



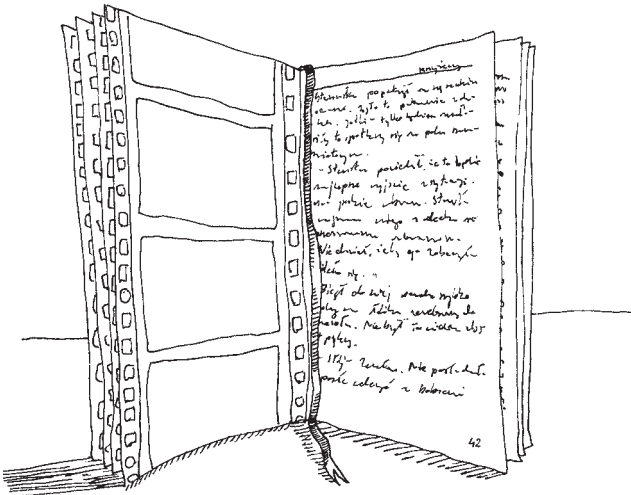
WITOLD BOBIŃSKI

## TEKSTY W LUSTRZE EKRANU

OKOŁOFILMOWA STRATEGIA KSZTAŁCENIA  
LITERACKO-KULTUROWEGO

UNIVERSITAS

## TEKSTY W LUSTRZE EKRANU



# EDUKACJA NAUCZYCIELSKA POLONISTY

REDAKCJA SERII  
ANNA JANUS-SITARZ



w przygotowaniu:

Tom XIV: TWÓRCZOŚĆ I TWORZENIE  
W EDUKACJI POLONISTYCZNEJ  
red. Anna Janus-Sitarz

Tom XV: Ewa Nowak  
STWORZYĆ TEKST.  
UCZNIOWSKA KOMPETENCJA TEKSTOTWÓRCZA  
W EDUKACJI POLONISTYCZNEJ

WITOLD BOBIŃSKI

TEKSTY W LUSTRZE EKRANU

OKOŁOFILMOWA  
STRATEGIA KSZTAŁCENIA  
LITERACKO-KULTUROWEGO

KRAKÓW

---

Publikacja dofinansowana przez Wydział Polonistyki  
Uniwersytetu Jagiellońskiego

© Copyright by Witold Bobiński and Towarzystwo Autorów i Wydawców  
Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2011

ISBN 97883-242-1551-5  
T&IWP&N UNIVERSITAS

Recenzent  
*prof. dr hab. Jadwiga Kowalikowa*

Projekt okładki, stron tytułowych i logo serii  
*Sepielak*

## SPIS TREŚCI

WSTĘP .....	9
-------------	---

• <b>CZEŚĆ I. Literatura, film, czytanie .....</b>	<b>17</b>
----------------------------------------------------	-----------

- [1. Film – język czy jakby język?; 2. Film – jakby tekst, tekst, analogon literatury?; 3. Czytanie, odczytywanie, nadawanie znaczeń..., czyli co widz robi z filmem?; 4. Krajobraz po dwóch zwrotach, czyli w kalejdoskopie tekstowego świata]*

• <b>CZEŚĆ II. Szkoła i film. Dzieje miłości niespełnionej .....</b>	<b>53</b>
----------------------------------------------------------------------	-----------

- [1. Od „sztuki ludowej” do „presji audiowizualnej”; 2. Od skupienia do rozproszenia, czyli dawne i nowe modele edukacji filmowej w Europie; 3. Z dziejów niespełnienia, czyli o edukacji filmowej w szkole polskiej; 4. Dzieje jednego pomysłu: Film w szkolnej edukacji humanistycznej?; 5. U progu szkolnej emancypacji filmu? Krajobraz po reformie programowej AD 2009; 6. Rezerwa i obawa. Praktyka polonistyczna wobec filmu fabularnego, Suplement: pozaszkolne horyzonty edukacji filmowej; 7. Wnioski, czyli o szkolnych horyzontach edukacji filmowej]*

• **CZEŚĆ III. Edukacja filmowa jako szkoła przetrwania w kulturze (nie tylko) ikonicznej** ..... 111

