



Wydawnictwo
Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego
w Olsztynie

media
kultura
komunikacja
społeczna

12/2
2016

Tytuł kwartalnika w języku angielskim: „Media – Culture – Social Communication”

Rada Naukowa

Zbigniew Anculewicz (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski),
Irena B. Czajkowska (Uniwersytet Opolski), Bernadetta Darska (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski),
Marek Haltof (Northern Michigan University), Maria Hołubowicz (Université Stendhal – Grenoble),
Henryka Ilgiewicz (Instytut Badań Kultury Litwy), Jurij Władimirowicz Kostjaszow
(Bałtycki Federalny Uniwersytet im. E. Kanta), Andrzej C. Leszczyński (Uniwersytet Gdański),
Walery Pisarek (Uniwersytet Jagielloński), Małgorzata Radkiewicz (Uniwersytet Jagielloński),
Agata Zawiszewska (Uniwersytet Szczeciński),
Dorota Zaworska-Nikoniuk (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski)

Redakcja

Andrzej Staniszewski (redaktor naczelny)
Miłosz Babecki (zastępca redaktora naczelnego)
Mariola Marczak (zastępca redaktora naczelnego)
Urszula Doliwa (redaktor)
Marta Więckiewicz-Archacka (redaktor, sekretarz redakcji)
Małgorzata Kubacka (redaktor językowy tekstów polskojęzycznych)
Mark Jensen (redaktor językowy tekstów angielskojęzycznych)

Zbiorcza lista nazwisk recenzentów zostanie zamieszczona w ostatnim numerze roku 2016

Adres redakcji

„Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”
Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski
ul. Kurta Obitzta 1
10-725 Olsztyn
strona internetowa pisma: <http://www.uwm.edu.pl/mkks>

Redakcja informuje, że wersją pierwotną czasopisma jest wydanie papierowe

Projekt okładki

Maria Fafińska

Redakcja wydawnicza

Małgorzata Kubacka

ISSN 1734–3801

© Copyright by Wydawnictwo UWM • Olsztyn 2016

Wydawnictwo UWM
ul. Jana Heweliusza 14, 10-718 Olsztyn
tel. 89 523 36 61, fax 89 523 34 38
www.uwm.edu.pl/wydawnictwo/
e-mail: wydawca@uwm.edu.pl

Nakład 100 egz., ark. wyd. 10,0; ark. druk. 8,5
Druk: Zakład Poligraficzny UWM w Olsztynie, zam. 126

Spis treści

Mariola Marczak	
Wprowadzenie	5

Teoria sztuk audiowizualnych

Alicja Helman	
Summa teorii obrazu Jacques'a Aumonta	9

Szkice o kinie polskim

Marek Lis	
<i>Z dalekiego kraju</i> . Karol Wojtyła widziany z daleka	33
Sławomir Bobowski	
<i>Gdziekolwiek jest, jeśliś jest...</i> Ważne i piękne ogniwo medytacji Krzysztofa Zanussiego o sprawach „najwyższej troski”	43
Mariola Marczak	
Postać filmowa jako nośnik religijnego znaczenia. Ekranowe obrazy osób konsekrowanych w polskim kinie i telewizji od 2000 roku w funkcji socjokulturowego przekazu na temat współczesnej religijności	49

Kino bez granic...

Artur Piskorz	
<i>Aryan Papers: The Polish Connection</i>	73
Kamila Żyto	
Hiszpańskie synestezje. José Val del Omar i <i>Fuego en Castilla</i>	81
Elżbieta Durys	
Łabędzi śpiew tradycyjnego japońskiego kina gangsterskiego: <i>Akta yakuzy</i> Kinjiego Fukasaku	99
Agnieszka Kiejziewicz	
Awangarda 2.0. Obecność artystów niezależnych w Internecie na przykładzie japońskich twórców filmów eksperymentalnych	123
Autorzy	133
Table of content	135

Wprowadzenie

Introduction

Bieżący numer kwartalnika „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” w całości poświęcamy sztuce filmowej. Rozpoczyna go przekrojowy artykuł, w którym Alicja Helman, wybitna znawczyni teorii filmu, w sposób syntetyczny prezentuje rozwój poglądów jednego z najwybitniejszych teoretyków i estetyków filmu na świecie, Jacques’a Aumonta, na temat obrazu filmowego – ontologiczną podstawę sztuki filmowej, a nawet wszelkich sztuk audiowizualnych. Punktem wyjścia, a zarazem osią owego krytycznego omówienia jest monografia J. Aumonta zatytułowana *L’Image*, wydana ostatnio w 2011 roku. Helman celnie klasyfikuje dzieło francuskiego uczonego, a następnie objaśnia koncepcję książki: „[...] autor nie próbował zastąpić dawnych teorii własną, radykalnie nową, lecz wybrał inne rozwiązanie. Otóż Aumont zaproponował rodzaj teorii syntetycznej, na którą składają się, z jednej strony, jego własne obserwacje i sformułowania, z drugiej – wybrane elementy teorii wcześniejszych. Wpisane w odmienny kontekst, uzyskują one nowy walor, brzmią inaczej” (s. 10–11). Podobnie jak w przypadku haseł w *Słowniku pojęć filmowych*, którego A. Helman jest główną autorką, pokazuje ona nie tylko rozwój teorii w czasie, ale też wzajemne nawiązania oraz interferencje z teoriami innych znaczących naukowców humanistów, takich jak Christian Metz czy Roland Barthes, żeby wspomnieć tylko o rodakach Aumonta z dorobkiem najdonioślejszym dla współczesnego filmoznawstwa oraz całej humanistyki.

Kolejny dział poświęcamy polskiemu kinu: artykuły Marka Lisa oraz Sławomira Bobowskiego przypominają dwa filmy z bogatego, niemal półwiecznego dorobku Krzysztofa Zanussiego, autora polskiego i europejskiego kina. Badacze dzielą się w nich refleksjami niepozbawionymi osobistego stosunku do przedmiotu badania, co w części wynika z estetycznych upodobań, w części zaś ze szczególnej atmosfery towarzyszącej jubileuszom artystów od dawna obecnych w polskiej kulturze oraz dla niej istotnych, jak to jest w przypadku „reżysera polskiej inteligencji”, twórcy *Struktury kryształu*, *Iluminacji* i *Barw ochronnych*. Teksty te bowiem rodziły się właśnie w okresie jubileuszu 45-lecia słynnego debiutu K. Zanussiego. Zamknięciem rozważań o polskim kinie współczesnym jest artykuł piszącej te słowa, poświęcony religijności naszych czasów na filmowych i telewizyjnych ekranach. Ściślej rzecz ujmując, badam w nim strukturę oraz funkcje ekranowych wizerunków osób konsekrowanych (księży, zakonników, zakonnic), a te z kolei traktuję jako audiowizualny zapis postaw wewnątrz współczesnego polskiego społeczeństwa wobec Kościoła katolickiego oraz osób, które są jego znakiem i mu służą. Tym samym traktuję utwory audiowizualne jako rodzaj dokumentów socjologicznych, toteż analizie poddaję różnorodne filmy powstałe od 2000 roku, bez względu na ich wartość artystyczną, gatunek czy znaczenie danej postaci w całości utworu.

Najobszerniejsza część tomu nosi tytuł „Kino bez granic...”, ponieważ umieściliśmy w niej analizy filmów z różnych, odległych od siebie stron świata, takich

jak Hiszpania i Japonia, ale także dlatego, że teksty, które można tu przeczytać, świadczą o przekraczaniu granic i ograniczeń tkwiących w obrębie sztuk audiowizualnych, przykładowo tych wyznaczonych przez konwencje gatunkowe (Elżbieta Durys, *Łabędzi śpiew tradycyjnego japońskiego kina gangsterskiego: Akta yakuzy Kinjiego Fukasaku*), fono-fotograficzne tworzywo i możliwości percepcyjne (Kamila Żyto, *Hiszpańskie synestezje. José Val del Omar i Fuego en Castilla*). Wreszcie mowa jest o przekraczaniu fundamentalnych granic ontologicznych, które dawniej wyznaczały sposób istnienia dzieła filmowego, dziś zaś ich płynność czyni z filmu element komunikacji interaktywnej, od dawna określanej mianem komunikacji (a za nią – także kultury) 2.0 (Agnieszka Kiejziewicz, *Awangarda 2.0. Obecność artystów niezależnych w Internecie na przykładzie japońskich twórców filmów eksperymentalnych*).

W jakimś sensie przekraczaniem granic czasu jest praca historyka filmu, który odzyskuje przeszłość dla teraźniejszości, posługując się źródłami zastanymi. Tak czyni Artur Piskorz, relacjonując efekty własnych badań pozwalających na wzbogacenie naszej wiedzy o niezrealizowanym projekcie, który miał być produkowany przez Stanleya Kubricka we współpracy ze Studiem Filmowym „Tor” na początku lat dziewięćdziesiątych.

Mam nadzieję, że lektura niniejszego tomu „Mediów – Kultury – Komunikacji Społecznej”, w którym prezentujemy fragment dorobku polskiego filmoznawstwa, wzbogaci Czytelnika o nową wiedzę na temat polskiej kultury, a kultury audiowizualnej, w tym filmu fabularnego, w szczególności.

Mariola Marczak

Teoria sztuk audiowizualnych

Alicja Helman

Summa teorii obrazu Jacques'a Aumonta

Słowa kluczowe: obraz, ekspresja, aura, plastyczność (ang. *plasticity*), analogia, realizm

Key words: image, expression, aura, plasticity, analogy, realism

Teoria obrazu pojawia się w myśli filmowej od samych początków refleksji nad kinem aż do czasów dzisiejszych. Śledzenie ewolucji poglądów na temat obrazu¹ okazuje się zajęciem pasjonującym, ale nie jest to z pewnością jedyna możliwość potraktowania tego tematu. Niemniej po dokonaniu takiego rekonesansu można się upewnić, że odpowiedź na pytanie „Qu'est-ce que le cinéma?”² [Czym jest kino], powracające bardzo często³, zarówno w pracach *stricte* naukowych, jak i popularnych, wskazuje na to, że status obrazu filmowego ma fundamentalny charakter. Wszelka refleksja nad kinem zaczyna się od obrazu.

Pomijając ujęcie historyczne, można wyróżnić kilka odmiennych sposobów potraktowania danego tematu. Pierwszy wynika z progresywnego podejścia do materiału. W myśl tego założenia osoba zajmująca się teorią (w tym przypadku – teorią obrazu) ma do czynienia ze swego rodzaju „postępem”: teorie starsze zastępują bądź „unieważniają” te poprzednie, bądź przynajmniej je modyfikują czy dopełniają. Od każdego kolejnego autora oczekuje się, że zaproponuje koncepcję, która będzie w oczywisty, uderzający sposób inna. Swego czasu ewenementem była *Ontologia obrazu fotograficznego* André Bazina⁴, ostatnią bodajże rewelacją w tej mierze – książka Gilles'a Deleuze'a⁵.

Pojęcie obrazu zawiera w sobie złożony kompleks zagadnień, które wprawdzie można ująć całościowo, ale celem bardziej szczegółowego, dogłębnego ich opracowania teoretycy odwołują się do aspektowego podejścia, biorąc pod uwagę na przykład kwestię percepcji, rolę aparatów pośredniczących (w przypadku obrazu fotograficznego, filmowego, wideo, komputerowego), ontologiczny status obrazu, jego charakter estetyczny czy pełnione przezeń funkcje. Badacz ma do czynienia także z tekstami, w których problem rozumienia obrazu wiąże się z rozwojem technik jego analizy i interpretacji. Historycy myśli filmowej próbują też ustalić kanon, dzięki któremu podstawowa wiedza o obrazie staje się materiałem kolejnych podręczników.

¹ Por. hasło *Obraz*, w: *Słownik pojęć filmowych*, t. 6: *Przedstawienie, obraz, pismo, znaczenie*, red. A. Helman, Wrocław 1994, s. 47–121.

² Tytuł książki André Bazina, która w wydaniu jednotomowym ukazała się nakładem Edition du Cerf (Paris 1975).

³ Sama mam w swoim dorobku dwa wydania książki o tym tytule. Por. A. Helman, *Co to jest kino? Panorama myśli filmowej*, Warszawa 1978; wyd. 2, Kraków 1992.

⁴ A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: tegoż, *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 9–17.

⁵ G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz – ruch. 2. Obraz – czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008.

Jacques Aumont napisał poświęconą obrazowi książkę, która nie należy do żadnej z wymienionych powyżej kategorii. Po raz pierwszy *L'Image* została opublikowana w 1990 roku, ponownie – w wersji zmienionej i rozszerzonej – w 2011 roku⁶. Jest to jedyna książka tego autora przełożona na język angielski, nie licząc prac współautorskich.

Aumont urodził się w 1942 roku w Awinionie. Uważany jest za jednego z najwybitniejszych francuskich teoretyków filmu, uczniów Christiana Metzsa, takich jak Michel Marie, Marc Vernet i Alain Bergala. Współpracował z nimi, pisząc książki *Esthétique du film*⁷ i *L'Analyse des films*⁸. Nie od razu jednak zajął się filmem. Ukończył politechnikę i pracował jako inżynier w latach 1965–1970. W 1967 roku przyłączył się do redakcji „Cahiers du cinéma”, z którą rozstał się w 1974 roku. Ostatecznie wybrał karierę uniwersytecką. Obecnie emerytowany, był wykładowcą na Sorbonne Nouvelle – Paris 3, która w 1970 roku zaprosiła do współpracy grupę z „Cahiers” (Pascal Bonitzer, Pascal Kane, Pierre Baudry, Jean-Louis Comolli) celem utworzenia specjalizacji filmowej. W 1976 roku Aumont opuścił Paryż i przez kilka lat pracował w Lyonie; na Sorbonę wrócił w 1983 roku. Wykładał wielokrotnie na uczelniach zagranicznych⁹. Jest autorem wielu książek poruszających różne tematy, wśród których przeważają pozycje poświęcone teorii i estetyce filmu. Jego publikacje mają często dwie wersje: starszą i nowszą (na przykład *Montage Eisenstein* z 1979 i z 2005 roku). Ostatnią z nich jest wydana w 2013 roku niewielka książeczka *Que reste-t-il du cinéma*¹⁰.

Gdy przyjrzeć się bliżej obfitemu dorobkowi Aumonta, nietrudno dostrzec, że problematyka obrazu była dla niego tematem najważniejszym, do którego stale powracał i którym zajmował się także wcześniej, nim opublikował *L'Image*, książkę będącą summą teorii obrazu. Nie jest to teoria, ściśle rzecz biorąc, samego Aumonta, co niektórym recenzentom nasunęło wątpliwości, jak właściwie należałoby ją oceniać w sytuacji, w której autor nie próbował zastąpić dawnych teorii własną, radykalnie nową, lecz wybrał inne rozwiązanie. Otóż Aumont zaproponował rodzaj teorii syntetycznej, na którą składają się, z jednej strony, jego własne obserwacje i sformułowania, z drugiej – wybrane elementy teorii wcześniejszych. Wpisane w odmienny kontekst, uzyskują one

⁶ J. Aumont, *L'Image*, Paris 1990; wyd. 2, Paris 2011. Posługuję się przekładem angielskim Claire Pajackzowskiej. Por. J. Aumont, *The Image*, London 1997 (z uwzględnieniem zmian z drugiego wydania francuskiego).

⁷ Por. J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet, *Esthétique du film*, Paris 1983. Książka ukazała się w przekładzie na 11 języków.

⁸ Por. J. Aumont, M. Marie, *L'Analyse des films*, Paris 1988. Przekład polski na podstawie drugiego wydania (2004): J. Aumont, M. Marie, *Analiza filmu*, tłum. M. Zawadzka, Warszawa 2011.

⁹ Aumont miał w swoim życiorysie także inny rodzaj doświadczeń. Wystąpił jako aktor w dwu filmach krótkometrażowych: *La fille de Prague avec un sac lourd* (1979) i *Quel soulagement* (1980). W 2011 roku pojawił się jako on sam w dokumencie *À voir absolument: 1963–1973. Dix années aux Cahiers du cinéma* (reż. J.-L. Comolli).

¹⁰ Por. J. Aumont, *Que reste-t-il du cinéma*, Paris 2013. Por. także obszerny artykuł Łucji Demby poświęcony tej pozycji pt. *Teoretyk filmu w świecie ruchomych obrazów. Que reste-t-il du cinéma Jacques'a Aumonta*, [online] <https://www.academia.edu/13611955/Teoretyk_filmu_w_świecie_ruchomych_obrazów>, dostęp: 15.03.2016.

nowy walor, brzmią inaczej. Są w tej książce elementy polemiczne, pochodzące od samego Aumonta, są też „polemiki” autorów, którzy nigdy ze sobą nie dyskutowali. Nieco podobnie jak swego czasu Dudley Andrew¹¹, Aumont poprzez odpowiednie zestawienie myśli wybranych teoretyków uzyskał efekt dialogu, wprowadził w ruch to, co przez lata pozostawało statyczne.

Głównym obiektem rozważań jest dla Aumonta obraz filmowy, ale nie koncentruje on uwagi na kwestii jego specyfiki. Obraz filmowy, swoicie inny (nie tylko dlatego, że jest obrazem ruchomym, dziś nie jest jedynym rodzajem obrazu o tej charakterystyce), należy do rodziny obrazów, dzieli z nimi szereg właściwości, i to o charakterze podstawowym. Wszystkie one są przedmiotem refleksji autora. By je ująć i zinterpretować, nie wystarczy posługiwać się metodami i narzędziami teorii filmu. Aumont decyduje się zatem na podejście pluralistyczne. Wydawca *L'Image*, rekomendując tę książkę, pisze:

Problemy, które stawia obraz filmowy, zostają przedstawione sukcesywnie w sześciu kolejnych ujęciach: obraz jest fenomenem perceptywnym (fizjologia percepcji), ale także przedmiotem spojrzenia widza (psychologia). Ustanawia relację z widzem za pośrednictwem medium i specyficznego dyspozytywu (socjologia, medioznawstwo); może zmierzać do rozlicznych celów i wykorzystywać zmienne walory (antropologia); jego społeczna doniosłość niesie ze sobą przełomowe zmiany (historia); a wreszcie ma też szczególne właściwości, które różnią go od języka oraz innych przejawów symbolicznych działań człowieka (estetyka)¹².

