

Tomasz Majewski – adiunkt w Zakładzie Teorii Kultury Katedry Mediów i Kultury Audowizualnej UŁ. Zajmuje się przedstawieniami Zagłady, filmem dokumentalnym i teorią kultury popularnej. Redaktor antologii *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna* (2009) oraz współredaktor tomów *Pamięć Shoah – kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia* (2009) i *Memory of the Shoah* (2010).

TOMASZ MAJEWSKI

## HISTORIA KINA PO LIFTINGU

Standardowa historii kina skupiona była, jak trafnie pokazał w *On the History of Film Style* David Bordwell (1997), na stałej konieczności legitymizacji filmu jako pełnoprawnej formy sztuki. Dowodzić tego miała linearna opowieść o rozwoju środków wyrazu, szczególnie technik narracyjnych. Istnieje logiczna zależność między tak zdefiniowaną polityką a ustanowionym przez historię filmu kanonicznym korpusem tekstów – arcydzieł, reżyserów, szkół narodowych – mających obrazować główny nurt tradycji, polegającej na odkrywaniu właściwości medium. Milcząco przyjętą przesłanką jest tutaj teza o „naturalnie” narracyjnym charakterze filmu, która pociąga za sobą oczywiste upodrządnienie kina niefikcjonalnego.

Zauważmy, że historia kinematografii do lat osiemdziesiątych raczej

nie uwzględnia filmu etnograficznego, medycznego, przyrodniczego, *actualités* czy wczesnych trawelogów, a przywoływała jedynie wybrane przykłady „dokumentu artystycznego”, od Flaherty’ego poczynając, których uznanie w oczach historyków opierało się na Griersonowskiej definicji twórczej interpretacji rzeczywistości. Ten charakter ma chociażby książka Paula Rotha *The Film till Now* (1930) – skądinąd dokumentalisty i teoretyka dokumentu – która kształtowała w świecie anglosaskim wyobrażenie o filmie jako o samodzielnej formie sztuki. Podobną rolę w kręgu francuskojęzycznym odegra *Histoire du cinéma* Maurice’a Bardèche’a i Roberta Brasillacha (1935), poprzedzająca dzieło Sadoula (1949–1955). Usytuowanie domeny niefikcjonalnej na całkowitych peryferiach historii kina zdają się z rezygnacją uznawać nawet autorzy syntez dokumentu z lat siedemdziesiątych, tacy jak Erik Barnouv i Meran Barsam, których nadrzędnym celem było dowartościowanie dokumentalistyki, przez napisanie jej odrębnej historii jako segmentu nieobjętego dotąd ramami „właściwej historii kina”.

Kluczowe znacznie dla ukształtowania się scharakteryzowanego wzorca narracji historycznofilmowej miały w okresie międzywojennym periodyki w rodzaju francuskiego „Cinéma”, niemieckiego „Filmwoche” lub brytyjskiego „Sight and Sound”. Lektura zamieszczanych tam recenzji miała, jak pokazał Bordwell, istotny wpływ na decyzje kuratorki zbiorów filmowych MoMA, Iris Barry, o zakupie do muzealnej kolekcji filmów Sjöströma, Stroheima, Murnaua, Lubitscha, uzupełnionych wkrótce potem o sowiecką szkołę montażową (bez Kuleszowa i Feksov), oraz realizacje Portera, Mélićsa i Griffitha, jako jedynych „autorów” okresu wczesnego kina. Twórcom filmowej kolekcji MoMA od początku przyświecała modernistyczna wizja kina, będąca specyficzną formą opowieści o samotnych geniuszach, za której prototyp można uznać historię renesansowego malarstwa spisaną przez Giorgio Vasariego. Schemat dziejów wynalazków i innowacji estetycznych dokonanych przez wybitne jednostki (ze stałym naciskiem na kwestię genezy oraz pierwszeństwa) w latach późniejszych jeszcze bardziej się utrwalił, wskutek projektowania na okres wczesnego kina polityki *cinéma d’auteur*.

Ten kształt historii filmu po raz pierwszy<sup>1</sup> został poddany pogłębionej krytyce w książce Roberta Allena i Douglasa Gomerego *Film History: Theory and Practice* (1985). Kino, jak wynika z wywodu autorów na temat metodologii historii filmu, nie wyłoniło się w prosty sposób z wynalazków dokonanych przez samotnych pionierów, z „prawodawcami” – braćmi Lumière, Mélićsem i Griffithem – na czele. Powstanie konwencji kina klasycznego również nie było procesem linearnym, o wyniku przesądzonym z góry. Na proces ten składają się przemiany trybów produkcji i dystrybucji (dopuszczające modyfikacje konsumowanego lokalnie tekstu, na co wskazuje praktyka alternatywnych zakończeń filmowych) oraz ewolucja (okresowo współistnienie) różnych praktyk prezentacji, wraz z funkcjonującymi w ich ramach stylami odbioru. Współza-

1 David Bordwell za prekursora rewizjonistycznego podejścia w historii filmu oraz pioniera badań nad recepcją uważa Tino Balio, redaktora tomu *The American Film Industry* (1976).

leżność tych czynników odzwierciedlała zmienność reguł gatunkowych, których funkcjonalność można zrozumieć dopiero w szerszym, społeczno-kulturowym kontekście, uwzględniając przy tym *star system*. W tej rewizjonistycznej perspektywie rozwój stylistyki filmowej i form narracji ujmowany jest jako czynnik o charakterze pochodnym, a nie jako rodzaj Arystotelesowskiej „przyczyny celowej”, wyznaczającej kierunek ewolucji kina. Odrzucenie tej rewizji – przez obrońców „standardowej wersji historii kina” – jako nieuprawnionego socjologizmu lub dekonstrukcyjnego uroszczenia, nie zda się na wiele. Innowacje estetyczne, do których odwołuje się tradycyjna historia, stają się nimi bowiem dopiero wówczas, gdy zostają jako takie zinterpretowane i usankcjonowane – najpierw w recenzjach, publicystyce filmowej, przekazach reklamowych podnoszących „oryginalność” twórcy i produktu (dyskurs okołofilmowy), później zaś w polityce zakupów wpływowych instytucji w typie MoMA oraz archiwów filmowych, uzyskując ostateczną nobilitację w sferze *art criticism* bądź akademickiej historii filmu. Czy trzeba dowodzić, jakie znaczenie ma takie instytucjonalno-kulturowe ramowanie dla „stylistycznej innowacji”, traktowanej przez wielu badaczy jako wytwór indywidualnego geniuszu – tego wątpliwego konceptu, stanowiącego zwornik tradycyjnej historii filmu?

