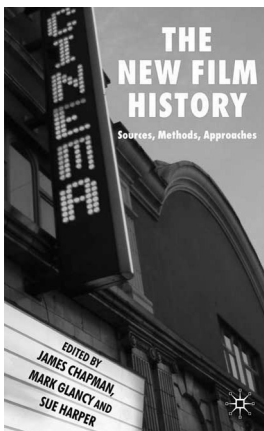


KSIĄŻKI O FILMIE

Dynamika historii



TERESA RUTKOWSKA

Problemy, jakie stoją przed historykami filmu, w dużej mierze są zbieżne z tymi, które bywają udziałem historyków innych dziedzin. Wiedza historyczna nieustannie się weryfikuje w miarę uwzględniania nieznanych wcześniej czy zapomnianych materiałów źródłowych i faktów, wchłaniając nowe prądy intelektualne i nowe metodologie humanistyczne. Odnalezienie zaginionej taśmy filmowej, czy choćby jej fragmentu, ma dziś znaczenie cennego wykopaliska i jest obietnicą odkryć i przewartościować. Zmianie perspektywy badawczej sprzyja też spojrzenie na tendencje rozwojowe sztuki filmowej w szerszym kontekście innych dziedzin wiedzy, a także – za sprawą nowych możliwości technicznych, takich jak choćby DVD i komputerowa rekonstrukcja zniszczonych taśm – drobiazgowa, precyzyjna analiza tekstu filmowego.

Tradycyjna historia filmu odwoływała się do dwóch podstawowych kategorii: filmu jako sztuki i filmu jako obrazu rzeczywistości społecznej. Ten pierwszy typ refleksji skupiał się na aspektach estetycznych, stylistycznych i formalnych, podążał szlakiem arcydzieł. Punktem odniesienia był tu z reguły klasyczny film fabularny. Patronem drugiego podejścia jest Siegfried Kracauer z jego najważniejszym dziełem *Od Caligario do Hitlera* (1947), który w kinie niemieckim okresu weimarskiego był skłonny postrzegać kwintesencję zbiorowej świadomości Niemców po I wojnie światowej, duszy germańskiej gotowej na przyjęcie ideologii nazistowskiej. Ten typ rozważań, niewolny od psychologizmu i mistycyzmu, jakkolwiek od początku budził zastrzeżenia badaczy, z uwagi na pewne uproszczenia, okazał się niezwykle nośny. Graeme Turner w książce *Film as Film* (1988), a za nim wielu innych wyraża przeświadczenie, że *film nie odbija, ani nawet nie utrwała rzeczywistości; jak wszystkie inne media przedstawiające konstruuje i prezentuje swoje obrazy rzeczywistości za pomocą kodów, konwencji, mitów i ideologii własnej kultury, jak również przy użyciu specyficznych dla mediów praktyk znaczących* (s. 4).

Wprowadzenie filmoznawstwa w obręb nauczania uniwersyteckiego sprzyjało specjalizacji naukowej i wyraźniejszemu rozdziałowi teorii (*film studies*) i historii filmu. Początkowo *film studies* bazowały na tradycji i metodologii badań literac-

kich, potem psychoanalizy, podczas gdy historia filmu szukała raczej oparcia w naukach społecznych. Praktyka badawcza w latach późniejszych wskazała jednak na sztuczność tego radykalnego oddzielenia. Kiedy wzajemne powiązania obu dyscyplin zaczęły być silniejsze i wielokierunkowe, zaczęto na gruncie anglosaskim mówić o Nowej Historii Filmu. O tym wszystkim piszą we wstępie książki *The New Film History. Sources, Methodes, Approaches* brytyjscy redaktorzy tomu, James Chapman, Mark Glancy i Sue Harper.

