

## Filmografia – nauka pomocnicza filmoznawstwa

ABSTRACT. Hendrykowski Marek, *Filmografia – nauka pomocnicza filmoznawstwa* [Filmography as a discipline supporting film studies]. „Przestrzenie Teorii” 19. Poznań 2013, Adam Mickiewicz University Press, pp. 131-141. ISBN 978-83-232-2600-0. ISSN 1644-6763.

Is filmography a personal hobby of archivists or an integral part of film history? Based on the analysis of the achievements in this field from the last two decades, Marek Hendrykowski interprets filmography as an important part of contemporary film studies. Filmographic research shows at a glance what was precisely happening in the film world. This kind of knowledge and important information based on various authentic sources is something absolutely necessary in the scientific procedures of film research. Film history needs authentic facts as its basis and source of constant inspiration. This is why catalogues, registers, indexes and books including filmographic information are called indispensable companions in archival film research and standard works of reference in the world's film archives and all film libraries.

Filmografia jest tym dla naukowego filmoznawstwa, czym bibliografia dla nauki o literaturze. Od kiedy zająłem się pisaniem o filmie i profesjonalnymi studiami nad jego historią, mam wielki szacunek dla filmografów. To moi wypróbowani sojusznicy, wobec których spłacam niniejszym skromnym tekstem część wieloletniego długu wdzięczności. Pierwszym polskim wybitnym filmografem, którego przed czterdziestu laty bliżej poznałem osobiście, stał się Władysław Banaszekiewicz. Później byli jeszcze: Leszek Armatys, Tadeusz Pacewicz i Jerzy Semilski. Dzisiaj ściśle współpracuję z młodymi filmografami pracującymi w FilMOTECE Narodowej – to dzięki nim udało się ponownie odkryć wiele dawno temu zapomnianych i zatartych tropów historii naszego kina.

Los zetknął mnie też z wieloma wybitnymi filmografami zagranicznymi należącymi do światowej ekstraklasy w tej dziedzinie. Wspomnę tylko: Eileen Bowser, fenomenalną znawczynię dziejów komedii slapstickowej i twórczości D.W. Griffitha, zasłużoną kustosz zbiorów filmowych nowojorskiego Museum of Modern Art, dwu znakomitych filmografów niemieckich: Herberta Biretta<sup>1</sup> i Hansa-Michaela Bocka<sup>2</sup>, Holendra Iva Bluma, Amerykanów Pata Laughneya, kustosza Archiwum Filmowego

<sup>1</sup> H. Birett, *Das Filmbangebot in Deutschland 1895–1911*, München 1991.

<sup>2</sup> Hans-Michael Bock jest redaktorem wydawanego cyklicznie wielotomowego *Lexicon zum deutschsprachigen Film* (CineGraph), źródłowej bazy filmograficznej do słownika filmowców niemieckich oraz studiów nad dziejami kinematografii niemieckiej.

Biblioteki Kongresu w Waszyngtonie, i Jona Gartenberga (autora wielojęzycznego kompendium *Glossary of Filmographic Terms*<sup>3</sup>), Francuza Henri Bousqueta (autora czterotomowej filmografii produkcji koncernu filmowego Pathé<sup>4</sup>), brytyjskiego filmografa Denisa Gifforda (*The British Film Catalogue 1895–1985*<sup>5</sup>) oraz Włocha Alda Bernardiniego (edytora naukowego *Archivio del cinema italiano*<sup>6</sup>).

Powie ktoś, po co zajmować się filmografią? Historykowi filmu do uprawiania swej dziedziny niezbędna jest tylko dobra metodologia i to ona gwarantuje mu prawidłowość jego ustaleń. Wystarczy stworzyć własną oryginalną interpretację, nie oglądając się na fakty, które przecież można różnie oceniać i interpretować. A fakty bywają kłopotliwe i często – kroc bardzo niewygodne dla interpretatora, zwłaszcza gdy się je pomija, nagina bądź całkiem lekceważy. Niejedna karkołomna wolta historyczno-filmowa (słynny przypadek kilku wersji *Wyjścia robotników z fabryki Lumière'ów w Lyonie*, 1895) czy niedawny casus rekonstrukcji *Baletu mechanicznego* Fernanda Légera i Dudleya Murphy'ego (1924) (gruntownie zmieniającej nasze dotychczasowe wyobrażenia i wiedzę o tych dziełach itp.) zakończyły się bolesnym upadkiem w momencie, gdy zmyślone, przeinaczone lub mylnie zinterpretowane, rzekomo prawdziwe, fakty poddane zostały krytycznej weryfikacji przez profesjonalnych filmografów.

