

Od ciekawostki do dyscypliny

Historia teorii badań nad wczesnym kinem

ŁUKASZ BISKUPSKI

*Filmy nieme charakteryzowała powolność akcji, banalność wątków i prosta charakteryzacja, opierały się głównie na wyrazistej grze aktorskiej. Wprawdzie filmy były nieme, ale w sali kinowej znaleźli się taperzy, czyli artyści grający muzykę na żywo, obserwując reakcję widzów*¹. Jeśli założymy, że hasło w popularnej encyklopedii internetowej odzwierciedla najbardziej utarty pogląd na daną kwestię, to możemy przyjąć, że mniej więcej tak wygląda popularne wyobrażenie o początkowym okresie kinematografii. Zgodnie z tym założeniem, wnioskując na podstawie anglojęzycznego hasła z Wikipedii, w kręgu anglosaskim świadomość złożoności tej problematyki osiągnęła obecnie dużo wyższy poziom, wykraczający poza stereotyp prymitywizmu stylistycznego i instytucjonalnego. Hasło w popularnej encyklopedii internetowej jest ostatnim ogniwem długiego łańcucha złożonego z badań archiwalnych, refleksji teoretycznej, monografii, kursów akademickich i literatury popularyzującej rezultaty szczegółowych badań. Niniejszy tekst jest krótkim sprawozdaniem z najważniejszych wydarzeń w procesie wyodrębniania, profesjonalizacji i instytucjonalizacji subdyscypliny filmoznawstwa, jaką są badania nad wczesnym kinem.

Wersja standardowa

Ważnym kontekstem wzmożonego zainteresowania wczesnym kinem są przemiany w paradygmatach historiografii filmowej. Jak twierdzi David Bordwell w *On the history of film style*², poszukiwania adekwatnego sposobu opisania zmian i ciągłości w stylu filmowym w historii kina spowodowały, że w pewnym momencie badacze zaczęli uważniej przyglądać się jego początkom. Bordwell proponuje syntetyczne ujęcie historii teorii filmowych i opisuje następujące po sobie paradygmaty czy też, jak je nazywa, *programy badawcze* oferujące kolejne hipotezy wyjaśniające ewolucję stylu filmowego – od pierwszych teoretycznych refleksji nad kinem, przez teorie z kręgu André Bazina i tzw. nowej francuskiej krytyki filmowej, aż po Noëla Burcha oraz późniejszych badaczy dążących do rewizji tradycyjnej narracji o historii filmu. Równocześnie z tymi dyskusjami zdarzały się odkrycia nieznanego lub zaginionego materiału i coraz łatwiejszy dostęp do archiwów, dzięki czemu znacznie wzrosła liczba filmów, które można było poddać analizie. W efekcie makrohistoryczne poszukiwania dały impuls do szczegółowych badań nad poszerzającym się materiałem źródłowym i doprowadziły do profesjonalizacji zainteresowania pierwszymi latami kinematografii.

Początkowo wczesnym kinem interesowano się jedynie w kontekście technologicznym. W modelu, który można nazwać determinizmem technologicznym, za najważniejszy czynnik uznawano innowacyjne rozwiązania techniczne dokonywane przez wielkich innowatorów, takich jak Georges Méliès, Thomas Edison czy W. L. K. Dickson. Ujęcie to, zwane przez rewizjonistycznych historyków kina, Roberta Allena i Douglasa Gomery'ego, *teorią wielkich mężów* (*great man theory*) kazało wyobrażać sobie historię jako ciąg okrzyków „Eureka!” wznoszonych blady światem przez samotnych wynalazców, jak to ironicznie przedstawiają wspomniani autorzy³. W narracji takiej, konstruowanej wstecznie jako ewolucyjny ciąg zjawisk prowadzący do teraźniejszości, istotne były tylko te wynalazki i ci wynalazcy, którzy posuwali kino ku obecnemu zaawansowaniu technologicznemu. Dzieje innowacji technologicznych, nieustraszonych pionierów i wielkich arcydzieł składają się na to, co David Bordwell nazywa *podstawową opowieścią* (*basic story*) o historii filmu⁴ skupionej na procesie legitymizowania filmu jako sztuki i wypracowywaniu kolejnych technik pozwalających osiągnąć większą sprawność narracyjną kina. Méliès (efekty magiczne), Edwin Porter (akcja równoległa), David W. Griffith (retrospekcje, montaż analityczny), Szwedzi (odkrycie potęgi naturalnego krajobrazu), francuscy impresjoniści (poetyckość), niemieccy ekspresjoniści (zerwanie z realizmem), radziecka szkoła montażu, by wymienić tylko niektórych, wyznaczają kolejne innowacje stylistyczne prowadzące do wzrostu poziomu artystycznego kina. Korpus tytułów, reżyserów i szkół narodowych utrwalony przez wersję podstawową – dalej relacjonując narrację Bordwella – wszedł w skład modernistycznej *standardowej wersji* (*standard version*) historii filmu. W ramach jej założeń *historia stylistyczna nie była traktowana po prostu jako szereg innowacji. Historycy twierdzili, że styl filmowy można rozumieć jako rozwój ku odkryciu wewnętrznych właściwości medium. Do linearnej koncepcji postępu stylistycznego historycy dodali odkrywanie potencjału medium*⁵. Założenie to było jednym z podstawowych przekonań modernistycznej refleksji nad sztuką. Wczesne teorie filmowe Riccioto Canudo, Hugo Muensterberga, Rudolfa Arnheima czy Erwina Panofsky'ego starały się znaleźć odpowiedź na pytanie, jakie specyficzne dla medium filmowego czynniki powodują, że możemy je uznać za formę sztuki, a nie jedynie narzędzie reprodukcji rzeczywistości. Zgodnie z tym ujęciem wczesne filmy nie rozpoznawały jeszcze swojego potencjału artystycznego, pozostając albo mechaniczną rejestracją zdarzeń (Lumière'owskie *actualités*), albo „sfilmowanym teatrem” niedodającym żadnych specyficznie filmowych efektów. Wczesne filmy nie potrafiły również opowiadać bardziej złożonych historii w skomplikowanych ciągach przyczynowo-skutkowych. Dopiero *Narodziny narodu* Griffitha z jego montażem równoległym, niemożliwym do powtórzenia na scenie, można uznać za film prawdziwie „filmowy”. Kreacyjny potencjał kamery i montażu wyznaczał kierunek odkrywania natury medium w celu wypracowywania bardziej efektywnych narzędzi narracyjnych. Zgodnie z tym ujęciem nieme kino pod koniec lat 20. osiągnęło szczyt potencjału twórczego. Zaburzeniem takiej wizji ewolucji stylu filmowego okazało się wprowadzenie dźwięku. Wielu teoretyków i krytyków stwierdziło – jak głosi popularne powiedzenie – że kino „umarło na dźwięk”. Robert Brassilach i Maurice Bardèche, autorzy pracy *Histoire du cinéma* (1935) uznawanej przez Bordwella za najbardziej reprezentatywny przykład wersji standardowej, który wpłynął między innymi na kształt kolekcji

