

Miasto jako perpetuum mobile.
 Berlin. Symfonia wielkiego miasta
 (1927) Waltera Ruttmanna

Kiedy na przełomie XIX i XX stulecia pierwsi operatorzy braci Lumière, a także ich niemieccy, polscy, amerykańscy koledzy wychodzili na ulice Paryża, Berlina, Nowego Jorku czy Warszawy, ustawiali kamerę na najbardziej reprezentacyjnej śródmiejskiej ulicy lub najbardziej ruchliwym wielkomiejskim placu. W Lyonie czy Petersburgu, Pradze czy Mediolanie filmowali ruch: przejeżdżające wozy konne, pierwsze samochody, przechodniów, rowerzystów, tramwaje, kolejki naziemne i pociągi, wpływające do portów statki... Ten nieustający wielkomiejski ruch na ponad dekadę przed wybuchem Wielkiej Wojny kojarzony był z nowoczesnością. Podobnie jak inny symbol nowoczesności – przenośna skrzynka kinematografu, która pozwalała zobaczyć „ruchome obrazy z różnych stron świata”.

Mniej więcej trzy dekady później – już po doświadczeniu wojennym, gdy rozsypały się wszystkie przyjęte podówczas hierarchie wartości – młodsze pokolenie operatorzy i realizatorzy filmowi z kręgu Wielkiej Awangardy ponownie skierowali swą uwagę w stronę wielkiego miasta. Tym razem inspirowała ich nie tylko rejestracja ruchliwego, rozedrganego miasta, symbolu nowoczesnej cywilizacji przemysłowej. Ruch skierował ich uwagę w stronę świadomej, dynamicznej transformacji obrazu filmowego, który stał się źródłem artystycznej kreacji i twórczej interpretacji świata. Tak jak dla pierwszych operatorów filmowych – miasto, wielkomiejskie życie ciągle było atrakcyjnym obiektem obserwacji.

23 września 1927 roku na ekrany berlińskich kin wszedł film, jakiego dotąd nie widziano. Walter Ruttmann – czterdziestoletni grafik, architekt i filmowiec, związany ze środowiskiem awangardy, zrealizował ponadgodzinną artystyczną relację dokumentalną zatytułowaną *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (*Berlin. Symfonia wielkiego miasta*). Przysporzy mu ona wielu entuzjastów i przeciwników; czas pokaże, jak wielką inspiracją stanie się ona dla całego pokolenia europejskich filmowców, fotografów, a nawet pisarzy.

Pomysłodawcą filmu był Carl Mayer – legendarny scenarzysta większości filmów ekspresjonistycznych^[1]. Według często przywoły-

[1] Carl Mayer tak widział swoją ideę: „Berlin gigant! Budzący się ze snu. We wszystkich miejscach, we wszystkich domach i na wszystkich ulicach wzrastają ku dniu. To ma być ten dzień; od rana do rana.

Jeden dzień Berlina! Z jego milion razy wznoszącymi się twarzami. Zgiełk światowego miasta w skomponowanych obrazach. Co zwykle koło siebie żyje, spieszy, biegnie...! Praca! Błysk! Blichtr! Światło! Życie!

wanej opinii Paula Rothy, późniejszego wybitnego angielskiego dokumentalisty, który przyjaźnił się z Mayerem, scenarzysta był już znudzony ograniczeniami i sztucznością ekspresjonistycznego atelier. W pewnym momencie Mayer stracił zainteresowanie dla fikcji i chciał, by jego filmy wynikały z rzeczywistości. „W roku 1925 stojąc w niesłychanie ruchliwym miejscu koło «Ufa Palace am Zoo» powziął pomysł *Symfonii wielkiego miasta*. Ta «melodia obrazów» natchnęła go do napisania scenariusza” [2].

Tak więc niespełna 32 lata po *Wjeździe pociągu* na prowincjonalną stację La Ciotat na wielkowiejski peron berlińskiego dworca wjechał zupełnie inny pociąg. Lokomotywa i wagony toczyły się najpierw przez bliżej nieokreślone pola, lasy, łąki, podmiejskie wioski, przedmieścia, by wreszcie zatrzymać się w centrum jednego z największych miast europejskich. Prowadził ten pociąg młody reżyser Walter Ruttmann, autorzy zdjęć z Karlem Freudem na czele [3] i wreszcie Carl Mayer – wspomniany już pomysłodawca całego przedsięwzięcia. Tym razem pędzący w stronę Berlina pociąg (o czym informują mijane tablice informacyjne) wygląda nieco inaczej niż setki wcześniejszych lokomotyw wjeżdżających na stacje. Kamera operatora pokazuje go w pędzie, co chwilę zatrzymując się na „detalach” – kołach lokomotywy, buforach, rejestrując szczegóły kolejowej trakcji, słupy, rogatki. W roku 1927 w centrum Europy kolej nie jest już symbolem cywilizacyjnego postępu, ale na modłę futurystyczno-mechanistyczną maszyną złożoną z wielu współpracujących ze sobą części. I ten trop okaże się ważny także dla obrazów samego miasta. Wraz z pojawieniem się napisu BERLIN pociąg wjeżdża w czeluść śródmiejskiego dworca.

Berlin drugiej połowy lat 20. ubiegłego stulecia. Mimo doświadczenia przegranej Wielkiej Wojny, kryzysu finansowego i związanej z nim hiperinflacji jeszcze w latach 20. przeobraził się w nowoczesną i modną metropolię.

