

Aleksander Kwiatkowski

Film i rzeczywistość albo sztuka - technika - reprodukcja - film : (rozdział z historii teorii filmowych)

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (38), 132-151

1978

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.

Film i rzeczywistość albo sztuka — technika — reprodukcja — film (Rozdział z historii teorii filmowych)

Wybitny francuski krytyk filmowy André Bazin zakończył jedną ze swych podstawowych prac teoretycznych słowami: „Z drugiej strony film jest językiem”¹.

To zdanie wyznacza istotną granicę między rozumieniem filmu jako sztuki realistycznej, której najważniejsza artystyczna właściwość polega na wiernym odbiciu rzeczywistości (za tym poglądem opowiadają się m. in. sam Bazin oraz Siegfried Kracauer), a kierunkiem, który twierdzi, że film jako sztuka wspiera się głównie na swych podstawach kreacyjnych, tj. odpowiada wymogom celowo budowanej struktury, tworzy własny język. Ten drugi kierunek estetyki filmowej miał swych czołowych przedstawicieli zarówno wśród klasyków — Pudowkin, Eisenstein, Balazs, Arnheim — jak i wśród późniejszych teoretyków, wychodzących z przesłanek lingwistycznych, strukturalistycznych czy semiotycznych. Wśród starych — nazywanych przez Guido Aristarco² *i sistematori*, a przez Henri Agela³ *les grands theoriciens* — Rudolf Arnheim zdaje się być tym, który mimo wszystkich swych ograniczeń i przestarzałych poglądów, zbudował system teoretyczny najbardziej konsekwentnie i całościowo.

Również Arnheim rozpoczyna swe rozumowanie od tego samego podziału na „realizm” i „kreacyjność”. Powołuje się on na potoczny niegdyś pogląd ludzi, nie lubiących filmu, twierdzących, że „film nie może być sztuką, ponieważ jest tylko mechaniczną reprodukcją rzeczywistości”⁴. Arnheim widzi natomiast artystyczne możliwości filmu w jego reprodukcyjnych ograniczeniach.

Dorobek myślowy innych wybitnych estetyków kina sprawia do dziś wrażenie co najmniej imponujące, w szczególności szeroko zakrojony zespół prac Eisensteina. Ale w swych zasadniczych liniach eksponowali oni niemal zawsze jeden lub — co najwyżej — kilka wybranych środków wyrazu jako zasadnicze dla nowej sztuki, mające stanowić jej *differentia specifica*. Dla Balazsa np. takim środkiem wyrazu było zbliżenie, dla Eisensteina — montaż, dla Pudowkina wreszcie — struktura scenariusza w kompetentnych rękach

¹ *Ou'est-ce le Cinéma? I. Ontologie et Langage*. Paris 1958. Polski przekład (B. Michałka): *Wybór pism*. Warszawa 1963, s. 17.

² G. Aristarco: *Storia delle teoriche del film*. Roma 1951, 1960.

³ H. Agel: *Esthétique du Cinéma*. Paris 1957.

⁴ R. Arnheim: *Film jako sztuka*. Przekład Wandy Wertenstein. Warszawa 1961, s. 11, 98. Podobny pogląd cytuje Walter Benjamin w swym eseju *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji w Twórca jako wytwórca*. Poznań 1975.

reżysera. Ich teorie nie przekroczyły zatem stadium normatywnych poetyk, wiążących jedynie w ograniczonym czasie. Jedynie Arnheim z właściwą sobie niemiecką gruntownością zaatakował problematykę estetyki filmu w jej całości, u jej ontologiczno-gnoseologicznej nasy. W swym pierwszym dziele teoretycznym, wydanym w 1933 r.⁵, wyszedł on od nauk psychologii postaci (*Gestaltpsychologie*) dotyczących percepcji świata widzialnego. Jego teoria, mimo że dotyczy wyłącznie filmu niemego, czarno-białego i dziś — nie bez racji — uważana przez wielu za beznadziejnie przestarzałą⁶, zdaje się być jednak wyjątkowo dobrze podbudowana i być może jedyna, mogąca stanowić logiczną przeciwwagę dla następujących później teorii mimetycznych.

Arnheim wylicza następujące zasadnicze różnice między filmem a rzeczywistością:⁷ 1) film rzutuje trójwymiarowe przedmioty i postaci na dwuwymiarową powierzchnię, 2) głębia jest zredukowana, 3) brak barwy, 4) obraz jest ograniczony ramami ekranu i jego zasięg zależy od odległości kamery od obiektu, 5) brak ciągłości czasowo-przestrzennej, 6) brak pozawizualnego świata zmysłów. Jest oczywiste, że różnice wyliczone w punktach 3 i 6 straciły już swą aktualność, w punktach 1, 2 i 4 zaś rozziw między filmem a rzeczywistością uległ zmniejszeniu. Ale zasada rozumowania Arnheima zdaje się być dziś równie aktualna dla schizmy między „kreacjonistami” a „realistami”.

Arnheim widział zatem „wielkie możliwości dla artysty, nie chcącego niewolniczo kopiować rzeczywistości”⁸. Jego teoria — dobrze podbudowana licznymi i usystematyzowanymi przykładami praktycznymi — może być traktowana jako do pewnego stopnia — i dla swego czasu — normatywna. Faworyzuje on filmy „architektoniczne”, skonstruowane zgodnie z regułami czasowo-przestrzennymi i ta regularność jest często jedynie możliwa. Na pochwałę Arnheima zasługują takie rozwiązania realizacyjne, które pozwalają „realizatorowi filmowemu na łatwe rozbijanie całości sceny na elementy, bez konieczności ingerowania w rzeczywistość. Części mogą reprezentować całość”⁹. Arnheim nie pozostawał wprawdzie nieczuły na rozwój technicznej reprodukcji („Techniczny rozwój kinematografii doprowadzi wkrótce do szczytu mechaniczne naśladownictwo natury”¹⁰), ale jest to dlań krok wstecz w rozwoju sztuki, która „zaczyna się tam, gdzie kończy się mechaniczna reprodukcja, gdzie warunki odtworzenia służą w pewnej mierze do kształtowania przed-

⁵ Arnheim: *op. cit.*

⁶ Sam Arnheim uporczywie wzbrania się przed jej odrzuceniem (por. J. Płażewski: *Tragedia Arnheima*, „Kwartalnik Filmowy” 1962 nr 3).

⁷ *Film jako sztuka*, s. 12—30.

⁸ *Ibidem*, s. 88.

⁹ *Ibidem*, s. 64.

¹⁰ *Ibidem*, s. 119.

stawionego obiektu”¹¹. Reprodukacja jest — zdaniem Arnheima — „wulgarna”: „i jest sprawą co najmniej dyskusyjną, czy właściwości, jakie film wynosi z techniki mechanicznej rejestracji, posiadają większą wagę niż cechy łączące go z tańcem, pantomimą, a więc także i z teatrem (...) Film zdoła osiągnąć wyżyny innych sztuk dopiero wtedy, kiedy uwolni się od więzów fotograficznej reprodukcji i stanie się czystym dziełem człowieka, tak jak film rysunkowy albo malarstwo”¹². W swych późniejszych pracach, napisanych, gdy film dźwiękowy i barwny zdobyły już sobie prawo obywatelstwa, podkreślił Arnheim, że ów wzbogacony film oznacza właściwie krok wstecz ku naturalistycznemu dzieciństwu X Muzy i ostrzegał przed niszczącym skutkiem tych zmian dla artystycznych możliwości filmu.

Zaiste, trudno jest dziś znaleźć system myślowy tak nienagannie logiczny (w ramach swej własnej logiki) i zarazem tak totalnie obcy wymaganiom i warunkom nowoczesnej sztuki¹³.

