

Mikołaj Jazdon

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)

WIADOMOŚCI Z PRZESŁANIEM.
THE MARCH OF TIME JAKO NOWY TYP
 AMERYKAŃSKIEJ KRONIKI FILMOWEJ LAT 30.

W arcydziele Orsona Welleśa *Obywatel Kane* (1941) odnajdujemy jedno z najbardziej znanych przedstawień klasycznej kroniki filmowej, jaką jest sekwencja z wydaniem specjalnym kroniki *News on the March*. Powszechnie uważana za krytyczny osąd nad tą formą dokumentalizmu filmowego w istocie stanowi udaną trawestację formuły nowego dziennikarstwa filmowego, jakim okazał się w Ameryce drugiej połowy lat 30. cykl *The March of Time*. Na tle innych kronikalnych serii produkowanych w tym czasie w USA i na świecie stanowił on nową jakość¹. W miejsce typowej cotygodniowej kroniki, będącej kalejdoskopem skrótowo relacjonowanych najświeższych wydarzeń krajowych i zagranicznych, producenci wydawnictwa Time zaproponowali filmowy miesięcznik opinii, będący swego rodzaju odmianą dokumentu publicystycznego, zawierającego nierzadko prowokującą do dyskusji ocenę przedstawionych wydarzeń. Wersję Welleśa można odczytywać nie tylko jako krytykę pewnej formy opisu rzeczywistości, czym zapewne jest ona w kontekście samej opowieści filmowej o losach tytułowego bohatera, ale także jako wyraz uznania dla nowoczesnej dziennikarskiej formuły filmowej, co łatwiej dostrzec, analizując *News on the March*² jako osobny utwór, film w filmie, biorąc przy tym pod uwagę ówczesny (koniec lat 30. i początek 40.)³ kontekst medialny. *News on the March* mógł zadziałać jako czytelne

¹ „W 1937 roku *The March of Time* nagrodzono Oscarem za zrewolucjonizowanie formuły kroniki filmowej. Niektórzy przedstawiciele przemysłu filmowego ubolewali z powodu przyznania nagrody i samego trendu. «Motion Picture Herald» ostrzegął na swoich łamach, że oznacza to zagładę kina jako przestrzeni «publicznej ucieczki od gorzkiej rzeczywistości, utrapień i chaosu życia»” („In 1937 *The March of Time* received an Academy Award for having «revolutionized» newsreels. Some industry elements deplored the award and the trend. It meant the destruction, warned the *Motion Picture Herald*, of the theater as «the public’s escape from the bitter realities, the anguishes, and the turmoil of life»”), E. Barnouw, *Documentary. A History of The Non-Fiction Film*, New York – Oxford 1993, s. 122; wszystkie tłumaczenia w artykule są mojego autorstwa – M.J.

² Przywołuję tutaj *News on the March* z tego prostego powodu, że ta pastiszowa wersja *The March of Time* jest o wiele lepiej znana widzowi niż wersje oryginalnej kroniki, które w ciągu ostatnich dziesięcioleci były niezmiernie rzadko pokazywane, omawiane i komentowane, nawet przez badaczy zajmujących się dziejami filmu dokumentalnego. W ten sposób to właśnie kronika filmowa z *Obywatela Kane’a* przechowuje i przekazuje pamięć o cyklu produkowanym przez koncert Time’a.

³ W artykule tym koncentruję się tylko na początkowym okresie działalności *The March of Time*. To właśnie do pochodzących z tego okresu wydań kroniki odnosiła się parodystyczna wersja Orsona Welleśa, umieszczona na początku *Obywatela Kane’a*.

odwołanie do *March of Time* pod tym warunkiem, że cykl ten był znany setkom tysięcy widzów w USA i poza jego granicami, gdzie dystrybuowano go w różnych wersjach językowych. Realizując pastisz znanej serii, Welles w istocie składał hołd najbardziej udanej formie dziennikarstwa filmowego, jaką znało kino lat 30. Jak napisali historycy kina faktów, Jack C. Ellis i Betsy A. McLane: „*The March of Time* odniósł najbardziej znaczący i długotrwały sukces spośród wszystkich dokumentalnych form powstającym w czasach poprzedzających pojawienie się telewizji”⁴.

Kroniki filmowe są w istocie tak stare jako samo kino i jak pisze Marek Hendrykowski wywodzą się „z zapoczątkowanej w epoce kina wczesnoniemego formuły dziennika filmowego”⁵. Charakteryzując tę odmianę filmu niefikcyjnego i jego dzieje, Ephraim Katz w swojej encyklopedii kina wskazuje na filmy braci Lumière z *Wyjściem robotników z fabryki* (1895) na czele – jako na utwory inicjujące dzieje gatunku. Jego dynamiczny rozwój w epoce kina niemego – naznaczony światową dominacją francuskiej wytwórni Pathé – uległ przemianom na skutek zawirowań w europejskim przemyśle filmowym spowodowanych wybuchem I wojny światowej, a później wprowadzeniem dźwięku do filmu, co w znaczący sposób odmieniło jego charakter (użycie komentarza w różnych językach w miejsce napisów międzyujęciowych) i zasięg dystrybucyjny.

Skupiając uwagę na kinie amerykańskim lat 30., gdzie pojawił się wspomniany cykl *The March of Time* (dalej będę posługiwał się także skrótem *MOT*), warto pokrótce scharakteryzować powstające wówczas kroniki filmowe. Typowa amerykańska kronika filmowa epoki kina dźwiękowego to ukazujący się dwa razy w tygodniu magazyn aktualności o długości 9–10 minut, złożony z 8–9 tematów, czyli krótkich, bo trwających około minuty newsów. Była to ówczesna forma *infotainment*, którą amerykański satyryk, Oscar Lewant, określił żartobliwie jako „serię katastrof uzupełnioną pokazem mody”⁷. Z trzydziestu tytułów istniejących jeszcze w czasach, gdy dokonywał się przełom dźwiękowy w kinie, ostatecznie na rynku amerykańskim pozostało pięć dużych kronik filmowych. Wszystkie były dziełem prywatnych wytwórni, których nazwy kojarzą się przede wszystkim z produkcją hollywoodzkich filmów fabularnych: *Fox Movietone News*, *Paramount News*, *Universal News*, *Pathé News* (z czasem przemianowana na *Warner Pathé News*) oraz *Hearst International Newsreel* (zmieniona potem na *Hearst Metrotone News*, a wreszcie na *News of the Day*)⁸.