Okres Republiki Weimarskiej – pisze Magdalena Saryusz-Wolska – był czasem bardzo świadomego planowania urbanistycznego. W roku 1920 zapadła decyzja administracyjna o przyłączeniu do Berlina siedmiu sąsiadujących z nim miejscowości. W ten sposób Berlin z dnia na dzień stał się, pod względem powierzchni, największą metropolią świata. Liczba mieszkańców sięgnęła wówczas prawie czterech milionów. W roku 1860 w Berlinie mieszkało 450 tys. ludzi; w 1877 – milion; w 1905 – dwa miliony [4].

Śmierć! Symfonia rzeczywistości – zinstrumentowana najstarszymi środkami filmowymi: ruchem, rytmem, ujęciami i światłem. To ma być symfonia, która porwie oglądających tak jak mnie w pierwszej godzinie pomysłu. Hymn na cześć miasta, czasu, stulecia – na cześć filmu” (G. Vogt, *Die Stadt im Film. Der deutsche Spielfilm 1900–2001*, Magdeburg Schüren Verlag, Marburg 2001. Cyt. za: M. Saryusz-Wolska, *Berlin: filmowy obraz miasta*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2007, s. 51, w tłumaczeniu autorki).

[2] P. Rotha, *It's in the Script*, „World Film News” 1938 (wrzesień), s. 205. Podaję za: S. Kracauer, *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. E. Skrzywanowa i W. Wertenstein, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1958.

[3] Zdjęcia: Karl Freund, Walter Ruttmann, Reimar Kuntze, Robert Baberske i Laszlo Schäffer.

[4] M. Saryusz-Wolska, *Berlin: filmowy obraz miasta*, op. cit., s. 21, 48.

Po reformie administracyjnej z roku 1920 Berlin był trzecim pod względem liczby mieszkańców (4,3 mln) największym miastem na świecie. Był prawdziwą światową metropolią. Przyciągał ludzi nauki, kultury i sztuki z całego świata. W roku 1924 sprzedano w nim 400 mln biletów do kin. Codzienne seanse filmowe w Niemczech oglądały 2 miliony widzów. W roku 1929 w Republice Weimarskiej było 5600 kin, z czego znaczna część w samym Berlinie. W roku 1928 w Berlinie wychodziło 2486 tytułów prasowych[5].

Kamera operatora najpierw pokazuje miasto z lotu ptaka, potem zatrzymuje się na pustych, jakby lekko zamglonych, śpiących ulicach. Zegar na wieży wskazuje piątą rano. Ulice są puste, ale miasto żyje – papier, niesiony wiatrem, zatrzymuje się przy wlocie do kanału burzowego; kamera spogląda w dół – pod cichymi ulicami, w kanałach wartkim nurtem płyną miejskie ścieki. Zamknięte żaluzje, martwe fasady domów, nieoświetlone wystawy. Już nie noc, jeszcze nie rano. Po chwili pojawiają się pierwsi przechodnie: policjant z psem, czworo „wczorajszych” balowiczów, kot, gołębie... Rozlepiacz plakatów staje przed słupem ogłoszeniowym, dozorca otwiera bramę, ulicą idą pierwsi robotnicy, spieszy się służąca z koszem bielizny. Wszystko to pokazane jest w pięknych, starannie wybranych, skomponowanych i oświetlonych kadrach. Żadnego ukrywania kamery, mijający operatora robotnicy patrzą wprost w obiektyw, część zdjęć jest wyraźnie zainscenizowana. Miasto wstaje, montaż przyspiesza – coraz większy ruch uliczny, kolej podmiejska „wypluwa” tłum ludzi wychodzących na ulicę. W montażu mieszają się ujęcia tłumu ludzi spieszącego do pracy, maszerującego wojska i bydła gnanego do rzeźni. Robotnicy uruchamiają maszyny, długa sekwencja produkcji mleka, chleba, stali kończy akt I filmu. W ruch puszczone zostały podstawy miejskiej egzystencji.

Powoli podnoszą się żaluzje, otwierają okna, w oficynie służące trzepią pościel. Ujęcia z początku dnia pracy (zegar wskazuje godzinę 8.00) zostają zmontowane na zasadzie kontrastu. Handlarze wyprowadzają z bram swoje stragany, pokojówka wychodzi z eleganckiej rezydencji, śmieciarze zbierają śmieci, listonosz wyrusza z listami, dzieci idą do szkoły. O ósmej podnoszą się też rolety sklepów. Kamera rejestruje szczegóły wystawy luksusowych delikatesów i eleganckich magazynów mody. Na przejażdżkę konną wyrusza grupa młodych mężczyzn, sprzątacze zmiatają ulicę, służące trzepią dywany. Czyszczenie stajni, mycie chodników, kierowca wyprowadza luksusowy samochód z garażu. Gdy dziesiątki ludzi wchodzi po schodach do piętrowego autobusu, tęgi mężczyzna z cygarem w ręku wsiada do wyprowadzonego z garażu samochodu. Przed dworcem pucybut czyści buty, wkoło przelewa się tłum ludzi, którzy właśnie

[5] I. Luba, *Berlin. Szalone lata dwudzieste, nocne życie i sztuka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013.