Odnowienie teorii filmu — czy może teorii wizualnych środków masowego przekazu — i jej pchnięcie w innym kierunku zaznaczyło się wyraźnie w eseju napisanym w 1936 r. przez niemieckiego filozofa i socjologa Waltera Benjamina — *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Jego wnioski są ważne dla wszystkich dziedzin sztuki, ale przede wszystkim dla sztuk wizualnych, w szczególności fotografii i filmu. Benjamin dokonuje ważnego spostrzeżenia, że: „podobnie jak kiedyś wiele bystrości umysłu bezproduktywnie zużyto na rozwiązanie kwestii, czy fotografia jest sztuką — nie poprzedziwszy jej pytaniem: czy przypadkiem wynalezienie fotografii dogłębnie nie zmieniło charakteru sztuki? — tak samo teoretycy filmu pośpieszyli niebawem z identycznym postawieniem kwestii”¹⁴. Dalej podkreśla Benjamin podstawowe właściwości filmu, przede wszystkim jego poddawalność reprodukcji technicznej, i wyciąga stąd określone, głównie socjologiczne, wnioski. Z punktu widzenia estetyki filmu ważna wydaje się natomiast jego teza, że istota filmu znajduje się między „odzwierciedleniem rzeczywistości” a jej „kreowaniem”¹⁵: „przedstawienie rzeczywistości w filmie ma dla dzisiejszego człowieka nieporównanie większą wagę, ponieważ właśnie dzięki temu dogłębnemu przeniknięciu aparaturą oddaje pozatechniczny aspekt rzeczywistości, jak od dzieła sztuki odbiorca ma prawo wymagać. (Ale równocześnie) pozatechniczny aspekt odbicia rzeczywistości jest tutaj na wskroś sztuczny, a bezpośredni obraz rzeczywistości to szczyt marzeń w krainie tech-

¹¹ *Ibidem*, s. 46—47.

¹² *Ibidem*, s. 163.

¹³ Por. M. Bontempelli: *Cinematographo*. „Bianco e Nero” (Rzym) 1939 nr 2.

¹⁴ Frankfurt am Main 1963. Polski przekład H. Orłowskiego i J. Sikorskiego w *Twórca jako wytwórca*. Poznań 1975, s. 77—78.

¹⁵ Podobne rozumowanie przeprowadził wcześniej włoski teoretyk Giacomo de Benedetti w pracy *Risorse del cinema*, „II Convegno” 1931 nr 6.

niki”¹⁶. Dopiero w latach czterdziestych i pięćdziesiątych wystąpił André Bazin z zaskakująco nowym i przejrzystym spojrzeniem na artystyczny rozwój filmu. Jego rozproszone artykuły i eseje (zebrane w wydaniu książkowym¹⁷ dopiero po śmierci ich autora) tworzą razem system teoretyczny, różniący się drastycznie od dotąd obowiązujących. W swym wczesnym artykule *Ontologie de l'image photographique*¹⁸ wychodzi Bazin od zasadniczego rozróżnienia między symbolizmem a realizmem, kreacjonizmem i mimesis, we wszystkich sztukach wizualnych. Podobnie jak u Benjamin'a i — później — Kracauera, jego punktem wyjścia jest fotografia. „Fotografia (...) uwolniła sztuki plastyczne od obsesji podobieństwa. (...) fotografia i film są wynalazkami, które zaspokajają w pełni i w całej swej istocie ową obsesję realizmu. (...) istota przejścia od malarstwa (...) do fotografii (...) polega (...) na fakcie psychologicznym: na pełnym zaspokojeniu naszej potrzeby iluzji poprzez proces reprodukcji mechanicznej, z którego człowiek został wyłączony”¹⁹. Teraz wystarczy już tylko dopełnić logiki wywodu, twierdząc, że: „Obiektywizm fotografii nadaje obrazowi siłę wiarygodności, nie istniejącą w innych utworach plastycznych (i że) film staje się czymś, co anektuje czas dla obiektywizmu fotograficznego”²⁰.

Rok później stawia Bazin na głowie dotąd obowiązujące kryteria historii i teorii filmu. Pisze on w artykule *Le mythe du cinéma total*: „Jeśli geneza jakiejś dziedziny sztuki ujawnia coś z jej natury, to można nie bez racji traktować film niemy i dźwiękowy jako etapy rozwoju technicznego, który stopniowo wydobywa rzeczywistość z pierwotnego «mitu». Z tego punktu widzenia jest zatem zrozumiałe, że byłoby absurdem traktowanie filmu niemego jako swego rodzaju osiągniętej prymitywnej perfekcji, która stopniowo uległa degeneracji w związku z wprowadzeniem realizmu dźwięku i koloru. Prymat obrazu jest faktem historycznie i technicznie przypadkowym, ta nostalgia, którą niektórzy odczuwają dla filmu niemego, nie cofa się nazbyt głęboko w dzieciństwo siódmej sztuki, a prawdziwi przedstawiciele filmu prymitywnego, istniejącego tylko w fantazji paru tuzinów ludzi z XIX wieku, imitują w pełni naturę. Wszystkie wynalazki techniczne, przyczyniające się do rozwoju filmu, prowadzą go, dość paradoksalnie, bliżej jego początków. W istocie film nie został jeszcze wynaleziony!”²¹. Trudno sobie wyobrazić

¹⁶ Benjamin: *op. cit.*, s. 84—85.

¹⁷ *Qu'est-ce le Cinéma? I—IV*. Paris 1958—1962.

¹⁸ *Problemes de la peinture*, 1945; wszystkie cytaty wg polskiego przekładu — *Film i rzeczywistość*. Warszawa 1963.

¹⁹ *Ibidem*, s. 12—13. Twierdzenie, że fotografia i film wyzwoliły sztuki wizualne od obsesji podobieństwa, przedstawione zostało już w 1913 r. przez Fernanda Legera (*Les origines de la peinture et sa valeur representative*. „Montjoie” (Paris) nr 8—10).

²⁰ *Ibidem*, s. 14, 15.

²¹ *Critique*, 1946. Cyt. za *Qu'est-ce le Cinéma? I*, s. 25.

system teoretyczny bardziej przeciwstawny wywodom Arnheima. Bazin podbudowuje i rozwija swe rozważania w tekście *L'évolution du langage cinématographique*²². Tu odnajdujemy po raz pierwszy jego istotny i wielokrotnie później cytowany podział filmowców na tych, którzy wierzą w obraz i tych, którzy wierzą w rzeczywistość. Wśród pierwszych wymienia on m. in. Eisensteina, Kuleszowa i Gance'a, do drugich zalicza Stroheima, Murnau'a i Dreyera. Bazin nie sądzi, że właśnie wynalazek dźwięku w filmie stanowił istotny etap w rozwoju nowej sztuki. Zgodnie ze swymi kryteriami znajduje on reżyserów staromodnych i nowoczesnych po obu stronach cezury wyznaczonej rokiem 1927. Jego najważniejszym kryterium jest stosunek do techniki narracji i do filmowanej rzeczywistości. Bazin twierdzi, że już w okresie niemych reżyserzy, którzy wierzyli w rzeczywistość, zbudowali język, którego jednostką semantyczną i składniową nie jest bynajmniej ujęcie: „język, w którym obraz liczy się nie dlatego, że dodaje coś do rzeczywistości, tylko dlatego, że ją odkrywa”²³. Francuski teoretyk wystąpił tu zarówno przeciw wzorom dynamicznego, „rosyjskiego” montażu, jak i przeciw praktyce panującej w latach trzydziestych, zgodnie z wypróbowaną techniką hollywoodzką — scenopisu analitycznego (*decoupage analytique*), w którym poszczególne odcinki taśmy, sfilmowane oddzielnie przez operatora, zostają następnie połączone przez reżysera i montażystę w logiczną całość, wiodącą widza w ściśle określonym kierunku, wzdłuż linii wyznaczonych wolą filmowców²⁴. Natomiast w filmach Stroheima, Murnau'a czy Flaherty'ego: „montaż nie spełnia praktycznie żadnej roli: jedynie rolę negatywną, polegającą na eliminowaniu z rzeczywistości zbyt wielu obrazów. Kamera nie może zobaczyć wszystkiego naraz; lecz z tego co widzi stara się przynajmniej niczego nie uronić”²⁵.

Wśród francuskich reżyserów faworyzował Bazin Jeana Renoira, „którego poszukiwania zmierzały (...) do odkrycia, daleko poza ławiznami montażu, tajemnicy filmowej narracji zdolnej wyrazić wszystko bez rozbijania świata; do ukazania ukrytego sensu istot i rzeczy bez łamania ich naturalnej jedności”²⁶. Dwaj twórcy, którzy zdaniem Bazina dokonali przewrotu w technice narracji, to Orson Welles i William Wyler. Bazin podkreślał, w dwóch pierwszych filmach Wellesa (*Obywatel Kane* i *Wspaniali Ambersonowie*), jego słynną technikę „głębi ostrości”²⁷. Natomiast w filmach Wylera

²² Oparty na trzech różnych artykułach, opublikowanych w latach 1950, 1952 i 1953.

