

Obok kanonu, ale w centrum spraw



ALICJA HELMAN

Nowa książka Andrzeja Gwoźdźa *Obok kanonu. Tropami kina niemieckiego* inauguruje serię wydawniczą *Niemcy – Media – Kultura*, która ukazuje się pod patronatem Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy’ego Brandta Uniwersytetu Wrocławskiego. Oficyna Wydawnicza ATUT zapowiada kolejne pozycje serii poświęconej szeroko pojętej tematyce *niemcoznawczej w perspektywie kulturowo zorientowanej wiedzy o mediach* – jak czytamy na jednej z kart tytułowych.

Jeśli odbiorcę tej książki może cokolwiek zaskoczyć, to tylko końcowa informacja zamieszczona w słowie *Do Czytelnika*, z którego dowiadujemy się, że jest to zbiór tekstów opublikowanych wcześniej, a więc powstających niezależnie od siebie. Tymczasem lektura *Obok kanonu* przynosi efekt diametralnie odmienny. Poszczególne teksty (widzę je raczej jako rozdziały, a nie odrębne artykuły) nie tylko wchodzą ze sobą w rozliczne rodzaje korespondencji, ale też składają się na całość doskonale spójną, świetnie skomponowaną, którą należy traktować jako książkę, a nie wybór prac. Być może fakt, że – jak pisze autor – teksty zostały *przejrzane, poprawione i zaktualizowane*, przydał im nowego blasku, ale moim zdaniem chodzi tu raczej o konsekwentnie realizowany program badawczy w odniesieniu do kina niemieckiego, którym prof. Andrzej Gwóźdź zajmuje się od lat. A zatem bez względu na czas i okazję, z racji której dany tekst powstaje, jest on częścią znacznie obszerniejszego planu, który się odsłania, gdy skonfrontujemy ze sobą większą liczbę rozpraw. Oczywiście, konfrontacja ta nie jest w pierwszej kolejności sprawą czytelnika, który jak w układance dopasowuje części stanowiące wzór, lecz autora, który wybiera przemyślaną strategię konfrontacyjną.

Pełen obraz będzie miał czytelnik znający wcześniejsze prace Andrzeja Gwoźdźa, korespondujące myślowo z niniejszym tomem. Jednak pewną orientację daje już sam rzut oka na podstawowe pozycje w dorobku Gwoźdźa, zarówno artykuły, książki autorskie, jak i te, które redagował. Wymienię kilka z nich dla przykładu: *Urzeczeni światłem, czyli neoplastycy i bauhausowcy o kinie* (w tomie zbiorowym *Z dziejów myśli filmowej*, 1989), *Elektroniczne gry świetlne* (w tomie pod własną

redakcją *Prędkość i przyjemność*, 1994), *Obrazy filmowe w dobie interfejsu* (w tomie zbiorowym *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, 1998), *O życiu obrazów w kinie na przełomie wieków* (w tomie zbiorowym *W świetle mediów*, 2001), *Elektroniczne przestrzenie widzenia* („Er(r)go”, 2002). Z czterech autorskich książek Gwoździa aż trzy należą do tego paradygmatu: *Pochwała widzialności* (1993), *Obrazy i rzeczy* (1997) oraz *Technologie widzenia albo media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders* (2004).

Jeszcze dłuższą listę przykładowo wybranych pozycji można by przedstawić w odniesieniu do tematyki niemieckiej. Ale to już zadanie dla przyszłych komentatorów dorobku Gwoździa. Na razie wróćmy do książki *Obok kanonu*, której konstrukcja świadczy o starannym namyśle i „premedytacji”. Sygnalizuje to sam układ tekstów, ich rozmieszczenie w trzech odrębnych częściach oraz wstępny komentarz nader precyzyjnie ujawniający zamysł autora.

Droga prowadzi przez *rozmaite meandry kultury niemieckiej*, które w takim lub innym stopniu, pod rozmaitymi kątami, ujawniało i penetrowało kino. W tym sensie jest to książka napisana raczej przez kulturoznawcę (niemcoznawcę) niż filmoznawcę. Nie jest to zatem praca historyka filmu, który próbuje zapłacić białe plamy bądź szuka nowego punktu widzenia na sprawy znane, lecz kogoś, kto w obrazach filmowych odnajduje interesujące go tropy kulturowe. Takie badania na pograniczu czy styku dyscyplin prowadzą do rezultatów, które zaskakują swoją nowością i oryginalnością.

