

4. Inspiracje i poglądy teoretyczne

Polscy kinofile i kinofilki zarówno do twórczości filmowej, jak i pisarstwa teoretycznego mieli utrudniony dostęp. Jedynym większym tekstem teoretycznofilmowym w języku polskim była *Dziesiąta Muza* Karola Irzykowskiego. Startowcy fascynowali się nowymi prądami, w tym nowinkami z Rosji sowieckiej, nową teorią montażu i jej praktycznymi zastosowaniami. Adolf Rudnicki wspominał, że przed wojną przez długie lata bezskutecznie marzył o obejrzeniu filmu *Pancernik Potiomkin* Siergieja Eisensteina (*Bronienosiec Potiomkin*, 1925). Ze skupieniem słuchał opowieści Kazimierza Haltrechta, który niedostępne filmy rosyjskie znał z opisów w rosyjskiej prasie, do której miał dostęp¹. W rodzimych pismach o kinematografii sowieckiej donosiła między innymi *Dźwięnia*² i komunistyczny *Miesięcznik Literacki*, komentujący nieliczne pokazywane filmy radzieckie i krytykujący mechanizmy cenzury filmowej³. W 1930 roku wydrukował tekst *O twórczości reżysera filmowego* Wsiewołoda Pudowkina. Dominowała jednak kultura niedoboru. Toeplitz wspominał, że wypowiedzi na temat teorii i estetyki filmu formułowane przez radzieckich twórców dochodziły do Polski drogą okrężną, do roku 1933 przez Niemcy albo przez francuską i angielską prasę — tak jak książka Pudowkina o reżyserii dostępna w Polsce w nielicznych egzemplarzach w niemieckim tłumaczeniu⁴. Również po niemiecku czytano książki Béli Balázsa, którego koncepcja mocno wpłynęła na startowców poglądy na kino⁵. Jerzy Toeplitz wspominał:

Te wszystkie złote myśli zbierano pieczołowicie, starając się odtworzyć z przypadkowo docierających do nas urywków i fragmentów — systemy i rozbudowane teorie. Dużo zapewne w tej rekonstrukcji było fantazji i dowolności, ale pewne podstawowe prawdy, dotyczące zwłaszcza twórczej roli montażu, narracji obrazowej, wygrania elementów dramaturgicznych za pomocą skrótów, przyjmowane były w sposób prawidłowy. Później te właśnie odkrywane prawdy natury estetycznej służyły jako odskocznia dla wypowiedzi polskich krytyków i publicystów⁶.

I tak Cękałski przyznawał w jednym z wywiadów:

Większość z nas bliska jest np. koncepcji Béli Balázsa o swoistym języku doznań filmowych. Staramy się koncepcję tę konsekwentnie rozwijać i rozszerzyć na film dźwiękowy. Zwalczamy tę osławioną „stuprocentowość” dźwięku, polegającą na niewolniczym dreptaniu za realnościami sytuacyjnymi⁷.

Inspiracje docierającą okrężnie teorią montażu, zwłaszcza Pudowkinem, jak również teorią Balázsa, można odnaleźć w tekstach startowców. Przykładem może być rozprawa *O montażu* Cękałskiego, którą napisał w okresie formowania się „Startu”⁸ (i która stanowiła dla startowców podręcznik⁹) — sądząc