Zapewne, mimo swojej wszechstronności, Aumont nie jest specjalistą w każdej z wymienionych powyżej dyscyplin, ale jeśli chodzi o problemy, którymi się zajmuje, bezspornie nim jest. Na podkreślenie zasługują zwłaszcza jego kompetencje w zakresie historii sztuki. Nie jest oczywiście pierwszym teoretykiem, który porównywał obraz malarski i obraz filmowy. Wykorzystanie jednak doświadczeń poprzedników, zarówno na polu historii sztuki, jak filmoznawstwa, znakomicie posłużyło mu do budowania własnej syntezy. Jak już wspomniałam, metoda Aumonta polega na tym, by osiągnięcia poprzedników nie tyle odnotowywać celem oddania im sprawiedliwości, co wpisywać we własny wywód, czyniąc je integralną jego częścią. Synteza pióra Aumonta jest natury dość szczególnej. Mianowicie bierze on pod uwagę całokształt dorobku na interesującym go obszarze, abstrahując od porządku diachronicznego. W jego wywodzie Rudolf Arnheim może się znaleźć obok Gilles'a Deleuze'a, Elie Faure obok Rolanda Barthes'a. Synchronicznie potraktowane terytorium dostarcza bodźców z wielu różnych, często zapomnianych źródeł (Matila C. Ghyka, Henri Focillon), które, umiejętnie spożytkowane, tworzą w ostatecznej konsekwencji nową całość.

Nie jest tak, że pisząc teorię obrazu, Aumont nie bierze pod uwagę żadnych ograniczeń pola badawczego. Wychodzi jednak z założenia, że żyjąc w cywilizacji

¹¹ D. Andrew, *Główne teorie filmu. Wprowadzenie*, tłum. A. Kołodyński, Łódź 1995.

¹² *L'Image. Jacques Aumont*, [online] <<http://www.armand-colin.com/limage-9782200355944>>, dostęp: 15.03.2016 (jeśli nie podano inaczej, cytaty ze źródeł obcojęzycznych podaję w tłumaczeniu własnym – A.H.).

obrazów, których jest coraz więcej i są coraz to bardziej różnorodne, nie można brać pod uwagę jednej tylko ich kategorii, by ją omawiać bez związku z innymi. Przedmiotem jego uwagi są obrazy wizualne, natomiast pomija te, które apelują do innych niż wzrok zmysłów, choć w stosunku do doznań dźwiękowych czy węchowych też często używa się pojęcia „obraz”.

Aumont oraz autorzy, z którymi współpracował, formułują swoje koncepcje w obrębie paradygmatu wyznaczonego przez Ch. Metz'a, co jest szczególnie widoczne w ich pracach z lat osiemdziesiątych. Wówczas też zarysowują się już pierwsze zręby teorii obrazu. Na podstawie *Esthétique du film* trudno przesądzać, które partie tej pracy zbiorowej są autorstwa Aumonta (poszczególne rozdziały książki nie są sygnowane nazwiskami), bądź na ile są rezultatem jego indywidualnego wkładu, na ile zaś reprezentują koncepcje całego zespołu. Ale jeśli zestawimy odpowiednie rozdziały *Esthétique du film* z *L'Image*, można utrzymywać, że w powstaniu *Esthétique du film* Aumont odegrał główną rolę. Mam na myśli takie rozdziały, jak „Film jako reprezentacja wizualna i dźwiękowa” (pierwszy rozdział), a zwłaszcza „Kino i narracja” (trzeci rozdział), w którym wyeksponowano problemy opracowane na nowo w *L'Image*. Także napisana wspólnie z M. Marie *Analiza filmu* zawiera rozdziały (przykładowo „Kino i malarstwo”) będące wyrazem rozwijanych później zainteresowań Aumonta.

Warto też zwrócić uwagę na jedną z ostatnich pozycji w dorobku Aumonta, a mianowicie *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, napisaną z Marie w 2008 roku, a rozszerzoną i zmienioną w 2014 roku¹³. Nie jest to słownik czy encyklopedia najbardziej typowa, próbująca ujmować całość aktualnie dostępnej wiedzy o filmie. Autorzy wybrali 500 haseł, koncentrując się na zagadnieniach najbardziej ich interesujących i przedstawiając je z własnego punktu widzenia, ale z uwzględnieniem historycznie doniosłego dorobku w tej dziedzinie. Rzut oka na hasła związane z pojęciem obrazu wskazuje na charakterystyczną ewolucję nie tyle poglądów ich autorów, co na fakt, do jakich sformułowań w tej mierze nawiązują i jakie subkategorie zostały przez nich wyodrębnione. Otóż poza głównym hasłem, „Image”, pozostałe hasła są wyprowadzone z koncepcji Deleuze'a. Są to mianowicie: „Image – action”, „Image – affection”, „Image – mentale”, „Image – mouvement”, „Image – perception”, „Image – pulsion” i „Image – temps”.

Podstawowa definicja jest natomiast rezultatem syntezy poglądów poprzedników, poczynając od R. Arnheima, a kończąc na teoretykach współczesnych, takich jak André Gardies, Martine Joly, Jean-Louis Leutrat i inni. Przytoczenie fragmentów tego hasła uświadomi czytelnikowi to, co w koncepcji obrazu jest dla Aumonta niezmiennym trzonem:

Istnieją obrazy różnego rodzaju, adresowane do naszych zmysłów (obrazy wizualne, słuchowe, taktylne, węchowe...), czyli korespondujące w ostatecznej konsekwencji z pewnymi wrażeniami towarzyszącymi ideom – określanymi niekiedy jako „obrazy mentalne”. Obraz może powstawać na drodze naturalnej (refleks, cień, widok poprzez ciało transparentne itp.) lub skutkiem intencjo-

¹³ J. Aumont, M. Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris 2014.

nalnego gestu człowieka. Może istnieć w wielu formach, wiąże się z pojęciem przedstawiania, *a fortiori* z analogią, jest bardzo zmienny (w sztuce XX wieku istnieje wiele obrazów nieprzedstawiających, tych, które zaliczamy do „malarstwa abstrakcyjnego”).

Obraz filmowy jest planem, wykadrowanym, pokrewnym obrazowi malarskiemu i fotograficznemu. Podobnie jak one charakteryzuje się „podwójną realnością perceptywną”: jest odbierany zarazem jako dwuwymiarowy i trójwymiarowy. Utrzymuje się, że bez percepcji realności dwuwymiarowej – czyli powierzchni obrazu – byłoby rzeczą trudną, jeśli nie wręcz niemożliwą, prawidłowe percypowanie „realności” trójwymiarowej (przedstawianie głębi ostrości), co zostało zweryfikowane eksperymentalnie i laboratoryjnie (Pirenne). Jeśli chodzi o kino, implikuje to, że obraz filmowy jest percypowany zarazem jako płaski i „głęboki”¹⁴.

W dalszym ciągu hasła przytoczone zostają poglądy Arnheima, który różnił pojęcie obrazu filmowego jako znaku, przedstawienia i symbolu.

W *Dictionnaire* znalazło się też hasło ujmujące problem nader istotny dla teorii Aumonta, a mianowicie „Plastique” (ang. *plasticity*), które w języku polskim tłumaczone dosłownie nie oddaje treści konceptu autora:

Termin zaczerpnięty z języka greckiego, który znaczy ‘modelować’, przymiotnikowo używany jest od początku XX wieku na określenie sztuk posługujących się formami wizualnymi. W słownictwie z zakresu semiologii obrazu „plastyczny”, w odróżnieniu od figuratywnego i przedstawiającego, odnosi się do elementów konstytuujących obraz, bez brania pod uwagę szczególnych form, w których się pojawia.

Malarstwo, a później fotografia wypracowały następujące elementy: powierzchnia obrazu i jej organizacja („kompozycja”), gama walorów (czarny, szary, biały) i ich kontrasty; gama barw i ich stosunków do kontrastów; elementy graficzne (użytkowanie, zwłaszcza w malarstwie abstrakcyjnym, repertuaru podstawowych form, jak linia prosta i koło); na koniec *touche*, czyli gra ilością i podziałem pigmentu, *pâte* (walor pochodny działania ręki, którego obraz fotograficzny nie potrafi symulować).

Kino, z racji wewnętrznej mobilności obrazów, nie może korzystać z walorów plastycznych w sposób tak prosty, ale może się nimi posłużyć w takim oto sensie: grafika i kontrasty walorów w ekspresjonizmie, kompozycja w wielu filmach niemych (na przykład *Męczeństwo Joanny d'Arc* Dreyera, *Que Viva Mexico!* Eisensteina), kolor (u Godarda lub Antonioniego). Ogólnie rzecz biorąc, posłużenie się przez kino walorami plastycznymi często sygnalizuje pragnienie naśladowania lub odniesienia się do malarstwa¹⁵.

Aumont traktuje *L'Image* jako wprowadzenie do ujęć bardziej specjalistycznych, co nie oznacza, że czytelnik ma tu do czynienia z książką popularyzatorską czy rodzajem podręcznika. Zakres materiału, który obejmuje, kompetencje, jakich wymaga od czytelnika, miejscami quasi-encyklopedyczny charakter wywodu sprawiają, że w ostatecznej konsekwencji adresatem tej publikacji

¹⁴ Tamże, s. 126.

¹⁵ Tamże, s. 192.

jest odbiorca, któremu przedstawione zagadnienia nie są obce. Przywołany już wydawca książki wymienił dyscypliny, do których odwołuje się Aumont. Sam autor wyklada swój zamysł w formie pytań, na które próbuje odpowiedzieć w kolejnych pięciu rozdziałach. Już samo ich przytoczenie zdaje sprawę z wartości *L'Image*:

- W rozdziale pierwszym, zatytułowanym „Rola oka”, padają podstawowe dla całego wywodu pytania: co to znaczy widzieć obraz? Jaki rodzaj percepcji wchodzi w grę i jak się ma do zjawiska percepcji w ogóle?
- W rozdziale drugim, nazwanym „Rola widza”, percepcja wizualna jest rozpatrywana jako złożona aktywność, w którą uwikłane są procesy intelektualne, poznawcze, pamięć i pożądanie. Wniosek jest więc taki: należy brać pod uwagę podmiot, dla którego tworzy się obrazy – widza.
- W rozdziale trzecim, noszącym tytuł „Rola aparatu”, Aumont wyjaśnia, że pojmuje widza nie jako abstrakcyjną jednostkę, lecz jako człowieka, który żyje w określonym środowisku – społecznym, instytucjonalnym, ideologicznym. Aparatem nazywa sytuacyjne czynniki determinujące stosunek widza do obrazu.
- Rozdział czwarty – „Rola obrazu” – traktuje o właściwościach samego obrazu. Padają tu najważniejsze pytania: jaki jest stosunek obrazu do rzeczywistości? Jak obraz przedstawia? Jakie są formy i środki tego przedstawiania? Jak obraz ujmuje podstawowe koncepcje rzeczywistości, przestrzeni i czasu? W jaki sposób nabiera znaczenia?
- W rozdziale piątym, noszącym tytuł „Rola sztuki”, autor mówi o szczególnej kategorii obrazów, bada ich specyfikę, właściwości i wartości.

W refleksji Aumonta nad obrazem spletają się główne wątki teorii filmu ostatnich dwu dekad XX wieku, które obecnie, choć nie przestały być istotne, znalazły się na dalszym planie, przesłonięte nową problematyką. Jeśli koncepcja Aumonta jest dziś mimo to nadal interesująca, to z tego względu, że w formie syntezy ujmuje całość problematyki, uwypuklając te momenty, do których autor przywiązuje największą wagę. Niczego nie ujmując doniosłości spostrzeżeń Aumonta zawartych w trzech pierwszych rozdziałach, dotyczących widzenia, percepcji, widza i aparatu, chciałabym się skoncentrować na tych zagadnieniach, które bezpośrednio wiążą się z obrazem jako takim.

Aumont wychodzi z założenia, że obrazy istnieją wówczas, gdy są oglądane przez historycznie określonego widza. Nawet te czysto przypadkowe, uzyskiwane mechanicznie, na przykład z kamer przemysłowych, powstają intencjonalnie, zostają wytworzone bądź spowodowane w określonym celu społecznym. Kolejne założenie wyklada zamysł autora, który deklaruje, że interesuje go obraz w procesie produkcji, a nie jako końcowy efekt tego procesu oceniany przez widza. W celach badawczych wyodrębnia obraz izolowany (co zawsze jest zabiegiem trochę sztucznym). Takie ujęcie obierają autorzy rozlicznych teorii przedstawiania traktujący obraz jako obiekt wyposażony w immanentne wartości. Jako zadanie wyjściowe rysuje się stosunek obrazu do rzeczywistości, naczelną problematyką ontologii filmu. Aumont rozpatruje to zagadnienie za pomocą dwu pojęć. Pierwszym z nich jest analogia, drugim – realizm.

Warto przypomnieć, że w okresie, gdy kształtowały się poglądy Aumonta jako teoretyka, pojmowanie obrazu filmowego jako analogonu rzeczywistości było, z jednej strony, najbardziej aktualne, z drugiej – należało do najbardziej kontrowersyjnych, by przypomnieć choćby poglądy Barthes'a¹⁶ czy Metza¹⁷. Autor rozważa ten problem w szerszym kontekście, odwołując się do koncepcji z zakresu historii sztuki, a zwłaszcza do Ernsta Hansa Gombricha¹⁸ i Nelsona Goodmana¹⁹. Należy od razu dodać, że łączenie perspektyw historii sztuki i teorii filmu jest znamienym rysem wyróżniającym myśl Aumonta. W obu tych dziedzinach istotne jest napięcie między potrzebą odtwarzania (tu przetrwało jeszcze myślenie magiczne) a potrzebą ekspresji, kwestionującą tę pierwszą potrzebę.

W kwestii analogii nawiązanie do E.H. Gombricha wyraża się w podkreśleniu dwu aspektów, ujętych za pomocą metafory zwierciadła i mapy. W pierwszym przypadku analogia znajduje swój wyraz w kopiowaniu niektórych elementów rzeczywistości wizualnej, w drugim zaś imitacja dokonuje się przez odwołanie do konwencji, wynikając z uproszczeń, zwyczajów bądź kanonów artystycznych. Według Gombricha wszystkie formy przedstawiania, łącznie z analogiami, są sprawą konwencji, z czym zgadza się Aumont. Jeśli zauważa się skłonność do dokonywania w tej mierze podziału, to dlatego, że niektóre konwencje wydają się bardziej naturalne.

Autor traktuje analogię jako synonim *mimesis* w rozumieniu starożytnych (w odniesieniu do przedstawień figuratywnych, a nie do narracji), pisząc, że analogia w rozpatrywanym przezeń kontekście

denotuje ideał „doskonałego” podobieństwa między obrazem i przedstawianym obiektem. Jeśli jest to nawet naciąganie znaczenia słowa, to niech tak będzie. Większość teorii doskonałego podobieństwa utrzymuje, że obrazy analogiczne mogą budzić nieufność, częściowo dlatego, że są też diegetyczne we współczesnym rozumieniu tego słowa, czyli nasycone fikcją²⁰.

Fotografia – powtarza za A. Bazinem Aumont – wyzwoliła malarstwo z obowiązku mimetycznego odtwarzania, w pełni zaspokajając nasz głód iluzji.

Odnosząc analogię do referencji, Aumont odwołuje się z kolei do N. Goodmana, choć dla tego autora nie są to zagadnienia priorytetowe. Według Goodmana nie można kopiować świata takim, jakim on jest, ponieważ nikt nie wie, jaki on jest. „Nie istnieje ani absolutny standard normalności, ani całkowicie niewinne oko: widzenie łączy się zawsze z interpretacją, także w codziennym życiu, kopiując, tworzymy świat”²¹. Dla Goodmana różnica między przedstawianiem a ekspresją polega na rodzaju przedmiotu odniesienia. W przypadku przedstawiania jest

¹⁶ R. Barthes, *Retoryka obrazu*, tłum. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3, s. 289–302.

¹⁷ Ch. Metz, *Au-de là de l'analogie: L'Image*, „Communications” 1970, nr 15 (1), s. 1–10.

¹⁸ E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, tłum. J. Zarancki, Warszawa 1981.

¹⁹ N. Goodman, *Languages of Art*, London 1968.

²⁰ J. Aumont, *The Image*, s. 150.

²¹ Tamże, s. 151.

on konkretny, w przypadku ekspresji – abstrakcyjny. Goodman rozpatruje różne typy obrazów, w których obecna jest analogia, podkreślając kontrast między sytuacją, w której dochodzi do modelowania denotowanego obiektu, a tą, w którym denotowana jest abstrakcyjna jakość przynależna procesowi referencji jako całości.

Próbując połączyć niekompatybilne składniki koncepcji, do których sięgał, Aumont dochodzi do następujących konkluzji:

Analogia posiada empiryczną realność; odkrywamy ją dzięki percepcji i to odkrycie rodzi pragnienie tworzenia analogicznych przedstawień. W procesie historycznym analogie tworzone za pomocą różnych środków sztuki, umożliwiającą coraz to pełniejsze zbliżenie do osiągnięcia „doskonałego” podobieństwa. Analogie zawsze tworzone z myślą o wykorzystaniu w systemach semiotycznych, co oznacza jej związek z językiem. A zatem obrazy analogiczne zawsze konstruowano, mieszając w różnych proporcjach podobieństwo do naturalnego świata i wytwarzanie społecznie komunikowalnych znaków²².

Autor *L'Image* podkreśla rolę, jaką w traktowaniu problemu analogii odegrały badania semiotyczne, przede wszystkim Barthes'a, Eco²³ i Metz. Wcześniej dominowała postawa *all-or-nothing*, jak gdyby znaczenie analogii wyczerpywało podobieństwo wobec rzeczywistości. Metz zaproponował pojęcie stopniowości analogii, podkreślając, że obraz zawierający elementy analogiczne nie musi być, krótko mówiąc, analogiczny. Podobne stanowisko zajął Barthes, przecząc istnieniu naiwnego obrazu, który przedstawia obiektywną rzeczywistość. Jego zdaniem obraz niesie ze sobą liczne konotacje derywowane z kodów społecznych. Metz poszedł na tej drodze jeszcze dalej, uznając wszelką analogię za fenomen kodowany²⁴.

Aumont zwraca też uwagę na fakt, że historia sztuki zachodniej ostatnich kilku stuleci permanentnie mieszała pojęcie analogii i realizmu, co do dziś przetrwało w języku potocznym. Tymczasem rozłączenie tych dwu pojęć jest nieodzowne.

Obraz realistyczny niekoniecznie wytwarza iluzję rzeczywistości, ani też nie jest analogiczny w najwyższym, możliwym do osiągnięcia stopniu. [...] Obraz realistyczny to taki obraz, który dostarcza maksimum informacji o rzeczywistości. Innymi słowy, jeśli analogia dotyczy wizualności, domeny wyglądnów, widzialnej rzeczywistości, realizm dotyczy informacji przenoszonych przez obraz, niesie ze sobą rozumienie i myślenie²⁵.

Odwolując się raz jeszcze do Gombricha, można by powiedzieć, że analogia łączy się z odzwierciedleniem, realizm – z mapowaniem. Przykład rozlicznych dzieł sztuki z różnych epok wskazuje jednakże, że realizm obrazu nie jest w sposób bezpośredni zależny od ilości informacji, którą przenosi, stąd przytoczona wyżej definicja wymaga pewnego przeformułowania, a mianowicie winna

²² Tamże, s. 152.

²³ U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, tłum. A. Weinsberg, Warszawa 1972.

²⁴ Por. R. Barthes, dz. cyt.; Ch. Metz, dz. cyt.