Od wielu lat zajmuję się kinem europejskim (w tym także niemieckim, choć nie w pierwszej kolejności), więc sięgnęłam po książkę Andrzeja Gwoździa z przeświadczeniem, że będzie to spotkanie z czymś „znanym”, co sugerowały wymienione w spisie treści nazwiska: Wenders, Tykwer, Riefenstahl, Fassbinder, Waxman. Tymczasem było to spotkanie z „nieznanym”, jakby za ową konfrontacją przywołanych tekstów krył się zamysł odsłonięcia tego, czego o kinie niemieckim nie wiemy. Niekoniecznie dlatego, że wcześniej w ogóle nie zetknęliśmy się z tymi fenomenami (choć w niektórych wypadkach tak właśnie jest), ale też dlatego, że postrzegaliśmy je inaczej, w innej perspektywie, w innych kontekstach, odmiennej diachronii i synchronii.

Toteż lektura książki Andrzeja Gwoździa zmienia się w pasjonującą przygodę intelektualną, gdy prowadzi on tropami swych odkryć, zapewniając „zwiedzanie” obszarów badawczych, których historia filmu bądź w ogóle nie uwzględniła, bądź potraktowała na tyle marginesowo, że możemy je uznać za niespenetrowane.

„*Obok kanonu*” nie stanowi wprowadzenia do historii kina niemieckiego – pisze autor – ani jej namiastki, co najwyżej rejestruje fakty, zjawiska i procesy pomocne w konstruowaniu tejże, takie zresztą, które usytuowane są głównie na obrzeżach wielkiej klasyki i artystycznego kanonu. Celem książki jest raczej wskazanie sposobów wylaniania takich wątków wiedzy o filmie, których wielopostaciowość i doniosłość mogłyby okazać się owocne zarówno dla Niemcoznawcy, jak i filmoznawcy (s. 9).

Trudno o prościej sformułowaną deklarację metodologiczną, której konsekwencje są nader istotne dla całości zamierzenia zrealizowanego przez Gwoździa. Choć *Obok kanonu* nie jest alternatywną historią kina niemieckiego, to skłania do refleksji nad nowymi możliwościami jej traktowania. Zresztą nie tyle historii kina niemieckiego, ile historii w ogóle. W przeważającej mierze najważniejsze z do-

tychczas pisanych historii klasycznych czy kanonicznych (jakkolwiek je nazwiemy) były (i często nadal pozostają) historiami arcydzieł i ich twórców, powtarzającym się repetytorium dokonanych już wyborów, utrwalonych sądów i przesądów. Jeśli je odrzucimy, by spojrzeć na przeszłość nieuprzedzonym okiem, odkrywamy nowe lądy.

Film – pisze Marc Ferro – jest w stanie rozbić to, co wielu pokoleniom ludzi władzy i myślicieli udawało się zamknąć w zrównoważonej strukturze. Niszczy on obraz sobowtóra, którego każda instytucja i każda jednostka tworzy i pokazuje społeczeństwu. Kamera odsłania ich rzeczywiste funkcjonowanie, mówi więcej, niż każdy chciałby pokazać. Obnaża to, co sekretne, pokazuje odwrotną stronę społeczeństwa, jego „lapsusy”¹.

Nieprzypadkowo przywołuję tu nazwisko historyka francuskiego, który o niemieckim kinie nie pisał wiele, poświęcając szczególną uwagę kinematografii radzieckiej. Gwóźdź nie jest uczniem Ferro ani szkoły Annales, ale spotyka się z tą formacją historyków ze względu na zainteresowanie teorią historii i konsekwencjami wynikającymi z podstawowego założenia, że punktem wyjścia refleksji nad dziejami kina jest przede wszystkim obraz.

Trzeba wyjść od obrazu, od obrazów. To znaczy: nie należy w nich szukać jedynie ilustracji – pisze Ferro – potwierdzenia czy też zaprzeczenia innej wiedzy, tej wylaniającej się z tradycji pisma. Trzeba rozważać obrazy jako takie, nawet ryzykując odwołania do innych form wiedzy w celu ich lepszego uchwycenia².

Uważna lektura *Obok kanonu* pozwala dostrzec, że Gwóźdź porusza się po wybranym terenie zaopatrzonej w *sui generis* busolę – zespół preferowanych założeń teoretycznych, wśród których dominuje przeświadczenie o *stricte* obrazowej naturze kina. Jak trafnie pisze, historia kina mimo wszystko jest także historią technik i form obrazowych, a zatem rozmaitych dyskursów i form widzialności.