po jej opublikowanej dwa lata później wersji pt. *ABC taśmy filmowej*. Było to przetworzenie ówczesnych „wielkich teorii”. Za Balázsem z *Człowieka widzialnego* rozwija Cękański wyobrażenie o filmie jako języku, metodzie pozasłownego wypowiedzania się. Z Pudowkina czerpie (nie przejmując dokładnie jego typologii) teorię montażu, wyróżniając między innymi: „montaż kontrastów, montaż uczuć niewspółmiernych, montaż symbolów, montaż sugestywny”. Za Pudowkinem powtarza również przekonanie, które Regina Dreyer nazwała „zasadą apriorycznego scenariusza”¹⁰. Pudowkin, w przeciwieństwie chociażby do Eisensteina (ten uważał, że scenariusz hamuje natchnienie reżysera), był zdania, że scenariusz powinien być rygorystyczny i ściśle powiązany z planem montażowym, któremu podporządkowany jest moment samej realizacji filmu. Trzecia część opublikowanego szkicu zawiera rozważania nad dźwiękiem wyraźnie inspirowane takimi pojęciami Balázsa jak „zbliżenia głosowe” czy „perspektywa dźwiękowa”, omówione w *Duchu filmu*. Rosyjskie inspiracje są uchwytne, chociaż mniej wyraźne, nawet u Tadeusza Kowalskiego, który rozwijał własną teorię kinegrafiki¹¹. Poszukując cech specyficznie filmowych, autor odżegnuje się od teatralności, naturalizmu i psychologizmu, skłaniając się za Kuleszowem ku specyfice istoty widzenia filmowego i czasu (ruchu) oraz montażu. Pisze o roli rytmu (roli powtórzeń), kontrapunktu montażu skojarzeniowego i intelektualnego. Lektury te były też aplikowane do aparatu krytycznego. Przykładowo Toeplitz narzekał, że w kinie polskim dominuje montaż logiczny, a nie ma tego, co Balázs nazywa „montażem psychologicznym”¹². O *Dziesięciu z Pawiaka* (Ryszard Ordyński, 1931) pisał z kolei, że montaż Gniazdowskiego „nie jest ani literacki, ani logiczny, ani psychologiczny, ani estetyczny, a po prostu — przypadkowy”, taśmę posklejano jak popadło¹³. Uwrażliwienie na sprawy montażu, kluczowego w startowców rozumieniu kina (zgodnie zresztą z duchem czasów) było ważnym celem w ich walce o podniesienie kultury widza. W *Małej encyklopedii filmowej* publikowanej w efemerycznym dziale redagowanym przez startowców w *Głosie Stolicy* poświęcili mu osobne hasło:

Montażem nazywa się zestawienie, połączenie obrazów filmowych w uporządkowaną całość. [...] Jeżeli ułożenie scen ma jakiś sens specjalny, jeżeli montaż rozwija się rytmicznie, celowo, jeżeli scena wynika z siebie logicznie, jeżeli wiąże się obrazowo czy uczuciowo — mówimy wtedy, że montaż stoi na wysokim poziomie¹⁴.

Ich poglądy oczywiście nie stanowiły monolitu i ewoluowały (o czym za chwilę). Niemniej interesowali się potencjałem filmu jako sztuki i poszukiwali tych specyficznych dla sztuki filmowej elementów, w czym szli w ślad za Pudowkinem i Balázsem. Ale szli w coraz bardziej odmiennych kierunkach, co wiązało się z różnicami zdań na temat społecznej funkcji kina.

Relacje wspomnieniowe zaświadczają, że w łonie członków stowarzyszenia ścierały się różne sposoby widzenia kina, ogólnie odzwierciedlając treść sporu pomiędzy filmem treściowym a abstrakcyjnym. Zakres ówczesnych debat syntetycznie

uchwycił po latach Jodłowski: „Dyskusje były namiętne i głównie obracały się wokół problemu, jaki powinien być film: użyteczny, atrakcyjny czy formalny”. Różnica zdań dotyczyła zatem tego, czy propagować tzw. film czysty, dostępny — jeśli chodzi o kompetencje odbiorcze — wąskiej grupie elit intelektualnych, czy dobrze zrobione „kino środka”, czy też należy jeszcze uwzględnić kryterium postępowej treści. Z czasem doszło do krystalizacji i polaryzacji stanowisk.

Pamiętam dobrze — mówił Stefani Beylin Jerzy Toeplitz — burzliwą dyskusję w mieszkaniu Cękalskich. Wanda Jakubowska, Gienio Cękalski i ja broniliśmy naszego stanowiska — filmu użytkowego o treści społecznej, zwalczaaliśmy sztukę dla sztuki. Innego zdania byli Jerzy Zarzycki, Tadeusz Kowalski i [...] Mieczysław Chojnowski, którzy hołdowali filmowi awangardowemu. Pamiętam, że po wielogodzinnej dyskusji posprzeczaaliśmy się wtedy i każdy pozostał przy swoim. Nastąpiło wówczas między nami coś w rodzaju rozłamu. Cały ciężar organizacji „Startu” podjęła nasza trójka: Wanda, Eugeniusz i ja¹⁵.

Musiałoby to być w okolicach walnego zgromadzenia jesienią 1931 roku, jako że do władz nie weszli wtedy dwaj aktywni założyciele: ani Kowalski, ani Zarzycki.



