

UNIwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu

Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa

Weronika Andrzejewska

Ommatidia.

Logika snu jako strategia narracyjna i montażowa
w filmie surrealistycznym i eksperymentalnym

Magisterska praca dyplomowa
napisana pod kierunkiem

prof. dr. hab. Romana Kubickiego

Poznań 2026

WSTĘP	7
I LOGIKA SNÓW JAKO STRUKTURA POZNANIA	10
1.1. Czym jest sen?.....	10
1.2. Oniryzm.....	11
1.3. Freudowska teoria marzenia sennego	12
1.4. Jung: archetyp i obraz pierwotny	14
1.5. Cechy logiki snu.....	15
1.6. Sen a obraz: myślenie wizualne jako język podświadomości.....	17
II SURREALIZM I FILM JAKO MEDIUM PODŚWIADOMOŚCI	19
2.1. Surrealizm jako projekt epistemologiczny	19
2.2. Film jako medium surrealizmu.....	21
2.3. Początki kina surrealistycznego: <i>Pies andaluzyjski</i> (1929)	22
2.4. Kino eksperymentalne jako kontynuacja surrealizmu	23
2.5. Surrealizm jako metoda	25
III MONTAŻ JAKO MECHANIZM LOGIKI SNÓW	27
3.1. Montaż a procesy psychiczne.....	27
3.2. Zerwanie z ciągłością	29
3.3. Czas	30
3.4. Przestrzeń.....	32
3.5. Powtórzenie i pętla	33
3.6. Znaczenie	35
3.7. Montaż jako „podświadomy narrator”	36
3.8. Pięć technik montażu onirycznego	38
IV ANALIZA WYBRANYCH FILMÓW ONIRYCZNYCH. SEN JAKO METODA TWÓRCZA	40
4.1. <i>Un Chien Andalou (Pies andaluzyjski)</i> – Luis Buñuel i Salvador Dali, 1929	40
4.1.1. Struktura i kompozycja	40
4.1.2. Montaż i czas	41
4.1.3. Przestrzeń i brak kodu sennego	42
4.1.4. Między Buñuelem a Deren	42
4.2. <i>Meshes of the Afternoon</i> i <i>At Land</i> – Maya Deren, 1943-1944.....	43
4.2.1. Kino choreografii umysłu	43
4.2.2. <i>Meshes of the Afternoon</i> – anagram wariantów	43
4.2.3. <i>At Land</i> – przestrzeń montowana jak sen.....	44

4.3.	<i>Sny (Yume)</i> – Akira Kurosawa, 1990	45
4.3.1.	Oniryzm poetycki i autobiograficzny	45
4.4.	<i>Mulholland Drive</i> – David Lynch, 2001.....	46
4.4.1.	Film jako zagadka ontologiczna	46
4.4.2.	Kondensacja, przemieszczenie i powtórzenie.....	47
4.5.	Kino a sen – perspektywa osoby odbiorczej	47
4.6.	Sen jako metoda twórcza	49
4.6.1.	Notatniki snów i automatyzm.....	49
4.6.2.	Buñuel, Lynch, Deren – trzy modele.....	50
4.6.3.	Improwizacja i nie/świadomość	51
4.7.	Dziedzictwo oniryzmu we współczesnym kinie	52
V_OMMATIDIA – PRACA PRAKTYCZNA		54
ZAKOŃCZENIE		58
BIBLIOGRAFIA.....		60
FILMOGRAFIA		62

WSTĘP

Echo niewyjaśnionych emocji po otwarciu oczu – chyba każde z nas doświadczyło tego przynajmniej raz w życiu. Migawka obrazów, rozmyte wspomnienie, przecucia minionych historii bez wyraźnych ram końca i początku. Sen jest niesamowitą materią wyobrażeniową, zasobem nieskończonych form, przeobrażeń, historii i historyjek, szeregiem informacji w paru obrazach, bądź wręcz przeciwnie, paru informacji w szeregu obrazów. Moglibyśmy powiedzieć: szalenie trudne do opisanie, prawda? A jednak, jednak ludzie podejmują od wieków różnorakie próby – interpretacyjne, doświadczone, badawcze. Starają się ubrać tę istotę w mit, symbol, obraz, rytuał, a od jakiegoś stulecia, także w film.

Niniejsza praca dotyczy związku między snem a kinem. Nie w sensie, dziwne = oniryczne, psychodeliczne (tym akurat nie będziemy się zajmować), czy surrealistyczne. Interesuje mnie uchwycenie precyzyjniej – sensów, motywacji, myśli, zabiegów – a konkretnie, w jaki sposób film może symulować logikę marzenia sennego. Jakich zabiegów się dopuszcza, jakich technik. Istotne staje się pytanie, jakimi narzędziami kino posługuje się, aby oddać marzenie senne rozumiane jako struktura poznawcza – asocjacyjna, nieprzyczynowa, zaburzająca ciągłość czasu i przestrzeni oraz kondensująca obrazy. Czy sen może być nie tylko tematem dzieła, ale metodą jego powstania? Czy film może działać na osoby odbiorcze¹ tak, jak działa marzenie senne – wytwarzając doświadczenie do niego podobne?

Te pytania nie są nowe. Buñuel pisał, że kino zostało wynalezione po to, by wyrażać stany podświadomości, do których korzeni głęboko zapuszcza się poezja. Wittgenstein notował w 1931 roku, że film jest „czymś bardzo podobnym do snu”. Maya Deren budowała całą swoją teorię filmową na przekonaniu, że kamera i montaż mogą działać wedle tej samej logiki, którą Freud odkrył w marzeniu sennym. Ale te intuicje były równie często formułowane jako metafory niż jako argumenty. Chciałam sprawdzić, co z nich wytrzymuje bliższe spojrzenie.

Praca ma charakter teoretyczno-analityczny, piąty rozdział dotyczy dyplomowej pracy praktycznej. Część pisana obejmuje teorie oniryzmu filmowego i analizy wybranych dzieł. Teoria i praktyka nie są tutaj oddzielone: pisanie i realizowanie projektu

¹ W tym miejscu chciałabym zaznaczyć, że będę starała się używać wymiennie określeń: widz, osoba odbiorcza.

artystycznego przebiegały praktycznie równolegle i wzajemnie na siebie wpływały – pomimo że praca praktyczna, na ten moment, jest nadal w procesie twórczym. Mimo wszystko, samo w sobie wydaje się to bliskie temu, jak Deren opisywała swoją metodę: każde dzieło wymusza nowe pytania, każde pytanie zmienia kształt następnego dzieła. I zakładam, że tego właśnie doświadczają dziesiątki studentów realizujących swoje prace dyplomowe.

Poniżej krótko o tym, jak zbudowana jest ta praca.

Rozdział pierwszy – *Logika snów jako struktura poznania* – jest czymś w rodzaju mapy pojęciowej dla reszty pracy. Zanim przejdę do kina, chcę ustalić, czym w ogóle jest logika snu i jakie są jej charakterystyczne cechy. Freud opisywał mechanizmy pracy marzenia sennego – kondensację, przemieszczenie, wtórne opracowanie – które, jak się okazuje, dają się niemal bezpośrednio przełożyć na język montażu filmowego. Jung dodał wymiar zbiorowy – archetypowe obrazy, które pojawiają się w snach niezależnie od kultury – co otwiera pytanie o to, dlaczego pewne obrazy filmowe działają na widzów z niemalże fizyczną siłą. W tym rozdziale próbuję także scharakteryzować logikę snu bardziej formalnie: asocjacyjność zamiast przyczynowości, niestabilność przestrzeni, zaburzenie czasu itd. Sześć cech, które będą przewijać się w niniejszej pracy.

Rozdział drugi – *Surrealizm i film jako medium podświadomości* – dotyczy historycznego momentu, w którym logika snu stała się świadomym programem artystycznym. Surrealizm nie był jedynie stylem czy estetyką – był projektem epistemologicznym, próbą dotarcia do tych obszarów doświadczenia, które wymykają się racjonalnemu poznaniu. Breton widział w marzeniu senным przestrzeń absolutnej wolności, a film – jako medium audiowizualne, operujące strumieniem obrazów w ciemności sali, izolujące widza od codzienności – okazał się idealnym narzędziem tej eksploracji. Rozdział analizuje, na czym polega strukturalna analogia między filmem a snem, dlaczego surrealiści poczuli się w kinie tak jak w domu, i co z ich metod przetrwało poza historycznym surrealizmem. Ważnym akcentem jest tu *Pies andaluzyjski* Buñuela i Dalí jako pierwsza publiczna filmowa symulacja marzenia sennego oraz kłopot z automatyzmem jako metodą twórczą w medium, które z natury wymaga technologicznej kontroli.

Rozdział trzeci – *Montaż jako mechanizm logiki snów* – jest najbardziej techniczny ze wszystkich. Stara się odpowiedzieć na pytanie: jakimi konkretnymi narzędziami

filmowymi można symulować cechy opisane w rozdziale pierwszym? Każda z sześciu cech logiki snu zostaje omówiona przez pryzmat konkretnych technik montażowych. Kluczowym punktem odniesienia jest tu esej Mai Deren *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film* (1946), który pozostał jednym z najbardziej precyzyjnych (pomimo swego wieku) opisów tego, czym może być film myślany na wzór snu.

Rozdział czwarty to *Analiza wybranych filmów onirycznych* – jest najdłuższy i składa się z dwóch części. Pierwsza to analiza filmów: *Psa andaluzyjskiego* Buñuela i Dalí (1929), *Meshes of the Afternoon* i *At Land* Mayi Deren (1943–1944), *Snów* Kurosawy (1990) i *Mulholland Drive* Lyncha (2001). Każdy z tych filmów realizuje logikę snu innymi środkami i z różnym natężeniem – razem tworzą spektrum podejść, od radykalnego montażu asocjacyjnego po oniryzm poetycki i narracyjny. Druga część rozdziału dotyczy procesu tworzenia: pyta, jak sen uczestniczy w samej metodzie pracy – od surrealistycznych notatników, po epistemologiczny model Deren, dla której każdy kolejny film wymuszał nową teorię.

Rozdział piąty – *Ommatidia – praca praktyczna* – to, jak sama nazwa wskazuje, opis pracy praktycznej. Tytuł pochodzi od słowa „ommatidium”, czyli podstawowej jednostki budującej oko złożone m.in. owadów. Owe oko składa się z tysięcy ommatidiów, czyli tysiące mikroobrazków układających się w całość. Więcej o pracy praktycznej będzie można przeczytać we właściwym rozdziale.

I

LOGIKA SNÓW JAKO STRUKTURA POZNANIA

1.1. Czym jest sen?

Dla większości ludzi sen jest czymś tak oczywistym, że w ogóle się nie zastanawiają nad jego przyczyną i znaczeniem, a uświadamiają sobie, że może być to ważne zagadnienie dopiero wtedy, gdy sami zaczynają cierpieć na zaburzenie snu.²

Trudno się nie zgodzić z tym prostym stwierdzeniem, jakiego dopuszcza się Alexander Borbély na pierwszych stronach swej książki *Tajemnice snu*. Pomimo że poświęcamy mu jedną trzecią doby, zdaje się być tak oczywistą i naturalną potrzebą zmęczonego organizmu, że w codziennym szumie udaje mu się uniknąć głębszej refleksji.

Pokrótce opiszę, na jak wiele sposobów rozpatrywano sen³. Jako ciekawostkę: zaczynając od mitów, możemy zacząć od związku snu ze śmiercią – w mitologii greckiej Hypnos (łagodny sen) i Tanatos (okrutna śmierć) byli dziećmi bogini Nyx. W mitologii germańskiej również Sen i Śmierć byli rodzeństwem, oboje określani mianem piaskosieja, będącego w baśniach alegorią zmęczenia. Owidiusz sen nazywał zwierciadłem śmierci. W filozofii i religii sen bywał interpretowany jako zespolenie z absolutem (np. u chińskiego filozofa Czuang-Cy), jako wyraz lenistwa (według Sokratesa) czy też jako przebudzenie w sensie przenośnym – jak w chrześcijaństwie (m.in. przebudzenie i rozpoczęcie nowego życia) oraz w kulturach Dalekiego Wschodu (nawet imię Budda pochodzi od słowa *budh*, oznaczającego „budzić”).

Istotę snu próbowano wyjaśnić już w starożytności – zauważono spadek temperatury ciała podczas spoczynku. Twórca nauki o czterech rodzajach materii, Empedokles z Agrygentu, „sen traktował jako oziębienie krwi, względnie oddzielenie się ognia od pozostałych trzech żywiołów”. Hipokrates twierdził, że „sen spowodowany jest odpływem krwi i ciepła do wnętrza organizmu”. Według Arystotelesa „sen zależy od przyjmowanego pożywienia”. Benedyktynka Hildegarda z Bingen dopatrywała się potrzeby snu i konieczności jedzenia w grzechu pierworodnym.⁴ Na przestrzeni wieków w różny sposób próbowano wyjaśnić i opisać teorie dotyczące snu. Wszystkie teorie

² A. Borbély, *Tajemnice snu*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989, s. 12.

³ Opierając się na informacjach ze wspomnianej wyżej pracy Alexandra Borbély'a ze stron 14-20.

⁴ Tamże, s. 18.

powiązane z rozwojem nauk przyrodniczych miały się nijak do praktyki. Można by rzec, że dopiero XX wiek wziął sprawę w swoje doświadczalne ręce.

Sen otwiera nam drzwi do marzeń sennych. A co za tym idzie? W XX wieku narodziła się psychoanaliza, z której czerpali surrealiści, literatura modernistyczna i awangardowa, wszelakie sztuki eksplorujące podświadomość oraz irracjonalność.

Pomijając wzmiankę, że jest to zagadnienie fizjologiczne, czy też biologiczne, Freud odpowiedział na podtytułowe pytanie następująco: „Sen jest stanem, podczas którego nie chcę nic wiedzieć o świecie zewnętrznym, od którego odwróciłem moje zainteresowanie”⁵.

1.2. Oniryzm

W Encyklopedii Popularnej PWN możemy przeczytać: „Oniryzm [gr.], tendencja w literaturze, sztuce i filmie, polegająca na kreowaniu fikcyjnej rzeczywistości na wzór snu i nawiązywaniu w budowie utworu do reguł rządzących marzeniem sennym”⁶. Co daje nam ogólne pojęcie na temat tego, czym jest owy oniryzm. W pracy będę wymiennie stosować pojęcia – oniryzm jako ten większy „pojemnik”, w którym zawierają się także dzieła m.in. surrealistyczne i eksperymentalne. Dzieła, które nawiązują swoją budową, charakterem, stylem do marzenia sennego.

Jako kategoria estetyczna i poznawcza oniryzm odegrał istotną rolę w kulturze XX wieku. W najbardziej ogólnym sensie termin ten odnosi się do wszelakich zjawisk artystycznych i literackich, które czerpią z logiki marzenia sennego – jego asocjacyjności, nielinearności, zaburzenia ciągłości czasu i przestrzeni. Michał Głowiński definiując oniryzm w kontekście literaturoznawczym, wyróżnia cztery zasadnicze sposoby, w jakich sen może zaistnieć w dziele: jako figura alegoryczna, jako motywacja wątków i struktur fabularnych, jako zasada budowy całego świata przedstawionego oraz jako zapis samego aktu śnienia.⁷ Dla potrzeb tej pracy najistotniejsze są dwie ostatnie kategorie – oniryzm

⁵ S. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna i W. Zaniewicki, Warszawa 1984, s. 114.

⁶ „Oniryzm”, [w:] *Encyklopedia Popularna PWN*, red. Dariusz Kalisiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 595.

⁷ M. Głowiński, „Oniryczna literatura”, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Stawiński, Wrocław 1998, s. 356, cyt. za: K. Poniatuszyn, „Oniryzm jako strategia kreowania przestrzeni niesamowitej w najnowszej polskiej literaturze weird fiction”, *Przestrzenie Teorii* 44, 2025, s. 42.

jako zasada kompozycyjna rządząca dziełem i oniryzm jako bezpośrednia symulacja doświadczenia sennego.

Tendencje oniryczne istnieją w sztuce właściwie od starożytności, natomiast zostały „dostrzeżone i rozpropagowane w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wraz z ówczesną ponowną popularnością surrealizmu; wtedy także nastąpiła reinterpretacja w duchu surrealizmu dużo wcześniejszych kierunków”⁸. Został on uświadomiony i nazwany w nowoczesności. Zanim przejdziemy do dzieł artystycznych, warto przyrzeć się psychologicznym i filozoficznym podstawom logiki snu.

1.3. Freudowska teoria marzenia sennego

Twórca psychoanalizy, Sigmund Freud, odegrał znaczącą rolę w rozwoju XX-wiecznych koncepcji snu i nieświadomości, a echa jego badań nad marzeniami sennymi wciąż pozostają obecne we współczesnych interpretacjach kultury i sztuki. Jego teoria, rozwinięta przede wszystkim we *Wstępie do psychoanalizy* oraz w *Objaśnieniu marzeń sennych*, opisuje sen jako wytwór pracy psychicznej, która rządzi się własnymi prawami. W wykładzie VII (zatytułowanym *Jawna treść marzenia sennego i utajonego*) wyróżnia on dwa poziomy treści każdego marzenia sennego: jawną (to co śniący pamięta i potrafi opowiedzieć po przebudzeniu) oraz utajoną (nieświadome życzenia i impulsy, które stanowią właściwe źródło snu). Zadaniem interpretacji jest dotarcie i wydobywanie na jaw tego, co nieświadome i zastąpione przez „twory zastępcze”. Freud drogą analizy doprecyzowuje, że między tymi dwoma poziomami nie ma prostego przełożenia w stosunku jeden do jeden, a „główny motyw, ognisko myśli nieświadomych, zanika w jawnym marzeniu sennym”⁹.

Proces zmiany myśli ukrytych na jawną treść snu odbywa się za sprawą czterech podstawowych mechanizmów, które określił mianem „pracy marzenia sennego”. Pierwszy z nich to kondensacja (zagęszczenie) – skupienie wielu różnorodnych treści i idei w jednym obrazie lub postaci. Jeden element snu może być jednocześnie reprezentacją kilku osób, miejsc, zdarzeń, czyli najprościej rzecz ujmując, jeden element jawny może

⁸ M. Baranowska, Oniryzm, [hasło w:] Słownik literatury polskiej XX wieku, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992, s. 760. cyt. za: K. Poniatyszyn, „Oniryzm jako strategia kreowania przestrzeni niesamowitej w najnowszej polskiej literaturze weird fiction”, *Przestrzenie Teorii* 44, 2025, s. 41.

