

# Alicja Helman

---

## Kino jako propozycja dialogu : rys historyczny

---

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 2 (27), 9-26

---

2013

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Kino jako propozycja dialogu. Rys historyczny

Relacje kina do innych sztuk i zjawisk kulturowych były przedmiotem uwagi i refleksji od chwili wynalezienia aparatu braci Lumière. Nie chodziło jednak tylko o zdefiniowanie czym właściwie jest kinematograf i jego wytwór – film, ale także o wskazanie odpowiedniego dlań miejsca i określenie stosunku do form wobec niego uprzednich. Pytano o to czy film należy (lub może należeć w przyszłości) do dziedziny sztuk, czy jest tylko formą prymitywnej rozrywki, godną jedynie jarmarcznej budy, czy też może czymś jeszcze zupełnie innym. Sami wynalazcy aparatu byli przekonani, że skonstruowali narzędzie, które będzie służyć celom naukowym. Gdy Lenin formułował swoje słynne hasło – „film najważniejszą ze sztuk” – nie miał na myśli jego hipotetycznych możliwości artystycznych, lecz szanse natury propagandowej i edukacyjnej. Film miał na przykład uczyć chłopów z odległych rejonów Rosji metod wydobywania torfu.

Tak więc już w pierwszych dekadach od chwili owych narodzin film plasował się w wielu dziedzinach, które skądinąd nie miały wiele ze sobą wspólnego. Niemniej, w pierwszej kolejności, najważniejsze wydawały się jego związki z najszerszej pojmowaną sztuką. Temperatura dyskusji była tym gorętsza, im bardziej agresywne w swych wczesnych poczynaniach było kino.

„Jedną z najbardziej charakterystycznych cech nowej sztuki – pisała Suzanne K. Langer – jest jej zachłanność, zdolność do asymilowania bardzo różnorodnego materiału i zamienienia go w swoje własne elementy. [...] [W] powodzi utworów pozbawionych znaczenia, których niewzruszenie dostarcza przemysł rozrywkowy, można znaleźć tandetę w szczególny sposób związaną z czynnikiem postępu. Sztuka filmowa bowiem idzie naprzód. Pochłania wszystko: taniec, łyżwiarstwo, panoramę, rysunek, muzykę (muzyki potrzebuje prawie zawsze)”<sup>1</sup>.

Kryzys kultury [stwierdził Borys Eichenbaum] w wielu wypadkach cofającej się do norm wczesnego średniowiecza, wyłonił zdecydowaną potrzebę stworzenia nowej sztuki, wolnej od tradycji, o prymitywnych środkach „językowych” (znaczeniowych) mających możliwości olbrzymiego wpływu na masę [...] W świetle dawnych pojęć film robił wrażenie rozrywki prymitywnej, trywialnej i niemalże hańbiącej dla człowieka o wyrobionym smaku. [...] Dziarski nowicjusz wdarł się w dziedzinę sztuk chronionych przez tradycję i zagrażał przekształceniem sztuki w zwykłą technikę. Seans filmowy uważano za „wulgaryzację”

---

1. Suzanne K. Langer, *Uwagi o filmie*, przeł. Alicja Helman, w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, s. 249.

spektaklu teatralnego [...]. Mechaniczna reprodukcja, mechanizmem powtórki (kilka seansów jednego dnia), fabryczna produkcja itp<sup>2</sup>.

Eichenbaum upatrywał w filmie nową formę sztuki synkretycznej, utrzymując, że każda sztuka rozwijając się wśród innych siłą rzeczy dzieli z nimi pewne cechy wspólne, zachowując przy tym gatunkową odrębność. Jego zdaniem film łączy teatr, grafikę i literaturę będąc przy tym czymś od nich różnym i nowym.

Autor nie czyni rozróżnienia między synkretyzmem a syntetycznością, podczas gdy to pierwsze pojęcie odnosi się do pierwotnej jedności, a drugie jest rezultatem procesu łączenia tego, co w procesie rozwoju uległo rozdzieleniu. Niemniej Eichenbaum podkreśla, że formy synkretyczne są charakterystyczne dla sztuki prymitywnej (sztuki dzikich – jak pisze) i ludowej, a ponieważ film jest dla niego rodzajem „nowego prymitywu” doskonale się w tym rejonie mieści<sup>3</sup>.

Gdy jednak spojrzymy na ten problem z dzisiejszej perspektywy (Eichenbaum pisał pod koniec lat dwudziestych) nietrudno dostrzec, że „pierwotny synkretyzm prymitywu”, wynikający z prostego faktu, że filmowano wszystko, co tylko mogło trafić w zasięg obiektywu kamery, ewoluował z czasem w stronę form syntetycznych, które czyniły film spadkobiercą dramatu muzycznego Wagnera, o czym będzie jeszcze mowa później.

Już w pierwszej połowie lat trzydziestych Erwin Panofsky mógł oznajmić z pełnym przekonaniem, że nikt nie odmawia filmowi rangi sztuki, co więcej, jest on traktowany jako jedyna sztuka wizualna w pełni żywa.

Kino przywraca dynamiczną więź [pisał w artykule *Styl i medium w filmie*] między tworzeniem i konsumpcją artystyczną, więź, która – z przyczyn zbyt złożonych, żeby je tu rozważać – tak bardzo rozluźniła się, jeśli nie została zupełnie zerwana, w wielu innych dziedzinach twórczości artystycznej. Czy nam się podoba, czy nie, właśnie kino – najwyraźniej niż jakikolwiek inny czynnik – kształtuje opinie, smak, język, ubiór, zachowanie i nawet fizyczny wygląd publiczności, obejmującej ponad 60% mieszkańców ziemi. Gdyby wszystkim wielkim poetom lirycznym, kompozytorom, malarzom i rzeźbiarzom prawnie zakazać działalności, wiedziałby o tym zaledwie ułamek ogółu odbiorców, jeszcze mniej liczni szczerze by nad tym boleli. Gdyby to samo spotkało film, skutki społeczne byłyby katastrofalne<sup>4</sup>.

Dziś w dobie wszechwładzy Internetu i komórki (dodajmy zdetronizowaną przez nie telewizję) Panofsky już by nie postawił takiej diagnozy, a być może także i film umieściłby wśród sztuk z Parnasu. Jednakże nie ten fragment jego

---

2. Borys Eichenbaum, *Problemy stylistyki filmowej*, przeł. Barbara Grabowska, w: *Estetyka i film*, s. 40–41.

3. Por. Eichenbaum, s. 40.

4. Erwin Panofsky, *Styl i medium w filmie*, przeł. Jolanta Mach, w: *Estetyka i film*, s. 129.

opinii jest dla mnie najbardziej istotny, lecz sformułowanie wiodące wprost do sugerowanego w tytule mojego eseju tematu. Jeśli film istotnie zdolny jest czynić ze swymi odbiorcami to, co mówi Panofsky, wskazuje to na jego potencjał komunikacyjny i zdolność do wchodzenia w dialog z tymi, do których adresowane są jego przekazy. Film na drodze swego rozwoju nie tylko wchłaniał wszystko, co znalazło się jego zasięgu, ale też stosunkowo szybko znalazł się w centrum – polityki, kultury, sztuki, rozrywki, sportu, biznesu, listę tę można by wydłużać. Ewolucja ta miała swoje fazy i etapy, w których podstawowe przeświadczenia na temat w jakiego rodzaju relacji pozostaje on z daną dziedziną, ulegały zmianie. W optyce badawczej naszej dyscypliny nieodmiennie na pierwszym planie pozostawała sprawa stosunku filmu do innych dziedzin sztuki, a także tych innych dziedzin do filmu. Początkowo film uchodził za dłużniczkę innych sztuk. Szukając samookreślenia, społecznej nobilitacji, „miejsca na górze” wzorował się na nich, zapożyczał co tylko się dało. Jan Mukařovský wspomina o tym, że przekraczanie granic między sztukami, sięganie przez jedną po środki drugiej jest zjawiskiem nader częstym i cennym.

