Studia
Filmoznawcze
34
Wrocław 2013

Tomasz Małyszek
Uniwersytet Wrocławski

TROPIENIE ŚWIATA, CZYLI *OBOK KANONU* ANDRZEJA GWOŹDZIA

Chciałoby się doczekać chwili, w której na polskim rynku wydawniczym ukaże się wreszcie obszerna i wyczerpująca monografia poświęcona historii kina niemieckiego — i to od jego początków aż po współczesność. Takie opracowanie przygotowane przez historyka kina lub filmoznawcę, a może przez zespół autorów, z całą pewnością wypełniłoby lukę na naszym rynku, którą obecnie starają się zagospodarować Festiwale Filmu Niemieckiego, przekłady prac niemieckich teoretyków kina wydawane w serii gdańskiego wydawnictwa słowo/obraz terytoria czy wreszcie oryginalne polskie badania nad filmem niemieckim publikowane w serii *Niemcy — Media — Kultura* pod patronatem wrocławskiego Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy'ego Brandta.

Nie bez przyczyny serię zainicjowała w 2011 roku publikacja zbioru tekstów Andrzeja Gwoździa pod wspólnym tytułem *Obok kanonu. Tropami kina niemieckiego*. Autor to doświadczony badacz kina i mediów, w tym również zjawisk filmowych z niemieckojęzycznego obszaru językowego. To także redaktor ważnej pozycji z tej dziedziny *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur* z 2004 roku. W opublikowanym przed rokiem zbiorze nie poważył się wprawdzie na całościowe wprowadzenie do historii filmu czy też na syntezę wiedzy o kinie niemieckim, co sam przyznaje na wstępie, za to kompetentnie pokazał „wielopostaciowość" oraz „doniosłość" tych kilku wątków o filmie, które przydadzą się filmoznawcom i niemcoznawcom w dalszych badaniach nad mediami.

Rozważania Gwoździa przenoszą zawiązki wczesnej poetyki filmu do całkiem współczesnych zjawisk w kinie niemieckim, które zresztą autor wybiera dość swobodnie, kierując się raczej własnymi sympatiami aniżeli ich dominującym znacze-

© for this edition by CNS

niem w danym okresie lub nurcie. Bo jak inaczej wytłumaczyć obszerne wywody na temat twórczości Leni Riefenstahl, a równocześnie całkowicie pominięty wątek działalności Thei von Harbou i Fritza Langa, współtwórców, bądź co bądź, jednego z najważniejszych filmów świata, na dodatek zrekonstruowanego niedawno ponownie, czyli *Metropolis*?

Porzućmy jednak jałowe rozważania o wątkach nieobecnych w książce, a powróćmy do zjawisk opisanych przez autora z wielką dbałością o szczegóły i w sposób pasjonujący nie tylko dla znawców, ale także dla zwykłych czytelników. Warto przy tej okazji wspomnieć, że koncept pracy polegający na zebraniu pism publikowanych już wcześniej w osobnych źródłach musiał wpłynąć na pewną niespójność poetyki książki. O ile pierwszą jej połowę wypełniają projekcje kina na życie pozaekranowe i techniczne kwestie związane z wytwarzaniem obrazów, o tyle w drugiej części przewagę zyskuje opis poetologiczny o dużym zagęszczeniu tytułów, autorów itp. Laika może to nieco skonfundować, za to filmoznawca poczuje się usatysfakcjonowany.

Książka Gwoździa składa się z trzech obszernych części, które kolejno pokazują problematykę „ucieleśniania", „sondowania" i „kolekcjonowania" w matriksie filmu. Kino jest tu także pretekstem do rozważań o kulturze materialnej poza ekranem. Gwóźdź rozpoczyna od historii braci Skladanowskich, którą pokazuje przez pryzmat filmu Wima Wendersa. Dzieło reżysera staje się autokomentarzem do historii kina i prapoczątków światła na celuloidowej taśmie. Jest to w badaniach niemieckich bardzo dobrze opracowany fragment dziejów kultury i techniki, znany chociażby z obszernych prac Anne i Joachima Paechów, takich jak *Menschen im Kino: Film und Literatur erzählen*, w Polsce jednak mniej zgłębiony niż kino i teatr III Rzeszy, które prześwietlił niedawno Bogusław Drewniak.

