

## Ciśnienie czasu, czyli o *Europejskich manifestach kina*

Andrzej Gwóźdź (red.), *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*. Wybór, wstęp i opracowanie Andrzej Gwóźdź. Warszawa, Wiedza Powszechna 2002, s. 442.

„Ta rzecz jest dobra!” Ten krótki, acz treściwy komentarz, wyartykułowany w 1916 roku przez Paula Wegenera na temat kina, mógłby się także odnosić do znakomitej antologii europejskich manifestów kina opracowanej przez Andrzeja Gwoźdźcia. Ogromna praca, jaką redaktor włożył w gromadzenie i opracowywanie niedostępnych do tej pory na naszym rynku wydawniczym tekstów dała bowiem w efekcie książkę mądrą, „żywą, potrzebną i niearchiwalną”.

Opatrzona świetnym wstępem *Antologia* proponuje zainteresowanemu czytelnikowi, zarówno filmoznawcy, jak i nieprofesjonalnemu fascynatowi historii i teorii kina, historyczny przegląd sformułowanych stanowisk wobec kształtu, roli i znaczenia tej dziedziny sztuki, wypełniając w ten sposób ziejącą lukę w polskojęzycznej bibliografii filmoznawczej. Ważniejsze jednak jest to, że systematycznie zestawiając historyczne manifesty twórców kina *dziś*, w dobie ponowoczesności, w czasach, w których „metodologiczna” świadomość twórców i badaczy każe nieustannie reinterpretować historię kultury Andrzej Gwóźdź zdołał wprowadzić teksty, stanowiące uprzednio mniej lub bardziej zakurzone „akta” w dokumentacji rozwoju europejskiego kina, w żywy dyskurs współczesności. W ten sposób najprościej chyba można odpowiedzieć na pytania, które twórca *Antologii* zadaje sobie we „Wstępie”:

*Czy dziś, po z górą stu latach istnienia kina warto podejmować trud gromadzenia i udostępniania Czytelnikowi programowych wypowiedzi twórców filmowych? Czy w czasach powszechnej awersji do wszelkich programów (artystycznych przede wszystkim), a więc sądów narzuconych z góry, a priori, wybór taki nie zabrzmi niegdysiejszym echem, nie przyoblecze się w kostium nostalgii albo pozory reanimowania dawno przebrzmiałego życia kina? I czy akurat dziś, w dobie nowych mediów, kalejdoskopów symulowanych światów, nieustannego festiwalu efektów specjalnych, myśli sprzed lat niemal stu, osiemdziesięciu, czy sprzed półwiecza mogą liczyć na zainteresowanie? Czy zatem z wyboru manifestów da się w ogóle złożyć książkę żywą, potrzebną, niearchiwalną? – Takie pytania muszą towarzyszyć każdemu, kto podejmuje się trudu wyboru i opracowania wypowiedzi twórców z całego stulecia kina.*

To, że „warto” nie ulega wątpliwości, a zgodzi się z tym stwierdzeniem każdy, kto książkę weźmie do ręki. Gwóźdź wypracował najlepszą chyba metodę

mówienia o historii kina, jaką w kontekście powyższych pytań można było wypracować, a właściwie, mimo że oferuje czytelnikowi pewien „klucz” do swej antologii, osiągnął cel świadomie *rezygnując* z ostatecznego ugruntowania swojej metody w jakichkolwiek autorytatywnych kategoriach. Pisząc wstęp o „pasji kinopisania”, Gwóźdź „szczepi” bowiem w czytelniku swą własną pasję do kina, a dostroiksi odpowiednio odbiorczą wrażliwość, pozwala mówić samym twórcom. Pisze tak:

