

## CZEŚĆ I

### Literatura, film, czytanie

Przeczytny, dla których poloniści w swej pracy dydaktycznej od lat zajmują się, między innymi, filmem i dla których powinni to czynić częściej, staranniej, nowocześnie i konsekwentnie, będą się ujawniać na całej przestrzeni tej pracy. Z grubsza zostały już zarysowane we wstępie, dalej postaram się je rozszerzyć i doprecyzować. Jest to zadanie o pewnym stopniu skomplikowania, bynajmniej nie z powodu enigmatycznego statusu owych przyczyn, lecz raczej trudności w ich jasnej klasyfikacji. Dla zachowania możliwie daleko idącej precyzji wywodu przyjmę w dalszych rozważaniach następujący podział:

- a) przyczyny kulturowe (współczesny status kultury audiowizualnej);
- b) przyczyny genealogiczne (wzajemna bliskość literatury i filmu);
- c) przyczyny programowe (obligacje zawarte w dokumentach oświatowych).

Man świadomość, iż zakres znaczeniowy przymiotnika „kulturowy” jest szerszy niż zakres pojęcia „genealogiczny”, nie są to całkowicie różne porządki. Zdecydowałem się jednak na rozdzielenie obu zespołów czynników ze względu na oształcający zakres i dynamikę zmian kulturowych czasów najnowszych. Na skutek tych przemian paradygmat kultury późnej nowoczesno-

ści jest ciągle *in statu nascendi*, a jego głównymi wyznacznikami o względnie stałym charakterze wydają się: dominacja ruchomego obrazu, intertekstualność i transmedialność (najprościej rzecz ujmując: wędrowka tematów i narracji po obszarach wielu mediów). Będą one wielokrotnie powracać na kartach tej rozprawy. Czynniki kulturowe i genealogiczne będą się przeplatać na przestrzeni wszystkich podrozdziałów niniejszej części. Najbliższym do wyodrębnienia, choć jednocześnie licznym i ważnym przychytnom programowym poświęcone są cztery ostatnie podrozdziały części II.

Dla polonisty nieszczerze i nie zainteresowanego filmem, ce-niącego dziedzinę X Muzy na równi z teatrem, muzyką, plastyką (czy – zgoła – niżej od nich), przychytny bezpośrednie stanowić będą podstawowy, często jedyny asumpt do wykorzystania motywów filmowych w pracy dydaktycznej. Przychytny te wynikają z dyrektyw zawartych w podstawie programowej, ministerialnym dokumencie określającym zadania edukacyjne wszystkich typów szkół. Twórcy programów i podreczników, kreując rozbudowane, autorskie koncepcje kształcenia, muszą uwzględniać zakres treści nauczania obecny w podstawie programowej. (Termin „podstawa programowa” funkcjonuje w polskiej oświacie od 1995 roku, wcześniej obowiązywało tzw. minimum programowe, natomiast do lat 90. XX wieku zakres treści kształcenia określały ministerialne programy nauczania – te autorskie nie funkcjonowały jeszcze wówczas na zasadzie wydawniczego wolnego rynku.)

Pomijając obligacje wynikające z zawartości dokumentów sterujących oświatą, nie można już dziś wyobrazić sobie od-powiedzialnego kształcenia literacko-kulturowego bez kom-ponentu dotyczącego kultury audiowizualnej. W niej bowiem współczesny człowiek zanurzony jest od wczesnego dzieciństwa, ona stanowi nasze najbliższe środowisko, które zmieść mógłby tylko światowy kataklizm. Przeszerzenia, z którą obujemy coraz częściej, i to na każdym kroku, stał się ekran z ruchomymi ob-razami połączonymi z dźwiękiem. Kod filmowej narracji stał się współcześnie wiódącym paradygmatem narracyjności w ogóle i stopniowo zastępuje (jednocześnie wypiera i pochłania) kod li-teratury. W istocie nic w tym dziwnego, obte dziedziny są wszak mocno spokrewnione.

Refleksja o edukacyjnej roli filmu pojawiła się w polskiej myśli filmoznawczej i dydaktycznej już w latach 30. XX wie-ku, pojedyncze głosy na ten temat rozbrzmiewały także wcze-śniej. Pomysł kształcenia o filmie, dla filmu, przez film zyskał na przeszerzeni dziesięcioleci wielu entuzjastów, rekrutujących się zarówno spośród filmoznawców, twórców, jak i filozofów oraz – rzecz jasna – dydaktyków. Dorobek intelektualny w tej dziedzinie jest obszerny i pozostaje w smutnej dysproporcji do stopnia zaawansowania szkolnej praktyki. Wspomniemy o nim niebawem w osobnym podrozdziale. Odpowiednie miejsce zyska także w tej pracy kwestia edukacji filmowej w Europie. Jest to historia ciekawa i pouczająca – obrazuje przemiany w postre-żaniu społecznej roli filmu i jego artystycznego statusu. Zacząć jednak wypada od tego, co poloniście powinno być szczególnie bliskie – od pokrewieństw i wzajemnych oddziaływań literatury i filmu. Ich ilość i jakość są dla szkolnej polonistyki obligujące.

## 1. FILM – JEZYK CZY JAKBY JEZYK?

Film narodził się, wychował i wyrósł przy literaturze. Jest z nią mocno spokrewniony i nie mogło być inaczej – będąc nową formą opowieści, musiał odwołać się do jej dawniejszych postaci. Dominująca wśród nich była powieść, której zadanie określił Joseph Conrad jako „oddawanie najwyższej sprawiedliwości widzialnemu [podkr. moje – W.B.] światu”<sup>1</sup>. Cóż innego mogłyby powiedzieć twórcy filmów o swojej profesji? Mogłyby dodać i inne słowa Conrada, wedle których powieść (a przecież i film) jest apelem do „naszej zdolności doświadczenia zachwyty i po-dziwu nad światem”<sup>2</sup>, i dorzucić opinię Siegfrieda Kracamera (1889 – 1966), niemieckiego pisarza, krytyka kultury i teoretyka filmu. Stwierdził on bowiem, iż „powieść, tak jak film, zmierza

<sup>1</sup> J. Conrad, przedmowa do: *Murzyn z zatoki Narragya*, cyt. za: M.P. Mar-kowski, *Zycie na miory literatury*, Kraków 2009, s. 251.

<sup>2</sup> J. Conrad, tamże.



do przedstawienia życia w całej jego pełni<sup>3</sup>. Przekonanie to jest zresztą jednym z fundamentalnych założeń estetycznych tej pracy.

Jakkolwiek film istotnie narodził się z dążenia do „oddawania sprawiedliwości widzalnemu światu”, to jednak wymiar tej sprawiedliwości był – przynajmniej w momencie narodzin kina – nieco innego rodzaju niż ten wspomniany przez Conrada. Sztuka „nowej widzialności” zachwyciła się (i wszystkich dookoła) samą potencją ożywiania nieruchomych obrazów, możliwością replikowania rzeczywistości w jej dynamice, mocą dostrzeżenia zjawisk umykających uwadze w rytmie codziennego życia. Od początku istnienia filmu fascynacja zwielokrotnioną widzialnością towarzyszyła jednak innej nowej namiętności – pasji kreowania fabuł, historii opowiadanych ruchomymi obrazami. I ten narracyjny żywioł w kinie zwyciężył, także dlatego, że odwoływał się do utrwalonego w tradycji sztuki postamantstwa, któremu wiernie były wielkie, literackie poprzedniczki.

Wielkie powieści, jak *Madame Bovary*, *Wojna i pokój* i *W poszukiwaniu straconego czasu*, ogarniają rozległe obszary rzeczywistości. Młoty – rzeczywistość lub pozornie – ukazujące życie w zakresie wykraczającym poza właściwą intrygę. Do tego samego zmierza film.<sup>4</sup>

Dzisiaj dodalibyśmy – film ambientny, artystyczny, wysokiego lotu – co nie oznacza, że kino komercyjne jest zawsze pozbawione wymiaru refleksyjnego i ogranicza się do blabej intrygi podanej w atrakcyjny sposób. Kryminalne filmy Hitchcocka, komedie Woody'ego Allena czy trylogia *Matrix* braci Wachowskich przynosiły zarówno sukcesy finansowe, jak i niebanalne myśli o rzeczywistości. Powtórzymy za Kracaurem – wypracowany na przestrzeni dziejów kultury sens istnienia epiki literackiej i filmu fabularnego jest w istocie bardzo zbliżony: powieździeć coś ważnego o ludzkiej egzystencji w sobie właściwy sposób.

Film nie od razu uwolnił się od tworzenia literatury, do dziś zresztą całkowicie go nie porzucił. Poszukująca nowych środków wyrazu sztuka wspierała się słowem pisanym (krótkie tekstowe

„wstawki” między scenami czy ujęciami), uświadamiając widzowi zmiany czasu czy miejsca akcji. Kino nieme nie gardziło więc skrawkami literackiej narracji na ekranie, ale też od razu miało świadomość swej multimedialności – gra tapera czy malej orkiestry miała wzmacniać wymowę filmowych środków wyrazu i uczynić bieg akcji. Narracyjność, opowieściowość jest jednym z najistotniejszych czynników pokrewieństwa między epiką literacką a sztuką filmową. Można zaryzykować twierdzenie, iż jest to pokrewieństwo silniejsze niż związku filmu ze sztukami przedstawiającymi, choćby dlatego, że tylko epika i film (oraz muzyka) wykształciły ten aspekt kompozycji (struktury), montażu – który w pełni ujawnia się jedynie w temporalnym wymiarze doświadczania dzieła (zwracał na to uwagę m.in. Jan Mukałowski). Poznanie powieści, filmu, utworu muzycznego nieuchronnie wymaga upływu czasu, który modyfikuje doznania odbiorcy – uspokaja go, ekscytuje, wystawia na próbę oczekiwania czy zniecierpliwienia. Owszem – na obraz czy rzeźbę również można patrzeć godzinami, ale zależy to wyłącznie od upodobań odbiorcy i jego stanu ducha oraz zewnętrznych okoliczności kontaktu z dziełem. Jeden rzut oka wystarczy, by pobieżnie zapoznać się z obrazem, ale nie z powieścią czy z filmem.

Przy literackości filmu, podobnie jak i jego status sztuki odrębnej, samodzielnej i samowystarczalnej stanowią niemal bieżąco odległe od siebie kwalifikacje. W historii refleksji filmowej towarzyszyły sobie od jej zarania, a ich nacechowana wzajemną tolerancją kohabitacja przetrwała do dziś. Oba stanowiska mogły współcześnie istnieć tylko w postaci „słabej” – żadne z nich nie może rościć sobie prawa do wyłączności. Refleksja filmoznawcza, w tym także teoretyczna (oraz praktyczna – filmowa) twórczość „ojców kina”, rozwijała się niejako dwutorowo – korzystając obficie z literackiej w swym pochodzeniu tradycji postrzegania dzieła oraz takiejże terminologii, kodyfikowała i charakteryzowała środki wyrazu nowej, odrębnej sztuki. Pokrewieństwo literatury i filmu, pojmowane nie tyle w sposób synchroniczny, co diachroniczny, było teżą jednego z pierwszych teoretyków sztuki żywych obrazów, węgierskiego pisarza i krytyka Beli Baláza (1884-1949). Dostrzegając zarówno literacką proweniencję filmu, jak i jego znakową odrębność, Balázs łączył niejako w swej refleksji oba nurty teorii filmu. „W swojej książce z 1924 roku (...)

<sup>3</sup> S. Kracaurem, *Teoria filmu*, Gdańsk 2008, s. 271.