Jeszcze kilkadziesiąt lat temu mieliśmy do czynienia z nikłą świadomością tekstowej wiarygodności utworu filmowego jako źródła badań. Liczył się tytuł figurujący w zbiorach, a nie klasa posiadanej kopii, kompletność danej wersji, jej stan techniczny itp. Od tamtych czasów filmografowie całego świata, działając w cieniu i bez rozgłosu, wykonali godny najwyższego podziwu ogrom prac rekonstrukcyjnych nad przywracaniem właściwego kształtu dawnym filmom. I to nie tylko tym należącym do klasycznego kanonu historii kina, lecz również tysiącom innych – nie tak może cennych jak tamte, lecz przecież na swój sposób niezmiernie wartościowych (m.in. *Apteka* (1930) i *Europa* (1931–1932) Franciszki i Stefana Themersonów).

W szczególnym stopniu dotyczy to dziejów kina niemego. Na tym polu filmografowie i historycy filmu w różnych krajach mają do odnotowania długą listę spektakularnych osiągnięć i odkryć. Dla zorientowania czytelnika wymienię kilka z nich:

<sup>3</sup> J. Gartenberg, *Glossary of Filmographic Terms*, Brussels, FIAF 1991 i następne wydania.

<sup>4</sup> H. Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, vol. 1-4, Paris 1996.

<sup>5</sup> D. Gifford, *The British Film Catalogue 1895–1985*, London 1986.

<sup>6</sup> *Archivio del cinema italiano*, vol. I: Il cinema muto 1905–1931, a cura di A. Bernardini, Roma 1991.

– Dawson City Collection; 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 Dawson City od roku 1910 stałym kinie o nazwie „Orpheum Theatre”; w tej naturalnej zamrażarce, bezcenne taśmy przeleżały blisko pół wieku; dziś są pieczołowicie przechowywane w Library and Archives of Canada oraz w Archiwum Filmowym waszyngtońskiej Biblioteki Kongresu;

– Mitchell and Kenyon Collection (Peter Worden Collection of Films); w roku 2000 brytyjski kolekcjoner Peter Worden przekazał Archiwum Filmu i Telewizji British Film Institute unikatowej wartości kolekcję ośmiuset filmów z czasów końca ery wiktoriańskiej i początków panowania króla Edwarda VII; niezwykle ważną historię tego zbioru najlepiej odzwierciedla panujące wśród znawców tej epoki przekonanie, iż dzieje filmu brytyjskiego lat 1899–1907 trzeba praktycznie napisać od nowa<sup>7</sup>;

– New Zealand Film Archive Collection; w latach 2009 i 2010 w zbiorach nowozelandzkiego Archiwum Filmowego zostało odnalezionych siedemdziesiąt pięć filmów amerykańskiej 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 trafiła wkrótce potem do zbiorów Archiwum Filmowego Biblioteki Kongresu w Waszyngtonie;

– niedawno 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 Edward Raymond Turner; każdy, kto zamierza napisać historię filmu barwnego, będzie musiał to unikatowe znalezisko koniecznie uwzględnić;

– Samuel Kipnis Film Collection; najnowszą sensacją filmograficzną, która podana została do wiadomości publicznej jesienią 2012 roku, jest ogromna, licząca ponad trzysta pięćdziesiąt pozycji kolekcja filmów rosyjskich okresu niemego wyprodukowanych do roku 1917; filmy te uratował i wywiózł z ogarniętej wojną domową Rosji rosyjski emigrant Samuel Kipnis, zmarły w 1982 roku na Florydzie; przez wiele lat zapomniana

---

<sup>7</sup> *The Lost World of Mitchell & Kenyon. Edwardian Britain on Film*, ed. V. Toulmin, P. Russell, S. Popple, London 2004.

kolekcja stanowiła część zbiorów biblioteki University of Florida, po pożarze, jaki wybuchł na uczelni, zapadła decyzja o pozbyciu się przez nią łatwopalnych taśm; tym, który się nimi zaopiekował, jest ich obecny 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 w niedalekiej przyszłości 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.

