

Kinematografia na śmietniku

ABSTRACT. Hendrykowski Marek, *Kinematografia na śmietniku* [Cinematography in the rubbish bin]. "Images" vol. XXXI, no. 40. Poznań 2022. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 93–109. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2022.40.05.

This essay and review article provides a panorama of phenomena and themes related to the fundamental difference of interests and the permanent conflict stemming from the schism and crisis in values that occurs between the changes in the field of broadcasting technology and technological revolutions and the memory of cinematography and film culture.

KEYWORDS: axiology, cinema, film, technology, film culture, audiovisuality, film archives

Człowiek z kamerą jedną ręką tworzy rzeczy niezwyklej wartości, drugą bez kamery – lekkomyślnie niszczy, unicestwia i obraca wniwecz to, co sam stworzył. Kultura filmowa i szerzej audiowizualna, jak wszelkie inne odmiany kultury, jest rodzajem „uprawy”: wrażliwej na wszelkie zmiany i wymagającej ciągłej pieczy i starania.

Człowiek stworzył, nakręcił, utrwalił w ruchomych obrazach i jedynie człowiek może ocalić od zagłady to wszystko, co sfilmowali jego poprzednicy.

Taśma filmowa wydana na pastwę losu, wyrzucona lekkomyślnie na śmietnik, oddana do przetwórci, w której odzyskuje się srebro i chemikalia z podłoża w postaci celuloidowej masy, przerobionej na materiał służący do produkcji grzebieni, spinek czy obcasów. Oto osobliwy paradoks: koszmar każdego pasjonata starych filmów zamieniony w barbarzyńską, dojmująco bolesną rzeczywistość. To, co przed momentem było materialną bazą utrwalenia – użytecznym nośnikiem audiowizualnego przekazu – staje się w końcu jego zgubą i nieubłaganym kressem.

Chrońmy sztukę filmową, cała reszta jest bezwartościowa. Ten tryb myślenia szczęśliwie, choć nie całkiem jeszcze, odchodzi do lamusa. Dziś już wiemy, że w zasobach archiwów warto przechować każdy metr zachowanej dawnej taśmy. Także tej, która dzisiaj wydaje nam się nie mieć żadnego istotnego znaczenia.

Ilekoć mamy do czynienia z niezliczonymi tysiącami artefaktów filmowej kultury, tak czy inaczej daje o sobie znać aksjologia. Nie chodzi tu jednak o sztukę tylko, lecz o wszelkie inne możliwe (surowcowe, merkantylne, eksploatacyjne, ideowo-polityczne etc.) determinanty pozbywania się „nikomu nieprzydatnych” ruchomych obrazów.

Proces przemijania

Kryterium aksjologiczne nieraz jeszcze przyda nam się w rozważaniach. Tyle tylko, że nie zamierzamy się nim posłużyć w kluczu ogólnie dziś przyjętym i stosowanym. Wartość filmu kwalifikująca go do zachowania i ocalenia jako dobra kultury duchowej i materialnej pozostaje bowiem rzeczą wysoce względną, zależną od wielu różnych czynników.

Przeszłość kinematografii to jedno, jej historia to drugie. Służebna wobec przeszłości rola historii filmu polega na przezornym i roztropnym ocaleniu tego, co minione. Sęk w tym, że starym taśmom nieraz zagrażali ludzie, którzy je kolekcjonowali i ratowali od przepadku. Ich zaborcza miłość do ruchomych obrazów kazała im na przykład wyciąć i usuwać z wielbionych przez nich filmów napisy międzyujęciowe (casus archiwistyki francuskiej w pionierskim okresie dekady lat 30. XX wieku). Kto widział dawną pozbawioną napisów francuską kopię *Psa andaluzyjskiego* – wie, jak niewybaczalnie głęboka była ingerencja w owo dzieło dokonana z miłości do czystego piękną obrazu.

Nie chodzi tu o pojedynczy przykład, lecz o całokształt procedury pozbywania się i unicestwiania starych taśm. Wszystkich tych, którzy niszczyli (i nadal niszczą) miniony dorobek kinematografii, łączy jedno. Prawem kaduka uzurpują sobie władzę nad ruchomymi obrazami. Różnego chowu filmowi ikonokłasci, bo o nich tu mowa, wielokrotnie wyrządzali kulturze nowoczesnej zapisanej w ruchomych obrazach niepowetowane straty.

Historia kina to nie tylko gwiazdობiór i kusząca mitologia legendarnych sław ekranu, nie tylko nieustanne, zachodzące jedna po drugiej przemiany sztuki ruchomych obrazów, doskonalenia kunsztu ich kreowania, ewolucja poszczególnych gatunków filmowych, lecz również komparatystyczna panorama dziesiątek tysięcy adaptacji literatury, dzieje awangard bądź skonfigurowana w aktualny kanon domena pewnej liczby wiekopomnych arcydzieł.

Jedną z założeń polemicznych tez poniższych rozważań stanowi przekonanie, że w odniesieniu do zasobów kinematografii kryterium „sztuki filmowej” nie jest kryterium ani jedynym, ani wystarczającym. Choć w określonych przypadkach istotne, czemu nie zaprzeczamy, bywało ono nieraz złudne i zawodne. Rzeczy uznane za zbędne i wyrzuczone niegdyś na filmowe śmietnisko jako bezwartościowe wielokrotnie ujawniały swą wartość bez jakiegokolwiek związku ze „sztuką filmową”.

Powtarzam: aksjologia skupiona wyłącznie na ocenie przekazu w kategoriach sztuki filmowej ogranicza horyzont świadomości. Oprócz ujęcia zorientowanego na obecność pierwiastka sztuki, istnieje bowiem jeszcze wiele innych możliwych alternatywnych spojrzeń na odchodzące w przeszłość dzieje kinematografii.

Jeśli coś nie jest „szuką”, pytajmy, to czym pozostaje i dlaczego zasługuje na ocalenie? Skąd wiemy, że mimo to posiada jakąś wartość? Jednym z takich zaskakujących aspektów – nieczęsto wykorzystywanych, a niewątpliwie intrygujących poznawczo – jest świadomie przewrotne potraktowanie światowego przemysłu ruchomych obrazów jako

producenta... śmieci. Właśnie tak, śmieci. Tysiące ludzi od dziesiątków lat niestrudzenie grzebią w tych śmieciach, by odkryć pośród nich i ocalić od zapomnienia to, co przez innych zostało niegdyś pochopnie wyrzucone.

U podstaw tego artykułu leży podyktowana troską o całokształt dorobku szeroko pojmowanej współczesności radykalna teza, w myśl której: cokolwiek znalazło się niegdyś na światłoczułej kliszy czy innym nośniku ruchomych obrazów, posiada znaczenie – jako tekst kultury właśnie.

Czy jednak zawsze? Otóż rzecz w tym, że nie. Jeden zwój taśmy, jeden strumień ruchomych obrazów drugiemu nierówny. Co uznano za bezcenne, otoczone estymą, pieczołowicie chronione, sąsiaduje z lekceważonym, uznawanym przez ogół za całkowicie pozbawione wartości.