*[...] manifesty pozostają wytworem swoich czasów i jedynie chronologiczny kontekst stanowi ich właściwe środowisko funkcjonowania. Mają swoją godzinę i przebrzmiewają, stając się tylko dokumentami oryginalności ich autorów. Ten ich paradoksalny byt czyni kontakt z nimi po latach procederem nieco podejrzany. Bo czyż warto reanimować coś, co wydarte ze swego czasu zostaje pozbawione funkcji użytkowej? Pytanie bezzasadne nie jest, a jednak warto czytać manifesty po latach na nowo. Nie tylko jako dokumenty przebrzmiałych na ogół dysput i sporów, lecz jako świadectwa wrastania kina w pejzaż XX-wiecznej kultury i sztuki, pasowania się z przeciwnościami dziejów, oczekiwaniami widzów, konfrontacji z oporami krytyki, ale także innych autorów. Bo „ta rzecz jest dobra”, twierdził już w 1916 r. na temat kina Paul Wegener. Dobra wtedy i dobra dziś [...]*

„Ta rzecz jest dobra” dawniej i dziś, „ta rzecz” się nie starzeje, „ta rzecz” tętni życiem, tak jak ciągle nienapisana, ciągle nieskończona historia. Autor *Europejskich manifestów kina* ufa, że krytyczny czytelnik dostrzeże, jak ważne jest *dzisiaj* to, o czym niegdyś pisali twórcy kina. Lektura zamieszczonych w antologii tekstów programowych pozwala bowiem zrozumieć jak głęboko nasza własna wrażliwość, nasze własne postrzeganie świata, rzeczywistości, czy wartości zależy od tego, co w swych manifestach uznali niegdyś za ważne mistrzowie filmowej sztuki. Dlatego też zaangażowany czytelnik bez trudu wejdzie z nimi w *osobisty* dialog na przekór „arbitralności” programów. Dzięki temu „historyczne” teksty nie wymagają już indywidualnego wprowadzenia osobnym, redaktorskim komentarzem: one mówią same za siebie.

Samo za siebie mówi zresztą także ich zestawienie: książka Gwoździa nie jest bowiem zwyczajnym „zbiorem manifestów”; wydaje się być raczej autorskim „krytycznym manifestem historycznego myślenia o filmie”, wyrosłym z filmowej pasji i wieloletnich naukowych doświadczeń twórcy antologii. Kompilując *Europejskie manifesty kina* Gwóźdź-redaktor wykracza bowiem poza dyskurs „informacyjny”: wybór tekstów i sposób ich wprowadzenia stanowi przecież odzwierciedlenie metodologicznej orientacji Gwoździa-badacza. *Europejskie manifesty kina* należy więc postrzegać także jako akt krytyczny, w którym jego twórca, patrząc na historię kina poprzez wypowiedzi programowe, opowiada się za konkretnym podziałem przestrzeni sztuki filmowej na definiowalne kanoniczne centrum i dyskusyjny, peryferyjny „margines”. Gwóźdź pisze:

[...] Wiadomo, że obecność jednych tekstów jest zawsze okupiona nieobecnością innych, a odpowiedzialność za to, że czegoś brak, spada na autora wyboru. Staratem się jednak, by w antologii nie zabrakło kanonu i by ten kanon pozostawał poza dyskusją. Sprawa jest na tyle jednoznaczna, iż historia samego kina, a także teoretyczna i historyczna refleksja nad nią nieustannie nad tym kanonem pracują, że sankcjonują to, co w takiej książce powinno się bezwarunkowo znaleźć. Ale też i sami autorzy nie ukrywali na ogół programowych intencji swych wynurzeń. Ambicją moją nie było rewidowanie tego kanonu, przeciwnie, chodziło o to, by przywołać go ponownie do życia. Można więc sprzeczać się o jego peryferie, ale nie o centrum.

