



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Polifoniczne Kino nieme - recenzja

Author: Magdalena Kempna-Pieniążek

Citation style: Kempna-Pieniążek Magdalena. (2010). Polifoniczne Kino nieme - recenzja. "Kwartalnik Filmowy" (Nr 71/72 (2010), s. 328-333).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH

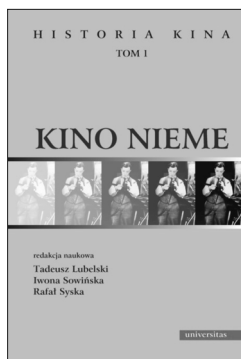


Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Polifoniczne *Kino nieme*



MAGDALENA KEMPNA-PIENIAŻEK

Rozważań o pierwszym tomie *Historii kina* pod redakcją Tadeusza Lubelskiego, Iwony Sowińskiej i Rafała Syski nie sposób nie zacząć od stwierdzenia, że jest to książka, na którą polskie filmoznawstwo czekało bardzo długo, przynajmniej od czasu szacownej, ale niestety już od dawna niewystarczającej *Historii sztuki filmowej* Jerzego Toeplitza. Truizm ten jest nieustannie powtarzany we wszelkich omówieniach i recenzjach tomu, niebezzasadnie zresztą, wszak nieczęsto zdarzają nam się takie filmoznawcze święta. *Kino nieme* otwiera czterotomowy cykl, który ma szansę wypełnić dojmujący brak na polskim rynku wydawniczym współczesnych podręczników i przewodników po historii filmu.

W projekt zaangażowało się wielu wybitnych filmoznawców, a skala przedsięwzięcia budzi podziw: *Kino nieme* to ponad dziewięćset stron tekstu opisującego zarówno rozwój kina od jego p(a)rahistorii po dokonania impresjonistów i awangardzistów, jak i rodzenie się związanych z nim instytucji na terenach rozciągających się od Stanów Zjednoczonych po Chiny, od Skandynawii po Indie. Nie sposób przy tym w jednej recenzji ująć choćby większej części zasługujących na uwagę elementów tego wydawnictwa, zwłaszcza że niektóre z rozdziałów, przyjmujących formę rzetelnego, pełnego, niemal autonomicznego studium wybranego zjawiska z historii filmu, same w sobie mogłyby stanowić przyczynek do napisania odrębnego artykułu. Z konieczności zatem wybieram trzy najbardziej istotne, moim zdaniem, aspekty tej pracy: chciałabym przyjrzeć się *Historii kina* po pierwsze jako wydawnictwu o celach dydaktycznych, po drugie jako propozycji określonego spojrzenia na historię filmu, po trzecie wreszcie jako projektowi, w którym historia (kina) spotyka się z filozofią.

Okiem dydaktyka

Rozpaczynam od tej perspektywy, bo to ona właśnie – zgodnie ze stwierdzeniem Tadeusza Lubelskiego zawartym we *Wstępie* (s. 11) – była punktem wyjścia prac nad *Historią kina*. Książka została pomyślana jako podręcznik uwzględniający zmiany, jakie dokonały się w ciągu ostatniego półwiecza zarówno w metodologii, jak i strategiach odbiorczych filmu. Zmiany te, jak pisał Tadeusz Lubelski już w zapowiadającym wydanie *Kina niemego* artykule opublikowanym na łamach „Kwartalnika Filmowego”, obejmują: *bez porównania łatwiejszy niż niegdyś (...) dostęp do większości filmów z dziejów kina (...), nowy sposób oglądania filmów – na własnym nośniku, niezależnie od warunków seansu kinowego (...), świeży rozwój filmoznawstwa jako dyscypliny akademickiej (...)*¹. Każdy z tych aspektów znajduje

odzwierciedlenie w tomie. Najbardziej wyrazisty jest oczywiście „rozwój filmoznawstwa”: autorzy *Kina niemego* nie tylko sięgają po najnowsze metodologie i zagraniczne opracowania, cytują (klasyczne już poniekąd) prace Kristin Thompson, Davida Bordwella czy Thomasa Elsaessera, ale i próbują zdać sprawę ze zmieniających się w czasie odczytań wybranych filmów i zjawisk. Wiąże się to oczywiście ze wspomnianą wyżej dostępnością dzieł i możliwością weryfikacji ich tradycyjnych analiz. Znajdziemy zatem w *Kinie niemym* zarówno dojrzałą dyskusję Tomasa Kłysa z interpretacją międzywojennego kina niemieckiego, jaką przedstawił swego czasu Siegfried Kracauer, jak i podjętą przez Michała Oleszczyka próbę współczesnego spojrzenia na kontrowersje wokół twórczości Davida Warka Griffitha. Prowadząc zajęcia z historii filmu dla studentów Uniwersytetu Śląskiego, wielokrotnie miałam okazję stwierdzić, że zastosowanie takiej perspektywy, tj. uwzględnienie klasycznych odczytań oraz próba ich współczesnej rewizji, jest dydaktycznie bardzo owocne, otwiera bowiem pole dla wielu interesujących dyskusji.