Zainteresowanie obrazami filmowymi – przypomina Gwóźdź – albo raczej obrazowością filmową, zostało w dużej mierze spowodowane współczesnym zwrotem obrazowym w humanistyce, który zaowocował różnymi odmianami „Bildwissenschaft” bądź „visual culture studies”, z projektem „ogólnej wizualistyki” podporządkowującym filmoznawstwo „obrazoznawstwu” w postaci „obrazowej teorii filmu” włącznie. Zwrotem – dodajmy od razu – wyjątkowo słabo odczuwalnym w obrębie polskiej refleksji nad kinem. Jeśli bowiem nawet przyjąć, że – jak twierdzi William J. Thomas Mitchell – obraz, zawieszony gdzieś pomiędzy tym, co Thomas Kuhn nazwał „paradygmatem”, a „anomalią”, stanowi „nierozstrzygnięty problem”, to wypada ową nierozstrzygalność mimo wszystko podawać od czasu do czasu w wątpliwość, kontestować ją, poddawać wiwisekcji, weryfikować (s. 49).

Jeśli teorię filmu reprezentowaną przez Andrzeja Gwoźdźcia można by bez ryzyka nadużycia interpretacyjnego określić właśnie jako *obrazową teorię filmu*, to uprawiany przezeń typ refleksji historycznej równie dobrze mieści się w formule obrazowej historii filmu lub historiofotii, jak chce Hayden White. Czyż bowiem Gwóźdź nie korzysta z sygnowanej przez White’a odmiennej postaci języka i trybu dyskursywnego, jakich wymaga lektura obrazów? Jak sądzę, na tym polega istota jego intelektualnego sukcesu.

Nie wykorzystaliśmy szansy – pisze White – jaką daje stosowanie obrazów jako podstawowego medium reprezentacji dyskursywnej, w ramach której komentarze werbalne używane byłyby jedynie diakrytycznie, czyli tak, by jedynie skiero-

wać uwagę na znaczenie, skonkretyzować je i podkreślić – znaczenie, które można przekazać jedynie za pomocą środków wizualnych³.

Nie uczynił tego także Gwóźdź, ale operuje materiały swojego wywodu z pełną świadomością faktu, że właśnie z takimi dyskursami ma do czynienia. Wyciąga pełne konsekwencje z przeświadczenia, że niektórych informacji na temat przeszłości mogą dostarczyć jedynie obrazy, a *dyskurs obrazowy może przekształcać informacje dotyczące przeszłości w fakty określonego rodzaju*⁴.

Andrzej Gwóźdź podzielił materiał swej książki na trzy części zatytułowane: *Ucieleśniać* (cztery teksty), *Sondować* (cztery teksty) i *Kolekcjonować* (trzy teksty), precyzyjnie objaśniając założenia każdej z nich. Formuły, w które można je zamknąć, są wystarczająco pojemne, żeby w każdej z tych części wykorzystać jako egzemplifikacje filmy bardzo różne, będące diametralnie odmiennymi rodzajami wypowiedzi. W części pierwszej doskonale mieszczą się zarówno filmy rentgenowskie, dokumentalne, jak i fabularne.

W toku wywodu Gwóźdźa to, co ściśle przynależy do świata filmu, i to, co znajduje się poza nim, jest uwikłane w sieć wielorakich związków. Autor traktuje bowiem kino jako praktykę kulturową, a definiuje jako medium łączące porządki kulturowe i techniczne. Wielość porządków technokulturowych autor bada zwłaszcza w części pierwszej, pisząc, że *chodzi zawsze także o napięcie między widzeniem a byciem widzianym, oparte na kodowaniu widzialności jako podstawowej zasadzie funkcjonowania medium* (s. 8). Szczególnie frapująco wypadła analiza form wczesnego kina w Niemczech, w której autor przedstawia się nam jako rasowy antykwariusz i kolekcjoner z niesłychaną pieczołowitością prezentujący swoje znaleziska. Myślę tu o dwu pierwszych tekstach części pierwszej (*Cuda kina jako trick* oraz *Widzieć i być widzianym – techniki kulturowe wczesnego kina*), w których jest mowa o pionierskich dokonaniach braci Skladanowskich, filmach *variétés*, lokalnych, miejskich, rentgenowskich.

W części pierwszej pojawia się też interesujący wątek dotyczący obecności ciała w przestrzeni międzykulturowej. W dwu kolejnych tekstach (*Kobiecość nad-reprezentowana: Leni Riefenstahl* oraz *Ciało ekranowe jako medium pamięci kulturowej*) autor analizuje tę problematykę, poddając ją interpretacji w kontekście kulturowym. Uzasadnia jej wybór faktem, że media I stopnia (teksty, fotografie, filmy itp.) *tworzą wyjątkowo aktywne pasma pamięci kulturowej, a ich materiałem stają się między innymi wizerunki ciał, pamięć kulturowa przyjmuje także status pamięci somatycznej* (s. 98).