O status tych „centralnych” tekstów jako tekstów „kanonicznych” zapewne nie, gdyż kanon jest zawsze wynikiem intersubiektywnego porozumienia „tu i teraz”. O znaczenie i charakter wpływu owego „centrum” na rozwój sztuki filmowej zapewne tak, choć wymagałoby to zapewne osobnego opracowania, które mogłoby okazać się polemiką dotyczącą redaktorskich preferencji, wynikających, na przykład, z odmiennych metodologicznych stanowisk Andrzeja Gwóźdźa i potencjalnych krytyków jego antologii. Biorąc jednak pod uwagę, że założeniem twórcy *Europejskich manifestów kina* było przedstawienie „wyboru uniwersalnego, który mógłby usatysfakcjonować Czytelnika poszukującego szerszego kontekstu” kultury, zrozumiałe jest na przykład, że czytelnik nie znajdzie w antologii ani proklamacji *ex-post*, ani pewnych manifestów „skupionych wokół kwestii politycznych”, takich jak manifest powojennego socrealizmu, czy „jawnego” manifestu kina hitlerowskiego, bo, jak słusznie uważa Gwóźdź, w przypadkach takich i podobnych „partia całkowicie zawładnęła umysłami artystów, którzy stawali się jawnymi propagandzistami”. Łatwo też usprawiedliwić jego rezygnację z formuły doboru tekstów, która mogłaby dać w efekcie „namiastkę narodowych antologii manifestów” czy zbiór *wszelkich* proklamacji na temat kina, bo choć pozornie „uniwersalistyczne” ambicje twórcy *Europejskich manifestów kina* mogą początkowo niepokoić, okazuje się szybko, że „uniwersalność” oznacza u Gwóźdźa tyle, co „ponadnarodowość” myślenia o ewolucji tej dziedziny sztuki, czy też rozumowanie *sensu largo*. Ostatecznie, problem układu antologii rozwiązuje Gwóźdź następująco:

*Najprostszym zapewne rozwiązaniem byłoby uporządkowanie tekstów wedle kryterium chronologicznego, pozostawiającego Czytelnikowi możliwość konstruowania własnych siatek współzależności między nimi. Wówczas to, można mniemać, przemówiłaby sama historia, choć obok siebie pojawiałyby się teksty niewspółmierne, reprezentujące rozmaite nurty działalności programotwórczej wokół kina. Mimo niewątpliwych zalet takiego porządku, faktycznego, czy tylko pozornego (czy historia może przemawiać sama przez się?) zdecydowałem się na układ bardziej subiektywny, zestawiając teksty w kilka grup tematycznych, ale zachowując porządek chronologiczny w ramach każdej z nich. Pozwala to na lekturę dokumentów niejako w poprzek chronologii, i choć w takiej perspekty-*

*wie umyka bezwzględna ciągłość samego wyboru, to w zamian jednak zyskuje się określony klucz do lektury.*

Grupy tematyczne, będące „propozycją tropu interpretacyjnego”, który autor antologii proponuje, dzieli książkę na pięć części:

Rozdział „Wielkie manifesty” zawiera te teksty, które Gwóźdź określa jako „klasyczne wypowiedzi programowe, czyli takie, których ranga jako manifestów pozostaje poza dyskusją”. Tutaj czytelnik znajdzie *Nowe źródło historii* Bolesława Matuszewskiego, *Manifest siedmiu sztuk* Ricciotto Canudo, fragmenty *Fotogenii* Louisa Delluca, manifest *My* Dzigi Wiertowa, *Przyszłość filmu dźwiękowego* Siergieja Eisensteina, Wsiewołoda Pudowkina i Grigorija Aleksandrowa, *Narodziny nowej awangardy: kamera-pióro* Alexandre Astruca, *Manifest Oberhausen*, podpisany przez Bodo Blüthnera i dwudziestu pięciu innych artystów kina, oraz *Manifest Dogma 95* Larsa von Triera i Thomasa Vinterberga.