W szczytowym okresie tylko w USA amerykańskie kroniki filmowe oglądało około 40 milionów widzów, a na całym świecie liczba ich dochodziła do 200 milionów. Dla porównania w omawianym tu okresie powstawania, rozwijania i największej popularności serii realizowanej przez Louisa de Rochemont, czyli „pod koniec lat 30. i w czasie II wojny światowej *MOT* było oglądane przez

⁴ „*The March of Time* had the most substantial and sustained success of any documentary-like material prior to television”, J.C. Ellis, B.A. McLane, *A New History of Documentary Film*, New York – London 2008, s. 78.

⁵ M. Hendrykowski, *Kronika filmowa*, w: tegoż, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 158.

⁶ Przed I wojną światową czołową rolę w Europie, a także USA odgrywała francuska wytwórnia Pathé, która w 1911 roku wprowadziła na rynek amerykański *Pathés Weekly*.

⁷ „[...] a series of catastrophes followed by a fashion show”, R. Fielding, *The March of Time 1935–1951*, New York 1978, s. 6.

⁸ Podają za: R. Fielding, *The March of Time...*

ponad 20 milionów widzów w 9 tysiącach kin w USA”⁹. Poszerzając trochę perspektywę oglądu i wychodząc poza krąg amerykańskich kronik, a także oddalając się od czasów największej świetności tego gatunku ku momentowi zmierzchu, który nadszedł w latach 50. XX wieku, odnotujmy, że według danych zebranych w latach 1949–1952 „około jednej dziesiątej populacji globu (215 milionów widzów: 45% w USA, 33% w Europie, 10% w Azji, 5% w Związku Radzieckim, 4% w Ameryce Południowej, 2% w Afryce i 1% w Azji) chodziło regularnie, co tydzień do kina. Większość z blisko 100 tysięcy kin odwiedzanych przez tą widownię wyświetlała kroniki filmowe jako dodatki do filmów fabularnych w ramach standardowego programu”¹⁰.

Przez kilka dekad poprzedzających epokę telewizji kroniki filmowe, wyświetlane obok filmów krótkometrażowych jako dodatki poprzedzające „danie główne”, którym była projekcja filmu fabularnego, stanowiły dla milionów widzów podstawowe źródło informacji na temat świata. Przedstawiały obrazy z odległych zakątków globu, ukazywały twarze znanych polityków, wybitnych artystów i naukowców, wynalazców, odkrywców, przywódców religijnych, ale także zbrodniarzy, pokazywały konflikty zbrojne i katastrofy, przybliżały kultury różnych narodów, najnowsze zdobycze techniki, trendy mody, rekordy sportowe, cuda przyrody i dzieła architektów dawnych i współczesnych. Wszystko to w formie kalejdoskopu newsów, z reguły omijających kontrowersyjne tematy, starających się przede wszystkim zabawić widownię wiadomościami o różnej zawartości ładunku sensacyjnego, często w formie opartej na inscenizacji, rekonstrukcji i fingowaniu najróżniejszych wydarzeń, bez jakichkolwiek starań o uprzedzenie widowni o „autentyzmie” pokazywanych materiałów. „Kroniki powszechnie przyjmowały format magazynów informacyjnych, co wynikało z wpływu, jaki na ich charakter miała prasa drukowana. Historie w nich przedstawiane były zazwyczaj prezentowane w ramach sztywnych kategorii, takich jak aktualności, informacje sportowe, różne nowości i moda”¹¹.

Na tle kronik będących często zestawieniami ciekawostek podanych w formie minutowych tematów (można je określić mianem ówczesnych newsów) *The March of Time* wyróżniał się pod kilkoma względami. Jak podaje Raymond Fielding w książce poświęconej tejże serii, w odróżnieniu od typowej kroniki filmowej *MOT* ukazywał się nie dwa razy na tydzień, ale tylko raz w miesiącu, a do tego nie relacjonował najświeższych wydarzeń. Od momentu pojawienia się pierwszego wydania *MOT* systematycznie zmniejszał liczbę tematów składowych w kolejnych wydaniach aż do przybrania formy kroniki monotematycznej w 1938 roku. Każde wydanie trwało około 20 minut, czyli dwukrotnie dłużej niż przeciętna

⁹ „At its peak, in the late 1930s and the years of World War II, it was seen in the United States of America by over twenty million people a month in 9,000 theatres”, J.C. Ellis, B.A. McLane, *A New History...*, s. 78.

¹⁰ „[...] estimated that about one-tenth of the global population (215 milion spectators: 45% USA, 33% Europe, 10% Asia, 5% Soviet Union, 4% South America, 2% Africa, and 1% Asia) went to the cinema on a weekly basis. Most of the roughly estimated 100,000 cinemas went to were believed to show newsreels as a regular part of their program”, R. Vande Winkel, *Newsreel Series: Word Overview*, w: *Encyclopedia of Documentary Film*, vol. 2, ed. I. Aitken, New York 2006, s. 988.

¹¹ „Newsreels commonly maintained a magazine format or structure, a result of print journalism’s influence. Stories were commonly divided into rigid categories, such as news, sports, novelties, and fashion”, J. Malitsky, *Newsreels and Documentary Film*, w: *Encyclopedia of Documentary Film...*, vol. 2, s. 992.

kronika, co wraz ze wspomnianym ograniczaniem liczby tematów wpływało na poszerzenie spektrum oglądu podjętej problematyki. Sprzyjało temu posługiwanie się przez realizatorów najróżniejszymi wizualnymi rozwiązaniami formalnymi w rodzaju śródtytułów, mapek czy materiałów archiwalnych. Tymczasem twórcy wielotematycznych kronik starali się przede wszystkim nadać swoim przekazom charakter dynamicznego przeglądu aktualności. Wymowne jest też porównanie kosztów realizacji przeciętnej kroniki filmowej, które oscylowały wokół kwoty rzędu 8–12 tysięcy dolarów, z budżetem *MOT*, który wahał się między 25 a 75 tysięcy dolarów¹².

