

Kamila Żyto

Hiszpańskie synestezje : José Val del Omar i "Fuego en Castilla"

Media – Kultura – Komunikacja Społeczna 12/2, 81-97

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Kamila Żyto
Wydział Filologiczny
Uniwersytet Łódzki

Hiszpańskie synestezje. José Val del Omar i *Fuego en Castilla*

Słowa kluczowe: historia kina hiszpańskiego, film eksperymentalny, film i media, kultura hiszpańska, technika filmowa, José Val del Omar

Key words: history of Spanish cinema, experimental cinema, film and media, Spanish culture, film technique, José Val del Omar

Lata dyktatury generała Franco odcisnęły piętno nie tylko na ekonomiczno-społecznej sytuacji Hiszpanii, ale także na losie wielu jej artystów. Jednym spośród twórców skazanych przez reżim na niebyt i przez lata zapomnianych był José Val del Omar – wynalazca, awangardysta, reżyser filmów dokumentalnych i eksperymentalnych, poeta sztuki audiowizualnej. Od lat dziewięćdziesiątych jego osiągnięcia i postać – o co zabiega córka artysty, María José Val del Omar¹, i zięć, Gonzalo Sáenz Buruaga – są powoli przywracane dziedzictwu narodowej kultury hiszpańskiej. Poza granicami swojej ojczyzny dokonania Val del Omara nadal jednak pozostają w dużej mierze nieznane. Warto zapłacić tę białą kartę w historii sztuk audiowizualnych, przede wszystkim kina, gdyż artysta, o którym mowa, wyprzedzał swoją epokę i to późniejsza myśl oraz twórcza praktyka dostarczyły kontekstów umożliwiających jej docenienie. Celem niniejszego artykułu jest więc, z jednej strony, przybliżenie sylwetki twórczej tego na wskroś hiszpańskiego reżysera polskiemu czytelnikowi, z drugiej zaś – podkreślenie, że awangardyści i eksperymentatorzy mieli znaczący wpływ na rozwój nie tylko filmowej estetyki, ale i techniki.

Między Hiszpanią a Paryżem

José Val del Omar urodził się w 1904 roku w Granadzie, jego młodość i wczesne dokonania przypadają na lata dwudzieste, kiedy to doszło do rozkwitu historycznie pierwszej awangardy. W owym czasie w kinie hiszpańskim uwagę skupiał na sobie Luis Buñuel i jego wyprodukowane we Francji, stworzone wraz

¹ María José Val del Omar przyczyniła się także do tego, że filmy ojca trafiały na międzynarodowe festiwale, gdzie otrzymywały nagrody i były zauważane przez krytykę. Sama pracowała przy produkcjach komercyjnych, między innymi dużych superprodukcjach anglosaskich kręconych w Hiszpanii, takich jak epickie filmy *Lawrence z Arabii* (*Lawrence de Arabia*, 1962) czy *Doktor Żywago* (*Doctor Zhivago*, 1965) Davida Leana.

z Salvadorem Dalí surrealistyczne filmy *Pies andaluzyjski* (*Un chien andalou*, 1929) oraz *Złoty wiek* (*L'Âge d'or*, 1930). Buñuel, wybierając los emigranta, uniknął losu twórcy nieznanego. Val del Omar, po pobycie w Paryżu (w 1921 roku) zdecydował się na powrót do ojczyzny. Swoją pierwszy film, *En un rincón de Andalucía* (*W zakątku Andaluzji*) nakręcił w 1925 roku i zniszczył, uznając go za artystyczną porażkę. Jednak już tytuł tego młodzieńczego dzieła dowodzi, jak bardzo związany był z ojczyzną. Jej różnym regionom poświęcił swoje późniejsze prace.

Niewątpliwie wpływ na rozwój zainteresowań Val del Omara miał kosmopolityczny, artystyczny ferment stolicy Francji, jednak należy pamiętać, że przyjaźnił się on także z twórcami tak zwanego srebrnego wieku (hiszp. *Edad de Plata*), między innymi Federikiem Garcíą Lorcą, Luisem Cernudą czy Marią Zambrano, należącymi do Pokolenia 27, zwanego niekiedy „pokoleniem awangard”. Ponadto, jak pisze Eugeni Bonet:

Oprócz przyjaźni z Garcíą Lorką i uwielbienia dla innego znakomitego granadyjczyka, Manuela de Falli, oczywista była jego przynależność do Hiszpańskiego Klubu Filmowego (Cineclub Español), będącego w owym czasie tygłem awangardy filmowej tego kraju. Podkreślić też należy jego bliskie związki z innymi poetami, pisarzami oraz twórcami sztuk plastycznych, którzy stworzyli Pokolenie 27 w burzliwych, pełnych wrzenia czasach II Republiki².

Pokolenie 27 (ruch objawił się światu w 1927 roku) to grupa twórców o zróżnicowanych zainteresowaniach, heterogeniczna. Federico Garcíá Lorca poszukiwał źródeł inspiracji w kulturze popularnej i folklorze, Luis Cernuda pozostawał pod wpływem surrealizmu. Często punktem odniesienia była dla nich także klasyczna literatura hiszpańska. Znaczące dla generacyjnej wspólnoty wydaje się dążenie do zachowania równowagi pomiędzy elementami sprzecznymi, ich synteza. Sztuka była więc wynikiem uniesienia i natchnienia, ale i techniki oraz wysiłku; oscylowała między tym, co intelektualne, a tkliwością, emocjonalnością; z jednej strony fascynowano się poezją czystą (sztuka dla sztuki), z drugiej – miała ona poruszać problemy autentycznie ludzkie; inspiracje płynęły z europejskich ruchów awangardowych, jednocześnie dbano o zachowanie „hiszpańskości” i pielęgnowano związki z twórczością poprzedniego pokolenia (Pokolenie 98) oraz klasykami, takimi jak Lope de Vega.

Val del Omara, w duchu modernizmu i Pokolenia 27, interesowały sprawy przeciwstawne. Z jednej strony, po powrocie z Paryża, założył swój biznes związany z branżą samochodową (wyraz fascynacji postępem technicznym modernizmu), z drugiej – jak pisze jego córka – rozważał kwestie związane z sensem mistycznym energii. Miał też zawsze nosić przy sobie lupę i magnes. Jeden z tych przedmiotów był symbolem świata Zachodu i zdolności analitycznych,

² E. Bonet, *Amar : Arder. Candentes cenizas de José Val de Omar*, s. 2, [online] <http://www.valdelomar.com/pdf/sem/sem_9.pdf>, dostęp: 30.01.2013. Tekst pierwotnie opublikowany w języku francuskim w czasopiśmie „Trafic” 2000, nr 34 (jeśli nie podano inaczej, cytaty ze źródeł obcojęzycznych podaję w tłumaczeniu własnym – K.Ż.).

drugi – Orientu oraz szeroko rozumianych skłonności emocjonalnych³. Val del Omar, często postrzegany jako wynalazca, był raczej wizjonerem techniki, której bronił i której istotę wykladał w swoich poetyckich zapiskach oraz artykułach publikowanych od 1928 roku na łamach prasy specjalistycznej. Po raz pierwszy swoje poglądy na rolę techniki jako środka transgresji ekspresywnej publicznie ogłosił w trakcie wywiadu w ramach seminarium noszącego nazwę „La Pantalla”. Nonkonformizm ideologiczny, towarzyszący jego pracy nad wynalazkami i artystycznym działaniom, sprawił, że:

Filmowcy i – generalnie – artyści jego pokolenia traktowali go jako niedoścignionego naukowca, młodzi technicy uznawali za mistycznego poetę. Ta domniemana dychotomia między technologią i sztuką dla niego jednak nie istniała, nie był bowiem człowiekiem jednowymiarowym, tylko wynalazcą porozumiewającym się poprzez sztukę oraz artystą dążącym do osiągnięcia lepszej komunikacji dzięki operowaniu nowymi technikami⁴.