Analiza filmu staje się więc w *Obok kanonu* kopalnią wiedzy na temat wczesnej techniki rejestracji obrazów, w tym także jej rekonstrukcji w wizjach Wendersa, co Gwóźdź nazywa „wewnętrzną biografią X muzy". Smaczków przypominających wątek bioskopu dałoby się zresztą odnaleźć w historii filmu niemieckiego o wiele więcej: chociażby kwestię seansów trójwymiarowych już w 1953 roku w Düsseldorfie lub udanych niemieckich eksperymentów z udźwiękowieniem filmu w systemie Tri-Ergon z 1922 roku, które z pewnością dorównywały cyrkowym sztuczkom kina jak te opisywane przez autora w berlińskiej dzielnicy Pankow.

O tym, jak iluzja staje się ciałem, a może na odwrót, traktuje kolejny rozdział książki poświęcony *Niebu* Toma Tykwera, w którym pojawiają się rozważania o imitacji i symulacji w filmie. Rzecz dotyczy ciągu kinowych eksperymentów z logiką gier komputerowych w tle, którą wyobraża najbardziej znany niemiecki obraz Tykwera *Biegnij Lola, biegnij* z 1998 roku, a dopełnia omawiany przez Gwoździa film *Niebo*.

Obrazy sączące się z soczewki kamery podwieszonej do śmigłowca, kompozycje inspirowane twórczością Kieślowskiego, pokazują kino w ujęciu autora jak

© for this edition by CNS

„wielki symulator", z którego wyłania się świat kształtów pogrążonych w ruchu. Ten test na nowoczesną wrażliwość odbiorcy kinowego matriksa jest udanym przejściem do kolejnego szkicu o postrzeganiu rzeczywistości we wczesnym kinie niemieckim.

Praktyka wizualizacji świata przez narratora, cyrk czy też ruchome obrazy, jakże istotne dla poetyki takich autorów jak chociażby Franz Kafka, co udowodnił Hanns Zischer w swojej na poły „detektywistycznej" książce *Kafka geht ins Kino*, były ruchomymi „widokami świata". Praktyka nakazywała pokazywać krwawe operacje chirurgiczne, zdeformowanych dziwaków z gabinetów osobliwości, wreszcie dosłowną nagość na pikantnych seansach „tylko dla panów". Taka była druga strona medalu sztuki filmowej dokumentującej życie bez fikcji.

Gwóźdź pokazuje ruch i grę jak przepływ historii przez kamerę, w której wszystko nabiera wartości inscenizacyjnej dzięki rozciągliwej ramie planu. Można ją nawet przesunąć do wnętrza aktora, gdzie film rentgenowski podgląda zakamarki ludzkiego ciała. To ciekawe, że ludzie prześwietlani zdają się być ruchomą mortyfikacją człowieka, która u schyłku ery fotografii oznaczała modę na eksponowanie w kadrze śmierci.

Film, zwłaszcza w okresie faszystowskiego „kulturkampfu", dokumentował voyeryzm, wnikał tam, dokąd wzrok nie sięga, aby przy okazji potwierdzić czystość rasową filmowanych postaci i nadać im status półbogów. Tak naprawdę bohaterowie stawali się postaciami opisanymi przez Rolanda Barthesa w *Świetle obrazu*: jeszcze byli i już ich nie było.

Rozważania pierwszej części o „ucieleśnianiu" domyka szkic o Leni Riefenstahl, w którym voyeryzm filmów rentgenowskich ulega projekcji na powierzchnię nagiego, ludzkiego ciała i jego kultu w duchu narodowosocjalistycznej higieny. W tekście o wizerunkach kobiet w filmie lat 30. XX wieku trochę brakuje odwołań do wspomnianej już wcześniej Thei von Harbou, bądź co bądź, ważnej postaci na rynku scenopisarskim i równie kontrowersyjnej jak Riefenstahl w obliczu jej zauroczenia Hitlerem.