W lekceważeniu tym nie chodzi wcale o deficyt artyzmu samego utworu, lecz o rynkową przemijalność dającą o sobie znać w brutalny i nad wyraz bezwzględny sposób, a co za tym idzie społeczną zbędność takiego czy innego produktu i towaru. Wytworu i towaru tracącego wartość, ulegającego przecenie – niechcianego i skazanego na anihilację, którym w rosnącym oddaleniu od chwili swej świetności i przydatności staje się film lądujący – metaforycznie, lub całkiem dosłownie – na śmietniku kultury filmowej danego miejsca i czasu.

Będące efektem przemożnej presji nowych czasów momentalna dezaktualizacja, bezużyteczność i skazanie na porzucenie mają zwykle jeden i ten sam, choć nie taki sam, powtarzalny powód. Wynikają one z negatywnych konsekwencji procesów rozwoju cywilizacyjnego, z lekkomyślnego odrzucenia tego, co zaistniało bądź też nie zdołało zaistnieć uprzednio w zbiorowej świadomości. Z udziału zachodzących nieustannie w świecie ruchomych obrazów lokalnych mikroprocesów, a także globalnych makroprocesów eliminacji dorobku przeszłości.

Winę za to zrzuca się i przypisuje, całkiem niesłusznie, technologii. Mowa tu o paradoksalnych skutkach kulturowego regresu, jaki przynosi postęp spowodowany przez kolejne rewolucje i przemiany technologiczne. Dzieje kinematografii obfitują nie tylko w rewolucyjne innowacje, lecz również w ich społeczno-kulturowe konsekwencje. Należą do nich rozmaite porzucenia, których skutki niejednokrotnie bywały oplakane dla wcześniejszego etapu rozwoju kultury.

Film i kino – tak potężne co do siły swego społecznego oddziaływania – okazują się niezmiernie podatne na unicestwienie i bezbronne w materialnym przemijaniu. Rządzi nim – w sposób dla wielu rzekomo nieunikniony – pewna bezwzględna zasada. Stare musi nieuchronnie odejść, by zrobić miejsce nowemu („lepszemu”, „bardziej nowoczesnemu”, atrakcyjnemu, pożądanemu przez ogół widzów).

Szerszy, panoramiczny rzut oka na dzieje kina pozwala dostrzec cykliczną powtarzalność owego procesu. Ilekroć w sferze produkcji, dystrybucji i eksploatacji pojawia się na horyzoncie nowa technologia, której przemożna atrakcyjność wypiera to, co było dotąd, tylekroć dochodzi do długiego szeregu nieodwracalnych spustoszeń

w – przestawionym na inne tory – dotychczasowym biegu ewolucji kinematografii jako medium i jako dziedziny sztuki filmowej.

Dostrzegamy wówczas, iż kinematografia praktycznie od samego początku swego istnienia, zabiegając o widza i możliwie najliczniejszą publiczność, *volens volens* wytwarzała rzeczy i produkty niekoniecznie trwałe z punktu widzenia milionów konsumentów. A wprost przeciwnie – produkowała dobra i towary, by tak rzec, naznaczone krótkim terminem przydatności do spożycia. Właśnie dlatego filmy te jako wyroby „przeterminowane” lądowały tak często na śmietniku robiącej nieustannie „postępy” cywilizacji.

Okiem historyka filmu

Nie ma na świecie ani jednej kinematografii dysponującej kompletem własnej produkcji. Odkąd powstają pierwsze archiwa filmowe i zaczynają działać prywatni kolekcjonerzy ruchomych obrazów w rodzaju George’a Eastmana czy Alberta Kahna, a dzieje się to na przełomie lat 20. i 30. – każda z poszczególnych gałęzi kinematografii próbuje odzyskiwać swą przeszłość, czyniąc to w miarę własnych – dość skromnych jeszcze wtedy, lecz poszerzających się – możliwości.

Dzisiaj filmoteki na całym świecie, z wyjątkiem kolekcji prywatnych, mają nobilitujący status archiwów państwowych. Wyposażone w tak szacowny, umocowany instytucjonalnie mecenat, mogą prowadzić na tym polu metodyczną i profesjonalnie zorganizowaną działalność. Podobnie funkcjonują również renomowane prywatne archiwa filmowe w rodzaju paryskiego Pathé-Gaumont czy elitarne firmy, studia rekonstrukcyjne tej klasy, co londyńska Photoplay Productions założona kilkadziesiąt lat temu przez Kevina Brownlowa.

Przywracanie utraconej pamięci kultury filmowej stanowi nadrzędny cel działania wszystkich tych instytucji. Za przykład weźmy epokę kina niemego. Jedne kinematografie narodowe, na przykład szwedzka, rosyjska czy niemiecka, w porównaniu dajmy na to z włoską, grecką albo hiszpańską, mają z tamtego okresu w swych archiwach stosunkowo bardzo wiele zachowanych tytułów, czy jak kto woli archiwalnych obiektów, podczas gdy inne – zaledwie znikomy ułamek.

Ratowanie tych dóbr od definitywnego przepadku wymaga ogromnej determinacji. Muszą o to zadbać nie tylko rozproszeni po świecie pasjonaci, lecz przede wszystkim świadome celu zbiorowości. Ratunek ów nie ma końca. Towarzyszy mu podejmowany ciągle od nowa syzyfowy wysiłek żmudnej codzienności i organizowana zespołowo praca *ad infinitum*.

W upartej walce o przeszłość kinematografii jesteśmy jak mieszkańcy namibijskiego Luderitz. Egzystujemy z jednej strony nad brzegiem Atlantyku, z drugiej – na skraju olbrzymiej prastarej pustyni, nad którą szalejące wichry i burze piaskowe co rusz zasypują zbudowaną przed ponad stu laty linię kolejową łączącą nas z oddaloną o setki kilometrów głębią lądu. Aby utrzymać zagrożone połączenie, musimy nieustannie oczyszczać i udrażniać tory, z dnia na dzień znikające pod bezmiarem nanoszonego piasku.

Warto się trudzić, bo jesteśmy dzisiaj świadomi, że w czasach naszych dziadków i pradziadków zdarzały się znajduwane i wydobywane na tych terenach bezcenne okazy diamentów. Wiele innych, ukrytych głęboko pod powierzchnią czeka nadal na odkrycie. Dziś dostępu do tych miejsc strzegą uzbrojeni w najnowszą wiedzę strażnicy tych bezcennych złóż: filmografowie, konserwatorzy taśmy filmowej, laboranci, specjaliści w dziedzinie cyfrowej rekonstrukcji obrazu i dźwięku itp.