<sup>4</sup> Tamże.



porównał klasyczną kulturę pisma i książek z kulturą fotografii i filmu (...).<sup>5</sup> Uznał je za paradygmaty wobec siebie komplementarne: czytanie wyostrzyło zmysł słuchu, oglądanie – zmysł wzroku. Film zwrócił ludzkości „utraconą wizualność”, a jego ontologiczny status i znaczenie kulturowe są równe tym samym aspektom literatury.

Teraz pracujemy nad nowym wynalazkiem, nad nowym mechanizmem, który znowu zwróci uwagę człowieka w stronę kultury wizualnej i nada mu nowe oblicze. Mechanizmem tym jest kamera filmowa. Pozwoli ona zastosować technikę, która służy do wielokrotniania produktów ducha, do ich rozpowszechniania i, podobnie jak ongiś wynalazek druku, będzie miała nie mniejszy wpływ na kulturę ludzką.<sup>6</sup>

Film przejmując misję literatury – zdawał się mówić Balázs, którego intuicje przejęli później kanadyjscy badacze z kręgu McLuhana. Opinię tę powtórzy prawie 40 lat po konstatacji węgierskiego teoretyka cytowany wyżej Kracauer. Zaproponowany przez Balásza kierunek myślenia o filmie okazał się płodny i istotny dla rozwoju filmoznawczej refleksji, w ujęciu węgierskiego badacza film bowiem ma naturę znakową:

W obliczu tekstowości słowa wizualność filmu odnowiła zasypane w odlogach niepamięci znaczenie znaków zmysłowych, takich jak obrazy, gesty i ruchy. Balázs żywo oponuje przeciw prymatowi języka, którego medialny porządek oparty na pojęciu i wypowiedzi zostaje rozszereżony przez inny, przeciwny mu porządek wyrażania i pokazywania. „Twarz ludzka i mimika twarzy odwieciedlają te przeżycia duszy, które bezpośrednio, bez słów, stają się widzialnymi.” Balázs nawiązuje przy tym do popularnych na przełomie wieków teorii psychologicznych, odwołujących się do Edmunda Husserla i Ernsta Cassirera, które Karl Buhler trafnie nazwał „hermeneutyką widzialnego”. Ta hermeneutyka stawia obok funkcji przedstawiania, właściwej językowi i pokrewnym systemom znaków, inny wymiar, stanowiący ich właściwą strukturę głęboką. Łączy się z tym pierwotna teza

<sup>5</sup> D. Mersch, *Teorie mediów*, przeł. E. Krauss, Warszawa 2010, s. 63.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> B. Balázs, *Człowiek widzialny*, przeł. K. Jung, R. Porges, w: tegoż, *Wybor pism*, Warszawa 1987, s. 52-53.

wyprowadzająca język z gestów i ich „wyrazistego ruchu”, będącego zmysłowym ucieleśnieniem znaczenia.<sup>8</sup>

Fascynacja Balásza filmowymi środkami wyrazu i jego marnienia o uniwersalnym języku obrazów, obywatelom się bez słów, są dziś świadectwem ducha tamtych czasów – romantycznej epoki tworenia „nowej kultury wyrażania”. Oddając Balászowi sprawiedliwość, trzeba docenić jego intuicje wiodące do późniejszych prób opracowania semiotycznej teorii filmu. Węgrowi zawdzięczamy refleksję, że film – jako wypowiedź złożona ze znaków, wypowiedź znacząca – jest utworem do **odczytania**, cokolwiek – na tym etapie rozważań – miałoby to oznaczać.

Zanim jednak w obrębie teorii filmu rozwinęła się orientacja semiotyczna, dominującej rangi nabrał nurt lingwistyczny. Jedną z najwcześniejszych – i do tej pory obecnych w filmoznawstwie intuicji – było przypisanie filmowi statusu **języka**. Lew Kuleszow (1899–1970), reżyser i teoretyk z kręgu radzieckiej szkoły montażu, dopatrywał się w kadrze odpowiednika litery, a „alfabet kina”, obejmujący nieogarnioną mnogość najmniejszych jednostek, porównywał do złożonego z tysięcy znaków systemu pisma chińskiego (na prawach dygresji dodajmy, że Vachel Lindsay, poeta amerykański z przełomu XIX i XX wieku, porównywał naturę filmu do hieroglify egipskich, co nie było może pomysłem całkowicie chybionym i powróci jeszcze na kartach tej książki). W naturze filmowego sposobu kreowania świata przedstawionego dopatrywano się także ekwiwalentów większych struktur językowych: Wsiewołod Pudowkin (1893–1953) zestawiał obrazy i ujęcia ze słowami, sceny zaś ze zdaniami, przypisywał kadrom charakter synonimów i neologizmów. Dziga Wiertow (1896–1954) pracę na planie i w montażowni nazywał „pisaniem” filmu kadrami zdjęciowymi, Sergiusz Eisenstein (1898–1948) postrzegał montaż jako mechanizm metaforyzacji i odświeżania znaczeń niesionych przez kadry i ujęcia, przypisał też montażowi rolę swoistej gramatyki rządzącej mową żywych obrazów. Lingwistyczne koncepcje filmu rozwijali w latach 30. i 40. XX wieku prasy strukturaliści (Jan Mukařovský, Roman Jakobson), sytuujący film pośród „języków artystycznych, po-

<sup>8</sup> D. Mersch, dz. cyt., s. 64.



dobnie jak język muzyczny czy plastyczny<sup>9</sup>. Jakobson przenosił na grunt teorii filmu pojęcia melonimii i metafory, w których dostrzegł zasady kompozycyjne widowiska filmowego.

Zdeklarowanym zwolennikiem gramatycznej natury języka filmu był Bolesław W. Lewicki (1908–1981), teoretyk filmu, krytyk filmowy i pedagog, który pomiędzy sposobami łączenia obrazów, dźwięków i słów a fleksją i składnią języka werbalnego dostrzegł „analogię prawie całkowitą”<sup>10</sup>. W lingwistyczno-gramatycznym nurcie refleksji filmowej Lokował się słynny i wydawany do dziś *Język filmu* Jerzego Piżewskiego (I wyd. 1961). Metafora językowa (postrzeganie filmu jako sztuki w kategorii języka) wydawała się kusząca poprzez pozorną łatwość i nieuchronność zestawienia mowy obrazów i języka werbalnego. Prowokowała jednak liczne pytania, które podważały zasadność jej stosowania. Z jakim językiem werbalnym zestawiamy na zasadzie analogii język filmu – z konkretnym językiem narodowym (którym?) czy abstrakcyjną ideą języka (językowości)? Czy ta ostatnia w ogóle istnieje na tyle mocno, iżby uniosła ciężar członu porównania? Czy w rzeczywistości istnieje jeden język filmu, czy ich wielość (dyktowana wielością rodzajów i gatunków)? Wcałe nieostatnim i nie najmniej ważnym było pytanie o możliwość i kryteria wydzielenia najmniejszej, elementarnej części języka filmowego. W wyniku teoretycznych sporów i prezentacji wciąż nowych koncepcji idea gramatyki języka filmowego (jakkolwiek nie całkiem zarzucona) ustąpiła miejsca tezie o primacie stylistyki mowy ruchomych obrazów. Według współczesnego polskiego filmoznawcy, Mirosława Przyłipiaka, to styl decyduje o oryginalności, swoistości wykorzystania filmowego medium. To, co można określić jako gramatykę – czyli ogólne reguły montażu – jest w każdym filmie podobne, natomiast każda wypowiedź filmowa ma swój osobny styl, który ujawnia się na poziomie większych struktur i określa charakter całej wypowiedzi.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Zob. A. Helman, *Co to jest kino? Panorama myśli filmowej*, Warszawa 1978, s. 42.

<sup>10</sup> B. W. Lewicki, *Gramatyka języka filmowego*, „Kwartalnik Filmowy” 1959, nr 33, s. 11.

<sup>11</sup> Zob. M. Przyłipiak, *Prolegomena do współczesnej „gramatyki” wypowiedzi audiowizualnej*, w: *Kino według Altji*, red. W. Godzic, T. Lubelski, Kraków 1995.

Nie wchodząc w szczegóły filmoznawczego dyskursu (które z perspektywy idei tej pracy nie mają aż tak istotnego znaczenia), trzeba wspomnieć o jeszcze innym sposobie postrzegania językowej natury filmu. Jest to optyka, w której film jawi się nie na wzór języka werbalnego (nawet nie literackiego, artystycznego), lecz raczej jako „złożony system komunikacji masowej”<sup>12</sup>. W ten sposób postrzegał film (a także telewizję i reklamę) Roland Barthes (1915–1980), podobnie – jako system komunikacji wizualnej – kwalifikował go Sol Worth (1922–1977), amerykański badacz z kręgu semiotyki. W refleksji Wortha zarysował się z całą mocą dylemat językowej bądź niejęzykowej natury filmu, który w pracy *Studying Visual Communication*<sup>13</sup> doczekał się osobliwego, ambivalentnego rozstrzygnięcia. Z jednej strony – wykorzystując definicję języka Noama Chomsky’ego (według której język jest nieskończonym zbiorem zdań generowanych za pomocą skończonego zestawu reguł i skończonego leksykonu) – Worth odmówił filmowi prawa do miana języka, bowiem sztuka ruchomych obrazów, czyli znaków ikonicznych, nie podlega gramatycznym regułom właściwym językowi werbalnemu. Z drugiej jednak strony amerykański semiotyk proponował badać film, jak gdyby był językiem „komunikacji wizualnej”. Można bowiem – twierdził – wskazać jego elementy i zrozumieć logikę jego struktury. Tak czy owak całą gamę filmowych środków w razie można (jedynie w cudzysłowie) nazywać „językiem”, który stanowiąłby

zespół reguł opisujących wzajemne oddziaływanie określonych elementów, operacji na tych elementach i ich poznawczych przedstawień w sekwencji. Jako przedmiot materialny film nie tylko łączy i porządkuje te elementy, operacje i przedmioty poznania, ale „język” filmu jest też potrzebny, by skłonić widza, jeżeli ten chce wyabstrahować z filmu znaczenie, do powiązania ich w określony sposób.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Zob. A. Helman, dz. cyt., s. 51.

<sup>13</sup> S. Worth, *Studying Visual Communication*, red. L. Gross, Philadelphia 1981.

<sup>14</sup> Tenże, *Cognitive Aspects of Sequence In Visual Communication*, przeł. L. i W. Kalagowie, „Audio-Visual Communication Review” 1968, vol. 16, nr 2, s. 133, cyt. za: A. Helman, dz. cyt., s. 56-57.