Jednak to właśnie urok charyzmatycznej tancerki, aktorki i reżyserki spaja tu wyobrażenie o voyeryzmie faszystowskim w *Olimpiadzie* i *Triumfie woli*. Harbou nie istnieje, chociaż wcześniej od Riefenstahl zauroczyła ją egzotyka — nie, nie Afryki, lecz Indii, skąd pochodził jej kochanek i w perspektywie wszyscy Hindusi, czyli w istocie obywatele jednego z „narodów wybranych" führera.

Tę część książki Gwoździa kończy opis relacji pomiędzy kinem i wspomnieniami. Z jednej strony powtarzają się tu znane już z filmów rentgenowskich wątki pamięci ciała, z drugiej — autor tworzy „dyskurs ciał" pomiędzy tak odległymi obrazami jak film Egona Günthera *Klucze* i dokumentem Raya Müllera *Leni Riefenstahl. Sen o Afryce*.

Ta karkołomna próba powiązania ze sobą dwóch zupełnie odmiennych doświadczeń czasu, miejsca i przestrzeni jest zresztą nie do końca udana. Bo właściwie

© for this edition by CNS

dlaczego rozszyfrowywanie znaczeń „biologicznego mnemotopu" ciała Riefenstahl miałoby mieć cokolwiek wspólnego z poszukiwaniem fizycznej tożsamości przez Niemców z NRD, którzy przyjeżdżają pewnego dnia do Krakowa, nazywanego przez Gwoździa „bezkonkurencyjnym mnemotopem" tej części Europy? Przy założeniu, że wszystko można skojarzyć ze wszystkim, dałoby się obronić pomysł tego rozdziału, jednak z całą pewnością zyskałby on na przejrzystości, gdyby pozostał bardziej jednorodny, „mnemotopicznie" monotematyczny. Odkrywanie „odczucia własnej tożsamości przez ciało" z pewnością nie ucierpiałoby na tym.

Druga część książki Gwoździa jest poświęcona „sondowaniu". Traktuje o funkcjonowaniu kina jako systemu symbolicznego, który ujawnia swoje prawdziwe znaczenie w chwilach ważnych dla niemieckiej kultury, i to począwszy od czasów Republiki Weimarskiej, a skończywszy na latach 70. XX wieku. Autor pisze tu zarówno o kulturze czasu wolnego, jak i o powojennych dylematach ludzi w morzu ruin, o impotencji jednostki w erze Adenauera i wreszcie o reakcji kina na zmiany obyczajowe za czasów Fassbindera. Film potrafił wtedy umiejętnie oddać nowe poczucie fizycznej obecności na świecie, które po bankructwie ekspresjonizmu sięgnęło po paradygmaty Nowej Rzeczowości i po wzorce nowej, „higienicznej" cielesności.

Gwóźdź umiejętnie pokazuje, jak różne formy rywalizacji, w których rolę odgrywały ciało, siła, prędkość i uroda, przeniosły się z filmów Slatana Dudowa czy Waltera Ruttmanna do obrazów pełnych wigoru i narodowosocjalistycznego współzawodnictwa, początkowo takich jak *Hitlerjunge Quex*, a następnie do wysublimowanych dzieł Leni Riefenstahl.

Szczególnie interesujące jest tu jednak odwołanie do fabularyzowanego dokumentu Roberta Siodmaka z 1929 roku *Ludzie w niedzielę*. Ów jeden z ostatnich filmów niemych i zarazem antywzorzec dla przyszłego kina faszystowskiego kończy rozważania tej części książki i zarazem w doskonały sposób pozwala pobłądzić na, zdawać by się mogło, prostej drodze od apoteozy sportów górskich lat 20. do widowisk w stylu *Triumfu woli* i *Olimpiady* Riefenstahl.

