

Patrycja Włodek Obok kanonu

**Andrzej Gwóźdź, *Obok kanonu – tropami kina niemieckiego*,
Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy’ego Brandta,
Oficina Wydawnicza ATUT, Wrocław 2011, ss. 330.**

Już sam tytuł książki Andrzeja Gwoźdźa – *Obok kanonu – tropami kina niemieckiego* – zwraca uwagę na strategię badawczą przyjętą przez autora, znakomitego znawcę zarówno tematyki kina naszych zachodnich sąsiadów, jak i zagadnień audiowizualności. Przypomina on bowiem Czytelnikowi, że oprócz najsłynniejszych i najczęściej analizowanych zjawisk w kinematografii niemieckiej, takich jak szeroko opisany – także w Polsce – ekspresjonizm bądź twórczość sygnatariuszy manifestu Oberhausen, o kształcie niemieckiej kultury filmowej częściej decydowały zupełnie inne jej aspekty, nurty budzące mniejsze zainteresowanie badaczy bądź te całkowicie zapomniane. Jak konstatuje autor: „Kanonizowane do wielkiej klasyki tzw. arcydzieła niemieckiego ekspresjonizmu nie decydowały o dniu powszechnym kinematografii niemieckiej” (s. 251). Z serii esejów składających się na *Poza kanonem* jasno wynika, że rządzące Niemcami ideologie, traumy, życie codzienne ludzi, a także ich stosunek do kina zarówno jako medium, jak i rozryw-

ki, znacznie lepiej oddawały filmy zupełnie inne niż uznane dzieła znanych mistrzów, często gorsze – zbyt słabe, by funkcjonować indywidualnie, ale obarczone znaczeniami jako elementy szerszych zjawisk.

Układ poszczególnych rozdziałów zdaje się sugerować, że mamy do czynienia z kolejnym przyczynkiem do refleksji nad historią filmu, tym razem – zgodnie z tytułem – wychodzącym poza utarte badawcze koleiny. Książka zaczyna się bowiem od przypomnienia dokonań niemieckich pionierów kina, braci Skladanowskich (*Cuda kina albo życie jako trick*) oraz pierwszych obrazów budzących fascynację widzów, tak zwanych filmów lokalnych i rentgenowskich (*Widzieć i być widzianym – techniki kulturowe wczesnego kina*). Kolejne rozdziały zostały poświęcone, między innymi, filmom „górkim” lat dwudziestych, produkcji w okresie tuż po wojnie, typowo niemieckiemu zjawisku, jakim był Heimatfilm, i dokonaniom Rainera Wernera Fassbindera.

Tak jednoznaczne podsumowanie książki byłoby jednak dalece niewystarczające.

Obok kanonu jest bowiem przede wszystkim zbiorem esejów – niektóre z nich były już wcześniej publikowane, jak zaznacza we wstępie autor, „z myślą o pewnej całości” (s. 9) – dla których historia kina stanowi nie tyle ścisłą ramę, ile raczej ideę przewodnią, spajającą oraz porządkującą różnorodny materiał, a jednocześnie pozwalającą na swobodne dygresje. Od chronologicznego uporządkowania faktów bądź odkrywania dla czytelnika polskiego (i nie tylko – autor dotarł do trudno dostępnych materiałów archiwalnych) białych plam na kartach historii dużo ważniejsze okazują się konteksty analityczne przyłożone do poszczególnych zjawisk oraz umieszczenie ich w szerokiej perspektywie kulturowej. Andrzej Gwóźdź jest bowiem jednym z tych autorów, których interesuje rozpatrywanie kina także w jego uwarunkowaniach antropologiczno-kulturowych. Wyraźnie zauważalna pasja historyka filmu łączy się tu więc z oryginalnością interpretacyjną i pozwala w nowy sposób spojrzeć także na zjawiska już wcześniej znane.