Historyczna doniosłość takich przekroczeń granic [pisał na początku lat trzydziestych] polega na tym, że sztuka uczy się odczuwać na nowo swoje środki formalne i widzieć własne tworzywo z niezwyklej strony: przy tym pozostaje wciąż sobą, nie utożsamia się ze sztuką sąsiednią, lecz osiąga jedynie analogicznymi do niej sposobami odmienne efekty – lub odwrotnie – odmiennymi sposobami efekty analogiczne. A żeby jednak zbliżenie z inną sztuką mogło być utrwalone w szeregu ewolucyjnym jednej z nich, musi być spełniony jeden warunek: sztuka, która dąży do zbliżenia winna mieć już własne tradycje<sup>5</sup>.

Jest rzeczą oczywistą, że nowo narodzony film takiej tradycji nie miał. Jeśli w ogóle można by mówić wówczas o jakiegokolwiek tradycji, to jedynie odwołując się do historii fotografii bądź tradycji popularnych form widowiskowych. Film szukał zatem – jak to nazwał Mukařovský – podpory, a nie impulsy mogącego wesprzeć jego własny autonomiczny rozwój.

Jak dalece istotną rolę odegrała owa pierwsza „podpora”, którą były różnego autoramentu formy teatralne, a także sam specyficzny modus teatru, najlepiej świadczy fakt, że przez długi czas film uchodził za „teatr w konserwie”, a doniosłość spełnianej przezeń roli upatrywano w upowszechnianiu głośnych spektakli i kreacji aktorskich, których nigdy nie mieliby szans obejrzeć masowi odbiorcy. Pogląd ten utrzymywał się nadal wtedy, gdy film posiadał już własne, rozwinięte środki wyrazu i sposoby oddziaływania, odchodząc całkowicie od wzorców teatralnych. Niemal każdy z teoretyków filmu, piszący w latach dwudziestych

---

5. Jan Mukařovský, *W stronę estetyki filmu*, przeł. Czesław Dondziłło, w: *Estetyka i film*, s. 104–105.

i trzydziestych, poczytywał sobie za pierwszy obowiązek dowiedzenie, że film jest sztuką odrębną od teatru, stosuje rozwiązania przeciwstawne wobec chwytów teatralnych, zrywa ze stylami inscenizacji rodem z teatru i wykształcił aktorów grających w sposób odmienny niż ci, którzy wypromowała scena<sup>6</sup>. Dalszą konsekwencją tego odrzekania się od więzi z protoplastą była postawa krytyki filmowej w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, która wszelkiego typu „teatralność” poczytywała powstającym wówczas dziełom za najcięższy grzech. Dopiero znacznie później, gdy film „posiadał już własne tradycje” mógł zbliżyć się do teatru bez obawy i wejść z nim w partnerski dialog.

Drugą „podporą” kina i zapewne bardziej doniosłą niż teatr była literatura. Twórcy filmowi zajęli się adaptacjami powieści od samego zarania, gdy rozwiniętych form fabularnych jeszcze w ogóle nie było. Kino „żywiło się” literaturę nie tylko wykorzystując materiał literacki jako podstawę scenariusza, lecz przede wszystkim ucząc się od niej technik opowiadania. Narracja w filmie była w znacznej mierze narracją wzorowaną na dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej, a zarzut „literackości” padał znacznie rzadziej i to tylko w kręgach awangardy lub kołach doń zbliżonych, gdzie ideałem był film czysty. Opowiadanie – żywioł literatury – było w kinie fabularnym również jego podstawowym żywiołem. Dodajmy od razu, że relacje filmu i literatury nie były nigdy kwestią jednostronnego pasyżowania. Formy partnerstwa rozwinęły się tu bardzo szybko. Już poczynając od lat dwudziestych także literatura inspirowała się wzorami czerpanymi z kina. Film, szybko doskonaląc sztukę opowiadania, nie tylko wykorzystywał metody i techniki literackie, lecz także poszukiwał własnych środków, które wymuszał charakter materiału, przez pierwsze trzy dekady – materiału wizualnego. Kino weszło w taki związek z literaturą (a później także z innymi sztukami), iż mniej istotna stała się kwestia wzajemnych zapożyczeń, a na plan pierwszy wysunęła się sprawa analogii, rozwoju paralelnego, podobieństw i rozwiązań jednakowo ważnych dla każdej ze sztuk. Dla przykładu – montaż, podstawowy środek wyrazu sztuki filmowej, pojawił się w transpozycji w *Manhattan Transfer* Johna Dos Passosa i *Święcie wiosny* Igora Strawińskiego, zarówno w warstwie muzycznej, jak i w planie spektaklu.

W swoim ponad stuletnim okresie rozwoju kino zapożyczyło, odkryło, wynalazło, rozwinęło i wysubtelniło wiele technik narracyjnych, które niekiedy mogą się wydawać podobne lub zbliżone do literackich, nie stanowią jednak ich odpowiedników. Te związki należałoby dziś rozpatrywać w kontekście narastającej intertekstualności oraz intermedialności dzieł kultury współczesnej, których

---

6. Por. Bela Balázs, *Wybór pism*, przeł. Raoul Porges i Karol Jung, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1957; Rudolf Arnheim, *Film jako sztuka*, przeł. Wanda Wertenstein, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1961.

granice i podziały, niegdyś tak wyraziste, dawno uległy zatarciu, tym samym unieważniając pytanie o przynależność do tego lub innego systemu.

Korespondencja z innymi sztukami, także w okresie gdy funkcjonowały one głównie jako „podpory” dla filmu, była jednak tym czynnikiem, który ułatwił twórcom rozpoznawanie możliwości nowej sztuki i odkrycie specyficznych dla niej środków oddziaływania. Wraz z tym, co udawało się zapożyczyć z innych dziedzin, rozwojowi podlegało to, co autonomiczne, swoiste tylko dla kina. Było tego dostatecznie wiele, by sprzeciwić się przeświadczeniu, iż film jest np. zwyrodniałą sztuką teatralną, która utraciła warstwy językowe lub „sztuką paraliteracką”, która nie mogłaby istnieć bez wsparcia silniejszego partnera. Podpatrywanie innych sztuk okazywało się jednak czynnością nad wyraz instruktywną, bowiem zwracało uwagę na szeroki wachlarz możliwości, jakimi dysponowała lub mogła dysponować kształtująca się sztuka filmowa.