Świadectwem wszechstronności Val del Omara jest też nawiązana przez niego w 1932 roku współpraca z republikańskimi Misjami Pedagogicznymi, powołanymi w celu podniesienia poziomu edukacji w kraju, który w dobie modernizacji zmagał się z wysokim poziomem analfabetyzmu, zwłaszcza na terenach wiejskich. W tym okresie swojej aktywności Val del Omar

zrealizował [...] około pięćdziesięciu filmów dokumentalnych i reportaży fotograficznych z różnych regionów geograficznych Hiszpanii. Niewielka część tych materiałów zachowała się do dziś. Wśród nich film *Vibración de Granada* (*Wibracje Granady*) z 1935 roku, który stanowi zapowiedź ukończonego dwadzieścia lat później obrazu *Aguaespejo granadino* (*Granadyjskie zwierciadło wody*); szkoda, że wśród dzieł zagubionych figuruje jego wizja ziemi Hurdów, nakręcona w 1936 roku, co uniemożliwia jej porównanie z *Ziemią bez chleba* Buñuela⁵.

Wśród ocalonych obrazów znajdują się nakręcone z innymi członkami Misji Pedagogicznych filmy: *Estampas (Obrazki, 1932)* przedstawiające prace Misji, ale i *Fiestas Cristianas / Fiestas Profanas (Święta chrześcijańskie / Święta świeckie, 1934–1935)* oraz seria zdjęć przedstawiających reakcje na twarzach ludzi spoglądających na ekran w trakcie organizowanych projekcji filmowych. Ujawniają się więc wyraźnie – choć to działalność społeczna, w trakcie której Val del Omar pozostaje twórcą anonimowym, oddającym swe umiejętności na usługi „sprawy” – dwa kierunki jego zainteresowań. Pierwszym jest Hiszpania z jej kulturowym i geograficznym kontekstem, drugim sam dyspozytyw i jego możliwości. Jednocześnie pracy Val del Omara, za kamerą czy aparatem fotograficznym, cały czas towarzyszyła refleksja teoretyczna. W 1932 roku artysta zredagował swój manifest edukacyjny zatytułowany *Sentimiento de la Pedagogía*

³ M.J. Val del Omar, *Val del Omar, renacimiento*, s. 1, [online] <http://www.valdelomar.com/pdf/sem/sem_10.pdf>, dostęp: 30.01.2013. Tekst pierwotnie opublikowany w katalogu *Cultura y Nuevas Tecnologías*, Madrid 1986.

⁴ Tamże.

⁵ E. Bonet, dz. cyt., s. 2.

Kinestética [Uwagi na temat pedagogiki kinestetycznej], w którym „sformułował swoje poglądy na temat edukacji przez obraz, proponując traktować kino jak drogę kształcenia przez instynkty”⁶.

W czasie hiszpańskiej wojny domowej Val del Omar opowiedział się po stronie zwolenników II Republiki. Przebywał w Walencji, gdzie współpracował z Josepem Renau, słynnym hiszpańskim malarzem, autorem plakatów i fotomontaży, a także uczestniczył w ratowaniu zbiorów Muzeum Prado i Biblioteki Narodowej. Zwycięstwo frankistów zmusiło go do krótkotrwałej współpracy przy propagandowych projektach audiowizualnych, a koniec wojny finalnie skazał w ojczyźnie na artystyczny niebyt. Jednak to właśnie po wojnie domowej jego działalność jako wynalazcy i twórcy kina eksperymentalnego osiągnęła apogeum, choć kariera stanęła w martwym punkcie aż do 1982 roku i śmierci w wypadku samochodowym.

Od awangardy do nowych mediów

Gdyby chcieć wskazać scalającą dokonania artystyczne strategię twórczą José Val del Omara, to użyteczne wydaje się pojęcie nie tylko syntezy tego, co przeciwstawne, lecz także synestezji. Można nawet powiedzieć, że Val del Omar syntetyzuje przeciwstawienia, aby osiągnąć efekt synestezji, która z greckiego oznacza *sýn* – razem i *aísthesis* – poznanie poprzez zmysły. Synestezja jest specyficznym poznanem zmysłowym. W psychologii to szczególna umiejętność polegająca na tym, że bodźce przekazywane przez jeden ze zmysłów wywołują odczucia charakterystyczne dla innych. Podobny efekt może być doświadczany w trakcie odbioru filmów Val del Omara, ku temu zdawały się dążyć wszelkie wysiłki na polu technicznych innowacji, które podejmował, co – zdaniem Romána Guberna – stawia go w jednym szeregu z takimi twórcami, jak Georges Méliès, Abel Gance, Jean Epstein, Orson Welles czy Norman McLaren⁷. Znaczący wydaje się fakt, że interesowały go właściwie wszystkie zmysły, a proponowane przez niego rozwiązania techniczne służyły rozwijaniu doświadczeń sensorycznych w trakcie projekcji. Już w 1920 roku Val del Omar przedstawił swoje poglądy dotyczące rzeczy tak zaskakująco nowej, jak obiektyw o zmiennej ogniskowej, doskonalący możliwości oka. W 1931 roku na Hispanoamerykańskim Kongresie Kinematograficznym przedłożył pomysł wykorzystania szerokich i wklęsłych ekranów, a także poruszył temat uzyskania efektu wypukłości za sprawą oświetlenia. Wiele z owych propozycji wprowadził w fazę praktyczną. Niektóre, na przykład obiektywy zmiennoogniskowe, są dziś standardem. W latach

⁶ E.A. Russo, *Conjeturas sobre José Val del Omar. El que ama, arde*, s. 3, [online] <http://www.valdelomar.com/pdf/sem/sem_13.pdf>, dostęp: 31.01.2013. Tekst pierwotnie opublikowany w tomie *De la pantalla al arte transgénico*, red. J. La Ferla, Buenos Aires 2000.

⁷ R. Gubern, *La neopercepción de Val del Omar*, s. 1, [online] <http://www.valdelomar.com/pdf/sem/sem_11.pdf>, dostęp: 4.02.2013. Tekst pierwotnie opublikowany w tomie *Ínsula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*, red. G. Sáenz de Buruaga, Madrid 1995.

czterdziestych rozwijał koncepcję diafonii (hiszp. *diafonía*), potem także widzenia dotykowego (hiszp. *visión táctil*) i apanoramicznego przepływu obrazu (hiszp. *desbordamiento apanorámico*). Te trzy systemy, jako najbardziej znaczące, zostaną dokładniej omówione w dalszym toku rozważań. W 1941 roku Val del Omar stworzył oddział efektów specjalnych w studiach filmowych Chamartín w Madrycie. Współpracował także z radiem i teatrem. Dla Radio Nacional de España skonstruował na przykład magnetofon z czterema ścieżkami nagrywania, o czterech prędkościach przesuwu taśmy i z możliwością zapisu przez cztery godziny. Potem powołał do istnienia Radio Mediterráneo de Valencia. W kinie interesowała go, obok eksperymentowania z formatem obrazu (zarówno dla taśm 16-, jak i 35-milimetrowych), kwestia koloru. W 1957 roku opatentował system Bistandard 35 (we Włoszech funkcjonujący i wykorzystywany pod nazwą Techniscope i wprowadzony przez Technicolor), a potem w 1963 i 1967 roku odpowiednio systemy Palpicolor i Cromatacto, będące barwnym rozwinięciem idei widzenia dotykowego. Wraz z rozwojem techniki i pojawianiem się nowych mediów rozszerzały się też horyzonty zainteresowań Val del Omara. Pracował i myślał już nie tylko o kinie, ale i telewizji czy wideo. Eksperymentował z laserem, bliska była mu cybernetyka i koncepcja łączenia różnych mediów.