²⁵ J. Aumont, *The Image*, s. 157.

brzmieć następująco: „obraz realistyczny musi przenosić maksimum informacji relewantnej, uczynić ją łatwo dostępną”²⁶.

Aumont podkreśla, że realizm to pojęcie relatywne. Nie ma czegoś takiego jak czysty realizm czy też realizm jako taki. Wypowiadając się na temat realizmu, należy zaznaczać eksplicytnie, o jaki realizm chodzi. Niemniej utrzymuje się w mocy stwierdzenie, że realizm jest „tendencją, postawą, konceptem, pokrótce – szczególną definicją przedstawiania wcieloną w dany styl lub szkołę”²⁷. Są pewne podobieństwa między realizmem Gustave'a Courbета z połowy XIX stulecia a radzieckim realizmem socjalistycznym, bądź między włoskim neorealizmem a XVII- i XVIII-wiecznym realizmem malarstwa holenderskiego. Trzeba jednak pamiętać – zaznacza autor – że pojęcie realizmu nie jest istotne dla wszystkich rodzajów przedstawiania. W pewnych okresach dziejów sztuki przedstawianie nie zmierza w stronę realizmu, a twórcy nie są zainteresowani przedstawianiem realnego świata. Najbardziej znanym przykładem jest sztuka starożytnego Egiptu czy też, generalnie, wszelka sztuka religijna.

W wywodzie Aumonta nie mogło zabraknąć partii poświęconych zagadnieniom przestrzeni i czasu, z reguły pojawiającym się jako podstawowe zagadnienia wszędzie tam, gdzie mowa o obrazie. W rozdziałach poświęconych przestrzeni znajdują się więc takie problemy, jak perspektywa (i dyskusje związane z tym pojęciem), powierzchnia i głębia, pole i rama, głębia pola, przestrzeń pozakadrowa oraz scenografia (element istotny w organizowaniu przestrzeni). Autor wychodzi z założenia, że zagadnienie przestrzeni przedstawionej jest bardziej złożone, niż to się wydaje, gdy bierze się pod uwagę przedstawianie ikoniczne. Nie ogranicza się do rozważań perspektywy centralnej, zwracając uwagę na fakt, że wszystkie systemy przedstawiania mają charakter formalny, a zmiana jednego na inny nie pociąga za sobą redukcji informacji przenoszonych przez obraz. Mają one inny cel niż proste przenoszenie informacji; „świadomie czy nie, każdy system wyraża pewne pojęcie świata i tego, jak winien być on przedstawiony, czyli systemy te, inaczej mówiąc, wyrażają pewien koncept widzialności”²⁸.

Ze względu na ograniczone ramy artykułu nie jest możliwe przytoczenie dyskusji, którą Aumont podejmuje z literaturą przedmiotu, znajdując w jej obrębie zarówno sojuszników, jak i oponentów. Najciekawsze w jego rozważaniach wydają się partie poświęcone scenografii, rozpatrywane w kontekście problematyki przestrzeni. Zdaniem Aumonta w scenografii wyraża się więź między malarstwem i teatrem. Sam termin etymologicznie odnosił się do malarskiego aspektu dekoracji teatralnej organizowanej na sposób włoski, by z czasem nabrać szerszego znaczenia. Autor powołuje się na propozycje Jeana-Louisa Schéfera, który analizuje malarstwo szesnastowieczne jako teatralne wydarzenie sceniczne. W rozumieniu J.-L. Schéfera dekoracja w najszerszym znaczeniu tego słowa oznacza przedstawienie miejsca, także z uwzględnieniem

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże, s. 161.

relacji między postaciami i architekturą²⁹. Bergala³⁰ i Bonitzer³¹ na użytek teorii filmu proponowali scenografię jako przestrzenną organizację *mise-en-scène*. Aumont wskazuje na mankamenty tych ujęć, choć przywiązuje do nich wagę z tej racji, że podkreślają pokrewieństwo scenografii teatralnej i malarstwa; te mają znaczenie dla „konstrukcji przestrzeni diegetycznej podporządkowanej dramatycznym jednościami”³². Powołuje się na podział typów przestrzeni wyróżnionych przez Rohmera, acz zaznacza, że trudno niekiedy wskazać różnice między nimi. Podział ten wygląda następująco:

- przestrzeń obrazowa, obraz filmowy pojmowany jako przedstawienie świata;
- przestrzeń architektoniczna, denotuje te partie naturalnego bądź sztucznego świata, które wskazują obiektywną egzystencję w przestrzeni profilmowej;
- przestrzeń filmowa, czyli „wirtualna przestrzeń rekonstruowana w umyśle widza na podstawie fragmentarycznych wskazówek dostarczanych przez film”³³.

Konkluzja Aumonta zamyka fragment wywodu poświęconego przestrzeni:

Scenografia w teatrze polega na posłużeniu się technikami malarskimi, by oddać przestrzeń z punktu widzenia zapewnianego przez perspektywę. W filmie, gdzie perspektywa istnieje od początku, odtworzenie przestrzeni jest procesem syntetycznym, w którym scenografia znajduje się w stałym ruchu i musi zachować odległość przy przejściu z jednego ujęcia do następnego. Cała historia traktowania przestrzeni w malarstwie replikuje przejście od klasycznego teatru do kina³⁴.

Zagadnienie przedstawiania czasu w obrazie sam Aumont z góry ogranicza do podjęcia kilku głównych kwestii, uznając, że jest to temat zbyt złożony, by go szczegółowo rozpatrywać w ramach niewielkiej książki. Wychodzi z założenia, że obrazy zawsze dają pewną informację o czasowym charakterze zjawisk i sytuacji, które przedstawiają. Informacje te są wszelako kodowane i konwencjonalizowane w sposób wysoce złożony. Wyróżnia kilka ważnych dlań momentów w historii obrazu. Pierwszym jest nazwany tak przez Gottholda Ephraima Lessinga „brzemienny moment”, wyrażający istotę zdarzenia³⁵. W praktyce pojawił się wcześniej niż sam termin (w 1760 roku). Aumont podkreśla, że jest to koncepcja czysto estetyczna, niekorespondująca z żadną rzeczywistością natury fizjologicznej. „Pokazanie zdarzenia poprzez taki moment jest możliwe tylko poprzez semantyczne kodowanie gestów i póż w obrębie całej *mise-en-scène*”³⁶.

Fotografia przeciwstawiła „momentowi brzemienne” – moment zwykły, „wycinając” go z potoku czasu. Ale, jak pisze Aumont, mniej istotna jest w tym

²⁹ J.-L. Schéfer, *Scénographie d'un tableau*, Paris 1970.

³⁰ *Scénographie*, red. A. Bergala, numer specjalny „Cahiers du cinéma” 1980, nr 7.

³¹ P. Bonitzer, *Peinture et cinéma: D'écradages*, Paris 1985.

³² J. Aumont, *The Image*, s. 173.

³³ E. Rohmer, *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, Paris 1977, coll. 10–18. Cyt. za: J. Aumont, *L'Image*, s. 173.

³⁴ Tamże.

³⁵ G.E. Lessing, *Laocoön*, New York 1961.

³⁶ J. Aumont, *L'Image*, s. 174.

przypadku technologiczna możliwość „zamrożenia” widzialności niż „opozycja między dwiema estetykami, dwiema ideologiami przedstawiania czasu w nieruchomym obrazie”³⁷. Obraz ruchomy umożliwił oddanie wymiaru czasowego zdarzeń bez uciekania się do arbitralnych praktyk przedstawiania ruchu poprzez wybrany moment. Momenty te podlegają teraz multiplikacji.

W istocie, przedstawianie zdarzeń środkami obrazowymi jest utopią: poza pewnymi przypadkowymi obrazami (zdejmowanymi przez automatyczne kamery w regularnych odstępach czasu) chwila jest zawsze wybierana z uwagi na znaczenie, które niesie. Zawsze jest wytworzona. Doktryna „brzemiennego momentu”, w której nacisk zostaje położony na to, by każda cząstka obrazu była wyposażona w znaczenie, ukazuje wytworzoną, rekonstruowaną, syntetyczną jakość wybranego momentu – osiągniętą poprzez mniej lub bardziej zręcznie dobrany zbiór fragmentów zaczerpniętych z różnych chwil. Taki jest właśnie charakterystyczny sposób przedstawiania czasu w obrazie malarskim: na każdym istotnym obszarze płótna jeden moment (najbardziej uprzywilejowany) zostaje wyeksponowany. Dzieje się tak za sprawą syntezy, kolażu, montażu³⁸.

Pojęcie czasu syntetycznego wprowadzili kubiści, proponując kolaż fragmentów, z których każdy posiadał własną logikę przestrzenną i często także własną logikę czasową. Kino ze swymi praktykami montażowymi rozciągnęło pojęcie czasu syntetycznego na obraz ruchomy, później odnosząc teorię czasu syntetycznego do obrazów nieruchomych³⁹. Aumont podkreśla, że jest coś paradoksalnego w tym, że koncepcje czołowego teoretyka montażu filmowego znacznie lepiej się sprawdzają w odniesieniu do obrazu nieruchomego.

Autor bierze pod uwagę nie tylko kumulatywność (w odniesieniu do obu typów obrazu), lecz także pojęcie obrazu wielorakiego. Rozpatruje mianowicie pojęcie skoku między następującymi po sobie ujęciami. Chodzi mu „nie o to, co łączy dwa ujęcia, lecz o ich interakcję, sposób, w jaki zostały rozdzielone, interwał między nimi”⁴⁰. Termin „interwał” adaptował z muzykologii (na sposób metaforyczny) Dziga Wiertow⁴¹. Pojęcie to inicjowało dlań szansę narodzin kina nienarracyjnego, niefikcjonalnego. Abstrakcyjne relacje między czasem trwania, kadrowaniem, formami miałyby ewokować znaczenia i emocje:

Interwał nie jest czymś, co ma miejsce w czasie: interwał między dwoma ujęciami może być całkowicie achronologiczny. Lecz ideę tę można rozciągać na przedstawianie czasu, by wskazać wszystkie takie przypadki, w których dwa ujęcia, zlokalizowane w czasie bądź nie, są oddzielone przez rozziw (hiatus), nagły zwrot od kadru w jednym czasie do innego, bez zachowania jakiegokolwiek ciągłości⁴².

³⁷ Tamże, s. 175.

³⁸ Tamże, s. 177.

³⁹ Por. analizy Siergieja Eisensteina w wielu jego pracach na temat montażu: S. Eisenstein, *Wybór pism*, red. R. Dreyer, tłum. L. Hochberg, A. Kaltbaum, M. Kumorek i in., Warszawa 1959; tenże, *Nieobojętna przyroda*, tłum. M. Kumorek, Warszawa 1975.

⁴⁰ J. Aumont, *L'Image*, s. 179.

⁴¹ D. Wiertow, *Człowiek z kamerą. Wybór pism*, tłum. T. Karpowski, Warszawa 1976.

⁴² J. Aumont, *L'Image*, s. 179.

Cięcie skokowe jest percypowanym aspektem interwału, który jako taki nie jest obiektem percepcji, lecz poznania. Ten sposób przedstawiania czasu ma zatem charakter *stricte* intelektualny, nawet jeśli polega na wrażeniu chwili przedstawionej w pojedynczych obrazach rozdzielonych interwałami.

W rozumieniu Aumonta *l'image – durée*, czyli obraz rejestrujący chwilę w potoku czasu, nie daje fragmentu czasu syntetyzowanego. Czas nie jest tu reprezentowany, lecz prezentowany, uczyniony terażniejszym. Dzieje się tak głównie w transmisjach telewizyjnych, ale ten sposób przedstawiania czasu jest mało interesujący dla sztuki filmowej i widza. Aumont rozwija inne koncepty przedstawiania czasu, które mają na celu uczynienie go bardziej ekspresyjnym. Służą temu trzy różne sposoby. Pierwszym są klastera wokół zdarzeń, co wynika z faktu, że przedstawianie czasu (zwłaszcza w filmie fabularnym, ale nie tylko) jest modulowane przez diegezę. Widz może odnieść wrażenie, jakby czas mógł zagęszczać się i skupiać wokół zdarzeń. Drugi sposób – zniekształcenia czasu – znany był od dawna i wykorzystywany w celach ekspresyjnych. Mowa o czasie przyspieszonym, zwolnionym i odwracaniu biegu czasu. Jako trzeci sposób autor *L'Image* wskazuje pojęcie obrazu – kryształu zaczerpnięte od Deleuze'a, by wskazać na przypadek czasu przeszłego przeżywanego jako terażniejszy. Obraz – kryształ określa współistnienie obrazu realnego i wirtualnego, co Deleuze zdefiniował w następujący sposób:

Kryształ ujawnia czy uwidocznia ukryty fundament czasu, to znaczy jego zróżnicowanie na dwa strumienie, strumień przemijających chwil terażniejszych i strumień zachowywanych chwil przeszłych. Czas jednocześnie upływa terażniejszość i zachowuje w sobie przeszłość. Istnieją zatem dwa możliwe obrazy – czas, jeden oparty na przeszłości, drugi – na terażniejszości. Każdy jest złożony i dotyczy całości czasu⁴³.

Aumont podkreśla znaczenie koncepcji Deleuze'a, dalece wykraczającej poza kwestię przedstawiania czasu, ale wykorzystuje ją głównie dla własnych celów, czyli eksplorowania kwestii syntezy czasu w obrazie:

Obraz – kryształ formalnie sam w sobie nie jest efektem kolażu ani montażu. Przeciwnie, jest wewnętrznie podzielony na dwa, oddając podwójne działanie czasu. Metafora kryształu, odzwierciedlającego rzeczywistość jako wieloraką, jest być może najbardziej owocnym sposobem ujęcia przedstawiania czasu w obrazie: załamanego, zamrożonego, zmultiplikowanego, pofragmentaryzowanego, zawsze wrzuconego w terażniejszość⁴⁴.

Aumont wiąże zagadnienia przestrzeni i czasu w obrazie ze spostrzeżeniem, że obraz przedstawiający wydarzenia tak zlokalizowane jest często także obrazem narracyjnym. Zaczyna od pytań, na które będzie próbował odpowiedzieć w dalszym ciągu wywodu. Są one następujące: jeśli opowiadanie jest aktem temporalnym, jak może wpisać się w obraz, który nie ma wymiarów czasowych? Jeśli nawet obraz „zawiera” współczynnik czasu, to jaka relacja wiąże czas

⁴³ G. Deleuze, dz. cyt., s. 323.

⁴⁴ J. Aumont, *L'Image*, s. 184.

opowiadania z czasem obrazu? Pytanie to można przeformułować, zastanawiając się nad tym, czy obraz może zawierać opowiadanie, a jeśli tak, to w jaki sposób.

Punktem wyjścia dla przedstawienia własnego kompleksu tez jest dla Aumonta koncepcja André Gaudreaulta, który utrzymuje, że wszelkie opowiadanie (literackie, teatralne i filmowe) ogranicza się do *telling*, które odróżnia od *monstration* (*showing*). W kinie *monstration* zawiera się w pojedynczym ujęciu, podczas gdy opowiadanie jest rezultatem montażu. Gaudreault nie twierdzi jednak, że w obrębie pojedynczego ujęcia nie może być zawarte opowiadanie. Jego zdaniem ujęcie ma w tym względzie relatywną autonomię, wytworzoną dzięki *showing*, które nie jest wszelako prawdziwą narracją. Ta ostatnia przebiega wskutek ciągłej lektury ujęć, który to akt wymazuje autonomię ujęć poszczególnych. Gaudreault uważa, że nawet najdłuższe ujęcie – sekwencja choćby – zawierające złożone ruchy kamery odbywa się w czasie teraźniejszym (co jest charakterystyczne dla *monstration*), ponieważ występuje w tym przypadku synchron między aktem *showing* a tym, co jest pokazywane⁴⁵.

Aumont zachowuje podział na *showing* i *telling*, który pozwala wyróżnić dwa poziomy opowiadania w obrazie. Przesłanki, które dobywa, rozpatrując zagadnienia czasu i przestrzeni, pozwalają na to, by utrzymać, że poziom pierwszy to sprawa pojedynczego obrazu, podczas gdy drugi niesie ze sobą sekwencje obrazów. Niemniej, biorąc pod uwagę obrazy malarskie, w których wydarzenie jest przedstawione sekwencją obrazów (na przykład *Adoracja magów*, obraz, który w 1423 roku namalował włoski malarz Gentile da Fabriano), Aumont utrzymuje, że opowiadanie jest zakodowane raczej w sekwencyjności niż w czasie. Także temporalny *telling* jest zdefiniowany jako sekwencyjny porządek zdarzeń. „Obraz opowiada, porządkując wydarzenia czy to w migawkowym ujęciu, czy w bardziej wypracowanych, syntetycznych formach przedstawiania”⁴⁶.

Zdaniem autora *L'Image* przedstawianie przestrzeni i czasu w obrazie jest zdefiniowane szerszym narracyjnym celem. Chodzi o przedstawienie diegetycznej przestrzeni i czasu, przekształcenie tego przedstawienia w *diegesis*. Konstrukcja diegezy ukierunkowana jest jednak społeczną akceptowalnością poprzez konwencje, kody i symbole funkcjonujące w danej społeczności. Przedstawienia są interpretowane poprzez kolejne pokolenia widzów w dostępnej im sieci dyskursywnej, bez której przedstawienia te byłyby pozbawione znaczeń. Mogą one pozostawać niesformułowane, niemniej możliwe są do ujęcia w słowach. „Problem znaczenia obrazu jest tym samym w pierwszej kolejności sprawą relacji między obrazami i słowami, między obrazem i językiem”⁴⁷.

Z dwu możliwych opcji rozumienia obrazu, z których jedna zakłada czysto ikoniczny sens obrazu, percypowany bezpośrednio bez udziału słowa, a druga utrzymuje, że obraz dla swego pełnego zrozumienia wymaga opanowania języka, Aumont jednoznacznie opowiada się za tą drugą, odwołując się do autorytetu semiotyków, którzy, zgodni co do pryncypiów, formułowali różne koncepcje w tym zakresie.

⁴⁵ A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique*, Paris 1988.

⁴⁶ J. Aumont, *L'Image*, s. 186.

⁴⁷ Tamże, s. 187.

Dla naszych celów wystarczy powiedzieć, że obraz ma doniosły symboliczny wymiar, ponieważ może znaczyć, aczkolwiek zawsze w relacji do naturalnego, czyli werbalnego języka. Jest to stanowisko implicytne opozycyjne wobec stanowiska tych filozofów obrazu, którzy utrzymują, że istnieje „bezpośrednia” ekspresja świata przekraczająca bądź zdolna ominąć język werbalny⁴⁸.