Jeżeli zgodzimy się, że nie istnieje coś takiego, jak narracja historyczna bez założeń wstępnych (przyjętych choćby i nieświadomie), to mamy pełne prawo pytać o implicytną teorię historiografii, która marginalizowała recepcję i kulturę filmową a fetyszyzowała filmowy tekst (w oderwaniu od *exhibition* i form kulturowej konsumpcji). Takie czysto ergocentryczne podejście poddano już dawno krytyce w literaturoznawstwie i historii sztuki – najwyższy czas, aby również rodzime filmoznawstwo dojrzało do podobnej reorientacji. Paradoks historiografii, której kościć stanowi lineaż wybitnych dzieł, polega na tym, że jest ona ahistoryczna. Wydobywa określone artefakty, które mają być „kluczem” do historii filmu, przekształcając tę ostatnią w komiczną powtórkę z heglowskiej historii Ducha, która zobiektywizowała się w dziełach. Owo skupienie się na wyodrębnionych artefaktach – motywowane w standardowej wersji historii kina ich „immanentną wartością estetyczną”, niezależną od kontekstu, trybu ekspozycji czy dyspozytywu – samo pełni następnie funkcję legitymizacyjną w stosunku większości opracowań powstałych w ramach dyscypliny. Pozwala czytać „sam film”, wykazując się maestrią na polu analizy. Postępowanie takie będzie zgodne z maksymą Crocego, mówiącą, że zrozumieć dzieło to „odtworzyć je w sobie” – zastanawiające jest tylko to, czy podobna dyrektywa nie ujawnia rysu narcystycznego dyscypliny, która w punkcie wyjścia, milcząco przyznaje własnym adeptom zdolność „kongenialnego rozumienia”. Nie chodzi o to, że analiza formalna i estetycznie zorientowana historia filmu nie mają żadnej racji bytu. Rzecz raczej w tym, że skoro nie można już utrzymać prostego podziału na „czystą formę” oraz kulturowy kontekst – na wewnątrz i zewnątrz dzieła – nie da się także (i chyba nie warto) pisać historii opierającej się raz jeszcze na tych samych estetyczno-formalnych zasadach, poddanych jedynie drobnym retuszom.

Od połowy lat osiemdziesiątych mogliśmy obserwować dynamiczny rozwój Nowej Historii Filmu. Punktem wyjścia stały się tu dyskusje, a następnie badania zogniskowane wokół koncepcji „kina atrakcji wizualnej” Toma Gunninga i André Gaudreaulta, zyskującej w oczach wielu badaczy status paradygmatycznej charakterystyki wczesnego kina<sup>2</sup>. W perspektywie tej na nowo odczytano zabiegi polegające na preferowaniu gamy „wstrząsów” i „zmysłowych innerwacji” (Walter Benjamin) w miejsce ciągłości narracyjnej oraz spójnej diegezy, dominujących w kinie po 1917 roku. Dowartościowano samą spektakularność – egzotyzm widoku i fantasmagorię scenicznego *tableau* – jako zasady „estetyki zadziwienia”<sup>3</sup>, która odwoływała się do czasoprzestrzeni pokazu, a nie do prawdopodobieństwa czasoprzestrzennego fabuły. Niezależnie od różnic pomiędzy konkretnymi rewizjami wpisującymi się w te przewartościowania, odrzucono tutaj wizję linearnej ewolucji stylu filmowego i podważono determinizm technologiczny jako sposób „empirycznego” uzasadniania narracji o formowaniu się jednego, naturalnego języka filmu. Pojęcia genezy i teleologii na dobre przestały wyznaczać drogi filmowej historiografii. W dłuższej perspektywie czasowej badania nad kinem atrakcji doprowadziły do usytuowania kinematografii w szerokim pejzażu dziewiętnastowiecznych praktyk wizualnych i „maszyn widzialnego”,<sup>4</sup> odsłaniając pomijany wcześniej obszar wczesnonowoczesnej „intermedialności” systemów rozrywkowych (wodewilu, wystaw światowych), który to fenomen stał się przedmiotem badań odrębnej subdyscypliny – archeologii mediów. Zasada różnorodności, heterogeniczności spektaklu (*variety*) odkrywana we wczesnym kinie, w przeświadczeniu licznych badaczy, silnie korespondowała ze zjawiskami współczesnej kultury medialnej. Warto jednak zastanowić się, czy pogląd taki nie był aby kolejną formą projektowania teraźniejszych norm na przeszłość, podobną do wspomnianych ekstrapolacji modernistycznej opowieści o kinie *auteurs*.

Abstrahując od tych wątpliwości, można stwierdzić, że narracja fikcjonalna, prawdopodobieństwo zdarzeń oraz iluzjonizm ekranowy – utraciły w ostatnich dekadach oczach zachodnich historyków charakter „konieczności dziejowej”. Thomas Elsaesser zauważył, że klasyczne kino hollywoodzkie – poprzedzone przez formację kina atrakcji i zastępowane w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych przez mulimedialną estetykę *variety* – zaczęło być postrzegane jako nie *telos*, ale zaledwie *intermezzo* w dziejach kina; nie odbyło się to rzecz jasna bez związku z tym, jak ta historia była ostatnimi laty pisana. Gaudreaultowska opozycja „narracji” i „monstrancji”<sup>5</sup>, opowiadania i prezentacji, pozwoliła nowym historykom filmu akcentować nieciągłość – w walce

2 T. Gunning, *Cinema of Attraction*, [w:] *Encyclopedia of Early Cinema*, red. R. Abel, Routledge, London 2005.

3 T. Gunning, *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator*, [w:] *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*, red. L. Williams, Rutgers University Press, New Brunswick 1995, s. 114–133.

4 J. L. Comolli, *Maszyny widzialnego*, przeł. A. Piskorz, A. Gwóźdź, [w:] *Widzieć, myśleć, być*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 2001.

