

HISTORIA MYŚLI FILMOWEJ CZYLI PODRĘCZNIK DO FILOZOFII FILMU

Alicja Helman, Jacek Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, ss. 352.

Gdyby zamienić słowo „myśl” w tytule recenzowanej książki na „filozofię”, to taki zabieg nie byłby przekłamaniami. Jeśli spojrzymy na spis treści *Historii myśli filmowej*, to zauważymy, jak wiele jest tu filozofii i uświadomimy sobie, jak wielu filozofów próbowało opisać zjawisko, jakim jest film, czy to jedynie w drobnych fragmentach, tak jak to zrobił Roman Ingarden w *Widowisku kinematograficznym „film”* i *Kilku uwagach o sztuce filmowej*, czy też bardziej holistycznie, tak jak próbowali Karol Irzykowski w *X Muzie* i Gilles Deleuze w *Kinie 1* i *Kinie 2*. Recenzowana książka mogłaby być obowiązkowym podręcznikiem nie tylko do przedmiotu teoria filmu, ale również do filozofii filmu – subdziedziny estetyki, która zajmuje się podstawowymi pytaniami, ale przy użyciu filmów jako podstawowych narzędzi filozofowania.

Historia myśli filmowej zawiera 27 rozdziałów, nie licząc wstępu, zakończenia oraz indeksu nazwisk. Autorką 17 rozdziałów i zakończenia oraz współautorką dwóch innych rozdziałów jest prof. dr hab. Alicja Helman – wybitna historyk i teoretyk filmu, redaktorka i autorka wielu pojęć w dziesięciotomowym *Słowniku pojęć filmowych*¹ oraz takich książek, jak *O dziele filmowym*², *Historia semiotyki filmu*³, *Rola muzyki w filmie*⁴ czy też monografii nt.

¹ Zob. *Słownik pojęć filmowych*, t. 1-7, pod. red. A. Helman, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1991–1994, oraz *Słownik pojęć filmowych*, t. 10, pod. red. A. Helman, Wyd. UJ, Kraków 1998.

² Zob. A. Helman, *O dziele filmowym. Materiał – Technika – Budowa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.

³ Zob. A. Helman, *Historia semiotyki filmu*, t. 1–2, Zakład Semiotyki Logicznej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1991, 1993.

⁴ Zob. A. Helman, *Rola muzyki w filmie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1964.

twórczości filmowej m.in. Luchina Viscontiego⁵, Akiry Kurosawy⁶ i Carlosa Saury⁷.

Słowo wstępne, osiem rozdziałów (w tym dwa we współpracy z A. Helman) wyszły spod pióra dr. hab. Jacka Ostaszewskiego, prof. UJ, zajmującego się kognitywną teorią filmu⁸ oraz narratologią (modelem narracji filmowej we współczesnym kinie). Pod dwoma rozdziałami (14 i 15) podpisała się zaś dr hab. Łucja Demby – autorka książki o historii francuskiej myśli filmowej⁹ oraz pierwszej polskiej monografii nt. twórczości filmowej Nikity Michalkowa¹⁰. *Gilles Deleuze (postmodernistyczna filozofia kina)* jest rozdziałem napisanym przez dr Małgorzatę Jakubowską, autorkę *Laboratorium czasu*¹¹ oraz *Teorii kina Gillesa Deleuze'a*¹².

Na zaledwie 352 stronach udało się autorom zmieścić esencję myśli filmowej i opisać najistotniejsze poglądy dotyczące kina – od samych początków refleksji nad wynalazkiem kinematografu aż po film w ujęciu postmodernistycznym, kognitywistycznym, psychoanalitycznym czy też feministycznym. Nie zabrakło rozdziału o *Radzieckiej szkole montażu* (s. 55–74) ani o *Filmologii francuskiej* (s. 131–143). Całość jest bardzo przystępnie napisana klarownym językiem.

