

„Kwartalnik Filmowy” nr 128 (2024)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.3668>

© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Lukasz Kielpiński

Uniwersytet Warszawski

<https://orcid.org/0000-0003-4977-9089>

Od Powstania Warszawskiego do Czarnych Panter. Jak Edward Laudański stał się Edouardem de Laurotem

Słowa kluczowe:

Edouard de Laurot;

Yves de Laurot;

Edward Laudański;

Jonas Mekas;

Powstanie

Warszawskie

Abstrakt

Tekst jest poświęcony zapomnianej (szczególnie w rodzimym filmoznaństwie) postaci ze świata filmu, która wywarła znaczący wpływ na historię kina pomiędzy latami 50. a 70. XX w. Edward Laudański, znany na Zachodzie jako Edouard (lub Yves) de Laurot, w polskojęzycznej literaturze jest obecny przede wszystkim w ramach historiografii Powstania Warszawskiego, w którym brał aktywny udział. Na podstawie kwerendy bibliotecznej i zasobów wybranych archiwów autor tekstu stara się zarysować trajektorię życia Laudańskiego od udziału w Powstaniu Warszawskim, przez okres współpracy m.in. z Orsonem Wellesem czy Federico Fellinim oraz współtworzenie z braćmi Mekasami czasopisma „Film Culture”, aż po wspieranie lewicowego ruchu *cinéma engagé* na przełomie lat 60. i 70. XX w. Celem tekstu jest również pokazanie, że teoria filmu rozwijana przez Laudańskiego wciąż pozostaje inspirująca, a także odpowiedzenie na pytanie, dlaczego Jonas Mekas stał się legendą filmu, podczas gdy jego pochodzący z Polski bliski współpracownik został zapomniany.

Gliniarz: *Wiesz, film jest fikcją, nie jest do niczego potrzebny.*

My: *Ależ fikcja jest potrzebna. Czy kiedykolwiek czytałeś książki?*

Gliniarz: *Kiedyś czytałem jakieś opowiadanie. Nie spodobało mi się.*

Książka o geografii to co innego, jest potrzebna. Jedzenie jest potrzebne. Albo książka telefoniczna. Ale nie fikcja. Każdy idiota może napisać fikcyjne opowiadanie – nawet komunista by potrafił.

Edouard [de Laurot], później: *Bardzo trudno jest być antykapitalistą.*

Nowy Jork, 18 sierpnia 1958¹

W 1970 r. na łamach amerykańskiego czasopisma filmowego „Cinéaste” ukazał się wywiad z filmowcem i propagatorem kina zaangażowanego, przedstawiającym się jako Yves de Laurot. Na okładce numeru widniała Statua Wolności ogladana z niepokojącej perspektywy – poprzez wizjer karabinu snajperskiego celującego w nowojorski symbol wolności. Ujęcie to pochodziło z filmu *Listen, America!* (1968) w reżyserii de Laurota, bohatera wywiadu. Redakcja „Cinéaste” przedstawiła go swoim czytelnikom jako *nagradzanego filmowca i pisarza oraz jednego z założycieli „cinéma engagé”*. Dalej można było przeczytać, że *de Laurot jest także jednym z najważniejszych współczesnych teoretyków i orędowników kina zaangażowanego*². Zapytany o to, skąd się wzięło jego zainteresowanie filmem, de Laurot opowiedział anegdotę, która – prawdziwa lub nie – z perspektywy czasu wydaje się idealnym mitem założycielskim dla jego późniejszej twórczości: *Pierwszy raz aparat w rękach miałem pod koniec wojny (...). Pojмалиśmy niemiecki czołg, weszliśmy do niego i znaleźliśmy tam – oprócz typowego wyposażenia czołgu – pierwszą bojową kamerę Arriflex 35mm! Powiedzieliśmy więc żołnierzom, że pozwolimy im żyć, jeśli poinstruują nas, jak obsługiwać ten aparat. Austriacki strzelec trząsł się i nie bardzo wierzył, że pozostawimy go przy życiu. Tak jednak zrobiliśmy, a on nas nauczył obsługi kamery*³.

De Laurot relacjonował, że w wyniku tego wydarzenia wraz z końcem wojny podjął studia filmowe w paryskim IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques) oraz w łódzkiej filmówce. Oprócz tego w latach 50. XX w. uzyskał dyplomy z anglistyki w Cambridge i z filozofii na Sorbonie⁴.

Po skończeniu studiów de Laurot odbył ponoć kilka istotnych asystentur reżyserskich. W wywiadzie wspominał o współpracy z Orsonem Wellesem przy filmie o Don Kichocie⁵, a także ze szwedzkim reżyserem Peterem Weissem przy *The Mirage* (1960). Później miał nakręcić kilka krótkich filmów na potrzeby kampanii prezydenckiej Johna F. Kennedy’ego w 1960 r.⁶ Następnie, jak twierdził w wywiadzie, nadeszły jego dwie włoskie współprace – najpierw z Andrzejem Munkiem przy krótkim filmie *Un Altro Festival*, a potem z Federikiem Fellinim przy filmie *Giulietta i duchy* (*Giulietta degli spiriti*, 1965). Raphael Rubinstein, amerykański poeta i krytyk sztuki, którego droga życiowa w pewnym momencie skrzyżowała się z drogą Edouarda de Laurota, stwierdził, że *gdyby nie jego marksistowskie przekonania, prawdopodobnie kręciłby wysokobudżetowe filmy z prawdziwymi gwiazdami*⁷.

Na drugą połowę lat 60. XX w. przypadł szczególnie intensywny czas w życiu de Laurota. W latach 1965-1966 współtworzył Free University of New York (FUNY) – eksperymentalną uczelnię działającą w latach 1965-1968 w Nowym Jorku jako ważny ośrodek intelektualny wyłaniającej się wówczas nowej

lewicy. Na FUNY de Laurot prowadził teoretyczne oraz praktycznie zajęcia ze scenopisarstwa, reżyserii, aktorstwa oraz sztuki operatorskiej⁸. Kolejne lata to okres realizacji jego dwu – jedynych publicznie dostępnych – autorskich filmów: *Black Liberation* (1967), znany później jako *Silent Revolution*⁹, oraz wspomniany na początku *Listen, America!* (1968). Pierwszy z nich został nagrodzony na festiwalu w Wenecji, a w 1973 r. otrzymał nominację do Oscara za najlepszy film dokumentalny¹⁰. W roku 1967 na łamach trzeciego numeru „Cinéaste” de Laurot zadebiutował manifestem *Engaged Cinema in the United States*¹¹. W tym czasie przyjaźnił się m.in. z Jamesem Baldwinem i Pierem Paolem Pasolinim¹². Za to na początku lat 60. powoli dogasała jego najlepiej udokumentowana przyjaźń – długoletnia, osobista zażyłość i współpraca zawodowa z Jonasem Mekasem, „papieżem” amerykańskiej awangardy filmowej połowy XX w.

Sądząc po tak imponującym życiorysie, można przypuszczać, że Edouard / Yves de Laurot zapisał się złotymi zgłoskami nie tylko w historii kina amerykańskiego, ale także w historii kultury XX w. Okazuje się jednak, że jest to postać niemal kompletnie zapomniana we współczesnej historiografii kina, mimo jej niewątpliwego wpływu na rozwój amerykańskiej awangardy filmowej od lat 50. po lata 70. XX w. Natomiast szczególnie istotne z punktu widzenia polskiego czytelnika i polskiej czytelniczki może być pochodzenie Edouarda / Yvesa de Laurota, który ponad dwadzieścia pierwszych lat życia spędził w Warszawie, dorastając na Sadybie w dzielnicy Mokotów. Urodził się w stolicy jako Edward Łada Laudański, syn Hanny Laudańskiej i podpułkownika Stanisława Laudańskiego. Informacje o jego trudnej, warszawskiej młodości można znaleźć przede wszystkim w szczegółowych opracowaniach historiografii Powstania Warszawskiego, w którym brał czynny udział pod pseudonimem „Edwin”.

Osiemdziesiąta rocznica Powstania Warszawskiego to nie tylko dobra okazja, ale przede wszystkim najwyższa pora, by odzyskać Laudańskiego zarówno dla rodzimego filmoznawstwa, jak i dla historii kultury polskiej. W niniejszym tekście zamierzam zarysować krótką i z racji objętości niepełną biografię tej fascynującej postaci. Moim celem jest raczej przybliżenie ogólnej sylwetki Laudańskiego / de Laurota (dalej będę stosował oba nazwiska wymiennie) niż jakiegokolwiek wyczerpujące ujęcie tematu, którego nie sposób zrealizować w ramach pojedynczego artykułu. Polityczne zaangażowanie Laudańskiego rozciąga się bowiem od czynnej walki z nazizmem w Powstaniu Warszawskim po sprzeciw wobec rasizmu i współpracę z Czarnymi Panterami w Stanach Zjednoczonych. W tej pojedynczej biografii, w której Edward Laudański z Sadyby stał się Edouardem de Laurotem z nowojorskiego Manhattanu, zawiera się niezwykle cenne poznawczo, bezpośrednie połączenie między partykularną historią Polski a dwudziestowieczną historią uniwersalną.

Kamera, czołg, akcja

Wspomniana w wywiadzie dla „Cinéaste” scena z początków filmowej drogi de Laurota – czołg, kamera Arriflex 35mm i austriacki żołnierz – mogła się faktycznie wydarzyć. Prawdopodobnie chodziło o czołg dywizji SS „Hermann Göring”, a całe zdarzenie mogło mieć miejsce w pierwszych dniach sierpnia 1944 r.¹³

Edward Laudański, jako żołnierz AK, uczestniczył w działaniach wojennych trzeciej kompanii batalionu „Chrobry I”¹⁴. Podchorąży i dowódca 1116. plutonu Stanisław Pietras, pseudonim „Kobuz”, wymienia Edwarda Laudańskiego, pseudonim „Edwin”, wśród 34 członków plutonu, którzy pojawili się na koncentracji przed godziną „W” 1 sierpnia 1944 r. na ul. Grzybowskiej¹⁵. Udział Edwarda Laudańskiego w walkach powstańczych potwierdza jego kolega z klasy z gimnazjum im. Stefana Batorego w Warszawie, Jan Kurdwanowski, pseudonim „Krok”. W wydanych po dekadach wspomnieniach tak opisuje spotkanie z Laudańskim w pierwszych dniach powstania: *Mały oddział uzbrojonych powstańców przekracza szybko jezdnię. Wśród nich widzę Edka [Edwarda Laudańskiego – Ł. K.], z którym chodziłem do tej samej klasy gimnazjum przez trzy lata. Ledwo go poznałem w niemieckim hełmie*¹⁶. *Twarz mu zmężniała, wyrósł, prawie mnie dogonił. Przed wojną przeżywali go „pajdkiem”, a nawet „kucyk” na niego wołali. Choć taki mały, zadziorny był. W pierwszej klasie tylko my dwaj na trzydziestu chłopców nie wstąpiliśmy do harcerstwa z powodu wstrętu do zbierek i salutowania. Ucieszyliśmy się ze spotkania*¹⁷.

