

ria filmu" pozwala na rozgraniczenie zadań obu dyscyplin, a nie zmusza do ich utożsamiania ze sobą. Literatura podawana po każdym z obszerniejszych haseł oraz bogaty materiał zdjęciowy dopełniają miary zalet recenzowanej książki.

Nie chodzi więc – powtórzmy – o to, by przez punktowanie słabości tej fachowej i ogromnie potrzebnej publikacji starać się ją deprecjonować. Wiem, że w takich razach łatwiej jest krytykować, niż stworzyć porządną systematyzację ogromnego i wielorakiego materiału. Wierzę zresztą głęboko, że już wskazane i inne mocne strony *Słownika* są na tyle ewidentne, że potrafią z powodzeniem obronić się same. Chodzi jedynie o to, by go, na użytek kolejnych wydań, oczyścić z posiadanych przezeń, a jednak zaznaczających się podczas lektury, usterek. Po tym zabiegu może on stać się na polskim rynku pozycją rzeczywiście nie do przebicia.

Andrzej Zalewski

KRISTIN THOMPSON, DAVID

BORDWELL:

*FILM HISTORY: AN INTRODUCTION*

McGraw-Hill, inc., New York 1994

XLIV+857 p.

*Film History: An Introduction* to kolejna znakomita pozycja, która wyszła spod piór Kristin Thompson i Davida Bordwella, niesłychanie pracowitego i twórczego małżeństwa filmoznawców z University of Wisconsin. W latach 70. i 80., kiedy przeważająca

część akademickiej humanistyki w kręgu anglosaskim zachłysnęła się poststrukturalizmem, krytyką ideologiczną, marksizmem, z semiotyzowaną psychoanalizą czy feminizmem, książki i artykuły pary Thompson-Bordwell wyróżniały się nie tylko odmiennością stylu – eleganckiego, zrównoważonego, racjonalnego, na tle dość jednorodnej, agresywnej i zadufanej retoryki wymionowanych opcji. Przede wszystkim sformułowane w nich było rzetelne *podejście badawcze*, które sami – nawiązując do swych rosyjskich mistrzów, a zwłaszcza Szkłowskiego – nazwali *neoformalizmem*.

Traktowanie dzieła filmowego jako złożonego systemu formalnego w połączeniu z opisem aktywności widza filmowego w ujęciu psychologii kognitywnej zaowocowało bodaj najwybitniejszą pracą światowego filmoznawstwa lat 80., a zarazem jedną z najważniejszych książek narratologicznych – *Narration in the Fiction Film* Bordwella (1985). Współ z Janet Staiger małżonkowie napisali monumentalną i bardzo cenioną w środowisku filmoznawczym za rzetelność dokumentacji i śmiałość ujęcia monografię tzw. „klasycznego kina hollywoodzkiego” (1985). Jest też w ich dorobku niezwykle przystępnie wprowadzający w zawilości teorii filmu i w neoformalne rozumienie dzieła sztuki podręcznik akademicki *Film Art: An Introduction* (1979), który w 1993 roku doczekał się już czwartego wydania. Thompson jest ponadto autorką obszernej monografii filmu Eisensteina *Iwan Groźny* (1981) oraz tomu błyskotliwych analiz filmów *Breaking the Glass Armor* (1988), zaś Bordwell – autorem efektownych, rzetelnie udokumentowanych i fascynujących konceptualnie monografii twórczości Carla Theodora Dreyera (1981),

Yasujire Ozu (1988) i Siergieja Eisensteina (1993). W dorobku Bordwella znajduje się też jedna z najważniejszych, jak sądzę (a co znamienne – ze-pchnięta na margines przez środowisko akademickie), książek humanistycznych lat 80. – *Making Meaning*, rzetelna analiza i druzgocąca krytyka strategii retorycznych różnych „szkół interpretacji”, które opanowały krytykę i akademickie filmoznawstwo; wnioski z tej analizy i krytyki można by z powodzeniem uogólnić na znaczny obszar dzisiejszej humanistyki.