Museum of Modern Art w Nowym Jorku, opisali ewolucję kina jako stopniowe pozbywanie się naleciałości teatralnych. Nadejście dźwięku miało zaś być krokiem w tył, powrotem do teatru. *Autorzy pozostawiali otwartą kwestię tego, czy uda się wypracować specyficzną estetykę kina dźwiękowego, podejrzewali jednak, że wzmożone naciski komercyjne spowodują, że stworzenie prawdziwie artystycznego dzieła stanie się bardzo mało prawdopodobne* ⁶. W podobnym duchu – mimo znacznych różnic w interpretacji wielu kwestii szczegółowych, chociażby roli tak zwanej Szkoły z Brighton pomijanej przez parę francuskich historyków – utrzymana była słynna *Histoire générale du cinéma* Georges’a Sadoula z lat 1948-1954, jedno z najbardziej znaczących ujęć historii kina. Reżyserzy i nurty ujęci w tych narracjach składają się do dziś na kanon wczesnego kina reprodukowanego w niemal niezmienionej formie od czasu swojego ukonstytuowania pod koniec lat 20. w podręcznikach (również polskich), przeglądach filmowych i popularnych kursach historii filmu ⁷. Jak zauważa Bordwell, jeszcze pod koniec lat 70. w poważnych ujęciach akademickich niemego i wczesnego filmu dźwiękowego dominował korpus tytułów i periodyzacja wprowadzone w kanonicznych ujęciach wersji standardowej. To właśnie one stanowiły negatywny punkt odniesienia wszystkich późniejszych krytycznych i rewizjonistycznych projektów badawczych.

Rewizja narracji historycznofilmowej

Pierwszy bardziej systematyczny sprzeciw wobec „wersji standardowej” został sformułowany zaraz po II wojnie światowej przez grupę młodych krytyków francuskich skupionych wokół André Bazina. Autorzy ci, wychowani już na kinie dźwiękowym, mieli zupełnie inne spojrzenie na historię filmu. Dla nich punktem odniesienia nie były filmy sprzed przełomu dźwiękowego, lecz współczesne im kino amerykańskie czy włoskie, masowo pokazywane w Fimotece Narodowej i setkach *ciné clubs*, dostarczające naoczno dowodu, że historia kina się jeszcze nie skończyła. Młodzi krytycy sprzeciwiali się eksperymentom formalnym przedwojennej awangardy, chociażby koncepcji montażu atrakcji, na rzecz bardziej przejrzystego narracyjnie kina popularnego i faworyzującego „rzeczywistość” *découpage*. Najlepszym przykładem takiego myślenia jest teoria ontologicznego realizmu Bazina. Bazin zakwestionował linearną wizję rozwoju filmu jako samodoskonalenia się medium na rzecz wizji „dialektycznej”, jak ją nazywa Bordwell, w której ścierały się tendencje stylistyczne reprezentowane przez reżyserów „wierzących w obraz” i „wierzących w rzeczywistość”, niemniej faworyzujące reprodukcyjną funkcję filmu ⁸. W nieco podobnym duchu, chociaż w opozycji do Bazina, pisali młodzi krytycy z „Cahiers du cinéma” gloryfikujący „autorów” kina popularnego, takich jak Howard Hawks, Otto Preminger czy Alfred Hitchcock i żonglujących słowem *mise-en-scène*.

Powojenny rozkwit kina eksperymentalnego (Maya Deren, Stan Brakhage, Peter Kubelka i inni) ożywił modernistyczny dyskurs o filmie i stworzył potrzebę nowej narracji, która zrelatywizowałaby kino stylu zerowego i dowartościowała alternatywne praktyki filmowe. Historie pisane z perspektywy marksistowskiej i semiotycznej uderzały w kino głównego nurtu jako burżuazyjny konstrukt ideologiczny forsujący zafałszowany obraz rzeczywistości, który jest tylko zestawem przygodnych kodów. Jean-Louis Comolli pisał o ideologii tego, co widzialne

i atakował tradycyjne narracje: *Dla historyków-estetyków w rodzaju Mitry'ego oraz teoretyków takich jak Bazin, którzy dali się ponieść wyjaśnianiu filmowego pisania i ewolucji języka filmowego za pomocą postępów techniki (...) konieczne było, by cały techniczny aparat kina zdawał im się tak „naturalny”, tak „oczywisty”, że pytania dotyczące jego przydatności i celu (czemu służy) pozostawały całkowicie przysłonięte przez jego wykorzystanie (jak się nim posługiwać)*⁹.

