



## Wstęp

Ruch europejskiej awangardy filmowej, prężnie rozwijający się w latach 20. XX wieku, osiągnął swój szczytowy moment pod koniec tej dekady. Powstanie filmów uznawanych dziś za kanoniczne, ożywiony ruch wydawniczy i aktywność publicystyczna, jak również zainteresowanie publiczności dawały nadzieję na jeszcze lepszą przyszłość. Potwierdzeniem tego był Międzynarodowy Kongres Kina Niezależnego zorganizowany w szwajcarskim zamku La Sarraz we wrześniu 1929 roku<sup>1</sup>. Gospodynią tego wydarzenia była znana marszandka sztuki nowoczesnej Hélène de Mandrot, która rok wcześniej patronowała słynnemu Międzynarodowemu Kongresowi Architektury Nowoczesnej (CIAM). W kongresie filmowym wzięli udział filmowcy, badacze i aktywiści, m.in. Siergiej Eisenstein i Grigorij Aleksandrow, Alberto Cavalcanti, Léon Moussinac, Béla Balázs, Walter Ruttmann, Hans Richter i Ivor Montagu<sup>2</sup>. Powołano tam Ligę Międzynarodową Filmu Niezależnego, której zadaniem miało być rozpowszechnianie filmów pomiędzy klubami filmowymi i wsparcie ambitnej produkcji filmowej. Uczestnicy tego spotkania wierzyli, że rozpoczynają nową masową erę ruchu awangardowego, ale wydarzenie to okazało się ostatnim wybuchem awangardowego impulsu lat 20., który w swojej dotychczasowej formie nie dotrwał do kolejnej dekady, charakteryzującej się już wykorzystaniem innej technologii filmowej (dźwięk) i odmienną sytuacją polityczną.

Wzrost napięć politycznych cechujący lata 30. odbił się również na polaryzacji poglądów członków awangardowego ruchu filmowego. Kolejny i ostatni Kongres w Brukseli w 1930 roku zakończył się intensywnym sporem politycznym, którego źródłem była kłótnia o planowaną rezolucję potępiającą faszyzm<sup>3</sup>. Zaprotestowali uczestnicy z Hiszpanii i Włoch, ale polaryzacja polityczna była dużo poważniejsza — nawet na łonie lewicy panował spór pomiędzy socjalistami (socjaldemokratami) a komunistami o ewentualną współpracę z istniejącymi rządami. W dłuższej perspektywie równie istotne okazały się przemiany technologiczne. Wprowadzenie dźwięku nie tylko zniósło kosmopolityczny charakter kina, ale przede wszystkim znacząco podniosło koszty wytwórczości filmowej. W efekcie to, co pierwotnie spajało awangardzistów, czyli niechęć wobec komercyjnego kina i idei filmu fabularnego, przestało pełnić swoją funkcję integrującą. Jak pokazuje w swojej analizie Malte Hagener, różni aktorzy tego ruchu zajęli wobec przemian różne stanowiska (cechowały ich odmienne

opinie na temat idei niezależności, abstrakcji formalnej, technologii dźwiękowej, komunizmu i faszyzmu oraz kwestii masowości/elitarności kina), czego konsekwencją był rozpad jednolitego frontu awangardy lub, jak to ujmuje Hagener, „funkcjonalne zróżnicowanie” ruchów kina niezależnego. Autor ten zwraca też uwagę, że impuls awangardowy nie zanikł, ale uległ ewolucji w latach 30. Upowszechnienie filmu dokumentalnego, powstanie w kilku krajach archiwów filmowych (m.in. Cinémathèque Française w 1936 roku), opracowanie szeroko zakrojonych programów wsparcia państwowego dla twórczości i kultury filmowej, rozwój teorii filmu oraz powstanie kin studyjnych — to wszystko przejawy tej ewolucji. Tak więc „to, co z jednego punktu widzenia można uznać za porażkę, z innego staje się opowieścią o sukcesie”<sup>4</sup>. Dla Hagenera szczególnie wymownym przykładem tego sukcesu jest dynamiczny rozwój klubów filmowych w Europie. Głównymi ośrodkami tego ruchu były, jak je nazywa, miasta modernizmu: Berlin, Paryż, Londyn, Amsterdam i Moskwa, oddziałujące na inne rejony Europy<sup>5</sup>. W okresie 1930—1935 nastąpił ich prawdziwy rozkwit, zwiastując narodziny kinofilii jako zjawiska o szerokim zasięgu oddziaływania<sup>6</sup>. Przyjmuje się, że klasyczna kinofilia — jak i sam termin — narodziła się w latach 50. w środowisku Nowej Fali francuskiej i debat wokół polityki autorów. Jednak stosując definicję słownikową: „mała, erudycyjna społeczność połączona elitarnym gustem co do filmu”<sup>7</sup>, ideowych i biograficznych źródeł tej powojennej kinofilii można doszukiwać się jeszcze przed II wojną światową<sup>8</sup>.

