

NARODZINY Z EUROPEJSKICH – IZMÓW Z DUCHA AMERYKANIZMU

Michał Pabiś

*Różnica między Bogiem a historykami,
polega głównie na tym, że Bóg nie może
zmieniać przeszłości.*

Samuel Butler

Kino najnowsze Mirosława Przyłipiaka i Jerzego Szyłaka stanowi jedną z niewielu polskojęzycznych publikacji naukowych, której autorzy podejmują się zdefiniowania filmu europejskiego:

uważamy za ewidentne, że istnieją pewne szczególne jakości, które charakteryzują kino europejskie i pozwalają mówić o nim jako o odrębnej formacji myślowej, kulturowej, artystycznej. Dowód zaś wyprowadzić można nie tyle z jakichś odgórnie zadekretowanych właściwości kultury europejskiej, ile z samej historii kina europejskiego. W dotychczasowej, z górami już stuletniej historii kinematografii bywały okresy, kiedy kino europejskie miało się szczególnie dobrze, w tym przynajmniej sensie, że wypracowało pewną koncepcję, wizję kina, która była konkurencyjna względem innych wizji i dzięki temu promieniowała na inne kinematografie¹.

Jak sądzę, wyrażona nieufność wobec instytucjonalnych definicji może świadczyć o tym, że Przyłipiak i Szyłak starają się uchronić ideę kina europejskiego przed zarzutami o ideologiczną arbitralność i polityczne uwikłanie. Najwyraźniej zdają sobie oni sprawę z faktu, iż koncepcja „składników europejskich” jest z wielu

¹ M. Przyłipiak, J. Szyłak, *Kino najnowsze*, Znak, Kraków 1999, s. 125. Autorzy ci poświęcają kinu europejskiemu rozdział zatytułowany: „Europa: w poszukiwaniu tożsamości”. Choć Przyłipiak i Szyłak nie odnoszą się bezpośrednio do zapisów Konwencji o Koprodukcjach Filmowych, można przypuszczać, że jest im ona znana. Piszą bowiem, że: „(...) Niezależnie od prężności organizacyjnej przekładającej się na dokonania artystyczne kinematografia europejska u schyłku XX wieku podjęła działania natury, nazwijmy to, administracyjnej, wynikające z poczucia jej wspólnoty i odrębności, a zarazem te wspólnotę i odrębność kreujące” (s. 119). Co więcej, rok wydania *Kina najnowszego* to 1999, czyli dwa lata po rozpoczęciu prac na wspomnianą już Dyrektywą o Kinematografii, w której także miała się znaleźć definicja europejskości. Podobne stanowisko zajmuje między innymi Waldemar Dąbrowski sugerując, że: „Trzeba myśleć o takich standardach w poszczególnych krajach, które dają możliwość uzyskania efektu synergii. Powinny one uwzględniać artystyczny, moralny i ideowy aspekt produkcji filmowej, nie poprzestając na technokratycznym, do czego zmierzają obecne formuły europejskie” (W. Dąbrowski, *Wypowiedź Waldemara Dąbrowskiego...*, op. cit.).

względów dość chybotliwa, wobec czego optują za wywodzeniem europejskości z poziomu stylistyki, estetyki, bądź ideowego przesłania²:

poza wyróżnikiem geograficznym istnieje jakaś wspólnota stylistyczna, ideowa, funkcjonalna (tj. [dotyczące] funkcji kina), która łączy filmy zrealizowane w Europie i jest mocniejsza niż wyróżniki narodowe, czy państwowe, wynikające choćby z wyzwań historycznych, jakim dany kraj, dana społeczność musiały stawiać czoła³.

Deklaratywne oddalenie się od języka statystycznych tabel w stronę wielopoziomowej, ponadnarodowej „wspólnoty” można jednak interpretować nie tyle jako efekt podejrzliwości wobec instytucjonalnego dyskursu i jego działań, lecz jako element procesu formowania się dlań teoretycznego wsparcia. Wszak unijne dokumenty i inicjatywy nie są absolutnie pozbawione odniesień do ideowej jedności, wręcz przeciwnie – wynikają z założenia o jej istnieniu. Należy pamiętać, że jedną z głównych przyczyn wpisania kinematografii w sferę zainteresowań europejskiej polityki audiowizualnej jest wyrażone w „Deklaracji Canneńskiej” głębokie przeświadczenie, że „kino i twórczość są istotą europejskiej tożsamości kulturowej”, zaś zgodnie z Konwencją o Koprodukcji Filmowej, film może uzyskać unijne dofinansowanie także, jeśli „odzwierciedla tożsamość europejską”. Z tej perspektywy, zaopatrzenie urzędniczej kategorii filmu europejskiego w definicję dowodzącą jego estetyczno-ideowej spójności może pełnić funkcję esencjalnego umocowania dla unijnych inicjatyw. Innymi słowy, aby oddalić podejrzenie, jakoby film europejski miał być niczym więcej, jak tylko biurokratycznym tworem *made in Brussel*, bądź workiem, „do którego można wrzucić filmy nie mające ze sobą nic wspólnego poza miejscem powstania”⁴, Przyłipiak i Szyłak starają się uchwycić i opisać jego ponadczasową istotę, która zarazem mogłaby stanowić dowód na istnienie tożsamości Europy.

Niezależnie jednak od intencji, zwrot ku obiektywnym „jakościom” europejskim niesie za sobą określone zobowiązania i konsekwencje. Należy bowiem wskazać na czym konkretnie polega owa jedność wykraczająca poza geograficzne,

² Perspektywa nastawiona na estetyczno-ideową istotę filmu europejskiego obecna jest również w innych publikacjach Przyłipiaka (zob. M. Przyłipiak, *Amerykański protest, europejska estetyka...*; tegoż, *Lars von Trier – w stronę Europy*, [w:] *Między słowem a obrazem*, red. M. Jakubowska, T. Kłys, B. Stolarska, Rabid, Kraków 2005).

³ M. Przyłipiak, J. Szyłak, op. cit., s. 121.

⁴ J. Hill, op. cit. s. 163.

historyczne i polityczne uwarunkowania. Starając się sprostać temu zadaniu, autorzy *Kina Najnowszego* wywodzą genealogię kina starego kontynentu przekonując, że cechą, która spaja – rozproszone w czasie i przestrzeni – filmy europejskie⁵ jest fakt, iż:

(...) twórców europejskich charakteryzuje „poważny” stosunek do kina, który uzewnętrznia się zakorzenioną w tradycji, ale obecną ciągle we współczesności skłonność do traktowania kina jako „Sztuki” przez wielkie „S”⁶.