To, że nie mamy do czynienia z typową publikacją historyczno-filmową, staje się jasne już na samym początku. Cała pierwsza część książki jest bowiem podporządkowana problematyce funkcjonowania obrazu w dziele filmowym, a rozdział poświęcony braciom Skladanowkim, pionierom kina, którzy w wyścigu o laury wynalazców przegrali jednak z innymi, słynniejszymi braćmi – Augustem i Ludwikiem Lumière – wskazuje na dominujący w całej książce kontekstowy sposób ujęcia historii. Początki kinematografii niemieckiej w XIX wieku oraz losy braci i skonstruowanego przez nich urządzenia, bioskopu, zostają bowiem ukazane przez pryzmat filmu Wima Wendersa – *Bracia Skladanowscy (Die Gebrüder*

Skladanowsky) – który powstał w 1995 roku. Szybko staje się jasne, że taka decyzja nie była dyktowana ani chęcią ukazania kinofilskich fascynacji Wendersa, ani potrzebą przypomnienia potencjału tkwiącego w opowieści o heroicznym czasach pierwszych filmowców. Analizując strategię przyjętą przez Wendersa (oraz jego studentów, współtwórców filmu), autor wyraźnie rysuje powinowactwo pomiędzy kinem u jego zarania a osiągnięciami z końca XX wieku. Reżyser zdecydował się bowiem stworzyć nie tyle typowy film biograficzny, na wzór niezliczonych hollywoodzkich „biopiców”, ile trzyczęściowe dzieło nakręcone w różnych konwencjach (od slapsticku, przez dokumentalny wywiad z córką jednego z braci, aż po opowieść samego Maksa Skladanowskiego) i oparte na licznych „trickach” wynikających zarówno ze swobody w podejściu do tematu i historycznej dezynwoltury, jak i z nowoczesnej narracji łączącej różne plany diegetyczne.

Dzięki wprowadzeniu współczesnej perspektywy wyraźnie wydać zamysł, zgodnie z którym istotą rozpatrywania kina w tej części *Obok kanonu* jest przede wszystkim obrazowość, a także jego status oraz iluzyjność, ujawniana także poprzez szeroko rozumiany autotematyzm – nie tylko realizowany przez Wendersa „film o filmie” i obecność ekipy w kadrze, ale także refleksję nad istotą samego świata przedstawionego.

Obserwacja, że jednym z najistotniejszych kryteriów rozważania kina jest „manifestacja jego obrazowej natury” (s. 49), wydaje się oczywista, a jednak w polskim filmoznawstwie, które nie przeżyło „zwrotu obrazowego” (s. 49), jest słabo obecna. Autor *Obok kanonu* upomina się o większą obecność „obrazoznawstwa” w rodzimej refleksji – przyczynek ku temu stanowi

także jego książka. To właśnie rola samej istoty obrazów filmowych i ich kontekstów, takich jak między innymi ranga i status przestrzeni pozakadrowej, jest tym, co w refleksji Andrzeja Gwoźdźcia łączy pionierów – ożywiających obraz po raz pierwszy – z twórcami epok późniejszych, korzystających już i z zaawansowanych technologii, i z narracyjnych zdobywczy kina końca XX wieku. Analizując *Braci Skladanowskich*, a w kolejnym rozdziale funkcjonowanie obrazów zarówno w *Niebie (Heaven, 2002)* Toma Tykwer’a według scenariusza Krzysztofa Kieślowskiego, jak i w najwcześniejszych formach filmowych, autor podkreśla istnienie kina jako „obrazowej” całości. Dostrzega ciągłość pomiędzy niezwykle popularnymi u zarania filmami lokalnymi oraz rentgenowskimi, czyli ujawniającymi zafascynowanej publiczności wnętrze człowieka, a dziełami późniejszymi – już nie tylko pokazującymi, lecz także opowiadającymi. U podstaw ich popularności niezmiennie tkwi jednak sam obraz oraz proces jego wytwarzania – „kształtowania rzeczywistości prefilmowej” (s. 55), gdy *mise-en-scène* „stawało się” przed kamerą, na oczach widzów, a zachowanie wielu uwiecznionych osób wskazywało „intencję, ponownego najczęściej, znalezienia się przed kamerą” (s. 55).