Dzięki spisanim przez Kurdwanowskiego wspomnieniom pod tytułem *Mrówka na szachownicy* można dowiedzieć się całkiem sporo o losach Laudańskiego w trakcie walk, ponieważ obaj trzymali się razem niemal do końca Powstania Warszawskiego. Kurdwanowski nazywa wręcz swojego przyjaciela *przewodnikiem duchowym i wzorem*¹⁸. Często wspomina o jego wyjątkowych zdolnościach oratorskich, nazywając swego towarzysza „świątynnym aktorem” czy „mistrzem narracji”. To wszystko, w połączeniu z talentem towarzyskim i pewną dozą bravury, czyniło Edwarda Laudańskiego bardzo popularnym wśród osób uczestniczących w powstaniu, choć przysparzało mu również wrogów. Kurdwanowski wskazuje, że już wtedy razem z „Edkiem” mieli stosunkowo wyrobione sympatie polityczne: *Dzięki stosunkom Edka zrobiono nam opaski z napisem „GS Lis” (...). Spierano się o kolor opasek. Lewicowym inteligentom odpowiadał czerwony, antykomunistom zielony. Zakończyło się ugodą. Drużyna o większej koncentracji inteligentów musiała się zadowolić buraczkowym z braku rewolucyjnej czerwieni. Druga drużyna dostała ciemnozielone (...). Edek, wskazując na buraczkowy kolor, drażnił kogo się dało i kogo popadło, mówiąc, że obaj jesteśmy komunistami, tymczasowo w Armii Krajowej*¹⁹.

Jednak deklarowana lewicowość czy wręcz komunizm nie sprawiły, że dwójka towarzyszy broni stała się po wojnie (którą obaj szczęśliwie przeżyli²⁰) zwolennikami komunistycznego systemu w wydaniu stalinowskim. Wybrali inną drogę. Laudański prawdopodobnie już wtedy zdradzał swój zagorzały antyimperializm oraz niechęć do hierarchii i scentralizowanej władzy. W końcu, jak pisał Kurdwanowski, tylko oni dwaj w klasie nie wstąpili do harcerstwa.

W 1945 r. wraz z końcem wojny dawni towarzysze broni postanowili wyjechać na Zachód²¹. Wówczas udało się to jednak tylko jednemu z nich. Przy czechosłowackiej granicy sowieckiego imperium Kurdwanowski został złapany, gdy tuż przed przejściem granicznym wyskakiwał z pociągu. Chwilę wcześniej z wagonu wydostał się Laudański, któremu udało się zbiec. Dawni towarzysze broni spotkali się ponownie dopiero po dwunastu latach, podczas krótkiej wizyty Laudańskiego w Polsce latem 1957 r. Opis tego wydarzenia w książce Kurdwanowskiego jest bardzo wymowny. Przytaczam go w obszernym fragmencie, który wiele mówi o aurze, jaką roztaczał wokół siebie początkujący wówczas reżyser

i krytyk filmowy: *Ktoregoś dnia wracam ze szpitala – przed domem stoi Edek. Wygląda jak model z włoskiego magazynu mody z odchyleniem w stronę artystyczno-poetycką, coś z lorda Byrona. Tak wyobraziłbym sobie Oskara Wilde. Ostatni raz widziałem Edka dwanaście lat temu, w lipcu 1945 roku, w wytartej marynarce i pumpach, gdy zeskakiwał z wagonu na sowiecko-amerykańskiej linii demarkacyjnej pod Pilznem. Zmężniał. Odezwał się pierwszy. Odczułem ulgę, że mówi płynnie po polsku. Chyba było w tym coś więcej niż oczywisty fakt, że w tej chwili jedynym co mieliśmy wspólnego był język i zamierzchnia przeszłość. Jako Polak widocznie uważałem się za coś niższego od zachodniego Europejczyka i konsekwentnie za niższego od Edwarda. To, że mówił po polsku jak Polak, robiło go w moich oczach Polakiem i nie musiałem czuć się niższym od niego. Jego polszczyzna była nienaganna, bogatsza niż przeciętnego inteligenta. Wyczuwałem jednak coś obcego w akcencie, wprawdzie tylko odrobinę, jakbyś do naczynia pełnego kryształowo czystej wody dołączył kroplę atramentu. Jeszcze nie wiedziałem, że w Paryżu brali go za Francuza, w Rzymie za Włocha, w Londynie za Anglika, w Nowym Jorku za Amerykanina²².*

Ten światowiec o wyglądzie Oskara Wilde'a, który już wówczas był bliskim przyjacielem braci Mekasów, miał podczas krótkiego pobytu w ojczyźnie spotkać się z polskimi filmowcami, także z *niejakim Teoplitzem*²³, czyli zapewne z ówczesnym redaktorem „Kwartalnika Filmowego” Jerzym Toeplitzem lub jego bratankiem, Krzysztofem Teodorem Toeplitzem, wtedy początkującym pisarzem i scenarzystą.

Nietrudno się jednak domyślić, że jeżdżący czarnym mercedesem „model z włoskiego magazynu mody”, a zarazem przyjeżdżający z Zachodu filmowiec-intelektualista musiał wzbudzać wiele podejrzeń Służby Bezpieczeństwa PRL. I rzeczywiście, niedługo po przyjeździe stał się podejrzany o szpiegostwo na rzecz Stanów Zjednoczonych, a po wezwaniu przez SB otrzymał nakaz opuszczenia Polski w ciągu trzech dni²⁴. Wyjechał jednak już dnia następnego.

Edward Laudański i Jonas Mekas – spór o uniwersalia

Podczas wizyty w Polsce Edward Laudański znany był już na Zachodzie jako Edouard de Laurot, krytyk filmowy i współzałożyciel amerykańskiego magazynu „Film Culture”, którego redaktorem naczelnym był Jonas Mekas. W drugiej połowie lat 50. XX w. Mekas i de Laurot często występowali w duecie jako autorzy wywiadów ukazujących się na łamach „Film Culture”, a na przełomie lat 50. i 60. razem realizowali film *Guns of the Trees* (1961). Chronologicznie pierwsza wzmianka dotycząca ich znajomości pojawiła się w dziennikach Jonasa Mekasa we wpisie z 2 lutego 1954 r. autorstwa jego brata, Adolfa²⁵: *Poprzedniej nocy Jonas i ja spotkaliśmy Edouarda de Laurota, który obiecał nam pieniądze i bycie naszym reprezentantem w Europie*²⁶. Było to w okresie, kiedy bracia szukali sponsorów i współpracowników dla planowanego przez siebie czasopisma filmowego – znanego potem jako „Film Culture”. Od tego wpisu de Laurot pojawia się we wspomnieniach Mekasa regularnie aż do około 1961 r. Jednak od początku zarysowują się wyraźne różnice w poglądach obu twórców. Późniejszy autor *Wspomnień z podróży do Litwy* (1972) – który przeżył ostatnie miesiące wojny w niemieckim obozie pracy, a po wojnie przez lata tułał się po obozach dla dipisów²⁷, widząc tam wiele cierpienia, głodu i strachu – stracił wiarę w europejski projekt cywilizacyjny i po II wojnie

światowej uważał go za kompletnie skompromitowany. Był niechętny wszelkim ideologiom i sceptyczny wobec jakichkolwiek tradycji Starego Kontynentu. Nie idealizował przy tym Ameryki, często krytykując panujący tam pragmatyzm, materializm i konsumpcjonizm, ale dostrzegał w Stanach Zjednoczonych obiecującą szansę na nowe otwarcie. Z kolei Edouard de Laurot pozostawał wierny europejskim tradycjom intelektualnym, takim jak marksizm czy egzystencjalizm.

Wymownym świadectwem napięcia strukturyzującego przyjaźń Mekasa i de Laurota jest ich krótka rozmowa spisana przez Litwina w maju 1954 r.: – *Właśnie skończyłem pisać książkę, nazywa się „Przepaść Atlantyku” – oznajmił Edward na drugim końcu telefonicznej linii. – Zamieściłem w niej krytykę postaw takich jak twoja; krytykę amerykańskiej kultury (...). – Często się zastanawiam, skąd się wzięła ta dzieląca nas przepaść. Obaj jesteśmy Europejczykami. Po co mówić o podziale atlantyckim, skoro istnieje ogromna przepaść w samej Europie, między tobą i mną. Moja przeszłość, moje doświadczenie życia po tej i tamtej stronie żelaznej kurtyny sprawiło, że wszystkie bezpieczne i solidne przekonania się załamały. – (...) Chyba jesteś w lepszej sytuacji niż ja. Możesz zacząć od zera i sam odkryć, a przynajmniej próbować odkryć swoją własną prawdę. Wciąż masz w sobie naiwność, co może jest oznaką świętości. Nie wiem, czy jestem szczęśliwy, czy też nieszczęśliwy, dochowując wierności dawnym przekonaniom. Ale wciąż w nie wierzę*²⁸.

Obaj filmowcy – jak się wydaje – doceniali intelektualną stymulację płynącą z dzielących ich różnic światopoglądowych. We wpisie z 2 lipca 1958 r. Mekas zamieścił cytaty z Exupéry’ego – *prawdziwi przyjaciele to nie ci, którzy coś ci ofiarowują, lecz ci, którzy od ciebie wymagają* – sugerując, że ma w tym przypadku na myśli Edouarda²⁹.

Najbardziej pogłębiony opis postawy, przekonań i charakteru de Laurota można znaleźć w opublikowanych w 2019 r. dwutomowych, nowojorskich dziennikach Jonasa Mekasa. Z uwagi na unikatowość relacji o pochodzącym z Polski redaktorze „Film Culture” fragment, w którym autor *Lost, Lost, Lost* (1976) opisuje swój stosunek do Edouarda de Laurota, wart jest przytoczenia w całości: *Szanuję jego niemalże gorączkową wiarę w to, co robi i mówi. Nie mam wątpliwości co do szczerości jego intencji. Jego krytycy także oceniają wszystkich oraz wszystko, z tym że oni robią to tylko po to, żeby mieć jakąś opinię, w imię własnego ego i płynącego z tego samozadowolenia. Edouard, cokolwiek robi lub mówi, zawsze stara się swoje czyny oraz myśli odnieść do planu społecznego, do swoich najwyższych ideałów i humanistycznych marzeń. I bez wątpliwości wszystko, co mówi, jest wciąż osobiste – jakże mogłoby nie być! To, co odróżnia go od jego krytyków, to cel, motyw i postawa wobec wypowiadanych sądów. To różnica pomiędzy nieuświadomionym egoizmem i fanatycznie bezinteresownym idealizmem*³⁰.