Po raz pierwszy określenia tego użył Thomas Elsaesser w 1985 r.: *Dwa rodzaje presji sprzyjały spisywaniu Nowej Historii Filmu: polemiczne nieusatisfakcjonowanie z badań i opisów, opowieści pionierów i poszukiwaczy przygód, które zbyt długo uchodziły za historie filmu, a także rozsądne argumenty filmoznawców, że ostatnimi czasy dzięki projektom dotyczącym tworzenia i konserwacji zbiorów realizowanym przez światowe archiwa, staje się dostępnych wiele nowych materiałów* (s. 5). Kluczowe dla tej zmiany sposobu myślenia o filmie okazały się wówczas dwie książki wydane w tym samym roku, obie stawiające w centrum zainteresowania kino amerykańskie: praca Davida Bordwella, Janet Staiger i Kristin Thomas *The Classical Hollywood Cinema*, która ukazuje filmy złotego okresu Hollywood z lat 1917-1960 przez pryzmat uwarunkowań technologicznych, organizacyjnych i finansowych związanych z systemem studyjnym, a także *Film History: Theory and Practice* Roberta C. Allena i Douglasa Gomery'ego – pozycja, która zweryfikowała wiele błędnych ustaleń przede wszystkim z pierwszego okresu kina amerykańskiego, dzięki precyzyjnej analizie nie tylko dawnych filmów, ale i archiwalnych dokumentów, z uwzględnieniem czynników technicznych, ekonomicznych i społecznych.

„Nowi” historycy postrzegają film i kino zarówno systemowo, uwzględniając organizację produkcji, rozwój techniki, rolę agencji, funkcje państwa i inicjatywy prywatnej, cenzury, krytyki i reklamy, jak i procesualnie, od pierwszych pomysłów twórczych przez produkcję, po recepcję, sieć kin i tożsamość odbiorców, grupy fanów i kinofilów. W obręb badań nad filmem włączono niedoceniane dotychczas kwestie, takie jak współdziałanie w ostatecznym efekcie ekranowym gwiazd, operatorów, kierowników produkcji, projektantów, scenografów, kostiumologów, kompozytorów, montażystów, producentów, scenarzystów. W konsekwencji, nie negując znaczenia warstwy narracyjnej dzieła filmowego, nowe ujęcia rozszerzają zakres analizy estetycznej na aspekt wizualny i dźwiękowy.

Nowa Historia Filmu przywiązuje wagę do krytycznej analizy źródeł, nie tylko samych taśm, ale także raportów cenzury, wspomnień, dokumentów wytwórni, kosztorysów, kontraktów, materiałów prasowych, scenariuszy i scenopisów, korespondencji, przepisów prawnych, ostatnio także internetowych grup dyskusyjnych.

Książka pod redakcją Chapmana, Glancy'ego i Harper nie jest typową pracą zbiorową, w której każdy autor wedle dowolnie wybranej formuły eksploruje temat pod ogólnie przyjętym hasłem. Wyrasta ze spójnych i mocno ugruntowanych założeń. I choć do udziału w tomie zostali zaproszeni wybitni brytyjscy filmoznawcy, rozdziały o precyzyjnie zaprojektowanej strukturze, których są autorami, służą raczej egzemplifikacji metody niż eksponowaniu własnych pomysłów badawczych. Antologia została tak zaprojektowana, by zawrzeć możliwie szerokie spektrum wyróżników Nowej Historii Filmu. W kolejnych rozdziałach omówiono cztery istotne parametry dzieła filmowego: jego usytuowanie history-

czne, autorstwo, gatunek i odbiór. Każdy duży rozdział został poprzedzony wstępem redaktorów tomu, po czym następują odwołania do konkretnych przykładów z dziejów filmu zakończone konkluzją.

Historia jest obecna w filmie na różne sposoby. Kroniki i dokumenty postrzegane były przede wszystkim jako cenne źródło wiedzy o przeszłości, także przez twórców filmów historycznych. Z drugiej strony badacze ze szkoły Marca Ferro i Pierre'a Sorlina traktują film historyczny nie tyle w kategoriach wierności epoce, ile raczej jako tekst kulturowy, posługujący się określonymi strategiami. Istnieje także żywy nurt refleksji nad zmiennością postaw odbiorczych. Nowa Historia łączy te podejścia na poparcie tezy, że *film historyczny jest obszarem służącym zarówno eksplorowaniu teraźniejszości, jak i popularnemu wyobrażeniu przeszłości*.

