

Marta Ples

Wokół „ruchomych obrazów”, czyli dzieje myśli filmowej dla każdego

Recenzja książki Alicji Helman i Jacka Ostaszewskiego:
Historia myśli filmowej. Podręcznik.
Gdańsk: Wydawnictwo „Słowo/obraz/terytoria”, 2007

„Widowisko filmowe jest tworem artystycznym, stojącym na pograniczu wielu sztuk, które współdziałając ze sobą, splatają się w twory całkiem osobliwe. Widowisko filmowe jest bowiem pokrewne z jednej strony utworowi literackiemu (takiej lub innej odmiany), z drugiej — dziełu malarskiemu (obrazowi, i to nie jednemu, lecz całemu ciągowi obrazów), a zarazem zbliża się do widowiska teatralnego, choć różni się od niego w sposób istotny, a wreszcie zawiera w sobie istotne momenty tworu muzycznego, nie mówiąc już o tym, że związane jest często z utworami muzycznymi, zwłaszcza z tzw. muzyki programowej”¹.

„Bankierzy bywają artystami, a artyści bankierami; sprzedawcy — literatami, a literaci — sprzedawcami; kino ma w sobie coś z teatru, a teatr z kina; lekarzom zdarza się chorować, chorzy mogą być lekarzami. Tak jak lekarze mogą nas swoimi chorobami zarazić, tak też i teatr, na nieszczęście, zaraził kino swoimi zadawnionymi choro-

¹ R. Ingarden: *O sztuce filmowej*. W: Idem: *Studia z estetyki*. T. 2. Warszawa 1958, s. 303.

bami. Teatr jest wobec kina tym, czym świeca wobec lampy elektrycznej, osioł wobec automobilu, latawiec wobec aeroplanu”².

„Kino jest sztuką: to fakt, a nie kwestia opinii”³.

„[...] filmu się nie myśli, film się spostrzega”⁴.

„Kino ma swoje korzenie w nieświadomym i tych zjawiskach, które wyjaśnia psychoanaliza”⁵.

„Kino jest [...] sztuką wymyślania ruchów przedmiotów w przestrzeni, zgodnych z wymogami nauki, jest ucieleśnieniem marzenia wynalazców, czy to będą uczeni, artyści, inżynierowie czy cieśle; jest dzięki kinowości realizacją tego, co w życiu jest nie do urzeczywistnienia”⁶.

„Dziś zalewa nas technologiczny potop, który oznacza ostateczną demokratyzację medium. Po raz pierwszy każdy ma możliwość zrobienia filmu. Ale im bardziej dostępne staje się medium, tym ważniejsza okazuje się awangarda”⁷.

„Rola sztuki filmowej i zresztą każdej sztuki jest oświetlanie i wskazywanie drogi, a nie rejestrowanie wydarzeń. [...] Nie mamy potrzeby szukać piękna w urojonych, nieprawdziwych, zmyślonych sytuacjach, bo znajdziemy je w całej pełni zestawień i barw w artystycznym przetworzeniu codziennego życia naszego narodu, w jego świadomej walce o lepsze jutro”⁸.

Od co najmniej 112 lat⁹ kino wzbudza skrajne emocje. Każdy zapewne zna zdeklarowanych wielbicieli dużego ekranu, niewyobra-

² F. Pabia: *Manifest błyskawiczności*. Tłum. Ł. Demby. W: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*. Red. A. Gwóźdź. Warszawa 2002, s. 84.

³ L. Anderson: *Bacność! Bacność!* Tłum. A. Kołodyński. W: *Europejskie manifesty kina...*, s. 124.

⁴ M. Merleau-Ponty: *Film i nowa psychologia*. Tłum. M. Zagajewski. „Kino” 1970, nr 3, s. 39.

⁵ Ch. Metz: *Pragnienie i jego brak*. Tłum. A. Helman. „Film na Świecie” 1989, nr 369, s. 21.

⁶ D. Wiertow: *My. Wariant manifestu*. Tłum. T. Karpowski. Przekład poprawił T. Szczepański. W: *Europejskie manifesty kina...*, s. 56.

⁷ L. von Trier, T. Vinterberg: *Manifest — Dogma 95*. Tłum. T. Szczepański. W: *Europejskie manifesty kina...*, s. 71.

⁸ W. Jakubowska: *Film polski w walce o socjalizm. Przemówienie reż. Wandy Jakubowskiej na Kongresie Zjednoczeniowym*. W: *Europejskie manifesty kina...*, s. 233.

⁹ Jeśli za dzień narodzin kina uznać pierwszy publiczny seans, zorganizowany przez braci Augusta i Louisa Jeana Lumière’ów. Odbył się on 28 grudnia 1895 roku w Salonie Indyjskim „Grand Café” przy bulwarze Kapucynów w Paryżu. Pokazano wówczas kilka krótkich filmów zrealizowanych przez braci Lumière’ów, w tym słynny film *La Sortie de l’usine Lumière à Lyon* (Wyjście robotników z fabryki).

zających sobie życia bez częstych wizyt w ciemnej sali kinowej. Kino ma także swoich przeciwników: pierwsi rekrutowali się spośród krytyków jarmarcznego charakteru tej nowej rozrywki, lekceważyli ją, zaprzeczając, jakoby można w tym przypadku mówić o sztuce. Także dzisiaj często formułowanym argumentem przeciwko kinu jest jego komercyjny charakter, rzekomo wykluczający możliwość realizacji „prawdziwie” artystycznej. Ponadto wielu uznaje obecnie kino za rozrywkę anachroniczną, ustępującą możliwościami technicznymi innym mediom.