Konsekwencją stanowiska, które przyjął Aumont, jest jego przeświadczenie, że rozumienie obrazów wymaga interpretacji, zwłaszcza gdy chodzi o obrazy pochodzące z nieznanymi nam kontekstów. W zakresie interpretacji obrazów badacz ma do czynienia z dwoma podstawowymi projektami: semiotycznym i ikonologicznym. Aumont podkreśla znaczenie projektu semiologicznego w dziedzinie reklamy. Semiologia wskazuje różne poziomy kodowania obrazu, od najbardziej uniwersalnych do tych, dla których zrozumienia istotny jest społeczny kontekst. Dyspozycje widzów w zakresie możliwości rozumienia tych kodów nie są identyczne, co jest źródłem różnych interpretacji:

Autorzy tego rodzaju obrazów winni tak je opracowywać, by były czytelne niezależnie od różnych strategii lektury, różnych możliwych rodzajów kodów użytych przez potencjalnych odbiorców. Winni wyrównywać te różnice w taki sposób, by różne rodzaje odczytania pozostawały wobec siebie kompatybilne. Widzowie bardziej kulturalni i kompetentni uchwycą aluzje, cytaty i metafory, które umkną widzom gorzej wykształconym, ale musi pozostać wspólne *signifié*, by reklama była skuteczna⁴⁹.

Projekt ikonologiczny odnosi się przede wszystkim do obrazów uznawanych powszechnie za dzieła sztuki, a tym samym za bardziej wypracowane, trudne i interesujące. Na tym polu zasłużyli się przede wszystkim niemieccy uczniowie Aby'ego Warburga, tacy jak Erwin Panofsky, Ernst H. Gombrich, Fritz Saxl, Rudolf Wittkower i inni.

Model teoretyczny opracował E. Panofsky, wyróżniając trzy rodzaje znaczeń w obrazie. Na etapie, który Panofsky nazwał preikonograficznym, odbiorca ma do czynienia z obiektem prymarnym, inaczej naturalnym, z tym, co obraz denotuje. Na etapie ikonograficznym pojawia się obiekt sekundarny bądź konwencjonalny, który przyporządkowuje elementy przedstawione specyficznym tematami bądź ideami. Ten poziom zakłada znajomość konwencjonalnych, intencjonalnych kodów. Na etapie natomiast ikonologicznym znaczenia mają być (i często są) niezamierzone. Znaczenie określane jako wewnętrzne wynika z wyartykułowania przez danego artystę zasad, w których znalazła wyraz postawa narodu, okresu, klasy, religii lub filozofii⁵⁰.

Esencjalistyczna postawa Panofsky'ego była krytykowana i modyfikowana, między innymi przez Normana Brysona, Svetlanę Alpers i Daniela Arasse'a.

⁴⁸ Tamże, s. 188.

⁴⁹ Tamże, s. 187.

⁵⁰ E. Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Theories in the Art of the Renaissance*, Oxford 1939.

Sam Panofsky odniósł swoją propozycję do kina, lecz w sposób nader ograniczony. Badacze współcześni uczynili to w sposób bardziej rygorystyczny i dogłębny⁵¹.

Na tym etapie swoich rozważań Aumont uznaje za niezbędne nawiązanie do wskazanych wcześniej relacji znaczenia obrazu i języka. Jego zdaniem ów drugi poziom znaczenia obrazu koresponduje z figurami języka werbalnego. W nim to, jak wiadomo, figura jest specyficzną frazą, wyróżniającą się w obrębie normalnego dyskursu tym, że tworzy znaczenie w oryginalny, innowacyjny sposób. Teoretycy retoryki traktują figurę jako rodzaj kontaminacji czynnika werbalnego oraz ikonicznego. Arnheim zaproponował termin *visual thinking*, podkreślając, że jest ono różne od tego, które wytwarza mowę potoczną⁵². Podobne koncepcje można znaleźć u nowszych teoretyków, choć studia analityczne nad sposobami, jakimi obrazy tworzą znaczenia figuratywne, są nader nieliczne – to przykładowo prace, które napisali D. Andrew⁵³, J.-L. Leutrat⁵⁴ i M. Vernet⁵⁵. Ich analizy uświadamiają widzom istnienie nieodkrytych tropów na wszystkich poziomach filmu. Gdy jednak taki trop zostanie zrealizowany, funkcjonuje jako *focus*, a nie przejaw procesu figuracji.

Na zasadzie paradoksu – zauważa Aumont – wszystko, co zdarza się w tym procesie semiotycznym, można opisać jedynie przez odniesienia nie tyle do języka, co do literatury. Wynika to zapewne z faktu, że tradycja w dziedzinie sztuk przedstawiających zawsze była przesycona literaturą i filozofią. Autor wskazuje belgijską Grupę Mu jako jedyną, która próbowała refleksji nad retoryką obrazów za pomocą specyficznych kategorii, ale nie dopełniła swojej koncepcji analizami. Badacze należący do tej grupy mocno podkreślali różnicę między poziomem ikonicznym, wyposażonym w predeterminowane znaczenia związane ze zobrazowanymi elementami, a poziomem plastycznym, złożonym z form, kolorów, kontrastów i elementów pozbawionych inherentnego znaczenia, które nabywają go dzięki kombinacjom i permutacjom, wkraczając w system znaczeń⁵⁶.

Ostatni rozdział swojej książki Aumont poświęca obrazom należącym do kategorii dzieł sztuki, choć w istocie, kiedy pisze o obrazie jako takim, implicytnie jego uwaga kieruje się ku obrazom artystycznym. Przywiązuje do nich szczególne znaczenie, uznając je za bardziej interesujące, innowacyjne, mocniejsze w wyrazie, zapewniające odbiorcy maksimum przyjemności. Rozważa trzy kwestie, najbardziej istotne jego zdaniem, kiedy mowa o dziełach sztuki. Pisze mianowicie o obrazach abstrakcyjnych, ekspresywnych i auratycznych.

Autor *L'Image* utrzymuje, że rozważana kategoria obrazów przedstawiających, bezpośrednio odnoszących się do rzeczywistości, dziś częściej jest spotykana

⁵¹ Tenze, *Styl i medium w filmie*, tłum. J. Mach, w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 128–150.

⁵² R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, tłum. M. Chojnacki, Gdańsk 2013.

⁵³ D. Andrew, *Film in the Aura of Art*, Princeton 1984.

⁵⁴ J.-L. Leutrat, *Kaleidoscope*, Lyon 1987.

⁵⁵ M. Vernet, *Figures de l'absence*, Paris 1988.

⁵⁶ Groupe Mu, *Iconique et plastique sur un fondement de la rhétorique visuelle*, „Revue d'Esthétique” 1979, nr 1 i 2.

poza dziedziną sztuki niż w jej obrębie. Obecnie kategorię reprezentatywną tworzą obrazy abstrakcyjne. Są to obrazy nieprzedstawiające, niefiguratywne, łączące się z poczuciem utraty czegoś, co kiedyś znamionowało sztukę. Powiada się często, że to wynalazek fotografii wyzwolił malarstwo z obowiązku przedstawiania, zaspokajającego jedną z potrzeb ludzkich. W XX wieku artyści pojmowali sztukę jako rezultat potrzeby autoekspresji i uzyskali świadomość autonomii form artystycznych. Obraz abstrakcyjny – podkreśla Aumont – z istoty swej kwestionuje referencyjność, minimalizuje związki z rzeczywistością, prowadząc do propozycji ekstremalnych, w myśl których istnieje coś takiego jak obraz „czysty”, w pełni autonomiczny wobec realnej widzialności.

W powyżej zarysowanym kontekście narodziło się pojęcie plastyczności. „Plastyczność malarstwa (obraz fotograficzny w tym względzie jest czymś odmiennym) wywodzi się z możliwości manipulowania surowym materiałem, z którego jest zrobiony”⁵⁷. Wyjaśniając dalej, Aumont wskazuje na czynności artysty (porównywalne do działań rzeźbiarza), takie jak rozprowadzanie pigmentu na płótnie, uderzenia pędzla, posługiwanie się nowymi narzędziami bądź bezpośrednio rękami. Obrazom uzyskiwanym na drodze mechanicznej nie nadaje się statusu przynależności do „sztuk plastycznych”. Wyjątkowe stanowisko w tej mierze zajął w 1922 roku E. Faure, uznając film za sztukę plastyczną. Przeciwstawił *cinémime* i *cinéplastique*. Ta pierwsza kategoria definiuje kino pojmowane jako dramat, podporządkowane opowiadaniu, a przeto w pewien sposób ograniczone. Druga kategoria, bazująca na swobodnej grze form plastycznych, bardziej zbliża kino do sztuki. W podobny sposób wyrażali się o wartościach plastycznych kina sami artyści⁵⁸.

Pojęcie plastyczności obrazu przez długi czas wymykało się ścisłym definicjom teoretycznym. Wypowiadali się na ten temat artyści awangardowi, próbując racjonalizować w ten sposób własne praktyki twórcze. Dopiero w późnych latach siedemdziesiątych można znaleźć próbę steoretyzowania tej kategorii w pracach Grupy Mu, która zaproponowała rozróżnienie „znaków ikonicznych” i „znaków plastycznych”. W ich ujęciu znaki plastyczne wyposażone są w poziom ekspresji i poziom treści (jak wszystkie znaki) i tym samym denotację i konotację⁵⁹. Aumont krytykuje poczynanie Grupy Mu, mając na względzie niektóre arbitralne rozwiązania (są to kwestie natury zbyt szczegółowej, by je tutaj przedstawiać), ale docenia tezę na temat dwu „wymiarów” znaku plastycznego, takich jak „stopniowalność” i „materialność”:

Pojęcie stopnia jest ważne, ponieważ umożliwia przewyżczenie podstawowej trudności, jaką sprawia teoria plastyczności: a mianowicie fakt, że nie mamy tu do czynienia z dyskretnymi, nieciągłymi jednostkami, lecz z continuum. Elementy zmieniają się w sposób stopniowy, skalarny. [...] Natomiast „materialność” pozwala rozróżniać dzieła, które korzystają z jednego medium

⁵⁷ J. Aumont, *L'Image*, s. 200.

⁵⁸ E. Faure, *De la cinéplastique*, w: tegoż, *Fonction du cinéma*, Paris 1953, s. 2–16.

⁵⁹ Groupe Mu, dz. cyt.

ekspresji, takie jak nieretuszowane fotografie, od tych, które mają ich wiele, takie jak kolaże⁶⁰.

Z braku dostatecznie satysfakcjonującej teorii plastyczności obrazu Aumont decyduje się wykorzystać empiryczne koncepty samych artystów, zwłaszcza tych, którzy byli związani z Bauhausem. Z pozostawionych przez nich pism daje się bowiem odczytać implicytną listę elementów plastycznych. Znajdują się na niej:

- powierzchnia obrazu (odbiorca ma do czynienia ze zróżnicowaniem tekstury i podziałem na segmenty);
- kolor (paradygmatycznym odniesieniem dla koloru jest tęcza);
- skala walorów tonalnych.

Dzięki kombinacjom i kompozycji tych elementów uzyskuje się formy złożone. Przykładów analiz dostarczają pisma Wasyla Kandinskiego i Paula Klee.

Malarstwo abstrakcyjne waloryzuje w szczególny sposób obecność. Jest ona pojmowana jako rzeczywista i efektywna, rządząca się własnymi prawami, w przeciwieństwie do tego, co otrzymujemy zamiast realnego, czyli do przedstawionego, wyobrażonego bądź wirtualnego. Jedyną realnością malarstwa jest organizacja plastyczna materiału. Przedstawianie jest produktem ubocznym, niekoniecznie pożądanym. Konsekwencją ideologii obecności jest pogląd, że dzieło sztuki nie konfrontuje odbiorcy z obecnością widzialnego świata, lecz z formą. Formę natomiast postrzega się jako abstrakcję struktury widzialnych elementów, które składają się na wizualny obiekt. Można iść jeszcze dalej, uznać, że „forma jest najbardziej generalną zasadą, która niekoniecznie musi mieć do czynienia z obiektami, lecz tylko z pojawieniem się dzieła sztuki”⁶¹. Nie musi to dotyczyć wyłącznie sztuki abstrakcyjnej: spersonalizowane pojęcie formy i „życia form” zaproponował H. Focillon, specjalista w dziedzinie sztuki średniowiecznej⁶². Osobnym zagadnieniem jest koncepcja obecności w odniesieniu do fotografii i filmu, którą Aumont nie zajmuje się bliżej.

Przechodząc do zagadnienia ekspresji, autor utrzymuje, że zagadnienie to wymaga rozpatrzenia na nowo, bowiem, zwłaszcza w ostatnim stuleciu, eksplodowało wielością znaczeń, powodując rozliczne nieporozumienia. Większość definicji jest przy tym niekompletna, zazwyczaj tylko wskazują na jeden z możliwych aspektów tego zjawiska. Zdaniem Aumonta cztery definicje ekspresji mają charakter podstawowy: pragmatyczna, realistyczna, podmiotowa i formalna.

- W myśl definicji pragmatycznej dzieło można uznać za ekspresywne, jeśli wzbudza ono u widza szczególny stan emocjonalny. Teorie opisujące ekspresję w kategoriach emocjonalnego oddziaływania wychodzą od modelu muzycznego, odnosząc go do obrazów.
- Definicja realistyczna traktuje jako elementy ekspresji te składniki, które zapewniają odbiorcom kontakt z rzeczywistością.
- Założeniem definicji podmiotowej jest przekonanie, że ekspresywne jest to, co wyraża podmiot, czyli twórcę dzieła. Ta definicja pojawiła się stosunkowo

⁶⁰ J. Aumont, *L'Image*, s. 203.

⁶¹ Tamże, s. 210.

⁶² H. Focillon, *Vie des formes*, Paris 1947.

późno, przyjmując jako podstawę przesłankę, że podmiot wyposażony jest w szczególne prawo do swobodnej ekspresji, przekraczającej to, co powszechnie obowiązujące.

- Definicja formalna zakłada, że ekspresyjność dzieła jest pochodną ekspresywności jego formy.

Definicje te często występują w różnych połączeniach, jak też można wyliczać inne. W przeświadczeniu Aumonta sposoby definiowania ekspresji

zmieniają się zgodnie z wartościami estetycznymi, uznawanymi przez daną społeczność. Jako funkcja symboliczna ekspresja zawsze występuje wspólnie z sygnifikacją (choć jest ujmowana oddzielnie): zawsze pojawia się w mniejszym lub większym stopniu, by uzupełnić jakieś prymarne funkcje (zazwyczaj przedstawianie). Ekspresja znajduje się zarówno w obrębie dzieła sztuki, jak i poza nim⁶³.

Aumont odnosi się także do tych koncepcji krytyki pojęcia ekspresji, w tworzeniu których znamieną rolę odegrali dekonstruktywiści (Jacques Derrida, Julia Kristeva). Wprawdzie zajmowali się oni głównie literaturą i językiem, ale ich poglądy nie pozostawały bez znaczenia dla teorii sztuk wizualnych, a zwłaszcza teorii filmu. Pascal Bonitzer, Jean Narboni i Jean-Pierre Oudart na łamach „Cahiers du cinéma” atakowali pojęcie ekspresji w filmie jako przestarzałe i logocentryczne, faworyzując twórców takich jak Robert Bresson i Jean-Marie Straub, z ich konsekwentnie antyekspresyjnymi działaniami.

Definicje ekspresji znajdujące się obecnie w obiegu dowodzą autonomii formalnych aspektów dzieła, akcentując je nawet z pewną przesadą. Walory plastyczne odgrywają w ich przypadku decydującą rolę. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku powstało wiele bardzo dużych płócien, działających samym rozmiarem powierzchni. Do tego dochodzą też nowe materiały, takie choćby jak piasek, ziemia czy fragmenty przedmiotów. Szczególnie waloryzowanym współczynnikiem jest kolor, zapoczątkowujący liczne dyskursy o charakterze metaforycznym. Pojęcie form jako takich rozpatrywane jest przede wszystkim przez samych artystów, nie prowadząc do wyczerpującej teorii ani typologii.

Rozważania nad elementami ekspresyjnymi prowadzą Aumonta w stronę zagadnień stylu. Wprawdzie lista tych elementów nie jest długa, lecz liczba ich możliwych kombinacji wręcz nieskończona. Ekspresję zawsze dopełnia zbiór konwencji, pokrótce – styl, w potocznym rozumieniu tego słowa:

Jakąkolwiek przyjmiemy tu definicję, styl jest zawsze określony pewną liczbą wyborów, nie tylko w odniesieniu do materiałów i form, ale także przedstawiających, figuralnych elementów, czyli tego wszystkiego, co składa się na *mise-en-scène*⁶⁴.

Zdaniem Aumonta styl jest wyposażony w największą siłę ekspresji, gdy jest nowy. Ten element odgrywa szczególnie istotną rolę w formalnych definicjach stylu: „Ekspresywne dzieło sztuki jest uderzające, nie przypomina niczego

⁶³ J. Aumont, *L'Image*, s. 213–214.

⁶⁴ Tamże, s. 218.

znanego, jest innowacyjne, w pełni i w oczywisty sposób odkrywcz⁶⁵. Historia sztuki dostarcza wielu przykładów dzieł innowacyjnych pod względem formalnym, które zrywały z ustanowioną tradycją stylistyczną. Aumont szczególnie naciska kładzie na istnienie więzi między innowacją a zniekształceniem. W sensie absolutnym nie ma czegoś takiego jak zniekształcenie, przejawia się ono tylko w relacji do formy znanej i uznanej. Niektóre style konsekwentnie zniekształcają obrazy w porównaniu z tym, co byłoby realistycznym odtworzeniem. Aumont kończy swoje rozważania analizą ekspresjonizmu jako stylu w sztuce i filmie.

Ostatnia część przemysła Aumonta, zatytułowana „Obraz auratyczny”, dotyczy szczególnych właściwości obrazów. W celu ich interpretacji autor wraca do koncepcji sztuki w ogóle, pisząc, że:

W potocznym wyobrażeniu możemy sądzić, że wiemy, co jest, a co nie jest sztuką. Ale precyzyjna definicja tych jakości, granic tej domeny wymyka się nam. [...] Jest wiele sposobów definiowania sztuki, a każdy z nich odpowiada w mniejszym lub większym stopniu dominacji jednej z ideologii⁶⁶.

Owe ideologicznie „zainfekowane” definicje cechuje wysoki stopień arbitralności. Same odsłaniają swój relatywizm, ale ich autorzy usiłują przekonać odbiorców, że mają oni do czynienia z podstawowymi uniwersalnymi prawami. Dziś możemy uznać, że najbardziej rozpowszechniona jest instytucjonalna definicja sztuki: dziełem sztuki jest to, co społecznie zostało za takowe uznane, niezależnie od tego, jakie są jego autonomiczne wartości. Niemniej – kontynuuje swój wywód Aumont – wszystkie definicje sztuki mają pewien rys wspólny. To „coś”, trudne do zdefiniowania, wyraża specyficzną naturę działań artystycznych. Miałyby wyposażać dzieło w coś niezwykłego, specjalny rodzaj prestiżu, który oddaje słowo „aura”. Pojęcie to wprowadził Walter Benjamin w swoim słynnym artykule *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*. Benjamin utrzymuje, że zrodzona wraz z fotografią seryjna produkcja obrazów – ich powielanie, masowość – pozbawia je szczególnej właściwości płynącej z ich niepowtarzalności, wyjątkowości, niekiedy wręcz niedostępności, które to cechy wyposażały je w niemalże transcendentálny walor⁶⁷. Aumont natomiast zauważa, że dzieła sztuki w epoce technicznej reprodukcji nie tyle zachowują aurę przypisywaną oryginałom, co nabierają nowych wartości auratycznych. Aura nie jest bowiem pojęciem niezmiennym, zmienia się jej charakter, jak i dzieła, którym się ją przypisuje.

