

Katarzyna Citko

O wartościach i wartościowaniu w kinie

Ars inter Culturas nr 5, 49-60

2016

Artykuł został 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.

Original research paper

Received: 15.10.2016

Accepted: 15.12.2016

Katarzyna Citko

Uniwersytet w Białymstoku
Białystok
k.citko@uwb.edu.pl

O WARTOŚCIACH I WARTOŚCIOWANIU W KINIE

Słowa kluczowe: *wartości, wartościowanie, film, widzowie*

Orzekanie o wartościach występujących w filmach fabularnych nie jest rzeczą prostą. Na ten stan składa się wiele przyczyn, także historycznych. Film w początkach swojego istnienia uważany był powszechnie za artefakt pozbawiony wartości – określano go mianem jarmarcznej rozrywki dla niewybrednej widowni – i chociaż od prehistorii kina wiele się zmieniło, a film szybko przybrał postać odrębnej od literatury czy teatru dyscypliny sztuki, przekonanie o jego podrzędności wobec szacownych, starszych rodzajów twórczości pokutuje niekiedy w potocznej świadomości do dzisiaj.

Równocześnie filmy fabularne, ukazując ludzką egzystencję w jej różnorodnych przejawach i formach, przesycone są różnymi wartościami. Życie samo w sobie, poprzez to, że jest dla nas ważne i celowe, niesie ze sobą konkretną wartość, a przecież filmy opowiadają o ludzkim doświadczeniu, a nawet czynią coś więcej, gdyż przekształcają na pozór błahe wydarzenia w rzeczy ważne i naznaczone sensem. Życie fikcyjnego bohatera może stać się istotne dla odbiorców i im bliskie, a jego losy i czyni niejednokrotnie nabierają posmaku heroiczności, dramatyzmu czy wzniosłości.

Podjmując trud orzekania aksjologicznego w odniesieniu do sztuki filmowej, należy wziąć pod uwagę, że wartości występujące w filmie rozpatrywać należy na kilku różnych płaszczyznach. Przede wszystkim uznanie filmu za odrębną dyscyplinę sztuki (nawet jeżeli jest to sztuka masowa czy komercyjna) skutkuje tym, że każdy film rozważać można jako dzieło, które realizuje wartości artystyczne i estetyczne. Równocześnie jest ono nośnikiem różnorodnych wartości moralnych w warstwie fabularnej – opowiadając o postawach bohaterów, w swej wymowie ideowej przywołuje kwestie związane z etyką, wiarą, patriotyzmem, poświęceniem za innych, tolerancją; prezentuje określony światopogląd – zarówno fikcyjnych postaci, jak i stojącego za ich kreacją autora. Już w tym momencie pytanie o aksjologię pojawić się może na dwóch równoległych, nieprzystających do siebie poziomach, gdyż wartość artystyczna dzieła filmowego nie musi mieć nic wspólnego z przedstawioną w wydarzeniach na ekranie wymową ideową, wynikającą z przyjętego przez twórców

systemu etycznego. Film o wielkich, uniwersalnych, ponadczasowych wartościach może być wszakże nudny i banalny, podczas gdy obrazy pełne okrucieństwa i przemocy potrafią widzów poruszyć, a niekiedy nawet zachwycić.

Problematykę wartości rozpatrywanych w odniesieniu do dzieła filmowego komplikują dodatkowo postawy widzów. Jeżeli ktoś, jakiś nasz znajomy, powie nam: „Słuchaj, widziałem świetny film, koniecznie musisz go zobaczyć” – to niewątpliwie komunikuje, że dzieło przez niego obejrzone ma dla niego dużą wartość. Ale – jakiego rodzaju jest to wartość? Co tak naprawdę oznacza stwierdzenie, że film jest „świetny”? Czy nasz interlokutor chce wyrazić swój zachwyt nad sprawnym warsztatem realizacyjnym czy może orzeka o walorach artystycznych, a może estetycznych; czy porusza go szczególnie treść czy też przesłanie filmu? Czy być może odnajduje szczególną bliskość własnego światopoglądu i systemu moralnego z tym, który został mniej lub bardziej bezpośrednio zawarty w wymowie ideowej obejrzanego przezeń dzieła? A może po prostu informuje nas o swoich gustach i preferencjach związanych z konwencją gatunkową bądź też orzeka o subiektywnym odczuciu hedonistycznej przyjemności, czerpanej z wątków filmowej fabuły. Film uruchamia wszakże podczas procesu jego odbioru przede wszystkim wartości zmysłowe, związane z przyjemnością wypływającą z patrzenia i słuchania. A przyjemności odbiorców czerpane z kontaktu z dziełem filmowym mogą być różnorodne – od czysto estetycznych, poprzez relaksacyjne, odprężające, aż do tak zwanych wstydlivych przyjemności widzów związanych z postawami voyeuryzmu czy skopofilii.

Ocena wyrażona przez widzów nie zamyka przestrzeni problematyki aksjologicznej w odniesieniu do dzieł filmowych. Film może być uznany za cenny w aspekcie nakładów poniesionych na jego realizację. Sztuka filmowa podlega, podobnie jak inne dzieła, a może nawet bardziej (ze względu na koszty realizacji) prawom rynku i procesom komercjalizacyjnym. Niejednokrotnie, szczególnie z punktu widzenia producentów, film uważany jest za wartościowy wtedy, gdy po prostu dobrze się sprzedaje (a przynajmniej na tyle dobrze, żeby zwróciły się koszty jego produkcji).