⁹ S. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, przeł. S. Kempnerówna i W. Zaniewicki, Warszawa 1984, s. 137-147.

odpowiadać wielu ukrytym. Drugim mechanizmem jest przesunięcie – zastąpienie elementu ukrytego za pośrednictwem aluzji oraz przesunięcia akcentu psychicznego z rzeczy ważnych, znaczących na element trywialny. Kolejnym jest przekształcenie myśli w elementy wizualne – Freud opisuje proces regresji, w którym myśli ujęte w słowa zamieniane są w obrazy. Czwartym i ostatnim mechanizmem jest wtórne opracowanie, które nadaje materiałowi sennemu pozory spójności i logiki¹⁰.

Psychoanalitik zwraca uwagę na zasadnicze różnice między logiką snu a logiką jawy. We śnie sprzeczności nie wykluczają się wzajemnie, nie spotykamy kategorii przeczenia – dwie przeciwstawne treści mogą istnieć w jednym obrazie¹¹. Wskazuje również, że we śnie wierzymy w obrazy tak, jakby były rzeczywistością, co wiąże się m.in. ze zniesieniem krytyki¹². Czas ulega zawieszeniu, a następstwo zdarzeń zazwyczaj nie jest przyczynowo skutkowe. Marzenia senne charakteryzują się pewną nieuchronnością. Alexander Borbély zwraca uwagę na brak możliwości skoncentrowania się na czymkolwiek innym, poza zdarzeniami i przedmiotami całkowicie pochłaniającymi uwagę¹³. We śnie wszystko dzieje się „tu i teraz”, przez co osoba śniąca nie posiada przestrzeni na refleksję nad następstwami zdarzeń, po prostu akceptuje brak logicznego ciągu.

Szczególnie istotna dla zrozumienia relacji między snem a sztuką jest Freudowska teza o tym, że marzenie senne jest przede wszystkim myśleniem obrazowym. Sen operuje konkretnymi, czyli przekształca myśl w wizję. To ta właściwość sprawia, że sen od zawsze fascynował artystów oferując im gotowy rezerwuar obrazów zrodzonych poza kontrolą rozumu, zdolnych wyrazić to, czego język nie jest w stanie uchwycić słowami. Ważnym jest proces regresji marzenia sennego – myśli ujęte w słowa cofają się do pierwotnych obrazów zmysłowych¹⁴. Freud dostrzegł w dziecięcych marzeniach sennych – prostych, niezdeformowanych – najpełniejszy wyraz tej zasady: dziecięcy sen jest spełnieniem życzenia w formie przeżycia halucynacyjnego¹⁵. Jest to właściwość, którą Breton i surrealiści uczynili fundamentem swojego programu twórczego. – oprzeć się o źródło.

Freudowska interpretacja marzeń sennych nie była pozbawiona krytyków. Jak pisał Józef Bremer, Ludwig Wittgenstein zarzucał Freudowi, że miesza hipotezę naukową

¹⁰ Tamże, s. 189-198.

¹¹ Tamże, s. 195.

¹² Tamże, s. 113.

¹³ A. Borbély, *Tajemnice snu*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989, s. 50.

¹⁴ S. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, Warszawa 1984, s. 197.

¹⁵ Tamże, s. 151-153.

dotyczącą przyczyny snów z relacjami świadomego działania podmiotu oraz że nadmiernie absolutyzuje seksualny wymiar symboliki sennej. Zamiast freudowskiej dekompozycji snu, Wittgenstein proponował jego rekon-tekstualizację – rozumienie marzenia sennego nie przez rozkładanie go na elementy, a przez wpisywanie go w coraz to nowe konteksty, które zmieniają jego oblicze i znaczenie¹⁶. Mimo tych zastrzeżeń, to właśnie freudowski słownik – kondensacja, przesunięcie, symbolizacja – pozostał dominującym narzędziem opisu oniryzmu w sztuce XX wieku.

1.4. Jung: archetyp i obraz pierwotny

Carl Gustav Jung, wychodząc od freudowskiej teorii nieświadomości, rozwinął ją w kierunku, który miał fundamentalne znaczenie dla rozumienia obrazowości sennej w sztuce. Tam gdzie Freud widział przede wszystkim stłumione popędy i życzenia, Jung dostrzegł coś znacznie szerszego: zbiorową nieświadomość zaludnioną przez archetypy – pierwotne obrazy i wzorce zachowań wspólne, według niego, całej ludzkości. Jung uważał, że sen nie jest jedynie projekcją indywidualnych pragnień, lecz oknem na głębsze warstwy psychiki – miejsce, gdzie spotykamy figury mitu, baśni i symbolu. Archetypy senne – specyficzne formy i archetypy pojawiające się w snach niezależnie od miejsca, czasu i przynależności etnicznej – „dowodzą, że dusza ludzka jest po części jednorazowa i subiektywna, czy też osobista, po części zaś zbiorowa i obiektywna”. W tej perspektywie wielkie sny nie są sprawą jednostki – są śladem imaginarium ludzkości¹⁷.

Cień, Anima, Mądry Starzec i Wielka Matka, czyli archetypowe obrazy senne, są dla Junga żywymi siłami psychicznymi. Przejawiają się zarówno w snach jednostki, jak i mitologiach kultur. Ta perspektywa otwierała drogę do zrozumienia oniryzmu artystycznego jako czegoś więcej niż tylko indywidualnej ekspresji. Surrealiści, choć bliżej Freudowi, intuicyjnie (a może podświadomie) docierali także do tych warstw – ich obrazy często przywołują praobrazowe figury lęku i pragnienia.

Jung kładł szczególny nacisk na to, że marzenie senne posiada własną teleologię – nie jest jedynie śladem przeszłości, lecz może być przesłaniem skierowanym ku przyszłości, sygnałem dotyczącym aktualnego stanu psychicznego osoby śniącej. Ta prorocza funkcja snu jako komunikatu, który wskazuje, ostrzega, prowadzi – jest głęboko zakorzeniona w

¹⁶ J. Bremer, *Ludwig Wittgenstein o interpretacji marzeń sennych*, „Nauka” 3/2021, s. 102.

¹⁷ C.G. Jung, *O istocie snów*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1993, s. 18-19.

kulturowej historii oniryzmu i powraca w literaturze i filmie jako motyw snu-proroctwa, snu-objawienia.

1.5. Cechy logiki snu

Na podstawie zebranych teorii analitycznych oraz opisów fenomenologicznych marzenia sennego postaram się wyodrębnić szereg cech konstytuujących logikę snu, które okażą się kluczowe dla przeprowadzenia analizy filmowych technik onirycznych.

Pierwszą i fundamentalną cechą jest asocjacyjność w miejscu przyczynowości. Jak już wspomniałam wcześniej, we śnie zdarzenia nie wynikają z siebie na zasadzie związku przyczynowo-skutkowego – następują po sobie na zasadzie podobieństw, skojarzeń, emocjonalnych rezonansów. Obraz A przechodząc w obraz B, nie przechodzi z powodu konsekwencji, ale dlatego, że coś je łączy pod powierzchnią, np. kształt, barwa, nastrój, niewidoczne podobieństwo. Tę zasadę, montaż filmowy może naśladować bez większych problemów.

Drugą cechą jest zaburzenie ciągłości czasowej. Czas we śnie nie płynie linearnie – może się zapętlać, cofać, przyspieszać, zatrzymywać, przeskakiwać. Przeszłość, przyszłość, teraźniejszość mogą się przenikać w dowolny sposób. Powtórzenia i warianty tej samej sceny tworzą strukturę przypominającą muzyczną wariację na temat, aniżeli linearną narrację (z którą, właśnie, nie mają za wiele wspólnego).

Trzecią cechą jest niestabilność przestrzenna. Przestrzeń jest plastyczna, niestabilna. Pomieszczenia i miejsca łączą się w różnorakie układy, jedno miejsce przechodzi w drugie, potrafią płynnie się przenikać, ściany mogą się rozszerzać czy kurczyć. Tę właściwość snu filmowy *mise-en-scène* i montaż mogą oddać przez zestawienie ujęć, które dezorientują widza w przestrzeni.

Czwartą cechą jest płynność tożsamości. We śnie jedna postać może być jednocześnie osobą A, o cechach osoby B, wyglądem przypominającą osobę C itd. X osób może stapiać się w jedną postać. Tożsamość nie jest stabilna – podlega freudowskiej kondensacji i przesunięciu. Jest to jedna z ważnych cech dla kina, które może budować te niejednoznaczność, np. obsadzając w tej samej roli różnych aktorów i aktorki, czy „rozszczepiając” jedną postać lub dezorientując, czyją perspektywę obserwujemy.

Piątą cechą jest dominacja emocji nad racjonalnością. Sen jest przede wszystkim doświadczeniem emocjonalnym – to nastrój, lęk, melancholia, pragnienia tworzą jego

strukturę nośną, nawet gdy konkretna treść pozostaje nieuchwytna. Jak zauważył Freud, możemy obudzić się ze snu z silnym uczuciem, nie pamiętając nic z jego zawartości. Występuje więc emocjonalna nadrzędność – logika snu jest logiką afektywną – i jako taka może być przenoszona w dziele filmowym bez konieczności uciekania się do narracyjnych wyjaśnień (czy to za pośrednictwem muzyki, czy wizualnego nastroju).

Szóstą cechą jest symboliczna kondensacja obrazów. Sen mówi językiem symbolu – pojedynczy obraz może nieść w sobie wieloznaczność, być znakiem wielu rzeczy naraz. Erich Fromm wyróżnił trzy rodzaje symboli: konwencjonalne (arbitralnie przypisane znaczeniu), akcydentalne (wynikające z indywidualnych skojarzeń) i uniwersalne (zakorzenione w powszechnym ludzkim doświadczeniu, jak żywioły czy figury natury)¹⁸. Symbol uniwersalny jest jednym z istotniejszych, ponieważ pozwala tłumaczyć, dlaczego pewne obrazy filmowe działają na osoby odbiorcze z bezpośrednią, niemal fizyczną siłą, bez potrzeby racjonalnego pośrednictwa.

Warto zatrzymać się przy pewnym rodzaju doświadczenia, które literatura oniryczna opisuje od dawna – doświadczeniu granicy między snem a jawą jako miejscu szczególnego otwierania się pamięci. Michał Głowiński opisywał stan przedśnienny jako moment, w którym to, co wydawało się zupełnie zapomniane, nagle wypływa na powierzchnię. W jednym ze swoich esejów napisał, że „kiedy znajdował się na pograniczu snu i jawy, a świadomość była niemal w pełni wyłączona” – i właśnie wtedy przebiegła przez niego myśl, którą nazywa „senną zjawą”, a która przywołała wspomnienie zupełnie niedostępne na jawie¹⁹.

Ten obraz – granicy między snem a jawą jako progu dostępu do głębszych warstw psychiki – jest bliski temu, co w teorii psychoanalitycznej opisywano jako „pracę snu”. Owczarski, analizując oniryczne narracje w literaturze polskiej, pisał, że marzenie senne jest nie tylko „naoczną ilustracją przeświadczenia o niekoherencji, rozrzedzeniu czy decentralizacji podmiotu”, ale zarazem „okazją do wglądu przynoszącego doświadczenie scalające”²⁰. Ten paradoks – sen jako dezintegracja i jednocześnie scalenie – jest kluczowy dla rozumienia, dlaczego twórcy surrealistyczni i eksperymentalni widzieli w marzeniu

¹⁸ E. Fromm, *Zapomniany język*, przeł. K. Płaza, Wydawnictwo vis-à-vis/Etiuda, Kraków 2009, s. 16-19.

¹⁹ M. Głowiński, *Carska filiżanka. Szesnaście opowieści*, Warszawa 2016, s. 13-14, cyt. za: B. Przymuszała, *Wydobywane z tła. Pamięć i sny – o pewnych aspektach narracji w książkach Michała Głowińskiego*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2023, nr 1 (20), s. 172-173.

²⁰ W. Owczarski, *Sennik polski. Literatura, wyobrażenia i pamięć*, Gdańsk 2014, s. 14-16, cyt. za: B. Przymuszała, *Wydobywane z tła. Pamięć i sny...*, s. 178.

sennym nie chaos, ale głębszy porządek – działający inaczej, niż porządek racjonalny, ale równie skuteczny, który kino może bezpośrednio wywoływać.

1.6. Sen a obraz: myślenie wizualne jako język podświadomości

Freud w swej pracy pisał, że sen przekształca myśli w obraz, że jego tworzywo jest przede wszystkim „wzrokowe”. To spostrzeżenie otwierało oczywistą drogę ku pytaniu: czy istnieje medium, które mogłoby symulować ten sposób myślenia? I to właśnie film okazał się odpowiedzią na pytanie czy istnieje medium, które jest w stanie wiernie naśladować marzenie senne.

Erich Fromm sformułował swą myśl, pisząc o języku symbolicznym jako jedynym prawdziwie uniwersalnym języku ludzkości, w następujący sposób: „język symbolu uniwersalnego jest w istocie jedynym wspólnym językiem ludzkości, językiem, o którym ludzie zapomnieli, zanim udało im się rozwinąć powszechny język konwencjonalny”²¹. Ten zapomniany język jest językiem snu, możemy założyć, że także i językiem kina.

Andre Breton w *Manifestie surrealizmu* postawił diagnozę, która stała się programem całego ruchu: człowiek, uwięziony w klatce racjonalizmu i pozytywizmu, odciął się od najbogatszej sfery swojego życia psychicznego – sfery snu, wyobraźni i nieświadomości. Freudowskie odkrycia otwierały drogę powrotu: „Wyobraźnia znajduje się – kto wie? – w przededniu odzyskania swoich praw”²². Breton widział w marzeniu sennym przestrzeń absolutnej wolności – miejsce, gdzie sprzeczności mogą współistnieć, gdzie niemożliwe staje się możliwe a reguły rzeczywistości tracą moc. W tym miejscu, jak pisał, dwa stany – sen i jawa – mogą „stopić się kiedyś w rzeczywistość absolutną, czy – jeśli kto woli – w nadrzeczywistość”²³. W wyobraźni Breton widział narzędzie do podboju rzeczywistości.

Logika snu nie jest zatem – wbrew potocznej intuicji – logiką chaosu. Jak możemy wywnioskować, jest logiką odmienną – rządzoną przez skojarzenia zamiast przyczyn, emocje zamiast argumentów, obrazy zamiast pojęć, kondensację zamiast rozwinięcia. To właśnie ta logika stała się fundamentem zarówno dla surrealistycznego projektu epistemologicznego, jak i specyficznego języka kina eksperymentalnego i onirycznego.

²¹ E. Fromm, *Zapomniany język*, s. 20.

²² A. Breton, *Manifest surrealizmu* (1924), przetł. A. Sandauer, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, wybór i oprac. A. Ważyk, Warszawa 1973, s. 119.

²³ Tamże, s. 122.

Aleksandra Okopień-Sławińska zwracała uwagę, że marzenia senne „odsłaniają tajemnicę – przyszłości, teraźniejszości lub przeszłości: mogą być przesłaniem skierowanym ku człowiekowi przez moce nadprzyrodzone, wejrzenie w zaświaty i zagadkę istnienia, stanem zjednoczenia duszy z wszechbytem, ujawnieniem stłumionych i nieświadomych treści psychicznych”²⁴. Ta wielofunkcyjność snu – jako okna na nieświadome, jako przestrzeni symbolicznej, jako narzędzia poznania – sprawia, że oniryzm jest w sztuce nie tylko środkiem wyrazu, ale przede wszystkim postawą poznawczą: przekonanie, że to, czego rozum nie dosięga, może stać się dostępne przez obrazowy język snu.

Kajetan Poniatyszyn analizując oniryzm jako strategię kreowania przestrzeni w literaturze, przywołuje słowa Elżbiety Pietluch wskazując, że logika snu „nieuchronnie prowadzi do zatarcia wszelkich związków przyczynowo-skutkowych na rzecz odrealnionych i zagadkowych przeobrażeń czasoprzestrzeni”²⁵. To zatarcie przyczynowości jest zarazem tym, co odróżnia kino oniryczne od narracyjnego. Tam gdzie kino klasyczne dąży do budowania łańcuchów przyczyn i skutków, kino oniryczne zastępuje je łańcuchami skojarzeń i emocji.

Logika snu jest zatem logiką poznawczą operującą obrazem zamiast pojęciem, skojarzeniem zamiast przyczyną, emocją zamiast argumentem, kondensacją zamiast rozwinięciem i symbolem zamiast dosłownością. Wiemy już, że Freud opisał mechanizm jej działania, Jung uzupełnił je o wymiar zbiorowy i archetypowy, natomiast Breton i surrealiści uczynili z niej program artystyczny i epistemologiczny. W jaki więc sposób film jest zdolny tę logikę (nie tylko ilustrować ale) symulować? Jakimi środkami realizuje tę symulację?

²⁴ A. Okopień-Sławińska, *Sny i poetyka*, „Teksty” 1973, nr 2, s. 19, cyt. za: K. Poniatyszyn, *Oniryzm jako strategia kreowania przestrzeni niesamowitej w najnowszej polskiej literaturze weird fiction*, „Przestrzenie Teorii” 44, 2025, s. 45.

²⁵ E. Pietluch, *Oniryczna kreacja zatopionego miasta w Bestiarium Tomasza Różyckiego*, [w:] *Narracje fantastyczne*, red. K. Olkusz, K.M. Maj, Kraków 2017, s. 428, cyt. za: K. Poniatyszyn, *Oniryzm jako strategia...*, s. 44.

II SURREALIZM I FILM JAKO MEDIUM PODŚWIADOMOŚCI

2.1. Surrealizm jako projekt epistemologiczny

Surrealizm nie był jedynie stylem artystycznym ani zespołem technik twórczych. Był także projektem epistemologicznym – radykalną próbą przeformułowania tego, co można poznać i jak można poznawać. U źródeł leżało przekonanie, że racjonalizm i pozytywizm (dominujące paradygmaty myślenia zachodniej cywilizacji) odcięły człowieka od najgłębszych i najważniejszych sfer jego życia psychicznego. André Breton formułując *Manifest surrealizmu*, diagnozował tę utratę z dużą wnikliwością – człowiek dorosły żyje odcięty od swojej wyobraźni, od tej sfery, którą jeszcze jako dziecko zamieszkiwał swobodnie i bez lęku.