W przeciwieństwie do „zwykłych” kronik, dążących do wytworzenia wrażenia obiektywnego przekazu, *MOT* bywał często otwarcie stronniczy, nie ukrywając swoich sympatii i antypatii względem prezentowanych postaci czy wydarzeń. W ślad za tym szło nieskrywane zainteresowanie twórców *MOT* tematyką kontrowersyjną, podejmowaną celowo, by sprowokować wokół niej dyskusję.

Ten rodzaj podejścia do formowania przekazów w *The March of Time* wiąże się bezpośrednio z genezą powstania tego filmowego magazynu i jego miejscem w ramach pewnej strategii medialnej przyjętej przez zarządzających korporacją Time’a. Jak pisze Fielding: „Nie ulega wątpliwości, że w połowie lat 30. nadszedł czas na «kronikę komentującą wydarzenia» [*interpretative newsreel*], czyli taką, która prezentując wybrane wydarzenia i umieszczając je w określonym kontekście, wskazywałaby równocześnie miejsce, jakie zajmują one na mapie bieżącego życia społecznego i politycznego”¹³. Odpowiednikiem prasowym tego typu kroniki był ukazujący się od 1923 roku tygodnik „Time the Weekly News-Magazine”, wydawany przez Henry Luce’a i Bretona Haddena, prezentujący nowy typ dziennikarstwa, który choć nie był wolny od wad, charakteryzował się „odpowiedzialnością w przedstawianiu i analitycznym opracowaniu wiadomości. Redaktorzy wprowadzili na jego łamy nowy typ dynamicznego, «mocnego» pisarstwa publicystycznego, obfitującego w obrazowe porównania i sformułowania, które miały prowokować do myślenia”¹⁴. W ślad za sukcesem komercyjnym tygodnika, którego odbiór nie był letni i obfitował w krytyczne komentarze płynące z wszystkich krańców sceny politycznej, korporacja Time’a podjęła decyzję o wprowadzeniu na rynek w 1929 roku miesięcznika o tematyce ekonomicznej, „Fortune”.

Sukces tygodnika zachęcił dyrektora generalnego korporacji Time do rozszerzenia działalności na obszar radia. W 1928 roku powstają pierwsze serwisy informacyjne oparte na artykułach z tygodnika „Time”, które Larsen określił mianem *newscasting*, co z czasem stało się też nazwą osobnego programu. Miarą powodzenia tego projektu jest fakt retransmitowania zawartych w serwisie przekazów przez 33 stacje radiowe w USA. W serwisach radiowych z serii *Newscasting* (trwających 10–15 minut) dramaturgię przekazu budowano, zarówno dobierając wiadomości o określonej treści, jak i zlecając ich czytanie zawodowym aktorom, potrafiącym wzmocnić emocjonalny wyraz słów, czy wreszcie stosując sugestywny

¹² Wszystkie powyższe informacje podaję za Raymondem Fieldingiem.

¹³ „Clearly, by the mid-1930’s the time had arrived for an ‘interpretative newsreel’ – one that would explore selected news events, sketch in backgrounds, and give meaning within the social and political context of contemporary life”, R. Fielding, *The March of Time...*, s. 6–7.

¹⁴ „The magazine’s journalistic style was an odd blend of newspaper brevity and magazine exposition – economical and pithy in its choice of words, yet reasonably descriptive and analytical in its treatment of news items”, tamże, s. 7.

podkład muzyczny. Programy służyły przede wszystkim promocji samego tygodnika. Radio emitowało je bezpłatnie w zamian za treści do serwisów pochodzące ze stron „Time’a”. Powodzenie tego projektu przyczyniło się do decyzji o poszerzeniu działalności radiowej o produkcję programu *The March of Time* (1931–1945), którego emisję rozpoczęto 6 marca 1931 roku na falach stacji CBS (z czasem także nadawało go NBC). Jak łatwo się domyślić, to właśnie ten cykl stał się punktem wyjścia dla kroniki filmowej noszącej ten sam tytuł. Wiele z praktyk realizacyjnych wprowadzonych do tego pionierskiego programu radiowego znalazło rozwinięcie w jego wersji kinowej.

Program radiowy *MOT* nadawany był w różnych formatach – czasem raz w tygodniu w wersji 30-minutowej, innym razem nawet do trzech razy tygodniowo po 15 minut. Każde wydanie realizował 75-osobowy zespół, który potrzebował na jego przygotowanie około 1000 roboczogodzin. Program miał trzy dźwiękowe znaki rozpoznawcze. Pierwszym była nadawana na początku piosenka Harolda Arlena, z której pochodził tytuł cyklu, drugim powtarzana na antenie co jakiś czas kwestia „Time – Marches On!”, trzecim – charakterystyczny głos (zwany „głosem czasu” – Voice of Time) w wykonaniu jednego z trzech lektorów: Teda Husinga, Harry’ego Zella lub Westbrooka van Voorhisa. Ten ostatni czytał później komentarze do kolejnych wydań kroniki filmowej *MOT*, a rozbrzmiewający z kinowego ekranu Voice of Time w jego wykonaniu zaczęto czasem określać mianem „głosu Boga” (Voice of God)¹⁵, a przez bardziej złośliwych „głosem grobu” (Voice of the Tomb)¹⁶.

Elementem charakterystycznym dla radiowego cyklu *The March of Time* było posługiwanie się na antenie aktorami wcielającymi się w postacie znanych z prasy polityków i artystów. Pomysł wykorzystania imitatorów, których głosy stały się w radiowej przestrzeni odbioru rozpoznawalnymi głosami Roosevelta, Ghandiego, Hitlera, Stalina czy Mussoliniego, pochodził od Larsena. W ten sposób, wykorzystując brak prawnych przepisów regulujących podobne praktyki, radiowcy nadrabiali techniczne ograniczenia realizacyjne, które nie pozwalały na swobodną rejestrację dźwięku poza studiem radiowym. Doświadczenia te wykorzystał Orson Welles, jeden z aktorów wcielających się w wybrane postacie w serwisie *The March of Time*, realizując w 1938 roku słynną radiową adaptację *Wojny światów* Herberta George’a Wellsa, czyli faktoid w formule dźwiękowej relacji na żywo.