[1. *Ikoniczny i tekstualny przewrót w polonistyce, czyli aprecjacja tekstu kultury*; 2. *Różne porządki, różne systemy, wspólne narzędzia – poetyka intersemiotyczna*; 3. *Widz – modelowy czytelnik, czyli w obronie szlachetności oglądania*; 4. *Odbiorca w lustrze dzieła (czyli widz – modelowy czytelnik II)*; 5. *Wolność jako fundament odpowiedzialności czytania*; 6. *Wymiary szkolnego filmoznawstwa*; 7. *Przez film, o filmie, dla filmu (i nie tylko)*; 8. *Kiedy zacząć, kiedy zgłębiać – etapy szkolnej edukacji filmowej*]

• **CZEŚĆ IV. W strumieniu narracji** ..... 151

[1. *Narracja – plan ogólny*; 2. *Zbliżenia i detale*; 3. *Ujęcia metodyczne, A) Poziomy narracji, czyli: rozpoznawanie narratora, B) Techniki opowiadania – kształtowanie tworzywa, C) Aktywność widza – współkształtowanie opowieści*]

• **CZEŚĆ V. W innym spojrzeniu, czyli filmowe czytanie tekstu** ..... 203

[1. *Jak film odmienił czytanie*; 2. *Na początku jest różnica, czyli o prawie do innego spojrzenia*; 3. *Lektura szkolna jako dzieło prefilmowe*; 4. *Wizualizacja – od dyskursu teoretycznoliterackiego to techniki kształcenia*; 5. *Ujęcia metodyczne, A) Plan gatunku, B) Plan poetyki, C) Plan interpretacji*; 6. *Filmowe czytanie tekstu – aneks: film jako interpretant*]

• **CZEŚĆ VI. Poezja w (nie tylko) ruchomych obrazach** ..... 253

[1. *Przez fotografię do mowy obrazów*; 2. *Punctum, czyli co mnie wytrąca ze spokoju oglądania*; 3. *Czy metaforę można zobaczyć?*; 4. *Między obrazem a fotografią*; 5. *Symbol czy metafora, czyli o nie tylko szkolnych kłopotach z klasyfikacją*; 6. *Poetyckość przyznawana*; 7. *Poezja naoczności – zobaczyć metaforę w filmie*; 8. *Od metafory kadru do wielkiej metafory*; 9. *Od obrazów werbalnych do słów obrazowych*]

• **Podsumowanie. Strategia dla interpretacji** ..... 317

*[1. Filozofia, czyli warsztat; 2. Adaptacja filmowa – kłopot szkolnej polonistyki; 3. Kwestia gatunku – kłopotliwa i użyteczna; 4. Świat do czytania i wartościowania...]*

**Bibliografia** ..... 333

**Indeks nazwisk** ..... 343

**Summary** ..... 351





## WSTĘP

*(...) literatura i film znalazły się w tej samej sytuacji. Globalna homogenizacja zjawisk kultury i wpisanych w nie treści, z jaką mamy obecnie do czynienia, sprzyja przemysłowi mediów i produkcji ruchomych obrazów, ale nie sztuce. Sztuka filmowa z jej malejącym wpływem na widza nie jest już dłużej konkurentką dla sztuki literackiej. Obie znajdują się w defensywie (...).<sup>1</sup>*

W początkach XXI wieku kulturowa misja szkoły nader często staje się pusto brzmiącym hasłem. Liczne zadania edukacyjne i treści kształcenia, dekretowane w dokumentach oświatowych wielu cywilizowanych państw świata, okazują się niezmiernie trudne bądź niemożliwe w realizacji, co niektórym szlachetnym zapisom ustaw przydaje waloru fikcji. Nie osłabia to sensowności i potrzeby wprowadzania owych zapisów (przynajmniej niektórych), wskazuje wszakże na konieczność opracowania nowych strategii edukacji kulturowej, w tym zwłaszcza literackiej, artystycznej, także filmowej. Uparte wykorzystywanie starych, nieskutecznych już dziś narzędzi przynosi rezultaty odwrotne do zamierzonych, zaś niewzruszona szkolna wierność niektórym hasłom i treściom nauczania skazuje je tyle nie na zapomnienie

---

<sup>1</sup> M. Hendrykowski, *Film i literatura – nowy paradygmat*, „Polonistyka” 2002, nr 7, s. 391.

i obojętność odbiorców, ile częściej na podszyte postawą buntu odrzucenie i szyderstwo.

