

Marek Gumkowski

Estetycy (nie tylko) o filmie

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (7), 145-148

1973

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

zebrania materiałów, źródłowych), stałym zestawianiu oryginalnych myśli Irzykowskiego ze współczesnymi wybitnymi filozofami, socjologami i historykami literatury, wreszcie w udatnej próbie naśladowania aforystycznego stylu autora *Walki o treść*.

Wniosek, jaki narzuca się z przeczytania *Sentymentalizmu i pedanterii*, można by zawrzeć w słowach: Karol Irzykowski, dzięki stworzeniu oryginalnych narzędzi badawczych (krytycznych) oraz swoim wystąpieniom polemicznym — to najbardziej kompetentny i interesujący przewodnik w problemach literatury polskiej lat 1890—1939.

Jerzy Paszek

Estetycy (nie tylko) o filmie

Estetyka i film. Praca zbiorowa. Warszawa 1972 Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, ss. 304.

Złośliwi twierdzą, że ludzi można podzielić na trzy grupy: robiących filmy, oglądających je i tych, którzy piszą książki z teorii kina. Wyjątkowo perfidni dodają przy tym, że charakterystyczny jest brak grupy czwartej — odbiorców owych książek. Nie wiem, w jakim stopniu ma rację ta nie najdowcipniejsza anegdota, gdyby odnieść ją do publikacji teoretycznofilmowych w ogóle, w każdym razie nie stosuje się ona do antologii *Estetyka i film*. Prawda, że czytelnika, który zachęcony tytułem będzie w tej książce szukał wykładu estetyki filmowej (ktokolwiek zetknął się z kłopotami współczesnego filmoznawstwa może w tym miejscu tylko się uśmiechnąć), musi spotkać rozczarowanie. Zresztą dla naiwnego odbiorcy ostrzeżeniem powinno być pierwsze zdanie wstępu napisanego przez Alicję Helman: „Teoria filmu jest dyscypliną, której przedmiot, metody i zadania nie zostały określone w sposób ścisły i obowiązujący”. Ten, kto spodziewa się zbyt wiele (czy też — z pewnego punktu widzenia — zbyt mało, bo *tylko* wykładu estetyki filmowej), po przeczytaniu tej przestrogi powinien odłożyć książkę na półkę... albo zmienić przedmiot swoich oczekiwań — co mu gorąco doradzam.

Zebrane w tym tomie teksty są bowiem przede wszystkim odzwierciedleniem wielkiej przygody, jaką film był dla nauk humanistycznych pierwszej połowy naszego wieku. Tradycyjna estetyka, wykształcona w badaniach nad malarstwem i muzyką, nie poświęcała sztuce X Muzy zbyt wiele uwagi. Estetycy nie mogli zajmować się filmem, ponieważ zająć się nim nie chcieli — twierdzą jedni; nie

chcieli, bo nie mogli — powiadają inni. Ci ostatni mają na poparcie swej tezy więcej argumentów: odrębność nowej sztuki, wynikająca ze ścisłego jej związku z techniką, błyskawiczny przebieg ewolucji kina i radykalne zmiany wszystkich, tak istotnych dla analizy estetycznej, elementów itd. Od takiego rozumowania tylko krok do konkluzji, że problem filmu jest jakimś wyjątkowo trudnym zadaniem dla współczesnej teorii sztuki, a od jego rozwiązania zależy prestiż nauk estetycznych. Zapomina się przy tym, że estetyka ma podobne kłopoty z całą właściwie sztuką współczesną. W wypadku filmu naddatek trudności wynika z XX-wiecznej genezy zjawiska, z braku odpowiednich narzędzi — wobec nieprzydatności tych, które nauka wypracowała do badań nad dyscyplinami o starszym rodowodzie. A przecież i takie instrumenty często dziś zawodzą! We współczesnej teorii sztuki niewątpliwie istnieje „problem filmu”, można by się jednak zastanawiać, jaką rolę odgrywają tu rzeczywiste trudności, jaką zaś — pewien rodzaj „badawczego paraliżu”, wyolbrzymionego strachu przed Nowym.

