykuł o tym sezonie filmowym: *K pronímu představení filmové avantgardy v Praze v kinu Kotva* [Pierwszy pokaz filmów awangardowych w Pradze w kinie Kotva], „Pestrý Týden”, 22.11.1930, nr 47, s. 4. Tekst został przetłumaczony przez I. Bergerovą i Thomasa E. Valaska i opublikowany w „Film Culture” (1979, nr 67-68-69, s. 242-244).
- <sup>67</sup> Inny tytuł – *Muzyka architektury* – pojawia się w artykule Hackenschmieda *Film and Music*, „Cinema Quarterly” 1933, t. 1, nr 1 (Wiosna), s. 152-155. W polskim tłumaczeniu: A. Hackenschmied, *Film a muzyka*, tłum. A. Piskorz, w: *Czeska myśl filmowa. Tom I...* dz. cyt., s. 210-214.
- <sup>68</sup> Tamże.
- <sup>69</sup> Tamże, s. 210.
- <sup>70</sup> Zapis świetlno-dźwiękowych realizacji Pešánka stał się m.in. podstawą jednego z pierwszych filmów Otakara Vavry, włączonego przez Hackenschmieda do przeglądu w kinie Kotva: *Světlo proniká tmou*. Zob: [https://monoskop.org/Zdeněk\\_Pešánek](https://monoskop.org/Zdeněk_Pešánek) (dostęp: 21.10.2025).
- <sup>71</sup> Tamże, s. 213.
- <sup>72</sup> Tamże.
- <sup>73</sup> M. Bregant, dz. cyt., 29.
- <sup>74</sup> Por. P. Szczepanik, dz. cyt.
- <sup>75</sup> Tak określano w studio Baty zbiorowe projekty reżysersko-operatorskie, przy których nie wyszczególniano poszczególnych twórców.
- <sup>76</sup> Np. *Trí muži na silnici (slečnu nepočítaje)*, 1935. Podaje za antologią filmów *Pod značkou Baťa/Under the Brand Baťa*, koncepcja: K. Kabát, H. Němcová, V. Kofroň, red. V. Kofroň, tłum. P. Dominková, Národní filmový archiv, Filmexport Home Video 2013.
- <sup>77</sup> Por. rozdział *Aporie awangardy*, w: M. Hagener, dz. cyt., s. 44-61.
- <sup>78</sup> Tamże, s. 45.
- <sup>79</sup> Por. M. Filipová, *Artwork of the Month, February 2020: „The Highway Sings” by*

- Elmar Klos, Jan Lukas and Alexander Hackenschmied (1937), [https://www.academia.edu/42114263/Highway\\_Sings\\_1937\\_Artwork\\_of\\_the\\_Month\\_by\\_Elmar\\_Klos\\_Jan\\_Lukas\\_and\\_Alexander\\_Hackenschmied](https://www.academia.edu/42114263/Highway_Sings_1937_Artwork_of_the_Month_by_Elmar_Klos_Jan_Lukas_and_Alexander_Hackenschmied) (dostęp: 10.08.2025).
- <sup>80</sup> P. Szczepanik, dz. cyt., s. 359.
- <sup>81</sup> W celu zakupu profesjonalnego sprzętu filmowego: kamer, oświetlenia, systemu dźwiękowego, zwiedzili studia filmowe (począwszy od MGM po studia Disneya). Podają za M. Hürka, *Když se řekne zvukový film*, Český filmový ústav, Praha 1991, s. 198.
- <sup>82</sup> Tamże.
- <sup>83</sup> Nieobojętna wydaje się też zależność tytułu najsłynniejszego, nagrodzonego w Paryżu filmu reklamowego od sławiącego piękno Słowacji filmu Karela Plicki.
- <sup>84</sup> Tytuły podają za zestawieniem Michaela Omasty z książki *Alexander Hackenschmied...* dz. cyt.
- <sup>85</sup> Zob. przypis 68.
- <sup>86</sup> W 1931 r. został doradcą artystycznym kolejnego filmu Machatý'ego – *Z soboty na niedzielę*. Jego praca polegała na wspieraniu autora zdjęć, uczestnictwie w sporach studyjnych oraz obsłudze kamery. Podają za *Alexander Hackenschmied...* s. 172.
- <sup>87</sup> M.in. A. Friedberg, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, tłum. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 366.
- <sup>88</sup> U. Czartoryska, dz. cyt., s. 108.
- <sup>89</sup> M. Hagener, dz. cyt., s. 236.
- <sup>90</sup> P. Adams Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde, 1943-2000*, Oxford University Press, New York – Oxford 2002 (publikacja oryginału: 1974), s. 9.
- <sup>91</sup> A. Friedberg, dz. cyt., s. 376.
- <sup>92</sup> Por. M. Omasta, *Tichý muž: Poznámky k biografii a fotografiím Alexandera Hammida*, w: *Alexander Hackenschmied...* dz. cyt., s. 13-24.

## Grażyna Świętochowska

Adiunktka w Instytucie Badań nad Kulturą Uniwersytetu Gdańskiego, w latach 2008–2022 redaktorka naczelna czasopisma naukowego „Panoptikum”. Interesuje ją historia kultury audiowizualnej Europy Centralnej oraz obszar wspólny kina, sztuki, architektury i designu. Autorka publikacji *Kino mniejsze. W kręgu filmów czeskiej i słowackiej nowej fali* (2022), za którą w 2023 r. otrzymała nagrodę Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami za najlepszą debiutancką książkę filmoznawczą roku. W roku 2025 została stypendystką Marszałka Województwa Pomorskiego dla twórców kultury.

