

Dreptanie

Tadeusz Peiper i kino (po 1945 roku)

Na przełomie maja i czerwca 1947 roku warszawskie Muzeum Narodowe prezentowało wystawę *50 lat filmu francuskiego*¹. Było to pierwsze w powojennej Polsce wydarzenie o tak dużej randze, toteż w otwarciu uczestniczyli członkowie ówczesnego rządu – Stefan Dybowski (minister kultury) oraz Zygmunt Modzelewski (minister spraw zagranicznych), zaś moment przecięcia wstęgi pokazany został w Polskiej Kronice Filmowej. W kolejnych ujęciach krótkometrażowej relacji widać było fragmenty ekspozycji, a zwłaszcza wypożyczone z Francji rekwizyty oraz przygotowane przez polskich organizatorów plansze i tablice, oglądane z zaciękwaniem przez licznie zgromadzoną publiczność².

Wystawę obejrzał również Tadeusz Peiper. Wkrótce potem zamieścił jej obszerną recenzję³, w której pobrzmiwał polemiczny temperament cechujący jego teksty z lat międzywojennych. Z dużą przenikliwością i krytycyzmem pisał o licznych błędach organizatorów, którzy jego zdaniem przedstawili dzieje filmu francuskiego w sposób mało reprezentatywny,

¹ Wystawa *50 lat filmu francuskiego*, przygotowana we współpracy z Cinémathèque française, prezentowana była w Muzeum Narodowym w Warszawie od 19 maja do 15 czerwca 1947 roku.

² Materiał zatytułowany *Wystawa filmu francuskiego. Wystawa z okazji 50-lecia filmu francuskiego* znalazł się w Polskiej Kronice Filmowej 1947, nr 25 (z 18.06.1947), <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/6527> [dostęp: 27.02.2018].

³ T. Peiper, *50 lat filmu francuskiego*, „Odrodzenie” 1947, nr 25; przedr. w: tenże, *Wśród ludzi na scenach i na ekranie*, t. 2, oprac. K. i J. Fazanowie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 477–483.



II. 6. Okładka katalogu wystawy
50 lat filmu francuskiego
Muzeum Narodowe w Warszawie

dostosowując układ prezentowanego materiału do narzuconych odgórnie kryteriów ideologicznych. Nie krył przy tym niechęci do mechanizmów propagandowych, o których pisał ze sporym dystansem, najwyraźniej zaznaczającym się w uwagach na temat forsowania kategorii „realizmu”, wynoszonej w ekspozycji do rangi najważniejszego nurtu w dziejach filmu. Co znamienne, Peiper nie kwestionował przy tym samej opinii, lecz podważał sposób jej narzucania widzom: „zwycięstwo realizmu w kinematografii francuskiej można ukazać poprzez zestawienie tez artystów, poprzez chronologię dat, poprzez wykresy, ale nie wolno go narzucać uwadze podszeptami, jakie stosują śródkramikowi naganiacze”⁴.

Słowa te były wyraźnym protestem przeciwko instrumentalizowaniu historii sztuki przez mechanizmy propagandowe. Tak katerygryczne sformułowanie, które mogło pojawić się na łamach prasy tylko w krótkim okresie powojennym, kiedy kontrola państwa nad przestrzenią komunikacji publicznej nie przybrała

⁴ Tamże, s. 477.

ostrzejszych form, warto odczytywać w szerszym kontekście, uwzględniającym wiązkę kilku związanych ze sobą problemów. Ostentacyjny dystans Peipera można odczytywać jako próbę zerwania zawartego u progu wojny sojuszu między polityką a sztuką, sojuszu – dodajmy – narzuconego odgórnie przez tę pierwszą i przyjętego z rozsądku przez drugą. Była to zatem poniekąd próba powrotu do rozwijanego w latach międzywojennych dyskursu konstruktywistycznego, który traktował takie związki z dużą ostrożnością, dochodzącą do głosu choćby w wypowiedziach Peipera na temat szeroko dyskutowanego u progu lat 30. XX wieku zjawiska „literatury proletariackiej”⁵.

O wiele istotniejszym kontekstem dla słów o „śródkramikowych naganiaczach” były jednak wydarzenia z lat drugiej wojny światowej. Peiper spędził je niemal w całości na terenie Związku Radzieckiego, gdzie był świadkiem sowieckiego terroru, zaś pisane przez niego wówczas teksty stanowiły wstrząsające świadectwo niszczenia jednostki przez system totalitarny. Apologetyczne wypowiedzi na temat polityki Związku Radzieckiego, radykalne oskarżenia pod adresem władz II Rzeczypospolitej, karkołomne próby usprawiedliwienia zbrodni katyńskiej, wreszcie kompletna obojętność wobec ofiar wojny – wszystko to złożyło się na publicystyczną aktywność, która powodowana była nie tylko koniecznością dostrojenia tonu wypowiedzi do powszechnie obowiązujących reguł, lecz również rozpaczliwą próbą scalenia chaotycznych i drastycznych wydarzeń ostatnich lat w ramach porządkującej je narracji. Dodajmy, próbą tym bardziej dramatyczną, że związaną z pogłębianiem się objawów choroby, która dręczyła pisarza od dłuższego czasu⁶. W innym planie natomiast próba ta była nierozzerwalnie sprzęgnięta z tektonicznymi wstrząsami, jakie w ciągu zaledwie kilku lat przeszła przekonana o swej wyjątkowości epoka, która po roku 1939 odebrała od historii drastyczną lekcję terroru.