Redaktorzy zadbali też oczywiście o inne, bardziej pragmatyczne pomoce dydaktyczne. Fortunnym zabiegiem wydaje się zarówno wprowadzenie w zakończeniu każdego rozdziału chronologicznego podsumowania, jak i zalecanej literatury uzupełniającej, opatrzonej dodatkowo niejednokrotnie krytycznym komentarzem. Można byłoby się oczywiście zastanawiać nad dopracowaniem szaty graficznej tego pierwszego (choć jest ona przejrzysta, daleko jej jednak do standardów współczesnych technik „wzrokowego” przyswajania wiedzy), jak i nad ekspozycją tej drugiej (korzystają z niej głównie dydaktycy; studenci już teraz, jak się wydaje, uważają *Historię kina* za w pełni wystarczające źródło wiedzy), są to jednak tylko szczegóły „techniczne”. Z pewnością bardzo dobrze spełniają swoją rolę ramki umieszczane obok tekstu głównego, w których autorzy poszczególnych rozdziałów definiują kluczowe pojęcia i przedstawiają dodatkowe konteksty omawianych zjawisk. Niezwykle cenny jest również obfity materiał ilustracyjny.

Kilkakrotnie można w *Kinie niemym* zauważyć zapowiadany przez redaktorów zwrot w stronę czytelnika, który obcuje z klasyką filmu głównie za sprawą nowych technologii. Przykładowo, w rozdział dotyczący początków kina we Francji Tadeusz Lubelski wplótł kilka wskazówek związanych z wydaniem dzieł Louisa Lumière’a i Georges’a Mélièsa na DVD. Sądzę, że idea jest godna podtrzymania w kolejnych tomach – mamy wszak obecnie do czynienia z kolejnymi edycjami klasycznych dzieł, a ponieważ, jak wiadomo, jedno wydanie DVD innemu może nie być równe, warto nakierować czytelników na te z nich, które z filmoznawczej perspektywy są najlepiej opracowane lub opatrzone wartościowym komentarzem. Inna rzecz, że doświadczenie uczy, iż studenci w przedegzaminacyjnym ferworze chętniej niż z wydań DVD korzystają z fragmentów, a niekiedy i całych filmów zamieszczanych na przykład w serwisie YouTube...

Po semestrze korzystania z *Kina niemego* na zajęciach z historii filmu stosunkowo łatwo jest też wychwycić pewną wielogłosowość, niejednorodność stylów, która – choć naturalna i uświadomiona przez redaktorów (por. s. 14) – początkowo nieco utrudnia pracę z tym podręcznikiem. Nie każdy bowiem z rozdziałów stanowi materiał ćwiczeniowy. Część z nich, tak jak erudycyjny, niezwykle gęsty rozdział Rafała Syski o początkach kina amerykańskiego, mogłaby się zapewne stać pomocą w opracowaniu wykładów. Inne – jak rozdział Iwony Sowińskiej o burlesce czy wspomniane już rozdziały Tomasz Kłysa o kinie niemieckim w epoce wilhel-

mińskiej i weimarskiej oraz Tadeusza Lubelskiego o początkach kina we Francji – stanowią doskonały przyczynek do dyskusji, a w tym ostatnim przypadku także do rozbijania stereotypów wiążących się z klasycznym sposobem postrzegania twórczości Lumière'ów (*sic!*) i Mélièsa.

Oczywiście *Historia kina* nie jest wydawnictwem przeznaczonym wyłącznie dla filmoznawców i ich studentów. Jak w innym miejscu zapewniają redaktorzy, mieli na uwadze także każdego, *kto nie jest z kinem związany bezpośrednio, ale się nim żywo interesuje i chce rozumieć jego rozwój*². Dla takich osób *Historia kina* będzie przede wszystkim rodzajem specjalistycznego przewodnika. I znowu wypada zauważyć, że niektóre rozdziały, takie jak interpretacja twórczości Griffitha w wykonaniu Oleszczyka, w której autor przywołuje przykłady ze współczesnego kina, czy rozdział Grażyny Stachówny o kinematografiach narodowych *la belle époque* – bardziej służą popularyzatorskim celom niż na przykład zakładające określony poziom filmo- i medioznawczej świadomości czytelniczej otwierające tom studium początków kina autorstwa Andrzeja Gwoździa. Kwestia ta wiąże się oczywiście z owymi *rozmaitymi temperamentami i sposobami prowadzenia narracji historycznofilmowej*, o których wspomina we *Wstępie* Tadeusz Lubelski (s. 14), a dzięki którym książka nabiera życia, ale i budzi refleksję nad różnymi wariantami uprawiania współcześnie historii filmu.

