

OD REDAKCJI

MYŚL I IGRZYSKA

W roku 1948 w swoim manifeste artystycznym Alexandre Astruc pisał: „Po przejściu – kolejno – przez stadium jarmarcznej atrakcji, przez stadium rozrywki analogicznej do teatru bulwarowego, czy wreszcie – sposobu utrwalania obrazów epoki, kino stopniowo staje się językiem. Językiem, czyli formą, w której i poprzez którą artysta może wyrazić swoją myśl, bez względu na to, jak byłaby ona abstrakcyjna, albo przekazać swoje obsesje, dokładnie tak, jak robi to dziś w eseju albo powieści. [...] Tymczasem żadna dziedzina nie może być przed kinem zamknięta. Najbardziej ascetyczna medytacja, zastanawianie się nad ludzką kondycją, psychologia, metafizyka, idee, namiętności – mieszczą się ściśle w jego kompetencjach”¹.

Prognozy Astruca co do możliwości i przyszłości filmu „wyrażającego myśli”² w pewnym stopniu ziściły się w epoce „piszących kamerą”³ wielkich twórców (Felliniego, Bergmana). Dziś, na progu drugiej dekady wieku dwudziestego pierwszego, można jednak odnieść wrażenie, że historia kina zatoczyła koło, by powrócić do jego bulwarowej postaci, że ludyczna funkcja filmu stała się znowu pierwszoplanowa (jeśli nie jedyna), co więcej – że uwikłane w tryby olbrzymiej maszyny komercji kino utraciło swoje intelektualne kompetencje i wyzbyło się aspiracji bycia „sztuką prawdy i niuansu, z których wyłania się również to, co niematerialne”⁴.

Wrażenie to spotęgowane zostało przez widoczne już od pewnego czasu konsekwencje przemian, które dokonały się na przełomie wieków. Małe kina,

¹ A. Astruc, *Narodziny nowej awangardy: kamera-pióro*, tłum. T. Lubelski, w: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 63.

² Tamże, s. 64.

³ Tamże, s. 66.

⁴ G. Dulac, *Istota kina – wizualizacja myśli*, tłum. I. Dembowski, w: *Europejskie manifesty kina*, s. 177.

oferujące widzom różnorodny, w tym także ambitny repertuar, zostały wyparte przez multipleksy, które – często przypisane do centrów handlowych, owych współczesnych jarmarków – starają się sprzedać swój towar jak najliczniejszej grupie klientów, ignorując publiczność bardziej wymagającą i mniej podatną na perswazyjne oddziaływanie marketingu.

Należy jednak wziąć pod uwagę fakt, że kino jest tą dziedziną, w której bardziej niż w innych widoczne jest zacieranie się granicy między kulturą wysoką a popularną – tendencja w pewnym sensie obecna w całej kulturze jako swoisty znak czasu. Filmy o silnym walorze artystycznym, wymagające od widza intelektualnego zaangażowania, stały się wprawdzie zjawiskiem niszowym, ale problemy i tematy zarezerwowane dla kina ambitnego przetrwały sobie drogę do produkcji o charakterze komercyjnym (nie jest to zjawisko nowe – wystarczy przypomnieć gangsterskie filmy noir czy choćby westerny z połowy ubiegłego wieku). Upraszczające byłoby twierdzenie, że w poszukiwaniu nowych, oryginalnych pomysłów scenarzysty i reżyserzy zmuszeni są wykraczać poza ograniczony rezerwuwar motywów kina popularnego. Może należałoby wysnuć stąd wniosek, że twórcy filmów, przy całej swej uległości wobec presji mechanizmów rynkowych, nie uwolnią się od poszukiwania sensu, od refleksji nad ludzką kondycją, dobrem i złem czy ostateczną racją istnienia, że rezygnując z misji sublimowania gustów publiczności i dążąc do zaspokojenia najbardziej powszechnych oczekiwań, muszą uwzględnić także tę potrzebę. Czy jednak widz, dla którego kino jest przede wszystkim mniej lub bardziej atrakcyjną formą spędzania czasu, istotnie taką potrzebę odczuwa?