Opisana powyżej praktyka inscenizowania radiowych wywiadów i reportaży z aktorami udającymi bardziej lub mniej znane postacie życia publicznego stała się także elementem stylu filmowej serii *The March of Time*, choć w tym wypadku inspiracja¹⁷ pochodziła zapewne także z innych kronik filmowych, w których odtwarzanie i reżyserowanie „autentycznych” wydarzeń, zapisanych jakoby na żywo przez operatora, należało do powszechnie stosowanych praktyk. Z reguły twórcy kronik maskowali je, nie przyznając się do podobnych „oszustw”, podczas gdy realizatorzy *MOT* nie ukrywali tego faktu.

¹⁵ J.C. Ellis, B.A. McLane, *A New History...*, s. 80.

¹⁶ R. Fielding, *The March of Time*, s. 103.

¹⁷ Wcześniej, bo w 1933 roku, późniejszy główny reżyser *The March of Time* Louis de Rochemont rozpoczął realizację filmowego cyklu *March of the Years* opartego na sfilmowanych scenach z udziałem znanych postaci, w które wzorem radiowego *The March of Time* wcielali się aktorzy. Por. tamże, s. 33.

Pierwszym z brzegu przykładem jednej z najwcześniejszych tego typu realizacji jest chociażby nakręcona jeszcze w 1898 roku „relacja” z bitwy morskiej pod Santiago de Cuba. Nowojorscy filmowcy Albert E. Smith oraz J. Stuart Blackton, założyciele American Vitagraph Company, powstałej w 1897 roku, powrócili z frontu wojny kubańsko-amerykańskiej bez materiału na temat największego starcia, do jakiego doszło na morzu między okrętami obu krajów. Pragnąc usilnie uzyskać „autentyczny” materiał z bitwy, która już się zakończyła, postanowili nakręcić dramaturgicznego „newsa” w biurze Vitagraphu. Wykorzystali do tego celu wielkoformatowe fotografie okrętów wojennych, zakupione na ulicznych stoiskach z prasą. Fotograficzne sylwetki statków zaopatrzyli w niewielkie ładunki prochowe, umieścili je na powierzchni napełnionych wodą naczyń, z pomocą współpracowników wypełnili wnętrza dymem cygar, imitującym efekt mgieł i kanonady, by całość zarejestrować, a potem z powodzeniem wyświetlać jako najprawdziwszą relację ze słynnej morskiej batalii¹⁸. To tylko jeden z wielu przykładów rozpowszechnionej w późniejszych latach praktyki posługiwania się inscenizacją dla uzyskania materiału filmowego prezentowanego potem jako dokumentalny.

Realizatorzy *The March of Time* odtwarzali zarówno te wydarzenia, przy których nie było kamery, jak i te zapisane na taśmie filmowej, ale uznane przez redaktorów¹⁹ serii czy to za jakościowo nieodpowiadające stylistyce cyklu i dlatego wymagające odtworzenia, czy to grożące jakiegoś rodzaju brakiem czytelności. Pośrednim dowodem na istnienie takiego zagrożenia może być reakcja włoskiej widowni na fragmenty kroniki sfingowane przez Orsona Wellesa w *Obywatelu Kane*. Reżyser celowo wzmocnił ich „dokumentalny” charakter, umieszczając na niektórych ujęciach rysy i zniekształcenia, którym ulega materiał filmowy ze względu na okoliczności samej rejestracji, eksploatacji czy przechowywania. Według relacji samego Wellesa w momencie wyświetlania w kinie tych właśnie fragmentów *Obywatela Kane’a* włoska publiczność reagowała krzykiem, domagając się poprawy jakości wyświetlania²⁰. Przewornie i przewidujący redaktorzy *MOT*, chcąc uniknąć podobnych reakcji, posuwali się nawet do tak z pozoru drobnych ingerencji jak podmienienie głosu angielskiego ministra transportu Hore-Belisha głosem nowojorskiego aktora, gdy uznano sposób mówienia pierwszego za „niewyraźny i zbyt brytyjski”²¹. Zabieg ten zastosowano już w pierwszym wydaniu *The March of Time*, którego premiera odbyła się w Nowym Jorku 1 lutego 1935 roku. Z sześciu zamieszczonych w nim tematów w aż pięciu znalazły się odegrane lub zainscenizowane sytuacje, czy to z udziałem ich prawdziwych

¹⁸ Por. A.E. Smith, *Taking the Camera to War*, w: *Imagining Reality. The Faber Book of Documentary*, ed. K. Macdonald, M. Cousins, London – Boston 1996.

¹⁹ „Skoro istotą działalności związanej z realizacją *March of Time* jest zbieranie informacji, to, jak twierdzono, bardziej zasadne jest nazywanie realizatorów biorących udział w tym przedsięwzięciu redaktorami [*editors*] niż reżyserami, choć z punktu widzenia powszechnie stosowanej przez nich praktyki odtwarzania i inscenizowania wydarzeń przed kamerą bardziej zasadne byłoby posługiwanie się tym drugim określeniem” („It was felt, as a master of policy, that the term ‘editor’ was more appropriate to a news-gathering enterprise, although in view of the *March of Time’s* well-known practice of dramatically re-creating events, the term ‘director’ would have been particularly appropriate”), R. Fielding, *The March of Time...*, s. 96.

²⁰ „Orson Welles: *They all stood up and hissed and boed because the quality of the film was so bad. Peter Bogdanovich: They missed the point entirely*”, P. Bogdanovich, *Interview with Orson Welles*, w: *Orson Welles’s Citizen Kane. A Casebook*, ed. J. Naremore, Oxford 2004, s. 49.

²¹ Podają za R. Fielding, *The March of Time...*, s. 43.

uczestników, czy też aktorów (zwanych naśladowcami – *impersonators*), którzy się w nich wcielili.