Demaskując ideologiczny wymiar aparatu kinematograficznego, Comolli odwołał się do początków kina. Udowodniał, że głębia ostrości, powszechnie wykorzystywana w pierwszych latach rozwoju kina (m.in. we *Wjeździe pociągu na stację La Ciotat* braci Lumière), zniknęła na długi czas nie z powodów technologicznych, jak twierdził Jean Mitry, lecz ideologicznych – jako zbędna w procesie produkcji *efektu rzeczywistości*¹⁰. Comolli posłużył się wczesnym kinem w swojej argumentacji na rzecz ideologicznego wymiaru reprezentacji filmowej i dowartościowaniu tego, co się takiej reprezentacji opiera – wytwarza *ślepotę będącą istotą tego, co widzialne* i odziera nas ze złudzeń. Z podobnych pobudek, jednak dużo bardziej szczegółowo, początkami kinematografii zainteresował się Noël Burch. Opisując alternatywny styl pierwszych filmów, pokazywał względność absolutystycznych aspiracji kina głównego nurtu. Aby ukazać pozorny uniwersalizm tych zasad, Burch zwrócił się ku tradycjom estetycznym kina japońskiego oraz początkom kinematografii. Polemizował z poglądem, że wczesne kino było naiwnie teatralne i że postęp języka filmowego składał się z serii naturalnych i neutralnych ideologicznie usprawnień. *Chodziło o to, by pokazać, że „język kina” w żaden sposób nie jest naturalny, a fortiori, że nie jest wieczny, że ma swoją historię i że jest produktem Historii* – pisał po latach Burch¹¹. Przekonywał, że język kina ma społeczną i polityczną historię związaną z kapitalistycznymi społeczeństwami Zachodu. Kino iluzjonistyczne preferowane przez klasę burżuazyjną, określił mianem *instytucjonalnego trybu reprezentacji (IMR – Institutional Mode of Representation)*¹². Reguły stylu zerowego (motywacja psychologiczna bohaterów, struktury narracyjne, zasady montażowe itd.) mają jego zdaniem charakter ideologiczny, a ich celem jest utwierdzanie obrazu świata faworyzowanego przez burżuazję. Twierdzi on, że w latach 1894-1914, kiedy IMR nie uzyskał jeszcze pozycji dominującej, kino miało charakter antyiluzjonistyczny. Praktyki filmowe z tego okresu charakteryzuje on jako *prymitywny tryb reprezentacji (PMR, Primitive Mode of Representation)*¹³. PMR miał określać (i dowartościowywać) swoistość wczesnego kina, wskazując na jego autonomię. Nie trzeba go bowiem postrzegać jako etapu w ewolucji ku bardziej rozwiniętym formom. W PMR, zdaniem Burcha, filmy składały się z jednego bądź kilku *tableaux* ujętych w planie ogólnym, a relacje przestrzenne i czasowe pomiędzy następującymi po sobie obrazami nie były jasno określone. Punkt narracyjnej focalizacji pozostawał zewnętrzny wobec bohaterów, brakowało ciągłości narracyjnej i dramaturgicznych punktów kulminacyjnych. Teksty Burcha były jedną z pierwszych systematycznych prób dowartościowania wczesnego kina. Miała ona jednak wesprzeć krytykę ideologiczną kina głównego nurtu przełomu lat 50. i 60. Stąd pewne teleologiczne, chociaż inne niż w przypadku przedstawicieli wersji standardowej, nachylenie tej perspektywy. Wiele opisywanych przez Burcha zjawisk nie ma charakteru swoistego i autonomicznego, lecz są one ujmowane jako prefiguracje samoświadomego



Napad na ekspres, reż. Edwin S. Porter (1903)

i autrefleksyjnego powojennego kina eksperymentalnego. Niemniej jego badania przyczyniły się do rewizji tradycyjnej opowieści o historii filmu. Kolejny impuls do przemyślenia teorii historiografii wyszedł od archiwistów.

Wskutek ułatwienia dostępu do archiwów i licznych programów restauracji i konserwacji filmów znacząco zwiększył się korpus utworów, które można było poddać analizie. Od 1953 r. amerykańska Biblioteka Kongresu USA realizowała projekt transferu tysięcy filmów sprzed I wojny światowej z papierowych odbitek dostarczanych wówczas przez wytwórnie na potrzeby patentowe (zdjęcia, w przeciwieństwie do filmów, były objęte prawem autorskim) na taśmę 16 mm. Pierwszy katalog tych zbiorów ukazał się w 1967 r.¹⁴, a filmy znajdujące się w domenie publicznej trafiły do bibliotek i na uniwersytety, stymulując dalsze badania. Na lata 70. w USA i Wielkiej Brytanii przypada masowy wzrost zainteresowania wczesnym kinem¹⁵. Punktem kulminacyjnym tego ruchu była konferencja Federation International des Archives du Film (FIAF) w Brighton w 1978 roku, pierwsze zorganizowane na tak wielką skalę spotkanie badaczy filmu i archiwistów (precedens ten znalazł kontynuację w imprezie Le Giornate del Cinema Muto,



Narodziny narodu, reż. David Wark Griffith (1915)

corocznych spotkaniach w Porderone we Włoszech organizowanych od 1982 roku)¹⁶. Pod egidą FIAF największe archiwa świata zaprezentowały około pięciuset filmów wyprodukowanych pomiędzy rokiem 1900 i 1906. Wśród pokazywanych tam obrazów wiele było takich, które udało się właśnie odrestaurować, niektóre były wyświetlane po raz pierwszy od ponad siedemdziesięciu lat. Możliwość obejrzenia setki nowych filmów w wersjach najbliższych pierwotnym stanowiła bez mała rewolucję w badaniach nad wczesnym kinem. Owocem tych spotkań były publikacje, z których największy oddźwięk zyskały, przywoływane do dziś, *Film Before Griffith* pod redakcją Johna Fella oraz *Frame, Space, Narrative* pod redakcją Thomasa Elsaessera z tekstami m.in. Burcha i Barry'ego Salta¹⁷.