W kręgach awangardy zrodziło się pojęcie film czystego. Przy tym sytuacja była na tyle ciekawa, że to nie tyle filmowcy zainteresowali się nurtami awangardowymi w latach dwudziestych, co przedstawiciele innych sztuk sięgnęli po film jako nowość, inspirującą ich poczynania. W tym wypadku brak tradycji i silnego poczucia własnej tożsamości działał na korzyść filmu. Doszło do ścisłej partnerskiej współpracy, która w istocie była formą żywego dialogu, inspirującego wszystkich „udziałowców”. Pisał o tym Ryszard Kluszczyński:

Każdy z nurtów awangardowych dostrzegał w filmie swojego sojusznika: futuryzm – możliwość dynamicznego, technicznie uwarunkowanego kształtowania materii artystycznej; surrealizm – zdolność uczynienia wizji nadrzeczywistości zmysłowo postrzegalną; konstruktywizm – łatwość racjonalnego organizowania materiału. Charakterystyczna dla sztuki dwudziestego wieku tendencja do wizualizacji, która objęła także literaturę i muzykę, utrwaliła się w dużej mierze dzięki filmowi<sup>7</sup>.

Kluszczyński konkluduje, iż zupełnie inaczej wyglądałyby dzieje awangardy, gdyby zabrakło w niej filmu. Można tę tezę sparafrazować utrzymując, że zupełnie inaczej wyglądałoby kino lat dwudziestych, gdyby nie jego zakorzenie w poczynaniach awangardy.

Co ciekawe, filmy awangardowe w przeważającej mierze nie były dziełami ludzi kina. Viking Eggeling, Hans Richter, Fernand Léger, Salvatore Dali, Marcel Duchamp, Henri Chomette, Man Ray i inni zrealizowali jeden lub kilka filmów w latach dwudziestych, by już do kinematografii nie wracać. Wyjątkiem był Richter, ale i on nie przestał uprawiać malarstwa. Nie chodziło im o zmianę profesji, lecz o wykorzystanie środków kina dla celów własnych. Plastycy widzieli

---

7. Ryszard Kluszczyński, *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, PWN, Warszawa–Łódź: 1990, s. 5–6.

w nim szansę rozwoju czy też przedłużenie swojego dotychczasowego medium, realizowali własne koncepcje malarskie, zrodzone z potrzeby sięgnięcia po współczynnik ruchu. Muzyków fascynowała szansa idealnego spełnienia dla sztuki syntetycznej, uzyskania środków wizualnych w postaci materii żywej, zmiennej, podatnej na wszelkie eksperymenty.

Związki filmu i tzw. Wielkiej Awangardy to temat odrębny i dobrze opracowany, tu wracam doń fragmentarycznie, bowiem na tym gruncie najbardziej wyraziście zarysowały się powinowactwa filmu i muzyki, których efektem był rozwój zarówno konkretnych rozwiązań na gruncie nowej sztuki, jak i koncepcji teoretycznych preferujących określony nurt rozwoju kina.

Awangarda kontestowała te wszystkie koncepcje kina, które kładły nacisk na jego zależność od teatru i literatury, a preferowała „czystość”, dla której wzorem miała być muzyka. Germaine Dulac bardzo mocno podkreślała fakt, że obok muzyki programowej, wykorzystującej treści pozamuzyczne, istnieją czyste formy muzyki instrumentalnej, kiedy muzyka znaczy, jeśli musi znaczyć, jedynie samą siebie. W przekonaniu reżyserki, która dawała wyraz swoim poglądom we własnych filmach, ale także i w tekstach, nic nie przeszkadza temu, by film tworzył własne „symfonie”, nadając swoim środkom wartość czysto formalną, na podobieństwo rytmu melodii i harmonii muzyce.

O „melodii” i „harmonii” w odniesieniu do obrazów można było mówić raczej metaforycznie, ale rytm zdawał się posiadać ścisłą odpowiedniość w muzyce i filmie:

Gry świateł [pisała Dulac] kombinacje gestów, szybkości, frazy słabe, frazy akcentowane, każdy obraz przynależny do określonego rytmu i tworzący pewna melodię może objawić się w swym ruchu i swej technice jako sztuka filmowa. Ruch, nie ruch skoncentrowany na jakiejś historii, lecz być może na pewnym wrażeniu<sup>8</sup>.

Siemion Timoszenko wiązał kategorię rytmu z montażem i starał się o bardziej ściśle opracowanie tematu pisząc, że „Rytm montażu wskazuje na: 1) rozmaity czas trwania następujących po sobie kadrów (metraż); 2) różną wielkość zmian przestrzennych, tj. intensywność zmian (plany, miejsca); 3) zakres zmian zachodzących w charakterze ruchu oglądanych obrazów, tj. różnicę ruchu właściwego sąsiednim kadrom”<sup>9</sup>.

Film abstrakcyjny wcielał ten ideał w sposób oczywisty, ale zwolennicy kina czystego zmierzali w praktyce artystycznej do tego, by prawom organizacji muzycznej poddać także materiał fotograficzny, wyzwalając go zarówno z funkcji

---

8. Germaine Dulac, *Le Mouvement creatour d'action*, „Cinemagazine” 1924. Cyt. za: Pierre Lherminier, *L'Art du Cinéma*, Seghers, Paris 1960, s. 63–64.

9. Siemion Timoszenko, *Isskustwo kino i montaż filma*, Academia, Leningrad 1926.

opisywania świata na sposób dokumentalny, jak i opowiadania jakiegokolwiek historii. Weźmy dla przykładu jedno z licznych studiów Germaine Dulac, które realizowała pod koniec lat dwudziestych.

Najbardziej ścisły zamysł formalny odnajdujemy w *Temacie z wariacjami* (1928), gdzie autorka prezentując tancerkę i maszyny kontrastuje z sobą dwa rodzaje ruchu: swobodny, ludzki i zorganizowany, mechaniczny. Przeplatając ze sobą zdjęcia tańczącej kobiety i obroty kół, poślizgi tłoków, różne elementy wprawionej w ruch maszyny uzyskuje Dulac nader sugestywny efekt rytmu, który staje się dominującym współczynnikiem filmu. Utwór oparty jest na efekcie repetycji, zwolnienia i przyspieszenia oraz pulsowania. W partii końcowej pojawiają się przenikania i zdjęcia nakładane. Ujęcia twarzy tancerki wplecione zostają w obrazy lasu i kwiatów. Inspiracją muzyczną był koncert wiolonczelowy Arama Chaczaturiana.

Pod koniec lat dwudziestych podpora w postaci muzyki dość powszechnie funkcjonowała jako model architektoniczny dla kina. Emile Vuillermoz pisał na przykład o „rygorystycznym podobieństwie dwu sztuk,” formułując swoją opinię następująco:

Mówiąc o muzyce obrazów nie mam na myśli tej, która im akompaniuje, lecz tę, którą tworzą same obrazy. Mówi się często, że film jest harmonizacją i orkiestracją dźwięków i sztukę gromadzenia światła. Dwie techniki są rygorystycznie podobne [...]. Można znaleźć w kompozycji filmu te same prawa, które rządzą symfonią. Kinematografista pisze na ekranie melodie dla oka [...]. Może rzucać akordy luźno lub w sposób zwarty. Ma do dyspozycji tematy i leitmotywy. Może modulować do tonacji najbliższych, albo odległych zupełnie jak muzyk. [...] tonowanie i barwienie to jego krzyżyki i bemole. [...] Niektóre sceny *Kola udręki* są rytmiczne jak Allegro symfonii. Montaż *Nietolerancji* jest jak gdyby podyktowany przez profesora fugi, nawet za *stretto* w finale. [...] Tzw. czysta kinegrafia może odpowiadać muzyce kameralnej – kwartetowi, trio lub sonacie<sup>10</sup>.

