

Archiwalia

wybór Darek Foks i Paweł Szroniak

Jan Brzękowski

Film a nowa poezja

Rozwój filmu jako sztuki, ze względu na jego krótkie stosunkowo życie, mogliśmy obserwować naocznie prawie przez cały czas, stosując metody naukowe, tak jak za pomocą filmu utrwalamy na taśmie wzrastanie i życie jakiejś rośliny czy zwierzęcia we wszystkich jego fazach rozwojowych. Kino, pozornie związane tylko ze sztukami plastycznymi, ma jednak wiele do zawdzięczenia także poezji (a nie literaturze), która odegrała w niejednym wypadku rolę Jana Chrzciciela nowego filmu.

Film rozpoczął od chwywania na taśmie wycinków życia. Robi to zresztą i dzisiaj w aktualnościach Pathé-Natana czy Foxa. Wkrótce jednak przeszedł do odtwarzania rzeczywistości życiowej w myśl pewnego scenariusza literackiego. Odbywało się to zrazu za pomocą bardzo prymitywnych środków, a dopiero z biegiem czasu, dzięki długiemu szeregowi zdobyczy i odkryć, wytworzyła się właściwa technika filmowa, która już niewiele ma wspólnego z techniką powieści czy dramatu. Porównać można by ją raczej do form zewnętrznych poezji.

Zasadniczo treściowym elementem filmu jest najczęściej fabuła, której zupełnie wyrugować nie można. Chodzi więc o jej twórczą, artystyczną transformację i o nasycenie jej wewnętrzną treścią. Ten element występuje również w prozie.

Sam sposób przedstawiania – forma filmu – zbliża się jednak raczej do poezji, z którą łączą ją zarówno zewnętrzne elementy filmu, jak i zdobywcze stanowisko wobec nowych sposobów wyrażania się. Film, jako sztuka

młoda, nie musiał zwalczać zakorzenionych przez wychowanie przesądów i kanonów estetycznych. Tworzył je sam, a publiczność, której nie przeszkadzały stare formy odczuwania, przyjmowała śmiało nowatorstwo niezwykle przychylnie, czasem nawet nie spostrzegając, że ma do czynienia z czymś zupełnie nieznanym i odkrywczym. Nowa poezja miała do zwalczenia bardzo wiele przeszkód, dlatego każda rzecz nowa raziła czytelnika, który uważałby ją jednak za dopuszczalną w filmie.

W czasie pierwszych, śmielszych reform, wprowadzonych przez Mariettiego w dziedzinę poezji zerwano z tradycyjną składnią i logiką. Niepowiązane razem „słowa na wolności” istniały niezależnie obok siebie i wyrażały lepiej skondensowaną współczesność, jej szybkość i rytm, bez niepotrzebnych przymiotników i gadulstwa.

Byłoby bezcelowe wykazywać dokładnie, że te właśnie cechy dominowały, a nawet po dziś dzień dominują w filmie. Niepowiązane obrazy, dążność do skrótu, syntezy, szybkości zawsze stanowiły rdzeń formy filmowej.

Nowa poezja francuska i polska wprowadziła jednak z biegiem czasu inne zdobycze asocjacyjne, wydobywanie pełni ekspresji i wytwarzanie nowych symbolów poetyckich. Na skutek tego podkreślono inne sposoby wyrażania uczuć, ukazano równoczesność wielu rzeczywistości, zdeformowano wagę i znaczenie faktów dla podkreślenia ich siły lirycznej. Zatarło granice między myślą a jej spełnieniem. Podzielono wrażenia na poszczególne elementy, osiągając przez to silniejsze oddziaływanie całości.

Podobna technika zdobyła sobie prawo obywatelstwa również w świecie filmu. Publiczność przyzwyczała się jednak do niej szybko i nie wyczuwała jej obcości i nowatorstwa.