Utożsamienie historii filmu europejskiego z historią kina artystycznego stanowi niezwykle interesującą i zarazem rozpowszechnioną zabieg retoryczny. We wstępie do – przełomowej w badaniach nad kinem europejskim – publikacji prowokacyjnie zatytułowanej *Popular European Cinema*, jej redaktorzy Richard Dyer i Ginette Vincendeau słusznie zauważają: „Część egzystującej mapy kina jest pokolorowana dość wyraziście: jest tam Ameryka, czyli Hollywood, czyli popularna rozrywka i jest też Europa, czyli artyzm”⁷. Ich zdaniem, arbitralne przeciwstawienie „europejskiej sztuki” „amerykańskiej rozrywce” stanowi zabieg eksploatujący pewne – dalekie od oczywistości – wyobrażenia na temat sztuki i kultury popularnej. Przykładowo, zwolennicy opozycyjnego postrzegania tych kategorii, Przyłipiak i Szyłak skłaniają się ku rozumieniu sztuki przez pryzmat romantycznego etosu artysty-wizjonera o *quasi*-boskiej zdolności stwarzania *ex nihilo*. Powołując się na stanowisko Wendy Everett, sugerują, że: „niezwykle charakterystyczną cechą kina europejskiego jest pozycja autora, związana nierozzerwalnie ze stylem”⁸. W istocie jest to dość popularne – choć nie zawsze wypowiedziane wprost – przekonanie. I choć realia przemysłu kinematograficznego przyćmiewają entuzjazm Alexandre’a Astruca twierdzącego w 1948 roku, że dzięki rozwojowi filmowego języka „Autor pisze kamerą, jak pisarz pisze piórem”⁹, autorzy *Kina Najnowszego* wyznają pogląd o źródłowo europejskiej preferencji dla reżyserów „wyrażających na ekranie własne

⁵ Warto zwrócić uwagę, że sam gest „odkrywania historii kina europejskiego” wspiera się na założeniu, iż kino europejskie jest spójnym, realnie istniejącym bytem, który wykracza poza dyskursywne uwarunkowania, dzięki czemu można uczynić go obiektem historiograficznej analizy. Przewrotność tej retorycznej strategii polega na tym, że istnienie kina europejskiego weryfikowane jest z perspektywy, która *a priori* zakłada jego istnienie.

⁶ Ibidem, s. 151.

⁷ *Popular European Cinema*, red. R. Dyer, G. Vincendeau, Routledge, London 1992, s. 1. Zob. też: D. Eleftheriotis, *Popular Cinemas of Europe*, Continuum, London 2001.

⁸ M. Przyłipiak, J. Szyłak, op. cit. s. 124.

⁹ Cyt. za: T. Lubelski, *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Universitas, Kraków 2000, s. 43.

dramaty, wahania, rozterki poprzez zindywidualizowane, im tylko właściwe form, wizje i sposoby wypowiedzi”¹⁰. Zdaniem Everett:

Nieemożliwe jest pomylenie choćby kilku sekund kina Wendersa z kinem Tarkowskiego (...) bez względu na rozmiar presji finansowej, czy jakiegokolwiek innej, reżyserzy ci robią filmy całkowicie osobiste. To zaś po prostu nie da się pogodzić z systemem wielkich wytwórni filmowych czy wymogami wysokobudżetowych filmów obliczonych na sukces komercyjny¹¹.

Atmosfera artystycznego nieskrępowania, jakie rzekomo panuje na europejskich planach filmowych jest najczęściej ujmowana i dowodzona na drodze odróżnienia od modelu teoretycznie przeciwnego, czyli Hollywood. Zdaniem Przyłipiaka i Szyłaka, fakt, że kino amerykańskie produkuje filmy „tradycyjnie estetycznie i najczęściej zachowawcze obyczajowo”¹² jest ściśle związany z tamtejszym, wolnorynkowym podejściem do produktów kultury. Jak sugeruje Waldemar Dąbrowski, kino europejskie drastycznie odróżnia się od hollywoodzkiego, które „w każdym wypadku (...) jest przedmiotem inwestycji. Na końcu ma być zawsze zysk”¹³. „Wielkie wytwórnie filmowe” jawią się z tej perspektywy jako miejsce masowej produkcji zunifikowanych towarów, które w wyniku swojej globalnej cyrkulacji – by posłużyć się słowami Wima Wendersa - „skolonizowały naszą podświadomość”. Według wielu autorów misją artystycznej Europy jest stawienie oporu światowej ekspansji kulturowego liberalizmu/imperializmu, z perspektywy którego – jak to określa David Kessler - nie istnieje „różnica między kinem a masłem”¹⁴. Jak sądzą mając na uwadze właśnie tę okoliczność, Przyłipiak i Szyłak twierdzą, że „nagroda Felixa i batalia o GATT były najbardziej spektakularnymi epizodami walki o uznanie tożsamości i odrębności kina europejskiego”¹⁵. Wobec tego, chroniona klauzulą o „wyjątku kulturowym”,

¹⁰ M. Przyłipiak, J. Szyłak, op. cit., s. 124.

¹¹ Cyt. za ibidem, s. 124.

¹² M. Przyłipiak, J. Szyłak, op. cit., s. 120.

¹³ W. Dąbrowski. *Wypowiedź Waldemara Dąbrowskiego...*, op. cit.

¹⁴ G. Arata, *Walczymy o kino europejskie. Rozmowa z Davidem Kesslerem, szefem Centre National de la Cinématographie, francuskiego komitetu kinematografii*, „Kino” 2002, nr 12, dostępne przez: www.kino.onet.pl (05.05.2007).

¹⁵ M. Przyłipiak, J. Szyłak, op. cit., s. 132. W 1993 r. podczas ostatniej z rund negocjacyjnych GATT kraje ówczesnej piętnastki nie zgodziły się na włączenie przemysłu filmowego w projekt liberalizacji handlu międzynarodowego. Por. I. Jarvie, *Free trade as cultural threat: American film and Tv exports in the post-war period*, [w:] *Hollywood and Europe...*, op. cit.; J. P. Jeancolas, *From the Blum-Byrnes Agreement to the GATT affair*, [w:] *Hollywood and Europe...*, op. cit.; T. Miller, N. Givil, J. McMurria, R. Maxwell, T. Wang, *Global Hollywood 2*, British Film Institute, London 2005, s. 84-91, (odtąd jako GH2).

europejska różnorodność przeciwstawia się hollywoodzkiej homogeniczności, inspirujący krytycyzm - naiwnej wierze w *american dream*, oryginalność - schematyzmowi, tradycja - jej surogatom, intelektualizm - głupocie, artyzm - kiczowi, kontemplacyjność - bezmyślnej rozrywce.