Tak jak zapewne przed kilkudziesięciu laty, film jest dla człowieka alternatywną rzeczywistością, w której przekraczać można zarówno granicę fikcji, jak i granice tego, co społecznie akceptowane. Fabryka marzeń, dzięki rozwiniętej technice potęgując iluzję, w większym niż dawniej stopniu pozwala zaspokoić pragnienie bardziej ekscytujących doświadczeń, bardziej intensywnego życia wyzwolonego z monotonii codzienności i dać złudzenie spełnienia (popularność gier komputerowych, będących niejako interaktywną wersją popularnych filmów, wyraźnie wskazuje na żywotność tego pragnienia). Oko kamery pozwala oglądać przedstawioną rzeczywistość nie tylko z punktu widzenia reżysera, ale i z punktu widzenia poszczególnych bohaterów, sprzyja więc identyfikacji, umożliwiając widzowi zwielokrotnioną zastępczą egzystencję. Czy zatem publiczność zapelnia sale kinowe w poszukiwaniu „pięknego autokłamstwa”? Czy jej pragnienia poznawcze wykraczają poza szeroko rozumiany voyeurizm, który – jak pisze Maria Kornatowska – stanowi istotę kina⁵? Czy wreszcie wśród owych pragnień mieści się także, choćby tylko intuicyjna, nadzieja, że

⁵ Por. M. Kornatowska, *Eros i film*, KAW, Łódź 1989, s. 12-16.

obraz filmowy uczyni widzialnym to, co ukryte, i pozwoli doświadczyć uczestnictwa w tajemnicy?

Może kino intelektualne, angażujące język ruchomego obrazu w refleksję filozoficzną, podejmujące problemy moralne, społeczne, psychologiczne i teologiczne, stanowi pewną kulturową hybrydę, uroczą ślepą uliczkę w historii tego medium? Może film ze swej istoty ma przede wszystkim dostarczać rozrywki, opartej na rosnących możliwościach techniki i swoistej fascynacji tymi możliwościami – wszak ten rys stanowił o specyfice kina zarówno w okresie jego jarmarcznego niemowlęctwa, jak i w czasach techniki 3D. Przypuszczenia te, które zdają się znajdować potwierdzenie w statystycznych danych dotyczących oglądalności poszczególnych filmów i w ich wynikach finansowych, odrzuciliby stanowczo na przykład organizatorzy krakowskiego Festiwalu Filmu Filozoficznego, głoszący radykalną tezę, że tworzenie filmów zawsze jest uprawianiem filozofii⁶.

Niezależnie od tego, czy przyznamy im rację, rozstrzygnięcie tej kwestii wymaga – ponieważ jest to kwestia istoty – metody filozoficznej. Taki punkt widzenia przyjmują Stanley Cavell i Karen Hanson w prezentowanych w niniejszym numerze „Ethosu” tekstach z zakresu ontologii filmu. Cavell prowadzi czytelnika ku odpowiedzi na pytanie, czym jest film, rozważając między innymi relację tego medium do rzeczywistości oraz relację widza do oglądanych na ekranie wydarzeń – swoiste „wysiedlenie” człowieka z jego stałego miejsca w świecie. Czy dystans ten nie jest podobny do postawy wobec świata, która umożliwia uprawianie filozofii? Hanson zaś polemizuje wprost z poglądami Astruca, podając w wątpliwość tezę, że film jest językiem i że mógłby zająć miejsce filozofii – jednak za cenę wyrzeczenia się wizualności. Proponuje też takie rozumienie relacji filmu i filozofii, w którym obydwie dziedziny zachowują swoją tożsamość i wzajemnie się wspierają.

W obecnym tomie „Ethosu” dominują jednak nie ogólne rozważania filozoficzne, lecz analizy sposobów, w jakie kino współczesne faktycznie podejmuje temat transcendencji, według Astruca należący do zakresu kompetencji sztuki filmowej. W krytycznych analizach Krzysztof Kornacki, Mariola Marczak i Piotr Kletowski pokazują różne znaczenia nadawane pojęciu transcendencji: od sensów inspirowanych dojrzałą świadomością teologiczną po całkiem fantastyczne, i badają środki artystyczne stosowane do ich wyrażania. Filmowe przedstawienia śmierci i wewnętrznej przemiany stały się przedmiotem rozważań Waldemara Frąca i ks. Andrzeja Lutra. Omawiają oni, odpowiednio, tryptyk Andrzeja Wajdy inspirowany opowiadaniem Jarosława Iwaszkiewicza, przede wszystkim *Tatarak*, oraz filmy młodych reżyserów reprezentujących

⁶ Zob. M. Dudziuk, S. Szczepańska, *Filmowanie jest filozofowaniem*, „Mêlée”, 5(2009) nr 1, s. 6-12.

kino niezależne. Przeglądowy artykuł Marka Kotyńskiego CSSR o filmach, w których starano się uchwycić „fenomen” Jana Pawła II, może pomóc w zrozumieniu trudności, przed jakimi stają twórcy dążący do pokazania tego, co niewidzialne. Swoisty kontrapunkt dla artykułów poświęconych poszukiwaniu przez sztukę filmową „tego, co zakryte”, stanowi artykuł Magdaleny Dylewskiej na temat Jana Damasceńskiego teologii ikony.