Mimo iż Worth starał się ostatecznie wybrnąć z dylematu językowości/niejękowości filmu, nie zdołał uniknąć meandrów argumentacji pierwszego z członów swej ambiwalentnej i nieco paradoksalnej tezy. Skoro wspominał o „określonych elementach”, musiał „zabawić się” w ich wskazywanie. Wyróżnił zatem rozmaite kategorie obrazu (stanowiącego podstawową czaszkę wypowiedzi filmowej) – poczynając od najmniejszej: widemy, kademy, edemy, które – jak słusznie komentuje teorię Wortha Piotr Wittek –

można interpretować w kategoriach sylab, słów, zdań, zarówno wersji wizualnej jak i audialnej. Ten wariant metafory języka jest również w pewnym sensie gramatyczny. Otóż funkcje swoistej gramatyki pełni tu tzw. widystyka, która jest odpowiedzialna za formułowanie i kodyfikację elementów języka filmowego (...) Co więcej, formułuje ona reguły odczytywania tego języka niezbędne widzowi do wnioskowania znaczeń. (...) W tym wariancie metafory języka filmu (...) mamy do czynienia z luźnym związkiem filmu z lingwistyką, koncepcją języka werbalnego, procedur gramatycznych, semantycznych itd. Język werbalny jest tu jedynie ściągawką, czymś na kształt inspiracji, tworzywa, punktu wyjścia do konstruowania nowych jakby gramatyk – ale nie gramatyk, jakby pojęć – ale nie pojęć, nowych sposobów oswojania filmu jako systemu przyjętkowego.<sup>15</sup>

Swoją teorią Worth związł i wyraziście sformułował uzasadnienie podtrzymywania długiej tradycji zestawiania filmu i języka werbalnego jako członów analogii. Model językowy był – i wciąż jest – potrzebny jako najstosowniejszy instrument oswojenia filmu, jako nieustanna hipoteza oferująca narzędzia badania i terminologię – którymi, nie w sensie dosłownym, lecz przenośnym, może posłużyć się analityk filmu. „Większość z nas – pisał Worth – pracujących z filmem i badających go, zdaje się odczuwać wspólną gotowość do wypożyczenia filmowi statusu tego najbardziej rozpowszechnionego, uniwersalnego i zorganizowanego narzędzia komunikacji.”<sup>16</sup> Jakkolwiek współczesna refleksja filmowa nie stosuje w odniesieniu do przedmiotu

owych zainteresowań określenia „język” w sensie ścisłym (są wyjątki – zob. przypis 21), to sam związek frazeologiczny „język filmu” pozostał na trwałe jedną z podstawowych kategorii filmoznawczych. Funkcjonuje dziś zresztą na podobnych prawach jak w początkach dyskursu teoretycznofilmowego – na prawach obrazowej metafory, którą jeszcze w czasach kina niemeo formułował Riccioto Canudo:

Jest on [film – przyp. W. B.] językiem uniwersalnym nie tylko dlatego, że droga ekspresji wizualnej i bezpośredniej wyraża wszystkie uczucia ludzkie. Odnawia on pismo. (...) Nowy, młody, nieokreślony język filmu szuka swoich głosek i słów. Prowadzi on nas na powrót, razem z całą naszą nabytą złożonością psychologiczną, do wielkiego, prawdziwego, pierwotnego i syntetycznego języka, języka wizualnego (...). Nie jest on ilustracją tekstu, obrazową kontynuacją dyskursu, nie zastępuje słowa przez obraz, lecz obrazem w ruchu stwarza rzeczywistość całkowicie nową i potężną. Ekran, ta książka o stronicy jednej jedyniej i nieskończonej jak samo życie, pozwala zapisać na swej powierzchni model świata zewnętrznego i wewnętrznego.<sup>17</sup>

Film – to język niewerbalny, który szuka swoich głosek i słów w ruchomych obrazach i sprawia, że ekran jest książką. Właśnie tak...

## 2. FILM – JAKBY TEKST, TEKST, ANALOGON LITERATURY?

Intuicje Balzasa i Canudo – choć nie tym samym torem – biegną w zbliżonym kierunku. Nie decydując się na utożsamienie czy mocną analogię języka werbalnego i mowy żywych obrazów, obaj badacze skłaniali się ku charakterystyce filmu poprzez metaforę języka, który ma naturę wizualną i nie nasładowuje gramatyki języka werbalnego. Zbliżona (choć nie tożsama)

<sup>15</sup> P. Wittek, *Kultura. Film. Historia. Metodologiczne problemy dostarczenia audiovizualnego*, Lublin 2005, s. 88-89.

<sup>16</sup> S. Worth, *Studying Visual Communication*, dz. cyt., s. 55.

<sup>17</sup> R. Canudo, *Reflections sur le septième art*, w: tegoż, *L'usine aux images*, Paris 1927, s. 34-36, cyt. za: A. Helman, dz. cyt., s. 44-45.



refleksję formułował Worth, którego paralingwistyczny model zakładał spojrzenie na język filmu jako na system semiotyczny (w tym symboliczny), który dokonującym się w czasie następstwem ruchomych obrazów skłaniałby widzów do wnioskowania. Worth był zdania, że tak pojętego języka filmu trzeba (się) uczyć (a powinna to czynić także szkoła) – zarówno tego, „w jaki sposób człowiek wykorzystuje film do artykulacji znaczeń i sądów o czymś, jak i tego, w jaki sposób inni – którzy oglądają filmy – starają się je rozumieć, nadać im sens”<sup>18</sup>. W pracy Wortha, która pod wieloma względami do dziś zachowała aktualność i odkrywczosć sądów, powtarza się określenie *to infer* („wnioskować”, „dedukować”, „konkludować”) jako nazwa aktywności odbiorcy filmu, która wspiera się na wykorzystaniu strategii symbolicznych. Amerykański badacz postzega film jako jeden z trybów komunikacji wizualnej, której uczestnicy są współtwórcami procesu tworzenia się (ujawniania się) „znaczenia komunikacyjnego” (*communicational meaning*). Jest to proces, w którym „ludzie interpretują znaczenie zdarzeń symbolicznych [badanych dziełem człowieka – przyp. W. B.], wykorzystując wiedzę, jaką pozyskali z otoczenia i z samego zdarzenia symbolicznego”<sup>19</sup>. Mówimy zatem o działaniu wspartym na doświadczeniu kulturowym i umiejętności wnioskowania, do którego asumpt daje „podejrzanie (przecznucie, przypuszczenie) intencji znaczenia”. Proces ten przebiega – twierdzi Worth – podobnie w przypadku znaków językowych (werbalnych) i wizualnych (obrazów), choć te ostatnie są bardziej wieloznaczne. Obrazy znaczą – konkludował badacz – lecz ich znaczenie jawi się odbiorcy nie „w ogóle”, (w malarstwie, kinie, architekturze), lecz w konkretnym akcie komunikacji wizualnej – obrazie malar skim, filmie, budynku. Sol Worth zbliżał się w tych rozważaniach do pojęcia dzieła czy „wypowiedzi”, pojedynczego aktu „orzeczenia” (*statement*). I choć istnieje, według Wortha, znaczenie wizualne (*visual meaning*), to nie spotkamy w jego pracach kategorii „czytania” obrazów czy „tekstu wizualnego”<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> S. Worth, dz. cyt., s. 118.

<sup>19</sup> Tamże, s. 165.

<sup>20</sup> W sposób zbliżony do koncepcji Wortha postrzega język filmu Marek Hendrykowski. W pracy *Język ruchomych obrazów* (Poznań 1999) polski filmo-

Rozłożony w czasie, ale wyrazny odwrót filmoznawstwa od koncepcji filmu jako języka w sensie ścisłym miał swe główne przychyłki w dwóch, kontrastowych wobec siebie, przypadkach niemożności:

- wyodrębnienia „cząstki elementarnej” zespołu środków wyrazu zwanego językiem filmu;
- sporządzenia kodyfikującego opisu systemu językowego filmu, czyli filmowego *langue*.

W odniesieniu do statusu ontologicznego obu kategorii teorii filmu nie dopracowała się przekonującego uzasadnienia, ich istnienie jest więc jedynie hipotetyczne. To, co hipotetyczne nie jest, to konkretny film, pojedyncza wypowiedź kinematograficzna. Skoro tak trudno zająć się językiem filmu, może łatwiej zająć się jego tekstem?

Kategoria **tekstu** swoją genealogia sięga antycznej retoryki i powołującej się na nią nowożytnej stylistyki, zaś swoistą karierę przeżywa od lat 60. XX wieku, gdy w językoznawstwie prawo obywatelstwa zdobyło sobie stwierdzenie, że „najważniejsza i najbardziej samodzielna jednostką jest nie zdanie, lecz tekst”<sup>21</sup>. Oprócz rozwijającej się od tego czasu lingwistyki (później teorii) tekstu fenomenem tym interesowała się również hermeneutyka filozoficzna, której tradycja odmiana dostrzegała w tekście **językową postać, w jakiej manifestuje się dzieło**. Współczesna, wywodząca się od Gadamera i Ricoeura, hermeneutyka chce widzieć w tekście „mowę zapisaną” – z którą wchodzi się w dialog, która pozostaje otwarta na wiele czytań i odczytań, wreszcie – która w procesie owych czytań nabiera charakteru znaku społecznego – czyli cech performatywnych, sprawczych. Ślady (ale tylko ślady) lingwistycznej proweniencji takiej koncepcji tekstu można dostrzec w dokonaniach przez Ricoeura wyróżnieniu czterech głównych cech, które określają tekstowy status:

- 1) utrwalenie znaczenia;
- 2) oddzielenie go od mentalnych intencji autora;

znawca kwalifikuje język filmu jako system przyjętkowy. Traktuje go jako język komunikacji, podrzędny wobec wyższej kategorii – języka ruchomych obrazów – i nadrzędny wobec konkretnej wypowiedzi filmowej.

<sup>21</sup> Zob. A. Gwóźdź, dz. cyt., s. 17.



- 3) ukazanie odniesień nieostensywnych (niedających się do-  
wieść w sposób oczywisty);  
4) uniwersalny charakter adreśatów.<sup>22</sup>

Ta szeroka charakterystyka pozwala umieścić w spektrum tekstów wszelkie dzieła sztuki czy wytwory kultury, a może nawet przedmioty „czyste” użytkowe, jeśli uznamy, że nie tylko systemowo pojęty język werbalny ma zdolność „utrwalania znaczeń”. Języków – czy raczej: *głasi-języków* – jest więcej, jeśli zawieści na potrzeby dydaktyki kategorię lingwistycznych (a zwłaszcza tych z ducha strukturalnych) definicji omawianego pojęcia.

Trzeba w tym miejscu – na prawach dłuższej dygresji – na-  
wiązać do żywego we współczesnej refleksji humanistycznej (także tej formułowanej na potrzeby edukacji) pojęcia tekstu kultury, wywodzącego się z dziedzictwa zwrotu lingwistycznego (zob. s. 77), także z myśli amerykańskiego antropologa Clifforda Geertz (1926–2006), postzegającego całą kulturę w kategoriach tekstu. Wspomniana wyżej Ricoeurowska lista cech dys-  
tynktywnych tekstu jest na tyle obszerna, iż uniwersum zjawisk, które jawią się tekstualnie postzegającym podmiotowi, wydaje się nieograniczone, bo „tekstualność w najogólniejszym znaczeniu [rozumiana jako niezbywalna reguła semiotycznej mediacji – przyp. mój, W. B.] jest (...) właściwa sposobowi istnienia tego, co rzeczyste”<sup>23</sup>. Warto dodać, że pojęcie tekstu kultury nie jest definiowane jednoznacznie i rozmaite jego ujęcia różnią się optyką i akcentami. Wspólną cechą wszystkich charakterystyk jest szerokość omawianej kategorii, jej pojemność, która pozwala uznać za tekst kultury zarówno „pojedynczy fakt kulturowy, jak ich zbiór”<sup>24</sup>. Jeśli tekstem kultury nazwiemy każdy poszczególny „akt mowy kultury”, to w istocie mamy na myśli wszystko, co rodzi się z ludzkiej myśli – od wielopłaszczyznowych dzieł literackich do prostych narzędzi, bo także i te ostatnie, „gromadząc w sobie doświadczenia poprzednich aktów twórczych, wysłępują, jako środki przechowywania i przekazywania informacji”<sup>25</sup>. Podobnie szeroka definicja tekstu kultury powiada, że jest nim „każda spójna sekwencja znaków”, choć w tym ujęciu

<sup>22</sup> Tamże, s. 32.

<sup>23</sup> R. Nycza, *Tekstostaj stal*, Kraków 1993, s. 43.

<sup>24</sup> Zob. A. Gwoździ, dz. cyt., s. 37.