5 A. Gaudreault, *From Plato to Lumi re: Narration and Monstration from Literature to Cinema*, University of Toronto Press, Toronto–London 2009.

z uroszczeniami teleologii – także i tam, gdzie mogliśmy mieć do czynienia zarówno ze skomplikowanymi strategiami kontynuacji, jaki i radykalnego zerwania. Stąd Elsaesser, w miejsce dziejów podkreślających odrębność i nieprzenikalność „monadycznych” paradygmatów wczesnego oraz klasycznego kina, jakie wyłaniają się z opracowań *New Film History*, zaproponował komparatystykę historyczną różnych form diegezy, przenosząc punkt ciężkości z opozycji opowiadania i pokazywania na różnorakie sposoby sytuowania widza oraz odpowiadające im typy kontinuum/dyskontinuum czasoprzestrzennego<sup>6</sup>. Diegeza nie musi być pojmowana jako uniwersum fabularnych zdarzeń oraz „efekt fikcji narracyjnej” – percepcyjne oraz cielesne sytuowanie widza to bowiem cechy medium obecne we wszelkich odmianach „wirtualnej mobilności” kina (Anne Friedberg<sup>7</sup>), także w niefikcjonalnych formach *actualités* czy trawelogach. Ujęcie to wydaje się obiecujące nie tylko dlatego, że proponuje ramy dla refleksji historycznej, które nie upodrzędniają kina niefikcjonalnego (Nowa Historia Filmu, zdaniem Stephana Bottomore’a obietnic w tym zakresie nie spełniła<sup>8</sup>). Komparatystyka form diegezy odnosi się także do temporalności dyspozytywów – pozwalając zauważyć, że niektóre wczesne formy można uważać tyleż za proto-filmowe, co proto-telewizyjne bądź zapowiadające praktyki wideo. Przykładowo realizacja *The Corbett-Fitzsimmons Fight* (1897) nowojorskiego Veriscopu, będąca zapisem walki mistrzów bokserskich wagi ciężkiej, o łącznym czasie 100 minut, kręcona z kilku kamer<sup>9</sup> – może zostać uznać w wymiarze pragmatycznym za wczesną postać „transmisji sportowej”, była bowiem ona przeznaczona dla widzów, którzy nie mogli fizycznie uczestniczyć w tym sportowym spotkaniu. Odnalezienie w Blackburn archiwum Mitchella i Kenyona, które zawierało kilkaset filmów z lat 1900–1913 skierowało z kolei uwagę historyków kina na fenomen *local cinema*<sup>10</sup> i obyczaj portretowania się społeczności, która pragnęła oglądać siebie na ekranie, uczestnicząc aktywnie w zaadresowaniu filmowego tekstu do swoich krewnych, sąsiadów czy ziomków – funkcja ta sytuuje wiele z tego typu realizacji gdzieś pomiędzy gazetą lokalną a praktyką *home video*.

Powyższe uwagi można potraktować jako zaanonsowanie wiedzy czytelnika wprowadzonego w temat, nie będącego jednak zawodowym historykiem filmu. W przypadku polskiego filmoznawstwa świadomość przemian jest, rzecz jasna, coraz powszechniejsza, choć z rzadka znajduje ona odzwierciedlenie w programowaniu kursów uniwersyteckich, publikacjach monograficznych czy w formie współczesnych leksykonów wiedzy o filmie. Przy braku zaawanso-

6 T. Elsaesser, *Nowa historia filmu, jako archeologia mediów*, przeł. G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 2009 nr 67–68.

7 A. Friedberg, *Mobilne i wirtualne spojrzenie w nowoczesności: flâneur/flâneuse*, przeł. M. Pabiś i in., [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 59–102.

8 S. Bottomore, *Rediscovering Early Non-Fiction Film*, „Film History: An International Journal” 2001 nr 13, s. 160–173.

9 Zob. Ch. Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, Charles Scribner’s Sons, New York 1990, rozdz. 7.

10 J. K. Walton, *Nowe spojrzenie na wczesną historię brytyjskiego kina – archiwum Mitchella i Kenyona*, przeł. G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik Filmowy” 2005 nr 52.



wanych badań archiwistycznych w Polsce (m.in. z powodu wątpliwości rodzimych archiwów filmowych) to, co dla badaczy zachodnich wiązało się z eksploracją archiwalnych źródeł i równoległym namysłem nad metodologią pisania historii kina, dla badaczy polskich pojawiło się po raz kolejny jako egzotyczny import teoretyczny. Kierując się zatem utrwalonymi nawykami, oddzielili oni „teoretyczne wtręty” od tego, co uznali za czystą faktografię i perspektywę historycznofilmową. Tak się złożyło, że pierwszą poważniejszą próbą przepisania historii kina na nowo w warunkach polskich stać się może dopiero czterotomowa *Historia kina* pod redakcją Tadeusza Lubelskiego, Iwony Sowińskiej i Rafała Syski, której pierwszy tom *Kino nieme* ukazał się kilka miesięcy temu.

Niemal równocześnie z książką opublikowany został w „Kwartalniku Filmowym” artykuł prezentujący założenia krakowskiego projektu wydawniczego<sup>11</sup>. Redaktor i inicjator tego imponującego przedsięwzięcia edytorskiego konstatuje tam „niezbędność książki, która na nowo, z dzisiejszej perspektywy, uwzględniając przy tym specyficznie polski punkt widzenia, przedstawiłaby logikę rozwoju dziejów kina i hierarchię zjawisk w ich obrębie”<sup>12</sup>. Zgadza się co do pilnej potrzeby stworzenia nowej syntezy historycznofilmowej, poczułem się zdumiony frazą o „logice rozwoju dziejów kina”, w której po-brzmiewa teleologia zgoła dawnego, by nie powiedzieć – heglowskiego typu. Tadeusz Lubelski odwołuje się następnie do tego, co w jego oczach „składa się na żywą wciąż tradycję, [tego,] co warto wciąż oglądać i na nowo odczytywać”<sup>13</sup>, przy czym owa „tradycja” pojawia się w artykule bez dodatkowych wyjaśnień czy próby refleksji, jak została ona ukształtowana, kiedy, przez kogo, i co uczyniło z niej normę tak oczywistą, milcząco przez wszystkich podzielaną. Czy kanon dzieł przez tradycję tę uświęcony jest taki sam teraz jak trzydzieści lat temu? Wydaje się, że nie, ponieważ „bez porównania łatwiejszy niż niegdyś jest teraz dostęp do większości filmów z dziejów kina [...], z czego wynika możliwość weryfikacji dawniejszych ocen i opisów”<sup>14</sup>. Hierarchia zjawisk artystycznych może zatem ulec modyfikacji – jest historycznie zmienna – niezmiennym aksjomatem pozostaje natomiast podejście ergocentryczne i fetyszyzacja tekstu, jak można wnioskować ze stwierdzenia, że „nowy sposób oglądania filmów – na własnym sprzęcie, niezależnie od warunków seansu kinowego – zapewnia nieznany dawniej stopień szczegółowości analizy, zrównujący w tym kino ze sztukami tradycyjnymi”<sup>15</sup>. Opowieść o filmie jako odrębnej formie sztuki jest oczywiście uprawniona, tylko co ma ona wspólnego z anonsowaną wcześniej „nową optyką” historyczną?