Spróbujmy zilustrować to na przykładzie. Weźmy auto uciekające przed pościgiem. W jaki sposób wyrazi ten pościg poeta? Podkreśli pewien brak logicznej ciągłości wrażeń, ich wzajemne błyskawiczne następstwo, równoczesność, zatrzymanie uwagi przez szczegóły drugorzędne. Podobnie postąpi reżyser filmowy, który zrobi to mniej więcej w ten sposób, że pokaże pewne wycinki z dziedziny faktów realnych i wrażeń. A więc w niezwykle szybkim tempie rzuci na ekran strzałkę tachometru, rękę szofera kurczowo zaciśniętą na kierownicy, znów tachometr, migotanie pejzażu, twarz szofera, tachometr wykazujący zwiększanie się szybkości itp. Te niepowiązane (pozornie) obrazy przemawiają o wiele mocniej niż zorganizowane, posegregowane, dobrze ułożone opowiadanie.

Byłoby niezwykle ciekawe wykazać pokrewieństwo metafory poetyckiej z przenośnią filmową, wskazać na substytucje uczuciowe w poezji i w filmie, na znaczenie „pierwszego planu” i „zbliżeń” w filmie i w poezji. Nowa poezja w wielu wypadkach dała impuls do szukania własnych dróg

w filmie. Podobnie zresztą z kolei i film oddziałwał na poezję. Ich wzajemna współpraca wydała doskonale rezultaty, i to nie tylko w abstrakcyjnych filmach awangardy francuskiej. Dziś, z chwilą gdy niemy film się skończył, a na jego miejsce pojawiła się zupełnie nowa sztuka: film dźwiękowy, bliższa analiza sposobów technicznych i formy filmu byłaby niezwykle wskazana. Podkreśliłaby ona pęd nowatorski x Muzy i pozwoliłaby może, przez porównanie z poezją, dojść do wytworzenia analogicznych, samoistnych środków formalnych w filmie dźwiękowym.

Przedruk za: Jan Brzękowski, *Film a nowa poezja*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 28, s. 8.

Eugeniusz Cękański Nowe drogi rozwoju kina

Sprawa filmu nie przestaje niepokoić opinii publicznej we wszystkich krajach cywilizowanych. Fakt, iż w Warszawie np. 116 razy więcej osób odwiedza kina niż muzea, świadczy o wielkiej roli społecznej filmu w zestawieniu z innymi czynnikami kultury. Kino staje się elementarnym pokarmem duchowym młodzieży, mieszczan, robotników, bezrobotnych. Pojęcia etyczne i estetyczne mas kształcą się w kinach. W odpowiednim sensie użyte kino stać by się mogło potężną pomocą w przygotowaniu lepszego i pogodnego jutra narodów.

Jednakże walory społeczne kina są w ogromnej większości wypadków wybitnie ujemne. Przeciętne widowisko filmowe to po prostu rewia złego smaku estetycznego i społecznych tematów brukowych. Kino jest przemysłem, „fabryką snów”, i pokazuje światu takie przede wszystkim produkty, które zadowolą potrzebę złudzeń przeciętnej jednostki i dostarczą jej iluzji zaspokojenia najprymitywniejszych instynktów. Stąd ta nadprodukcja tematów pełnych przepychu, erotyzmu i fałszywej sensacji. A przecież celem kultury jest nie schlebianie instynktom, lecz ich uszlachetnianie. W przemyśle filmowym chodzi jednak prawie wyłącznie o łatwy zysk, a więc ten temat góruje, który najpewniej będzie „kasowy”. Tak więc „kino” po dziś dzień nie jest ani sztuką, ani rozsądkiem kultury, lecz tylko źródłem zarobku dla handlarzy prymitywów estetycznych i brukowej sensacji. Im więcej rozwija się technika, tym mniej wysiłków twórczych w filmie, choć każda nowa zdobycz kryje w sobie tyle artystycznych możliwości. Technicy dochodzą do zdumiewających rezultatów, a ambitni reżyserowie i scenarzyści stają wobec coraz trudniejszych zadań. Jednostki utalentowane ulegają na koniec

często dyktaturze techniki i biznesu. Nielicznym filmom odbiegającym od szablonu trudno przeciwstawić się potopowi wstęg kinematograficznych, pełnych fałszywego piękna, fałszywej moralności i kłamliwego teatru. Niedużo prawdy jest w dzisiejszym kinie, choć tyle milionów dolarów i funtów kryje się w przepychu naturalistycznych dekoracji.