Odmalowany jako zaprzeczenie i zarazem punkt odniesienia dla europejskiej „sztuki filmowej”, wizerunek „fabryki snów” jest zaś wywodzony z konkretnego modelu rozumienia rozrywki w ogóle - jako dziecka przemysłu kulturowego¹⁶. Z tej perspektywy, kultura popularna to nie swojski, autentyczny folk, Herderowska *Kulture des Volkes*, której anonimowi twórcy i odbiorcy byli cenieni na salonach między innymi za to, że znali swoje miejsce w społecznej hierarchii. W przeciwieństwie do artefaktów ludowej ekspresji, amerykański – by użyć słów Dwighta MacDonalda – „rozprzestrzeniający się szlam kultury masowej”¹⁷ jawi się jako zunifikowana masa produktów konsumowana przez zunifikowaną masę biernych konsumentów. Rozumiana jako przeciwieństwo kultury zarówno ludowej, jak i wysokiej, masowa rozrywka przynębiała nie tylko Edmunda Gossego, który w 1889 roku obawiał się, że:

(...) mamy pewne symptomy, zwłaszcza w Ameryce, rewolty gawiedzi przeciwko naszym literackim mistrzom (...) jeśli plebs pozna własną siłę, to na pewno odrzuci te uznane dzieła, które nie dają mu przyjemności i których nie może łatwo zrozumieć. Raz rozpoczęta rewolucja przeciw smakowi doprowadzi nas do nie dającego się opanować chaosu¹⁸.

Ponad sto lat później w podobnym tonie przyjdzie wypowiadać się Juliuszowi Machulskiemu twierdzącemu, że głównym celem i efektem działań amerykańskich dystrybutorów jest „wyjałowienie umysłowe”¹⁹ polskich widzów, Henning Camre, dyrektor Duńskiego Instytutu Filmowego – zmartwiony popularnością filmów z Hollywood - będzie nawoływał: „Musimy kreować gusta!”²⁰, a Przyłipiak i Szyłak stwierdzą, iż „[d]obre, czy złe kino Greenawaya mogło powstać jedynie w Europie”, gdyż „wywodzi się [ono] bezpośrednio z europejskiego

¹⁶ Zob. T. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, rozdział: „Przemysł kulturalny”, tłum. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1994. Por. T.W. Adorno, *Sztuka i sztuki*, rozdział: „Podsumowanie rozważań na temat przemysłu kulturalnego”, tłum. K. Krzemień – Ojak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990.

¹⁷ Cyt. za D. Stirnatti, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, Zys i S-ka, Warszawa 1998, s. 24.

¹⁸ Cyt. za ibidem, s. 30.

¹⁹ J. Machulski, *Europa chroni branżę filmową*, „Gazeta Wyborcza”, 07.03.2007.

²⁰ H. Camre, *O nową jakoś w produkcji filmowej w Europie*, Biuletyn SFP, nr. 3, dostępne przez : www.sfp.org.pl (16.05.2007).

myślenia o sztuce”²¹. Warto zaznaczyć, że zdaniem Dyera i Vincendeau radykalne rozdzielenie sztuki i rozrywki oraz przeniesienie tej opozycji na grunt geograficzno-polityczny skutkuje sytuacją, w której mimo, że:

Krytycy i historycy kina zaczęli puszczać nowe światła na ten obraz (...) Jeden aspekt równania jest jednak uparcie pomijany: popularne kino rozrywkowe robione przez Europejczyków dla Europejczyków²².

Jak sądzę, nie bez znaczenia jest fakt, że „walka o uznanie odrębności” filmu europejskiego odbywa się między innymi poprzez wykluczenie z jej obrębu produktów kultury popularnej. „Europeizacja” wysokiego arcyzmu i amerykańizacja rozrywki to bowiem dwa podstawowe zabiegi fundujące tożsamość kina europejskiego. Aby jednak zrozumieć, dlaczego – jak sugeruje Dimitris Eleftheriotis – „terminy *popularny* i *europejski* zdają się wzajemnie wykluczać”²³ oraz w jaki sposób kino rozrywkowe staje się niejako „abjektem” Europy, należy wpierw zrekonstruować proces tworzenia wizerunku europejskiego kina artystycznego. Odwołuje się on bowiem do szeregu historycznych, teoretycznych oraz kulturowych kontekstów, których pozornie niepodważalna oczywistość powinna zostać zweryfikowana. Postaram się teraz wskazać na wewnętrzne sprzeczności strategii „europeizacji kina artystycznego” oraz zanalizować, w jaki sposób owe napięcia zostają przełamane oraz sfunkcjonalizowane na rzecz spójności wizerunku kina Starego Kontynentu.

Artystyczne kino europejskie i jego początki.

*A, wpatrując się w gwiazdy całujące się z nami,
W pewnym dzikim momencie po dziesiątym Clicot,
Zobaczymy raptownie świat do góry nogami,
Jak na filmie odwrotnym firmy Pathé & Co.*

Bruno Jasiński²⁴

²¹ M. Przyłipiak, J. Szyłak, op. cit., s. 152.

²² R. Dyer, G. Vincendeau, op. cit., s. 1.

²³ D. Eleftheriotis, op. cit., s. 68.

²⁴ B. Jasiński, *Rzygające posągi*, [w:] Bruno Jasiński. *Utworki poetyckie*, red. A. Stern, Czytelnik, Warszawa 1960. Wiersz dedykowany jest „Pani Sztuce”.

Starając się dotrzeć do transhistorycznej istoty kina europejskiego, Przyłipiak i Szyłak koncentrują się na trzech okresach, w których „miało się [ono] szczególnie dobrze”: latach dwudziestych, czterdziestych i sześćdziesiątych. Analizę pierwszego z nich rozpoczyna następująca uwaga:

Jeżeli nie liczyć pierwocin kina, kiedy to nowy środek budował swoją tożsamość, pierwszym okresem wielkości kina europejskiego były lata dwudzieste. W podręcznikach historii kina nieomal jednym tchem wymienia się nurty ówczesnego kina europejskiego: ekspresjonizm, impresjonizm, surrealizm, konstruktywizm (...) Kino jawi się w nich jako dziedzina sztuki „wysokiej”, wyrastającej z tego samego pnia, co europejskie awangardy będące wszak najczystszy przejawem sztuki²⁵.

Wywodzenie rodowodu europejskiego kina artystycznego z „czystego sztuki” awangardowych estetyk początku XX wieku jest posunięciem ryzykownym i prowokującym pewne krytyczne uwagi. Uważne przyjrzenie się postulatów różnorodnych „izmów” sugeruje bowiem, że były one zwrócone raczej przeciwko tak zwanej „kulturze wysokiej” traktując ją najczęściej jako integralny składnik świata „strasznych mieszczan”. Wszak zapewne nie w wyniku szacunku dla sztuki przez duże „S” dadaista Tristan Tzara deklaruował „wstręt do profesjonalności tych artystów, którzy mieli się na przedstawicieli Boga na ziemi”²⁶, a futuryści Anatol Stern i Aleksander Wat wykrzykiwali (sic!), że „słowacki jest bełkotem”, a „sztuką jest tylko to, co daje zdrowie i śmiech”²⁷. W istocie niełatwo też pogodzić twierdzenie o „czystym sztuki” awangard z – jakkolwiek prowokacyjnym - futurystycznym postulatem topienia muzeów i palenia bibliotek²⁸.