11 Numer 67–68 „Kwartalnika Filmowego” w całości został poświęcony rewizjom historii filmu. Zmiany ram conceptualnych historiografii omawia Łukasz Biskupski w artykule *Od ciekawostki do dyscypliny. Historia teorii badań nad wczesnym kinem*, s. 114–126, Teresa Rutkowska przywołuje zaś antologię *The New Film History: Sources, Methodes, Approaches* (2007), s. 309–314.

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

13 Tamże.

14 Tamże.

15 Tamże.

Okolicznością przymuszającą do przepisania historii kina na nowo jest także, zdaniem Tadeusza Lubelskiego, „ogromny przyrost wiedzy z tej dziedziny” (z czym absolutnie się zgadzam), co implikuje, że „opisy te w znacznie większym stopniu niż niegdyś uwzględniają kontekst poszczególnych kultur narodowych”. Wydaje mi się, że ujęcia zogniskowane na kinematografiach narodowych nie są wcale charakterystyczne dla ostatniej doby, jeśli zaś wierzyć Ruth Vasey i Richardowi Maltby’emu<sup>16</sup>, to podział taki odpowiada sensownie dopiero realizacjom filmowym w językach narodowych (czyli szczególnie zasadny jest on w odniesieniu do kina dźwiękowego), a zdecydowanie mniej poręczny wydaje się w kontekście silnie zglobalizowanego kina okresu niemego<sup>17</sup>. Według mojej wiedzy kontekst kultur narodowych bywa dziś uruchamiany, ale wtedy, gdy idiom taki zaczyna ważyć w ramach instytucjonalnej gry sił. Dobrym tego przykładem jest książka Richarda Abela *Americanizing the Movies and „Movie-Mad” Audiences 1910–1914* (2006), w której autor śledzi m.in. ówczesny dyskurs okółfilmowy posługujący się kategorią „francuskości” (jako tego, co lepsze, artystyczne, wyrafinowane). Początkowo dyskurs ten towarzyszył biznesowej ekspansji na rynek amerykański wytwórni braci Pathé, a następnie uległ zmianie (utożsamienie francuskości z dekadentyzmem, wyuzdaniem, brakiem „amerykańskich wartości”) w okresie, kiedy Edison rozpoczął brutalną walkę o wyparcie tej wytwórni z rynku amerykańskiego. Reakcją firmy Pathé było wówczas, co wydaje się ciekawe, postawienie na produkcję filmów „rdzennie amerykańskich” i inwestycja w westerny, co prowokując konkurencję do podjęcia podobnych działań, doprowadziło do dynamicznego rozwoju tego gatunku po roku 1910. Kontekst narodowy pojawia się zatem, ale w polu rozważań, które opowiadają o zjawiskach transnarodowych. Pewnym novum, jak wspomniałem wcześniej, są natomiast badania nad *local cinema* oraz nad kinem „importowanym”, ale konsumowanym w specyficznych, lokalnych kontekstach – nie wiem tylko, czy to jest właśnie ten zakres, w jakim redaktorzy *Kina niemego* postanowili nawiązać do ujęć współczesnych. Tadeusz Lubelski wątku relacji narodowo/lokalno/globalnych czasów kina niemego dalej nie rozwija, deklaruje natomiast: „Postanowiliśmy stworzyć nowy podręcznik historii kina światowego, który sprostałby nowym potrzebom”<sup>18</sup> – inicjatorom podobnego przedsięwzięcia można zaś tylko przyklasnąć. Przychodzi moment, żeby przyjrzeć się całościowej koncepcji krakowskiej publikacji. Zaczniemy od przyjętego sposobu uporządkowania materiału historycznego w obrębie tomu *Kino nieme*, by, na ile to możliwe, usytuować rzecz na tle projektowanej całości serii. „Periodyzacja – pisze ze świadomością rzeczy Tadeusz Lubelski – stanowi jedną z wielu kwestii spornych, domagających się rozstrzygnięcia. Akurat w ukończonym tomie pierwszym o rozstrzygnięcia

16 R. Maltby, R. Vasey, „Tymczasowi obywatele amerykańscy”. Kulturowe obawy i strategię przemysłu filmowego w amerykańskiej kinematografii, [w:] *Kino Europy*, red. P. Sitarski, Rabid, Kraków 2001.

17 Za to i inne spostrzeżenia pragnę podziękować kolegom z Katedry Mediów i Kultury Audiowizualnej UŁ, Michałowi Pabisiowi i Konradowi Klejsie.

18 T. Lubelski, *Krakowski projekt...*

było najłatwiej: nie data decydowała a dźwiękowość, zatem filmy wyprodukowane w nowej technice przechodziły do tomu drugiego. I tu jednak można się było zastanawiać, czy przerwać w połowie omawianie twórczości takich autorów, jak Chaplin, Wiertow albo Flaherty<sup>19</sup>. Tom drugi, jak mogę wywnioskować z tej i kolejnych uwag będzie poświęcony kinu klasycznemu, tom trzeci – kinu nowej fali, a tom czwarty – kinematografii współczesnej. W związku z tym mam do redaktorów kilka pytań. Po pierwsze, czy podział ten oznacza, że kino klasyczne zaistniało dopiero z rokiem 1927, czyli że jest ono *par excellence* dźwiękowe? Czy nie niesie to implikacji, że na miano klasycznych zasługiwać będą ponownie głównie „talkies” z lat trzydziestych, co, jak rozumiem, mogłoby być celowym nawiązaniem redaktorów do „żywej tradycji” francuskiej krytyki z lat czterdziestych i pięćdziesiątych? Po drugie, czy „przepełnienie” twórczości wybitnych *auteurs* jest rzeczywiście podstawowym problemem periodyzacyjnym w omawianym okresie? I pytanie trzecie – jeśli najważniejszą cezurą historyczną pozostaje przełom dźwiękowy, to czy redaktorzy temu opowiadają się konsekwentnie, także i wcześniej, za optyką determinizmu technologicznego? Jeżeli tak, to gdzie optyka ta nakazywałby im wyznaczyć hipotetyczny początek kina, czy kryterium tym będzie wówczas technologia „ruchomego obrazu”, czy może raczej „ekranowa projekcja”? Jak wiadomo, większość współczesnych historyków przyjmuje podział kina niemego na trzy podokresy<sup>20</sup>: lata wczesnego kina (1889)1895–1906, *transitional cinema* 1907–1917 oraz okres klasycznego kina niemego 1918–1929. Nie jest to podział jedyny, ale jego kryterium pozostaje czytelne – wyznaczają je właśnie zmiany technologiczne oraz instytucjonalne kina, a wskaźnik ten nie pojawia się bez wyjaśnienia, niczym *deus ex machina*, dopiero wraz z przełomem dźwiękowym<sup>21</sup>.

