

dr Paulina Kwiatkowska  
Instytut Kultury Polskiej UW  
[paulinakwiat@poczta.onet.pl](mailto:paulinakwiat@poczta.onet.pl)

### **Film potencjalny czy potencjał filmowy? Strategie awangardowe w polskim kinie lat 20. i 30.**

Od drugiej połowy lat 90. XX wieku wyraźnie wzrosło zainteresowanie badaczy polskim kinem awangardowym, zarówno lat międzywojennych, jak i okresu PRL. Powstało kilka opracowań monograficznych i liczne artykuły dotyczące konkretnych twórców, nurtów czy zagadnień, ukazały się też dwie monografie anglojęzyczne: praca zbiorowa *The Struggle for Form. Perspectives on Polish Avant-garde Film 1916–1989*, pod redakcją Kamili Kuc i Michaela O’Praya w 2014 roku i książka Kamili Kuc *Visions of Avant-garde Film. Polish Cinematic Experiments from Expressionism to Constructivism* z 2016 roku. Temat jest na pozór bardzo dobrze rozpoznany, a status polskiej awangardy filmowej nie budzi istotnych wątpliwości. Mimo to w pierwszym zdaniu swojej książki Kuc zaznacza, że polskie kino awangardowe wciąż pozostaje „znane tylko we fragmentach” (Kuc, s. IX). Przede wszystkim dlatego, że badacze dysponują bardzo ograniczonym materiałem wizualnym – do naszych czasów w swojej wyjściowej formie zachowały się jedynie trzy filmy zrealizowane przez Franciszkę i Stefana Themersonów: *Przygoda człowieka poczciwego* z 1937 roku oraz dwa filmy nakręcone już w Wielkiej Brytanii, czyli *Wzywając pana Smitha* z 1943 roku i *Oko i ucho* z lat 1944–1945.

Nawet jeśli uwzględnimy fakt, że od 1917 roku, kiedy to Feliks Kuczkowski (pseudonim Canis de Canis) zrealizował swoje dwie niezachowane, krótkie animacje *Flirt krzeselek* i *Luneta ma dwa końce*, aż do wybuchu drugiej wojny światowej w środowisku polskiej awangardy podjęto co najmniej kilka udanych prób realizacji projektów filmowych (m.in. filmy Janusza Marii Brzeskiego, Kazimierza Podsadeckiego i Jalu Kurka), nie da się ukryć, że na szerokim tle awangard europejskich polskie dokonania wypadają skromnie. Polscy awangardziści byli zazwyczaj świetnie zorientowani, co działo się w Europie Zachodniej, a konkretne zjawiska były dla ich twórczości istotną inspiracją, jednak – jak pisał Marcin Giżycki – „praktycznie nie uczestniczyli w międzynarodowym ruchu kina awangardowego okresu filmu niemego [...]. Zabrakło ich w najpoważniejszej manifestacji tegoż ruchu [...] – kongresie kina niezależnego w La Sarraz (Szwajcaria) w 1929 roku. A stało się tak z podstawowej przyczyny: braku realizacji. Te pojawiły się dopiero w latach 30., kiedy to na Zachodzie ogłoszono niemal zgon awangardy” (Giżycki, s. 12). Sam Giżycki dalej uzupełnia to ostre rozpoznanie i przypomina o dokonaniach Kuczkowskiego czy innych twórców z lat 20., niemniej w środowisku polskiej awangardy okresu międzywojennego – w porównaniu z Francją, Niemcami czy Włochami – rzeczywiście powstało niewiele skończonych projektów filmowych, a jeszcze mniej przetrwało drugą wojnę światową.

Przyczyny tego zjawiska zostały wyczerpująco omówione w przywołanych wcześniej opracowaniach. Na pewno istotny był kształt polskiej kinematografii budowanej po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku i ograniczonej do tzw. branży, czyli niewielkiej grupy producentów filmowych, którzy dążąc do maksymalizacji zysków, koncentrowali się na kinie popularnym, często kładąc nacisk na wątki patriotyczne. Co więcej, nawet w swoich najbardziej komercyjnych realizacjach polskie kino tego okresu pozostawało zwykle niedoinwestowane zarówno pod względem finansowym, jak i technicznym, organizacyjnym czy artystycznym. Na tym tle łatwiej zrozumieć z jednej strony kłopoty twórców awangardowych, którzy nie mogli liczyć na wsparcie

państwowe ani zainteresowanie producentów, z drugiej zaś – ich determinację w tzw. walce o film artystyczny, która stała się najważniejszym hasłem polskiej awangardy zainteresowanej kinem.