W produkcji filmowej, a co za tym idzie, także w wyborze określonych wartości związanych z realizacją dzieła filmowego, które „ma się dobrze sprzedać”, równie ważne jak zagadnienia technologiczne i warsztatowe są uwarunkowania społeczne. Powstawanie i upowszechnianie filmu składa się zazwyczaj z trzech powiązanych ze sobą etapów: produkcji, dystrybucji i ekshibicji. Na każdym z nich możliwe jest ścieranie się, a nawet konflikt różnorodnych wartości. Producent filmowy, który zajmuje się organizacją i zbieraniem funduszy na realizację dzieła, niejednokrotnie wymaga od scenarzystów i scenopisarzy wielu twórczych kompromisów, gdyż dla niego najważniejszy aspekt to wartość komercyjna. Szczególnie w hollywoodzkim przemyśle filmowym, będącym systemem producenckim, scenariusz filmowy jest przerabiany po wielokroć przez różnych autorów. Prowadzi to do częstych konfliktów, a ostateczna wersja skierowana do produkcji może mieć niewiele wspólnego z pierwotnym pomysłem. W procesie przeróbek pod uwagę brane są nie tylko koszty realizacji, ale także preferencje i upodobania widzów, naciski różnych grup lobbystycznych, wymagania poprawności politycznej czy też wizje artystyczne reżysera, który często realizuje film na podstawie cudzego, a nie autorskiego scenariusza¹.

¹ Za: D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa*, tłum. B. Rosińska, Warszawa 2010.

Wszystkie te sfery i aspekty związane z produkcją filmu mają u swojego podłoża różnorodne przesłanki aksjologiczne.

Etap realizacji filmu zamykany jest przez jego skierowanie do rozpowszechniania. I znowu, o wyświetleniu danego dzieła filmowego w kinie przesądza wiele determinantów aksjologicznych. Poszczególni dystrybutorzy kierują się zasadą zysku, ale biorą także pod uwagę różne okoliczności i motywacje o charakterze etycznym, światopoglądowym czy społecznym. Przykładowo właściciel kina, dla którego istotne są aspekty i wartości religijne, raczej nie zdecyduje się na dystrybucję dzieła skandalizującego, obrazoburczego, przepelnionego przemocą bądź wulgarnością. Z kolei dystrybutor komercyjny, dostrzegając zainteresowanie widzów określoną problematyką filmową, może podjąć decyzję o zakupie licencji dzieła, które w zasadzie wydaje się niekomercyjne, o czym świadczy chociażby zainwestowanie w ostatnich latach sporych nakładów, przez sieć kin Helios w Polsce w wyświetlanie tak zwanych filmów religijnych. Przykładami tego typu produkcji mogą być chociażby: *Ludzie Boga* (2010) w reżyserii Xaviera Beauvois, *Cristiada* (2012) w reżyserii Deana Wrighta, *Doonby. Każdy jest kimś* (2013) w reżyserii Petera Mackenzie, *Zakazany Bóg* (2013) w reżyserii Pablo Moreno, *Syn Boży* (2014) w reżyserii Christophera Spencera, *Noe. Wybrany przez Boga* (2014) w reżyserii Darrena Aronofsky'ego, a także *Bóg nie umarł* (2014) i *Bóg nie umarł 2* (2016) – obydwa filmy w reżyserii Harolda Cronka.

O niedopuszczeniu pewnych dzieł do publicznej dystrybucji decydować mogą natomiast względy polityczne, czego przykładem jest stanowisko ukraińskiego MSZ wobec filmu Wojciecha Smarzowskiego *Wołyń* (2016), zakazujące jego rozpowszechniania na Ukrainie.

Z powyższych powodów zasadne wydaje mi się mówienie o wartościach występujących w kinie, a nie jedynie w dziele filmowym. Takie szersze ujęcie problematyki pozwala bowiem na włączenie do rozważań zagadnień związanych nie tylko z filmem jako dziełem sztuki, ale także z produkcją filmową, dystrybucją oraz z procesami jego odbioru zarówno przez zwykłych widzów, jak i krytyków filmowych.

Istotne jest również oddzielenie orzekania o wartościach istniejących w przestrzeni kina – a więc tych związanych z etapami powstawania filmu, jego reklamy i upowszechniania, a także o tych występujących *sensu stricte* w dziele, łączących się z jego wymową ideową i prezentowanych przez fikcyjnych bohaterów – od samego procesu wartościowania, podejmowanego przez twórców filmowych i później przez widzów, w procesach tworzenia i odbioru dzieła filmowego. Oczywistym i interesującym zagadnieniem jest przy tym fakt, że intencje aksjologiczne autorów i interpretacje odbiorców mogą być rozbieżne.

Aby bardziej dokładnie przyjrzeć się skomplikowanym relacjom wartości występujących w przestrzeni kina, proponuję prześledzić możliwości orzekania o nich w odniesieniu do konkretnego, wybranego dzieła filmowego, przywołując kontekstowo również inne fabuły, w celu ukazania rozmaitych podejść do kwestii aksjologicznych, istniejących zarówno w samym artefakcie ekranowym, jak i w procesie jego odbioru przez widzów.

Założmy zatem, że wspomniany przez nas znajomy, mówiący nam o obejrzanym przez niego ostatnio świetnym filmie, ma na myśli *Avatar* (2009) w reżyserii Jamesa Camerona. Ten tytuł wydaje się dobrym przykładem do rozważań na temat wartości

w filmie, gdyż jest to dzieło znane szerokiej publiczności, a zarazem pozytywnie (a nawet wręcz entuzjastycznie) oceniane przez odbiorców, o czym świadczą liczne komentarze zamieszczane na filmowych portalach internetowych. Zastanówmy się zatem, o jakich wartościach orzekać może nasz rozmówca, gdy informuje nas o swoim pozytywnym odbiorze filmu Jamesa Camerona.