Dla porównania proponuję przyjrzeć się zastosowanym podziałom w dwóch, uznanych syntezach historii kina. W umiarkowanej rewizjonistycznej, za to bardzo wpływowej książce Davida Bordwella, Janet Staiger i Kristin Thompson *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (1985) dzieje kina do 1930 roku zostają podzielone na cztery okresy: wynalazki kinematograficzne i wczesny modus prezentacji 1880–1904, międzynarodowa ekspansja kina 1905–1912, wzrost kinematografii narodowych oraz krystalizacja konwencji kina klasycznego 1913–1919, wreszcie dekada późnego kina niemego – jego okres klasyczny 1919–1929. Kryterium periodyzacji jest tu mieszane, ale wyodrębnione zostają dominanty tematyczne w charakterystyce każdego z okresów (odpowiednio: wynalazki i ich zastosowanie, dystrybucja oraz uprzemysłowienie produkcji filmowej, wytwórnie narodowe i wyłanianie się klasycznej normy narracyjnej, idiom niemego kina klasycznego). Zespół autorów *The Oxford History of World Cinema* (1996) pod redakcją Geoffrey’a Nowell-Smitha przyjął podział według innego klucza.

19 Tamże, s. 333–334.

20 Zob. uwagi D. Bordwella: <http://www.davidbordwell.net/blog/?p=1779>.

21 O kryteriach podziałów periodyzacyjnych okresu wczesnego kina pisze celnie Richard Abel w artykule o wiele mówiącym tytule *History Can Work for You, You Know How to Use It*, „Cinema Journal” 2004 nr 44(Fall), s. 108.



Część pierwsza – podobnie jak w krakowskim projekcie – została poświęcona kinu niememu. Rozdział *Wczesne lata kina* obejmuje początki i pozostałości kultury przed-kinematograficznej, wczesne kino oraz *transitional cinema*. Rozdział *Powstanie Hollywood* opisuje w kolejności: system produkcyjny studiów hollywoodzkich, dystrybucję ich wytworów i związaną z nią ekspansję światową, okres pierwszej wojny światowej i kryzys kinematografii europejskiej (szczególnie francuskiej, która utraciła wówczas pozycję dominującą na światowym rynku). Dalej mamy rozdział o obszarach gatunkowych kina niemego (kino trickowe i animacja, komedia, film niefikcyjny, awangarda, nieme seriale filmowe), po którym następują krótkie opracowania ważniejszych kinematografii narodowych po 1919 roku. W formie dodatku włączony został artykuł o muzyce i wymiarze audialnym odbioru w kinie niemym. Całość wieńczy rekapitulacja Geoffreya Nowell-Smitha podejmująca problem związków industrializmu, konwencji slapsticku i melodramatu z ówczesnym audytorium i stylami odbioru.

Powróćmy do *Kina niemego*. Otwiera go ważny teoretycznie artykuł Andrzeja Gwoździa (I) *Skąd się (nie) wzięło kino, czyli prahistoria obrazu w ruchu*, po nim pojawia się duży objętościowo rozdział monograficzny Tadeusza Lubelskiego (II) *Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf*, następny w kolejności jest artykuł Rafała Syski (III) *Początki kina amerykańskiego*, po nim następuje rozdział Grażyny Stachówny (IV) *Trzy europejskie kinematografie narodowe la belle époque – Francja, Wielka Brytania, Włochy*, dalej mamy kolejną monografię artysty – artykuł Michała Oleszczyka (V) *David Wark Griffith: kino uczy się opowiadać*; tekst Tadeusza Szczepańskiego (VI) *Skandynawia* i Tomasza Kłysa (VII) *Film niemiecki w epoce wilhelmińskiej i weimarskiej*, Joanny Wojnickiej (VIII) *Kino Rosji carskiej i Związku Radzieckiego*, ponownie monografię, tym razem gatunku – Iwony Sowińskiej (IX) *Złoty wiek burleski*, tekst Łukasza Plesnara (X) *Hollywood: epoka jazzu*; i znów monografię, tym razem szkoły artystycznej – Iwony Kolasieńskiej-Pasterczyk (XI) *Francuską szkołę impresjonistyczną*, Alicji Helman (XII) *Awangardę we francuskim i niemieckim kinie niemym*; Jadwigi Hučkovéj (XIII) *Nieme kino dokumentalne* (wyodrębnione na podstawie kryterium rodzajowego). Tom zamyka rozdział zbiorowy (XIV) *Inne kinematografie*, ustrukturuowany geograficznie, w którym zaprezentowanej zostało kino Chin, Japonii, Indii, Turcji, Bałkanów, Czech i Słowacji oraz Polski.

Kiedy zastanawiam się nad zastosowanym tutaj kluczem, zaczynam być w kłopotcie. Przykładowo, mamy tu *Początki kina amerykańskiego* oraz *Hollywood: epokę jazzu* a idea takiego podziału odpowiada periodyzacji z tomu pod redakcją Nowell-Smitha, niezrozumiałym jest natomiast w tym kontekście zamieszczenie osobnego – równego im objętością – artykułu poświęconego wyłącznie postaci Davida Warka Griffitha<sup>22</sup>. Czy możemy sensownie mówić

22 W artykule tym, w nocy na stronie 297 montaż równoległy został pomyłony z montażem symultanicznym. W montażu równoległym obie linie narracyjne nie muszą bowiem wcale „rozgrywać się w tym samym czasie”. Przeplatanie się montażowe dwóch, odrębnych wątków fabuły to nie to samo co równoległość czasowa prezentowanych w nich zdarzeń. Trudno zrozumieć, jak mogła się ona znaleźć w podręczniku.

