

KSIAŻKI O FILMIE

Sen o pięknym kinie

ŁUKASZ MACIEJEWSKI



Jakie to szczęście, że o filmie ciągle jeszcze można pisać w taki sposób. Z miłością, ale bez filmoznawczej afektacji. Po 26 latach od pierwszego wydania *Kina, wehikułu magicznego*, obejmującego lata 1913-1949, jego autorzy – Adam Garbicz i Jacek Klinowski – postanowili wznowić pierwszy tom serii, wprowadzając do niego wiele poprawek i uzupełnień. To lektura obowiązkowa dla każdego kinomana.

Słyszałem, że Adam Garbicz ma w domu gigantyczną, kompletowaną latami kartotekę. Gromadzi w niej wszelkie informacje na temat każdego tytułu, który chciałby umieścić w kolejnym tomie *Wehikułu magicznego*, a także informacje o wszystkim, co ma z takim filmem związek. Kontekst jest naprawdę szeroki: dotyczy czasów, obyczajów, nastrojów społecznych. Tak do niedawna pracował Władysław Kopaliński, wielcy encyklopedyści i w ten sposób od lat przygotowuje *Kino, wehikuł magiczny* Adam Garbicz.

A zatem ruszamy znowu. *Kino, wehikuł magiczny*, filmoznawcze dzieło życia Adama Garbicza, samo w sobie przypomina długi i znakomity film. Garbicz, współautor (z Jackiem Klinowskim) dwóch pierwszych „podróży” i samodzielny autor następnych, nie poddaje się sezonowym modom, jedynie słusznym interpretacjom, obligatoryjnym poglądom. Myśli samodzielnie. Czasami prowokuje, często wzbudza dyskusje, ale dzięki takiej postawie jego interpretacje na długo pozostają w pamięci. Nie pozwalają zapomnieć.

Kino, wehikuł magiczny nie jest historią kina dla każdego. Przeciwnie, to kino z bardzo wyraźnym, autorskim pazurem. Kino według Adama Garbicza. *Opus magnum* Garbicza jest jednocześnie encyklopedią i prywatnym pamiętnikiem. Opisywane przez autora tytuły – a ich liczbę od dawna trzeba liczyć w setkach – identyfikują się nader precyzyjnymi danymi filmograficznymi, ciekawymi (na pewno niespisanymi z materiałów prasowych) streszczeniami oraz bardzo osobistą interpretacją, wpisującą każdy omawiany tytuł w szeroki – kulturowy, literacki i socjologiczny – kontekst. Wszystkie tomy mają zaś układ chronologiczny, który zostaje podporządkowany szczególnej wizji autorskiej. Uznaniowej. Od filmu

arcydzielnego po ostatni z najlepszych w danym sezonie. Tworzące kanon filmy zostały omówione oddzielnie, tytuły zgrupowano zaś według roku ich ukończenia. Wrażenie robią zatem zarówno czelatorstwo formuły wydawnictwa, jego rozmach, jak i bezkompromisowość autora. Garbicz i Klinowski nie rewaloryzują historii kina, nie polemizują z pewnikami, ale doceniając najważniejsze prądy, a także pisząc o najwybitniejszych i od dawna uznanych nazwiskach mistrzów X Muzy, nieustannie subiektywizują tę historycznofilmową wykładnię przez dodanie własnych, niekiedy zadziornych analiz albo wywyższenie tytułów, które od dawna przykrył kurz czasu. Liczne pominięcia nigdy nie wynikają zatem z niewiedzy lub z niedopatrzienia, ale zawsze są efektem bardzo świadomego wyboru.

Głównym kryterium skali ocen Adama Garbicza jest zatrzymana w czasie wiarygodność filmu. To właśnie tytułowa magia, która dodaje kinogenicznego paliwa celuloidowemu wehikułowi. Nie pozwala mu się zatrzymać ani przysnąć. Chyba że byłoby to filmowe śnienie. Oniryczna feeria o pięknym kinie.

