



You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: O filmach, które chciały widzieć inaczej : w kręgu Bauhausu

Author: Andrzej Gwóźdź

Citation style: Gwóźdź Andrzej. (2021). O filmach, które chciały widzieć inaczej : w kręgu Bauhausu. "Kwartalnik Filmowy" Nr 113 (2021), s. 6-26, doi 10.36744/kf.675



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

„Kwartalnik Filmowy” nr 113 (2021)
ISSN: 0452-0502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.675>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Andrzej Gwóźdź
Uniwersytet Śląski
<https://orcid.org/0000-0002-4779-5942>

O filmach, które chciały widzieć inaczej. W kręgu Bauhausu

Słowa kluczowe:
kontrwizualność;
maszyna filmowa;
„nowe widzenie”;
fotogram;
Bauhaus

Abstrakt

Autor podejmuje próbę określenia zjawiska techniki filmowej w „punkcie zero kina” w odniesieniu do filmów powstałych w kręgu „nowego widzenia” Bauhausu na przełomie lat 20. i 30. XX w. (*Amateurfilm Dessau* Ivany Tomljenović z 1930 r. oraz filmów Lászla Moholya-Nagya, zwłaszcza *Architects' Congress. Film Diary* z 1933 r.). Zjawisko to polega na ignorowaniu standardów technicznych medium bądź (i) ich kwestionowaniu do tego stopnia, że mamy do czynienia z manifestacyjnym obnażaniem idei rozwoju jako negatywnego wzorca odniesienia, niekiedy wręcz z jej całkowitym odrzuceniem. Omawiane filmy przeciwstawiają wizualności – jako sposobowi zarządzania autorytetem władzy – prawo do patrzenia (oparte na „kontrwizualności”), co wyraża się zwłaszcza w inscenizowaniu widzenia jako tego, co i jak jest widziane. Chodzi o stan medium, w którym praktyki postrzegania nie zostają zawłaszczone przez konstrukcje wizualne, bo maszyna społeczna nie uzgodniła jeszcze funkcjonowania maszyny fotograficzno-filmowej, w rezultacie powstaje wrażenie inscenizacyjnego i reżyserskiego ubóstwa.

W punkcie zero techniki – Bauhaus niefilmowy

W rozprawach na temat kina jedynie z rzadka, wręcz incydentalnie, porusza się zagadnienia dotyczące kwestionowania (bądź nawet znoszenia) wagi techniki w praktykach filmowych. To zresztą zrozumiałe, wszak dominującym dyskursem w tym względzie pozostaje mniej lub bardziej jawny dyskurs teleologiczny¹. Chodzi o zjawisko, które z grubsza należałoby określić mianem techniki filmowej w punkcie zero kina (lub kina techniki zerowej), polegające na ignorowaniu standardów technicznych medium bądź (i) ich kwestionowaniu do tego stopnia, że mamy do czynienia z manifestacyjnym wręcz obnażaniem idei rozwoju jako negatywnego wzorca odniesienia, niekiedy z jej całkowitym odrzuceniem. „Jak najmniej techniki” oznacza zarazem odwrót od idei tzw. postępu ku archeologii kina (zgodnie z zasadą, iż postęp zakłada awans techniki), tzn. manifestacyjne zerwanie ciągłości rozwoju na rzecz jego zatrzymania, odsunięcia bądź opóźnienia, tak by film funkcjonował niczym znalezisko z zamierzchłych, przedkinowych (a może nawet przedfilmowych) czasów.

Swoją drogą, jak pisał Jean-Louis Comolli, *historyczna zmienność technik filmowych, ich naprzemiennność, fazy konwergencji, okresy dominacji i upadku zdają się nie być uzależnione od racjonalno-linearnego porządku technicznego udoskonalania bądź autonomicznego przypadku „postępu” naukowego, lecz raczej od odgałęzień, dopasowań, układów tworzonych przez konfigurację społeczną w celu reprezentowania samej siebie, to znaczy jednoczesnego uchwycenia swej istoty, określenia i produkowania samej siebie w swej własnej reprezentacji*². Zanim więc kino mogło stać się *maszyną filmową* – w znaczeniu dyspozytywu obejmującego technikę wraz z jej osnową społeczno-ekonomiczno-ideologiczną³ – i zanim stawało się i staje nadal podobnymi maszynami w rozmaitych nowych trybach reprezentacji, wymagało (i wymaga nieustannie) wprzód okresu inkubacji w postaci tego, co Gilles Deleuze i Claire Parnet nazywają *maszyną społeczną*⁴, a co tworzy warunki przyzwalające na jego funkcjonowanie w kulturze.

Interesować nas będzie tutaj sytuacja szczególna, w której owa konfiguracja społeczna nie reprezentuje samej siebie, bo nie funkcjonuje w stopniu pozwalającym na uruchomienie techniki w wymiarze społecznym, może nawet w ogóle nie działa (albo jest ignorowana). W podobnej sytuacji filmy nie pracują nad uformowaniem maszyny filmowej, ale ją ignorują bądź się jej przeciwstawiają. I nie chodzi wcale o tzw. film absolutny w jego rozlicznych odmianach malarstwa w ruchu czy o eksperymentalną (awangardową) animację (co czasami wychodzi na jedno), ale o *film fotograficzny* (wedle Siegfrieda Kracauera), *wyzwalający materialną rzeczywistość*⁵, a więc z rzeczywistością profilmową (żywą akcją) przed obiektywem kamery, rejestrowaną na taśmie światłoczułej.

Rzecz oczywista, iż w tego rodzaju radykalnym zakwestionowaniu *akumulacji procesu technicznego*⁶ nie może chodzić ani o kino (głównego czy pobocznego nurtu), ani w ogóle o film dla szerokiej widowni, lecz raczej o rodzaj eksperymentu retardacyjnego zwracającego technikę filmową z jej drogi postępu. Jest też jasne, iż macierzystym środowiskiem dla podobnych działań nie może być jakiś przemysłowo kinematograficzny model produkcji (Jonathan L. Beller)⁷, od początku re-

prezentowany przez kino, zwieńczony spektaklem ekranowym czy inną wylęgarnią filmów, ale rodzaj filmu-laboratorium technicznych obrazów, nastawionego na usankcjonowanie techniki zerowej.

Tak właśnie było z Bauhausem, gdzie wprawdzie nie nauczano filmu, ale – przynajmniej od czasu przejścia dyrektora Szkoły przez Hannesa Meyera (co zbiegło się z jej okresem Dessauowskim 1925-1929) – odwoływano się do szeroko rozumianej *odpersonalizowanej nauki o widzeniu* (*unpersönliche Wissenschaft des Sehens*) opartej na *nieustannym rozwoju obiektywnych obserwacji fizycznej i psychologicznej natury*⁸ (choć nigdy *explicite* niesformułowanej). A to zwłaszcza w związku z praktykowaniem idei designu, głównie w sztukach plastycznych oraz projektowaniu użytkowym, a od 1929 r., kiedy utworzono pracownię fotograficzną, także w fotografii. Stawką było prawo do patrzenia podległe szeroko propagowanej w Szkole nowej kulturze widzenia, usankcjonowane przez zasadę zgodności wobec materiału (*Materialgerechtigkeit*), co miało zaowocować także eksperymentami filmowymi wokół Bauhausu (choć nie w samym Bauhausie, bo nigdy przez niego niefirmowanymi)⁹.

„Nowe widzenie”, czyli widzieć od nowa

Chodziło głównie o zasady „nowego widzenia” (*Neues Sehen*), chronologicznie wyprzedzające nieco idee „nowej rzeczowości” (*Neue Sachlichkeit*) i z nią nietożsame, ale będące w ścisłej korespondencji¹⁰, czego niezbitym dowodem pozostaje *Berlin. Symfonia wielkiego miasta* (*Berlin, die Sinfonie der Großstadt*, reż. Walter Ruttmann, 1927) – filmowy manifest ideologii „nowej rzeczowości”, skąpanej w poetyce „nowego widzenia”. Podczas gdy „nowe widzenie” odwoływało się do innowacyjnych praktyk widzenia aparatu (a więc samego postrzegania), „nowa rzeczowość” stanowiła nurt estetyczny w dziejach fotografii – aspirowała do ideologii widzialności nowej epoki przemysłowej – szybko doprowadzony do skomercjalizowanej konwencji euforycznego spojrzenia na świat techniki. Na realizm aparatu „nowego widzenia” (*mimesis* techniki) „nowa rzeczowość” narzuciła *mimesis* rzeczywistości¹¹, a substancjalno-materiałowy *kompleks wizualności*¹² (wizualizowany świat życia) stłumił prawo do patrzenia.