o zachowaniu proporcji między charakterystyką całej kinematografii i jednego, choćby bardzo ważnego artysty? W całym tomie dominuje podział na obszary narodowe, tyle że Francja pojawia się tu raz w rozdziale Grażyny Stachówny o trzech kinematografiach *la belle époque* (to zdecydowanie za mało, bo idzie o okres, kiedy dostarczała 70% całej produkcji światowej), kiedy indziej mamy znów tekst poświęcony samej „francuskiej szkole impresjonistycznej”, kiedy była już „wagowo” jedną z wielu europejskich kinematografii (być może z tego powodu – ze względu na owo „rozsypanie” – w całym tomie René Clair pojawia się jedynie jako „awangardzista” w tekście Alicji Helman). Osobny rozdział *Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf* wprowadza jeszcze większą dezorientację. Po pierwsze, wyodrębnienie tych twórców nie jest uzasadnione żadnym kryterium problemowym (jest, co najwyżej, hołdem złożonym „żywej tradycji”). Po drugie, w tej hagiograficznej formie sylwetki „inicjatorów kinematografii” służą promocji modelu historiografii rodem z połowy lat pięćdziesiątych, sprzedając go przyszłym studentom filmoznawstwa – co nie jest już zabawne – jako „nową optykę” historyczną. Po trzecie, mamy tu anachroniczne pojęcie autorstwa (vide: podrozdział *Louis Lumière – pierwszy autor kinematograficzny*) rzutowane na realizacje anonimowych operatorów, skoro wartość mają tylko te, w których można dopatrzyć się „kontynuacji doświadczenia mistrza” (jak czytamy: „Panuje wśród specjalistów opinia, że wraz z nagłym powiększeniem ilości, pogorszyła się jakość «filmów lumiérowskich»; szlachetną prostotę utworów mistrza zastępował pocztówkowy banał”, s. 109). Nieporozumieniem wydaje się wreszcie powtórzenie dualistycznego schematu podziału na kino „wierzących w obraz” i „wierzących w rzeczywistość”, gdyż mimo werbalnych zapewnień autora artykułu, podział ten panuje tutaj niepodzielnie, spychając przeczące tej dychotomii „kino atrakcji wizualnej” (kinematograf atrakcji) do roli skromnej objętości „kapsuły informacyjnej”. Te całkowicie niezrozumiałe proporcje – sześćdziesięciostronicowy artykuł poświęcony dwóm „inicjatorom kinematografii” i jedna kolumna tekstu na cały paradygmat wczesnego kina – mówią jasno same za siebie. Pozostaje pytanie, jak wyglądają odwoływanie do nowych perspektyw badawczych w pozostałych artykułach? Rozdział Andrzeja Gwoźdźdza ma wśród nich niewątpliwie najwyższą rangę teoretyczną, co nie znaczy, że nie oferuje on zarazem imponującej dawki historycznej faktografii. Siła zaproponowanego tutaj ujęcia prehistorii lub „parahistorii” kina – mowa bowiem o sieci związków o charakterze różnoczasowym – polega na tym, że stawia ono pytania zarówno o kino jako miejsce, medium, sytuację podmiotową, jak i pewną wiązkę praktyk przedstawienia. Gwoźdź pokazuje, że w paradygmacie wzbogaconej historycznością trudno mówić o jednym, uprzywilejowanym źródle kina – a co za tym idzie skazani jesteśmy na opisywanie jego wielu, równorzędnych porządków rozwojowych. Narracje „archeologiczne” na temat aparatów optycznych i technik widzenia (Crary, Zielinski, Friedberg) są tu równie uzasadnione, jak eksploracje epistemologiczne kwestii reprezentacji (Flusser, Comolli), w których spektakl filmowy powiązany zostaje z heideggerowskim

leitmotivem technologii i „metafizyki widzenia”. Tak jak przedfilmowe formy wytwarzania obrazów niekoniecznie były dziedziczone w linii prostej, tak i „formalizacji widzialności” we współczesnych mediach nie da się uznać za progeniturę niegdysiejszych praktyk. A skoro tak, to nie ma sensu ustalać tutaj bezwzględnego pierwszeństwa i pytać o „ojców”. O wiele głębszy sens mają za to próby powiązania istniejących już historii kina, odsłaniających jego porządek technologiczny, ekonomiczny czy ideologiczny – z kontekstem praktyk kulturowych: doświadczeniem komunikacji, sensomotoryki, symulacji widzenia i ruchu, konsumpcji oraz z pozafilmowymi formami *exhibition* – wystawiania na pokaz – właściwymi wczesnej nowoczesności, takimi jak wystawy światowe, sklepy, muzea, panoramy<sup>23</sup>. Jak słusznie pisze Gwóźdź „z punktu widzenia technokultury, jaką kino reprezentuje (albo inaczej: swojej parahistorii, o której stanowi rewolucja przemysłowa XIX stulecia), należy ono mimo wszystko do XIX wieku, dokonując jego przedłużenia w XX stulecie za pomocą środków innych niż społeczno-polityczne” (s. 71). Z tego powodu wciąż jednak możliwe są „modernistyczne” narracje na temat kina jako aparatu represji, jak i opowieści o nim jako uprzywilejowanym miejscu subwersji. Temporalne przemieszczanie się kina, to że jest ono kulturowo „na czasie”, będąc jako technologia anachroniczne, odsłania dialektykę historycznego teraz, którą miał na myśli Benjamin pisząc, że „każda epoka śni o następnej”<sup>24</sup>.

Odsłonięcie teoretycznych przesłanek refleksji historycznofilmowej nie zostaje wyakcentowane równie wyraźnie w przypadku rozdziałów Tomasza Kłysa i Joanny Wojnickiej, ale one są zarazem znakomitymi przykładami rewizji dotychczasowych ujęć. Rozdział *Film niemiecki w epoce wilhelmskiej i weimarskiej* dokonuje spozycjonowania ekspresjonizmu jako jednego z wielu równorzędnych nurtów kina weimarskiego, definiując go w oparciu o cechy stylistyczne oraz odrębny typ obiegu artystycznego. Kłys pokazuje tym sposobem, jak wiele z tego, co w potocznej wiedzy uchodziło za „dziedzictwo ekspresjonizmu” było efektem porządku znaczeń narzuconego przez dyskurs okółofilmowy (autor artykułu, jako bodaj jedyny, poświęcił osobny podrozdział na omówienie krytyki filmowej), podczas gdy wiele rozwiązań formalnych kojarzonych z ekspresjonizmem (np. narracja subiektywna) odnaleźć można w „impresjonistycznych” filmach Marcela L’Herbiera. Zmiana w rozłożeniu akcentów uwidocznia się także w odrzuceniu charakterystyki *Kammerspiel* jako stylu i skonceptualizowaniu go jako gatunku (zachowawczo usposobieni adepci filmoznawstwa będą się zapewne przed tym bronić, wierząc, że gatunkowość to cecha filmów amerykańskich, a pojęcie „stylu” stosować może zasadnie niemal wyłącznie w kontekście „artystycznych” produkcji europej-

23 Por. M. Hansen, Masowe wytwarzanie doświadczenia zmysłowego. Klasyczne kino hollywoodzkie jako modernizm wernakularny, przeł. Ł. Biskupski i in., [w:] Rekonfiguracje modernizmu..., s. 235–266.