Powojenne pisma Peipera starały się pogodzić sfery, które nowoczesność rozbiła na nieprzystające do siebie elementy. Okazywało się to przedsięwzięciem tym bardziej dramatycznym, że dotyczyło przedwojennego apologety

⁵ Na temat politycznych poglądów Peipera w międzywojniu zob. S. Jaworski, *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper. Pisarz i teoretyk*, wyd. II przejr. i uzup., Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 9–30.

⁶ Szeroko pisze na ten temat J. Fazan, *Od metafory do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010. Zob. także szkice o Peiperze zaprezentowane w tomie *Maski*, t. 1, wyb., oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1986.

współczesnej cywilizacji i procesów modernizacyjnych, który nieoczekiwanie zderzył się z systemem, jaki na pozór był urzeczywistnieniem konstruktywistycznej utopii, a faktycznie stanowił jej przeciwieństwo. Widziane z „drugiego brzegu” historii kontury nowej rzeczywistości rysowały się w ponurych barwach, nie dając najmniejszej nadziei na urzeczywistnienie przedwojennych marzeń o stworzeniu nowego społeczeństwa. Wynikające z tego rozczarowanie ujawniło się w postaci wielowymiarowego napięcia, jakie dochodziło do głosu w pisanych wówczas przez Peipera tekstach, które na różny sposób konceptualizowały oraz zderzały ze sobą to, co indywidualne i zbiorowe, prywatne i polityczne, estetyczne oraz ideologiczne.

Kolizje pomiędzy tymi sferami dochodziły do głosu w jego powojennych tekstach o tematyce teatralnej i filmowej. Niedawny „papież” awangardy porzucił pozostające jeszcze przed chwilą w centrum jego zainteresowań kwestie związane z literaturą, zwracając się w stronę innych sztuk, na których gruncie starał się odnaleźć sposób na wyrażenie tego, czego nie sposób było wypowiedzieć wprost w poezji oraz prozie: „Na scenie i na ekranie poszukiwał [...] inscenizacji swojej – nieosiągalnej w rzeczywistości – tożsamości, szukał sposobów re-konstrukcji człowieka zdruzgotanego, rozproszonego na wojennych drogach”⁷. Szło tutaj zatem nie wyłącznie o wyminięcie ograniczeń narzuconych przez cenzurę (choć i te nie były bez znaczenia), lecz o znalezienie takiego języka, który najlepiej współbrzmiał z jego obserwacjami i diagnozami.

Peiper odnalazł taki język na gruncie krytyki filmowej. Choć jego powojenne teksty na temat kina stanowiły na pozór kontynuację tego, co pisał o tej sztuce w dekadach wcześniejszych⁸, to horyzont jego zainteresowań uległ znacznemu przesunięciu. Na pierwszy rzut oka nic nie zapowiadało takiej zmiany, ponieważ pod koniec lat 40. Peiper nosił się z zamiarem napisania książki *Z zagadnień estetyki ekranowej*⁹. Choć ostatecznie praca nie powstała, to zachował się jej konspekt dający wyobrażenie o rozmiarze planowanego dzieła, które miało

⁷ Tamże, s. 256.

⁸ Międzywojenne poglądy reprezentantów Awangardy Krakowskiej na kino omówione zostały w pracach: R. W. Kluszczyński, *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, PWN, Warszawa 1990; M. Giżycki, *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Małe, Warszawa 1996; W. Otto, *Literatura i film w kulturze dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2007.

⁹ Zob. T. Peiper, *Wśród ludzi na scenach...*, s. 728–729.

obejmować m.in. części poświęcone – przywołajmy zanotowane przez pisarza tytuły – „polskiemu filmoznawstwu dawniejszemu”, „budowie dramatu ekranowego”, „funkcji konfliktu w dramacie ekranowym”, „filmowej sztuce aktorskiej”, „środowisku rzeczy na ekranie”, „akompaniamentowi muzycznemu”¹⁰. Wraz z częściami poświęconymi montażowi, sztuce aktorskiej, przestrzeni, słowu, barwie i dźwiękowi miały one złożyć się na syntetyczną monografię, która w pewnej mierze mogła być kontynuacją zainteresowań z lat międzywojennych.

Wrażenie takie sprawiały również pierwsze partie napisanego na początku lat 50. obszernego studium *Gdy dziesiąta muza otrzymała dźwięk i słowo*¹¹. Peiper analizował sposób, w jaki nowy wynalazek naruszył stabilność świeżo ukonstytuowanych dyskursów estetycznych, zaburzając dopiero co wytyczone granice oraz wprowadzając zamęt we względnie niedawno ustalonych kategoriach i klasyfikacjach. Patronowała mu przy tym strategia życzliwego obserwatora, który miał świadomość, że tak złożone zjawisko potrzebuje czasu na zaistnienie odpowiednich warunków organizacyjno-teoretycznych. Z tego właśnie względu w ostatnim zdaniu zachowanego rękopisu stwierdzał: „Nie napisałem w owych latach ani jednego artykułu o filmach dźwiękowych, dopiero po wojnie”¹².