²³ *Film i rzeczywistość*, s. 63

²⁴ „Odpowiednio szeregując obrazy nadają im znaczenie, którego one same obiektywnie nie zawierają” (*ibidem*, s. 60).

²⁵ *Ibidem*, s. 62.

²⁶ *Ibidem*, s. 75.

²⁷ A. Bazin: *La profondeur du champ de Orson Welles*. „Cine-Club” 1948 nr 7. Przekład polski w „Film na Świecie” 1956 nr 6.

(który podobnie jak Welles współpracował często ze znakomitym operatorem Greggiem Tolandem) znajdował Bazin „maksimum składników filmowych (które) w paradoksalny sposób współżyją z możliwie najmniejszą dawką inscenizacji”²⁸. „Ta reżyseria jest definiowana swą nieobecnością. (Wyler próbuje osiągnąć) filmowy kosmos nie tylko zgodny z rzeczywistością, ale równocześnie, w możliwie najmniejszym stopniu zmodyfikowany przez optykę kamery”²⁹. Także u Wylera podkreśla Bazin głębię ostrości i inscenizację równoczesną (*mise en scène simultanée*³⁰), „doskonałą neutralność i przezroczystość stylu”, „oświetlenie bezstronne do granic możliwości” (którego Wyler wymagał od Tolanda³¹). Z tych bezpośrednich efektów praktycznych wyciąga Bazin ogólne wnioski dla swej estetyki. Uważa on, że: „Wyler chce jedynie umożliwić widzowi: 1) zobaczenie wszystkiego; 2) wybór zgodnie z własną wolą. Jest to akt lojalności wobec widza, pragnienie dramaturgicznej uczciwości. Gra się tu w otwarte karty”³². Zdaje się być przesadą powoływanie się w tym kontekście na „etykę inscenizacji”³³ bądź nazywanie Wylera reżyserem bardziej demokratycznym — wobec publiczności — niż inni. Jeśli nawet przyjąć, że jego dzieła wywarły pewien wpływ na późniejszy rozwój filmowych środków wyrazu³⁴, to pozostaje niezbytym faktem, że własny rozwój Wylera, a także Wellesa pod koniec lat pięćdziesiątych i później właściwie zatrzymał się w miejscu, a ogólne linie rozwoju sztuki filmowej przyjęły w gruncie rzeczy inny kierunek. Francuska nowa fala, w ramach której uczniowie Bazina próbowali wprowadzić w życie jego teorie i usprawiedliwić je własną twórczością, oraz spokrewnione kierunki, jak *cinéma vérité* i *cinéma direct*, ukazały natomiast, gdzie leżą granice filmowego realizmu. Można ponadto stwierdzić, że środki faworyzowane przez Bazina okazały się nie mniej normatywne i stały się równie — jeśli nie bardziej — dogmatyczne niż np. montaż typu eisensteinowskiego. Bazin zastąpił po prostu jeden sposób realizacji filmu — innym.

²⁸ A. Bazin: *William Wyler ou le janseniste de la mise en scène*. „La Revue du Cinéma” 1946 nr 10, s. 41.

²⁹ „La Revue du Cinéma” 1948 nr 11, s. 53.

³⁰ „La Revue du Cinéma” 1948 nr 10, s. 46.

³¹ „La Revue du Cinéma” 1948 nr 11, s. 53.

³² „La Revue du Cinéma” 1948 nr 10, s. 47.

³³ *Ibidem*, s. 39. Por. twierdzenie Arnolda Hausera o specjalnej przydatności „rosyjskiego” montażu dla odzwierciedlenia kryzysu kapitalizmu (*Spoleczna historia sztuki i literatury*. T. 2. Warszawa 1974, s. 386).

³⁴ Próby Wylera i Wellesa jak również *Sznur Iitchecka* oraz eksperymenty radzieckiego reżysera Michała Romma (por. jego artykuł *Głubinnaja mizanscena*, 1948, w *Besedy o kino*. Moskwa 1964, s. 171—182) sprawiają dziś wrażenie izolowanych eksperymentów o niewielkim wpływie na współczesną sztukę filmową. Aktualność teorii Bazina omawia w interesujący i kontrowersyjny sposób Eric Rohmer w „Cahiers du Cinéma” 1965 nr 172.

W tym samym kierunku co Bazin poprowadził estetykę filmu Siegfried Kracauer³⁵. Na wstępie stwierdza on, że jego „książka różni się od większości prac teoretyczno-filmowych tym, że jest estetyką materiału, a nie estetyką formy”³⁶. W odróżnieniu od większości teoretyków tradycyjnych, Kracauer nie próbuje budować estetyki filmu wokół semiliterackich struktur narracyjnych, lecz — podobnie jak Bazin — bierze za punkt wyjścia fonofotograficzny charakter filmu. Film jest dlań „medium fotograficznym” i dlatego „musi grawitować ku obszarom zewnętrznego kształtu rzeczywistości — ku otwartemu i nieskończonemu, nie ograniczonemu światu (...) Wraz z fotografią jest (film) jedyną sztuką, której tworzywo pozostaje mniej lub bardziej nietknięte”³⁷. Dla Arnheima twierdzenie to byłoby dowodem na to, że film nie jest sztuką. Nie dla Kracauera. Píše on: „Film przybliży się do sztuki albo może stanie się sztuką tylko wtedy, gdy nie będzie się wypierać swego fotograficznego pochodzenia”³⁸. Rzeczywistość fizyczna jest zatem dla Kracauera najistotniejszym materiałem konstrukcyjnym filmu, jego najważniejszym elementem, który nazywa on „szczególną zdolność kamery do rejestrowania i odkrywania widzialnej lub potencjalnie widzialnej, materialnej rzeczywistości”³⁹. Aby następnie dowieść tej unikalnej umiejętności filmu, poddaje Kracauer swe medium głębokiej i wszechstronnej analizie i kontroli. Dzieli on — nieco arbitralnie — filmy na „filmowe”, tj. odpowiadające wymogom medium i takie, które wymogów owych nie spełniają. Za swe kryteria przyjmuje Kracauer stale tę samą umiejętność rejestrowania i odkrywania fizycznej rzeczywistości, podniesioną przezeń do rangi „podstawowych właściwości” (*basic properties*): „filmy mogą pretendować do poprawności estetycznej, jeżeli opierają się na podstawowych właściwościach kina”⁴⁰. Podejście Kracauera okazuje się równie aktualne, jeśli chodzi o sprawy treści — obszar raczej rzadko omawiany w ściśle estetycznych rozważaniach — i tu opowiada się autor po stronie materializmu filozoficznego. „Jeśli twórcy respektują właściwości medium, nie wychodzą od z góry założonej idei, by w materialnym świecie szukać środków jej przedstawienia; ale odwrotnie — zaczynają od badania fizycznych danych i dopiero w oparciu o nie dochodzą do określonego problemu lub przekonania”⁴¹. Podstawowe właściwości filmowego medium są przez Kracauera

³⁵ *Nature of film*. London 1961. Polski przekład (W. Wertenstein): *Teoria filmu*. Warszawa 1975.

³⁶ *Ibidem*, s. 19.

³⁷ *Ibidem*, s. 20—21.

³⁸ *Ibidem*, s. 175.

³⁹ *Ibidem*, s. 27.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 58.

