

KSIĄŻKI O FILMIE

Więcej niż antologia



MARIUSZ GUZEK, PIOTR ZWIERZCHOWSKI

W zakończeniu niezbyt udanej adaptacji Gogolowskiego *Wija* z 2014 r. w reżyserii Olega Stepceńki bohaterowie filmu uruchamiają latarnię magiczną, która w tej scenie zaspokaja dziecięcą wrażliwość, a wcześniej służyła demonicznemu popowi Paisijowi do straszenia zabobonnych mieszkańców chutoru i manipulowania nimi. *To cud stworzony przez geniusz ludzki, wspaniałe urządzenie, które może budować lub niszczyć w zależności od tego, kto ma je w ręku. Gdy zdjęcia ożyją, zobaczymy wspaniałe miasta i wspaniałych ludzi – słyszymy zza kadru.* Nastawieni na gatunkowy odbiór widzowie filmu zapewne nie zorientowali się, że w ten sposób, mniej lub bardziej zamierzony, rosyjski reżyser złożył hołd wczesnemu doświadczeniu protofilmowemu, które poprzedziło pojawienie się urządzeń projekcyjnych w przestrzeni publicznej XIX-wiecznego świata. W zrozumieniu tego kontekstu pomogłaby im lektura dwutomowej publikacji *KINtop. Antologia wczesnego kina*¹, wydanej przez wrocławską Oficynę Wydawniczą Atut w renomowanej i niezwykle cennej serii „Niemcy – Media – Kultura”.

Filmoznawstwo polskie raczej nie kocha antologii. Te wydane w ostatnim ćwierćwieczu można policzyć na palcach obu rąk. Celował w nich przede wszystkim Andrzej Gwóźdź, koncentrując się na niemieckiej² i czeskiej myśli filmowej³ oraz programowych wypowiedziach teoretyków kina Starego Kontynentu⁴, a także Tadeusz Szczepański i Bogusław Żyłko⁵, Iwona Kurz⁶ oraz Małgorzata Hendrykowska⁷. Antologia zredagowana przez tę ostatnią badaczkę o ponad dwadzieścia lat wyprzedziła recenzowaną pozycję i, jak zauważył we wstępie jeden z redaktorów Andrzej Dębski, związek między nimi jest niemal organiczny. Przez te dwie dekady powstawały prace, które respektowały paradygmat „powrotu do źródeł” wymagany przy badaniu wczesnych dziejów kina, rozwinęły się w historycznym filmoznawstwie dyskursy regionalne, które dekonstruowały kulturę filmową opierając się na analizach strategii repertuarowych, rytuałach prezentacyjnych, statusie widza czy biografii zapomnianych pionierów celuloidowych dziejów. Pojawili się badacze, którzy – jak wspomniany redaktor *KINtopu* – nie tylko skoncentrowali swoje prace na kwerendach archiwalno-prasowych, ale tworzyli lub współtworzyli internetowe bazy danych, będące prawdziwą kopalnią „zapomnianej” wiedzy i zaproszeniem dla poszukiwaczy kinematograficznych Atlantydy do podjęcia kolejnych wyzwań. A jednak takiej publikacji jak *KINtop. Antologia współczesnego kina* nie było i teraz widać, jak jej brak odcisnął się na dynamice badawczej, odniesieniach

metodologicznych czy nawet pewności, że temat lekceważony przez akademickich uczonych zasługuje na uznanie.