Magdalena Piotrowska-Grot przytacza słowa Bretona, który pisał, że „umysł człowieka śniącego jest całkowicie zadowolony z tego, co się dzieje. Nie wyłania się niepokojące pytanie, co jest, a co nie jest możliwe. Zabijaj, szybuj w powietrzu, kochaj, ile zechcesz. A jeśli umierasz, czy nie masz pewności, że powstaniesz z martwych? Pozwól się prowadzić, Twoja zwłoka nie zwolni biegu wydarzeń. Nie masz imienia. Wszystko przychodzi z nieocenioną łatwością.”²⁶ Ta właściwość snu – brak rzeczy niemożliwych, brak dystansu krytycznego, zupełne zatopienie w doświadczeniu – była dla surrealistów modelem nowego poznania. Nie chodzi o irracjonalizm jako cel sam w sobie, a o dostęp do nowych warstw rzeczywistości, które rozum z definicji wyklucza ze swojego pola widzenia.

Kluczowe dla surrealistycznego projektu epistemologicznego było pojęcie nadrzeczywistości (*surréalité*). Breton wierzył, że dwa stany – snu i jawy – mogą się stopić w jeden, wyższy wymiar poznania, w którym sprzeczności tracą moc: „Wierzę, że dwa te – tak na pozór sprzeczne – stany, jak sen i jawa, stopią się kiedyś w rzeczywistość absolutną, czy – jeśli kto woli – w *nadrzeczywistość*.”²⁷ Nadrzeczywistość nie jest ucieczką od świata, lecz jego pełniejszym obrazem, który obejmuje zarówno to co widzialne, jak i to, co nieświadome – logikę rzeczywistości, jak i logikę snu. Oniryzm w filmie staje się

²⁶ A. Breton, *Manifest surrealizmu*, cyt. za: M. Piotrowska-Grot, *Czego (nie) boi się surrealizm? Przeróżająca (nad)rzeczywistość twórczych koszmarów surrealistów i surrealistek*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2025, LXVIII, z. 1, s. 341.

²⁷ A. Breton, *Manifest surrealizmu*, tłum. A. Sandauer, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, wybór i oprac. A. Ważyk, Warszawa 1973, s. 122.

swego rodzaju realizacją filozoficznego postulatu jedności doświadczenia – owym Bretonowskim dążeniem do stopienia snu i jawy w rzeczywistość absolutną²⁸, które w medium filmowym zyskało formę precyzyjnej symulacji stanów psychicznych²⁹.

Jak precyzuje Magdalena Piotrowska-Grot, surrealizm był czymś więcej niż rewolucją artystyczną: „Nie chodziło jednak tylko o zrewolucjonizowanie artystycznych reguł, a o przedarcie się znacznie dalej, wywołanie zmian obyczajowych, rozszarpanie zastanych struktur społecznych”³⁰. Surrealiści inspirowali się hasłami Rimbaud’a – *zmienić życie* – i Marksa – *zmienić świat*. Program wyzwolenia psychicznego miał prowadzić do wyzwolenia społecznego. Eksplorowanie podświadomości, snu i nieświadomości nie było zatem samą estetyczną zabawą, ale także narzędziem radykalnej zmiany, narzędziem buntu i poznania.

Jerzy Franczak, przywoływany przez Magdalenę Piotrowską-Grot, zauważa, że surrealistyczny automatyzm nie był powrotem do romantycznej koncepcji natchnienia, a „celową eksploracją głębin psychiki”, której wynikiem miał być de facto jak najprostszy zapis „rzeczywistego funkcjonowania myśli”³¹. Ten postulat – oddanie głosu myśli niekontrolowanej przez rozum – niósł w sobie fundamentalną zmianę rozumienia samego aktu twórczego: artysta nie tworzy – rejestruje, nie kształtuje – transcenduje. W tym miejscu pojawia się kino jako naturalne medium surrealistycznego projektu. Warto zwrócić uwagę, że pod postulatem rezygnacji z kontroli rozumu kryła się precyzyjna metoda, która w medium filmowym – ze względu na jego technologiczną naturę – nieuchronnie stawała się formą świadomej symulacji, a nie tylko bierną rejestracją. Maya Deren odrzucała surrealistyczny automatyzm właśnie dlatego, że uważała go za niemożliwy w pełnej realizacji – twierdziła, że eliminacja świadomości prowadzi nie do „prawdy”, ale do artystycznej bezradności³², o czym jeszcze wspomnę w dalszej części pracy.

²⁸ Tamże.

²⁹ M. Letkiewicz, *Pies andaluzyjski – w stronę filmowej symulacji marzenia sennego*, Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio L, Artes 2012, vol. X, z. 1, s. 41.

³⁰ M. Piotrowska-Grot, *Czego (nie) boi się...*, dz. cyt., s. 342.

³¹ J. Franczak, *Zemsta wyobraźni*, cyt. za: M. Piotrowska-Grot, *Czego (nie) boi się...*, s. 344.

³² M. Deren, *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, Yonkers 1946, s. 5, 8.

2.2. Film jako medium surrealizmu

Związek między surrealizmem a kinem wynika z głębokiej strukturalnej analogii między tym, jak działa sen, a tym, jak działa ruchomy obraz. Iwona Strzelewicz-Ziemińska przytacza w swym tekście słowa Philipa Soupault, który opisywał kino jako medium, które „obala wszelkie prawa natury: nie zważa na przestrzeń i czas, niweczy prawo ciężkości, balistykę i biologię”³³. To właśnie te właściwości – możliwości naruszenia fizycznych praw rzeczywistości, manipulowania czasem i przestrzenią, zestawianie elementów niemożliwych do zestawienia w życiu codziennym – czyniły film idealnym narzędziem ekspresji surrealistycznej.

W przeciwieństwie do literatury, film nie musi uciekać się do opisowej formy snu, może go po prostu symulować. Ruchomy obraz angażuje widza zmysłowo i emocjonalnie. Marek Letkiewicz, analizując *Psa andaluzyjskiego*, opisuje mechanizm tejże symulacji: film jako medium audiowizualne „zmierza do manipulacji oceną rzeczywistości poprzez oderwanie widza od codziennego otoczenia i poddaniu synergii wzajemnie wzmacniających się bodźców: kinetycznych, akustycznych, optycznych i kognitywnych [...]”³⁴. Ta synergia jest stanem, w którym zmysły i emocje dominują nad rozumem, bodźce wewnętrzne i zewnętrzne mieszają się w jedno nierozdzielne doświadczenie, tak jak we śnie.

Luis Buñuel sformułował tę myśl w tekście *Kino instrumentem poezji*: „[...] Oddziaływując na widza w sposób bezpośredni, pokazując mu istotę i zjawiska realne, wyizolowując go dzięki ciszy i ciemności z tego, co można by nazwać jego środowiskiem psychicznym, kino jest w stanie oczarować go jak żadna inna forma ludzkiej ekspresji”³⁵. Ciemność sali kinowej, izolacja od świata zewnętrznego, skupienie wzorku na ekranie – wszystkie te czynniki tworzą idealne warunki, bliskie warunkom snu (z tą różnicą, że posiadamy osoby współtowarzyszące, odbywające z nami tę podróż). Widownia kinowa, jak pisał Buñuel, „na skutek tego specyficznego, hipnotycznego uśpienia, traci w znacznym stopniu zdolność rozumienia”. Krytyczne myślenie zostaje zawieszone, podobnie jak we śnie.

³³ Ph. Soupault, *Note 1 sur le cinema*, 1918, cyt. za: I. Strzelewicz-Ziemińska, *Poszukiwania formalne w kinie lat 50. i 60. Ponadczasowe wartości estetyki neorealizmu włoskiego i francuskiego Nowej Fali*, [w:] *Wizje artystyczne reżyserów*, s. 131.

³⁴ M. Letkiewicz, *Pies andaluzyjski...*, dz. cyt., s. 42.

³⁵ L. Buñuel, *Kino instrumentem poezji*, 1958, cyt. za: M. Letkiewicz, dz. cyt., s. 42.

Ludwig Wittgenstein w swoich refleksjach na temat kina pisał, że „film jest czymś bardzo podobnym do snu, a myśli Freuda mają do niego bezpośrednie zastosowanie”³⁶. Chodziło o tę samą fundamentalną strukturę: osoba będące w kinie, podobnie jak osoby śniące, są zanurzone w obrazach, które pochłaniają, tracą dystans krytyczny wobec tego, co widzą. Identyfikacja z obrazem ekranowym przebiega na zasadzie podobnej do identyfikacji z obrazami sennymi, poniżej progu świadomej refleksji.

Z kolei, Christian Metz rozwijając tę myśl w pracy *Psychoanalysis and Cinema*, wskazywał na strukturalne podobieństwo między fikcją filmową a marzeniem sennym. Osoba odbierająca film identyfikuje się ze swoim aktem percepcji – staje się transcendentnym podmiotem, który jest warunkiem możliwości postrzegania. Ta wręcz narcystyczna struktura identyfikacji, w której utożsamia się nie z postacią, a ze swoim własnym spojrzeniem, odpowiada właśnie strukturze marzenia sennego. Osoba śniąca jest jednocześnie osobą obserwującą i uczestniczącą, podmiotem i przedmiotem³⁷.

2.3. Początki kina surrealistycznego: *Pies andaluzyjski* (1929)

Za pierwsze w pełni surrealistyczne dzieło filmowe powszechnie uznaje się *Un Chien Andalou* (*Psa andaluzyjskiego*) z 1929 roku, zrealizowanego przez Luisa Buñuela i Salvadora Dali. Jak pisze Letkiewicz jest on „filmową symulacją marzenia sennego, przeżywanego po raz pierwszy w historii publicznie przez widownię pogrążoną w ciemnościach sali kinowej”³⁸. Po raz pierwszy w historii marzenie senne nie zostało przedstawione jako sekwencja, scena senna, jako motyw fabularny, czy alegoria – zostało zasymulowane jako doświadczenie osoby odbiorczej.

Jak relacjonuje sam Buñuel, pomysł na film zrodził się z konfrontacji dwóch sennych wizji. Opowiedział on Salvadorowi, że śniła mu się „postrzępiona chmura przecinająca księżyc i ostra brzytwa nacinająca oko”, na co Dali w odpowiedzi opowiedział, że „właśnie widział we śnie poprzedniej nocy rękę pełną mrówek” proponując „Może zrobilibyśmy o tym film?”. Obie te wizje znalazły swoje miejsce w filmie – marzenie senne stało się bezpośrednim katalizatorem twórczej myśli. Buñuel i Dali pracując nad scenariuszem przyjęli prostą zasadę: odrzucić wszelki obraz, który

³⁶ L. Wittgenstein, zapiski z 1931 r., cyt. za: J. Bremer, *Ludwig Wittgenstein o interpretacji marzeń sennych*, „Nauka” 2021, nr 3, s. 110.

³⁷ Ch. Metz, *Psychoanalysis and the Cinema. The Imaginary Signifier*, 1975, cyt. za: W. Godzic, *Film i psychoanaliza: problem widza*, Kraków 1991, s. 42.

³⁸ M. Letkiewicz, *Pies andaluzyjski...*, dz. cyt. s. 40.

mógłby skłonić do racjonalnego wyjaśnienia, za to w pełni otworzyć się na to co irracjonalne³⁹.

Struktura narracyjna filmu celowo odrzuca klasyczną logikę przyczynowo-skutkową. *Pies andaluzyjski* składa się z dziesięciu sekwencji, których wzajemne relacje są zorganizowane na zasadzie skojarzeń asocjacyjnych. Plansze między sekwencjami sugerują upływ czasu, jednak te informacje są pozorne – nie organizują historii chronologicznie, nie jesteśmy w stanie zorientować się w upływie czasu na zasadach, które znamy ze świata jawy. Ich wprowadzenie miało prawdopodobnie na celu pogłębienie dezorientacji. Przestrzeń ulega zaburzeniu, postaci wchodzą do wnętrza z ulicy, lecz opuszczają je tymi samymi drzwiami wychodząc na plażę. Czas się zapętla i fragmentuje.

Letkiewicz analizuje, w jaki sposób montaż pierwszej sekwencji – wspomniane, rozcinięcie oka – realizuje logikę snu. Składa się ona z dwunastu ujęć zorganizowanych na zasadzie wizualnej analogii: ruch chmury przecinającej księżyc odpowiada ruchowi brzytwy. Związek między tymi dwoma obrazami nie jest przyczynowy ani narracyjny, lecz skojarzeniowy (oparty na podobieństwie ruchu i kształtu). To właśnie to zderzenie (i duże zbliżenie ujęcia) generuje u widza swego rodzaju wstrząs emocjonalny, który badacz opisuje jako odczucie „niemal fizyczne, dotykowe”⁴⁰

Buñuel po latach napisze o *Psie andaluzyjskim*: „Zdaje się, że kino wynaleziono po to, by wyrazić stany podświadomości, do których korzeni głęboko zapuszcza się poezja”⁴¹. Jest to swego rodzaju diagnoza – film dla tego artysty nie jest narzędziem opowiadania historii, jest narzędziem wnikania w te warstwy psychiki, które racjonalny język wyklucza. Poezja snu staje się możliwa dopiero wtedy, gdy rezygnujemy z logiki prozy.

2.4. Kino eksperymentalne jako kontynuacja surrealizmu

Historyczny surrealizm jako ruch artystyczny wygasł w połowie XX wieku, jednak strategie, które wypracował – asocjacyjny montaż, dezorientacja przestrzenna i temporalna, symulacja logiki snu – zostały przejęte przez kino eksperymentalne i żyją w nim po dziś dzień. Łukasz Roduda i Gabriel Sitek redagując *Historie filmu awangardowego*, opisują tę ciągłość jako jeden z kluczowych wątków historii kina:

³⁹ L. Buñuel, *Moje ostatnie tchnienie*, przeł. M. Braunstein, Świat Literacki 2006, s. 119.

⁴⁰ M. Letkiewicz, dz. cyt., s. 38, 52-54.

⁴¹ Tamże, s. 50.

awangarda filmowa, od dadaizmu przez surrealizm po kino eksperymentalne, stanowi nieprzerwany projekt eksploracji podświadomości i rozszerzania granic tego, co medium filmowe może wyrazić⁴².

Maya Deren jest jedną z kluczowych postaci kina eksperymentalnego, określając swoje filmy jako „choreografię umysłu”. W *Meshes of the Afternoon* (1943) realizuje poetykę opartą na powtórzeniach, wariacjach i symbolicznych przedmiotach, które krążą w trakcie trwania historii filmowej bez wyraźnej motywacji narracyjnej. Kluczowymi rekwizytami są klucz, kwiaty, lustro i nóż, pojawiające się i znikające, transformujące i zmieniające znaczenie w zależności od kontekstu. Senna struktura filmu nie opiera się na klasycznej fabule, ale na rytmie powracających motywów. Odpowiadają one strukturze marzenia sennego – nielinearność, powtarzalność i symboliczna kondensacja. Choć surrealiści oficjalnie odrzucili jej filmy jako zbyt przemyślane i nie dość automatyczne, we współczesnej historii kina dzieła Deren są powszechnie opisywane jako przykłady poetyki onirycznej i surrealistycznej.

Podobne strategie odnaleźć można w twórczości Kennetha Angera, którego filmy zakorzenione w magii ceremonialnej (często pojawiają się motywy rytuału, inicjacji, symbole ezoteryczne) i popkulturze, konstruują własną sennomityczną logikę obrazową. Z kolei, Stan Brakhage w filmach takich jak *Anticipation of the Night* (1958) dążył do oddania subiektywnego, przedjęzykowego doświadczenia wzrokowego. Inspirując się dziecięcym widzeniem, chciał sfilmować to, co oko widzi przed interwencją rozumu i języka – co jest bliskie freudowskiej koncepcji marzenia sennego jako myśleniu obrazowym, wolnym od wtórego opracowania.

Iwona Strzelewicz-Ziemiańska analizując Nową Falę, zwraca uwagę na surrealistyczne rozluźnienie narracji przenikające do kina mainstreamowego nie jako gest buntu, lecz jako metoda eksploracji stanów psychicznych bohaterów. Alain Resnais w *Zeszłego roku w Marienbadzie* (1961) stworzył film, w którym (jak pisali krytycy) „W żadnym momencie filmu widz nie może być pewny, czy to, co widzi na ekranie należy do teraźniejszości, czy wspomnień, czy dzieje się we śnie, czy na jawie”⁴³. To zatarcie granicy

⁴² *Historie filmu awangardowego. Od dadaizmu po postinternet*, red. Ł. Ronduda, G. Sitek, Warszawa 2020, cyt za: P. Zawojski, *Historie awangardy na nowo (o)pisane*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 115, s. 251-253.

⁴³ I. Strzelewicz-Ziemiańska, *Poszukiwania formalne...*, dz. cyt., s. 146.

między jawą a snem nie jest zabiegiem dekoracyjnym, a poznawczym – film podważa pewność co do rzeczywistości, którą pokazuje, działając dokładnie tak, jak działa sen.

2.5. Surrealizm jako metoda

Kluczowe rozróżnienie, które należałoby wprowadzić to różnica między surrealizmem jako stylem a surrealizmem jako metodą. W przypadku rozumienia surrealizmu jako stylu, mamy do czynienia ze zbiorem charakterystycznych motywów wizualnych, takich jak m.in. roztapiające się zegary, oko rozcinane brzytwą, hybrydyczne ciała czy zestawienia pozornie nieprzystających przedmiotów. Jest to kategoria historyczna, związana z konkretnym ruchem artystycznym lat dwudziestych i trzydziestych. Surrealizm rozumiany jako metoda, czyli jako sposób uruchamiania mechanizmów nieświadomości w procesie twórczym, operowanie logiką snu w konstruowaniu dzieła – jest kategorią ponadhistoryczną, która opisuje pewien sposób myślenia o sztuce i o poznaniu.

Magdalena Piotrowska-Grot analizując twórczość neosurrealistów i neosurrealistek podkreśla, że surrealizm nie podlega tworzeniu dziwnych obrazów, lecz na uruchamianiu mechanizmów nieświadomości w samym procesie twórczym⁴⁴. Film surrealistyczny – czy może spróbować określić to szerzej, film oniryczny – nie przedstawia snu, lecz powstaje w sposób analogiczny do snu – poprzez, wspomniane już wcześniej zabiegi, kondensacji, skojarzeń, asocjacyjnego montażu i budowania nastroju emocjonalnego zamiast logiki narracyjnej.