wysiedli z podmiejskiego pociągu. To armia urzędników przyjechała do centrum Berlina. Coraz szybszy montaż sugeruje ostatnie chwile przed rozpoczęciem pracy. Windy wznoszą się w górę, otwierają się urzędnicze biurka. Kamera coraz szybciej rejestruje maszyny do pisania, pióra, czcionki maszyn, tarcze telefonów. Akt II zamykają ujęcia małych w klatce i walczących ze sobą psów. Trudno pominąć je obojętnie, jako nic nieznaczące interpretacyjnie. Są formą podsumowania miejskiej atmosfery, klimatów międzyludzkich, w które wprowadza bardzo szybki montaż. Niemniej, w całości przeważa nie tyle ton krytyki społecznej (co stanie się zresztą źródłem niechętnych filmowi recenzji), ile raczej próba pokazania całego złożonego organizmu miejskiego we wszystkich jego przejawach. Organizmu, który poprzez swoją różnorodność, wielopiętrowość, współzależność staje się swoistą samonapędzającą się maszyną. W dwóch pierwszych aktach i w dalszej części filmu powracającymi obrazami są ujęcia kół (pociągów, najróżniejszych mechanizmów) i ludzkich nóg, które wspinają się po schodach, maszerują, biegają, tańczą... Jak gdyby to one właśnie – ludzkie nogi i koła maszyn – stymulowały życie miejskiego organizmu.

Nagromadzone obrazy oraz montaż III aktu *Symfonii wielkiego miasta* skupiają uwagę na różnorodności wielkomiejskiego świata, tempie życia i charakterze miejskich emocji. Znowu przez miasto pędzą pociągi podmiejskie i tramwaje. Z gęstniejącego ruchu ulicznego operator wyłuskuje zbiegowisko ludzi, ulicznych handlarzy, spotkanie kobiety i mężczyzny, wystawy z ruchomymi manekinami, uliczną kłótnię. Atmosfera wydaje się coraz bardziej gęsta od emocji. Pojawiają się obrazy – symbole wielkomiejskiego tempa i informacji: krzykliwa reklama, afisz, buzujący ekspres do kawy, gęstniejący ruch samochodowy. Kamera kilkakrotnie rejestruje mechaniczne lalki z wystaw sklepowych; uruchomione rano i samoporuszające się bez przerwy wielkomiejskie kukiełki z pogranicza odpustowej zabawki i wielkomiejskiego kiczu. Emocjonalność III aktu zbudowana jest także na kontrastach. Ujęcie młodej, eleganckiej pary idącej do ślubu sąsiaduje z ujęciem żebraczki, z ulicznego bruku z trudem wstaje zamęczony koń, z limuzyny wysiadają dyplomaci. W coraz szybszym montażu przed oczyma widza migają: pochód, twarz zakonnika, agitator na manifestacji, żebraczka, karawan, tragarze, ludzie-reklamy i czarnoskóry mieszkaniowiec miasta. Kolejne obrazy i ich montaż przynoszą skojarzenia z coraz bardziej kurczącym się czasem i przestrzenią. Po raz kolejny pociąg wjeżdża na stację. Napisy informują, że można stąd przyjechać i wyjechać do Mediolanu, Zurichu, Rzymu... walizki, bagaże, koła pociągu i startującego samolotu. Ludzie w hotelu, obcy sobie i obojętni, mijają się w obrotowych drzwiach podobnie jak mieszkańcy hotelu w *Portierze z hotelu Atlantic*. Ruch w mieście coraz bardziej gęstnieje; policjant na skrzyżowaniu próbuje rozładować uliczny korek, trudno przejść na drugą stronę, nie przebiegając między autami. Spokojny jest tylko żebrak zbierający niedopałki papierosów. Sa-

moporuszające się lalki z wystawy kiwają się rytmicznie. Zegar pokazuje godzinę 12.00.

Jeśli akt III był kulminacją wielkomięjskiego ruchu, życia, tempa, kondensacji czasu i przestrzeni, to akt IV poświęcony jest sjeście. Na pobocze schodzą mężczyźni, którzy przed chwilą budowali drogę. Konie jedzą obrok, na wystawie porusza się równomiernie uruchomiona rankiem kukielka piekarza. Wszyscy odpoczywają i jedzą: na ławce w parku, w tanim lokalu i luksusowej restauracji, ale co ciekawe – niemal wszyscy jedzą w samotności, tak jak zwierzęta w berlińskim zoo. Słonie, tygrysy, małpy zamknięte w klatkach pokazywane są w przebitych z odpoczywającymi ludźmi lub śródmiejskimi zwierzętami, które służą człowiekowi; odpoczywają konie zaprzężone do wozu i pies przywiązany do wózka. Interpretacje tej analogii związane z utratą wolności, wprężeniem w tryby wielkomięjskiej maszyny, są aż nadto wyraźne.