Kompozytor, Edmund Misel próbował udowodnić tę tezę metodą eksperymentalną. „Analizował – pisze Ernest J. Borneman – montaż najlepszych filmów niemych, biorąc pod uwagę rytm, klimat emocjonalny i nastrój. Do każdego odcinka dawał określony muzyczny temat. Potem łączył te tematy posługując się rytmem, napięciem i nastrojem montażu wizualnego. Chciał w ten sposób udowodnić, że montaż dobrego filmu rządzi się tymi samymi prawami”<sup>11</sup>. Jednak tylko niekiedy udawało mu się uzyskać rodzaj rapsodii obco brzmiącej dla ucha, ale nie pozbawionej muzycznej ciągłości.

10. Emile Vuillermoz, *La musique des image*, w: *L'art cinématographique*, t. III, Libraire Felix Alcan, Paris 1927, s. 59–63.

11. Ernest J. Borneman, *Sound Rhythm and the Film*, “Sight and Sound” 1934, nr 10, s. 65–66.



Do koncepcji i eksperymentów z lat dwudziestych twórcy i teoretycy nawiązywali także później, nawet do dziś, mając na uwadze mniej lub bardziej metaforycznie pojmowaną „muzyczność” czy quasi-muzyczność dzieł filmowych. Na gruncie filmu eksperymentalnego nurt ten nigdy nie stracił swojej żywotności. Niemniej bliższa idei partnerstwa, współpracy, dialogu była niewątpliwie koncepcja filmu jako sztuki syntetycznej, nie w rozumieniu pierwotnego synkretyzmu w duchu rozumowania Eichenbauma, lecz świadomie realizowanego artystycznego zamysłu.

U wielu teoretyków znajdujemy pogląd, w myśl którego film jest formą dramatyczną, pochodną linii rozwojowej wywodzącej się z teatru greckiego i wiodącej poprzez kolejne etapy rozwoju opery i dramatu muzycznego aż do filmu dźwiękowego. Sztuka zbiorowa, marzenie wieków, do którego artyści wielu pokoleń ciągle wracają, była zawsze związana z muzyką. Muzyka – jedyna sztuka niedostępna dla wzroku, a zarazem posiadająca sfery oddziaływania obce sztukom przedstawiającym, stanowiła *spiritus movens* poszukiwań w tym zakresie. Wskazanie na syntetyczność jako istotę sztuki filmowej ustala jej genealogię, ustawiając ją w określonym nurcie rozwojowym sztuki w ogóle.

Tendencja do syntetyczności, do objęcia możliwie wielu sfer i elementów, do szerokiego i maksymalnie pełnego wykorzystania specyficznych możliwości wszystkich sztuk (i nie tylko sztuk) dochodzi przede wszystkim do głosu w wielkim filmie widowiskowym, a raczej w niektórych jego odmianach, realizujących zasadę organicznej jedności. Przykładem tak pojmowanego dzieła jest *Iwan Groźny* (1944) Sergiusza Eisensteina, którego koncepcja zrodziła się prawdopodobnie w trakcie pracy nad inscenizacją *Walkirii* Wagnera. Wyrażenie idei filozoficzno-społecznych poprzez konflikty z jednej strony realne, z drugiej całkowicie umowne, poprzez bohaterów symbolizujących sprawy znacznie szersze, ogólniejsze niż to, co mogą reprezentować jako ludzie – mamy zarówno w Eisensteinowskiej inscenizacji *Walkirii*, jak i w *Iwanie Groźnym*. Wiele rozwiązań tego filmu wydaje się prostą i logiczną konsekwencją pomysłów pochodzących z prac nad Wagnerowskim spektaklem. Zresztą sam twórca formułuje wyraźnie, że w dramacie muzycznym szukał pewnych, gotowych już rozwiązań dla filmu i głównie z tego względu interesowała go reżyseria *Walkirii*<sup>12</sup>.

Przypomnijmy jednak, wracając do zasadniczego tematu, że film narodził się jako sztuka obrazu i jako taki należy w pierwszej kolejności do dziedziny sztuk plastycznych, niezależnie od faktu, że dopełniły go składniki dźwiękowe, które z czasem osiągnęły status równorzędny. Naturalnymi sojusznikami były więc dłoń od początku malarstwo, rzeźba, rysunek, architektura, co potwierdzał

---

12. Sergiusz Eisenstein, *Wcielenie mitu*, przeł. Irena Piotrowska, w: *Wybór pism*, red. Regina Dreyer-Sfard, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1959.

akces do realizacji filmów ludzi wywodzących się z tych właśnie profesji. Fritz Lang był architektem, Andrzej Wajda studiował malarstwo i zamierzał zostać malarzem, styl ekspresjonizmu filmowego wykształcili w przeważającej mierze plastycy wywodzący się z kręgów awangardy. Pojęcia takie jak „rysunki zbudowane do życia”, „architektura w ruchu” czy „ożywione malarstwo” były nie mniej, a właściwie bardziej popularne niż „muzyka wizualna”.

Warto też dodać, że film, który poprzedzony jest formą literacką, jaką stanowi scenariusz, nierzadko też korzysta z uprzedniej wersji rysunkowej, będącej bądź dziełem samego reżysera lub scenografa czy też operatora.

W refleksji nad filmem pojawiały się nader często spostrzeżenia, że problemy natury wizualnej, z którymi styka się operator są tej samej natury jak te, które rozwiązuje malarz. Przynależność do rodziny obrazów wiąże się z problemem przedstawiania, który – z uwagi na perspektywę centralną – łączy film z malarstwem o tradycji sięgającej renesansu. Kolejnym czynnikiem przesądzającym o podobieństwie jest rama. Obrazy malarskie prezentuje się w ramie (a jeśli nie, granice płótna są w niekwestionowany sposób oczywiste), kadruje się i tnie fotografie, obrazy filmowe ujmują rama ekranu. Poza tymi ramami nie ma już nic, co mogłoby do obrazu należeć. Bardziej istotne są jednak więzi, które wynikają z zagadnień estetycznych, zmierzając do uzyskania efektu piękna, harmonii, oryginalności, uciekając się w tym celu do operowania bryłą, linią, barwą, światłocieniem poprzez zestawianie, kontrastowanie, gradację, równoważenie itp. Jeśli zamierzony efekt podobieństwa, wymagający od artysty malarza talentu, umiejętności i inwencji, jest bez jakichkolwiek po temu starań przywilejem każdej bez wyjątku, choćby marnej, fotografii filmowej, to jednak uzyskiwanie wskazanych uprzednio walorów nie jest już wynikiem automatycznego działania kamery, którą przecież uruchamia operator. Celem porównań obrazów malarskich i filmowych było wykazanie podobieństwa w sferze artystycznych poczynań, które – choć różne manualnie – są w ostatecznej konsekwencji działaniami twórcy demiurga prowadzącymi do podobnych bądź identycznych celów. Obrazy filmowe można komponować na podobieństwo obrazów malarskich, kierując się tymi samymi zasadami lub wręcz naśladować malarskie wzory. W swoim filmie *Caravaggio* (1986) Derek Jarman nie tylko aranżuje sceny, które mogły prowadzić do powstania poszczególnych obrazów artysty, ale konsekwentnie utrzymuje swój film w stylu wizualnym Michelangela Caravaggio. W *Dziewczynie z perłą* (2003) Petera Webbera mamy nie tylko obrazy Johannesa Vermeera, ale całość jest zanurzona w klimacie jego dzieła. Wielokrotnie też spotykamy w filmach nawiązania do konkretnych obrazów – na przykład w *Viridianie* (1961) Luisa Buñuela jest to *Ostatnia wieczerza* Leonarda da Vinci, w filmie Elii Kazana *Na nadbrzeżu* (1954) mamy *Pietę* Michała Anioła, w *Goi* (1999) Carlosa Saury – rozinscenizowane *Okropności wojny*. Nawet tam, gdzie obraz filmowy nie odwołuje się do jakich-