Z filmu Siodmaka i Ulmera dowiadujemy się bowiem, jak grupa ludzi spędza wolny czas nad jeziorem Wannsee w Berlinie i nic poza tym. W ich swobodzie i naturalności nie ma ani żadnych podtekstów ideologicznych, ani kultu ciała wymuszonego przez jakąś politykę kulturalną, a wolny czas jest po prostu pretekstem do próżnowania i igraszek. Jak zauważa Gwóźdź, to rzadki wypadek „filmu o czasie wolnym jako czasie wolnym właśnie". Pozorna oczywistość tematu okazuje się wyjątkowa nie tylko na przełomie lat 20. i 30., ale także przez cały okres nadchodzących rządów reżimu narodowosocjalistycznego.

À propos nazizmu. W książce Gwoździa początkowo zaskakuje luka czasowa, która obejmuje okres wojny, jak gdyby w latach 1939–1945 nie zaistniały żadne filmy godne uwagi. Szybko okazuje się jednak, że na czytelnika czeka niespodzianka, i to w rozważaniach poświęconych kinu niemieckiemu lat 40.

© for this edition by CNS

Obok odniesień do „filmów ruin" i wszelkich możliwych rozliczeń z czasem nazizmu, takich jak *Mordercy są wśród nas*, a także diagnoz poranionych Niemców w stylu *W tamtych dniach* Helmuta Käutnera pojawia się omówienie dzieła tegoż samego reżysera — *Pod mostami*, filmu, dodajmy, nakręconego w 1944 roku, lecz dopuszczonego do dystrybucji dopiero kilka lat później.

Ten zupełnie wolny od ideologicznego balastu obraz życia na rzecznej barce, narracja o miłości dwóch mężczyzn do jednej kobiety, pochwała codziennego obcowania z przyrodą i mistrzowska wizja uczucia rodzącego się w małych gestach, takich jak chociażby zdmuchnięcie dziewczynie pukla włosów z czoła, wszystko to było w ostatnich latach wojny z pewnością czymś odmiennym od zastanego porządku rzeczy, czymś poza światem, który legł w gruzach i trafił do „filmów ruin".

Gwóźdź nie ogranicza się w swoich analizach okresu powojennego do niemieckiego kręgu kulturowego, ale w nowej sytuacji geopolitycznej szuka pomostów łączących kino niemieckie z kinem polskim. Powrót reżyserów z Niemiec do kręcenia, zdawać by się mogło skompromitowanych przez narodowy socjalizm, „heimatfilmów" pozwala pokazać nie tylko ich nowy, w gruncie rzeczy naiwny w warstwie znaczeniowej, melodramatyczny i rozrywkowy charakter, ale umożliwia także porównanie z wcale nieodległą od tej poetyki kinematografią polską.

Autor sięga w tym celu po trafne zestawienie *Dziewczęcia ze Szwarcwaldu* (1950) Hansa Deppego z *Przygodą na Mariensztacie* (1953) Leona Buczkowskiego. Rzecz jasna, wskazuje na asymetryczność tych zjawisk w obydwu kinematografiach, bo przecież w zachodnioniemieckim kapitalizmie małą ojczyzną okazywało się najczęściej miejsce odnalezione gdzieś na prowincji, natomiast w polskim socrealizmie — miasto. Tu i tam cel wyznaczało zachowanie *status quo* bohaterów, obrona ich małej stabilizacji, co było w *Obok kanonu* do udowodnienia.

Część drugą książki kończy refleksja poświęcona wczesnej twórczości Rainera Wernera Fassbindera, bez którego trudno byłoby sobie wyobrazić kino niemieckie przełomu lat 60. i 70. Rozważania o Fassbinderze to próba pokazania, że dzieło tego reżysera jest, jak pisze Gwóźdź, „wielopoziomową siecią powiązań intelektualnych" budowaną zarówno w filmie, jak i w przestrzeni wokół kina.

Szczególnie dużo miejsca przeznacza autor na charakterystykę stylu Fassbindera, a właściwie tej jego maniery, która sprawiała, że film stawał się dla widza dziełem „przeźroczystym" w innym tego słowa rozumieniu niż w przypadku amerykańskiego realizmu. Utwory filmowe Fassbindera oznaczały bowiem wówczas rodzaj dokumentowania inscenizacji na pograniczu kina i teatru.