Leżą przede mną dwa wydania pierwszego tomu *Kina, wehikułu magicznego*. Pierwsze sygnowane jest na rok 1981, drugie zostało wydane jesienią 2007 roku. Ten drugi tom trochę jeszcze pachnie farbą drukarską, a pierwszy zestarzał się i zbrzydł. Zniknęła gdzieś okładka, pożółkły strony. A jednak wydawnictwa w gruncie rzeczy niewiele się różnią. Ten sam układ graficzny, analogiczna czcionka, osobiwy – zwłaszcza dzisiaj – brak fotosów. Wydawnictwo sprzed lat liczy 586 stron, wydanie nowe – 596. To tylko dziesięć stron różnicy, a przecież obydwa wydania dzielą prawie trzy dekady zmiennych nastrojów X Muzy. Z jednej strony polska cenzura i światowe przesunięcia znaczeń poszczególnych skarbów filmowych, z drugiej – dziesiątki kanałów telewizyjnych, przekleństwo i błogosławieństwo Internetu, wreszcie przełom związany z wydawaniem filmów: najpierw na kasetach VHS, a następnie na wielu innych nośnikach. Dlatego, jak mi się wydaje, nie ma dzisiaj szczególnego sensu porównywanie, ze szkłem powiększającym w rękę, różnic i podobieństw obydwu wydań ani dziennikarskie śledztwo dotyczące tego, który (najczęściej radziecki) film wypadł z tomu albo czyje reżyserskie nazwisko pojawiło się na jego miejscu. Podobnie zbędne wydały mi się sentencjonalne, a w gruncie rzeczy pełne pychy wyliczanki, kogo Garbicz z Klinowskim niezastąpienie pominęli albo który film skrzywdzili. Skoro ustaliliśmy, że *Kino, wehikuł magiczny* jest wehikułem indywidualnym – Garbicza i Klinowskiego – to doprawdy mija się z celem komentowanie ich wyboru przez pryzmat własnych gustów. Nawet jeżeli te gusta są akurat głosem większości. Ale owa większość raczej nie napisze swojej wersji *Kina, wehikułu magicznego*, a Adam Garbicz i Jacek Klinowski już to zrobili. Ze znakomitym rezultatem.

Trzeba raczej zamknąć oczy na to, co było wczoraj, żeby odtworzyć opisane w pierwszym tomie początki kina, ale już z dzisiejszej, świeżej perspektywy. Bez resentymentów i cofania się. Za to na pewno z nostalgią. Nostalgia jest bowiem wpisana w czytelnice nastroje towarzyszące lekturze *Wehikułu magicznego*. Podejrzewam, że większość czytelników „Kwartalnika Filmowego” ma swoje własne, prywatne wspomnienia z lektury tych tomów. Najnowszy dostałem wprawdzie od redakcji „Kwartalnika”, ale pierwsze wydanie *Wehikułu magicznego* kupiłem u pięciogroszowego bukinisty, sprzedającego głównie literacki *second hand* w przejściu podziemnym w okolicach Dworca Głównego

w Krakowie. To był absolutny rarytas, książka nie do zdobycia w żadnym antykwariacie. Dlatego ucieszyłem się nią jak dziecko. Teraz, świeżo po lekturze wznowienia pierwszej podróży, cieszę się znowu. Jak dorosły.

W pierwszym tomie wielkie kino dopiero się rodzi. Nie bez wysiłku. Wymowna jest data rozpoczęcia premierowej podróży wehikułem Garbicza i Klinowskiego: to już 1913 rok, premiera *Studenta z Pragi* Stellana Rye, osiemnaście lat po pierwszym paryskim pokazie braci Lumière¹. Kino opuściło jarmark, przestało być (tylko) ciekawostką i zaczęło ciekawić naprawdę. Wszystko, co najważniejsze, było dopiero przed nami. Z punktu widzenia kinomana to były fascynujące czasy. Zapowiedź ekspresjonizmu i coraz bardziej wyrafinowane wpływy literatury. Początki aktorstwa *stricte* filmowego, a w końcu – co najważniejsze – pierwsi wybitni autorzy filmowi.