Podane wyżej przykłady ilustrują doniosłość i skalę coraz to nowych odkryć, które dokonują się nieustannie w dziedzinie archiwistyki filmowej, angażując na równi wysiłki filmografów i historyków kina. Rzetelnie uprawianej historii filmu nie może zastąpić i nigdy nie zastąpi, nawet najbardziej efektowna, publicystyczna żonglerka. Domorośły historyk filmu z własnego nadania, który w ten sposób podchodzi do przedmiotu swoich badań, budzi natychmiast podejrzenie jako: konfabulator, naciągacz i hochsztapler. I nie jest to wcale symptom naukowej nowoczesności ani świadectwo uprawiania przezeń *nouvelle histoire*. Jeśli już, to ewidentny dowód amatorszczyzny, uzurpatorstwa i dezorientacji.

Tak uprawiana „historia filmu” bywa może efektowna i atrakcyjna, lecz nic niewarta. Jest ona niczym innym jak zmyśleniem i niczym więcej niż intelektualną spekulacją, pełną dowolności glossą na marginesie jego rzeczywistych dziejów. Traktowana jako historia filmu, staje się karykaturą dyscypliny. Jej nierzetelność przypomina wystawianie weksla bez pokrycia. Obiecuje coś, czego de facto nie jest w stanie potwierdzić i spełnić. Nie znaczy to, że pomniejszyłem wartość twórczej historycznofilmowej interpretacji. Nie zgadzam się tylko na absolutną dowolność stosowanych dzisiaj procedur wyjaśniania, dowolnie przeinaczającą wymowę rzeczywistych zdarzeń i skwapliwie odwołującą się do zasady „tym gorzej dla faktów”.

Coraz to nowe, odkrywcze interpretacje zapewniają historii filmu nieustanny rozwój. Okazują się niezastąpione, bowiem w świecie kina należące do niego fakty nie są wcale oczywiste i najczęściej nie mówią za siebie. Trzeba je więc nie tylko ciągle weryfikować, ale i stale na nowo odczytywać. Niezależnie jednak od takiej czy innej hipotezy interpretacyjnej, coś wydarzyło się bądź nie (ergo zostało zmyślane); dane zdarzenie miało miejsce w przeszłości kinematografii lub nie, i biada temu, kto fak-

ty lekceważy. Na szczęście, w profesjonalnie uprawianej historii filmu nie co innego, jak właśnie nowo odkryte fakty dostarczają dzisiaj badaczom najlepszych kluczy interpretacyjnych i wskazują kierunek dalszych poszukiwań.

Historia filmu, jeśli ma być cenioną dziedziną nauki, musi koniecznie opierać się na starannie zdokumentowanym, zweryfikowanym i nieustannie poszerzanym materiale faktograficznym. Źródłowa informacja filmograficzna to fundament nowoczesnie uprawianej historii filmu. Starannie zweryfikowane fakty, jakich dostarcza ona badaczowi dziejów kinematografii i sztuki filmowej, stanowią w postępowaniu rozumiejącym wartość nie do przecenienia. Autor wyssanych z palca gołosłownych domniemań i hipotez – pogrążony w błogim przeświadczeniu, że alternatywnych historii filmu jest tyle, ilu piszących autorów (czytaj zonglerów i pozorantów) – lekceważąc wymowę istniejących faktów, z reguły głęboko się myli.

Nieprzypadkowo, podstawę każdej profesjonalnie sporządzonej filmografii stanowi precyzyjnie opracowana dokumentacja dotycząca danego tematu: rzeczowa, pisana, fotografowana, filmowana, cyfrowa itp. Gwarancją rzetelności ustaleń filmografa są najszerzej rozumiane materiały źródłowe. Niekiedy okazują się one doprawdy zaskakujące. Czym byłaby historia najstarszych iluzjonów i kinematografów bez szczegółowych opisów architektonicznych zawartych w aktach straży ogniowej? O ile mniej wiedzielibyśmy o dziejach kina niemieckiego czy szwedzkiego, nie mając dostępu do archiwów cenzury państwowej, która dzień po dniu i tytuł po tytule dokumentowała swą pracę w sposób nadzwyczaj sumienny i dokładny.