Po śmierci żony, w późnych latach siedemdziesiątych, Val del Omar stworzył swój własny warsztat (PLAT – taka nazwa widniała na wiszącej na drzwiach wizytówce), gdzie nie tylko pracował, ale i mieszkał. Skrót nazwy, którą wymyślił dla swojego artystycznego azylu, wiąże się z ideą i poszukiwaniem jedności różnorodnych zmysłów. P – *picto* (obraz), L – *lumínica* (światło), A – *audio* (dźwięk), T – *táctil* (dotyk) to obsesja Val del Omara, utopijna, jak chcą niektórzy badacze, wizja sztuki audiowizualnej, wykorzystującej i aktywizującej wszystkie zmysły, sztuki oddającej jedne zmysły poprzez wykorzystanie bodźców innych zmysłów, sztuki syntetyzującej i synestezyjnej. Córka artysty pisze, że PLAT był ostatnią pracą badawczą ojca:

Pod tą uogólniającą nazwą pulsują zamiary integracyjne, charakterystyczne dla jego dzieł technoartystycznych powstających od 1928 roku. Miał holistyczną ambicję zjednoczenia wszystkich sztuk audiowizualnych za pośrednictwem światła, formy, którą – jak uważał – cechowała tak dogłębna realność, że mogła pulsować i być dotknięta. To ambicja deliryczna i wizjonerska zarazem, która – w odróżnieniu od dzieł Wagnera [...] – manifestuje się wertykalnie⁸.

Jego trzy filmy eksperymentalne z lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, określane mianem *Tríptico Elemental de España*⁹, są dowodem na to, że zamysł był nie tylko fantazją, niezrealizowanym marzeniem, lecz procesem w konstrukcji.

⁸ M.J. Val del Omar, dz. cyt., s. 3.

⁹ Nazwę tę można przetłumaczyć dwojako. Po pierwsze, jako *Hiszpański tryptyk elementarny*, po drugie – jako *Tryptyk żywiołów hiszpańskich. Elemental* w języku hiszpańskim oznacza bowiem „elementarny, zasadniczy, podstawowy”, ale i „żywiolowy” – od *elemento*, czyli „żywioł”. Każdy z filmów tryptyku odnosi się do innego żywiołu przyrody (co zostanie rozwinięte w dalszej części artykułu).

Kino Val del Omara z powodu przedstawionych powyżej ambicji i leżących u jego podstaw totalizujących założeń umieszczano nie tylko w kontekście idei *Gesamtkunstwerk* Ryszarda Wagnera, ale i kina totalnego, wirtualnej rzeczywistości oraz koncepcji *expanded cinema* Gene Youngblooda (1970). W swej istocie jednak kino Val del Omara, choć bliskie wskazanym zjawiskom, pozostaje odrębnym fenomenem. Thomas Beard pisze, że *expanded cinema* to „taka sytuacja odbiorcza, w której tradycyjne relacje pomiędzy widownią, projekcją, ekranem a przestrzenią architektoniczną kina ulegają reorganizacji”¹⁰, kino rozszerzone to także łączenie różnych mediów. Val del Omar jednak nie tylko rozszerzał (ang. *expand*) kino o inne media czy stwarzał nowe sytuacje odbiorcze poprzez proponowanie nowych trybów projekcji, lecz przede wszystkim koncentrował się na poszerzaniu percepcji zmysłowej, co miało przynieść odmienne rozumienie dzieła i wprowadzać nowe, rozszerzone sensory. Jak podkreśla R. Gubern, od koncepcji wirtualnej rzeczywistości różniło go zaś to, że nie dążył do uzyskania efektu hipnotycznego czy tworzenia złudzenia obcowania z rzeczywistością, lecz wręcz przeciwnie — zerwania z tym. Celem Val del Omara było zaproponowanie widzowi neopercepcji audiowizualnej (termin Gubern), a więc nowej „architektury audiowizualnej”, zarówno na poziomie dźwiękowym, jak i wizualnym¹¹. Uczynił to we wspomnianym już tryptyku. Pracował nad nim przez kilka dekad. W jego skład wchodzi: *Aguaespejo granadino* (*Granadyjskie zwierciadło wody*, 1953–1955; 21 minut), *Fuego en Castilla* (*Ogień w Kastylii*, 1958–1960; 17 minut) i niedokończony przez Val del Omara *Acariño galaico* (*Galicyska pieszczota*, 1961–1981/1982, alternatywny tytuł *De barro*, a więc *Z błota/ziemi*; 23 minuty). Zanim jednak przejdę do omówienia koncepcji tryptyku i szczegółowej analizy drugiego jego ogniwa, *Fuego en Castilla*, konieczne wydaje się przybliżenie wykorzystanych w tej pracy rozwiązań technicznych: diafonii, widzenia dotykowego i apanoramicznego przepływu obrazu.

Trzy innowacyjne rozwiązania – ścieżkami technicznych koncepcji

Val del Omar po raz pierwszy opatentował system dźwięku diafonicznego w 1944 roku, potem ulepszał go, co przyniosło kolejne patenty – w 1948, 1953 i 1957 roku. System opierał się na dwóch źródłach, z których płynął dźwięk (na taśmie filmowej znajdowały się dwie ścieżki dźwiękowe), jednak niewiele miał wspólnego z późniejszym dźwiękiem stereofonicznym. Jedno źródło dźwięku znajdowało się z przodu, drugie z tyłu widowni, niektóre świadectwa mówią, że dźwięk wydobywał się także spod foteli widzów. Chodziło jednak nie o to, by ta odczuła dźwięk jako realistyczny i poddała się jego hipnotycznemu działaniu, lecz o zderzanie dźwięków przeciwstawnych, budowanie akustycznego

¹⁰ T. Beard, *José Val del Omar: Across Three Avant-Gardes*, s. 63, [online] <http://www.museoreinasofia.es/images/descargas/pdf/2010/10TB_en.pdf>, dostęp: 5.02.2013.