Kończąc swoje rozważania poświęcone estetyce jako dziedzinie malarskich studiów nad naturą sztuki (wedle Aumonta nie jest to nauka ani nawet dyscyplina), w odniesieniu do sztuk mechanicznych autor reaktywuje pojęcie fotogenii. Odnosi je zarówno do fotografii, jak i filmu. Ten specyficzny naddatek wyposażający obrazy nieruchome i ruchome w szczególną siłę estetycznego oddziaływania nie jest łatwy do zdefiniowania ani jednoznacznie uchwytny

⁶⁵ Tamże, s. 220.

⁶⁶ Tamże, s. 227–228.

⁶⁷ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, tłum. K. Krzemieniowa, w: *Estetyka i film*, s. 151–183.

w odbiorze. Najprościej byłoby powiedzieć, że coś jest fotogeniczne, jeśli jest piękniejsze niż w rzeczywistości, odsłaniając nam to, czego sami nie odkryliśmy i zapewne nie odkrylibyśmy, gdyby nie ów tajemniczy cud zdjęcia. Konkluzja, do której zmierza całość wywodów Aumonta, jest nader prosta: obrazy są po to, by sprawiały przyjemność. Nasza satysfakcja wynika stąd, że możemy dzielić z artystą radość towarzyszącą ich tworzeniu:

Obrazy jako takie postrzegamy często jako rodzaj ekstencji obrazów artystycznych, a przyjemność, którą czerpiemy z ich oglądu, jest tej samej natury, jeśli nawet odczuwamy ją w innym rejestrze (jako parodię, ironię, zabawę, jak w przypadku reklam). Nawet obraz dokumentalny, który cenimy dlatego, że pokazuje świat, jakim on jest, wyposażamy w pewien prestiż z uwagi na kreatywność i inwencję. Wybitni fotograficy i filmowcy, od Flaherty'ego do Depardona, którzy ukazywali nam wyglądy rzeczy, w tym samym czasie pokazywali nam świat. Jakkolwiek zechcemy to rozumieć, przyjemność płynąca z oglądania obrazów jest w ostatecznej konsekwencji przyjemnością płynącą z faktu dodania czegoś nowego do obiektów w otaczającym nas świecie⁶⁸.

Jeśli *L'Image* Aumonta jest syntezą wybranych przezeń teorii obrazu, niniejsze studium stanowi podobnego rodzaju wywód, mający ukazać autorską próbę dokonania summy tych wszystkich koncepcji, sądów, opinii i intuicji, które sumują dzisiejsze rozumienie pojęcia „obraz” w szerokim ujęciu. Jest oczywiste, że Aumontowi nie chodzi o to, by wcześniejsze teorie obrazu zastąpić nową teorią, własną, niejako unieważniającą to, co powiedziano uprzednio, a co jest uderzającym rysem wielu koncepcji formułowanych przez francuskich badaczy. Autor traktuje dotychczasowe teorie obrazu jako synchroniczny obszar licznych współistniejących wątków, które mogą bądź wykluczać się wzajemnie, bądź charakteryzować kompatybilnością. Koncepcja Aumonta jest spójna, choć nie ogranicza się on do wyboru tych częściowych rozwiązań, które miałyby potwierdzić z góry założoną tezę, dowodzącą, czym obraz jest, a czym nie jest. Niekiedy jego propozycje wskazują na alternatywę, zawsze są zrelatywizowane względem kompleksu warunków determinujących dany zespół. Jeśli Aumont wyłuskuje z koncepcji już odległych w czasie to, co zachowało nadal aktualność, to nie omieszka przypomnieć o ich historycznym kontekście. Porusza się w obrębie setek lat historii sztuki, kiedy pisze o malarstwie, i bierze pod uwagę całą historię fotografii i filmu, dzięki czemu jego synteza ma charakter quasi-warstwowy. Są w niej elementy stare (nawiązania do starożytności), nowsze (często przywoływany gotyk i renesans) i najnowsze (próby uporania się z przewrotem spowodowanym w myśli o sztuce przez sztukę abstrakcyjną). W swej refleksji Aumont zdaje sobie sprawę ze specyfiki sztuk technicznych, ale zacierą linię demarkacyjną między sztukami tradycyjnymi a tymi, które narodziły się w epoce mechanicznej reprodukcji. Imponderabilia pozostają, choć mogą ewoluować bądź ulegać przekształceniom:

Prawdziwa rewolucja w dziedzinie obrazów (jeśli taka w ogóle była) dokonała się dawno temu, kiedy obrazy utraciły swoją transcendentalną siłę, w którą

⁶⁸ J. Aumont, *L'Image*, s. 240–241.

były wyposażone, i stały się prostymi odtworzeniami, jakkolwiek ekspresywnymi, wyglądów. Dzisiaj ogromna multiplikacja obrazów może się nam jawić jako powrót czasów obrazu, aczkolwiek cywilizacja pozostaje, czy nam się to podoba, czy nie, cywilizacją języka⁶⁹.

Podobnym paradoksem kończył *Ontologię obrazu fotograficznego* André Bazin, pisząc: „z drugiej strony, film jest językiem”⁷⁰.

Bibliografia

- Andrew D., *Film in the Aura of Art*, Princeton 1984.
 Andrew D., *Główne teorie filmu. Wprowadzenie*, tłum. A. Kołodyński, Łódź 1995.
 Arnheim R., *Myślenie wzrokowe*, tłum. M. Chojnacki, Gdańsk 2013.
 Aumont J., *L'Image*, Paris 1990; wyd. 2, Paris 2011.
 Aumont J., *Que reste-t-il du cinéma*, Paris 2013.
 Aumont J., *The Image*, London 1997.
 Aumont J., Bergala A., Marie M., Vernet M., *Esthétique du film*, Paris 1983.
 Aumont J., Marie M., *Analiza filmu*, tłum. M. Zawadzka, Warszawa 2011.
 Aumont J., Marie M., *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris 2014.
 Aumont J., Marie M., *L'Analyse des films*, Paris 1988.
 Barthes R., *Retoryka obrazu*, tłum. Z. Kruszyński, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3, s. 289–302.
 Bazin A., *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, Warszawa 1963.
 Bazin A., *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: tegoż, *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 9–17.
 Bazin A., *Qu' est-ce que le cinéma?*, Paris 1975.
 Benjamin W., *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, tłum. K. Krzemieniowa, w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 151–183.
 Bonitzer P., *Peinture et cinéma: D'écradages*, Paris 1985.
 Deleuze G., *Kino. 1. Obraz – ruch. 2. Obraz – czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2008.
 Demby Ł., *Teoretyk filmu w świecie ruchomych obrazów. Que reste-t-il du cinéma Jacques'a Aumonta*, [online] <<https://www.academia.edu/13611955/>>, dostęp: 15.03.2016.
 Eco U., *Pejzaż semiotyczny*, tłum. A. Weinsberg, Warszawa 1972.
 Eisenstein S., *Nieobojętna przyroda*, tłum. M. Kumorek, Warszawa 1975.
 Eisenstein S., *Wybór pism*, red. R. Dreier, tłum. L. Hochberg, A. Kaltbaum, M. Kumorek i in., Warszawa 1959.
Estetyka i film, red. A. Helman, Warszawa 1972.
 Faure E., *De la cinéplastique*, w: tegoż, *Fonction du cinéma*, Paris 1953, s. 2–16.
 Focillon H., *Vie des formes*, Paris 1947.
 Gaudreault A., *Du littéraire au filmique*, Paris 1988.
 Gombrich E.H., *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*, tłum. J. Zarański, Warszawa 1981.
 Goodman N., *Languages of Art*, London 1968.
 Groupe Mu, *Iconique et plastique sur un fondement de la rhétorique visuelle*, „Revue d'Esthétique” 1979, nr 1 i 2.
 Helman A., *Co to jest kino? Panorama myśli filmowej*, Warszawa 1978; wyd. 2, Kraków 1992.
 Lessing G.E., *Laocoön*, New York 1961.
 Leutrat J.-L., *Kaleidoscope*, Lyon 1987.
L'Image. Jacques Aumont, [online] <<http://www.armand-colin.com/limage-9782200355944>>, dostęp: 15.03.2016.
 Metz Ch., *Au-de là de l'analogie: L'Image*, „Communications” 1970, nr 15 (1), s. 1–10.

⁶⁹ Tamże, s. 241.

⁷⁰ A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*.

- Obraz* [hasło], w: *Słownik pojęć filmowych*, t. 6: *Przedstawienie, obraz, pismo, znaczenie*, red. A. Helman, Wrocław 1994, s. 47–121.
- Panofsky E., *Studies in Iconology: Humanistic Theories in the Art of the Renaissance*, Oxford 1939.
- Panofsky E., *Styl i medium w filmie*, tłum. J. Mach, w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 128–150.
- Scénographie*, red. A. Bergala, numer specjalny „Cahiers du cinéma” 1980, nr 7.
- Schéfer J.-L., *Scénographie d'un tableau*, Paris 1970.
- Vernet M., *Figures de l'absence*, Paris 1988.
- Wiertow D., *Człowiek z kamerą. Wybór pism*, tłum. T. Karpowski, Warszawa 1976.

Streszczenie

Autorka charakteryzuje teorię obrazu Jacques'a Aumonta, uznając ją za najważniejsze jego osiągnięcie. Jej zdaniem Aumont nie próbuje zastąpić starszych teorii własną, radykalnie odmienną, lecz proponuje rodzaj teorii syntetycznej, na którą składają się jego własne koncepcje, ale także wybrane elementy teorii wcześniejszych. Wpisane w odmienny kontekst, zyskują one nowy walor, a także nabierają charakteru polemicznego, co daje efekt dialogu między autorami, którzy nigdy ze sobą nie dyskutowali. Głównym przedmiotem analiz jest dla Aumonta obraz filmowy, ale badacz ten nie ogranicza się do rozpatrywania jego specyfiki, umieszczając go w rodzinie obrazów, z którymi obraz filmowy dzieli szereg podstawowych właściwości. Ogranicza się jednak do obrazów wizualnych, pomijając te, które apelują do innych zmysłów. Traktuje dotychczasowe teorie obrazu jako synchroniczny obszar licznych współistniejących wątków, które mogą albo wykluczać się wzajemnie, albo uzyskiwać kompatybilność.

Jacques Aumont's Image Theory Summa

Summary

The author of the article discusses Jacques Aumont's image theory as his most important concept. According to Alicja Helman, Aumont does not replace older theories with a new one. Instead, he proposes a kind of synthetic theory based on his own ideas and on selected earlier concepts. In a new context, they reveal new qualities and become polemic, which results in a dialogue between the authors – who had never directly talked with one another. Film image is the main focus of Aumont's studies. However, he goes beyond discussing its position in a greater family of images and sticks to the visual domain, refraining from discussing other senses. The French author understands existing theories of the image as a synchronic area of coexisting concepts, which can either contradict one another or become compatible.

Szkice o kinie polskim

Marek Lis

Wydział Teologiczny
Uniwersytet Opolski

Z dalekiego kraju. Karol Wojtyła widziany z daleka

Słowa kluczowe: Jan Paweł II, film, *Z dalekiego kraju*, Krzysztof Zanussi

Key words: John Paul II, film, *From a Far Country*, Krzysztof Zanussi

Autor jednego z artykułów podejmujących temat twórczości Krzysztofa Zanussiego posłużył się mało wyszukany, w dodatku nieuzasadnionym stwierdzeniem, jakoby reżyser uprawiał „karolizm wojtylizm”¹. To stwierdzenie jest wyjątkowo nietrafne – Karol Wojtyła zaczął być powszechnie znany i popularny dopiero jako papież Jan Paweł II – a przy tym raczej obraźliwe. Przyrostek -izm/-yzm oznacza nie tylko „doktrynę, teorię, kierunek artystyczny”². Dodany do nazwiska postaci, tworzy nacechowany termin odnoszący się do ideologii przezeń tworzonych lub inspirowanych (przykładowo: marksizm, leninizm, stalinizm, hitleryzm, keynesizm...), czasem do ruchów religijnych (buddyzm). Termin ów miałby zatem wyrażać jakąś ideologię, może nawet kult religijny związany z Karolem Wojtyłą, którego wyznawcą, i to mocno zaangażowanym, byłby Zanussi. Znakiem tego „kultu” ma być jego film *Z dalekiego kraju*. Trudno jednak uznać, by film nakręcony w 1981 roku, wkrótce po wyborze Jana Pawła II (16 października 1978 roku), był wyrazem kultu związanego z pochodzącym z Polski papieżem: zarzuty papolatryi pojawią się przecież dopiero w późnych latach pontyfikatu, a sam Zanussi biograficzny film o papieżu uznał za „najmniej związany z wiarą” spośród swoich filmów³. Co więcej, reżyser przyznawał, że do realizacji filmu przystępował rozdarty: film robił na zamówienie, spotykał się z zarzutami, że praca nad nim jest „aktem konformizmu”⁴.

¹ Tego terminu użył w swoim eseju Wiktor Rusin. Zob. W. Rusin *Zanussi jako były genealog moralności*, w: *Zanussi. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. J. Majmurek, Warszawa 2014, s. 22.

² *Słownik języka polskiego PWN*, t. 1: A–K, red. M. Szymczak, Warszawa 1999, s. 761.

³ K. Zanussi, *Osądy moralne muszą istnieć. Z Krzysztofem Zanussim rozmawia J. Majmurek*, w: *Zanussi. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. J. Majmurek, Warszawa 2014, s. 182.

⁴ *Krzysztof Zanussi. Sylwetka artysty. Rozmawia Iga Czarnańska*, Warszawa 2008, s. 205.

Pierwszy ekranowy papież

Śpośród wcześniejszych XX-wiecznych biskupów Rzymu, a więc żyjących w epoce kina, na ekrany już po śmierci trafił Pius X (*Ludzie nie patrzą w niebo*, reż. Umberto Scarpelli, 1951 – film powstał w roku beatyfikacji Piusa X) i Jan XXIII (*I przyszedł człowiek*, reż. Ermanno Olmi, 1965). Pius XII stał się bohaterem kilku filmów dokumentalnych, ukazujących na bieżąco niełatwe konteksty pontyfikatu (*Pastor Angelicus*, reż. Romolo Marcellini, Luis Trenker, 1942; *Wojna wojnie*, reż. Romolo Marcellini, Giorgio Simonelli, 1946). Zamiar Krzysztofa Zanussiego był zupełnie inny: jego film był pierwszą w dziejach światowej kinematografii próbą fabularnego przedstawienia żyjącego papieża, i to na samym początku pontyfikatu. W późniejszych latach na całym świecie powstaną setki filmów, fabularnych i dokumentalnych, przybliżających – także krytycznie – papieża z Polski i jego działalność⁵.

Włosko-brytyjską koprodukcję *Z dalekiego kraju* (tytuł włoski *Da un paese lontano. Giovanni Paolo II*; tytuł angielski *From a Far Country*, 1981) otwierają obrazy tłumów wiernych uczestniczących w 1926 roku w pasywnych misteriach w Kalwarii Zebrzydowskiej, wśród których znajduje się wraz ze swoim ojcem sześciolatek Karol Wojtyła⁶. Archiwalne zdjęcia oraz głos narratora – opowiadającego o Wojtyśle, jego dzieciństwie, dorastaniu w Wadowicach, studiach polonistycznych i teatrze, o dramatycznych wydarzeniach z dziejów Polski – spajają kolejne epizody filmu. Po wybuchu wojny Karol (gra go Cezary Morawski), by uniknąć wywiezienia na roboty do Niemiec, zostaje robotnikiem w zakładach chemicznych Solvay. Gdy ulega wypadkowi i nie przychodzi na próby podziemnego teatru, akcja filmu koncentruje się na wojennych losach kilkorga młodych aktorów: Wandy (Liza Harrow), jej brata Mariana (Sam Neill) oraz Tadeka (Christopher Cazanove). Marian trafia do Auschwitz (co pozwala reżyserowi na włączenie obozowego epizodu z ojcem Maksymilianem Kolbem; epizod ten Zanussi rozszerzy do pełnej fabuły w filmie *Życie za życie. Maksymilian Kolbe*, 1990). Tadek walczy w partyzantce, a Karol studiuje teologię i wstępuje do podziemnego seminarium duchownego. Po wojnie Tadek zostaje pisarzem socrealistycznym, Karol i Marian – księżmi (po święceniach kardynał Adam Stefan Sapieha wysłał Wojtyłę w świat – „Patrz i ucz się. Tu jest dużo do zrobienia, dużo do powiedzenia i do naprawy”⁷), zaś Wanda w nowej sytuacji politycznej Polski porzuca teatr, a z czasem zostaje żoną Tadeka. Władek

⁵ Jest ich z pewnością ponad 200 (w tym osiem pełnometrażowych fabularnych). Zob. M. Lis, *Krzysztof Zanussi. Przewodnik teologiczny*, Opole 2015, s. 45.

⁶ Film jest dość łatwo dostępny, mimo to jego omówienie w imdb.com roi się od błędów faktograficznych. Por. [online] <http://www.imdb.com/title/tt0083356/?ref=fn_al_tt_1>, dostęp: 20.10.2016. Powtarzane w Internecie streszczenie umieszczone na polskim portalu jest podobne: „Film jest zapisem życia papieża Jana Pawła II. Małego Karola Wojtyłę poznajemy w 1926 roku podczas kolacji wigilijnej. Parę lat później Niemcy napadają na Polskę i wybuca II wojna światowa. Młody Wojtyła szuka schronienia w domu kardynała Wyszyńskiego” (Filmweb, *Z dalekiego kraju*, [online] <<http://www.filmweb.pl/film/Z+dalekiego+kraju-1981-4846/descs>>, dostęp: 20.10.2016).

⁷ Cytaty za ścieżką dźwiękową omawianego filmu.

(Warren Clarke), syn odtwórcy roli Jezusa w kalwaryjskim misterium, staje się natomiast robotnikiem długo wierzącym w socjalistyczne obietnice. Losy i postawy bohaterów splatają się z powojenną historią: budową Nowej Huty, represjami ze strony władz, sytuacją Kościoła oraz dziejami Karola Wojtyły, pozostającego w tle. Jesienią 1978 roku kardynał Wojtyła – „Wujek” – jedzie na konklawe: na wieść o wyborze jego uczniowie i przyjaciele, w tym stary ksiądz opiekujący się Karolem od czasów jego młodości, nie kryją wzruszenia, radości, ale i niepokojów, czy nowy papież będzie właściwie rozumiany w świecie. Podczas pierwszej pielgrzymki Jana Pawła II do Polski, w czerwcu 1979 roku, pośród tłumów na Błoniach kamera odnajduje jego dawnych przyjaciół.

