

Replika czy rekonstrukcja?

MARCIN GIŻYCKI

Statystyki są zatrważające: podobno z 21 000 filmów wyprodukowanych przed 1950 rokiem na świecie ponad połowa nie dotrwała do naszych czasów! Z okresu filmu niemego prawdopodobnie aż 80-90 procent kinowej produkcji uległo zniszczeniu. Co gorsze – proces bezpowrotnego tracenia dziedzictwa filmowego ludzkości wciąż trwa. Frank Thompson w książce *Lost Films: Important Movies that Disappeared* (Zaginione filmy. Ważne dzieła, które zniknęły)¹ wyliczył w 1996 roku, że przekopiowanie wszystkich filmów na łatwo palnej i ulegającej rozkładowi taśmie nitro w zbiorach, jakby nie było bogatego, Muzeum Fotografii w George Eastman House w Rochester zajęłoby, przy przeznaczonych na ten cel środkach, 150 lat. Światowe archiwa posiadają jakoby około 45 milionów metrów filmów wciąż czekających na przeniesienie na trwałe nośniki (co się przekłada na około 20 000 filmów fabularnych).

Jakich to ważnych filmów nie jesteśmy już w stanie obejrzeć? Z produkcji francuskich m.in.: *La belle dame sans merci* Germaine Dulac (1920) i kilku innych dzieł tej reżyserki, *La femme de la nuit* Marcela L'Herbiera (1930), *Fumée noire* Louisa Delluca i René Coiffarda (1920), *On a volé un homme* Maxa Ophulsa (1933), *L'Ouragan sur la montagne* i *Les Roquevillard* Juliena Duviviera (oba 1922), *Photogénies* Jeana Epsteina (1924), a przede wszystkim *Térèse Raquin* Jacquesa Feydera (1927). Na liście zaginionych filmów niemieckich są dzieła Ernesta Lubitscha, Fritza Langa, Friedricha Murnaua, Georga Pabsta i Paula Wegenera (ze sławną pierwszą wersją *Golema* z 1915 r. na czele). Nie istnieje już zapewne pierwszy angielski thriller Hitchcocka *The Mountain Eagle* (1926). W Stanach Zjednoczonych nie odnaleziono dotychczas kilku filmów Davida W. Griffitha z drugiej dekady ubiegłego wieku i Josepha von Sternberga z lat dwudziestych, a także *Roped* Johna Forda (1918), *Kleopatry* J. Gordona Edwardsa z legendarną Thedą Barą w roli tytułowej (1917) i *To Much Johnson* Orsona Wellesa (1938)². Podobno jedyna kopia tego ostatniego filmu spłonęła w pożarze madryckiej willi reżysera w 1970 roku. A jest to tylko wierzchołek, właściwie nawet czubek lodowej góry filmów, które zniknęły, wybranych z produkcji zaledwie czterech krajów. Rodzi się pytanie: czy można w ogóle w tej sytuacji napisać rzetelną historię kina?

W chwili pisania nie mam dostępu a do statystyk polskich, ale z przyczyn historycznych i ekonomicznych muszą być one jeszcze bardziej zatrważające. Najsmutniejsze jest to, że chyba bezpowrotnie straciliśmy kilka (kilkanaście? kilkadziesiąt?) filmów zrealizowanych już po wojnie, na przykład eksperymentalny dokument Mieczysława Waśkowskiego o twórczości Tadeusza Kantora *Uwaga, malarstwo* z 1958 roku. Nie ma już jakoby *Janosika* Haliny Bielińskiej i Włodzimierza Haupego (1954), pierwszego polskiego filmu barwnego o dłuższym metrażu. Nie ma negatywów *Nowego Janka Muzykanta* Jana Lenicy (1960). Niedawno rozsypała się ostatnia kopia *Kineform* Andrzeja Pawłowskiego (1958). Negatywy tego filmu też zaginęły. Pozostał jedynie (na szczęście!) jego kiepski zapis na kasecie VHS. Jak długo przetrwa?

Przyczyną zaginięcia tak wielu filmów nie jest wyłącznie wspomniana nieutrwałość łatwo palnej taśmy. Przez lata całe wielkie studia z rozmysłem niszczyły swoje archiwa w celu pozyskania miejsca na nowe filmy i oszczędzenia na kosztach przechowywania i konserwacji starych. Chcąc się odciąć od tej niechlubnej praktyki i dać przykład innym, wytwórnia MGM podjęła w końcu lat sześćdziesiątych akcję ratowania swoich zbiorów. Przedsięwzięcie to pochłonęło 30 mln. dolarów i zostało ukończone po dwudziestu latach. Niestety we wczesnej fazie projektu pożar jednego z magazynów zniszczył wiele przygotowanych do przekopiowania filmów.