kolwiek malarskich wzorów, często o doskonale skomponowanych kadrach mówi się, że są „malarskie” (np. w filmach Andrieja Tarkowskiego), lub wysoko ocenia się walory plastyczne danej sekwencji czy całego filmu. W przeciwieństwie do pejoratywnego często znaczenia przypisywanego – jak była już o tym mowa – przymiotnikom „literacki” czy „teatralny”, to, co „malarskie” bądź „muzyczne” zawsze było wartościowane pozytywnie.

W historii badan komparatystycznych nad relacjami filmu i sztuk plastycznych elementem dyskusyjnym, zakłócającym tryb wywodu był od początku współczynnik ruchu. Film wnosił ruch do obrazu, co było generalnie uznawane za fundamentalną zdobycz nowej sztuki, ale z drugiej strony ruch natychmiast zakłócał malarski porządek kompozycji obrazowej, powodując jej „rozpląnięcie się”. Ale, ostatecznie, celem filmu, także tego, który inspirowały konkretne style plastyczne, nigdy nie było tworzenie surogatów obrazów bądź rzeźb w innym materiale, ani pieczołowite ich reprodukowanie, chyba że dla celów specjalnych. Wyjątkiem jest oczywiście film o sztuce, ale to zupełnie inne zagadnienie.

Gdy powinowactwom filmu i sztuk plastycznych przyjrzeć się bliżej, a już zwłaszcza biorąc pod uwagę twórczość nowszą, poczynając od drugiej połowy XX wieku, dostrzeżemy bez trudu, że film nie odwołuje się do malarstwa, by rozwiązywać własne problemy związane z wizualnością, ani też malarstwo nie traktuje techniki filmowej jako środka do pozyskania współczynnika ruchu. Formy korespondencji między nimi przybrały charakter, który najbardziej adekwatnie określa proponowany przez mnie termin dialog, trafniej oddający istotę rzeczy niż powszechnie używany i nadużywany termin adaptacja. O adaptacji mówi się najczęściej mając na myśli dostosowywanie materiału literackiego na potrzeby ekranu, ale termin ten ma znaczenie szersze, bardziej uniwersalne. Adaptacja jest w dziedzinie kinematografii techniką kompozycyjną nieznającą ograniczeń i sięgającą we wszystkie możliwe i dające się pomyśleć regiony. Nie można po prostu zarejestrować na ekranie powieści, wykorzystać utworu muzycznego, sztuki scenicznej bez ich uprzedniej adaptacji. Dzięki niej filmy osiągają tak wysoki poziom intertekstualności, intermedialności i złożoności kulturowej, a intensyfikacja tych zjawisk jawi się współcześnie jako rodzaj świadomie realizowanego programu, w którym istota tego medium znajduje swoje spełnienie.

Film posługujący się materiałem innych sztuk czy wszelką inną materią gotową wyjmuje je z właściwych dla nich pierwotnych kontekstów i umieszcza w kontekście nowym. Już ten prosty zabieg powoduje podstawową przemianę strukturalną. Część staje się nową całością, autonomizuje się wobec uprzedniego oryginału. Dzięki tym praktykom adaptowane dzieła lub ich fragmenty wkraczają w nowe sytuacje komunikacyjne, które mają podstawowe znaczenie dla ich odbioru. Rodzi się w efekcie wymieszanie różnych obiegów kultury. Dzieła sztuki wchodzą w niski obieg włączone do filmów przeznaczonych dla masowej widowni.

Wypowiedzi czy praktyki charakterystyczne dla niskich czy najniższych obie-  
gów kultury adaptowane zostają na użytek filmów plasujących się, przynajmniej  
w intencji, w obiegu wysokim. Typowe wytwory kultury zachodnioeuropejskiej  
trafiają do filmów realizowanych w Japonii lub Indiach i odwrotnie – wytwory  
kultury Orientu czy Afryki zostają wpisane w filmy europejskie.

Trzeba było paru dziesiątków lat, by przedstawiciele kultur dalekich od za-  
chodnich wzorców myślenia zdali sobie sprawę, że kinematograf jest narzędziem  
swego rodzaju „gwałtu” dokonywanego permanentnie na ich rodzimej tradycji.  
Narzędziem skutecznym, wyposażonym w przemożną siłę oddziaływania, owej  
„westernizacji”, której przeciwstawiły się kultury Dalekiego Wschodu, próbując  
odrzuć to, co uznawano za obce w sferze duchowej. Wszelako tego, co już się  
dokonało, nie sposób było przekreślić ani wyeliminować. Kultury, które przyjęły  
kino, stanęły w obliczu konieczności koegzystencji z pierwiastkiem obcości,  
jaki ze sobą przyniosło. Na gruncie kina możliwe są i faktycznie realizują się  
najróżniejsze formy współwystępowania elementów pochodzących z różnych  
kultur, przejmowane świadomie bądź bezwiednie i wchodzące ze sobą w różne  
rodzaje interakcji. Mogą one ze sobą zgodnie współpracować bądź kolidować,  
zderzać się, nakładać, krzyżować, tworząc związki oczywiste na pierwszy rzut  
oka lub zgoła nieoczywiste, wymagające egzegezy bądź interpretacji. Sposobów  
przedstawiania innych kultur oraz ich reprezentantów jest bardzo wiele i są one  
nader różne: poczynając od pełnej akceptacji i zrozumienia poprzez wielorakie  
próby przełamania barier, wycofywania się z uprzedzeń i pochopnych aprio-  
rycznych sądów, po bezpardonowy atak w wypadku tych, których uznaje się  
za wrogów bądź zagrażających nam obcych czy budzących niepokój innych.

„Kultura – pisze Hans-Georg Pott – jest horyzontem porównawczym dla niemal  
dowolnych fenomenów, na których tle wszystkie świadectwa ludzkiej działa-  
ności rejestrowane są po raz drugi – nie ze względu na ich sens użytkowy, lecz  
dla porównania z innymi świadectwami. Kiedy poddajemy coś obserwacji jako  
kulturę, wyposażamy to w cechę niekonieczności. Porównywanie uzmysławia  
niekonieczność własnych wyborów, zarówno kolektywnych wartości, jak i in-  
dywidualnie nadanych znaczeń. Widzimy, że mogłoby być również inaczej”<sup>13</sup>.