Choć powszechnie podzielane, hasło to nie skonsolidowało wszystkich środowisk i twórców awangardowych, którym bliski był problem kinematografii. Jak zauważył Tadeusz Miczka: „Wspólna walka, jaką toczyli o nową sztukę, przerodziła się niemal w wojnę domową – grupy awangardowe zwalczały się wzajemnie, poszczególni artyści zmieniali poglądy, proklamowali nowe kierunki, mówili do siebie innymi językami” (Miczka, s. 84). Kolejną zatem przyczyną ograniczonej skuteczności polskiej awangardy w obszarze kina było rozproszenie i wewnętrzne skonfliktowanie środowiska. Oczywiście powstawały konkretne grupy, artyści próbowali się organizować i podejmowali współpracę, ale nie udało się w polskim kinie stworzyć tak rozpoznawalnych nurtów jak francuski impresjonizm czy niemiecki ekspresjonizm.

Moim celem nie jest tu jednak ani nowa diagnoza kondycji polskiej awangardy okresu międzywojennego, ani polemika z funkcjonującymi już ustaleniami, ani nawet uzupełnienie obrazu o nieuwzględnione dotąd zjawiska. Za punkt wyjścia chciałabym raczej obrać słowa Ryszarda Kluszczyńskiego: „W Polsce [...] w pierwszej połowie dwudziestolecia międzywojennego film awangardowy istniał jedynie potencjalnie – jako temat licznych publikacji krytycznych i teoretycznych, jako przedmiot niezrealizowanych projektów, jak również jako czynnik przeobrażający inne dziedziny sztuki” (Kluszczyński, s. 11). Interesuje mnie w pełni afirmatywne potraktowanie tego „potencjalnego istnienia”, tego niedoboru w sferze praktyk, który niewątpliwie charakteryzuje polską awangardę filmową. Nawet jeśli nie udało się zrealizować większości awangardowych projektów, to jednak w środowisku tym mieliśmy do czynienia z mocnym twórczym fermentem, z niespotykaną w obszarze kina popularnego tego okresu intensyfikacją refleksji nad statusem ruchomego obrazu w polu sztuki awangardowej i sztuki w ogóle.

Zgodnie z rozwijaną we współczesnej historii kina tendencją do zajmowania się „historią niebyłą”, czyli niezrealizowanymi projektami filmowymi, chciałabym potraktować te braki w obszarze praktyk jako impuls do postawienia pytań o strategię teoretyczne przyjmowane przez twórców polskiej awangardy oraz o możliwe relacje między teorią i praktyką w kontekście kina awangardowego. Wskażę cztery dominujące strategie budowane wokół wyjściowego braku środków i możliwości do realizacji filmów w zaplanowanym kształcie – byłyby to kolejno od najbardziej teoretycznych do najbardziej praktycznych: teoria bez filmu, dydaktyka bez filmu, kino bez filmu i film bez filmu. Strategie te uznaję za charakterystyczne dla kondycji polskiej awangardy filmowej, natomiast zrealizowane projekty filmowe traktuję jako wyjątki potwierdzające ową „regulę braku”.