<sup>25</sup> Tamże, s. 39.

tekstualność ołowka czy kombinerek staje się wysoce metaforycz-  
na. Z punktu widzenia edukacji polonistycznej, która jest wszak najistotniejszym składnikiem szkolnego kształcenia kulturowego, najważniejsza i zarazem najbardziej precyzyjna definicja tekstu kultury podkreśla – po pierwsze – jego społeczne, kulturotwórcze znaczenie oraz intertekstualne zakotwiczenie i produktywność, dynamikę; po drugie – swoistą dwupostaciowość, czy też „dwa stany skupienia”. Postać globalna czy całościowa tekstu kultury to klasy i grupy pojedynczych tekstów, a więc ich zasób

zachowany, przekazywany i wzbogacany przez kolejne pokolenia, zobjektywizowany wyznik współdziałania i twórczej aktywności wielu pokoleń, zdolny do rozprzeszczelenia się i rozwoju. Jest efektem powtarzalności określonych zachowań wewnętrznych i zewnętrznych członków społeczeństwa (np. myślenia, odczuwania, skłonności do zachowań twórczych).<sup>26</sup>

Czy jednak film – powróćmy do głównego wątku rozważań – już nie jako język, złożony m.in. z systemu znaków, ale jako pojedyncza wypowiedź kinematograficzna – jest tekstem? Według formuły Bachtina, który stwierdza, że „tam, gdzie nie ma tekstu, nie ma również i żadnego przedmiotu dla badań i dociekań”<sup>27</sup>, odpowiedź jest twierdząca. Jednak mimo długiej i bogatej tradycji postzegania filmu w kategorii „obiekty do lektury” – pojęcie **tekstu filmowego** (podobnie jak i omawiane wcześniej pojęcie języka filmowego) nie pozbyło się aury dwuznaczności i terminologicznego nadużycia. Z drugiej strony – afiliacja aspektu tekstualności przy sztuce ruchomych obrazów okazała się (do dziś) bezterminowa. „Nigdzie poza dziedziną studiów literackich paradygmat tekstualny nie znalazł bardziej przyjaznego przyjęcia niż w obszarze teorii mediów, zwłaszcza zaś teorii filmu” – stwierdza John Mowitt, kulturoznawca i komparatysta z Uniwersytetu Minnesota.<sup>28</sup> W dziedzinie teorii

<sup>26</sup> *Stosunek pojęć i tekstów kultury*, red. naukowa E. Szczęsna, Warszawa 2002, s. 307.

<sup>27</sup> M. Bachtin, *Problem tekstu. Próba analizy filozoficznej*, przeł. D. Ulicka, „Przegląd Literacki” 1977, z. 3, s. 265.

<sup>28</sup> J. Mowitt, *Text. The Genealogy of Antidisciplinary Object*, Durham 1992, s. 141.



filmu semiotyczno-tekstualna fala wezbrała wraz z pracami Roland Barthes'a i Christiana Metz'a.<sup>29</sup> Obaj badacze, nawiązując do koncepcji de Saussure'a i Louisa Hjelmsleva, przypisywali obrazom filmowym znaczenia (zawsze motywowane, nigdy arbitralne) denotacyjne i konotacyjne (dosłowne i symboliczne). Umberto Eco, odwołując się do triadycznej koncepcji Charlesa Peirce'a (1839-1914)<sup>30</sup>, widział w wypowiedzi filmowej strukturę kodu o trzech poziomach artykulacji: 1) figury, czyli jak gdyby proste dane wizualne; 2) znaki – odpowiedniki fotografów; 3) znaki zdynamizowane. Koncepcja Eco skomplikowała dyskurs filmoznawczy, włączając doń pojęcie  **kodu** , a więc opowanej w skali społecznej techniki tworzenia i odbierania znaków ikonicznych. Wkrótce w obrębie dyskursu, obok języka i kodu filmowego, pojawiło się trzecie określenie – do dziś, podobnie jak dwa poprzednie – używane z ograniczonym stopniem dosłowności. Wprowadził je w *Langage et cinema* Christian Metz, który dostrzegając w filmie zjawisko wielokodowości (kody „ogólnofilmowe”, gatunkowe), przypisywał każdemu filmowi właściwy mu **system tekstualny**.

Nie należy przy tym utożsamiać systemu tekstualnego z filmem jako tekstem. System tekstualny jest strukturą zrekonstruowaną przez analityka, a więc rzeczą całkowicie abstrakcyjną. Tekst natomiast – zdaniem Metz'a – jest rzeczą ze świata realnego, przedmiotem rzeczywistym, czymś danym i określonym przez swoje źródło, czyli twórcę.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Zob. R. Barthes, *Problem znaczenia w filmie*, przeł. M. i M. Hendykowski, w: *Film – język – rzeczywistość – osoba*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, Warszawa 1992, tenże, *Retoryka obrazu*, przeł. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 3, s. 289-302; Ch. Metz, *Zagadnienia oznaczania w filmach fabularnych*, przeł. R. Pragłowska, „Kultura i Społeczeństwo” 1967, z. 1; tenże, *Le cinema: langue ou langage?*, „Communications” 1964, nr 4; tenże, *La grande syntagmatique du film narratif*, „Communications” 1966, nr 8; tenże, *Langage et cinema*, Paris 1971.

<sup>30</sup> Peirce był uczonym o renesansowej skali zainteresowań: od matematyki, astronomii, chemii, kartografii – przez psychologię, filologię, historię nauki – do medycyny, filozofii i literatury (pisał krótkie opowiadania). Dziś jest uważany za czolowego myśliciela w dziedzinach nauki amerykańskiej.

<sup>31</sup> A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Gdańsk 2007, s. 206.

Nawiązując do Barthes'owskiego *écriture*, czyli formy pisma, lub raczej pisania, Metz uznał film za przejaw takiego właśnie zjawiska, zrównując go w istocie – nie ontologicznie, lecz raczej funkcjonalnie – z literaturą. Językowy i tekstualny charakter filmu nie ulegał wątpliwości również dla Jurija Lotmana, który określił film jako system bez znaków pierwotnych wobec tekstu – najpierw istnieje ten drugi, zaś sam znak jest wyodrębniany wtórnie.

Problematyczność zastosowania w kontekście filmu dosłownie pojmowanych pojęć języka i tekstu stała się jedną z przyczyn kariery hasłowych, mniej ścisłych, a bardziej przenośnych wersji obu określeń w dyskursie humanistycznym. Oba są zresztą nierozdzielnie związane, ideę tekstu łączy się bowiem rutynowo ze zjawiskiem językowości. Stojąc w obliczu niemożności precyzyjnego i przekonującego udowodnienia równania, iż film = język = tekst, refleksja filmoznawcza skorzystała z wypowiedzi Michela Foucaulta, aby zawiesić pytanie o możliwość takiej kwalifikacji filmu oraz

zawiesić zarówno punkt widzenia oparty na *signifié* (...), jak i ten, który opiera się na *signifiant*, i ujawnić fakt, iż w każdym przypadku wyłania się, związany z dziedzinami przedmiotów i możliwymi podmiotami, związany z innymi sformułowaniami i ewentualnymi ponownymi zastosowaniami – jakiś język.<sup>32</sup>

Komentując takie stanowisko metodologiczne, Andrzej Gwóźdź proponował przekroczyć nierozwiązywalny dyalemat i przyjąć konkretną perspektywę badawczą:

Nie uchylając się (...) od samej hipotezy językowości filmu, przydejmemy jej zasadniczo odmienną sankcję. Takiej, która wyklucza językową – na wzór języka naturalnego – organizację znaków w obrębie tekstu, a więc i wszelkie metaloryzacje epistemologiczne związane z taką hipotezą, identyfikuje natomiast wyłamujący się z „jakiegoś języka” poziom wypowiedzeniowy, samą „tekstualność” procesu zwanego filmem.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, przeł. J. Siemek, Warszawa 1977, s. 144.

<sup>33</sup> A. Gwóźdź, *Kultura. Komunikacja. Film*, Kraków 1992, s. 16.



Patrząc z perspektywy czasu, można powiedzieć, że sugestia Foucaulta została przyjęta przez filmoznawstwo. W dziedzinie rozważań o języku i tekście (które toczą się nadal) oddało ono pole lingwistyce, hermeneutyce i powracającym mniej lub bardziej regularnie pogłosom semiotyki. Mimo to pojęcia języka i tekstu wyznaczyły sobie miejsce w teorii filmu (jak również w szerzej pojętej teorii kultury), choć sankcja ich stosowania jest raczej hermeneutyčno-semiologiczna niż lingwistyczna. Współczesna refleksja filmoznawcza bliska jest zaproponowanej przez S.J. Schmidta kategorii „działa–tekstu”<sup>34</sup>, która, z grubsza rzecz ujmując, usiłuje pogodzić „materialowość tekstu z jego znaczącością” i oznacza, iż „dzieło (...) stoi do dyspozycji interpretatora jako tekst”<sup>35</sup>. Nie dokonując metodologicznego nadużycia, można taką koncepcję tekstu pogodzić z charakteryzującymi ten ostatni cechami zaproponowanymi przez Paula Ricoeura. Gwoli ścisłości trzeba dodać, że twórcą koncepcji „działa–tekstu”, jako konstruktysta, odrzuciłby pewnie Ricoeurowskie kryterium „utrwalenia znaczenia”, godząc się najwyżej na „potencje znaczeniowe”, uwalniane i uruchamiane przez odbiorcę w trakcie lektury tekstu. Łącząc postawę hermeneutyki filozoficznej i konstruktystyżmu poznawczego, można by określić tekst jako uwolnione od intencji autora utrwalenie „powiedzianego”, niezmiennie otwarte na każdą próbę wpisania wewnątrz znaczenia. Współczesna myśl filmoznawcza podąża tym właśnie tropem, przyjmując wynikające z takiej koncepcji filmowego tekstu konsekwencje.

Jeśli tekst będzie inny rozumieli w tradycyjny sposób jako stanowiący pewną całość werbalny dyskurs – wytwór języka, taki jak np.: powieść, opowiadanie, esej, wówczas film traktowany jako tekst będzie się jawił jako przyliteracki. Metafora filmu jako tekstu i metafory filmu jako języka zdają się być tu koherentne. Jeśli film jest jakby językiem, a język składową tekstu, to film jest jakby tekstem. Film jako tekst ujawnia swe bycie tekstem w procesie użycia filmu jako języka, przez fakt spełniania przez film funkcji charakterystycznych dla języka.

<sup>34</sup> Zob. S.J. Schmidt, *Historics & Discourses. Rewriting Constructivism*, Exeter 2007.

<sup>35</sup> A. Gwoździ, dz. cyt., s. 29.