Stawką „nowego widzenia” była innowacyjna kultura widzenia, kontrwizualna (określenie Nicholasa Mirzoeffa) wobec dyskursywnego wzorca, choćby nawet tak aktualnego jak „nowa rzeczowość”; w tym drugim wypadku rzecz szła o inaugurację nowej kultury wizualnej (o nowy dyskurs wizualności jako praktyki dyskursywnej), a więc zawsze także o jakąś formę nadzoru, czyli władzy oka¹³. Dlatego też zasadę organizującą kontrwizualność „nowego widzenia” stanowił arsenał środków inscenizujących samo patrzenie (spojrzenie), zrywający z rutyną widzenia na rzecz oka uzbrojonego w techniczny aparat widzenia: deformacje za sprawą agresywnych ujęć z żabiej, ptasiej, ukośnej perspektywy lub szczególnie preferowanej przekątnej, podwójne ekspozycje, montaż różnych perspektyw, stosowanie szczególnych obiektów (takich jak rybie oko), błędne kadrowanie (fragmentaryzacja fotografowanych obiektów), złe oświetlenie. Wszystko to miało na celu pozbawienie patrzenia klarownych, jednoznacznych punktów orientacyjnych, przydanie widzeniu rangi aktywnego procesu postrzeniowego (postrzeniowofizjologicznego), kiedy sam akt widzenia jest równie istotny co widok, na

który spojrzenie zostaje skierowane (a często nawet istotniejszy)¹⁴. Już choćby na tej podstawie możemy wyrokować o innowacyjności „nowej” fotografii – eksperymentalnej w znaczeniu zawracania aparatu widzenia z drogi dyskursu wizualności na drogę praktyk patrzenia (i widzenia) kontrwizualnych wobec usankcjonowanych przez dominujący dyspozytyw ideologii widzialności.

Aparat fotograficzny może udoskonalić, względnie uzupełnić nasze oko – pisał László Moholy-Nagy, największy zwolennik, a zarazem wytrawny teoretyk „nowego widzenia” (choć sam użył tego określenia nader późno¹⁵) w Bauhausie. I dodawał: *Możliwości aparatu wykorzystywaliśmy dotychczas jedynie wtórnie. Widać to choćby w tzw. nieudanych zdjęciach fotograficznych: ujęcie z góry, z dołu i po przekątnej, które dziś, jako zdjęcia przypadkowe, często zadziwiają. Tajemnicą tego efektu jest to, że aparat fotograficzny reprodukuje czysty obraz optyczny i pokazuje w sposób optyczny prawdziwe przerysowania, zniekształcenia, skróty itd. Nasze oko natomiast uzupełnia otrzymane wrażenia optyczne pod względem formalnym i przestrzennym przy pomocy doświadczenia intelektualnego i związków skojarzeniowych, dając obraz wyobrazony*¹⁶.

Mówimy o okresie prawdziwego boomu technicznego fotografii, w tym fotografii prasowej, związanej między innymi z aparatem fotograficznym marki Leica (na rynku od 1925 r. i do tego stopnia spopularyzowanym, że na przykład w Polsce ulicznych fotografów nazywano lejkarzami), oraz filmu w latach 20. i na początku lat 30. XX w. Bauhausowska fotografia „nowego widzenia” chce uczestniczyć w tym boomie na swój sposób: pragnie być przede wszystkim elementarna w znaczeniu pracy u podstaw nad aparatem widzialnego („maszyną fotograficzną”), w zgodzie z zasadą odpowiedniości wobec materiału fotografii, ale w kontrze do maszyny społecznej, wobec której okazuje się przedwczesna.

Dlatego między innymi tak ogromną rolę przypisywał Moholy-Nagy fotografii bezkamerowej (bezzdjęciowej) – fotogramowi jako *najsztudniejшему ustopeniowaniu wartości świetlnych*¹⁷ – wyłączającej z praktyki odbijania rzeczywistości na kliszy światłoczułej nawet aparat fotograficzny (bo odbijającej w sensie dosłownym, materialnym). To bowiem, co się liczyło, to była fotografia w czystej postaci – jako gra świetlna: *Fotogram jest mostem ku nowemu kształtowaniu optycznemu, które zostanie wprowadzone nie pędzlem, nie materiałami barwnymi, lecz grammi filmowo-refleksyjnymi (sic!), „świetlnymi freskami”*. W fotogramie znika surowo-materialne formowanie, wtórna materializacja światła. Światło zostaje uchwycone w swym bezpośrednim promieniowaniu, zmieniając się, oscylując¹⁸.

Prawo do patrzenia

Nie dziwi więc, że tę ideę – począwszy od tytułu do dominującej zasady reprezentacji – przeniósł Węgier do swojego filmu *Gra świetlna czarne, białe, szare* (*Lichtspiel, schwarz, weiss, grau*, Niemcy 1932), który zresztą miał być filmem złożonym po części także z fotogramów (do czego jednak nie doszło)¹⁹. A swój „artykuł” z roku 1927 o znamiennym tytule *Neue Formen des Filmbildes* (*Nowe formy obrazu filmowego*)²⁰ Moholy-Nagy sprowadził wyłącznie do prezentacji jednego fotogramu (prawdopodobnie pochodzącego z 1926 r.), i to całkowicie pozbawionego komentarza, podpisanego jako *Nasenverdichtung aus dem Film „Zwei”* (*Zageszczenie nosa z filmu „Dwa”*), ukazującego dwa szczipione ze sobą profile twarzy – prawdopodobnie pomysł na film fotogramowy.

Zapewne owej wstrzemięźliwości wobec dominującego modelu reprezentacji fotograficznej należałoby upatrywać w rzemieślniczej w dużej mierze (utwierdzonej chociażby przez pracę w warsztatach spełniających funkcję laboratoriów rozwojowych)²¹ orientacji Bauhausu, przynajmniej tej jego części, która obejmowała praktyki świetlne (bo raczej nie sztukę światła). Dotyczy to zwłaszcza prac Wernera Graeffa czy Kurta Kranza, które przez dziesięciolecia pozostawały w formie partytur filmowych (sfilmowane zostały dopiero po wojnie), choć całą swoją energię plastyczną kierowały w stronę filmu, lub gier świetlnych Kurta Schwerdtfegera czy Ludwiga Hirschfelda-Macka, technicznie anachronicznych w stosunku do tej formacji projektowanych ruchomych obrazów, jaką stanowiło kino²². Oczywiście nie chciały one współzawodniczyć z kinem (ani filmami jako takimi), co nie zmienia faktu, że jako projekcje podświetlanych, manualnie poruszanych szablonów cofały rozwój praktyk projekcyjnych do epoki rękodzieła projekcji latarni magicznej (czym istotnie w stadium Bauhausu były), nawet jeśli w maju 1925 r. zostały włączone do programu berlińskiego poranka awangardy filmowej, a rok później do seansu filmowego podczas inauguracji działalności Szkoły w Dessau²³. To w związku z tym ostatnim wydarzeniem „Film-Kurier” konstatował z przekąsem, iż *to początek*, wymierzając policzek Bauhausowi: *Czyżby nauczyciele Bauhausu nie domyślali się, co mają do nadrobienia właśnie na obszarze filmu? Dziś jest budynek, scena, są uczniowie i czas jest odpowiedni – zaczynajcie!*²⁴ Może to dziwić, skoro kontakty z wybitnymi filmowcami – Hansem Richterem, Jorisem Ivensem, Aleksandrem Dowżenką i Dzigą Wiertowem – na niwie propagandowo-towarzystwo-oświatowej stanowiły tło edukacji bauhausowskiej, ale nie miały wpływu na jej edukacyjny trzon.

Z drugiej strony ów paradoksalny ateknologizm dotyczył samego Moholy-Nagya, który swoimi „obrazami telefonicznymi” próbował (z dobrym zresztą skutkiem) dowieść tego, że obrazy malują się same (w tym wypadku z komend kierowanych przez telefon do fabryki emaliowanych tablic), a malarstwo nie wymaga techniki²⁵. W takim sensie także fotografie robią się same (nie inaczej niż filmy), bo wszystko zostaje zaprogramowane w *apparatusie* dzięki teorii: *Każdy apparatus jest (...) rezultatem wcześniejszych teorii, a zatem żadna obserwacja dokonana za jego pomocą nie będzie bezstronna ani obiektywna – pisał Flusser. – Każda będzie bowiem odzwierciedlała wcześniejsze teorie, a więc będzie zależała od apparatusa*²⁶. I konkludował: *Weźmy jako przykład to, co dzieje się, kiedy naciskam wyzwalacz swojego aparatu fotograficznego. Ja sam nie pracuję: aparat robi to za mnie. Sam również nie badam: aparat robi to za mnie. Wskazuje mu tylko, jaki rodzaj pracy i jaki rodzaj badania chciałbym, aby za mnie wykonał. Jestem zredukowany do koniuszków swoich palców, a cała reszta znajduje się teraz w skrzynce, którą „kontroluje”, nie wiedząc, co dzieje się w jej środku*²⁷.