Na wstępie przypomnieć można, że *Avatar* jest najbardziej dochodowym filmem w historii kina światowego. Już w pierwszych 17 dniach wyświetlania zarobił na całym świecie ponad miliard dolarów, obecnie zaś suma ta przekroczyła 3 miliardy. Jednak nasz rozmówca orzekający o wartości dzieła Jamesa Camerona raczej nie miał na myśli komercyjnego sukcesu filmu; zapewne chodziło mu o zgoła inną ocenę.

Czy więc naszemu interlokutorowi wyrażającemu swoją aprobatę chodzić mogło o to, że *Avatar* stanowi wybitne dzieło o wysokich walorach artystycznych? Jeżeli tak, to jego wartość jest kryterium dającym się sprowadzić do wymiernych czynników, takich jak nowość i oryginalność środków wyrazu, odpowiedniość formy i treści, sprawność warsztatowa i językowa, błyskotliwość technicznych rozwiązań etc. Niewątpliwie, *Avatar* to dobry przykład sprawnego wykorzystania możliwości animacji cyfrowej. Ale, chociaż jest ona duża, to przecież arcyzm animacji komputerowych innych dzieł, chociażby *Katedry* (2002) Tomka Bagińskiego czy nawet wcześniejszego o dekadę filmu *Matrix* (1999) braci Wachowskich jest niewątpliwie wyższej jakości. Film Jamesa Camerona dostał statuetkę Oscara za efekty specjalne; szczególnie doceniono animację bohaterów humanomorficznych, która wymaga od realizatorów dużo większego realizmu i precyzji ruchów, niż ożywienie robotów czy maszyn. Niemniej jednak bohater filmu Tomka Bagińskiego wypada na tle mieszkańców planety Pandora bardziej interesująco, zarówno biorąc pod uwagę efekty związane z animowaniem postaci, jak i ostateczną formę graficzną. Można się przy tym zastanowić, czy sprawny warsztat realizacyjny, będący niewątpliwie wartością *Avatara*, przesądza automatycznie o jego wysokich walorach artystycznych, czy jedynie o sprawnościach technicznych? A także czy zachwyt naszego interlokutora nad możliwościami animacji komputerowej przekłada się na całokształt pozytywnej oceny filmu w kategorii wartości artystycznych? Wszakże pod względem zastosowanych środków wyrazu, *Avatar* nie jest nowatorski ani odkrywczy, a jego forma w zasadzie nie odbiega od wzorca tak zwanego kina nowej przygody.

Kino jako swoista dyscyplina sztuki wydaje się preferować wartości zmysłowe, związane z patrzeniem i słuchaniem. Obraz filmowy emanuje zmysłowym pięknem, muzyka mu towarzysząca wzrusza, pobudza emocje widzów. Piękno obrazu filmowego związane jest z ruchem, jego tempem i rytmem, światłem, kompozycją kadru, doborem barw; film wciela więc wartości estetyczne. Być może to właśnie ten typ wartości ma na uwadze nasz rozmówca, orzekający o swoim zachwycie filmem *Avatar*? Rzeczywiście, krajobraz planety Pandora może oczarować odbiorców niezaprzeczną urodą; w pamięci pozostają zarówno cieniste pejzaże dżungli, jak i tonące w chmurach, latające skały, inspirowane pejzażem chińskich Żółtych Gór; zapewne więc wartości estetyczne mogą być uznane za pozytywne, interesujące, a nawet budzące zachwyt.

Czy jednak wartości estetyczne filmu zawsze muszą być wywołane kreacją fikcyjnych, olśniewających splendorem przestrzeni? Jeżeli zadaniem obrazu filmowego

jest budowanie nastroju, klimatu opowiadanej historii – a w tym przede wszystkim wszakże tkwi jego wartość – to dzieła filmowe oszczędnie operujące scenerią będącą tłem filmowych wydarzeń mogą być równie udane. Jako przykład przywołać można film *Dwunastu gniewnych ludzi* (1957) Sydneya Lumeta, którego cała akcja rozgrywa się w klaustrofobicznym, zagraconym starymi meblami pokoju. Równie wartościowy z punktu widzenia opowiedzianej historii może być mroczny klimat osiągnięty bardzo oszczędnymi środkami wyrazu, czego dobrą egzemplifikacją jest *The Blair Witch Project* (1999) Daniela Myricka i Eduarda Sáncheza.

Filmy akcji, a do takich niewątpliwie należy *Avatar*, eksponują przede wszystkim wartości witalne, związane z dynamiką życia, jego zaskakującymi przemianami, konfliktami postaw bohaterów, zmaganiem na pograniczu życia i śmierci. Być może w tym tkwi szczególna wartość dzieła Camerona, o której orzeka nasz znajomy. Rzeczywiście, w *Avatarze* mamy do czynienia z wartką fabułą, a prezentowane wydarzenia trzymają odbiorców w napięciu, pomimo ich przewidywalności. Znany widzom, przynajmniej w domyśle, jest bowiem finał wydarzeń, natomiast ich rozwój bywa zaskakujący. Również tempo akcji widocznej na ekranie nie pozwala nudzić się chociażby przez chwilę. Ale filmy o całkowicie odmiennej szybkości narracji, będące reprezentacją *slow cinema* bądź tego, co Rafał Syska nazywa neomodernizmem filmowym, także potrafią zachwycić odbiorców². Za przykład mogą tu posłużyć chociażby twórczość Andrieja Tarkowskiego czy dzieła bardziej nam współczesnego meksykańskiego reżysera Carlosa Reygadasa. Ujęcia w filmach tych reżyserów potrafią trwać kilkanaście minut, przy pozornym odczuciu, że nic ważnego się nie dzieje; a pomimo to przesiąknięte są specyficzną aurą fotogeniczności.