Od czasu do czasu jednak środowisko archiwistów i filmoznawców elektryzowane jest wiadomością o niespodziewanym pojawieniu się jakiegoś uważanego za zaginione dzieła. Wiele filmów Bustera Keatona odnalazło się na przykład w ukrytym pokoju jego włoskiej willi, kiedy kupił ją James Mason.

Zdarza się, że nagłe ujawnienie się filmu zmusza ekspertów do weryfikacji hipotez, kładzie kres spekulacjom. Odnalezienie *Opusu I* Waltera Ruttmanna (1921), jednego z pierwszych filmów abstrakcyjnych, zaprzeczyło podejrzeniom, że dzieło to nigdy nie było ukończone. Odkrycie wczesnych filmów lalkowych Arthura Melbourne'a Coopera kazało przesunąć o kilka lat datę narodzin filmu animowanego. Bywa też, że filmy znane jednym badaczom, uchodzą za stracone w opinii innych. Graham Petri, autor ciekawego studium o europejskich reżyserach w Hollywood w latach dwudziestych, wypomina kolegom ignorancję w sprawie losów pierwszego amerykańskiego filmu Victora Sjöströma *Name the Man* (1924): film ten długo uważany był za zaginiony – i wciąż za taki uchodzi w oczach tych, którzy powinni być lepiej poinformowani³.

Niekiedy udaje się film zrekonstruować z kilku kopii przechowywanych w różnych archiwach. W przypadku produkcji niemych jest zresztą niemal regułą, że zachowane kopie tego samego dzieła różnią się, bywa że znacznie, od siebie. Filmy były często przemontowywane przez właścicieli kin, którym się wydawało, że lepiej znają publiczność niż producenci. Były też przemontowywane przez samych producentów i ponownie wpuszczane na ekrany w nieco zmienionej postaci. Wycinali z nich fragmenty kinooperatorzy dla kolekcjonerów klatek (tak, byli tacy!). Co gorsza, niektóre bardziej kasowe filmy po prostu ponownie realizowano, dokładnie w tej samej scenografii i z tymi samymi aktorami, gdy ich negatywy stawały się bezużyteczne po wykonaniu dużej liczby kopii. Nigdy więc praktycznie nie wiadomo – chyba że istnieją zmontowane materiały wyjściowe, co w przypadku filmów niemych graniczy niemal z cudem

– jak naprawdę wyglądał oryginał, jeśli w ogóle jakkolwiek wersję można za takowy uznać.

Nie znaczy to, że rekonstrukcji nie powinno się w ogóle podejmować, chociaż z samej definicji jest to zabieg hipotetyczny. W latach sześćdziesiątych w rosyjskim państwowym archiwum filmowym Gosfilmofond podjęto na przykład rekonstrukcję filmu *Jedna* Grigorija Kozincewa i Leonida Trauberga. Negatywy i jedyna kompletna kopia spłonęły podczas oblężenia Leningradu w 1941 roku. Projekt stał się możliwy dzięki wysiłkom międzynarodowego grona ekspertów, którzy starannie otworzyli partyturę Dymitra Szostakowicza (pracom tym przewodził polski uczeń kompozytora Krzysztof Meyer). Na jej podstawie można było złożyć razem fragmenty niepełnych kopii odnalezionych w różnych miejscach. W ten sposób udało się odzyskać prawie całe dzieło z wyjątkiem kilku końcowych scen⁴. Praktykowałem kiedyś w magazynach Centralnego Archiwum Filmowego (obecnie FilMOTEKA Narodowa), gdzie miałem okazję przyglądać się podobnym zabiegom, którym nie towarzyszył jednak międzynarodowy rozgłos, przeprowadzanym na przedwojennych polskich filmach przez wspaniałego, nieżyjącego już konserwatora Żebrowskiego.

Znane są też próby rekonstrukcji filmów, z których niewiele lub prawie nic się nie zachowało, poza pojedynczymi kadrami lub opisami w prasie. Kiedy podejmowałem się odtworzenia scenariusza eksperymentalnej krótkometrażówki Jalu Kurka *OR* (1934)⁵, byłem w luksusowej sytuacji: żył jeszcze autor filmu, z którym mogłem porozmawiać. Dysponowałem też licznymi niezmontowanymi fragmentami dzieła, zdeponowanymi wówczas w FilMOTECE Narodowej. Fragmenty te później zmontował w zgrabną całość (choć nieco odbiegającą od mojej wizji) Ignacy Szczepański i włączył do swojego filmu dokumentalnego o poecie (*Jalu Kurek*, 1985). W tej rekonstrukcji każdy kadr pochodzi z oryginalnych materiałów. Nie dodano do nich ani jednego obcego ciała.