O pisaniu historii

Już od pewnego czasu można się było spodziewać, że obecne we współczesnych dyskursach, zwłaszcza filozoficznych i społecznych, wątpliwości związane z definiowaniem historii i właściwych jej narracji odbijają się echem i w filmoznawstwie, generując potrzebę redefinicji pojęć takich, jak „historia filmu/kina” oraz reinterpretacji związków historii i filmu, przejawiających się na przykład w motywie historii w filmie. W polskim filmoznawstwie symptomami tej potrzeby są kolejne wydawnictwa: numery „Kwartalnika Filmowego” z 2009 i 2010 roku (nr 67-68: *Historia filmu*, nr 69: *Historia w filmie*), zredagowana przez Iwonę Kurz antologia *Film i historia*, a także książki takie, jak *Historia kina polskiego* Tadeusza Lubelskiego. Nawet jeśli, tak jak w omawianym tutaj *Kinie niemy*, problem redefinicji historii nie wysuwa się w części z nich na pierwszy plan, nie sposób nie zauważyć, że ich autorzy i redaktorzy są doskonale świadomi, iż pisanie jakiegokolwiek podręcznika historii nie jest współcześnie czynnością niewinną. Jak bowiem zauważa w *Filmie i historii* Iwona Kurz: *Film, będąc źródłem do badania historii i refleksji nad historiografią, jednocześnie sam rejestruje (kroniki), pełni funkcję reprezentacji (film historyczny), jest symptomem przemian obyczajowych i społecznych (...). Za każdym razem jest jednak pewnym tekstem, który wymaga odczytania i krytycznej analizy – nic bardziej niebezpiecznego niż przekonanie, że jakikolwiek obraz mówi „sam za siebie”*³.

We *Wstępie do Historii kina polskiego* Tadeusz Lubelski zestawiał dwa modele uprawiania historii filmu, dążąc do połączenia *chronologicznej, klasycznej historycznofilmowej narracji* z poszukiwaniem dla każdego omawianego momentu rozwoju kina polskiego *pewnej zasady porządkującej, której źródło mieści się w kolejnym fragmencie dziejów kultury narodowej*⁴. Podobne podejście jest zauważalne i w *Kinie niemy*, skomponowanym – jak pisze Lubelski – na podstawie

perspektywy nastawionej *z jednej strony na chronologię opisywanych zjawisk, z drugiej – na szkoły narodowe i gatunki* (s. 13). Potencjał *Historii kina* nie wyczerpuje się zatem w snuciu chronologicznej, klasycznej narracji historycznofilmowej; większość autorów rzeczywiście próbuje poszukiwać w obrębie prezentowanych zjawisk jakichś „zasad porządkujących”, które podkreśliłyby związek filmu (najczęściej) z dziejami jakiejś kultury narodowej (m.in. rozdział Joanny Wojnickiej o kinie Związku Radzieckiego), z „klimatem” epoki (m.in. rozdział Łukasza A. Plesnara o Hollywood w epoce jazzu) czy wreszcie z funkcjonującymi w kulturze już od stuleci wzorcami gatunkowymi (uwagi Iwony Sowińskiej o miejscu burleski na tle szeroko rozumianej komedii).