¹¹ R. Gubern, dz. cyt., s. 2.

kontrapunktu, dialogu między dźwiękami, bowiem „tylne źródło dźwięku stało w opozycji akustycznej do przedniego, kolidowało z przepływem akustycznym płynącym z ekranu, oddawało brzmienia subiektywne i emocjonalne, niezgodne z okolicznościami”¹². Wprowadzało to oczywiście efekt dziwności i wyobcowania, tradycyjny realizm dźwiękowy był kwestionowany i odrzucany. Widz nie potrafił wytłumaczyć obecności takich, a nie innych dźwięków, nie znajdował ku temu motywacji realistycznej na ekranie, mógł więc odczuwać dyskomfort. Zamiast harmonii dźwięku stereofonicznego czy wszechobecności dźwięku systemu Dolby Surround Val del Omar oferował niepokój, eksplozję, dysonans czy superrealizm dźwiękowy. Diafonia została wykorzystana w filmie *Aguaespejo granadino*. W celu zrealizowania dwudziestominutowej projekcji tego dzieła artysta wyselekcjonował ponad pięćset dźwięków. Jak pisze María José Val del Omar, po projekcji filmu na festiwalu w Berlinie jeden z niemieckich krytyków nazwał Val del Omara Schönbergiem kamery i odkrywcą filmowej atonalności¹³.

Apanoramiczny przepływ obrazu (dosłownie: „apanoramiczne rozlewanie się obrazu”) to z kolei przede wszystkim nowatorska technika projekcji, kwestionująca ramy ekranu i niwecząca jego granice, jednocześnie niwecząca konieczność patrzenia centrycznego, skupionego na jednym kierunku. System ten Val del Omar zastosował na festiwalu w Cannes w 1961 roku, gdzie osobiście z kabiny operatora wyświetlał *Fuego en Castilla*, co zresztą zyskało uznanie jury. Film zdobył nagrodę w kategorii technika. Bonet w następujący sposób opisuje ten zabieg:

Podstawą apanoramicznego przepływu jest podwójna projekcja koncentryczna obrazów, do której używał [Val del Omar – K.Ż.] różnych dyspozytywów, a także zestawu różnych specjalnych soczewek dopasowywanych do projektora czy projektorów. (W istocie, według niego oba obrazy mogły być zapisane na tej samej kopii, dzięki użyciu jednego z formatów obrazowych, które sam stworzył, choć wydaje się, że preferował raczej wykorzystanie różnych dyspozytywów). Pierwszy z obrazów był wyświetlany w trybie normalnym na właściwym ekranie, ale był on obramowywany przez drugi obraz, w trakcie projekcji czterokrotnie większy niż pierwszy, który rozlewał się na sufit, ściany, podłogę sali projekcyjnej (tak więc także na fotele widzów i wreszcie na nich samych)¹⁴.

W efekcie – jak pisał sam Val del Omar – tworzony był pomost pomiędzy widowiskiem a widzem. Tym samym uczestnictwo odbiorcy w przedstawieniu (trudno tu mówić o projekcji), jego w nią włączanie poprzez rozlewanie się zazwyczaj abstrakcyjnych obrazów połączonych z ruchem subiektywnym, stawało się znaczącym elementem komunikacji. Val del Omar zaproponował więc nowy rodzaj sytuacji nadawczo-odbiorczej, w ramach której w odmienny sposób tworzone są znaczenia. Sensy, dzięki apanoramicznemu przepływowi obrazów, budować można nie tylko za sprawą tego, co jest pokazywane, ale

¹² Tamże, s. 3.

¹³ Zob. „Der Tagesspiegel”, wyd. z 19 czerwca 1956 roku, cyt. za: M.J. Val del Omar, dz. cyt., s. 1.

¹⁴ E. Bonet, dz. cyt., s. 5.

i jak to zostało pokazane, a wreszcie znacząco wpływa na nie reakcja odbiorców. O ile przy szerokoformatowych projekcjach, a także systemach 3D głównym założeniem jest udoskonalenie widzenia, o tyle panoramiczny przepływ służy innym celom i ma oddziaływać przede wszystkim na emocje.

Koncepcja widzenia dotykowego Val del Omara opierała się jednak głównie na eksperymentach ze światłem i była czymś więcej niż tylko propozycją rozwiązania technicznego. Sam artysta pisał: „Moja teoria widzenia dotykowego ma następujący punkt wyjścia: bez oczu nie widzimy, bez światła nie widzimy, oczy i światło dopełniają się. Wrażliwość optyczna jest dopełniana przez energię świetlną”¹⁵. Przy okazji widzenia dotykowego – po raz pierwszy wykorzystanego w *Fuego en Castilla*, choć załączki tej idei można odnaleźć także w pulsujących obrazach *Aguaespejo granadino* – Val del Omar mówił też o pragnieniu stworzenia „światelnego kubizmu” (*cubismo de la luz*). Celem artysty było zanurzenie widza w kubistycznych obrazach, z których ten mógłby stworzyć całość. Gubern pisze: „widzenie dotykowe wpisywało się w doświadczenia zrodzone z refleksji na temat synestezji (Goethe, Kandinsky, Merleau-Ponty), a Val del Omar, teoretyzując na jego temat w 1955 roku, przywoływał doświadczenie percepcyjne ślepych i nietoperzy”¹⁶. Impulsy świetlne – które były rzutowane na filmowane obiekty zgodnie z wcześniej ustalonym programem – dzięki swej prędkości, pulsacyjnemu charakterowi, różnorodnej architekturze emitowanego wzoru, wywoływały złudzenie ruchu, a także wydobywały fakturę i teksturę nieruchomych przedmiotów, przez co uzyskiwano wrażenie ich dotykowej namacalności. Przed oczami widzów światło wibruje i migocze – w zmiennym rytmie, ze zmienną intensywnością, kolorem i usytuowaniem, ożywiając swoim drganiem oświetlany obiekt, tym samym zyskują oni pojęcie o materii i jej temperaturze witalnej. Sztuczne oświetlenie pulsacyjne w teorii widzenia dotykowego ma sięgać głębiej niż tylko powierzchni oświetlanej, a zaletą artysty tej sztuki jest umiejętność zsynchronizowania impulsów świetlnych z rytmem serca większości widzów.

U podłoża wynalazków technicznych Val del Omara znajdowała się także proklamowana przez niego *expressis verbis* filozofia, którą sam nazwał mechaniką mistyczną (mechanistyką) kina (hiszp. *mecanística del cine*) albo mechaniką niewidzialnego (hiszp. *macánica de invisible*). W jednym ze swoich manifestów teoretycznych Val del Omar pisał:

Konieczne jest, aby magiczna technika kina służyła mistycznej miłości bliźniego. Jest wskazane, aby ta magia była właściwą krystalizacją materii-powodu. I byłoby idealnie, gdyby filmowiec (lub powiedzmy człowiek unifikujący kinematograficzne działanie) urodził się poetą mechanicznej mistyki. [...] Widz [bowiem], niezależnie od wieku, otwiera przed nami kołyskę swoich marzeń

¹⁵ J. Val del Omar, *Teoría de la Visión Tactil*, s. 2, [online] <http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_5.pdf>, dostęp: 6.02.2013. Tekst opublikowano także w *Val de Omar sin fin*, red. M.J. Val del Omar, G. Sáenz de Buruaga, Granada 1992, s. 118–121.

¹⁶ R. Gubern, dz. cyt., s. 5.

tak, abyśmy złożyli w niej nasze własne marzenia, abyśmy zarazili go naszą radością i abyśmy uczynili jego świadomość wrażliwszą¹⁷.