Stąd też (idąc tropem Flussera) owo „nowe widzenie” stanowi rodzaj praktycznej teorii widzenia. Nigdzie nie zostało to bardziej uwidocznione niż w doprowadzonym do formy typograficzno-fotograficznego (*Typofoto*) intermedium filmu na papierze *Dynamika wielkiego miasta. Szkic filmu*, będącym wymownym przykładem gry z praktykami patrzenia. W zasadzie chodzi tu o manifest zero techniki filmu zadowolający się obrazkowym scenariuszem w myśl hasła: im mniej techniki (czytaj: kamery, atelier itp.), tym lepiej²⁸. Fotografia zostaje tutaj podporządkowana strukturze typograficznej do tego stopnia, że sama funkcjonuje jak obrazkowa (ikoniczna) typografia. Domyślną powierzchnią projekcji stanowi

w tym wypadku ekran wyobrażony skadający się z zadrukowanych kartek papieru (film w stadium typograficznym), a więc ekran naszego umysłu. Mamy zatem do czynienia z sytuacją, w której „technologia widzialności”²⁹ zaprzęgnięta w służbę idei filmowej, nie stanowiąc przecież o technologii filmowej, wizualizuje ją, rozszczepiając pasma przymusu (kontroli) wizualności tak, byśmy w typofoto dostrzegli film na papierze; by dzięki doświadczeniu zmysłowo-asocjacyjnemu móc nazwać to, co widzialne (Michel Foucault)³⁰. *Praktyka ta należy do porządku wyobraźni, nie do porządku percepcji – rozpoznawał istotę wizualności Mirzoeff – ponieważ to, co podlega wizualizacji – złożone z informacji, obrazów oraz idei – jest zbyt rozległe, by mogła to zobaczyć jedna osoba. Umiejętność tworzenia wizualizacji dowodzi władzy tego, kto wizualizuje*³¹.

W postaci *Dynamiki wielkiego miasta* (wyprzedzającej filmową modę na symfonie miejskie) Moholy-Nagy zaoferował pouczający przykład sytuacji, w której „nowe widzenie” zostaje wyłączone z porządku percepcji i włączone do porządku wyobraźni, a prawu do patrzenia zostaje przeciwstawiony dyskurs widzialności (technika jako nic technicznego). Nietrudno to wyczytać także z komentarza samego autora: *Czym jest typofoto? Typografia jest informacją ukształtowaną w druku. Fotografia jest wizualnym przedstawieniem tego, co uchwytnie optycznie. Typofoto jest wizualnie najprecyzyjniejszym przedstawieniem informacji* [podkr. A.G.]³². Ów film do czytania realizuje bowiem w porządku lektury zasadę wizualizowania dynamiki metropolii, stanowiąc jego namiastkę w formie pisma ikonycznego, a prawo do patrzenia zostaje ograniczone przez przymus lektury na mozaikowo zaaranżowanej powierzchni kartki, która pozostaje ekranem tekstu (ikonycznego). Fotografia i fotomontaż stają się elementem dyskursu piśmienności, a nie widzialności, co musiało uwierać autora, bo kładło się cieniem na istocie kinetycznego kształtowania optycznego³³ za pomocą światła, na podstawowej zasadzie twórczej Moholya-Nagya: *Charakterystycznym dotychczas dla malarstwa zadaniem było odbijać światło lub je pochłaniać z całą wyrazistością jego materialnego istnienia za pomocą farby (pigmentu), wyzyskując jej ku temu zdolności. Jednak obecnie możemy używać zamiast farby bezpośredniego światła, rozporządzamy więc już nie środkiem wtórnym, przekształconym, ale pierwotnym, który jest wydestylowanym objawieniem swej własnej istoty*³⁴. I dalej: *Świadome kształtowanie światła tak silnie promieniować może na obiekt i dokument, psyche i mimikę, że „przeżycie świetlne” widza będzie równie intensywne, albo może intensywniejsze, od przeżycia „treści”*³⁵.

Tego właśnie nie dostawało typofoto, które jako film na papierze musiało poprzestawać na imitacji światła i ruchu za pomocą środków typograficznych – pozostawało światło jako element oświetlający kartkę papieru i walor modelujący czerń drukarską. A przecież Moholy-Nagy marzył o tym, aby światło skinetyzować, ustanowić je elementem ruchu, a więc uczynić tworzywem gier świetlnych. Podobne oczekiwania mógł spełnić tylko film, i to nie film wyobrażony, ale w formie ekranowego światłocienia. Jest rzeczą charakterystyczną, że swój bauhausowski etap twórczości artysta zamknął skonstruowaniem urządzenia, które uświadamiało to w sposób dobitny i jednoznaczny. Modulator świetlny pokazany na wystawie Werkbundu w Paryżu w 1930 r., dwa lata później stał się głównym i jedynym tematem filmu *Gra świetlna czarne, białe, szare*, będącym w istocie laboratoryjnym eksperymentem w zakresie próbkowania światła jako wydarzenia kinetycznego. A wyzwalające rzeczywistość jego fotograficzne filmy, pod względem

technicznym i warsztatowym nieudolne w potocznym tego słowa rozumieniu, przywracały prawo do patrzenia jako serie ruchomych fotografii (głównie „nowego widzenia”). *Nie ma bardziej zadziwiającego, a jednak w swej naturalności i organicznym związku bardziej prostego układu („Form”) jak seria fotograficzna. W niej spoczywa coś, co stanowi najbardziej charakterystyczną właściwość fotografii. Seria nie jest już więcej „obrazem” – nie można też do niej stosować kryteriów obrazowo estetycznych. Poszczególne obrazy jako taki traci w niej swą indywidualność, staje się częścią montażu, elementem całości. I tylko ta całość jest czymś istotnym*³⁶ – pisał Moholy-Nagy w artykule na temat fotografii jako *obiektywnej formy widzenia* w 1937 r. Jego dewizą artystyczną było wszak *przejście od fotografii nieruchomej i chłodnej do ruchomego obrazu filmowego*³⁷, który wedle artysty stanowi punkt szczytowy fotografii. A więc – wyrokował – *fotografia jako obszar badań dla filmu; film jako mecenas i inicjator fotografii*³⁸. Mówiąc językiem pojęciowym Moholy-Nagya: w procesie nadawania struktury (designowania) film przekształca świetlną teksturę (naturalną powierzchnię) w filmową fakturę (ukształtowaną przez światło). Łatwiej teraz zrozumieć marzenie artysty o filmie złożonym z fotogramów, ponieważ jedynie fotogram pozostaje *bezpośrednim diagramem świetlnym*³⁹, znoszącym fakturalność zewnętrznego światła na rzecz świetlnej tekstury taśmy światłoczułej⁴⁰.

Pochwała amatorstwa

Szkoła nie tworzyła warunków do realizacji filmów, choć wiele osób z nią związanych (studentów, rzadziej wykładowców) takie próby podejmowało, zwłaszcza po jej opuszczeniu⁴¹. Oprócz wyjątku, który stanowiły animowane eksperymenty Heinricha Brocksiepera (z czasów jego studiów w Bauhausie w Dessau w latach 1927-1930)⁴², powstawały one poza Szkołą, czasami na długo po rozwiązaniu Bauhausu przez nazistów w 1933 r., i stały na ogół w luźnym bądź żadnym z nią związku⁴³. Nie są to więc filmy Bauhausu, choć w dużym stopniu zostały zrodzone z doświadczenia pracy w Szkole, jak chociażby ponadziewięciominutowy materiał filmowy (bo filmu jako gotowego utworu nie ma bądź nie został ukończony albo odnaleziony) *Alexanderplatz znienacka (Alexanderplatz überraumpelt*, reż. Peter Pewas, 1932-1934), przez niecały 1920 rok studenta Paula Klee, Wasyla Kandynskiego i Moholy-Nagya w weimarskim Bauhausie. To jeden z tych okołobauhausowskich filmów, które wykazują duże podobieństwo z ideami Szkoły, zwłaszcza z „nowym widzeniem” i miejskimi symfoniami swojego czasu. Poza *Grą świetlną czarne, białe, szare*, kumulującą filozofię widzialności rozpisaną na dziesiątki artykułów, pomysłów (wiele z nich niezrealizowanych), dydaktycznych idei, w zasadzie tylko jeden film – z gruntu amatorski – można uznać za bauhausowski, i to zarówno ze względu na temat, jak i formę. Jest to zarazem najbardziej radykalny spośród antyaparatusowych filmów Bauhausu, prawdziwa zagadka filmowa⁴⁴.

Mam tu na myśli półtoraminutowy materiał, o którego pochodzeniu niewiele wiemy, zarchiwizowany pod roboczym tytułem *Film amatorski Dessau (Amateurfilm Dessau*, reż. Ivana Tomljenović, 1930)⁴⁵. Nie wiemy nawet tego, czy chodzi o zmontowany – o czym świadczyłyby ślady po cięciach na taśmie – i (w jakimś sensie) gotowy film (jest winietka z napisem *Ende*, parodystycznie nawiązująca do slapsticku, dodana do całości zapewne jako prześmiewczy komercyjny gotowiec), czy raczej o materiał przeznaczony do dalszej obróbki lub być może o ścinki nie-

znanej lub niedoszedłej do skutku całości. Za dwiema ostatnimi hipotezami (materiał roboczy, fragmenty odrzucone) przemawiałyby nadto ślady perforacji na taśmie oraz jej prześwietlenia. Film został zrealizowany za pomocą amatorskiej kamery Pathé-Baby 9,5 mm (to niezwykle rzadka szerokość taśmy, choć liczba około 300 000 wyprodukowanych projektorów świadczy o tym, że kamera ta była popularna⁴⁶), jedna z pierwszych tego rodzaju, wyróżniająca się prestiżową elegancją (opakowana w skórzany futerał), która weszła na rynek w 1923 r. Autorka, Chorwatka z Zagrzebia Ivana Tomljenović (1906-1988), krótko studiowała w Bauhausie w okresie 1929-1930 w nowo otwartej klasie fotografii prowadzonej przez Waltera Peterhansa. Opuściła Szkołę wraz z innymi w geście solidarności ze zwolnionym Hannesem Meyerem. Po odejściu z Dessau pracowała najpierw jako scenografka teatralna i plakacistka w Berlinie, po czym studiowała literaturę na Sorbonie. Następnie osiadła w Pradze, gdzie zasłynęła z projektów lumino-kinetycznych witryn domów handlowych.