Kulturalna elita społeczeństw uważa niestety ten stan filmu za zło konieczne. Nie jest to jednakże stan normalny. W obrębie kina istnieją przecież prądy zdrowe i mocne, niepodlegające ogólnej stagnacji twórczej. Istnieją one zarówno w tym zwykłym, zbliżonym do teatru kinie, jak i w owym kinie specyficznym, które usiłuje budować nową sztukę z harmonii i syntezy ruchów, obrazów i dźwięków. Takie prądy należy akcentować i wyodrębnić, one bowiem mogą być zaczątkiem innego kina.

Dążenia te przechodzą różnorodne ewolucje. Wyrażały się najpierw w estetycznych eksperymentach i dociekaniach wczesnej awangardy francuskiej, rosyjskiej i niemieckiej. Gdy wreszcie film niemy w Ameryce, na zachodzie Europy i w Rosji doszedł do wysokiego poziomu formalnego, nadszedł krach – film dźwiękowy zniweczył nieomal dotychczasowe zdobycze. Wszelkie kanony i style załamały się wobec radykalnej zmiany techniki i nowych metod pracy oszołomionego możliwością nowych zarobków kina. Trzeba było lat, aby jednostki w rodzaju René Claira czy Pabsta odbudowały powoli estetykę filmową. Najgroźniejszym wrogiem dawnego kina stał się dialog. Wraz z nim pojawił się werbalizm, gadanina, frazeologia, imitowanie sceny. Znikła magia obrazów, ruchów, ich zestawień i połączeń. Zastąpił to wszystko zły teatr. Osłabła praca awangardy filmowej we Francji i w Niemczech. Film sowiecki, po stworzeniu wielu znakomitych przykładów intelektualnego kina, cofnął się w rozwoju, wrócił do form teatralnych.

W tym stanie rzeczy elita filmowa wielu krajów zaczyna rozumieć niecelowość swych wysiłków na terenie kinoteatrów i przemysłu filmowego, którego komercjalizm ciąży fatalnie nad możliwością jakichkolwiek zmian.

W ciągu ostatnich dwóch lat rozwój awangardy filmowej dał się zanotować między innymi w Anglii. W tym kraju, który reprezentuje sobą dużą kulturę materialną, wspaniałe tradycje zachowanych po dziś swobód demokratycznych, rozwój sztuki filmowej ma – jak się zdaje – duże widoki powodzenia. Angielska awangarda filmowa, nauczona smutnym doświadczeniem starszych kolegów z Francji, Niemiec czy Rosji, nie stawia sobie za zadanie opanowania kin czy rynku. Myśli po prostu o innym kinie, o kinie artystycznym, oświatowym, kulturalnym, kinie dla świetlic, klubów i stowarzyszeń, o kinie wąsko-taśmowym, kinie, które inną drogą dotrze do publiczności, drogą, na której nie będzie go mogła zdławić łapa filmowego geszeftu.

Awangarda angielska jest obecnie jedną z nielicznych redut filmu artystycznego na świecie. Istnieją w Anglii dziesiątki stowarzyszeń, poświęconych badaniom filmu, wyświetlaniom filmów wartościowych, popieraniu niezależnej twórczości. Angielska awangarda pracuje twórczo dla instytucji państwowych – przykładem są piękne reportaże, produkowane przez Poczta Królewską (teren pracy tak uzdolnionych reżyserów jak Wright, Cavalcanti, Grierson) dla instytucji propagandowych, dla szkół i uniwersytetów (praca wytwórni Gaumont British Instructional – Mary Field i Paul Rotha) – rozwija abstrakcyjny film muzyczno-kolorowy (jedyne w swoim rodzaju fantazje barwno-muzyczne Lena Lye) – posiada własną prasę filmową („World Film News”, „Film Art”, „Sight and Sound”). Poziom pracy twórczej jest wysoki. Lecz siła angielskiej awangardy tkwi nie w jej produkcji, którą zaledwie rozpoczęto, a w nowej idei organizacyjnej. Kontakt z 5 000 000 widzów za pośrednictwem kin prywatnych, szkół, klubów, stowarzyszeń, akcja propagandowa na rzecz filmu, dostarczanie tym pięciu milionom wszelkich wartościowych filmów, jakie Anglia może nabyć, akcja w prasie, odczyty, kursy i konkursy, wykłady, konferencje. Słowem – ruch odbudowujący sprawę filmu od podstaw.