Książka ma dwa tomy i dwóch redaktorów – wspomnianych wyżej dr. Andrzeja Dębskiego, związanego z Centrum im. Willy'ego Brandta Uniwersytetu Wrocławskiego, który pod koniec ubiegłej dekady opublikował *Historię kina we Wrocławiu w latach 1896-1918*⁸, oraz Martina Loiperdingera, prof. Uniwersytetu w Trewirze, współzałożyciela i redaktora rocznika „KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films” oraz serii książek „KINtop Schriften”, ukazujących się w latach 1992-2013, z których pochodzi lwia część publikowanych studiów. Nie mniej istotna jak zawartość merytoryczna jest część wprowadzająca, choć pozostawia ona pewien niedosyt, do czego jeszcze wrócimy – zarówno Loiperdinger, jak i Dębski uzasadnili podjęcie tej inicjatywy i uczynili to w postaci nie zdawkowych not edytorskich, ale osobistego wyznania „wczesnofilmowej wiary”. W jej ramach mieszczą się osobiste fascynacje (w tym niepozobawiona uroku historia pierwszych kontaktów między nimi), świadomość przynależności do tej samej formacji naukowej (tu trzeba dodać jeszcze nazwisko prof. Andrzeja Gwoźdźdza, który, jak wynika z adresu bibliograficznego, w przygotowaniu edycji nie uczestniczył, ale współprowadził projekt *Kino polskie i niemieckie na pograniczu kultur*, którego recenzowana publikacja jest częścią), a przede wszystkim przekonanie o konieczności wyeliminowania z dyskursu o wczesnym kinie uproszczeń i przeinaczeń. Samej antologii nie należy traktować jako próby ustanowienia nowego kanonu historycznofilmowego, chociaż bez wątpienia jednym z jej zadań jest naruszenie dotychczasowego, który w polskiej historii filmu, niezależnie od wielu wartościowych inicjatyw, ciągle ma – jak się wydaje – silną pozycję.

Przykładem zmagania z utrwalanymi przez lata, natomiast nigdy nieweryfikowanymi dogmatami jest jeden z najważniejszych i najciekawszych tekstów w antologii, autorstwa jednego z jej redaktorów, „*Przyjazd pociągu*” Louisa Lumière'a. *Mit założycielski nowego medium*, w którym Martin Loiperdinger sięga do filmu kanonicznego dla historii kina – filmu, od którego „rozpoczyna się wszystko” – nie tylko przekonywająco dekonstruując powielane od lat 50. przekonanie o panice widowni pierwszego pokazu w Grand Café na widok lokomotywy wjeżdżającej na stację La Ciotat, ale też przeprowadzając drobiazgowo śledztwo w sprawie diegetycznych i pozadiegetycznych znaczeń najsłynniejszego filmu XIX w. Wspominamy o tym właśnie artykule, ponieważ mało który z mitów jest aż tak mocno osadzony w historii kina i tak często powielany w kolejnych opracowaniach jak ten.

Nie sposób odnieść się do wszystkich trzydziestu tekstów zamieszczonych w antologii. Cztery z nich zostały napisane przez polskich autorów, reprezentujących rozmaite pokolenia filmoznawców i odmienną wrażliwość badawczą. Co prawda nie pochodzą one z „KINtopu”, jednak decyzję o ich uwzględnieniu należy uznać za słuszną. Wśród nich dwa – Andrzeja Dębskiego *Międzynarodowy kontekst projekcji filmowych w 1896 roku na dawnych „ziemiach polskich” i współczesnych ziemiach polskich* oraz Małgorzaty Hendrykowskiej *Zanim wybudowano kinematograf... Prezentacje filmowe na ziemiach polskich w latach 1896-1908* – układają się w dyptyk tematyczny, traktat o korzyściach płynących z wykorzystania wszystkich dostępnych źródeł, nielekceważenia detali i odwagi w wyciąganiu wniosków. Andrzej Dębski dotyka materii tak delikatnej i zarazem nieobecnej w polskich badaniach (poza wielokrotnie przywoływaną pracą Małgorzaty Hen-

drykowskiej *Śladami tamtych cieni* i niektórymi rozprawami regionalistów), jak kulturowy, ekonomiczny i społeczny status pierwszych projekcji w polskim kinematograficznym „roku zerowym”. Można jedynie zastanawiać się nad fragmentami poświęconymi rozważaniom na temat identyfikacji przestrzeni rekonstrukcyjnej w odniesieniu do sytuacji sprzed roku 1918. Wątpliwości autor usiłował przykryć cudzysłowem „ziemie polskie”. Zresztą jest to dylemat metodologiczny wart polemiki.