Film amatorski *Dessau*, reż. Ivana Tomljenović (1930)

© Museum of Contemporary Art, Zagreb

Szeroko znane są fotografie Tomljenović ze studenckiego życia w Bauhausie wykonane zgodnie z zasadami „nowego widzenia”, czego niemal w całości dotyczy także jej film. Ujęcia „na głowie” z niezidentyfikowanej komedii (może czołówka?) ze śródtytułem, zdjęcia negatywowe Weimaru, dom studencki Prellerhaus, w którym studenci mieli swoje ateliery, personel stołówki, chłopskie rodziny z okolic Dessau, studenci odpoczywający nad wodą⁴⁷ – wszystko to zdjęte nerwową, drżącą kamerą sprawia wrażenie filmu amatorskiego, w dodatku niezdarne zrealizowanego, z brakiem dbałości o podstawowe standardy poprawno-

ści filmowej. Jednak użycie często stosowanych przez bauhausowców zdjęć negatywowych czy ukośnej perspektywy w spojrzeniu na hołubiony przez fotografów „nowego widzenia” Prellerhaus z charakterystycznym pionem balkonów sugeruje zrealizowany zamysł autorki, jakby chciała przetestować kamerę filmową w funkcji aparatu fotograficznego do zdjęć ruchomych, ale pozbawiając ją zarazem funkcjonalności filmowego *apparatusa*. Chciałoby się powiedzieć – film w stadium fotografii, zwłaszcza mając na uwadze tak cenioną przez Moholya-Nagya serię fotograficzną. Dlatego wiele jest w przedsięwzięciu Tomljenović cech archeologii kina, owej wczesnej reprezentacji kinematograficznej, zanim stało się ono opowieścią, a chciało być przede wszystkim atrakcją. Zarówno Tomljenović, jak i postaci przed kamerą zdradzają nieklamana (jak mamy prawo mniemać) radość z uczestniczenia w tym żywiołowym przedsięwzięciu: nieomal wszyscy, jak to zwykle bywa w amatorskim filmie rodzinnym, autoryzują swoją obecność przed obiektywem spojrzeniem do kamery, inscenizując widzenie widzenia.

Czy autorka zamierzała sprowadzić swój film do archeologicznego znaleziska z kręgu ruchomej fotografii (przypominającego filmy Lumière’ów), a może chciała wygłosić pochwałę filmowego amatora, coraz bardziej aktywnego w przestrzeni kulturowej XX w. (jedno zresztą nie musi przeczyć drugiemu)? Może ubóstwo filmu było efektem wyeliminowania z niego tego wszystkiego, co nie stanowiło świetlnej kinetyki animowanej fotografii? Wtedy mielibyśmy do czynienia z rodzajem „praktycznej teorii” *Gry świetlnej czarnej, białej, szarej*, a ujęcia pozostawione w negatywach należałoby traktować jako markery samozwrotności fotografii filmowej.



Film amatorski *Dessau*, reż. Ivana Tomljenović (1930)
© Museum of Contemporary Art, Zagreb



Film amatorski *Dessau*, reż. Ivana Tomljenović (1930)

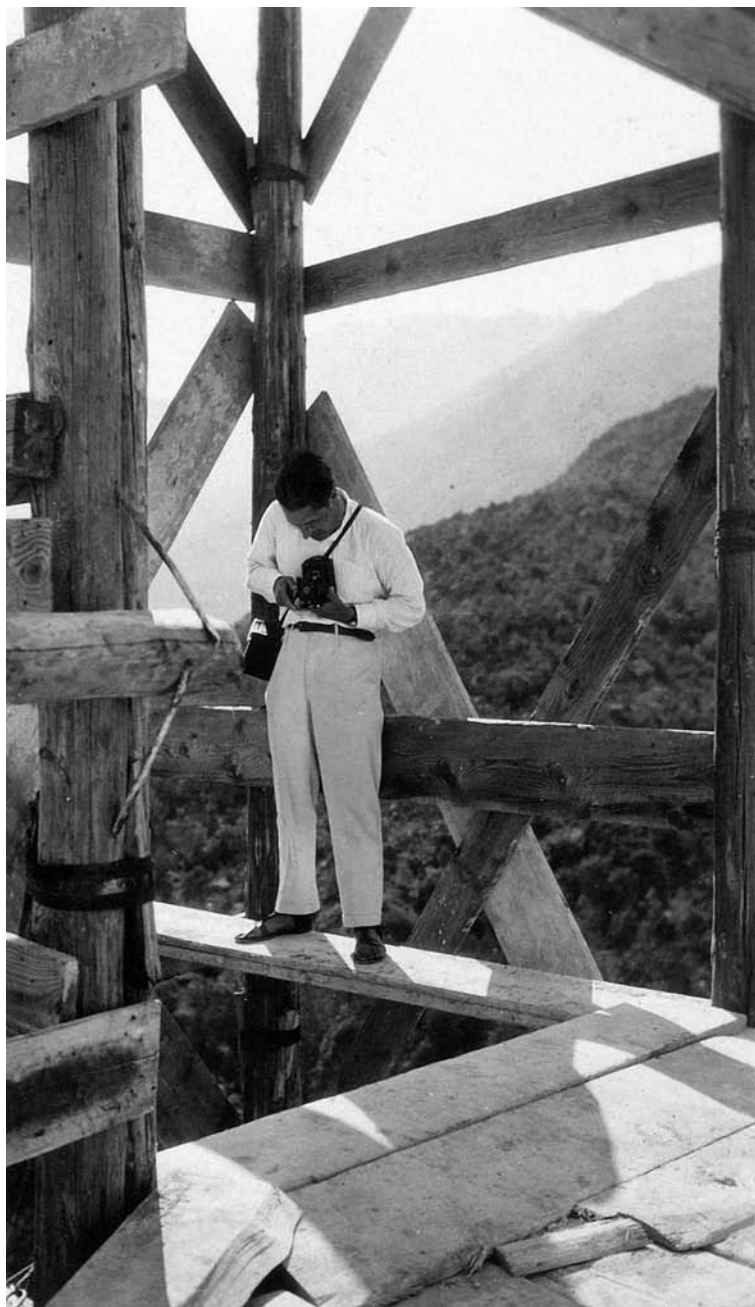
© Museum of Contemporary Art, Zagreb

Tak czy owak, w spadku po Bauhausie otrzymaliśmy zagadkowy, zwracający się ku początkom kina film obrazotwórczyni (i filmowej obrazoburczyni) Tomljenović – film rzemieślniczy co się zowie. A może po prostu eksperymentalny dokument⁴⁸ zrealizowany z całym wyrafinowaniem archaicznych (i anachronicznych) środków, nieprzystających do przełomu lat 20. i 30. ubiegłego stulecia, coś w rodzaju cytatu z niegdysiejszego medium ruchomego obrazu. I choć film ten jest technicznie ubogi, demonstracyjnie wręcz manifestujący swe związki z kinem technologii zerowej, to w swym technicznym ubóstwie w sposób paradoksalny rdzennie (czytaj: archaicznie) filmowy – po prostu antyfilm⁴⁹. I może właśnie dlatego, jak rzadko który, będący świadectwem odrzucenia przez autorkę autorytetu *maszyny filmowej*, kwestionującym dyspozytyw *nadający aparatowi i technikom status społeczny i funkcję*⁵⁰. Tomljenović całkowicie zdaje się na prawo do patrzenia, nie chroni wizualności jako zarządzania autorytetem władzy, nawet (a może właśnie) władzy filmowego widzenia. Pracuje więc poza *maszyną społeczną*, z której narodziło się kino i która *nie wzięła się z samego wynalazku, odpowiedniego sprzętu, lecz raczej z eksperymentalnej supozycji i weryfikacji, z założenia i potwierdzenia jego społecznej opłacalności: ekonomicznej, ideologicznej i symbolicznej*⁵¹. Tego wszystkiego u Tomljenović nie ma. Podobnie zresztą jak u Moholya-Nagya.