W tej „kronice zwycięskich lat filmu brzmieniowego”¹³ tliły się resztki awangardowych narracji. Na plan pierwszy wysuwała się opowieść o technicznym wynalazku, który w nieodwracalny sposób odmienił oblicze kina, choć nie od razu przekonał do siebie publiczność. Była tam mowa o uprzedzeniach artystów, niechęci krytyków, niezrozumieniu widzów, trudnościach natury organizacyjnej, ujmując rzecz najkrócej – o wszystkim, co utrudniało i komplikowało zwycięski pochod filmu dźwiękowego, który w pierwszych latach istnienia nie potrafił w pełni wykorzystać swoich możliwości. Jednak taki tryb opowieści nie do końca korespondował z perspektywą Peipera, który w latach powojennych

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tenże, *Gdy dziesiąta muza otrzymała dźwięk i słowo*, [w:] tenże, *Wśród ludzi na scenach...*, s. 486–540.

¹² Wyjątkiem była krótka rozmowa, zatytułowana czy opatrzona informacją: „Wywiad z Tadeuszem Peiperem”, opublikowana w „Przeglądzie Filmowym” (1931, nr 2). Pisarz stwierdzał tam: „Film dźwiękowy nie jest bynajmniej dalszym ciągiem filmu niemego, mimo iż z niego powstał. Oba różnią się między sobą samą naturą, a nie tylko wiekiem, jak by z kolejności wynalazków technicznych wydawać się mogło. Sztuka, w której człowiek objawia się jedynie ruchem (mimiką, gestykulacją, układem ciała) jest zasadniczo różna od sztuki, w której człowiek występuje wraz ze swoją mową”.

¹³ T. Peiper, *Gdy dziesiąta muza otrzymała...*, s. 534.

piisał o kinie w nieco odmienny sposób, porzucając zamiar ambitnej syntezy na rzecz zupełnie innej strategii analitycznej. Doszła ona do głosu w artykule poświęconym wspomnianej już wystawie z okazji pięćdziesięciolecia filmu francuskiego, która stała się dla pisarza okazją do poczynienia kilku uwag na temat specyfiki filmów z pionierskich czasów kina, wyświetlanych podczas towarzyszących ekspozycji pokazów:

Przypadek zrządził, że pierwszy raz zaszedłem tam przed zwiedzaniem sal wystawowych i przed otrzymaniem książeczki ze szkicami, a taśma szła bez żadnych napisów, bez żadnych danych o autorze, tytule, roku powstania. [...] Oto na ekranie biała ściana, w niej drzwi, nad nią z boku dach, spod którego wychodzą kobiety i mężczyźni. Uroczy jest dla mnie ten obraz, świetnie skomponowany z kształtów ściany, otworu drzwiowego, dachu i przechodzących z boku ludzkich postaci; świetnie rozłożony na plamy jasne i ciemne, i to zarówno na powierzchniach budowli, jak i na odzieży robotnic. A ruch! To rozszczepianie się gromadki na dwoje jest jakby kreacją choreograficzną i działa jak nurty taneczne, melodyjnie, słodko. Ba, nawet chód tych ludzi, tempo ich kroków, nie ma w sobie owego dreptania, które tak długo dyskwalifikowało wartość obrazów ekranowych¹⁴.

Wkrótce potem zagadka doczekała się rozwiązania: „I cóż się okazało? Był to film Lumière’a! Nic innego jak [...] *Wyjście robotników z fabryki!*”¹⁵. Moment estetycznego urzeczenia został przez Peipera od razu przełożony na kryteria bliskie zasadom konstruktywistycznym; twórcy francuscy – podkreślił dobitnie – „komponowali, reżyserowali, tworzyli artystycznie”¹⁶, w świadomy sposób operując światłem, ruchem i rytmem. Konkluzja taka była nie tylko podkreśleniem aktualności zasad głoszonych przez awangardy międzywojenne, lecz również zawołowaną polemiką z tezami przyświecającymi organizatorom wystawy, którzy – przypomnijmy – za najważniejszy nurt w dziejach kinema-

¹⁴ Tenże, *50 lat filmu francuskiego*, s. 481.

¹⁵ Tamże, s. 482. Mowa tu o wyreżyserowanym przez Louisa Lumière’a filmie *Wyjście robotników z fabryki Lumière w Lyonie* (1895).

¹⁶ Tamże.

tografii uznali realizm. Tymczasem wspomniane przez pisarza „dreptanie” przeczyło takim założeniom, ponieważ nie odnosiło się do mimetycznie pojmowanej relacji pomiędzy filmem a rzeczywistością, lecz wpisane zostało w ramy systemu estetycznego, gdzie najważniejsze były wewnętrzna zależność oraz spójność elementów. W ujęciu takim pobrzmiewał pewien paradoks: awangardowa doktryna, która u progu nowoczesności została powołana do życia po to, by towarzyszyć procesowi wykuwania zrębów nowej rzeczywistości, w realiach powojennych stawała się barierą chroniącą przed niespodziewanymi rezultatami owego procesu.