W takim kontekście tekst filmowy, swoisty tekst obrazowy, staje się jakby analogonem tekstu słownego.<sup>36</sup>

Powyższe ustalenia są dla proponowanej w tej rozprawie struktury dydaktycznej wręcz fundamentalne. „Jakby-językowość” i „jakby-tekstowość” filmu lokują go bowiem „tuż obok” literatury, która wspomniane kategorie realizuje w sensie ścisłym. Przypisywanie filmowi jako sztuce cechy językowości i filmowi jako pojedynczej wypowiedzi artystycznej cechy tekstualności – już to intuicyjne, już to wsparte na fundamencie lingwistyki, semiotyki czy hermeneutyki – nadaje sztuce ruchomych obrazów charakter „przyliteracki”. Oznacza to, iż przynajmniej niektóre filmowe środki wyrazu można postrzegać jako pokrewne ich wcześniejszym, literackim wzorcom, a pewne narzędzia badania literatury – jako do pewnego stopnia użyteczne w świadomym i refleksyjnym kontakcie z filmem. Tak rozumiana „przyliterackość” sztuki ruchomych obrazów zakłada również, że odbiór filmu jest, w pewnej mierze, zbliżony do percepcji literatury. Nie sformułowano dotychczas przekonującego dowodu na tę zbieżność (są za to liczne hipotezy), co nie przeszkadza badaczom filmu, teoretykom kultury czy dydaktykom formułować sądy wyraziste i jednoznaczne. W swej wielokrotnie wznowianej pracy *Film i sztuki tradycyjne* Janusz Plisiecki wywodzi bliskość literatury i filmu z genealogii tego ostatniego:

Film czerpał wzory wypowiedzi z teatru, a przede wszystkim z narracyjnej literatury XIX wieku. Przyjmował zasady powieściowej kompozycji, modele konstruowania scen, sposoby kreowania postaci i metody rozwiązywania konfliktów. Dzięki tym wzorom film zaczął, podobnie jak literatura, pełnić różne funkcje społeczne, a także nowe funkcje – propagandowe i polityczne. Jedne wzory zaczerpnięte z literatury przyczyniły się do awansu filmu, inne jednak utrudniały jego rozwój, zaczęły specyficznie filmu, hamując jego estetyczną autonomię. W drugiej połowie naszego wieku (chodzi o wiek XX – przyp. W. B.), gdy film miał już ugruntowane miejsce w kulturze, wzory literackie dostosowane zostały do potrzeb wzbogacającego się zasobu językowych możliwości filmu. Wyeliminowało to funkcje hamujące jego rozwój. Od kiedy film zdobył dostatecznie bogaty repertuar własnych środków wyrazowych,

<sup>36</sup> P. Witek, dz. cyt., s. 93.



literatura działa wzbogacająco. Wzory literackie nie mają już decydującego znaczenia dla ewolucji filmowej. Współpraca, jaka połączyła obiete dziedziny, zakłada wzajemne korzystanie z doświadczeń.<sup>37</sup>

W procesie kształtowania się filmu dokonano się zatem swoje przemieszenie, translacja niektórych sposobów artystycznego wyrazu z obszaru literatury na teren nowej sztuki. Przyswojenie to wiązało się z adaptacją mechanizmów operowania słowem przez sztukę posługującą się obrazem i musiało – ze względu na swoistość tworzywa – oznaczać jednocześnie modyfikację, „twórczą zdradę”. Skoro jednak kategorie o niewątpliwie literackim rodowodzie – jak narracja, metafora, symbol, styl (stylistyka) – niejako samorzutnie przeniosły się na obszar sztuki filmowej, czy fakt ten miałby być kolejnym argumentem na rzecz tezy o tekstualności filmu? Mimo wszelkich pokrewieństw między literaturą a filmem tekst – powieść nie jest tym samym, co tekst jego filmowej adaptacji. Jeśli przyjmujemy, iż tekst literacki jest źródłem paradygmatu tekstualności, to wszelkie inne teksty są wariantywnymi, paralelnymi, mniej lub bardziej analogicznymi wersjami tego paradygmatu. To, co jest najmniejszym wspólnym mianownikiem, to znakowa struktura i fenomen znaczącości. Ta koniunkcja jest podobniekąd tautologia, bo jak powiada Koltman: „samo pojęcie znaku i systemu znakowego jest nierozzerwalnie związane z problemem znaczenia”.<sup>38</sup> Żadna teoria filmu, żadna orientacja badawcza nie zakwestionowała tych cech sztuki filmowej. Ostrożność, z jaką teoria filmu bada tekstualny aspekt przedmiotu swych zainteresowań, bierze się zatem nie tylko z semiotycznej odmienności filmu i tekstu literackiego, ale również z wspomnianej wcześniej trudności z wyodrębnieniem „czaszki elementarnej”, pojedynczego znaku wypowiedzi filmowej. Czy można więc – trawestując Miłosza – powiedzieć, iż „co nie ma znaku, istnieje nie ma siły”? Czy zatem tekst filmowy w ogóle istnieje? Jeden z największych autorzytetów w dziedzinie analizy filmu, Raymond Bellour, dyskutując się od przemierzania „teoretycznych labiryntów otwartych przez pojęcie

tekstu”, przypisuje tekstowi filmowemu cechę „fatalnej skazy” (*fatal flaw*). Jest nią jego „nieosiągalność”, wynikająca z faktu, iż nie można go zacytować. „W tym sensie – pisze Bellour – i tylko w tym sensie określenie tekst w odniesieniu do filmu jest metaforyczne; to [nieosiągalność cytowania – przyp. W. B.] wyraźnie ukazuje paradoks, który rani filmowy tekst, i – w tych rozmiarach – rani jedynie ten typ tekstu.”<sup>39</sup> Brak artefaktu, nieobecność materialnego wymiaru wypowiedzi filmowej, w efekcie – niecytowalność – nadwyreżała w opinii Belloura tekstualną naturę filmu. Kilkanaście lat później francuski badacz nieco zlagodził swoje zastrzeżenia: wyznał, że magnetowid oddał filmowy tekst w ręce (może raczej oczy) tych, którzy chcą go analizować. Tekst stał się dostępny, „osiągalny” – w postaci zatrzymanych klatek. Współczesna, naukowo (nie publicystycznie) zorientowana refleksja filmoznawcza skwapliwie doceniła możliwość korzystania z tej sposobności: każdy fragment strumienia obrazów złączonych z dźwiękiem stoi dziś do dyspozycji badacza, technologia umożliwia nawet nielinową „podróż” w owym strumieniu. Czy dzięki temu film „bardziej” stał się tekstem? Z pewnością stał się „cytowalny”, a postęp technologiczny sprawił, że to, czego teoria filmu poszukiwała i co odwarzała z pamięci badacza – widza: a więc czaszki dyskretnie, mogło objawić się w postaci zatrzymanych kadrów. Te jednak – jak powątpiewa Bellour w *L'analyse flambee*<sup>40</sup> – nie odpowiadają temu, co rzekomo reprezentują. Istotą filmu jest bowiem obraz w ruchu, a zatrzymane kadry przypominają fotografie, które, rzecz jasna, można analizować, ale nie jako element tekstualnej struktury filmu.

Kłopoty z zadekretowaniem tekstualności filmu bliźniaczo przypominają trudności w precyzowaniu językowej natury tego medium. W opinii współczesnego filmoznawstwa obiekt jego zainteresowania wprawdzie jest tekstem, a już na pewno podlega takiemu traktowaniu (choć Andrzej Gwóźdź w ostatnich pracach powraca do pisowni „tekst”<sup>41</sup>). Jest to jednak tekst wyra-

<sup>37</sup> J. Plisiecki, *Film i sztuki tradycyjne*, Lublin 2005, s. 21.

<sup>38</sup> J. Koltman, *Problem znaczenia w teorii artystycznym*, przeł. A. Tanalska, w: *Teoria literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2007, s. 285.

<sup>39</sup> R. Bellour, *The Utainable Text, w: The Analysis of Film*, Bloomington-Indianapolis 2000, s. 22.

<sup>40</sup> Tenże, *L'analyse flambee. L'Entre-Images. Photo, Cinema, Vidéo*, Paris 1990.

<sup>41</sup> Zob. A. Gwóźdź, *Kino po kinie, w: Kino po kinie. Film w kulturze uczestnicząca*, red. A. Gwóźdź, Warszawa 2010, s. 13.



żony trudnym do zidentyfikowania, skodyfikowania i deskrypcji systemem (?) znaków. Między innymi dlatego we wspomnianej wyżej pracy Bellour dystansuje się od możliwości i potrzeby analizy formalnej filmu – jako w istocie przeciwnej naturze medium (bo skupiającej uwagę na nieruchomych kadrach), nazbyt akademickiej, skupionej na detalach, z niepotrzebnymi ambicjami do miana pełnej i udokumentowanej. W zamian francuski badacz proponuje wizję analizy częściowej, wybiórczej, obejmującej tylko te elementy filmu, których badanie może w istotny sposób wspomóc rozwiązywanie problemów teoretycznych. Co zaś z resztą filmowego tekstu czy też „tekstu”? Reszty nie ma potrzeby analizować, co nie znaczy, że nie należy się o niej wypowiadać i tworzyć kolejnych tekstów. O tych ostatnich marzy Bellour, by przyjęły również postać filmu, rozwijając zarówno teorię, jak i praktykę sztuki kinematografii.

We współczesnej refleksji medioznawczej film jawi się więc jako tekst częściowo uchwytny.<sup>42</sup> Imperatyw nieustannego zmagania się z metaforyczną naturą wielu pojęć filmoznawczych obliguje do podejmowania prób zastąpienia ich przez określenia o bardziej sprecyzowanym znaczeniu. Czy więc „uchwycić” tekst filmowy znaczy „zobaczyć go, odczytać, zinterpretować”? Jeśli film jest tekstem, to środkowa kategoria wydawałby się najbar-

<sup>42</sup> Dydaktyka, w odróżnieniu od refleksji teoretycznej, jest – jakkolwiek oksymoronicznie zabrzmiałoby to określenie – „nauką praktyczną”, która musi posuwać się do uproszczeń, zabiegów polegających na wyostreniu jednych aspektów zjawiska kosztem innych. Dydaktyka lubi definicje i kategoryzacje, bo jest – w pewnej mierze – nauką o kształtowaniu umiejętności i sposobów porządkowania świata. Blizsze jest jej stawianie „kropki na i” niż „dzielenie włosy na czworo”. Dlatego ujęcia zagadnień i zjawisk nie do końca zdefiniowanych na gruncie refleksji teoretycznej są – w wydaniu tworzonym dla potrzeb dydaktyki – bardziej wyraziste i jednoznaczne. W cytowanym wcześniej *Stawianki pojęć i tekstów kultury* pod redakcją E. Szczepnej „w ujęciu całościowym tekstami kultury są: literatura, teatr, film, technologia, religia, muzyka”, podobnie jak w wymiarze jednostkowym, w którym jako teksty kultury kwalifikowane są konkretne wytwory i przedsięwzięcia: jak utwór literacki, spektakl, film. W takiej opytcie również trzeba czy fotografie (niewymienione w słownikowej definicji), zarówno w wymiarze całościowym, jak i jednostkowym należy także uznać za teksty kultury.

dalej doni adekwatna. Może zatem czynności odbiorcy filmu i właściwości odbioru dookreśla naturę samego medium?

### 3. CZYTANIE, ODCZYTYWANIE, NADAWANIE ZNACZEŃ..., CZYLI CO WIDZ ROBI Z FILMEM?

Sformułowane wyżej pytanie uchodzi współcześnie za jedno ze sztandarowych hasel kognitywnej teorii filmu. Jej zwolennicy dystansują się tymi słowami od żywej wciąż tradycji psychoanalitycznej refleksji filmoznawczej, która koncentruje się na odwrótnie postawionym zagadnieniu: co film robi z widzami? Skoro zatem teorii filmu nieobca jest kategoria odczytywania znaczeń, może czynności odbiorcze widza zasługują na nazwę „czytania”?

W 1996 roku ukazała się praca Anieli Książek-Szczepanikowej pt. *Ekranowy czytelnik – wyzwanie dla polonisty*.<sup>43</sup> Tytuł mógłby sugerować, że autorka postrzega aktywność widza filmowego w kategoriach czytania, innymi słowy – iż oglądanie w pewnym stopniu odpowiada czytaniu. Tematem książki był stosunek młodych ludzi do lektur szkolnych i literatury w ogóle, zaś konkluzja wyrażała przekonanie o porzuceniu przez młode pokolenie kontaktu z książką na rzecz oglądania filmów – zwłaszcza gdy te ostatnie mogą, w opinii młodziarzy, zastąpić czytanie lektur. Szkoła ma zatem obecnie – dowodziła autorka – do czynienia z uczniem, który nie tylko omija teksty literackie, zadawałajac się oglądaniem ich adaptacji filmowych, ale także – traci umiejętność kontemplacyjnego, refleksyjnego kontaktu z tekstem literackim, zwłaszcza tym, który stawia odbiorcy wyższe wymagania. „Ekranowy czytelnik” to zatem nie odbiorca ekranowej opowieści, lecz niechętny literaturze – bo „naznaczony” filmem – konsument kultury popularnej. Czy jednak sugestia, która można wyczytać z tytułu pracy, jest nieuprawniona? Czy – jeśli

<sup>43</sup> A. Książek-Szczepanikowa, *Ekranowy czytelnik – wyzwanie dla polonisty*, Szczecin 1996.



metafory języka i tekstu na stałe przylgnęły do filmu – również przenośne określenie oglądania jako czytania ma swoje uzasadnienie? Kontakt z filmem nie jest czytaniem w sensie ścisłym, to pewne, ale czy aktywność widza nie jest w pewnym stopniu zbliżona do zaangażowania czytelnika? Jeśli tak – to w jakim? I w jakiej mierze można utożsamić obie formy aktywności?