W centrum pisanej w nowym podręczniku historii filmu znajdują się oczywiście dwa ośrodki: Francja i Stany Zjednoczone. Redaktorzy upomnieli się jednak również o kinematografie z przyjętej przez nich perspektywy peryferyjne. Dostaliśmy zatem do rąk podręcznik, w którym uwzględniono początki kina w krajach takich, jak Japonia, Turcja, Hiszpania czy Polska. Ogólnie rzecz biorąc, kompozycja *Historii kina* opiera się zatem na kluczu historyczno-narodowym, z trzema w zasadzie wyjątkami: osobne rozdziały poświęcono twórczości Griffitha, burlesce oraz kinu dokumentalnemu. Z tym trzecim wątkiem można byłoby dyskutować: wzmiankowanie o twórczości, przykładowo, Dzigi Wiertowa w rozdziale poświęconym kinu Związku Sowieckiego i przenoszenie analizy jego dzieł do rozdziału o kinie dokumentalnym autorstwa Jadwigi Hučkovej ma oczywiście walor porządkujący, ale w sytuacji dominacji narodowego klucza interpretacyjnego nieco zubaża oba rozdziały: obraz kina Związku Sowieckiego wydaje się niepełny bez silnego zaakcentowania awangardowych eksperymentów Wiertowa, a omówienie najważniejszych filmów twórcy w rozdziale o kinie dokumentalnym wyrzywa je przynajmniej częściowo z siatki kontekstów naszkicowanej wcześniej przez Joannę Wojnicką.

Skupienie uwagi na szkołach narodowych, z drobnym odstępstwem na rzecz gatunku, rodzaju czy autora, sprawia również, że na drugi plan schodzi kwestia rozwoju języka filmowego. Nie oznacza to jednak, że nie da się tego rozwoju zrekonstruować na podstawie informacji przedstawionych przez autorów. Bardzo dobrze opracowany pod tym względem wydaje się rozdział Michała Oleszczyka o twórczości Griffitha. Chyba szkoda, że na podobne rozwiązanie nie zdecydowali się redaktorzy tomu w odniesieniu do Siergieja Eisensteina, którego wkład w rozwój języka filmowego jest wszak również niebagatelny, a skrótowe omówienie go w rozdziale poświęconym kinu Związku Radzieckiego nie wydaje się w pełni satysfakcjonujące.

Tuż po wydaniu *Historii kina polskiego* podejście zastosowane przez Tadeusza Lubelskiego komentował Maciej Stroński, pisząc nie tylko o informacyjnej, ale i mitotwórczej pracy historyka filmu⁵. Nie tylko jednak chodzi o to, że za każdą historią – także historią filmu – stoi jakiś mit, ideologia lub jakiś światopogląd. Z faktu tego autorzy *Kina niemego* zdają sobie doskonale sprawę, dlatego często podejmują wysiłek odczytywania nie tylko filmów, ale i poszczególnych ich interpretacji, wdając się w niejednokrotnie intelektualnie stymulujące dyskusje na temat definicji terminów takich, jak ekspresjonizm filmowy (Tomasz Kłys) czy awangarda w kinie (Alicja Helman). Rzecz w tym, że oprócz wymienionych w innym miejscu przez Lubelskiego strategii pisania historii filmu pojawiła się jeszcze co najmniej jedna możliwość, która w *Kinie niemym* również została zarysowana.

W stronę filozofii

Projekt określany mianem Nowej Historii Filmu być może najłatwiej zdefiniować, przywołując stwierdzenia Teresy Rutkowskiej: „*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, recepcję, sieć kin i tożsamość odbiorców, grupy fanów i kinofilów⁶. Niektórzy z autorów *Kina niemego* zbliżają się do takiego podejścia: Rafał Syska charakteryzuje szerokie zaplecze kulturowo-społeczno-techniczne rodzącego się kina amerykańskiego, a Łukasz Plesnar odwołuje się między innymi do skandali, które wpłynęły na ukonstytuowanie się w Hollywood (auto)cenzury obyczajowej.

Twórca pojęcia Nowej Historii Filmu, Thomas Elsaesser, pisze między innymi o zrywaniu z linearną przyczynowością w historiografii filmu⁷. Chociaż nie wszyscy autorzy *Kina niemego* zgodziliby się z takim (kontrowersyjnym przecież) postulatem, wydaje się, że w ich wspólnej pracy rzeczywiście owa linearna przyczynowość została rozluźniona: od zainicjowania kina we Francji przeskakujemy do początków filmu w Stanach Zjednoczonych, potem z powrotem lądujemy w Europie, by po rozdziale o kinematografiach *la belle époque* przejść do analizy twórczości Griffitha, a następnie przenieść się do Skandynawii w niezwykle interesującym rozdziale napisanym przez Tadeusza Szczepańskiego itd. Chronologia i przyczynowość to oczywiście istotne zagadnienie, ale w sytuacji, gdy niektóre zjawiska rozwijały się równolegle, redaktorzy mogli decydować o takim zestawieniu ich omówień, by stworzyć pole do twórczych porównań i interpretacji. Zwróciła na to uwagę między innymi Karolina Kosińska w recenzji opublikowanej na łamach „Kina”, pisząc w odniesieniu do rozdziałów Tadeusza Lubelskiego i Rafała Syski o konfrontacji romantycznej (europejskiej) wizji narodzin filmu z *wizją bardziej przyziemną* [amerykańską – M.K.-P.], *bezlitośnie lokującą film w kontekście przemysłu*⁸.