Widzieć, myśleć, być jak Moholy-Nagy

Choć nie aż tak radykalny w swych przedsięwzięciach, to przecież jego *filmowy dziennik* (jak czytamy w czołówce) z czwartego Międzynarodowego Kongresu Nowoczesnej Architektury (Congrès International d'Architecture Moderne), odbytego w trakcie rejsu po Morzu Śródziemnym w 1933 r., zatytułowany *Kongres architektoniczny* (*Architects' Congress. Film Diary*; także: *Architekturkongress*; *Der Kongress von Athen*; *CIAM Kongress Athen*, reż. László Moholy-Nagy, Europa 1933), stanowi doskonale świadectwo zaufania artysty do filmowego ubóstwa, spowinowaconego z ograniczeniami filmu amatorskiego (co zresztą zapisywano filmowi na plus⁵²). Przy czym ową amatorskość należy rozumieć szeroko – jako alternatywę dla przemysłu filmowego (który tymczasem regularnie wchłaniał awangardę filmową), niesprowadzalną zatem do amatorskiego filmowania rodziny w rodzaju kina domowego. Amatorstwo Moholy-Nagya to przecież nie amatorszczyzna, ale styl oparty na strategiach kontrwizualności, która preferuje zasadę widzenia w miejsce wizualizowania. To właśnie w swojej pochwalie amatorstwa upatrywał on remedium na manowce tzw. kina zawodowego, a kultem amatora zastępował prestiż profesjonalisty, czemu zresztą dawał wyraz w ciągu całego życia⁵³. Co ciekawe, chodzi o film o zawodowcach – architektach na szkoleniowym rejsie po greckich wyspach, a więc o rodzaj portretu grupy zawodowej, która była Bauhausowi najbliższa, w myśl przewodniej idei Gropiusa wyrażonej w manifestie z 1919 r.: *Ostatecznym celem sztuk plastycznych jest budowla!*⁵⁴

Jako filmowiec Moholy-Nagy postępuje w sposób daleki od tego, czego można byłoby oczekiwać od profesjonalnego kronikarza filmowego, koncentrując się na inscenizowaniu obecności kamery wśród uczestników rejsu. Świadomy niewątpliwie tego, że – jak to sformułował Comolli – kamera *metonimicznie stanowi (...) reprezentację całości filmowej technologii*⁵⁵, stworzył rodzaj spektaklu aparatowego patrzenia, nawiązujący do wczesnego kina, w którym nacisk kładziony na ujawnianie obecności kamery stanowi o istocie widzialności⁵⁶. Aktorzy *Kongresu architektonicznego* zostają wyłowieni przez obiektyw i, świadomi tego, odpowiednio reagują: robią grymasy, zostają wybudzeni z drzemki obecnością kamery, prowokują ją do reakcji, przekomarzają się z jej obecnością itp., a inscenizowanie „widzenia widzenia” osiąga apogeum. Z drugiej strony jednak Moholy-Nagy z właściwą sobie predylekcją do konstrukcji odbijających bądź przepuszczających światło ukazuje elementy statku, które dało się wykorzystać w funkcji modulatorów, uzyskując efekty gier świetlnych (schody, poręcze, elementy perforowane, konstrukcje poziome, pionowe). Można odnieść wrażenie, że ten notatnik z morskiej podróży to *Gra świetlna czarne, białe, szare* wyprowadzona w plener, sprawdzona na materii konstrukcyjnej statku w ruchu, przetestowana w warunkach naturalnych, po wyjściu z laboratorium. Sam statek zaś jest jak atelierowy Prellerhaus w Dessau – megastudio do czerpania pełnymi garściami z naturalnych spektakli światła. Dochodzą do tego ujęcia w duchu „nowego widzenia”, zwłaszcza ukośne i ptasie perspektywy ateńskiej architektury (w tym budowli Akropolu), co w połączeniu z dbałością o zarejestrowanie gier światła sprawia wrażenie serii fotografii, czasami – jak w wypadku wyabstrahowanych ze środowiska elementów konstrukcyjnych – także fotogramów.



László Moholy-Nagy na budowie hotelu w Asconie (sierpień 1927)
Zdj.: prawdopodobnie Sigfried Giedion
Dzięki uprzejmości gta Archiv / ETH Zürich, Sigfried Giedion und
Carola Giedion-Welcker

W tym wypadku, inaczej niż u Tomljenović, chodzi o pierwszą ręczną kamerę na korbkę Kinamo 35 mm, skonstruowaną w 1921 r. przez Emanuela Goldberga (a od 1923 r. także z napędem sprężynowym), niezwykle poręczną i przydatną zwłaszcza w stosowaniu ostrych perspektyw ptasich i żabich, tak bardzo eksploatowanych przez przedstawicieli „nowego widzenia”, a ze względu na małe wymiary (10 x 8,5 x 5,5 cm) i wagę (półtora kilograma) pozwalającą na swobodną interakcję z postaciami, co Moholy-Nagy skrzętnie wykorzystał. Ale też bardzo praktyczną, bo pozwalała załadować kasetę z filmem o długości 15 m (około 40 sekund projekcji). Sprawdzona przez wybitnych filmowców, takich jak Dziga Wiertow (w *Człowieku z kamerą /Człowiek s kinoapparatom/*, ZSRR 1929), Walter Ruttmann (w zdjęciach z ukrycia *Berlina, symfonii wielkiego miasta*), Joris Ivens (który korzystał z niej przy realizacji filmów *Most /De brug/*, Holandia 1928 czy *Deszcz /Regen/*, Holandia 1929) lub Jean Vigo (*A propos Nicei /À propos de Nice/*, Francja 1930), nadawała się zwłaszcza do zdjęć z ręki⁵⁷, i to do tego stopnia, że wyrokuje się nawet na temat stylu Kinamo w filmie dokumentalnym jako stylu między innymi filmowej „nowej widzialności”⁵⁸. Jednak została pomyślana dla zastępów amatorów, powstała wszak na fali współzawodnictwa o dominację na rynku podczas boomu amatorskiego w początkach lat 20. XX w. (stąd od 1928 r. jej wersja 16 mm, użyteczniejsza ze względu na możliwości projekcji dla amatorów)⁵⁹. I w takim charakterze – kamery amatorskiej (pozbawionej statywu, lekkiej i mobilnej) używał jej Moholy-Nagy.



László Moholy-Nagy z kamerą Kinamo w rękę podczas 4. Kongresu CIAM w podróży statkiem z Marsylii do Aten i z powrotem w 1934 r.

Zdj.: Carl lub Grete Hubacher

Dzięki uprzejmości gta Archiv / ETH Zürich, Carl Hubacher und Grete Hubacher-Knokke

Kamera Kinamo miała skłonność do niwelowania dystansu między filmowanymi postaciami a aparatem (pozwalała na ostre zdjęcia już z odległości 1,5 m), co dało interesujące efekty w filmie *Cyganie wielkiego miasta* (*Grossstadtzigeuner*, reż. László Moholy-Nagy, Niemcy 1932), w którym przydano jej funkcji uczestniczącej, performującej w środowisku romskiej społeczności Berlina u progu Trzeciej Rzeszy (która już wkrótce miała tę społeczność wymazać z rzeczywistości). Sibyl Moholy-Nagy, towarzysząca mężowi na planie filmowym, przyznawała po latach, że świadomie postępował on w sposób „nieartystyczny” (*unkünstlerisch*), pozostając całkowicie wierny właściwościom aparatu filmowego (przedstawiając na przykład przestrzeń za pomocą gradacji jasności i ciemności, a w dynamice ruchowej odwołując się do rytmicznych zmian ostrości)⁶⁰.



Cyganie wielkiego miasta, reż. László Moholy-Nagy (1932)

Moholy-Nagy przede wszystkim patrzy, poszukując nowych doświadczeń związanych z aparatowym widzeniem, w czym paradoksalnie pomocne mogą się okazać dzieci, z ich zachwytem postrzegania i bezwzględnie egzekwowanym prawem do patrzenia, a przez to nadające widzeniu nowe sensory. Jest ich wiele – w *Impresjach ze starego portu marseylskiego* (*Impressionen vom alten Marseiller Hafen*, także: *Marseille Vieux Port*; *Alter Hafen in Marseille*, Niemcy 1929) i w *Berlińskiej martwej naturze* (*Berliner Stilleben*, Niemcy 1932) Moholy-Nagya – uważnie obserwują otaczający ich świat, bawią się, spoglądają wprost do kamery... To niejako w ich imieniu artysta uruchamia aparaturowe „nowe widzenie” mające na celu odrodzenie dziecięcej kreatywności i (nawnej) wrażliwości spojrzenia, traconych z czasem (i na ogół bezpowrotnie) wskutek rutyny oka, syconej coraz bardziej (i zadowalającej się) reżimami wizualizowania.

Być może w owym dziecięcym spojrzeniu, ciekawym i ciekawskim świata, reprezentującym stan, w którym praktyki postrzegania nie zostają zawłaszczone przez wizualne konstrukcje, a maszyna społeczna nie uzgodniła funkcjonowania maszyny fotograficzno-filmowej, tkwi wrażenie inscenizacyjnego i reżyserskiego ubóstwa.