²⁵ M. Przyłipiak, J. Szyłak, op. cit. s. 125. Warto nadmienić, że paradoksalnie to właśnie czas „pierwocin kina” był jedynym w historii okresem światowej dominacji kina tworzonych w Europie, a ściślej francuskiego [faktem bowiem jest, że idea filmu europejskiego nie zdążyła jeszcze zaistnieć (por. K. Thompson, *Narodziny i schyłek filmowej Europy*, przeł. T. Kłys, [w:] *Kino Europy...*)]. Przykładowo, w 1914 roku, 90% filmów wyświetlanych na świecie pochodziło z Francji (dane za: S. Neale, *Art Cinema as Institution*, [w:] *European Cinema Reader...*, op. cit., s. 106). Fakt, że Przyłipiak i Szyłak nie biorą pod uwagę tej okoliczności wynika, jak sądzę, z dwóch zasadniczych względów. Po pierwsze, objawia się tu dość wyraźnie wspomniana wcześniej strategia wykluczania kultury popularnej (do której należy niechybnie zaliczyć przedwojenne filmy braci Pathé) z europejskiego rachunku. Po drugie, dyskurs wpisujący kino starego kontynentu w porządek sztuki wysokiej wyklucza uznanie czynnika komercyjnego (jakim niewątpliwie jest globalny sukces wczesnych francuskich filmów) za wskaźnik „świetności” danego okresu.

²⁶ Cyt. za: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, red. H. Zaworska, Biblioteka Narodowa, Wrocław 1978, s. VIII.

²⁷ A. Stern, A. Wat, *Prymitywiści do narodów świata i do polski*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki...*, op. cit., s. 4-5.

²⁸ W 1909 roku Marinetti prowokacyjnie nawoływał: „Nuże! Kładźcie ogień pod szafy biblioteczne! Zmieńcie bieg kanałów, aby zatopić muzea! Co za radość widzieć pływające po wodzie zdane na łaskę fal, podarte i wypłowiałe dawne wspaniałe płótna” (F. T. Marinetti, *Akt założycielski i manifest*

Wydaje się natomiast bardziej prawdopodobne, że kinematograf fascynował awangardzistów nie ze względu na możliwość tworzenia sztuki przez duże „S”, lecz przez swoją wywrotową, nowoczesną, mechaniczną „naturę” oraz nie splamiony szacunkiem dla „śmierdzącej gangreny profesorów”²⁹, w swej istocie silnie anty-artystyczny charakter³⁰. Wyrażany w przeróżnych manifestach rewolucyjny entuzjizm Wielkiej Awangardy doskonale współgrał z radykalnie demokratyczną i przede wszystkim masową, „niską” rozrywką, jaką stanowił kinematograficzny pokaz³¹.

Wobec powyższego, teza o „wysokoartystycznej” esencji filmowych „izmów” początku wieku jawi się jako raczej słabo umotywowana. Sytuację dodatkowo komplikuje okoliczność łączenia przez Przyłipiaka i Szyłaka awangardowych estetyk z gatunkiem *film d'art*³². Wprawdzie należy się zgodzić, że jest to „może pierwsza w historii próba nobilitacji kina”³³ jednak z takim oto zastrzeżeniem, że - niewątpliwie obecna w produkcjach braci Laffitte - intencja uszlachetniania nakierowana była na tradycyjne gusta francuskiego mieszczaństwa, wobec którego artyści Wielkiej Awangardy stanowczo się dystansowali. W rzeczywistości przenoszenie klasyki literackiej ze sceny na ekran stanowiło przedmiot stanowczej i wielostronnej krytyki ze strony filmowych awangardzistów. Aby uchronić artystyczny (sic!) potencjał filmu Fernand Leger przekonywał, że „[w]szystkie negatywne wartości jakimi przepełnione jest obecnie kino, to temat, literatura, sentymentalizm, która czynią z kina konkurenta dla teatru”³⁴. Germaine Dulac narzekała zaś, iż „zamiast tworzyć sztukę, której istotą byłby ruch (...) Kino zostało intelektualnie sklasyfikowane, stając się rodzajem ekspresji literackiej, nową formą powieści i dramatu”³⁵.

Naturalnie, zarówno *film d'art* jak i przywołane kierunki awangardowe posługują się pojęciem kina jako sztuki, lecz w diametralnie różniących się od siebie kontekstach oraz w przeciwstawnym znaczeniu. Produkcje Le Film d'Art eksploatują

futuryzmu, tłum. M. Czerwiński, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Warszawa 1969, s. 143.)

²⁹ Ibidem, s. 144.

³⁰ W awangardowej apoteozie emancypacyjnego potencjału kinematografu - *Manifeście Kinematografii Futurystycznej* czytamy między innymi, że: „kino zrodzone przed niewielu laty może zaistnieć od razu jako futurystyczne, wolne od przeszłości”.

³¹ Por. B. Jasiński, *Przejechali [kinematograf]*, [w:] *Bruno Jasiński...*

³² Le Film d'Art była założoną w 1908 roku – na życzenie Comédie-Française - przez braci Laffitte spółką produkującą przede wszystkim filmowe adaptacje francuskich sztuk teatralnych i powieści.

³³ M. Przyłipiak, J. Szyłak, op. cit., s. 125.

³⁴ F. Léger, *Malarstwo i kino*, tłum. Ł. Demby, [w:] *Europejskie manifesty kina. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 180.

³⁵ idem, G. Dulac, *Istota kina – wizualizacja myśli*, tłum. I. Dembowski, s. 173-174.

co prawda europejski kanon „sztuki wysokiej”, lecz czynią to zgodnie z marketingowym instynktem wkraczania na wolne obszary rynku. Tym samym – uznawane za pierwszy *film d’art* - *Zabójstwo księcia Gwizjusza* (1908) André Calmettesa aspiruje do miana dzieła sztuki przez duże „S” jako idiolektu pozwalającego dotrzeć do mieszczańskiej klasy średniej, zaspokoić jej wyrafinowane gusta oraz uczynić zadość jej poczuciu moralności.