W drugiej części książki tekst pierwszy (*Drogi do siły i piękna, czyli o kulturze czasu wolnego w kinie weimarskim*) jest rodzajem pomostu łączącego tę część z rozdziałami ją poprzedzającymi, ponieważ tytułowa kultura czasu wolnego oznaczała dla kina konieczność dostosowania się do nowej sytuacji kulturowej i wypracowania filmowych wizerunków aktywności fizycznej podług oczekiwań społecznych. W Niemczech weimarskich fascynowano się bowiem rozmaitymi wzorami kultury fizycznej, wobec czego kino nie mogło pozostać obojętne.

Gwóźdź analizuje filmy niemieckie z lat 1945-1949 (*Niemcy wychodzą z mroku, czyli wojna w kinie*) w kontekście ówczesnej sytuacji politycznej Niemiec. Choć ten przedział czasowy nie jest dyktowany samą historią filmu, to przecież charakteryzuje się osobliwością wynikającą z sytuacji produkcyjnej kina (utwory zaczynane jako „strefowe” były kończone już po dokonanym podziale Niemiec).

Warto podkreślić, że temat ten jest rzadko poruszany, a więc tekst obfituje w informacje nowe dla czytelnika.

Inaczej jest w wypadku Heimatfilmu, którym interesowali się już polscy badacze. Jednak ujęcie proponowane przez Gwóźdźa (*Heimatfilm albo realizm kapitalistyczny Niemiec Zachodnich*) zawiera nader interesujący aspekt. Autor zestawia bowiem te filmy, powstające w latach 50., z polskimi filmami socrealistycznymi, abstrahując od ich oczywistych uwikłań ideologicznych. Próbuje mianowicie dociekać, jakie uwarunkowania filmowe umożliwiają takie porównanie. Odnajduje je na gruncie poetyki realizmu, określając polski realizm socjalistyczny i niemiecki realizm kapitalistyczny jako wyraz podobnej świadomości estetycznej i artystycznej.

Trzeci tekst traktuje o pierwszych filmach Fassbindera (*Kino „żałosnych ludzi” – wczesne filmy Rainera Wernera Fassbindera*) i przynosi analizę modelu twórczości, jaki realizował wówczas reżyser.

Część trzecia dostarcza kolejnych interesujących znalezisk, bo choć Franz Waxman i Michael Jary to znane nazwiska, ale znajomość światowych karier kompozytorów z Górnego Śląska nie rozciąga się na berliński okres ich twórczości. W wypadku Waxmana (właśc. Wachsmanna) był to okres krótki. Pisał wówczas głównie piosenki filmowe, ale był też autorem licznych aranżacji i sprawował kierownictwo muzyczne przy jedenastu filmach. Natomiast Jary (*de facto* Jarczyk) stworzył kanon niemieckiego szlagieru filmowego pierwszej połowy XX w. i był cenionym kompozytorem muzyki filmowej Trzeciej Rzeszy (*Franz Waxman i Michael Jary: komponować dla filmu w Berlinie*).

Ostatni tekst dotyczy wkładu Wrocławia do kultury filmowej Niemiec weimarskich (*Rochus Gliese albo jak uczynić Wrocław miastem filmowym*) i przynosi obfity materiał źródłowo-dokumentacyjny.

Lektura *Obok kanonu* nie jest sprawą łatwą. Gwóźdź adresował tę książkę do wymagającego czytelnika, zorientowanego w najnowszym stanie badań, zwłaszcza w kręgu niemieckojęzycznym. Nie znaczy to jednak, że hermetyczny język i wysoki pułap, na jakim autor prowadzi swój wywód, miałyby zniechęcić odbiorców zainteresowanych podjętą przezeń tematyką. Odkrywanie tego, co przygotował Gwóźdź, może się przeobrazić w pasjonującą przygodę intelektualną.

ALICJA HELMAN

Andrzej Gwóźdź, *Obok kanonu. Tropami kina niemieckiego*, Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, Wrocław 2011.

¹ M. Ferro, *Kino i historia*, tłum. T. Falkowski, PWN, Warszawa 2011, s. 37-38.

² Tamże, s. 38.

³ H. White, *Historiografia i historiofotia*, tłum. Ł. Zaremba, w: *Film i historia. Antologia*, red.

I. Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 118.

⁴ Tamże, s. 122.