Przykładem takiego ujęcia niech będzie tekst Melvyna Stokesa *Przeminęło z wiatrem* (1939) i *przegrana sprawa: krytyczne spojrzenie*. Punktem wyjścia jest tu ewokacja amerykańskiej wojny secesyjnej jako wydarzenia polityczno-militarnego o dalekosiężnych skutkach oraz jako romantycznego mitu o unicestwieniu Południa, idyllicznej ojczyzny. Autor wskazuje na szczególną trwałość tego mitu, także w wersji hollywoodzkiej, począwszy od *Narodzin narodu* (1915) Griffitha. W latach 1929-1941 zrealizowano 75 takich obrazów, z *Przeminęło z wiatrem* (1939) na czele. Stokes zwraca uwagę na kluczową rolę producenta Selznicka (film miał kilku reżyserów i scenarzystów), który pomny na antyrasistowskie piętno ciążyące nad filmem Griffitha konsultował scenariusz z Krajowym Stowarzyszeniem Postępu Ludzi Kolorowych (NAACP), musiał także uwzględniać zalety kodeksu Haysa i mieć na uwadze względy komercyjne (przedsięwzięcie okazało się bardzo kosztowne), co wymagało zaspokojenia oczekiwań odbiorczych z najrozmaitszych kręgów kulturowych i społecznych. *Przeminęło z wiatrem* przez dziesiątki lat było niekwestionowanym liderem, jeśli chodzi o liczbę widzów. Nic nie mogło jednak zmienić faktu, iż wojna secesyjna jest tu – jak w powieści Margaret Mitchell – ukazana z perspektywy białych plantatorów, z pominięciem innych warstw społecznych. Film dość zasadniczo zniekształca też sytuację czarnych niewolników i postawy Jankesów. Autor jednak dostrzega, że unieśmiertelniając mit „przegranej sprawy”, mówi on o przyczynach wojny: o niewolnictwie, o zderzeniu ekonomicznym rolniczego Południa z przemysłową Północą i o męskim kodeksie honorowym, który wyzwała imperatyw walki. Ukazuje także degenerację moralną Południowców w czasie wojny i potem. Para głównych bohaterów, Scarlett i Rett, to – jak wskazuje Stokes – outsiderzy nieodnajdujący się w swojej społeczności. Jego analiza dowodzi złożoności i ambiwalencji filmowej wizji Selznicka. Jej atrakcyjność sprzyjała jednak – jak powiada – chętnie przyswojonej przez publiczność amerykańską znieczulającej amnezji historycznej.

Sue Harper zajmuje się brytyjskimi filmami historycznymi lat 70., w sytuacji gdy począwszy od lat 60. Amerykanie, z uwagi na kryzys w Hollywood, coraz chętniej inwestowali w brytyjską kinematografię (finansowali 2/3 produkcji). Ekspansywna konkurencja wymusiła konieczność zmian strukturalnych i ekonomicznych w przemyśle filmowym na wyspie. U uruchomiła też u twórców mechanizmy przystosowawcze (Ken Russel np. skłonił MGM do współfinansowania filmu *Boy Friend*, dla United Artists nakręcił *Zakochane kobiety*, a by nakręcić *Dzikiego Mesjasza*, zastawił własny dom). Ograniczenie subsydiów państwowych sprawiło, że rezygnowano ze znanych nazwisk na rzecz młodych, nieznanymi

artystów. W odpowiedzi na kosztowne, kostiumowe widowiska amerykańskie Brytyjczycy postawili na odnowienie formuły filmu historycznego, ironiczny dystans, eksperyment i przełamanie konwencji artystycznych i obyczajowych, nie stroniąc od kwestii drażliwych czy kontrowersyjnych (jak choćby Russel w *Lisztomanii* czy *Diablach*), kręcili horrory historyczne (wytwórnia Hammer) i komedie kostiumowe (seria *Carry on...*), wreszcie kierowali uwagę na marginalizowane dotychczas elementy przeszłości, na drażliwe kwestie obyczajowe czy społeczne. Autorka stawia tezę, że takie filmy, jak *Barry Lyndon* Kubricka, *Falszwy król* Lestera, czy *Monty Python i Święty Graal*, zasadniczo wpłynęły na sposób myślenia o rodzimej przeszłości. Również tekst Marka Connelly'ego o *Gallipoli* Petera Weira wskazuje na sygnały zawarte w dziele, które uruchamiają we współczesnym odbiorcy mechanizmy identyfikacyjne, pozwalające mu utożsamiać się z bohaterami narodowej historii. Opowieść o bitwie australijsko-tureckiej miała obieg wewnętrzny (przy całej niejednoznaczności – jeśli chodzi o znaczenie militarne i interpretacje historyczne – stanowi ona ważny element budowania tożsamości australijskiej wobec silnej tendencji do kwestionowania tej kategorii na rzecz rdzennej tradycji) i obieg światowy wedle hasła promocyjnego: *Z miejsca, o którym nigdy nie słyszeliście, przywędrowała opowieść, której nigdy nie zapomnicie* (s. 53). Film – daleki od schematycznych interpretacji – jest według Connelly'ego cenną lekcją historii. James Chapman zastanawia się z kolei nad ideologicznym oddziaływaniem filmowych dyskursów historycznych na przykładzie innego filmu Weira, *Pan i władca: Na krańcu świata* (2003). Chapman prześledził recepcję krytyczną filmu ukończonego kilka miesięcy przed rozpoczęciem wojny w Iraku. Akcja jest usytuowana w czasach wojen napoleońskich, w kluczowym momencie zdobywania przez Brytyjczyków przewagi na morzu. Wzmacnia – tak chętnie podejmowany przez kino – wątek o ratowaniu świata przez anglosaską cywilizację. Chapman wskazuje przy tym na polityczny i kulturowy konserwatyzm filmu, przywołujący na myśl wzorce z lat 30. i 40. *Możemy przyjąć logicznie, że staroświeckie ideologie powinności, służby i patriotyzmu nie okazały się zbyt skuteczne na początku XXI w. i pozostają równie ważne dla widowni kinowej, jak zawsze* (s. 66).