Odrodzenie filmu stać się może faktem jedynie w wypadku wytworzenia nowego społeczeństwa widzów kinowych. Jeśli film dotrze do szkół, do organizacji oświatowych i zawodowych. Na tym terenie wychowa się nowy typ widza, a widz ten pośrednio oddziała na zmianę frontu w przemyśle. Sensacje i brukowe wzruszenia będą musiały ustąpić miejsca społecznemu użytkowaniu wspaniałego wynalazku kina. Ten punkt widzenia jest aktualny nie tylko w Anglii.

Nie oglądając się na oficjalny przemysł filmowy, tworząc filmy eksperymentalne, organizując pokazy prac naszych kolegów zagranicznych, rozpoczynając publikacje i wydawnictwa, staramy się o realizowanie haseł nowej awangardy na terenie filmu polskiego.

Przedruk za: Eugeniusz Cękałski, *Nowe drogi rozwoju kina*, „Film Artystyczny” 1937, nr 1, s. 4, 7.

Jerzy Toeplitz
Rozmowa z Walterem Ruttmannem

– Rozmowa o filmie? Bardzo chętnie. Zastrzegam się tylko, że jestem zajęty pracami przygotowawczymi do mego nowego filmu *Stal*, nie będę więc mógł poświęcić panu dużo czasu. I jeszcze jedno: nie umiem i nie lubię odpowiadać na pytania i nie znoszę wywiadów...

Czuję się tym wstępem nieco onieśmielony. Nie chcę już robić wywiadu, a chodzi mi po prostu o skonfrontowanie tego miłego pana, o siwiejących skroniach i mocnych szarych oczach, z jego dorobkiem twórczym. Krótkometrażowe filmy abstrakcyjne, pierwszy reportaż w wielkim stylu *Symfonia wielkiego miasta*, dalej *Melodia świata*, film o walce z chorobami wenerycznymi *Wróg we krwi*, studium dźwiękowe *Weekend*, a teraz dramat *Stal*, rozgrywający się w wielkiej hucie, w Terni, pod Rzymem. Imponująca różnorodność tematów.

– O ile mi wiadomo, pierwszymi filmami pana były studia abstrakcyjne. Co skłoniło pana do zajęcia się pracą filmową i dlaczego zaczął pan od tego właśnie „rodzaju filmowego”?

– Najlepiej odpowiedzą na to pytanie moje przedkinowe zawody czy też zamiłowania – malarstwo i muzyka. Studia abstrakcyjne, to ich synteza. Zacząłem je rysować, bezpośrednio niemal po zakończeniu wojny, w Berlinie, jednocześnie z malarzem szwedzkim Eggelingiem. Dorobek mój na tym polu nie jest wielki: kilkanaście filmów, nazwanych opus I, opus II itd.; po kilkadziesiąt metrów taśmy każdy. Dziś do prób tych nie wrócę, uważam je jednak za alfę i omegę mojej twórczości, na nich bowiem nauczyłem się kina. W gruncie rzeczy całą sztukę filmową sprowadzić można i trzeba do gry światła na ekranie, do odpowiedniej kompozycji malarskiej klatki filmowej. A potem rzecz druga – studium rytmu, kolejność zmian plam czarnych i białych. Słusznie nazwał ktoś film abstrakcyjny muzyką światła. Ta muzyka światła była zawsze i pozostanie esencją kina.