Jednym z najtrudniejszych w realizacji zadań współczesnej szkoły, bodaj czy nie najtrudniejszym, jest wykształcenie nawyku czytania, uwrażliwienie na płynącą zeń przyjemność i korzyść, wdrożenie do częstego, świadomego kontaktu z książką, zwłaszcza literaturą piękną. Już nie tylko literatura wysokiej próby, ale jakakolwiek beletrystyka czy książka naukowa (popularnonaukowa) trafia do polskich czytelników coraz rzadziej i oporniej, co potwierdzają i badania statystyczne, i obserwacja rzeczywistości szkolnej.<sup>2</sup> Z problemem tym zmagają się współcześnie wszystkie systemy edukacyjne, różnie przy tym precyzując swoje zadania i promując rozmaite sposoby przezwyciężenia „stanu nieczytania”<sup>3</sup>. W wielu krajach europejskich (Wielka Brytania, Niemcy, Francja) zaznacza się tendencja do ograniczania liczby tekstów czytanych obowiązkowo w całości, ośmielania nauczycieli do dokonywania wyborów konkretnych tytułów,<sup>4</sup> także omawiania fragmentów. Podobne, choć nie tak radykalne podejście do rozmiarów szkolnego kanonu literackiego ujawnia najnowsza, obowiązująca w Polsce od 2009 roku, podstawa programowa.<sup>5</sup>

Przywołana na początku konstatacja Marka Hendrykowskiego jest jednym z elementów opisu owego stanu postępującej atrofii kulturowego wymiaru egzystencji współczesnych generacji, który to proces dotyczy głównie potrzeb kulturowych wyższego rzędu, jak obcowanie ze sztuką i literaturą piękną. Pesymistyczne uwagi Hendrykowskiego są tym bardziej godne odnotowania, że wzbogacają ten niewesoły obraz o dodatkowy rys: oto współczesnej zapaści czytelnictwa towarzyszy zmiana oczekiwań masowej publiczności wobec twórczości filmowej, od której najczęściej nie oczekuje się już waloru artystycznego (czy przeżycia estetycznego, emocjonalnego), lecz – po prostu – sprawnego rzemiosła niosącego zabawę. Innymi słowy – po-

---

<sup>2</sup> *Polacy coraz bardziej nieoczytani*, „Gazeta Wyborcza”, 21.03.2009.

<sup>3</sup> Zob. A. Janus-Sitarz, *Przyjemność i odpowiedzialność w lekturze*, Kraków 2009, s. 11 i nast.

<sup>4</sup> Zob. np. brytyjska „podstawa programowa”: *National Curriculum* (<http://curriculum.qca.org.uk/uploads/English>).

<sup>5</sup> *Podstawa programowa z komentarzami. Język polski*, Warszawa 2009.

stępująca pauperyzacja gustów i oczekiwań kulturowych lokuje literaturę i film w podobnie trudnym położeniu – obie sztuki są dziś jednakowo zagrożone w konfrontacji z „człowiekiem bez właściwości”, którym jest „obojętna, głucha na wszystko, masowa publiczność”<sup>6</sup>.

Drugie półwiecze XX wieku i pierwsza dekada obecnego stulecia to czas nieustannej ekspansji i przemian filmu. Ta najbardziej egalitarna ze sztuk wciąż poszukuje nowych dróg wyrazu i cieszy się niesłabnącą popularnością. Na filmy się czeka (choć zmieniają się okoliczności kontaktu widza z „żywymi obrazami”), mówi się o nich, celebrytuje ich święta (festiwale). Zwrot audiowizualny<sup>7</sup> ostatnich dekad otworzył nieograniczony wręcz dostęp do całego bogactwa produkcji filmowej i umożliwił milionom użytkowników technologii cyfrowej kreowanie własnych wypowiedzi filmowych. Film nie mieści się już w przestrzeniach i na powierzchniach przypisanych mu przez pierwsze kilkadziesiąt lat rozwoju: w kinach i na ekranach telewizorów. Rozplecił się w globalnej sieci internetowej, przeniósł na elektroniczne tablice reklamowe, wyświetlacze telefonów komórkowych. Kontakt z twórczością – czy szerzej: produkcją – audiowizualną stał się naturalnym i nieodłącznym aspektem ludzkiego bycia w świecie, i to już od wczesnego dzieciństwa. Umiejętność nawiązywania, kształtowania, wartościowania, także ograniczania tego kontaktu powinna być jedną z fundamentalnych sprawności człowieka ery ponowoczesnej, sprawności na tyle istotnej, iż domagającej się systematycznego szkolnego treningu. Tymczasem – zanim film zdażył na dobre zagościć w polskiej ofercie edukacyjnej – zmienił się charakter audiowizualnego środowiska, w jakim żyjemy – sztuka filmowa ustąpiła przed podszytą kiczem au-