Nie ulega wątpliwości, że film fabularny ma właściwą sobie zdolność magicznego „zaczarowywania świata”. Tę szczególną wartość filmu podkreślał już w latach 70. ubiegłego wieku Edgar Morin, pisząc o symbolice obrazu filmowego jako jego konstytutywnej wartości i definiując symbol jako: „[...] pewną niestałą strukturę, w której obecność uczuciowa może w sytuacjach krańcowych zyskać charakter magiczny, a sens intelektualny może, także w przypadkach krańcowych, stać się czystą abstrakcją”³.

W sztuce filmowej ze szczególną siłą ujawnia się Morinowski paradygmat zagubionej wyobraźni, przywracający człowiekowi utraconą w cywilizacyjnym rozwoju jedność fizycznej i duchowej realności. Filmy, podobnie jak sny, pełne są metafor i symboli, wpływających na odbiorców we wszystkich sferach psychicznych. Kino, zdaniem Morina, zostało stworzone na obraz i podobieństwo wizji sennych, w których postrzeganie i uczestnictwo uczuciowe są nierozłączne⁴. W podobnym duchu Ingmar Bergman twierdzi, że żadna inna dziedzina sztuki nie przekracza granic ludzkiej rzeczywistości ani ograniczeń rozumnej świadomości równie skutecznie jak film, prowadząc widzów w stronę głębokich emocji i zakamarków ludzkiej duszy⁵. Kinowy seans jest zniesieniem dystansu pomiędzy światem realnym a fantastycznym, przewyciężeniem obcości, przekraczaniem granic i barier. Dzięki filmowi

² R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, Kraków 2014.

³ E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1975, s. 228.

⁴ Ibidem.

⁵ I. Bergman, *Laterna Magica*, tłum. Z. Łanowski, Warszawa 1991.

widz ma szansę wrócić do dawnej, utraconej wizji świata, pełnej symboli i ukrytych znaczeń. Ukazane w obrazie filmowym dzikie, egzotyczne krajobrazy, wielkomijskie pejzaże czy siedliska odległych cywilizacji nabierają ważności i wzniosłości, zachwycając odbiorców, odkrywając przed nimi nowe, nieznanne im dotychczas aspekty widzialności.

Filmowy świat planety Pandora, wykreowany w *Avatarze*, przenosi nas w baśniową krainę wyobraźni, roztaczając aurę tajemniczości, tego, co nieznanne i witalności sił życiowych, urzekającą swoim wizualnym pięknem. Są to niewątpliwe walory produkcji Jamesa Camerona i być może nasz rozmówca właśnie te aspekty miał na myśli, deklarując swój zachwyt nad filmem. Jednak szukanie prawdziwych wartości w fikcyjnym dziele sztuki może być podważone przez zdroworozsądkowe stwierdzenie, że wymyślona fabuła nie reprezentuje wszakże wartości realnych. Świat baśni i prawdziwe życie nie mają ze sobą wiele wspólnego. Ten zarzut można jednak łatwo obalić: wydarzenia filmowe mogą być całkowicie zmyślane i fantastyczne, ale nie przeszkadza to wcale, by przedstawione w filmie konflikty wartości były rzeczywiste i prawdziwe. Wydawać się może, że ukazanie w filmie fikcyjnej, utopijnej krainy sprawi, iż w takiej fantastycznej, niejednokrotnie idealnej scenerii relacje między wartościami ulegną zafałszowaniu. Jest to jednak wnioskowanie błędne. Świat przedstawiony w *Avatarze* prezentuje z równą swobodą wcielone ideały dobra, piękna oraz prawdy, jak i antywartości zła, demonizmu, brzydoty czy fałszu; i chociaż relacje pomiędzy nimi mogą być wyostrome znacznie bardziej niż w potocznym życiu, nie przesądza to jednakże o ich nieprawdziwości. Przeciwnie, z całą mocą ujawnić się mogą konflikty pomiędzy ukazanymi na ekranie wartościami a stojącymi w opozycji do nich antywartościami. Adam Workowski relacjonuje rzecz następująco:

Wbrew tym obawom, jeśli nawet film pokazuje wcieloną idealność, to nie musi prowadzić do zafałszowań. Relacje między wartościami stają się jasne i klarowne. Czy stają się przez to zafałszowane, czy też ukazują relacje i konflikty wartości w stanie czystym? [...] Bajkowość scenerii sprawia, że filmowe wartości są wydestylowane z realnych zanieczyszczeń, a konflikty między wartościami – pokazane w pełnej ostrości. Paradoksalnie film obrazuje znakomicie myślenie aksjologów, którzy częściej mówią o idealnych jakościach wartości niż o zrealizowanych konkretach⁶.

Być może jednak naszemu znajomemu chodziło o zupełnie inny aspekt podjętego przezeń trudu wartościowania, a jego stwierdzenie, że *Avatar* to świetny film, odnosiło się przede wszystkim do zaprezentowanej na ekranie fabuły? Niewątpliwie, film wciąga widzów wartką akcją, poprawnie zarysowanym konfliktem bohaterów uosabiających dobro i zło, uwodzi historią romantycznej, obiektywnie niemającej szans na spełnienie miłości – ale tak naprawdę nie opowiada niczego nowego; rozwój wydarzeń jest przewidywalny, a wymowa ideowa dzieła sprowadzona została do stereotypowych banałów o zagrożeniu, jakim dla Matki Natury są bezmyślność i chciwość ludzka.