Pojęcia autorstwa (*authorship*) używają nowi historycy na określenie osoby, która pełni najważniejszą rolę w procesie powstawania filmu. W tym znaczeniu nie zawsze i niekoniecznie chodzi tu o reżysera, jak w klasycznej teorii autorów sformułowanej przez krytyków z „Cahiers du cinéma”. Nowa Historia kieruje uwagę na kontekst produkcji filmowej ze wszystkimi jej współczynnikami. Ten typ autorstwa uwzględnia więc wpływ producentów i zasady systemu studyjnego, a także wkład twórczy członków ekipy. Rozdział ten zawiera więc tekst Lauriego Ede o „art directors”, czyli scenografach filmowych z lat 40., którzy przyczynili się do ukształtowania specyficznej, „arkadyjskiej” estetyki filmów brytyjskich owego okresu. Mowa tu o dwóch zespołach scenograficznych, Two Cities (*Henryk V*) i powiązanych z wytwórnią Hammera Exclusive Films (dopracowano się w nim pewnej typowej, dla Hammerowskich horrorów koncepcji scenograficznej domu brytyjskiego). Andrew Spicer, autor znanej pracy o kategorii autorstwa w *cinéma noir*, tym razem poświęca swoje rozważania zwykle niedocenianej funkcji scenarzysty w kinie brytyjskim na przykładzie pracy Richarda Curtisa, autora takich przebojów filmowych, jak *Cztery wesela i pogrzeb* (1994) czy

Dziennik Bridget Jones (2001) albo serii *Czarna żmija*. Nie chodzi tu przy tym o dowartościowanie roli scenariusza, ale o ukazanie procesu powstawania dzieła filmowego jako pracy zbiorowej. Curtis zyskał rzadko osiągalną dla innych scenarzystów kontrolę nad ostatecznym kształtem dzieła, a jego nazwisko stało się swoistym znakiem firmowym wykorzystywanym w kampaniach promocyjnych. Pozyskał on do realizacji swoich pomysłów grono stałych współpracowników, reżyserów, wykonawców i producentów. Rozdział ten kończy tekst Petera Krämera o Jane Fondzie i wpływie jej działalności politycznej, zwłaszcza akcji pacyfistycznych, na pracę w filmie. Punktem zwrotnym w tej kwestii okazał się *Powrót do domu* (1978), gdzie nie tylko odtwarzała główną rolę kobiecą wedle własnej koncepcji, ale także – dzięki swemu statusowi w Hollywood – pilotowała projekt od etapu scenariusza i doboru ekipy, wspierając zwłaszcza ideologiczne przesłanie tego filmu.

Nowa Historia Filmu postrzega kategorie gatunku nie tylko jako wzorzec czy strukturę, ale także w perspektywie konkretnych warunków historycznych i kulturowych. Symptomatyczny jest tu tekst Richarda Taylora o stalinowskich musicalach w wersji Iwana Pyriewa i Grigorija Aleksandrowa jako utopijnej, propagandowej wizji Kraju Rad wcielającego w życie wizję powszechnej sprawiedliwości i szczęścia. Taylor wskazuje, że filmy te paradoksalnie, w oczach współczesnych, ukazywały wizję nie tyle bajeczną, ile taką, jaka niebawem się urzeczywistni.