**Upolitycznienie i instytucjonalizacja** to zatem dwa zjawiska charakteryzujące kulturę filmową lat 30. U progu dekady wypalała się idea filmu czystego i abstrakcyjnego, a wielu zwróciło się ku kinu zaangażowanemu społecznie i politycznie, zwłaszcza ku filmowi dokumentalnemu. Upowszechnił się model **kinofilii zaangażowanej**. Możemy to dostrzec, chociaż przy innych uwarunkowaniach, również w Polsce. Idąc za poglądem Hagenera, że niezwykle istotne, a nieco marginalizowane w refleksji nad szeroko pojętą awangardą są działania z zakresu upowszechniania kultury filmowej, chciałbym przyjrzeć się temu, jak w tych zmienionych warunkach wyglądał polski wariant animowania i upowszechniania kultury filmowej w latach 30. XX wieku. Mniej interesować będą mnie zagadnienia teoretycznofilmowe oraz twórczość w zakresie filmu artystycznego i awangardowego, a bardziej próby animacji kultury filmowej (w tym organizowania pokazów filmowych). Proponuję spojrzeć na projekcje czy inne działania animatorskie nie jako na dodatek lub substytut twórczości filmowej — ale właśnie jako zagadnienie centralne.

Ożywienie awangardy filmowej lat 20. w zasadzie ominęło Polskę. Wówczas o artystycznym aspekcie kina, awangardzie francuskiej i niemieckiej czy różnych odmianach filmu czystego pisali między innymi Anatol Stern, Jalu Kurek, Stefania Zahorska, Leon Trystan czy (w jidysz) Henryk Berlewi<sup>9</sup>. Głosy takie — oparte w dużym stopniu na doświadczeniach i lekturach zagranicznych — miały

charakter interwencji odosobnionych. Nie było też prób takiej twórczości na rodzimym gruncie (kończyło się na projektach lub analogonach literackich, zapewne z braku środków) ani animowania awangardowej kultury filmowej<sup>10</sup>. Końcówka lat 20. również w Polsce przynosi zwrot postępowych artystów i myślicieli w kierunku zaangażowania sztuki. Można tu wskazać chociażby przejście części radykalnych artystów wizualnych od postawy ceniącej autonomię artystyczną, prezentowanej przez czasopismo *Blok*, ku perspektywie *Dźwigni*, głoszącej pod wpływem Nowego LEF-u nierozzerwalność zagadnień sztuki i zagadnień społecznych<sup>11</sup>. Podobnie chociażby nowe pismo *Głos Literacki*, wychodzące od początku 1928 roku, żywo zajmowało się zagadnieniami społecznymi w poezji. Jest to widoczne również w sferze kina. Pojawiają się nowe zainteresowania, odchodzi się od formalizmu, filmu czystego, w kierunku społecznego zaangażowania (zwanego ogólnie filmem treściowym). Wcześniej nawet lewicowo zdeklarowani autorzy interesowali się przede wszystkim plastycznym wymiarem kina i dopiero zwrot polityczny awangardy odbił się na spojrzeniu na tę sztukę. Przykładem mogą tu być teksty o kinie sowieckim w *Dźwigni*, postulat zwrotu kina ku zagadnieniom społecznym sformułowany przez współredaktora Edmunda Millera<sup>12</sup> czy dyskusja Stefanii Zahorskiej z Emilem Shürerem na temat filmu „treściowego” i „abstrakcyjnego”<sup>13</sup>. A zatem, jak to ujął Witold Witczak: „[...] od roku 1928 publicystyka filmowa osobowo i ideowo tkwi w latach trzydziestych”<sup>14</sup>.

Pojawiają się wówczas również głosy postulujące rozwój alternatywnej kultury filmowej (problematyka awangardy była nierozzerwalnie związana z kwestią klubów filmowych). Młodzi dziennikarze i literaci, którzy mieli okazję zaobserwować życie filmowe za granicą, przede wszystkim we Francji, postulowali przeszczepienie tego modelu na rodzimy grunt. Witold Zechenter od 1927 roku przebywał w Paryżu, odwiedzając Tribune Libre du Cinéma, Vieux-Colombier, Studio des Ursulines i Studio 28. W swoich korespondencjach relacjonował życie filmowe Paryża, postulując przeszczepienie tych wzorców. „Wolnej trybuny kina!”, „Awangardy kinowej!”, „Dyskutować, działać, tworzyć!” — wzywał w 1928 roku<sup>15</sup>. Na kongresie w La Sarraz prawdopodobnie obecny był Zygmunt Tonecki (a na pewno pozostawał w bliskich kontaktach z międzynarodowym środowiskiem filmowym<sup>16</sup>), który w 1930 roku podjął próbę zorganizowania Sekcji Polskiej Ligi Międzynarodowej Filmu Niezależnego<sup>17</sup>. Między innymi z uwagi na zasygnalizowane rozbitcie samej Ligi z tych planów nic nie wyszło.

Ruch ożywienia kultury filmowej w Polsce osiągnął jednak swoją masę krytyczną dopiero w kolejnych latach, przede wszystkim za sprawą Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego „Start” w Warszawie oraz Klubu Filmowego „Awangarda” we Lwowie, a także środowiska krakowskich artystów i intelektualistów, którym w ramach swoich szerokich zainteresowań artystycznych bliskie było też kino. Na ich aktywność proponuję spojrzeć jako **na pierwszą erę kinofilii w Polsce**. I to właśnie **działalność animacyjna „Startu”** będzie głównym przedmiotem