Zagłębiając się w lekturę rozdziału 1: *Początków refleksji nad filmem*, czytelnik ma możliwość zrozumienia pierwszych prób opisu nowego w tym czasie wynalazku, jakim było kino. A status kina w pierwszych latach nie był pozytywny, film traktowano częściej jako formę jarmarcznej rozrywki dla tłumu. Jak czytamy w rozdziale poświęconym niemieckiemu profesorowi, który napisał pierwszą naukową książkę na temat filmu, Hugo Munsterberg (1863–1916) „zainteresował się także filmem, choć jak wszyscy intelektualiści jego generacji

⁵ Zob. A. Helman, *Urok zmierzchu. Filmy Luchina Viscontiego*, Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.

⁶ Zob. A. Helman, *Akira Kurosawa*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1970.

⁷ Zob. A. Helman, *Ten smutek hiszpański. Konteksty twórczości filmowej Carlosa Saury*, Rabid, Kraków 2005.

⁸ Zob. J. Ostaszewski, *Film i poznanie. Wprowadzenie do kognitywnej teorii filmu*, Wyd. UJ, Kraków 1999 oraz J. Ostaszewski, *Rozumienie opowiadania filmowego*, Wyd. UJ, Kraków 1999.

⁹ Zob. Ł. Demby, *Poza rzeczywistością. Spór o wrażenie realności w historii francuskiej myśli filmowej*, Rabid, Kraków 2002.

¹⁰ Zob. Ł. Demby, *Harmonia świata. Twórczość filmowa Nikity Michalkowa*, Rabid, Kraków 2009.

¹¹ Zob. M. Jakubowska, *Laboratorium czasu. Sanatorium pod klepsydrą Wojciecha Jerzego Hasa*, Wyd. PWSFTviT, Łódź 2011.

¹² Zob. M. Jakubowska, *Teoria kina Gillesa Deleuze'a*, Wyd. Rabid, Kraków 2003 oraz M. Jakubowska, *W poszukiwaniu kryształków czasu. Filozofia kina Gillesa Deleuze'a w filmach Wojciecha Jerzego Hasa*, (w:) Foucault, Deleuze, Derrida, pod red. B. Banasiaka, K. M. Jaksendera, A. Kucnera, Wyd. Adam Marszałek, Toruń 2011.

wstydził się chodzić do kina, uważając ten rodzaj rozrywki za niegodny profesora Harvardu” (s. 22). Rozdział pierwszy uświadamia nam jak od roku 1895 zmieniał się sam wynalazek oraz jak zmieniał się postrzeganie go przez filozofów, psychologów, lingwistów i innych osób piszących o kinie.

Podejście do kina było różnorakie: traktowano to zjawisko jako narzędzie zapisu historii, aparat do zastosowania w badaniach naukowych, jak to robił np. Bolesław Matuszewski (1856–1943)¹³, ale czasem również jako dzieło sztuki, system komunikacji znakowej oraz medium audiowizualne. Pierwsi teoretycy filmu starali się odpowiedzieć na pytanie, jakie miejsce w sztuce zajmuje kinematograf i czy w ogóle może on być sztuką. Roman Ingarden umieścił film (mowa tu o kinie niemym) wraz z pantomimą na pograniczu literatury i malarstwa (s. 120), definiując go jako „zwyrodniałą sztukę teatralną” używającą do przedstawiania jedynie zrekonstruowanych, a i często zdeformowanych przedmiotów, zamiast przedmiotów realnych. Autor *O dziele literackim*, wpisując rozważania nad filmem w kontekst fenomenologii, zauważał, że obraz filmowy ma mniej, bo tylko dwie warstwy niż tekst literacki, który ma cztery warstwy.

Bardzo często odmawiano tej dziedzinie statutu sztuki. Nie wszyscy jednak podążali tym torem. Ricciotto Canudo (1879–1923), muzykolog, dramaturg i autor *Triumfu kinematografu* (1908), uznał kino za najważniejszą ze sztuk, gdyż jest to sztuka totalna, jednocząca naukę i sztukę, będąca „dzieckiem maszyny i sentymentu”. W kinematografie miało dochodzić do absolutnej fuzji sztuk. Według Canudo pierwotnie istniały dwie formy sztuk: architektura i muzyka. Z tej pierwszej wyłoniły się malarstwo i plastyka, zaś z tej drugiej poezja i taniec. Wszystkie te formy sztuki spotykają się ostatecznie właśnie w wynalazku kinematografu, który jest niczym innym jak totalną formą artystyczną. Podobnie uważali futuryści (s. 16–18), uznając film za najważniejsze „narzędzie w walce o nowe oblicze sztuki”, gdyż stwarza świat zupełnie wolny od praw rządzących rzeczywistością realną i nie posiada balastu tradycji, co również jest wielkim atutem.