Jeffrey Richards w tym samym rozdziale analizuje ewolucję filmów awanturniczych, które w latach 30. wobec zagrożenia ideologią nazistowską pokazywały bohaterów sprzeciwiających się władzy autorytarnej, a na przełomie lat 40. i 50., w okresie maccartyzmu i zimnej wojny, były instrumentem propagandy antykomunistycznej, ale podskórnie lansowały typ bohatera wywrotowca wypchniętego poza margines społeczny, walczącego o przywrócenie sprawiedliwości, przemycaly więc idee lewicowe z jednej strony, a z drugiej umacniały etos rycerski tak długo, jak długo był on atrakcyjny dla widzów. Jonathan Munby z kolei pokazuje przemiany filmu gangsterskiego lat 90. w szerokim kulturowym kontekście, od muzyki popularnej począwszy, na grach komputerowych skończywszy, które – co jest znakiem czasów – kierują uwagę przede wszystkim na środowisko Afroamerykanów.

Tekst Martina Shinglera jest poświęcony melodramatowi *Now, Voyager* (1942) z Bette Davis. Autor zdaje relację z współczesnych badań nad melodramatem hollywoodzkim. Píše też o kampanii promocyjnej filmu w latach 40. i o emplot Bette Davis niosącym ze sobą określone oczekiwania odbiorcze wobec bohaterki. Film okazał się nadzwyczajnym przebojem kasowym. Shingler analizuje więc recepcję krytyczną filmu przed laty i współcześnie, kładąc nacisk na podsyte ideologią próby zdefiniowania melodramatu, przede wszystkim w perspektywie feministycznej i psychoanalitycznej.

Ostatni rozdział jest poświęcony badaniom nad recepcją filmów. Tym samym punkt ciężkości przesuwamy z analizy samego dzieła w stronę jego obiegu społecznego. Każdy tekst zawarty w tym rozdziale opisuje, jak różne mogą być odczytania znanych utworów, przynależących do klasyki filmowej, w zależności od kontekstu i czasu odbioru. Marc Glancy pisze o *Szantażu* (*Blackmail*, 1929) Hitchcocka, pierwszym filmie brytyjskim z dźwiękowymi dialogami. W tym celu

analizuje materiały promocyjne i prasowe, magazyny fanów i listy do redakcji. Dziś nawet najdokładniejsza analiza filmu nie ujawnia pewnych jego niuansów znaczeniowych oczywistych dla odbiorcy z lat 20. Glancy zwraca bowiem uwagę na powszechny wówczas entuzjazm dla brytyjskiego akcentu, którym posługiwali się bohaterowie. Ten akcent stał się wyznacznikiem tożsamości narodowej brytyjskich filmów w stosunku do filmów hollywoodzkich.

Sarah Street nawiązuje do kwestii specyfiki narodowej, analizując podłoże decyzji cenzorskich w odniesieniu do filmu *Czarny narcyz* w reż. Powella i Presburgera. W podobnym duchu napisali swój tekst Ingrid Stigsdotter i Tim Bergfelder, a dotyczy on różnic pomiędzy odbiorem *Persony* Bergmana w Szwecji i w Wielkiej Brytanii. Wreszcie Justin Smith prześledził internetową dyskusję fanów filmu *Kult* (*The Wicker Man*, 1973).

Jakkolwiek wszystkie wymienione tu teksty dotyczą kwestii szczegółowych, odnosząc się do konkretnych tytułów, mogą służyć jako egzemplifikacja metod Nowej Historii. Otwierają wiele możliwości, które wykraczają poza rutynowy schemat nauczania uniwersyteckiego. Co więcej, niestereotypowość ujęcia, świeżość i dystans wobec zastanych hierarchii połączone ze starannością dokumentacyjną, stają się tu wartością, którą doceni z pewnością młodsze pokolenie filmoznawców. Okazuje się bowiem, że w tej dziedzinie jest jeszcze wiele nieprzetartych dróg.

TERESA RUTKOWSKA

New Film History. Sources, Methods, Approaches, red. James Chapman, Mark Glancy, Sue Harper, Macmillan Publishers Limited, Houndmills, Basingstoke, Hampshire 2007.