Możliwość dokładniejszej analizy filmów zaowocowała opracowaniem chronologicznej listy innowacji technologicznych i przemian zbiorowych norm tworzenia filmów (struktura ujęcia i jego związek z narracją, inscenizacja kadru, montaż itd.). Dokładna analiza pozwoliła Barry'emu Saltowi stwierdzić na przykład, że David W. Griffith nie był pionierem montażu równoległego występującego wówczas dosyć powszechnie¹⁸. Analizom tym zarzucano jednak linearne, ewolucyjne rozumienie historii stylu filmowego przejawiające się we wprowadzeniu kategorii „przeżytku” (*evolutionary dead-end*) na określenie rozwiązań, które zostały zarzucone w późniejszym rozwoju stylu filmowego. Takie teleologiczne podejście uniemożliwia pełne zrozumienie wczesnej kultury filmowej, a brak zainteresowania „ślepych uliczkami” historii filmu zubaża i zniekształca badania¹⁹.

Dalszą krytykę prowadzenia narracji historyczno-filmowej prowadziła grupa badaczy nazwana rewizjonistami. Zakwestionowali oni ujęcia teleologiczne (oraz w ogóle możliwość napisania powszechnej historii stylu filmowego) na rzecz analiz mikrohistorycznych wychodzących poza obręb historii estetyki filmu ku zagadnieniom technologicznym, ekonomicznym i społecznym. Wskutek ich

dociekań w obręb zainteresowania filmoznawców weszły zupełnie nowe obszary badawcze związane ze zjawiskami uprzemysłowienia i standaryzacji rozrywki oraz nowymi formami spędzania czasu wolnego. Badacze ci zakwestionowali przeświadczenie, że tekst filmowy dostarcza koniecznych i wystarczających danych potrzebnych do jego interpretacji. Oprócz filmów równorzędnym przedmiotem zainteresowania stała się prasa z epoki, lokalne akta sądowe, plany zagospodarowania miast, umowy handlowe czy akta patentowe. Efektem tych badań jest między innymi kanoniczna już dziś książka *The Classical Hollywood Cinema* Janet Staiger, Kristin Thompson i Davida Bordwella²⁰. Najbardziej wyczerpujące ujęcie teoretyczne rewizjonistycznej historii filmu prezentuje zaś chyba *Film History. Theory and Practice* Roberta Allena i Douglasa Gomery'ego²¹.

Rewizji poddano również początki kina²². Badacze zwrócili uwagę, że na wczesne kino można patrzeć nie jak na formę prymitywną, ale – inaczej niż Burch, który widział wczesne kino jako antycypację kina eksperymentalnego – najbardziej zaawansowaną z dziewiętnastowiecznych form rozrywki, która spełniała wszystkie stawiane jej wymagania. Jednak, żeby to prawidłowo ocenić, musimy również brać pod uwagę wiele czynników historycznych i teoretycznych. Musser wymienia pięć wyzwań stojących przed nową historiografią: 1) dotarcie do najbardziej pierwotnych wersji tekstów filmowych, 2) usytuowanie ich na tle innych wytworów kultury, które często odwoływały się do tych samych tematów i konwencji narracyjnych, 3) usytuowanie tekstów filmowych na tle trybów produkcji, dystrybucji i recepcji, 4) metarefleksja nad naturą narracji historycznofilmowej, a zwłaszcza uwzględnienie aspektu intermedialnego – np. pokazów latarni magicznej czy teatru popularnego, 5) rozpatrywanie filmów w odniesieniu do kontekstu społecznego oraz uwzględnianie aspektów ideologicznych²³. Rewizjonistyczni badacze prowadzili drobiazgowo badania filmów, z uwzględnieniem ich uwarunkowań demograficznych, ekonomicznych, przemysłowych i technologicznych oraz „intertekstów medialnych”: wodewilu i innych popularnych rozrywek, takich jak *penny arcades*, pokazy medyczne czy podróże Hale'a²⁴ (nie absolutyzując związków filmu z literaturą i teatrem). Kluczowa okazała się znajomość pierwotnych wersji filmów. Najbardziej znanym przykładem jest chyba nowa interpretacja *Życia amerykańskiego strażaka* dokonana przez Mussera na podstawie poszukiwań archiwalnych. Dotarł on do zgłoszonej do opatentowania wersji filmu (wcześniej badacze opierali się na kopii przechowywanej w Museum of Modern Art w Nowym Jorku), dzięki czemu odkrył, że film oryginalnie miał zupełnie inną strukturę narracyjną, niż dotychczas sądzono. Pożar prezentowano najpierw z zewnątrz, a później od wewnątrz, a nie naprzemiennie jak w wersji przechowywanej w MoMA. Okazało się, że film gloryfikowany za prekursorskie zastosowanie montażu równoległego miał w istocie bardzo prostą konstrukcję, a dotychczas obowiązująca wersja historii filmu opierała się na fałszywych przesłankach²⁵. Zbadanie ówczesnych praktyk ekspozycyjnych i produkcyjnych, warunków projekcji i odbioru – akompaniamentu muzycznego, typów ekranów, a zwłaszcza roli antreprenera – rzuciło nowe światło na ocenę wczesnego kina. Musser między innymi doszedł do wniosku, że prezentera należałoby traktować raczej jako pełnoprawnego „autora” ze względu na jego swobodę w składaniu programu z filmów jednujęciowych (montażu) i kontroli nad tym, co nazwalibyśmy dziś postprodukcją²⁶.