Film filmowi nierówny. Na całe szczęście. Inaczej utonęlibyśmy wszyscy w niewyobrażalnym wprost nadmiarze tego, co zdołała wyprodukować w ciągu swego dzisiaj już blisko stutrzydziestoletniego istnienia kinematografia światowa. Rola historyka filmu – najogólniej ujmując – polega na rozpoznawaniu, wybieraniu, selekcjonowaniu, odsiewaniu, kategoryzowaniu i hierarchizowaniu badanych przekazów.

Waga znaleziska zależy od nośności jego odniesień, czyli kontekstów, z którymi jest ono związane. Przy wszystkich różnicach, wynikających ze specyfiki tematu oraz wyznaczonego zakresu pola badawczego, podejmowane działania restytucyjne charakteryzują się tym, iż godzą i łączą w nadrzędną całość analizę i syntezę uprawianego sposobu refleksji – dwie komplementarne względem siebie procedury równorzędnie istotne w studiowaniu historii kina.

Recykling przeszłości kina zakłada każdorazowo przywrócenie utraconej wartości. Układ odniesienia dla niej stanowi system kultury filmowej czy szerzej jeszcze audiowizualnej. W efekcie dokonanej rekonstrukcji uznawanego dotąd za kinematograficzne „śmiecie” przekazu wydobywanego z dotychczasowego niebytu na powierzchnię szczególnie przegląda się w uogólnionym, a uogólnione rozpoznaje moc własnego argumentu w – przeniesionych na wyższy poziom refleksji – szczegółach i realiach, do których się odwołuje.

Dochodzi do tego istotna kwestia dotycząca dostępności zachowanych źródeł. To, co studujemy, badamy, kategoryzujemy i opisujemy, nie oferuje nam nigdy pełnego obrazu całości. Jako historycy kina dysponujemy bowiem zaledwie niewielką częścią dostępnych nam dzisiaj zasobów produkcji i twórczości filmowej – zwłaszcza tej należącej do dawnych okresów.

To, co szczęśliwie zachowane, dostępne i widoczne na powierzchni przeszłości, która zwie się dziejami filmu, nie jest jednakowoż wszystkim. Przeszłość zawiera nieporównanie więcej niż to, co się zachowało, i to, co znamy. Zasób filmowych przekazów, jakim w danym momencie dysponujemy, istnieje w powiązaniu z nieodkrytym i niewidocznym.

To właściwie czubek góry lodowej. Pozostała reszta (w przypadku przeważającej liczby narodowych kinematografii, z naszą własną włącznie) nie całkiem przepadła. Stanowi ona sferę ciągle nie w pełni zbadaną, niestrudzenie odnajdywaną i nadal otwartą na wszelkiego rodzaju kolejne odkrycia i rekonstrukcje. Sami nie wiemy, co naprawdę mamy i czym realnie dysponujemy. Udowodniła to niedawno temu światowa akcja odkrywania materiałów filmowych z okresu Wielkiej Wojny.

Znaczenie aksjologii

W poszukiwaniach prowadzonych gdzie indziej i u nas, z każdym nowo odkrytym starym filmem przybywa nam historycznej pamięci i źródłowej wiedzy o tym, co niegdyś wydarzyło się w rodzimej kulturze ruchomego obrazu. Czy będzie to *Pruska kultura, Odrodzona Polska*, najstarsza ekranizacja *Pana Twardowskiego*, dźwięk zarejestrowany na płytach do ekranizacji *Janka Muzykanta* czy odnaleziona kilkanaście miesięcy temu w zbiorach Bundesarchiv *Europa* Themersonów.

Radości i ogromnej satysfakcji poszukiwaczy, którzy pewnego dnia natrafiają w lokalnym archiwum bądź gdzieś daleko na kolejne – uznawane dotąd za definitywnie utracone, a jednak szczęśliwie zachowane – taśmy filmowe, nie da się z niczym porównać. No może z wykopaliskiem archeologicznym, w którym oczom badaczy odsłania się zapomniane miasto czy materialna pamięć zamierzchłej kultury.

Dotknęliśmy przed chwilą po raz kolejny newralgicznej kwestii związanej z wartościowaniem ruchomych obrazów. Nasuwa się w tym miejscu podstawowe pytanie: skąd wiadomo, że jeden z odnalezionych filmów jest zaledwie kolejnym nabytkiem skatalogowanym w zbiorach, a drugi – bezcennym znaleziskiem? Kto i na jakiej podstawie, w oparciu o co ustala tę różnicę?

Dawniej o randze danego odkrycia rozstrzygał filmowy kanon. Na podstawie zawartych w nim aksjologicznych preferencji i rozstrzygnięć każdy film uznany przez grono znawców za dzieło sztuki filmowej miał pierwszeństwo przed filmem, który nim nie był. Kanon ten pozostawał częścią większej całości. Całości, jaką konstytuuje system świadomości i kultury filmowej danego miejsca i czasu.

Nie koniec na tym. W granicach funkcjonowania owego makrosystemu także obowiązywały określone preferencje i hierarchie ustanawiające doniosłą bądź znikomą wartość danego filmu. Za ich sprawą, przykładowo, nakręcone w profesjonalnych warunkach kosztowne produkcje fabularne „z natury rzeczy” górowały nad dokumentalnymi. Istniały też gatunki „poważne” (przykładowo: film historyczny, dramat psychologiczny, wojenny etc.), a oprócz nich inne, dalszorządne – zaliczane do kategorii *minorum gentium*.

Dzisiaj nie ma to już decydującego znaczenia. Same filmy rozumiane jako zarejestrowany na taśmie przekaz – komunikat wyrażony w ruchomych obrazach się nie zmieniają. Zmieniają się natomiast mniej lub bardziej wyznaczniki aksjologiczne ich znaczenia dla kultury i sztuki.

Wbrew uzusowi języka potocznego, pojęcia historii nie należy utożsamiać z pojęciem przeszłości. Oba te pojęcia nie są z sobą bynajmniej tożsame, co nie znaczy, iż przeszłość kinematografii i jej historia nie pozostają względem siebie w wielorakich związkach.

Historia winna ocalać pamięć przeszłości. To jej główne zadanie. Nie tylko w odniesieniu do kina każda poszczególna historia jako indywidualne i zbiorowe świadectwo pamięci odnosi się w określony sposób do przeszłości, kształtuje jej wyobrażenie, wyznacza pojmowanie i na miarę swych możliwości pobudza pamięć o niej. Jednak

choć o niej mówi – nią samą, należy owo elementarne rozróżnienie zachować i podkreślić, nie jest.

Proces historycznego i nie tylko historycznego wartościowania, o którym tu mowa, daje o sobie znać właściwie od najdawniejszych początków istnienia kinematografii. Jedne filmy i fenomeny kulturowe odchodzą w cień, unieważniane i usuwane w niepamięć, inne zyskują na znaczeniu. Co jeszcze do niedawna wydawało się pierwszorzędnie ważne, dzisiaj przestaje takie być, schodząc na dalszy plan i pełniąc już tylko funkcję historycznego tła, albo skazane na niebyt w ogóle znika z pola widzenia, niepostrzeżenie trafiając do lamusa niechcianej, porzuconej przeszłości.