Zainteresowanie techniką i nauką spotkało się więc w jego myśli z głęboką duchowością, ale nie o charakterze religijnym. Odwieczne zainteresowanie człowieka i dążenie ku temu, co mistyczne, także pragnienie jedności, możliwe jest do zrealizowania dzięki temu, co precyzyjne, automatyczne, a więc mechaniczne. W technice Val del Omar odnajdywał sposób na bliskość, mistyczną ekstazę, eksplozję wrażliwości poprzez synestezję zmysłów. Jednak jego zapiski dotyczące tej kwestii nie są jasne; pisane językiem poetyckim i metaforycznym, pozostawiają wiele miejsca na interpretację, choć niewątpliwie pozostają świadectwem tego, że twórca ten był nie tylko poetą techniki i obrazu, ale i słowa, artystą wielu sztuk i jedności sztuki.

Trzy filmy - droga przez Hiszpanię

W trakcie tworzenia *Tryptyku żywiołów hiszpańskich* artysta zamierzał także zaproponować nowy gatunek, różny od dokumentu. Val del Omar ukuł więc językowy neologizm – zamiast mówić o filmach dokumentalnych, mówił o filmach elementarnych (hiszp. *elementales*), czasami abstrakcyjnych dokumentach lub wolnych kinografach (ang. *free cinographs*). Nad ostatnim ogniwem trylogii pracował do końca swojego życia, jednak nigdy go nie ukończył, choć powrócił do procesu twórczego po latach przerwy. *Galicyjska pieszczota* jest najbardziej surowym obrazem Val del Omara, w którym nie decyduje się on na wykorzystanie żadnej ze swoich technicznych innowacji. Owo ostatnie ogniwo zostało, zgodnie z pozostawionymi przez artystę wskazówkami, zrekonstruowane przez jego montażystę i współpracownika Javiera Codesala w 1995 roku na zamówienie Filmoteki Andaluzji. Wiadomo, że reżyser planował dodać do filmu drugą ścieżkę dźwiękową; chodziło o zapisanie emocji, uchwycenie ducha mieszkańców regionu, przez którego dochodziło do transmisji kultury i istoty regionu. Bonet wspomina:

Val del Omar opowiadał nam, że w wypadku *Pieszczoty galicyjskiej* myślał o projekcjach filmu (należy pamiętać – nakręconego dwadzieścia lat wcześniej) w różnych miejscach w Galicji i nagrywaniu w ich trakcie na taśmie magnetycznej reakcji publiczności – nastroju, który tworzyłyby się w każdym przypadku – aby potem wymieszać dźwięki i opracować elektroakustycznie pewien klimat brzmieniowy, a w rezultacie stworzyć drugi kanał diafoniczny (z głębi sali) dla mających nastąpić projekcji finałowego dzieła¹⁸.

¹⁷ J. Val del Omar, *Macamística del cine*, s. 1, [online] <http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_33.pdf>, dostęp: 6.02.2013. Tekst pierwotnie opublikowano w czasopiśmie „Cinestudio” 1961, nr 1.

¹⁸ E. Bonet, dz. cyt., s. 6.

Twórca nosił się także z projektem nakręcenia czwartej części dzieła. To nad nią pracował przez ostatnie osiem lat swojego życia. Miało to być preludium o roboczym tytule *Ojalá*¹⁹. Sam Val del Omar nazywał ten projekt mianem *vórtice*, co po hiszpańsku oznacza „wir wodny”, ale także „oko cyklonu” czy „trąba powietrzna”. Dwa ostatnie znaczenia odsyłają w kierunku powietrza – „brakującego żywiołu” (o czym będzie mowa poniżej). Bonet podaje, że:

W tym ostatnim, hipotetycznym filmie [...] obmyślał wykorzystanie dyspozytywu, który umożliwiłby mu połączenie różnorodnych obrazów w jedną całość, wykorzystując jednocześnie projektory do różnych formatów – zmodyfikowane według jego zamysłu, z regulowaną prędkością przesuwu – jak również slajdy i obrazy wideo²⁰.

Owo preludium, a może po prostu czwarta część już nie trylogii, a tetralogii, dopełniłoby dzieło. Niestety, powstał tylko dokumentalny film biograficzny o artyście zatytułowany *Ojalá – Val del Omar* (1994) w reżyserii Cristiny Esteban.

Podstawowy element, motyw wizualny i symbol kolejnych części tryptyku stanowią żywioły: woda, ogień, ziemia. Całość miała uspoźniać także koncepcja dzieła istniejącego na granicy rzeczywistości i misterium. Warto dodać, że żywioły natury w każdej z części trylogii Val del Omara odpowiadały konkretnym rejonom Hiszpanii. Woda to Andaluzja (*Aguaespejo granadino*), ogień – Kastylija (*Fuego en Castilla*), a ziemia – Galicja (*Acariño galaico*). Swoje dzieła Val del Omar łączył więc bardzo silnie z hiszpańskością, przejawiającą się w odmiennych, lokalnych wcieleniach i temperamentach. W zamysłu twórcy kolejność projekcji poszczególnych części trylogii miała być także odwrotna do kolejności produkcji. W ten sposób filmy powinny stworzyć przekątną przecinającą Hiszpanię, przebiegającą od północnego wschodu na południowy zachód, a być może, gdyby powstał film *Ojalá*, nawet dalej, w stronę Orientu. Ponadto w swoich manuskryptach Val del Omar miał pozostawić następującą uwagę: „Będąc w połowie montowania, pozostawiam *Zegarek do wody* [chodzi oczywiście o film *Ojalá – K.Ż.*], arabsko-andaluzyjski *shockscope*, z następującym motywem poetyckim: ktokolwiek chce zobaczyć Boga objawionego w Granadzie, musi wyrzucić swój zegarek do wody”²¹. W tych słowach manifestuje się jego zainte-

¹⁹ Tytuł – zgodnie z informacjami zamieszczonymi na oficjalnej stronie artysty – ma pochodzić od hiszpańskiego zwrotu *Ojalá tires tu reloj al agua* [Daj Boże, abyś wyrzucił swój zegarek do wody]. Val del Omar prawdopodobnie celowo nie umieszczał akcentu na ostatniej sylabie, aby podkreślić arabskie pochodzenie słowa, co można tłumaczyć jego granadyjskim pochodzeniem. Granada to miasto, w którym w Hiszpanii najwyraźniej styka się świat Orientu z kulturą Zachodu. Ponadto Eugeni Bonet swój film poświęcony Omarowi zatytułował *Tira tu reloj al agua. Variaciones sobre una cinegrafía intuitiva de José Val del Omar* (Wyrzuć swój zegarek do wody. Wariacje na temat intuicyjnej kinematografii José Val del Omara, 2003–2004). Zob. [Oficjalna strona artysty], [online] <http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=en&menu_act=5&cine1_cod=5&cine2_cod=19>, dostęp: 11.02.2013; E. Bonet, dz. cyt., s. 3.

²⁰ Tamże, s. 3–4.

²¹ Zob. [Oficjalna strona artysty], [online] <http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=en&menu_act=5&cine1_cod=5&cine2_cod=19>, dostęp: 11.02.2013.

resowanie mistyką, ale w połączeniu z czasowością rozumianą jako rezygnacja z czasu linearnego, progresywnego. Nie chodzi więc o mistykę *sensu stricto* religijną, lecz mistykę związaną z nowym rodzajem doświadczenia rzeczywistości. Czasowość jest elementem ważnym, ale w kontekście czasu kolistego, powrotu, powtórzenia, rytuału, co dobrze obrazuje *Fuego en Castilla*.