Tytułem, formą wydania i jako tematyczne dopełnienie najnowsza książka małżonków nawiązuje do *Film Art*, co oczywiście sugeruje jej przeznaczenie jako akademickiego podręcznika historii filmu (i faktycznie, pełnić może tę funkcję znakomicie). Co istotniejsze jednak, wydaje się ona autorskim rozwinięciem zawartej w *Making Meaning* propozycji, by w „poetyce historycznej” filmu (bardzo szeroko pojętej) znaleźć odtrutkę na rozpanoszenie się wymienionych już „szkół interpretacyjnych” w krytyce i w piśmiennictwie aspirującym do miana teorii.

Jak zwykle w książkach pary Bordwell-Thompson, mamy w tym wprowadzeniu do historii filmu jasne określone pole przedmiotowe, jak i kierujące pracą założenia metodologiczne – a wszystko to na tle znakomitego eseju wstępnego *Historia, historiografia i historia filmu*. Esej ten umożliwia klarowne usytuowanie postawy badawczej autorów wobec potencjalnie istniejących opcji w dziedzinie takiej jak historia filmu.

Autorzy przypominają – i słusznie – prawdę oczywistą, ale nie zawsze uświadamianą, iż „historycy w każdej z dziedzin robią coś więcej niż po prostu gromadzą fakty. Żaden fakt nie

mówi sam za siebie. Fakty są interesujące i ważne tylko jako składnik programów badawczych, w których pomagają nam zadawać pytania i udzielać odpowiedzi” (s. XXXIII). A więc historyk koncentruje się na wymagających odpowiedzi pytaniach, szuka dowodów umożliwiających tę odpowiedź, konstruuje pewien dyskurs, w którym odpowiedź ta jest zawarta. Ponieważ historycy skupiają się na różnych kwestiach, podejmują różne dowody i świadectwa, i formułują odmienne dyskursy, nie mamy do czynienia z jedną historią, lecz z *historiami* pewnej dziedziny, np. kina.

Bordwell i Thompson stwierdzają, iż w swej książce skupili się na trzech zasadniczych zagadnieniach. Po pierwsze na tym, jakie zmiany dokonywały się w zastosowaniu medium filmowego, i jak nowe zastosowania stawały się normą w określonych momentach czasowych. Jako „zastosowanie medium” rozumieją oni kwestie zarówno formy filmowej (przede wszystkim struktury fabularnej, ale też np. schematu conceptualnego w pewnym typie filmu niefabularnego), jak i problemy techniki służebnej wobec stylu dzieła, zagadnienie paradygmatów estetycznych w rodzaju „poetyk historycznych” czy gatunków, etc. *Film History* dostarcza przeglądu takich różnorodnych „zastosowań medium” w różnych miejscach i momentach czasowych, to akcentując stabilizację paradygmatów (np. w odniesieniu do klasycznego Hollywoodu), to uwydatniając zmieniające normy nowatorskie sposoby strukturyzowania formy czy zastosowania filmowej techniki.

Drugą interesującą autorów kwestią było pytanie, bynajmniej nie marginalne w odniesieniu do zjawiska takiego jak kino, w jaki sposób warunki przemysłu filmowego – produkcji, dys-

trybucji, sposobu pokazywania i odbioru filmów – wpływały na różne zastosowania medium? Klasycznym – i najlepiej przez autorów rozpracowanym – przykładem jest hollywoodzki system studyjny, w którym wielkie wytwórnie produkują filmy dla masowej publiczności stosując szczegółowo określony podział pracy. Na przeciwnym biegunie znalazłaby się produkcja rzemieślnicza czy wręcz chałupnicza, za niewielkie pieniądze, w którym to systemie powstałym m.in. niektóre z osiągnięć awangardy.

Po trzecie, interesowało Bordwella i Thompson pytanie, w jaki sposób wyłaniały się różne międzynarodowe trendy w zastosowaniach medium i na rynku filmowym; a więc, jak oddziaływały nawzajem na siebie różne kinematografie narodowe dzięki migracji twórców i filmów, gatunków, poetyk, stylów i mód. Nie najmniej ważny w tym aspekcie jest ponadnarodowy charakter przemysłu filmowego, i fakt, że choć w różnych okresach (np. w czasie wojen) okoliczności zewnętrzne odcinały wiele krajów od międzynarodowego obiegu kina, to najczęściej jednak istniał wielki światowy rynek filmów, dla którego nie istniały polityczne i kulturowe granice. Odpowiedzi na te trzy globalne pytania wymagają traktowania historii kina opisowo, przy czym opis żąda z kolei odpowiedzi na pytania szczegółowe: kto? co? gdzie? kiedy? Każdy rzetelny badacz historii musi postarać się o opisową odpowiedź na te pytania. Historia jest jednak także *wyjaśnianiem* procesów i stanów rzeczy. Toteż pytanie, dlaczego?, jest w programie badawczym historyka równie nieodzowne, jak i wyżej wymienione.