II. 4

Ślady tych sporów kuluarowych można odnaleźć w wypowiedziach prasowych. Swoje poglądy Kowalski wyłożył w tekście „O elementach kina czystego” — opublikowanym jako oficjalna wypowiedź „Startu”¹⁶. Jak już sygnalizowałem, uruchamiając w nim wspólny dla całego środowiska aparat pojęciowy wywiedziony z teoretyków radzieckich i Balázsa (przywoływał też wiele przykładów filmów sowieckich), ale swoją analizę środków wyrazowych i tendencji rozwojowych kina prowadził ku konkluzji podkreślającej stronę formalną. Rozbudowane „metody inscenizowania przestrzeni” osiągnęły jego zdaniem punkt kulminacyjny u Fritza Langa i Roberta Wienego, teraz istotne jest, a w jego ocenie konieczne, „wyzwolenie czystej kinegrafiki”. Nie oznacza to zwrotu ku kinu abstrakcyjnemu,

lecz wyzyskaniu środków specyficznie filmowych, wynikających z właściwości medium — zwłaszcza potencjału obiektywu i montażu. Kowalski preferował odejście od anegdoty w kierunku eksploracji potencjału skojarzeń (zapewne w duchu surrealizmu) i rytmu:

Tak ujmowany film zbliża się technicznie do muzyki, stanowiąc rytmiczną wizualność ruchu, kształtowaną na podobieństwo frazy muzycznej. Wyrażanie filmu poprzez ruch ekspresyjny, traktowany jako promotor emocji, pozwala na niezależność od wszystkich sztuk, od wszystkich tematów i interpretacji. [...] Wszystkie rodzaje kombinacji dramatycznych zostały nam już przedstawione nieskończoną ilość razy. Wyłania się obecnie możliwość odrodzenia filmu. Kino staje się tym, czym jest w samym założeniu: dynamiką wolną od balastu psychologii i naturalizmu, dynamiką samą w sobie¹⁷.

Kowalski zatem określił się jako zwolennik takiego kina, które wydobywa „odrębne piękno kinegraficznej wizualności”, rezygnuje zaś z fabularności¹⁸. Tym sytuował się w nurcie formalnych poszukiwań estetycznych, rozwijanych przeciw kinu popularnemu.

Toeplitz z kolei przedstawił swój odmienny pogląd w artykule „Prawda filmowa”¹⁹, przeciwstawiając się filmom abstrakcyjnym, „talmudycznie nowoczesnym”, tworzącym dla „kast uprzywilejowanych”, a zwłaszcza dla samych twórców — nie widzów. Deklarował preferencję filmów „handlowych”, które jednocześnie są sztuką. Jako przykład podawał *Samotnych* Fejosa (pokazanych przez „Start” w Instytucie Filmowym) i *Pod dachami Paryża* Claira. Odwołując się do filmów Claira, Fejosa i Kinga Vidora, twierdził, że „kino nie dla widza jest absurdem i że widzowi nie jest wszystko jedno, czy ogląda jakieś atematowe drgania smug świetlnych, czy żywych ludzi, przeżywających jakąś historię z tego świata, a nie z nierealnych krain abstrakcji czy nadrzeczywistości”. Takie kino jest antyspołeczne, podczas gdy „film społeczny nie ucieka od rzeczywistości, od rzeczy codziennych i zwykłych, stara się w życiu znaleźć prawdy, które głosić trzeba”. Nie chodzi od razu, jak zastrzegał, o filmy o robotnikach i ubogich dzielnicach, ale o takie, które oddają prawdę życia. „Kino, sztuka społeczna, musi być przede wszystkim sztuką rzeczywistości”²⁰. Społeczna funkcja kina, a co za tym idzie wzorcowa forma estetyczna, stała się najbardziej palącą kwestią w ówczesnych dyskusjach. A zatem Toeplitz opowiadał się za poruszającym ważne problemy artystycznym kinem środka.