Inscenizowany materiał wypełniał kronikę w różnym stopniu. Czasem łącznie go z autentycznymi ujęciami, jak w przypadku tematu noszącego tytuł *Deibler* z pierwszej kroniki *MOT* pokazanej w drugim roku istnienia serii (premiera: 7 stycznia 1936 roku) i opowiadającego o kacie z paryskiego więzienia, którego udało się zarejestrować na taśmie filmowej w krótkim ujęciu nakręconym z ukrycia. Połączono je następnie ze scenami odegranymi przez imitatora, odpowiednio dobrane do tego zadania ze względu na typ budowy ciała oraz urodę i ucharakteryzowanego tak starannie, że odróżnienie prawdziwego kata, Pierre'a Deiblera, od „falszywego” jest niezwykle trudne. Przy podobnych działaniach znacząca rola przypadała montażystom łączącym oba rodzaje zapisu. Skuteczność tych zabiegów możemy i dzisiaj podziwiać, oglądając chociażby jedną z bardziej znanych scen z *MOT*, zamieszczoną w drugim filmie serii, w sekwencji tematycznej pt. *Germany* i opowiadającej o drodze Hitlera do władzy. Przedstawia ona wodza III Rzeszy siedzącego przed kominkiem i wpatrującego się w ogień. Nakręcona w nowojorskim studiu scena została zrealizowana tak starannie i sugestywnie, że w oglądanej trochę z boku i od tyłu sylwetce aktora „rozpoznamy” postać do złudzenia podobną do führera. Część jego twarzy tonie w mroku. Wódz siedzi i wspomina kluczowe momenty swojej kariery, które wyniosły go na szczyty władzy w Niemczech. Role retrospekcji grają w tej sekwencji archiwalne ujęcia z Hitlerem i maszerującymi oddziałami nazistowskich ugrupowań paramilitarnych.

Innym, może jeszcze bardziej wymownym przykładem oddającym charakter podobnych „autentyków” jest inscenizowany materiał z otwarcia stacji latających łodzi Pan American Airways nakręcony poza nią, na Florydzie, jakiś czas przed relacjonowanym wydarzeniem (!). W ten sposób redaktorzy wydania chcieli zapewnić „świeżość” donoszącemu o tym filmowemu newsowi, który trafił do kin wraz z całą kroniką na krótko po faktycznym zainicjowaniu działalności przez nowy port wodnosamolotów. Przykładem jednej z bardziej zasadnych rekonstrukcji było zainscenizowanie i zarejestrowanie scen napaści szturmowców SA na żydowskie sklepy w Niemczech oraz palenia książek autorów pochodzenia żydowskiego. Sceny te powstały w New London w stanie Connecticut i weszły do siódmego wydania *MOT* z października 1935 roku, konkretnie do otwierającego film tematu *Palestine*, omawiającego prześladowania Żydów w III Rzeszy i działalność organizacji syjonistycznych w Palestynie. Bez wątplenia trudno byłoby zdobyć w tym czasie autentyczny materiał na ten temat z nazistowskich Niemiec. Jednak zdaniem Roya Paula Madsena podobne praktyki inscenizacyjne, dokonywane pod szyldem przekazów dokumentalnych, podważały ich wiarygodność, dlatego zamiast kroniką filmową woli nazywać *MOT* paradokumentem (*dramatized documentary*): „Dawna seria dokumentalna *The March of Time* oferowała pogłębiony wgląd w bieżące sprawy publiczne z lat 1935–1951, posługując się w całości inscenizowanym materiałem filmowym, prezentowanym jako dokumentalna prawda. Choć samo rekonstruowanie wydarzeń przed kamerą mogło być uprawnione i uzasadnione, to posługiwanie się aktorami wygłaszającymi napisane kwestie było tak oczywiste, że budziło u odbiorców uzasadniony sceptycyzm co do charakteru pokazywanych materiałów”²².

²² „The old *March of Time* series presented in-depth current affairs documentaries between 1935 and 1951 which had completely dramatized sequences presented as documentary truths. The reenactments

Znaczącą cechą odróżniającą MOT od cotygodniowych kronik było podejmowanie przez jej wydawców tematów kontrowersyjnych²³ lub nadawanie takiego charakteru przedstawianym wiadomościom. Twórcy kroniki poruszali drażliwe tematy, jeśli szło zarówno o sprawy krajowe, jak i zagraniczne. „Podczas gdy tematyka Wielkiego Kryzysu była przez kino hollywoodzkie lat 30. ignorowana lub podejmowana niejako ukradkiem, MOT wskazywał na jego skutki: nędzę, bezrobocie i panoszącą się w polityce demagogię (w tematach z różnych wydań kroniki takich jak: *Huey Long*, 1935; *Father Coughlin*, 1935; *Strikebreaking*, 1935; *Unemployment*, 1937). Jeśli idzie o tematykę międzynarodową, to podczas gdy większość kronik unikała tematów dotyczących rozwoju niebezpiecznych ruchów politycznych i militarystycznych, MOT stawiał czoła takim zagadnieniom jak machinacje Hitlera, Stalina, Mussoliniego czy Tojo (tak jak w *Nazi Conquest – No. 1*, 1938; *The Mediterranean – Background of War*, 1939; *Japan – Master of the Orient*, 1939; *Newsfronts of War – 1940*, 1939). [...] Jednym z najbardziej politycznie kontrowersyjnych filmów w historii amerykańskiego kina było wydanie MOT zatytułowane *Inside Nazi Germany* (1938). Jego autorzy w 16-minutowym materiale dokonali wglądu w podlegające ścisłemu nadzorowi i kontroli życie obywateli państwa niemieckiego, które coraz bardziej domagało się od nich oddania i wierności nacjonalistycznym ideom. Kronika pokazuje przygotowania Niemiec do przyszłej wojskowej i ekonomicznej ekspansji. Film powstał w czasie, gdy większość amerykańskiej opinii publicznej niezachwianie popierała politykę izolacjonizmu, a rząd opowiadał się za zachowaniem bezpiecznej neutralności”²⁴.