Użyliśmy elegancko brzmiącego wyrazu „lamus”, żeby uniknąć dość ostentacyjnej dosadności słowa „śmietnik”. Fakt faktem, iż my, badacze przeszłości kina przez całe swe życie zawodowe z pasją grzebiemy niestrudzenie w pokrytych rdzą puszkach i przeróżnego rodzaju filmowych „śmieciach”, by odnaleźć w nich i uratować od przepadku wszystko, co na to zasługuje jako dziedzictwo kultury.

Historia kinematografii nigdy nie bywa czystą abstrakcją powstającą poza czasem i miejscem; tworzy się ona w określonym *hic et nunc*. To samo można powiedzieć o zabiegach na rzecz ratowania starych filmów. Rozpoznawane przez nas, kluczowe konteksty i niezmiernie istotne konsytuacje, z jakimi w danym miejscu i czasie mamy do czynienia przy poszczególnych produkcjach i całych ich systemach, determinują każdorazowo ich odkrywane na nowo znaczenie oraz określony, taki a nie inny charakter danego obiektu.

Jedne z tych kontekstów i konsytuacji mają charakter lokalny (przykładowo casus bankructwa Star Film Georgesa Mélièsa, który w odruchu osobistej rozpaczycy unicestwił wyprodukowane i nakręcone przez siebie filmy, wydając na nie okrutny w swej wymowie wyrok i sprzedając negatywy odzyskiwaczowi metali); inne zaś – wymiar globalny, ilekroć w dziejach kinematografii odchodzą w przeszłość dotychczasowe preferencje bądź dokonuje się kolejna rewolucja technologiczna.

Była już mowa o cykliczności społecznego procesu odrzucania tego, co bezużyteczne i stare. W dziejach rozwoju szeroko pojętej techniki kinematograficznej i kultury audiowizualnej takich doniosłych w skutkach momentów zwrotnych wynikających z eliminowania i odrzucenia „przestarzałego” na rzecz „nowoczesnego” było generalnie co najmniej siedem. Dla zachowania przejrzystości dalszego wywodu przypiszemy im w tym miejscu umowne nazwy odnoszące się do przełomu:

- 1/ długometrażowego (z filmami operującymi wielorako rozwiniętą narracją fabularną),
- 2/ formatowego,
- 3/ dźwiękowego,
- 4/ nitratowego,

Rzut oka na przełomy

- 5/ barwnego,
- 6/ elektronicznego, oraz
- 7/ cyfrowego.

Ad 1. Przełom ten jest chronologicznie najstarszy. W początkach XX wieku kino krok po kroku odkrywa własne możliwości narracyjne. Stopniowej zmianie ulega dotychczasowy model ekranowego spektaklu, a wraz z tym oczekiwania publiczności. W sferze produkcji i dystrybucji filmowej w wyniku dynamicznej ekspansji różnych form fabularności zaczęto na masową skalę pozbywać się tysięcy krótkich metraży nakręconych w pionierskich początkach kinematografii. Powód? Filmy te uznane zostały zarówno przez dystrybutorów, jak widownię za produkcje primo – nie dość atrakcyjne, secundo – „prymitywne” w porównaniu z tym, co pojawiło się na ekranach po roku 1908, a zwłaszcza 1913. Później, około roku 1920 ów proces porzucenia – widoczny jak na dłoni zarówno w kształtowaniu form produkcji, jak i w budowie kinowego spektaklu – osiąga swój punkt kulminacyjny, dezawuuując generalnie krótki metraż i niemal całkowicie oddając pole uznawanej przez ogół kinowej publiczności za film „właściwy” długometrażowej fabule.

W rezultacie przewartościowań związanych z przełomem długometrażowym niezliczone tysiące dawnych taśm, uznanych przez miłośników kina za „prymitywne” pod względem technicznym, bezpowrotnie przepadły, trafiając wkrótce do pieca bądź na wysypiska śmieci. Notabene osobliwy i dający sporo do myślenia paradoks semantyczny polega w tym, że tamten pionierski okres oraz model ewolucji ruchomych obrazów badacze historii filmu wczesnoniemego określili mianem „kina atrakcji”.

Ad 2. Drugi przełom nastąpił w momencie powszechnej unifikacji ogólnie przyjętego i uznawanego za profesjonalny systemu realizowania, produkcji, projekcji, dystrybucji oraz kinowej eksploatacji taśm filmowych, która dokonała się w latach 20. XX wieku. Unifikacja ta, powszechnie zaakceptowana na całym świecie, właściwie po dzień dzisiejszy zmonopolizowała przemysł kinematograficzny w jego ogólnie obowiązującej klasycznej postaci.

Chodzi nie tylko o tzw. *aspect ratio* (czyli standardowo przyjęte i stosowane proporcje ram obrazu), lecz także o obligatoryjnie stosowaną w aparatach filmowych standardową szybkość przesuwu taśmy w kamerach i projektorach w tempie 24 klatki na sekundę. Za standardową i w pełni profesjonalną w świecie produkcji, dystrybucji i kinowej eksploatacji filmów uważa się odąd również taśmę o szerokości 35 mm.

W rezultacie dokonanej wówczas unifikacji wszelkie inne formaty i technologie alternatywne z konieczności znalazły się na odległym marginesie kinowego mainstreamu, w najlepszym razie trafiając na przechowanie do kolekcji prywatnych i zbiorów archiwów filmowych. Standard kliszy 35 mm zyskał w świecie przemysłu kinematograficznego pozycję dominującą, co nie znaczy, iż nie miał na rynku żadnej konkurencji.

O nietypowych formatach taśmy filmowej, kamer i aparatów projekcyjnych, takich jak Pathé 9,5 mm czy Gaumont 65 mm, bio-

skop, biopleograf, chronograf, biofon, Poliwiżja, Cinéorama, Cinerama, Todd-AO 65 mm czy Video High 8 wiedzą dzisiaj tylko najbardziej doświadczeni kinooperatorzy i archiwiści. Zdarza się więc, iż podejmowane po latach okazjonalnie zabiegi odtworzenia tamtych zabytkowych materiałów natrafiają obecnie na niemałe techniczne komplikacje.

Ad 3. Trzeci z historycznych zwrotów, umownie zwany przełomem dźwiękowym, jest stosunkowo najszerzej znany i najlepiej opisany. Od momentu pojawienia się na ekranach *Śpiewaka jazzbandu* (1927) generalnie zrewolucjonizował on kinematografię okresu drugiej połowy lat 20. i początku 30. XX wieku.

Skutki rewolucji dźwiękowej okazały się wielce destrukcyjne. Film niemy, z długą listą jego arcydzieł włącznie, popadł niemal z dnia na dzień w niełaskę. Podobnie jak w przypadku dwu pierwszych przełomów, również ten pociągnął za sobą w rezultacie niezwykle dotkliwe straty i nieodżałowany przypadek tysięcy niemych obrazów, o których istnieniu wiadomo, lecz których zapewne nigdy nie obejrzymy.