W tej części filmu zdecydowanie dominują zdjęcia z ukrytej kamery. I tak jak w poprzednich aktach – przeważają ujęcia oparte na kontrastach. Dwójka dzieci czule obejmuje matkę żebraczkę siedzącą na schodach kościoła – na półmisku w luksusowej restauracji leżą w wyszukany sposób przybrane homary. Zdjęcia z eleganckiego lokalu zostają skontrastowane z ujęciami ulicznego kiosku, ludźmi pracującymi przy zmywaniu talerzy i dziećmi grzebiącymi w resztkach ze śmietnika. Odpoczywają ludzie i zwierzęta, rzeka płynie leniwie, wolno jadą samochody i wolno suną barki pod mostem. Leniwa atmosfera udziela się nawet zabawom dzieci. Kobiety gapią się przez okno na ulicznych grajków, zmęczony człowiek zasnął na ulicy, ale już handlarz starzyzną usiłuje coś sprzedać; powoli kończy się sjeść. Maszyny od nowa zostają puszczane w ruch, zwierzęta w zoo wstają, maszyny drukarskie, kręcąc się wkoło, wypluwają setki gazet popołudniowych, które przechwytyją roznosiciele prasy. W wielkim powiększeniu uderzają widza najczęściej powtarzające się słowa w tytułach popołudniówek: *Geld* (pieniądze), *Krise* (kryzys), *Mord* oraz *Heirat* (ślub). Nie tylko tytuły gazet wprowadzają w ten śródmiejski świat pouczenie niepokoju. W wesołym miasteczku kolejka gwałtownie zjeżdża w dół. Żebraczka stoi przy wystawie jubilera. Zrywa się gwałtowny wiatr. Przez ulicę przebiega kobieta. Znowu kolejka w wesołym miasteczku pędzi jak oszalała w dół. Kobieta już stoi na moście, rzuca się do wody. Ludzie gapią się na zmaconą wodę, na ulicy wściekle walczą ze sobą psy, kolejka nadal pędzi w dół. Wszystko wiruje wkoło, wiatr, kurz, liście. Wichura przynosi deszcz, przez miasto pędzi straż pożarna na sygnale. Kończy się czas pracy. Koła zębate w maszynach zatrzymują się, robotnicy wychodzą, zamyka się brama fabryki. Niemal równocześnie otwiera się śluza, a przez nią wypływają kajakarze. Skończył się czas pracy – rozpoczął czas zabawy. Dzieci bawią się w wodzie, żaglówki płyną, startują samochodziki dziecięce i wyścigowe samochody dorosłych. W niebo wlatują gołębie, a wraz z nimi rozpoczyna się wypoczynek mieszkańców wielkiego miasta. Walczą o zwycięstwo

wioślarze, kolarze, jeźdźcy na koniach, golfiści, tenisiści, uliczni biegacze... Dziewczynki na podwórkach grają w dwa ognie. Kawiarnie są pełne. Pary spotykają się, tańczą, siadają na ławkach w parkach, patrząc, jak nad Berlinem powoli zachodzi słońce.

W akcie V rozpoczyna się nocne życie miasta. Dominantą tej części jest sztuczne światło, które tworzy atmosferę tajemniczości i niepokoju. Samochody pędzą po mokrych, pięknie oświetlonych ulicach. Publiczność w kinie ogląda komedie Chaplina. Nad ulicami Berlina dominują neony, pięknie oświetlone wystawy. Kamera wchodzi za kulisy miasta, dosłownie, pokazując teatralną garderobę. Za chwilę dziewczyny wyjdą na scenę; dyrygent już czeka, orkiestra zaczyna grać. Występy w cyrku, girlsy tańczą w *variété*, ręce złożone do oklasków są wszędzie takie same.

Przedstawienie skończyło się, ale nie skończyła się jeszcze noc. Na pięknie oświetlonej ulicy zebrze dziecko. Gdzieś trwa mecz hokejowy, trwają zabawy na śniegu, wyścigi kolarskie na krytym torze, mecz bokserski, dancing w restauracji. Miasto wręcz kipi od możliwości. Wspaniała gra świateł na jezdni. Teraz tandetny bar i jego bywalcy, montaż filmu przyspiesza; zmieniają się lokale i alkohole, gra w karty, ruletka, bardzo jasno oświetlone ulice, autobusy, samochody. Świat po raz kolejny zaczyna wirować wkoło, na niebie pękają sztuczne ognie. Z wieży wysokiej jak latarnia morska kręcące się wkoło światło, intensywne jak reflektor, może rozjaśnić dowolny punkt miasta.

Chciałem ukazać wszystko – mówił operator Karl Freund w jednym z wywiadów udzielonych dwanaście lat po premierze *Symfonii wielkiego miasta* – ludzi idących do pracy, jedzących śniadanie, wsiadających do tramwaju lub spacerujących. Postaci moich szukałem wśród wszystkich warstw i zawodów: począwszy od najędźniejszego robotnika – aż do prezesa banku[6].

To pierwszy tak wielostronny, wieloaspektowy filmowy obraz miasta o charakterze dokumentalnym. Do jego odbioru nie tylko w Polsce trochę przygotował inny film – fabularne *Przygody dziesięciomarkowego banknotu* (*Die Abenteuer eines Zehnmarkscheines*, 1926) Bertholda Viertel'a według scenariusza Béli Baláza. Historię „podróży” banknotu, który w swojej wędrówce trafia do rąk spekulanta i śmieciarza, pojawia się w pośredniaku, nocnym lokalu, szpitalu, fabryce, lombardzie... reklamowano: „Miasto... Ulica... Demony... Kalejdoskop życia!!!! Precz ze szminką! Życie gra! Przełom w kinematografii!!!! Nowy styl filmu!!!!”[7].

Najprościej byłoby powiedzieć, że Ruttmann portretuje nowoczesne, dynamiczne, wielkie europejskie miasto – od świtu (zegar na wieży wskazuje 5 rano) do późnej nocy, w czasie której miasto wcale nie zasypia. W pięciu aktach, zgodnych z projektem muzyki Edmunda

[6] W. Evans, *Karl Freund, Candid Cinematographer*, „Popular Photography” 1939 (luty), s. 51.
Cyt. za: S. Kracauer, *Od Caligario do Hitlera*, op. cit.

[7] „Kurier Warszawski” 1926, 7 grudnia (nr 336).