24 Być może ktoś pokusi się o to, by w podobny sposób odsłonić „anachroniczne” momenty technologii internetu – bazującej wciąż na okablowaniu telefonicznym, radiofonii, klawiaturze maszynowej – z właściwym im piętnem urządzeń epoki industrialnej, przedłużonych kulturowo w stulecie „płynnej nowoczesności”.

skich...). Kłys nie zapomniał także o dowartościowaniu niemieckich komedii Lubitscha, o oświatowych *Aufklärungsfilme* ani o *Przygodach księcia Achmeda* Lotty Reiniger (co tym ważniejsze, że animacja została pominięta w całym tomie w stopniu niebywałym<sup>25</sup>). Joannie Wojnickiej słowa uznania należą się za równorzędne potraktowanie kina przedrewolucyjnego oraz sowieckiego, w tym przypomnienie postaci Władimira Gardina i Iwana Perestianiego. Głębokimi sens ma także zarysowanie przez nią historii rosyjskiej kinematografii emigracyjnej, z zaznaczeniem, że wniosła ona znaczący wkład w rozwój niemieckiego melodramatu, jak i w nurt impresjonizmu francuskiego oraz czarnego realizmu (wytwórnia Albatros). Jest to bodaj drugi przypadek w tomie (pierwszym jest omówienie działalności duńskiej wytwórni Nordisk na rynku niemieckim w artykule Kłysa), kiedy autor opracowania zwraca uwagę na transnarodowe współrzędne kinematografii okresu niemego. Żałować tylko należy, że autorka nie dokonała poszerzenia tej perspektywy także na wczesną kinematografię sowiecką, nie podejmując wątku jej „amerykanizacji” w latach 1917–1924 (rzecz opisał Jurij Cywian)<sup>26</sup>. Ten etap recepcji kina gatunkowego w Rosji bezpośrednio poprzedzał ukształtowanie się estetyki szkoły montażowej, pozostawiając jej dziedzictwo w formie szybkiego, ciętego „amerykańskiego” montażu, bliskiego kadrowania oraz rozbicia przestrzeni diegetycznej, których to cech nie odnajdziemy w rosyjskiej kinematografii przedrewolucyjnej.

Więcej wątpliwości mam wobec rozdziału Rafała Syski. Jego synteza historii kinematografii amerykańskiej do pierwszej wojny światowej zawiera z jednej strony wiele zbędnych informacji (czego przykładem notka o Mary Miles Minter<sup>27</sup>), z drugiej strony nie przywołuje informacji o charakterze zasadniczym (ekspansja na rynek amerykański wytwórni braci Pathé), a nawet dopuszcza się deformacji obrazu epoki (zapomina dodać, że ta francuska firma przystąpiła do kartelu stworzonego przez Edisona). Wytwórnia Pathé-Frères, co trudno mi zrozumieć, w rozdziale tym nie pojawia się w ogóle, chociaż miała ona (bagatela!) 60% udziałów w rynku amerykańskim do roku 1908 i nieco mniej niż

25 W całym Kinie niemych nie ma informacji o animacjach Emila Cohla, Winsora McCaya, Maxa Fleischera; nie wspomina się także o stworzeniu przez Johna Randolpha Braya podwalin pod przemysłową produkcję kreskówek przed pierwszą wojną światową. Osobny podrozdział na temat animacji przydałby się bardziej niż w wypadku slapsticku, który jest gatunkiem dobrze opracowanym. Rozdział Iwony Sowińskiej nie zawiera natomiast uwag na temat odkryć ostatnich lat, np. filmów Charleya Bowersa, komika, który we Francji lat dwudziestych, znany jako „Bricolo”, popularnością przewyższał Bustera Keatona. Jego filmy odnalezione w latach 1992–1994 w Tuluzie i Quebecu, ukazały się w serii „Retour de Flamme” programowanej przez Lobster i Filmotekę Francuską. Przy okazji przypomniano poświęcone mu teksty André Bretona.

26 J. Cywian, Na marginesie doświadczenia Kuleszowa, „Kino” 1989 nr 6 oraz jako Y. Tsivian, Between the Old and the New: Soviet Film Culture in 1918-1924, „Griffithiana” 1996 nr 55–56.

27 Dowiadujemy się z tej noty nie tylko, że Mary Miles Minter „urodziła się w 1902 roku w Shreveport (w Lousianie) jako Juliet Reily” oraz że „Juliet występowała najpierw ze starszą siostrą Margaret”, ale także tego, że gwiazda „odeszła z przemysłu filmowego (w wieku zaledwie 20 lat)”, a następnie „resztę życia (a umarła w 1984 roku) spędziła na przedwczesnej emeryturze”. Zdaniem autora noty są to zapewne kluczowe informacje. Kino nieme..., s. 187.



połowę w chwili wybuchu pierwszej wojny światowej. Bracia Pathé mieli podpisany kontrakt na wyłączność z Eastmann-Kodak, pozwalający im w latach 1906–1910 kupować od tej firmy 98% produkcji negatywów fotograficznych na swoje potrzeby, ograniczając tym samym możliwości rozwoju wytwórciom Edison, Kalem, Essanay, Bison i Selig. Kartel MPPC – co wiemy choćby z opublikowanych notatek Franka Dyera – zawiązany został również po to, amerykańscy producenci mogli okiełznać giganta, narzucając mu „kwoty produkcyjne” i ograniczając import do Ameryki filmów z Europy. Silna obecność „Czerwonego koguta” na rynku amerykańskim umożliwiła przetrwanie, następnie konsolidację małych, walczących z Eidsonem dystrybutorów, którzy po wyparciu Francuzów z tamtejszego rynku w okresie pierwszej wojny – rozpoczęli na szerszą skalę własną produkcję w Hollywood. Żaden z tych kontekstów nie został wspomniany w rozdziale Rafała Syski. On sam w propozycjach lektur, umieszczonych na końcu artykułu, pisze natomiast: „Kopalnią wiedzy na temat wczesnego kina – niestety z dużą liczbą błędów – jest *Encyclopedia of Early Cinema* (red. Richard Abel, Routledge, London&New York 2005), która kinu amerykańskiemu poświęca mniej więcej połowę swej objętości” (s. 211). Tak się złożyło, że miałem tę książkę ostatnio w ręku i mogę zapewnić autora, że informacje, których brak mu wytykam, można w niej bez problemu znaleźć. Richard Abel jest także twórcą dwóch monografii, w których problematyka, o którą się upominam, została dogłębnie przedstawiona<sup>28</sup>. Rafałowi Sysce trzeba natomiast podziękować za to, że w swoim artykule zawarł elementy analizy instytucjonalnej oraz podjął w ogóle problem audytorium filmowego – publiczności imigranckiej – wskazując na konsekwencje ideologiczne, jakie wyływają z tego dla kina amerykańskiego. I jeżeli czegoś w tej części tekstu nie umiem rozgryźć, to multikulturalistycznej konkluzji, że „kinu amerykańskiemu odmówiono narodowego charakteru i strącono w śmietnik kosmopolityzmu” (s. 204), a „zmitologizowana historia Stanów Zjednoczonych [...] każdemu stała się bliska, mimo że Amerykanie nie powinni mieć ku temu możliwości, zważywszy na ich płytkie dziedzictwo i krótkie dzieje” (s. 205). I uwaga ostatnia: tłumaczenie tytułu filmu Olcott’a *From Manger to the Cross* jako *Od koryta do krzyża* (s. 168), jest raczej grubym nieporozumieniem – nie o „koryto” bowiem chodzi, a o „żłóbek”.