Szacuje się, iż w wyniku spisania na straty produkcji ery kina niemego przepadło od 60 do 90 procent nakręconych filmów. Stąd pojawiające się od czasu do czasu wiadomości o odkryciu, odrestaurowaniu i uratowaniu jakichkolwiek ocalałych taśm z tamtego okresu, nie mówiąc o utworach filmowych przedstawiających wysoką wartość historyczną (*Pruska kultura, Odrodzona Polska, Mocny człowiek, Europa* etc.), od lat wywołują ogromne zainteresowanie społeczne jako realne świadectwo troski o zachowanie pamięci kulturowego dziedzictwa kina.

Ad 4. Czwarty z wielkich przełomów zachodzących w dziedzinie kinematografii dokonał się po drugiej wojnie światowej za sprawą eliminacji łatwopalnej taśmy o podłożu nitrocelulozowym (skrótowo mawia się o niej nitro bądź nitrat) przy jednoczesnym wprowadzenia do powszechnego użytku taśmy niepalnej (trudnopalnej) określanej mianem aceto.

Zmiana ta dokonała się stopniowo na przestrzeni lat 1958–1964. Wielce nietrwały, kłopotliwy i „wybuchowy” nośnik celulozowy wyszedł wówczas całkiem z użycia usunięty w niepamięć, tonami trafiając na przysłowiowe „grzebień”. Taśmy nitro zostały potraktowane bezdusznie jako materiał odpadowy, z którego przemysłowo odzyskiwano srebro oraz masę nitrocelulozową.

Lekceważenie dla dorobku kultury i pogoń za zyskiem sprawiły, że nie wszystkie nitraty znalazły schronienie w archiwach filmowych. Wiele z nich przepadło na zawsze. I tym razem nie obyło się bez barbarzyńskich praktyk powszechnie występujących w różnych krajach i kinematografiach, w wyniku których utracono niezmiernie wiele cennych produkcji należących do minionego okresu.

Ad 5. Eksperymenty z filmem barwnym sięgają początków istnienia kinematografii. Niektóre z nich powołały do istnienia urzekające do dziś obrazy. Żaden jednak w tamtych czasach nie doprowadził w skutkach do przełomu. Jeśli nie liczyć istniejącego na własnych zasadach fenomenu animacji w kolorze, w czasach *Becky Sharp* (1935)

i *Przeminęło z wiatrem* (1939) widowiska barwne bardzo długo uchodziły za produkcyjny luksus. Przełom technologiczny, jaki dokonał się po wojnie, polegał w tym przypadku na postępującej eliminacji filmów czarno-białych.

Rosnące zapotrzebowanie na kolor na ekranach filmowym i telewizyjnym doprowadziło w efekcie z jednej strony do trwałej reorientacji oczekiwań widowni. (Nawiasem mówiąc, ciekawym przyczynkiem do studiów nad tym przełomem może być proceder koloryzacji dla potrzeb telewizji). Z drugiej strony – estetyka obrazów czarno-białych zdołała się w pewnym stopniu obronić głównie dzięki serii wybitnych dzieł rodzimej i światowej sztuki filmowej.

Generalnie biorąc, w przeciwieństwie do radykalnych skutków przełomu dźwiękowego, przełom barwny po okresie przejściowym stanowi przykład stosunkowo łagodnych przemian i przejawów ekspansji technologicznej. Jej skutki zostały w znacznej mierze zasymilowane w sferze praktyk kultury filmowej i audiowizualnej (za poglądowy przykład wieloletniej koegzystencji obu estetyk niech posłużą: *Rękoпис znaleziony w Saragossie*, *Annie Hall*, *Manhattan*, *Zelig*, *Ida*, *Zimna wojna* i in.).

Ad 6. Rewolucja technologii wideo skutkowałą w rozmaity sposób, ogarniając przede wszystkim sferę dystrybucji i eksploatacji – w mniejszym stopniu, choć także, produkcji. W tym przypadku mamy do czynienia nie tyle z całkowitym wyparciem jednego nośnika przez drugi, ile z technologiczną alternatywą funkcjonowania kinematografii w jej tradycyjalnej postaci.

W trwaniu tym można by się dopatrzeć swego rodzaju nostalgicznej kulturowej paraleli z dziejami płyty winylowej. I tu, i tu przemijanie nośnika poprzedza światowy rozkwit jego popularności. Ekspansja popularnych kaset VHS oraz wypożyczalni wideo obejmująca dekadę lat 70. i 80. XX wieku przebiegała w sposób tak dynamiczny, iż nic nie zapowiadało niespodziewanego jej zmięczenia.

A jednak rozwój kinematografii cyfrowej w krótkim czasie doprowadził do głębokiego regresu technologii i kultury wideo. Dziś niezliczone ilości pożądanych niegdyś, kursujących w powszechnym obiegu kaset wideo przepisuje się „na cyfrę”, ratując od przepadku ich bezcenną częstokroć zawartość. Nie wiadomo jednak, ile z nich przepadło po przełomie cyfrowym na zawsze, trafiając na wysypiska śmieci.

Ad 7. Do niedawna jeszcze będące techniczną nowinką ucyfrowienie kinematografii jest dzisiaj zjawiskiem powszechnie występującym: dynamicznie rozwijającą się, niebywale ekspansywną technologią o globalnym zasięgu. Dzięki cyfrze realizacja filmów (tak profesjonalna, jak powstająca w warunkach amatorskich) w ciągu zaledwie kilku lat przestała być czymś kosztownym i elitarnym.

Przełom cyfrowy usunął w cień subkulturę wideo, otwierając przed tradycyjną kinematografią analogową kuszące perspektywy digitalizacji. Okazało się jednak, że oprócz szeregu ewidentnych korzyści (należą do nich: powstanie nowych form szeroko dostępnej twórczości

audiowizualnej, cyfryzacja archiwalnych zbiorów filmowych, wydadne poszerzenie oferty repertuarowej, uproszczenie obiegu kopii etc.) niesie ona z sobą także negatywne skutki w sferze komunikowania.

W pierwszej kolejności efektem tej radykalnej zmiany stała się banalizacja ekranowego spektaklu wynikająca z niebywałej łatwości wytwarzania produkowanych komputerowo efektów specjalnych. Pogoń za nimi dyktowana szerokim zapotrzebowaniem masowej widowni wywarła niemałe spustoszenia socjokulturowe, spłycając i ograniczając spektrum wrażliwości widza oraz spychając ambitne kino autorskie na margines repertuarowego obiegu w kinach, telewizji i w sieci.

Pora na krótkie podsumowanie powyższego przeglądu historycznego. Wbrew pozorom, zmiana nie dotyczy kwestii technologii. O wiele istotniejszy od perypetii z nią okazuje się w moim przekonaniu społeczno-kulturowy fenomen odrzucenia i anihilacji, a wraz z nim potrzeba uchronienia się od strat, jakie pociąga za sobą każdy z kolejnych przełomów.