---

<sup>6</sup> M. Hendrykowski, dz. cyt.

<sup>7</sup> Używam tego sformułowania w nawiązaniu do istniejących w dyskursie humanistycznym pojęć: zwrot kulturowy, lingwistyczny, narratologiczny, etyczny. Uważam za stosowne rozszerzyć nieco – o człon „audio” – klasyfikację W.J.T. Mitchella, który w latach 90. XX wieku ogłosił nadejście zwrotu wizualnego (*visual turn*, *pictorial turn*). W dalszych partiach książki nawiązanie do koncepcji Mitchella (a także Gotfrieda Boehma, autora pojęcia *ikonische Wendung* – *iconic turn*) doczeka się rozwinięcia, zaś sformułowanie „zwrot audiowizualny” – precyzacji.

diowizualną miazgą. Właśnie to sprzężenie zwrotne pomiędzy pośledniejacymi gustami a marniejącą produkcją filmową i literacką omawia w swoim tekście Hendrykowski.

Polska szkoła, także dydaktyka literacko-kulturowa, starała się być przyjazna filmowi już od lat 30. XX wieku. Poloniści – im bowiem słusznie przypadło to zadanie – początkowo samorzutnie, później zaś inspirowani programami nauczania, poradnikami metodycznymi, wprowadzali do swej praktyki motywy filmowe – elementy analizy, recenzje, pracę z adaptacją. W czasach PRL-u w sukurs przyszła im polityka – w latach 60., 70., poniekąd także 80. ów polityczny kontekst sprawił, iż film, wspólnie z literaturą, stał się intrygującą formą dialogu ze społeczeństwem o naszym „świecie nie-przedstawionym”. Dialogu żywego i masowego – toczono go w gigantycznych kolejkach przed kasami kin, po projekcjach w licznych DKF-ach, podczas uczonych polemik i pełnych pasji dyskusji o filmach rodzimych i zagranicznych. Było to najprawdziwsze – tyle że nie instytucjonalne – „kształcenie filmowe”. Na ekranach kinowych ożywały narodowe mity i rozmaite „sprawy polskie”, w połaciach ekranów odbijał się polski „świat nie-przedstawiony”. W ówczesnym dyskursie społecznym film osiągnął rangę „sztuki narodowej” i choć wciąż dostarczał głównie rozrywki, to właśnie filmowcy wzięli wówczas „rząd dusz”. Szkoła nie zdążyła jednak zająć się filmem choćby w części tak troskliwie i z taką determinacją, jak czyniła to i czyni z literaturą. Brakowało, i nadal brakuje, świadomości sprzężenia zwrotnego, jakie łączy sztukę słowa i sztukę ruchomych obrazów. W polskiej szkole podstawową formą kontaktu z filmem jest nadal zbiorowe wyjście na ekranową adaptację lektury i okazjonalne pisanie recenzji. Dziś jednak – w kontekście zmiany paradygmatu społecznego istnienia literatury i filmu – nie wystarcza już kontynuacja takiej strategii. Nieodzowna jest strategia nowa – systematycznego wprowadzania młodych ludzi w gęstą sieć wielorakich, intrygujących powiązań literatury i filmu. Jednoczesne kształcenie (także wychowanie) dla literatury i dla filmu powinno się odbywać poprzez atrakcyjne zaplanowane obcowanie z obu dziedzinami sztuk, aby obie one zyskały odbiorcę, którym jest

wrażliwy, chłonny, zainteresowany czymś prawdziwie oryginalnym i twórczym czytelnik i widz. A taki nie urodzi się na kamieniu. Trzeba go wykształcić, wychować, otworzyć na sztukę. (...) Szkoła jako układ odniesienia i tradycyjne zaplecze kultury literackiej i filmowej odgrywa (...) w dobie obecnej ciągle trudną do przecenienia rolę rzecznika wartościowej literatury i ambitnego kina.<sup>8</sup>