Podobnie rozumuje Niklas Luhmann:

Jako godne uwagi trzeba odnotować to, że kultura dzięki temu, co porównuje, może  
przekroczyć siebie, nie opuszczając siebie. Przerzuca się w inne czasy, inne kraje, inne  
światy, jednak porównawczy punkt widzenia, swój „trzeci czynnik”, lokalizuje w sobie.  
Kulturę wyróżnia zatem nie tylko refleksja, ale zawsze też warunkująca ją autorefleksja<sup>14</sup>.

13. Hans-Georg Pott, *Krótką historią kultury europejskiej*, CSNiE im. W. Brandta – Oficyna  
Wydawnicza ATUT, Wrocław 2007, s. 115–116.

14. Niklas Luhmann, *Gesellschaftsstruktur und Semantik* 4, cyt. Za: H.-G. Pott, *Krótką historią...*, s. 116.

Rozszerzając obszar badawczy z terenu korespondencji sztuk, w której uczestniczy film, na teren korespondencji kultur, dostrzeżemy, iż ten pierwszy rejon nieuchronnie zawiera się w tym drugim, a w każdym razie dzieje się tak w większości wypadków. Sytuację tę mogą wyraziście scharakteryzować liczne przykłady, z których szczególnie znamienna wydaje mi się afrykańska „przygoda” *Carmen*, bohaterki opowiadania Prospera Mérimée, napisanego w 1845 roku, na którego podstawie powstała słynna opera George Bizeta pod tym samym tytułem *Carmen* (w 1875); z kolei ona dostarczyła inspiracji licznym filmom na temat losów andaluzyjskiej Cyganki. Przechodziła ona liczne transformacje, stając się bądź elegancką damą (*Miłości Carmen* Charlesa Vidora, 1948), bądź współczesną Mulatką szyjącą spadochrony (*Czarna Carmen* Otto Premingera, 1954), francuską terrorystką (*Imię Carmen* Jeana-Luca Godarda, 1983), współczesną hiszpańską tancerką – amatorką (*Carmen* Carlosa Saury, 1983).

Ale najbardziej interesujący jest wypadek *Carmen* z Afryki Południowej. Film Marka Dornforda-Maya z 2005 roku *U – Carmen ekhayelithka*, mówiony i śpiewany w języku xhosa jest zarazem niezwykle ciekawym połączeniem konwencji filmu i opery, jak też efektem przeniesienia konwencji esplanady (zespołu fałszywych wyobrażeń na temat Hiszpanii, jej mieszkańców, sztuki, folkloru, obyczajów i przesądów) w realistycznie potraktowane środowisko afrykańskiego miasteczka. Te dwie odległe kultury, odmienne formy wypowiedzeniowe, nie kolidują, lecz podejmują dialog.

*Carmen* afrykańska to w istocie sfilmowana opera, lecz w taki sposób, który nie nasuwa skojarzeń ze spektaklem, bowiem nie ma tu desek scenicznych, lecz bohaterowie śpiewają wpisani w codzienność południowoafrykańskiego miasteczka, a co przydarza się im w trakcie filmu, przydarza się w życiu, a nie na estradzie.

Wszyscy są tu biedni i zamieszani w nieczyste interesy, także z udziałem skorumpowanych policjantów. Bycie kobietą w tym świecie oznacza dla *Carmen* to, że nie ma żadnych praw, nic i nikt jej nie broni, a mężczyźni traktują ją z bezwzględną brutalnością, także wtedy, gdy budzi ich pożądanie. *Carmen* próbuje przeciwstawić się temu męskiemu światu, harda i dumna walczy o swoją niezależność i kobiecą godność. Historia przebiega w głównych zarysach podobnie jak u Bizeta. *Carmen* zginie z ręki Don Josego – zakochanego w niej policjanta, zazdrosnego o zwycięskiego rywala, Escamilla. Jest oczywiste, że w tej kulturze i konsekwentnie w tym filmie nie może być torreadorem. Jako dziecko zaadaptowany przez białych, wykształcony muzycznie, robi światową karierę jako śpiewak. Tęsknota za krajem sprowadza go w rodzinne strony, co staje się przyczyną tragedii.

Przepaść kulturowa dzieli *Niebezpieczne związki* Choderlosa de Laclos i jedną z licznych adaptacji tej powieści koreański *Niebywały skandal* E J-Yonga. Wprawdzie reżyser zachował podstawowy zarys intrygi, a obyczaje XVIII-wiecznej

arystokracji koreańskiej wydają się niczym nie różnić od tych, które charakteryzowały arystokrację francuską, niemniej, gdy film przeanalizować dokładniej widzi na pierwszy rzut oka, że „przepisanie” tekstu de Laclosa na tekst innej kultury musiało pociągnąć za sobą nader istotne zmiany. To, że bohaterami są Koreańcy, żyjącymi w czasach dynastii Chosun, modyfikuje ich zachowania i ogranicza możliwości. Przede wszystkim główni bohaterowie wpisani są w rozbudowane struktury rodzinne, które czuwają nad moralnością swych członków. Obyczajowość podporządkowana była surowym regułom kodeksu konfucjańskiego, jeśli je łamano, to w ukryciu, zachowując pozory. Cnoty moralne i wzorowe zachowania cieszyły się powszechnym uznaniem, państwo nie tyle je wymuszało systemem zakazów, co stymulowało nagrodami. Wszystko, co wiązało się ze sferą seksualności, podlegało kontroli społecznej w sposób szczególny.

W *Niebywałym skandalu* markiza de Merteuil<sup>15</sup> jest mężatką, Valmont wdowcem, jej bliskim kuzynem; spokrewnienie tej pary było nieodzowne, by mogli się swobodnie widywać, co inaczej byłoby wykluczone. Prezydentowa de Tourvel jest od dziewięciu lat wdową – dziewicą, bowiem jej mąż zmarł w czasie obrzędu ślubnego. Nawiązanie romansu z mężatką byłoby dla Valmonta wręcz niemożliwe, nie ma tu bowiem tego rodzaju spotkań towarzyskich, które dopuszczałyby wzajemne kontakty. Cecylia jest kandydatką na konkubinę męża Markizy, a Danceny synem sąsiadów, który przyjechał przygotowywać się do egzaminów.

Nieodzowne były też zmiany w przebiegu fabuły. Aby zbliżyć się do Prezydentowej Valmont wspiera kościół katolicki i udaje, że pragnąłby się nawrócić. Katolicyzm był wówczas religią prześladowaną, co uwodzicielowi skądinąd ułatwiało zadanie.

Spółeczność koreańska nie znała pojedynków, Valmont ginie zatem podstępnie zamordowany przez szwagra Prezydentowej, który mści splamiony honor rodziny. Gdy zostaje ujawniona skandaliczna romansowa przeszłość Markizy, starszyzna rodu skazuje ją na śmierć; była na tyle przezorna, że zdołała uciec.

Kulturowe różnice, których śledzenie w tego rodzaju filmach jest zadaniem fascynującym, nie zamazują uniwersalnego charakteru podstawowych wzorów. Różnice tylko podkreślają podobieństwa.