Dziesiąta muza wzbudza wiele kontrowersji, i to nie tylko wśród „zwykłych” kinomanów, ale także wśród teoretyków filmu. Dowodzą tego przytoczone fragmenty wystąpień, manifestów i prac naukowych poświęconych filmowi. Zacytowane fragmenty — wypowiedzi filozofów i artystów (w tym scenarzystów i reżyserów filmowych) — to jedynie maleńki wycinek spośród poświęconych kinu tekstów, powstałych w czasie ponad stu lat jego istnienia. Jednak nawet tych kilka krótkich fragmentów dobrze ilustruje bogactwo problemów podejmowanych w teorii filmu. Wskazuje także niektóre z punktów zapalnych, wokół których niejednokrotnie w dziejach myśli filmowej toczono zacięte spory.

Czy kino to sztuka? Jeśli tak, to czy jest sztuką nową, autonomiczną, czy też syntezą wielu sztuk? Jak powstaje znaczenie obrazu filmowego? Jak kształtuje się proces, w którym go percypujemy? Czy jesteśmy świadomi wszystkich zachodzących w naszym umyśle mechanizmów, które umożliwiają rozumienie filmu? Co ma wpływ na sposób, w jaki interpretujemy obraz filmowy? W jaki sposób egalitarny charakter filmu wpływa na jego formę? Jaka rolę — społeczną, kulturową — odgrywa kino, a jaką odgrywać powinno? Jaka relacja zachodzi w filmie między sztuką i techniką? Czyli po prostu (choć problem wcale prosty nie jest): *c z y m j e s t k i n o*?

Takie pytania stawiali i wciąż stawiają sobie teoretycy filmu. Ta lista, oczywiście, nie wyczerpuje zagadnień rozpatrywanych w ramach tej dziedziny wiedzy. Zastanawiając się nad tym, czym jest teoria filmu, można powtórzyć za Jackiem Ostaszewskim, że teoretyka filmu „interesują [...] typowe i powtarzalne cechy całej klasy filmów, czy też wręcz ich ogółu”¹⁰. Jest to więc sposób myślenia o filmie charakteryzujący się wysokim stopniem abstrakcji. Jak wyjaśnia dalej Ostaszewski, ten sposób myślenia wyróżnia się także analitycznością oraz systemowością, dzięki której możliwe staje się pogodzenie po-

¹⁰ J. Ostaszewski: *Słowo wstępne*. W: A. Helman, J. Ostaszewski: *Historia myśli filmowej. Podręcznik*. Gdańsk 2007, s. 5.

szczególnych propozycji formułowanych w ramach teorii filmu¹¹. Należy także zaznaczyć, że namysł nad filmem wymaga podejścia interdyscyplinarnego. Przytoczone wcześniej przykładowe pytania i wypowiedzi formułowane w odniesieniu do kina i filmu pokazały, że o istotę dziesiątej muzy można pytać z wielu perspektyw. O rozmaite aspekty filmu i kina pytają między innymi psychologowie, socjologowie, filozofowie, historycy, antropolodzy.

Przytoczone wypowiedzi Jacka Ostaszewskiego to fragmenty opublikowanej niedawno nakładem gdańskiego wydawnictwa „Słowo/obraz/terytoria” książki, której przedmiotem jest teoria (lub: teorie) filmu. Celem *Historii myśli filmowej*, bo o tej książce mowa, jest omówienie dziejów namysłu nad filmem od jego początków aż do powstałych i rozwijanych w ostatnim czasie teorii kognitywnej i postmodernistycznej. Autorami większości rozdziałów są Alicja Helman i Jacek Ostaszewski. Współpracowały z nimi: Łucja Demby — autorka rozdziałów poświęconych filmologii francuskiej i koncepcji Edgara Morina, oraz Małgorzata Jakubowska, która opracowała rozdział poświęcony teorii filmu Gilles’a Deleuze’a. Książka ma przejrzystą strukturę, a jej wielką zaletą jest uporządkowanie i zebranie wiedzy dotychczas rozproszonej w artykułach i opracowaniach.