Podjęcie takiej strategii wychowania dla literatury i filmu – mimo iż konieczne – jest już spóźnione. Zdiagnozowany przez Hendrykowskiego, choć nienazwany wprost – „stan nieoglądania” (albo nieumiejętności oglądania) filmów ambitnych, artystycznych, autorskich, mądrych – jakkolwiek chcielibyśmy je nazwać – jest jedną ze społecznych konsekwencji zwrotu audiowizualnego, a także rynkowego, ekonomicznego wymiaru działania mediów (walka o oglądalność, sukces kasowy). Zjawisko to wszakże nie przybiera (jeszcze?) rozmiarów „stanu nieczytania”. Film wciąż magnetyzuje – kolejne dzieła wielkich reżyserów wywołują społeczny rezonans, adaptacje „pomników literatury” gromadzą setki tysięcy widzów, przeglądy kinematografii narodowych przyciągają tłumy amatorów kina, młodzieżowe „akademie filmowe”<sup>9</sup> obroniły swe prawo do istnienia, mimo częstego zjawiska lekceważenia przez dyrekcje szkół tej formy wychowania do i przez kulturę... **Film wciąż może pomóc literaturze.**

Teza tej książki jest następująca:

#### FILM W DYDAKTYCE OBŁASKAWIA LITERATURĘ.

Nie tylko w dydaktyce zresztą – o czym świadczą gwałtowne skoki poczytności książek spopularyzowanych przez adaptacje (dzieł tak odmiennych, jak *Pożegnanie z Afryką*, *Władca Pierścieni*, seria o Harrym Potterze, powieści Katarzyny Grocholi czy cykl *Zmierzch*). Język filmu nadal łatwiej niż środki wyrazu innych sztuk znajduje drogę do wrażliwości masowego odbiorcy. Dlatego film wciąż ma szansę pomóc literaturze, a szansy tej polonista nie powinien marnować. Chciałbym w tej książce postawić również tezę drugą:

---

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> Jedną z najciekawszych inicjatyw jest ogólnopolska akcja Stowarzyszenia „Nowe horyzonty edukacji filmowej”.

## KONTAKT Z LITERATURĄ POMAGA W ODBIORZE FILMU.

Świadomość istnienia elementów kompozycji dzieła, sposobów ich łączliwości, wieloznaczności motywów w kombinacji z innymi, postrzeganie tekstu kultury jako zorganizowanej wypowiedzi artystycznej, której trzeba nadać znaczenie – te aspekty nastawienia odbiorcy wobec dzieła kształci dydaktyka literatury. One także powinny cechować umiejętność istnienia w kulturze w ogóle. Szkolna interpretacja dzieł pisarzy i poetów – skłaniająca do skupiania uwagi odbiorcy na ich literackości – może stać się przygotowaniem do postrzegania także innych tekstów kultury poprzez pryzmat ich tworzywa i jego uformowania. W taki sposób literatura może pomóc filmowi.

\* \* \*

Niniejsza praca nie jest prezentacją nowego, kompletnego w swej strukturze i spójnego modelu kształcenia literacko-kulturowego. Praca z filmem nie może bowiem stanowić obligatoryjnego i wszechobecnego komponentu działań polonisty, zatem model taki nie byłby uprawniony. Literaturocentryczny charakter dydaktyki polonistycznej nie powinien być podważony (choć niekoniecznie rozumiem przez to miażdżącą ilościową przewagę kontaktów z książką nad spotkaniami z innymi tekstami kultury). Chcę w tej pracy natomiast zaprezentować i zaproponować strategię wykorzystywania filmu fabularnego w dydaktyce literatury – przekonany, że taka „okołofilmowa” strategia w szkolnej pracy z prozą, poezją, dramatem może oddać „młodzieży chowaniu” trudne do przecenienia usługi.