Wczesne filmy przytaczane w książce, zarówno braci Skladanowskich, jak i nakręcone w Niemczech przez operatorów braci Lumière (np. *Unter den Linden* i *Plac Zamkowy w Stuttgarcie*, oba z 1896 roku) pokazują, jak szybko widzowie nauczyli się nowego medium. Jeszcze w grudniu 1895 roku, podczas pierwszego pokazu kinematografu, uciekali z krzykiem na widok pociągu wjeżdżającego na stację, niedługo później świadomie dążyli do tego, by znaleźć się

w kadrze. „Sens przedstawienia” tkwił więc jeszcze nie w opowiadaniu, lecz w samym akcie patrzenia – zarówno wprost do kamery, jak zdarzało się w obrazach lokalnych, jak i na to, co zazwyczaj ukryte. Robiące wówczas wielką karierę filmy rentgenowskie, autorstwa między innymi szkockiego lekarza Johna Macintiera, obsadzały odbiorców w roli prawdziwych *voyeurów*, oferując im dodatkowy, specyficzny ekran aparatury medycznej. Na wspomnianą ciągłość pokoleniową wskazywać może także fakt, że twórcy początków XXI wieku powrócili do fascynacji „nową technologią niewidzialnego” (s. 71), by wymienić tylko – za autorem – Petera Greenawaya i Toma Phillipsa.

Zainteresowaniu „dziwnym” kinem, skoncentrowanym na samym procesie widzenia i doświadczeniu widzialności, a tym samym raczej na formie niż treści, poświęcony jest również jeden z ostatnich rozdziałów książki. Wydobywa on z odmętów zapomnienia eksperymenty dźwiękowe, prace związane z kształtowaniem form ruchu (np. syntezy koloru, światła i dźwięku), filmy dokumentalne, reportażowe i awangardowe autorstwa przedstawiciela Bauhausu, Węgry László Moholy-Nagya – kolejnego „wytwórcy obrazów” (w opozycji do „artysty filmowego”), traktującego w dodatku aparat fotograficzny jako narzędzie poszerzające zmysł wzroku. Tym samym Moholy-Nagyomalże wyprzedził medialne refleksje Marshalla McLuhana, a jego eksperymenty stają się kolejnymi źródłami audiowizualności XX oraz XXI wieku.

Ponieważ taka perspektywa spojrzenia zarówno na historię filmu, jak i na poszczególne dzieła faktycznie nie jest często spotykana w polskim piśmiennictwie, jej zastosowanie jako narzędzie analityczne przynosi rezultaty mogące wytrącić czytelnika z jego

myślowych i interpretacyjnych przyzwyczajęń. Mam na myśli wrażenie, jakie niesie krótki esej – „wizualna” interpretacja *Nieba* Tykwera, którego filmy przyjęło się u nas rozpatrywać niejako w cieniu twórczości zmarłego Mistrza, czyli Krzysztofa Kieślowskiego. Tymczasem autor, wspominając o *Biegnij Lola, biegnij* (*Lola rennt*, 1998), nie odnosi go (chciałoby się rzec – tradycyjnie) do *Przypadku* (1981), ale do zasad panujących w grach komputerowych, gdzie od roli zbiegu okoliczności i/lub przeznaczenia ważniejsza staje się możliwość świadomego powtórzenia i poprawienia wcześniejszych działań. Podobnie jest też z samym *Niebem*, które okazuje się tu przede wszystkim seria obrazów-ekranów, przenoszących ciężar analizy z kwestii etycznych na konsekwencje postrzegania świata jako „symulacyjnej technokultury współczesności” i odnajdywania się (bądź nie) w jego rządzonych regułami gry ekranowych meandrach.

Wektor analizy filmów i zjawisk zostaje więc skierowany nie wstecz, lecz do przodu, a raczej – odnosi się nie tyle do historii kina, ile do historii „mechanicznej” obrazowości, rozumianej tu znacznie szerzej niż tylko narracyjnie. Autor omija bowiem szerokim łukiem wirtuozów filmowego opowiadania, cofając się do pierwszych mistrzów całkowicie afabularnego pokazywania i wśród nich upatrując prekursorów współczesnej audiowizualności.