Widać zatem, że Mekas niegdyś bardzo cenił ideowość Edouarda, jego zaangażowanie we własne przekonania i autentyczną pasję do ich bezkompromisowego wdrażania w życie. Przyjaciel imponował mu także intelektem, ponieważ we wpisach w dzienniku często pojawiały się krótkie aforyzmy i błyskotliwe myśli wypowiedziane danego dnia przez de Laurota.

Przyjaźń dwóch redaktorów wpływowego czasopisma jednak nie przeetrwała próby czasu. Pod koniec lat 50. w dziennikach Jonasa Mekasa stopniowo daje się odczuć irytacja zachowaniem Edouarda. Jest to szczególnie widoczne, gdy razem z Adolfasem Mekasem, zaczęli we trójkę kręcić swój pierwszy film, *Guns*

of the Trees. Okazało się wtedy, że różnice w podejściu do pracy przy filmie były nie do pogodzenia. Tam, gdzie Jonas Mekas chciał widzieć improwizację, spontaniczność i naturalną ekspresję aktorów i aktorek, tam Edouard de Laurot wołał być dyrektywny, trzymać się scenariusza oraz kierować zespołem aktorskim. Konflikty podczas pracy nad filmem jeszcze bardziej wyostrzyły różnice dzielące obu mężczyzn. Mekasowi bliższa była ogólna swoboda i brak jasnego światopoglądu, który wychodziłby poza bliżej nieokreśloną, beatnikowską estetykę buntu, podczas gdy de Laurot prezentował dość jasne stanowisko wobec rzeczywistości, wyznaczone przede wszystkim przez mieszaną marksizmu z egzystencjalizmem.

Na początku lat 60. XX w. Mekas wprost zakomunikował Laudańskiemu, że nie chce już z nim dalej współpracować. We wpisie z 3 kwietnia 1961 r. pisał, że jasne jest, iż kręcony przez nich film okazał się porażką: *Od samego początku, kiedy tylko Edouard wysiadł z samolotu, odtąd wszystko zaczęło się sypać. I oto teraz jesteśmy, ze szczątkami czegoś, co mogło być kiedyś filmem*³¹. Po czym dodał: *Od listopada trzymaliśmy Edouarda z dala od filmu. Czegokolwiek się nie dotknie, zamienia to w propagandę, przedstawienie albo gówno*³². Mekas nie zmienił zdania do końca życia – w jednym z ostatnich wywiadów przyznał, że uważa ten film za nieudany i wciąż bardzo niechętnie pokazywał go publicznie³³. Od wspomnianego wpisu de Laurot przestał regularnie pojawiać się w dzienniku Mekasa, a ich relacje niemal zupełnie się rozpadły.

Dawna przyjaźń pomimo różnic właśnie z ich powodu zamieniła się w końcu we wrogość. Przywiązanie de Laurota do silnych narracji stało się ostatecznie nie do pogodzenia z postawą Mekasa (z ducha postmodernistyczną): *Edouard nie potrafi zaakceptować faktu, brak mu pokory lub mądrości, że żyjemy dzisiaj w epoce przejściowej i żadna trwała kultura, sztuka, żadne statyczne właściwości nie mogą być dłużej tolerowane przez siły życiowe*³⁴. Można zatem powiedzieć, że konflikt tej dwójki był swego rodzaju nowoczesnym „sporem o uniwersalia” – w wymiarze etycznym i kulturowym, nie metafizycznym – w wydaniu pokolenia doświadczonego II wojną światową. Podczas gdy Mekas stracił wiarę w uniwersalne wartości i stabilne formy pojmowania świata, de Laurot wciąż w nie wierzył i starał się na swój sposób zrehabilitować uniwersalizm.

De Laurot, Chile i historia uniwersalna

Już od pierwszej publikacji de Laurota na łamach „Film Culture” można stosunkowo dobrze poznać główne założenia zarówno jego wczesnej teorii filmu, jak i myśli społecznej, które były niemal nierozłączne. Co więcej, umieszczenie artykułu jego autorstwa jako otwierającego pierwszy numer czasopisma pozwala mniemać, że stanowił on poniekąd programowy tekst dla wczesnych lat „Film Culture”. Sądząc już po pierwszym zdaniu, ambicje autora i czasopisma były bardzo duże. *Manifestacją ducha syntezy naszych czasów jest to, że pojęcie „estetyka” zaczęło oznaczać integrację trzech niegdyś odrębnych dyscyplin: historii, nauk społecznych i krytyki artystycznej*³⁵ – tymi słowami de Laurot rozpoczynał swój kilkunastostrońcowy wywód. Gdyby na tym etapie nie było jeszcze jasne, do jakiej tradycji filozoficznej autor się odwoływał, warto przytoczyć jego dalszą myśl, którą uzasad-

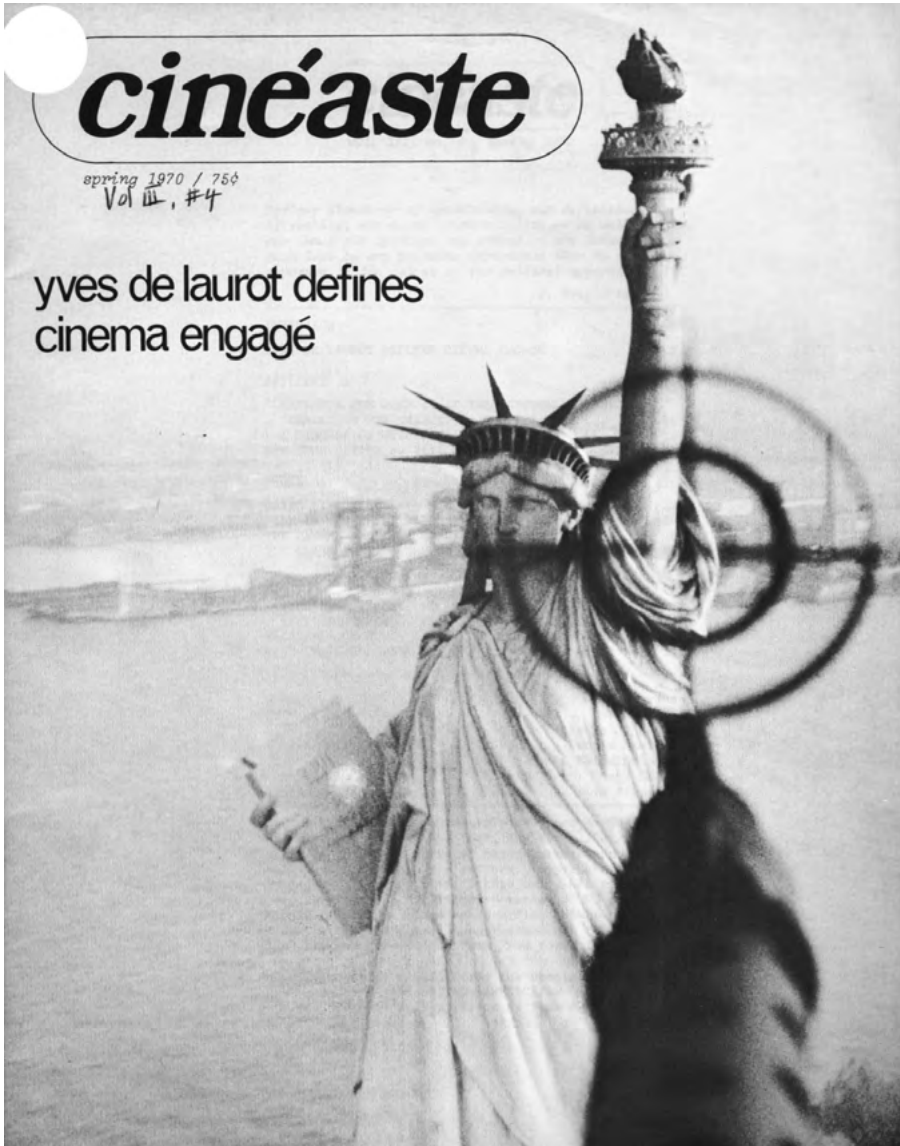
nia wyjątkowość filmowego medium: [Kino] *jest zatem wyjątkowo predysponowane do tego, aby chwycić rzeczy w ruchu, nie w oczywistym sensie odtwarzania ich ruchów, ale w głębokim sensie bycia w stanie zrozumieć prawa stawania się rzeczy, a zatem samego ducha naszej epoki*³⁶.

Poglądy de Laurota od początku silnie inspirowała filozofia Hegla, o czym świadczą powracające u niego takie pojęcia, jak „duch epoki” czy „stawanie się”, choć z czasem coraz wyraźniej wybrzmiewała w nich predylekcja marksistowska. Jednak teoria ta nigdy nie była pozbawiona domieszki czegoś, co jej późniejsi krytycy nazywali niekiedy „spirytualizmem”³⁷, ale jest to specyficznie rozumiany „spirytualizm” zaczerpnięty z myśli Hegla, którą autor bez wątpienia interpretował jako filozofię immanencji. W tym rozumieniu często używane przez de Laurota pojęcie „stawania się” – stosowane przez niego zarówno w planie jednostkowym i subiektywnym, jak i w planie historycznym i obiektywnym – byłoby bliskie interpretacji Gilles’a Deleuze’a, który w sercu tego procesu lokował przede wszystkim afekt, nietożsamość i otwarcie się na zmianę.