Oglądanie filmu i czytanie książek wyrażają różniąc się od siebie<sup>44</sup> – stwierdza Gregory Currie, angielski filozof zaliczany do nurtu kognitywnej teorii filmu. Mało zaskakująca teza zdaje się współbrzmieć z esencjalistycznym stanowiskiem w dziedzinie teorii filmu, które nadawało ton tej dyscyplinie na przestrzeni jej dziejów. Swoistość filmu, jego samodzielnosc i całkowita odrębność od innych dziedzin sztuki, także literatury, jest dogmatem do dziś niepodważonym, współistniejącym zresztą z poglądem o mocnych pokrewieństwach pomiędzy obiema gałęziami sztuki. Koegzystencję przeciwstawnych przekonań tłumaczy wspomniana tu już wielokrotnie odmiennosc tworzyw obu mediów, jak również (także anonsonwana) możliwość poddawania obu rodzajów tworzywa podobnym zabiegom kompozycyjnym. Odmiennosc tworzyw jest tym właśnie czynnikiem, który odróżnia od siebie doświadczanie literatury i filmu.

Kino jest medium, które przedstawia fikcję na sposób obrazowy. W rezultacie fikcja właściwa dla kina różni się od fikcji literackiej i innych form prezentacji językowej. Lecz jeśli chcemy scharakteryzować różnicę między tym, co obrazowe, a tym, co językowe, już na samym wstępie natrafiamy na kwestię istotną, acz niewyjaśnioną: odmiennie doświadczanie obrazowej, a zwłaszcza filmowej fikcji.<sup>45</sup>

Czy zatem film, jako odmiana fikcji obrazowej, podlega czytaniu („czytaniu”)? Tony Schirato i Jen Webb, autorzy niezmiernie ciekawej pracy *Understanding the Visual (Rozumienie widzianego)*<sup>46</sup>, twierdzą, iż właściwie od zarania swych dziejów

<sup>44</sup> G. Currie, *Image and Mind. Film, Philosophy and Cognitive Science*, Cambridge 1995, s. 164.

<sup>45</sup> Tenze, *Wyobrażenia osobowe i nieosobowe*, przekł. A. Helman, w: *Kognitywna teoria filmu*, dz. cyt., s. 180.

<sup>46</sup> T. Schirato, J. Webb, *Understanding the Visual*, London–Thousand Oaks–New Delhi 2005.

człowiek żył w sferze kultury wizualnej, która dziś – określana i badana jako *visual culture* – została obwołana dominującym paradygmatem kulturowym późnej nowoczesności. Tymczasem – jak dowodzą kulturoznawcy z Wellington i Canberra – twory ludzkiego ducha od początku dziejów ludzkości motywowane były wizualnie, człowiek bowiem niezmiennie budował swoją tożsamość i rozpoznawał swoje miejsce w świecie poprzez obcowanie z wizualnymi formami rzeczywistości. „Kultura wizualna nie jest częścią twójego codziennego życia – przywołują autorzy kanoniczne stwierdzenie Nicholasa Mirzoeffa – to jest twoje codzienne życie.”<sup>47</sup> Schirato i Webb rozwijają w tekście paralelę patrzenia i widzenia, czyniąc to drugie ekwiwalentem odczytywania czy wręcz nadawania znaczeń. Przywołują w tym kontekście literacką postać Sherlocka Holmesa, który świadomie wykształcił swe techniki wizualnej biegłości i elementom postrzeganej rzeczywistości nadawał rangę znaków.

[Holmes – przyp. mój, W.B.] rozumie zasady i warunki widzenia konkretnej rzeczy w konkretnym kontekście; przyjmuje analityczne i refleksyjne nastawienie do sposobu patrzenia i przyczyn widzenia czegoś w taki, a nie inny sposób; w rezultacie potrafi wydobyc zduńmiewającą ilość informacji z tego, co dla doktora Watsona jest zwykłym pokojem.<sup>48</sup>

„Spojrzenie Holmesa” – dalekie wprawdzie od wizualnej biegłości najskrytniejszego detektywa amatora – jest nam przecież dane niejako samorzutnie lub raczej – innymi słowy – nabywamy je w drodze gromadzenia codziennych kulturowych doświadczeń. Autorzy *Rozumienia widzianego* powołują się na uniwersalne symbole kulturowe: różę jako symbol miłości, wspaniały zachód słońca jako zapowiedź dobrej pogody czy bezładny krajobraz jako wyraz pustki i samotności. Odnalozując niebawala rozrost dyscyplin naukowych skupionych na badaniu przejawów kultury wizualnej (estetyka, historia sztuki, teorie filmu, mediów, neomediów), Schirato i Webb wskazują łączący je wszystkie wspólny mianownik, którym jest zainteresowanie odwieczną (jakże bliska Holmesowi) praktyka

<sup>47</sup> Tanze, s. 3.

<sup>48</sup> Tanze, s. 2.



„patrzania na świat i/jako nadawania mu sensu”. Autorzy nie cofają się przed postawieniem „kropki nad i”, stwierdzając, iż „istoty ludzkie niezmiennie wytwarzają znaki i patrzają na/odczytują znaki innych”<sup>49</sup>. Warto dodać, o czym również wspominają Schirato i Webb, że w kulturach pozaeuropejskich (np. Bliskiego Wschodu) także słuchanie nabiera waloru czytania/nadawania sensu, co czyni tylko lekka przesada diagnozę, iż „gen audiowizualności” dziedniczymy po najstarszych kulturach świata. Jest on nieczym innym, jak „oglądaniem i rozumieniem świata przez oglądanie”<sup>50</sup>. Przejawem tego rozumienia, nadawania (wizualnemu) światu sensu, są – między innymi – odmiany twórczości obejmujące coraz dziś szerszą sferę sztuk przedstawiających. Analizować je, badać, studiować można z najróżniejszych perspektyw metodologicznych, nie wyłączając literaturoznawstwa. O tym, między innymi, piszą współcześni kulturo- i medioznawcy w zbiorze tekstów o znamiennym tytule *The Visual Culture Reader (Czytelnik kultury wizualnej)*<sup>51</sup>, do którego jeszcze w tej pracy wrócimy.

Jeśli oglądanie świata jest jego czytaniem, to podobna jest również natura tych czynności w odniesieniu do filmu. Jeśli zaś istotnie czytamy świat i filmy, to są one tekstami. Jeśli... Poruszając się niejako pod prąd na drodze szukania analogii między filmem i tekstem, przyjrzyjmy się samemu procesowi widzenia/oglądania. Schirato i Webb twierdzą, iż – niezależnie od stopnia, w jakim podmiot czynności ją sobie uświadamia – proces widzenia/oglądania jest wypadkową konstytuujących go technik. Do technik tych zaliczamy

selekcję, pomijanie i kadrowanie; rozpoznawanie i wartościowanie; odróżnianie i łączenie; ogniskowanie i wykorzystanie kontekstu. Ważne, by zdawać sobie sprawę, że czynności te nie muszą być czasowo oddzielone, są elementami tego samego procesu nadawania znaczenia widzianemu i żądna z nich nie może być rozpatrywana bez odniesienia do pozostałych.<sup>52</sup>

<sup>49</sup> Tamże, s. 4.

<sup>50</sup> Tamże, s. 5.

<sup>51</sup> *The Visual Culture Reader*, red. N. Mirzoeff, London 1998.

<sup>52</sup> T. Schirato, J. Webb, dz. cyt., s. 21.

Widzenie, oglądanie nie jest zatem czysto odruchowym i bezrefleksyjnym aktem, choć jednocześnie odznacza się pewnym stopniem spontaniczności, właściwej różnym sposobom naszego bycia w świecie. Więcej owej spontaniczności czy nawet przypadkowości kierować będzie naszym wzrokiem podczas wybkiego marszu do pracy, zdecydowanie więcej uwagi i staranności (a więc selekcji, wyboru, kadrowania...) określać będzie nasz spacer po ulicach nowo poznawanego miasta czy prowadzenie samochodu nieznaną sobie drogą. Miasto czy droga – same w sobie – niezwracające niczyjej uwagi, nie staną się tekstami; dopiero my – widzowie, obserwatorzy, eksploratorzy miejskiej i każdej innej przestrzeni – czynimy ją tekstem wizualnym, doświadczając jej, parcelując ją na kadry, wybierając i pomijając jej fragmenty, porównując do innej i oceniając – nadajemy jej znaczenia. Status tekstu nie jest zatem dany raz na zawsze – pojawia się wraz z kreacyjną czynnością, nadania znaczenia i postreżenia wielości elementów (znaków) jako układu, znaczy całej całości. Skoro zatem tworzymy teksty, oglądając świat, czyli nadajemy mu walor tekstualności, to tak samo czynimy z filmami, fotografiami... Powiedzmy: niemal tak samo.

Kiedy patrzymy na fotografię, ekran kinowy czy telewizyjny albo obraz, zwykle pojmujemy coś, co znajduje się przed nami, w pewnym oddaleniu, i co jest od nas odłączone, podczas gdy kreowane poprzez oglądanie świata są wszędzie wokół nas, jako wizualne ekwalenty otaczających nas dźwięków (...), jesteśmy ulokowani w ich wnętrzu, a one w nas.<sup>53</sup>

Innymi słowy – doświadczając audiowizualnie świata, w natury, nieuchronny i niestanący sposób jesteśmy jedynymi twórcami jego tekstualności. Doświadczanie wizualnego artefaktu (ale już nie elementu natury) zawiera w sobie pewien walor sztuczności: obcujemy z iluzją widzialnego, z tekstem, który nosi już na/w sobie ślad tekstotwórczego działania. Nasze doświadczenie tego tekstu jest ponownym nadawaniem mu znaczenia (niekoniecznie zamierzonego przez twórcę), ponownym utekstowieniem i odczytaniem.

<sup>53</sup> Tamże, s. 23.



Powtórzmy raz jeszcze formułowane już wcześniej konkluzje. Każda próba przypisania waloru językowości i tekstualności tym rodzajom wypowiedzi, których nie sformułowano w języku werbalnym, przynosi ze sobą metaforyczny nadatek nowych zastosowań obu określeń. Pozawerbalny język jest „językiem”, pozajęzykowy tekst jest „tekstem”<sup>54</sup>. Na tej samej zasadzie doświadczenie pozaliterackiego „tekstu” jest „czytaniem”. Założeniem, które sankcjonuje dokonanie takiej translacji pojęć, jest przekonanie, iż nie rodzaj systemu znakowego uprawnia do stosowania wyrażonych nazw. Istnieje bardziej fundamentalne kryterium, które pozwala uznać artefakt za tekst, a aktywność związana z jego doświadczeniem za rodzaj czytania.