Nowe obszary

Ostatnimi czasy samo kino przestało być w ogóle w centrum zainteresowania. Zwrócono się ku badaniom nad popularną kulturą wizualną epoki w całej złożoności²⁷. Tak zwane zjawiska „prekinematograficzne” tradycyjna historiografia uznawała bowiem – zgodnie z określeniem André Gaudreaulta – za *niezróżnicowaną magmę*²⁸. Kluczowa jest tu kwestia intermedialności, ponieważ kino, *zanim stało się autonomicznym medium (...), nie tylko uległo wpływom innych mediów i sfer kultury, które cieszyły się popularnością na progu XX w., ale jednocześnie było pokazem magicznym, feerią, café-concert act, wodewilem, latarnią magiczną – tutti quanti*²⁹. Jak przypominają postmodernistyczni krytycy historiografii, zachowane dokumenty nie mówią, gdzie opowiadana historia powinna się rozpocząć, a gdzie skończyć. Mając na uwadze arbitralność dominującej narracji historycznej wyodrębniającej kino z kontinuum popularnych rozrywek wizualnych, odstepuje się dziś na przykład od tradycyjnie przyjmowanej za cezurę daty 28 grudnia 1895 r., kiedy to w Salonie Indyjskim w Paryżu odbyła się pierwsza publiczna prezentacja urządzona braci Lumière, zaś dużo większy nacisk kładzie się na zagadnienia estetyczne i instytucjonalne, niewiele uwagi poświęcając zagadnieniom „początku” czy pierwszeństwa. Dla analiz wczesnego kina jest ważny cały system rozrywkowy, w który wpisał się film: późnodziewiętnastowieczna kultura atrakcji i spektaklu, jej estetyka, formy i instytucje. Kluczowym zagadnieniem jest tu sposób, w jaki wynalazek kinematografu został włączony w istniejący system rozrywkowy i na kilka lat przejął właściwą mu estetykę, tematy i konwencje narracyjne. Dopiero później powstał autonomiczny obieg kinowy z właściwymi sobie formami produkcji i dystrybucji filmów, sposobami programowania seansów wyznaczającymi tożsamość kulturową kinematografii. Innym ważnym kontekstem są nowoczesne procesy modernizacyjne oraz związane z nimi przemiany kulturowe, ekonomiczne i społeczne, takie jak industrializacja urbanizacja, migracje, zerwanie więzi społecznych czy konflikty klasowe.

Jako ramę integrującą badania mikrohistoryczne i szczegółowe analizy najczęściej przyjmuje się koncepcję „kina atrakcji” upowszechnioną przez Toma Gunninga i przydatną do charakterystyki kina sprzed 1906 r.³⁰ Model ten, nawiązujący do „kina atrakcji” Siergieja Eisensteina, zwraca uwagę na kluczową ocenę odróżniającą wczesne kino od *kina narracyjnej integralności (cinema of narrative integration)*³¹. Właściwe temu pierwszemu krótkie, nienarracyjne porcje przyjemności wizualnych – niezwykłych widoków, gagów, trików i tym podobnych scenek – mają charakter ekshibicjonistyczny i *cehuje je fizyczność rodem z teatru sensacji Grand Guignol*³². W początkach film był jednym, nie najważniejszym, elementem pokazu rozrywkowego. Taki kontekst instytucjonalny wpłynął na właściwości wczesnych filmów: podkreślanie aktu demonstrowania (a nie opowiadania); obecność elementów zaskoczenia i szoku doświadczanych przez widownię (a nie przyjemności z obserwowania rozwoju fabuły); zaangażowanie widza w produkcję znaczenia (a nie kontemplacyjny odbiór) chociażby przez spoglądanie osoby filmowanej w kamerę.

Gunning jest uznawany za jednego z najbardziej znanych zwolenników badania kina w kontekście przemian społeczno-kulturowych zwanych nowoczesnością. Od końca lat 80. akademicy zainspirowani pismami Siegfrieda Kracauera i Waltera Benjamina zaczęli rozwijać ich tezy na temat związków kina i nowoczesnych

przemian cywilizacyjnych. Badacze ci – można tu wskazać również Anne Friedberg, Leo Charneya, Miriam Hansen, Vanesę Schwartz, Lauren Rabinovitz i Bena Singera – rozpoczęli refleksję nad związkami wczesnego kina z sensorycznym środowiskiem nowoczesnego miasta oraz z późnodziewiętnastowiecznymi wynalazkami związanymi ze zmianą sposobów doświadczania czasu i przestrzeni (na przykład podczas podróży pociągiem), jak również z innymi elementami kultury wizualnej zaawansowanego kapitalizmu (domami towarowymi, muzeami, reklamami ulicznymi)³³. Ta perspektywa badawcza jest dobitnym przykładem dokonującego się zwrotu kulturowego w historycznych badaniach nad filmem.

Podejście to spotyka się z krytyką bardziej tradycyjnie nastawionych filmoznawców, zaniepokojonych brakiem zakorzenienia w empirii i nadmiernymi uogólnieniami dokonywanymi, jak twierdzą, przez tych badaczy. David Bordwell uważa zwolenników *tezy o nowoczesności (modernity thesis*³⁴) – jak określa on tę perspektywę – za zakamuflowanych przedstawicieli zniechęconej przez siebie Wielkiej Teorii Wszystkiego (*SLAB Theory*) spod znaku marksizmu i psychoanalizy. Ich działania nazywa *półzwrotem historycznym (historical half-turn)*, z dużą dozą złośliwości pisząc: *Wielu niedawnych autorów, którzy teraz chlubią się swoim zatonięciem w archiwach, uczyło się na pamięć Wielkiej Syntagmatyki i próbowało zrozumieć, o co chodzi w fazie lustra, w czasach gdy Balio i Gomery [rewizjonistyczni historycy filmu – Ł. B.] przewijali mikrofilmy i przerculali strona po stronie zakurzone papiery*³⁵.

„Moderniści” z kolei zarzucają Bordwellowi upraszczające podejście do skomplikowanych kwestii filozoficznych. Polemiki związane z zasadnością szerokich uogólnień teoretyczno-filmowych i teoretyczno-kulturowych w odniesieniu do wczesnego kina trwają i ich zrelacjonowanie wykracza poza możliwości tego opracowania³⁶. Rozpatrywanie kina w kontekście filozofii nowoczesności nie jest jedynym przykładem zwrotu kulturowego. Coraz więcej uwagi zwraca się na kulturowe, ekonomiczne, społeczne, etniczne i genderowe uwarunkowania tworzenia i oglądania filmów we wczesnym okresie kinematografii³⁷.