⁴¹ *Ibidem*, s. 326. Por. także artykuł E. Panofskiego *Styl i medium w filmie*. Polski przekład (J. Mach) w zbiorze *Estetyka i film*. Warszawa 1972.

zdefiniowane dość niejasno. Odróżnia on je od technicznych właściwości filmu i niewątpliwie faworyzuje pierwsze⁴². Za „właściwości techniczne” (*technical properties*) uważa Kracauer język filmu i jego montażową strukturę. Nie jest on w stanie nazbyt pochopnie wyrzucić za burzę całej rekwizytorni dawnej estetyki — a także praktyki twórczej. Nie może on odrzucić filmu w całości i pozostać wraz ze swą teorią w pewnego rodzaju *splendid isolation*. Dlatego podkreśla on ważną różnicę między „tendencją realistyczną” a „tendencją kreacyjną” (*formative tendency*). Pierwszą wyprowadzali historycy filmu od braci Lumière, drugą — od Georges’a Melies’a. Kracauer opowiada się za pierwszą, która jego zdaniem najlepiej odzwierciedla „zasadnicze właściwości medium”, ale równocześnie poddaje on „tendencję kreacyjną” bliższej analizie, która często wykazuje jej praktyczną użyteczność. Kracauer krytykuje ostro Melies’a, jako reżysera nazbyt teatralnego⁴³, ale akceptuje on inscenizację, traktowaną jako środek uzyskania realizmu⁴⁴, akceptuje montaż „ujęć z różnych odległości (...) ostateczny obraz jest sumą rozmaitych szczegółów i widoków”⁴⁵ i technikę w ogóle: „Techniki te, podobnie jak wielkie zbliżenia, prowadzą prosto do «rzeczywistości w innym wymiarze» (...) Zniekształcone obrazy (...) mogą doskonale figurować jako obrazy preparowanej rzeczywistości w nierealistycznych filmach eksperymentalnych. Jednakże wtedy tylko są zgodne z podejściem filmowym, gdy mają spełnić zadania odkrywcze w kontekście, którego przedmiotem jest fizyczna egzystencja”⁴⁶. Kracauer dostrzegł Arnheimowskie ograniczenia reprodukcyjnego realizmu. W tej sytuacji akceptuje on „kreacyjność”, pod warunkiem, że jej wybór jest zdeterminowany „zamiarem rejestrowania i odkrywania natury”⁴⁷. Odrzuca on natomiast „sztukę filmową” w tradycyjnym znaczeniu i czyni to na rzecz „odkupienia fizycznej rzeczywistości”.

Pisze on w rozdziale zamykającym książkę: „Wtargnięcie sztuki do filmu dławi możliwości kina. Gdy realizatorzy tworzą swe filmy pod wpływem sztuk tradycyjnych i w imię czystości estetycznej pomijają istniejącą fizyczną rzeczywistość, marnują jedyną szansę medium filmowego. Ich filmy mogą nawet przedstawiać zastany widzialny świat, ale go nie pokażą, ponieważ zdjęcia posłużyły tylko do zbudowania czegoś, co ma uchodzić za dzieło sztuki. W takich filmach materiał z życia wzięty traci swój charakter jako suro-

⁴² Kracauer: *op. cit.*, s. 50, 108—109.

⁴³ *Ibidem*, s. 54.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 81 („inscenizacja korzysta z uprawnień estetycznych, gdy stwarza złudzenie autentyczności. (...) każda inscenizacja, która nie uwzględni podstawowych właściwości kina, jest niefilmowa”).

⁴⁵ *Ibidem*, s. 72.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 73—74.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 38.

wiec”⁴⁸. W wielu miejscach pracy Kracauera widoczne są niekonsekwencje i ograniczenia jego teorii. Optymalnym celem filmu zdaje się być — jego zdaniem — „fotograficzny realizm zakładający istnienie nieograniczonego *continuum* fizycznego bytu”⁴⁹. Podobnie jak Bazin, jest jednakowoż Kracauer świadom tego, że taki cel jest nie do osiągnięcia. Medium filmowe jest zatem „jak gdyby owładnięte chimerycznym pragnieniem ukazania *continuum* fizycznej egzystencji”⁵⁰. „Ponieważ *continuum* jest nieograniczone, dążenie, by przedstawić je w całości, jest oczywiście nie do spełnienia”⁵¹. *Continuum* może być zatem u Kracauera albo uwarunkowane czasoprzestrzennie, albo określone montażowo. Jego teoria zdaje się grzeznąć jedną nogą w wieku mechanicznej reprodukcji, drugą zaś zatracając o składniową, strukturalną komplikację, którą poddaje on w swej książce analizie z perspektywy wymogów podstawowych właściwości filmu. Niekiedy proponuje on definicje kompromisowe, gdy np. formułuje: „podstawową zasadę montażu: każda narracja filmowa powinna być zmontowana w taki sposób, by nie ograniczała się tylko do ukształtowania fabuły, lecz odchodziła od niej ku przedstawianym obiektom, aby mogły ukazywać się w swej sugestywnej nieoznaczoności”⁵². Chaotyczny obraz, jaki proponuje Kracauer, nie może być załatany interesującymi konstrukcjami teoretycznymi „form narracji filmowej” (*cinematic story forms*), jak „wątek znaleziony” (*found story*) i „epizod”, ani też rozważaniami, jak te struktury wynurzają się ze „strumienia życia” (*flow of life*) i które z nich są bardziej, a które mniej odporne na nacisk tego potoku.

Kracauer mówi najczęściej o gotowych strukturach filmowych: w odróżnieniu od Bazina technika narracji i różne sposoby osiągnięcia pożądanego efektu interesują go w stopniu nieznacznym. Jego niewątpliwą zasługą jest natomiast podjęcie próby ontologicznego ustrukturywania istoty filmu, a także próby opisu przystawalności (*compatibility*) poszczególnych rodzajów i gatunków do wymogów medium. Rozważania Kracauera o filmie dokumentalnym i filmie awangardowym stanowią dogodny punkt wyjścia dla próby umiejscowienia filmu między tymi dwoma przeciwnymi biegunami.

* * *

Jednym z czołowych przedstawicieli dokumentalnego spojrzenia na film jest brytyjski reżyser, historyk i teoretyk — Paul Rotha (ur. 1907 r.). W swej wczesnej próbie opisu

⁴⁸ *Ibidem*, s. 319.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 148.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 85.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*, s. 92.

filmowego medium⁵³ dochodzi on częściowo do podobnych wniosków co Kracauer. Stwierdza on mianowicie suwerenne i autonomiczne wartości filmu, gdy pisze: „Używając środków, wyrastających z samej natury medium, film staje się formą ekspresji, prezentując osoby, przedmioty i wypadki w sposób całkowicie różny od jakiegokolwiek innego medium i wykorzystując środki niedostępne w innych dziedzinach wyrazu artystycznego”⁵⁴. Ale nie chodzi tu wcale o te same „podstawowe właściwości”, które podkreślał Kracauer, Rotha pisze bowiem dalej: „Zasadnicze właściwości kinematograficznego medium to zasady ruchu i intensywności oświetlenia. Znaczenie formy podmiotu-materiału nie leży w jego inherentnych właściwościach, ale w jego zdolności do ujawnienia wariacji, różnorodności intensywności światła rzucanego na ekran”⁵⁵. Rotha zdaje się więc podnosić kracjonizm jako filar nośny sztuki filmowej i równocześnie odrzuca on odkrywanie rzeczywistości przy pomocy kamery. Film jest dlań przede wszystkim językiem i tu pozostawał on pod silnym wpływem wczesnych teorii Wsiewołoda Pudowkina o scenariuszu i materiale filmowym. Gdy Rotha popularyzował w Anglii teorie Pudowkina, jego poglądy pokrywały się z narracyjno-montażową praktyką rozwiniętego filmu dźwiękowego, reprezentowanego głównie przez hollywoodzkie wzory montażu analitycznego. „Każde ujęcie spośród wielu setek, na które składa się film pełnometrażowy, pozostaje w stosunku do poprzedniego i do następnego ujęcia i w ten sposób ukończony film jest rytmicznie zrelacjonowany. (...) Ten właśnie fakt, że dana scena została zestawiona z różnych oddzielnych ujęć, dowodzi, że nie jest ona bezpośrednim zapisem aktualnej rzeczywistości i dlatego jest zupełnie obca rozwiązaniom scenicznym”⁵⁶.

Ale równocześnie zdradza Rotha w obliczu rodzącego się filmu dźwiękowego te same obawy⁵⁷ — i ujawnia ten sam konserwatyzm — co Rudolf Arnheim. By przydać więcej ciężaru gatunkowego swym poglądom, dokonuje on nieco sztucznego podziału między „realizmem” a „realnością” (*reality*). Pisze on np. o technicznych odkryciach przyszłości: „Barwny film stereoskopowy, gdy będzie połączony z dźwiękiem i dialogiem, przekaże poczucie realizmu (...) Jest to (...) (krok) w przeciwnym kierunku, niż tego wymaga właściwy cel filmu, którym jest realność. Realizm będzie uzurpował sobie realność w filmie”⁵⁸. Przykłady takiego rozwoju podaje Rotha — dla pełniejszej argumentacji swych poglądów, typowych i reprezentacyjnych dla swego czasu — nie kryjąc pesymizmu.