Meisela, który znany był już jako autor oryginalnej ilustracji muzycznej do *Pancernika Potiomkina* Sergiusza Eisensteina, pokazuje miasto bez anegdoty, bez „historii”, bez jednostkowego bohatera, odcinając się od teatru i literatury. Opowiada o mieście i jego mieszkańcach w sposób – jak to wówczas interpretowano – „nienarracyjny”. Właśnie ów brak narracji, anegdoty, głównego bohatera był w roku 1927 czymś zupełnie rewolucyjnym. *Berlin...* nie jest w latach 20. jedynym filmem wyrosłym z fascynacji organizmem miejskim. Wystarczy przypomnieć amerykańskie *Skyscraper Symphony* (1929, *Symfonia drapacza chmur*) Roberta Floreya czy czeskie *Na pražském hradě* (*Symfonia architektury*) Alexa Hackenschmieda. Tyle tylko, że w tamtych filmach miasto to wizerunki gigantycznych wieżowców, ulic-tuneli, zabytków architektury. Według Siegfrieda Kracauera kilka miesięcy przed *Berlinem...* wprowadzono na ekrany dokumentalny film Cavalcantiego o Paryżu *Mijają godziny* (*Rien que les heures*) [8]. W Rosji sowieckiej portret miasta zatytułowany *Moskwa* (1927) zrealizował Michaił Kaufman.

Bohaterem *Symfonii...* jest nie tyle miasto (mało tu znanych budynków, pomników), ile wielkomiejski tłum – mieszkańcy Berlina. Wedle upowszechnianej wielokrotnie opinii, nie bez udziału samych twórców, Berlin został sfilmowany przy użyciu ukrytej kamery. Operator Karl Freund nie tylko przystosował znajdującą się wówczas na rynku taśmę filmową do niekorzystnych warunków świetlnych, ale

[...] starał się wszelkimi siłami ukryć kamerę podczas zdjęć. Jeździł on w na pół zamkniętej furgonetce z otworami na obiektyw po obu stronach, albo też chodził po ulicy, niosąc aparat w pudle, które wyglądało jak niewinna walizka. Nikt nawet nie podejrzewał, że robi się zdjęcia [9].

To tylko część prawdy-legandy. Z ukrytej kamery bez wątpienia zarejestrowane zostały sceny w nocnych lokalach czy południowej sjeści. Wiele ujęć to niezwykle starannie zakomponowane kadry, niektóre wręcz zainscenizowane. Nie raz i nie dwa przechodnie patrzą wprost w obiektyw, bo operator wcale nie ukrywa obecności kamery.

Ruttman rejestruje życie mieszkańców wszystkich grup społecznych wraz z całym zapleczem, które jest im potrzebne do egzystencji. Obserwujemy miasto, które ma za sobą doświadczenie Wielkiej Wojny, a po niej głodu i epizodu rewolucji, ale wiele lat przed tym, co dla Europy i miasta będzie najstraszliwszym i najbardziej dotkliwym doświadczeniem, zakończonym przedzieleniem organizmu miejskiego murem.

Jest w tym obrazie mieszkańców Berlina jakiś rys szaleństwa epoki Republiki Weimarskiej, dzień kończy się zabawą i zaczyna powrotem z zabawy. Nadaje to całościowej wizji miasta charakter swojego *perpetuum mobile* – maszyny napędzającej się stale i samoistnie. Potęgują to wrażenie liczne przebitki samonapędzających się manekinów i zabawek na śródmiejskich wystawach sklepowych. Podobne

[8] S. Kracauer, *Od Caligario do Hitlera*, op. cit., s. 155.

[9] Ibidem.

znajdziemy w *Antrakcie* René Claira, a później w *Człowieku z kamerą* Dżigi Wiertowa. Na poły jarmarczny, na poły miejski kicz staje się więc wspólnym znakiem wielkomiejskości.

Miasto w wizji i interpretacji Waltera Ruttmanna jest taką samą – raz przyspieszającą, kiedy indziej zwalniająca, ale nigdy nie odpoczywającą – maszyną. Potęguje to wrażenie wszechobecny motyw koła. Zbliżenia kół pędzącego pociągu, tryby i koła maszyn uruchamianych przez robotników, wahadłowe drzwi czy wreszcie kończąca całość obraz wieży, z której reflektor kolistym ruchem oświetla każdy punkt w mieście.

Wczesnym rankiem pędzący pociąg włacza w krwiobieg Berlina tłum pracujących tu, odpoczywających i bawiących się ludzi. Tak dzieje się każdego dnia. Pozostając przy metaforze krwiobiegu, można by jedynie powiedzieć, że w ciągu dnia zmienia się tylko miejsce, w którym bije serce miasta. Rano serce Berlina bije na dworcach, do południa – w fabrykach i urzędach, a wieczorem – w teatrach i nocnych lokalach rozrywkowych różnego autoramentu. Film Ruttmanna odślania standaryzację wielkomiejskiego życia, unifikację wyobraźni, oczekiwań, potrzeb, marzeń. Manekiny na wystawach sklepowych, krzykliwe plakaty, nagłówki gazet, nocne neony poprzez swoją jaskrawość i krzykliwość ujawniają ograniczoną wrażliwość, ujednocioną i ograniczoną skalę potrzeb. Pojawia się więc pytanie o duchowy wymiar egzystencji mieszkańców tej doskonale funkcjonującej maszyny, która każdego dnia otwiera przed nimi sezam „miejskich możliwości”.