W tym sensie kino oniryczne XX i XXI wieku można rozumieć jako kontynuację surrealistycznego projektu epistemologicznego, próby dotarcia do prawdy nie/świadomości, tajemnicy psychiki, która wymyka się racjonalnemu językowi. W swym manifestie Breton pisał: „Przenigdy lęk przed obłędem nie zmusi nas do zawinięcia sztandaru wyobraźni”⁴⁵. Ta deklaracja sprzeciwu wobec lęku i gotowości do eksplorowania obszarów niedostępnych rozsądkowi, jest zarazem swego rodzaju manifestem kina onirycznego.

W kontekście zebranych dotychczas informacji, możemy śmiało stwierdzić, że kluczowym narzędziem tej eksploracji jest montaż. Jeśli surrealizm zidentyfikował sen jako przestrzeń prawdziwego poznania, a film jako medium zdolne tę przestrzeń

⁴⁴ M. Piotrowska-Grot, dz. cyt., s. 342-344.

⁴⁵ A. Breton, *Manifest surrealizmu...*, s. 114.

symulować, to montaż jest mechanizmem, dzięki któremu symulacja staje się możliwa. Sposób zestawienia ujęć, rytm, przejścia, logika następstw, decydują o tym, czy film operuje logiką jawy czy logiką snu.

III MONTAŻ JAKO MECHANIZM LOGIKI SNÓW

3.1. Montaż a procesy psychiczne

Lew Kuleszow pokazywał kiedyś w eksperymencie coś pozornie prostego – dwa ujęcia zestawione razem znaczą coś innego, niż każde z osobna – sens rodzi się z ich relacji, nie z obrazu samego w sobie. To odkrycie do dziś jest bardzo ważnym elementem montażu filmowego. Przy okazji otwiera pytanie, które wykracza poza filmoznawcze granice – jak właściwie ludzki umysł wytwarza znaczenie z zestawienia elementów, które same w sobie są neutralne?

Maya Deren w swej książce *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film* w pewien sposób odpowiada na to pytanie przez analogię – montaż jest tym samym, co człowiek robi w akcie twórczego myślenia. W momencie wyrwania elementów z ich naturalnego kontekstu i łączenia na nowo, nie kopiuje świat – wynajduje go. Pisała: „Kiedy naturalna integralność zostaje naruszona poprzez wybór elementów z pierwotnego kontekstu, wszystkie późniejsze integracje nie są już naturalne ani nieuniknione. Zadanie stworzenia form równie dynamicznych jak relacje zjawisk naturalnych jest centralnym problemem zarówno naukowca, jak i artysty”⁴⁶. Tworzy nową kompozycję, niejako odbierając tym „wyrwanym” bytom ich oczywiste znaczenie.

Deren rozumiała dzieło sztuki jako wynik spotkania trzech elementów: rzeczywistości dostępnej artyście/artystce, jej/jego wyobraźni i intelektu oraz narzędzia artystycznego, za pomocą którego realizuje swoje manipulacje. W swym eseju pisała: „Sztuka jest dynamicznym rezultatem relacji między trzema elementami: rzeczywistością, do której człowiek ma dostęp – bezpośrednio oraz poprzez badania wszystkich innych ludzi; tygłem jego własnej wyobraźni i intelektu; oraz narzędziem sztuki, za pomocą którego urzeczywistnia, poprzez biegłe ćwiczenie i kontrolę, swoje wyobrażeniowe manipulacje”⁴⁷. W tej triadzie film zajmuje wyjątkowe miejsce – dzięki jego narzędziom

⁴⁶ M. Deren, *An anagram...*, dz. cyt. s. 5, Oryg.: „Once a natural integrity has been so violated, by the selection of elements from the original context, all subsequent integrations are no longer natural or inevitable. The task of creating forms as dynamic as the relationships in natural phenomena, is the central problem of both the scientist and the artist.” Cytaty z tej pozycji podawać będę we własnym tłumaczeniu.

⁴⁷ Tamże, s. 5, Oryg.: „Art is the dynamic result of the relationship of three elements: the reality to which a man has access – directly and through the researches of all other men; the crucible of his own

jakimi są kamera i montaż, mamy możliwość operowania zarazem w przestrzeni i czasie. To czyni go doskonałym medium zdolnym do praktycznie pełnej symulacji logiki marzenia sennego.

Przypominając, Freud opisał pracę marzenia sennego jako proces, w którym myśl ulega kondensacji i przesunięciu, by przyjąć formę obrazu. Jak pisał „marzenie senne nie powtarza po prostu danego podrażnienia, lecz je opracowuje lub o nim jedynie napomyka, umieszcza w pewnym związku lub zastępuje czym innym”⁴⁸. W tym opracowaniu, czy oprawieniu we własne ramy – przekształceniu, zestawieniu, skojarzeniu – kryje dokładnie ten sam mechanizm, którym posługuje się montaż filmowy. Ani sen, ani film nie kopiuje rzeczywistości – przerabiają ją na swój unikatowy sposób.

Ludwig Wittgenstein zwrócił uwagę, że oglądanie filmów przypomina śnienie, o czym już wspominaliśmy w poprzednich częściach pracy, w którym krytyczna refleksja zostaje zawieszona a osoba uczestnicząca w seansie zostaje pochłonięta przez strumień obrazów bez dystansu. Kiedy dwa ujęcia są zestawione ze sobą, mózg automatycznie szuka między nimi związku – robi to bez świadomego udziału⁴⁹. Montaż nie działa na rozum, ale na coś głębszego – tę bezrefleksyjną gotowość do budowania sensu, Freud opisywał właśnie jako kondensację w marzeniu sennym.

Maya Deren wskazywała także na fundamentalną różnicę między całością arytmetyczną – sumą części – a całością dynamiczną, w której relacje między elementami wytwarza coś jakościowo nowego. „Najbardziej prostą i prymitywną sztuczną całością jest całość artystyczna, która jest sumą swoich części. Następnym krokiem jest konstrukcja całości, która jest sumą części w pewnym układzie”⁵⁰. Montaż oniryczny dąży właśnie do tej drugiej formy, czyli zestawiania ujęć w celu wytworzenia znaczenia, którego żadne z osobna nie zawiera. Tak jak dzieje się to podczas snu, poszczególne obrazy nabierają sensu dopiero w całości nocnej narracji.

imagination and intellect; and the art instrument by which he realizes, through skillful exercise and control, his imaginative manipulations.”

⁴⁸ S. Freud, *Wstęp...*, s. 121.

⁴⁹ J. Bremer, *Ludwig Wittgenstein...*, s. 110-111.

⁵⁰ M. Deren, *An Anagram...*, s. 24. Oryg.: „The most simple and primitive of artificial wholes is the arithmetical whole, which is the sum of its parts. The next step is the construction of a whole which consists of the sum of its parts in a certain arrangement...”.

3.2. Zerwanie z ciągłością

Kino klasyczne bardzo często robi wszystko, aby osoba odbiorcza nie zauważyła montażu. Cięcia są maskowane przez ruch kamery, ciągłość gestu, zachowanie osi akcji. To właśnie jest kino jawy, naśladowujące sposób, w jaki percepcja organizuje doświadczenie w spójną logiczną opowieść. Natomiast kino oniryczne postępuje wręcz przeciwnie. Nie maskuje montażu, ujawnia go. Nie zachowuje ciągłości, zrywa tam, gdzie wstrząs jest najbardziej potrzebny.

Kajetan Poniatyszyn w swym tekście przytacza słowa Elżbieta Pietluch, która zauważa, że logika snu „nieuchronnie prowadzi do zatarcia wszelkich związków przyczynowo-skutkowych na rzecz odrealnionych i zagadkowych przeobrażeń czasoprzestrzeni”⁵¹. W celu przypomnienia, tak jak w pierwszym rozdziale już wspominaliśmy: ujęcie A przechodzi w ujęcie B, dlatego, że między nimi istnieje ukryte pokrewieństwo, a nie dlatego, że B wynika z A. Podobieństwo kształtu, nastroju, ruchu czy znaczenia, którego nie da się zwербalizować, ale które odczuwa się natychmiast – montaż oniryczny realizuje właśnie te zasady.

W najbardziej uławiający i poglądowy sposób możemy zapisać to w ten sposób:

Kino klasyczne

ujęcie A -> ujęcie B = ciąg przyczynowy

Kino oniryczne

ujęcie A -> ujęcie B = skojarzenie, impuls, emocja, symbol itd.

Letkiewicz opisuje tę zasadę na przykładzie pierwszej sekwencji *Psa andaluzyjskiego*. Analogia ruchu: chmura przecinająca księżyc, brzytwa nacinająca oko. „Niezrozumiałość związków pomiędzy potężnymi, irracjonalnymi obrazami wprowadza dezorientację, ale jednocześnie przyciąga i zatrzymuje uwagę, prowokuje do refleksji i skłania do rozszyfrowywania wciąż od nowa intuicyjnie ledwo wyczuwanych sensów”⁵². To jest paradoks montażu onirycznego, czyli dezorientacja, która nie jest odpychająca. Przyciąga widza, zaprasza go do zagłębienia się.

⁵¹ E. Pietluch, *Oniryczna kreacja zatopionego miasta* w Bestiarium Tomasza Różyckiego, [w:] *Narracje fantastyczne*, red. K. Olkusz, K.M. Maj, Kraków 2017, s. 428, cyt za: K. Poniatyszyn, *Oniryzm jako strategia...*, s. 44.

⁵² M. Letkiewicz, *Pies...*, s. 50.

Według Deren, tworzenie nowych relacji między elementami jest samą istotą aktu artystycznego: „Intencja stworzenia nowego zestawu relacji determinuje przede wszystkim wybór elementów”⁵³. Każde ujęcie jest wyborem a montaż to ciąg tychże wyborów, które budują nową rzeczywistość. Nie chodzi o rejestrację, a kreację. Marzenie sennie działa na podobnej zasadzie, nie rejestruje a przetwarza. Montaż oniryczny byłby zatem nie tyle naśladowaniem snu, co korzystaniem z tej samej zasady, według której sen funkcjonuje.

Praktycznie realizuje się to za pośrednictwem konkretnych technik montażowych takich jak:

- *jump cut*, które jest nagłym cięciem bez uzasadnienia narracyjnego, symulującym przeskok, które znamy z marzenia sennego, kiedy jedno zdarzenie bez ostrzeżenia staje się zupełnie innym,
- *match cut*, oparty na skojarzeniu formalnym – na przykład dwa kształty, dwa gesty, które są do siebie podobne, chociaż należą do różnych światów,
- superpozycja, która nakłada na siebie ujęcia i odpowiada freudowskiej kondensacji 0 jeden obraz zawiera jednocześnie kilka treści,
- powtórzenie i pętla – powrót do tych samych obrazów, niekiedy identycznie, a niekiedy z wprowadzeniem niewielkich zmian.

Każda z powyższych technik realizuje coś, co znamy z nocnych doświadczeń, a także w kinie, dokonując się bez słów.

3.3. Czas

Czas we śnie, jak zdążyliśmy się zorientować, nie płynie linearnie. Zapętla się, cofa, przyspiesza, zwalnia. Scena z dzieciństwa może pojawić się nagle, bez zapowiedzi, w środku wspomnienia z minionych dni. Ten sam moment możemy przeżywać kilkakrotnie, z wprowadzonymi niewielkimi zmianami. Przeszłość i teraźniejszość nie są oddzielone. Nakładają się na siebie, przenikają i w trakcie snienia, jest to zupełnie naturalne, nie budzi naszego zdziwienia. Tam życie płynie swoim torem.

⁵³ M. Deren, *An Anagram...*, s. 23. Oryg.: „The intent to create a new set of relationships effects, first of all, the selection of elements.”

Reżyser Alain Resnais w *Zeszłego roku w Marienbadzie* (1961) zbudował film odmawiający osobie odbiorczej jakiegokolwiek poczucia chronologii. Film zaciera granice między przeszłością, pamięcią i wyobrażeniem. Nie wiemy kiedy, ale również czy wydarzenia rzeczywiście miały miejsce, a także nie możemy być pewni co pamiętają bohaterowie i bohaterki. Powracające sceny i dialogi sprawiają wrażenie zapętlenia czasu, a kolejne wersje tych samych wydarzeń wzajemnie sobie przeczą. Czas funkcjonuje tu w sposób fragmentaryczny, asocjacyjny i niejednoznaczny.

Z kolei, Deren widziała manipulację czasem jako jeden z zasadniczych przywilejów, jakie daje kino – „Kamera kinematograficzna, wprowadzając wymiar czasu do fotografii, otworzyła ku eksploracji rozległą prowincję ruchu”⁵⁴. Zwolnione tempo jest dla niej „mikroskopem czasu”⁵⁵, czyli jest po prostu narzędziem epistemologicznym. Spowolnione ujęcia ujawniają ruchy niewidzialne dla oka, struktury, które w normalnej percepcji umykają, stają się dostępne dopiero dzięki manipulacji. To co złożone ujawnia się w drobnych detalach.

Opis sekwencji ze swego własnego filmu *At Land* jest dla Deren (i dla nas) modelowym przykładem filmowego operowania czasem na wzór snu. Bohatera wchodzi w kadr, po czym znika za wydumą, a kamera – w panoramicznym ruchu – wznowia rejestrację w tym samym miejscu, gdzie postać zniknęła. W momencie pojawienia się ponownie na ekranie, jest znacznie dalej niż powinna się znajdować po upływie zaledwie kilku minut. Według Deren kamera zestawia przestrzenie pozbawione bezpośredniego związku czasowego, ale ciągłość przestrzenna tworzy iluzję ciągłości czasowej. „Dziewczyna wchodzi i przechodzi przez kadr po przekątnej. Znika za wydumą piasku... Kamera następnie wznowia filmowanie i natychmiast zaczyna obracać się (w ruchu panoramicznym) w kierunku, w którym dziewczyna właśnie opuściła kadr”⁵⁶. Ciągłość przestrzeni zintegrowała okresy czasu, które wcale nie pozostawały ze sobą w tak bezpośredniej relacji, jest to codzienność w marzeniach sennych.

Reżyserka wyodrębnia kilka typów podejść do kwestii przestrzeni i czasu w filmie – od montażu rosyjskiego, operującego zdarzeniami idei, przez montaż oparty na ciągłości

⁵⁴ M. Deren, *An Anagram...*, s. 47. Oryg.: „The motion-picture camera, in introducing the dimension of time into photography, opened to exploration the vast province of movement.”

⁵⁵ Tamże, s. 48. Oryg.: „Slow-motion is the microscope of time.”

⁵⁶ Tamże, s. 51. Oryg.: „A girl enters and crosses the frame at a diagonal. She disappears behind a sand dune... The camera then resumes its shooting and immediately begins to turn (in a panoramic movement) in the direction in which the girl just left the frame.”

temporalnej, po montaż malarski, skupiony na zderzeniu wizualnych jakości⁵⁷. Kino oniryczne łączy te wszystkie trzy elementy naraz, stąd działanie na poziomach, których nie da się oddzielić, tak jak do końca nie można oddzielić warstw snu.

Zwracała też uwagę na wyjątkowe możliwości wynikające z manipulacji prędkością obrazu. Wspominała sekwencje w zwolnionym tempie z lotu ptaków, nakręconą przez ornitologa zainteresowanego aerodynamiką lotu⁵⁸. To pokazuje, że kamera odkrywa to, czego oko nie widzi, tak jak sen ujawnia emocje, czy lęki, które na jawie pozostają niewidoczne.

3.4. Przestrzeń

Tak jak literatura opisuje przestrzeń słowami, tak film konstruuje ją ujęciami. Ta różnica sprawia, że film może realizować oniryczną niestabilność przestrzeni z precyzją, której żadne inne medium nie osiąga, bo w przypadku słów czytanych istotną rolę odgrywa nasza wyobraźnia (a nie każdy posiada ją w równym stopniu rozwiniętą). Oglądany obraz ułatwia nam odbiór na podobnych poziomach – po prostu widzimy to co jest nam prezentowane. Na poziomie montażu zachodzi decyzja, jak fragmenty rzeczywistości łączą się w całość. W kinie klasycznym ta całość będzie spójna, w onirycznym celowo zaburzona/niszczona.

W *Psie andaluzyjskim* przestrzenie łączą się w układy, które fizycznie, w świecie rzeczywistym, nie mogą istnieć. Letkiewicz pisze, że ten zabieg daje „trudną do racjonalnego wyjaśnienia quasi-ciągłość narracji, opartą na irracjonalnej, asocjacyjnej, a nie przyczynowo-skutkowej logice następstw. W połączeniu z omawianym wyżej typem narracji przypomina to fantasmagoryczny charakter snów, w których różne miejsca i obiekty stale mieszają się ze sobą”⁵⁹. Osoby odbiorcze nie są w stanie zbudować mapy tej przestrzeni, i właśnie ta niemożność jej zbudowania staje się źródłem efektu. Dezorientacja przestrzenna to jedna z charakterystycznych cech marzenia sennego – osobiście często śnią mi się pomieszczenia przechodzące jedno w drugie, miejsca pamiętane ze świata jawy

⁵⁷ Tamże, s. 30.

⁵⁸ Tamże, s. 47. Oryg.: „One of the most lyric sequences I have ever seen was the slow-motion footage of the flight of birds photographed by an ornithologist interested in their varied aerodynamics.”

⁵⁹ M. Letkiewicz, *Pies...*, s. 48.

skondensowane w jednym obszarze (bo nawet ciężko byłoby stwierdzić, że był to np. budynek).

Kamera wnosi do fotografii wymiar obserwacji, który wyrównuje uprzedzenia osoby odbiorczej⁶⁰. Tam gdzie oko widzi jedną przestrzeń, jeden czas, kamera może zestawić wielość przestrzeni i czasów w jedną sekwencję. To zestawienie pozostaje pod władzą osoby twórczej, która buduje nową rzeczywistość, podporządkowaną logice snu, rządzoną jej prawami, a nie prawami fizyki. Jest w tym pewien paradoks – kamera rejestruje to co istnieje, nie filmuje wnętrza psychiki. Jak jednak wskazuje Maya Deren: „Najbardziej bezpośrednim wyróżnikiem filmu jest zdolność kamery do reprezentowania danej rzeczywistości w jej własnych terminach, do tego stopnia, że jest ona akceptowana jako właściwy substytut tej rzeczywistości”⁶¹. Czas ekspozycji, wybór kadru, odległości, cała praca kamery jest aktem interpretacji, nie rejestracji. Montaż tych wyborów jest kolejnym aktem. Zasadnicza różnica między filmem a innymi sztukami wizualnymi wynika z jego dwoistego charakteru jako sztuki czasowej i przestrzennej, co umożliwia konstruowanie przestrzeni onirycznej. Owa przestrzeń oniryczna jest zakorzeniona w rzeczywistości, ale zorganizowana według zasad, które tej rzeczywistości nie respektują. Jak pisała Deren „Sztuki wizualne – a film jest przede wszystkim doświadczeniem wizualnym – operują (...) widzialnymi stanami istnienia lub działania”⁶².

