

Dokument i fikcja

ALEKSANDER KWIATKOWSKI



Rozprawa doktorska Pelle Snickarsa *Svensk film och visuell masskultur 1900* (*Film szwedzki i wizualna kultura masowa w 1900 roku*) nie ogranicza się do ścisłego przełomu wieków, lecz wybiega poza ten moment zarówno w przód, jak i wstecz. Jako studium z zakresu wczesnej historii filmu, a także jego prehistorii wtapia się organicznie w inne badania podejmowane przez tzw. szkołę sztokholmską, kierowaną na tamtejszym uniwersytecie przez

prof. Jana Olssona (por. *Aura szwedzkiego filmoznawstwa*, „Kino”, nr 11/2000). Snickars koncentruje się na analizie kilku filmów spośród około trzydziestu tak zwanych dokumentów miejskich, poświęconych turystyczno-popularyzatorskiej prezentacji takich miast, jak Kalmar, Oscarshamn, Eskilstuna i Härnösand, a zrealizowanych przez Roberta Olssona i Ernsta Dittmera pod koniec pierwszej dekady minionego stulecia (1907-1908). Nie kręcili oni zdjęć w Sztokholmie czy w Malmö. W mniejszych miastach filmowani ludzie wpatrywali się w kamerę w nadziei obejrzenia samych siebie w kinie jeszcze tego samego dnia, co od razu zwiększało szanse na sukces komercyjny. Skupienie uwagi na prowincji wynika również ze struktury (ó)wczesnej kinematografii. Pionierzy produkcji filmowej działali w Kristianstad, Malmö, Göteborgu (w tym mieście powstało też pierwsze stałe kino), a moment końcowy czasu obserwacji wyznaczył fakt przeniesienia Svenska Bio do Sztokholmu i nowo zbudowanego atelier na Lidingö w 1911 roku. Początek jest natomiast bardziej płynny, nie dotyczy ściśle prehistorii filmu. Rozważania wybiegają na pobocza, tropiąc – wśród zjawisk pokrewnych, takich jak epidiaskop (ljusbilder, skioptikon), stereoskopowy fotoplastikon (panorama, diorama) czy nawet pocztówki fotograficzne z widokami miast.

Przyjmując konsekwentnie taką perspektywę, umieszcza zatem Snickars film w ramach ówczesnej wizualnej kultury masowej nastawionej na rozrywkę, ale także stawiającej przed sobą cele popularyzacji oświatowej. Tu charakterystyczne jest np. powołanie się na opinię Bolesława Matuszewskiego, którego pracę *Nowe źródło historii* (*Une nouvelle source de l'histoire*, 1898) autor cytuje z wydania oryginalnego, nie odwołując się do późniejszych wznowień Filмотeki Narodowej. Równie istotne jest dlań to, że Matuszewski postuluje wprzęgnięcie filmu zarówno w działalność edukacyjną, jak i archiwalno-muzealniczą.

Film dokumentalny, którego dominację w ówczesnym repertuarze (gdy seans kinowy stanowił z reguły składankę krótkich metraży) ukazuje Snickars wbrew proporcji przyjętej w tradycyjnej historii filmu, skoncentrowanej na fabule, stanowił także (dla widzów) – jako fakt heterotopiczny – substytut

nieosiągalnych podróży i środek propagandy rodzącej się turystyki. Omówiona jest tu również działalność Szwedzkiego Związku Turystycznego (Svenska Turistföreningen), a także rozbudowa sieci kolejowej (w 1902 roku docierającej do Narviku). Motyw pociągu, poczynając od słynnego *Wjazdu pociągu na stację w La Ciotat* braci Lumière, plasował się niejako w centrum uwagi filmu turystycznego.