Rok później Peiper powtórzył podobne obserwacje w opublikowanym na łamach „Filmu” artykule *Drobiazgi, może ciekawe*. Rozważania o tytułowych „drobiazgach” rozpoczynały się wspomnieniami dotyczącymi retrospektywnej wystawy filmu francuskiego oraz towarzyszących jej wrażeń autora, który w pierwszym rzędzie powrócił do kwestii zajmujących go w napisanym rok wcześniej artykule. „Wśród wrażeń, jakie odniosłem z filmów Lumière’a i Mélièsa, kilka było naprawdę dziwnych” – pisał. I rzecz dookreślał:

Jedno z nich pochodziło z chodu ówczesnych ludzi ekranowych. Na jego widok nie odnajdywałem w sobie ani owych ujemnych reakcji, jakimi w latach dzieciństwa odpowiadałem na to zjawisko, ani późniejszej pozbłażliwej tolerancji. Przeciwnie, w znamienym dreptaniu pierwszych ludzi ekranowych ukazał mi się nagle jakiś interesujący i emocjonujący rytm¹⁷.

A zaraz potem wskazywał potencjalną przyczynę takiego stanu rzeczy:

dawne dreptanie ekranowych ludzi raziło, gdy czuliśmy w nim niemoc techniki kinematograficznej, gdy zestawialiśmy je z rzeczywistym chodem ludzi, gdy widzieliśmy różnicę i gdy różnica ta przemawiała na niekorzyść nowo zrodzonej sztuki¹⁸.

¹⁷ T. Peiper, *Drobiazgi, może ciekawe*, [w:] tenże, *Wśród ludzi na scenach...*, s. 484. Pierowdruk: „Film” 1948, nr 15.

¹⁸ Tamże.

Natomiast z perspektywy kilkudziesięciu lat, jakie upłynęły od pojawienia się pierwszych filmów, odsłaniał się zupełnie inny wymiar tego zjawiska:

teraz, gdy ówczesna niemoc aparatów kinematograficznych jest już przezwyciężona, gdy na dzisiejszych ekranach chód człowieka daje się otrzymywać w dowolnej postaci i w zupełnej zgodzie z rzeczywistością, tamto dreptanie bierzemy jako niezależne od rzeczywistości i odkrywamy w nim jakieś samoistne piękno¹⁹.

Choć rozważania Peipera wciąż osadzone były w ramie postępu technologicznego, to jego zainteresowania kierowały się w stronę zupełnie innych spraw. Co prawda, wspominał o przezwyciężaniu „niemocy techniki kinematograficznej”, ale nie towarzyszyła temu narracja o zwycięskim pochodzie świeżo narodzonej sztuki, która stopniowo pokonywała stojące na jej drodze przeszkody. Zamiast tego na pierwszy plan wysuwał się zupełnie inny system powiązań, w znacznej mierze polemiczny w stosunku do kategorii „realizmu”, która – jakkolwiek nie została w żadnym miejscu przywołana wprost – stanowiła negatywny punkt odniesienia wywodów na temat „samoistnego piękna” dawnych filmów. Ich wartość polegała bowiem nie na ścisłym przyleganiu do rzeczywistości, lecz – przeciwnie – na odrywaniu się od niej i tworzeniu autonomicznego dzieła sztuki.

Peiperowskie refleksje na temat „dreptania” miały jeszcze jeden intrygujący aspekt. Wiązał się on ze stosunkiem pisarza do sposobu, w jaki na taśmie filmowej utrwalano niegdyś ludzkie kroki; były to najpierw „ujemne reakcje”, potem – „pobłażliwa tolerancja”, aż wreszcie dostrzegł w nich „interesujący i emocjonujący rytm”. Warto zwrócić uwagę na ostatni z pojawiających się w tym wyliczeniu przymiotników, stanowi on bowiem pewien wyłom w zazwyczaj stonowanych i stroniących od afektywnych wyrażen wywodach pisarza. Choć Peiper poprzestał na tej enigmatycznej sugestii, to nasuwa się pytanie: o jakiego rodzaju emocjach mogła być mowa w tym krótkim fragmencie?

W zakończeniu szkicu *Gdy dziesiąta muza otrzymała dźwięk i słowo* znalazł się fragment, w którym Peiper porzucił opowieść o dziejach kina dźwiękowego i podjął próbę określenia jego najważniejszych zdobyczy, przywołując jako

¹⁹ Tamże.

ilustrację dwa filmy. Jednym z nich był *Świat się śmieje* (*Wiesiołyje rebiata*, 1934)²⁰ Grigorija Aleksandrowa, o którym pisał:

W utworze tym najbardziej podobał mi się początek, marsz pastucha grającego na fujarce i otrzymującego coraz to nowych towarzyszy marszu. Powiem szczerze: prócz tego początku nic mi się wówczas w tym filmie nie podobało. Ale początkiem byłem upojony.