Jednak – i to jest kolejny interesujący przyczynek do orzekania o wartościach, szukanych i preferowanych przez widzów w dziełach filmowych – przewidywalność

⁶ A. Workowski, *Refleksje filozofa o kinie wartości*, [w:] *W stronę kina filozoficznego*, red. U. Tes, Kraków 2011, s. 28.

wydarzeń prezentowanych na ekranie nierzadko stanowi tę cechę, której odbiorcy wręcz oczekują od oglądanej produkcji, szczególnie, gdy wpisuje się ona w kanon gatunkowy. Konwencja, łatwo rozpoznawalny schemat i specyficzna umowa społeczna leżą u podstaw każdego gatunku filmowego. Skoro założycielską kategorią estetyczną horroru jest groza, a tą, która konstytuuje komedię romantyczną – melodramatyczność, to widzowie chcą, aby horror ich przerażał, a komedia romantyczna, zanim dobrze się zakończy, wywołała łzawe wzruszenie nad dramatycznymi losami bohaterów. Im bardziej zatem film wpisuje się w konwencję gatunkową, w której jest utrzymany, tym większą ma wartość dla fanów określonego gatunku.

David Bordwell i Kristin Thompson słusznie zwracają uwagę na społeczne znaczenie gatunków filmowych i związane z tym wartości:

Fakt, że popularność poszczególnych gatunków filmowych zmienia się w zależności od czasów, przypomina nam, że gatunki są związane z czynnikami kulturowymi. Dlaczego widzom sprawia przyjemność oglądanie kolejny raz tych samych konwencji? Wielu badaczy filmu uważa gatunki za zrytualizowane dramaty, przypominające rytuały świąteczne – ceremonie, które dają satysfakcję, ponieważ utwierdzają wartości kulturowe w prawie niezmiennej formie. [...] Niektórzy badacze twierdzą także, że gatunki sięgają głębiej i tak naprawdę wyrażają podstawowe konflikty społeczne i odzwierciedlają sprzeczności postaw i systemów wartości. Na przykład oglądając film gangsterski publiczność może rozkoszować się śmiałością gangstera, a potem mimo wszystko odczuć moralną satysfakcję, gdy zostanie on ukarany⁷.

Nie możemy jednak zapominać o tym, że gatunki filmowe odzwierciedlają nie tylko systemy wartości, nadzieje i lęki określonej społeczności, ale także komercyjne oczekiwania producentów wobec problematyki, która w danym czasie, miejscu i okolicznościach powinna się po prostu dobrze sprzedawać. Gatunek filmowy opiera się więc na grze konwencji, nastawień i oczekiwań społecznych różnych, często stojących wobec siebie w konflikcie, podmiotów.

W przypadku *Avatara* nie mamy do czynienia z klasyczną konwencją jednego czystego gatunku. Film można zaliczyć do fantastyki naukowej, ale zarazem ma on cechy melodramatu, kina nowej przygody i baśni. Jego wartość nie tkwi więc ani w klasycznej reprezentacji gatunkowej, ani w przełamywaniu konwencji gatunkowych, gdyż nie jest on antywzorem wobec reguł konstytuujących gatunek, a jedynie hybrydą różnych form.

Niemniej jednak filmy, których twórcy próbują zaskoczyć czy nawet zaszokować widzów, łamiąc konwencje gatunkowe lub wykorzystując w jednym dziele parę różnorodnych konwencji, również są oczekiwane przez widzów i określane jako wartościowe. Wnoszą bowiem elementy nowości, świeżość i oryginalność spojrzenia reżysera, a także nieprzewidywalność rozwiązań, budującą napięcie i zaciekawienie. Być może te właśnie wartości miał na myśli nasz rozmówca orzekający, że film *Avatar* jest dziełem wartościowym.

Kolejna możliwość związana z entuzjastycznym odebraniem *Avatara* przez naszego rozmówcę nie wypływa bezpośrednio z samego dzieła i orzekania o wartościach w nim tkwiących, lecz wynika z poszukiwania przyjemności związanych

⁷ D. Bordwell, K. Thompson, op. cit., s. 369.

z samym procesem odbioru. W tym przypadku w grę wchodzi odczucia i postawa naszego interlokutora, które co prawda bezpośrednio nie są związane ze sferą wartości, ale jako bliskie mogą być z nią mylone. Wpisują się one w „przyjemności odbiorców” (określenie sformułowane przez psychologów kina) o różnorodnym charakterze, niekiedy również przewrotnym bądź perwersyjnym. Nasz rozmówca może przykładowo być usatysfakcjonowany zakończeniem *Avatara*, w którym przemożne siły zła zostają zwyciężone przez niepozorną reprezentację dobra, a równocześnie nie przeszkadza mu to rozkoszować się obrazami wojny, przemocy i destrukcji, gdyż traktuje je jako nieszkodliwą rozrywkę, zawieszając system aksjologicznej oceny na czas podziwiania atrakcyjnych formalnie, widowiskowych scen wybuchów, zniszczenia i śmierci.

W interesujący, specyficzny sposób odbierają dzieło filmowe „wizowie przewrotni”. Kategorię tę scharakteryzować można następująco: widzowie przewrotni nie robią tego, czego się od nich oczekuje, odstępując w swojej ocenie i wartościowaniu od powszechnych standardów. Ten typ widzów opisuje, za Janet Staiger, w książce *Film i nie tylko. Kognitywizm, emocje, reality show* Andrzej Zalewski⁸. Słusznie zauważa on, że widz nie jest jedynie „pułtem rezonansowym” dla emocji przedstawionych w filmie i może odebrać oglądane dzieło niezgodnie z intencjami jego narratora lub autora.