- ¹ Przykładem takiego pojmowania idei postępu jest praca B. Salta, *Styl i technologia filmu: historia i analiza. T. 1 (1895-1913)*, tłum. A. Helman, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, Łódź 2003.
- ² J.-L. Comolli, *Maszyny widzialnego*, tłum. A. Piskorz i A. Gwóźdź, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 2001, s. 447-448.
- ³ Zob. tamże, s. 448.
- ⁴ Tamże (cyt. za: G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues*, Flammarion, Paris 1977, s. 126-127).
- ⁵ S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, wstęp A. Helman, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008 (wyd. 2).
- ⁶ J.-L. Comolli, dz. cyt., s. 461.
- ⁷ Cyt. za N. Mirzoeff, *Prawo do patrzenia*, tłum. M. Szcześnieńiak i Ł. Zaremba, w: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, opr. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, wstęp I. Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 744.
- ⁸ W. Gropius, *Wissenschaft des Sehens. Rückblick auf das Bauhaus*, „Stuttgarter Zeitung” 7 maja 1968, s. 2.
- ⁹ Na temat braku zainteresowania filmem w Bauhausie zob. N. M. Schmitz, *Moholys Filmkunst oder Warum das Bauhaus dem Kino fernblieb*, w: *Bauhaus*, red. J. Fiedler, P. Feierabend, Könemann bei Tandem, Köln 1999, s. 304-307.
- ¹⁰ Zob. N. M. Schmitz, *Zwischen „Neuem Sehen” und „Neuer Sachlichkeit”. Der Einfluß der Kunstphotographie auf den Film der zwanziger Jahre*, w: *Gleißende Schatten. Kamerapioniere der zwanziger Jahre*, red. Cinema Quadrat e.V., Mannheim, Henschel Verlag, Berlin 1994, s. 79-94. Gropius odnosił pojęcie „new vision” również do malarstwa Moholy-Nagy (zob. G. Wessing, *László Moholy-Nagy. Gestalter des bewegten Lichts*, Weimarer Verlagsgesellschaft in der Verlagshaus Römerweg GmbH, Weimar 2018, s. 129; autorka nie podaje jednak źródła cytatu).
- ¹¹ N. M. Schmitz, dz. cyt., s. 89.
- ¹² N. Mirzoeff, dz. cyt., s. 740.
- ¹³ Zob. tamże, s. 741 nn.
- ¹⁴ Niemal wszystkie te cechy znalazły się wśród dziedzin pozostających jeszcze do zbadania, mających na celu „przewartościowanie celów fotografii”, jakie w swoim artykule *Bezprzykładna fotografia z 1927 r.* wymieniał László Moholy-Nagy, na pierwszym miejscu stawiając *niezwykłe widoki przez ujęcia ukośne, fotografie z góry i z dołu oraz „eksperymenty z różnymi układami soczewek, zmieniające relacje w porównaniu z naszymi doświadczeniami wzrokowymi, w okolicznościach „aż nie-do-poznania” zniekształcającego procesu (zwierciadła wklęsłe i wypukłe, zdjęcia z gabinetu śmiechu itd. były pierwszym stopniem do tego). Przez to powstaje paradoks: mechaniczna wyobraźnia* (L. Moholy-Nagy, *Bezprzykładna fotografia (1927)*, tłum. L. Lechowicz, „Obscura” 1985, nr 1-2, s. 39).
- ¹⁵ Miało się ono pojawić u niego dopiero w roku 1936 w artykule *Fotografia jako współczesna obiektywna forma widzenia*, i to jedynie w postaci śródtytułu (zwrócił na to uwagę J. Sahli, *Filmische Sinnesweiterung. László Moholy-Nagys Filmwerk und Theorie*, Schüren, Marburg 2006, przyp. na s. 61); zob. *Fotografia jako współczesna obiektywna forma widzenia*, dz. cyt., s. 54-55.
- ¹⁶ L. Moholy-Nagy, *Fotografie*, w: tegoż, *Malerei Fotografie Film*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, s. 26 (reprint 2. wyd.: tegoż, *Malerei Fotografie Film*, Albert Langen Verlag, München 1927); tu i w pozostałych wypadkach cyt. za przygotowywanym do druku tłumaczeniem Małgorzaty Leyko.
- ¹⁷ Fotogram stawał Moholy-Nagy na pierwszym miejscu spośród ośmiu rodzajów widzenia fotograficznego (L. Moholy-Nagy, *Fotografia jako współczesna obiektywna forma widzenia*, tłum. T. Szulc, dz. cyt., s. 53).
- ¹⁸ L. Moholy-Nagy, *Fotogram i pogranicza (1929)*, tłum. L. Lechowicz, „Obscura”, dz. cyt., s. 46.
- ¹⁹ Zob. L. Moholy-Nagy, *Sehen in Bewegung*, Spector Books, Leipzig 2014 (reprint 1. wydania: tegoż, *Vision in Motion*, Paul Theobald, Chicago 1947).
- ²⁰ L. Moholy-Nagy, *Neue Formen des Filmbildes (1926)*, „Film-Kurier” 1927, nr 1 (6. Beilage)

- 1 stycznia. Reprodukacja fotogramu zob. K. Passuth, *Moholy-Nagy*, Kunstverlag Weingarten, Weingarten 1986, wkładka ilustracyjna 105.
- ²¹ Zob. P. Hahn, *Kunst und Technik in der Konzeption des Bauhauses*, w: *Kunst und Technik in den 20er Jahren. Neue Sachlichkeit und Gegenständlicher Konstruktivismus*. [Ausstellung] 2. Juli – 10. August 1980, red. H. Friedel, I. Güssow, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1980, s. 138-147. Niektórzy twierdzą wręcz, że skupienie się na pracy w warsztatach pozwoliło unikać Szkole intelektualnych i etycznych kontrowersji, stanowiąc o daleko sięgającym eskapizmie Szkoły (D. R. Winkler, *Moralność i mit. Bauhaus – Próba nowej oceny*, tłum. K. Szymaniak i A. Puchejda, w: *Widzieć, wiedzieć*, red. P. Dębowski, J. Mrowczyk, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2015, s. 441).
- ²² Zob. A. Gwóźdź, *Epizody trudnego sąsiedztwa: filmy (z) Bauhausu. Niedoceniony projekt nowego widzenia*, w: *Bauhaus – nauczanie / nowy człowiek*, red. M. Leyko, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2021 (w druku).
- ²³ Idea bauhausowskich gier świetlnych odżywa dziś z powodzeniem w postaci praktyk wideomappingowych podczas tzw. festiwali światła (zob. A. Gwóźdź, *Designowanie kina w przestrzeniach miasta: wideomapping architektury*, w: *Widzialność wyzwolona*, red. A. Gwóźdź przy współpracy N. Gruenpeter, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2018 (e-book: <http://www.ispan.pl/widzialnosc-wyzwolonanewpdf.pdf>; (dostęp: 10.02.2020), a także otrzymuje swoją współczesną, wideoartową postać jako praktyka artystyczna (zob. tegoż, *Malarstwo jako design w przestrzeniach projekcyjnych (próba teorii)*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2020, nr 1, s. 70-91).
- ²⁴ *Film vom Bauhaus*, „Film-Kurier” 1926, nr 290 z 11 grudnia. Trzy lata wcześniej, podczas Tygodnia Bauhausu w Weimarze w 1923 r., gry świetlne zostały wyłączone z programu filmowego i pokazane w innym zestawie, w sąsiedztwie festynu lampionów, ogni sztucznych i występu kapeli Bauhausu połączonych z tańcami, co podkreślało ich archaiczny i pozakinematograficzny rodowód (zob. J. Goergen, *Über das Filmprogramm im Rahmen der Bauhaus-Woche 1923 in Weimar*, w: *Bauhausvorträge. Gastredner am Weimarer Bauhaus 1919-1925*, red. P. Bernhard, Gebr. Mann Verlag, Berlin 2017, s. 282-298).
- ²⁵ W 1922 roku zamówiłem przez telefon w fabryce produkującej tabliczki pięć obrazów wykonanych na porcelanowej emalii. Przed sobą miałem wzo-
ry używanych w tej firmie kolorów, a moje obrazy naszkicowane na papierze milimetrowym. Na drugim końcu drutu taki sam papier miał przed sobą kierownik działu tej firmy. Jeden z obrazów został wykonany w trzech różnych wielkościach, tak, że mogłem studiować delikatne różnice w stosunkach barw, jakie powstały przez zwiększenie i redukcję. Moim przekonaniem jest, że matematycznie harmonijne formy, wykonane dokładnie, pełne są jakości emocjonalnych oraz że przywracają idealną równowagę między uczuciem a intelektem (L. Moholy-Nagy, *The New Vision and Abstract of an Artist*, Wittenborn, Schultz, Inc., New York 1947, s. 79-80; cyt. za tłum. J. Lechowicza, „Obscura”, dz. cyt., s. 75).
- ²⁶ V. Flusser, *Fotografia i koniec polityki?*, tłum. P. Wiatr, w: V. Flusser, *Kultura pisma. Z filozofii słowa i obrazu*, tłum. i posłowie P. Wiatr, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2018, s. 330-331.
- ²⁷ V. Flusser, *Wyzwalacz*, w: tamże, s. 326.
- ²⁸ Wprawdzie Moholy-Nagy twierdzi, że nikt nie był zainteresowany jego pomysłem z powodów techniczno-finansowych (zob. L. Moholy-Nagy, *Dynamik der Gross-Stadt. Skizze zu einem Film. Gleichzeitig Typofoto*, w: tegoż, *Malerei Fotografie Film*, dz. cyt., s. 120), ale niepozbawiona racji może być hipoteza, iż wobec przewidywanych trudności z realizacją *Dynamiki wielkiego miasta* autor założył z góry owo typofoto jako film „do czytania”, coś na kształt oświeceniowych dramatów niesceniczych.
- ²⁹ W polskiej literaturze przedmiotu, niezupełnie prawidłowo, przyjęła się taka właśnie nazwa na określenie technik widzialności, za którymi stoją nieuchronnie określone procesy technologiczne, uskuteczniające cały kompleks produkcji aparatury służącej widzeniu wraz ze skutkami jej użycia oraz funkcjonowania w kulturze (tzn. zasady „produkcji” widzenia, związane chociażby z produkcją aparatów służących widzeniu).
- ³⁰ Cyt. za N. Mirzoeff, dz. cyt., s. 740.
- ³¹ N. Mirzoeff, dz. cyt., s. 739.
- ³² L. Moholy-Nagy, *Malerei...* dz. cyt.
- ³³ Zob. L. Moholy-Nagy, *Die statische und kinetische optische Gestaltung*, w: tegoż, *Malerei Fotografie Film*, dz. cyt., s. 18-22.
- ³⁴ L. Moholy-Nagy, *Jeszcze o elementach*, tłum. nieznanym, „Praesens” 1930, nr 2, s. 157.
- ³⁵ Tamże, s. 158.
- ³⁶ Zob. L. Moholy-Nagy, *Fotografia jako współczesna obiektywna forma widzenia*, dz. cyt., s. 55-56.