Teoria filmu wyłożona przez de Laurota we wspomnianym wyżej tekście jest częścią jego szerszej myśli estetycznej, społecznej i filozoficznej, co czyni autora postacią szczególnie zajmującą w historii myśli filmowej. Do istotnych aspektów jego teorii należy powracające w kolejnych tekstach – w różnych formach – zagadnienie dialektycznej relacji pomiędzy partykularnym a uniwersalnym. We fragmencie poświęconym swojej definicji rzeczywistości de Laurot napisał: *Jeśli rzeczywistość jest światem postrzeganym i przekształcanym przez człowieka, to będzie się ona różnić w zależności od subiektywności jednostki i, co ważniejsze, od społecznej intersubiektywności, środowiska lub kultury, a zatem jest w najgłębszym sensie związana z historią. Historią rozumianą nie jako antologia rodów i dat, ale historią doświadczaną przez tych, którzy ją przeżywają: jako zespół czynników ekonomicznych, społecznych, kulturowych, politycznych i etycznych oddziałujących w ich codziennej egzystencji (...) Nie może być interpretacji bez partykularnej percepcji. Dlatego nie istnieje sztuka „uniwersalna”: są tylko sztuki, z których wszystkie próbują wyrazić to, co uniwersalnie ludzkie – poprzez swój szczególny okres historyczny*³⁸.

Dla de Laurota zatem bardzo duże znaczenie miała sfera indywidualnego doświadczenia, w której koncentruje się owa dialektyka między partykularnym a uniwersalnym. Jednocześnie jego pojęcie „uniwersalności” nie było naiwne i uproszczone – nie wierzył on w sztukę „uniwersalną”, ale dostrzegał w sztuce potencjał komunikowania pewnych humanistycznych uniwersaliów wyrażanych poprzez zawsze partykularną, choć nigdy nie przypadkową, lecz historycznie uwarunkowaną formę.

Znaczenie historii w życiu zwykłych ludzi, rozumianej przez de Laurota jako zespół czynników ekonomicznych, społecznych, kulturowych, politycznych i etycznych oddziałujących w ich codziennej egzystencji, zostaje w interesujący sposób rozwijane dalej, gdy autor przechodzi do definicji kultury, która według niego *nie jest skamieniałym dziedzictwem artystycznym (...), zamkniętym w muzeach lub nauczaniem w instytucjach sztuki, ale raczej zbiorem wartości i pojęć wspólnych (...), jest klimatem duszy, sposobem pojmowania świata*³⁹. Wziąwszy pod uwagę całokształt myśli autora oraz to, co napisał w innym tekście, że *dziedzictwo kulturowe jest przede wszystkim sposobem odczuwania świata*⁴⁰, można dopatrzeć się tu poniekąd



Okładka wiosennego numeru czasopisma „Cinéaste” z 1970 r.,
na której widnieje kadr z filmu Edouarda (Yvesa) de Laurota
Listen, America! (1968)

echa myśli marksistowskiego teoretyka Raymonda Williamsa i jego powracającej współcześnie na fali zwrotu afektywnego koncepcji „struktur odczuwania”⁴¹. Wszystkie zacytowane tu poglądy de Laurota pochodzą z tekstów, które powstały w roku 1954 – czyli dokładnie w tym samym czasie, w którym Williams po raz pierwszy przedstawił kategorię „struktur odczuwania” w wydanej z Michaeliem Orromem książce *Preface to Film*. Równoległe – i w podobnym kierunku – rozwijanie się myśli obu autorów można uznać za swoiste potwierdzenie proponowanej przez nich teorii z samego jej wnętrza.

Jednak synchroniczne spisywanie tych teorii nie musi wcale oznaczać, że powstawały one w kompletnym odizolowaniu od siebie nawzajem. Edouard de Laurot ukończył bowiem studia humanistyczne na Uniwersytecie w Cambridge w roku 1950⁴², a zatem niewykluczone, że w czasie studiów miał okazję poznać Raymonda Williamsa, który co prawda opuścił uczelnię w roku 1946, ale nie zerwał z nią kontaktów, gdyż powrócił później jako wykładowca. Biorąc pod uwagę talent towarzyski de Laurota, łączące ich marksistowskie sympatie oraz bycie studentami Cambridge z doświadczeniem bezpośredniej walki przeciw nazistom podczas II wojny światowej, niewykluczone jest, że Raymond Williams znał Edouarda de Laurota, a zatem mogli oni mieć okazję do wzajemnych inspiracji intelektualnych. Jest to jednak tylko przypuszczenie, którego potwierdzenie wymagałoby odpowiednich badań w archiwach.

De Laurot już od pierwszego tekstu w „Film Culture” daje się poznać jako żarliwy krytyk amerykańskiej apologii indywidualizmu i idei „wyrażania siebie”. Były powstaniec zdecydowanie przeciwstawiał się temu, co nazywał „anarcho-indywidualizmem”, kojarzonym z kulturą beatników. Jego zdaniem nie można było winić zwyczajnej widowni za to, że wysublimowane, bardzo osobiste elukubracje filmowego poety w żaden sposób z nią nie rezonowały (z wyjątkiem ewentualnego kręgu *snobów albo grupy zagubionych studentów*⁴³ – dodawał). Artysta-filmowiec wyalienowany w stosunku do swojej publiczności zawodzi ją podwójnie, ponieważ ani nie jest w stanie oddać na ekranie jej postrzegania świata, ani nie potrafi zaoferować jej w zamian jakiegoś rodzaju wglądu w swoje życie⁴⁴.

Spełniony artysta-filmowiec według de Laurota ma za zadanie pokazać nie tylko to, co jest, ale przede wszystkim to, co może być. Chodzi zatem o odsłonięcie sensu oraz kierunku historycznych przemian, które umykają w codziennej, zwyczajnej percepcji rzeczywistości: *Realizm jest wyrazem tego, co jest prawdziwsze niż zwyczajna rzeczywistość, ponieważ ukazuje nie tylko to, co się wydarza (w tzw. „życiu codziennym” lub „prawdziwym życiu”), ale – posługując się wyrażeniem Arystotelesa – to, co (nieuchronnie i powszechnie) wydarzyłoby się w danym kontekście, przy danych okolicznościach. Sztuka realistyczna jest zatem połączeniem tego, co uniwersalne, i tego, co partykularne, lub – mówiąc dokładniej – ekspresją tego, co uniwersalne, poprzez to, co partykularne*⁴⁵.

Dla de Laurota to właśnie jednostkowe doświadczenie – wyrażone w odpowiedniej, świadomej historycznie formie – jest wehikułem, w którym poprzez partykularne wyraża się to, co uniwersalne.

To zainteresowanie pojęciem uniwersalności czyni Edouarda de Laurota myślicielem jednocześnie anachronicznym i niesłyszanie współczesnym. Anachronicznym, ponieważ wziął na warsztat pojęcie, które w swojej wersji zapropono-



Edouard (Yves) de Laurot na okładce jesiennego numeru czasopisma „Cinéaste” z 1970 r. poświęconego filmom z kręgu *cinéma engagé*

wanej przez niemiecki idealizm zostało skompromitowane historią kolonializmu, niewolnictwa oraz Holocaustu i które niedługo później znalazło się pod ostrzałem rozmaitych myślicieli postmodernistycznych. Jednocześnie jego wykładnia uniwersalizmu – choć niesformułowana nigdzie wprost – wykraczała daleko poza tradycyjne Heglowskie rozumienie tego pojęcia, antycypując XXI-wieczne spory na ten temat wśród szeroko pojętej akademickiej lewicy, w których udział brali między innymi Alain Badiou⁴⁶, Susan Buck-Morss⁴⁷, Slavoj Žižek⁴⁸ czy Eva Illouz⁴⁹.

Nie sposób byłoby wysunąć przeciw Edouardowi de Laurotowi te same oskarżenia, które Susan Buck-Morss kierowała ku oświeceniowym myślicielom z Heglem na czele. De Laurot – w przeciwieństwie do autora *Fenomenologii ducha* – nie pisał o uniwersalizmie z eurocentrycznej *pozycji obserwatora z fotela*⁵⁰, lecz osobiście brał udział w powstańczych walkach w okupowanej przez nazistów Warszawie. Później we współpracy z Malcolmem X nakreślił *Black Liberation/Silent Revolution*, a w połowie lat 70. realizował film o puczu w Chile, co miało być jedynie przykrywką dla szmuglowania broni dla tamtejszego ruchu oporu przeciw wojskowej juncie Augusta Pinocheta⁵¹. Trudno zatem po prostu zbyć proponowaną przez de Laurota koncepcję uniwersalizmu jako przejaw imperialistycznej ofensywy Zachodniego rozumu, ponieważ aktywnie działał przeciwko wszelakim przejawom imperializmu. Uniwersalizm w rozumieniu de Laurota to kategoria, która – choć nadal powoduje niekiedy przewracanie oczami czy wzruszanie ramionami – zdaje się z powrotem torować sobie drogę do współczesnej myśli lewicowej.

Jonas Mekas *versus* Edouard de Laurot i Pauline Kael

Pierwszy numer „Film Culture” został wydany w styczniu 1955 r. (niektóre źródła wskazują na grudzień 1954 r.). Redaktorem naczelnym został Jonas Mekas, a w skład redakcji weszli: Edouard de Laurot, Adolfas Mekas, George Fenin oraz Gordon Hendricks. Ten ostatni jednak szybko opuścił zespół dopiero rozwijającego się pisma. Do premierowego numeru czasopisma udało się zaprosić wielkie nazwiska kina (między innymi Orsona Wellesa i Hansa Richtera), przez co spis treści pierwszego numeru wygląda imponująco. Otwierał go krótki edytoriał podpisany przez anonimowego „redaktora”, deklarującego, że celem czasopisma jest: *wprowadzenie więcej głębi i wigoru do kultury filmowej w naszym kraju poprzez stworzenie miejsca dla otwartej dyskusji oraz konstruktywnej analizy idei, osiągnięć i problemów w dziedzinie filmu*⁵². Pierwszym tekstem numeru był wspomniany manifest teoretyczny Edouarda de Laurota zatytułowany *W stronę teorii dynamicznego realizmu* (*Towards a Theory of Dynamic Realism*).

W rozmowie z Tomem Gunningiem Andrew Sarris przyznał po latach, że Edouard de Laurot miał w tym czasie wielki wpływ na Jonasa i był świetnie zorientowany we francuskiej krytyce filmowej⁵³. Dalej Sarris przyznał, że na początku głównym rozgrywającym (*heavy-hitter*) w „Film Culture” był przede wszystkim de Laurot⁵⁴. Mimo regularnie powracających w odpowiedziach Sarrisa odniesień do de Laurota jako kluczowego członka redakcji „Film Culture” Gunning dość sztywno trzymał się pytań, które odnosiły się wyłącznie do Jonasa Mekasa. W związku z tym Sarris niestety nie miał okazji bardziej rozwinąć swoich wspomnień związanych

z de Laurotem. To, że zaangażowana teoria Laudańskiego nie stała w sprzeczności z linią redakcji, lecz była z nią zgodna, potwierdzały także słowa Johna Pruitta: *Wizja de Laurota była kompatybilna z tym, co pisali pierwsi autorzy publikujący w „Film Culture”, tacy jak Mekas, George Fenin, Siegfried Kracauer, Lotte Eisner, Amos Vogel, Jay Leyda oraz skupiający się głównie na klasycznych filmach Andrew Sarris i Herman G. Weinberg*⁵⁵. Sam Jonas Mekas przyznał, że w latach 50. XX w. był pod dużym wpływem myśli de Laurota, którą jednak z czasem uznał za zbyt krytyczną wobec awangardy filmowej i ostatecznie zdecydował się zostać głównym patronem i kuratorem *New American Cinema*⁵⁶. Wolta Mekasa oznaczała stopniowe marginalizowanie wpływów Laudańskiego na kształtowanie linii redakcyjnej czasopisma.