Równocześnie z aplikowaniem nowych teorii kulturowych są prowadzone coraz bardziej szczegółowe badania empiryczne, czasami wpływające również na przebieg tych dyskusji. Tak się stało w przypadku odnalezienia archiwum Mitchella i Kenyona, które zwróciło uwagę badaczy na rolę dotąd zaniebdywanych filmów niefikcyjnych we wczesnej produkcji filmowej. W 1994 r. w trakcie porządkowania piwnicy pod sklepem z artykułami fotograficznymi w starym przemysłowym mieście Blackburn w Wielkiej Brytanii odkryto 830 puszek z nitrocelulozowymi negatywami filmowymi w zabezpieczonych pojemnikach³⁸. Archiwum Mitchella i Kenyona zwiększyło o 20 % liczbę filmów z lat 1900-1913 znajdujących się w zbiorach National Film and Television Archive. W celu opracowania zbioru zorganizowano wielki projekt koordynowany przez British Film Institute polegający na odrestaurowaniu i krytycznym opracowaniu tych filmów³⁹.

Odkrycie to wymusiło stworzenie nowych metod badania poetyki wczesnych filmów niefikcyjnych oraz pokazało potencjał przekazów filmowych dla historyków społecznych.

Pracownicy spółki Sagara Mitchella i Jamesa Kenyona w latach 1897-1922 przemierzali hrabstwa Lanashire i West Yorkshire, dokonując filmowej rejestracji lokalnych wydarzeń, by potem wyświetlać te filmy na jarmarkach. Filmowali robotników opuszczających fabryki, kibiców i graczy podczas imprez sporto-

wych, uczestników świąt kalendarzowych religijnych, wojskowych parad, demonstracji i innych zgromadzeń. Dzięki temu materiały te mogą dziś służyć do badania autoprezentacji przedstawicieli różnych grup społecznych przez analizę sposobu chodzenia, gestyki, mimiki, zachowań tłumu opuszczającego fabryki, wypełniającego ulice, przechadzającego się po promenadzie czy ludzi oglądających mecz⁴⁰.

W tym czasie badacze zwrócili również uwagę na filmy niefabularne jako najmniej zbadane z ogółu ówczesnej produkcji filmowej. Stephen Bottomore w artykule *Rediscovering early non-fiction film* przekonuje, że przez wiele lat produkcja filmów niefikcyjnych stanowiła białą plamę w badaniach historycznofilmowych⁴¹. Jak twierdzi, filmy niefabularne znajdowały się poza uwagą badaczy uczestniczących w konferencji w Brighton, która zapoczątkowała zainteresowanie tym okresem, ale skupiała się głównie na dziełach fabularnych. Jeszcze w 1995 roku oraz na kolejnych konferencjach Dormitor prawie nie pokazywano filmów niefabularnych. Głównym powodem takiego stanu rzeczy był fakt, że dostęp do filmów niefabularnych jest utrudniony oraz powodują one olbrzymie trudności identyfikacyjne. Nie reklamowano ich w prasie branżowej, powstawały w ograniczonej liczbie kopii. Jednak jako główny teoretyczny powód takiego braku zainteresowania Bottomore wymienia dominujące wśród większości badaczy przekonanie o artystycznej i autonomicznej naturze filmu w ogóle. Innymi słowy, wskazuje na dominację „wersji standardowej” historii kina w myśleniu o filmach niefabularnych. *Twierdzą – pisze Bottomore – że model ten zdominował większość dyskusji i pism na temat filmu niefikcyjnego aż do dzisiaj. Zakładał on, że jeśli film dokumentalny nie jest sztuką, to jest niczym, a tym samym, że żadne prawdziwe dokumenty nie powstały przed 1920 r.*⁴² Pionierski teoretyk dokumentu Paul Rotha za pierwsze dokumenty uznawał *Nanuka* Roberta Flaherty’ego, eksperymenty Dżigi Wiertowa, *Berlin. Symfonia wielkiego miasta* Waltera Ruttmanna czy *Poławiaczy śledzi* Johna Griersona. W podobnym kierunku podążały wszystkie ważne publikacje dotyczące historii filmu dokumentalnego koncentrujące się jedynie na najśłynniejszych filmach dokumentalnych tworzonych przez wybitnych „autorów”⁴³. Trawelogi, filmy przemysłowe, reklamy, filmy naukowe czy aktualności nie były uznawane za „prawdziwe” dokumenty, ponieważ nie miały osobistego piętna twórcy, co stanowiło przesłankę Griersonowskiej *twórczej interpretacji rzeczywistości*.

Krytyka teorii autorskiej (oraz modernistycznego wyobrażenia o filmie jako formie sztuki) w filmie, mimo że prowadzona od lat 70., nadal – jak przekonuje Bottomore – jest często sposobem pisania o ruchomym obrazie. Wykluczany przez wersję standardową i późniejsze paradygmaty badawcze wczesny film niefikcyjny stanowił białą plamę historiografii aż do połowy lat 90. Jak argumentuje ten sam badacz, krytykowany pogląd wpływał również na sposób prezentacji wczesnych filmów na festiwalach i warsztatach, które chciały zmienić ten stan rzeczy. Pierwszym błędem było grupowanie filmów w bloki tematyczne na podstawie podobieństw stylistycznych, co było sprzeczne z metodą tworzenia programów kinowych w epoce. Po drugie, zakładano, że do ich zrozumienia nie potrzeba żadnych dodatkowych informacji. (...) *[J]eśli filmy są postrzegane jako dzieła sztuki, może się wydawać, że mają one immanentną wartość estetyczną, odrębną od kontekstu ich powstania, i że można je badać jako ciąg obrazów bez żadnej historii*⁴⁴. Tymczasem, jak przekonuje Bottomore, wartość wczesnych

filmów niefikcyjnych nie leży w ich stylistyce, ale raczej w zawartości informacyjnej. Wymaga to jednak zupełnie innych metod badawczych, gdyż zawodzą tu tradycyjne sposoby analizy. Filmy niefikcyjne od około 1903-1905 r., czyli od czasu kiedy produkcja fabularna zdominowała kinematografię, nie podległy prawie żadnej ewolucji stylistycznej ani warsztatowej. Inaczej niż w przypadku filmów fabularnych z tego okresu, w których możemy śledzić zmiany w montażu, technikach oświetlenia, grze aktorskiej itd., materiały *non-fiction* praktycznie się nie zmieniają, co się wiąże między innymi z ich postępującą marginalizacją w programach filmowych, gdzie funkcjonują jako dodatek (nadprogram) do filmów fabularnych. Ów brak przemian stylistycznych zmusił badaczy zajmujących się estetyką formy filmowej do wypracowania nowych kategorii opisu, takich jak *estetyka widoku* zaproponowana przez Toma Gunninga⁴⁵.