Film Zanussiego już w punkcie wyjścia znacząco się różni od nakręconych wcześniej obrazów ukazujących papieża w wyraźnej perspektywie hagiograficznej⁸ i stawiających ich w centrum narracji, gdyż zadanie, które postawił przed sobą reżyser, było szczególne. Polegało na opisanu miejsc i wydarzeń, środowisk i ludzi, tego wszystkiego, co pozostawało nieznanne (zwłaszcza dla widza zza Żelaznej Kurtyny), a co wpłynęło znacząco na kształtowanie postaci Karola Wojtyły. Chciałbym przywołać wspomnienie jednego z moich pierwszych osobistych spotkań z Krzysztofem Zanussim podczas warszawskiej prezentacji leksykonu filmów o Janie Pawle II, który na cztery ręce pisaliśmy z Adamem Garbiczem. Książkę, zawierającą uporządkowane chronologicznie filmy fabularne oraz wybrane dokumentalne, otwiera omówienie *Z dalekiego kraju*:

Nieco dydaktyczna i uproszczona forma filmu miała w założeniu pomóc zachodnim widzom w zrozumieniu papieża „z dalekiego kraju”. Reżyser czyni to między innymi przez ukazywanie wydarzeń historycznych, komentarze i biograficzne informacje powierzone lektorowi. Karol Wojtyła schodzi jednak na dalszy plan jako bohater opowieści, mającej charakter niemal dokumentu fabularyzowanego⁹.

Reżyser, już po oficjalnym spotkaniu, z pewnym smutkiem powiedział: „Cierpkno mnie ksiądz potraktował”. Rzeczywiście, tamto krytyczne spojrzenie na ten film, odebrane jako cierpkie, wskazywało to, co z filozoficznego punktu widzenia można chyba uznać za mankamenty: sposób konstrukcji filmu i jego nieskrywany dydaktyczny zamiar. Nie zwróciłem jednak uwagi, że trudno jest ten film oceniać przez odniesienie do innych: *Z dalekiego kraju* w 1981 roku był przecież filmem **osobnym**, pierwszym – nikt inny wcześniej nie pokusił się o filmową biografię papieża, tym bardziej – żyjącego!

Owszem, istniał od dawna wyrazisty nurt kina biograficznego (ang. *biopics*), w którym można było wyróżnić między innymi filmy hagiograficzne, czyli biografie świętych. Poza postaciami biblijnymi najczęściej ekranizowano życiorysy św. Joanny d’Arc (od ascetycznej formy filmu Carla Theodora Dreyera z 1928 roku aż po batalistyczne ujęcie Luca Bessona z 1999 roku) i św. Franciszka

⁸ Zob. C. Tagliabue, *Ludzie nie patrzą w niebo*, w: *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, red. M. Lis, A. Garbicz, Kraków 2007, s. 290.

⁹ A. Garbicz, M. Lis, *Filmowe portrety pontyfikatu. Jan Paweł II w 100 odsłonach*, Katowice 2007, s. 11.

z Asyżu, nie unikając przy tym silnej emocjonalności (*Brat Słońce, Siostra Księżyc*, reż. Franco Zeffirelli, 1972). Sam Zanussi kilka lat później sięgnie po biografie świętych, bliskich również Janowi Pawłowi II, reżyserując filmy o Maksymilianie Marii Kolbem (*Życie za życie. Maksymilian Kolbe*, 1990) i Albercie Chmielowskim (*Brat naszego Boga*, 1997); niezrealizowany pozostaje gotowy od kilku lat scenariusz filmu o św. Jadwidze Andegaweńskiej¹⁰. Jak jednak nakręcić film, którego bohaterem jest żyjący człowiek, zaangażowany religijnie, u progu najbardziej obiecującego i niezwykłego etapu życia, jakim było podjęcie papieskiej posługi w wieku zaledwie 58 lat – i nie utknąć na przesłodzonych mieliznach hagiograficznej opowieści? Jak opowiedzieć o człowieku, który – pozostając dotąd nieznany dla świata – staje się w 1978 roku jedną z jego czołowych osobistości?

Reżyser musiał więc znaleźć odpowiedź na kilka nowych pytań: nie tylko, co opowiedzieć, ale jaką formę jego narracja powinna przyjąć, i wreszcie – do kogo powinien swój film skierować.

Kraj daleki

Tytuł filmu nawiązuje do pierwszego przemówienia nowo wybranego papieża, wygłoszonego wieczorem 16 października 1978 roku z balkonu watykańskiej bazyliki do tłumów oczekujących na placu Świętego Piotra: „z dalekiego kraju” kardynałowie powołali „nowego biskupa Rzymu”. Jednak, jak tłumaczył Jan Paweł II, ten daleki kraj nie jest aż tak odległy właśnie ze względu na tysiącletnią wspólnotę wiary i tradycji chrześcijańskiej¹¹. Reżyser, jak to z reguły czyni w swoich filmach, rozpoczyna grę z widzem już na poziomie tytułu: tym razem nie proponuje rozwiązania zawartej w nim zagadki filozoficznej (*Hipoteza*, 1972; *Iluminacja*, 1973) ani skrytej w obcojęzycznym terminie (*Constans*, 1980), lecz przypomina paradoks improwizowanego przemówienia: kraj „daleki” rozbrzmiewa tam dwukrotnie – najpierw, by przypomnieć zaskakujący dystans (po niemal pięciu stuleciach papież niebędący Włochem; w historii nie było jeszcze papieża z Polski, tym mniej teraz oczekiwanego, bo stała się ona jednym z krajów bloku komunistycznego, a więc w domyśle – ateistycznego), i zaraz potem, by ten dystans skrócić, przypominając bliskość przez wspólnie wyznawane chrześcijaństwo. W ten sposób „z dalekiego kraju” może – zgodnie z zamiarem Jana Pawła II – oznaczać „z kraju bliskiego” mimo wszystko. A może Krzysztof Zanussi, świadomy przecież siły sekularyzujących nurtów na Zachodzie, tracącym zwłaszcza po 1968 roku żywą więź z chrześcijańskim

¹⁰ P. Kucharczak, *Królowa na plan*, „Gość Niedzielny” 2007, nr 22, s. 50.

¹¹ Transkrypcję oryginalnego przemówienia, z popełnianymi przez wzruszonego Jana Pawła II błędami, zamieszcza Franco Lever w opracowaniu *Il papa e i media nei primi cento giorni di pontificato*, w: *Karol Wojtyła, un pontefice in diretta*, red. G. Mazza, Roma 2006, s. 103–107: „Ed ecco gli eminentissimi cardinali hanno chiamato un nuovo vescovo di Roma. Lo hanno chiamato – di un paese – lontano... lontano, ma sempre cosè vicino per la comunione nella fede e nella tradizione cristiana”.

dziedzictwem¹², chciał opowiedzieć nie tylko o Wojtyle, lecz również o chrześcijaństwie zapominanym, odsuwanym daleko? W ten sposób Polska przywołana w tytule filmu staje się krajem odległym od Europy nie za sprawą ówczesnych komunistycznych rządów i odcinającej od wolności granicy dwóch systemów, lecz ze względu na przypominaną przez papieża wierność chrześcijaństwu.

Mariola Marczak w monografii twórczości Zanussiego podkreśla, że przyjęta przez reżysera konstrukcja

pomaga widzowi zorientować się w faktach i rozwoju historii, trwającej dziesiątki lat, ale przynosi mu dyskomfort wybijania z fikcyjnego świata przedstawionego, utrudnia identyfikację i emocjonalne zaangażowanie w losy bohaterów. [...] Przerwywanie akcji filmu faktograficznymi informacjami służy uzupełnieniu owej nieobecności głównego bohatera w sferze wizualnej. Pokazywaniu, co w tym czasie robił prawdziwy Karol Wojtyła. [...] Dzięki temu *Z dalekiego kraju*... oglądamy jednocześnie jako film fabularny i dokument fabularyzowany. Wątki fabularne mogą być traktowane jako quasi-autentyczne tło osoby rzeczywistej. Są jakby ożywieniem zastygłego na fotografiach otoczenia Karola Wojtyły. [...] Warto przypomnieć, że jest to rodzaj eksperymentu z formą filmową¹³.

Film nie jest przecież bezpośrednią biografią Karola Wojtyły. Po otwierającym epizodzie z pielgrzymki do Kalwarii Zebrzydowskiej z sześciolatnim Karolem, ukazaniu jego teatralnego zaangażowania i wypadku podczas okupacji postać przyszłego papieża schodzi na dalszy plan: krótkie komentarze spoza kadru, czarno-białe zdjęcia i króciutkie inscenizacje przypominają o posłudze i działalności Wojtyły jako księdza, wykładowcy, duszpasterza, autora książek, od 1958 roku biskupa, walczącego między innymi o budowę kościoła w Nowej Hucie. Według samego reżysera film miał mówić „bardziej o Polsce, o kraju papieża niż o nim samym. Taki był zamiar podstawowy, żeby przede wszystkim przybliżyć kraj, z którego on wyrasta, który go wydał, bo on sam już wtedy prezentował się publicznie i nie było potrzeby tłumaczenia, co to za człowiek”¹⁴.

Ten daleki kraj w filmie przechodzi metamorfozę: pierwsze ujęcia, muzycznie komentowane przetworzonym instrumentalnie przez Wojciecha Kilara tematem średniowiecznego hymnu *Bogurodzica*¹⁵, pokazują ludową pobożność – tłumy, mimo śniegu, uczestniczą w pasywnych obrzędach, zdemaskowanych jednak przez małego Karola: po ich zakończeniu „Jezus” (postać z misterii i wcielający się w nią aktor w oczach dziecka zlewają się w jedno) pije piwo! Ta Polska, niszczonej przez niemiecką okupację podczas wojny i pozbawiana chrześcijańskiej tożsamości w latach powojennych, odnajduje jednak swój moment triumfu:

¹² Dobitnie wyraził to papież podczas pielgrzymki do Francji w 1980 roku: „Francjo, najstarsza córko Kościoła, czy jesteś wierna przyrzeczeniom twojego Chrztu?” (cyt. za: G. Weigel, *Świadek nadziei. Biografia papieża Jana Pawła II*, tłum. J. Piątkowska, Kraków 2000, s. 475).

¹³ M. Marczak, *Niepokój i tęsknota. Kino wobec wartości. O filmach Krzysztofa Zanussiego*, Olsztyn 2011, s. 268.

¹⁴ *Krzysztof Zanussi. Sylwetka artysty...*, s. 201.

¹⁵ Chorałowa melodia *Bogurodzicy* powróci w rozpoczęciu *Victorii* (1983), późniejszego utworu Kilara.

końcowa sekwencja pokazuje archiwalne ujęcia pierwszej pielgrzymki Jana Pawła II do Polski w czerwcu 1979 roku, w Mszy św. na krakowskich Błoniach uczestniczą przyjaciele Wojtyły (te ujęcia są inscenizowane), także ci, którzy w ciągu dziesięcioleci socjalizmu zagubili swą więź z chrześcijaństwem. Rama filmu ukazuje zatem obraz Kościoła odmienionego w ciągu 50 lat: fabularna (a więc „nieprawdziwa”) rekonstrukcja pasyjnej procesji w Kalwarii odbywa się zimą, w śniegu i chłodzie; w finale reżyser posługuje się materiałami dokumentalnymi (a więc „prawdziwymi”), pokazującymi tłumy wokół papieża, w słońcu. Zima ustępuje miejsca słonecznej pogodzie, pasyjny spektakl – autentycznemu triumfowi, aktorsko odtwarzane postaci – rzeczywistej postaci papieża, widzialnej głowy Kościoła. Motyw spełniających się nadziei był na początku lat osiemdziesiątych bardzo potrzebny polskiej publiczności.

Papież widziany z dystansu

Realizowane w następnych latach filmy – od amerykańskiego *Papieża Jana Pawła II* (reż. Herbert Wise, 1984) aż po dwuczęściowego *Karola* Giacomina Battiatto (2005) i *Jana Pawła II* (reż. John Kent Harrison, 2005) – kontynuowały przyjęty przez Zanussiego w 1981 roku „sposób opowiadania o Janie Pawle II – poprzez ukazanie kraju, który wydał i ukształtował papieża oraz zbiorowego doświadczenia”¹⁶. Jest jednak i znacząca różnica, gdyż ich twórcy przekroczyli etyczną granicę, którą wyraźnie wyznaczył autor *Z dalekiego kraju*:

Wobec żywego człowieka obowiązuje mnie prawo poszanowania jego prywatności, a więc nie mogę opowiadać o tym wszystkim, co jest bez wątpienia dla widza najciekawsze – o osobistych dylematach, o cierpieniu, o sukcesach i porażkach. Jednym słowem, nie mogę wkraczać w sferę ocen, bo albo stworzę hagiografię, czyli coś na kształt żywotu świętego za życia (a to będzie w wielkim stopniu nietaktowne), albo wdam się w polemikę czy osąd¹⁷.

U Zanussiego nie ma ani zdeptanych butów i niedopasowanych skarpetek, dramatu młodzięcych wyborów, pośrednictwa w dokonaniu cudu uzdrowienia, kremówek, szklaneczki wina dzielonej z napotkanym człowiekiem, heroizmu w znoszeniu chorób i cierpienia, stanowiących emocjonalne tworzywo podsumowujących pontyfikat filmów świadomie adresowanych do szerokiej publiczności. Reżyser, który nie ulegał pokusie przyklaskiwania gustom większości widzów, świadomie odrzucił tendencję hagiograficzną, która zapewne – wskutek większej dawki emocji – przyczyniłaby się do większego komercyjnego sukcesu filmu. Trudno jednak nie dostrzec w początkowej sekwencji, gdy sześćioletni Karol gubi się w zebrzydowskim sanktuarium ojcu, a ten, po odnalezieniu dziecka, czyni mu wyrzut podobny do wypowiedzianego przez rodziców 12-letniego chłopca w innej świątyni, ponad 1900 lat wcześniej – nawiązania do sceny z Łukaszkowej

¹⁶ B. Pieńkowska, *Ikona czy człowiek*, „Kino” 2006, nr 11, s. 57.

¹⁷ K. Zanussi, *Pora umierać*, Warszawa 1999, s. 159.

Ewangelii (Łk 2, 41–45). Ale Zanussi z pewną ironią pokazuje zaskoczenie chłopca – „Jezus” (w tej roli Kazimierz Borowiec) po zakończonych obchodach pije w gospodzie piwo, w czym również można odczytać, posługując się kluczem biblijnym, niezgodę na profanację, wyrażoną gwałtownie przez Jezusa, wyrzucającego handlarzy z jerozolimskiej świątyni (Łk 19, 45–46).

Nie tylko Polska jest w omawianym utworze krajem „dalekim” – również przyszły papież w tym filmie jest kimś odległym, co podkreśla sposób pokazywania go. Ten dystans kreuje dla polskiego widza również to, że przyszły papież – polski papież! – w filmie mówi po angielsku (choć gra go Cezary Morawski), podobnie jak najbliżsi mu, noszący polskie imiona: Wanda, Marian, Tadek, Władek... W przeciwieństwie jednak do późniejszych filmów plenery tego obrazu są autentyczne – Rzym jest Rzymem, Kraków – Krakowem (może poza budową Nowej Huty, filmowaną pod krakowskimi Bielanami, rozpoznawalnymi dzięki charakterystycznemu kościołowi kamedułów na wzgórzu). Karol Wojtyła pozostaje w filmie postacią nie tylko drugoplanową, lecz schodzącą coraz bardziej w tło wydarzeń. Z bliska filmowany jest jako dziecko, z ekranu niemal znika po wypadku, a o jego losach widz dowiadyuje się z relacji przyjaciół i z filmowego komentarza.

To oddalanie się Wojtyły widać wyraźnie choćby w sekwencji święceń kapłańskich. Kardynał Sapieha, zaniepokojony sytuacją w Polsce, postanawia przyspieszyć zakończenie studiów przez Karola Wojtyłę i zapowiada: „Sam go wyswięcę i wyślę do Rzymu, by był daleko stąd”. W ujęciach z samej Mszy leżący podczas litanii na posadze kaplicy Wojtyła filmowany jest z tyłu przez oddalającą się kamerę. Nie on jest bohaterem filmowanego wydarzenia; podobnie w następującej scenie spotkania na korytarzu krakowskiej kurii z kardynałem Sapiehą, który wysyła go w świat, by się dalej uczył, kamera, ustawiona za narożnikiem, pokazuje z dystansu rozmowę, w czasie której znowu Wojtyła stoi tyłem do widza. Twarz księdza Wojtyły nie jest filmowana ani w zbliżeniach, ani w dalszych planach: dwa króciutkie ujęcia z kaplicy pokazują go z profilu, gdy leży na posadze. Podobny dystans kamera zachowuje podczas Mszy prymicyjnej w wawelskiej krypcie: sylwetkę księdza Wojtyły widzimy to z głębi kaplicy, to przesłoniętą przez krzyż na ołtarzu, zbliżenia pokazują jego dłonie, trzymające naczynia liturgiczne i podające Komunię św. uczestnikom tej kameralnej liturgii. Ich twarze – w przeciwieństwie do Wojtyły – są świetnie rozpoznawalne. Zamiarem reżysera jest takie posługiwanie się obrazem, by w pamięci widza utrwałała się twarz prawdziwego Karola Wojtyły, rozpoznawalnego na archiwalnych fotografiach. Potem znów aktor grający księdza Wojtyłę skrywa się za kratkami konfesjonału, a kiedy na wieść o nominacji biskupiej modli się, leżąc krzyżem, w kaplicy urszulanek w Warszawie, ponownie jest filmowany zza drzwi, od tyłu, a postać jest nierozpoznawalna. Również w scenie z Mszy celebrowanej w prowizorycznej kaplicy w Nowej Hucie biskup Wojtyła jest filmowany z perspektywy tłumu, a potem z tyłu, podobnie w sekwencji rekolekcji głoszonych przez kardynała Wojtyłę w Watykanie w 1976 roku. Odtąd w filmie Wojtyła jest już tylko cytowany w kazaniu, przywoływany we wspomnieniach przyjaciół, pokazywany na archiwalnych zdjęciach i materiałach filmowych.

Takie kreowanie akcji i postaci przypomina w jakiś sposób zaproponowaną przez Grzegorza Królikiewicza koncepcję „przestrzeni filmowej poza kadrem”: to, co niepokazane, uruchamia wyobraźnię widza¹⁸.