Historia myśli filmowej przedstawia nam trzy główne fazy uprawiania teorii filmu, które możemy dostrzec od początków kina. Otrzymujemy pełną charakterystykę każdej z faz, jej główne cechy oraz najważniejszych przedstawicieli.

Pierwszą są tzw. **teorie esencjalistyczne** (1895–1960) reprezentowane przez Hugo Münsterberga czy Pudowkina, którzy zajmowali co prawda różne stanowiska, ale łączyło ich dążenie do odpowiedzi na pytanie: jaka jest istota kina, a także opisywanie filmów poprzez ich trwałe i swoiste własności, ich esencję.

¹³ Bolesław Matuszewski używał kinematografu do rejestrowania operacji medycznych, wyścigów konnych oraz będąc od 1897 nadwornym fotografem cara Mikołaja II, dokumentował jego życie. *Historia myśli filmowej* informuje (s. 11), że data śmierci Matuszewskiego nie jest znana. Na internetowych portalach filmowych takich jak Film Polski.pl, Pisf.pl czy Stopklatka.pl również nie znajdziemy tej informacji, jedynie Filmweb.pl i Wikipedia podają rok 1943. Dlatego należy podchodzić sceptycznie do tej daty.

Miała to być próba uchwycenia istoty filmu, czyli tej cechy, która sprawia, że kino jest tym, czym jest, a po usunięciu której film przestaje być filmem.

Druga faza to **teorie systemowe** (lata 60.–90. XX wieku), które tym różnią się od poprzednich, że ich przedstawiciele starali się stworzyć spójny system opisujący film. Faza systemowa charakteryzowała się interdyscyplinarnością i rygiorem metodologicznym, a także instytucjonalnym charakterem – za sprawą filmologii francuskiej, ruchu teoretycznego działającego przy Instytucie Filmologii na Sorbonie. W latach 60. teoria filmu stała się dyscypliną uniwersytecką.

Ostatnią jak dotąd odmianą teoretyzowania jest **model teoretyzowania fragmentarycznego**, który zakłada, że niemożliwe jest utworzenie jednego koherentnego systemu, który wystarczająco opisałby zjawisko, jakim jest film. Zrezygnowano z kompleksowego rozpatrywania zjawiska kinematograficznego. Skupiono się na próbie wyjaśnienia konkretnych aspektów filmu oraz na odejściu od abstrakcyjnych idei na rzecz rozpatrywania empirycznych zjawisk. Zakładano pluralizm metodologiczny – teoria filmu jest dziedziną interdyscyplinarną, więc nie można trzymać się tylko jednej metody.

Mamy tu zatem sytuację analogiczną do sytuacji w filozofii – nastąpiło przejście od pierwszych prób racjonalistycznego myślenia, naznaczonego częstym odwoływaniem się do mitologii, przez tworzenie wielkich systemów filozoficznych aż do czasów obecnych, kiedy to wielość zagadnień w filozofii nie pozwala na stworzenie jednolitego systemu na miarę tamtych sprzed lat.

Historia myśli filmowej opisuje szerokie spektrum zagadnień, gdyż znajdziemy tu wątki psychoanalityczne i lingwistyczne, feministyczne, a nawet fenomenologiczne. Niektóre rozdziały opisują całe grupy, zjawiska, ruchy intelektualne, inne traktują o pojedynczych osobach: Ingarden, Münsterberg, Irzykowski, Bazin, Deleuze. Na szczególną uwagę zasługuje rozdział traktujący o kinie w ujęciu postmodernistycznym, autorstwa Małgorzaty Jakubowskiej, ze względu na świetny styl, ale praktycznie każdy rozdział tej książki jest nieocenionym źródłem informacji na temat myśli filmowej – czy to dotyczący Ingardenowskiej teorii warstw w filmie, czy też kinemów i monemów Piera Paolo Pasoliniego lub widemów i kademów w audiowizualnej teorii filmu jako komunikacji Sola Wortha.

Łukasz Kamiński