### **1. Teoria bez filmu**

Intensyfikacja refleksji nad statusem obrazu filmowego, miejscem kina pośród innych sztuk czy społeczną funkcją kinematografii nie jest charakterystyczna wyłącznie dla polskiej awangardy. Przeciwnie – teoria kina wręcz rodzi się z burzliwych dyskusji toczonych w środowisku włoskich futurystów, francuskich impresjonistów czy niemieckich ekspresjonistów. Również w tych środowiskach świadomość teoretyczna nie zawsze szła w parze z realizacją konkretnych przedsięwzięć filmowych. W polskich warunkach to napięcie jest jednak szczególnie wyraźne. Właściwie od początku XX wieku, a zwłaszcza w latach 20. i 30. na łamach prasy codziennej i branżowej, za pośrednictwem artykułów krytycznych, manifestów, analiz filmów, fragmentarycznych przekładów ważnych tekstów zagranicznych, m.in. teorii fotogenii Louisa Delluca i Jeana Epsteina, a niekiedy również fotomontaży i grafik toczyła się prawdziwa teoretyczna walka o film artystyczny.

Niewątpliwie najważniejszym polskim teoretykiem filmu tego okresu był Karol Irzykowski, którego książkę *Dziesiąta Muza* z 1924 roku można z powodzeniem umieścić obok dzieł Hugo Münsterberga czy Béli Balázsa jako przykład pionierskiej, całościowej, w pełni samodzielnej i niekiedy dość intuicyjnej wykładni teorii kina. Niezależnie od rangi przedsięwzięcia teoretycznego Irzykowskiego w kontekście kina awangardowego pozostaje ono właściwie marginalne. Teoretyk nie poświęcił filmom awangardowym wiele miejsca, niektóre kluczowe dla awangard europejskich spory, np. o znaczenie i status fotogenii, uważał wręcz za zwodnicze, interesował go bowiem przede wszystkim rozwój języka kina głównego nurtu, jego formalna i artystyczna dojrzałość.

Ale już analiza rozproszonych artykułów innego, mniej znanego polskiego krytyka i teoretyka filmu aktywnego w pierwszej połowie lat 20. – później także reżysera filmowego – Leona Trystana (prawdziwe nazwisko Chaim Lejb Wagman) pozwala zapytać o relację między awangardową teorią filmu a możliwym zakresem praktyk artystycznych. Trystana interesowały dwa główne zagadnienia, podjęte również przez innych przedstawicieli europejskich awangard: relacja między rytmem kinematograficznym a muzycznym oraz potencjał kryjący się w kategorii fotogenii, którą próbował przeszczepić na polski grunt, tłumacząc we fragmentach i omawiając publikacje Delluca i Epsteina, z którymi twórczo polemizował. Teoretyczne rozpoznania Trystana świadczą o jego awangardowej z ducha świadomości, że język filmowy należy dopiero stworzyć, że wyłonić się on może tyleż ze sporów teoretycznych, co z intensyfikacji praktyk. W 1923 roku w artykule *Zwycięstwo kina amerykańskiego. Wstęp do syntezy kina* stwierdzał, że „myślenie obrazami jest pierwotniejsze niż pojęciami (słowami)”, co nie zmienia faktu, że „poeci nie umieją jeszcze ucieleśniać swych myśli w film, a widzowie myśleć obrazami przesuwającymi się przez ekran”. Każdy film – niekoniecznie awangardowy, choć tych Trystanowi bardzo w polskim kinie brakowało – okazuje się dlań jednocześnie polem wizualnych eksperymentów z obrazem, rytmem i montażem oraz „szkołą widzenia”, w której widz ma szansę nauczyć się tego, jak dany film oglądać, może zdobyć lub rozwinąć ową umiejętność myślenia obrazami. Co jednak szczególnie ciekawe i charakterystyczne dla kondycji polskiej awangardy: gdy na przełomie lat 20. i 30. Trystan zaczął realizować własne filmy, zmuszony był pójść na ogromne ustępstwa względem wymogów „branży” i oczekiwań widzów i w efekcie nigdy nie udało mu się w pełni wcielić w filmową praktykę intrygujących i dojrzałych założeń teoretycznych.

## 2. Dydaktyka bez filmu

Dla różnych, często skonfliktowanych środowisk polskiej awangardy – obok „walki o film artystyczny” – wspólne było również przekonanie, artykułowane też przez Trystana, że widzów w Polsce, przyzwyczajonych do oglądania kiepskiej jakości rozrywkowej produkcji krajowej, trzeba dopiero nauczyć obcowania z wymagającym kinem awangardowym. Toteż przedstawiciele awangardy sięgali często po bardzo konserwatywne środki perswazji i stawiali na „pracę u podstaw”, organizując otwarte projekcje filmów awangardowych przywożonych z Europy Zachodniej, często połączone z prelekcjami wyjaśniającymi teoretyczne i artystyczne założenia konkretnego dzieła oraz dyskusjami pozwalającymi widzom na wyrażenie wątpliwości i stawianie pytań.