Zwrot ku filmom niefikcyjnym był tylko jednym z obszarów coraz liczniejszych szczegółowych badań nad wczesnym kinem w ciągu ostatnich 20 lat. Badania te nie pozostały bez wpływu na sposób patrzenia na inne okresy. Znamienny jest tu zwłaszcza przypadek zastosowania teorii „kina atrakcji” do opisu współczesnych filmów⁴⁶. Odejście kina współczesnego od wyznaczników klasycznego kina hollywoodzkiego, dominacja spektaklu nad narracją i porównania z estetyką wczesnej kinematografii to jednak temat na osobne opracowanie.

Badania nad wczesnym kinem uzyskały dziś legitymizację instytucjonalną. Powstają zakłady i katedry poświęcone wyłącznie tej tematyce, ukazują się liczne periodyki naukowe, organizuje się przeglądy i konferencje. Podjęto również próby systematyzacji i popularyzacji wiedzy o tym okresie w podręcznikach⁴⁷ i encyklopediach⁴⁸. Wczesne filmy i ich kontekst przestały być marginesem zainteresowań filmoznawstwa, a stały się pełnoprawną gałęzią mającą własny przedmiot i metody. Znajomość faktów i dyskusji związanych z wczesnym kinem ma jednak znaczenie dla refleksji filmoznawczej w ogóle. Bez tych kontekstów przemiany w historiografii filmowej, sposobie prowadzenia badań historycznych i oraz teorii stylu filmowego stają się mniej zrozumiałe. W tym sensie refleksja nad wczesnym kinem jest refleksją nad kinem jako takim – bez żadnych kwantyfikatorów.

ŁUKASZ BISKUPSKI

¹ Hasło *Film niemy*, w: Wikipedia, wolna encyklopedia http://pl.wikipedia.org/wiki/Film_niemy (13.11.2009).

² D. Bordwell, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge-London, 1997.

³ R. Allen, D. Gomery, *Film History: Theory and Practice*, McGraw-Hill, Nowy Jork 1985, s. 110.

⁴ Zob. D. Bordwell, dz.cyt., s. 13-27.

⁵ Tamże, s. 27.

⁶ Tamże, s. 39.

⁷ Na temat kodyfikacji i upowszechniania korpusu filmów składających się na wersję podstawową zob. D. Bordwell, dz. cyt., s. 21-27.

⁸ Zob. Tamże, rozdział *Against the Seventh Art: André Bazin and the Dialectical Program*, s. 46-82. Por. D. Totaro, *André Bazin: Part 1, Film Style Theory in its Historical Context*, „Offscreen”, July 2003, www.horschamq.qc.ca/new_offscreen/bazin_intro.html (25.10.2009).

⁹ J.-L. Comolli, *Maszyny widzialnego*, tłum. A. Piskorz i A. Gwóźdź, w: *Widzieć, myśleć, być*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 2001, s. 455.

¹⁰ Tamże, s. 459. Nie znaczy to jednak, jak twierdzi Comolli, że głębia ostrości i związany z nią sposób odwzorowania jest neutralny.