Nie bez znaczenia w tym kontekście okazują się silnie lewicowe przekonania większości europejskich awangardzistów. Polityczne zaangażowanie surrealistów, futurystów czy dadaistów przejawiało się bowiem nie tylko w manifestach i przyjaźni na przykład André Bretona z Lwem Trockim. Warto zwrócić uwagę, że intensywna obecność radzieckich filmów na ekranach francuskich klubów filmowych była podyktowana nie tylko poczuciem wspólnoty artystycznej, lecz także, a może przede wszystkim politycznej. Fakt, że w latach dwudziestych głównym dystrybutorem kina radzieckiego w Europie była spółka Prometheus [założona przez niemiecką grupę komunistyczną Internationale Arbeitshilfe (IAH)] podkreśla polityczne zaplecze europejskiego obiegu dzieł sowieckich. Według Kristin Thompson, filmy te cieszyły się na zachodzie sporym powodzeniem między innymi ze względu na „artystycznie zorientowane konferencje i pokazy”³⁶. Steve Neale sugeruje zaś, że: „sowieckie filmy stały się modelem dla idei kina jako sztuki między innymi dlatego, że okoliczność ich politycznego oceniania oznaczała konieczność dystrybucji ograniczonej do prywatnych klubów”³⁷. Można wobec tego zaryzykować stwierdzenie, że w kontekście ruchów Wielkiej Awangardy opatrywanie filmów etykietą „artystyczne” bardziej było zależne od względów politycznych niż wynikało z estetycznych właściwości samych dzieł. Wyraźny związek początków kina artystycznego z ideami politycznie zaangażowanej lewicy dodatkowo osłabia tezę Przyłipiaka i Szyłaka o „czystym artyzmie” tamtych filmów i ich estetyczno-ideowym związku z mieszczańskim *film d’art*. Artystyczność filmowej awangardy polegała bowiem raczej na intencji wpisania nowego medium w politykę rewolucyjnej emancypacji mas, której integralną część

³⁶ K. Thompson, *Narodziny i schyłek filmowej Europy*, tłum. T. Kłys, [w:] *Kino Europy...*, s. 36

³⁷ S. Neale, op. cit., s. 115. Neale przytacza również interesujący przykład włączenia tak zwanego *soft-core art film* w – przeznaczony do transatlantyckiego eksportu - artystyczny kanon filmowej Europy (*Ostatnie tango w Paryżu* [1972], *Dekameron* [1970], *Opowieści kanterberyjskie* [1971], *Salo* [1975], *Casanova* [1977], etc.). Jego zdaniem fakt, iż - zakazany w Ameryce - śmiały filmowy erotyzm, mógł pojawić się w Europie, w trybie kina artystycznego (wykorzystując „dorosły” charakter sztuki i jej „realizm”) sprawił, że wraz z końcem ery Wielkich Studiów Filmowych, kodeksu Hayesa i anty-trustowym ustawodawstwem, artystyczne filmy europejskie wkroczyły na amerykańskie kampusy jako *atrakcyjne* produkty. Zob. ibidem, s. 116-117.

stanowi projekt demokratyzacji sztuki jako „cyrkowego widowiska dla wielkich tłumów”³⁸.

Biorąc pod uwagę wskazane wyżej okoliczność, nie wydaje się, aby można było bezkolizyjnie pogodzić – pod nobilitującą etykietą kina artystycznego - kategorie wysokiego arcyzmu, filmowej awangardy i *film d'art*. Należy jednak zauważyć, że tropiąc genealogię kina artystycznego Neale także odnosi się do produkcji braci Lefitte oraz praktyk Wielkiej Awangardy, w szczególności zaś interesuje go zjawisko powojennych francuskich klubów filmowych³⁹. Jego refleksja nie jest jednak zorientowana na „czysty arcyzm”, który miałby spajać te wątki historii filmu. Nowość, jaką warto odnotować w przypadku *film d'art* to fakt, że społeczny obieg tych dzieł został intencjonalnie ograniczony do wykształconych sfer klasy średniej. W przeciwieństwie do „bezklasowych” filmów wcześniejszego okresu⁴⁰, konsumpcja produkcji Le Film d'Art mogła już funkcjonować jako wskaźnik przynależności klasowej. Było to możliwe właśnie ze względu na – stanowiące ich gatunkowy schemat - eksploatawanie motywów „sztuki wysokiej”, których znajomość nie była powszechna⁴¹. Co istotne, dostrzeżenie przez producentów *film d'art* mieszczaństwa jako odrębnej „grupy targetowej” to ruch, który przyszłości w pewnym sensie powtórzą hollywoodzkie wytwórnie, kiedy - wkraczając w post-klasyczną erę globalnej dominacji Nowego Hollywood - zaangażują się w produkcję i dystrybucję kina artystycznego na całym świecie⁴².

³⁸ A. Stern, A. Wat, op. cit., s. 4.

³⁹ Zob. S. Neale, op. cit., s. 106-107.

⁴⁰ Por. N. Hiley, *Fifteen questions about the early film audience*, [w:] *Uncharted Territory: Essays on early nonfiction film*, red. D. Hertogs, N. de Klerk, Nederlands Filmmuseum, Amsterdam 1997; E. Altenloh, *A Sociology of the Cinema: the Audience* „Screen” 42:3, Autumn 2001.

⁴¹ Warto nadmienić, że wytwórnia braci Lefitte należała do firmy braci Pathé (w tamtym czasie jednego z największych producentów filmowych na świecie), którzy zainspirowani i zarazem zaniepokojeni popularnością włoskiej *Série d'Or* (serią filmów tworzonych na podobnej zasadzie, jak *film d'art*, z tym, że przez włoskich producentów, przy wykorzystaniu włoskiego kanonu „kultury wysokiej” i dla rodzimej publiczności) natychmiast, w 1909 zdecydowali się otworzyć w Rzymie konkurencyjną spółkę: Film d'Arte Italiano (zob. S. Neale, op. cit., s. 111-112). Moim zdaniem, fakt ten wzmacnia tezę, iż pojawienie się przedwojennego kina artystycznego związane jest z atmosferą odkrycia rynkowej niszy, czyli wykształconego mieszczaństwa pragnącego czerpać przyjemność z filmowych reprezentacji przy jednoczesnym – zaświadczającym ich status społeczny - poczuciu obcowania z „wysoką kulturą narodową”.