Rozdział drugi, „Od futuryzmu do nowej fali”, poświęcony jest manifestom *izmów*, od manifestu futurystycznego do francuskiej nowej fali. Znajdziemy tam teksty programowe autorstwa F.T. Marinettiego, Francisa Picabii, Maxime Alexandre, Cesare Zavattiniego, Lindsaya Andersona, oraz Francois Truffauta. Pewnego rodzaju rozwinięcie rozdziału drugiego stanowi rozdział trzeci, zatytułowany „W kręgu kina niezależnego”, bowiem w nim przedstawione są manifesty kina awangardowego. Rozdział ten, jak wskazuje autor antologii:

*[...] obejmuje najbardziej jednorodny wybór wypowiedzi programowych, dotyczy bowiem wyraźnie wyodrębniającego się w historii kina paradygmatu awangardowego, oferując swoistą teorię awangard sformułowaną z pozycji twórców. Tym samym zestaw poprzedni, zawierający również wypowiedzi awangardowe, ale takie, które wyraźnie realizowały ideologię określonychizmów, zostaje uzupełniony materiałami z trudem tylko dającymi się ulokować w obrębie konkretnych nurtów, czy prądów w sztuce [...]. Ponieważ z natury swej kina awangardowe najbardziej obrosły wypowiedziami programowymi, wybór tekstów w tej grupie może być traktowany jedynie jako spełnienie zasady pars pro toto (tylko w celu przybliżenia się do tych źródeł potrzebna byłaby osobna antologia). Specyfika tego zestawu polega na tym, iż wszystkie manifesty są tu na ogół jednocześnie manifestami poetyki sformułowanej [...].*

Wśród manifestów zawartych w trzecim rozdziale znajdziemy więc jedenaście wypowiedzi programowych, w tym Léopolda Sturzwage, Hansa Richtera, Georgija Kozincewa i siedmiu innych, także polskich, twórców europejskiego kina awangardowego.

Rozdział czwarty, zawierający manifest „Proletkina” z 1923 roku, „Formotwórczą siłę filmu” Fritza Hipplera, przemówienie „Film polski w walce o socjalizm” wygłoszone przez Wandę Jakubowską w czasie Kongresu Zjednoczeniowego, oraz fragment ogłoszonego w czasopiśmie „Cinéthique” manifestu „Praktyka projekcji filmowej” z 1971 roku jest rozdziałem poświęconym manifestom o charakterze wynikającym z propagandowego upolitycznienia sztuki filmowej. Gwóźdź pisze, że

skromny ilościowo wybór w rozdziale Oblicza propagandy zawiera w istocie teksty zdecydowanie polityczne, traktujące kino jako narzędzie walki ideologicznej. Chodzi o takie stanowiska, które nie kryją politycznego rodowodu, przeciwnie, w pełni się nim chełpią. Stąd dwa spośród czterech źródeł to teksty kolektywne, przemawiające w imieniu grup do mas, ale w istocie wszystkie zamieszczone w tej części teksty są wypowiedziami zbiorowymi, autoryzowanymi, by tak rzec, przez instancję polityczną.

Teksty autorskie, a szczególnie tekst Hipplera, stanowiący zdaniem Andrzeja Gwoźdźcia „tragiczny wkład twórcy Żyda Süssa [...] do dziejów poetyki sformułowanej” stanowią swoisty logiczny łącznik między rozdziałami czwartym i piątym, ostatni bowiem rozdział antologii poświęcony jest właśnie sformułowanym poetykom kina. Zebrane są w nim wypowiedzi postulatywne, które oferując refleksję nad warsztatem twórczym, stanowią „ogniwo między teorią a praktyką”, albo, w przekonaniu redaktora *Europejskich manifestów kina*, przedstawiają „swe-go rodzaju teorię autorską pisaną przemyśleniami samych twórców”. Rozdział mieści dwanaście tekstów i zestawia wypowiedzi postaci takiego formatu, jak, między innymi, Paul Wegener, Jean-Luc Godard, Ingmar Bergman, Andriej Tarkowski czy Andrzej Wajda. Gwóźdź przyznaje, że