Układ sił w „Film Culture” zaczął się zmieniać równolegle z konfliktami narastającymi między de Laurotem a Mekasem, które miały miejsce podczas ich wspólnego kręcenia filmu *Guns of the Trees*. Z końcem lat 50. udział dawniej „głównego rozgrywającego” stopniowo spadał w kolejnych numerach „Film Culture”, a jego teksty pojawiały się coraz rzadziej i na dalszych miejscach w spisach treści. Początek lat 60. to wyraźna zmiana linii czasopisma, w której dawna, głęboko społeczna teoria filmowego realizmu Edouarda de Laurota – krytyczna wobec większości nowojorskiej awangardy filmowej – zaczęła ustępować afirmatywnemu podejściu do tego rodzaju filmów, prezentowanemu przez P. Adamsa Sitneya, który od lat 60. miał duży wpływ na środowisko zrzeszone wokół „Film Culture”⁵⁷ i niejako zastąpił de Laurota na miejscu najważniejszego współpracownika Mekasa. Rozłam pomiędzy Edouardem de Laurotem a nowym trzonem redakcji uwidocznił się najpełniej w jego ostatnich trzech tekstach opublikowanych na łamach „Film Culture” w 1962 r. Przed tekstem z numeru 24. redakcja czasopisma umieściła bez zgody autora zastrzeżenie, że nie podziela poglądów zaprezentowanych w artykule oraz oficjalnie się od nich odżegnuje. Był to początek końca Edouarda de Laurota w „Film Culture”.

Co ciekawe, linia krytyki wyprowadzonej przez de Laurota przeciw środowisku *New American Cinema* pokrywała się w dużej mierze ze znacznie popularniejszą polemiką Pauline Kael z Jonasem Mekasem, datowaną na rok 1963, a więc powstała rok później niż wspomniane artykuły krytyczne Laudańskiego. W tekście *Circles and Squares: Joys and Sarris* Kael we właściwym sobie ciętym tonie wytykała Mekasowi niechęć wobec jakiegokolwiek krytyki skierowanej w stronę *New American Cinema*⁵⁸. Bezlitośnie atakowała wyższość i pobłażliwość, z jaką traktowali oni każdego, kto uważał, że do powstania filmu potrzebny jest scenariusz (tym samym stając poniekąd po stronie de Laurota w sporze z Mekasem o metodę filmowania). Krytyczka filmowa z niemłą dozą sarkazmu nazwała Jonasa Mekasa *dziecinny, czystym i niewinnym*, prowokacyjnie przy tym pytając, czy *duśza człowieka będzie w lepszej kondycji, ponieważ twoja praca jest chroniona przed wszelką krytyką? Na ile nonsensów pozwolą sobie ci ludzie?*⁵⁹ Dokładnie ten sam zarzut wobec Jonasa Mekasa wytaczał Edouard de Laurot, pisząc, że „Film Culture” to *czasopismo, które a priori opowiada się za nowym kinem. Podczas gdy ochrona „New American Cinema” przed krytyką a priori oznacza tak naprawdę bycie a priori przeciwko niemu*⁶⁰. Mimo to Pauline Kael nie wspomniała nigdzie, że jej krytyka jest w dużym stopniu powtórzeniem zarzutów, które de Laurot sformułował wcześniej wewnątrz samego „Film Culture”.

Natomiast dla Laudańskiego opór wobec wszelkiej krytyki stanowił zaledwie połowę problemu. Jego sztandarowym zarzutem wobec ówczesnej linii programowej „Film Culture” było promowanie kina pozbawionego jakiegokolwiek spójnego stosunku do otaczającej rzeczywistości. Za jedyny wspólny mianownik *New American Cinema* uważał wyobcowanie jego twórców z rzeczywistości: *Zakładając, że posiadają talent, to właśnie bezideowe podejście do życia i pozbawiona teorii koncepcja sztuki uniemożliwiły większości twórców „New American Cinema” stanie się prawdziwymi artystami, a tym samym prawdziwymi rzecznikami swojego pokolenia*⁶¹. Brak teoretycznego programu, konsekwentnie krytykowany przez de Laurota beatnikowy anarcho-indywidualizm, a także wypominana później przez Pauline Kael nadwrażliwość na wszelką krytykę i wreszcie personalne spory z Jonasem Mekasem – to wszystko sprawiło, że w 1962 r. pochodzący z Polski redaktor na stałe zakończył współpracę z „Film Culture”.

Wyparcie

Nicole Brenez, francuska filmoznawczyni specjalizująca się w kinie awangardowym, wyraziła przekonanie, z którym trudno się nie zgodzić, że *de Laurot pozostaje jedną z najbardziej fascynujących i najmniej znanych postaci we współczesnej historii kultury*⁶². Z kolei David Scott Milton, amerykański pisarz i dramaturg, a w latach 60. XX w. także eksperymentujący filmowiec, swoje ambiwalentne wspomnienie o Laudańskim – zatytułowane wymownie *Edouard de Laurot, filmowy geniusz i szaleniec* – zakończył stwierdzeniem, że *w świecie filmu awangardowego jest on niemal zupełnie zapomniany*⁶³. Nie sposób zatem nie zadać pytania, dlaczego tak istotna postać nie tylko dla historii kina, ale i dla historii kultury jako takiej została na całe dekady wymazana ze zbiorowej pamięci. Z pewnością miała w tym pewien udział bezkompromisowość autora *Black Liberation*, jego gorący temperament i tendencja do zrażania do siebie ludzi. Taka postawa zapewne nie sprzyjała pojawieniu się rzeszy epigonów, którzy chcieliby nieść jego myśl dalej w świat. Częste zmiany imienia i nazwiska również nie pomagały w utrwaleniu jego spuścizny. Wziąwszy to wszystko pod uwagę, warto jednak zastanowić się, dlaczego to właśnie Jonas Mekas stał się legendą kina awangardowego, a Edward Laudański niemal na dobre zniknął z kart historii kina.

Nieobecności autora *Listen, America!* w historii idei i filmu awangardowego należałoby doszukiwać się przede wszystkim w warunkach produkcji wiedzy w dominującej obecnie historiografii kina. W kontekście amerykańskiego kina awangardowego połowy XX w. kanon literatury stanowią w dużej mierze dzieła P. Adamsa Sitneya, obecnie już emerytowanego profesora Princeton University, a niegdyś aktywnego współtwórcy historii *New American Cinema*. Jego pojawienie się w środowisku związanym z Jonasem Mekasem w latach 60. XX w. zbiegło się z odejściem Edouarda de Laurota z „Film Culture”. Od tego czasu Sitney stał się głównym historiografem tego środowiska i redaktorem antologii „*Film Culture*” *Reader* wydanej w 1970 r. Na ponad czterystu stronach publikacji nazwisko de Laurota pojawia się zaledwie trzy razy i nigdzie nie jest mu poświęcone więcej niż pół zdania. W żadnym miejscu nie przewija się również wątek jego sporu z Jonasem Mekasem. P. Adams Sitney wydał później kolejne książki poświęco-



Kapelan batalionu „Chrobry I”, ks. mjr Henryk Cybulski, udziela absencji żołnierzom przed atakiem na Dworzec Gdański. Edward Laudziński „Edwin” stoi pierwszy od lewej. Tuż nad ramieniem stojącego tyłem żołnierza widać jego całą twarz i część sylwetki (fot. Zygmunt Sowiński „Ostoja”, 11.08.1944; źródło: Fototeka Muzeum Powstania Warszawskiego)

ne amerykańskiej awangardzie filmowej, między innymi swoje *opus magnum* opublikowane po raz pierwszy w 1974 r. pod tytułem *Visionary Film*, stanowiące (z każdym wydaniem coraz większe) kompendium wiedzy na temat amerykańskiej awangardy filmowej. Aktualna, trzecia edycja książki obejmuje lata 1943-2000. Nazwisko de Laurota pojawia się w niej tylko raz – jako wzmianka o autorze tekstu inicjującego „Film Culture” w jego pierwszym numerze. To wyjątkowo niewiele, jak na kogoś, kogo Andrew Sarris nazwał „głównym rozgrywającym” w początkach pisma.

Na szczególną wybiórczość antologii „Film Culture” Reader Sitneya zwrócono uwagę w bardzo krytycznej recenzji opublikowanej na łamach „Cinéaste” w numerze z przełomu 1970 i 1971 r.⁶⁴ Jej autor, Marco Pinares, pisał wręcz o wymazywaniu twórczości de Laurota z historii filmu jako o intencjonalnym odruchu reakcyjnym. Wytknął Sitneyowi, że ten w jednym zdaniu wspominał Edouarda de Laurota jako *marksistowskiego krytyka, którego długie, teoretyczne artykuły zdominowały wczesne numery czasopisma*, a mimo to nie wymienił go ani razu w sekcji poświęconej pierwszym latom „Film Culture”⁶⁵. Autor recenzji poszedł jeszcze dalej i stwierdził, że edytorial otwierający premierowy numer, podpisany przez bliżej nieokreślonego „redaktora”, był w istocie napisany przez de Laurota, a nie – jak się powszechnie sądzi – przez Jonasa Mekasa.

Pomimo że krytyka wytoczona przez Pinaresa, o którym niewiele dzisiaj wiadomo, wydaje się całkiem uzasadniona, to należy do niej – podobnie jak do publikacji Sitneya – podejść z pewną dozą ostrożności, ponieważ została opublikowana na łamach „Cinéaste” w okresie, kiedy czasopismo to nie ukrywało swojej sympatii do Edouarda de Laurota i regularnie publikowało jego teksty. Niemniej nie ulega wątpliwości, że P. Adams Sitney jako strażnik – posługując się pojęciem Pierre’a Bourdieu – pola produkcji kulturowej w zakresie amerykańskiej awangardy filmowej odegrał istotną rolę, jeśli nie w wymazywaniu, to przynajmniej w pomijaniu wkładu Edouarda de Laurota w historię myśli filmowej.