3.5. Powtórzenie i pętla

Są sny, do których ludzki umysł jest w stanie wracać – do tej samej sceny, rozmowy, przestrzeni – niekiedy identycznie, niekiedy z małą zmianą, która jeszcze bardziej niepokoi niż pełna powtarzalność. Psychoanaliza interpretuje je jako sygnały nierozwiązanych konfliktów. Z formalnego punktu widzenia są one strukturą, w której czas się zapętla – nie przechodzi dalej, krąży. Film oniryczny przejął tę strukturę i uczynił z niej świadome narzędzie.

Maya Deren w *Meshes of the Afternoon* (1943) buduje cały film na zasadzie wariacji. Ta sama sekwencja, gdzie bohaterka wchodzi do domu, wspina się po schodach,

⁶⁰ M. Deren, *An Anagram...*, s. 47.

⁶¹ Tamże, s. 47. Oryg.: „The most immediate distinction of film is the capacity of the camera to represent a given reality in its own terms, to the extent that it is accepted as a substitute proper for that reality.”

⁶² Tamże, s. 30.

podnosi klucz, obserwuje postać z lustrem zamiast twarzy, biegnie ścieżką – pojawia się kilka razy. Za każdym razem trochę inaczej, z innym skutkiem. Powracające obrazy to klucz, nóż, telefon, schody, postać w kapturze. Znaczenie nie jest dane z góry, ono rodzi się z różnicy między kolejnymi wariantami – tak jak w śnie cyklicznym, gdzie każde powtórzenie jest trochę inne i przez to bardziej niepokojące niż poprzednie. Owe powtórzenia i zapętlanie staje się podstawą organizującą czas i nasze doświadczenie, jako osób odbiorczych. Każda kolejna iteracja ulega subtelny przesunięciom, deformacjom i wzmocnieniu. Stopniowo tracimy pewność co jest rzeczywistością, co wspomnieniem a co projekcją psychiki bohaterki.

W *An Anagram of Ideas on Art Form and Film* Deren opisuje swój sposób myślenia o filmie przez pojęcie anagramu – układu, w którym każdy element jest jednocześnie częścią więcej niż jednej linearnej sekwencji, odrzucając w ten sposób tradycyjny schemat jakim posługuje się proza. Jak wyjaśnia na pierwszych stronach: „W anagramie wszystkie elementy istnieją w relacji jednoczesności. W konsekwencji nic nie jest w nim pierwsze i nic nie jest ostatnie; nic nie jest przyszłe i nic nie jest przeszłe; nic nie jest stare i nic nie jest nowe... z wyjątkiem być może samego anagramu”⁶³. Przy okazji, uważa, że każdy element jest tak samo ważny, ponieważ zmiana jednego wpływa na całość. Autorka przeprowadza precyzyjną organizację idei, co pozwala na wielokrotne odczytywanie tych samych elementów w różnych konfiguracjach bez utraty ich znaczenia – „całość jest tak powiązana z każdą częścią, że niezależnie od tego, czy czyta się horyzontalnie, wertykalnie, diagonalnie czy nawet wspak, logika całości nie zostaje naruszona, lecz pozostaje nienaruszona”⁶⁴. Jest to swego rodzaju opis logiki snu. We śnie wszystkie obrazy i emocje współistnieją – ich wzajemne relacje są skojarzone, nie przyczynowe, natomiast znaczenie rodzi się z ich oddziaływania, a nie kolejności.

Tę samą logikę odnajdziemy w *Mulholland Drive* (2001) Davida Lyncha. Powtarzające się elementy – niebieska skrzynka, klucz, klub Silencio, dwoistość postaci, dialogi i gesty – układają się w strukturę bardziej przypominającą marzenie senne niż linearną fabułę. Film początkowo sprawia wrażenie klasycznej historii, w której młoda aktorka przybywa do Hollywood, poznaje tajemniczą kobietę po wypadku samochodowym

⁶³ Tamże, s. 6. Oryg.: „In an anagram all the elements exist in a simultaneous relationship. Consequently, within it, nothing is first and nothing is last; nothing is future and nothing is past; nothing is old and nothing is new ... except, perhaps, the anagram itself.”

⁶⁴ Tamże, s. 6. Oryg.: „[...] the whole is so related to every part that whether one reads horizontally, vertically, diagonally or even in reverse, the logic of the whole is not disrupted, but remains intact”.

i próbuje odkryć swoją tożsamość. Wszystko układa się z pozoru „normalnie” aż do momentu otwarcia niebieskiej skrzynki – wtedy rozpoczyna się dezorganizacja narracji. Bohaterki zmieniają role i imiona, wydarzenia stają się wariantami wcześniejszych scen, a my – jako osoby odbiorcze – przestajemy rozpoznawać, co jest rzeczywistością, co fantazją, a co projekcją psychiczną. Film bardzo trafnie oddaje mechanizmy snu: jedna osoba staje się inną, czas traci ciągłość, a obrazy powracają w zmodyfikowanej formie. Pętla jest zarazem zabiegiem formalnym i tematem – film opowiada o kobiecie, która zaplątała się we własnym marzeniu i nie może z niego wyjść, ponieważ poza pętlą nie istnieje dla niej żadna spójna rzeczywistość.

3.6. Znaczenie

Według Deren znaczenie w sztuce nie jest rzeczą, jest relacją. Jak pisze „[...] wynikowa idea lub emocja jest zatem funkcją całości relacji, formy dzieła (która jest niezależna od formy rzeczywistości, przez którą mogła być zainspirowana)”⁶⁵. Jeśli znaczenie jest relacją, a nie właściwością pojedynczego elementu, lecz czymś rodzącym się między elementami to obraz filmowy nie odsyła do ustalonego znaczenia poza sobą. Jest węzłem w sieci relacji, które w pewien sposób konstytuują sens. Deren dość ostro odcina się od traktowania obrazów filmowych jako symboli, które miałyby znaczenie poza filmem. Twierdzi, że obraz staje się „obrazem artystycznym” dopiero wewnątrz sieci powiązań konkretnego dzieła. W swym eseju konsekwentnie odróżnia obraz od symbolu, gdyż symbol odsyła do znaczenia zewnętrznego wobec dzieła. Obraz filmowy działa, jak wyjaśnia, w następujący sposób: „Gdy obraz zostaje obdarzony pewną funkcją znaczeniową przez kontekst dzieła sztuki – będącego samym w sobie wytworem narzędzia artystycznego – wówczas stanowi to właściwą wartość obrazu w odniesieniu do konkretnego dzieła”⁶⁶. Ujmując to w skrócie – sens obrazu filmowego leży w nim samym – w relacji do całości dzieła. Mapa znaczeń jest jednorazowa.

Przyjmując perspektywę Letkiewicza opisującego efekt montażu onirycznego można porównać do „galerii obrotowej”: każde ujęcie jest jak eksponat, który zmienia sens

⁶⁵ Tamże, s. 24. Oryg.: „[...] the resultant idea or emotion – is therefore a function of the total relationships, the form of the work (which is independent of the form of reality by which it may have been inspired)”.

⁶⁶ Tamże, s. 24. Oryg.: „When an image is endowed with a certain meaning-function by the context of the work of art – the product of an art instrument itself – then that is the value proper of the image in reference to the specific work”.

w zależności od tego, co wisi obok. Buñuel w swojej autobiografii mówił o przyjęciu zasady „odrzuć wszelki pomysł, wszelki obraz, który mógłby skłonić do wyjaśniania racjonalnego [...] otworzyć szeroko wrota temu, co irracjonalne”⁶⁷. Wspomina, że reguła ta została przyjęta za obopólną zgodą, aby dopuszczać tylko te obrazy, które ich zaskakiwały (jego i Salvadora Dali), bez próby dociekania ich przyczyny czy sensu. Owe obrazy nie miały być więc konstruowane według zasad racjonalności, miały być odbierane intuicyjnie, podobnie jak sen. To odczucie – że coś ma sens, chociaż nie można go zwerbalizować – jest dokładnie tym, co przeżywamy obudziwszy się ze snu, który był znaczący. Wiemy, że coś było ważne. Nie wiemy co. Film oniryczny utrzymuje nas w tym samym miejscu.

Jak wspomnieliśmy wcześniej, Deren wskazywała, że film – w odróżnieniu od literatury, która operuje wnętrzem – jest sztuką stanów widzialnych. Ta fundamentalna widzialność sprawia, że sen i film spotykają się na tym samym poziomie: oboje komunikują przez obraz, nie przez pojęcie. Oboje muszą przetłumaczyć to, co wewnętrzne, na to, co zewnętrzne – i oboje robią to na własnych zasadach, niezależnych od konwencji językowych.

3.7. Montaż jako „podświadomy narrator”

W kinie klasycznym, bez większych wątpliwości, możemy stwierdzić – narracja ma właściciela. Osoba reżyserująca, scenariusz, obsada aktorska, muzyka i montaż, który to wszystko scala w jedność. Narracja zachodzi w sposób świadomy, zaplanowany i jest zorientowana na cel. W trakcie trwania projekcji, stopniowo ujawniane są nam kolejne karty.

W filmie onirycznym następuje odwrócenie relacji. Montaż przestaje być sługą narracji i staje się jej podmiotem. Na to, co widzimy i jak interpretujemy, wpływają sposób zestawienia ujęć, rytm cięć i logika następstw. Przyjmując perspektywę Letkiewicza, montaż w filmie onirycznym można określić mianem „podświadomego narratora”: instancji, która rezygnuje z opowiadania historii linearnej na rzecz ujawnia głębokiej struktury psychiki⁶⁸. Deren wiązała to z pojęciem formy rytualnej. Pisała, że forma

⁶⁷ L. Buñuel, *Moje ostatnie...*, s. 119.

⁶⁸ M. Letkiewicz, *Pies andaluzyjski...*, s. 44 (o wydobywaniu istoty przeżyć) oraz s. 53–54 (o irracjonalnej logice montażu).

rytualna traktuje człowieka nie jako źródło dramatycznego działania, lecz jako element zdepersonalizowany w dramatycznej całości: „Forma rytualna traktuje człowieka nie jako źródło dramatycznego działania, lecz jako nieco zdepersonalizowany element dramatycznej całości. Intencją tej depersonalizacji nie jest zniszczenie jednostki; przeciwnie, poszerza ona ją poza osobisty wymiar i wyzwala ją od specjalizacji i ograniczeń osobowości”⁶⁹. Podczas gdy surrealiści szukali wyzwolenia w „dyktandzie podświadomości”, Maya Deren widziała je w formie rytualnej, która dzięki świadomej manipulacji czasem i przestrzenią pozwala osobom odbiorczym przekroczyć granice własnego „ja” i wejść w stan zbliżony do uniwersalnego doświadczenia snu. Forma rytualna zatem organizuje to doświadczenie. Wywnioskować możemy, że montaż oniryczny w takim wypadku wywołuje stan bliski marzeniu sennemu poprzez zanurzenie, dezorientację i emocjonalną intensywność, bez potrzeby opowiadania czegokolwiek. Łączy się to niejako z koncepcją Junga o „wielkich snach” jako śladach imaginarium ludzkości – w obu tych przypadkach jednostka przestaje być centrum, a staje się częścią szerszej obiektywnej struktury⁷⁰.

Deren zwracała też uwagę, że nawet dokument, czyli de facto najrealistyczniejsza forma kina, nie może być tylko rejestracją faktów. Dzieło sztuki, pisała, „jest przede wszystkim zajęte skutecznym stworzeniem idei (nawet gdy może to wymagać poświęcenia materiału faktycznego, na którym idea się opiera), i angażuje świadomą manipulację swoim materiałem z intensywnie motywowanego punktu widzenia”⁷¹. W tej perspektywie dla Deren dokument nie jest przeciwieństwem filmu onirycznego. Jest innym sposobem wykorzystania tego samego narzędzia manipulacji rzeczywistością. Film oniryczny realizuje tę zasadę na swój sposób: tak jak Buñuel filmował prawdziwe brzytwy i prawdziwe oczy, tak Deren wykorzystywała prawdziwe plaże i prawdziwe schody. Rzeczywistość jest tu jedynie materiałem, a montaż zasadą, która go przetwarza; ta fotograficzna „prawdziwość” materii jest warunkiem koniecznym, by montaż mógł ją

⁶⁹ M. Deren, *An Anagram...*, s. 20. Oryg.: „[...] the ritualistic form treats the human being not as the source of the dramatic action, but as a somewhat depersonalized element in a dramatic whole. The intent of such depersonalization is not the destruction of the individual; on the contrary, it enlarges him beyond the personal dimension and frees him from the specializations and confines of personality”.

⁷⁰ Zob. C.G. Jung, *O istocie snów*, s. 18–19, 21.

⁷¹ M. Deren, *An Anagram...*, s. 34. Oryg.: „A work of art is primarily concerned with the effective creation of an idea (even when that may require a sacrifice of the factual material upon which the idea is based), and involves a conscious manipulation of its material from an intensely motivated point of view.”

skutecznie „przerobić” na logikę snu⁷². Ostatecznie, jak opisałam wcześniej przy omawianiu struktury anagramu, nowa całość przekracza sumę swoich części realistycznych – realizując Derenowskie rozróżnienie między całością arytmetyczną (prostą sumą ujęć) a całością dynamiczną, czyli anagramatycznym kompleksem idei.

Letkiewicz opisuje odbiór *Psa andaluzyjskiego* w sposób, który dobrze to podsumowuje: osoba odbiorcza tego filmu „bezwiednie odwołuje się zatem do predyspozycji myślenia dywergentnego (prawopółkulowego), które jest spontaniczne, wyobrażeniowe, intuicyjne i syntetyczne oraz ma zdolność do wytwarzania empatii i wolnych skojarzeń, a więc cech zaliczanych do inteligencji emocjonalnej”⁷³. To myślenie dywergentne – to samo, które aktywuje się w marzeniu sennym – jest trybem poznawczym, którego montaż oniryczny wymaga od osób odbiorczych, i który jednocześnie wywołuje. Widz kina onirycznego musi stać się śniącym: zawiesić logikę przyczynowo-skutkową i otworzyć się na asocjacyjną logikę obrazów.

3.8. Pięć technik montażu onirycznego

Zbierając dotychczasowe ustalenia teoretyczne, można wskazać pięć głównych strategii, za pomocą których kino oniryczne realizuje logikę snu. Nie jest to katalog zamknięty ani wyczerpujący, lecz raczej narzędzie analityczne, które zostanie wykorzystane w kolejnym rozdziale.

Pierwsza to montaż asocjacyjny: ujęcia łączone są na zasadzie skojarzenia – wizualnego, emocjonalnego, symbolicznego – nie narracyjnego. Przejście między ujęciami jest motywowane podobieństwem, nie przyczynowością. Elementy połączone są ze sobą w sposób sugestywny, a relacja między nimi nie jest całkowicie wyjaśniona, a tym bardziej logiczna.

Druga to dezorientacja przestrzenna: przestrzeń filmowa jest wewnętrznie sprzeczna lub fizycznie niemożliwa. Postaci są w stanie przejść przez drzwi do dowolnego miejsca. Kierunki ruchu są zaburzone, geografia jest niestabilna. To bezpośredni odpowiednik

⁷² R. W. Kluszczyński, *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, Warszawa – Łódź 1990, s. 117. Choć Kluszczyński kładzie nacisk na transformację, to na stronach 91 i 110 dopowiada, że „film imaginacyjny” (oniryczny) zajmuje miejsce pomiędzy „filmem bezpośrednim” a „abstrakcyjnym”, co oznacza, że wykorzystuje on konkretne wyglądy świata realnego, by móc je skutecznie przeobrazić w wizję subiektywną.

⁷³ M. Letkiewicz, *Pies analuzyjski...*, s. 41.

płynności przestrzeni w marzeniu sennym – wszystko jest możliwe, nieograniczone żadnymi ramami.

Trzecia to nielinearne traktowanie czasu: ujęcia z różnych momentów są zestawiane bez wyraźnego sygnału przejścia. Powielają się, zapętłają, powtarzają z drobną wariacją. Tak jak czas w śnie, który nie płynie, lecz krąży.

Czwarta to rytmizacja montażu: cięcia są organizowane według rytmu emocjonalnego, nie narracyjnego. Kiedy napięcie rośnie, montaż przyspiesza. Kiedy następuje spokój – zwalnia. Niczym rytm oddechu śniącego.

Piąta to wieloznaczność obrazu: postaci, miejsca i zdarzenia są celowo nieokreślone. Ich status ontologiczny – sen czy jawa, wspomnienie czy teraźniejszość, czy to fantazja czy może fakt – pozostaje nierozstrzygnięty. To działanie nie jest pomyłką, jest celowym zabiegiem, działa jako zasada.

Podsumowując powyższe informacje: montaż oniryczny jest systemem technik, które nie tyle ilustrują logikę snu, ile ją realizują. Przez asocjacyjne łączenie ujęć, dezorientację przestrzenną i temporalną, powtórzenia i pętle, wieloznaczność i relacyjność znaczenia – kino oniryczne buduje dla widza doświadczenie strukturalnie bliskie marzeniu sennemu. Widz zawiesza logikę przyczynową i otwiera się na asocjacyjny strumień obrazów. Staje się, w pewnym sensie, śniącym. Kolejny rozdział pokaże, jak te strategie działają w konkretnych filmach – od *Psa andaluzyjskiego* przez filmy Deren po *Mulholland Drive* Lyncha.