*to w tej grupie wybór źródeł był najtrudniejszy, a wynik dość niepewny. Także i z tego powodu, iż należało zachować objętościową współmierność świadectw poetyki sformułowanej wobec pozostałych grup tematycznych. Wielość postaw reprezentujących różne, czasami skrajne wobec natury kina i warsztatu autorskiego, opcje artystyczne tworzy wielogłos, w którym jest miejsce i na Bergmannowski pean na cześć aktora, i mądrą refleksję Tarkowskiego o filmowym tworzywie, i na osobisty, niemal intymny szkicownik Bressona, i feminizujący ton wynurzeń von Trotty, a także na intelektualny wywód Wendersa. Nie znajdzie tu zatem Czytelnik wielu wybitnych autorów, także i tych, o których mniema, iż z całą pewnością zostali zauważeni. Należy jednak pamiętać, że nie wszystkie wypowiedzi autorskie, a raczej niewielka ich część, objęte są kategorią wypowiedzi programowych, a wielu twórców, u których taki typ autorefleksji można by podejrzewać [...] raczej go nie uprawiało.*

Wybór, choć niełatwy, tak jak w przypadku poprzednich rozdziałów wydaje się być w pełni uzasadniony, tak jak zresztą cały układ antologii. Takie właśnie wybory powodują, że „rzecz jest dobra”, bo w ich efekcie linearna lektura tekstu *Europejskich manifestów kina* umożliwia wrażliwemu czytelnikowi doświadczenie „iluminacji”, a odbiorcy profesjonalnemu sprawi albo satysfakcję, albo może poważnie zastanowić się nad potencjalną linią krytycznej argumentacji. Pewne jest natomiast to, że każdy czytelnik podejmujący lekturę *Manifestów* nie tylko doceni zestaw przedstawianych w książce tekstów, ale także z łatwością dostrzeże w ich układzie wagę wieloletnich przemyśleń twórcy antologii. Praca Andrzeja Gwoźdźcia może bowiem z jednej strony stać się punktem wyjścia do otwartej dyskusji na temat światopoglądowych przemian ostatniego stulecia, a z drugiej

stanowi doskonały materiał dydaktyczny i informacyjny tak dla studentów kierunków kulturoznawczych, jak i dla osób kochających kino. Tym bardziej, że oprócz całej gamy ważnych tekstów programowych, *Europejskie manifesty kina* oferują jeszcze wartościową oprawę: składającą się z pięciu rozdziałów antologię dopełniają bowiem noty o autorach, chronologiczny spis zamieszczonych w niej manifestów, lista alternatywnych przekładów oraz zmienionych wersji ujętych w książce tekstów, obszerna filmografia, pełna bibliografia, oraz indeks osób. I choć każda antologia jest *ex-definitione* wyborem, Andrzej Gwóźdź, ułatwiając pracę naukowcom i studentom, uzupełnia ją także o bibliografię manifestów *pominiętych* w książce, podając dokładne dane bibliograficzne każdego źródła.

Wartość Gwoździowego „ujęcia historii kina” najlepiej pozwala podsumować dotyczący zgoła innego problemu cytat z manifestu Andrieja Tarkowskiego:

*Czas utrwalaony w ujęciu dyktuje reżyserowi określoną zasadę montażu. „Nie montują się” to znaczy źle łączą się ze sobą te fragmenty, w których zawarte zostały zasadniczo różne formy obecności czasu. Właśnie dlatego nie można na przykład montować czasu realnego z umownym, podobnie jak nie można połączyć ze sobą rur wodociągowych o różnej średnicy. Konsystencję czasu przepływającego w ujęciu, jego napięcie lub odwrotnie, „rozrzedzenie”, można nazwać ciśnieniem czasu w ujęciu. Montaż jawi się więc jako sposób łączenia ujęć z uwzględnieniem istniejącego w nich ciśnienia czasu.*

Zasada montażu, jaką Andrzej Gwóźdź przyjął „reżyserując” *Europejskie manifesty kina* powoduje, iż nie sposób nie odczuć „ciśnienia czasu”, który w swoim „metodologicznym” ujęciu utrwalił. A w badaniach historycznych to przecież rzecz najistotniejsza ze wszystkich.