Hipoteza zakładająca wymazywanie Laudańskiego z filmowej historiografii kosztem dowartościowywania Jonasa Mekasa wcale nie musi być jedynie paranoiczną teorią spiskową. W wydanych w 2019 r. dziennikach Mekasa z lat 1950-2011 figurują myśli jednoznacznie określone jako wypowiedziane przez de Laurota (*Imigranci nie przystosowują się do Ameryki, a raczej z rezygnacją poddają się jej oraz w dzisiejszych czasach emocje często myli się z duchowością*). W słynnym, niepełnym wydaniu dzienników Mekasa z lat 1944-1955, opublikowanym po raz pierwszy w języku angielskim w roku 1991 pod tytułem *I Had Nowhere to Go*, te same aforyzmy widniały jako myśli Jonasa Mekasa⁶⁶.

Ujawniające się po latach tego rodzaju „pomyłki” lub po prostu intelektualne przywłaszczenia wzbudzają podejrzenie, że w istocie mogło zaistnieć więcej sytuacji, w których wkład de Laurota został ostatecznie przypisany Mekasowi. Takim przykładem może być choćby film *Guns of the Trees*, którego realizacja stała się powodem zaciętych sporów między nimi. Bywa on nadal dość często nazywany pierwszym filmem Jonasa Mekasa, bez jakiegokolwiek wzmianki o udziale Edouarda de Laurota w tej produkcji. Wydane niedawno przez francuskie „Re:Voir” DVD z filmem zawiera 16-stronicową książeczkę z materiałami dotyczącymi jego realizacji, w której nazwisko de Laurota nie pada ani razu – nie pojawia



Grób Edwarda Laudńskiego na Powązkach
Wojskowych w Warszawie, 23.05.2024
(fot. Łukasz Kiełpiński)

się ono także wśród wymienionych asystentów reżysera. Tego typu prześlepienia sprawiają, że w sporze o autorstwo pierwszego edytoriału w „Film Culture” chce się stanać raczej po stronie de Laurota niż Mekasa.

Jednak całościowa odpowiedź na pytanie, dlaczego Mekas pozostał, a de Laurot odszedł w zapomnienie, jest znacznie bardziej skomplikowana. Należy pamiętać, że Jonas Mekas był prawdziwym człowiekiem-instytucją, który miał nieustannie prowadzić rozmowy telefoniczne⁶⁷, szukając finansowania dla twórców filmowych i zakładając coraz to nowsze organizacje służące dystrybucji, archiwizowaniu oraz upowszechnianiu niezależnych amerykańskich filmów („Film Culture”, The Film-Makers’ Cooperative, Anthology Film Archive). Cała ta instytucjonalna spuścizna stopniowo przyczyniała się do utrwalania dziedzictwa Mekasa, a ostatecznie pozwoliła na nazwanie go „ojcem chrzestnym amerykańskiej awangardy filmowej”. Jednak z całą pewnością pozycja Mekasa nie była jedynie naturalnym wynikiem jego intensywnej działalności kuratorskiej. Tym, o czym często się zapomina, jest szczególna determinacja redaktora naczelnego „Film Culture” w zabieganiu o swoje wpływy.

Amos Vogel, założyciel stowarzyszenia Cinema 16, które w latach 1947-1963 zajmowało się promocją i upowszechnianiem nowojorskiego kina niezależnego, mówił wręcz o istnieniu dwóch Jonasów: *Jeden to oddany pasjonat, a drugi to makiaweliczny strateg przepisujący historię, niedoszły papież. On ma dwie pasje: film i władzę. Jego największym talentem jest sprawianie, że ludziom – przynajmniej niektórym z nich – wydaje się, że jest kimś, kim wcale nie jest*⁶⁸. Podobne świadectwo dwóch twarzy Jonasa Mekasa – prostodusznego pocziwca i przebiegłego stratega – dał kilka lat temu także James Hoberman⁶⁹. Zestawiając te relacje z niedawnymi odkryciami o zatajonej przez Mekasa współpracy z gazetami wydawanym przez nazistów w okupowanej Litwie⁷⁰, a także biorąc pod uwagę przywłaszczenia intelektualne wymienione w poprzednim akapicie, można przypuszczać, że pozycja Mekasa jest wynikiem zarówno jego niewątpliwych, obiektywnych dokonań w obrębie nowojorskiej awangardy filmowej, jak i tyleż skrupulatnego, co bezwzględniego budowania swojej pozycji w środowisku.

W porównaniu z konsekwencją Jonasa Mekasa w tym względzie de Laurot – którego trudny charakter także znajduje potwierdzenie⁷¹ – nieszczególnie przejmował się utrwalaniem swojej twórczości dla potomnych. Napisał książkę, której nigdy nie wydał, zmieniał imiona i nazwiska, a w ramach grupy *cinéma engagé*, której był ważną postacią, często powstawały filmy niepodpisane przez żadnego autora – chodziło bowiem raczej o bezpośrednią mobilizację do działania w realnym świecie niż tworzenie autorskiej sztuki. Jest zatem całkiem prawdopodobne, że któreś z anonimowych filmów politycznych powstałych w tym nurcie zostały zrealizowane przy cichym udziale Edouarda de Laurota. Wskazywałyby na to chociażby wspomnienia Raphaëla Rubinsteina, z których dowiadujemy się, że niektóre filmy nakręcone przez de Laurota w Ameryce Południowej miały być przede wszystkim przykrywką dla wspierania chilijskiego ruchu oporu w kooperacji z wdową po lewicowym prezydencie Chile, Salvadorze Allende⁷². Można zatem przypuszczać, że to między innymi diametralnie inne filozofie tworzenia filmów – Mekasowskie skupienie na sobie (gatunek dziennika filmowego) i promocja reżyserów-autorów *versus* aktywistyczno-kolektywny model produk-

cji filmów w stylu de Laurota – odpowiadają za to, że Jonas Mekas jest dziś legendą historii kina, a Edward Laudański został niemal kompletnie zapomniany.

Rozszczępienie

W ostatnich latach pojawiają się sygnały zwiastujące powrót do filmoznawczej świadomości postaci Edwarda Laudańskiego, funkcjonującego na Zachodzie jako Edouard/Yves de Laurot. Pewną nadzieję na odzyskanie go dla teorii filmu na świecie budzi wzmianka o nim w wydanej w 2022 r. pracy *The Oxford Handbook of Film Theory*, nawet jeśli w tej niemal 1000-stronnicowej antologii nazwisko de Laurota pada jedynie raz – w rozdziale autorstwa Adriana Martina *Standing Up Too Close or Back Too Far? A Slanted History of Close Film Analysis*. De Laurot zostaje tam wymieniony w jednym rzędzie z klasycznymi teoretykami filmu, André Bazinem i Érikiem Rohmerem, których autor tekstu uznał obok Edouarda de Laurota za twórców najbardziej szczegółowych analiz filmowych połowy XX w.⁷³ Przełomowym momentem dla popularyzacji teorii filmu de Laurota może się wkrótce okazać pierwsze wydanie jego dzieł zebranych (obejmujące także niepublikowane wcześniej teksty), które ukaże się w języku angielskim nakładem Amsterdam University Press pod redakcją Nicole Brenez.

W polskojęzycznej literaturze Edward Laudański to postać występująca niemal wyłącznie w szczegółowej historiografii Powstania Warszawskiego jako członek 1116. plutonu 3. kompanii batalionu „Chrobry I”. Do niedawna jedyna wzmianka w języku polskim o łączności pomiędzy Laudańskim-powstańcem a Laurotem-filmowcem pojawiała się w jego krótkim biogramie umieszczonym online na stronie Powstania Warszawskiego, gdzie widnieje informacja, że był to pisarz, poeta, krytyk filmowy, scenarzysta i reżyser filmów dokumentalnych, który zmarł w Nowym Jorku⁷⁴. W pewien sposób przełomowy wydaje się więc – powiązany z wystawą „Pluton” Jerzego Pietrasa w warszawskim Domu Kultury „Ferment” – artykuł nieznanego autorstwa, nazywający Laudańskiego *polskim Jamesem Bondem*. Tekst ukazał się w połowie sierpnia 2024 r. na portalu Sadyba24.pl z okazji 80. rocznicy Powstania Warszawskiego. W artykule stosunkowo sporo miejsca poświęcono zarówno losom Edwarda Laudańskiego podczas powstania, jak i jego powojennym, aktywistyczno-artystycznym poczynaniom na Zachodzie po zmianie imienia i nazwiska⁷⁵.

Z kolei w polskiej literaturze filmoznawczej de Laurot był przywoływany niejako mimochodem przez badaczki z Uniwersytetu Jagiellońskiego, które zajmowały się twórczością Jonasa Mekasa – Paulinę Gorlewską⁷⁶ i Magdalenę Podsiadło-Kwiecień⁷⁷ – jako współtwórca filmu *Guns of the Trees* (1961). Dodatkowo w książce autorstwa Podsiadło-Kwiecień Edouard de Laurot został wspomniany jako redaktor „Film Culture” i *francuski pisarz*⁷⁸. To jednak określenie błędne, ponieważ pomimo przyjęcia francuskobrzmiącego imienia i nazwiska de Laurot nigdy nie był, ani nie stał się Francuzem. Co prawda, Laudański po wojnie studiował w Paryżu i regularnie do tego miasta powracał, a także biegle posługiwał się językiem francuskim, lecz ostatecznie nigdy nie sformalizował swoich związków z Francją. Można natomiast mówić o Laudańskim jako o Amerykaninie polskiego pochodzenia, ponieważ pod koniec 1955 r. uzyskał amerykańskie

obywatelstwo oraz otrzymał paszport wystawiony na imię i nazwisko Edward Lada-Laudanski⁷⁹. Zatem zasadne jest określanie go twórcą polsko-amerykańskim lub amerykańsko-polskim, ewentualnie Amerykaninem polskiego pochodzenia, jednak przypisywanie mu narodowości polsko-francuskiej⁸⁰ lub tym bardziej francuskiej jest nieuzasadnione.