IV

ANALIZA WYBRANYCH FILMÓW ONIRYCZNYCH SEN JAKO METODA TWÓRCZA

Poprzedni rozdział poświęcony był teorii montażu onirycznego – systematyzacji technik i mechanizmów symulowania logiki marzenia sennego. Rozdział niniejszy ma podwójny charakter: w części pierwszej (sekcje 4.1–4.4) konfrontuje wypracowane narzędzia teoretyczne z konkretnymi dziełami filmowymi, w części drugiej (sekcje 4.5–4.7) przesuwa perspektywę – pyta nie o to, jak film naśladuje sen, lecz o to, jak sen uczestniczy w samym procesie twórczym. Dopełnieniem jest krótkie spojrzenie na dziedzictwo oniryzmu we współczesnym kinie. Wybór filmów nie jest przypadkowy: *Un Chien Andalou* Buñuela i Dalí (1929) stanowi historyczny fundament kina surrealistycznego; filmy Mayi Deren – *Meshes of the Afternoon* (1943) i *At Land* (1944) – reprezentują kino eksperymentalne jako świadomą kontynuację surrealistycznego projektu; *Sny* Kurosawy (1990) pokazują, jak poetyka oniryczna funkcjonuje w kinie narracyjnym; *Mulholland Drive* Lyncha (2001) jest najdojrzalszą syntezą logiki snu i struktury fabularnej we współczesnym kinie. Jak podkreśla Ryszard Kluszczyński, dla surrealistów oko kamery miało stać się narzędziem osiągnięcia stanu, w którym „góra i dół przestają być postrzegane jako sprzeczne”, a ukazywany świat staje się rzeczywistością imaginowaną, zawieszoną między tym, co realne, a tym, co wyobrażone⁷⁴.

4.1. *Un Chien Andalou (Pies andaluzyjski)* – Luis Buñuel i Salvador Dalí, 1929

4.1.1. Struktura i kompozycja

Siedemnastominutowy film Luisa Buñuela i Salvadora Dalí jest pod wieloma względami filmem paradoksalnym: zrealizowany przed oficjalnym przystąpieniem Buñuela do grupy surrealistów, stał się archetypem kina surrealistycznego i pierwszą w historii publiczną symulacją marzenia sennego. Składa się z dziesięciu sekwencji połączonych planszami sugerującymi upływ czasu („był pewien raz”, „osiem lat później”, „w okolicach trzeciej nad ranem”, „sześć lat temu”), które – zamiast budować chronologię – pogłębiają dezorientację widza: ich następstwo nie odpowiada żadnej logice temporalnej.

⁷⁴ R. W. Kluszczyński, *Film – sztuka...*, s. 42.

Jak relacjonuje Buñuel, autorzy przyjęli jako zasadę twórczą odrzucenie wszystkich obrazów, które mogłyby skłaniać do wyjaśnienia racjonalnego, i „otworzyć szeroko wrota temu, co irracjonalne”⁷⁵. Reguła ta, stosowana konsekwentnie, wytworzyła film rządzący się logiką asocjacyjną, nie narracyjną.

4.1.2. Montaż i czas

Jak opisano w rozdziale III, montaż asocjacyjny – oparty na powinowactwie kształtu i ruchu, nie na chronologii – jest fundamentalną strategią kina onirycznego. Pierwsza sekwencja *Psa andaluzyjskiego* jest jego wzorcową realizacją: chmura przecinająca księżyc odpowiada brzytwie nacinającej oko. Letkiewicz opisuje organizującą zasadę całego filmu jako „quasi-ciągłość narracji, opartą na irracjonalnej, asocjacyjnej, a nie przyczynowo-skutkowej logice następstw”⁷⁶. Czas – pozornie organizowany przez plansze czasowe – jest konstruktem pozornym: plansze obiecują chronologię i jej nie dotrzymują⁷⁷. Kluszczyński idzie o krok dalej, twierdząc, że w tym nurcie, który nazywa „filmem imaginacyjnym”⁷⁸, rzeczywistość nie jest tylko kopiowana, lecz poddawana transformacjom analogicznym do pracy snu: nieciągłości, płynności tożsamości i zawieszeniu praw przyczynowości.

W montażu dominują tony eisensteinowskie i intelektualne: sekwencje są organizowane przez dominujący nastrój emocjonalny (niepokój, erotyzm, groteskowy humor), a widz jest zmuszony do budowania własnych wniosków z zestawień, których związek nie jest oczywisty. Ten „kombinator” – jak pisał Eisenstein – „kładzie nacisk na tworzenie wrażeń intelektualnych i emocjonalnych za pomocą konfliktów i kolizji ujęć”⁷⁹. Jak podkreśla Ryszard Kluszczyński, taka strategia prowadzi w istocie do „ostatecznego unicestwienia struktury rzeczywistości realnej”, ponieważ sfera obrazowa zostaje tu przekształcona w system ideograficzny, gdzie ujęcia nie są już widokami świata, lecz autonomicznymi znakami w dyskursie intelektualnym⁸⁰. W ten sposób *Pies andaluzyjski* przestaje być tylko zapisem wizji, a staje się precyzyjnie skonstruowaną wypowiedzią,

⁷⁵ L. Buñuel, *Moje ostatnie tchnienie...*, s. 119.

⁷⁶ M. Letkiewicz, *Pies andaluzyjski...*, s. 48.

⁷⁷ Tamże, s. 50.

⁷⁸ R. W. Kluszczyński *Film – sztuka...*, s. 119.

⁷⁹ Zob. *Montage and Architecture: Based on Sergei Eisenstein's 5 Montage Techniques*, s. 7, 35.

⁸⁰ R. W. Kluszczyński, *Film – sztuka...*, s. 130.

która dzięki świadomości warsztatu filmowego angażuje u widza myślenie dywergentne, zmuszając go do aktywnego współtworzenia sensu⁸¹.

4.1.3. Przestrzeń i brak kodu sennego

Przestrzeń w *Psie andaluzyjskim* jest celowo zdezorganizowana: te same drzwi otwierają się raz na ulicę, raz na plażę; pokoje nie tworzą spójnej geografii. Buñuel i Dalí nie stosują żadnych konwencjonalnych sygnałów oznaczających wejście w przestrzeń senną – żadnego rozmycia, wignety (przyciemnienia brzegów obrazu), zmiany tonu. Film od pierwszego do ostatniego ujęcia utrzymany jest w tej samej estetyce. Brak tych sygnałów jest gestem epistemologicznym: film nie oddziela jawy od snu, bo ich oddzielenie nie jest w tym świecie możliwe. Cały film jest snem – albo cały jest jawą podważoną.

4.1.4. Między Buñuelem a Deren

W tym miejscu chciałam poświęcić chwilę osobie określanej mianem „człowiek orkiestra” francuskiej awangardy – Jean’owi Cocteau. Był jednym z twórców XX wieku, którzy działali na niemal wszystkich polach sztuk jednocześnie.

W roku 1930 oniryzm filmowy rozwidlił się na dwie odmienne estetyki, wyznaczone przez premiery *Złotego wieku* Luisa Buñuela oraz *Krwi poety* Jeana Cocteau. Podczas gdy Buñuel radykalizował metodę surrealistycznego szoku, wykorzystując logikę snu do demaskacji „pustych rytuałów tradycji” i afirmacji „szalonej miłości” (*amour fou*)⁸², Cocteau zaproponował model oniryzmu poetyckiego, określany mianem „promocji snu” (*promotion du rêve*)⁸³. Dla Cocteau kino stało się narzędziem „ożywiania poetyckich wizji”, medium zdolnym do wizualizacji czystej introspekcji, co ortodoksyjni surrealiści odrzucali, zarzucając twórcy nadmierny, pozbawiony rewolucyjnego ostrza estetyzm⁸⁴.

Kluczowym wkładem Cocteau do języka onirycznego, który bezpośrednio wpłynął na późniejszą twórczość Mai Deren, było zastąpienie ciągłości fizycznej przez ciągłość psychologiczną. W *Krwi poety* przestrzeń montowana jest w sposób właściwy dla snu: bohaterowi wystarcza jeden krok, by bez racjonalnego uzasadnienia przenieść się z plaży

⁸¹ M. Letkiewicz, *Pies andaluzyjski...*, s. 41, 54.

⁸² Zob. analizę wywrotowego charakteru filmu: M. Letkiewicz, *Pies andaluzyjski...*, s. 39; o motywie miłości: L. Buñuel, *Moje ostatnie...*, s. 220.

⁸³ H. Agel, *Esthétique du cinéma*, [za:] W. Godzic, *Film i psychoanaliza...*, s. 21.

⁸⁴ R. Kluszczyński, *Film – sztuka...*, s. 59, 65.

do sali balowej⁸⁵. Ta technika stała się fundamentem dla Derenowskiej koncepcji filmu jako „złożonego układu czasoprzestrzennego wyjątkowego rodzaju”⁸⁶. Podobnie jak Cocteau, Deren uważała, że film nie powinien jedynie „reprezentować” snień, lecz dzięki autonomii montażu wytwarzać doświadczenie strukturalnie im równoważne, w którym czas i przestrzeń podlegają wyłącznie woli artysty i logice wyobraźni.

4.2. Meshes of the Afternoon i At Land – Maya Deren, 1943-1944

4.2.1. Kino *choreografii umysłu*

Maya Deren określała swoje filmy jako „choreografię umysłu”. W przeciwieństwie do surrealistów, od których odziedziczyła zainteresowanie logiką snu, nie dążyła do automatyzmu – każde ujęcie było wynikiem świadomego wyboru. Jej koncepcja instrumentu filmowego jako jednoczesnego narzędzia odkrycia i wynalazku – „nic nie da się osiągnąć w sztuce filmowej, dopóki jej formy nie rozumie się jako wytworu całkowicie wyjątkowego kompleksu”⁸⁷ – stanowi bezpośrednią odpowiedź na surrealistyczny postulat automatyzmu: świadoma forma tworzy przestrzeń dla nieświadomego doświadczenia widza, nie eliminuje świadomości tworzenia. Deren wprowadza to sformułowanie, aby podkreślić, że film nie jest jedynie przedłużeniem malarstwa czy literatury, lecz autonomicznym systemem, który dzięki kamerze i montażowi pozwala na jednoczesne odkrywanie (rejestrację rzeczywistości) i wynajdywanie (kreowanie nowych relacji czasoprzestrzennych). Forma rytualna działa przez „świadomą manipulację zaprojektowaną w celu wywołania efektu”⁸⁸.

4.2.2. Meshes of the Afternoon – anagram wariantów

Pierwszy film Deren jest strukturą wariacyjną opartą na powtórzeniu: ta sama sekwencja – kobieta wchodząca do domu, biegnąca ścieżką, sięgająca po klucz, spotykająca postać z lustrem zamiast twarzy – powraca trzykrotnie w lekko zmienionej

⁸⁵ O koncepcji przestrzeni onirycznej u Cocteau: M. Deren, *An Anagram...*, s. 49.

⁸⁶ M. Deren, *An Anagram...*, s. 49.

⁸⁷ M. Deren, *An Anagram...*, s. 46. Oryg.: „Nothing can be achieved in the art of film until its form is understood to be the product of a completely unique complex: the exercise of an instrument which can function, simultaneously, both in terms of discovery and of invention.”

⁸⁸ Tamże, s. 20. Oryg.: „In its method – a conscious manipulation designed to create effect, in contrast to the spontaneous compulsions of expression – and in its results – the new, man-made reality, in contrast to the revelation or recapitulation of one which exists – the ritualistic form is much more the art equivalent of modern science than the naturalism which claims to be so based.”

formie. Klucz staje się nożem, pościel morzem, postać z lustrem prowadzi do różnych zakończeń. Znaczenie rodzi się z różnicy między wariantami, nie z pojedynczego wariantu. Ta technika odpowiada kondensacji freudowskiej: klucz jest zarazem kluczem do domu, symbolem dostępu i narzędziem śmierci.

Trzy warianty tej samej sekwencji realizują zasadę anagramu, którą Deren opisała w eseju: „w anagramie wszystkie elementy istnieją w relacji równoczesnej – nic nie jest pierwsze i nic nie jest ostatnie; nic nie jest przyszłością i nic nie jest przeszłością”⁸⁹. Trzy warianty nie są chronologią, lecz równoczesnym polem możliwości – dokładnie tak jak we śnie powtarzającym się każde powtórzenie jest inne i przez to bardziej niepokojące niż poprzednie.

4.2.3. *At Land* – przestrzeń montowana jak sen

W *At Land* (1944) Deren realizuje zasadę ciągłości podmiotowej przy braku ciągłości przestrzennej. Bohaterka przemieszcza się przez kolejne przestrzenie, zachowując ciągłość własnego ruchu, choć otoczenie zmienia się radykalnie. Opisuując tę konkretną sekwencję w *An Anagram*, Deren wskazuje, że kamera zestawia obrazy/przestrzenie pozbawione bezpośredniego związku czasowego, ale ciągłość przestrzenna tworzy iluzję ciągłości czasowej⁹⁰. Kluczem do tej struktury jest Derenowska koncepcja „pamięci poziomej”: „pamięć człowieka nie jest zobowiązana do naturalnej chronologii jego doświadczeń – ma on dostęp do całości swoich doświadczeń równocześnie”⁹¹. Film realizuje tę właściwość pamięci i snu: przestrzeń nie jest geografią zewnętrzną, lecz topografią wewnętrzną, rządzoną przez skojarzenia i impulsy psychiczne.

Manipulacja czasem w *At Land* jest realizowana przez *slow motion*, które Deren traktowała nie jako ozdobnik, lecz jako epistemologiczny „mikroskop czasu”: ujawnia

⁸⁹Tamże, s. 5–6. Oryg.: „In an anagram all the elements exist in a simultaneous relationship. Consequently, within it, nothing is first and nothing is last; nothing is future and nothing is past; nothing is old and nothing is new... except, perhaps, the anagram itself.”

⁹⁰M. Deren, *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, The Alicat Book Shop Press, Yonkers 1946, s. 50–51. Oryg.: „A girl enters and crosses the frame at a diagonal. She disappears behind a sand dune in the foreground at the edge of the frame, and the camera, at this moment, actually stops operating. The girl walks away a considerable distance and takes her place behind a farther dune away. The camera then resumes its shooting and immediately begins to turn (in a panoramic movement) in the direction in which the girl just left the frame.”

⁹¹M. Deren, *An Anagram...*, s. 11. Oryg.: „By „horizontal” I mean that the memory of man is not committed to the natural chronology of his experience – whether of an extended period, a single event, or a compulsive reaction. On the contrary, he has access to all his experience simultaneously.”

ruchy i struktury niewidzialne dla oka⁹². Kamera widzi inaczej niż oko – jej „bezpośredni kontakt z rzeczywistością wytwarza jakość obserwacji, która jest zupełnie inna niż obserwacja ludzka”⁹³. Montaż tych ujęć tworzy świat oniryczny nie przez deformację, lecz przez precyzję.

Warto odnotować zasadniczą różnicę między podejściem Deren a Buñuela. Buñuel operuje dezorientacją przez zderzenie – ujęcia generują szok i dysonans. Deren operuje dezorientacją przez płynność – przejścia są gładkie, ruch ciała ciągły, ale przestrzeń się transformuje. Buñuel atakuje; Deren hipnotyzuje. Razem tworzą dwa bieguny filmowego oniryzmu, opisane w rozdziale III.

Piotr Zawojski pisał, że filmy Deren są dowodem na to, że „duch awangardy wyrażający się nieustannym kwestionowaniem istniejących kanonów, w pochwałę eksperymentu artystycznego [...] – to nieprzemijająca cecha sztuki zarówno w przeszłości, jak i obecnie”⁹⁴. W tym ujęciu twórczość Mai Deren stanowi apogeum awangardowej wiary w to, że kino jest najpotężniejszym medium poezji, zdolnym – jak pisał Jean Epstein – nadawać przedmiotom „głęboko osobisty sens symboliczny” poprzez relacje montażowe⁹⁵. Model przestrzeni filmowej wypracowany w *At Land* pozostał punktem odniesienia dla każdego reżysera chcącego symulować doświadczenie wewnętrzne.

4.3. *Sny (Yume)* – Akira Kurosawa, 1990

4.3.1. Oniryzm poetycki i autobiograficzny

Film Akiry Kurosawy *Sny* reprezentuje odmienny niż surrealistyczna tradycję oniryzmu filmowego. Kurosawa nie operuje asocjacyjnym montażem w stylu Buñuela; każda z ośmiu sekwencji otwiera się intertytułem „Miałem taki sen...” i ma wyraźny początek i koniec. W miejsce surrealistycznego szoku reżyser wprowadza montaż tonalny, podporządkowany dominującej atmosferze i nastrojowi każdej z wizji⁹⁶. Jak pisze Iwona Grodź, „sen, jako temat filmu, łączy dwa archetypiczne motywy: skojarzenie życia ze

⁹²Tamże, s. 48. Oryg.: „Slow-motion is the microscope of time.”

⁹³Tamże, s. 46–47. Oryg.: „Most film-makers rely upon the automatically explorative action of the camera to add richness to their material. For the direct contact between camera and reality results in a quality of observation which is quite different from that of the human being.”

⁹⁴P. Zawojski, *Historie awangardy...*, s. 252.

⁹⁵R. W. Kluszczyński, *Film – sztuka...*, s. 63, 65.

⁹⁶Zob. definicję montażu tonalnego: S. Eisenstein, *Montage and Architecture...*, s. 9, 35; analizę nastroju w *Snach*: I. Grodź, *Filmowe sny artysty...*. Kilka uwag o *Snach* Akiry Kurosawy, „Dyskurs” 2013, nr 16, s. 118, 122.

snem czy filmu z onirycznymi marzeniami. Pozwala także na odkrycie ukrytych treści”⁹⁷. Kurosawa używa snu jako formy autobiograficznej – każde z ośmiu marzeń sennych odpowiada innemu etapowi życia reżysera i zawiera inne lęki, pragnienia i tęsknoty.

Montaż jest tu przede wszystkim tonalnym – każda sekwencja zorganizowana jest przez dominujący nastrój, nie logikę przyczynową. Sekwencja *Zamieć* jest podporządkowana atmosferze śmierci i akceptacji; Iwona Grodź pisze, że Kurosawa „odwołuje się do archetypu snu jako stanu, który «uczy» nas umierać”⁹⁸. Sekwencja *Wrony* przynosi inny tryb oniryczny: bohater dosłownie wchodzi w obrazy van Gogha, przemierzając je jak przestrzeń trójwymiarową. Montaż tej sekwencji jest płynny i ciągły – płótno van Gogha i przestrzeń filmowa przenikają się bez wyraźnej granicy, co zaciera ontologiczną różnicę między rzeczywistością a jej reprezentacją.

Kurosawa organizuje osiem snów nie chronologicznie, lecz archetypicznie: od młodości ku starości, od niewinności ku wiedzy. Czas nie jest linearny narracyjnie – każda sekwencja jest autonomiczną „wyspą czasową”⁹⁹ – ale jest linearny egzystencjalnie: osiem snów razem tworzy opowieść o ludzkim życiu jako całości. Jest to temporalna struktura rytualna, zbliżona do koncepcji Mai Deren, w której organizacja czasu odbywa się nie przez chronologię, lecz przez symboliczny rytm przejść i „świadomą manipulację zaprojektowaną w celu wywołania efektu”¹⁰⁰.