W wypadku autorów prac tu zebranych mamy jednak do czynienia z ludźmi nauki, którzy zdecydowali się podjąć wyzwanie, jakim dla teorii sztuki były narodziny nowego zjawiska artystycznego. Autorzy tekstów zostali dobrani według „klucza wielkich autorytetów”. Już za samą możliwość takiego zestawienia współczesny humanista powinien błogosławić ułomności teorii filmu, „której przedmiot, metody i zadania nie zostały określone w sposób ścisły i obowiązujący”. Gdyby było inaczej, czy moglibyśmy w jednym tomie znaleźć teksty Mukařovskiego i Panofskiego, Ingardena i Merleau-Ponty’ego, Jakobsona i Lukácsa? Lista nazwisk jest dłuższa i jeśli filmoznawcy cierpią na kompleks naukowej niższości, to po jej przeczytaniu powinni poczuć się podniesieni na duchu.

Nie wiem czy to przypadek, ale jedynymi pracami, które można połączyć w pewien ciąg ewolucyjny, są teksty teoretyków literatury. Zdumiewająca była intuicja rosyjskich formalistów, zwłaszcza gdy zdamy sobie sprawę, że rozprawy Eichenbauma i Tynianowa powstały w drugiej połowie lat dwudziestych. Dostrzegli oni to, co dziś stanowi przedmiot badań semiotyki kina — znakowy charakter filmu. „Człowiek i przedmiot tylko wtedy stają się elementami kina, kiedy występują w postaci znaków” — pisze w 1927 roku Tynianow, antycypując o sześć lat późniejszą uwagę Jakobsona o rzeczy w funkcji znaku jako specyficznym materiale filmu. Teoretycznoliterackie zainteresowania Rosjan, a także większe niż obecnie znaczenie montażu w filmie radzieckim okresu niemego zachęcały do poszukiwań „języka kina”. Nic więc dziwnego, że Eichenbaum za podstawową jednostkę artykulacyjną filmu uznaje kadr (w znaczeniu ujęcia „od sklejenia do sklejenia”), a za jednostkę znaczeniową — frazę. Te spostrzeżenia — doskonale funkcjonujące przy analizie materiału historycznego, np. filmów Pudowkina czy Dowżenki — nie mają, oczy-

wiście, zastosowania w badaniach dzieł kina współczesnego. W okresie, z którego pochodzą prace formalistów, nowoczesne językoznawstwo dopiero się rodziło, a semiotyka kodów pozajęzykowych nie była nawet możliwością nauki. Dzisiejsze teorie semiologiczne (skłócone zresztą w tym przedmiocie, jak w wielu innych, co można chociażby zauważyć przy lekturze rozważań nad „kodem kinowym” w książce U. Eco) zweryfikowały wiele z tych twierdzeń, pochodzących, bądź co bądź, sprzed lat blisko czterdziestu. Zresztą hipoteza „gramatyki kina” okazała się wyjątkowo żywotna, jeśli w rozprawie z 1968 roku — „najmłodszej” w tym zbiorze — G. Della Volpe uznaje za stosowne wytoczyć najcięższe działa przeciwko „językowym” koncepcjom teorii filmu.

Błędne lub wątpliwe rozwiązania problemów szczegółowych (rozwiązania prezentowane — trzeba to podkreślić — dużo subtelniej i ostrożniej niż większość podobnych im teorii współczesnych) nie mogą zaważyć na ocenie zasług Eichenbauma i Tynianowa. Ich przemyslenia, dotyczące znakowego charakteru przestrzeni i czasu w filmie, zostały wykorzystane i rozwinięte przez Mukařovskiego. Dwie rozprawy czeskiego estetyka trzeba uznać — uwzględniając nawet różnicowanie postaw, jakie wobec problematyki filmu przyjmują poszczególni autorzy — za najdojrzalsze teksty w całym zbiorze. Jednak, między innymi z tego powodu, trudno je tutaj omówić; wymagałyby właściwie osobnego szkicu, sytuującego je w kontekście innych pism estetycznych praskiego uczonego.

Z podobnej przyczyny zrezygnować trzeba z analizy krótkiej rozprawki Ingardena *Kilka uwag o sztuce filmowej*. Wydaje się, że w tym jedynym wypadku redaktorzy tomu popełnili błąd. Tekst Ingardena — choć powstał jako oddzielna całość — powinien być odczytywany na tle jego *Studiów z estetyki* i książki *O dziele literackim*. Jeżeli omawiana tu antologia ma stać się m.in. lekturą obecnych lub przyszłych krytyków i teoretyków filmu (nie jest to bynajmniej aluzja do insynuacji zacytowanych na wstępie), to warto, aby w krąg ich zainteresowań weszła cała Ingardenowska koncepcja estetyczna, zwłaszcza, że podstawowy kanon dzieł tego filozofa jest dostępny w języku polskim.