Niechaj płonie ogień – *Fuego en Castilla*

Film *Fuego en Castilla* został opatrzony podtytułem *Tactilvisión del páramo del espanto* (*Widzenie dotykowe pustkowiec strachu*). Już na wstępie Val del Omar dookreśla także formę swojego dzieła, a jest nią „ensayo sonámbulo de visión táctil en la noche de un mundo palpable” [esej somnambulika w wizji dotykowej w nocy namacalnego świata], co sygnalizuje synestezyjność filmu. Obraz w 1961 roku zdobył nagrodę w Cannes za osiągnięcia techniczne, o czym była już mowa. Warto jednak zwrócić uwagę, że dzieło to – podobnie jak nagrodzona Złotą Palmą w tym samym roku Buñuelowska *Viridiana* (*Viridiana*, 1961) – mierzy się poniekąd z tematem religijności i pokazuje pustkę jej instytucjonalnego charakteru. Jednak to film Buñuela wywołał skandal i zyskał rozgłos, a obraz Val del Omara pozostał niezauważony i zapomniany, choć jest nie mniej prowokacyjny. Jego kręcenie trwało dwa lata, a po przerwie kolejny rok został poświęcony na jego montaż i nagranie ścieżki dźwiękowej.

W *Fuego en Castilla* nie ma żywych bohaterów, nie ma aktorów, mimo to film pulsuje emocjami. Zdjęcia zostały nakręcone w Valladolid (Kastylija), a duża ich część powstała w funkcjonującym tam Muzeum Rzeźby Religijnej (Museo de Escultura Religiosa) – i to jego eksponaty stają się bohaterami. Chodzi przede wszystkim o dwie rzeźby, św. Sebastiana dłuta Alonsa de Berrugete i św. Annę Juana de Juni, ale pojawiają się też inne dzieła sztuki i architektury, w tym, między innymi, ołtarzowe zdobienia. Bonet pisze, że w przygotowanym do filmu materiale promocyjnym Val del Omar miał zamieścić następujący cytat z tekstu Lorki (*Impresiones y pajsajes*, 1918):

Święci, romantyczni bohaterowie cierpienia z miłości do bogów i ludzi, nie używają w hiszpańskich rzeźbach odpowiedniego wyrazu artystycznego. Aby to stwierdzić, wystarczy przejść się po salach muzeum w Valladolid. Horror! Obserwowanie mierności rzeźby powoduje głęboki smutek. To sztuka, która jest przyziemna. Jej geniusze wydobyli zaledwie pierwszą nutę na skali duchowości. Nie powstał żaden akord. To rzeźba bardzo zimna i dla artysty bezdźwięczna. Reprodukuję, nie tworzy... Nie otwiera dróg, dzięki którym inni ludzie mogliby nauczyć się emocji zdolnych zaprowadzić ich do opuszczonego ogrodu snów²².

Poniżej miał znajdować się dopisek Val del Omara (obietnica złożona widzowi i deklaracja założeń artysty):

²² Cyt. za: E. Bonet, dz. cyt., s. 9.

Właściwie to ja starałem się otworzyć tę drogę, zaprogramowaną, dotykową, przy użyciu najbardziej dotykowej ze sztuk, za pośrednictwem energii świetlnej komplementarnej z wrażliwością dotykową widowiska²³.

Na ile Val del Omarowi udało się ta sztuka i jakie środki zostały do tego wykorzystane? Miejscem akcji jest Kastylia, powszechnie uważana za serce Hiszpanii, region, na którym ciąży odpowiedzialność utrzymania jedności kraju. Tak widzieli jej rolę, między innymi, Miguel de Unamuno i José Ortega y Gasset. „Według nich – pisze Michel del Castillo – Kastylia wykluła Hiszpanię i, co więcej, nadal cementuje jedność narodową. Ze wszystkich prowincji tylko ona umiała tworzyć wielkie plany i realizować dzieła o charakterze uniwersalnym”²⁴. Kastylia jest więc niejako synonimem całej Hiszpanii, jej duszą i ciałem, symbolem hiszpańskości jako takiej. Przez Kastylię wyraża się cała Hiszpania – *pars pro toto*, ale i swoista synestezja. *Fuego en Castilla* to dzieło powstałe na ołtarzu kastylijskiej mesety, zanurzone w nastroju i wywiedzione z klimatu tej krainy. Zderzając się z tajemnicą Kastylii, Val del Omar wydobywa i ukazuje istotę swojego kraju oraz mentalności jego mieszkańców w całej ich złożoności oraz niejednoznaczności.

W istocie wszystkie sprzeczności Hiszpanii osiągają punkt kulminacyjny na tych bezleśnych płaskowyżach, zmrożonych przez śnieg i mróz zimą oraz spalonych latem przez słońce. Kastylia wznosi się jak ogromny ołtarz w samym sercu ziem iberyjskich. Jest matką uwielbianą i znienawidzoną, ku której zwracają się Hiszpanie, by obrzucać ją przekleństwem lub pochlebstwami²⁵.

Film rozpoczynają użyte jako motto słowa Federici Garcíi Lorki: „En España, todas las primaveras viene la muerte y levanta las cortinas” [W Hiszpanii każdej wiosny przychodzi śmierć i podnosi zasłony]. Zapowiedziany zostaje w ten sposób czas akcji, ale nie tylko. Wiosna, o której mowa u Lorki, wcale nie jawi się jako okres odradzania się natury, apoteoza życia i witalności. Wręcz przeciwnie – jest łączona ze śmiercią, odchodzeniem, cierpieniem. Podobny motyw znajduje się u Thomasa Stearnsa Eliota w *Ziemi jałowej*:

Najokrutniejszy miesiąc to kwiecień. Wywodzi
Z nieżywej ziemi łądygi bzu, miesza
Pamięć i pożądanie, podnieca
Gnuśne korzenie sypiące ciepły deszcz²⁶.

Val del Omar idzie wyraźnie tropem Lorki, ale i Eliota, łączy bowiem wiosnę z obchodami *Semana Santa* (Wielkiego Tygodnia) – początkowe partie filmu pokazują wielkanocne procesje. W Hiszpanii to najważniejsze święto, uroczyste i podniosłe. Procesje upamiętniają męczeństwo i śmierć Chrystusa, biorą w nich udział ubrani w pokutne szaty – charakterystyczne za sprawą kapturów *à la* Ku Klux Klan – nazarejczycy, przypominając o męczennikach

²³ Tamże.

²⁴ M. del Castillo, *Hiszpańskie czary*, tłum. D. Knych-Rudzka, Warszawa 1989, s. 73–74.

²⁵ Tamże, s. 70.