⁵³ P. Rotha: *The Film till Now*. London 1929.

⁵⁴ Rotha: *op. cit.* Wydanie z 1960 r., s. 338—339.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 342.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 343 i 353.

⁵⁷ „Film dźwiękowo-dialogowo-wizualny musi być uważany za formę ekspresji zupełnie odrębną od filmu niemego wizualnego” (*ibidem*, s. 40).

⁵⁸ *Ibidem*, s. 398 i 402.

„Ekran stereoskopowy (...) będzie wpływał na reżyserów w kierunku przyjęcia bardziej teatralnych chwytów technicznych (...) potężne możliwości montażu będą zapomniane i zamiast nich powstaną długie sceny, trwające przez długie minuty (...) Dziś, w 1930 r. film próbuje raz jeszcze osiągnąć realizm i fotograficzną reprezentatywność, zaprzecza swym zasadniczym właściwościom i powraca na teren teatru”⁵⁹. Teoretyczne próby Rothy (zajmujące niewielką objętościowo część jego zasadniczego dzieła, z gruntu historycznego) ujawniają oznaki skostniałego dogmatyzmu i mają wyraźny charakter normatywny. W przeciwieństwie do Bazina uważa on np., że „pożądaný efekt emocjonalny nie może być osiągnięty poprzez zwykły, nie wyselekcjonowany zbiór odcinków taśmy celuloidowej. Równoważę i ścisły plan (powinny być) zachowane”⁶⁰.

Poglądy Rothy, dziś niewątpliwie anachroniczne, mogą zostać „zarchiwowane” jako typowe dla szczególnego okresu przełomu między pierwszymi próbami zbudowania doskonałej formy artystycznej — filmu niemego — a wszystkimi późniejszymi doświadczeniami rozwoju sztuki filmowej. I to mimo Bazinowskiego zastrzeżenia, że taki „wodorozdział” jest mniej istotny, jeśli w ogóle istnieje. Ale pozostały one z gruntu nie zmienione także w jego późniejszej pracy o filmie dokumentalnym⁶¹. Nadal uważa on, że: „wszystko to, co fotografowane lub zarejestrowane na taśmie celuloidowej, nie nabiera znaczenia, dopóki nie znajdzie się na stole montażowym (...) pierwszorzędne zadanie filmowej kreacji leży w fizycznej i psychicznej podniecie, jaka może być osiągnięta przez czynnik montażu”⁶². Według jego zasad selekcyjnych, które na pewno okazałyby się tak surowe w dzisiejszych dniach niesłychanie rozgałęzionej flory telewizyjnej i kina amatorsko-podziemnego, jak w pionierskich latach kina dokumentalnego: „proste obrazy opisowe z życia codziennego (reportaże podróźnicze, filmy przyrodnicze, oświatowe i kronika) (...) nie spełniają wymogów dokumentalizmu (...) twórcza dramatyzacja aktualnej rzeczywistości i ekspresja analizy socjalnej (...) oto pierwsze wymogi metody dokumentalnej. (...) Nie ma nic twórczego (...) w zdolności fotograficznej i akustycznej reprodukcji prosto pomyślanej sceny, niezależnie od tego, czy będzie to życie codzienne, czy też ulegnie sztuczemu zmyśleniu w atelierowej dekoracji zbudowanej w tym celu”⁶³ — twierdzi Rotha w 1936 r., i te same twierdzenia są powtórzone we wszystkich późniejszych wydaniach jego książki, uważanej dziś za klasyczną w swoim rodzaju. W przeciwieństwie do Kracauera uważa Rotha, że film powinien być: „czymś więcej niż po prostu reprodukcją, niezależnie od tego, czy

⁵⁹ *Ibidem*, s. 401, 402, 412.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 386, 376.

⁶¹ *Documentary Film*. London 1936.

⁶² *Ibidem*, s. 77.

⁶³ *Ibidem*, s. 115 i 154.

materiał wybrany dla tej reprodukcji był twórczo zaaranżowany. Kreacja musi mieć miejsce w *samym akcie użycia* mechanicznej aparatury”⁶⁴.

Także kolega Rothy z pionierskich czasów filmu dokumentalnego John Grierson udziela w swych o dekadę późniejszych uwagach o praktyce filmu dokumentalnego⁶⁵ równie wyraźnego poparcia dla metody kreacyjnej: „Kamera (...) jest instrumentem twórczym, a nie po prostu instrumentem reprodukcyjnym. (...) Surowy materiał nie oznacza oczywiście sam w sobie niczego. Dopiero gdy jest użyty, staje się materiałem sztuki”⁶⁶.

* * *

Gdy przejdziemy do teoretyków reprezentujących przeciwny biegun estetyczny: film awangardowy i eksperymentalny⁶⁷, to — zgodnie z oczekiwaniami — wielu z nich okazuje dodatkowe poparcie dla szkoły „kreacyjnej”, ale równocześnie ich poglądy estetyczne są bardziej skomplikowane i lepiej odpowiadają wymogom czasu.

Maya Deren, znana amerykańska realizatorka filmów eksperymentalnych, pozostawiła w swych pismach teoretycznych niezwykle konsekwentny i dobrze umotywowany system poglądów w zakresie estetyki filmu. W swym wczesnym *Anagramie idei...* punktem wyjścia czyni ona linię dzielącą naukę od sztuki. Podkreśla ona: „zasadnicze pomieszanie (...) między obszarami i celami sztuki i takimiż w odniesieniu do nauki, jak również rozróżnienia między tymi formami artystycznymi, które zależą od rzeczywistości bądź ją rozszerzają, a tymi, które same tworzą rzeczywistość. (...) Czy względna ubogość współczesnej sztuki nie jest — przynajmniej częściowo — zależna od faktu, że gdy uznajemy realizm (który nie jest równoznaczny z obiektywnością) za ambicję sztuki, to wtedy zasadniczo zaprzeczyliśmy jej istnieniu i zastąpiliśmy ją nauką? Realista opisuje swoje doświadczenie realności. Odmawia on walorów oryginalnej, *sztucznej* realności, stworzonej przez rygory i dyscyplinę instrumentów artystycznych. Ale z niechęcią poddaje się on rygorom i dyscyplinie instrumentów naukowych, gdy obiektywnie analizuje istniejącą rzeczywistość. I w ten sposób porusza się on wśród optycznych iluzji tego, co realnie istnieje i cienistych ma-

⁶⁴ *Ibidem*, s. 155.

⁶⁵ *Grierson on Documentary*. London 1946.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 90—91. Spośród czołowych teoretyków-dokumentarzystów, także w pismach Wiertowa, można — wbrew przypuszczeniom — znaleźć poglądy wspierające linię kreacyjną.

⁶⁷ Kierunki dokumentalne i eksperymentalne występują w historii filmu często razem i dokument może stanowić odłam ruchu awangardy. W czasie jej rozkwitu, gdy sztuka zdaje się skłaniać ku abstrakcji, także estetyka wykazuje tendencje do zaprzeczania mimetycznych uwarunkowań sztuki.