Kontrowersyjność podejmowanej przez MOT tematyki przysparzała jej kłopotów z cenzurą. Wspomniany materiał o Hitlerze został w całości usunięty przez kanadyjskich cenzorów, którzy uznali go za „nakłaniający do wojny” i dopuścili na ekrany swojego kraju okrojoną wersję tego wydania kroniki. W innych przypadkach kontrowersje wzbudzał sposób prezentowania znanych postaci życia publicznego, w szczególności polityków, jak to miało miejsce z satyrycznym ukazaniem byłego gubernatora Luizjany, demagogicznego senatora Hueya P. Longa w trzecim wydaniu MOT z kwietnia 1935 roku. W jednej z włączonych do materiału scen w Longa wcielił się aktor, by odegrać rolę w filmowej rekonstrukcji skandalicznego wydarzenia, do którego doszło z udziałem senatora, gdy ten ubrany w pizamę przyjął na audyencji w hotelowym pokoju dowódcę niemieckiego krążownika „Emden”, czyniąc tym zagranicznemu gościowi wielki afront. Dodajmy,

may have been valid and justified, but the use of actors speaking written dialogue was so obvious as to arouse the viewer's skepticism”, R.P. Madsen, *The Impact of Film. How Ideas Are Communicated Through Cinema and Television*, New York – London 1973, s. 327.

²³ „Zarówno pod względem zawartości, jak i formy *The March of Time* zrywał z dotychczasową tradycją kroniki filmowej, stawiając na prowokowanie. Czasem prowokowani byli liberałowie, innym razem konserwatyści” („In content as well as style, *The March of Time* broke with newsreel tradition: it set out to be provocative. Sometimes it provoked liberals, sometimes conservatives”), E. Barnouw, *Documentary. A History of The Non-Fiction Film...*, s. 121.

²⁴ „Still, while fiction features in the thirties ignored or dealt only covertly with the Depression, MOT acknowledged the breadlines, unemployment, and the political demagoguery it gave rise to (for example, *Huey Long*, 1935; *Father Coughlin*, 1935; *Strikebreaking*, 1935; *Unemployment*, 1937). Internationally, while the newsreels avoided controversial political and military developments, MOT tackled the machinations of Hitler, Stalin, Mussolini, and Tojo (as in *Nazi Coquest – No. 1*, 1938; *The Mediterranean – Background of War*, 1939; *Japan – Master of the Orient*, 1939; *Newsfronts of War – 1940*, 1939)”, J.C. Ellis, B.A. McLane, *A New History...*, s. 79.

że i w tym wypadku sfingowany materiał filmowy zmontowano z autentycznymi ujęciami zarejestrowanymi, gdy senator wizytował krążownik, starając się załagodzić skandal. O granicach, jakie redaktorzy *MOT* wyznaczali swoim manipulacjom, świadczy także komentarz umieszczony na ścieżce dźwiękowej towarzyszącej tej autentycznej scenie: „Następnego dnia w ubraniu skompletowanym z tego co udało mu się pożyczyć od przyjaciół rewanżuje się wizytą, odwiedzając krążownik, za co zostaje uhonorowany salwą należną gubernatorowi”²⁵.

W podobny sposób, nie tając kontrowersji, pokazany został bohater słynnej imitacji *MOT*, czyli *News on the March* z filmu Orsona Wellesa. Kane jest w niej przedstawiany jak magnat prasowy oskarżany przez jednych o sympatie profaszystowskie, a przez drugich o bycie komunistą. Kronika przypomina skandal, który Kane’owi politykowi zamknął drogę do fotela prezydenta USA, ujawnia jego fanaberie i ekstrawagancje. Bezlitosność opisu dopiero co zmarłego magnata jest ni mniej, ni więcej, tylko naśladowaniem drapieżności redaktorów *MOT*. Warto zwrócić uwagę, że w przeciwieństwie do *MOT*, którego dokumentalizm bywał podważany ze względu na skalę posługiwania się jej twórców inscenizacją, kronikę Wellesa, która w sposób oczywisty nawiązywała do stylu filmowego cyklu reżyserowanego przez Louisa de Rochemont z *Time’a*, zwykło się określać jako utwór naśladowujący... typową kronikę filmową swoich czasów. Autor najbardziej znanej polskiemu czytelnikowi analizy filmu Wellesa, Grzegorz Królikiewicz, w swoim detalicznym opisie filmu zastępuje nazwę *News on the March* określeniem „kronika filmowa”, nieświadomy faktu nawiązania przez Wellesa do kroniki tak innej od wszystkich innych, jaką był *MOT*. Dostrzega w niej imitację, ale tylko w tym sensie, że Welles nie posłużył się zmontowanymi fragmentami autentycznych kronik, ale sam nakręcił materiał udający jakiś ogólnie przyjęty dokumentalny styl, wspólny wszystkim kronikom filmowym wyświetlanym na całym świecie. Opisując fragment *Obywatela Kane’a*, w którym pojawia się plansza z napisem *News on the March*, stwierdza: „Następnie widzimy napis *Kronika filmowa...* Co to za grupa ujęć, które teraz następują? Jest to narracja «typu dokumentalnego». Puszczamy do siebie «oko», bo jest to imitacja tego co nazywa się narracją zobiektywizowaną, dokumentalną”²⁶. W innym miejscu dodaje: „Myślę, że umieszczenie «kroniki filmowej» na początku filmu uwiarygodnia następującą po niej narrację”²⁷. Nie tylko polski badacz traktuje *The News on the March* jako kronikę jak wszystkie inne, nieświadomy, że jest to imitacja kroniki całkiem nowego typu. Randy Rasmussen, amerykański filmoznawca, stwierdza w tekście poświęconym *Obywatelowi Kane*: „*News on the March* wygląda i brzmi jak typowa kronika filmowa z lat 40. przez co możemy ją łatwiej zaakceptować jako krytykę tego typu przekazów dokumentalnych. Pełna jest zadrapań tak charakterystycznych dla filmowych materiałów archiwalnych. Brakujące klatki powodują niezamierzone skoki w płynności odtwarzania obrazu, a banalna muzyka wydaje się prymitywna i przesadzona. Do tego dochodzą drażniące sklejki monta-

²⁵ „Next day, in dress clothes borrowed piece by piece from friends, he returns the call and receives a governor’s salute”, R. Fielding, *The March of Time...*, s. 50.

²⁶ G. Królikiewicz, *Różyczka. Próba analizy filmu Orsona Wellesa Obywatel Kane*, Łódź 1993, s. 58.