Gwóźdź analizuje takie dzieła reżysera jak *Miłość jest zimniejsza niż śmierć* oraz *Dzieciorób*, dowodząc w pierwszym przewagi rejestracji czystego ruchu, aktu chodzenia nad dochodzeniem do celu, dominacji uciążliwych, długich i często niedokończonych czynności, w drugim przypadku — nagrywania niedokończonych dialogów bez jakiejkolwiek nici porozumienia rozmówców, mowy-trawy językowych kukiełek. Bo czymże innym jest rozmowa postaci, w której posługują się one

© for this edition by CNS

sloganami zasłyszanymi od innych, za to zupełnie odartymi z własnych przemyśleń, jeśli nie robotyzacją międzyludzkiej komunikacji?

Autor *Obok kanonu* chwali Fassbindera za „biedę inscenizacyjną", która we wczesnych filmach reżysera okazała się zbawcza dla efektu końcowego, chociaż nie przystaje do jego późniejszych dzieł. Fassbinder potrafił umiejętnie przenosić podobne zabiegi „wyjaławiania inscenizacji" do swoich dojrzalszych dzieł, trochę na przekór przeźroczystości narracyjnej znanej z kina amerykańskiego. Szkoda, że zakończył swoje życie przedwcześnie, w pół drogi do miejsca, które mogłoby go uczynić nie tylko najbardziej znanym przedstawicielem późniejszego kina autorskiego, ale także mentorem przemian kina niemieckiego lat 80. (zmarł w 1982 r.).

Trzecia część książki Gwoździa otrzymała tytuł *Kolekcjonować*. Autor powraca tu do maniery opisywania rzeczywistości ekranowej wraz ze zjawiskami wokół filmu, tworząc przy okazji swoistą małą historię społeczną i codzienną ludzi, przedmiotów oraz przestrzeni publicznej użyczonej kinu. Nie bez powodu czytelnik udaje się wraz z autorem w podróż do dawnego Wrocławia, na jego przedmieścia i do Parku Szczytnickiego, gdzie nakręcono na początku lat 20. komedię *Wyspa miłości*, a potem trafia nawet do pawilonu słoni w ogrodzie zoologicznym, który przez krótki czas miał pełnić rolę studia filmowego.

Trop prowadzi do Rochusa Gliese, wybitnego scenografa wczesnego kina niemieckiego, pomysłodawcy oprawy plastycznej do *Golema*, *Studenta z Pragi* i wielu innych klasyków niemego kina, który prowadził niegdyś krótko działalność na terenie wrocławskiego zoo. Ten niezwykle ciekawy epizod z historii kina w dawnym Breslau odkrywa Gwóźdź jak badacz prowadzący śledztwo w pasjonującej sprawie, często wnioskując na podstawie poszlak z niemieckich archiwów federalnych.

Analizuje przy tym dawne wywiady z reżyserami i kronikarzami kina w rodzaju Gerharda Lamprechta lub z operatorami takimi jak Gustav Lorenz. Dzięki jego historii można dowiedzieć się wielu ciekawych szczegółów o trzech dużych przedsięwzięciach inscenizacyjnych na terenie stolicy Dolnego Śląska, a także kilku pomniejszych, co w sumie daje całkiem niezły bilans epizodu przedwojennego peryferyjnego kina niemieckiego we Wrocławiu.

Nawiasem mówiąc, powyższy rozdział znakomicie komponuje się z pracą Andrzeja Dębskiego *Historia kina we Wrocławiu w latach 1896–1918*, książki recenzowanej zresztą wcześniej przez Gwoździa. Opowieść o pawilonie słoni jest poniekąd dokończeniem narracji przerwanej przez Dębskiego, choć obydwie prace odróżnia metodologia badawcza i całościowy koncept.