Wizerunek Berlina, a właściwie żyjących w nim ludzi, jest autorską interpretacją Waltera Ruttmanna. Reżyser nie tylko rejestruje – jak jego starsi o trzydzieści lat poprzednicy – wielkomiejski ruch. W *Berlinie...* wielkomiejski świat kreowany jest także przez montaż. Jest więc ruch rejestrowany (jak na przełomie XIX i XX stulecia) i ruch kreowany jako rezultat zabiegów artystycznych. To jego uporządkowanie rytmiczne daje odpowiednie wrażenie ekspresji, decyduje o dynamicznej transformacji obrazu i jego interpretacji^[10]. Z codziennych, „zwykłych” rzeczy, uporządkowanych rytmicznie, Ruttmann tworzy wizję artystyczną. Właśnie wizję artystyczną, a nie film o przesłaniu politycznym czy społecznym.

Obok zachwyty film zebrał też wiele krytycznych uwag, wynikających, w moim przekonaniu, z niezrozumienia istoty intencji Ruttmanna. W roku 1928 na łamach „Frankfurter Zeitung” Siegfried Kracauer pisał:

Zamiast zgłębić ten olbrzymi materiał tematyczny ze zrozumieniem jego społecznej, ekonomicznej i politycznej struktury [...] Ruttmann rejestruje tysiące detali, nie wiążąc ich, lub w najlepszym wypadku wiążąc go sztucznymi przejściami, pozbawionymi istotnej treści. Film Ruttmanna

[10] Na temat twórców awangardy, uznających ruch za główną zasadę kształtowania formalnego, a więc tym samym – za rezultat zabiegów kreacyjnych artyści,

zob. R. W. Kluszczyński, *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, PWN, Warszawa–Łódź 1990, s. 36 i nn.

może i opiera się na koncepcji Berlina jako miasta tempa i pracy, jest to jednak formalistyczna koncepcja, która również nie zawiera treści i prawdopodobnie właśnie dlatego upaja niemieckich mieszcuchów w ich realnym życiu i w ich literaturze. Symfonia ta nie może dać żadnej syntezy, ponieważ nie zawiera ani jednego wątku myślowego posiadającego istotne znaczenie[11].

W innym miejscu Kracauer zarzuca Ruttmannowi powierzchowność, wieloznaczną neutralność, formalistyczną postawę wobec rzeczywistości, która wymagała krytyki i interpretacji; „jego inklinacje do rytmicznego «montażu» dowodzą, że faktycznie dąży on do unikania krytycznych komentarzy na temat rzeczywistości, z którą się styka”[12].

Krytykował też film John Grierson, który zarzucał mu brak społecznego zaangażowania:

Przez koncentrację na masach i ruchu [twórcy filmu] próbują obejść wyższy wysiłek twórczy [...]. Cóż wygodniejszego, gdy tak chętnie omija się temat źle opłacanych robotników i produkcji bez znaczenia? Z tego powodu uważam tradycję symfonii w filmie jako zagrożenie, a Berlin jako najgroźniejszy z przykładów dla filmu[13].

W Polsce równie krytyczną opinię z tych samych co Kracauer i Grierson pozycji wyraziła Stefania Zahorska.

W Berlinie powstała *Symfonia wielkiego miasta* Waltera Ruttmanna; dowód bezpośredniego wpływu Eisensteina i Pudowkina. Cenny jako próba ten niemiecki fakto-montaż o ukrytej lirycznej nucie społecznej był w całości jednak fiaskiem. Brak mu było ideowego kośćca, co przetłumaczone na język filmowy oznaczało brak dramatyczności, koncentracji i celowości. Przyczyniły się do tego poważne błędy w rytmizacji, zarówno w montażu, jak w ruchowych motywach samych scen, słabe kontrastowanie form i pewna monotonia motywów, dobieranych raczej z punktu widzenia lirycznego aniżeli dynamicznego[14].

Ze współczesnej perspektywy trudno te uwagi zaakceptować. Elementy krytycznej diagnozy społecznej w *Symfonii wielkiego miasta* wydają się – dla dzisiejszego widza – niejednokrotnie zbyt natrętne i natarczywe. Zestawienie obrazu maszerującego wojska, nóg robotników i bydła gnanego przez miasto do rzeźni, głodnych dzieci i uginających się od jedzenia wystaw sklepowych, żebraczki i luksusowej sali restauracyjnej robią wrażenie zbyt dosłowne i nachalne. Jednocześnie Ruttmann – portretując nie tylko fasadę, ale i zaplecze wielkiego miasta, jego drugi i trzeci plan – pokazuje Berlin jako doskonale funkcjonujący mechanizm, którego wszystkie elementy są doskonale ze sobą splecione.

Kracauer ocenia *Berlin. Symfonię wielkiego miasta* z perspektywy społecznej i psychologicznej. Podobnie Zahorska czy Rotha, którzy poszukują w nim przede wszystkim określonego programu spo-

[11] S. Kracauer, *Der heutige Film und sein Publikum*, „Frankfurter Zeitung” 1928, 1 grudnia. Cyt. za: idem, *Od Caligario do Hitlera*, op. cit., s. 159 i 297). W bardzo zbliżony sposób interpretował film Paul Rotha na łamach „Documentary Film”.

[12] Ibidem, s. 158–159.

[13] Podaję za: M. Saryusz-Wolska, *Berlin: filmowy obraz miasta*, op. cit., s. 57.