⁴² Por. T. Balio, *The Art Film Market in the New Hollywood*, [w:] *Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identity 1945-95...*; tegoż, *Adjusting to the New Global Economy*, [w:] *Film Policy. International, national, and regional perspectives*, red. A. Moran, Routledge, London 1996; J. Wyatt, *The formation of the “major independent”: Miramax, New Line and the New Hollywood*, [w:] *Contemporary Hollywood Cinema*, red. S. Neale, M. Smith, Routledge, London 1998; idem, M. Smith, *Thesis on the Philosophy of Hollywood History*; idem, R. Maltby, *“Nobody knows everything”: post-classical historiographies and consolidated entertainment*; T. Corrigan, *The Commerce of Auteurism*,

Z kolei tradycja *cinéclubs*, zdaniem Neale'a, stanowi załęczek kina artystycznego w tym sensie, że ilustruje narodziny zainteresowania kinematografią wśród intelektualistów oraz inicjuje proces formowania się nowego trybu praktyki filmowej (rozumianego bardziej w kategoriach instytucjonalnych niż estetycznych). Powojenny rozwój infrastruktury *cinéclubs* obejmował swoim zakresem nie tylko wyświetlanie filmów w elitarnych klubach, lecz także sfery produkcji, dystrybucji oraz – co niezwykle ważne – publicystyki. I choć zjawisko to miało ograniczony zasięg i znikomą wagę komercyjną, wykształcony wtedy model funkcjonowania dzieł w wyodrębnionym porządku stanie się w przyszłości globalnym wzorem rozpoznawania filmów artystycznych poprzez ich obecność na festiwalach, przeglądach, czy w sieci tak zwanych *art-houses*. Z perspektywy Neale'a, wyróżnik instytucji kina artystycznego stanowiłaby zatem specyfika społecznej cyrkulacji dzieł, których związek ze „sztuką wysoką” jest „wartością dodaną” wynikającą najczęściej z instytucjonalnego usytuowania:

własności te [tworzące „styl” kina artystycznego – przyp. M.P.] funkcjonują jako znaki sztuki w ustabilizowanych instytucjach kultury. (...) kino artystyczne jest przywiązane do definicji i kryteriów wartościowania ustalonych przez te instytucje⁴³

Na nieco innym poziomie wynika stąd, że diametralnie różniące się od siebie dzieła, niezależnie od wprost wypowiedzianych intencji ich twórców, estetycznych założeń, czy stylistyki mogą zostać retrospektywnie uspójnione w wyniku działań „dyskursów funkcjonujących w celu definiowania i utrzymywania sztuki oraz kultury”⁴⁴. Tłumaczy to po części, dlaczego tak radykalnie rewolucyjny język awangardy mógł zostać z czasem zaanektowany przez instytucje, przeciwko którym był wymierzony. Tego rodzaju zawłaszczenie ma swoje odbicie w procesie „odkrywania” historii kina artystycznego. Odkąd burzycielskie manifesty futurystów trafiły do bibliotek, a w założeniu anty-artystyczne obrazy dadaistów wiszą w muzeach, prawomocny kontakt z nimi warunkowany jest posiadaniem

[w:] *Film and Authorship*, red. V. Wright Wexman, Rutgers University Press, London 2003. W dalszej części moich rozważań powrócę do – kluczowej moim zdaniem – problematyki *globalnego Hollywood*, czyli sytuacji, w której, słowami Williama Faulknera „Hollywood nie mieści się w Hollywood” [cyt. za: *GH2*, s. 111])

⁴³ S. Neale, op. cit., s. 104.

⁴⁴ S. Neale, op. cit., s. 105.

odpowiednich kompetencji kulturowych⁴⁵. Wobec tego umieszczenie kierunków Wielkiej Awangardy w podręcznikach do historii sztuki poskutkowało ich gruntowną elitaryzacją⁴⁶. W efekcie, podobnie, jak paryski mieszczanin musiał – przynajmniej teoretycznie - znać historię Francji, aby we „właściwy” sposób „skonsumować” *Zabójstwo Księcia Gwizjusza*⁴⁷, tak „odpowiedni” odbiór *Baletu mechanicznego* (1924) Fernanda Legera w dniu dzisiejszym odbywa się na drodze intelektualnej

⁴⁵ Por. P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka sądzienia*, tłum. P. Biłos, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2005, s. 83-125. W kontekście uprawomocnienia kulturowej wartości Wielkiej Awangardy warto przypomnieć socjologiczną propozycję Pierre’a Bourdieu, który zwraca uwagę na - funkcjonujące wewnątrz klasy dominującej – odróżnienie „uczonych”-parweniuszy od prawdziwie kompetentnych „światowców” (s. 91). Fundująca tę opozycję „ideologia daru przyrodzonego” (s. 97) oparta jest na przeciwstawieniu dwóch modeli „przyswajania kultury prawomocnej” (s. 94). Gust pierwszej grupy - „niezgrabnych pedantów” (s. 95) został nabyty dopiero w warunkach edukacji szkolnej, czyli „terminowania późnego, metodycznego i ‘przyspieszonego’” (s. 87). Neofickie przywiązanie do klasycznej hierarchii dzieł kulturowych zdradza ich niższy – wewnątrz klasy dominującej – status społeczny. „Światowcy” dysponują natomiast smakiem niejako odziedziczonym – wykształconym w długotrwałym procesie przyswajania [„od wczesnego dzieciństwa, na łonie rodziny” (s. 87)] – który generuje „paradoksalny stosunek, złożony z pewności zakładającej (względnej) ignorancję i dezynwoltury zakładającej zażyłość, w jakiej mieszczanie o długiej tradycji pozostają z kulturą. Jest ona swojego rodzaju dobrem rodzinnym, którego czują się prawomocnymi spadkobiercami” (s. 87). Ponieważ owi kompetentni „znawcy” dysponują unikalnym, niemożliwym do wyuczenia wyczuciem smaku mogą sobie pozwolić na prawomocny kontakt z kulturą uchodzącą za nieprawomocną. Zdaniem Bourdieu: „[k]ultura ta, ceniona na szkolnym rynku, mimo, iż nienauczana przez szkołę, może przy wielu okazjach mieć bardzo wysoką wydajność symboliczną i zapewniać bardzo wysoki zysk dystynkcji” (s. 83). Moim zdaniem włączenie anty-artystycznych awangard w obieg sztuki wysokiej mogło stanowić przejaw nieustającego procesu odróżniania się „światowców” od „pedantów”. Zarazem akceptacja udzielona rewolucyjnym estetykom miała charakter dwustronnie nobilitujący, gdyż: „[w] ostatecznym rozrachunku sposób, który określa niezawodny gust *taste markera* i obnaża źle określone gusta posiadaczy kultury w niewłaściwy sposób nabytej, jest tak istotny na wszystkich rynkach (...) jedynie dlatego, że wybory zawsze część swojej wartości zawdzięczają wartości osoby, która ich dokonuje, i dlatego, że wartość ta daje się upowszechnić i rozpoznać w dużym stopniu dzięki sposobowi, wedle którego się tych wyborów dokonuje” (s. 119).