Podobnie zostały potraktowane – obecne w kilku esejach – dokonania osławionej Leni Riefenstahl. W centrum zainteresowania nie znalazły się bowiem jej „kanoniczne” dzieła, czyli zaledwie tu wspomniane, nazistowskie monumenty *Trumf woli* (*Triumph des Willens*, 1934) i *Olimpiada* (*Olympia*, 1938), ale filmy „górskie” w których występowała jako aktorka – ucieleśnienie „aryjskiej” wi-

talności i sprawności fizycznej. O ile krótka historia filmów rentgenowskich była połączeniem dwóch istotnych kategorii – patrzenia („pod-gładania”, s. 61) i cielesności – o tyle w kolejnych częściach książki akcent zostaje położony już na samo ciało. Nie jest ono już jednak bierne – unieruchomione podwójnie, najpierw aparatem rentgenowskim, a potem kadrem filmowym – ale niebywale aktywne.

Chociaż rozdziały *Kobiecość nadreprezentowana*, *Ciało ekranowe jako medium pamięci kulturowej* oraz *Drogi siły i piękna* zostały podporządkowane rozpatrywaniu cielesności, to ciało nie jest tutaj jedynie obiektem spojrzenia – tak podkreślanego we wcześniejszych częściach – ale wehikułem ideologii panującej w Trzeciej Rzeszy. Riefenstahl, rozpoczynając karierę artystyczną jako tancerka, poddawała swe ciało także innego rodzaju tresurze – tej sportowej, poczynając od gimnastyki i pływania, na grze w tenisa i łyżwiarstwie kończąc. Pracowała w ten sposób na „żywy obraz zdrowej, aryjskiej rasy” (s. 76) w imię postulatu „odnowy biologicznej narodu” (s. 76), stając się dla widzów modelem i wzorem do naśladowania. Oczywiście w wypadku Riefenstahl ten przyswojony i zinternalizowany, zarówno przez nią, jak i przez tysiące innych, kult sprawności fizycznej – natychmiast przywodzący na myśl wypaczone koncepcje „nadczołowieka” – ostatecznie znalazł ujście w jej najśłynniejszych dziełach, czyli *Olimpiadzie* i *Triumfie woli*. W *Obok kanonu* są one jednak potraktowane raczej jako kulminacja tej formacji światopoglądowej, już wcześniej – i dość długo – antycypowanej przez inne obrazy. Ponieważ wszystkie one wyrastały z podobnych założeń, dlatego bardziej interesujące okazują się filmowe strategie współtworzenia ideologii jeszcze

w latach dwudziestych (czyli schyłkowych dla ekspresjonizmu). Począwszy od *Dróg siły i piękna* (*Wege zu Kraft und Schönheit*) Wilhelma Pragera z 1925 roku, szczególnie rolę odgrywało w nich specyficzne ukazywanie ciała – zdrowego, wysportowanego, niemal ze stali, pokonującego żywioły i samą naturę, a przez to oddającego niezłomnego ducha narodu. W filmach „górskich”, realizowanych między innymi przez Anatola Francka, ciało to należy właśnie do Leni Riefenstahl, świadomie kreowanej na ideał chłodnej, niemieckiej, „nieskalanej kobiecości” (s. 78). Jak jednak zwraca uwagę autor, jest ona poddana męskiej władzy tak, aby utrwalac system patriarchalny, również przygotowujący grunt pod rodzącą się Trzecią Rzeszę. Znajdowało to wyraz także w prywatnym życiu Riefenstahl, zarówno jeśli chodzi o jej związki z nazizmem, jak i kultuwowaną do końca ponad stuletniego życia sprawność fizyczną.

Dyscyplinowanie ciała – poprzez sport – oraz ducha – poprzez ciało – dominowało zatem nie tylko w propagandzie Trzeciej Rzeszy, ale cieszyło się popularnością już w filmach poprzedniej dekady, najczęściej kojarzonej z zupełnie inną estetyką. Poza krętymi uliczkami ekspresjonistycznych metropolii – negatywnie wartościowanych chociażby u Pragera – istniały jednak zupełnie inne, znacznie popularniejsze obszary, w których obywatele Republiki Weimarskiej spędzali czas wolny. Był on jednak również podporządkowany dyktatowi ideologicznie nacechowanej i tłumnie uprawianej kultury fizycznej. Sport został więc uwikłany w grę polityczną i stał się narzędziem zarówno tresowania społeczeństwa, jak i aktywizowania i odwoływania do szerokich mas – ze swej natury był bowiem nieelitarny.