W sukurs naszym rozważaniom przychodzi fundamentalna dla współczesnej psychologii poznawczej teoria podwójnego kodowania (*dual coding theory*) Allana Paivio<sup>55</sup>. Kanadyjski uczony dowodzi, iż proces poznania/rozumienia wspiera się na aktywności współpracujących ze sobą dwóch systemów reprezentacji rzeczywistości – niewerbalnego i werbalnego. Ten pierwszy, odpowiedzialny za kontakty z niejęzykowymi obiektami i zdarzeniami, tworzą imageny – pozajęzykowe zespoły reprezentacji świata. Ten drugi, powołany do kontaktu z rzeczywistością językową, słowną, składa się z logogenów. Imageny są obrazo- i scenopodobne, logogeny mają naturę tworów słowopodobnych. Obie klasy są produktywnie – wykorzystując zgromadzone zasoby, tworzą nowe obiekty. Są połączone i mogą się wzajemnie aktywować: obrazy wywołują słowa i odwrotnie. Oba komplementarne systemy symbolizują rzeczywistość na dwa różne sposoby: złożony z logogenów system werbalny czyni to pośrednio, wykorzystując symbole językowe do nazywania aspektów rzeczywistości i stosując się przy tym do konwencji regulujących użytkowanie języka. Tworzony przez imageny system niewerbalny przedstawia rzeczywistość „względnie bezpośrednio” i Paivio porównuje jego działania do specyfiki

<sup>54</sup> Dla odróżnienia pozaliterackich rodzajów wypowiedzi artystycznych sformułowano określenie „tekst kultury”. Bedzie o nim jeszcze mowa w następnym podrozdziale.

<sup>55</sup> Zob. A. Paivio, *Mental Representations: A Dual Coding Approach*, Oxford 1990; tenże, *Mind and its Evolution*, Mahwah, New Jersey 2007.

filmu dźwiękowego (co przywołuje formułowane wielokrotnie w obszarze teorii filmu sady o fizjologicznej wręcz naturze oglądania filmowego). Jednakże – i tu powracamy do paraleli: oglądanie/czytanie –

system niewerbalny czyni to [symbolizuje rzeczywistość – przyp. W.B.] słusunkowo bezpośrednio, do pewnego stopnia podobnie jak film dźwiękowy reprezentuje wizualne i dźwiękowe aspekty dynamicznych zdarzeń realnego świata – „do pewnego stopnia”, ponieważ media audiowizualne nie wykorzystują innych trybów modalności, poprzez które poznajemy świat.<sup>56</sup>

Poznawanie filmu – poprzez audiowizualność medium zbliżone do poznawania rzeczywistości – nie jest jednak tym samym, nie angażuje bowiem zmysłów węchu, smaku, dotyku, nie jest wsparte na ruchu poznającego podmiotu ani na jego doświadczeniu fizycznej natury świata. Poznawanie filmu zakłada jednak – tak jak poznawanie rzeczywistości – nadawanie nazw i znaczeń widzianemu światu, choć w tym wypadku jest on tym „przedstawionym”.

Wszystkie kluczowe pojęcia wykorzystywane w dotychczasowych rozważaniach – a więc język, tekst, czytanie – są w kontekście filmu obarczone pewną domieszką metaforyczności. Zaakceptowała ten stan rzeczy współczesna teoria filmu, a szeroko pojęty dyskurs humanistyczny nadaje dziś wspomnianym pojęciom jeszcze bardziej metaforyczny status. Umacnia ten stan rzeczy wyrażony dziś w obszarze teorii mediów trend postzegania elementów widzialnej rzeczywistości na kształt odczytywania (czyli także: nadawania) znaczeń. Ta perspektywa badawcza przekracza granice szkół metodologicznych, mając swego niejako symbolicznego przedstawiciela w osobie Sola Wortha, który łączył perspektywę semiotyczną z ujęciem kognitywnym. To ostatnie stawia niejako – oczekiwana przez nas w tych rozważaniach – „kropkę nad i”. „Kropka” jest także cokolwiek metaforyczna i nieostro zarysowana, ale jej istnienie jest mocno uzasadnione. Stawia ją wspomniany już Gregory Currie, powołując się na znakovy charakter tworzywa literatury i filmu i związane z nim

<sup>56</sup> Tenże, *Mind and its Evolution*, dz. cyt., s. 33-34.



procesy tworzenia wyobrażeń w trakcie lektury powieści i filmu. Są one – jak twierdzi angielski badacz – podobne.

W kinie nie widzimy ani nie wyobrażamy sobie, że widzimy fikcjonalnych bohaterów lub zdarzenia. Zamiast nich widzimy znaki: znaki obrazowe, które podpowiadają nam właściwe wyobrażenia.<sup>57</sup> Nazywamy te znaki ikonicznymi. Nie są to znaki językowe ani nawet nie wykazują podobieństw do takowych, więc mówienie o języku kina jest mocno mylące (...). Mimo to filmy i powieści mają ze sobą więcej wspólnego niż moglibyśmy sądzić. Dopóki zakładamy, że filmy wymagają widza wyobrażającego sobie, iż widzi rzeczy fikcjonalne, kino zdaje się prezentować fikcje całkiem innego rodzaju niż fikcje literackie – i przedstawia je w odmienny sposób. Powieści nie ofiarowują [darowują, wręczają] – przyp. mój: W. B.] nam fikcjonalnych światów, które tworzą: opisują je dla nas, pośredniczą między fikcją a czytelnikiem. To dlatego możemy o opowiadaniu literackim. Moim zdaniem, filmy są pod tym względem podobne. Są one opowiadaniem wyrażanym za pomocą innych środków – znaków ikonicznych.<sup>58</sup>

Pomijając pojęcia tekstu i języka (to ostatnie nawet dyskwalifikując), Currie zestawia film i literaturę (epikę powieściową) poprzez przypisanie odbiorcom obu typów wypowiedzi podobnych operacji intelektualnych. Nazywa je tworzeniem wyobrażeń, które stają się kluczowe w jego teorii. Jest to – znowu – termin nieostry, bo nie chodzi wszak jedynie o wyobrażenia typu wizualnego, ale też o wrażenia, przeświadczenia, mniemania, domysły, przewidywania itp. Dokonując (niejako mimochodem) pewnego podsumowania prób odnalezienia istotnej wspólnoty literatury i filmu, Currie akcentuje zarazem zasadniczą odmienną obu rodzajów sztuk. Zawiera się ona – o czym wspomniany raz po

<sup>57</sup> Rozumiem to w ten sposób, iż kiedy oglądając np. *Matrix* braci Wachowskich, widzimy aktora Keana Reevesa w roli Neo, to: ani nie widzimy fikcjonalnego Neo, ani nie wyobrażamy sobie, że go widzimy. Postrzegamy aktora w całym jego konkretnym *image'u* i ten znak (czy też kompozycja znaków) uruchamia nasze wyobrażenia, które są bogatsze niż wizerunek ekranowy, np. dotyczy tych cech i działań bohatera, których na ekranie nie widać. Innymi słowy: obraz filmowy jest tylko sugestią świata przedstawionego, który to świat zarówno w przypadku literatury, jak i filmu jest wyobrażony (choć w różnym stopniu).

<sup>58</sup> G. Currie, dz. cyt., s. 196.

raz na kartach tej rozprawy – w odmienności ontologicznego statusu znaków właściwych dla obu rodzajów tworzywa. Currie określa wyobrażenia tworzone dzięki literaturze jako *symboliczne*, zaś te kreowane przez film jako *perceptualne*, a więc wsparte na pamięci zmysłowego doświadczenia rzeczywistości. Jedne i drugie (w pewien sposób przypominające imagery logogeny obecne w koncepcji Allana Pavio) mają naturę nadawania znaczeń, czyli działań intelektualnych (mniej lub bardziej przegniętych z emocjami) zmierzających do zyskania orientacji w opowiedzianym świecie, do jego uspoijnienia i – jakkolwiek bronilibyśmy się przed tym określeniem – zrozumienia, czy – mówiąc słowami Pavio – stworzenia reprezentacji doświadczonej rzeczywistości (choćby niepełnej czy tylko częściowo satysfakcjonującej).

Każda sekwencja znakowa, z którą mamy do czynienia, mniej lub bardziej domaga się rozpoznania, stworzenia mniej lub bardziej spójnego wyobrażenia. W tym sensie film, który jest taka sekwencja, można określić jako tekst, a widza jako tego, kto dokonuje jego indywiduálnego, osobnego i za każdym razem modyfikowanego – odczytania. W istocie więc i czytelnik i widz wdrapują się (różnymi drogami) pod tę samą górę, zdążają do osiągnięcia tej samej satysfakcji, która płynie z nadania sensu znakowej kompozycji. Los sprawił, że ta ostatnia jawi się wspólnie przede wszystkim pod postacią obrazu, zwłaszcza ruchomego. Żyjemy dziś bowiem w erze kulturowej dominacji ikoniczności, poruszamy się w świecie przesyconym obrazami, często o piętrowej strukturze: oglądamy obrazy innych obrazów.

Do tego momentu rozważań badaliśmy bliskość literatury i filmu, ich znakową strukturę, podobieństwa procesów ich odbioru – odczytywania. I jeśli mogło się zdawać, że swego rodzaju apogeuum procesu poszukiwania wspólnoty obu sztuk stanie się określenie filmu analogonem literatury, to w tym momencie wykonać trzeba jeszcze śmielszy krok. Współczesna humanistyka przygląda się bowiem całej sferze kultury wizualnej jako obrazowemu uniwersum tekstów. Patrząc znaczący czytać. Film<sup>59</sup> – niewątpliwie – może stać się skuteczną szkołą takiego czytania.

<sup>59</sup> W intuicyjnych rozważaniach zamieszczonych w książce *Życie na marginesie literatury* Michał Paweł Markowski odwołuje się do takiej analogii



#### 4. KRAJOBRAZ PO DWÓCH ZWROTACH, CZYLI W KALEJDOSKOPIE TEKSTOWEGO ŚWIATA

Na przestrzeni ostatniego stulecia w kulturze i naukach humanistycznych wydarzył się przełom. Jego składnikiem było zaanektowanie istotej części przestrzeni kulturowej przez kino i film, które – wespół z innymi mediami audiowizualnymi (a także wcześniejsza od nich fotografia) – wykreowały **nowy, dziś już dominujący, paradygmat kulturowej aktywności człowieka – oglądanie (także: patrzenie)**. Ów – ogłoszony w 1992 roku przez Williama J.T. Mitchella „zwrot ikoniczny”<sup>60</sup> (zaanonsonowany równocześnie przez Gottfrieda Boehma jako *ikonische Wendung*) nie oznacza dziś już tylko „osaczenia” człowieka przez rozliczne warstwy masowo powielanych i wszechobecnych obrazowych przedstawień czy „przyłgnięcia” ludzkości do płaszczyzny kinowego czy elektronicznego ekranu lub monitora komputerowego w nabożnej deklacji ruchomymi obrazami. (Boehm

i stwierdza: „Myślenie i patrzenie (choć nie myślenie i czytanie) wykluczają się wzajemnie, i to wykluczają w sposób naturalny (...) i konieczny. Dlaczego? Otóż dlatego, że patrzenie pobudza nadmierne wyobrażenia, upajając ją i pozabawiając pewności (...)”. Przyjmując taki punkt widzenia, należałoby zgodzić się z tezą, iż oglądanie filmów jest czynnością bezrefleksyjną, przy czym i sam autor cytowanych słów – jak mniemam – niekoniecznie by się upierał. Konflikt, który rysuje się między stanowiskiem przeze mnie prezentowanym a tezą M.P. Markowskiego, jest do pewnego stopnia pozorny i daje się ominąć. Po pierwsze – Markowski pisze o patrzeniu na obraz (przywołując ten motyw z opowiadania E.A. Poe *Portret oczekującej*), ja zaś – przede wszystkim skupiam się na oglądaniu rzeczywistości i filmów. Jeśli więc patrzenie na obrazy bywa kontemplacją, to oglądanie filmów i świata rzeczywistego bywa nią trudniej – z uwagi na dynamikę percypowanych zdarzeń. Nie znaczy to jednak, iżby ich wzrokowa percepcja była pozabawiona aspektu rozumienia. Po drugie – zarówno w tekście M.P. Markowskiego, jak i moim, pojęcia: patrzenie, myślenie, czytanie występują w nie całkiem zgodnych wariantach znaczeniowych i pojawiają się – w pewnym zakresie – na prawach przenośni. Po trzecie wreszcie – wzrokowa percepcja świata (w tym i obrazów, i filmów) odbywa się z różnym natężeniem i obejmuje też etapy „zawieszenia patrzenia” – czy też raczej: zapatrzenia – by w ich trakcie następowało zbieranie myśli.