Główną tezę niniejszych rozważań wyznacza przekonanie, że nie ma i nie może być naukowej historii filmu bez solidnego filmograficznego zaplecza. Powiem więcej: nie byłoby nowoczesnie uprawianej historii filmu spod znaku *nouvelle histoire*, gdyby nie bezprecedensowy w dziejach studiów nad dziejami kinematografii nad wyraz dynamiczny rozwój filmografii, jaki dokonał się nie tylko w Kanadzie, Stanach Zjednoczonych, Belgii, Holandii, Wielkiej Brytanii, Szwecji, Niemczech, Francji czy Polsce, ale również w wielu innych krajach na przestrzeni ostatnich kilku dekad.

Od początku lat osiemdziesiątych XX wieku obserwujemy fenomenalny rozwój światowej filmografii, a wraz z nim bezprecedensowy przyrost wiedzy filmograficznej na temat poszczególnych: dzieł, twórców, kinematografii narodowych, okresów historycznych (z prehistorią kina i najstarszym stadium rozwoju filmu niemego na czele). Dotyczy to również naszych rodzimych postępów w dziedzinie badań nad faktografią polskiej kinematografii. Ostatnie dekady przyniosły na tym polu wiele

doniosłych odkryć, rewizji i nowych ustaleń filmograficznych: od najdawniejszych początków kina wczesnoniemego, poprzez lata międzywojenne, czasy wojny i okupacji, aż do białych plam kinematografii PRL. Brakuje nam jednak ciągle – opracowanej w sposób profesjonalny i nowoczesny, z zachowaniem najwyższych standardów – syntezy filmograficznej.

Przykładem modelowym w skali światowej może tu być opracowanie wielotomowej filmografii kina szwedzkiego, którego edycja rozpoczęła się w roku 1986<sup>8</sup>. Przykład szwedzki jest o tyle nietypowy, iż kinematografia ta dysponuje unikatowym w skali światowej ogromnym zasobem własnych zachowanych filmów. Tylko stosunkowo niewielki procent wyprodukowanych przez nią tytułów zaginął. Niemal wszystko, co nakręcono w Szwecji, zachowało się w lepszym lub gorszym stanie. Mając tak wiele w uporządkowanych z pietyzmem zbiorach narodowego archiwum, nieporównanie łatwiej jest uprawiać historię kina. Co innego, gdy zaledwie znikomy ułamek filmów ocalał i przetrwał do chwili obecnej. To, niestety, nasz przypadek.

W warunkach studiowania dziejów polskiego kina przymierze historyka filmu i filmografa stanowi konieczną podstawę sukcesu ich działania. Mozaikę przeszłości rodzimej kinematografii rekonstruują oni z najwyższym trudem, układając ją – szczególnie po szczególe i element po elemencie – z pojedynczych zachowanych kamyków. Historia filmu staje się w takim przypadku pasjonującą, choć niezmiernie trudną, archeologiczną rekonstrukcją produkcji filmowej i życia filmowego, które przepadły, ale może kiedyś jeszcze się odnajdą.

Na gruncie polskim warto zwrócić uwagę między innymi na pionierskie dokonanie sprzed dwudziestu lat, jakim jest liczący kilkaset pozycji rejestr filmograficzny filmów nakręconych na ziemiach polskich pod zaborami w latach 1895–1914, zamieszczony w książce *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*<sup>9</sup>.

W praktyce istnieją trzy zasadnicze odmiany funkcjonalne filmografii:

- filmografia przedmiotowa (dotycząca bezpośrednio danego zjawiska, pojedynczego filmu, gatunku, tematu);
- filmografia podmiotowa (odnosząca się do indywidualnego twórcy lub twórców) oraz
- filmografia kontekstowa (tzw. materiały do studiów będące heterogenicznym zbiorem wszelkich informacji pośrednio związanych z danym tytułem filmowym, zjawiskiem lub osobą).

<sup>8</sup> *Svensk filmografi*, t. 1-7, ed. L. Åhlander, L. Furhammar i in., Stockholm–Uppsala 1986–1989.

<sup>9</sup> M. Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*, Poznań 1993, s. 280-300.

W zależności od stawianych mu zadań i celów, opis filmograficzny dzieli się generalnie na trzy kategorie:

- opis skrócony;
- opis rozwinięty;
- opis pełny.

W przypadku opisu pełnego<sup>10</sup> mamy do czynienia z optymalnie wyczerpującym i kompletnym odnotowaniem wszelkich danych źródłowych na temat filmu lub twórcy. Kompletność sporządzonego opisu filmograficznego stanowi niekiedy wielkie wyzwanie badawcze (przekonałem się o tym niedawno, ustalając obsadę aktorską *Eroiki* Andrzeja Munka<sup>11</sup>). Opis taki należy uznać za definitywny tylko w momencie jego sporządzenia. Przyrost źródeł i rozwój wiedzy historycznofilmowej sprawia, że dążenie do kompletności źródeł nigdy się nie kończy, pozostając postulatem *ad infinitum*.