Na peryferie kina trafia autor *Obok kanonu* jeszcze dwukrotnie, kiedy sięga po dokonania „filmowca w Bauhausie" László Moholy-Nagya, twórcy swoistych „filmów do czytania", obrazów dokumentujących dorastanie jego córek i wielu innych filmów amatorskich w duchu tak zwanego „nowego widzenia". W sztuce tego rodzaju chodziło nie tyle o wierną rejestrację świata w obiektywie, ile o sposób jego postrzegania w ogóle. Filozofia inscenizacji trwale wpłynęła na estetykę zdjęć

© for this edition by CNS

chociażby w takich utworach Moholy-Nagya jak film *Dynamika wielkiego miasta*, gdzie prędkość wyświetlania obrazu współgra z fotograficzną kompozycją rejestrowanych kadrów. To wyznacza nowe sposoby orientowania się w wysoce stechnicyzowanej przestrzeni wielkomiejskiej, które trafią potem do różnych nurtów kina eksperymentalnego.

Gwóźdź przypisuje Węgrowi rolę tego przedstawiciela kręgu Bauhausu, który działał w zgodzie z wyobrażeniem sztuki jako „inżynierii artystycznej", co nie wyniosło wprawdzie jego dokonań filmowych na wyżyny sztuki kina, ale faktycznie stworzyło solidne podstawy do wysypu późniejszych niskobudżetowych produkcji i projektów z zakresu wideofilmowania.

W przedostatnim rozdziale książki Gwoździa można odnaleźć rozważania poświęcone muzyce w filmie. Miejsce obrazu zastępują kulisy dźwięku, a na pierwszy plan wysuwają się dokonania Franza Wachsmanna i Maximiliana Michaela Andreasa Jarczyka. Pierwszy zasłynął jako kompozytor, akompaniator i człowiek, który orkiestrował m.in. słynną piosenkę śpiewaną przez Marlenę Dietrich w filmie *Błękitny anioł* pt. „Ich bin von Kopf bis Fuβ auf Liebe eingestellt". Drugi z nich to kompozytor zafascynowany muzyką angloamerykańską, daleką od jedynej słusznej linii melodycznej wytyczonej przez kulturę narodowosocjalistyczną.

Wachsmann trafia za rządów Hitlera na emigrację w Paryżu, jednak wcześniej jego piosenki z wielu znanych filmów lat 30. stają się szlagierami, a on sam szczyci się kierownictwem muzycznym kilkunastu filmów. Ten berliński okres pokazuje Gwóźdź jako klucz do późniejszej, wielkiej kariery Wachsmanna (a właściwie już Waxmana) w Hollywood.

W zestawieniu z dokonaniami Waxmana los Jarczyka, a już wkrótce Jary'ego potoczy się zgoła inaczej, choć wywodzili się przecież z sąsiednich miejscowości na Górnym Śląsku i przez długi czas tworzyli w Berlinie z podobnym talentem i werwą. Kompozycje muzyczne Jary'ego do filmów zaistniały bowiem nie tylko dzięki sprawczej magii kina, ale także za sprawą radiowych koncertów życzeń podczas wojny, których słuchał niemal cały naród, wliczając w to żołnierzy na froncie.

Gwóźdź przywołuje tu wielki przebój kinowy z 1940 roku, film *Koncert życzeń* z piosenką Jary'ego w roli głównej. Kompozytor wpisał się takimi i podobnymi przedsięwzięciami w poetykę „melodramatów mobilizacyjnych", które miały wówczas dodawać otuchy i przynosić zapomnienie uwikłanym w krwawą wojnę Niemcom. Realizował zatem zlecenia zgodne z linią partii, która dbała o właściwy wydźwięk i charakter komedii oraz musicali. Mimo zamiłowania do angloamerykańskich rytmów Jary zdołał umiejętnie przystosować się do tych potrzeb i nie tylko przetrwał wojnę w Niemczech, ale przez jakiś czas kontynuował karierę w kraju po 1945 roku.

Autor zestawił losy tych dwóch kompozytorów i zarazem ludzi kina, aby pokazać, jak różnymi ścieżkami i z jak różnym obciążeniem tożsamościowym i ideolo-

© for this edition by CNS

gicznym, za to z podobnie wielkim talentem można, wbrew zewnętrznym, niekorzystnym okolicznościom, a czasem po prostu oportunistycznie, dojść do podobnej pozycji zawodowej w swojej dziedzinie.