Przewrotni widzowie reagują w trakcie odbioru filmu w sposób nieprzewidywalny dla twórców; sytuacja taka ma miejsce wtedy, gdy odbiorca

[...] mniej lub bardziej świadomie odmawia zgody na związek wykreowanego świata z określonym przypisywanym mu emotywnym lub gdy na przykład, w pełni uznając autorskie racje w wygenerowaniu takiej, a nie innej postaci emotywu, przeciwstawia im racje własne, płynące z osobistego doświadczenia⁹.

Andrzej Zalewski charakteryzuje zachowania widzów przewrotnych w odniesieniu do reprezentowanych przez nich emocji, ale rozważania te można równie dobrze odnieść do postaw wartościujących. Przeżyte przez widzów emocje skłaniają ich bowiem do orzeczenia o tym, czy film im się podoba czy nie i jakie wartości ich zdaniem reprezentuje.

Widzowie stanowiący typ odbiorcy namiętnego bądź nastawionego jedynie na przyjemność mogą być motywowani przez trzy postawy: fascynację, ciekawość lub pragnienie zabawy. W procesie namiętnego oglądania filmu przez odbiorców ich świadomość niejednokrotnie roztapia się w filmowym fikcyjnym świecie. Widzowie tego typu poszukują tego, co niezwykle, podniecające, przyciągające uwagę, a to skutkować może zanurzeniem się przez nich we własnych namiętnościach bardziej niż w wydarzeniach filmowych. W skrajnych przypadkach (aczkolwiek zarazem nie tak znowu rzadkich) obrazy ukazujące przemoc bądź pornografię stają się okazją do zaspokojenia osobistych, niekiedy wstydliwych, żądz – związanych na przykład z sadyzmem, masochizmem, kanibalizmem, koprofilią czy skopofilią – do których oczywiście widzowie nie przyznają się publicznie.

⁸ A. Zalewski, *Film i nie tylko. Kognitywizm, emocje, reality show*, Kraków 2003.

⁹ *Ibidem*, s. 158.

Widz nastawiony jedynie na rozrywkę dystansuje się wobec prezentowanych wydarzeń, pamiętając, że wszystko, co zostało pokazane na ekranie, jest fikcją. Odwrotnie niż widz namiętny nie zanurza się w ekranowym świecie, stoi z boku, przygląda się z pewnej odległości. Ale stając się chłodnym obserwatorem, może być równocześnie pociągany przez obrazy zawierające przemoc bądź perwersję, gdyż są one ze swej natury widowiskowe. Niemniej jednak widz nastawiony na rozrywkę na ogół nie wywraca do góry nogami tradycyjnej hierarchii wartości, a jedynie zawiesza ją na czas trwania projekcji filmowej.

Kino, szczególnie doby postmodernizmu, często stosuje zabieg estetyzacji przemocy, na co zwraca uwagę wielu badaczy współczesnej popkultury – na gruncie filmowym przywołać można chociażby rozważania zawarte w tomie *Przemoc na ekranie*¹⁰ czy też książkę Rafała Syski *Film i przemoc*¹¹. Przemoc ukazana na ekranie staje się widowiskiem, spektaklem, znacznie bardziej pociągającym niż altruistyczna szlachetność. Zło i potworność zawsze były w sztuce atrakcyjniejsze formalnie niż dobro i piękno; Umberto Eco¹² opisywał to w swojej estetyce brzydoty jako „piękno potworów”. Również wielu twórców filmowych zwraca uwagę na atrakcyjność zła, jak chociażby Lars von Trier: „Zło inspiruje do znacznie większej ilości wizualnych rozwiązań, podczas gdy dobro w ogóle nie ma w sobie jakichś szczególnie dobrych obrazów. Z obrazowego punktu widzenia dobro zwizualizowane łatwo wpada w okropny banał”¹³. Zło i demoniczność są bardziej fotogeniczne niż dobro i świętość, a symbolika obrazów grozy intensywniej porusza wyobraźnię niż reprezentacje cnoty; to prawda znana nie tylko filmowcom, ale i malarzom przedstawiającym, na przestrzeni wieków trwania sztuki sakralnej, pejzaże piekła i nieba.

Dobór wartości i antywartości pojawiających się w filmach fabularnych jest z powyższych powodów specyficzny. Film jako sztuka odwołuje się najpierw do zmysłów odbiorców, do ich emocji, dopiero potem uruchamia myślenie, zrozumienie i interpretację. Kino ze swej natury to gra, ścieranie się sił życia i śmierci, dobra i zła. Zło można ukazać w bardziej atrakcyjny sposób niż dobro, gdyż jest ono bardziej dynamiczne, związane z ciałem, nie z duchem, co łatwiej zobrazować na ekranie.

Sceny batalistyczne rozgrywane się w filmie *Avatar* są spektakularne, a wyobraźnię widza poruszają cyfrowe efekty specjalne, obrazujące walkę maszyn ze stworzeniami zamieszkującymi leśne ostępy planety Pandora. Niewątpliwie stanowią one o atrakcyjności dzieła Camerona i ten aspekt może być brany pod uwagę w przypadku orzekania o walorach produkcji. Niemniej jednak, jeżeli myślimy o porażającej sile oddziaływania wojennych obrazów na widzów, raczej przypominamy sobie inne dzieła, ekranizujące koszmar prawdziwych, nie fikcyjnych działań wojennych, takie jak: *Szeregowiec Ryan* (1998) w reżyserii Stevena Spielberga, *Pluton* (1986) w reżyserii Olivera Stone’a, z wcześniejszych produkcji *Czas Apokalipsy* (1979) w reżyserii Francisca Forda Coppoli czy *Łowca jeleni* (1978) w reżyserii Michaela Cimino, natomiast z najnowszych *Furia* (2014) w reżyserii Davida Ayera.