Assistant Professor at the Institute of Cultural Studies, University of Gdańsk. From 2008 to 2022, she was the editor-in-chief of the academic journal *Panoptikum*. Her research interests include the history of Central European audiovisual culture as well as the intersections of cinema, art, architecture, and design. In 2023, her research monograph *Kino mniejsze. W kręgu filmów czeskiej i słowackiej nowej fali* [*Minor Cinema: On Czech and Slovak New Wave Films*] (2022) was awarded by the Polish Society for Film and Media Studies as the best debut book in film studies. In 2025, she received the Pomeranian Voivodeship Marshal's Scholarship for cultural creators.

grazyna.swietochowska@ug.edu.pl

## Bibliografia

- Adams Sitney, P.** (2002). *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*. New York – Oxford: Oxford University Press. (Publikacja oryginału: 1974).
- Anděl, J.** (2002). *Alexandr Hackenschmied*. Praha: Torst.
- Anděl, J., Szczepanik, P.** (2005). Wprowadzenie. Historia refleksji filmowej (tłum. I. Kędzierski). W: A. Gwóźdź (red.), *Czeska myśl filmowa. Tom I: Obrazy, obrazki, obrazeczki* (ss. 5-34). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Birgus, V., Mlčoch, J.** (2009). *Czech Photography of the 20<sup>th</sup> Century*. Praha: Kant.
- Bregant, M.** (2014). Hammidova česká léta: Prostor a čas v jeho prvních filmech. W: M. Omasta (red.), *Alexander Hackenschmied: (Bez)účelná procházka* (ss. 29-50). Praha: Casablanca.
- Czartoryska, U.** (1985). Czeski konstruktywizm i surrealizm – próba uchylecia sprzeczności. W: U. Czartoryska, R. Kluszczyński (red.), *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy* (ss. 107-125). Warszawa – Łódź: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Drubek, N.** (2012). „Bezúčelná procházka”/„Aimless Walk” (1930): Alexander Hackenschmied’s „Film Study” of a Tram Ride to the Outskirts of Prague – Libeň. *Bohemia*, 52, (1), ss. 77-107.
- Friedberg, A.** (2012). *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu* (tłum. A. Rejniak-Majewska, M. Pabiś-Orzeszyna). Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Hackenschmied, A.** (2005). Kino niezależne (tłum. I. Kędzierski). W: A. Gwóźdź (red.), *Czeska myśl filmowa. Tom I: Obrazy, obrazki, obrazeczki* (ss. 313-318). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Hagener, M.** (2007). *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Hohenbergerová, E.** (2014). Filmy Alexandra Hackenschmieda v emigraci: Popis cesty k filmům „Križe”, „Světla v Evropě zhasla” a „Zapomenutá vesnice”. W: M. Omasta (red.), *Alexander Hackenschmied: (Bez)účelná procházka* (ss. 55-72). Praha: Casablanca.
- Lechowicz, L.** (1986). Czeska myśl teoretyczna okresu międzywojennego. *Obscura*, (5), ss. 19-36.
- Lechowicz, L.** (1990). Fotografia w kręgu czeskiej awangardy międzywojennej. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Scientiae Artium et Litterarum*, 1, ss. 125-145.
- Łuczak, D.** (2018). *Foto-oko. Wizja fotograficzna wobec okularocentryzmu w sztuce I połowy XX wieku*. Kraków: Universitas.
- Moholy-Nagy, L.** (2022). *Malarstwo Fotografia Film* (tłum. M. Leyko). Katowice: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach.
- Nezval, V.** (2005). Fotogenia (tłum. J. Baluch). W: A. Gwóźdź (red.), *Czeska myśl filmowa. Tom I: Obrazy, obrazki, obrazeczki* (ss. 170-175). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Omasta, M.** (2014). Tichý muž. Poznámky k biografii a fotografiím Alexandra Hammida. W: M. Omasta (red.), *Alexander Hackenschmied: (Bez)účelná procházka* (ss. 13-24). Praha: Casablanca.
- Omasta, M.** (2014). To ostatní je víceméně rutina: Korespondence Michaela Omasty s Alexanderem Hackenschmiedem, Vídeň – New York (září 2001 – leden 2002). W: M. Omasta (red.), *Alexander Hackenschmied: (Bez)účelná procházka* (ss. 165-202). Praha: Casablanca.
- Seifert, J.** (1991). *Wszystkie uroki świata. Przypadki i wspomnienia* (tłum. J. Bukowski, A. Czcibor-Piotrowski). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

- Szczepanik, P.** (2009). Modernism, Industry, Film: A Network of Media in the Baťa Corporation and the Town of Zlín in the 1930s. W: V. Hediger, P. Vonderau (red.), *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media* (ss. 349-376). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Tarajło-Lipowska, Z.** (2010). *Historia literatury czeskiej*. Wrocław: Ossolineum.
- Teige, K.** (2005). Estetyka filmu i kinografii (tłum. A. Mikołajczyk). W: A. Gwóźdź (red.), *Czeska myśl filmowa. Tom I: Obrazy, obrazki, obrazeczki* (ss. 148-158). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Valasek, T. E.** (1979). Alexander Hammid: A Survey of His Film-Making Career. *Film Culture*, (67-68-69), ss. 250-322.