A zaraz później doprecyzowywał:

Upajał mnie **rytm narastania** maszerującej gromady i rytm jej chodu, a jeden i drugi w harmonijnym związku z rytmem narastania **odbywanej drogi**. Tak umysł mój sformułował cechy doznanego wrażenia²¹.

Dodawał przy tym, że tenże umysł

wpłynął na to, co potem wyobraźnia we wspomnieniach widziała: pamięciowe obrazy były teraz bardziej podobne do mojej formuły, niż do obrazów na ekranie; były doskonalsze. Przekonałem się o tym po dziesięciu latach, kiedy obejrzałem ten film po raz drugi²².

Kolejny z przykładów dotyczył utworu René Claire'a:

W filmie *Pod dachami Paryża* podobała mi się najbardziej ta jego część, w której szereg osób, ująwszy się za ręce, odbywa drogę po sieniach,

²⁰ W powojennych tekstach Peiper, pisząc o filmie Aleksandrowa, posługiwał się zamiennie tytułami *Świat się śmieje* i *Śmiejący się świat*. Na marginesie wspominał też, skąd wziął się polski tytuł filmu: „Filmy sowieckie, które w owych czasach nie miały łatwego dostępu do Polski, nie były dostatecznie znane. Nawet te, które pojawiały się na naszych ekranach, gubiły w cenzurze niejedną myśl istotną [...]. Najłatwiejszym do przytoczenia przykładem cenzuralnych zniekształceń jest tytuł filmu *Świat się śmieje*, w miejsce autentycznego *Weseli chłopcy*. Cenzorowie, nie wniknąwszy w rodzaj wesołości, dochodzący do głosu w tym utworze pastuszym, zlekli się jej, bo była wypisana w tytule i – ich zdaniem – mogła naszym widzom nasunąć niebezpieczną myśl, że w Związku Sowieckim zdarzają się ludzie weseli” (T. Peiper, *Gdy dziesiąta muza otrzymała...*, s. 532–533).

²¹ Tamże, s. 536.

²² Tamże.

schodach i korytarzach poddaszy, odbywa tę drogę krokiem tanecznym i wtóruje temu pochodowi śpiewem. Raz jeden widziałem ten film, widziałem go dwadzieścia lat temu, a jeszcze mam w pamięci układ głównego ciągu obrazów²³.

Co ciekawe, takiej sceny we wspomnianym filmie Claira nie było, zaś pisarz miał najpewniej na myśli inny obraz tego reżysera – komedię muzyczną *Milion* (*Le Million*, 1931), gdzie w zakończeniu grupa mieszkańców kamienicy tańczyła, trzymając się za ręce. Choć pomyłkę taką łatwo wyjaśnić sporym dystansem czasowym oraz brakiem dostępu do źródeł filmowych i filmoznawczych, które umożliwiłyby zweryfikowanie detali, to warto wyprzedzić dalsze rozważania i zwrócić uwagę na znamieny szczegół: pisarz nie pamiętał tytułu filmu, natomiast potrafił odtworzyć z pamięci całą konstrukcję interesującej go sceny.

Opierając się na przywołanych przykładach, Peiper snuł rozważania na temat filmu dźwiękowego. Wprowadził w tym celu pojęcie „ciągu”, mające być w jego intencji odpowiednikiem francuskiego słowa „sekwencja”, które potem stało się jednym z kluczowych elementów semiotycznej teorii kina stworzonej przez Christiana Metz²⁴. Pomiedzy koncepcjami francuskiego filmoznawcy i pomysłami Peipera widoczne było zresztą wyraźne powinowactwo, obaj próbowali bowiem opisać, w jaki sposób z ciągu obrazów wyłania się całość znaczeniowa, a także wyjaśnić rolę, jaką w tym procesie odgrywał montaż. O ile jednak ten pierwszy zamknął badane przez siebie relacje w spójną konstrukcję, opatrzoną nazwą „wielka syntagmatyka filmu narracyjnego”, o tyle drugi poprzestał na kilku przenikliwych obserwacjach dotyczących relacji między ruchem a przestrzenią. Pisał mianowicie, że „na paryskim poddaszu jak i sowieckiej wsi ekran ukazuje ruch osób odbywający się **w coraz to innym wykroju przestrzeni**”, proponując nazwanie tej ostatniej „przestrzeni kinematograficznej, tj. taką, jaką kolejnymi zdjęciami może zapisać na taśmie aparat zwany kinematografem”²⁵. Dzięki tej przestrzeni ruch odbywał się na

²³ Tamże, s. 535–536.

²⁴ Ch. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, vol. 1, Klincksieck [Collection d'Esthétique, vol. 3], Paris 1968, s. 214–234. Zob. też Z. Czeczot-Gawrak, *U podstaw semilogii filmu – wokół teorii Christiana Metz*, [w:] *Studia z historii semiotyki*, t. 1, red. J. Sulowski, Ossolineum, Wrocław 1971, s. 241–267.