Dystans wobec bohatera jest strategią konsekwentnie realizowaną przez autora zdjęć, Sławomira Idziaka, długoletniego współpracownika Zanussiego (od *Gór o zmierzchu*, 1970, po *Długą rozmowę z ptakiem*, 1990). Postać, która powinna być centralna, jest właściwie nieobecna, kamera nie przyjmuje uprzywilejowanej pozycji uczestnika wydarzeń lub bliskiego obserwatora, a co najwyżej jednego z wielu świadków. Postać Wojtyły jest w pełni ukazana dopiero w dniu wyboru (reżyser posługuje się archiwalnymi fragmentami z ogłoszenia decyzji konklawe). Wiadomość, że „Wujek” został papieżem, wywołuje w Krakowie entuzjazm jednych, a smutek i niepokój innych: „Martwię się o niego. Czy oni zrozumieją to, przez co przeszedł?”, pyta Tadek. Podniosłym finałem filmu staje się Msza na Błoniach podczas pierwszej pielgrzymki do Polski w 1979 roku: w tej końcowej sekwencji prawdziwy papież pojawia się w archiwalnych, kolorowych ujęciach i zastyga w zatrzymanym kadrze.

Omawiany film znalazł swoje dopowiedzenie we włoskim dokumencie *Zanussi racconta Wojtyła* (*Zanussi opowiada Wojtyłę*, reż. Carlo Mazzarella, Leonardo Valente, 1981) oraz w etiudzie *Czołgi* z nowelowego filmu *Solidarność, Solidarność...* (2005; obraz składa się z 13 etiud, każdą przygotował inny reżyser). Zanussi przypomina w niej kręcenie scen wkraczania armii radzieckiej do Krakowa w styczniu 1945 roku, filmowanych w czasie prac nad *Z dalekiego kraju* w grudniu 1980 roku, w gorącym czasie narastającego sprzeciwu wobec ZSRR. Oba przywołane dokumenty wyraźnie przypominają, że zamówiony przez zachodnich producentów film o papieżu stał się ostatecznie filmem o Polsce i jej historii, co przecież bezbłędnie dostrzegli krytycy, piszący o nim tuż po premierze¹⁹.

Bibliografia

- Garbicz A., Lis M., *Filmowe portrety pontyfikatu. Jan Paweł II w 100 odsłonach*, Katowice 2007.
- Krzysztof Zanussi. *Sylwetka artysty. Rozmawia Iga Czarnawska*, Warszawa 2008.
- Kucharczak P., *Królowa na plan*, „Gość Niedzielny” 2007, nr 22, s. 50.
- Lever F., *Il papa e i media nei primi cento giorni di pontificato*, w: *Karol Wojtyła, un pontefice in diretta*, red. G. Mazza, Roma 2006, s. 91–108.
- Lis M., *Krzysztof Zanussi. Przewodnik teologiczny*, Opole 2015.
- Lubelski T., *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009.
- Marczak M., *Niepokój i tęsknota. Kino wobec wartości. O filmach Krzysztofa Zanussiego*, Olsztyn 2011.
- Pieńkowska B., *Ikona czy człowiek*, „Kino” 2006, nr 11, s. 57.

¹⁸ Zob. T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 317.

¹⁹ Zob. wypowiedzi na temat *Z dalekiego kraju* autorstwa między innymi: Claudia Sorgiego, Aleksandra Ledóchowskiego i Andrzeja Kołodyńskiego, zebrane w książce *Zanussi – przemiany*, red. S. Zawisliński, Kraków 2009, s. 150–152.

- Rusin W., *Zanussi jako były genealog moralności*, w: *Zanussi. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. J. Majmurek, Warszawa 2014, s. 6–34.
- Tagliabue C., *Ludzie nie patrzą w niebo*, w: *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, red. M. Lis, A. Garbicz, Kraków 2007, s. 290.
- Weigel G., *Świadek nadziei. Biografia papieża Jana Pawła II*, tłum. J. Piątkowska, Kraków 2000.
- Zanussi K., *Osądy moralne muszą istnieć. Z Krzysztofem Zanussim rozmawia J. Majmurek*, w: *Zanussi. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. J. Majmurek, Warszawa 2014, s. 178–190.
- Zanussi K., *Pora umierać*, Warszawa 1999.
- Zanussi – przemiany*, red. S. Zawisliński, Kraków 2009.
- Zanussi. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. J. Majmurek, Warszawa 2014.

Streszczenie

Film Krzysztofa Zanussiego zatytułowany *Z dalekiego kraju* nie opowiada pełnej biografii Karola Wojtyły. Zadanie, jakie postawił przed sobą reżyser, polegało na przedstawieniu ludzi, miejsc i wydarzeń, które wpłynęły na kształtowanie postaci przyszłego papieża z Polski, nieznanego przecież widzom zza Żelaznej Kurtyny. Film, inaczej niż późniejsze produkcje (*Karol. Człowiek, który został papieżem; Jan Paweł II*), jednak nie stawia w centrum narracji postaci Karola Wojtyły: reżyser posługuje się wyjaśnieniami spoza kadru i fragmentami dokumentów przedstawiających przemiany zachodzące w kraju (II wojna światowa, czas komunizmu, odnowiona nadzieja po wyborze Jana Pawła II), sam zaś protagonista ukazywany jest często w dość odległej perspektywie. Autor artykułu podkreśla, że nie tylko Polska jest tu „dalekim krajem”, lecz także Wojtyła staje się postacią drugoplanową: jest filmowany z daleka, przywoływany w rozmowach przyjaciół, bliski i rozpoznawalny stanie się dopiero w dokumentalnych ujęciach już jako papież. W ten sposób Zanussi unika tworzenia filmowej narracji, która łatwo mogłaby się stać hagiografią.

From a Far Country: Karol Wojtyła Perceived from a Long Distance

Summary

Krzysztof Zanussi's film *Z dalekiego kraju* [*From a Far Country*] is not a complete biography of Karol Wojtyła. The director's intent was to present the people, places and events that influenced the personality of the future Pope from Poland, unknown to most viewers from behind the Iron Curtain. Unlike later productions (*Karol: il Papa rimasto uomo; Pope John Paul II*), the figure of Karol Wojtyła is not central to the film: the director introduces narrator's commentaries and fragments of documentaries, explaining what was happening in Poland during its history (World War II, the period of communism, hope after the election of John Paul II), meanwhile the protagonist is seen from a distance or only mentioned in dialogues of his friends. The paper stresses that, in this way, Poland is not a faraway country; Wojtyła becomes near and recognizable in documentary shots as the Pope. In this way, Zanussi avoids the danger of creating a hagiographic narration.

Sławomir Bobowski
Wydział Filologiczny
Uniwersytet Wrocławski

Gdziekolwiek jest, jeśliś jest... Ważne i piękne ogniwo medytacji Krzysztofa Zanussiego o sprawach „najwyższej troski”

Słowa kluczowe: artystyczna medytacja, świętość, szaleństwo, determinizm, Opatrzność
Key words: artistic meditation, sanctity, madness, determinism, Providence

W niniejszym szkicu pragnę pochylić się nad jednym z najbliższych mojemu sercu filmów Krzysztofa Zanussiego. Chciałbym, w tonacji i formie może nieco eseistyczno-impresyjnej, zwrócić uwagę na światłocieniową strukturę tego dzieła – narracyjną, ale zwłaszcza dramaturgiczną. Strukturę odsłaniającą sferę znaczeń bardzo charakterystycznych dla medytacyjnego kina Zanussiego, traktującego o sprawach „najwyższej troski”¹.

Gdziekolwiek jest, jeśliś jest... (1988) to, według mnie, najlepsza filmowa medytacja Zanussiego nad skrajną dobrocią, moralną nadwrażliwością, nad dążeniem do świętości. Nie do takiej świętości, która niszczy więzi z ludźmi, lecz do tej, która nakaz dobroci i miłości pojmuję bezkompromisowo i w ostatecznym rachunku prowadzi do autodestrukcji. Jak w przypadku archetypicznym – Chrystusa. Jednakże, co wydaje się oczywiste i nieuchronne, z tej refleksji polskiego reżysera-filozofa wynika, jak i z innych jego dzieł (na przykład ze *Struktury kryształu*, z *Iluminacji*, z *Constansu* czy *Roku spokojnego słońca*), że święty czy – skromniej mówiąc – maksymalista moralny to ktoś nieprzystosowany, Inny/Obcy w perspektywie darwinowskiej reguły Master Fitness. Zanussi w swojej twórczości nigdy nie rozstrzyga, która skłonność z tych, które go fascynują – dobroć i chłódny, racjonalny, krytyczny namysł – jest lepsza. Konfrontuje je i ukazuje tę konfrontację jako konflikt egzystencjalny. Najbardziej dramatycznie jest ona wyrażona w poetyckim obrazie *Gdziekolwiek jest...* Jego protagonistka, imienniczka gruzińskiej św. Niny, znanej z żarliwej pobożności i dobroci, jest wyjątkowo wrażliwa etycznie (gra ją z wyczuciem duńska aktorka Renée Soutendijk, o delikatnej, eterycznej urodzie). Reaguje z niezwykłą czułością na cierpienie innych, na biedę, żywi głęboką awersję do wszelkiej przemocy, którą wyczuwa również w seksie, z czym związane jest niezbyt udane pożycie seksualne z mężem Julianem, kochanym przecież przez nią. Po jednym z nieudanych zbliżeń, będącym właściwie gwałtem, następuje

¹ W rozumieniu Paula Tillicha najwyższą troską jest wiara. Por. P. Tillich, *Dynamika wiary*, cyt. za: J. Łukasiewicz, *TR*, Kraków 2012, s. 271.

kryzys. Kobieta zapada na ciężką psychozę, a wiele wskazuje na to, że owo zbliżenie było przynajmniej częściowym tego powodem.

Nina jest wrażliwa religijnie i mistycznie. Jak czuły radar odbiera wszelkie oznaki klimatu duchowego w otaczającym ją świecie. Przeczuwa nadchodzącą wojnę i zagładę Żydów. Polemizuje ze zdroworozsądkowym racjonalizmem męża. Rzeczywistość, z którą utożsamia się bezkrytycznie Julian, wydaje się Ninie, odczuwającej i myślącej po platońsku, złudzeniem. Musi przecież istnieć coś więcej, coś wyższego, doskonalszego. Nina nie wie, że jeśli istnieje coś doskonalszego, to właśnie ona jest jedną z istot tę doskonałość wcielających. To nie zakonnica stygmatyczka, którą Nina chce całować po rękach, jest święta – siostra sama przecież przyznaje, że jej stygmaty to przejaw hysterii i pychy². Jasnowłosa, jak jej święta imienniczka, Nina nosi w sobie cierń świętości, Tillichowskiej „najwyższej troski”, który izoluje ją od świata, skłóca ją z nim³. Kiedy mąż z wściekłością wypomina jej oderwanie od życia, to, że rzekomo nie wie ona, na jakim świecie żyje, kobieta odpowiada, że doskonale wie, ale nie chce być jego częścią. To właśnie finałem tej rozmowy był wspomniany gwałt. Po nim Nina ostatecznie odmówiła bycia częścią tego świata, pograżając się w chorobie psychicznej. Wiele wskazuje na to, że depresja Niny to bunt, i to nie rozumiany medycznie jako bezwiedne, mechaniczne samoratowanie się organizmu, lecz bunt dosłowny, świadomy, egzystencjalny. Przecież bohaterka filmu w okresie poprawy zdrowia uzmysławia mężowi, że była świadoma swoich patologicznych zachowań. Ów okres poprawy mija i Nina ponownie zapada się w otchłań choroby. Potem jeszcze raz na moment wraca do normalności podczas kaźni pacjentów szpitala psychiatrycznego dokonanej przez hitlerowców. Ginie w pełni władz umysłowych. Jej urodziwa, łagodna, jasna, okolona nieco rozwianymi, złocistymi włosami twarz jest pogodna i pełna ufności. Stanowi ostatni obraz filmu, który stopniowo zanika, aby w ostatnim akordzie przejść w intensywną żółć, kojarzącą się ze złotem i świętością.

Równie ważną postacią w tej ekranowej medytacji jest Julian, kreowany sugestywnie i przekonująco przez Anglika – Juliana Sandsa. Narracja filmowa jest prowadzona z jego punktu widzenia w formie ramy: historia jego miłości

² Leszek Kołakowski zauważa, że wielcy mistycy chrześcijańscy nieraz doświadczali różnych fizjologicznych dokuczliwości w następstwie doznań mistycznych, ale je lekceważyli. Zob. L. Kołakowski, *Bóg mistyków. Eros i religia*, w: tegoż, *Jeśli Boga nie ma... O Bogu, Diable, Grzechu i innych zmartwieniach tak zwanej filozofii religii*, tłum. T. Baszniak, M. Panufnik, Londyn 1987, s. 67.

³ Może właśnie o ten „cierń” chodzi w słynnym wierszu Tadeusza Różewicza *Cierń* (z tomu *Regio*, 1969). W kilku strofach podmiot tego utworu stanowczo i dobitnie anonsuje, że „nie wierzy”, aby w ostatnich dwu strofach wprowadzić czytelnika w zakłopotanie:

myślę o małym
 bogu krwawiącym
 w białych
 chustach dzieciństwa
 o cierniu który rozdziera
 nasze oczy usta
 teraz
 i w godzinie śmierci

do żony i walki z jej szaleństwem, rozgrywająca się w atmosferze narastającego przedwojennego napięcia, jest efektem podróży wewnętrznej Juliana. To jego uczuć dotyczą słowa z tytułu filmu, zaczerpnięte z *Trenu X* Jana Kochanowskiego. Julian jest antytezą Niny – to racjonalista i optymista (do końca nie wierzy w wybuch wojny, ufając w zdrowy rozsądek przywódców państw), zharmonizowany ze światem człowiek areligijny, pozbawiony jakichkolwiek przesądów. Co więcej, to człowiek opanowany i życzliwy, niepozbawiony zdolności dyplomatycznych. Przy tych wszystkich cnotach jest również zdolny, co z punktu widzenia zasad darwinowskich należy także postrzegać jako zaletę, do przemocy i agresji – kontrolowanej, pragmatycznej (tu: pobicie hitlerowskiego szpicla), ale także – niestety – tej mniej uzasadnionej etycznie, barbarzyńskiej: jego gwałt na żonie to niejako próba siłowej anihilacji jej nadwrażliwości. Jest po prostu zdolny do zwierzęcej wściekłości – „nauczka” dana Ninie następuje zaraz po scenie pobicia donosiciela, kiedy Julian znajduje się wciąż w stanie rozjuszenia. Dodajmy jeszcze, że w sposób podziwu godny potrafi on oddzielić uczucia od zmysłowości – podczas choroby Niny, kiedy wzorowo się nią opiekuje, nie odmawia sobie rozkoszy z ponętnymi baletnicami⁴.

Mąż Niny jest człowiekiem w każdym calu „normalnym”. Można mu pozazdrościć równowagi ducha, silnych nerwów, zdrowia psychicznego. Jakżeż przekonująco brzmi jego minimalistyczny wykład podczas polemiki z żoną na temat istoty świata i egzystencji: „Rzeczywistość to ja i ty. I nasze starania, żeby żyć przyzwoicie. By czynić to, co dobre, a nie złe. To jest rzeczywiste”. To program łagodnego hedonizmu, ale i egoizmu, koncentracja na własnym szczęściu przy jednoczesnym troszczeniu się o to, by nikomu w dążeniu do szczęścia nie przeszkadzać⁵. A jednak ten wzór pozytywistyczno-oświeceniowej postawy etycznej doznaje silnych wyrzutów sumienia. Nie tylko z powodu jego „penalizującego” stosunku seksualnego z żoną, ale również z powodów szerszych: „Nie możesz żyć – pisał Thomas Merton – wyłącznie dla własnej przyjemności i własnej wygody, nie depcząc i nie raniąc nieuchronnie uczuć i interesów prawie każdego człowieka”⁶. „Normalność” Juliana to w odczuciu Niny barbarzyństwo, jego koszarowe podejście do seksu to przejaw tej „normalności” świata, z którą Nina nie potrafi się pogodzić. Normalność oznacza bowiem grzech kompromisu, zdolność i gotowość zadawania cierpień, uwikłanie w zło: Julian nie tylko dokucza żonie, przyczynia się także, poprzez swój nadmierny optymizm, do śmierci Stasia, polskiego patrioty. To do Juliana odnosi się fragment trenu Kochanowskiego użyty w tytule filmu, wyrażający tęsknotę za umarłą. Odnosi się do niego zresztą cały utwór, cała wyrażona w nim dezorientacja intelektualno-emocjonalna. Nie chodzi nawet o śmierć ukochanej żony wywołującą traumę,

⁴ To się ładnie wiąże ze sporem małżonków o balet, dla którego Julian nie znajduje żadnego umotywowania darwinowskiego, mówiąc o nim, że jest sztuczny, nierealny. Same baletnice natomiast nie są takie.

⁵ Dlatego Julian przed rozprawieniem się ze swoim pracownikiem, który okazał się hitlerowskim szpiclem, poucza go, że nie obchodzą go intencje szpicla i to, co zrobił, a jedynie to, że j e g o oszukał.

⁶ T. Merton, *Siedmiopiętrowa góra*, tłum. M. Morstin-Górska, Kraków 1972, s. 67.

ale o typ reprezentowanej przez tę wrażliwą istotę postawy – upokarzającej i konfundującej ludzi o nastawieniu racjonalistyczno-pragmatycznym do świata i życia. Wywołującej poczucie winy. I w wierszu Kochanowskiego, i w filmie Zanussiego śmierć podkopuje racjonalizm i stoicyzm, ale w tym drugim dziele bardziej jeszcze od śmierci bliskiej osoby liczy się samo życie z nią podmiotu pamiętającego, wspominającego – Juliana.

Obserwowanie konfrontacji osobowości bohaterów filmu rodzi pytania, które polski artysta stawiał już w innych, wcześniejszych filmach: czy tak zwana ewangeliczna wrażliwość jest po prostu dewiacją, czy też, jak głosi Słowo Objawione, to świat jest zdewiowany, grzeszny i dlatego święci są w nim skazani na zatracenie? Czy nadmiar altruizmu i łagodności jest analogiczną aberracją jak nadmiar egoizmu i agresywności? Od kogo, skąd pochodzą te dewiacje? Jeśli ich źródłem jest natura, to nic dziwnego, że Nina ginie, że i księżę Myszkina ginie, pograżając się w otchłani psychozy. Na zatracenie albo też izolację skazani są również ci z nadwyżką egoizmu i agresji. Ale jeśli ów nadmiar altruizmu pochodzi od Boga, jeżeli wrażliwość Niny jest, jak tego chce lekarz w scenariuszu filmu, przejawem doskonałości, to dlaczego psychika Niny tak strasznie się degeneruje, przechodząc w odpychającą patologię? Dlaczego doskonałość przeradza się w ohydę?⁷ I dalej: jeżeli człowiek jest tylko igrzyskiem sił, które go przerastają – żywiołów natury czy też mocy boskich – to gdzie jest jego zasługa, jeśli czyni dobrze, a gdzie jego grzech, jeśli czyni źle? Nina w okresie powrotu do zdrowia chce się wypowiedzieć, ale klęcząc już przed okienkiem konfesjonału, rezygnuje ze spowiedzi, gdyż nie wie, za co odpowiada, nie czuje się winna. Widz może wówczas odkryć, że treny Kochanowskiego mają głębszy związek z pięknym filmem Zanussiego niż tylko poprzez ekspresję cierpienia po czyjejś śmierci, bo wyrażają one wrodzone zagubienie człowieka myślącego.