Odrzucam bowiem stanowczo tu i ówdzie pokutujące jeszcze ciągle deterministyczne myślenie w kategoriach nieuchronności straty. Opowiadam się za czynieniem wszystkiego, co możliwe, by ją do minimum ograniczyć. Możliwości skutecznego niesienia ratunku kulturze w stadium przełomu zdają się leżeć u źródeł samego procesu.

W procesie zamiany, eliminacji bądź porzucenia „starego” makromodelu komunikowania, który zmuszony zostaje ustąpić miejsca „nowemu” w kolejnym stadium rozwoju kinematografii, współuczestniczą rozmaite komplementarne czynniki. Najważniejszym z nich jest niewątpliwie moment kulturowej adaptacji nowych środków wyrazu.

Transfer i wymiana wartości pomiędzy jednym a drugim – czyli między tym, co dawne, a tym, co nadchodzi – nie przebiega nigdy jednokierunkowo. Owszem, zyskowi każdorazowo towarzyszy utrata, ale jej potencjalne rozmiary, inaczej niż bywało dawniej, potrafimy dziś skutecznie ograniczać.

Takie, a nie inne właściwości nośnika – dotąd używanego i porzucanego wraz z kolejnym przełomem w dziedzinie technologii – odgrywały i nadal odgrywają pierwszorzędnie ważną rolę w procesie jej ewolucji. Istotną – zwłaszcza z punktu widzenia kultury i sztuki ruchomego obrazu. Wbrew pozorom, nie chodzi bowiem w tym wszystkim o kinematografię jako technikę, lecz o wiele bardziej – o film i kino jako powszechnie obecny w życiu społecznym fenomen kulturowy.

Powyższy, z konieczności nieco pobieżny przegląd przełomów technologicznych i wywołanych przez nie skutków kulturowych uzmysławia, iż – niezależnie od ich technologicznej specyfiki – mają one charakter cykliczny. Kwestia systemowej transformacji filmu, kina i sztuki filmowej nie ogranicza się do ram któregośkolwiek z poszczególnych okresów, lecz co pewien czas powtarza się i powraca. Idzie o to, by umieć w porę zapobiec jego skutkom.

Każdy zwrot dokonujący się w sferze przemian technologii rzutuje w konsekwencji na dotychczasowy kierunek rozwoju kultury filmowej

i audiowizualnej. Jedno implikuje drugie. Związek, jaki je dzieli, i wytworzone napięcie stają się za każdym razem zaczynem kolejnego konfliktu.

Nauczeni doświadczeniem poprzednich epok budujemy, organizujemy i wyposażamy nasze archiwa, starając się ograniczać do minimum negatywne konsekwencje nieuchronnie zachodzących zmian. Ilekroć górę bierze nowoczesność i do głosu dochodzi sama tylko technologia, tylekroć traci na tym kultura. Nie wolno zapominać, że w grę wchodzi tu coś tak doniosłego, jak zbiorowa pamięć kultury oraz współczesnej cywilizacji. Spadek zapisany w ruchomych obrazach, które ktoś przekonany o absolutnym prymacie nowego nad starym lekkomyślnie uznał za rzecz bezwartościową i wyrzucił na śmietnik jako przeżytek i zbędny anachronizm.

Technologia versus kultura

Postęp technologiczny wywołuje zazwyczaj nieuchronne starcie racji i konfrontację kulturowych wartości. Należy koniecznie zapobiegać jej niszczącym skutkom. Dawne, ustępujące miejsca nowoczesnemu, powinno znaleźć skuteczną ochronę. Dzisiaj jesteśmy tego o wiele bardziej świadomi niż niegdyś – w czasach, gdy tysiącami wyrzucano na śmietnik bądź niszczone bezmyślnie filmy z minionej epoki, bo były zbyt krótkie, nieformatowe, bezdźwiękowe czy łatwopalne.

Wszelka twórczość w dziedzinie kinematografii domaga się niezależnego szacunku społecznego. Lekceważona bezpowrotnie ginie. Tym bardziej, gdy jej losem zarządzają różni technokraci i likwidatorzy. Sięgnijmy po przykład. Jednym z nich może być przejściowa kariera popularnej w swoim czasie technologii Betamax (pionierski system magnetowidowy firmy Sony), który to system także nośnik obrazu telewizyjnego – niegdyś powszechnie stosowany w telewizjach całego świata i uznawany za niezrównany w oferowanych do użytku parametrach obrazu, a dzisiaj całkiem zarzucony – przypomina o barbarzyńskim procederze „oszczędnościowego” zagrywania w rodzimej telewizji dekady lat 80. bezcennych nieraz materiałów archiwalnych arbitralnie uznanych przez jej zarządców za bezwartościowe.

Przeszłość nie oznacza śmietniska. Staje się ona sferą wyboru tych, a nie innych dokonań, wydarzeń, zjawisk, artefaktów. Zarówno w procesie badawczym i w domenie twórczości, jak w rozmaitych formach nawiązywanego kontaktu wszelkim odniesieniom do niej towarzyszy seria nieustannie podejmowanych intersubiektywnych wyborów.

Cała rzecz w tym, aby były one głęboko przemyślane. Każda teraźniejszość potrzebuje relacji z tym, co minęło – związków z przeszłością, bez których nie jest możliwa żadna historia ani dalszy rozwój kinematografii jako dziedziny komunikowania czy też sztuki ruchomych obrazów.

Poetyka found footage uzmysłowiła nam z całą ostrością, że nie ma materiałów filmowych absolutnie bezwartościowych i bezużytecznych. Kto widział *Jeden dzień w PRL* (2005) czy *Cudze listy* (2010) Macieja Drygasa, ten potwierdzi, iż dosłownie w każdym zachowanym skrawku naświetlonej kiedyś przez kogoś taśmy filmowej można od-

należć głęboko ukryte znaczenia nadające danemu ujęciu czy scenie nieoczekiwaną ekspresję w kontekście montażowym, w którym znalazły się one jako element na nowo użyty i wkomponowany w ramy tak zwanego filmu z filmów.

Potrzebne – niepotrzebne. Zbędne – niezbędnne. Istotne – nieistotne. Przydatne – nieprzydatne. Wymowa tych opozycji, ich sztywno pojęta biegunowość okazuje się w odniesieniu do realnej praktyki komunikowania głęboko myśląca. Rzeczy dotychczas uznawane za mało istotne i tym samym skazywane na społeczno-kulturowy niebyt wcale nie muszą trafić na śmietnik kinematografii.

Napięcie występujące każdorazowo pomiędzy jednym a drugim stanowi źródło ciągłych przewartościowań i przemian kultury, a także zbiorowej audiowizualnej pamięci. Dostępna nam przeszłość ruchomych obrazów nie spoczywa i nie tkwi ani przez moment w martwym punkcie. Nie tylko my, grono badaczy kina, lecz wszyscy w każdej chwili doświadczają na co dzień jej istnienia i nieustannych przemian świadczących, by tak rzec, o obrotach ciał filmowych.