²⁵ T. Peiper, *Gdy dziesiąta muza otrzymała...*, s. 538.

- przywołajmy określenie Peipera - „drodze długiej”, co pozwalało na sugestywne przedstawienie jego „rytmu i kształtu”²⁶. Wyodrębnione w ten sposób cechy pisarz określał mianem charakterystycznych wyłącznie dla sztuki filmowej, nawiązując tym samym do podejmowanych jeszcze w latach międzywojennych prób określenia, na czym polega „specyficzność kina”. Były one w nierozzerwalny sposób sprzęgnięte z ekskluzywną koncepcją sztuki, która głosiła, że „najistotniejszym i najważniejszym pierwiastkiem każdej sztuki jest to, czego inna sztuka wydobyć nie potrafi”²⁷. Po drugiej wojnie światowej roztrząsanie tego rodzaju problemów nie zajmowało szczególnie badaczy kina, którzy poszukiwali w tym czasie odpowiedzi na zupełnie inne pytania - np. takie, jakie postawił Siegfried Kracauer w książce *Od Caligario do Hitlera* (1947), koncentrując się na psychologicznych, politycznych i społecznych związkach między niemieckim ekspresjonizmem a hitlerowską propagandą²⁸. Na tle wywodów niemieckiego badacza podejmowane przez Peipera problemy na pozór jawiły się jako skupione wyłącznie na kwestiach formalnych i odhistorycznione, lecz widziane pod innym kątem nabrały nieoczekiwanej aktualności.

Wróćmy jeszcze raz do cytowanych wcześniej wywodów na temat filmów *Milion* i *Świat się śmieje*. Sceny, na które zwrócił uwagę Peiper, łączyło bowiem coś więcej niż tylko podobna konstrukcja. W filmie Aleksandrowa do grającego na fujarce pastucha dołączały kolejno inne osoby z wioski, które maszerowały wraz z nim rytmicznym krokiem, natomiast w drugim przypadku Claire przedstawił w zakończeniu trzymających się za ręce i tańczących na poddaszu lokatorów kamienicy. W obrazach tych na plan pierwszy wysuwała się zatem figura niewielkiej zbiorowości, której członkowie byli połączeni ze sobą naturalnymi i spontanicznymi więzami. To właśnie owe bliskie relacje wywarły na Peiperze największe wrażenie; błędnie zapamiętał tytuł filmu francuskiego reżysera, lecz nie uronił praktycznie nic z krótkiej w gruncie rzeczy sceny przedstawiającej „rozbawiony i fantastyczny pochód mężczyzn i kobiet [...], który

²⁶ Tamże.

²⁷ T. Peiper, *Ku specyficzności kina*, [w:] tenże, *Tędy. Nowe usta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 223.

²⁸ S. Kracauer, *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, przeł. E. Skrzywanowa, W. Wertenstein, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1958.

czarował rytmem śpiewu i rytmem kroków”²⁹. Co więcej, wynosił ją do rangi jednego z najważniejszych osiągnięć tego artysty: „Ileż razy czytałem o filmie Claira lub wspominałem go. Pamięć wyłaniała ze siebie ową jego część. Ta część zaprezentowała dzieło i twórcę”³⁰. Parafrazując te słowa, można powiedzieć, że pamięć wyłaniała element, w którym niczym w soczewce skupiał się specyficzny wariant wspólnoty, w niewielkim jedynie stopniu przystający do realiów, jakie Peiper opiewał w swoich przedwojennych tekstach.

Nie należała ona z pewnością do epoki miasta, masy i maszyny. Aby określić jej specyfikę, warto przywołać koncepcję jednego z pierwszych teoretyków wspólnoty, Ferdinanda Tönniesa, który w pracy *Wspólnota i stowarzyszenie* (1887) zaproponował rozróżnienie dwóch zupełnie różnych modeli społeczeństwa³¹. Pierwszy z nich to „wspólnota” (*Gemeinschaft*). Była ona chronologicznie dużo wcześniejsza i bazowała na relacjach międzyludzkich, w jasny sposób wyznaczających każdemu określone miejsce w zbiorowości. Dominujące w jej obrębie więzy opierały się na wzajemnej solidarności, dającej każdemu członkowi gwarancję, że należy do grupy społecznej, w której wszystkie role zostały odgórnie przypisane i zapewniały tym samym poczucie harmonii oraz stabilności. Brakowało ich natomiast w „stowarzyszeniu” (*Gesellschaft*), które wykształciło się wraz z procesem zaniku wspólnot, ulegających stopniowej erozji i wypieranych przez nowe formy cywilizacyjnego współżycia. Dominował w nich zupełnie inny rodzaj więzi, w którym emocjonalną bliskość zastąpiły materialne korzyści, intuicyjne przekonania zamieniły się w sformalizowane zasady, zaś poczucie solidarności zostało wyrugowane przez wyrachowanie. Ufundowana na takim założeniu opozycja była świadectwem głębokich przemian, jakim ulegało społeczeństwo europejskie na przełomie XIX i XX stulecia, kiedy stopniowo wykształcały się najważniejsze zręby nowoczesności. Z tego względu antropologiczne koncepcje niemieckiego myśliciela stanowiły wszystkim próbę opisanego dylematu, jakie stawały przed ówczesnymi społeczeństwami europejskimi, wciągany w wir nowoczesności oraz poddawany nieustannym transformacjom. A jednocześnie

²⁹ T. Peiper, *Gdy dziesiąta muza otrzymała...*, s. 536.