- Głębia ostrości stanowi nie tylko znak podporządkowania owym kodom reprezentacji oraz historiom i ideologiom [związany z klasyczną perspektywą – Ł.B.], które z konieczności je określają i nimi kierują, lecz w sposób ogólny sygnalizuje, że kino samo generuje aparat ideologiczny poprzez owe kody i systemy reprezentacji (...). Tamże, s. 457.
- ¹¹ N. Burch, *Life to Those Shadows*, University of California Press, Berkeley 1990, s. 2.
- ¹² Więcej na temat IMR zob. D. Bordwell, dz. cyt., 95-102.
- ¹³ Zob. N. Burch, *A Primitive Mode of Representation*, w: *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, red. T. Elsaesser, BFI Publishing, London 1990.
- ¹⁴ *Motion pictures from the Library of Congress Paper Print Collection, 1894-1912*, red. K. R. Niver, University of California Press, Berkeley 1967.
- ¹⁵ Por. Bibliografia, w: D. Bordwell, dz. cyt., s. 292.
- ¹⁶ D. Crafton, *1895-1905: Problemy wczesnego kina*, tłum. P. Sitarski, w: *Kino ma 100 lat. Dekada po dekadzie*, red. J. Rek, E. Ostrowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1998, s. 18-19.
- ¹⁷ Do najważniejszych zalicza się *Film Before Griffith*, red. J. Fell, University of California Press, Berkeley 1983 oraz *Frame, Space, Narrative*, dz. cyt.
- ¹⁸ Zob. B. Salt, *Film Form 1900-1906*, w: *Early cinema...* dz. cyt. oraz tegoż, *Styl i technologia filmu: historia i analiza*, t. 1-3, tłum. A. Helman, PWSTvTiF, Łódź 2003.
- ¹⁹ Zob. *Early Cinema. From the Factory Gate to Dream Factory*, red. S. Popple, J. Kember, Wallflower Press, London 2004, s. 32-33.
- ²⁰ *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*, red. J. Staiger, K. Thompson, D. Bordwell, Columbia University Press, New York 1985.
- ²¹ R. Allen, D. Gomery, dz. cyt.
- ²² Najbardziej związane sprawozdanie z działalnością rewizjonistów wczesnej historii filmu podaje Bordwell w: *On the History of Film Style* rozdz. *Piecemeal History*. Zob. też wstęp T. Elsaessera, *Early Cinema*, rozdział *Approaches to Early Cinema*, w: *Early Cinema*, dz. cyt. W języku polskim dostępny jest artykuł Donalda Craftona omawiający założenia i problematykę rewizjonizmu, zwłaszcza stanowiska badawcze Burcha, Mussera, Gunninga, Gaudreaulta i Abła. Zob. tenże, *1895-1905: Problemy wczesnego kina*, dz. cyt.
- ²³ Ch. Musser, *Historiographic Method and the Study of Early Cinema*, „*Cinema Journal*” 2004, t. 44, nr 1, s. 102-107.
- ²⁴ Zob. R. Fielding, *Hale's Tours: Ultrarealism in the Pre-1910 Motion Picture*, w: *Film before Griffith*, dz. cyt.
- ²⁵ Zob. D. Bordwell, *On the History...* wyd. cyt., s. 129. Por. Ch. Musser, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, University of California Press, Berkeley 1991.
- ²⁶ Musser zakwestionował również typologię trybów produkcji filmowej zaproponowaną przez Janet Staiger w *The Classical Hollywood Cinema*. Dowodzi, że nie dominował wówczas operator (*cameraman system of production* wg Staiger), lecz model oparty na współpracy wielu osób. Zob. Ch. Musser, *Pre-Classical American Cinema: Its Changing Modes of Film Production*, w: *Silent Film*, red. R. Abel, Athlone, London 1996. Por. S. Popple, J. Kember, *Early Cinema...* dz. cyt., s. 42-44.
- ²⁷ Taką perspektywę przyjmują badacze zebrani wokół periodyku „*Early Visual Popular Culture*”. Zob. również *Visual Delights. Essays on the Popular and Projected Image in the 19th century*, red. S. Popple, V. Toulmin, Flicks Books, Trowbridge 2000.
- ²⁸ A. Gaudreault, *The Diversity of Cinematographic connections in the intermedial context of the Turn of the 20th Century*, w: *Visual Delights...* dz. cyt., s. 8.
- ²⁹ Tamże, s. 14.
- ³⁰ Zob. T. Gunning, *The Cinema of Attraction: Early Cinema. Its Spectator and the Avant-Garde*, tegoż: *Non-Continuity, Continuity, Discontinuity: A Theory of Genres in Early Film*; „*Primitive*” *Cinema: A Frame-up? or the Trick's on Us*, w: *Space, Frame, Narrative* oraz tegoż: *Now You See It, Now You Don't: The Temporality of The Cinema of Attractions*, w: Richard Abel, *Silent Film*, dz. cyt. Por. Tom Gunning, *Cinema of Attractions*, w: *Encyclopedia of Early Cinema*, red. R. Abel, Routledge, Florence 2004; W. Strauven, *Introduction to an Attractive Concept*, w: *The Cinema of Attractions Reloaded*, red. W. Strauven, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007.
- ³¹ Zob. przyp. nr 72 w: T. Majewski, *Moderнизм i ich losy*, w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, WAIp, Warszawa 2009, s. 43-44.
- ³² D. Crafton, dz. cyt., s. 23.
- ³³ Zob. *Cinema and the Intervention of Modern Life*, red. L. Charney, V. Schwarz, University

- of California Press, Berkeley 1995; M. Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge 1991; red. M. Pomerance, *Cinema and modernity*, Rutgers University Press, Fredericksburg 2006; Por. *Rekonfiguracje modernizmu*. dz. cyt.
- ³⁴ D. Bordwell, *On the History...* dz. cyt., s. 139-149.
- ³⁵ D. Bordwell, *Film and the Historical Return*, tekst dostępny na stronie www.davidbordwell.net (dostęp 14.06.2008).
- ³⁶ Relację z debaty z uwzględnieniem argumentów obu stron zdaje Ben Singer w rozdziale *Making Sense of the Modernity Thesis*, w: *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and its Context*, Columbia University Press, New York 2001.
- ³⁷ Zob. L. Rabinovitz, *For the Love of Pleasure: Women, Movies and Culture in Turn-of-century Chicago*, Rutgers University Press, Fredericksburg 1998 oraz *American Silent Film. Discovering Marginalized Voices*, red. Gregg Bachman, Thomas J. Slater, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville, 1997.
- ³⁸ Na temat samego odkrycia zob. J. K. Walton, *Nowe spojrzenie na wczesną historię brytyjskiego kina – archiwum Mitchella i Kenyona*, tłum. G. Nagrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy”, 2005, nr 52.
- ³⁹ Zob. *The Lost World of Mitchell and Kenyon*, red. V. Toulmin, P. Russel, S. Popple, BFI Publishing, London 2004. Samo odkrycie zaistniało również w sferze kultury popularnej. W BBC2 powstał program *Electric Edwardians*, który zgromadził 12 mln. widzów. Zob. J. K. Walton, dz. cyt.
- ⁴⁰ Zob. *The Lost World*, dz. cyt., część *The Films as Historical Evidence*.
- ⁴¹ S. Bottomore, *Rediscovering Early Non-Fiction film*, „Film History. An International Journal”, 2001, t. 13, nr 2.
- ⁴² Tamże.
- ⁴³ Zob. S. Bottomore, dz. cyt. s. 160-161. Por. P. Rotha, *Documentary Film*, Faber and Faber, London 1936, s. 77.
- ⁴⁴ S. Bottomore, dz. cyt., s. 166.
- ⁴⁵ Zob. tenże, *Before Documentary: Early Non-Fiction Films and the „View” Aesthetic*, w: *Uncharted Territory: Essays on Early Non-fiction Film*, red. D. Hertogs, N. de Klerk, Nederlands Filmmuseum, Amsterdam 1997.
- ⁴⁶ Zob. W. Strauven, dz. cyt.
- ⁴⁷ *Early Cinema. From the Factory Gate to Dream Factory*, dz. cyt.
- ⁴⁸ *Encyclopaedia of Early Cinema*, red. R. Abel, dz. cyt.