Thompson i Bordwell, zarówno w teoretycznym wprowadzeniu, jak i w tekście zasadniczym, wiele miejsca po-

święcają zagadnieniu dowodów i materiałów źródłowych. Dla historyka z kina są nimi przede wszystkim (a przynajmniej powinny być) same filmy, jako „źródło z pierwszej ręki”. Ale czy są nimi zawsze? Historia niespodziewanych odkryć w zapomnianych archiwach, zmuszających do przewartościowania istniejących opinii; zagadnienie naprawdę „autorskiej” czy możliwe najbardziej zbliżonej do oryginalnej z wielu istniejących wersji jakiegoś filmu, i tym podobne sprawy, w sposób fascynujący unaoczniają czytelnikowi stawanie się historii filmu na bieżące, i to, że jest ona kreacją pewnej całości z istniejących śladów, a niezastyglą i niezmienną skamieliną. Dla niżej podpisanego prawdziwą rewelacją było np. odkrycie twórczości George’a af Klerckera, trzeciego, obok Sjöstroma i Stilera, mistrza „szkoły skandynawskiej” lat 10. i 20., dokonane dzięki ocaleniu 20 z 28 jego filmów w prowincjonalnym archiwum (podczas gdy negatywy dzieł obu znanych mistrzów spłonęły w 1941 roku w Sztokholmie); albo też opis niesłychanie radykalnej w zaprzeczaniu norm ówczesnego kina (przełom lat 20. i 30.) twórczości belgijskiego awangardzisty Charlesa Dekeukeleire’a. Do niespodzianek zaliczyłbym też np. wysoką pozycję Jewgienija Bauera, jednego z czołowych twórców przedrewolucyjnego kina rosyjskiego, odkrytego dla świata, jak i af Klerckera, dzięki organizowanym we włoskiej Pordenonie Dniom Niemego Kina. Podobnych rewelacji – w zależności od stanu własnej świadomości historyczno-filmowej – każdy by chyba w książce Thompson i Bordwella mógł znaleźć немало.

Jak zauważają autorzy, można pisać rozmaite historie danej dziedziny: „biograficzną, ekonomiczną, estetyczną, technologiczną, socjokulturową czy po-

lityczną. Ich własna historia kina jest przede wszystkim historią sztuki (a więc estetyczną) i historią przemysłu (a więc ekonomiczną). Ale nie unikają przywoływania indywidualnych biografii – gdy losy potężnego producenta, nowatorskiego reżysera czy pomysłodawcy krytyka, wpływały na historię filmu; albo też kwestii technologicznych, gdy tylko wiązały się one z przekształceniem zarówno przemysłu, jak i estetyki kina. Rzecz oczywista, że także polityczne, społeczne i kulturowe konteksty jakiegoś okresu są przywoływane, gdy tylko to nieodzowne dla zrozumienia w pełni kina tegoż okresu.

Autorzy dzielą historię kina na 5 wielkich epok: wczesne kino (do ok. 1918), dojrzałe kino nieme (1919-1929), kino dźwiękowe w fazie rozwoju (1926-1945), okres po II wojnie światowej (1945-1960) i erę współczesną (od lat 60. do dnia dzisiejszego). Podział ten

odzwierciedla: rozwój formy i stylu filmów; główne zmiany w sposobach produkcji, dystrybucji i wyświetlania filmów; znaczące trendy międzynarodowe. Periodyzacja nie jest ściśle zsynchronizowana wedle wszystkich tych czynników, ale wskazuje przybliżone granice okresów względnej stabilności i momenty zmian, na podstawie których autorzy próbują stworzyć swą własną *fabułę historyczną*, opowieść o rozwoju kina.

Bo jak każda historia, historia kina tu omawiana jest narracją relacjonującą wydarzenia, opowieścią, fabulacją. Nie muszą dodawać, po wszystkich uprzednich komplementach, że w wydaniu amerykańskiego duetu, opowieść to fascynująca i wielce pouczająca.

Tomasz Kłtyś