Sformułowanie „film społecznie użyteczny” nie pojawia się jednak w przeanalizowanych przeze mnie źródłach²¹. Jak jednak pokazują przywołane relacje, o użyteczności wewnątrz stowarzyszenia dyskutowało się niemal od początku. Dyskusje o społecznej funkcji kina, jak wspominał Jodłowski, przybrały ostrzejszą formę wraz z wejściem do stowarzyszenia „grupy marksistowskiej”, czyli gdzieś na przełomie 1931 i 1932 roku. W publicznej komunikacji stowarzyszenia tematyka „filmu użytecznego” po raz pierwszy mocno wybrzmiała w nowym sezonie filmowym pod koniec 1932 roku. Po kolejnym walnym zgromadzeniu stowarzyszenia ogłoszono, że nowym hasłem „Startu” w trzecim roku jego

BELA BALAZS

der
Geist
des Films

VERLAG WILHELM KNAPP HALLE / SAALE

MOLKENTHIN



II. 6



II. 7

działalności będzie „**Walczymy o film użyteczny!**”²². Miało ono być propagowane wśród polskiej publiczności na wieczorach dyskusyjnych, pokazach filmowych i w działalności prasowej²³. Gdy przyjrzeć się wypowiedziom na ten temat, okazuje się, że nie było pełnej zgody, co do treści tego hasła.

Zdaniem Toeplitza grupa „marksistowska” rozumiała je jako prymat filmu o nastawieniu politycznym, „budzącego nastroje rewolucyjne”. Bachrach tak referował jej poglądy:

„film społecznie postępowy” — dobry pod względem artystycznym i politycznym zarazem, to było nierozdzielne. Walka z branżą, krytyka ich filmów, była nie tylko estetyczna, ale i polityczna — skierowana przeciw kapitałowi, od którego trzeba film uwolnić²⁴.

Tony takie można odnaleźć też w wypowiedziach Władysława Bruna²⁵. Ciekawie, w duchu analizy materialistycznej, zwracał on uwagę, że czysto estetyczna analiza kondycji ówczesnej kinematografii (miałkość tematów, sensacja, marnowanie talentów aktorskich i reżyserskich) nie wystarczy, ponieważ determinanty są pozaestetyczne — ekonomiczno-społeczne. Problemu upatrywał w dominacji prywatnego kapitału, „dyktatury finansistów” w kinematografii, która ignoruje szansę na wykorzystanie masowej popularności kina w imię rozwoju społecznego. Publiczność przyjmuje te treści bezkrytycznie, często zmieniając pod ich wpływem swoje poglądy. Siła oddziaływania kina jest dużo większa niż literatury czy teatru; sugestywne oddziaływanie kina pozwala zmienić poglądy widza. Daje to szansę — jak na razie niewykorzystaną — dla pracy wychowawczej przez artystę. „Możliwości są olbrzymie. I właśnie tylko z racji tych możliwości, tkwiących potencjonalnie w bezpośredniości władania i oddziaływania ekranu na masy — film jest sztuką *par excellence* społeczną”²⁶. Film jest jednak, jak to ujmował obrazowo, olbrzymem związanym niczym Guliwer pośród Liliputów. Nic — zdaniem Bruna — nie zrobiono, by ten społeczny potencjał wykorzystać. Zamiast tego serwuje się ludziom „bzdury przyprawione tuzinkową romantyką”. Społeczną zaś byłaby w jego ocenie „sztuka mas, operująca brutalną rzeczywistością, świadoma swoich wartości i zadań”.

Dla tych członków „Startu”, których Toeplitz zaliczył do grupy nazwanej przez niego „radykalną”, użyteczny miał być film „budzący intelektualnie, który nie miał »spływać po widzu«, ale pobudzać go”²⁷. Tak też ujmowała to Jakubowska: „Znaczyło to, że jeżeli widz przychodził do kina, to miał z niego wyjść o coś tam bogatszy: o jakiś błysk wyobraźni, o odruch dobroci, miał wyjść z tego kina szlachetniejszy czy wrażliwszy, czy — bo ja wiem — mądrzejszy”²⁸. Sam Toeplitz, kiedy stowarzyszenie wysunęło publicznie hasło filmu użytecznego, znacznie złagodził swoje stanowisko w stosunku do poglądów prezentowanych w cytowanym tekście „Prawda filmowa” z 1930 roku. Wypowiadał się w sposób dużo bardziej umiarkowany i inkluzywny, jednak również podkreślał pedagogiczne zadania filmu. Filmem użytecznym w ujęciu Toeplitza był taki, który skłania widza do myślenia. „Kino musi stać się sztuką użyteczną, a widz myślący