Przenieśmy te zasady ogólne na inny teren, chociażby do filmu aktorskiego. Mój debiut w filmie „handlowym”, to powierzona mi przez Langa inscenizacja marzenia Krymhildy w *Nibelungach*. Czy szukałem wtedy nowych praw i reguł kompozycji filmowej? Nie. Skomponowałem sen w ten sam sposób jak wszystkie moje studia abstrakcyjne. Do filmu abstrakcyjnego nie chcę już wracać. To jest pewna szkoła formy, niezbędna dla każdego filmowca, ale przecież istnieje jeszcze świat myśli, którego nie sposób zamknąć w liniach i płaszczyznach.

– Twórczość pana po tych formalnych próbach rozwinęła się w różnych kierunkach – reportaż, film aktorski, studium dźwiękowe, fantazja

muzyczna... Czy ma pan jakiś wspólny mianownik dla swej twórczości, czy też, być może, znalazł pan swój ulubiony rodzaj, a inne filmy to tylko eksperymenty bądź kompromisy, jak to się często zdarza w świecie filmowym?

– Rodzaj ulubiony? Nie, nie mam żadnego rodzaju ulubionego. Utwory moje są formalnie różne, ale odległość między nimi jest pozorna, wiele bowiem mają wspólnego. Do czego się sprowadza rola twórcy filmowego, reżysera? Wyobrażam sobie to plastycznie. Linia, która jest ekranem, jednak oddalona od dwóch kół, z których jedno przedstawia tworzywo sztuki filmowej, rzeczywistość życiową, drugie – geniusz twórczy realizatora. Jeżeli proporcja między działaniami obu czynników zostanie zachwiana, jeżeli rzeczywistość będzie dominowała, albo całkowicie zniknie, przesłonięta koncepcjami twórcy, wtedy przecięcie linii, wyprowadzonych z obu kół, nie nastąpi na ekranie, ale przed albo poza ekranem, i dzieło filmowe uważać należy za chybione. We wszystkich moich filmach staram się o zachowanie właściwego stosunku między materiałem, czerpanym z życia, a rolą deformacji twórczej.

– Teoria równości rodzajów filmowych dała w praktyce prymat reportażom. Powszechnie uznano za najlepsze filmy pana dwa reportaże: *Symfonię wielkiego miasta* i *Melodię świata*.

– Reportaże? Nie znoszę reportaży – są bezduszne i suche. Nie zgadzam się na nazwanie *Symfonii wielkiego miasta* reportażem, a to z dwóch przyczyn. Po pierwsze, wprowadzenie czynnika stylizacji i eliminacji. Zrobienie klasycznego reportażu z życia ulicy polegałoby na postawieniu operatora, który by bez przerwy kręcił wszystko, co mu się pod aparat nawinie, od tej do tej godziny. Ja tej metody nie uznaję – wybieram z nakręconych fragmentów te, które mi odpowiadają, inne wyrzucam, innych wreszcie wcale nie filmuję. Po drugie – czynnik inscenizacji. *Symfonię wielkiego miasta* nakręcałem, jeżdżąc przez kilka miesięcy po Berlinie w samochodzie ciężarowym, w którym w ten sposób umieszczono aparat do zdjęć, aby nikt z zewnątrz nie mógł go dostrzec. Dlatego udało mi się przenieść na taśmę szereg ciekawych i oryginalnych momentów. Nie zawsze jednak jest to możliwe, czasem trzeba było uciec się do podstępu. Potrzebna była mi bójka, a na autentyczną bójkę czekać można bardzo długo i nie doczekać się jej w rezultacie. Zaangażowałem wtedy aktora, który wszczyna zwadę z podejrzanym typem. Zaczepiony, nie widząc aparatu, wziął całą sprawę na serio, zaczepiający grał komedię. Niech pan mi tu znajdzie granicę między reportażem a filmem zainscenizowanym.

– Sądzę, że nieporozumienie polega jedynie na nieustalonej terminologii. Zdaniem moim, czynnik eliminacji, a nawet inscenizacji, jest w reportażu nie tylko dopuszczalny, ale po prostu niezbędny. Wróćmy jednak do filmów

pana. Czy wie pan, że René Clair w jednym z wywiadów oświadczył, że *Melodia świata* i groteski rysunkowe Waltera Disneya wskazały mu drogę, po jakiej powinien kroczyć film dźwiękowy?