Interesującym zabiegiem okazało się w *Obok kanonu* zestawienie szeregu zapomnianych już filmów promujących wynalazek, jakim był aktywnie spędzany weekend na prowincji, z *Ludźmi w niedzielę* (*Menschen am Sonntag*, 1929). Dzieło późniejszych gigantów kina amerykańskiego, takich jak Billy Wilder, Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, którzy trafili za ocean, uciekając przed zalewającym Niemcy nazizmem, jest jednym z ostatnich niemych obrazów w kinematografii niemieckiej. Jest też jednym z najbardziej znanych i najczęściej opisywanych, które powstały w tamtym czasie (nie licząc oczywiście dokonania ekspresjonizmu). I choć status ten *Ludzie w niedzielę* zawdzięczają nie tylko nazwiskom twórców, ale przede wszystkim swojej jakości, okazuje się, że wcale nie byli reprezentatywni dla epoki. Wręcz przeciwnie – całkowicie zaprzeczali ideologii dominującej i lansowanej przez inne filmy czasu wolnego. Siodmak, Ulmer i Wilder pokazują bowiem odpoczynek spontaniczny, zorganizowany „bez wsparcia jedynie słusznej organizacji” (s. 143), będący manifestacją nie hartu ducha i zdyscyplinowanej cielesności, ale swobody i nastawienia na czystą przyjemność, także erotyczną. Autor *Obok kanonu* udowadnia więc, że ocenianie kinematografii – nie tylko niemieckiej – jedynie na podstawie wybitnych dzieł, po które z oczywistych względów badacze i autorzy sięgają najchętniej, może prowadzić do mylnych wniosków, jeśli będą one ekstrapolowane na większe całości i szersze zjawiska.

Konsekwencje nazizmu powracają też w rozdziale poświęconym kinematografii w latach 1945–1949, czyli filmom pokonanych i odbudowujących się Niemiec. Co musi zwrócić uwagę, to całkowite pominięcie w nich jakiegokolwiek refleksji

o odpowiedzialności za wojnę – „jakby nie wiadomo kiedy i skąd się wzięła, jakby nie miała swoich sprawców i oprawców, katów i ofiar” (s. 164). Obrazy te służyły raczej odcięciu od przeszłości, dostarczały przede wszystkim nowych, zastępczych mitów, były źródłem kompensacji i, nader często, odzwierciedleniem „personalizowania skutków [wojny] wśród niewinnych, dobrych Niemców” (s. 171). Perspektywa przyjęta przez autora wskazuje, że taki wydźwięk filmów tużpowojennych był uniwersalny, niezależnie od tego, w której strefie okupacyjnej je realizowano. Można się więc w ich wymowie dopatrywać odczytania przez reżyserów potrzeby oddolnej, odspołecznej, niekoniernie krępowanej przez alianckie władze kontrolujące poszczególne sektory i udzielające twórcom licencji.

Podobne spojrzenie z dystansu – wykraczające zarówno poza konstrukty teoretyczne, jak i zjawiska wewnętrzne (kinowe i polityczne) – towarzyszy też omawianiu tak zwanych heimatfilmów (filmów o małych ojczyznach), zestawionych tu w zaskakujący sposób z socrealizmem i „produkcyjnikami” zza żelaznej kurtyny. Kategorią nadrzędną w tej części książki staje się bowiem realizm i możliwości jego propagandowego wykorzystania, zaprzężenia kinematografii – po raz kolejny – do ideologicznej pracy budowania nowego społeczeństwa. Niezależnie więc, czy chodzi o realizm kapitalistyczny – „kaprealizm” (s. 185) – czy socjalistyczny, jego funkcje okazują się identyczne, służą utrwalaniu, ale też opiewaniu nowej, powojennej rzeczywistości – całkowicie odwróconej od traumatycznej przeszłości, skierowanej wyłącznie ku przyszłości. Nie przeszkadzało to autorom tych dzieł sięgać do rozwiązań stosowanych w filmach przedwojennych, czyli narodowo-