⁴⁶ Por. R. Walz, *Pulp Surrealism. Insolent Popular Culture in Early Twentieth-Century Paris*, University of California Press, Berkeley 2000. Walz pisze o dość wczesnym „uburzuazyjnienu surrealizmu”, który już w latach 20. kolaborował z wysokoartystycznymi periodykami (np. „Variétés”) ostatecznie zaś „osiągnął status oficjalnej kultury wraz z pojawieniem się – przeznaczonego dla inteligencji - magazynu Alberta Skiry o sztuce: ‘Minotaure’ (1933-1939)” (s. 146). Cytowany przez Walza, Brassai wskazywał, że „[t]a wystawna publikacja, wydawana w limitowanej ilości 3 000 egzemplarzy (...) kompletnie niedostępna dla kogokolwiek dysponującego budżetem klasy pracującej, może dotrzeć jedynie do zblazowanej burżuazji, środowiska utytułowanych, zamożnych snobów” (s. 146). W rezultacie „surrealizm stawał się coraz bardziej akceptowany i wplatany w fabrykę kultury, którą gardził” (s. 146). Zarazem warto podkreślić, że kiedy siedemdziesiąt lat później, „pod koniec XX wieku surrealizm został zabezpieczony wewnątrz oficjalnej kultury francuskiej (...) dziko fantastyczne, imaginatywne, sensacyjne, pełne przemocy formy kultury masowej (...) nie posiad[ły] statusu dzieł kultury oficjalnej i są marginalizowane jako *paralittérature*” (s. 155). Uprawomocnienie surrealizmu łączy się zatem z zapomnieniem jego bliskich związków ze światem popkultury.

⁴⁷ Warto odnotować, że *film d’art* charakteryzował się również obecnością aktorów teatralnych, wobec czego, oprócz historii XVI wiecznej Francji, „prawomocny” widz powinien był orientować się w składzie zespołu na przykład Comédie-Française, aby móc później wdać się w salonową dyskusję na temat seansu.

refleksji, czyli poprzez elokwentne wpisanie go w kontekst historii sztuki, kina etc⁴⁸. Zmiana w społecznym obiegu tych filmów spowodowała zatem, że obecnie bezkolizyjnie funkcjonują pod jednym szyldem kina artystycznego⁴⁹. Jak sądzę właśnie na drodze tak rozumianej instytucjonalnej aneksji filmowe awangardy łączone są z *film d'art*. Dzieje się to według współrzędnych pola sztuki przez „S” mimo, iż – co starałem się naświetlić - źródłowo zjawiska te stanowczo się wykluczają.

Osobną kwestią jest natomiast późniejsze włączenie filmów artystycznych w kanon kina europejskiego. Zdaniem Przyłipiaka i Szyłaka, estetyczno-ideowa spójność *film d'art* i wczesnej awangardy filmowej stanowi bowiem dowód na to, że:

kiedy kino europejskie po raz pierwszy wybiło się na oryginalność, zademonstrowało własną odrębność czyniło to zgodnie z tezą, że film jest dziełem sztuki, kino jest dziedziną sztuki i to sztuki szczególnej, bo tzw. „wysokiej”, awangardowej⁵⁰

Nawet, jeśli przyjmiemy, że w wyniku retrospektywnego zawłaszczenia, kino awangardowe początku wieku faktycznie egzystuje dziś w obiegu „sztuki wysokiej”⁵¹, opatrzenie pierwszych filmów artystycznych etykietą „europejskie” budzi szereg wątpliwości. Z powyższych refleksji wynika bowiem jasno, że pojęcie kina artystycznego, które miałyby stanowić spoiwo koncepcji filmu europejskiego samo wymaga dyskursywnego uspoźnienia, wobec czego definitywnie traci swój

⁴⁸ W krajach anglosaskich jednym z kryteriów klasyfikowania filmów importowanych do obiegu w tak zwanych *art-houses* jest obecność „napisów” zamiast „dubbingu”. Mając w pamięci sugestię Richarda Maltby'ego i Ruth Vasey, iż wynalezienie dźwięku oraz obecność obcojęzycznych dialogów stworzyły „dodatkowy *Verfremdungseffekt*” fakt ten poświadcza istotność kategorii kulturowej „obcości” oraz „niezrozumienia” w dystynkcji między kinem artystycznym a popularnym (R. Maltby, R. Vasey, *Tymczasowi obywatele amerykańscy: kulturowe obawy i strategie przemysłu filmowego w amerykańskiej kinematografii europejskiej*, tłum. T. Kłys [w:] *Kino Europy...*, s. 50). Według V. F. Perkinsa efektem takiego stanu rzeczy jest sytuacja, w której niektóre „filmy - popularne w krajach swojej produkcji - dopiero za granicą wkraczają w rejestr kina artystycznego”, wobec czego esencjalistyczne podejście do obecności „wysokiej sztuki” w filmie jawi się coraz bardziej chybotałiwe. (V. F. Perkins, *The Atlantic Divide*, [w:] *Popular European Cinema...*, s. 196; zob. też T. Balio, *The Art Film Market in the New Hollywood...*). Za przykład może tutaj posłużyć choćby fakt, iż dystrybuowania filmów z hinduskiego centrum rozrywki - Bollywood podjął się Gutek Film, czyli spółka wyspecjalizowana w filmach artystycznych.

⁴⁹ Na podobnej zasadzie dziś, zorientowane na prezentację „wartościowszych pozycji” Stowarzyszenie Czeskich Klubów Filmowych organizuje pokazy łączące na przykład *Kaczgę zupę* (1933) braci Marx z *Satyryconem* Felliniego (1969). Tego rodzaju działania wspierają i są możliwe dzięki obecności diametralnie różnych filmów w „kanonie klasyki filmowej”, który projektuje elitarny odbiór według prawomocnego wzoru refleksyjnego zweryfikowania oraz uznania historycznej wartości dzieła. Zob. J. Jaroś, *Czeski przykład*, „Kino” 2003, nr. 1, dostępne przez: www.kino.onet.pl (05.05.2007).

⁵⁰ M. Przyłipiak, J. Szyłak, s. 125.

⁵¹ Rzecz jasna, nie staram się dowieść, że początkowo filmy te funkcjonowały jedynie w sferze kultury popularnej. Jak wskazywałem wyżej, choć ich specyfikę stanowiła ograniczona – oraz do pewnego stopnia elitarna - cyrkulacja, nie był to z pewnością obieg ówczesnej sztuki wysokiej.

esencjonalny charakter. Fakt, że filmy są artystyczne jedynie dlatego, że funkcjonują w odpowiednim obiegu nie stanowiłyby zapewne problemu, gdyby nie aspiracje wywodzenia stąd obiektywnie istniejących, szczególnych „jakości, które charakteryzują kino europejskie”.

Problemy nawarstwiają się, jeśli ową „europejskość” chcemy rozumieć w opozycji do rozrywkowego kina Hollywood. Okazuje się bowiem, że awangardowe kierunki, które miałyby stanowić pierwsze emanacje europejskiej „odrębności” bliżej są związane z kulturą amerykańską niż z – jakkolwiek rozumianym - dziedzictwem starego kontynentu. Przykładowo, w kontekście *cinéclubs*, Neale podkreśla:

wpływ i popularność elementów kina hollywoodzkiego wśród intelektualistów, pisarzy i filmowców tamtego czasu (w szczególności surrealistów) oraz zakres w jakim wszystkie awangardowe działania były naznaczone ideologią internacjonalizmu⁵².