Z kolei Małgorzata Hendrykowska zaproponowała szerszą panoramę strategii prezentacyjnych. Nie tylko, wykorzystując badania własne i innych polskich historyków wczesnego kina, raportuje najnowszy stan badań, ale też kontynuuje rozpoczęte publikacją sprzed ćwierćwiecza śledztwo w sprawie pochodzenia polskiej kultury filmowej. Wśród polskich autorów znaleźli się także Michał Pabiś-Orzeszyna, który swój artykuł poświęcił *Chromofilii, czyli wielobarwności wczesnego kina*, i Łukasz Biskupski, przedstawiający tekst „*Duse kinematografu*”. *Dystrybucja, prezentacja i oddziaływanie filmów z Astą Nielsen w Królestwie Polskim przed wybuchem pierwszej wojny światowej*. Warto wszakże podkreślić, że polscy autorzy niekoniecznie odnoszą się wyłącznie i bezpośrednio do polskich tematów, przede wszystkim Pabiś-Orzeszyna, a w swoich tekstach odwołują się do autorów reprezentowanych w antologii, choćby Thomasa Elsaessera, Richarda Abla, Charlesa Mussera czy Toma Gunninga, co tym bardziej potwierdza słuszność umieszczenia ich w *KINtopie*.

Nie sposób odmówić racji Andrzejowi Dębskiemu, który zauważa, że jakkolwiek badania nad wczesnym kinem są coraz bogatsze i bardziej rozwinięte, w Polsce są stosunkowo mało znane. Warto wszakże poczynić tu dopowiedzenie. Sytuacja jednak się zmienia i to zdecydowanie na korzyść, o czym dobitnie zaświadcza antologia i wspomniani przed chwilą autorzy. Ponadto, choć niewątpliwie niewielkie to pocieszenie, nie jest tak, że tylko polskie filmoznawstwo ma braki na tym polu. Współredaktor tomu Martin Loiperdinger z ubolewaniem zauważa, że jakkolwiek to właśnie w Niemczech ukazywał się „KINtop”, w strukturze badań historycznofilmowych w krajach niemieckojęzycznych *udział wczesnego kina pozostaje jednak niewspółmiernie mały zarówno wobec udziału dwóch pierwszych dekad w 120-letniej historii filmu, jak i w odniesieniu do znaczenia, jakie – z uwagi na rozumienie filmu i kina w ogóle – wczesnemu kinu bezsprzecznie przysługuje*⁹.

Wczesne kino wciąż więc, jak zasadnie twierdzi Loiperdinger, pozostaje domeną wąskiej grupy badaczy. W podobnym duchu pisze Eric De Kuyper, który w artykule *Film niemy pierwszych dekad – przedmiot studiów czy oglądania* przedstawia problemy związane z pokazami filmów zrealizowanych w pierwszym ćwierćwieczu kina, zwracając przy okazji uwagę, że funkcjonują one przede wszystkim w obiegu festiwalowym lub niszowym, przeznaczonym dla specjalistów. Z drugiej strony, nie odmawiając słuszności obu autorom, można stwierdzić, że to samo dotyczy wielu innych przestrzeni badawczych kina.

Przy okazji warto natomiast dostrzec spójność antologii, widoczną także w poszczególnych tekstach, które niejednokrotnie nawiązują do siebie. O doświadczeniach De Kuypera pisze Mariann Lewinsky w *Najlepszych latach w historii filmu: „A Hundred Years Ago”*. Obie te postaci pojawiają się w artykule Claude’a Bertemesa *Cinématographe Reloaded. Uwagi na temat projektu kina jarmarkowego*

„*Crazy Cinématographe*”, który przywołuje także zamieszczony w antologii tekst Loiperdingera o *Przyjeździe pociągu* Louisa Lumière’a.