Przeszłość, o której tu mowa, jest niczym olbrzymi – wypełniony miriadami rozmaitych obiektów – firmament znajdujący się w nieustannym ruchu. Galaktyki, gwiazdy, planety, księżyce, planetoidy, meteoryty... Każdy z takich obiektów ma swoją własną historię, rangę i wielkość. Niektóre awansują do rangi wydarzeń społecznych czy dzieł sztuki; inne przepadają, stając się chwilowymi gadżetami, a w końcu zbędnymi odpadkami, które z bezduszną bezwzględnością tylekroć wyrzucano poza filmowe gospodarstwo.

Kolejny przełom technologiczny – rewolucja, której niczym złowrogi cień towarzyszy bezmyślne lekceważenie i anihilacja tego, co było. Śmietnik egzystencji kina. Zapaść kultury ruchomych obrazów. Aby móc się temu przeciwstawić, niezbędny jest szacunek dla własnej i cudzej przeszłości. I woła ratowania od definitywnego przepadku – przywracanie pamięci tego, co utracone.

Rozważania niniejsze zbiegają się i łączą z sobą w wielorakich konfiguracjach na skrzyżowaniu czterech co najmniej dziedzin naukowych: historii filmu oraz kultury filmowej, filmografii, antropologii kultury i ekologii. Tak, właśnie ekologii. Mamy na myśli ekologię ruchomych obrazów. Istnieje na co dzień ich nadmiar. A jeśli tak, potrzebne staje się rozumne, przewidujące gospodarowanie zarówno tym, co cenne, jak i ewentualnymi odpadami.

Najpierw jednak trzeba będzie radykalnie rozprawić się z pewnym trybem myślenia, a może raczej należałoby powiedzieć, barbarzyńskiej bezmyślności człowieka. Stary film – to film bezużyteczny. Czyli śmieć? Obiekt uznany przez kogoś za niepotrzebny i zbędny? Zalegający na półkach magazynów. Nikomu do niczego nieprzydatny. Na dodatek niebezpieczny, bo łatwopalny. Zatem można, a nawet należy się go pozbyć.

Fatalny to w skutkach pogląd – będący kiepskim usprawiedliwieniem praktyk anihilacyjnych, jakimi tylekroć niszczone w przeszłości

Filmy – śmieci

ruchome obrazy. Niestety, tak myślało i nadal myśli bardzo wiele osób, którym w bezpośrednim kontakcie z przejawami dorobku kulturalnego audiowizualności zabrakło pewnej dozy wyobraźni.

Proza losu ogromnej ilości filmów uznanych za „śmieciowe” wygląda mniej więcej tak. Co z taką szpulą zrobić? Zwłaszcza, gdy na półkach są ich tysiące. Wyrzucić, usunąć z magazynu, gdzie zalegają, zrobić miejsce dla nowych, jednym słowem pozbyć się ich definitywnie, skoro – jako „przeterminowane” i tym samym niechciane przez ogół konsumentów – na nic się już nie przydadzą. No, prawie na nic – o czym za chwilę.

Idea zakładania archiwów filmowych, bynajmniej nie nowa, sięga najodleglejszych początków kinematografii. Tym, który pierwszy na świecie rzucił tę myśl i upomniał się o nie już w 1898 roku, był Bolesław Matuszewski. Znacznie gorzej rzecz wyglądała z dużo późniejszą, profesjonalnie zorganizowaną, instytucjonalną praktyką ocalania filmów umożliwiającą skuteczne ratowanie ich od zagłady. Urzeczywistniła się ona dopiero u schyłku kina niemego.

Niszczenie bezmyślnie wyrzucanego na kulturowy śmietnik materialnego dorobku kinematografii to proceder niemal tak stary, jak ona sama. Stare i najstarsze taśmy już na przełomie XIX i XX wieku i w kolejnych dekadach unicestwiano nader skutecznie w kadziach zakładów chemicznych lub na wysypiskach śmieci, przez co przetrwał ledwie niewielki procent dawnych produkcji. Tym bardziej doniosłą dla nas wszystkich wartość poznawczą mają zdarzające się od czasu do czasu wspaniałe znaleziska. Przywołajmy w tym miejscu kilka szczególnie spektakularnych przykładów takich odkryć.

W roku 1978 odnaleziono w Kanadzie doskonale zakonserwowany w wiecznej zmarzlinie zbiór ponad pięciuset puszek z niemymi filmami, które wyrzucone zostały w roku 1929 jako pozostałość po działającym – w czasach gorączki złota – w Dawson City nad rzeką Yukon od roku 1910 stałym kinie o nazwie „Orpheum Theatre”. W tej naturalnej zamrażarce, bezcenne taśmy przeleżały blisko pół wieku; dziś materiały te są pieczołowicie przechowywane w Library and Archives of Canada oraz w Archiwum Filmowym waszyngtońskiej Biblioteki Kongresu.

W roku 2000 brytyjski kolekcjoner Peter Worden przekazał Archiwum Filmu i Telewizji British Film Institute unikatowej wartości kolekcję ponad ośmiuset filmów z czasów końca ery wiktoriańskiej i początków panowania króla Edwarda VII. O niezwykłej wadze historycznej tego zbioru najlepiej mówi panujące wśród znawców tej epoki przekonanie, iż opisywane uprzednio dzieje filmu brytyjskiego lat 1899–1907 trzeba praktycznie napisać od nowa, co zresztą wkrótce potem uczyniono[1].

[1] *The Lost World of Mitchell & Kenyon. Edwardian Britain on Film*, red. V. Toulmin, P. Russell, S. Popple, London 2004.

Fenomenalne odkrycia przyniosła prowadzona przez długie miesiące wędrowną kwerenda filmowa po interiorze podjęta przez grupę pasjonatów podróżników na kontynencie australijskim. W rzadko odwiedzanych miejscach tego kraju odnaleziono wówczas wiele zapomnianych produkcji, w tym uważany za najstarszy na świecie film pełnometrażowy, nakręcony w Australii dramat sensacyjny *The Story of the Kelly Gang* (1906). Efekty zakrojonych na szeroką skalę poszukiwań okazały się znakomite. W trakcie pełnej przygód pionierskiej kwerendy zespołu entuzjastów natrafiono nie tylko na filmy produkcji australijskiej, lecz również na szereg unikatowych tytułów kina światowego.

Z kolei w latach 2009–2010 w zbiorach nowozelandzkiego Archiwum Filmowego w Wellington odnalezionych zostało siedemdziesiąt pięć filmów amerykańskich unikatowej wartości, wśród nich między innymi: *Dolly of the Dailies* Waltera Edwina z Mary Fuller (1914) i *Maytime* Louisa J. Gasniera z Clarą Bow (1923), *Upstream* Johna Forda (1927) oraz *Mary of the Movies* Johna McDermotta (1923), najstarszy z zachowanych tytułów produkcji wytwórni Columbia. Decyzją ministra sztuki, kultury i dziedzictwa narodowego Nowej Zelandii Chrisa Finlaysona kolekcja wkrótce potem trafiła do zbiorów Archiwum Filmowego Biblioteki Kongresu w Waszyngtonie.