– Opinia ta bardzo mi pochlebia. Być może w *Melodii świata* i przygodach Micky Mouse istnieje pewien moment wspólny, a jest nim nowe, filmowe wyzyskanie dźwięku. W *Melodii świata*, która zresztą jest tylko w pewnej części moim utworem, zaczynał ją bowiem ktoś inny, i to na niemo – ułożyłem odpowiednio usegregowany materiał dźwiękowy, rozwijając i udoskonalając pomysły z pierwszego dźwiękowca niemieckiego *Dźwięczące fale*. Ten krótkometrażowy dodatek nakręciłem dla firmy Tobis na zamówienie radia niemieckiego, starając się, tak dźwiękiem, jak obrazem odzwierciedlić charakter poszczególnych stacji nadawczych.

– Słyszałem przez radio z Wrocławia transmisję filmu pana *Weekend*. Czy może mi dać pan parę informacji o tym eksperymencie?

– *Weekend* jest studium montażu dźwięków. Na taśmie filmowej utrwaliłem jedynie dźwięk, tak że jest to film ślepy. Badania moje szły w kierunku wykrycia praw rządzących łączeniem poszczególnych elementów dźwiękowych, budowania z nich jednej całości, tak jak robiliśmy to dotychczas w filmie niemym z elementami wizualnymi. Eksperyment nie jest całkowicie udany. Film jest trudny i niezrozumiały, słuchacze gubili się w morzu dźwięków, łapiąc pojedyncze skojarzenia, a przechodząc niepostrzeżenie obok rzeczy istotnych. Innym eksperymentem z zakresu filmu dźwiękowego jest krótkometrażowy film *W nocy* – próba oddania za pomocą szeregu obrazów koncertu skrzypcowego Schumanna. W *Weekendzie* dźwięk był celem samym w sobie, a tu jest tylko źródłem natchnień dla fantazji, punktem wyjścia dla stworzenia serii obrazów.

– Na zakończenie jeszcze parę słów o filmie, nad którym pracuje pan obecnie. Znam scenariusz *Stali*, a raczej projekt scenariusza pióra Pirandella. Znając styl utworów pana, nie wyobrażam sobie, w jakim kierunku pójdzie realizacja tego tak bardzo „aktorskiego” w założeniu swym filmu.

– Pragnieniem moim jest, aby w *Stali* było jak najmniej „aktorstwa”, nie chcę jednak usunąć na plan drugi dramatu osobistego, a upoić siebie i widza obrazami huty. Te rzeczy muszą się ściśle łączyć, leży to zresztą w temacie filmu. A poza tym nie jestem wrogiem ludzi na ekranie. W filmie *Wróg we krwi* usiłowałem przedstawić jak najwierniej troski i zmartwienia ludzi, urastające tak często do rozmiarów wielkich dramatów. W *Stali* wchodzi jeszcze w grę momenty społeczne – uzależnienie jednostki od warsztatu pracy. Nie chcę teraz mówić o ideologii *Stali*, uważam to za przedwczesne i niewskazane. Dopiero zrobiony film ma wyraźne oblicze, projekty są zawsze mgławicowe... *Stal* będzie utworem symfonicznym. Komponuję

drehbuch według tych samych przesłanek, jak muzyk wielki utwór orkiestrowy. Dialogi sprowadzone są do minimum i zrozumiałe dla widzów na całym świecie, bez względu na włoskie słowa. Nie chodzi przecież w filmie o długie tyrady teatralne, ale o wyraźną syntezę jakiejś sytuacji. Nie gra tu żadnej roli fakt, że okrzyk gniewu wyrażony będzie w tym czy innym języku. Dialog działać musi na emocjonalne ośrodki widza, a nie przemawiać do jego intelektu, wtedy tylko bowiem jest międzynarodowy i ma rację bytu.

Zastrzegam się, że to są wszystko plany, w toku pracy wiele może się zmienić i ulec przetworzeniom. Porozmawiamy o tych sprawach po premierze *Stali*.

Przedruk za: Jerzy Toeplitz, *Rozmowa z Walterem Ruttmannem*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 28, s. 8.