rzeń o tym, co — poprzez sztukę — mogłoby istnieć. Jest on torturowany zarówno przez niepewności «prawdy» i wymogi tej najcenniejszej z ludzkich wartości — próżności twórczego ja”⁶⁸. Deren przyznaje zatem, że rzeczywistość może stanowić punkt wyjścia dla sztuki, ale równocześnie podkreśla z naciskiem, że „kreacyjność mieści się w logicznym, pełnym wyobraźni rozszerzeniu znanej rzeczywistości. (...) sztuka musi przynajmniej zawrzeć w sobie istotne fakty ze swej totalnie pojętej kultury i — w najlepszym razie — rozszerzyć jej granice przy pomocy wyobraźni”⁶⁹. Wprowadza ona ponadto pojęcie „formy rytualnej”, mającej stanowić przeciwieństwo dla naturalizmu: „W swej metodzie — świadomej manipulacji zaplanowanej dla osiągnięcia efektu, w przeciwieństwie do spontanicznego wymuszania ekspresji — i w swych rezultatach — nowej, stworzonej przez człowieka rzeczywistości w przeciwieństwie do odkrycia bądź odtworzenia rzeczywistości istniejącej — forma rytualna jest w o wiele większym stopniu odpowiednikiem współczesnej nauki (w większym stopniu niż sztuka zdolnej do odkrywania rzeczywistości) niż naturalizm, o którym się sądzi, że właśnie na tym jest oparty”⁷⁰. Deren krytykuje ponadto nazbyt pasywny stosunek twórcy do rzeczywistości, gdy „na jego osiągnięcia, jeśli je posiada, składa się (...) reprodukcja rzeczywistości (...), gdy artysta podejmuje się odkryć istotę rzeczywistości, wkracza on na obszary nauki”⁷¹. Deren wzywa także do „stworzenia formy bytu, co jest zadaniem o wiele ambitniejszym niż tylko odtworzenie formy już gotowej, danej”⁷². Zdaje się ona także podawać w wątpliwość wagę filmu dokumentalnego, a w każdym razie uniezależnia swój pogląd na ten temat od większej czy mniejszej akuratności⁷³ w tym gatunku. Linia podziału kryteriów artystycznych przebiega u Deren między „instrumentami odkrycia” (*instruments of discovery*) a „instrumentami wynalazku” (*instruments of invention*). W swej późniejszej pracy, opublikowanej mniej więcej równocześnie z teorią Kracauera⁷⁴, przedstawia ona kategorię estetyczną, mogącą stanowić odpowiednik jego „wątku znalezionej” i „epizodu”, mianowicie „przypadek kontrolowany” (*controlled accident*), który ma doprowadzić do: „zachowania delikatnej równowagi między tym, co znajduje się spontanicznie i naturalnie jako dowód niezależnego życia realności, a osobami i czynami, które są z rozmysłem wpro-

⁶⁸ *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*. New York 1946, s. 32, 12.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 16.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 20. Zwróćmy uwagę na fakt, że np. dla Benjamin'a cechy rytualne sztuki są charakterystycznym elementem sztuk tradycyjnych, lecz nie filmu.

⁷¹ *Ibidem*, s. 21. Także tu poglądy Deren i Benjamin'a są sprzeczne, gdy on opowiada się za połączeniem sztuki i nauki (*op. cit.*, s. 81).

⁷² *Ibidem*, s. 23.

⁷³ *Ibidem*, s. 33.

⁷⁴ *Cinematography: The Creative use of Reality*. W: *The Visual Arts Today*. Ed. by Gyorgy Kepes. Special Issue of „Daedalus” Winter 1960.

wadzane na scenę (...) Wynalezione zdarzenie (...) jakkolwiek samo w sobie twór sztuczny, zapożycza realność z realności scenerii (...) Tylko w fotografii (...) mogą fenomeny naturalne zostać wprowadzone do naszej własnej kreacyjności (...)”⁷⁵.

Maya Deren pozostaje wierna swemu pogładowi na film, gdy w zakończeniu swego eseju twierdzi, że: „film (...) musi przestać po prostu rejestrować fakty z rzeczywistości, które nie zawdzięczają niczego ze swej autentycznej egzystencji narzędziom filmującym. Miast tego musi on stworzyć pełne, całkowite, totalne doświadczenie, na tyle wynikające z samej natury narzędzi, aby było nierozłączne od swych środków (...) Musi on zdeterminować dyscyplinę, zawartą w medium, odkryć swoje własne metody strukturalne, zbadać nowe, dostępne dlań żywioły i wymiary i wzbogacić artystycznie naszą kulturę w ten sam sposób, w jaki nauka uczyniła to na własnym terenie”⁷⁶.

* * *

Nie spodziewamy się logicznie przeprowadzonego rozumowania, naukowej dokładności ani koherentnego systemu poglądów estetycznych, gdy zatrzymujemy się przy dłuższym tekście jednego z kapłanów amerykańskiego ruchu współczesnej, podziemnej awangardy (zwanej potocznie Underground Cinema lub bardziej oficjalnie — New American Cinema Group) Stana Brakhage'a — *Metaphors on Vision*, opublikowanego jako specjalny numer periodyku „Film Culture” (1963 nr 30). Brakhage nie zdradza też ani jednym słowem zainteresowania czy wiedzy o istniejącym dorobku estetyki filmowej. Bo niezależnie od Arnheima i zapewne nie znając jego pism, formułuje on potrzebę „optycznego umysłu”, „wizualnego rozumienia”, „oka umysłu”, „wizji jako kreacji metaforycznej”⁷⁷. Także w zgodzie z rozważaniami Arnheima podkreśla Brakhage relatywizm percepcji. Píše on m. in.: „Stąd pragnienie sprowadzenia funkcji powieki do rodzaju ekranu dla własnych myśli... myśli nie mających nic wspólnego z tymi doświadczeniami zmysłowymi, jeśli nie liczyć prób umysłu, by przed nimi uciec”⁷⁸. Próba Brakhage'a stworzenia własnej estetyki doprowadza go do estetyki negacji. Próbuje on odrzucić wszystko: ideologię („zapomnijcie o ideologii, bowiem film (...) nie ma języka”), estetykę („porzućcie estetykę (...) niebezpieczeństwo zaakceptowania architekto-

⁷⁵ *Ibidem*, s. 156.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 167.

⁷⁷ Por. Arnheim: *Art and Visual Perception*, 1955; *Toward a Psychology of Art*. Berkeley — Los Angeles 1966; *Visual Thinking*, 1969. Polski przekład pierwszej pozycji jest przygotowany przez Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

⁷⁸ Brakhage: *op. cit.*

nicznego dziedzictwa skategoryzowanych siedmiu” (sztuk — A. K.), technikę („zaprzeczcie technice (...) bowiem film (...) jeszcze nie został wynaleziony”⁷⁹). Odrzucając technikę, nawiązuje Brakhage do swych własnych praktyk w filmie, powtarza swą „estetykę jednej klatki” (*one-frame aesthetic*), która tu ukazuje się poprzez marzenie o poszerzonej percepcji ludzkiego oka, zdolnego do zaobserwowania obrazów nadal świeżonych na ekranie w $\frac{1}{24}$ części sekundy. „Jakież niewiarygodne filmy mogłyby być w końcu realizowane dla takiego oka (...) rytm zmian (...) zawierałby w sobie pewną jakość duchowego doświadczenia”.

Równocześnie cytuje Brakhage wczesne eksperymenty filmowe Muybridge’a i Mareya z galopującym koniem, którego bieg rejestrowały 24 kamery fotograficzne (podsumowując sarkastycznie: „Hollywood nadal ściga się — z tym koniem”) i widzi twórczą siłę w analogii z galopującym nowoczesnym Pegazem, który w końcu opuszcza ziemię wszystkimi kopytami naraz (co właśnie miały udowodnić wyżej wymienione eksperymenty XIX-wiecznych pionierów kina). Dla Brakhage’a jest to „spontaniczne i zdecydowane wyjście poza ograniczenia medium”, które są jego zdaniem zarówno zasadnicze, jak i niemożliwe do usunięcia. W swej głównej tezie twierdzi on, że film jest iluzją percepcyjną i czystą konwencją kreatywną. Neguje on absolutny realizm (który „jest w obrazie wynalazkiem człowieka, jest XX-wieczną iluzją zachodniej kultury”), stawia pod znakiem zapytania obie Kracauerowskie kategorie „odbicia” (*to reflect*) i „odkrywania” (*to reveal*) natury, pisząc: „nigdzie w swym mechanicznym procesie kamera nie trzymała przed rzeczywistością ani zwierciadła, ani świecy”; zdaje się przychylić do pewnego rodzaju słabo określonego kreatywnizmu, gdy pisze: „Zasadniczo pozostaje (kamera) wytwórcą wizualnego języka, nie będąc bardziej lingwistą niż maszyna do pisania, (...) odtąd (od Meliesa — A. K.) kawałek taśmy celulooidowej coraz bardziej odkrywał w sobie zdolność do transformacji poza warunki przedstawione przez samą kamierę. Jak długo „absolutny realizm» filmu nie jest zrealizowany i w związku z tym nie osiągnął magicznej potęgi” — Brakhage zdaje się widzieć optymalne widoki dla filmu w tych formach, które zmierzają ku magiczności, rytuałom, halucynacjom i mistyce („narodziny, seks, śmierć i poszukiwania Boga”⁸⁰).