Oprócz wskazanego powyżej, istnieje również inny sposób kategoryzacji rodzajów filmografii. Obejmuje on następujące jej odmiany:

1) filmografię adnotowaną, czyli skrócony opis filmu zawierający jego tytuł, streszczenie, nazwę wytwórni, miejsce i rok produkcji, datę premiery, nazwiska realizatorów, obsadę, metraż, spis części i inne podstawowe informacje;

2) filmografię będącą rejestrem filmów wyprodukowanych przez daną kinematografię, wytwórnię, studio filmowe, producenta itp.;

3) filmografię tematyczną, której przedmiotem jest zawartość zbioru utworów filmowych lub materiałów zdjęciowych, niezbędna zwłaszcza w archiwach filmów dokumentalnych i w telewizji; tego typu filmografie sporządzane są na użytek wewnętrzny i praktyczny, ale ich szersze znaczenie polega na tym, iż ze względu na szczegółowość zawartych w nich opisów oraz danych często dostarczają nieocenionego materiału do dalszych badań;

4) filmografię chronologiczną porządkującą zbiory utworów filmowych według roku ich produkcji lub daty premiery;

5) filmografię gatunku filmowego stanowiącą wybór najważniejszych tytułów filmowych składających się na jego modelową egzemplifikację;

6) indywidualną filmografię twórczości danego reżysera, scenarzysty, operatora, aktora, scenografa, kompozytora, producenta i innych twórców dzieła filmowego;

<sup>10</sup> Zob. przykładowo filmografię filmów *Rejs*, *Eroica* i *Do widzenia, do jutra* mojego autorstwa w monografiach z serii *Klasyka Kina/Classics of Cinema* (Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007, 2011 i 2012) oraz monografię Krzysztofa Kornackiego: *Pociąg i diament*, Gdańsk 2011.

<sup>11</sup> M. Hendrykowski, *Eroica*, Poznań 2011.

7) filmografię zbioru tytułów filmowych będących w posiadaniu danego archiwum, szczegółowy opis filmów znajdujących się w ich zbiorach.

Intrygujący przypadek specyficznego typu filmografii stanowią udostępniane od wielu lat na stronach internetowych listy tytułów zaginionych oraz odnalezionych, doskonale znana filmografom i historykom kina pod hasłami wywoławczymi w rodzaju: „lost films”, „lost and found”, „film preservation”, „believed lost”, „considered lost” itp. Dzięki nim wiemy nie tylko to, co z przeszłości kina oraz sztuki filmowej zaginęło i czego nadal szukamy, ale także to, co do tej pory nierozpoznane oczekuje na trafną identyfikację w zbiorach filmowych archiwów całego świata.

Co różni filmografa od historyka filmu? W gruncie rzeczy różni ich od siebie nie tak wiele. W prawidłowo funkcjonującym systemie uprawiania nauki o filmie obie dziedziny tworzą układ naczyń połączonych. Jedna nie istnieje bez drugiej. Z tego powodu historycy filmu i filmografowie są nie od dzisiaj bliskimi sprzymierzeńcami. Wysiłki podejmowane przez jednych i drugich nieustannie poszerzają, rozwijają i wzbogacają zasób naszej wiedzy o filmie, czyniąc tę wiedzę coraz pełniejszą, bardziej rozległą, wyczerpującą, usystematyzowaną i dogłębną. Filmografia i historia filmu to dwie od zawsze sąsiadujące z sobą domeny badawcze, które w praktyce codziennej pozostają w stosunku do siebie w ścisłym związku komplementarnej zależności. Dzieje kina przy obecnym stanie zaawansowanego rozwoju filmoznawstwa jako dyscypliny naukowej muszą być pisane na podstawie archiwów.