[14] S. Zahorska, *Drogi rozwojowe filmu*, „Miesięcznik Literacki” 1930, nr 5, s. 242.

łecznego. Mniej skupiają się natomiast na filmie jako dziele sztuki. Dla artystów takich jak Ruttmann kino stwarzało szanse nowego oglądu świata poprzez stworzenie z codziennych rzeczy wizji artystycznej. Jest to, wielokrotnie już przywoływana, realność ujrzana na nowo właśnie przez możliwości techniki filmowej: szczególny punkt widzenia kamery, oświetlenie, montaż, a w nim rytm, dynamikę.

Dla twórców awangardowych, a do nich należał bez wątpienia Walter Ruttmann, autorska interpretacja miejskiej codzienności „czyniła ze sztuki ruchomych obrazów głównego sojusznika awangardy w wysiłkach zmierzających do podważenia, a w dalszej kolejności – do zniszczenia autonomii sztuki, do przełamania granic oddzielających sztukę od rzeczywistości pozaestetycznej, granic nadających sztuce charakter enklawy”[15].

Już po latach wielu krytyków spoglądało na ten film inaczej.

Uczyliśmy się – wspominał Grierson – [...] fotografowania prawdziwego życia z filmów Ruttmana *Berlin* i Cavalcantiego *Mijają godziny* (*Rien, que les heures*, 1926), które w tym czasie były olśniewającymi nowościami. Widzieliśmy, jak artyści z atelier wychodzą na ulicę, zaczynają obserwować prawdziwych ludzi, czynią pierwsze próby ukazania ich na ekranie[16].

Zawarta w tytule filmu Ruttmana „symfonia” zrobiła ogólnosięciową karierę. Błyskawicznie pojawiły się następne, m.in.: *Symfonia wyścigów* (*Rennsymphonie*, reż. Hans Richter, 1928/1929), *Symfonia drapacza chmur* (*Skyscraper Symphony*, reż. Robert Florey, 1928); *Symfonia Donbasu* Dżigi Wiertowa (*Simfonija Donbassa*, 1930), *Symfonia przemysłowa* Jorisa Ivensa (*Symphonie van den Arbeid*, 1931). Modne stały się także wielkomijskie portrety, m.in.: *Most* (1928) i *Deszcz* (1929) Jorisa Ivensa o Amsterdamie; *Człowiek z kamerą* (1929) Dżigi Wiertowa. Coraz częściej zaczęto też mówić o „symfoniach wielkomijskich” jako osobnym gatunku filmowym.

Ciekawa jest recepcja *Symfonii wielkiego miasta* w Polsce. Premierę filmu w warszawskim kinie „Casino” poprzedziło słowo wstępne Józefa Wittlina, opublikowane później na łamach „Wiadomości Literackich”[17]. Wittlin w swojej wypowiedzi podkreślał te cechy *Symfonii...*, które tak istotne były dla twórców szeroko rozumianej awangardy, a więc przede wszystkim sprzeciw wobec wprowadzania elementów literackich i teatralnych do filmu, a także zainteresowanie dla „dokumentu rzeczywistości”, który wyraża się w obrazach, bez oglądania się na narrację i inne sztuki. Dla większości widzów, w tym także recenzentów, pierwszoplanowe znaczenie miał fakt, że był to film „bez aktorów”.

Od wielu lat uważano aktora za najważniejszy czynnik kinematografu – pisał anonimowy recenzent „Głosu Narodu”. – [...] Pod tym względem

[15] R.W. Kluszczyński, *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, op. cit., s. 48.

[16] J. Grierson, *Dzieje filmu dokumentalnego*, tłum. L. Pijanowski, „Film na Świecie” 1957, nr 5, s. 39–47.

Przedruk z: „The Fortingly Review” (Londyn, sierpień 1939).

[17] J. Wittlin, *Epopoea w kinie*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 16.

nastąpiła w ostatnich czasach rewolucja. Ukazał się na ekranach europejskich film... bez aktorów. W Berlinie wystawiany jest pod tytułem *Die Sinfonie der Großstadt* i faktycznie jest to symfonia wielkiego miasta. Widz ogląda całodzienne życie ogromnego środowiska ludzi, wszystkie ich dole i niedole, prace i zabawy. Przed aparatem przewijają się tysiące ludzi – lecz nie aktorów. Są to przechodnie, wbrew swej woli pochwyceni przez obiektyw. Najciekawsze jest jednak, że ten film bez aktorów, a właściwie i bez treści, skonstruowany raczej dla celów artystycznych [podkr. – M.H.], zyskał niesłychane powodzenie wśród publiczności, która śledzi godziny życia miejskiego jak najbardziej sensacyjną akcję. Okazało się, że nowy teren dla kina został zdobyty[18].