Pierwsze dwie części pracy zawierają próbę uzasadnienia pomysłu wprowadzenia w obszar dydaktyki polonistycznej wyraźnego komponentu o charakterze okołofilmowej strategii kształcenia. Argumenty wspierające wspomniany pomysł koncentrują się wokół – odnotowanych przez teorię filmu i literaturoznawstwo – licznych paraleli łączących proces czytania ze zjawiskiem odbioru filmu. Druga grupa argumentów wywodzi się z długoletniej (i nie tylko rodzimej) tradycji wykorzystywania filmu fabularnego w dydaktyce kulturowej.

W części trzeciej przedstawiam – wspartą na ustaleniach współczesnego dyskursu humanistycznego – ramową propozycję „szkolnego filmoznawstwa” wspierającego kształcenie literacko-kulturowe, zaś części od IV do VI zawierają prezentację komponentów proponowanej strategii (dotyczących zagadnienia narracji, filmowego czytania tekstu i poetyckich sposobów mowy kina). W zakończeniu tłumaczę się z decyzji pominięcia pewnych obszarów zagadnień oraz podkreślam wielofunkcyjność wchodzących w skład strategii narzędzi dydaktycznych.





# CZEŚĆ I

## Literatura, film, czytanie

Przyczyny, dla których poloniści w swej pracy dydaktycznej od lat zajmują się, między innymi, filmem i dla których powinni to czynić częściej, staranniej, nowocześniej i konsekwentniej, 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).

Mam 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 oształamiający 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: wędrówka 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. Najłatwiejszym do wyodrębnienia, choć jednocześnie licznym i ważnym przyczynom programowym poświęcone są cztery ostatnie podrozdziały części II.

Dla polonisty nieszczerólnie zainteresowanego filmem, ceniącego dziedzinę X Muzy na równi z teatrem, muzyką, plastyką (czy – zgoła – niżej od nich), przyczyny bezpośrednie stanowiąc będą podstawowy, często jedyny asumpt do wykorzystania motywów filmowych w pracy dydaktycznej. Przyczyny te wynikają z dyrektyw zawartych w podstawie programowej, ministerialnym dokumencie określającym zadania edukacyjne wszystkich typów szkół. Twórcy programów i podręczników, kreując rozbudowane, autorskie koncepcje kształcenia, muszą uwzględnić 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 odpowiedzialnego kształcenia literacko-kulturowego bez komponentu dotyczącego kultury audiowizualnej. W niej bowiem współczesny człowiek zanurzony jest od wczesnego dzieciństwa, ona stanowi nasze najbliższe środowisko, które zmieść mógłby tylko światowy kataklizm. Przestrzenia, z którą obcujemy coraz częściej, i to na każdym kroku, stał się ekran z ruchomymi obrazami połączonymi z dźwiękiem. Kod filmowej narracji stał się współcześnie wiodącym paradygmatem narracyjności w ogóle i stopniowo zastępuje (jednocześnie wypiera i pochłania) kod literatury. W istocie nic w tym dziwnego, obie dziedziny są wszak mocno spokrewnione.

Refleksja o edukacyjnej roli filmu pojawiła się w polskiej myśli filmoznawczej i dydaktycznej już w latach 30. XX wieku, pojedyncze głosy na ten temat rozbrzmiewały także wcześniej. Pomysł kształcenia o filmie, dla filmu, przez film zyskał na przestrzeni 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. Wspomnimy 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 postrzeganiu 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 – JEŹYK CZY JAKBY JEŹYK?

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. Dominującą wśród nich była powieść, której zadanie określił Joseph Conrad jako „oddawanie najwyższej sprawiedliwości widzialnemu [podkr. moje – W.B.] światu”<sup>1</sup>. Cóż innego mogliby powiedzieć twórcy filmów o swojej profesji? Mogliby dodać i inne słowa Conrada, wedle których powieść (a przecież i film) jest apelem do „naszej zdolności doświadczenia zachwytu i podziwu nad światem”<sup>2</sup>, i dorzucić opinię Siegfrieda Kracauera (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 załogi Narcyza*, cyt. za: M.P. Markowski, *Życie na miarę 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 widzialnemu światu”, to jednak wymiar tej sprawiedliwości był – przynajmniej w momencie narodzin kina – nieco innego rodzaju niż ten wspomniany przez Conrada. Sztuka „nowej widzialności” zachwycała 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 posłannictwa, któremu wierne były wielkie, literackie poprzedniczki.