Przekrój tekstów, wśród autorów których znajdują się cenieni profesorowie, znani polskim filmoznawcom, jak Richard Abel, Jean Châteauevert, Thomas Elsaesser czy Tom Gunning, jest bardzo szeroki. W antologii znalazły się zarówno teksty *stricte* historycznofilmowe, omawiające konkretne zagadnienia, jak i mające charakter metodologiczny, często także łączące oba ujęcia. Konkluzje Thomasa Elsaessera odnoszą się do badań nad wczesnym kinem niemieckim, zrywając z jego przedstawieniem uformowanym przez Lotte Eisner i Siegfrieda Kracauera. Badacz przywraca świat kina epoki wilhelmińskiej, koncentrując się na jego stylu i przemyśle. Z jednej strony kwalifikuje zachowany, a właściwie uratowany przez archiwistów korpus niemieckich filmów zrealizowanych przed 1918 rokiem do poszczególnych grup gatunkowych, z drugiej nie ukrywa, że dokonana przez niego kategoryzacja jest wynikiem jednostkowego spojrzenia na to zjawisko przez pryzmat retrospektywy zorganizowanej w 1990 r. w mekce historyków i miłośników starego kina, czyli w Pordenone. To o tyle istotna konstatacja, że badania kontekstu, czyli uwarunkowań produkcyjnych, recepcji, zmieniającej się sytuacji frontowej (jak w przypadku realizacji z lat Wielkiej Wojny), mogą czasami doprowadzić do przekonania, że jest on ważniejszy od ekranowych prezentacji. Otóż Elsaesser przypomina, że żadna ze stosowanych procedur metodologicznych nie jest ważniejsza od pozostałych. Ich komplementarna obecność w warsztacie historyka kina i świadomość „merytorycznego równouprawnienia” zjawisk dadzą w efekcie nowy paradygmat, odmienny od preferowanego w akademickim dyskursie, a dotyczącego wyższości kina instytucjonalnego nad jego wcześniejszymi formacjami.

Akurat Elsaesser jest w polskiej myśli filmowej postacią obecną i znaczącą, a jego rozważania na temat narodowego i ponadnarodowego osadzenia kina „przed Caligarem” – dość znane. Może więc tym mocniej zabrzmi zawarte w jego artykule przekonanie o konieczności zachowania ostrożności metodologicznej: *Niebezpieczeństwo polega na tym, że zmiany te mogą się okazać kuźnią nowej monolitycznej tożsamości – niezależnie od tego, czy kino definiować będzie teraz jego relacja z żeńskim odbiorcą czy nieprawdopodobne aporie rzeczywistości konsumenckich. Być może wszystkie te postulaty są słuszne; ale czy to wystarczy, by było nam wolno rozumieć kino niemieckie przez pryzmat pytań, które sami chcemy zadać? Być może w ogóle próba opisanie tej kinematografii jako „innej” jest przedwczesna? Jeśli ożywione zainteresowanie wczesnym filmem niemieckim będzie się brało już nie tylko z potrzeby „dekonstruowania” mitów i antymitów, lecz także ze zwiększonego zainteresowania wszystkimi dostępnymi danymi, filmowymi i pozafilmowymi, które na światło dzienne zdoła wydobyć entuzjazm i ciężka praca na rzecz wczesnego kina – wówczas skorzystają na tym zarówno teoria, jak i historia, zarówno archiwa, jak i nauka akademicka*¹⁰.

Mimo że od powstania niektórych tekstów minęło ponad 25 lat, wiele z nich zachowuje aktualność nie tylko ze względu na trafność rozpoznań, ale także zaplecze metodologiczne. Dlatego, jakkolwiek nie taka przecież była idea tej antologii, brakuje nam w niej nieco szerszego omówienia poszczególnych tekstów, osadzenia ich właśnie w kontekstach metodologicznych. Odwołanie do Brighton, gdzie w maju 1978 r., podczas Kongresu Międzynarodowego Stowarzyszenia Ar-