Marginesowość teoretycznofilmowych zainteresowań autorów pozostałych prac widoczna jest (w przeciwieństwie do rozpraw formalistów, strukturalistów czy Ingardena, choć w głównym nurcie ich badań zagadnienia kina także przecież nie leżały) już w samym ujęciu problematyki: wyrywkowym, przyczynkarskim, a często, niestety, redukcjonistycznym. Nie jest to jednak regułą, czego dowodem praca Waltera Benjamina *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*. Autor, obwołany dzisiaj prekursorem badań nad kulturą masową, interesuje się nie tylko zagadnieniami społecznej recepcji dzieła (a przecież — powiedzmy sobie szczerze — do tego sprowadzono współcześnie większość kwestii „masowego odbio-

ru”, których badanie ogranicza się najczęściej do przeprowadzania ankiet i sporządzania statystyki), lecz przede wszystkim pyta o możliwości kreacji artystycznej w warunkach oderwania się sztuki od jej tradycyjnych podstaw kulturowych. Przypadek filmu, jako szczególnie charakterystyczny, pełni tu tylko rolę egzemplifikacji, jednakże sam problem wydaje się kluczowy właśnie dla sztuki kina. Film jest reprodukcją rzeczywistości — rzeczywistością znakową, jak chcą tego formalści; rzeczywistością percypowaną jako nierozdzielność „znaków i ich znaczenia, tego, co jest doznawane i tego, co jest myślane” (Merleau-Ponty); rzeczywistością śnioną, „doskonale zobiektywizowaną” wobec odbiorcy, dla Susanne K. Langer. Pomiedzy tymi stanowiskami istnieją różnice — zarówno merytoryczne, jak i te, które wynikają z odmienności postaw badawczych — ale samo pytanie pozostaje nie zmienione. Bowiem „medium filmu jest rzeczywistość fizyczna jako taka”, jak pisze Panofsky, ale przecież film jednocześnie jest kreacją. Pogodzenie sprzeczności jest niemożliwe bez przewartościowania pojęć „reprodukcji” i „kreacji”. Wszelkie próby wyminięcia tego zagadnienia doprowadzają do zepchnięcia filmu na pozycje pogranicza sztuki (stąd dyskusje na temat: „czy film jest sztuką”? miały daleko donioślejsze znaczenie, niż to się obecnie wydaje), do obrony przed „zarzutem” reprodukowania rzeczywistości poprzez wskazywanie na „ograniczenia”: brak dźwięku i koloru (dawniej), dwuwymiarowość itp. albo wreszcie do nieuzasadnionego naukowo utożsamiania obu przeciwstawnych aspektów kina, co Lukácsa, którego tekst jest „największą porażką” w tym zbiorze, prowadzi do rozminięcia się z całą właściwą problematyką teorii filmu.

Benjamin nie zdecydował się na unik tego rodzaju. Pyta: jak musi zmienić się pojęcie i funkcja kultury, aby odarta z „aury” sztuka reprodukcji zyskała wartość ludzką — stała się kreacją? Odpowiedź nie jest pełna. Autor wskazuje na politykę jako na nową podstawę funkcjonowania sztuki, ale powiada także, że „dzieło sztuki staje się tworem o funkcjach całkowicie nowych, a ta spośród nich, której jesteśmy świadomi — funkcja artystyczna — może z czasem okazać się drugorzędna”. Jedno jest pewne — film nie może „podłączyć się” do kultury pozostając jedynie przedłużeniem innych jej elementów: ideologii, refleksji historiozoficznej, wiedzy o człowieku czy „tradycyjnych” sztuk. A takie właśnie tendencje obserwujemy coraz częściej w kinematografii światowej. Być może zapomniano o słowach Panofskiego: „Opanować i sfotografować rzeczywistość niestylizowaną tak, żeby rezultat miał styl — oto, na czym polega zadanie”.

Marek Gumkowski