Niewykluczone, że film Ruttmanna miał swój udział w skromnych i nieśmiały poszukiwaniach polskich dokumentalistów z kręgów zbliżonych do awangardy. Marcin Giżycki domniemywa, iż film Ruttmanna zainspirował zwłaszcza Aleksandra Forda i Eugeniusza Cękałskiego[19]. Pod wpływem *Symfonii wielkiego miasta* znaleźli się też dwaj krakowscy malarze i graficy: Janusz Maria Brzeski i Kazimierz Podsadecki[20]. Trudno ocenić typ, charakter tej inspiracji, gdyż dziś są to filmy zaginione, które znamy jedynie z opisów i inseratów prasowych. *Nad ranem* Aleksandra Forda (1929) reklamowano jako zapis „życia między nocą a dniem, od chwili, gdy zgasną w nim latarnie, aż do wschodu słońca”. *Świt, dzień i noc Warszawy* (1931) Eugeniusza Cękałskiego (zdjęcia: E. Cękałski, Ferdynand i Henryk Vlassakowie) samym tytułem wskazywał na podobieństwo spojrzenia. Zdecydowanie daleki od konwencjonalnego obrazka rodzajowego był film o Łodzi *Tętno polskiego Manchesteru* (1930) Aleksandra Forda czy głośny w roku 1933 film Kazimierza Haltrechta *Tematy miejskie* (inne tytuły: *Impresje wielkomiejskie*, *Motywy wielkomiejskie*, 1933) ze zdjęciami Stanisława Lipińskiego. Ta ostatnia impresja filmowa Haltrechta stała się głośna z powodu zdjęcia jej z ekranów Warszawy. Powodem była oficjalna interwencja Związku Propagandy Turystyki, zdaniem której „impresje artysty pokazują Warszawę w zbyt czarnych barwach, przez co film ten mógłby przeszkadzać propagandzie Warszawy jako obiektu turystycznego”[21].

Pewne odczytania *Berlina. Symfonii wielkiego miasta* związane są ewidentnie z epoką, w której powstał, inne mają wymiar bardziej uniwersalny, ponadczasowy. Dla dzisiejszego widza ważny jest dokumentalny aspekt *Symfonii...* Ruttmann zatrzymał na taśmie filmowej

[18] *Wiadomości teatralne i kinowe. Film bez aktorów*, „Głos Narodu” 1928, 4 stycznia (nr 4), s. 4 [bez autora].

[19] M. Giżycki, *Niech semafony pokażą nową drogę filmom polskim*, „Iluzjon” 1984, nr 1, s. 20.

Zob. także refleksje autora na temat symfonii wielkomiejskich w: idem, *Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego*, „Małe”, Warszawa 1996, s. 77–100.

[20] Ibidem, s. 9 i nn.

[21] Zob. „Kwartalnik Filmowy” 1961, nr 1. Publiczność warszawska nie zaakceptowała także eksperymentalnej muzyki do *Symfonii wielkiego miasta*.

Adam Furmański, szef orkiestry w warszawskim kinie „Casino”, w którym odbyła się premiera filmu, musiał z niej zrezygnować po dwóch dniach, na skutek „protestu publiczności”. K. Ford, *Muzycy a kino*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1931, 21 kwietnia (nr 109); dodatek „Kurier Filmowy” nr 15, s. 16.

pewien stan miasta z czasów Republiki Weimarskiej. W ciągu kilkunastu kolejnych lat i przez kilkadziesiąt lat następnych Berlin całkowicie zmieni swój charakter, swoją tożsamość, stając się miastem-znakiem niosącym najbardziej okrutne znaczenia. Ale na razie, w roku 1927, jego znakiem jest wielkomięjskość, ruch, rytm, rosnące tempo codziennej egzystencji ze wszystkimi tego konsekwencjami^[22].

Intencje Ruttmanna skupiają się na pokazaniu niemal doskonałej, samonapędzającej się miejskiej maszyny. Wbrew temu, o czym mówili Kracauer, Grierson, Zahorska na przełomie lat 20. i 30., nie jest to wizja miasta całkowicie pozbawiona akcentów społecznych. Główny akcent kładzie ona jednak nie tyle na zaakcentowanie nierówności, niesprawiedliwości społecznej, ile raczej na odhumanizowanie istoty ludzkiej, sprowadzenie człowieka do roli jednego z elementów tego skomplikowanego miejskiego *perpetuum mobile*. Berlińska ulica nie prowadzi widza w stronę zabytków i ważnych urzędowych gmachów; przeciwnie – wiedzie donikąd. Ważna jest tylko wtedy, gdy pokazuje mieszkańców miasta, życie ulicy, pulsujący tłum. Ruttmannowski portret berlińczyków to jednak nie tylko, choćby najbardziej wysmakowana, „ruchoma fotografia”. Równie ważny, jeśli nie najważniejszy, jest ruch wewnątrzfilmowy, kreowany, rytm filmowego przedstawienia, który jest źródłem artystycznej kreacji i interpretacji świata. To rytm montażowy, świadoma, dynamiczna transformacja obrazu filmowego nadaje całości charakter artystyczny. Sprawia, że realistyczna fotografia, sportretowana miejska codzienność, także po wielu latach od premiery może stać się dla widza źródłem intensywnych emocji i refleksji.

[22] 75 lat po *Symfonii* Ruttmanna, w roku 2002, młody reżyser Thomas Schadt „zrealizował film tą samą techniką co twórca w 1927 roku: niemy, na czarno-białej taśmie 35 mm, z towarzyszeniem muzyki granej przez orkiestrę symfoniczną podczas projekcji”. Dokładną analizę tego filmu przeprowadziła M. Saryusz-Wolska, *Berlin: filmowy obraz miasta*, op. cit., s. 161–167. Reżyser twierdził, że jego intencją nie było

stworzenie remake’u, lecz raczej nowa interpretacja filmu. „O podstawowych różnicach między filmem Ruttmanna i Schadta – pisze Saryusz-Wolska – decydują więc wątki polityczne, świadectwa pamięci narodowej oraz motyw odbudowy miasta. W rzeczywistości pozafilmowej te trzy różnicujące elementy stanowią o specyfice dzisiejszego Berlina” (ibidem, s. 167).