Rola jaką film odegrał w dziedzinie sztuki, w sferze kultury, czy najogólniej rzecz biorąc w komunikacji międzyludzkiej sprawiła, że przestał uchodzić w pierwszej kolejności za obiekt konsumpcji, a stał się pożądanym, nader akceptowanym partnerem w różnych dziedzinach życia, a ponadto zyskuje nadal wciąż nowych interlokutorów, nie ustępując pola w dobie inwazji nowych mediów.

---

15. Dla uproszczenia wywodu posługuję się francuskimi nazwiskami bohaterów, a nie ich koreańskimi odpowiednikami.

W ujęciu globalnym film nie tylko służy do tworzenia sztuki, dostarczania rozrywki, ale też jako narzędzie badań, źródło informacji, sposób dokumentacji, instrument popularyzacji wiedzy, narzędzie propagandy, dystrybutor idei. W każdej z tych postaci jako forma komunikacji pojawia się dialog. Rzecz prosta nie w tym rozumieniu, którym posłużył się Christian Metz, pisząc, że film jest przekazem, na który nikt nie odpowiada w tym samym medium. Dodajmy od razu, że dziś w dobie powszechnej dostępności taniego i łatwego w obsłudze sprzętu wcale tak być nie musi. Niemniej chodzi mi podstawowo o inne sytuacje. Te mianowicie, w których film, a ściślej rzecz biorąc jego nadawcy, proponują swojej publiczności nawiązanie dialogu na interesujące ją i ważne dla niej tematy, do którego samo dzieło dostarczy impulsu, sam zaś dialog toczyć się będzie już poza jego obrębem.

Jest to szczególnie ważne, gdy sternicy polityki społecznej i kulturalnej próbują bądź zmienić nastawienie odbiorców wobec jakichś spraw, bądź utrwaląc i wzmacniając postawy w danym okresie szczególnie pożądane. Te funkcje filmu najbardziej wyraziście dochodziły do głosu w sytuacjach wyjątkowych. Na przykład w Stanach Zjednoczonych w okresie Wielkiego Kryzysu, podczas wojen, zwłaszcza w wymiarze światowym czy też rewolucyjnych przełomów. W momencie gdy Stany Zjednoczone przystąpiły do II wojny światowej kino miało za zadanie przedstawić nowego sojusznika, jakim stał się Związek Radziecki, w przychylnym świetle, zjednując mu sympatię obywateli. Równocześnie realizowano filmy mające stanowić ostrzeżenie przed działalnością V kolumny czy uczestniczyć w powszechnej akcji na rzecz dzieł tworzonych „ku pokrzepieniu serc”. Radziecy „inżynierowie dusz ludzkich” włożyli niemało wysiłku i inwencji, by za pomocą odpowiedniej polityki w dziedzinie kinematografii kształtować „nowego człowieka” ery socjalistycznej, budowniczego komunizmu.

Są to dziś dla nas przypadki więcej niż oczywiste. Ale trzeba było czasu, by przyznać, że film jest właściwym i stosownym narzędziem, które może służyć nawiązaniu dialogu ze społeczeństwem. Równocześnie z przyznaniem mu tej funkcji zrodziło się przekonanie, że wszakże to może stać się niebezpieczne. Świadczą o tym działania różnego rodzaju oficjalnych instytucji cenzury bądź też organizacji uzurpujących sobie jej prawa.

Wykształciły się w odpowiedzi na te praktyki nader interesujące formy komunikowania się twórców z publicznością, omijające pisany bądź niepisany system nakazów i zakazów, co można pokazać na przykładzie kina hiszpańskiego w czasach dyktatury Franco, kina polskiego w czasach PRL bądź kina chińskiego lat osiemdziesiątych, gdy doszła do głosu Piąta Generacja.

Osobliwy „dialog” z cenzurą w znacznej mierze determinował tezy twórców hiszpańskich, pozostających w opozycji wobec reżymu, choćby nawet nie deklarowali jawnie swojego stanowiska politycznego. Zakazy cenzury nie były sformułowane, tym samym udawało się je niekiedy ignorować bądź umknąć

czujnemu oku. Aby zwodzić cenzurę, filmowcy wykształcili specyficzny język kierując się przeświadczeniem, że jeśli czegoś nie da się powiedzieć bezpośrednio, zawsze można to uczynić inaczej. Starali się więc zawrzeć sens w formie, rozpraszać znaczenia, odwoływać się do subiektywizacji, stosować metonimie, metafory, symbole, alegorie. Gdy cenzura w dwa lata po śmierci Franco przestała działać, twórcy zmieniali pospiesznie swoje wysoce ezoteryczne filmy już w trakcie realizacji<sup>16</sup>. Język, który wykształcili reżyserzy za czasów dyktatury frankistowskiej był jednak nie tylko dogodnym narzędziem do walki z cenzurą, był odkryciem i wartością sama w sobie. Jego artystyczna i ideologiczna nośność miała się tak do mowy bezpośredniej jak kunsztowna proza lub subtelna poezja do potocznego dziennikarstwa. Trudno wszelako przyjąć, że filmów, które doskonale rozumiała publiczność, bowiem odwoływały się one do kulturowej pamięci narodu, nie rozumieli cenzorzy. Jeśli filmy te trafiały na międzynarodowe festiwale, to dlatego, że reżym próbował manifestować w ten sposób swój liberalizm i szacunek dla wybitnej twórczości. A poza tym dzieła te najczęściej jednak uchodziły za niezrozumiałe i czytelne tylko dla tych, którym reżym i tak nie mógłby narzucić jedynie słusznych poglądów.

Jeśli o komunikacji z publicznością, a ściślej o jej fortunnym przebiegu decydowało odwołanie się do kulturowej pamięci i tradycji, to pamiętać też trzeba o szczególnym rodzaju więzi, jaka łączy kino z terażniejszością, z tym, czym społeczeństwo aktualnie żyje.

Bohater filmu Carlosa Saury *Ogród rozkoszy* (1970) jest po wypadku inwalidą na wózku, który stracił pamięć i z trudem odzyskuje umiejętność mowy. Mimo to rodzina nadal podtrzymuje fikcję, w myśl której prowadzi on przedsiębiorstwo i stoi na czele swego rodu. Widz hiszpański tych lat nieuchronnie kojarzył postać Antonia z Franco, którego ekipa rządząca nadal utrzymywała w roli przywódcy mimo zniedołężnienia i chorób. Franco, niegdyś zapalony myśliwy, w ostatnich latach strzelał do zwierzyny związanej do płotu bądź łowił ryby już nadziane na haczyk. Rodzina Antonia, chcąc pobudzić jego pamięć chwytła się różnych sposobów, między innymi przypomina mu dawne myśliwskie pasje. Gdy Antonio zdołał ustrzelić przywiązanego nylonową nitką gołębia, nietrudno o skojarzenie. Niemniej dla współczesnego widza, który nie zawsze wie, kim był Franco, *Ogród rozkoszy* będzie filmem o zidiociałym burżuazji a nie metaforą rozkładu państwa.

Dyspozycja kina do nawiązywania dialogu z publicznością na tematy aktualnie ważne, którymi ludzie żyją na co dzień, jest jednak ograniczona ramami czasu. Wystarczy niekiedy parę lat, by niebezpieczny ładunek filmu, budzącego niepokój cenzury i decydentów, ulatniał się bez śladu, jakby nigdy go nie było.

---

16. Sprawy te opisuje szczegółowo John Hopewell w pracy *Out of the Past: Spanish Cinema After Franco*, British Film Institute, London 1986.