Zarówno w historii kultury polskiej, jak i szerszej, zachodniej historii kulturowej istnieją jedynie cienkie nici łączące Edwarda Laudańskiego, polskiego żołnierza AK z Edouardem/Yvesem de Laurotem, amerykańskim reżyserem, krytykiem filmowym i myślicielem, który wiązał teorię oraz praktykę filmową z teorią społeczną. Wymownym świadectwem tego dominującego rozszczepienia jest już sama niejednoznaczność dotycząca roku urodzin Edwarda Laudańskiego – Nicole Brenez oraz większość anglojęzycznych źródeł podają datę 23 kwietnia 1922 r., która widnieje w jego amerykańskim paszporcie, podczas gdy w polskiej historiografii wojennej i na nagrobku filmowca na warszawskich Powązkach jego urodziny datuje się na rok 1923. Z kolei w dostępnym w Centralnym Archiwum Wojskowym dokumencie, poświadczającym uzyskanie renty wdowiej przez matkę Laudańskiego, data urodzin jej syna Edwarda wskazuje na rok 1924. Ostatecznie historia życia oraz twórczości reżysera, teoretyka filmu i powstańca warszawskiego pozostawia więcej pytań niż odpowiedzi – od jednoznacznego ustalenia roku jego urodzin poczynszy.

Niewątpliwie potrzebne jest całościowe, pogłębione spojrzenie na biografię Edwarda/Edouarda/Yvesa Laudańskiego/de Laurota – jako garnącego się na Zachód obywatela PRL i zagorzałego krytyka kapitalistycznej Ameryki; jako powstańca warszawskiego a zarazem radykalnie lewicowego myśliciela; jako intelektualistę i jednocześnie „polskiego Jamesa Bonda”; jako „tylko mola książkowego” według Jonasa Mekasa i jeżdżącego czarnym mercedesem Oskara Wilde’a według Jana Kurdwanowskiego; jako intelektualnego ojca pierwszych numerów „Film Culture” i aktywnie walczącego z puczem w Chile antyimperialistycznego aktywistę; wreszcie jako ściganego przez komunistyczną bezpiekę szpiega z Zachodu i jednocześnie marksistowskiego filmowca.

¹ J. Mekas, *I Seem to Live: The New York Diaries*, Vol. 1, 1950-1969, Spector Books, Leipzig 2019, s. 167.

² Y. de Laurot, *Yves de Laurot Défines Cinema Engagé*, „Cinéaste” 1970, nr 4, s. 3.

³ Tamże.

⁴ Tamże.

⁵ Film nigdy nie został ukończony przez samego Orsona Wellesa. Jednak jego wersja dokończona i zmontowana przez hiszpańskiego reżysera Jesús Francę miała premierę w 1992 r., na rok przed śmiercią de Laurota.

⁶ N. Brenez, *Edouard de Laurot: Engagement as Prolepsis*, „Third Text” 2011, t. 25, nr 1, s. 57.

⁷ R. Rubinstein, *Missing Footage*, „The White Review” 2014, <https://www.thewhitereview.org/feature/missing-footage> (dostęp: 2.06.2024).

⁸ T. Umezaki, *The Free University of New York: The New Left's Self-Education and Transborder Activisms*, 2013, s. 100. Rozprawa doktorska dostępna w otwartym repozytorium Columbia University: <https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D8F76BX0> (dostęp: 2.06.2024).

⁹ Nicole Brenez nazywa *Black Liberation/Silent Revolution* jednym z najbardziej nowatorskich dzieł protestu wyprodukowanych przez ludzi kina bliskich Czarnym Panterom, wskazując na związki de Laurota nie tylko z występującym w filmie Malcolmem X, ale także z powstałym po jego śmierci radykalnym ruchem Czarnych Panter walczącym o prawa czarnych w Stanach Zjednoczonych. Zob. N. Brenez, dz. cyt., s. 61.

- ¹⁰ Tamże, s. 61.
- ¹¹ Y. de Laurot, *Engaged Cinema in the United States*, „Cinéaste” 1967, t. 1, nr 3, s. 16-17, 29.
- ¹² N. Brenez, *Abel Ferrara*, tłum. A. Martin, University of Illinois Press, Urbana – Chicago 2007, s. 54.
- ¹³ Cytowany przez Stanisława Pietrasa podchorąży Ryszard Włodarczyk „Czarny” napisał, że w dniu 4 sierpnia 1944 r. zniszczono lub unieruchomiono kilka czołgów dywizji SS „Herman Göring”. W sprzęt wroga miało wówczas rzucać koktajlami Mołotowa kilku członków patrolu, w skład którego wchodził m.in. Edward Laudański. Zob. J. Pietras, *Batalion „Chrobry I”*. Kronika, Światowy Związek Żołnierzy Armii Krajowej, Warszawa 2017, s. 51-52.
- ¹⁴ Strona internetowa Muzeum Powstania Warszawskiego: <https://www.1944.pl/powstancze-biogramy/edward-laudanski,26693.html> (dostęp: 30.05.2024).
- ¹⁵ S. Pietras „Kobuz”, rękopis, 1954. Cyt. za: J. Pietras, dz. cyt., s. 36.
- ¹⁶ Jan Kurdwanowski dołączył do 1116. plutonu batalionu „Chrobry I” dopiero 4 sierpnia 1944 r., podczas przemarszu na Starówkę. W tym czasie członkowie plutonu „Kobuza” byli już po udanym zajęciu Nordwache, podczas którego pojмали kilkudziesięciu niemieckich jeńców, jednocześnie zabierając wrogowi broń, amunicję oraz umundurowanie, co wyjaśnia, dlaczego Edward Laudański był w niemieckim hełmie w momencie pierwszego spotkania z Kurdwanowskim w czasie powstania.
- ¹⁷ J. Kurdwanowski, *Mrówka na szachownicy*, Warszawa 2004, s. 34. <https://www.scribd.com/document/769395659/Jan-Kurdwanowski-Mrowka-na-szachownicy-Wspomnienia-%C5%BCo%C5%82nierz-Powstania-Warszawskiego-19> (dostęp: 3.06. 2024).
- ¹⁸ Tamże, s. 110.
- ¹⁹ Tamże, s. 94.
- ²⁰ Zarówno Laudański, jak i Kurdwanowski przeżyli Powstanie Warszawskie. Mieli bardzo dużo szczęścia – ponad 200 żołnierzy batalionu „Chrobry I” zginęło 31 sierpnia 1944 r. podczas bombardowania Pasażu Simona przy zbiegu ul. Długiej i Nalewek. Zob. J. Pietras, dz. cyt., s. 107. Laudańskiemu udało się przeżyć, ponieważ dziesięć dni wcześniej – w tym samym miejscu – został ranny odłamkami pocisku z działu czołgowego. Dzięki temu okres najbardziej krwawych walk spędził w szpitalu na Starówce, z którego ostatecznie udało mu się ewakuować kanałami chwilę przed zbombardowaniem placówki przez okupantów. Zob. J. Kurdwanowski, dz. cyt., s. 257.
- ²¹ J. Kurdwanowski, *Jak wybrałem wolność na Zachodzie i inne wspomnienia*, Warszawa 2004, s. 39-40. https://www.academia.edu/19744181/Jak_wybralem_wolnosc_na_zachodzie (dostęp: 3.06.2024).
- ²² Tamże, s. 215.
- ²³ Tamże, s. 216. Pisownia oryginalna.
- ²⁴ Tamże.
- ²⁵ Opublikowane w 2019 r. dzienniki Jonasa Mekasa z lat 1950-2011 zostały uzupełnione wpisami z dziennika jego brata, Adolfa.
- ²⁶ J. Mekas, *I Seem to...* dz. cyt., s. 78.
- ²⁷ Słowo pochodzi od angielskiego skrótu „DP” (*displaced person*).
- ²⁸ J. Mekas, *Nie miałem dokąd iść*, tłum. M. Wawrzyńczak, Pogranicze, Sejny 2007, s. 459.
- ²⁹ Tenże, *I Seem to...* dz. cyt., s. 157.
- ³⁰ Tamże, s. 119.
- ³¹ Tamże, s. 305.
- ³² Tamże.
- ³³ J. Mekas, *Making „Guns of the Trees”* (65/135), YouTube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=6tBj4JE7CvE> (dostęp: 1.06.2024).
- ³⁴ Tenże, *I Seem to...* dz. cyt., s. 381.
- ³⁵ E. de Laurot, *Towards a Theory of Dynamic Realism*, „Film Culture” 1955, nr 1, s. 2.
- ³⁶ Tamże, s. 5.
- ³⁷ Zob. J. Lesage, C. Kleinhas, *The Fallacy of Prolepsis: A Critique of Yves de Laurot's Cinema Engagé*, „Cinéaste” 1973, nr 4-5, s. 25-34.
- ³⁸ E. de Laurot, *Towards...* dz. cyt., s. 3.
- ³⁹ Tamże, s. 10.
- ⁴⁰ J. Mekas, *I Seem to...* dz. cyt., s. 163. We wpisie z 6 lipca 1958 r. Jonas Mekas zamieścił obszerny fragment nigdy niewydanej książki Edouarda de Laurota pt. *Przepaść Atlantyku* (*Atlantic Gap*), ukończonej w maju 1954 r., z której pochodzi przytoczony cytat.
- ⁴¹ Współcześni badacze, sięgając do pojęcia „struktur odczuwania”, odwołują się często do rozdziału pod tym tytułem z książki Raymonda Williamsa *Marksizm i literatura*, wydanej w 1977 r. Jednak po raz pierwszy Williams użył tego pojęcia w 1954 r. właśnie w kontekście kina, w mało znanym dziele *Preface to Film* napisanym wraz ze scenarzystą i producentem Michaelem Orromem. Zob. R. Williams, M. Orrom, *Preface to Film*, Film Drama, London 1954.
- ⁴² N. Brenez, *Edouard de Laurot...* dz. cyt., s. 57.
- ⁴³ E. de Laurot, *Towards...* dz. cyt., s. 9.
- ⁴⁴ Tamże.
- ⁴⁵ Tamże, s. 13.
- ⁴⁶ Zob. m.in. A. Badiou, *Święty Paweł. Ustanowienie uniwersalizmu*, tłum. J. Kutyla,