³⁰ Tamże.

³¹ F. Tönnies, *Wspólnota i stowarzyszenie. Rozprawa o komunizmie i socjalizmie jako empirycznych formach kultury*, przeł. M. Łukasiewicz, PWN, Warszawa 1988.

nie podsuwały użyteczną dychotomię, za pomocą której można było opisać kluczowe procesy kształtujące oblicze epoki: sekularyzację, alienację, postęp cywilizacyjny i technologiczny.

Międzywojenne poglądy Peipera ciążyły w stronę apoteozy „stowarzyszenia”. W pisanych u progu lat 20. XX wieku programowych artykułach opiewał on nowe formy życia zbiorowego, jakie wykształcały się wraz z postępem cywilizacyjnym, prowadzącym do powstania „masy-społeczeństwa”, czyli „najcudowniejszego organizmu, piękniejszego niż wszystko co stworzyła natura; [...] zbudowanego na zasadzie jak najściślejszej zależności funkcjonalnej; powiększającego ciągle tę zależność, a tym samym spajającego coraz silniej jedność całości”³². Wizja taka, wyraźnie zakorzeniona w ideach organicystycznych z poprzedniego stulecia, ufundowana była na założeniu, że członkowie tradycyjnych wspólnot, które zostały rozbite za sprawą pojawienia się „bakcyli nowoczesności”³³, nie stawali się bynajmniej ofiarą atomizacji, lecz wchodzili w skład nowych struktur. Ich istnienie opierało się na „zależności funkcjonalnej”, której matrycę stanowiła tak ważna w dyskursie konstruktywistycznym idea utilitaryzmu, wnosząca do życia społecznego nowe dyrektywy: celowość, skuteczność i efektywność.

W tym punkcie odsłaniał się szerszy kontekst wywodów Peipera. Pobrmiewająca w nich apoteoza wspólnoty naprowadza na jeszcze jeden trop interpretacyjny, a mianowicie na mocno zakorzenioną w judaizmie filozofię Martina Bubera, który u progu XX wieku próbował pogodzić „napięcia zachodzące między przywiązaniem do tradycji i prawa żydostwem Wschodu a jednostkową egzystencją zachodniego intelektualisty”³⁴. Wypracowywana przez niego na podstawie chasydzkich idei filozofia dialogu, sytuująca się w opozycji do dominującego w nowoczesności nurtu indywidualistycznego, kładła nacisk na sferę relacji, jakie wiązały zbiorowość, przeciwstawiając dwie opozycyjne względem siebie formy współistnienia: wspólnotę i kolektyw. Ta pierwsza zbudowana była z siatki równorzędnych i wciąż rozwijanych relacji na linii Ja-Ty, ten drugi natomiast stanowił „zlepek: jednostka obok jednostki, ustawione na tym samym

³² T. Peiper, *Miasto, masa, maszyna*, [w:] tenże, *Tędy, Nowe usta*, s. 38–39.

³³ Tamże, s. 39.

³⁴ B. Witte, *Żydowska tradycja i literatura nowoczesność*. Heine, Buber, Kafka, Benjamin, przeł. R. Kubicki, A. Malitowska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 126.

miejscu, jednakowo uzbrojone, skierowane w tę samą stronę. Pomiędzy jednym człowiekiem a drugim tyle tylko życia, ile trzeba, by zagrzać do marszu”³⁵.

Jak pisał Ferdinand Tönnies w swoich rozważaniach na temat dynamiki postępu, zmieniającego formy życia zbiorowego: „Cały rozwój zmierza ku stowarzyszeniu, ale siła wspólnoty, choć coraz słabsza, utrzymuje się także w epoce stowarzyszenia i pozostaje realną rzeczywistością życia społecznego”³⁶. Obserwacja taka współgrała po części z międzywojennymi refleksjami Peipera, który z dużą dozą entuzjazmu opisywał odejście w przeszłość tradycyjnych form, zalegających na drodze ludzkości ku Nowemu. Jednak przywołane słowa zdawały się korespondować jeszcze mocniej z jego poglądami powojennymi, na które wpłynęły gorzkie doświadczenia z pierwszych lat niepodległości. Pod ich wpływem pisarz zaczął snuć rozważania o wspólnotcie, prezentując mu się jako niezniszczona przez procesy modernizacji enklawa, gdzie wciąż obowiązuje przedustawna, wzajemna solidarność. Nie była to jedynie prosta nostalgia za odesłanymi w przeszłość formami życia zbiorowego, gdyż najważniejszym bodźcem do snucia tych podszytych eskapizmem rozważań pozostawały dramatyczne przeżycia z czasów wojny oraz ponura rzeczywistość pierwszych lat po jej zakończeniu. Odcisnęła ona wyraźne piętno na ówczesnych tekstach, które w większości nie zostały zresztą opublikowane, bo zawarte w nich opinie nie współbrzmiały z forsowaną przez władze linią ideologiczną.