<sup>60</sup> William J.T. Mitchell, *The Pictorial Turn*, „Artforum”, March 1992.

mal na myśli również – jeśli nie przede wszystkim – dominację obrazu i metafory obrazowej w królestwie Logosu – w myśleniu i tekstualności.) Rozpoznany przez humanistykę lat 90. zwrot obrazowy to w istocie postępujące zjawisko kształtowania się **nowej roli obrazu** w przestrzeni kulturowej, to „polingwistyczne i posemiotyyczne ponowne odkrycie obrazu jako kompleksowej gry między wizualnością, aparatem, instytucją, dyskursem, ciałami i figuralnością”<sup>61</sup> (dodajmy – gry mającej często charakter opresji, wręcz przemocy obrazu). Rozwijające się w konsekwencji owych przemian studia nad kulturą wizualną obejmują nie tylko domeny sztuk plastycznych, ale wszelkie przedstawienia oglądane, dostrzegane, widziane w przełocie, także obrazowania pozartytyczne. Na powrót interpretuje się – w perspektywie antropologicznej – niemal wszystkie, składające się na dorobek kultury, odmiany graficznych przedstawień, symboli, metafor, w tym także percypowanych wizualnie ludzkich zachowań. Jeśli fenomen obrazu jest tak przemożny...

Jeśli archeologia i historia sztuki reaktywowały swoje tradycje jako właśnie historyczne *Bildwissenschaft*<sup>62</sup>, jeśli wiedza o filmie po narracyjności stawia na pierwszym planie jego obrazowość, jeśli filozofia eksponuje obrazowy wymiar refleksji, a literaturoznawstwo analizuje wzajemny stosunek pisma i obrazu, jeśli historia wymazała ze źródeł obrazowych odium ilustacyjności, jeśli historia wiedzy podkreśla jej niezbywalnie wizualny wymiar, a prawoznawstwo pracuje nad ikonologią prawa, jeśli w matematyce Bourbakiści<sup>63</sup> wysuwają (...) formułę *Seeing is believing*, jeśli biologia, począwszy od Darwina, w pięknie widzi kryterium selekcji naturalnej i jeśli na wszystkich polach nauk przyrodniczych analizuje się wizualizacje komputerowe, są to znaki, że

<sup>61</sup> Cyt. za: A. Zajller-Janiszewska, *Visual Culture Studies czy antropologiczne zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrótu ikonizującego w naukach o kulturze*, *Teksty Drugie* 2006, nr 4, s. 12.

<sup>62</sup> *Bildwissenschaft* (niem.) – nauki o obrazach.

<sup>63</sup> Bourbakiści – popularna nazwa grupy francuskich matematyków, którzy w 1935 roku założyli przy Ecole Normale Supérieure w Paryżu stowarzyszenie Association des Collaborateurs de Nicolas Bourbaki. Grupa wydała wielotomowe dzieło prezentujące stan nauk matematycznych z punktu widzenia teorii mnogości.



także w obszarze badań zachodzi głęboka zmiana, urzeczywistniana w całej kulturze.<sup>64</sup>

Zwrot ikoniczny (którego etapami stały się – między innymi – fotografia i film, a spektakularnym zwienczeniem przewrót audiowizualny i rewolucja cyfrowa) niejako przywrócił ludzkości obraz, czyniąc go zarówno pierwotnym środowiskiem, jak i artykulem pierwszej potrzeby. Obraz, obrazowość, filmowość – i to jest także przejaw umacniającej się dominacji ikoniczności – okazuje się swoistym pryzmatem, przez który spogląda się współcześnie na sfery uważane do niedawna za wolne od hegemonii obrazu. Jedną z takich sfer jest literatura, której właśnie teoria filmu dostarcza dziś (tym, którzy odważnie po nie sięgną) narzędzi do badania tekstu literackiego (już w latach 50. XX wieku Paul Leglise zastosował metodę analizy filmowej do czytania *Eneidy* Wergiliusza, do czego powróć w jednym z kolejnych rozdziałów). Współczesna proza odwołuje się niekiedy do filmu jako pierwowzoru fabularnego, wykorzystuje go jako nawiązanie tematyczne albo inspirację w dziedzinie technik narracyjnych czy sposobów obrazowania.<sup>65</sup> Zjawiskom tym towarzyszą współcześnie ich odwrotności, fenomeny kulturowe i naukowe o zwrotach przeciwnych: literaturoznawstwo oferuje badaczom

<sup>64</sup> G. Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, w: tegoż, *Was ist ein Bild?*, cyt. za: A. Zajdler-Janiszewska, dz. cyt., s. 16.

<sup>65</sup> W jednym z wywiadów pisarz i reżyser Lech Majewski mówi o swoim przymyśle techniki literackich i filmowych (i jego ograniczeniach): „Nie myślałem, że z *Metafizyki* może powstać film, ale de facto powieść składa się z zapisów fragmentów filmowych. Język filmu różni się jednak od języka powieści czy języka teatru, więc musiałem przelożyć język literacki na język obrazów. W powieści było wpisane, że bohater posługuje się kamerą; rejestruje, uwiecznia fragmenty związku, strzępy współnych doświadczeń. Film nakreślił cyfrową kamerą, którą dostałem z *Wojacka* w Rotterdamie. Długo trzymałem ją schowaną w szafie, bo się jej bałem. W końcu wyciągnąłem ją i zacząłem eksperymentować. Nagle opanowało mnie uczucie euforii, bo cały balast ekipy filmowej okazał się niepotrzebny, a zdjęcia mogłem robić o każdej porze i prawie wszędzie. Zawsze za zgodą malarzom bezpośredniości i intymności pracy, która dopiero tutaj jako reżyser osiągnąłem. Film na dobrą sprawę uzupełnił wizję książki” (<http://www.lechmajewski.art.pl/wywiady.php?id=30>).

filmu i krytykom użyteczne w analizie kategorii narracyjności czy metafory, literatura jest niestannie źródłem scenariuszy filmowych, czasem też kategorii estetycznych czy poetyk.

Zjawisko kulturowej interferencji dokonuje się zatem w obie (a może i wszystkie) strony, bowiem obok fenomenów składających się na (obejmujący wiele dziesięcioleci) zwrot obrazowy humanistyka, zwłaszcza filozofia, obwieściła również zwrócić się na *l i n g w i s t y c z n y*, wyrażający się najkrócej w – by użyć sformułowania Richarda Rorty'ego – przejściu od roztrząsania doświadczenia do roztrząsania języka<sup>66</sup>. Zwolennicy tego ostatniego próbują nawet zmierzyć siłę dziedzictwa obu zwrotów i przekonują, że ten lingwistyczny – przynajmniej w obszarze niektórych dyscyplin – wyposażył badaczy w doskonalsze i bardziej fundamentalne narzędzia opisu.

Rosalind Krauss<sup>67</sup> ostro broniła dziedzictwa zwrotu lingwistycznego w badaniach obrazów – zwłaszcza obrazów produkowanych przez nowe media masowe, które – jej zdaniem – odbierają widzom zdolność dystansu i krytycznej analizy i prowadzą do utraty zmysłu realności. „Tylko lektura obrazu jako tekstu odslania konstrukcyjny charakter obrazu i niszczy w ten sposób jego władzę.”<sup>68</sup>

Traktując ostatnie zdanie komentarza jako swoiste, dydaktyczne memento, dodajmy, że przywołana badaczka (która niechybnie zgodziłaby się w swych diagnozach masowych mediów obrazowych z cytowanymi obszernie na kolejnych stronach tej pracy Giovannim Sartorim) przestrzega „obraz jako obraz” w kategorii kłamstwa, które uchylić może (i odczytać „prawdę” obrazu) jedynie „przezczytanie” dzieła jako tekstu. Przywołany wyżej komentarz dotyczący stanowiska Rosalind Krauss jest w istocie skrótem, zwięzłą charakterystyką dziedzictwa obu zwrotów: na hegemonię obrazu trzeba odpowiedzieć tekstem własnego odczytania – tym samym trzeba u z n a c o b r a z z a t e k s t.

<sup>66</sup> R. Rorty, *Filozofia analityczna a filozofia transformacyjna*, „Analiza i Egzystencja” 2005, s. 7.

<sup>67</sup> Rosalind Krauss (ur. 1941) – amerykańska historyczka i krytyczka sztuki, profesor Uniwersytetu Harvarda.

<sup>68</sup> Cyt. za: A. Zajdler-Janiszewska, dz. cyt., s. 13.



Wnikliwe śledzenie rozwijającego się na naszych oczach dyskursu nie jest głównym przedmiotem zainteresowania tej pracy, pozostawiam zatem na boku szczegółowe rozważania na temat dziedzictwa *iconic turn* i *linguistic turn* – z jednym wszakże wyjątkiem. Oba zaobserwowane, opisane i nazwane przez badaczy zjawiska (w istocie: procesy) mają kapitalne znaczenie dla edukacji kulturowej, w przypadku polskiej szkoły – głównie dla kształcenia polonistycznego, którego domenę stanowi kształtowanie umiejętności świadomego, aktywnego i krytycznego istnienia w tekstowym świecie. Obejmująca wszystkie etapy kształcenia szkolna polonistyka nie może kwitować oblicza współczesnej kultury i treści humanistycznego dyskursu jedynie wzruszeniem ramion. Powinna natomiast wypracowywać i coraz szerzej wykorzystywać nowe – wynikające z konkluzji owego dyskursu – narzędzia dydaktyczne. Tak formułowane życzenie, choć nieustannie aktualne, nie jest jednak nowe. Od pierwszych dekad istnienia kina szkoła próbowała je oswoić i sięgać po film jako środek dydaktyczny. Kilku dziesięciolecia historia tych prób udowadnia, że edukacja poprzez film i dla filmu wciąż oczekuje na realistycznie zamierzone propozycje funkcjonalnych działań.

## CZEŚĆ II

### Szkoła i film.

#### Dzieje miłości niespełnionej

#### I. OD „SZTUKI LUDOWEJ” DO „PRESJI AUDIOWIZUALNEJ”

Zadekretowanie obecności treści filmowych w programach kształcenia literackiego czy – szerzej – kulturowego jest wspólną (i nie nazbyt rychłą) odpowiedzią na zasadnicze przemiany następujące w kulturze światowej od czasu wynalezienia kinematografu. Wynalazek ów zmienił oblicze kultury XX wieku (zwanego „stuleciem kina”) – od samego początku swej zawrotnej kariery film zdawał się długo wyczekiwanym darem, który w końcu ludzkość ofiarowała samej sobie. W pierwszych dekadach ubiegłego stulecia w aplauzie i fascynacji filmem złączyły się miliony widzów z robotniczych dzielnic industrialnego świata i twórcy, uczeni, wizjonerzy; nie tylko ci spod znaku awangardy. Odkrytknięty przez Arnolda Hausera „sztuka ludowa XX wieku”, film nie wyzbył się tej strony swojej natury, przypomina bowiem sztukę ludową tym, że

konflikt między dobrą jakością i charakterem popularnym nie zaczął się w nim równie silnie jak w innych dziedzinach sztuki, tak