Moje ostrzeżenia nawigacyjne kierowane do czytelnika będą także dotyczyć artykułu Jadwigi Hučkovéj. Nie powtórzę jeszcze raz argumentacji o upodrzednieniu kina niefikcjonalnego przez standardową historię filmu, powiem jedynie, że artykuł Hučkovéj jest takiego procederu klinicznym przykładem<sup>29</sup>. Autorka ani nie uwzględnia problematyki rejestracji niefikcjonalnych od początków kina do lat dwudziestych, ani nie opisuje krystalizowania

28 R. Abel, *The Red Rooster Scare: Making Cinema American 1900–1910*, University of California Press, Berkeley–Oxford 1999 oraz tegoż, *Americanizing the Movies and „Movie-Mad” Audiences 1910–1914*, University of California Press, Berkeley–London 2006.

29 Odsyłam czytelnika do przywoływanego wcześniej artykułu Stephana Bottomore, *Rediscovering Early Non-Fiction Film...*



się form gatunkowych w tym obszarze. Historia dokumentu zaczyna się tutaj, jak gdyby nigdy nic, od *Nanuka* Flaherty'ego (wcześniej mamy dwie stronicę o „prehistorii dokumentu”). Koncepcja rozdziału jest niemal dokładną powtórką z *Documentary Film* Paula Rothy (1935), gdzie czytamy: „Dokument, jeśli można się tak wyrazić, bierze swój początek wraz z *Nanukiem* Flaherty'ego (1920) w Ameryce, eksperymentami Dzigi Wiertowa w Rosji (około roku 1923), Cavalcantiego *Mijają godziny* (*Rien Que les Heures*, 1926) we Francji, *Berlinem* Ruttmanna (1927) w Niemczech oraz *Poławiaczami śledzi* Griersona (1929) w Wielkiej Brytanii”<sup>30</sup>. Ponad siedemdziesiąt lat pisarstwa naukowego w tym zakresie, zdaniem autorki, najwidoczniej nic w tym temacie zmieniło. Badania Johna Fullertona nad poetyką trawelogów i *actualités* do lat dwudziestych<sup>31</sup>, film naukowy, etnograficzny i kolonialny do 1910 roku opracowany przez Alison Griffiths<sup>32</sup>, nie mówiąc o odkryciu 830 filmów Mitchella i Kenyona, których poetykę i konteksty analizował zespół z Uniwersytetu Sheffield pod kierunkiem Vanessy Toulmin<sup>33</sup> – nie skłoniły Jadwigi Hučkovéj do poszerzenia wiedzy czytelników o to, co w kinie dokumentalnym miało miejsce przed *Nanukiem*. Nie znajdziemy także w artykule Hučkovéj problematyki dokumentalnego *mise-en-scène*, wzmianek o zmieniających się możliwościach technicznych zapisu, o normach inscenizacji (jedna uwaga wypowiedziana na ten temat przy okazji *Nanuka* uderza naiwnością – s. 784–785), nic o systemach obiegu ani praktykach prezentacji. Pozostajemy zatem w kręgu tradycyjnej narracji historycznofilmowej, okraszonej biograficznymi anegdotami, bez prób zanalizowania samej instytucji kina dokumentalnego. Czytelnik zetknie się za to z uwagami w rodzaju: „Od tej pory arcydzieło Flaherty'ego zwykle otwiera układane z różnych okazji listy dokumentów wszech czasów” (s. 786) – tak jakby rankingi owe pozostawały dla autorki źródłem miarodajnych kryteriów opisu, podczas gdy to mechanizm tworzenia takich list powinien stać się przedmiotem jej zainteresowania, skoro wyznaczają one wzorzec, według którego pewnym realizacjom przypisuje się następnie cechy „dokumentów”.

Mankamenty pojedynczych artykułów nie przesądzają oczywiście o wartości całego tomu. Większość tekstów przynosi czytelnikowi stosunkowo rzetelną dawkę informacji na temat chronologii, szkół narodowych czy rozwoju wybranych gatunków. *Gros* moich uwag odnosi się do niedostatecznie sprecyzowanych założeń publikacji, co związane jest, być może, z niedookreśleniem

30 P. Rotha, *Documentary Film*, Faber and Faber, London 1935, s. 7, podaję za tamże, s. 160.

31 J. Fullerton, E. King, *Local Views, Distant Scenes: Registering Affect in Surviving Mexican Actuality Films of the 1920s*, „Film History: An International Journal” 2005 nr 1, s. 66–87.

32 A. Griffiths, *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology and Turn-of-the-Century Visual Culture*, Columbia University Press, New York 2002.

33 V. Toulmin, „Local Films for Local People”: Travelling Showmen and the Commissioning of Local Films in Great Britain 1900–1902, „Film History: An International Journal” 2001 nr 13, s. 118–137; V. Toulmin, S. Popple, P. Russell, *The Lost World of Mitchell and Kenyon: Edwardian Britain on Film*, British Film Institute, London 2004.

jej implicytnego adresata. Nie dotyczą one natomiast faktografii – ta opracowana jest w większości przypadków z dużą sumiennością (choć uwagi tej nie mogę rozszerzyć na wiele nieprzemyślanych „kapsułów informacyjnych”). Moje zastrzeżenia dotyczą głównie koncepcji historiograficznej i periodyzacji publikacji, która w zamyśle redaktorów miała być „podręcznikiem, który sprostą nowym potrzebom”. *Kino nieme* może być źródłem podstawowej wiedzy faktograficznej i w tym wymiarze swój cel realizuje z naddatkiem. Książka zawodzi natomiast jako publikacja naukowa. Pozostaje życzyć autorom oraz redaktorom publikacji, żeby jej drugim tomie odważniej sięgali po nowe ujęcia badawcze i uwzględniali, na ile to możliwe, najnowszy stan badań.

*Historia kina*, tom I, *Kino nieme*, redakcja naukowa Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Universitas, Kraków 2009, 961 s.