4.4. *Mulholland Drive* – David Lynch, 2001

4.4.1. Film jako zagadka ontologiczna

Mulholland Drive jest prawdopodobnie najdoskonalszą realizacją logiki snu w historii kina narracyjnego: zarazem historią miłości, horrorem, studium psychologicznym i rozważaniem o naturze iluzji. Bogna Jeżowska pisze, że centralnym problemem i zadaniem filmu jest „odnalezienie momentu, w którym główna bohaterka śni, a momentu, w którym znajduje się w stanie jawy”¹⁰¹. Lynch, podobnie jak Buñuel, nie stosuje żadnych konwencjonalnych sygnałów rozróżniających sen od jawy: „Lynch nie stosuje żadnych

⁹⁷ I. Grodź, *Filmowe sny artysty... Kilka uwag o Snach Akiry Kurosawy*, „Dyskurs” 2013, nr 16, s. 118.

⁹⁸ Tamże, s. 122.

⁹⁹ Zob. analizę struktury „wysp czasowych”: I. Grodź, *Filmowe sny artysty...*, s. 118, 122.

¹⁰⁰ M. Deren, *An Anagram...*, s.20.

¹⁰¹ B. Jeżowska, *Wyśniony sen. Widz i Postać, śniący i śniony, rzeczywistość i diegeza – o onirycznym charakterze percepcji Mulholland Drive Davida Lyncha*, „Filmowo.net” [online], [dostęp: 4.05.2026], <https://filmowo.net/analiza-i-interpretacja-filmu/mulholland-drive-david-lynch/>

zabiegów, które pojawiały się w historii kina i miały odzwierciedlać śnienie, m.in. lekko rozmyty obraz, czasem rozświetlony”¹⁰², co jest gestem radykalnym: film nie sygnalizuje, że jest snem – po prostu nim jest.

4.4.2. Kondensacja, przemieszczenie i powtórzenie

Dwie bohaterki – Betty i Rita – stanowią przykład freudowskiej kondensacji: Betty jest projekcją tego, czym Diane chciałaby być, natomiast Rita – projekcją tego, czym chciałaby, żeby stała się Camilla. Imię „Rita”, zaczerpnięte z plakatu z Ritą Hayworth, to klasyczne przemieszczenie, w którym ciężar emocjonalny zostaje przeniesiony na przypadkowy element otoczenia. Jak wskazuje Bogna Jeżowska, Lynch konstruuje ten świat jako realizację najskrytszych pragnień bohaterki: „Diane jeszcze śpiąca, lecz tuż przed przebudzeniem spełnia swe najskrytsze pragnienia i akcja toczy się z jej zamierzeniami”¹⁰³.

Strukturalną cechą *Mulholland Drive*, realizującą logikę snu, jest powtórzenie z wariacją – technika opisana w rozdziale III jako kluczowa dla montażu onirycznego. Ten sam klub, ta sama muzyka, ten sam ruch kamery pojawiają się raz we śnie, raz w rzeczywistości – lub odwrotnie. Widz odbiera powracające obrazy i dźwięki jako niepokojące *déjà vu*. Scena w klubie Silencio stanowi metateatr oniryzmu, będąc – według Jeżowskiej – „momentem, w którym jeszcze śpimy, ale powoli zdajemy sobie sprawę z naszego śnienia”¹⁰⁴.

4.5. Kino a sen – perspektywa osoby odbiorczej

Analizowane filmy, choć różnią się radykalnie pod względem estetycznym i historycznym, łączy jeden fundamentalny cel: stworzenie dla widza doświadczenia strukturalnie analogicznego do marzenia sennego. Jak wspomniałam w rozdziale II, zarówno Wittgenstein, jak i Buñuel dostrzegali w ciemnej sali kinowej przestrzeń bliską warunkom snu – izolację, zawieszenie krytycznej refleksji, zanurzenie w strumieniu

¹⁰² Tamże.

¹⁰³ Tamże.

¹⁰⁴ Tamże.

obrazów. Wittgenstein wprost pisał, że „film jest czymś bardzo podobnym do snu, a myśli Freuda mają do niego bezpośrednie zastosowanie”¹⁰⁵.

Tadeusz Szczepański przytoczył obserwację psychiatry Serge’a Lebovici, że pacjenci „mówiąc o filmie, myśleli o śnie”¹⁰⁶. To powinowactwo wynika z tej samej strukturalnej właściwości: widz jest zanurzony w strumieniu obrazów, które świat wewnętrzny wytwarza jako zewnętrzne. Szczepański zauważa jednak zasadniczą różnicę: „struktura przeżycia sennego jest wyłącznie emocjonalna, natomiast percepcja filmowa zakłada obok dominującego czynnika emocjonalnego również aktywność intelektualną”¹⁰⁷. Kino oniryczne zawiesza tę aktywność intelektualną na tyle, żeby montaż asocjacyjny działał bezpośrednio na emocje – ale nie może jej wyeliminować całkowicie. Letkiewicz formułuje ten paradoks precyzyjnie: kino surrealistyczne „musi płacić kompleksem falsyfikatu wizji sennej”¹⁰⁸, bo widz w sali kinowej zawsze wie, że ogląda film. I właśnie ta symulacja – a nie identyczność – jest tym, co czyni kino oniryczne fascynującym medium.

Christian Metz opisał strukturę identyfikacji widza filmowego jako narcystyczną: widz utożsamia się nie z postacią na ekranie, lecz ze swoim własnym aktem percepcji – ze swoim spojrzeniem. Staje się „transcendentnym podmiotem, który pojawia się przed wszystkim, co istnieje”¹⁰⁹. Ta struktura jest analogiczna do struktury marzenia sennego: śniący jest jednocześnie osobą obserwującą i uczestniczącą. W filmie onirycznym ta identyfikacja jest szczególnie intensywna, bo dezorientacja przestrzenna i temporalna pozbawia osoby oglądające zewnętrznych punktów odniesienia. Podobnie, jak zauważyła Strzelewicz-Ziemiańska omawiając *Zeszłego roku w Marienbadzie*, „w żadnym momencie widz nie może być pewny, czy to, co widzi na ekranie, należy do teraźniejszości, czy wspomnień, czy dzieje się we śnie, czy na jawie”¹¹⁰. Deren wskazuje, że film, jako „złożony układ czasoprzestrzenny wyjątkowego rodzaju”¹¹¹, nie reprezentuje „śnień”, lecz wytwarza doświadczenie strukturalnie im równoważne doświadczeniu snu.

¹⁰⁵ J. Bremer, *Ludwig Wittgenstein...*, s. 110.

¹⁰⁶ T. Szczepański, *Film a wizja senna*, „Teksty: Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1973, nr 2 (8), s. 123.

¹⁰⁷ Tamże, s. 137.

¹⁰⁸ M. Letkiewicz, *Pies andaluzyjski...*, s. 50.

¹⁰⁹ Ch. Metz, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, przekł. C. Britton i in., MacMillan, London 1982, s. 49.

¹¹⁰ I. Strzelewicz-Ziemiańska, *Poszukiwania formalne...*, s. 146.

¹¹¹ M. Deren, *An Anagram...*, s. 49. Oryg.: „Such inversion is possible largely because film is a time-space complex of a unique kind.”

4.6. Sen jako metoda twórcza

4.6.1. Notatniki snów i automatyzm

Dotąd analizowane były filmy jako gotowe artefakty. Warto teraz zapytać o stronę wytwarzania: jak sen uczestniczy w samym procesie twórczym? Pierwszą i najbardziej dosłowną formą była praktyka zapisywania marzeń sennych jako materiału artystycznego, fundamentalna dla surrealistów. Magdalena Piotrowska-Grot przytacza przykład Erny Rosenstein, która przez lata prowadziła zapiski snów: sen był dla niej nie tylko źródłem obrazów, lecz formą przetwarzania traumy przez jej utrwalenie¹¹². Z kolei Georges Perec, opisując swoją wieloletnią praktykę zapisu snów, pisał: „przez wiele lat zapisywałem swoje sny. Moje doświadczenie śnienia stało się więc, siłą rzeczy, samym doświadczeniem pisania: ani objawieniem symboli, ani odsłonięciem sensu, lecz zawrotem głowy towarzyszącym składaniu snów w słowa”¹¹³. Dla Pereca zapis snu był formą pisania jako takiego: sen był materiałem, język narzędziem jego transformacji w dzieło.

Surrealistyczny postulat automatyzmu – tworzenia „poza kontrolą rozumu” – był najbardziej radykalną formą tej metody. André Breton definiował surrealizm jako „automatyzm psychiczny, który ma dać wyraz rzeczywistym procesom myślowym poza kontrolą rozumu”¹¹⁴. Piotrowska-Grot przytacza obraz surrealistów „nieustannie dżgających bestię uwolnionej wyobraźni patykiem eksperymentu”¹¹⁵. Jednak jak wskazałam w rozdziale II, Maya Deren odrzucała surrealistyczny automatyzm, ponieważ uważała, że eliminacja świadomości nie prowadzi do prawdy, ale do artystycznej bezradności. W filmie automatyzm jest z założenia częściowy – może dotyczyć koncepcji, ale praktycznie nigdy nie dotyczy pełnej realizacji technicznej. Choć pełny automatyzm w kinie był nieosiągalny ze względu na technologiczną naturę medium, Kluszczyński zauważa, że surrealiści znaleźli wyjście w „transformującym spojrzeniu” – obiektyw kamery przestał być narzędziem rejestracji, a stał się narzędziem kreacji nowej, autonomicznej logiki ekranu¹¹⁶. W tej perspektywie montaż fragmentów rzeczywistości

¹¹² M. Piotrowska-Grot, *Czego (nie) boi się surrealizm?*, s. 343.

¹¹³ G. Perec, *Sen i tekst*, przekł. A. Zdrodowski, [w:] tegoż, *Urodziłem się*, Kraków 2024, s. 63–65, cyt. za: M. Piotrowska-Grot, *Czego (nie) boi się surrealizm?*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2025, t. LXVIII, z. 1, s. 343.

¹¹⁴ A. Breton, *Manifest surrealizmu...*, s. 78.

¹¹⁵ M. Piotrowska-Grot, *Czego (nie) boi się surrealizm?*, s. 344.

¹¹⁶ R. W. Kluszczyński, *Film – sztuka...*, s. 40, 42.

służył stworzeniu filmu, który – jak pisał Jiří Voskovec – „destyluje z normalnej rzeczywistości świetlny alkohol superrealności”¹¹⁷.

4.6.2. Buñuel, Lynch, Deren – trzy modele

Najdosłowniejszym przypadkiem wykorzystania snu jako scenariusza jest *geneza Psa andaluzyjskiego*. Jak opisano szczegółowo w sekcji 4.1, film zrodził się z konfrontacji dwóch sennych wizji Buñuela i Dalí, które stały się nie tylko punktem wyjścia, lecz zasadą kompozycyjną. Letkiewicz pisze, że pracując nad scenariuszem „uprawiali już pewien rodzaj pisma automatycznego, byliśmy surrealistami, chociaż jeszcze nie nazwanymi”¹¹⁸, choć zarazem zaznacza, że „kartki są wyłożone na stole i starannie dobierane do irracjonalnego pasjansa”¹¹⁹. Sen był materiałem, świadomość twórcza – narzędziem jego selekcji i kompozycji.

David Lynch realizuje ideę snu jako metody twórczej w ramach kina narracyjnego. Opisywał swój sposób pracy jako stałe nasłuchiwanie – czekanie na obrazy przychodzące samorzutnie, często na granicy snu i jawy, i szybkie ich szkicowanie, zanim ulecą. *Geneza Mulholland Drive* zaczęła się od obrazu – kobiety leżącej na jezdni, rozkopanych włosów, czerwonej sukienki – który nie był podporządkowany żadnej fabule. Fabuła została zbudowana wokół tego obrazu; obraz był pierwotny, narracja – wtórna. To odwrócenie zwykłej hierarchii twórczej jest dokładnie tym, co charakteryzuje myślenie senne: we śnie obraz poprzedza narrację i jest od niej ważniejszy.

Maya Deren reprezentuje model, dla którego sen nie jest dosłownym źródłem materiału, lecz epistemologicznym modelem całej twórczości. W przedmowie do *An Anagram* pisała, że każdy kolejny film zmieniał jej teorię – nie ilustrował wcześniejszych założeń, lecz wymuszał nowe¹²⁰. Ta dynamiczna relacja między twórczością a myśleniem odpowiada logice snu: we śnie każdy nowy obraz zmienia kontekst poprzednich. Deren podkreślała równocześnie, że świadomy wysiłek artysty nie wyklucza onirycznej logiki dzieła. Pisała, że „sztuka jest dynamicznym rezultatem relacji trzech elementów: rzeczywistości, tygla własnej wyobraźni i intelektu oraz narzędzia artystycznego” – i w tej

¹¹⁷ Tamże, s. 48.

¹¹⁸ M. Letkiewicz, *Pies andaluzyjski...*, s. 47.

¹¹⁹ Tamże, s. 53.

¹²⁰ M. Deren, *An Anagram...*, Preface (s. 5–6). Oryg.: „In my case I have found it necessary, each time, to ignore any of my previous statements. After the first film was completed, when someone asked me to define the principle which it embodied, I answered that the function of film, like that of other art forms, was to create experience ... The theory would remain dynamic and volatile.”

triadzie, jak omawiano w rozdziale III, świadomość artysty jest narzędziem transformacji treści, nie jej blokadą¹²¹.

4.6.3. Improwizacja i nie/świadomość

Alternatywą wobec automatyzmu jest improwizacja. W filmie Nowej Fali stała się ona metodą twórczą: rejestracja scenariusza będącego „rodzajem swobodnego kolażu scen precyzyjnie przygotowanych oraz tych zdających się być dziełem doraźnych pomysłów zrodzonych na planie” powodowała paradoksentalny charakter fabuły¹²². Improwizacja jako metoda oniryczna nie oznacza rezygnacji z formy – oznacza otwarcie formy na nieplanowane. Jak wskazywała Krystyna Janicka, surrealiści „sądzi, że między procesem artystycznym a procesem marzenia sennego zachodzi ścisła analogia”¹²³. W improwizacji ta analogia jest realizowana przez strukturę: twórca otwiera się na to, co nieprzewidywalne i nadaje temu formę – tak jak osoba śniąca (w trakcie snu) przeżywa sny jako spójne, choć nie były w jakikolwiek sposób zaplanowane.

Najciekawszym modelem pracy z podświadomością w kinie pozostaje model dialektyczny: świadoma forma jako narzędzie uwalniania nieświadomych treści. Maya Deren formułuje tę ideę przez pojęcie formy rytualnej (opisywanej w rozdziale III): forma organizuje czas i działanie tak, by widz mógł doznać czegoś, czego nie jest w stanie przewidzieć ani kontrolować¹²⁴. Widz nie śpi – ale doświadcza czegoś strukturalnie bliskiego śnieniu. Twórca pracujący z logiką snu musi być gotowy na to, że dzieło pociągnie go w kierunkach, których pierwotnie nie planował.

¹²¹M. Deren, *An Anagram...*, s. 17. Oryg.: „Art is the dynamic result of the relationship of three elements: the reality to which a man has access – directly and through the researches of all other men; the crucible of his own imagination and intellect; and the art instrument by which he realizes, through skillful exercise and control, his imaginative manipulations.”

¹²²I. Strzelewicz-Ziemiańska, *Poszukiwania formalne w kinie lat 50. i 60.*, s. 147.

¹²³K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu*, Warszawa 1969, s. 55, cyt. za: M. Letkiewicz, *Pies andaluzyjski...*, s. 46.

¹²⁴M. Deren, *An Anagram...*, s. 20.

4.7. Dziedzictwo oniryzmu we współczesnym kinie

Surrealizm jako ruch historyczny dobiegł końca w połowie XX wieku, ale oniryczne strategie nie zniknęły wraz z nim – stały się częścią języka filmowego. Piotr Zawojski pisał, że „duch awangardy wyrażający się nieustannym kwestionowaniem istniejących kanonów” jest „nieprzemijalną cechą sztuki”¹²⁵, a każde pokolenie twórców na nowo odkrywa i redefiniuje logikę snu jako narzędzie artystyczne. Autor przytacza też spostrzeżenie Césara Airy, że „wielcy artyści XX wieku to nie ci, którzy tworzyli dzieła, tylko ci, którzy wymyślali metody, żeby dzieła tworzyły się same”¹²⁶. Twórcze odkrycia surrealizmu i kina eksperymentalnego – metody pracy ze snem, automatyzmem, asocjacją – są ważniejsze jako depozyt metodologiczny niż jako konkretne dzieła.

We współczesnym kinie narracyjnym logika snu pojawia się jako świadomy wybór u twórców bardzo różnych tradycji. Andriej Tarkowski – choć nie identyfikował się z surrealizmem – budował swoje filmy na zasadzie poetyki snu: długie, hipnotyczne ujęcia, przestrzeń płynna i metaforyczna, czas nieliniowy i subiektywny. Jego *Zwierciadło* (1975) jest filmem, którego struktura temporalna jest wprost senna: przeszłość, teraźniejszość i marzenie sennie są zestawiane bez wyraźnego rozgraniczenia. Christopher Nolan w *Incepcji* (2010) uczynił logikę snu dosłownym tematem i strukturalną zasadą narracji: sny mają w tym filmie tę samą właściwość, którą opisywano przez całą tę pracę – w nich możliwe stają się niemożliwe, przestrzeń jest plastyczna, czas płynie inaczej, a granica między jawą a snem jest nierozstrzygalna.

Magdalena Piotrowska-Grot, konkludując swój esej o surrealizmie, pisze: „sztuka nie może się bać spoglądać w oczy bestii, nie może powstrzymywać się przed eksplorowaniem koszmarów. Sztuka surrealistyczna musi dodatkowo przekraczać i przesuwając granice”¹²⁷. Kino oniryczne, rozumiane jako ciągłość surrealistycznego projektu, wciąż realizuje tę zasadę – w różnych epokach, językach filmowych, z różną siłą radykalizmu. Jego sedno pozostaje niezmiennione: przekonanie, że obraz filmowy może dotrzeć tam, dokąd rozum nie sięga. Maya Deren opisywała strukturę swojego myślenia przez pojęcie anagramu, w którym wszystkie elementy istnieją równocześnie i nic nie jest pierwsze ani ostatnie¹²⁸. Ta struktura jest tym, czym kino oniryczne jest dla współczesnej kultury

¹²⁵ P. Zawojski, *Historie awangardy...*, s. 252.