Świadczy o tym los zwalnianych „półkowników”, którym to mianem określano u nas niedopuszczone na ekrany filmy. Z czasem przestawały być groźne, bowiem społeczeństwo trapiło się już czymś innym.

Niemniej trafiały na ekrany filmy zawierające tzw. treści niepożądane, ale na tyle zakamuflowane, nieoczywiste w swych przesłaniach, by to, co odczytywała zeń publiczność, umykało oku cenzora. W odniesieniu do tego rodzaju filmów realizowanych w PRL powiadało się, iż przemawiają mową Ezopową, która przy całej swej niejasności zdolna była sięgnąć głębiej i przekazać więcej niż w przypadku, gdy twórcy wykładali swoje racje *expressis verbis* nie pozostawiając żadnych wątpliwości co do swoich intencji. Trzeba było stworzyć specjalny język filmowy – bogaty, giętki, wieloznaczny i sugestywny, by mówić zarazem więcej i inaczej niż oficjalnie było wolno. W kraju, który pielęgnował tradycję takiej mowy w czasie wielu lat braku niepodległości, nietrudno było o taki język, także dla kina, a przy tym przez te wszystkie lata wykształciły się odpowiednie postawy odbiorcze. Możemy powiedzieć, że polskie społeczeństwo, publiczność filmowa, było przygotowane na mowę Ezopową i podjęcie dialogu poza i ponad cenzurą.

Chciałabym przywołać jeszcze jeden przykład, może najbardziej znamieny, a mianowicie kino chińskie Piątej Generacji.

Całą chińską tradycję filozofii, kultury, sztuki, cechuje szczególne upodobanie do niebezpośredniości. Chińczycy celują w posługiwaniu się omówieniami i okrężnym wyrażaniu tego, co wydawałoby się proste. W rezultacie – powiada analizujący tę kwestię François Jullien – „nie tylko będziemy zmuszeni do nieustannego szukania innego sensu w zasłyszanej wypowiedzi, lecz, co więcej, nigdy nie będziemy pewni czy wydedukowany sens jest sensem »prawdziwym«”<sup>17</sup>.

Filmom Zhanga Yimou, rozgrywającym się w latach dwudziestych i trzydziestych czy też w odległych epokach można bez żadnych wątpliwości przypisać zasadę *translatio temporum*. Reżyser umieszcza akcję w tych właśnie czasach nie dlatego, że one szczególnie go interesowały, lecz dlatego, by drogą okrężną wypowiadać się o swoich czasach, mówić to, co powiedziane wprost byłoby zbyt niebezpieczne, by w ogóle mogło zostać przekazane. Jullien pokazuje, że krytykę można wprowadzić „mimochodem, a przez to, tym bardziej podstępnie, przez podejście z boku kontrastujące ze spójnością całego tekstu. Ledwie zarysowany efekt niespójności wystarcza jednak dla zasugerowania dokładnego przeciwieństwa tego, o czym mowa, zachęca nas do odczytania tekstu *à rebours*, może być rozciągnięty aż do sprzeczności”.

O takim kierunku lektury decydują jednak nie tylko sugerowane przez Julliena przerysowania i niespójności, ale też i przemilczenia. Może być i tak,

---

17. François Jullien, *Drogą okrężną i wprost do celu. Strategie sensu w Chinach i Grecji*, przeł. Maciej Falski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2006, s. 3.

że „znaczące jest to, co pominięte, cały sens mieści się poza tekstem”. Filmy Zhanga przywołują wszystko to, co nie jest ich tematem, ponieważ bezustannie krążą wokół niego. „Znaczenie pozostaje ukryte, działa przez brak, efekt zaś wywoływany jest przez milczenie”<sup>18</sup>.

Nie przestając brać udziału w nieustającym procesie korespondencji sztuk, współcześnie film nawiązuje kontakt z nowymi mediami, jak też generalnie z całą sferą nowej technologii, która wkroczyła w jego produkcję, opanowała formy rozpowszechniania, udostępniania, reklamy, przechowywania. Swego czasu utrzymywało się przekonanie, że telewizja, to „domowe kino” zagrozi wyeliminowaniem filmu i uczyni zbyteczną instytucję kin. Tak się jednak nie stało, podobnie jeśli chodzi o inne przekazniki – video, DVD, Internet, komórkę, których odbiorcy używają dziś częściej niż kina, ale to nie odbiera filmowi racji istnienia. Filmy można realizować także telefonem komórkowym (por. np. film Piotra Szczepańskiego *Aleja gówniarzy* z roku 2007, w którym całe partie zostały nakręcone w ten właśnie sposób), oglądać na różnych nośnikach, ściągać z internetu itp. Współcześni badacze coraz częściej piszą o relacjach filmu z nowymi mediami, postrzegając je jako partnerskie, wzajemnie korzystne, wzbogacające obu uczestników dialogu.

W najnowszej literaturze przedmiotu pojawiło się – lansowane przez Jenkinsa – pojęcie konwergencji mediów, które autor łączy z techniką uczestnictwa. Pojęcie konwergencji opisuje zmiany technologiczne, przemysłowe, kulturowe i społeczne, samo zaś oznacza „przypływ treści pomiędzy różnymi platformami medialnymi, współpracę różnych przemysłów medialnych oraz migracyjne zachowania odbiorców mediów [...]. Konwergencja zachodzi w umysłach poszczególnych konsumentów i poprzez ich społeczne interakcje z innymi konsumentami”<sup>19</sup>.

Oczywiście koncepcje i analizy Jenkinsa wykraczają poza obszar zagadnień tu podejmowanych, wychodząc od zjawisk już istniejących i funkcjonujących autor rysuje perspektywę przyszłościową, obejmującą wszystkie sfery życia społecznego. Nie pomija w swych rozważaniach filmu, ale koncentruje uwagę na takich zjawiskach w tej sferze, które prowadzą do wykształcenia się opowieści transmedialnej.

Opowieść transmedialna rozwija się na różnych płaszczyznach medialnych, a każdy tekst stanowi wyróżniającą się i ważną część całości. W idealnej formie opowiadania transmedialnego każde medium porusza się w sferze, w której jest najlepsze, tak aby historia mogła zostać wprowadzona w filmie, a rozwinięta przez telewizję, powieści

---

18. François Jullien, *Drogą okrężną...* – wszystkie cytaty pochodzą ze s. 33.

19. Henry Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, s. 9.

i komiksy. Jej świat może być eksplorowany w grze komputerowej lub doświadczany jako jedna z atrakcji w parku rozrywki<sup>20</sup>.

Wszelako literatura najnowsza przywołuje już inny obszar możliwości niż ten, który próbowałam zarysować w moim krótkim przeglądzie historycznym. Dialogi kina w radykalnie zmieniającej się przestrzeni społecznej, komunikacyjnej, technologicznej, medialnej same ulegają przeobrażeniom. Dokonującym się na naszych oczach i wymagają uruchomienia dyskursów odmiennych niż te, które stanowią domenę filmoznawstwa. Już dziś obserwujemy, iż kształtują się one i rozwijają na skrzyżowaniach różnych rodzajów wiedzy, na pograniczach wielu dyscyplin.

---

20. Henry Jenkins, *Kultura konwergencji...*, s. 95.