socjalistycznych i „górskich”, sławiących między innymi czystość i piękno natury, ale w jej „sentymentalno-propagandowym” wydaniu. Niemieccy „leśnicy, myśliwi, restauratorzy” (s. 183) i inni budowniczoie kapitalizmu, podobnie jak polscy i radzieccy przodownicy pracy stawali się więc elementami formacji wprawdzie zróżnicowanej ideologicznie, ale podobnej artystycznie, wspólnego, „multikulturowego wzorca estetycznego”. Takiego na jaki – zdaniem autora – stać było społeczeństwa tamtej dekady. Choć autor zaznacza, że wstrzymuje się od dyskusji z tezami o fatalnym i hamującym rozwój kultury wpływie socrealizmu na kino polskie, to jednak jego ujawniony, polemiczny pogląd na tę kwestię zdaje się nieco dyskusyjny. Zwłaszcza że w przeciwieństwie do kina niemieckiego kinematografie bloku wschodniego były przeciwieństwo regulowane ogólnymi nakazami politycznymi – do ich przełamania dążyli sami twórcy, poszerzający albo wręcz podważający narzucone formuły.

Inny rodzaj realizmu, już w wydaniu odpolitycznionym, stał się dominantą rozważań o słynnym fascynacie kina – Rainerze Wernerze Fassbinderze. Realizm z jednej strony, obrazowość z drugiej – specyficzne połączenie teatralności z filmowością – są kategoriami definiującymi tę twórczość w *Obok kanonu*. Słowem kluczem funkcjonującym na ich pograniczu staje się inscenizacja łącząca ascetyzm i teatralność, „zero stylu” (wywołane na równi sytuacją finansową i metodą twórczą reżysera, kręcącego dużo i szybko, przy minimalnych budżetach) z intertekstualnymi nawiązaniem do kinowych konwencji. Autotematyzm filmów Fassbindera przejawia się przede wszystkim w obrazach – plakatach, ikonicznych wyobrażeniach filmowych gangsterów;

stylistyczny deficyt – w przekonaniu, że skoro brak środków na „udawanie prawdy w filmie, można przecież wykorzystać prawdę samego kina” (s. 210). Ta strategia – u Fassbindera świadoma – przywodzi z kolei na myśl wcześniejsze rozważania o pierwszych filmach, nadając samozwrotności jego filmom dodatkowego, „obrazowego” wymiaru.

Książka Andrzeja Gwoźdźcia, podporządkowując badania historyka kina rozważaniom na pograniczu dyscyplin zajmujących się szeroko pojmowaną audiowizualnością oraz konkretnym kategoriom (obraz, ciało, realizm etc.), oferuje nowe, często zaskakujące interpretacje zjawisk już opisanych bądź dopiero oczekujących na wydobyć z zapomnienia. Przywołana pasja autora, niejednokrotnie mająca szanse udzielić się czytelnikowi, ujawnia się zwłaszcza w dalszych rozdziałach. Tych, którymi w mniej-

szym stopniu rządzi teoria, a w większym historia – odkrywana lub reinterpretowana. Dla niektórych czytelników pewne partie rozdziałów najwcześniejszych (np. o *Braciach Skladanowskich* Wendersa) mogą okazać się trudne w odbiorze, czego przyczyną jest daleko posunięta hermetyczność używanego w nich języka, być może też wskazująca na problemy, jakie przed badaczami w ogóle stawiają eksperymenty z narracją w kinie najnowszym. Kwestia nadmiernej „gęstości” terminologicznej staje się jednak nieaktualna w częściach kolejnych, w których z kolei dominuje duża swoboda – przejawiająca się zarówno w potoczności języka, jak i w dowolności wyboru poruszanych zagadnień. Lokują się one na przecięciu synchronii i diachronii, razem stanowiąc jednak interesujący wkład w wykraczającą poza kanon refleksję o kinie niemieckim.