Na kartach książki Garbicza i Klinowskiego kino przestaje być cudem plebejskim – staje się wehikułem magicznym. Na czym polega owa magia? W trakcie lektury *Wehikułu* powtarzamy to pytanie wielokroć. Wszystko wydaje się równie ważne. Jakiś wyjątkowy znak, autorska indywidualność albo biegłość warsztatowa. Zarazem jednak każdy pewnik filmowej magii czasami okazuje się niepewnym realistycznym zaprzeczeniem. Rozumowaniem na pozór poprawnym, w którym popełniono błąd logiczny. Takich tajemniczych sylogizmów filmowych było w historii kina tysiące. Na przykład kiedy w *Przewodniku* Adama Garbicza i Jacka Klinowskiego czytałem o *Atalancie* Jeana Vigo z 1934 roku, czułem się trochę tak, jakby ktoś wykradł moje słowa, których nie napisałem. Moje krytyczne myśli, których nie przełożyłem na koślawe znaki w zeszycie lub na eleganckie czcionki w komputerze. Autorzy piszą o arcydziele Vigo z zachwytem, ale zarazem zauważają trzeźwo, że obiektywnie rzecz biorąc, ten film nie miał prawa się udać. Vigo jest w *Atalancie* zaledwie poprawnym rzemieślnikiem, scenariusz wydaje się pretekstowy, również wykonanie pozostawia wiele do życzenia. A jednak *Atalanta* wzrusza i zachwyca nieuchwytnym i z trudem poddającym się opisowi nimbem tajemnicy wyłaniającej się z półcienia spojrzeń, z najdelikatniejszej faktury przeczuć. Tak jakby film Vigo był zaczarowany. Czaruje do dzisiaj.

Magia kina była rozbita na lata, na dekady. Jeszcze jakiś pocieszny wujaszek z zapomnianej polskiej komedii rubasznie podkręcał wąsa, kiedy – w 1932 roku – Yasujiro Ozu pokazywał światu *Co z tego, że się urodziłem* i udowadniał, że najbardziej dramatyczne historie filmowe biorą się z siły – nie tylko reżyserskiego – spokoju. Ozu twierdził, że *aby wiele powiedzieć, wystarczy obserwować rzeczywistość. Zapewne* – dodają Garbicz i Klinowski – *ale trzeba mieć jego talent*². Ozu potwierdzi ten talent już rok później, realizując jedno ze swoich małych arcydzieł – film *Nastroj chwili*, który znajduje się na czele rankingu podsumowującego rok 1933.

W 1957 roku Jan Józef Szczepański na łamach „Tygodnika Powszechnego” pisał o *Męczeństwie Joanny d’Arc* (1928) Carla Theodora Dreyera, że czas nie jest dla tego filmu groźny. W 2000 roku, zapytany przeze mnie ponownie o film Dreyera, pisarz odparł: *To jedno z nielicznych dzieł, które zapamiętałem na całe życie. Najpierw widziałem pierwszą, niemą wersję w kinie, i od tego czasu obejrzałem setki bardzo udanych filmów, ale żadnego z nich nie można nawet porównywać z „Joanną”. Po wielu latach zobaczyłem dzieło Dreyera ponownie i znowu było to samo. Z „Joanną d’Arc” nic nie idzie w parze*³. Również zdaniem autorów *Przewodnika* film Dreyera to arcydzieło. W *Męczeństwie Joanny d’Arc* naj-

istotniejszym środkiem wyrazu, o czym wspominają Adam Garbicz i Jacek Klinowski, jest twarz aktora. Powtarzane refrenowo zbliżenia twarzy Joanny są zbliżeniami duszy. Cały świat jest w szczególności, w przedmiocie, który pamiętając przeszłość, ożywia każdą chwilę. *Świętej pamięci rzeczy / bo czemu by odmawiać im świętości / gdy były zawsze tak cierpliwe i wytrwałe / zbyt skromne aby przetrwać bez duszy symbolu* – pisała Anna Kamieńska w tomie *W pół słowa*⁴. Przedmioty – *świętej pamięci rzeczy* – w *Męczeństwie Joanny d’Arc*: krzyż i więzienne kraty; kryją pamięć zasłyszanych dawno łez, krzyków, modlitwy.

Garbicz i Klinowski piszą: [to] *jeden z najpiękniejszych w kinie portretów człowieka, do głębi prawdziwy, przejmujący swoim humanizmem i bezpośredniością genialnej kreacji Renée Jeanne Falconetti, porywający patosem syntetycznego znaku walki o wolność, jakim staje się finałowa sekwencja śmierci na stosie*⁵.