Znacznie uboższym materiałem dysponował natomiast amerykański artysta Bruce Checefsky, kiedy przygotowywał się do rekonstrukcji *Apteki*, pierwszego polskiego filmu awangardowego, zrealizowanego przez Franciszkę i Stefana Themersonów w 1930 roku. Mógł się oprzeć na kilkunastu zachowanych kadrach i kilku opisach filmu pozostawionych przez samych twórców i uczestników jego pokazów we wczesnych latach trzydziestych. Rezultat okazał się niezwykle przekonujący, pierwowzór musiał wyglądać zapewne bardzo podobnie. Niemniej *Apteka* Checefsky'ego (2001) jest jego własnym dziełem, autorską wizją zaginionego, ważnego filmu.

Ten sam twórca podjął się po *Aptece* sfilmowania dwóch nigdy nie zrealizowanych scenariuszy do innych polskich filmów eksperymentalnych: *Kobiety i kół* z 1930 roku Jana Brzękowskiego i całkiem niedawno *Innych* Andrzeja Pawłowskiego z 1958 roku. Oczywiście większość filmów powstaje na podstawie gotowych scenariuszy, ale w tym przypadku mamy do czynienia z tekstami artystów, którzy mieli własną, bardzo sprecyzowaną wizję filmową. Brzękowski zawarł ją w teoretycznym wstępie do swojego scenariusza⁶, a Pawłowski z kolei zaopatrzył maszynopis w szkice.

Checefsky, przystępując do realizacji *Kobiety i kół* (2003), miał dwie drogi do wyboru: albo zrealizować ten pełen tricków scenariusz tak doskonale, jak na to pozwalają dzisiejsze środki techniczne, albo pokusić się o jego odtworzenie

w formie bliskiej podobnym filmom z epoki (z uwzględnieniem skromnych możliwości produkcyjnych awangardowych filmowców tych czasów). Checefsky poszedł drugą drogą i stworzył stylowy, chciałoby się powiedzieć postmodernistyczny pastisz dawnego kina eksperymentalnego, w którym prawdziwe latające głowy zastąpione są miniaturkami na sznurkach. *Inni* (2004) są natomiast znacznie bardziej współczesną adaptacją, chociaż dość wiernie postępującą za scenariuszem, którego kanwę stanowi wstrząsający monolog pacjenta jednego z krakowskich szpitali dla psychicznie chorych (oparty na autentycznym dzienniku z lat wojny). Pawłowski planował realizację tego projektu na taśmie 35 mm z oszczędnym użyciem koloru. Checefsky zdecydował się (po raz pierwszy zresztą w swojej twórczości filmowej) na zapis wideo i dzisiejsze realia w sekwencjach kontrapunktujących opowieść narratora. Kontrapunktujących, bowiem obraz, zgodnie z intencją Pawłowskiego, nigdy nie jest prostym zobrazowaniem tekstu, który słyszymy.

Oba filmy są w gruncie rzeczy także próbą rekonstrukcji, tyle że nie zaginionych filmów, ale bardzo sprecyzowanej, chociaż niezmaterializowanej wizji filmowej.

MARCIN GIŻYCKI

¹ F. Thompson, *Lost Films: Important Movies that Disappeared*, New York 1996. Wszystkie dane statystyczne podaję za tym źródłem.

² Listę tę sporządziłem na podstawie książki H. Waldmana *Missing Reels: Lost Films of American and European Cinema* (Jefferson-London 2000).

³ G. Petrie, *Hollywood Destinies: European Directors in America, 1922-1931*, London-Boston-Melbourne-Henley 1985, s. 128.

⁴ Historię rekonstrukcji filmu i partytury opisuje Thimoty Foster (*Lost Films*, „Contempo-

rary Review” 2003, przedruk: <http://www.londonfoodfilmfiesta.co.uk/Filmma~1/Lost%20Films.HTM>). Z tego źródła zaczerpnąłem też kilka innych informacji spożytkowanych w niniejszym tekście.

⁵ M. Giżycki, *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1996, s. 125-127.

⁶ J. Brzękowski, *Pour le film abstrait*, „Cercle et Carré” 1930, s. 11-12; polski pierwodruk: *Kobieta i koła*, „Linia” 1031, nr 1, s. 24-28.