- ³⁷ L. Moholy-Nagy, *Czym była, a czym powinna być fotografia (1929)*, tłum. L. Lechowicz, „Obscura”, dz. cyt., s. 45.
- ³⁸ L. Moholy-Nagy, *Bezprzykładna fotografia*, dz. cyt., s. 40.
- ³⁹ L. Moholy-Nagy, *Czasoprzestrzeń a fotograf*, tłum. A. Kołyszko, „Obscura”, dz. cyt., s. 62.
- ⁴⁰ Zob. P. Hahn, dz. cyt., s. 140.
- ⁴¹ Zliczono aż 28 bauhausowców (wśród nich siedem kobiet), którzy byli autorami filmów, ale w tym jedynie dwóch czynnych zawodowo filmowców: fabularzystę Petera Pawasa (1904-1984) oraz dokumentalistę, twórcę Kulturfilmów Alfreda Ehrhardta (1901-1984) (zob. numer monograficzny czasopisma „Maske und Kothurn” 2019, nr 1-2, w druku).
- ⁴² Filmy z kręgu Bauhausu zostały udostępnione na płycie DVD zatytułowanej *Medien-Kunst* (Edition Bauhaus, Berlin 2009). W szczególności chodzi o sfilmowane po wojnie projekty Wernera Graeffa, Kurta Kranza oraz jedyny film pochodzący z czasów Bauhausu Heinricha Brocksiepera *Flächen, perpelleristisch (Powierzchnie, perpellerystycznie)*. Płyta nie zawiera jednak żadnego filmu Lászla Moholy-Nagya, a dzieł filmów artysty ukazało się w 2009 r. dzięki Moholy-Nagy Foundation (zob. <http://www.moholy-nagy.org/>). Zob. booklet do edycji DVD filmów *Medien-Kunst*, dz. cyt. Więcej na ten temat zob. A. Gwóźdź, *Epizody trudnego sąsiedztwa...* dz. cyt.
- ⁴³ Uświadamiał to program filmowy przygotowany w związku z wystawą bauhaus.film.expanded w Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe (ZKM) wiosną i latem 2020 r. (wersja sieciowa: bauhaus.film.digitallyexpanded). Można go było zobaczyć także online wraz z innymi filmami podczas programu *Film. Fenomen Bauhausu* zorganizowanego przez Instytut Goethego w Warszawie we współpracy z ZKM Karlsruhe w czerwcu 2020 r.
- ⁴⁴ Nie licząc półtoraminutowej rejestracji baletu triadycznego Oskara Schlemmera, zarchiwizowanego pod tytułem *Oskar Schlemmer Bühnenballett (Oskar Schlemmer Balet sceniczny)* niewiadomego autorstwa, prawdopodobnie z 1926 r. Co ciekawe, patyna filmowej taśmy sprawia, że awangardowy bądź co bądź spektakl robi wrażenie filmowego zabytku z okresu kina jarmarcznego (niezmienny punkt widzenia kamery, aktorzy wchodzący w pole widzenia aparatu i z niego wychodzący). Widoczne ślady montażowe i powtórzenia każą jednak dostrzegać w tym materiale wersję roboczą bądź ścinki nieodnalezionego filmu.
- ⁴⁵ Film odrestaurowano w związku z wyżej wymienioną wystawą.
- ⁴⁶ Zob. *Pathé Baby-Cine 9,5 mm camera* (wersja sieciowa zob. Pathé Baby-Cine 9.5 mm camera | Science Museum Group Collection).
- ⁴⁷ Spędzanie wolnego czasu stało się na przełomie trzeciej i czwartej dekady XX w. ulubionym tematem twórczości. Poza *Ludźmi w niedzielę (Menschen am Sonntag)*, reż. R. Siodmak, E. G. Ulmer, Niemcy 1929) stanowi temat chociażby słuchowiska *Weekend* (Niemcy 1930) oraz sporych partii *Berlina, symfonii wielkiego miasta – obydwu Waltera Ruttmanna*.
- ⁴⁸ Por. D. Šimičič, *Ivana Tomljenović*, w: *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse (skraćeno izdanje kataloga)*, red. S. Pintarić, Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, Zagreb 2015, s. 81.
- ⁴⁹ Zwraca na to uwagę Thomas Tode w artykule do nieopublikowanego katalogu wystawy w Karlsruhe, wskazując na prekursorstwo filmu Chorwatki wobec poetyki powojennego antyfilmu (np. *Traité de bave et d'éternité*, reż. Isidore Isou, Francja 1951).
- ⁵⁰ J.-L. Comolli, dz. cyt., s. 448.
- ⁵¹ Tamże.
- ⁵² Walory filmu dostrzegano na przykład w *nie-dostatku piękna i profesjonalności* (zob. H. Weihsmann, *Cinécriture: Film, Architektur, Moderne. Mit einem Essay von Vráäth Öhner und Marc Ries*, PVS Verleger, Wien 1995, s. 119), co wiązano niekiedy z ich błędnym postrzeganiem jako *niepoddanego obróbce surowego materiału* (R. Helmstetter, *László Moholy-Nagy: Versachlichung des Lichts, Verhaltenslehre jenseits der Kälte, w: Die Einübung des dokumentarischen Blicks. „Fiction Film” und „Non Fiction Film” zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*, red. U. von Keitz, K. Hoffmann, Schüren Presseverlag, Marburg 2001, s. 132 (przypp. 25).
- ⁵³ *Współczesny amator filmowy ma dla nas szczególne znaczenie, ponieważ przejął rolę tej grupy, która jeszcze wczoraj mieniła się chętnie awangardą, czółówką filmu. Awangarda filmu została całkowicie wchłonięta lub unicestwiona przez przemysł* (L. Moholy-Nagy, *Neue Filmexperimente*, w: K. Passuth, dz. cyt., s. 332).
- ⁵⁴ W. Gropius, [*Bauhaus-Manifest*], w: M. Drosste, *Bauhaus 1919-1933*, benedikt taschen verlag, Köln 1990, s. 18.
- ⁵⁵ J.-L. Comolli, dz. cyt., s. 451.
- ⁵⁶ Zob. A. Gwóźdź, *Widzieć i być widzianym – techniki kulturowe wczesnego kina*, w: tegoż,

Obok kanonu. *Tropami kina niemieckiego*, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2011, s. 47-61.

- ⁵⁷ Zob. M. K. Buckland, *The Kinamo movie camera, Emanuel Goldberg, and Joris Ivens*, „Film History” 2008, nr 1, s. 49-58 (wersja sieciowa zob. people.ischool.berkeley.edu/~buckland/kinamo08.pdf). Co ciekawe, wśród użytkowników aparatu autor pomija jednak Moholy-Nagya.
- ⁵⁸ Zob. K. Stutterheim, *Die Kinamo-Kamera. Neues Sehen und die Geschichte des poetischen Dokumentarfilms*, „Auslöser” 2016, nr 3, s. 24-26 (wersja sieciowa zob. eprints.bournemouth.ac.uk/_25080/1/Auslöser_Kinamo.pdf).

⁵⁹ Na temat wczesnych dziejów kina amatorskiego zob. M. Roepke, *Privat-Vorstellung. Heimkino in Deutschland vor 1945*, Olms Verlag, Hildesheim 2006.

⁶⁰ S. Moholy-Nagy, *Laszlo Moholy-Nagy, ein Totalexperiment. Mit einem Vorwort von Walter Gropius*, Florian Kupferberg, Mainz und Berlin 1969, s. 76-78. Fragment tej książki stanowi komentarz na ścieżce dźwiękowej filmu *Grossstadtzigeuner*, udostępnionego jako dodatek DVD *Weltbühne Berlin. Die Zwanziger Jahre (Berlin Chronik, Teil 2)*, Chronos 2002.

Andrzej Gwóźdź

Profesor w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Przez wiele lat był również pracownikiem naukowo-dydaktycznym Uniwersytetu Łódzkiego, a także profesorem gościnnym uniwersytetów w Konstancji i Szanghaju oraz wykładowcą uczelni w Holandii, Czechach, Niemczech i na Łotwie. Interesuje się teorią filmu i nowych mediów oraz antropologią obrazowości. Ostatnio wydał dwie monografie o kinie niemieckim: *Zaklinanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933-1949* (2018, 2. wyd. 2020) oraz *Kino na biegunach. Filmy niemieckie i ich historie 1949-1991* (2019), a także *Powtórka z Kutza* (2019). Pomysłodawca i redaktor kilkudziesięciu antologii i tomów zbiorowych z zakresu teorii mediów, historii myśli filmowej, dziejów kina na Górnym Śląsku oraz poświęconych twórcom filmowym – w ostatnich latach ukazały się m.in.: *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali* (wspólnie z M. Wach, 2017), *Widzialność wyzwolona* (wspólnie z N. Gruenpeter, 2018), *Z góry widać lepiej. Niedokończone rozmowy z Kazimierzem Kutzem. Rozmawiał Andrzej Gwóźdź* (2019). W latach 2005-2009 prezes Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego; w latach 2006-2014 redaktor naczelny kwartalnika „Kultura Współczesna”; inicjator i wiceprezes Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami (od 2015).