Osobny motyw dysertacji to rozważania nad granicami gatunkowymi dokumentu i fabuły, rozszerzaniem tych granic i przekraczaniem ograniczeń gatunkowych, a także tworzeniem form hybrydycznych, zawierających elementy faktu i fikcji niekiedy nawet w tym samym kadrze. Zastanawiając się nad montażowym efektem Kuleszowa i ideami montażu wewnątrzkadrowego Eisensteina, autor dochodzi z kolei do modelu *bricolage*, pochodzącego od Claude'a Lévi-Straussa i często używanego przez historyków filmu niemego celem zrozumienia form pośrednich między dokumentem i fabułą. Snickars analizuje tu film fabularny Roberta Olssona *Emigrant* (*Emigranten*, 1911), zrealizowany po jego dokumentach miejskich. Dochodzi do wniosku, że zależność między różnymi mediami na przełomie wieków również można określić mianem *bricolage* na terenie kultury filmowej. Wreszcie zamyka swą narrację omówieniem przeprowadzonej w 1911 roku zagranicznej wyprawy filmowej (m.in. do USA) operatora Juliusa Jaenzona, dokumentującej rozmaite plenery i środowiska (w sposób później określane jako prace *second unit*), której plon wykorzystano w wielu filmach fabularnych.

Pozornie prowincjonalny punkt wyjścia uzupełnia zatem Snickars perspektywą międzynarodową. Przedstawia na przykład historię rozprzestrzenienia się fotoplastikonu (Kaiserpanorama) Augusta Fuhrmanna, poczynawszy od debiutu w ówczesnym niemieckim Wrocławiu w 1880 roku i później szczególnie popularnego w Europie Środkowej i Wschodniej (sam odwiedzałem w Łodzi fotoplastikony we wczesnych latach powojennych, jeszcze do końca nie wyparte przez kina). Autor dostrzega wpływ tej technologii na wczesny film, zarówno z punktu widzenia ruchów kamery (panoramy), jak i ze względu na eksperymenty techniczne, jak zapowiedź Circaramy – Cinéoramy, zrealizowanej przez Raoula Grimoin-Sansona w 1900 roku w Paryżu na wystawie światowej. Umieszcza on zarazem estetykę wczesnego filmu dokumentalnego – zarówno w wydaniu braci Lumière jak i Svenska Bio – na przedłużeniu obrazowych konwencji znanych z pocztówek fotograficznych i fotoplastikonu. Snickars odnotowuje jednak w tym zakresie zarówno podobieństwa, jak i różnice. Do tych ostatnich zalicza widoki z centrum miast, gdy tymczasem autorzy zdjęć na pocztówkach często faworyzowali ich peryferie; a także obecność w dokumentalnych kadrach sporej liczby sylwetek ludzkich, pocztówki natomiast przedstawiały najczęściej wyludnione przestrzenie – ulice, place i budynki. Zarazem jednak dokumentalne kamery starały się łowić obraz ludzkich jednostek czy mas na tle widoków miejskich mniej lub bardziej oficjalnych, takich jak ratusz czy dworzec kolejowy, unikając dzielnic względnego ubóstwa. Jak pisze autor: *Svenska Bio preferowała (...) oficjalną przestrzeń miejską, która oczywiście nie była ideologicznie neutralna, lecz zakodowana przez ówczesne społeczeństwo klasowe* (s. 185). Nie było to jednak regułą, a obecność sekwencji filmowanych w szkołach i na placach targowych miała również świadczyć o świadomym odstępstwie od *doktryny wizual-*

nej sterowanej przez interesy burżuazji (tamże), o strategii dotarcia do publiczności wywodzącej się z klas średnich.

Książka Pelle Snickarsa dowodzi, że do epoki tej powracać będą czytelnicy, widzowie i naukowcy jeszcze niejednokrotnie.

ALEKSANDER KWIATKOWSKI

Pelle Snickars, *Svensk film och visuell masskultur 1900* (*Film szwedzki i wizualna kultura masowa w 1900 roku*), Aura, Stockholm 2001, s. 278.