²⁶ T.S. Eliot, *Ziemia jałowa*, tłum. C. Miłosz, Warszawa 1989.

ukaranych przez inkwizycję. Procesje w Valladolid należą, obok tych z Sewilli, do najpopularniejszych. Charakteryzuje je to, że trasa pochodni jest pokonywana w prawie całkowitej ciszy, krokom ludzi towarzyszy jedynie rytm bębnowy. Ponadto niesione przez wiernych na własnych barkach platformy z figurami świętych, Chrystusa i Maryi, udekorowane kwiatami, wstążkami i świecami, cechują się niezwykle wystawnością. W Valladolid samych figur, dzieł sztuki polichromicznej, jest trzydzieści dwie, najwięcej w Hiszpanii. Wszzechobecna i obowiązkowa staje się aura skupienia. W filmie Val del Omara jest koniec zimy, wczesna wiosna. Widzimy pochmurne niebo z gdzieś przebijającym słońcem oraz bezlistne gałęzie drzew. Na tym tle zostają pokazane niesione przez wiernych rzeźby – Zbawiciel na krzyżu i Pietà. Poruszają się one w przeciwnych kierunkach ekranowych, jakby za moment miało dojść do ich zderzenia, są majestatyczne i martwe. Uczestników procesji właściwie trudno dostrzec, zostają pokazani tylko w kilku krótkich ujęciach, w planach szerokich, w taki sposób, że w kadrze znajdują się jedynie pokutne kaptury. Procesja ma więc martwą twarz posągów. W ścieżce dźwiękowej słychać rytmiczne bicie w bębny, raz szybsze (Chrystus na krzyżu), raz wolniejsze (Pietà). Już tu jednak pojawia się sygnał, że Val del Omar będzie chciał ożywić ten skostniały rytuał. Jedną z rzeźb jest szczelnie pokryta mającą chronić ją przed deszczem folią, co można traktować jako świadectwo zmurzałości i zaskorupiałości tradycji, jej odarcie ze spontaniczności i prawdziwych emocji. W jednym z ujęć ręka ofoliowanej figury zostaje pokazana w zbliżeniu, lecz po chwili nieoczekiwanie dostrzegamy jej nieznaczny ruch. Sceny przedstawiające obchody Wielkiego Tygodnia są posępne i puste, pozbawione ruchu wewnątrzkadrowego, statyczne, wielu ujęciom towarzyszy dojmująca cisza. Taka jest Kastylia, którą del Castillo opisuje w następujący sposób:

Podróźni, którzy tędy przejeżdżają, przytłoczeni są ogromem jej krajobrazów, nagich i ponurych. Jej pejzaże budzą w nich uczucie samotności i smutku. [...] W uszach grała tragiczna cisza. Od czasu do czasu podnosił się wiatr²⁷.

Mroczny obraz regionu zostaje skontrastowany z krótką sekwencją współczesnego miasta. Tu montaż znacząco przyspiesza, a w ścieżce dźwiękowej pojawia się wesół, elektroakustyczny motyw muzyczny. Po chwili jednak na ekranie ponownie pojawia się krajobraz ponurego płaskowyżu. Przed oczami widzów majestatycznie przepływają, oprócz rzeźb, ujęcia posępnej architektury Valladolid, zniekształcone optycznie fasady i wnętrza budynków. Wreszcie pojawiają się także: pokryte mchem i liśćmi ogrodowe posągi, zanurzone w stojącej, pełnej wodorostów wodzie fragmenty rzeźb, na tle szarego nieba i bezlistnej korony drzewa widnieje kamienna dłoń wyciągnięta niczym martwa gałąź ku górze. Słychać bicie dzwonów. Procesja Wielkiego Tygodnia jest jednak wyraźnie obrzędem martwym, posępnym, choć poświęconym śmierci, co powinno wzbudzać emocje, stanowić przeżycie ekstatyczne, skrajne. Sama śmierć stanowi w kulturze hiszpańskiej, zwłaszcza w Kastylii, ważny element. Związane z nią

²⁷ M. del Castillo, dz. cyt., s. 70–71.

obrzędy fascynują, co składa się na lokalną specyfikę, wręcz część hiszpańskiego ducha. „Traktować śmierć jak widowisko i odważnie patrzeć jej w oczy to postawa typowo kastylijska. Kastylia zawsze żyje wychylona z balkonu, przyglądając się śmierci. Czasami wychodzi na ulicę, by ją zadawać”²⁸. Objawem fascynacji spektaklem śmierci są choćby korridy czy, wcześniej, uroczystości *auto-da-fé*.

Val del Omar nie neguje fascynacji spektaklem śmierci, ale stara się zamienić go w spektakl żywy, prawdziwie mistyczny, pełen żarliwości, napięć, namiętny i gorliwy. Aby tak się stało, rzeźby muszą ożyć, ich twarze wyrażać uczucia. Konieczna jest synestezja. Artysta poszukuje prawdziwego mistycyzmu, a należy pamiętać, że:

Mistycyzm hiszpański ma szczególny charakter. Nie czuje się w nim ani słodczy świętego Franciszka z Asyżu i świętej Katarzyny ze Sieny, ani też pogodnej radości mistyków niemieckich. Zawsze wydawał mi się paroksyzmem tej zimnej namiętności, która jest istotą charakteru hiszpańskiego. Jest westchnieniem, spazmem, rżeniem konającego. [...] Mistycyzm hiszpański jest przerwany orgazmem²⁹.

Ożywianie mistycyzmu katolickiego, zastygłego w obrzędowych formach, i przekuwanie go w hiszpański mistycyzm nieokiełznanych namiętności w *Fuego en Castilla* następuje stopniowo. Mistycyzm zostaje związany z naturą, nie religijnością. Pierwszy jego zwiastun to wspomniana już, poruszająca się ręka rzeźby, która ożywa niczym roślinność po zimie. Potem pojawia się narastający szum wody i obraz jej spływających kaskad, odgłosy ptasich treli, a więc także symptomy nadejścia wiosny i jej ożywczych mocy. Paradoksalnie jednak do życia powraca kult męczeństwa. Przypomnijmy, z wiosną przychodzi śmierć, a u Val del Omara – ekstaza jej przeżywania. Stopniowo na ekranie zaczynają dominować rzeźby św. Anny i św. Sebastiana. Za sprawą widzenia dotykowego wydają się one autentycznie wybudzać z kamiennej martwoty. Pulsujące światło przesuwane po obliczach posągów, a także zdbiających kościół płasko-rzeźbach z każdym swoim drgnieniem wprawia w ruch martwe dzieła sztuki. Światło jest więc przekuwane w ruch, synestezja ożywia posągi. Widz ma wrażenie, jakby święci zbudzili się z letargu. Ich twarze zaczynają pod wpływem migotania wyrażać emocje, dotąd zakłete w bezruchu ich zimnego budulca. Z offu padają słowa: „Alegrate de poder ser dios” [Radujcie się mocą bycia Bogiem]. Centralną sekwencję świetlnej ekstazy rzeźb rozpoczyna wprowadzenie motywu ognia – symbolu gwałtowności wzbudzającej grozę. Najpierw płonie on w ujęciu przedstawiającym procesję w nocy, potem u stóp krzyża ustawionego przed katedrą. Kolejne obrazy są coraz bardziej zniekształcone, dynamiczne. Ekstaza synestezji dopełnia się. Bonet podsumowuje to w następujący sposób:

Jako rezultat tej „pulsującej iluminacji dotykowej” rzeźby Juana de Juni, Berguete czy Mena zyskują nowy wyraz twarzy, nabierają ruchu czy ulegają odkształceniu, ocierając się o abstrakcję [...]. Światło atakuje te posągi z różnych kątów i z różnorodną intensywnością. Niektóre wydają się mieć zamiar

²⁸ Tamże, s. 82.

²⁹ Tamże, s. 298–299.

kroczyć, podczas gdy tło przemieszcza się anamorfetycznie. Światło projektuje formy, tekstury i wzory na zeszywniałych obliczach, generuje nieciągłość i optyczne złudzenie³⁰.