¹⁰ *Przemoc na ekranie*, red. M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, Poznań 2001.

¹¹ R. Syska, *Film i przemoc. Sposoby obrazowania przemocy w kinie*, Kraków 2003.

¹² U. Eco, *Historia brzydoty*, tłum. zbiorowe, Poznań 2007.

¹³ L. Von Trier, *Spowiedź DOGMA-tyka*, tłum. T. Szczepański, Kraków 2000, s. 235.

Zło ukazane w filmie jest widowiskowe, ale nie zawsze triumfuje. Pozytywne zakończenie ekranowych perypetii protagonistów cieszy się większą popularnością wśród odbiorców niż tryumf sił przemocy i destrukcji. Jednocześnie filmy odwołujące się do wysokich wartości – jak szlachetność, wierność ideałom, poświęcenie dla innych, humanitarność, patriotyzm, wiara – z reguły są mało wartościowe artystycznie, pompatyczne, nudne i pełne przerysowanego patosu; tak, jakby o wysokich wartościach należałoby wypowiadać się jedynie górnolotnie i z emfazą. Podobny zarzut postawić można większości filmów o przesłaniu dydaktycznym, które adresowane są do dzieci bądź młodzieży. Niejednokrotnie dzieje się tak dlatego, że etyczny bohater w działaniu jest nudny i nieciekawym; to, co istotne rozgrywa się bowiem w jego wnętrzu – a wszakże to dynamizm działania stanowi naturalną preferencję bohaterów filmowych. Z perspektywy filmu pokazanie wartości myślenia bądź kontemplacji jest niezwykle trudne, ponieważ życie duchowe dzieje się we wnętrzu jednostki i nie rozgrywa się w jednej chwili, ale wymaga trwałości w czasie. Wybitni filmowcy potrafią poradzić sobie z tym problemem – jako przykład przywołać można film Andrieja Tarkowskiego *Andriej Rublow* (1966) czy dokument poetycki Philipa Gröninga *Wielka cisza* (2005), jednak tego typu produkcje filmowe stanowią zdecydowaną mniejszość wśród obrazów zalewających widzów efektownymi scenami pogoni, walki, przemocy bądź seksu.

Powtórzmy: filmowy świat preferuje działanie, wybiera wartką akcję. Dlatego jeżeli prezentuje się w kinie dobro, to przede wszystkim w starciu ze złem, w walce, w której bohaterowie muszą stanąć wobec wyboru: odwaga czy tchórzostwo i zdrada, życie czy śmierć, wartości nieprzemijające czy doraźne korzyści. Dobro staje się atrakcyjne wizualnie, gdy jest zwycięskie – albo tragicznie przegrane, ale zarazem patetyczne. Dobro zatem staje się ważne w filmie tylko wtedy, gdy jest bohaterkie albo piękne. Adam Workowski komentuje rzecz następująco: „Trudno wylansować w filmie dobrego albo świętego bohatera, chyba że jest przy okazji supermanem albo ma urodę anioła. Banalne jest przypominanie, że obrazy nieba są nudne i szare w porównaniu z kolorami i zmysłowością piekła [...]. Film z istoty ciąży ku zmysłowości, a nie ku duchowi”¹⁴. Dlatego dobro czy świętość stają się na ekranie atrakcyjne i wartościowe dopiero wtedy, gdy podejmują walkę ze złem i zwyciężają; a jeśli nawet przegrywają, to otacza je nimb heroizmu powodujący, że i tak pozostają niezłomne. Przykładem tego typu filmów jest *Cristiada* (2012) w reżyserii Deana Wrighta.

Specyficzne ukazywanie wartości w kinie ma wiele cech wspólnych z estetycznym sposobem życia, opisanym niegdyś przez Søren Kierkegaard w dziele *Stadia na drodze życia*¹⁵, na co słusznie zwraca uwagę Adam Workowski¹⁶. Człowiek wybierający postawę estety szuka zabawy, jest ciekawy nowości i zmienności, ceni sobie brak zobowiązań, patrzy na rzeczy, oceniając ich urodę i wdzięk. Zachowuje się jak filmowy superbohater, a największe niebezpieczeństwo i porażkę stanowi dla niego nuda. Esteta to więc, jak podkreśla Workowski, wymarzony protagonista, w przeciwieństwie do bohatera etycznego, który stanowi kwintesencję filmowej nudy. Wartości pokory, uczciwości, wierności czy szlachetnego poświęcenia dla innych, trudno jest oddać filmowymi środkami wyrazu.

¹⁴ A. Workowski, op. cit., s. 19.

¹⁵ S. Kierkegaard, *Stadia na drodze życia*, tłum. A. Szwed, [w:] *Polifoniczny świat Kierkegaarda*, red. A. Szwed, Gdańsk 2014, s. 276-287.

¹⁶ A. Workowski, op. cit.