Cele filmografa i cele historyka filmu okazują się po większej części wspólne. Pod niektórymi względami bywają one jednak różne. Aby tę zasadniczą różnicę opisać, posłużę się konkretnym przykładem. Filmograf jest rejestratorem wszelkich zjawisk wchodzących w wybrany zakres jego zainteresowań. Zbiera je, gromadzi i ewidencjonuje, łącząc w pewien zasób zinwentaryzowanej wiedzy. Jego uwagę przykuwa szeroko pojęty fakt filmowy, a nie znaczenie tego faktu i rola, jaką odegrał on w procesie historycznofilmowych przemian kina i sztuki filmowej. Nade wszystko liczą się dla niego wiarygodne źródła i materialne dowody: z taśmą filmową i możliwie najbardziej kompletnym dossier danego filmu, realizatora, wytwórni itp. na czele.

Żywiłem historyka filmu z kolei jest odkrywczą interpretacją wybranego zjawiska bądź okresu dziejów kina i sztuki filmowej. Interpretując dane zjawisko lub okres historyczny w określony sposób, historyk filmu – nawet najbardziej dbały o ujęcie maksymalnie obiektywizujące przedmiot jego badań i ustaleń – tak czy inaczej uruchamia indywidualną perspektywę, a wraz z nią własne arbitralne (ew. subiektywne) spojrzenie. Jego dobrym prawem było, jest i będzie systematyzowanie i wartościowanie, a wraz z nim porządkowanie i hierarchizacja przywo-



ływanych faktów. Przed dowolnością proponowanego ujęcia chroni go i zabezpiecza tylko precyzyjny, adekwatny opis oraz rzetelna analiza ukazujących zjawisk.

Przedmiotem zainteresowania filmografa są źródła do badania historii kina i sztuki filmowej. Badając dany fenomen, bezpośrednio lub pośrednio należący do kultury filmowej i świata ruchomych obrazów, filmograf nie zamierza go wartościować, hierarchizować czy oceniać. Nie interpretuje, lecz rejestruje, opisuje i weryfikuje. Nie dąży przy tym do zaprezentowania własnej interpretacji, poprzestając na – możliwie najbardziej precyzyjnym – opisie faktograficznym przedmiotu swych ustaleń i dociekań. Interesuje go wyłącznie potwierdzony źródłowo stan faktyczny, a nie objaśnianie rangi danego fenomenu i arbitralne wpisywanie go w kontekst historycznofilmowy.

Porządek wiedzy filmoznawczej, do którego osiągnięcia zmierza filmograf, obejmuje zinwentaryzowany, optymalnie pełny, potwierdzony źródłowo zbiór faktów dotyczących danego tematu. Każdy z takich tematów stanowi zbiór danych odrębny wobec pozostałych.

Inaczej niż filmograf i w odróżnieniu od niego, historyk filmu bada dane zjawisko (na przykład dokonania wybranego twórcy) pod kątem jego znaczenia dla historii kinematografii i rozwoju sztuki filmowej. Interesuje go nie pojedynczy, wyizolowany od reszty fakt, lecz sieć jego powiązań, szerszy systemowy porządek: przede wszystkim zaś proces historyczny dotyczący kina – jako medium, środka komunikowania i jako dziedziny sztuki. Rekonstruując ów proces, musi dokonywać nie tylko wyboru faktów i zjawisk proces ten współtworzących, ale także możliwie najbardziej wszechstronnie odczytywać ich społeczne, artystyczne i kulturowe znaczenie. Inaczej zatem niż filmograf, historyk filmu na różne sposoby dokonuje interpretacji pewnego (wybranego przez siebie) zbioru filmowych wydarzeń.

To ostatnie, czyli interpretacja pociąga za sobą konieczność włączenia procedur systematyzujących, a wraz z nimi kryteriów i porządków aksjologicznych, nie tylko poprzez sam wybór, np. dzieł filmowych, ale także poprzez ich w określony sposób motywowaną hierarchizację i wpisanie w strukturę historycznofilmowych relacji. Właśnie dzięki owej strukturze – w rozmaity sposób odczytywanej i rekonstruowanej – odkryte zostaje znaczenie danego dzieła (gatunku, okresu, stylu, prądu, kierunku w sztuce filmowej itp.) i ustalona zostaje jego waga dla historii kina.

Nie ma historii filmu bez odkrywczej interpretacji należących do niej zjawisk. Aby jednak mogła ona być rzetelna i prawidłowa, musi być oparta na prawdzie określonych źródeł i faktów, czyli wiedzy filmograficznej zweryfikowanej dzięki staraniom i wysiłkom filmografa. Niezbędny za-

tem okazuje się możliwie najbardziej dokładny opis i krytyczna analiza wszelkich dostępnych źródeł.