Bibliografia

- [b. a.] (1926, 11 grudnia). Film vom Bauhaus. *Film-Kurier*, (290).
- Buckland, M. K.** (2008). The Kinamo Movie Camera, Emanuel Goldberg, and Joris Ivens. *Film History*, (1), ss. 49–58.
- Burch, N.** (1983). *Tęoria reżyserii filmowej* (tłum. J. Mach). Warszawa: Wydawnictwa Radia i Telewizji.
- Comolli, J.-L.** (2001). Maszyny widzialnego (tłum. A. Piskorz, A. Gwóźdź). W: A. Gwóźdź (red.), *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów* (ss. 447–471). Kraków: Universitas.
- Deleuze, G., Parnet, C.** (1977). *Dialogues*. Paris: Flammarion.
- Flusser, V.** (2018). Fotografia i koniec polityki?. W: V. Flusser, *Kultura pisma. Ź filozofii słowa i obrazu* (tłum. P. Wiatr) (ss. 330–337). Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Flusser, V.** (2018). Wyzwalacz. W: V. Flusser, *Kultura pisma. Ź filozofii słowa i obrazu* (tłum. P. Wiatr) (ss. 319–329). Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Goergen, J.** (2017). Über das Filmprogramm im Rahmen der Bauhaus-Woche 1923 in Weimar. W: P. Bernhard (red.), *Bauhausvorträge. Gastredner am Weimarer Bauhaus 1919–1925* (ss. 282–298). Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- Gropius, W.** (1968, 7 maja). Wissenschaft des Sehens. Rückblick auf das Bauhaus. *Stuttgarter Zeitung*, s. 2.
- Gropius, W.** (1990). [Bauhaus-Manifest]. W: M. Droste, *Bauhaus 1919–1933* (s. 18). Köln: benedikt taschen verlag.
- Gwóźdź, A.** (2011). Widzieć i być widzianym – techniki kulturowe wczesnego kina. W: A. Gwóźdź, *Obok kanonu. Tropami kina niemieckiego* (ss. 47–61). Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut.
- Gwóźdź, A.** (2018). Designowanie kina w przestrzeniach miasta: wideomapping architektury. W: A. Gwóźdź, N. Gruenpeter (red.), *Widzialność wyzwolona*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN (e-book: <http://www.ispan.pl/widzialnosc-wyzwolona-newpdf.pdf>; data dostępu: 10.02.2020).
- Gwóźdź, A.** (2020). Malarstwo jako design w przestrzeniach projekcyjnych (próba teorii). *Przegląd Kulturoznawczy*, (1), ss. 70–91.
- Hahn, P.** (1980). Kunst und Technik in der Konzeption des Bauhauses. W: H. Friedel, I. Güssow (red.), *Kunst und Technik in den 20er Jahren. Neue Sachlichkeit und Gegenständlicher Konstruktivismus. [Ausstellung] 2. Juli–10. August 1980* (ss. 138–147). München: Städtische Galerie im Lenbachhaus.
- Helmstetter, R.** (2001). László Moholy-Nagy: Versachlichung des Lichts, Verhaltenslehre jenseits der Kälte. W: U. von Keitz, K. Hoffmann (red.), *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. „Fiction Film” und „Non Fiction Film” zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895–1945*. Marburg: Schüren Presseverlag.
- Kracauer, S.** (2008). *Tęoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości* (wyd. 2, tłum. W. Wertenstein). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Mirzoeff, N.** (2012). Prawo do patrzenia (tłum. M. Szcześniak, Ł. Zaremba). W: I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba (opr.), *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów* (ss. 738–746). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Moholy-Nagy, L.** (1927, 1 stycznia). Neue Formen des Filmbildes. *Film-Kurier*, 1 (6. Beilage).

- Moholy-Nagy, L.** (1930). Jeszcze o elementach (tłum. nieznanym). *Praesens*, (2), ss. 157-159.
- Moholy-Nagy, L.** (1947). *The New Vision and Abstract of an Artist*. New York: Wittenborn, Schultz, Inc.
- Moholy-Nagy, L.** (1967). *Malerei Fotografie Film*. Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- Moholy-Nagy, L.** (1985). *** (tłum. L. Lechowicz). *Obscura*, (1-2), ss. 74-75.
- Moholy-Nagy, L.** (1985). Bezprzykładna fotografia (tłum. L. Lechowicz). *Obscura*, (1-2), ss. 38-40.
- Moholy-Nagy, L.** (1985). Czasoprzestrzeń a fotograf (tłum. A. Kołyszko). *Obscura*, (1-2), ss. 58-67.
- Moholy-Nagy, L.** (1985). Czym była, a czym powinna być fotografia (tłum. L. Lechowicz). *Obscura*, (1-2), ss. 44-45.
- Moholy-Nagy, L.** (1985). Fotografia jako współczesna obiektywna forma widzenia (tłum. T. Szulc). *Obscura*, (1-2), ss. 51-56.
- Moholy-Nagy, L.** (1985). Fotogram i pogranicza (tłum. L. Lechowicz). *Obscura*, (1-2), ss. 45-46.
- Moholy-Nagy, L.** (2014). *Sehen in Bewegung* (tłum. H. Engelmann). Leipzig – Dessau: Sector Books.
- Moholy-Nagy, S.** (1969). *Laszlo Moholy-Nagy, ein Totalexperiment. Mit einem Vorwort von Walter Gropius*. Mainz und Berlin: Florian Kupferberg.
- Passuth, K.** (1986). *Moholy-Nagy*. Weingarten: Kunstverlag Weingarten.
- Roepke, M.** (2006). *Privat-Vorstellung. Heimkino in Deutschland vor 1945*. Hildesheim: Olms Verlag.
- Sahli, J.** (2006). *Filmische Sinneserweiterung. László Moholy-Nagys Filmwerk und Theorie*. Marburg: Schüren.
- Salt, B.** (2003). *Styl i technologia filmu: historia i analiza. Tom 1 (1895-1913)* (tłum. A. Helman). Łódź: Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna.
- Schmitz, N. M.** (1994). Zwischen „Neuem Sehen” und „Neuer Sachlichkeit”. Der Einfluß der Kunstphotographie auf den Film der zwanziger Jahre. W: Cinema Quadrat e.V., Mannheim (red.), *Gleißende Schatten. Kamerapioniere der zwanziger Jahre* (ss. 79-94). Berlin: Henschel Verlag.
- Schmitz, N. M.** (1999). Moholys Filmkunst oder Warum das Bauhaus dem Kino fernblieb. W: J. Fiedler, P. Feierabend (red.), *Bauhaus* (ss. 304-309). Köln: Könemann bei Tandem.
- Šimičić, D.** (2015). Ivana Tomljenović. W: S. Pintarić (red.), *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse (skraćeno izdanje kataloga)*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti Zagreb.
- Stutterheim, K.** (2016). Kinamo-Kamera. Neues Sehen und die Geschichte des poetischen Dokumentarfilms. *Auslöser*, (3), ss. 24-26.
- Weihsmann, H.** (1995). *Cinéctecture: Film, Architektur, Moderne. Mit einem Essay von Vräath Öhner und Marc Ries*. Wien: PVS Verleger.
- Wessing, G.** (2018). *László Moholy-Nagy. Gestalter des bewegten Lichts*. Weimar: Weimarer Verlagsgesellschaft in der Verlagshaus Römerweg GmbH.
- Winkler, D. R.** (2015). Moralność i mit. Bauhaus – Próba nowej oceny (tłum. K. Szymaniak, A. Puchejda). W: P. Dębowski, J. Mrowczyk (red.), *Widzieć, wiedzieć* (ss. 437-447). Kraków: Wydawnictwo Karakter.

Keywords:

countervisuality;
cinematic apparatus;
“new vision”;
photogram;
Bauhaus

Abstract

Andrzej Gwóźdź

Films Which Wanted to See in a Different Way: In the Bauhaus Circle

The author attempts to define the phenomenon of film technique in the “zero point of cinema”, with reference to selected films made within the circle of Bauhaus’s “new vision” at the turn of the 1920s and 30s (Amateurfilm *Dessau* by Ivana Tomljenović from 1930 and several films by László Moholy-Nagy, particularly *Architects’ Congress. Film Diary*, 1933). The text concerns the phenomenon based on ignoring technical standards of the medium and/or questioning them to the point of explicit denouncement of the idea of development as a negative reference point, and at times even total rejection of the idea. In the discussed films, visuality perceived as a means to manage the authority of power is contrasted with the right to look (based on “countervisuality”), which is expressed particularly in the staging of seeing the act of looking. It is about a state in which perception practices are not appropriated by visual constructs, since the social machine has not yet arranged the functioning of the photography-film machine; this creates an impression of staging and directorial poverty.