²⁷ Tamże, s. 77.

żowe i niezgrabne przenikania, przerzucające narrację z jednego epizodu z życia Kane'a do innego, w sposób typowy dla kronik kręconych szybko i tanio"²⁸.

Zestawmy powyższe twierdzenia o reprezentatywnych charakterze Wellesowskiej imitacji *MOT* z charakterystyką serii pióra jednego z najbardziej cenionych historyków filmu dokumentalnego, Erika Barnouwa: „*The March of Time*, który miał swoją premierę w 1935 roku, nie był kroniką w żadnym znanym dotąd pojęciu. Seria łączyła w sobie sekwencje dokumentalne z bezceremonialnymi inscenizacjami. Wydarzenia, które już się rozegrały, odtwarzano przed kamerą nie tylko z udziałem ich uczestników, co praktykowano już wcześniej, ale także z udziałem zawodowych aktorów, którzy występowali w scenach napisanych przez scenarzystów, a do tego reżyserowanych, montowanych i udźwiękawianych przez zawodowców w stylu wypracowanym przez realizatorów radiowej serii, która nosiła ten sam tytuł. Zatem charakter aktualności przedstawianych w *The March of Time* był często całkowicie wytworem Time'a i niewiele miał wspólnego z tym, co rozumiano pod pojęciem «dokument», czy «kronika filmowa». Szefowie *The March of Time* nie mieli problemu z usprawiedliwianiem podobnych praktyk: dokonywane przez nich za pomocą filmu badanie rzeczywistości po prostu wykraczało poza ramy zwyczajnej kroniki. Stojący na czele korporacji Time'a Henry Luce nazwał metodę stosowaną przez realizatorów *The March of Time* «falszowaniem dla zachowania wierności prawdzie» [*fakery in allegiance to the truth*]²⁹. Według relacji samego Wellesa Henry Luce i jego żona Clark śmiali się do rozpuku, oglądając *News on the March*, bez trudu rozpoznając w kronice parodię *MOT*³⁰.

Można jednak znaleźć usprawiedliwienie dla powyższych stwierdzeń o typowości *News on the March*, jakoby reprezentatywnej dla całego gatunku kroniki filmowej. Jeśli badacze analizujący film Wellesa kilka dekad po jego powstaniu uznają imitację zamieszczoną na początku filmu za „podróbkę” typowej kroniki filmowej, to pewnie czynią tak na podstawie własnej znajomości utworów tego typu i to zapewne powstałych po realizacji *Obywatela Kane'a*. Można zatem pokusić się o stwierdzenie, że siła oddziaływania stylistyki *MOT*, której pastiszem

²⁸ „*News on the March* looks and sounds like a typical 1940's newsreel so that we might more easily accept it as, in part, a critique of such newsreels. It contains scratches typical of archival film footage, missing frames resulting in unintended jump cuts, generic music that seems both crude and overdone, plus jarring juxtapositions and awkward transitions as it lurches from one episode of Kane's life to another – typical of a newsreel thrown together quickly and cheaply”, R. Rasmussen, *Orson Welles. Six Films Analyzed. Scene by Scene*, Jefferson, North Carolina, London 2006, s. 7.

²⁹ „Launched in 1935, *The March of Time* was not a newsreel in any accepted sense. It used actuality sequences but combined these with freewheeling dramatizations. Events were re-enacted not only by participants – this had often been done – but by professional actors in scenes scripted, directed, edited, and scored by professional, in a manner established in a radio series also titled *The March of Time*. Thus the ambiance of events as depicted on *The March of Time* was often entirely a *Time* creation, and hardly of a 'documentary' or 'newsreel' character. *March of Time* executives had no difficulty rationalizing this: their probing of events simply went beyond elementary newsreels. Henry Luce, head of the *Time* organization, proclaimed the style 'fakery in allegiance to the truth'”, E. Barnouw, *Documentary. A History of The Non-Fiction Film...*, s. 121.

³⁰ „Orson Welles: *I showed it to Luce. He was one of the first people to see the movie – in New York. He and Clark Luce loved it and roared with laughter at the digest. Peter Bogdanovich: They saw the parody? Orson Welles: They saw it as parody and enjoyed it very much as such – I have to hand it to them. He saw it as a joke – or she saw it as a joke and He had to because she did*”, P. Bogdanovich, *Interview with Orson Welles...*, s. 47–48.

jest *News on the March*, była tak przemożna, że wpłynęła na sposób kręcenia tego typu produkcji przez innych i to nie tylko w Ameryce.

Film Wellesa, który w pewnym sensie przechował pamięć o *MOT*, pokazuje jednocześnie znaczenie tego typu przekazu medialnego u progu lat 40. Charles Foster Kane, magnat prasowy, właściciel wielu tytułów prasowych, będzie bardziej znany ze scen zamieszczonych w popularnej kronice filmowej niż z gazet. *News on the March*, ta „typowa” kronika filmowa, stanowiła nie tylko parodię *MOT*, ale też podsumowanie i zamknięcie pewnej epoki w dziejach amerykańskiego dziennikarstwa obrazkowego (*pictorial journalism*). Rok ukończenia *Obywatela Kane’a* – 1941 – jest także rokiem przystąpienia Stanów Zjednoczonych do wojny. Fakt ten nie pozostał bez wpływu na charakter realizacji filmów dokumentalnych, w tym kronik *MOT*, w czasie II wojny światowej. Od tego momentu były one realizowane już z innym nastawieniem niż w latach 1935–1941. Najsłynniejsza amerykańska produkcja kina faktu tamtego okresu, wyprodukowana przez Franka Caprę seria *Why We Fight?* (1942–1946) jest uderzająco podobna do *March of Time*. *Dlaczego walczymy?* należy do gatunku dokumentów montażowych, a to właśnie *MOT* zdaniem Jacka C. Ellisa i Betsy A. McLane „był amerykańskim prototypem dokumentu montażowego [*compilation documentary*]”³¹. Obie serie wchodziły z sobą w swego rodzaju dialog. Niejako w odpowiedzi na pierwszy film wyprodukowany przez Caprę – *Prelude to War* (1942) – trafiło do amerykańskich kin wydanie *MOT* zatytułowane *Prelude to Victory* (1942).