* * *

Ostatni teoretyk, którego poglądy tu omówimy, nazywa się Gene Youngblood (ur. 1942 r.). Jest on również, jakkolwiek nie bezpośrednio — rzecznikiem New American Cinema.

⁷⁹ Por. cytāt z artykułu Bazina, s. 135, przyp. 21.

⁸⁰ Wszystkie cytaty pochodzą ze s. 1—10 artykułu Brakhage’a.

Jego ambicje sięgają jednak dalej, a książka *Expanded Cinema*⁸¹ zawiera zarówno rozważania socjologiczne, historyczne i krytyczne, jak i próby jednolitego systemu teoretycznego, który bardziej dotyczy teorii audiowizualnych środków masowego przekazu niż ściśle i wąsko potraktowanej estetyki filmu.

Youngblood twierdzi zdecydowanie (jest to zresztą typowy dlań sposób argumentacji), że już dziś znajdujemy się w tzw. wieku paleocybernetycznym, i że sieć środków masowego przekazu ogarniająca cały świat (*intermedia network*) zastąpiła większość ważnych funkcji, spełnianych uprzednio przez naturę. Youngblood, podobnie jak wielu „artystów medialnych i filmowców”, traktuje np. „telewizję jako przedłużenie centralnego systemu nerwowego”, „artystę jako ekologa”, „osobiste kino jako styk życia”⁸². Widzi on granice swego obszaru obserwacyjnego między technologią, sztuką i „nową świadomością”. Przyznaje także jednak, że „musimy doczekać chwili, gdy nasza świadomość doścignie poziom naszej technologii”⁸³. Estetyka Youngblooda jest w wielu momentach prawdą dnia jutrzejszego i bardzo niewiele można tu obdarzyć większym zaufaniem, niż się ma wobec zbioru odważnych hipotez, które serwuje on z zadziwiającą lekkością, łatwością błyskotliwych sformułowań i supernowoczesnych definicji.

W kwestii psychologii percepcji jest Youngblood zwolennikiem niektórych koncepcji Arnheima⁸⁴, a kilka jego stwierdzeń o przemianach rozmaitych dziedzin sztuki przypomina rozumowanie Bazina o fotografii, która „wyzwoliła sztuki wizualne od obsesji podobieństwa”⁸⁵. Youngblood pisze, że: „telewizja ukazuje zbyteczność filmu jako środka komunikowania obiektywnej rzeczywistości (...) kino synestetyczne ukazuje zbyteczność fikcji”⁸⁶. Odrzuca on więc całą twórczość filmową w sensie tradycyjnym i staje się heroldem synestetycznego kina jutra, do którego zalicza on już dziś wielu znaczących przedstawicieli kina podziemnego, a także takie nowinki techniczne, jak filmy wideograficzne, realizowane przez komputery, holografie itp. Twórcza działalność tych filmowców ma wypełnić próżnię między sztuką a technologią. „Rewolucja technologiczna rozpoczyna nowy wiek kina (...) — pisze Youngblood. Zastosowanie technologii w estetyce jest jedynym sposobem osiągnięcia nowej świadomości, która mogłaby stać się adekwatna dla naszego nowego środowiska”⁸⁷. Youngblood omawia m. in. dorobek takich twórców jak Jordan Belson, którego „ultrawrażliwa interpretacja (...) technologii (...) tworzy sztukę”; John Whitney, który „poszukuje nowego

⁸¹ G. Youngblood: *Expanded Cinema*. New York 1970.

⁸² *Ibidem*, s. 291, 346, 93.

⁸³ *Ibidem*, s. 75.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 72, 82.

⁸⁵ Por. przyp. 19.

⁸⁶ *Op. cit.*, s. 78, 139.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 156, 189.

języka poprzez możliwości techniczne poza możliwościami ludzkimi”, i w końcu „połączył język z tym co miał on za zadanie wyrażać”. Stan VanDerBeek „był siłą witalną w konwergencji sztuki i technologii”; Loren Sears „połączył estetykę i technikę”; filmy Scotta Bartletta „nie mówią o doświadczeniu: one są *same* doświadczeniem”⁸⁸. Youngblood dąży konsekwentnie do osiągnięcia jedności techniki, sztuki i jej odbioru. Jeśli uda mu się przekonać nas o ważności swych konstrukcji teoretycznych, to wtedy wszystkie dotąd zachodzące spory między „reprodukjonistami” a „kreacjonistami” stracą jakiegokolwiek znaczenie. Youngblood tkwi głęboko, obiema nogami, w wieku technologii, ale równocześnie nie chce on lub uważa za zbędne promowanie teorii Bazina czy Kracauera (czy nawet powoływanie się na nie); przeciwnie — wszelka technicznie uwarunkowana sztuka jest dla niego kreacyjna w nowym sensie. Problem reprodukcji, jak go traktuje Benjamin (tu czytaj: technologia), Kracauerowskie „podstawowe właściwości medium”, zastrzeżenia Arnheima zrodzone z psychologii postaci i logicznie współgrające z jego późniejszymi teoriami o „wizualnym myśleniu” — wszystko to staje się w prezentacji Youngblooda jednym i tym samym. Wszystkie etapy realizowania się sztuki, od maszyny do widza, stają się procesami na tym samym, osobistym i wysokim poziomie.

* * *

Prześledziliśmy obszerną i ważną część dawnej i współczesnej myśli filmowej, w szczególności w odniesieniu do tych kierunków, które próbują umiejscowić sztukę filmową jako odbicie rzeczywistości. Najpierw dokonaliśmy prezentacji poszczególnych szkół, później zaś ich kontroli poprzez pryzmat — z jednej strony teoretyków filmu dokumentalnego, z drugiej — przedstawicieli kierunków eksperymentalnych i awangardowych. Oświetlenie tego właśnie rozdziału dziejów teorii filmu wydawało się potrzebne z dwóch względów. Teorie te odpowiadały w pewnym okresie rozwoju filmu — przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych — właśnie kierunkowi, ku któremu zwrócili się najbardziej zaawansowani artyści kamery. Po drugie — większość omawianych tu systemów teoretycznych jest mało znana i rzadko opisywana w standardowych przeglądach dziejów estetyki filmowej. Aristarco nie wymienia np. Bazina w drugim wydaniu swej książki⁸⁹, a Kracauer figuruje jedynie jako autor książki socjologiczno-historycznej *Od Caligario do Hitlera* zarówno w niej⁹⁰ jak i w ujęciu Agela⁹¹,

⁸⁸ *Ibidem, passim.*

⁸⁹ *Op. cit.* Roma 1960.

⁹⁰ Dopiero w rosyjskim przekładzie (Moskwa 1966) dodaje Aristarco rozdział o Kracauerze.

⁹¹ Agel: *op. cit.*

który poświęca natomiast bardzo krótki ustęp poglądom Bazina, tendencja realistyczna zaś zajmuje w jego przeglądzie miejsce raczej marginesowe. Podobne stanowisko zajmuje młody angielski krytyk Andrew Tudor, gdy w swej kontrowersyjnej i eseistycznie potraktowanej książce⁹² analizuje poglądy Bazina i Kracauera bardzo dokładnie, ale równocześnie poddaje ich ostrej krytyce i z pewną ulgą przechodzi do Eisensteina zauważając, że „wydaje się bardziej do przyjęcia skupić uwagę na języku i wyłączyć niektóre z bardziej tradycyjnych (? — A. K.) obszarów estetycznego dyskursu”⁹³. Współczesne teorie filmu zdają się z drugiej strony ukazywać wyraźną tendencję do integracji dwóch omawianych tu kierunków estetycznych⁹⁴. Spróbujmy zatem umiejscowić ten obszar badań w kontekście ontologicznym, a zarazem poszukać jego korzeni i związków z ogólną teorią sztuki.