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

Dziś dodalibyśmy – film ambitny, artystyczny, wysokiego lotu – co nie oznacza, że kino komercyjne jest zawsze pozbawione wymiaru refleksyjnego i ogranicza się do błażej 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. Powtórzmy za Kracauerem – wypracowany na przestrzeni dziejów kultury sens istnienia epiki literackiej i filmu fabularnego jest w istocie bardzo zbliżony: powiedzieć coś ważnego o ludzkiej egzystencji w sobie właściwy sposób.

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

---

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

<sup>4</sup> Tamże.

„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 małej orkiestry miała wzmacniać wymowę filmowych środków wyrazu i uczytelnić 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 związki 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 Mukařovský). 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.

Przyliterackość filmu, podobnie jak i jego status sztuki odrębnej, samodzielnej i samowystarczalnej stanowią niemal biegunowo odległe od siebie kwalifikacje. W historii refleksji filmowej towarzyszyły sobie od jej zarania, a ich nacechowana wzajemną tolerancją kohabitacja przetrwała do dziś. Oba stanowiska mogą 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 Balázsa (1884-1949). Dostrzegając zarówno literacką proveniencję filmu, jak i jego znakową odrębność, Balázs łączył niejako w swej refleksji oba nurty teorii filmu. „W swojej książce z 1924 roku (...)

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”<sup>6</sup>, 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 uwielokrotniania produktów ducha, do ich rozpowszechniania i, podobnie jak ongiś wynalazek druku, będzie miała nie mniejszy wpływ na kulturę ludzką.<sup>7</sup>

Film przejmuje 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 Baláza 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 odłogach 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 rozszczępiony przez inny, przeciwny mu porządek wyrażania i pokazywania. „Twarz ludzka i mimika twarzy odzwierciedlają 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 głębołą. 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, *Wybór pism*, Warszawa 1987, s. 52-53.

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

Fascynacja Balázsa filmowymi środkami wyrazu i jego marzenia o uniwersalnym języku obrazów, obywatelującym się bez słów, są dziś świadectwem ducha tamtych czasów – romantycznej epoki tworzenia „nowej kultury wyrażania”. Oddając Balázswi 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 – miałyby 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 hieroglifów 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 „pisanie” 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 metonimii i metafory, w których dostrzegał 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 dostrzegał „analogię prawie całkowitą”<sup>10</sup>. W lingwistyczno-gramatycznym nurcie refleksji filmowej lokował się słynny i wydawany do dziś *Język filmu* Jerzego Płażewskiego (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)? Wcale 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 prymacie 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 Alicji*, 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, ambiwalentnego 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 wyrazu można (jedynie w cudzysłowie) nazywać „językiem”, który stanowiłby

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/niejęzykowości filmu, nie zdołał uniknąć meandrów argumentacji pierwszego z członów swej ambiwalentnej i nieco paradoksalnej tezy. Skoro wspomniał o „określonych elementach”, musiał „zabawić się” w ich wskazywanie. Wyróżnił zatem rozmaite kategorie obrazu (stanowiącego podstawową część wypowiedzi filmowej) – poczynając od najmniejszej: widemy, kademy, edemy, które – jak słusznie komentuje teorię Wortha Piotr Witek –

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 wariacie metafory języka filmu (...) mamy do czynienia z luźnym związkim 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 osvajania filmu jako systemu przyjęzykowego.<sup>15</sup>

Swoją teorią Worth zwięźle 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 oswajania 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

---

<sup>15</sup> P. Witek, *Kultura. Film. Historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Lublin 2005, s. 88-89.