Jednak pomimo wielkiej popularności i uznania, jakim cieszyło się *MOT*, seria podzieliła los innych kronik filmowych i bezpowrotnie zniknęła z ekranów kin w 1952 roku. Jaka była tego przyczyna? Jak podaje Fielding, zmierzch kronik filmowych nastąpił nie tylko z powodu rozwoju ich wielkiego konkurenta, jakim stała się telewizja, nadająca programy informacyjne, ale także dlatego, że przeżywający w tym czasie kryzys przemysł filmowy zmuszony był do dokonywania cięć budżetowych, których ofiarą padły w pierwszej kolejności mało dochodowe kroniki. Nie mniej istotny okazał się też cios wymierzony przez Departament Sprawiedliwości w monopolistów na rynku filmowym. Istotną część oferty handlowej oferowanej przez nich kinom w ramach programu pakietowego „blocked-booked” były właśnie kroniki filmowe. Poszczególne serie kronikarskie zniknęły stopniowo: 1956 – *Warner-Pathé*, 1957 – *Paramount News*, 1963 – *Fox Movie-tone News*, 1967 – *News of the Day* oraz *Universal News*.

Amerykańscy historycy filmu dokumentalnego podają, że „*The March of Time* pozostaje godnym uwagi fenomenem z dziejów amerykańskiej kultury popularnej. Wpływ tego cyklu rozciąga się na współczesne programy dokumentalne i publicystyczne, jakie znamy z telewizji”³². Dlaczego zatem *MOT* jest pozycją w gruncie rzeczy zapomnianą, tytułem przywoływanym częściej w kontekście omawiania swojej pastiszowej wersji z *Obywatela Kane’a* niż studiów nad filmowymi formami dokumentalnymi? Jednym z powodów takiego stanu rzeczy jest zapewne marginalna pozycja kroniki filmowej, jej formuły i historii rozwoju, w obszarze badań nad kinem niefikcyjnym. Powszechnie uznawana za formę mocno skonwencjonalizowaną, daleką od jakichkolwiek artystycznych ambicji, nie

³¹ J.C. Ellis, B.A. McLane, *A New History...*, s. 78.

³² Tamże, s. 80.

przyciąga takiego zainteresowania filmoznawców jak innego rodzaju filmy dokumentalne. Brak zainteresowania badaczy, a także widzów, wynika także z trwającego przez dekady trudnego dostępu do dawnych kronik³³. W przeciwieństwie do wielu klasycznych filmów dokumentalnych kroniki, uznawane za utwory do-
rażne, szybko tracące aktualność, łądowały na długie lata w archiwach filmowych, gdzie częściej oglądali je dokumentaliści poszukujący materiału do swoich filmów montażowych niż historycy kina. *MOT*, choć zyskało sobie w czasach świetności opinię kroniki nowego typu, periodyku filmowego, jak go określił Roger Manvell³⁴, czy „filmu opiniotwórczego” (*idea film*³⁵), w powszechnym odbiorze nie wychodziło jednak poza klasyfikację kronikarską. Żadne też z wydań serii nie zyskało statusu dzieła osobnego, na tyle głośnego i ważnego, by do niego wracano i pokazywano osobno, co z pewnością sprzyjałoby refleksji nad znaczeniem całej serii. W tej sytuacji monotematyczne kroniki Time’a wciąż pozostają serią do zbadania³⁶. Tym bardziej że niepozabawiony ironii i prowokacyjnego charakteru *MOT* – wraz ze stosowaną w nim metodą rekonstruowania i inscenizowania wydarzeń przed kamerą – wydaje się bliski w tonie i formie słynnym amerykańskim filmom publicystycznym, jakie współcześnie realizują Michael Moore (telewizyjna seria *The Awful Truth*, 1999–2000; *Zabawy z bronią*, 2002; *Fahrenheit 9/11*, 2004) czy Morgan Spurlock (*Super Size Me*, 2004; *POM Wonderful Presents: The Greatest Movie Ever Sold*, 2011). Znaczenie i wpływ *The March of Time* na powojenny publicystyczny film dokumentalny w USA i poza jego granicami pozostaje zatem w dużej mierze problemem mogącym intrygować współczesnego badacza mediów i newsów podobnie jak to miało miejsce w przypadku tajemniczego słowa „różyczka”, które za sprawą postaci reportera z filmu *Obywatel Kane* stało się początkiem pasjonującego dziennikarskiego śledztwa.

NEWS WITH MESSAGE. *THE MARCH OF TIME* AS A NEW TYPE OF AMERICAN NEWSREEL OF THE 1930S

Summary

The author discusses *The March of Time*, this “idea film” series, as the new type of American newsreel, which emerged in the mid-1930s and went on theatrical release in the US and abroad. *The March of Time* was the Time company production; it derived from

³³ We wrześniu 2010 roku „The Washington Post” anonował jako telewizyjne wydarzenie emisję przez kanał TCM czterogodzinnego bloku złożonego z wybranych tytułów *The March of Time*. T. Shales, ‘March of Time’ Newsreels on Turner Classic Movies a Gripping Record of History, „The Washington Post”, 4 września 2010 roku, <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/09/03/AR2010090305590.html> (dostęp 20.12.2015).

³⁴ R. Manvell, *Film*, przeł. I. Nomańczukowa, Warszawa 1960, s. 116.

³⁵ R. Fielding, *The March of Time...*, s. 303.

³⁶ W wielokrotnie tu przywoływanej książce *The March of Time 1935–1951* Fielding skupia się na historii powstania i rozwoju serii. Nie zajmuje się natomiast badaniem jej wpływu na inne utwory dokumentalne powstające w czasie, gdy produkowano *MOT*, i w późniejszym okresie.

the radio programme of the same title. The series abandoned the newsreel formula based on the kaleidoscopic presentation of short news on current social, political and cultural events, heading for more in-depth monothematic editions, often on controversial issues. In great part *The March of Time* used reconstructed and staged scenes combined with authentic news records. This rather forgotten film series is better known today for its pastiche version *News on the March*, which Orson Welles put in the prologue of his *Citizen Kane*.

Adj. Izabela Ślusarek