„Ożywieni” święci z przerażeniem spoglądają na mękę Chrystusa. Wizualnym odpowiednikiem śmierci jest pojawiający się szkielet. W bardzo szybkim montażu jego obraz pojawia się naprzemiennie z obrazem zasuszonego ostu. Na wietrze falują także reprodukcje obrazów El Greca. Lejtmotywy tej części filmu pozostaje jednak powracające ujęcie ognia. Płomień miłości, żarliwość uczucia jest lekarstwem na śmierć, także śmierć rytuału zastygłego w konwencji. To do ognia odwołują się ostatnie zdania wygłaszane przez samego Val del Omara:

La muerte es sólo una palabra que se queda atrás cuando se ama. El que ama, arde, y el que arde vuela a la velocidad de la luz. Porque amar es... ser lo que se ama.

[Śmierć jest tylko słowem, które zostawia się za sobą, kiedy się kocha. Ten, kto kocha, płonie, i ten, kto płonie, leci z prędkością światła. Ponieważ kochać to być tym... co się kocha].

W ścieżce dźwiękowej słyhać krzyki, odgłosy burzy i eksplozje. Prym wie-dzie jednak rytm wydobywany za sprawą drapania paznokciami czy uderzeń stopami w suche drzewo nastawy ołtarzowej – rezultat współpracy Val del Omara z Vincente Escudera, tancerzem flamenco. Jak pisze Bonet, „ścieżka dźwiękowa jest przetworzona elektroakustycznie, aby uzyskać efekt muzyki konkretnej, która niemal sama z siebie jest istotna”³¹. Ekstaza śmierci staje się prawdziwa, a mistycyzm zyskuje nową twarz. W dziele Val del Omara zostaje potwierdzona teza wygłoszona przez del Castillo. Twierdzi on, że mistycyzm

[t]o pragnienie gorączkowe i nigdy niezaspokajane, by płomień palił się tym silniej, wybucha wszędzie – w krzykach i jękach *cante jondo*, w modulacjach flamenco, we frenetycznych tańcach, stanowiących mimiczną transpozycję zaproszenia do miłości, a jednocześnie odmowę, którą kochanek musi znosić i która wprawia go we wściekłość³².

Na wiosnę wzrusza mnie widok paramos, stepów, które pokrywają się niską trawą i zabarwiają drobnymi kwiatami; wzdłuż wąskich strumyków szemrzą liście topól. To jedyny moment odprężenia, na który w ciągu roku ta ziemia może sobie pozwolić. Krótki czas rozejmu. Pomiędzy długą i surową zimą a rozpalonym latem ta krótkotrwała wiosna, pełna żalu, jest tylko minutą, ciężką od rozmarzonej melancholii³³.

Film Val del Omara kończą idylliczne obrazy wiosny – triumf witalności zrodzonej z płomienia namiętności. Taką właśnie wiosnę widz ogląda w ostatnim ujęciu, w jedynej barwnej partii filmu. Wiosna wróci za rok – i tak będzie

³⁰ E. Bonet, dz. cyt., s. 9.

³¹ Tamże, s. 7.

³² M. del Castillo, dz. cyt., s. 299.

³³ Tamże, s. 71.

się powtarzać niczym rytuał. Czas zatoczy koło, stąd też końcowy napis „Sin fin” [Bez końca].

Owo magiczne „bez końca” pojawia się we wszystkich dziełach José Val del Omara – jest zaklęciem, deklaracją wiary artysty, który nieustająco poszukiwał coraz to nowych sposobów na dezautomatyzację percepcji mających służyć wskrzeszeniu emocji, ekstazie autentycznego uczestnictwa w spektaklu wizualnym.

Bibliografia

- Beard T., *José Val del Omar: Across Three Avant-Gardes*, [online] <http://www.museoreinasofia.es/images/descargas/pdf/2010/10TB_en.pdf>, dostęp: 5.02.2013.
- Bonet E., *Amar : Arder. Candentes cenizas de José Val de Omar*, [online] <http://www.valdelomar.com/pdf/sem/sem_9.pdf>, dostęp: 30.01.2013.
- Castillo del M., *Hiszpańskie czary*, tłum. D. Knych-Rudzka, Warszawa 1989.
- Eliot T.S., *Ziemia jałowa*, tłum. C. Miłosz, Warszawa 1989.
- Gubern R., *La neopercepción de Val del Omar*, [online] <http://www.valdelomar.com/pdf/sem/sem_11.pdf>, dostęp: 4.02.2013.
- [Oficjalna strona artysty], [online] <http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=en&menu_act=5&cine1_cod=5&cine2_cod=19>, dostęp: 11.02.2013.
- Russo E.A., *Conjeturas sobre José Val del Omar. El que ama, arde*, [online] <http://www.valdelomar.com/pdf/sem/sem_13.pdf>, dostęp: 31.01.2013.
- Val del Omar J., *Teoría de la Visión Tactil*, [online] <http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_5.pdf>, dostęp: 6.02.2013.
- Val del Omar J., *Macamística del cine*, [online] <http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_33.pdf>, dostęp: 6.02.2013.
- Val del Omar M.J., *Val del Omar, renacimiento*, [online] <http://www.valdelomar.com/pdf/sem/sem_10.pdf>, dostęp: 30.01.2013.

Streszczenie

Autorka omawia twórczość i sylwetkę artystyczną nieznanego w Polsce hiszpańskiego reżysera kina eksperymentalnego José Val del Omara (1904–1982). We frankistowskiej Hiszpanii był on postacią zapomnianą, dopiero w latach dziewięćdziesiątych doceniono jego wkład nie tylko w rozwój rodzimej sztuki, ale i techniki. W zakresie jego zainteresowań znajdowało się kino, a także inne media audiowizualne; dziś często postrzega się go jako przedstawiciela *expanded cinema*. Analizowany w tekście obraz *Fuego en Castilla* – siedemnastominutowy film eksperymentalny z początku lat sześćdziesiątych – potwierdza nowatorstwo sztuki José Val del Omara, uzmysławia jej związek z narodową kulturą oraz tradycją, a także jest świadectwem innowacyjności technicznych wynalazków reżysera – wynalazków, których wykorzystanie jest podporządkowane teoretycznej refleksji, niekiedy ciężących w kierunku poetyckich manifestów. Tym samym twórca ten okazuje się na wskroś hiszpańskim artystą obrazu i słowa, eksperymentatorem i wynalazcą, człowiekiem, dla którego nie istniały granice między mediami, jak i między nadawcą oraz odbiorcą, zmysłami, tekstem a światem.

Spanish Synaesthesias: José Val del Omar and *Fuego en Castilla*

Summary

The author discusses the artistic achievements of José Val del Omar (1904–1982), a Spanish director whose work remains virtually unknown in Poland, as it was prominent in Franco's Spain. Val del Omar's artistic, as well as technical achievements, have become re-discovered and increasingly popular in Spain since the 1990s. Nowadays, he is considered an outstanding representative of the so-called "expanded cinema." His seventeen-minute-long experimental movie *Fuego en Castilla* from the early 1960s is analyzed. The movie testifies to the innovative character of Val del Omar's method and confirms his affirmation of the Spanish national culture and traditions. It is also a fine example of employing technological novelties according to the director's theoretical assumptions, which make the movie a form of poetic manifesto. The film analysis confirms Val del Omar's reputation as a thoroughly Spanish artist, an innovator combining visual and verbal effects and crossing the borders between media, as well as between the sender and the recipient, the senses and the text.