Nie tylko zirytowani, ale też znudzeni „kinem upodobnionym do teatru” bywalcy na przykład Klubu Przyjaciół Siódmej Sztuki z wielkim entuzjazmem podchodzili do zawrotnego tempa hollywoodzkiej burleski. Co ważne, fascynacja Ameryką nie ograniczała się do kręgów awangardy francuskiej. W 1911 roku, niemiecki pisarz Karl Heinz Strobl słał amerykańskie filmy za ich „przyśpieszone, nerwowe tempo”. Jego zdaniem nieme kino rozrywkowe jako „automatyczna restauracja wizualnej przyjemności” okazywało się zbawienne w sytuacji, w której „każdy wie, jak trudno po ciężkim dniu pracy słucha się którejs z tych niekończących się Wagnerowskich oper”⁵³. Georg Grosz - zdając relację z atmosfery lat młodości w Republice Weimerskiej - przyznawał zaś, że: „Choć widzieliśmy wiele francuskich filmów (...) nic nie miało tego dramatycznego napięcia, nic nie spełniało lepiej młodzieńczych fantazji niż amerykańskie filmy tamtych lat”⁵⁴. W efekcie, jak dowodzi Deniz Götkürk, dla wielu niemieckich awangardzistów to importowana kultura amerykańska stanowiła właściwe podłoże kształtowania się osobowości determinując tym samym kształt ich późniejszej twórczości:

⁵² S. Neale, op. cit., s. 107. Por. R. Walz, op. cit. Co istotne, Walz argumentuje, że choć “[w] latach 20. nurt surrealizmu czerpał inspiracje z ciemnej strony kultury masowej (...) Wraz ze zmianą politycznego i kulturalnego kontekstu w latach 30. ruch surrealistów stał się coraz bardziej zaabsorbowany własną aktywnością oraz bardziej zdystansowany wobec swoich pokrewieństw z kulturą ‘na wolności’” (s. 145).

⁵³ Cyt. za: D. Götkürk, *How Modern is it? Moving Images of America in Early German Cinema* [w:] *Hollywood in Europe. Experiences of Cultural Hegemony*, red. David W. Ellwood, Rob Kroes, VU University Press, Amsterdam 1994, s. 47.

⁵⁴ Cyt. za ibidem, s. 52. Por. J. Czaplicka, *“Amerikabilder” nad the German Discourse on Modern Civilisation*, [w:] *Envisioning America. Prints Drawings and Photographs by Goerg Grosz and his Contemporaries*, red. E. Bradshaw, Harvard University, Cambridge 1990.

Dla młodych artystów, obojętnych na resentyment „Bildungsbürgertum”, amerykańskie filmy stanowiły popularną rozrywkę i służyły za wehikuł przenoszący ich do własnej, wyśniewanej Ameryki, której nie mieli okazji jeszcze zobaczyć (...) Ameryka stanowiła ekscytującą, wymyśloną przestrzeń (...) Byli skłonni ubierać się jak „miejscy kowboje”, portretować się w amerykańskim stylu, a nawet amerykanizować własne imiona⁵⁵.

Nie inaczej rzecz miała się w przypadku awangardowej estetyki radzieckiego kina montażowego, które tak chętnie oglądano na niemieckich konferencjach i pokazach oraz we francuskich *cinéclubs*. Powołując się na historyczne badania Jurija Cywjana, Miriam Bratu Hansen sugeruje wręcz, że: „(...) kino rosyjskie stało się kinem sowieckim przechodząc przez proces amerykanizacji”⁵⁶. Zdaniem Hansen wiele wskazuje na to, iż gwałtowne przejście od wyrafinowanej *mise-en-scene* filmów carskiej Rosji do radzieckiej estetyki montażu – jakie odbyło się w latach 1918-1924 - ma bezpośredni związek z wielką popularnością, jaką wśród przyszłych awangardzistów cieszyły się filmy amerykańskie⁵⁷. Autorka, za Cywjanem relacjonuje, że radzieckich montażystów w kinie hollywoodzkim zachwycił:

sposób użycia plenerów, koncentracja na akcji, emocjach, na cyrkowych numerach oraz atrakcyjnych efektach, na tempie, bezpośredniości i jednoznaczności ekscentryczności oraz niezależności zdarzeń w stosunku do fabuły⁵⁸.

Genealogia awangardowych form kina sowieckiego prowadzi zatem nie tylko do akademickich korytarzy Bauhaus, konstruktywizmu i teatru Meyerholda, ale również do rozrywkowego kina importowanego z Hollywood - jego „niskich” gatunków: seriali przygodowych, thrillerów detektywistycznych, czy komedii

⁵⁵ Ibidem, s. 52. Warto nadmienić, że refleksje Götkürka dotyczą w szczególności recepcji wczesnych amerykańskich westernów. Według niego, identyfikowanie się z postaciami Broncho Billy’ego, Toma Mixy, czy Williama S. Harta pełniło dla młodych Niemców doświadczenie kompensujące nowoczesny kryzys męskości i zmierzch romantycznego indywidualizmu: „Ekranowi kowboje ze swoimi sformalizowanymi gestami siły, kontroli i pewności siebie jawnie apelowali do kompensacyjnych fantazji. Podczas gdy w życiu codziennym nowoczesnego zindustrializowanego społeczeństwa władza jednostki była konsekwentnie ograniczana, wyobraźnia znalazła schronienie w archaicznym jakościach męskości” (s. 59).

⁵⁶ M. Bratu Hansen, *Masowe wytwarzanie doświadczenia: Kino Klasyczne jako idiolekt modernizmu*, tłum. Ł. Biskupski, M. Murawska, M. Pabiś, J. Stępień, T. Sukiennik, N. Żurowska, [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, Fundacja Edukacji Wizualnej, Łódź 2007 (w druku).

⁵⁷ Naturalnie, nie bez znaczenia jest również fakt, iż 1916 roku dzieła *made in USA* były głównym towarem importowanym na rosyjskie ekrany.

⁵⁸ Ibidem.

slapstickowej⁵⁹. Okoliczność ta uzupełnia zaskakujące odkrycie amerykanizmu Wielkiej Awangardy, wobec którego interpretacja estetyki filmowych „izmów” lat dwudziestych jako pierwszych epifanii kina europejskiego wydaje się jeszcze bardziej wywrotna. Nie dość bowiem, że samo wpisanie filmowych awangard w kanon sztuki przez „S” dokonuje się na drodze dyskursywnego zawłaszczenia to ich dalsza „europeizacja” również budzi wiele wątpliwości. Podejrzenie to potwierdza się zaś w kontekście kolejnego, późniejszego o 40 lat „momentu świetności” kina europejskiego - okresu „nowych fal”, które wprowadziły do gry niezwykle istotny składnik – politykę autorską.

⁵⁹ Por. *ibidem*.