Pierwsze trudności pojawiają się przy próbie ograniczenia i wyjaśnienia pojęcia tworzywa sztuki. Według dawnej estetyki tworzywo w pewnym stopniu determinowało język sztuki i jej środki wyrazu. Tworzywo pojmowane szerzej — jako „medium” — nie posiada takich implikacji. Z jednej strony rozróżnić można materiał istniejący pierwotnie (np. glina czy kamień w sztukach plastycznych przed wykończeniem dzieła), z drugiej — materiał, który wchodzi do gotowego dzieła i determinuje jego strukturę. Tradycyjną walkę między artystą a jego tworzywem zastąpiło bardziej skomplikowane sprzężenie zwrotne, które powstaje — w niektórych nowoczesnych dziedzinach sztuki — kiedy artysta, z pomocą techniki, przekształca materiał w gotowe dzieło. Jako tworzywo filmu nie można traktować ani taśmy światłoczułej, ani też „fizycznej rzeczywistości” w pojęciu Kracauerowskim — istnieje ono gdzieś pomiędzy nimi.

I surowiec ten stanie się częścią gotowego dzieła — które będzie wyświetlane na ekranie — dopiero po transformacji o charakterze techniczno-artystycznym. Ten proces zdaje się być ważniejszy dla

⁹² *Theories of Film*. London 1974.

⁹³ *Ibidem*, s. 155. Tudor podtrzymuje swój pogląd w innej pracy — *Image and Influence* (1974), gdy pisze (s. 113): „Wbrew niektórym podejściom estetycznym, nie ma absolutnej rzeczywistości, którą film właściwie odbija”. Jedyne polskie prace, w miarę systematycznie omawiające rozpatrywaną tu problematykę, zawarte są w serii *Studia z Teorii Filmu*, w szczególności analizy poglądów Arnheima, Bazina, Deren i Kracauera w tomie *Współczesne teorie filmowe*. Warszawa 1968.

⁹⁴ Por. J. Mitry: *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris 1963—1965; M. Deren: *op. cit.*; A. Helman: *O dziele filmowym*. Kraków 1970; L. Chiarini: *Il film nei problemi dell'arte*. Roma 1949. Nawet Rudolf Arnheim podjął heroiczną próbę pogodzenia własnych poglądów z nowszym wkładem realistów — w odczycie wygłoszonym na festiwalu filmowym w Nowym Jorku w 1965 r. (*Art Today and the Film*. „Art Journal” 1966 nr 3, przedruk w „Film Culture” 1966 nr 42, polski przekład (J. Mach) w dwutygodniku „Współczesność”).

materialnej istoty filmu niż jego surowiec. Powinien on być rozpatrywany nie statycznie, lecz dynamicznie; nie jak coś co „jest”, lecz jak coś co „staje się”. W wielu dziedzinach sztuki — nie tylko audiowizualnych środkach masowego przekazu, które są w sposób skrajny uwarunkowane techniką, ale także w dużej części sztuk plastycznych i muzycznych — podlega tworzywo (w drodze stawiania się dziełem sztuki) procesowi, który najłatwiej nazwać można reprodukcją. Zarówno płyta gramofonowa, jak film czy taśma nagrania telewizyjnego reprodukuje odcinki audytywnej bądź wizualnej rzeczywistości. Tworzywo zmienia swój charakter, podobnie jak sposób i technika reprodukcji: w zależności od tych dwu uwarunkowań i ich możliwych rozgałęzień zmienia się charakter gotowego produktu i reprodukcji — jej autonomii wobec swego źródła i jej względnego podobieństwa do rzeczywistości bądź odtwarzanego oryginału⁹⁵. W napięciu między tymi biegunami odnajdujemy dziś większość ważnych linii granicznych między różnymi poglądami estetycznymi.

„Sztuki mechaniczne”, jako „nie intencjonalne”, długo nie wchodziły w pole widzenia tradycyjnej estetyki. Były one traktowane jak sztuki „pospolite” (*minor arts*), a ich estetyczną obserwację uważano za przedwczesną. Czy należy ująć te dziedziny sztuki w teoretyczną oprawę, zależy w dużym stopniu od tego, w jaki sposób spore, gotowe elementy rzeczywistości zostają przeniesione w dzieło. Niektórzy teoretycy⁹⁶ uważają, że poprzez techniczną reprodukcję powstaje produkt, który nie jest substytutem wobec oryginału, ani go nie przypomina, ani też nie jest z nim identyczny, lecz jest wobec oryginału równoważny, jest jego ekwiwalentem. Pomijają oni wówczas pewną deformację (ważną np. dla Arnheima), której widz nie zauważa w sposób świadomy.

W wieku mechanicznej reprodukcji intencje artystyczne mieszczące się w akcie twórczym zdają się częściowo tracić swą aktualność. Zamiast tego pojawia się inny element, nazywany „wyborem” lub „odnalezieniem”: Kracauerowski „wątek znaleziony”, „gotowy przedmiot” w malarstwie, *objects sonores* w muzyce konkretnej — wszystkie te elementy rodzą się z tendencji, by nie tworzyć w sposób swobodny i pełen fantazji, lecz wybierać z żywiołu rzeczywistości.

Gdy dawna estetyka akcentowała przede wszystkim problematykę formy, spotykamy dziś inny trend, wiodący ku estetyce materiału (por. Kracauer), gdzie forma jest słabo zaznaczona lub nie istniejąca. W ramach swobodnego kompromisu znajdujemy formy i struktury wierne rzeczywistości, w tym sensie, że są one do pewnego stopnia

⁹⁵ Kategorie estetyczne: obrazowanie i odtwarzanie, odnoszą się właśnie do pola napięć między „kreacją” a „reprodukcją”.

⁹⁶ Deren: *op. cit.*; J. Debrix: *Les fondaments de l'art cinématographique*. Paris 1960.

poddane przypadkowości (aleatoryzm w muzyce, improwizacja jazzowa, malarstwo taszystowskie, filmowa improwizacja na planie⁹⁷). Rola przypadku odbija się w trzech — w różnym kontekście niejednakowo ważnych — etapach: 1) materiał i jego wybór, 2) wykonanie (*performance*) i 3) odbiór (*perception*)⁹⁸.

* * *

Powyższy przegląd teoretycznych systemów i szkół nie ma ambicji dodania nowych myśli do już zreferowanych, nawet nie na zasadzie przejścia ilości w jakość przy prostym sumowaniu składników. Zamiar autora będzie natomiast spełniony, jeśli powiodło mu się opracować skrócone kompendium — stąd obfite sięganie do oryginalnych tekstów, co miało umożliwić poszczególnym teoretykom pełniejsze przedstawienie własnych poglądów — ograniczając się do roli *cicerone* po bujnych rozgałęzieniach drobnej tylko cząstki estetycznej dzungli.

Aleksander Kwiatkowski

Gest w laboratorium

Sposób traktowania przez historyków teatru sztuki aktorskiej trafnie określa Jacek Lipiński w artykule *Mimika i gest* jako opowiadanie. Istotnie, w większości prac na ten temat odnajdujemy elementy narracji, opis, interpretujący komentarz teatroznawcy — co tworzy konstrukcję nośną, na której zwykle zostają rozpięte nici aktorskiego żywota złożonego z ról, ról, ról... Przyzwyczajaliśmy się już na tyle do takich aktorskich opowieści, że często umyka naszej uwadze fakt, iż mankamentem tego postępowania jest ograniczenie się do rejestracji i próby zrozumienia tylko zewnętrznych cech fenomenu aktorstwa, co sprawia nieodparte wrażenie pozostawania *obok* tego fenomenu, być może zresztą nie do uchwycenia. Podejrzeniu temu zdaje się co prawda zaprzeczać Jan Mukařovský dzięki swojej analizie aktorstwa Chaplina, ale miał on do czynienia z utrwalonym i przywoływalnym aktorstwem, istniejącym niejako w pełnym „zapisie”. A więc z czymś, czego historyk teatru nigdy nie ma do swojej dyspozycji, nawet gdy założymy, że posiada film dokumentujący pracę aktora. Cechą zasadniczą studiów nad aktorstwem jest przecież ich niebezpośred-

⁹⁷ Która jest przeciwieństwem klasycznej teorii Pudowkina o tzw. żelaznym scenariuszu (montaż *a priori*).

⁹⁸ Interesujące myśli o nowej twórczości artystycznej i jej odbiorze prezentuje Susan Sontag w eseju *Jedyna kultura i nowa wrażliwość* (1965).