Dwie najważniejsze inicjatywy, których celem była wprawdzie – w nielicznych przypadkach skuteczna – realizacja awangardowych filmów, a które konsekwentnie dbały o promocję kina awangardowego, były działające w pierwszej połowie lat 30. Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego START i aktywna w drugiej połowie lat 30. Spółdzielnia Autorów Filmowych. Spośród innych podobnych stowarzyszeń i środowisk, które animowały awangardowe życie filmowe w największych miastach w Polsce (głównie w Warszawie i w Krakowie), te dwa

środowiska wyróżniały się formułowaną wprost tezą, że im lepiej uświadomieni artystycznie będą widzowie, tym większa szansa na dotarcie do nich z projektami awangardowymi, a więc i na przekonanie producentów, że warto inwestować w takie przedsięwzięcia. Chodziło tu zatem o świadome dążenie od teoretyzowania o filmie do możliwości jego praktykowania.

### 3. Kino bez filmu

Określenie „kino bez filmu” zaczerpnęłam od Tadeusza Miczki, który w artykule *Marzenia o „kinie na wolności”*. *Krótką historią futuryzacji polskiego filmu* zaproponował analizę awangardowych praktyk literackich wyraźnie zorientowanych na kino. Także Miczka wyszedł z założenia, że niewielka liczba filmów zrealizowanych przez twórców polskiej awangardy nie oznacza, że nie byli oni żywo zainteresowani kinem i nie widzieli w nim medium zdolnego do głębokiego przeformułowania pola artystycznego. Kinematografia miała bez wątpienia duży wpływ na awangardowe sztuki plastyczne. Ale równie interesujące jest to, co Miczka nazwał „literaturą odnowioną kinem” lub „poetycką mową filmową”, i pytanie o wpływ filmowej obrazowości i metaforyki na awangardową literaturę, zwłaszcza poezję.

Wielu twórców awangardowych, zwłaszcza skupionych wokół warszawskich i krakowskich futurystów, między innymi Bruno Jasiński, Jerzy Jankowski czy Anatol Stern, sięgało w swojej twórczości poetyckiej po techniki o kinematograficznym rodowodzie: krótkie monologi, ciągi montażowe, zmienność planów, napięcie między rytmem poetyckim a wizualnym właściwym kinu. Nie zawsze awangardowa poezja nawiązywała do filmów awangardowych. Przeciwnie, częściej inspiracją stawały się najpopularniejsze gatunki – choćby melodramat z jego intensywną afektywnością, ale też koniecznym skrótem, który ograniczał dozwolone napięcie erotyczne. Weźmy choćby wiersz Tytusa Czyżewskiego, związanego z krakowskimi futurystami, *Le soir d'amour*, który można by uznać za etiudę filmową lub za Miczką określić jako utwór „nieskończony”, zmierzający „od kształtu poetyckiego do formy wizualnej” (Miczka, s. 95). Podobne przykłady można by mnożyć. Łączy je twórcze napięcie między teorią a dostępnym zakresem praktyk, a także omówiony już potencjał dydaktyczny. Zdaniem Miczki poezja futurystyczna „zachęcała czytelnika do kinematograficznego odczuwania i interpretowania świata” (Miczka, s. 89), była propozycją swobodnego doświadczenia kina bez obcowania z filmem.

### 4. Film bez filmu

I na koniec najbardziej paradoksalne, ale też inspirujące zjawisko, które określam jako „film bez filmu”. Mieściłyby się tutaj wszelkie niezrealizowane projekty polskich twórców awangardowych, choćby Mieczysława Szczuki, Teresy Żarnower czy Jana Brzękowskiego, zachowane jedynie w postaci scenariuszy, notatek, fotomontaży, plansz i grafik. Wyłania się z nich bardzo bogaty obraz poszukiwań form kinematograficznych adekwatnych do żywo rozwijających się dyskusji teoretycznych w łonie polskiej awangardy.