Rezultatem tego dysonansu pomiędzy sferą prywatną i publiczną była tęsknota za harmonią. W wywodach na temat filmu Peiper często poruszał zagadnienia związane z wewnętrznym porządkiem obrazów, podkreślał „emocjonujący rytm” dreptania postaci, zwracał uwagę na uporządkowany niczym „kreacja choreograficzna” chód robotników opuszczających fabrykę, z aprobatą mówił o „rytmie narastania” maszerującej gromady, wreszcie – o wspólnym tańcu trzymających się za ręce osób. Odnajdował zatem na taśmie filmowej cechy, jakich nie dostrzegał w otaczającej go rzeczywistości, funkcjonującej za sprawą zupełnie innych, niemożliwych do zaakceptowania zasad. Źródłem tego dramatycznego doznania było nie, jak w przypadku wielu ówczesnych

³⁵ M. Buber, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, przeł. J. Doktor, Instytut Wydawniczy „Pax”, Warszawa 1992, s. 80.

³⁶ F. Tönnies, *Wspólnota i stowarzyszenie...*, s. 229.

twórców, przeświadczenie o „demuzykalizacji” świata, lecz raczej przekonanie o nieodwracalnym krachu awangardowych idei, które na oczach pisarza obrażały się we własne przeciwieństwo. Wygnany z konstruktywistycznej utopii poszukiwał kolejnej tam, gdzie wypatrywało jej wielu dwudziestowiecznych myślicieli – we wspólnocie.

Bibliografia

- Buber Martin, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, wybrał i przeł. Jan Doktor, Instytut Wydawniczy „Pax”, Warszawa 1992.
- Czeczot-Gawrak Zbigniew, *U podstaw semiologii filmu – wokół teorii Christiana Metza*, [w:] *Studia z historii semiotyki*, t. 1, red. Jan Sulowski, Ossolineum, Wrocław 1971.
- Fazan Jarosław, *Od metafory do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Giżycki Marcin, *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Małe, Warszawa 1996.
- Jaworski Stanisław, *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper. Pisarz i teoretyk*, wyd. II przejr. i uzupełn., Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.
- Kluszczyński Ryszard W., *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, PWN, Warszawa 1990.
- Kracauer Siegfried, *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, przeł. Eugenia Skrzywanowa, Wanda Wertenstein, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1958.
- Maski*, t. 1, wyb., oprac. i red. Maria Janion, Stanisław Rosiek, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1986.
- Metz Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, vol. 1, Klincksieck [Collection d’Esthétique, vol. 3], Paris 1968.
- Otto Wojciech, *Literatura i film w kulturze dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2007.
- Peiper Tadeusz, *50 lat filmu francuskiego*, „Odrodzenie” 1947, nr 25; przedr. w: tenże, *Wśród ludzi na scenach i na ekranie*, t. 2, oprac. Katarzyna i Jarosław Fazanowie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
- Peiper Tadeusz, *Drobiazgi, może ciekawe*, „Film” 1948, nr 15; przedr. w: tenże, *Wśród ludzi na scenach i na ekranie*, oprac. Katarzyna i Jarosław Fazanowie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
- Peiper Tadeusz, *Gdy dziesiąta muza otrzymała dźwięk i słowo*, [w:] tenże, *Wśród ludzi na scenach i na ekranie*, oprac. Katarzyna i Jarosław Fazanowie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.

- Peiper Tadeusz, *Ku specyficzności kina*, [w:] tenże, *Tędy. Nowe usta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.
- Peiper Tadeusz, *Miasto, masa, maszyna*, [w:] tenże, *Tędy. Nowe usta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.
- Peiper Tadeusz, *Tędy. Nowe usta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972.
- Peiper Tadeusz, *Wśród ludzi na scenach i na ekranie*, t. 2, oprac. Katarzyna i Jarosław Fazanowie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000.
- Tönnies Ferdinand, *Wspólnota i stowarzyszenie. Rozprawa o komunizmie i socjalizmie jako empirycznych formach kultury*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, PWN, Warszawa 1988.
- Witte Bernd, *Żydowska tradycja i literacka nowoczesność. Heine, Buber, Kafka, Benjamin*, przeł. Roman Kubicki, Anna Malitowska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.
- Wystawa filmu francuskiego. Wystawa z okazji 50-lecia filmu francuskiego*, Polska Kronika Filmowa 1947, nr 25 (z 18.06.1947), <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/6527> [dostęp: 27.02.2018].
- Wywiad z Tadeuszem Peiperem*, „Przegląd Filmowy” 1931, nr 2.

Summary

Walking in Quick Steps

Tadeusz Peiper and the Cinema (after 1945)

The article deals with Tadeusz Peiper's film writings (1947–1963). His constructivist theory was mainly concerned with the formal aspects of the cinema (color, sound). However, a very important role was played by nostalgia for harmony and community (Ferdinand Tönnies). It was articulated in the spirit similar to Martin Buber's philosophy.