Po wprowadzeniu, w którym Jacek Ostaszewski wyjaśnia, czym jest teoria filmu oraz jakie etapy rozwoju można wyróżnić w jej dziejach, następuje zasadnicza część książki. W porządku chronologicznym omówiono w niej poszczególne koncepcje formułowane niemal od początku istnienia kina. Wśród pierwszych propozycji — autorstwa między innymi Bolesława Matuszewskiego, Ricciotta Canuda, Hugona Münsterberga — dominują pytania o relację między filmem a rzeczywistością oraz między filmem a innymi sztukami. W pierwszych tekstach teoretycznofilmowych bardzo często znajdujemy próby udzielenia odpowiedzi na pytanie o to, czy film jest sztuką. W tym duchu, nie wątpiąc w artystyczny potencjał kina, włoscy futuryści, a także Francuzi spod znaku pierwszej awangardy (Louis Delluc, Germaine Dullac, Jean Epstein) próbowali określić, w jaki sposób można wykorzystać film do realizacji swych artystycznych zamierzeń. Dalsza

¹¹ Omawiając systemowe podejście w teorii filmu, Ostaszewski pisze: „Z jednej strony oznaczać ma ono, że teoria zajmuje się złożonymi, systemowymi relacjami między wieloma czynnikami kultury, które determinują funkcjonowanie filmów (i kina), z drugiej zaś strony sama teoria powinna mieć charakter systemowy, to znaczy powinna przestrzegać raz przyjętych metod i konsekwentnie posługiwać się aparaturą pojęciową, która na mocy założonych czy dowiedzionych przesłanek została rozpowszechniona w środowisku badaczy i jest akceptowana na gruncie badań humanistycznych”. Ibidem, s. 6.

lektura książki prowadzi między innymi przez rozdziały dotyczące koncepcji filmu radzieckiej szkoły montażowej, Rudolfa Arnheima, analizującego film z perspektywy psychologii postaci, czy polskiego fenomenologa Romana Ingardena. Omówione zostały poglądy przedstawicieli filmologii francuskiej, a także wywodzącego się z tego kręgu Edgara Morina, wraz z jego słynną koncepcją projekcji i identyfikacji. W dalszej kolejności czytamy o semiotykach korzystających z badań semiologicznych Ferdinanda de Saussure’a, o zwolennikach psychoanalitycznej koncepcji filmu, przedstawicielach teorii ideologii z Louisem Althusserem na czele. Przedstawiona została również teoria sformułowana w ramach ruchu feministycznego, koncepcja filmu oparta na założeniach pragmatyzmu, a także kognitywistyczna teoria filmu. Książkę kończy rozdział poświęcony koncepcji Gilles’a Deleuze’a.

Nie sposób wymienić tu wszystkich teoretyków, których poglądy zostały przedstawione w tej dość obszernej publikacji. Wszak na niemal trzystu stronach czytelnik otrzymuje omówienie ponadstuletniej historii poglądów formułowanych w odniesieniu do filmu i kina. Tworzone w różnych momentach historycznych, z wykorzystaniem rozmaitych perspektyw badawczych, składają się na barwną mozaikę pytań, problemów i tez, która być może spowoduje, że niejeden czytelnik tej książki spojrzy na kino inaczej niż dotąd.

W podtytule książki zaznaczono, że jest to podręcznik. Nie ulega wątpliwości, że ta pozycja będzie dla studentów nieocenioną pomocą. I to nie tylko dlatego, że zebrano w niej wiadomości, których dotychczas trzeba było szukać w artykułach zamieszczonych w pracach zbiorowych i specjalistycznych pismach. Należy także podkreślić, że autorzy zadbali o nakreślenie kontekstów historyczno-problemowych, na których tle powstawały omawiane koncepcje. Ponadto szczególnie ważne terminy zostały wyróżnione w tekście, a rozdziały podzielono na mniejsze części, co ułatwia orientację w prezentowanym materiale i jego przyswojenie.

Podsumowując: *Historia myśli filmowej* to książka, po którą mogą sięgnąć wszyscy ci, spośród wielbicieli dziesiątej muzy, którzy — nie zadowolając się jedynie oglądaniem ekranowych historii — poszukują pogłębionej (rzec można: filozoficznej) refleksji nad filmem. Książka Alicji Helman i Jacka Ostaszewskiego nie wydaje się propozycją skierowaną ani wyłącznie do wąskiego kręgu specjalistów: filmo- i medioznawców, ani tylko do studentów zainteresowanych problematyką teorii filmu i nowych mediów. To rzetelne naukowe opracowanie, mające być — o czym informuje podtytuł — pomocą w procesie dydaktycznym. Należy jednak wyraźnie zaznaczyć, że omawiana praca

została napisana przystępnym językiem, co powinno zachęcić do lektury także tych, którzy filmoznawcami są tylko (aż!) z zamiłowania.

Elementem pozamerytorycznym zachęcającym do przeczytania *Historii myśli filmowej* jest — do czego przyzwyczaiło czytelników wydawnictwo „Słowo/obraz/terytoria” — sposób, w jaki została ona wydana. Już w trakcie pierwszego wertowania stron książki wzrok przyciągają: przejrzysta struktura, staranny druk oraz jasnoniebieska okładka, na której umieszczono ilustrację Saula Steinberga. Małe poczucie niedosytu, które może mieć czytelnik zaniepokojony przedstawioną w książce problematyką, wynika z braku bibliografii i filmografii, których umieszczenie stanowiłoby wskazówkę i zachętę do dalszej, samodzielnej eksploracji dziejów namysłu nad kinem.