Przy okazji Gwóźdź zdołał umiejętnie zaakcentować znaczenie muzyki dla filmu, który w swojej dźwiękowej postaci wykształcił gatunki na pozór tak odległe od polityki jak musical i komedia muzyczna, a w istocie stał się dzięki nim jeszcze potężniejszym i bardziej wyrafinowanym orężem walki ideologicznej w okresie narodowego socjalizmu.

Zakończenie książki takim wątkiem może wydawać się nieco zaskakujące. Tropy kina nie zawiodły autora chociażby do współczesności, lecz urwały się gdzieś na pograniczu muzyki i kina, pod koniec lat 80., wraz z ostatnim filmem z muzyką Jary'ego *U Pichlera kasa się nie zgadza*. Z jednej strony szkoda, bo te pasjonujące opowieści z pogranicza celuloidowego świata, autentycznych ludzkich losów i archeologii przestrzeni można byłoby zapewne snuć jeszcze długo i w równie interesujący sposób. Z drugiej strony Gwóźdź nie zamierzał, jak sam stwierdził we wprowadzeniu, pisać historii kina niemieckiego ani nawet jego namiastki, a zatem rodzaju „biblii" dla filmoznawców i niemcoznawców.

Ograniczył się zatem do zjawisk na tyle reprezentatywnych dla rozwoju niemieckiego filmu, aby pozwoliły czytelnikowi poczuć „ducha i literę" kina, jego światło, słowo i dźwięk. Fakt, iż skorzystał z tekstów już kiedyś opublikowanych, które poddał modyfikacjom i poszerzył, wpłynął oczywiście na charakter książki. Jej poszczególne części nie sprawiają wrażenia jednolitej i spójnej narracji. Co więcej, tytułowe tropy urywają się niejednokrotnie w miejscach, które dopiero zachęcają do dalszej refleksji na miarę kina i życia.

Tak więc na finiszu rozdziałów Gwoździa po *Ludziach w niedzielę* zbliża się wielkimi krokami nazizm, nagle umiera Fassbinder, film rentgenowski powraca w randze fotogramów początku XXI wieku, kultura mnoży coraz to nowych apologetów i wrogów twórczości Riefenstahl, wreszcie z filmów ruin wyłaniają się nowe dyskursy pamięci. Wszystko to sygnalizuje narrator na końcu swoich kolejnych rozważań, pozostawiając czytelnika w stanie permanentnego napięcia i zaciekawienia, ale już nie zagubienia i ignorancji.

Z całą pewnością nie chodzi tu o fakt, że autorowi zabrakło dodatkowych, przekonujących tekstów do zbioru. Gwóźdź wybrał po prostu metodę dozowania polskiemu czytelnikowi kina niemieckiego kropla po kropli. Taką manierę można byłoby spokojnie nazwać kolażem tekstowym. Dzięki niemu autor uniknął obowiązku umieszczania w swojej kompozycji nazwisk, zjawisk i kontekstów, które musiałby zawrzeć w typowym wprowadzeniu do historii filmu. Dlatego też mimo braku wielu ikon kina niemieckiego autor *Obok kanonu* wywiązał się w pełni z podjętego zobowiązania i, co więcej, zdołał nie pobłądzić, podążając tropem osobistych fascynacji.

© for this edition by CNS

TRAILING THE WORLD, OR ANDRZEJ GWÓŹDŹ'S *OBOK KANONU*

Summary

The review concerns the book of Andrzej Gwóźdź *Obok kanonu. Tropami kina niemieckiego*. The author of the reviewed monograph shows selected situations and themes from different movies. He looks also at the earliest history of the German cinema. Gwóźdź describes the works of such well-known film directors as Leni Riefenstahl or Rainer Fassbinder. The reviewer assesses the author's idea of three parts of the book as logical and correct. It helps the reader to analyse and understand the poetics of the cinema and its dependence on the culture or the whole social situation. Gwóźdź shows the cinema as a symbolic system and its function in different moments of the German history. His analysis is well thought out and synthetic. The reviewer proves the ability of A. Gwóźdź to create such a lucid structure of his monograph that the reader can easily find the main sense of the film position in the context of other arts (music, architecture) and the modern life.

Translated by Tomasz Małyszek

© for this edition by CNS