Czy zatem filmy skazane są na dualistyczny podział na atrakcyjne wizualnie oraz emocjonalnie fabuły ukazujące antywartości i zło bądź na nieciekawe, nudne opowieści o wartościach i dobru? Niekoniecznie. Pomimo naturalnej skłonności do preferowania wartości niższych bądź wręcz antywartości, kino może także ukazywać wartości wysokie. Filmy w ogóle mówią nam coś fundamentalnego o roli wartości w ludzkim życiu. Podobnie jak w filmie, także w codziennej egzystencji mamy naturalną skłonność do wybierania wartości zmysłowych i konkretnych, ale zarazem potrafimy bronić wartości wyższych, a nawet niekiedy wcielać je w życie. Film, dzięki swoim naturalnym preferencjom, przypomina nam o wielkiej egzystencjalnej prawdzie, że to, co duchowe, zawsze wyrasta na podłożu cielesnym i konkretnym. A wartości związane z obrazami miłości, dobra, prawdy, piękna, tęsknoty za lepszym jutrem, wolności, szczęścia, wiary, nadziei czy uczciwości są ponadczasowymi, niezmiennie wracającymi, topicznymi motywami opowieści filmowych na całym świecie, już przez ponad sto lat istnienia kina. Opowieści o nich z równą siłą wzruszały i wzruszają publiczność w epoce kina niemego, w klasycznym okresie kina hollywoodzkiego oraz w dzisiejszych czasach kina cyfrowego.

Nasz hipotetyczny rozmówca, który informuje nas o swoim podziwieniu dla filmu *Avatar*, być może również zachwyca się przede wszystkim tego typu wartościami. Gdyż tak naprawdę, gdy myślimy o wartościach, to określamy je jako coś niezmiennego, trwałego i cennego niezależnie od epoki, kultury czy uwarunkowań społecznych. *Avatar*, odpowiadając na powszechne w całym świecie potrzeby tryumfu sprawiedliwości nad podłością, zwycięstwa dobra nad łajdactwem, miłości nad nienawiścią, szlachetności nad pobudkami egoistycznymi, wpisuje się w hollywoodzki wzorzec jedyne go możliwego zakończenia filmowego, czyli happy endu. W historii kina mamy co prawda wiele filmów, których szczęśliwy finał rozwiązany jest w zdecydowanie bardziej niestereotypowy niż u Camerona sposób. Jako przykład podać można *Światła wielkiego miasta* (1931) w reżyserii Charliego Chaplina – niemniej jednak także *Avatar* zaspokaja zapotrzebowanie widzów na cenione przez nich pozytywne zakończenie.

Co więc oferuje kino widzom poszukującym w nim wartości? Jak widzimy, wachlarz możliwości jest duży. Publiczność może wybierać między wartościami przyjemności i namiętności, wartościami witalnymi, duchowymi, etycznymi i estetycznymi, czy wreszcie wartościami *sacrum*, odnoszącymi się do transcendencji. Wszystkie te typy wartości wciela świat filmowych opowieści, zapewne dlatego też kino wciąż pozostaje jedną z ulubionych rozrywek współczesnego człowieka. Tym bardziej, że wciąż mimo wszystko jesteśmy tradycjonalistami w sferze aksjologicznych wyborów. Nadal cenimy wyżej życie i zdrowie od przyjemności, jesteśmy też skłonni przyznać, że są wartości duchowe, dla których warto poświęcić zdrowie, a nawet życie; również ciągle na ogół uważamy, że wartości etyczne stoją wyżej od estetycznych. Poza nielicznymi, skandalizującymi wyjątkami, także kino raczej opowiada się za tradycyjnymi wartościami, pomimo że ich interesujące ukazanie na ekranie nie jest łatwe. A może, paradoksalnie, właśnie dlatego?

Bibliografia

- Bergman I., *Laterna Magica*, tłum. Z. Łanowski, Warszawa 1991.
- Bordwell D., Thompson K., *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. B. Rosińska, Warszawa 2010.
- Eco U., *Historia brzydoty*, tłum. zbiorowe, Poznań 2007.
- Kierkegaard S., *Stadia na drodze życia*, tłum. A. Szwed, [w:] *Polifoniczny świat Kierkegaarda*, red. A. Szwed, Gdańsk 2014.
- Morin E., *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1975.
- Przemoc na ekranie*, red. M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, Poznań 2001.
- Syska R., *Film i przemoc. Sposoby obrazowania przemocy w kinie*, Kraków 2003.
- Syska R., *Filmowy neomodernizm*, Kraków 2014.
- Von Trier L., *Spowiedź DOGMA-tyka*, tłum. T. Szczepański, Kraków 2000.
- Workowski A., *Refleksje filozofa o kinie wartości*, [w:] *W stronę kina filozoficznego*, red. U. Tes, Kraków 2011.
- Zalewski A., *Film i nie tylko. Kognitywizm, emocje, reality show*, Kraków 2003.

Summary

ABOUT VALUES AND VALUATION IN CINEMA

Talking about the axiological rule in relation to the art of film, should be taking into account the fact that the values appearing in the film can be seen on several different levels. The film is a work of art, and so realizes and embodies the values artistic and aesthetic. At the same time its plot carries a variety of moral values. There are in the movie, mixed with each other, values associated with the pleasures of the spectators, the values of vital, spiritual, values ethic and aesthetic, as well as the values of *sacrum* and *profanum*. In this case, it should be noted that the values occurring in the world of the screen, and represented by the team of filmmakers and the viewers, can generally distinguish. Because the films also have the value of commercial objects, it is better talking about values in the cinema than in the film; such approach allows for the inclusion in the discussion of issues related to the film as a work of art, with film production, distribution and the processes of its reception. The article discusses the various types of values occurring in the cinema, as well as concrete examples of their corresponding films.

Key words: *value, valuation, film, spectators*