W Wielkiej Brytanii, we wnętrzu cynowego pojemnika odkryto archiwalną taśmę filmową; jak się okazało, był to najstarszy kolorowy film świata (patent systemu reprodukcji barwnej, w którym go nakręcono, zarejestrowany został 22 marca 1899 roku); eksperymentalny film zrealizował w roku 1902 przedwcześnie zmarły brytyjski filmowiec i wynalazca Edward Raymond Turner (1873–1903).

Również w tym przypadku nie może być mowy o znalezisku dokonanym „na śmietniku”, ów unikatowej wartości materiał zdjęciowy ocalał bowiem dzięki temu, że został zdeponowany przez spadkobierców w zbiorach brytyjskiego National Museum of Science już w roku 1937. Przeleżał tam w magazynie przez wiele następnych lat i został na nowo odkryty oraz pieczołowicie odrestaurowany dopiero w naszym stuleciu w laboratorium National Media Museum w Bradford.

Kolory obrazów zarejestrowanych na taśmach Turnera urzekają widza subtelną urodą. Dopiero teraz okazało się, jak doniosłej klasy zabytek historyczny ery kina wczesnoniemego pozostawał przez dekady nieznany. Każdy, kto zamierza napisać historię filmu barwnego, będzie musiał to unikatowe znalezisko koniecznie uwzględnić.

Sensacją archiwalno-filmograficzną, która podana została do wiadomości publicznej jesienią 2012 roku, jest ogromna, licząca ponad trzysta pięćdziesiąt tytułów kolekcja filmów rosyjskich okresu niemego wyprodukowanych do roku 1917. Taśmy te ocalił i wywiózł z ogarniętej wojną domową Rosji rosyjski emigrant Samuel Kipnis, zmarły w 1982 roku na Florydzie.

Przez wiele lat zapomniana kolekcja stanowiła część zbiorów biblioteki University of Florida, po pożarze, jaki wybuchł na uczelni,

zapadła decyzja o pozbyciu się przez nią wielce kłopotliwych, bo łatwopalnych materiałów filmowych. Tym, który się nimi zaopiekował, jest ich kolejny posiadacz, amerykański biznesman Steven Krams, prezes firmy Magna-Tech Electronic Co. Inc. z siedzibą w północnym Miami; w roku 2012 Krams podjął decyzję o przekazaniu całości kolekcji do zbiorów archiwum wytwórni Lenfilm w Petersburgu.

Imponujący zbiór Kipnisa przedstawia sobą niezwykle wartość historyczną. Zapewne stanie się on przedmiotem wieloletnich badań i studiów, a także nowych zaskakujących ustaleń. W tym przypadku również należy sądzić, iż dzieje przedrewolucyjnej kinematografii rosyjskiej – podobnie jak historię wczesnego kina brytyjskiego – trzeba będzie, przynajmniej w pewnych fragmentach, napisać praktycznie od nowa.

Na przekór wszystkiemu

Jak wynika z serii powyższych przykładów, trafienie na śmietnik, ale też do przysłowiowego lamusa nie zawsze oznacza definitywny przepadek filmowego materiału. Doza niezbędnej nadziei co do odwracalności takich niefortunnnych zdarzeń bierze się nie tylko z serii odkryć, o których była uprzednio mowa, lecz również z niewidocznej dla osób postronnych – przeżywającej współcześnie swoisty renesans – praktyki pozyskiwania i restaurowania starych kopii.

Od kilku dekad trwa prowadzony głębino z niezmierną intensywnością światowy remanent nie tylko najdawniejszej, lecz także nie tak dawnej przeszłości kinematografii. Jednym z wielu przykładów może tu być odnalezienie jedynej zachowanej kopii debiutanckiego dramatu sensacyjnego Stanleya Kubricka *Strach i pożądanie* (1953). To przypadek o tyle niezwykły, że niezadowolony autor próbował wykupić i zniszczyć wszystkie kopie swego filmu. W ciągu szeregu lat omal dopiął swego. Nie wiedział jednak, że jedna z nich trafiła do prywatnego archiwum, w którym ją niedawno temu odnaleziono.

Dzisiaj ratujemy od wyrzucenia na śmietnik historii kina niemal wszystko, co tylko da się uratować. Uświadomiwszy sobie skalę niepowetowanych strat, jakie poniosła w minionych dziesięcioleciach niszczycielskiego barbarzyństwa światowa kultura audiowizualna – nauczyliśmy się czegoś ważnego. W archiwach filmowych na całym świecie wre niemal wszędzie intensywna praca badawcza i rekonstrukcyjna, w wyniku której udało się odzyskać niezliczone tysiące unikatowej wartości utworów i materiałów filmowych.

W sukurs temu przyszła nowoczesna technologia. Dzięki fenomenalnemu rozwojowi technik przechowywania i konserwacji taśmy filmowej, jaki dokonał się na świecie w ostatnich kilku dekadach i nadal dokonuje, ludzkość zyskała znakomite narzędzia recyklingu i kulturowego odzysku archiwalnych materiałów filmowych.

Jesteśmy dzisiaj w stanie restaurować i ratować rzeczy do niedawna jeszcze milcząco skazywane na absolutne unicestwienie ze względu na opłakany stan techniczny beznadziejnie zniszczonych kopii. Niegdyś całkiem bezradni w podejmowanych wysiłkach, dziś już potrafimy przywrócić im życie. Niemożliwe stało się możliwe.

- Borde R., *Les cinémathèques*, Paris 1983
- Carey G., *Lost Films*, New York 1970
- Cherchi-Usai P., *Burning Passions. An Introduction to the Study of Silent Cinema*, London 1994
- Hall P., *In Search of Lost Films*, Albany, Georgia 2016
- Kofler B., *Legal Questions Facing Audiovisual Archives*, Paris 1991
- Matuszewski B., *Une nouvelle source de l'histoire. Paris 1898*. Przekład polski w tomie: *Nowe źródło historii. Reedycja krytyczna*, przekład, opracowanie i przedmowa Z. Czeczot-Gawrak, Warszawa 1995
- Mitchell W.J.T., *What do pictures want? The lives and loves of images*, Chicago 2005. Przekład polski: *Czego chcą od nas obrazy?*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2015
- Pacewicz T., *Trzy kręgi zagłady*, „Kino” 1985, nr 9
- Slide A., *Nitrate Won't Wait: A History of Film Preservation in the United States*, Jefferson, NC – London 1992
- The Lost World of Mitchell & Kenyon. Edwardian Britain on Film*, red. V. Toulmin, P. Russell, S. Popple, London 2004
- Zielinski S., *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens Und Sehens*, Reinbeck 2002. Przekład polski: *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2010