- P. Mościcki, *Korporacja Ha!art*, Kraków 2007.
- ⁴⁷ Zob. S. Buck-Morss, *Hegel, Haiti i historia uniwersalna*, tłum. K. Bojarska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.
- ⁴⁸ Zob. S. Žižek, *Od tragedii do farsy, czyli jak historia się powtarza*, tłum. M. Kropiwnicki, B. Szelewa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011; tenże, *The Parallax View*, MIT Press, Cambridge 2009; S. Žižek, *Dialectical Clarity versus the Misty Conceit of Paradox*, w: tegoż, J. Milbank, *The Monstrosity of Christ: Paradox or Dialectic?*, MIT Press, Cambridge 2009, s. 234-306.
- ⁴⁹ Zob. kategorię zorientowanego na uniwersalizm „braterstwa” (*fraternity*) w: E. Illouz, *The Emotional Life of Populism*, Polity Press, Cambridge – Hoboken 2023.
- ⁵⁰ Zob. S. Buck-Morss, dz. cyt., s. 131.
- ⁵¹ R. Rubinstein, dz. cyt.
- ⁵² Editorial, „Film Culture” 1955, nr 1, s. 1.
- ⁵³ T. Gunning, „Loved Him, Hated It”: *An Interview with Andrew Sarris*, w: *To Free the Cinema: Jonas Mekas & The New York Underground*, red. D. E. James, Princeton University Press, Princeton 1992, s. 64.
- ⁵⁴ Tamże, s. 65.
- ⁵⁵ J. Pruitt, *Jonas Mekas: A European Critic in America*, w: *To Free...* dz. cyt., s. 52.
- ⁵⁶ C. Tomkins, *All Pockets Open*, „The New Yorker”, 6.01.1973, s. 35, <https://jonasmekas.com/images/new-yorker-profile.pdf> (dostęp: 2.06.2024).
- ⁵⁷ T. Gunning, dz. cyt., s. 72.
- ⁵⁸ P. Kael, *Circles and Squares: Joys and Sarris*, w: tenże, *I Lost It at the Movies*, Bantam Books, New York 1966.
- ⁵⁹ Tamże.
- ⁶⁰ E. de Laurot, *From Alienation to Cinema*, „Film Culture” 1962, nr 25, s. 68.
- ⁶¹ Tamże, s. 66.
- ⁶² N. Brenez, *Abel Ferrara...* dz. cyt., s. 52.
- ⁶³ D. S. Milton, *Edouard de Laurot, Film Genius and Lunatic*, <https://web.archive.org/web/20160304040000/http://www.dsmlton.com/2014/09/edouard-de-laurot-film-genius-lunatic/#more-575> (dostęp: 1.06.2024).
- ⁶⁴ M. Pinares, „Film Culture Reader” by P. Adams Sitney, „Cinéaste” 1970-1971, t. 4, nr 3, s. 47-48.
- ⁶⁵ Tamże.
- ⁶⁶ J. Mekas, *Nie miałem...* dz. cyt., s. 461.
- ⁶⁷ C. Tomkins, dz. cyt., s. 39.
- ⁶⁸ Tamże, s. 36.
- ⁶⁹ J. Hoberman, *Why I Cannot Review Jonas Mekas's Conversations with Film-Makers*, J-Hoberman.com, <https://j-hoberman.com/2018/06why-i-cannot-review-jonas-mekas-conversations-with-film-makers> (dostęp: 3.06.2024).
- ⁷⁰ M. Casper, *I Was There*, „The New York Review of Books”, 7.06.2018, <https://www.nybooks.com/articles/2018/06/07/jonas-mekas-i-was-there> (dostęp: 18.10.2024).
- ⁷¹ Zob. R. Torn, *letters*, „Cinéaste” 1973, nr 1, s. 52.
- ⁷² R. Rubinstein, dz. cyt.
- ⁷³ Niektóre z najbardziej szczegółowych analiz filmowych, jakie możemy przeczytać w latach 40. i 50. XX w. – autorstwa André Bazina czy Érica Rohmera w „Cahiers du cinema” lub Edouarda de Laurota w magazynie „Film Culture” – wydają się być oparte albo na obszernych notatkach sporządzonych w ciemności podczas seansów lub na odniesieniach do jakiejś wersji scenariusza, dostępnej publicznie lub prywatnie. Zob. A. Martin, *Standing Up Too Close or Back Too Far? A Slanted History of Close Film Analysis*, w: *The Oxford Handbook of Film Theory*, red. K. Stevens, Oxford University Press, New York 2022, s. 508.
- ⁷⁴ Strona internetowa Muzeum Powstania Warszawskiego: <https://www.1944.pl/powstancze-biogramy/edward-laudanski,26693.html> (dostęp: 30.05.2024).
- ⁷⁵ Polski James Bond i ojciec niezależnego kina w Ameryce, a może zwykły skandalista i hochsztapler? Odkrywamy nieznane twarze szalonego Edka z warszawskiej Sadyby, Sadyba24.pl, 12.08.2024, <https://sadyba24.pl/wiadomosci/item/3143-polski-james-bond-i-ojciec-niezaleznego-kina-w-ameryce-a-moze-zwykly-skandalista-i-hochsztapler-odkrywamy-nieznane-twarze-szalonego-edka-z-warszawskiej-sadyby> (dostęp: 2.09.2024).
- ⁷⁶ P. Gorlewska, *Człowiek, który nosi wspomnienia w swoich oczach*. Kino Jonasa Mekasa, „Kwartalnik Filmowy” 2018, nr 104, s. 62.
- ⁷⁷ M. Podsiadło, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Universitas, Kraków 2013, s. 138.
- ⁷⁸ Tamże, s. 33.
- ⁷⁹ Chciałbym podziękować Robertowi Lundo wi za niezwykle cenne konsultacje dotyczące życia jego przyjaciela z dawnych lat, Edouarda de Laurota, oraz życzliwe udostępnienie mi do wglądu wybranych zbiorów prywatnych, w tym wspomnianego amerykańskiego paszportu wydanego Edwardowi Lau dańskiemu 12 grudnia 1955 r.
- ⁸⁰ Zob. Wikipedia.org, https://en.wikipedia.org/wiki/Edouard_de_Laurot (dostęp: 18.10.2024).

Lukasz Kiełpiński

Doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego. Publikował m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Widoku”, „Kulturze Współczesnej” i „Ekranach”. Obecnie realizuje finansowany przez MNiSW grant „Perły nauki” (dawniej „Diamantowy grant”) dotyczący początków filmowych praktyk diarystycznych. Badania w tym zakresie prowadził na Uniwersytecie w Toronto w ramach Joanna DeMone Graduate Student Award (2023–2024) oraz w Institut für die Wissenschaften vom Menschen (IWM) w Wiedniu w ramach Jerzy Giedroyc Junior Visiting Fellowship (2024–2025). Wyróżniony i nagrodzony w – odpowiednio – XXVI i XXVII edycji Konkursu im. Krzysztofa Mętraka. Interesuje się stykiem filmu i filozofii, psychoanalizą, teoriami afektów oraz historią kultury XX w.

Bibliografia

- Brenez, N.** (2007). *Abel Ferrara* (tłum. A. Martin). Urbana – Chicago: University of Illinois Press.
- Brenez, N.** (2011). Edouard de Laurot: Engagement as Prolepsis. *Third Text*, 25 (1), ss. 55–65.
- Buck-Morss, S.** (2014). *Hegel, Haiti i historia uniwersalna* (tłum. K. Bojarska). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- De Laurot, E.** (1955). Towards a Theory of Dynamic Realism. *Film Culture*, (1), ss. 2–14.
- De Laurot, E.** (1962). From Alienation to Cinema. *Film Culture*, (25), ss. 66–68.
- De Laurot, Y.** (1967). Engaged Cinema in the United States. *Cinéaste*, 1 (3), ss. 16–17, 29.
- De Laurot, Y.** (1970). Yves de Laurot Defines Cinema Engagé. *Cinéaste*, 3 (4), ss. 2–15.
- Gunning, T.** (1992). „Loved Him, Hated It”: An Interview with Andrew Sarris. W: D. E. James (red.), *To Free the Cinema: Jonas Mekas & The New York Underground* (ss. 62–82). Princeton: Princeton University Press.
- Kael, P.** (1966). *I Lost It at the Movies*. New York: Bantam Books.
- Kurdwanowski, J.** (2004). *Jak wybrałem wolność na Zachodzie i inne wspomnienia* (wyd. 3). Warszawa. https://www.academia.edu/19744181/Jak_wybralem_wolnosc_na_zachodzie
- Kurdwanowski, J.** (2004). *Mrówka na szachownicy*. <https://www.scribd.com/document/769395659/Jan-Kurdwanowski-Mrowka-na-szachownicy-Wspomnienia-%C5%BCo%C5%82nierz-Powstania-Warszawskiego-19>
- Martin, A.** (2022). Standing Up Too Close or Back Too Far?: A Slanted History of Close Film Analysis. W: K. Stevens (red.), *The Oxford Handbook of Film Theory* (ss. 654–680). New York: Oxford University Press.
- Mekas, J.** (2007). *Nie miałem dokąd iść* (tłum. M. Wawrzyńczak). Sejny: Pogranicze.
- Mekas, J.** (2019). *I Seem to Live: The New York Diaries, Vol. 1, 1950–1969*. Leipzig: Spector Books.

- Milton, D. S.** (2014). *Edouard de Laurot: Film Genius and Lunatic*. <https://web.archive.org/web/20160304040000/http://www.dsmilton.com/2014/09/edouard-de-laurot-film-genius-lunatic/#more-575>
- Pinares, M.** (1970-1971). „Film Culture Reader” by P. Adams Sitney. *Cinéaste*, 4 (3), ss. 47-48.
- Pruitt, J.** (1992). Jonas Mekas: A European Critic in America. W: D. E. James (red.), *To Free the Cinema: Jonas Mekas & The New York Underground* (ss. 51-61). Princeton: Princeton University Press.
- Rubinstein, R.** (2014). Missing Footage. *The White Review*. <https://www.thewhitereview.org/feature/missing-footage>
- Tomkins, C.** (1973, 6 stycznia). All Pockets Open. *The New Yorker*, ss. 31-49. <https://jonasmekas.com/images/new-yorker-profile.pdf>

Keywords:

Edouard de Laurot;
Yves de Laurot;
Edward Laudański;
Jonas Mekas;
Warsaw Uprising

Abstract

Lukasz Kielpiński

From Warsaw Uprising to Black Panthers: How Edward Laudański Became Edouard de Laurot

The article introduces an almost entirely forgotten (especially in Polish film studies) film figure who had a significant impact on the history of cinema between the 1950s and the 1970s: Edward Laudański, known in the West as Edouard (or Yves) de Laurot. Laudański appears in Polish literature mainly within the historiography of the Warsaw Uprising (1944), in which he actively participated. Based on research in libraries and selected archives, the author attempts to outline the trajectory of Laudański's life, from his participation in the Warsaw Uprising, through collaborations with Orson Welles and Federico Fellini and co-founding *Film Culture* with the Mekas brothers, to endorsing the leftist *cinéma engagé* movement in the late 1960s and early 1970s. Finally, the purpose of the text is to show that the film theory developed by Laudański can still be inspiring and to answer the question why, while Jonas Mekas became a cinema legend, his former co-worker and friend has been forgotten.