Podobnie jak historyk filmu również filmograf nie może się w swojej pracy ustrzec wartościowania, ilekroć podejmuje decyzję o tym, czy dana informacja (fakt, źródło, rejestrowane zjawisko) ma wartość zasługującą na odnotowanie i przechowanie. Pomaga mu w tym gruntowna znajomość aktualnego stanu wiedzy historycznofilmowej, a także wiedza na temat perspektywicznych kierunków jej dalszego rozwoju. W tym ostatnim sensie profesjonalny filmograf staje się na swój sposób historykiem kina, a profesjonalny historyk sztuki filmowej bywa filmografem.

Pierwszego z nich interesuje przede wszystkim materialna strona danego źródła, podczas gdy drugi koncentruje swą uwagę głównie na jego wartości symbolicznej. Obaj jednak wiedzą doskonale, iż jedno nie istnieje bez drugiego i konieczne jest połączenie wymienionych aspektów i perspektyw badawczych. Nieustanna współpraca filmografa z historykiem filmu obejmuje swym zasięgiem różne pola. Najważniejsza jest jednak wspólna im obu dążność do ciągłej weryfikacji posiadanych źródeł. Pożytki poznawcze płynące z takiej kooperacji są rozliczne i trudno je doprawdy przecenić.

Wiedza faktograficzna pozostaje czymś niezbyt przydatnym bez twórczej (re)interpretacji zgromadzonego materiału źródłowego. Aby mogła się ona okazać naprawdę użyteczna, musi mieć swoje przełożenie na nieustanny rozwój konceptualnego aspektu historii filmu. Z kolei twórczo uprawiana współczesna historia filmu, od której wymagamy najwyższego poziomu naukowej rzetelności, nie jest możliwa bez własnej *pied-à-terre* w postaci koniecznego oparcia w bazie faktograficznej. Jedno warunkuje drugie.

Przestrzenie teorii w badaniach historycznofilmowych powinny być eksplorowane na zasadach organizacji profesjonalnych wypraw wspinaczkowych w Himalaje. Analogia ta przypomina, iż powodzenie całej ekspedycji nie jest możliwe bez uprzedniego założenia bazy, z której następuje bezpośredni atak na szczyt. Zarówno od dawna znane, jak i coraz to nowe ustalenia i fakty dotyczące dziejów kina i sztuki filmowej, jakich dokonujemy i jakie odkrywamy, wymagają odkrywczego odczytania. Oparty na gruntownie zweryfikowanych źródłach opis filmograficzny spotyka się – na gruncie twórczej analizy – z odkrywczą interpretacją, która bez sumiennego uwzględnienia sumy rzetelnie ustalonych faktów byłaby niczym nieopartą spekulacją.

Z punktu widzenia nauki o filmie, rozwiązaniem optymalnie korzystnym byłaby oczywiście możliwie najściślejsza współpraca historyka filmu z filmografem. Projekt taki już się poniekąd urzeczywistnia, co widać w nowych i najnowszych badaniach historycznofilmowych. Nie jest dzie-

łem przypadku, że światowa czołówka badaczy kina niemego doby obecnej łączy w sobie oba rodzaje naukowej kompetencji. Dzisiaj organiczną jedność obu tych dziedzin uosabiają między innymi: André Gaudreault, Tom Gunning, Paolo Cherchi Usai, Yuri Tsivian, Stephen Bottomore, Roland Cosandey, Charles Musser, Kevin Brownlow i Thomas Elsaesser.

Archiwa filmowe całego świata pełne są materiałów dotąd niezidentyfikowanych bądź też nigdy zidentyfikowanych mylnie. Jesteśmy dzisiaj świadkami i uczestnikami niebywałego w dziejach kina procesu ocalania taśm i rekonstrukcji dzieł filmowych, o których istnieniu jeszcze nie tak dawno nie wiedzieliśmy. Historię kina, z której nigdy nie nauczyliśmy się (Georges Sadoul, Paul Rotha, Lewis Jacobs, Jerzy Toeplitz, Ennio Patalas, Erik Barnouw i in.), zastępują w obecnej dobie nieporównanie bardziej wnikliwe opracowania składające się na nową historię tej pasjonującej dziedziny. Filmografii przypada w tym dziele zasługa bez porównania większa, niż mogłaby o tym świadczyć niezbyt eksponowana rola nauki pomocniczej współczesnego filmoznawstwa.