Przedstawiając swój – radykalny w niektórych założeniach – projekt metodologiczny, Elsaesser stwierdza również, że *ze względu na swe początki i tożsamość kino ma zarówno zbyt wielu „rodziców”, jak i zbyt wiele „rodzeństwa”, by dało się zbudować pojedynczą (linearną) historię*⁹. Rozważania nad historią filmu w wydaniu badacza ocierają się tym samym o problemy ontologii kina. Podejście to stanowi przykład jednego z projektów archeologii mediów, w które coraz częściej wpisywane jest kino. W *Kinie niemy* do projektów tych nawiązuje Andrzej Gwóźdź w rozdziale zatytułowanym *Skąd się (nie) wzięło kino, czyli parahistorie obrazu w ruchu*.

Wspomniałam już, że niejednen z rozdziałów książki zasługuje na to, by rozpatrywać go jako osobne studium. W szczególności dotyczy to rozdziału napisanego przez Andrzeja Gwóźdź, nie sposób bowiem nie zauważyć jego metodologicznej odrębności. Badacz rozpatruje kino (i film) nie tylko jako wynalazek, ale i jako *rezultat złożonego, wielorako zdeteminowanego procesu technicznego, społecznego, ekonomicznego, generalnie – kulturowego, w obrębie którego zestaw wynalazków to tylko przypadek szczególny materialności danej „praktyki znaczącej”* (s. 16). Omówienie urządzeń, od których zwykle rozpoczyna się pisanie (pra)historii kina, zostaje przez autora wzbogacone wieloma refleksjami związanymi na przykład

z tym, że film i kino wyrosły z *idei wyrażających ludzką potrzebę obcowania z innym takim samym ja, z potrzeby powtórzenia świata w obrazach, a więc z marzenia o podwojeniu* (s. 18).

W ten oto sposób w rozdziale *Skąd się (nie) wzięło kino...* historia filmu nie tylko płynnie łączy się z historią mediów, ale i przekształca się w filozofię widzenia/patrzenia. Andrzej Gwóźdź próbuje udzielić odpowiedzi na pytanie, czym jest kino i gdzie w gruncie rzeczy – bo przecież nie tylko w kolejnych technologicznych przełomach – należy upatrywać jego źródeł, być może rzeczywiście, jak pisał Elsaesser, zbyt wielu, by móc pisać jedną, linearną historię tego medium.

W pozostałych rozdziałach czytelnik spotyka się na ogół z bardziej tradycyjnym podejściem do historii filmu. Uruchamianie różnych perspektyw i metodologii opisu dziejów X muzy jest jednak kolejną z licznych zalet książki. Być może najważniejsza z nich – wielokrotnie już akcentowana przez krytyków – wiąże się z tym, że *Kino nieme* to monumentalne dzieło nie tylko porządkujące i przedstawiające w zazwyczaj przystępnej formie wiedzę historycznofilmową, ale i stanowiące źródło odświeżonych odczytań filmowej klasyki, rewidujących akceptowane powszechnie przez całe dziesięciolecia mity i stereotypy, a równocześnie otwierających się na kolejne dyskusje. Redaktorom wypada jedynie życzyć, by kolejne tomy były równie udane.

MAGDALENA KEMPNA-PIENIAŻEK

Historia kina, t. 1: *Kino nieme*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Wydawnictwo UNIVERSITAS, Kraków 2009.

¹ T. Lubelski, *Krakowski projekt czterotomowej „Historii kina”*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67-68, s. 333.

² Tamże.

³ I. Kurz, „*Ludzie jak żywi*”: *historiofotia i historioterapia*, w: *Film i historia*, red. I. Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 15.

⁴ Por. T. Lubelski, *Wstęp*, w: tegoż, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Katowice 2009, s. 14.

⁵ Zob. M. Stroiński, *O pożytkach i szkodliwości historii dla filmu*, „artPAPIER” 2009, nr 1.

⁶ T. Rutkowska, *Dynamika historii*, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67-68, s. 310.

⁷ Por. T. Elsaesser, *Nowa Historia Filmu*, tłum. G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 2009, nr 67-68, s. 15.

⁸ K. Kosińska, *Monumentalny punkt wyjścia*, „Kino” 2010, nr 5, s. 86.

⁹ T. Elsaesser, *Nowa Historia Filmu*, dz. cyt., s. 15.