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

swych 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 niemego formułował Riciotto 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 jedynej 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 Balzása i Canuda – choć nie tym samym torem – biegly 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 naśladuje gramatyki języka werbalnego. Zbliżoną (choć nie tożsamą)

---

<sup>17</sup> R. Canudo, *Reflections sur le septieme 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 odkrywcość sądów, powtarza się określenie *to infer* („wnioskować”, „dedukować”, „konkludować”) jako nazwa aktywności odbiorcy filmu, która wspiera się na wykorzystaniu strategii symbolicznych. Amerykański badacz postrzega 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 [będących 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 „podejście (przecucie, 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 malarskim, 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 wyraźny odwrót filmoznawstwa od koncepcji filmu jako języka w sensie ścisłym miał swe główne przyczyny 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 teoria 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 genealogią 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 „najważniejszą i najbardziej samodzielną 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 tradycyjna 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 proveniencji takiej koncepcji tekstu można dostrzec w dokonanym 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 przyjęzykowy. 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 adresatów.<sup>22</sup>

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

Trzeba w tym miejscu – na prawach dłuższej dygresji – nawiązać 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 Geertza (1926–2006), postrzegającego całą kulturę w kategoriach tekstu. Wspomniana wyżej Ricoeurowska lista cech dystynktywnych tekstu jest na tyle obszerna, iż uniwersum zjawisk, które jawią się tekstualnie postrzegającemu 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 rzeczywiste”<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, występują 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. Nycz, *Tekstowy świat*, Kraków 1993, s. 43.

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

<sup>25</sup> Tamże, s. 39.

tekstualność ołówka czy kombinerek staje się wysoce metaforyczna. 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, zobiektywizowany wynik współdziałania i twórczej aktywności wielu pokoleń, zdolny do rozprzestrzeniania 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 postrzegania 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> *Słownik pojęć i tekstów kultury*, red. naukowa E. Szczesna, 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 Rolanda Barthes'a i Christiana Metza.<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 fotogramów; 3) znaki zdynamizowane. Koncepcja Eco skomplikowała dyskurs filmoznawczy, włączając doń pojęcie **kodu**, a więc opanowanej 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 rekonstruowaną przez analityka, a więc rzeczą całkowicie abstrakcyjną. Tekst natomiast – zdaniem Metza – 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. Hendrykowscy, 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. Prałowska, „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 czołowego myśliciela w dziejach 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 Łotmana, 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 nierozzerwalnie złączone, 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 podpowiedzi Michela Foucaulta, aby zawiesić pytanie o możliwość takiej kwalifikacji filmu oraz

zawiesić zarówno punkt widzenia oparty na *signifie* (...), 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 dylemat i przyjąć konkretną perspektywę badawczą:

Nie uchylając się (...) od samej hipotezy językowości filmu, przydajemy jej zasadniczo odmiennej sankcji. Takiej, która wyklucza językową – na wzór języka naturalnego – organizację znaków w obrębie tekstu, a więc i wszelkie metaforyzacje epistemologiczne związane z taką hipotezą, identyfikuje natomiast wyłaniający 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 wyościły sobie miejsce w teorii filmu (jak również w szerszej pojętej teorii kultury), choć sankcja ich stosowania jest raczej hermeneutyczno-semiotyczna niż lingwistyczna. Współczesna refleksja filmoznawcza bliska jest zaproponowanej przez S.J. Schmidta kategorii „dzieła–tekstu”<sup>34</sup>, która, z grubsza rzecz ujmując, usiłuje pogodzić „materiałowość 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 twórca koncepcji „dzieła–tekstu”, jako konstruktywista, 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 konstruktywizmu poznawczego, można by określić tekst jako uwolnione od intencji autora utrwalenie „powiedzianego”, niezmiennie otwarte na każdą próbę wpisania weń znaczenia. Współczesna myśl filmoznawcza podąża tym właśnie tropem, przyjmując wynikające z takiej koncepcji filmowego tekstu konsekwencje.

Jeśli tekst będziemy 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 metafora 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, *Histories & Discourses. Rewriting Constructivism*, Exeter 2007.

<sup>35</sup> A. Gwóźdź, 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 strategii 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 wznawianej, 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 przyczyniały się do awansu filmu, inne jednak utrudniały jego rozwój, zacierały specyfikę 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. Wylimitowało to funkcję hamującą jego rozwój. Od kiedy film zdobył dostatecznie bogaty repertuar własnych środków wyrazowych,

---

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