Casus *Joanny d’Arc* jest emblematyczny. Kultura w *Kinie*, *wehikule magicznym* jest pasjonującym systemem naczyń połączonych, innowacje i wydarzenia w jednej dziedzinie stale oddziałują na inne, a kino staje się specyficznym papierkiem lakmusowym odbijającym blaski i cienie niemal wszystkich kulturowych – i kulturalnych – zawiloci. Pierwsza filmowa podróż była pod tym względem szczególnie. Adam Garbicz i Jacek Klinowski uważnie i w sposób przekonujący śledzą zmiany w języku kina. Fotografują wszystkie maleńkie rewolucje estetyczne i myślowe, dzięki którym kino przejdzie długą i szlachetną ewolucję. Od jarmarku po rozprawę filozoficzną. A w cieniu innowacyjnych pomysłów montażowych, operatorskich i muzycznych dojrzewają nowe talenty, czyli głosy artystów, których dzieła wypełnią kolejne tomy. Pojawiają się Bresson i Visconti; Orson Welles kręci *Obywatela Kane* (1941). Swoje filmowe „różyczki” gubią i odnajdują wszyscy koryfeusze pierwszej podróży. Najpierw milczący, potem rozognieni w dialogu. Kino nieme i dźwiękowe; Lilian Gish w przejmującej *Złamanej lilii* Griffitha z 1919 roku⁶ i posągowa Greta Garbo⁷; Francja z *Komediantami* (1949) Marcela Carné; Fritz Lang, Siergiej Eisenstein, Howard Hawks...

Łobuzerski i depresyjny Chaplin w meloniku chowa wszystkie niewidzialne łzy; milczący Buster Keaton śmieje się bardzo smutno – to dzięki niemu filmowy komizm przewędruje kilka pięter wyżej – zastąpi rechot i wywłaszczy cynizm, stanie się istotną składową uśmiechu, którego echa odnajdziemy na kartach *Przewodnika* w filmach Stroheima czy Sternberga. Skala znowu się jednak poszerzy. W ich filmach śmiech to przecież także wstydlive tajemnice, perwersyjne żądze, ostatni listek figowy pruderii. Zerwany dla zaspokojenia własnej żądzy, ale także dla odebrania żądzy cudzej. Debiutujący w tym czasie Alfred Hitchcock wkrótce stanie się mistrzem filmowej ambiwalencji, głównym rozgrywającym w nierównej życiowej partii pomiędzy kobietą i mężczyzną, melodramatem i kryminałem.

Gatunki, style i nazwiska; hodowle bengalskich tygrysów i czarno-białe demoniczne hollywoodzkie piękności, a wokół tych niepokornych zjawisk wieloznaczna rzeczywistość. I i II wojna światowa – strefy politycznych wpływów i rozliczeń. Literatura rusza na bankiet nowoczesności, jazz upija się powojennym radzieckim bimbrem. Pojawiają się dziesiątki nowych reżyserów, setki aktorów, tysiące twarzy. Spośród nich Klinowski i Garbicz wyłuskują nazwiska najistotniejsze. Ocalają arcydzieła. Dzięki *Kinu*, *wehikułowi magicznemu* łatwiej zrozumieć (i docenić), jak wiele z tych filmów stało się już dawno lokatorami naszej

pamięci. Ile zostało w nas wzruszeń, scen, aktorskich pasaży, zapamiętanych dialogów. To kino ciągle żyje. W naszym życiu.

ŁUKASZ MACIEJEWSKI

Adam Garbicz, Jacek Klinowski, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż pierwsza 1913–1949*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007

¹ Przypomnijmy: bracia August Marie Louis i Louis Jean Lumière, francuscy chemicy, w 1895 roku skonstruowali kinematograf i 28 grudnia tego roku w Salonie Indyjskim przy bulwarze Kapucynów w Paryżu zorganizowali swoją pierwszą publiczną projekcję filmu (nosił on tytuł *Wyjście robotników z fabryki*); obejrzało go 35 osób.

² A. Garbicz, J. Klinowski, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż pierwsza 1913–1949*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 219.

³ *Nauka w szkole Conrada*, Rozmawia Łukasz Maciejewski, „Kino” 2000, nr 11, s. 58.

⁴ A. Kamieńska, *Świętej pamięci rzeczy*, w: *W pół słowa*, Czytelnik, Warszawa 1983, s. 147.

⁵ A. Garbicz, dz. cyt., s. 141.

⁶ Autorzy *Przewodnika* piszą: *Griffith okazał (...) „Złamaną lilią”, że jest mistrzem również „w szepcie, a nie tylko w krzyku”* (tamże, s. 41).

⁷ Znamienne, że w całym tomie nie został osobno omówiony ani jeden klasyczny film z udziałem Greta Garbo.