¹²⁶ C. Airy, *Nowe pisanstwo*, „Tekstualia” 2017, nr 2 (49), s. 190, cyt. za: P. Zawojski, *Historie awangardy...*, s. 253.

¹²⁷ M. Piotrowska-Grot, *Czego (nie) boi się surrealizm?*, s. 352.

¹²⁸ M. Deren, *An Anagram...*, Preface (s.5 i 6).

wizualnej: przestrzeni, w której tradycja i nowość współistnieją, a *Pies andaluzyjski* Buñuela i *Mulholland Drive* Lyncha mówią tym samym językiem – językiem obrazu, asocjacji i snu.

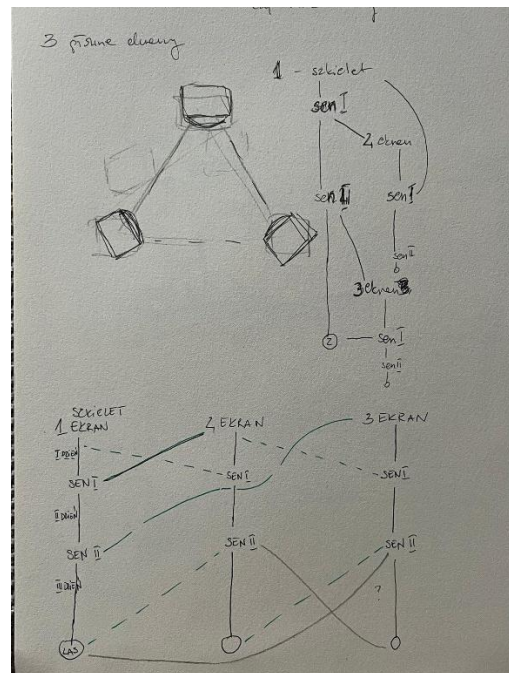
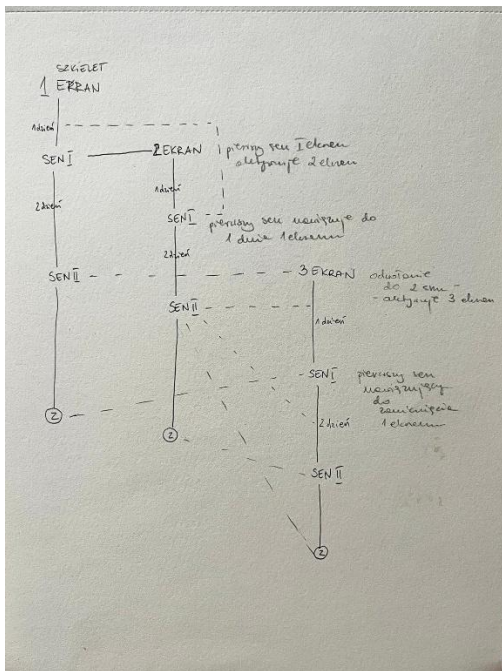
Powyższa analiza pokazuje, że każdy z omawianych filmów realizuje logikę snu innymi środkami i z innym natężeniem. *Pies andaluzyjski* i filmy Deren operują tą logiką najradzykalniej – przez dezorientację przestrzenną, montaż asocjacyjny i strukturę pętli. *Sny* Kurosawy realizują oniryzm poetycki i symboliczny. *Mulholland Drive* Lyncha jest syntezą wszystkich tych strategii. Możemy śmiało wywnioskować, że w każdym z tych filmów montaż pełni rolę podświadomego narratora – na swój sposób inscenizuje stan psychiczny. Po stronie twórczej sen uczestniczy w procesie twórczym na rozmaite sposoby: jako materiał dosłowny (Luis Buñuel, surrealiści), jako impuls wyobrażeniowy (David Lynch), jako model epistemologiczny (Maya Deren). Łączy je wszystkie to samo przekonanie: że logika snu jest logiką inaczej poznaną – przez obraz, asocjację i emocję, nie przez rozum.

V OMMATIDIA – PRACA PRAKTYCZNA

Ten rozdział okazuje się być jednym z trudniejszych. Nie analizuje w nim dzieł obcych mi osób, a przeprowadzam swego rodzaju rewizję własnego projektu. W tym miejscu należałoby zebrać drogę dochodzenia do ostatecznego (bądź prawie ostatecznego) kształtu pracy twórczej. Postaram się to zrobić bez zbędnego przedłużania.

Pierwotnie powstać miał jeden film krótkometrażowy z możliwościami wyboru – zadając pytanie, czy mamy jakąkolwiek władzę nad naszym życiem, podejmowanymi wyborami, czy coś takiego jak wybór w ogóle istnieje? W autorski projekt zaangażowane były dwie osoby – ja i Aleksandra Drewniak. Razem zrealizowałyśmy główny szkielet, tzw. kręgosłup filmowy, pod dalszą pracę i rozbudowę. W momencie, gdy zostałam sama, zaczęłam proces „obrabiania” materiałów w innym kierunku. Zaczęłam przemontowywać¹²⁹, rozbudowywać, dekonstruować posiadany materiał. W rozważaniach dotarłam do miejsca, w którym powstać miały trzy osobne ścieżki filmowe, splecione ze sobą fabułą na poziomie snów, które wpływałyby na codzienność głównej postaci (którejs, jednej, dwóch, wszystkich?).

Pierwsze szkice „wymiany między-filmowej” prezentowały się w następujący sposób¹³⁰:



¹²⁹ Powinno wspomnieć, że wszystko odbywa się oczywiście za obopólnym porozumieniem i zgodą.

¹³⁰ Te wybrane, powiedziałabym wręcz, bardziej reprezentatywne szkice.

Opis projektu zaczął zmieniać swój kształt z dnia na dzień, tygodnia na tydzień. Parę miesięcy temu brzmiał:

„Dekonstrukcja projektu, zwrócenie ku marzeniom sennym. Zagubienie na poziomach rzeczywistość vs sen. Filmy oniryczne, w przeciwieństwie do klasycznych, opierają się na innym modelu narracyjnym. Mamy do czynienia ze zbiorem skojarzeń, napięć, przemian. Przedłożenie emocjonalnego aspektu na rzecz sensu logicznego. Sen – w swoim działaniu (moment zapamiętany) – jest krótki, ale intensywny, dlatego zakładam czas trwania filmów na nie dłuższy niż 12 minut (minimum 5 minut). Próba uchwycenia znaczenia: nie wiemy, dlaczego coś się dzieje, wiemy natomiast, że jest to ważne”.

Pierwszy film krótkometrażowy nazwałyśmy *Formica*, nawiązując do mrowiska oraz motywu mrówek w filmie.

„*Formica* to film poruszający problem samotności we współczesnym społeczeństwie. Motyw mrówek – zwierząt funkcjonujących w zorganizowanej zbiorowości – staje się metaforą ludzi żyjących w nieustannym pośpiechu, podporządkowanych codziennym obowiązkom i rytmowi pracy. Mimo ciągłego przebywania wśród innych, jednostka coraz częściej doświadcza wyobcowania i emocjonalnego odosobnienia.

W filmie mrówki symbolizują nie tylko zbiorowość i mechaniczne funkcjonowanie społeczeństwa, ale również wewnętrzny niepokój, psychiczny rozpad oraz narastające poczucie zagubienia. Ich obecność staje się obrazem natrętnych myśli, presji i samotności, które stopniowo przejmują kontrolę nad bohaterką. [Według założenia] skłaniając osoby oglądające do refleksji nad współczesnym stylem życia oraz miejscem jednostki w społeczeństwie. Poprzez zastosowanie monochromatycznej estetyki film pogłębia emocjonalny odbiór historii, pozwalając osobom odbiorczym lepiej wejść w rzeczywistość głównej bohaterki i odczuć jej izolację [...]”. Motyw mrówek, ich symbolika, pozostały nadal obecne w produkcjach. Świat jednak rozpadł się, rozszczępił na wiele obrazów, wiele przedstawień. Pewne części pozostały „głównymi”, ale w budującej się przestrzeni prezentacji pracy praktycznej – w zamyśle – całość ma być oddaniem (czymś na wzór) korytarzowości (niczym mrowiska, a zarazem zawilość snów), rozszczępieniem na wielość obrazów, wątków, zbliżeń i oddaleń.

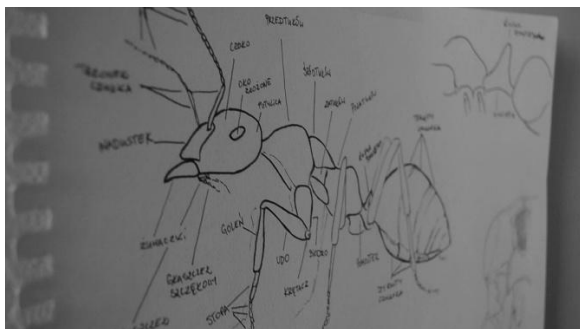
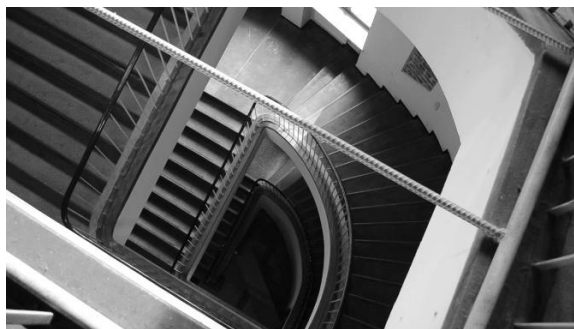
Dlaczego „Ommatidia”?

Mrówki posiadają oczy złożone, składające się z wielu soczewek zwanych ommatidiami. Każde ommatidium odbiera fragment obrazu, dzięki czemu owady postrzegają otoczenie

jako mozaikę wielu małych elementów. Taka budowa wzroku pozwala im skutecznie wykrywać ruch oraz orientować się w przestrzeni.

Nietrudno dostrzec analogię między fragmentarycznym, wielowarstwowym charakterem snów a sposobem widzenia świata przez mrówki. Oko złożone staje się metaforą rozbitej percepcji rzeczywistości, składającej się z pojedynczych obrazów, wspomnień i emocji.

Poniżej załączam wybrane kadry z filmów:





A także dwa wybrane kadry stanowiące próbę interpretacji sposobu widzenia świata przez mrówkę:



ZAKOŃCZENIE

Jak język snu przekłada się na język filmu? Czy da się pokazać, że analogia między filmem a marzeniem sennym nie jest tylko poetyckim skrótem, lecz opisem realnego mechanizmu? Wydaje mi się, że tak, i że zebrane informacje oraz materiały to potwierdzają. Język snu przekłada się na język filmu przede wszystkim przez montaż, rozumiany nie jako narzędzie narracyjne, lecz jako zasada organizacji doświadczenia osoby odbiorczej. Tam gdzie montaż klasyczny łączy ujęcia przez przyczynę i skutek, montaż oniryczny łączy je przez skojarzenie (podobieństwo kształtu, ruchu, nastroju, emocji). Osoba uczestnicząca w seansie nie śledzi historii – podąża za impulsem, tak jak osoba śniąca podąża za obrazem.

Kluczowe jest to, że kino oniryczne nie ilustruje snu, nie pokazuje śniącego bohatera ani nie posługuje się konwencjonalnymi kodami senności. Symuluje natomiast logikę snu jako strukturę doświadczenia samych uczestniczących w odbiorze: zawiesza potrzebę rozumienia przyczynowego i uruchamia myślenie asocjacyjne, emocjonalne oraz obrazowe. Widz nie ogląda snu – przez chwilę funkcjonuje w trybie zbliżonym do śnienia.

Praca pokazała, że logika snu jest logią opisywalną – z czego, w większym bądź mniejszym stopniu, przy dłuższym zastanowieniu, zdajemy sobie sprawę. . Freud wyodrębnił konkretne mechanizmy, Jung dodał do tego wymiar zbiorowy, co dało nam cechy, których można poszukiwać w produkcjach filmowych. Owe cechy nie są defektem ani przypadkiem – są właściwościami poznawczymi pewnego trybu myślenia, który logiką snu rządzi się równie konsekwentnie jak myślenie racjonalne rządzi się swoją. Surrealiści pierwsi rozpoznali tę logikę jako program artystyczny, a film stał się najbliższym medium mogącym spełnić oczekiwania. Poza tym, synergia bodźców kinetycznych, akustycznych i optycznych, ciemność sali, izolacja od codzienności – to warunki, które działają podobnie jak warunki snu. Buñuel, Wittgenstein, Metz – każdy z nich przedstawił inną perspektywę tej samej obserwacji – osoba siedząca na sali kinowej traci w jakiś sposób dystans krytyczny, zanurza się w obrazach, które pochłaniają. Okazało się, że surrealizm jako metoda, niejako zwyciężył nad stylem, pod względem wypracowanych strategii, które wciąż żyją w kinie eksperymentalnym, Nowej Fali a nawet we współczesnym kinie narracyjnym. Przyjrzenie się konkretnym przykładom pokazało nie tylko różnorodność podejść do tematu, lecz także wielość sposobów, na jakie twórcy czerpią z logiki marzenia

sennego. Buñuel i Dalí brali je dosłownie – jako materiał. Lynch nasłuchiwał obrazów pojawiających się na granicy snu i jawy, a potem budował wokół nich fabułę. Deren była najdalsza od dosłowności – sen był dla niej nie źródłem obrazów, lecz modelem myślenia twórczego. Każdy kolejny film zmieniał jej teorię, zamiast ją ilustrować. To chyba najbardziej radykalna forma tego, co opisywała – dynamiczna całość, w której nic nie jest ustalone raz na zawsze.

Wiemy, że filmy surrealistyczne i eksperymentalne nie są bezpośrednią ilustracją snów, lecz operują tą samą logiką poznawczą, którą rządzą się marzenia senne. Różnica między *ilustracją* a *symulacją* logiki snu jest tu kluczowa i konkretna. Kino klasyczne, gdy chce pokazać sen, stosuje kody: rozmycie, wigneta, zmiana tonacji, dźwięk. Jasno komunikuje: to jest sen. Kino oniryczne nie komunikuje – realizuje.

Pozostaje jeszcze pytanie:

Gdzie kończy się kino oniryczne, a zaczyna kino po prostu niezrozumiałe?

BIBLIOGRAFIA

- Borbély Alexander, *Tajemnice snu*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989, s. 9 – 66.
- Bremer Józef, *Ludwig Wittgenstein o interpretacji marzeń sennych*, „Nauka” 2021, nr 3.
- Breton Andre, *Manifest surrealizmu* (1924), przekł. A. Sandauer, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, wybór i oprac. A. Wążyk, Czytelnik, Warszawa 1973.
- Buñuel Luis, *Moje ostatnie tchnienie*, przekł. M. Braunstein, Świat Literacki 2006.
- Chen Zitong, *Montage and Architecture: Based on Sergei Eisenstein's 5 Montage Techniques*, Politecnico di Milano, School of Architecture and Urban Planning 2021/2022, źródło internetowe: <https://www.politesi.polimi.it/handle/10589/195834> [dostęp: 28.04.2026 r.]
- Deren Maya, *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, The Alicat Book Shop Press, Yonkers 1946.
- Fromm Erich, *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*, przekł. K. Płaza, Wydawnictwo vis-à-vis/Etiuda, Kraków 2009.
- Freud Sigmund, *Wstęp do psychoanalizy*, przekł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, Część I *Czynności pomyłkowe* i Część II *Marzenie senne*.
- Godzic Wiesław, *Film i psychoanaliza: problem widza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1991.
- Grodź Iwona, *Filmowe sny artysty... Kilka uwag o Snach Akiry Kurosawy*, „Dyskurs” 2013, nr 16.
- Jeżowska B., Wyśniony sen. Widz i Postać, śniący i śniony, rzeczywistość i diegeza – o onirycznym charakterze percepcji Mulholland Drive Davida Lyncha, „Filmowo.net”, źródło internetowe: <https://filmowo.net/analiza-i-interpretacja-filmu/mulholland-drive-david-lynch/> [dostęp: 4.05.2026].

Jung Carl Gustav, *O istocie snów*, przekł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1993, *I O istocie snów*, s. 7-27.

Kluszczyński Ryszard W., *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990.

Letkiewicz Marek, *Pies andaluzyjski – w stronę filmowej symulacji marzenia sennego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio L, Artes” 2012, vol. X, z. 1.

Oniryzm, [hasło w:] Encyklopedia Popularna PWN, red. D. Kalisiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 595.

Piotrowska-Grot Magdalena, *Czego (nie) boi się surrealizm? Prażajęca (nad)rzeczywistość twórczych koszmarów surrealistów i surrealistek*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2025, t. LXVIII, z. 1.

Poniatyszyn Kajetan, *Oniryzm jako strategia kreowania przestrzeni niesamowitej w najnowszej polskiej literaturze weird fiction*, „Przestrzenie Teorii” 2025, nr 44.

Przymuszała Beata, *Wydobywane z tła. Pamięć i sny – o pewnych aspektach narracji w książkach Michała Głowińskiego*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2023, nr 1 (20).

Strzelewicz-Ziemiańska Iwona, *Poszukiwania formalne w kinie lat 50. i 60. Ponadczasowe wartości estetyki neorealizmu włoskiego i francuskiego Nowej Fali*, [w:] *Wizje artystyczne reżyserów*, „Dyskurs” 2013, nr 16.

Szczepński Tadeusz, *Film a wizja senna*, „Teksty: teorie literatury, krytyka, interpretacja” 1973, nr 2 (8).

Zawojski Piotr, *Historie awangardy filmowej na nowo (o)pisane*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 115.

FILMOGRAFIA

At Land, reż. Maya Deren, USA 1944.

Incepcja (Inception), reż. Christoper Nolan, USA 2010.

Krew poety (Le Sang d'un poète), Jean Cocteau, Francja, 1930.

Meshes of the Afternoon, reż. Maya Deren, Alexander Hammid, USA 1943.

Mulholland Drive, reż. David Lynch, USA–Francja 2001.

Pies andaluzyjski (Un Chien Andalou), reż. Luis Buñuel, Francja 1929.

Sny (Yume), reż. Akira Kurosawa, Japonia–USA 1990.

Zwierciadło (Zerkalo), reż. Andriej Tarkowski, ZSRR 1975.

Zeszłego roku w Marienbadzie (L'Année dernière à Marienbad), reż. Alain Resnais, Francja–Włochy 1961.

Złoty wiek (L'âge d'or), reż. Luis Buñuel, Francja, 1930.