Innym przykładem tego fenomenu – związanym już nie z momentem realizacji, ale współczesną recepcją kina awangardowego – są filmy wprawdzie zrealizowane, ale zaginione, które przetrwały w formie pojedynczych kadrów i plansz, niekiedy szczegółowych opisów czy recenzji. Najciekawszy jest w tym kontekście zaginiony film Jalu Kurka *Obliczenia rytmiczne* zrealizowany w 1934 roku, który możemy dziś oglądać w formie rekonstrukcji przygotowanej w 1985 roku przez Ignacego Szczepańskiego, na podstawie hipotetycznego scenariusza opracowanego przez Marcina Giżyckiego w oparciu z kolei o zachowane szczątki filmowe i artykuł Kurka *Objaśniam OR*. W tym przypadku interesującym materiałem do analizy okazuje się nie tylko film Kurka – niewątpliwie jeden z dojrzałych, obok twórczości Themersonów, przykładów polskiego

kina awangardowego – ale również sama rekonstrukcja, która wchodzi w teoretyczny i praktyczny dialog z niepewnym, potencjalnym i fragmentarycznym dorobkiem awangardy filmowej.

Podsumowując należy przypomnieć, że w odniesieniu do każdej z wymienionych tu strategii można wskazać konkretne realizacje filmowe – o tyle polskie kino awangardowe nie funkcjonowało całkowicie „bez filmów”, a jedynie w sytuacji rozpoznanego niedoboru. Organizowano projekcje i dyskusje wokół tych nielicznych zrealizowanych filmów, choćby Jalu Kurka czy Themersonów. Teoria filmu Stefana Themersona jest spektakularnym i najpełniejszym w polskich warunkach dowodem na to, że praca na pojęciach mogła iść w parze z zaawansowanymi technikami filmowymi i pracą na obrazach. Poetom i pisarzom awangardowym – np. Kurkowi – niekiedy udawało się zrealizować film i skonfrontować język poetycki z filmowym. Film *Europa* Themersonów z 1932 roku był swego rodzaju adaptacją „poematu-scenariusza” Anatola Sterna z warszawskiej grupy futurystów. Wreszcie zachowały się wspomniane wcześniej filmy Themersonów, które – co już wielokrotnie robiono – poddawać można analizie niekoniecznie z wykorzystaniem narzędzi archeologii mediów, jak w przypadku *Obliczeń rytmicznych*. To właśnie na tle tych bezdyskusyjnych sukcesów twórców polskiej awangardy filmowej tym ciekawiej prezentują się ich nieoczywiste porażki. Te jedynie potencjalne filmy ujawniają przecież ważny potencjał filmowy i na swój sposób najlepiej dowodzą, że awangarda opiera się raczej na poszerzaniu, ale i porzucaniu zastanych możliwości, że jest ze swej istoty intermedialna, że przy całej gwałtowności manifestów, zakreślających plany przebudowy i modernizacji całego pola wizualnego i literackiego (a także społecznego), konkretni twórcy potrafili z niedoboru i ograniczeń uczynić pełnoprawny środek awangardowego wyrazu artystycznego.

#### **Przywoływana literatura:**

Marcin Giżycki, *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Małe, Warszawa 1996.

Ryszard Kluszczyński, *Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce*, Instytut Kultury, Warszawa 1998.

Kamila Kuc, *Visions of Avant-garde Film. Polish Cinematic Experiments from Expressionism to Constructivism*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 2016.

Tadeusz Miczka, *Marzenia o „kinie na wolności”. Krótka historia futuryzacji polskiego filmu*, w: *Polska kultura filmowa do 1939 roku*, red. Jolanta Lemann-Zajček, PWSFTviT, Łódź 2003.

*The Struggle for Form. Perspectives on Polish Avant-garde Film 1916–1989*, ed. Kamila Kuc, Michael O’Pray, Wallflower Press, London – New York 2014.