chiwów Filmowych (FIAF), odbyła się słynna konferencja, która stała się swoistym symbolem przełomu w nowoczesnych badaniach nad wczesnym kinem, stanowi trop bardzo wyraźny; warto wszelako pamiętać, że odwołanie to stało się punktem wyjścia, z którego poprowadziły różne drogi. Zbyt często bywa ono traktowane jako specyficzne hasło, prowadzące do nadmiernego uogólnienia. Ponadto „Projekt Brighton” nie wypełnia całkowicie przestrzeni badań nad wczesnym kinem. Brak odwołań do Brighton, co Andrzej Dębski dostrzega w polskim filmoznawstwie, nie jest właściwy tylko naszym rodzimym badaniom, choć bardzo często wynika z zupełnie innych przesłanek. Otóż recepcja postulatów zarówno sformułowanych na konferencji w Brighton, jak i z niej wynikających wcale nie jest jednoznaczna, a przyczyny takiego stanu rzeczy są zróżnicowane¹¹. Tym bardziej przydałoby się więc rozbudowane wprowadzenie lub krótki komentarz do poszczególnych artykułów – mogłoby to także stanowić przyczynek do refleksji nad instytucjonalizacją badań historycznofilmowych. Chociaż preferencji metodologicznych autorów najlepiej dowodzą ich nazwiska i same artykuły, jak również zawarte w nich odwołania lekturowe, byłoby to bardziej przydatne niż uogólniające hasło Brighton. Niemniej *KINtop* stanowi także nieocenione źródło wiedzy do badań nad historiografią wczesnego kina, umożliwia bowiem przyjrzenie się obiegowi idei, pomysłów, metod, rozwiązań szczegółowych.

Przedstawiciele świata refleksji akademickiej nie są jedynymi autorami przywołanymi w antologii. Wielu z nich łączy pasję odkrywania kultury filmowej sprzed ponad 100 lat z aktywnością archiwistyczną, muzealniczą czy popularyzatorską. Są wśród nich: Claude Bertemes – dyrektor Cinémathèque de la Ville de Luxembourg, znany z prowadzenia projektów restauracyjnych starych filmów, Andrea Haller z Niemieckiego Muzeum Filmu we Frankfurcie (współautorem zamieszczonego artykułu jest Martin Loiperdinger), Mariann Lewinsky – kuratorka programów filmowych, takich jak *A Hundred Years Ago*¹², czy Ludwig Vogl-Bienek, kolekcjoner urządzeń protofilmowych i autor performance’ów z użyciem latarni magicznych. Artykuł tego ostatniego *Historyczna sztuka projekcji. Otwarta perspektywa dziejowa na film jako przedstawienie* rozpoczyna zresztą omawianą publikację. Autor zaczyna wywód niemal jak Jules Michelet, który na początku swego słynnego wykładu o kulturze brytyjskiej oznajmił: *Panowie, Anglia jest wyspą*. Vogl-Bienek również używa zdania pozornie banalnego i mało odkrywczego: *Projekcje to ukształtowane zjawiska świetlne*. Tworzy w ten sposób punkt wyjścia do omówienia komponentów przedfilmowych spektakli: miejsc prezentacji, kontekstu odbioru, edukacyjnych i socjalizacyjnych walorów zjawiska sięgającego XVI w. Artykuł swój kończy z kolei jak właściciel teatru iluzji z pierwszej dekady ubiegłego stulecia, zachęcający współczesnych widzów do wstąpienia w progi swego przybytku: *spektakl pokazowy „laterna magica” może sprawić nawet dziś wielką przyjemność i dostarczyć zmysłowej radości zarówno tym, którymi powoduje zainteresowanie historyczne, jak i tym, którzy chcą tylko i po prostu nacieszyć oko przedstawieniem*¹³.

Podobnymi słowami moglibyśmy zachęcić czytelników do lektury *KINtopu. Antologii wczesnego kina*. Powinna ona sprawić radość nie tylko ciągle jeszcze wąskiej grupie profesjonalistów, na co dzień zajmującej się badaniami nad wczesnym kinem. Dla nich jednak jest szczególnie istotna. Trzydzieści tekstów, obejmujących mniej lub bardziej rozległą problematykę, zaprasza do odkrywania

filmów, postaci, wydarzeń, sposobów refleksji nad przeszłością, ale przecież także terażniejszością kina (choćby przez namysł nad współczesnym obiegiem starych filmów). Inspirująca rola zarówno poszczególnych artykułów, jak i całości polega przede wszystkim na uzmysłowieniu rozpiętości potencjalnych zagadnień i możliwości ujęcia różnych tematów. Antologia przygotowana przez Andrzeja Dębskiego i Martina Loiperdingera może więc posłużyć także jako swoisty podręcznik procedur badawczych. Przede wszystkim jednak zaprasza do odkrywania pasjonującej historii badań nad wczesnym kinem.