Chociaż większość autorów tego tomu skupia uwagę na filmowych obrazach transcendencji, nie pominięto w nim dyskusji o kinie prezentującym rzeczywistość „tego świata”: Joanna Wojnicka kreśli wizerunek kina rosyjskiego ostatniego dwudziestolecia, Mateusz Werner pisze o kinie polskim; obydwójce mówią zarówno o historii kina, jak i o przedstawianiu w kinie historii oraz dotyczą problematyki relacji filmu i polityki, czy też uprawianej za pomocą filmu polityki historycznej. Teraźniejszości kina zaś, diagnozie jego stanu, poświęcili uwagę Marcin Adamczak i Jerzy Płażewski. Teoretyczny artykuł Adamczaka poświęcony jest kinu hollywoodzkiemu, które – jak pisze autor – w czasach globalizacji jest również naszym kinem. Płażewski zaś przedstawia problem braku w repertuarze polskich kin ważnych filmów zagranicznych i wysuwa postulaty praktyczne, zmierzające do zmiany tej sytuacji.

Film nie tylko łączy w sobie różne dziedziny sztuki, lecz może je także uczynić swoim tematem bądź sam stać się tematem jednej z nich. Pierwszy z tych dwóch przypadków jest przedmiotem rozważań Macieja Nowaka, który pisze o filmowaniu jazzu, o korzyściach, jakie meloman czerpie z „ogłądania” muzyki, i twierdzi, że trafne jej pokazywanie, dzięki coraz doskonalszej technice, może służyć wydobyciu „czynnika ludzkiego” w sztuce. Drugi rodzaj spotkania filmu z inną dziedziną twórczości artystycznej opisuje – i dokumentuje licznymi ilustracjami – Maria Kurpik, przedstawiając historię zjawiska, jakim jest polski plakat filmowy, bardzo ceniony w świecie i przeżywający obecnie swoje odrodzenie.

W dyskusję nad możliwościami i funkcją kina wpisuje się również rozmowa przeprowadzona przez ks. Andrzej Lutra z Andrzejem Wajdą. Reżyser opowiada w niej między innymi o roli filmu – ruchomego obrazu – w czasach PRL-u, gdy słowa poddawane były ostrej cenzurze; obraz, który – jako metafora – był wolny, umożliwiał twórcom autentyczne porozumienie z widzami.

Czy zatem widzowie, a także twórcy kina, potrzebują refleksji – obecnej w filmie i pobudzanej przez film – nad sprawami dla człowieka podstawowymi i ostatecznymi? Artykuły zebrane w „filmowym” numerze „Ethosu” wskazują, że potrzeba ta, chociaż – jak sugerują autorzy – wyrażana bywa w sposób nieadekwatny do swojej wagi, jest wciąż żywa. Pozostaje pytanie, czy może ona obumrzeć albo zostać przytłumiona – z jednej strony przez pragnienie zysku, z drugiej przez pragnienie rozrywki – na tyle, żeby nie wyrażała się już w twórczości filmowej.

Jeśli wierzyć filozofom, potrzeba ta związana jest istotowo z człowieczeństwem i zawsze znajdują się tacy, którzy w zgiełku igrzysk zachowują pragnienie, żeby – jak miał powiedzieć Pitagoras – „zobaczyć i pilnie się przypatrzeć, co i w jaki sposób się tam odbywa”⁷, i którzy – jak chciał Cynceron – „gorliwie dociekają istoty rzeczy”⁸. Jeśli więc wierzyć filozofom, chociaż igrzyska pozostaną igrzyskami, chociaż kino zawsze pozostanie rozrywką, rynkiem, przemysłem – myśl poszukująca istoty rzeczy zawsze znajdzie w nich dla siebie miejsce.

Redakcja „Ethosu” składa podziękowania ks. dr. Andrzejowi Lutrowi za wszechstronną pomoc w realizacji tego tomu.

M. Ch., P. M.

⁷ C y c e r o n, *Rozmowy tuskulańskie*, tłum. J. Śmigaj, w: tenże, *Rozmowy tuskulańskie, O starości, O przyjaźni, O wróżbiarstwie*, PWN, Warszawa 2010, s. 172.

⁸ Tamże.