MARIUSZ GUZEK, PIOTR ZWIERZCHOWSKI

KINtop. Antologia wczesnego kina, część I i II, red. Andrzej Dębski, Martin Loiperdinger, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2016.

- ¹ Podtytuł ten, chociaż bez wątpienia jest bardzo zgrabny i czytelny, zawiera jednak błąd, bowiem książka nie stanowi zestawu filmów. Może więc *Antologia badań nad wczesnym kinem* byłaby lepszym pomysłem.
- ² *Niemiecka myśl filmowa. Antologia 1: Niemcy do roku 1945. Republika Federalna Niemiec. Niemiecka Republika Demokratyczna*, wyb., wstęp i oprac. A. Gwóźdź, posł. G. Bentele, Szumacher, Kielce 1992; *Od projektora do komputera. Współczesna niemiecka myśl filmowa. Antologia*, wstęp i oprac. A. Gwóźdź, posł. J. Paech, Śląsk, Katowice 1999.
- ³ *Czeska myśl filmowa. Tom 1: Obrazy, obrazki, obrazeczki*, red. A. Gwóźdź, wyb. P. Szczepanik, J. Anděl, A. Gwóźdź, wpraw. J. Anděl, P. Szczepanik, posł. A. Gwóźdź, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005; *Czeska myśl filmowa. Tom 2: Reguły gry*, red. A. Gwóźdź, wyb. P. Szczepanik, J. Anděl, A. Gwóźdź, wpraw. P. Szczepanik, J. Anděl, posł. A. Gwóźdź, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007. Czeska skrócona wersja antologii (już bez udziału Andrzeja Gwoździa) ukazała się nieco później: *Stalékinema. Antologie českéhomyšlení o filmu 1904-1950*, red. P. Szczepanik, J. Anděl, Národní Filmový Archiv, Praha 2008.
- ⁴ *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, wyb., wstęp i oprac. A. Gwóźdź, Warszawa 2002.
- ⁵ *Cudowny kinemo. Rosyjska myśl filmowa*, wyb., tłum. i oprac. T. Szczepański, B. Żyłko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001.
- ⁶ *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, WUW, Warszawa 2008.
- ⁷ *W cieniu braci Lumière. Szkice o początkach kina*, red. M. Hendrykowska, Ars Nova, Poznań 1995.
- ⁸ A. Dębski, *Historia kina we Wrocławiu w latach 1896-1918*, UW, Wrocław 2009.
- ⁹ M. Loiperdinger, *Przybliżając „KINtop”*, tłum. A. Dębski, w: *KINtop. Antologia wczesnego kina*, cz. I, red. A. Dębski, M. Loiperdinger, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2016, s. 12.
- ¹⁰ T. Elsaesser, *Kino epoki wilhelmskiej: styl i przemysł*, tłum. P. Przybyła, w: *KINtop. Antologia wczesnego kina*, cz. II, dz. cyt., s. 191.
- ¹¹ Spory te na polskim gruncie opisał Michał Pabiś-Orzeszyna w nieopublikowanej (jeszcze) rozprawie doktorskiej *Zwrot historyczny w badaniach filmoznawczych*, przygotowanej pod kierunkiem prof. Tomasza Kłysa (Łódź 2014).
- ¹² W ramach tego projektu, który jest prowadzony przez boloński festiwal II Cinema Ritrovato, jego kuratorzy Mariann Lewinsky i Karl Wratschko odwiedzili Filмотекę Narodową w Warszawie, by zapoznać się z kopią *Bestii* (1916) z Polą Negri w roli tytułowej. Wizyta ta była bodźcem do podjęcia starań o restaurację filmu, której ostatecznie przy wsparciu PISF dokonano w studiach Di-Factory i Re-Kino.
- ¹³ L. Vogl-Bienek, *Historyczna sztuka projekcji. Otwarta perspektywa dziejowa na film jako przedstawienie*, tłum. J. Dąbrowski, w: *KINtop. Antologia wczesnego kina*, cz. I, dz. cyt., s. 52-53. Pominięto przypis.