Motto do swego żalobnego poematu poeta z Czarnolasu zaczerpnął z dwuwiersza *Odysei* Homera (ks. XVIII, ww. 136–137), z łacińskiego przekładu Cyserona: „Takie są umysły ludzi, jakim światłem sam ojciec Jowisz oświecił urodzajne ziemie”⁸. Za co więc odpowiadamy? Co z naszą wolną wolą? Każdy człowiek – wyjaśnia Carl Gustav Jung – znajduje się w posiadaniu określonej dyspozycji psychicznej, która w poważnej mierze ogranicza jego wolność, a nawet czyni ją niemal iluzoryczną. Człowiek jest opanowany przez swe skłonności, przyzwyczajenia, popędy, uprzedzenia i żale⁹. Żywioły, które działają w świecie ludzkim, czasem wnosząc do niego niepokój, wręcz zagrażając mu, są w filmie symbolizowane przez konie. One ucieleśniają żywioł wojny przeczuwanej przez Ninę, zwłaszcza gdy wpadają (dwukrotnie) z impetem do stajni¹⁰. To w stajni Julian w obecności koni po raz pierwszy upokarza swą wrażliwą

⁷ Nina podczas choroby zachowuje się odrażająco: agresywnie, lubieżnie i skatologicznie.

⁸ Cyt. za: J. Kochanowski, *Treny*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1972, przypis na s. 2.

⁹ C.G. Jung, *Psychologia i religia*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1970, s. 175.

¹⁰ W starożytności „ujrzenie konia uważano za zapowiedź wojny” – czytamy w *Słowniku symboli* Juana Eduarda Cirlota (tłum. I. Kania, Kraków 2000, s. 193). Konie też symbolizowały intuicję, profetyzm – w tym kontekście również ściśle wiążą się z postacią Niny, która jest mistyczką o zdolnościach profetycznych.

żonę, najpierw pokazując jej parę ściskającą się i pojękującą z rozkoszy w sianie, a następnie obcesowo zachęcając żonę do identycznej zabawy. W innej scenie Nina ulega groźnemu wypadkowi, spadając z pędzącego konia i tracąc przytomność. Te piękne zwierzęta symbolizowały w starożytności „ślepe moce prachosu”, nieświadomość, instynkty¹¹. Czy w filmie Zanussiego oznaczają tylko to, co tradycyjnie kojarzone jest ze złem, a więc wojnę, nacjonalizm, przemoc? A co z „żywołem wrażliwości i dobroci”, który dewastuje Ninę? Nie tylko ją, uderza także w Juliana. Co oznacza wyjątkowo intensywne filmowe *chiaroscuro*? Sepia i głębia ostrości kadrów przydają im melancholii i mistycyzmu. Czy światłocień oznacza po prostu dialektykę dobrego i złego? Czy jasne oznacza dobroć Niny, a ciemne – zło świata? Czy ciemne oznacza też jej dobroć, a jasność – postawę racjonalną Juliana? Czy rzeczywiście tak jest, jak głosi w filmie zakonnica, że gdy się bardzo chce, można powściągnąć swoje instynkty? A może jest tak, jak konstatuje Ryszard Kapuściński:

W swoim postępowaniu człowiek nie ma wyboru. Nosi w sobie swój los, jakby to był kod genetyczny – musi iść tam i robić to, na co skazało go przeznaczenie. To ono właśnie jest Bytem Najwyższym, wszechobecną i wszystko ogarniającą Kosmiczną Siłą Sprawczą. Nikt nie stoi ponad przeznaczeniem, nawet Król Królów, ba, nawet bogowie¹².

Bibliografia

- Cirlot J.E., *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2000.
Jung C.G., *Psychologia i religia*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1970.
Kapuściński R., *Podróże z Herodotem*, Kraków 2004.
Kochanowski J., *Treny*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1972.
Kołakowski L., *Bóg mistyków. Eros i religia*, w: tegoż, *Jeśli Boga nie ma... O Bogu, Diable, Grzechu i innych zmartwieniach tak zwanej filozofii religii*, tłum. T. Baszniak, M. Panufnik, Londyn 1987.
Łukasiewicz J., *TR*, Kraków 2012.
Merton T., *Siedmiopiętrowa góra*, tłum. M. Morstin-Górska, Kraków 1972.

Streszczenie

Twórczość filmowa Krzysztofa Zanussiego ma w znacznym stopniu charakter medytacyjny. Reżyser często rozważa w swoich filmach niełatwe zagadnienia filozoficzne, a nawet teologiczne. Jednym z ważnych wątków jego medytacji jest determinacja – biologiczna i boska. Reżyser pyta, na ile człowiek jest uwarunkowany i jak jest uwarunkowany. Wskazuje na uwarunkowania biologiczne, medyczne, które zdają się zaprzeczać uwarunkowaniom boskim, opatrnościowym. A ponadto wskazuje na trudność w skonstatowaniu wolnej woli w kondycji człowieka, skoro jest on zdeterminowany albo biologicznie, albo metafizycznie. O tym jest film *Gdziekolwiek jest, jeśliś jest...* Czy piękna i delikatna protagonistka tego utworu jest szaloną świętą, czy osobą przewrażliwioną, chorą? Z tym pytaniem reżyser zostawia widza bez odpowiedzi.

¹¹ Tamże, s. 193–194.

¹² R. Kapuściński, *Podróże z Herodotem*, Kraków 2004, s. 186.

***Wherever You Are...: Important and Beautiful Link
in Krzysztof Zanussi's Meditation on Issues of Ultimate Concern***

S u m m a r y

Krzysztof Zanussi's film work has got, in great measure, a meditative character. The director often ponders difficult philosophical, even theological we could say, issues in his films. Determination – biological or divine – is one of important motifs of his meditation. The director is asking, to what extent man is conditioned and how he is conditioned. He is referring to biological and medical conditioning which seems to contradict divine, providential conditioning. Moreover, he indicates the problem in noting free will in the human condition, since man is determined either biologically or metaphysically. And the film *Gdziekolwiek jest, jeśliś jest... (Wherever you are...)* is a story precisely about this. Whether the beautiful and delicate protagonist of this work is a crazy saint or an oversensitive, ill person? With this question, the director leaves the spectator behind without a reply.

Mariola Marczak

Wydział Humanistyczny

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Postać filmowa jako nośnik religijnego znaczenia. Ekranowe obrazy osób konsekrowanych w polskim kinie i telewizji od 2000* roku w funkcji socjokulturowego przekazu na temat współczesnej religijności

Słowa kluczowe: postać filmowa, ksiądz, zakonnica, zakonnik, chrześcijaństwo, polski Kościół, polskie społeczeństwo, audiowizualny portret, społeczny obraz

Key words: film figure, priest, nun, monk, Christianity, Polish Church, Polish society, audiovisual portrait, social image

Obecność na ekranie osób związanych z Kościołem instytucjonalnym, księży, zakonników i zakonnice, jest jednym z najbardziej wyrazistych wyznaczników religijnego aspektu przekazu audiowizualnego, stanowi również ważny element definiowania filmu religijnego¹. Dla widza jest to sygnał powiązania utworu audiowizualnego ze sferą religijną, co często niemal automatycznie implikuje w świadomości odbiorcy oczekiwania związane z jakąś formą eksploracji sfery transcendencji lub szerzej – duchowości. Jednocześnie jednak osoby konsekrowane, z ich zewnętrznymi oznakami przynależności do zupełnie innej rzeczywistości, jako element dzieła audiowizualnego (w tym filmowego, gdzie dyskurs związany ze sferą transcendencji ma największe szanse na pogłębienie) bywają nierzadko desakralizowane². Równie częsta jest ich swoista neutralizacja, kiedy nie są narzędziem jakiegoś (nierazkiedy ideologicznie motywowanego)

* Cezura została przyjęta w sposób dość arbitralny i umowny i nie jest związana z żadnymi wyznacznikami estetycznymi czy też z wyraźnymi procesami historycznofilmowymi. Chodziło jedynie o to, by na podstawie przebadanego materiału można było sformułować wnioski odnoszące się do bieżących wyobrażeń społecznych, zatem materiał egzemplifikacyjny musiał pochodzić ze stosunkowo nieodległej przeszłości.

¹ Zob. M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 250; C. Marsh, *Audience Reception*, w: *Routledge Companion to Religion and Film*, red. J. Lyden, London–New York 2009, s. 267.

² Na temat desakralizacji postaci tego typu oraz innych motywów obrazowych lub fabularnych pisali między innymi: M. Lis, *Epifania czy instrumentalizacja Boga? Spojrzenie na filmy religijne*, w: *Sacrum w kinie. Dekadę później*, red. S.J. Konefał, M. Zelent, K. Kornacki, Gdańsk 2013, s. 58; K. Kornacki, *Wizerunek Boga i zaświatów w kinie współczesnym*, „Ethos” 2010, nr 1 (89), s. 67–84; M. Kempna, *Religijność jako paratekst. Na obrzeżach teorii filmu religijnego*, w: *Pogranicza audiowizualności*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2010, s. 258–259;

„antysacrum”, lecz stają się postaciami jak inne, które nie ewokują żadnych związków ze sferą transcendencji, poza czysto zewnętrzną przynależnością do religii instytucjonalnej. W takim wypadku nie współkreują symbolicznych znaczeń o charakterze religijnym lub metafizycznym, a jedynie kulturowym (religia, do której przynależą, jest w tym ujęciu traktowana jako instytucja kultury).

Niezależnie jednak od stopnia sakralizacji bohater filmowy czy serialowy powiązany przez swoją funkcję z Kościołem jest traktowany przez twórców i odbiorców jako naturalny znacznik chrześcijańskiej duchowości, nawet jeśli jest ona w strukturze danego dzieła audiowizualnego zredukowana do postaci znaku³ (relacja oznaczania: ksiądz, zakonnik, zakonnica = religia jako element kultury), tracąc prawdziwościowy charakter symbolu jako elementu przekazu chrześcijańskich hermeneutyk (relacja symbolizowania, oparta na zastępowaniu elementu z niedostępnej władzom poznawczym człowieka sfery transcendencji elementami znanymi – eikon⁴ jako obraz, który poświadcza istnienie oraz istotę tego, do czego odnosi: ksiądz, zakonnik, zakonnica = świadek Boga Jahwe, Tego, Który Jest). W pierwszym przypadku obraz osoby konsekrowanej jest definiowany w strukturze dzieła filmowego racjonalistycznie, jako element rzeczywistości trójwymiarowej, choć będący znakiem bliżej nieokreślonych, pozaracjonalnych duchowych potrzeb człowieka, element konstytutywny jednej z kulturowych instytucji funkcjonującej w obrębie kultury symbolicznej⁵. W drugim – osoba konsekrowana jest elementem rzeczywistości definiowanej irracjonalistycznie, ale zarazem takiej, której prawdziwość jest potwierdzana przez sposób ukształtowania oraz funkcjonowania tych bohaterów w obrębie struktury dzieła audiowizualnego jako jego element. Bohaterowie ci działają **ze względu** na rzeczywistość transcendentną, której znakiem zewnętrznym jest habit lub sutanna. Innymi słowy, w przestrzeni ekranowej zachowują się **tak, jakby** rzeczywistość transcendentna, której centrum jest Bóg, istniała. Jest ona kluczowym elementem motywującym ich myślenie i postępowanie. Ekranowe życie osób konsekrowanych jako symboli-ikon rzeczywistości transcendentnej jest dowodem na istnienie tejże, ponieważ jest ona dla nich najważniejsza, a życie traktują jako drogę, która ma ich do niej doprowadzić. Mówiąc językiem religii, są świadkami Chrystusa-Zbawiciela, tym samym poświadczają istnienie Królestwa Niebieskiego już tu, na ziemi.

T. Żaglewski, *Obudzić diabła. Komiksowa herezja religijna na przykładzie serii „Hellboy” oraz „Kaznodzieja”*, „Studia Kulturoznawcze” 2014, nr 2 (6), s. 107–124.

³ D. Fredericksen, *Jung – Znak – Symbol – Film*, tłum. A. Helman, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 109–134.

⁴ Zob. na przykład: W. Michera, *Antropologia obrazu. Uwagi*, w: *Kultura wizualna – teologia wizualna*, red. W. Kawecki, J.S. Wojciechowski, D. Żukowska-Gardzińska, Warszawa 2011, s. 58.

⁵ Kulturowe rozumienie symboliczności jest zasadniczo odmienne od tego, które jest obecne w hermeneutykach chrześcijańskich i w samej religii chrześcijańskiej. Rozwinięcie kwestii terminologicznych wymagałoby osobnego studium, kwestie te są jednak już dobrze opracowane, zob. na przykład: syntetyczne studium Z. Dymarskiego *Między sacrum a sanctum, czyli o pewnej próbie uchwycenia rzeczywistości religijnej w erze ponowoczesnej*, w: *Sacrum w kinie...*, s. 11–24; D. Czaja, *Symbol i film. Uwagi metodologiczne*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1992, nr 3–4 (218–219), s. 39–42.

Filmowe lub serialowe przedstawienia księży, zakonników lub zakonnice są zarazem rodzajem współczesnych dynamicznych portretów, łączących cechy „sylwetki” jako gatunku dziennikarskiego, charakterystyki oraz portretu malarskiego (lub serii ikonicznych form obrazowych). O tym ostatnim Hans Belting pisał, że odwzorowuje się w nim całe społeczeństwo, gdyż „każdy portret wskazywał przedstawionej na nim osobie jej rzeczywiste bądź upragnione miejsce w hierarchii społecznej”⁶. Przy czym „twarz nie jest na portrecie czymś już danym, jak czymś danym jest fizjonomia wytworzona przez naturę, lecz maską dostosowywaną przez społeczeństwo do wciąż nowych form”⁷. W przeciwieństwie do fotografii, która dokumentowała chwilę, „przechowywała zapisaną światłem twarz w takiej postaci, w jakiej się ona zaprezentowała przed kamerą”⁸, audiowizualne utwory narracyjne, takie jak film i serial, dzielą z portretem funkcję społecznej reprezentacji⁹, która jest niezależna od techniki i konwencji estetycznej, w jakiej została wytworzona. Co więcej, ponieważ współczesne utwory audiowizualne funkcjonujące w szerokim obiegu (zwłaszcza te w komercyjnej dystrybucji) nie są – jak dawne portrety – wytworzone na zamówienie osób w ten sposób „portretowanych”, nie ma mowy o wizerunku pożądanym. Pozostaje natomiast społeczny „ślad”, odbicie, rodzaj odwzorowania sposobu funkcjonowania „modela” w ikonicznej (a współcześnie także temporalnej – narracyjnej) reprezentacji.

Uwzględniając powyższe uwagi, można już zadać pytanie, w jaki sposób w polskiej kinematografii ostatniego piętnastolecia były kształtowane postaci osób konsekrowanych. Czy funkcjonują one bardziej na sposób kulturowy, czy religijny, czy są elementem ikonicznym i fabularnym definiowanym antropologicznie, czy religijnie? Jak są postrzegane te osoby przez współczesne polskie społeczeństwo, a poprzez nie jak jest postrzegany Kościół oraz jakie miejsce zajmuje religia w życiu współczesnego polskiego społeczeństwa? A ponadto: co przekazy audiowizualne, w których występują osoby konsekrowane, mówią o duchowości współczesnych Polaków? W jakiej mierze sposób ukształtowania osób duchownych w audiowizualnych reprezentacjach stanowi socjokulturową „dokumentację”, zapis świadczący o kształcie duchowości współczesnej Polski w roku 1050. rocznicy chrztu kraju, który narodził się i zyskał narodową tożsamość dzięki chrześcijaństwu? Kraju, w którego dziejach zapisało się w sposób znaczący wiele postaci księży, zakonników i zakonnice, znanych z nazwiska lub imienia, a czasem nieznanymi?

⁶ H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2015, s. 156.

⁷ Tamże.

⁸ Tamże, s. 196.

⁹ Cyfrowe formy kreowania obrazowych narracji wykluczyły funkcję reprodukcji realnej rzeczywistości, z zapisem rzeczywistości profilmowej, czyli tego, co znajdowało się przed kamerą w chwili rejestracji obrazu, ale funkcja reprezentacji społecznej, odbijania społecznych funkcji, struktur czy wartości, jest niezależna od bezpośredniego, indeksalnego związku obrazu z rzeczywistością realnie istniejącą. Dlatego też tradycyjnie realizowane filmy posiadają obie te funkcje, te realizowane cyfrowo, mimo że są symulacjami, jako wytworzone w ramach społecznych struktur przez społeczeństwo, zachowują funkcję społecznej reprezentacji.

Księża i zakonnicy są postaciami wiodącymi zarówno w filmach inspirowanych autentycznymi losami, jak i w tych, w których wykreowano bohaterów fikcyjnych. Do tej pierwszej grupy należą obrazy: *Prymas – trzy lata z tysiąca*¹⁰, *Braciszek*¹¹ oraz *Popiełuszko, wolność jest w nas*¹². Przeważają jednak utwory w pełni fikcyjne albo takie, w których inspiracja postaciami realnie istniejącymi oraz/lub faktami została zupełnie zatarta za sprawą daleko idących przekształceń i modyfikacji, takie jak *Kto nigdy nie żył*¹³, *Teraz i zawsze*¹⁴, *Południe – północ*¹⁵ czy *W imię...*¹⁶. Prócz tego powstały filmy, w których ksiądz staje się ważną, wyrazistą postacią drugoplanową, istotną dla rozwoju fabuły, charakterystyki głównego bohatera lub jego dynamicznego rozwoju. Tego rodzaju postaci księży w znaczącym drugim planie pojawiają się na przykład w filmie *Wino truskawkowe*¹⁷, w telewizyjnym cyklu *Święta polskie*¹⁸ – przykładowo w należącym do tego cyklu utworze *Wszyscy święci*¹⁹, czy w *Kołysance*²⁰ (tu komediowa postać księdza Marka grana przez Michała Zielińskiego).

W filmach powstałych w omawianym okresie przewinęło się wielu bohaterów związanych instytucjonalnie z Kościołem. Czasami w pierwszym planie była postać duchownego, częściej jednak temat filmu nie był związany z Kościołem instytucjonalnym ani z życiem ludzi w sutannach lub habitach. Do pierwszej grupy postaci należą: ksiądz Stanisław Skorodecki (Zbigniew Zamachowski) i siostra Maria Leonia (Maja Ostaszewska) w obrazie *Prymas. Trzy lata z tysiąca*, kardynał Józef Glemp (grany przez kardynała Józefa Glempla) w filmie *Popiełuszko. Wolność jest w nas*, zakonnicy, a zwłaszcza przeor klasztoru, ojciec Kleofas (Adam Ferency) w *Jasminum*²¹, a także spowiednik księdza Jana (Stefan Burczyk) w *Kto nigdy nie żył*. Do drugiej grupy należą między innymi: zakonnicy oraz – na początku filmu – brat Józef (Jerzy Stuhr) z *Pogody na jutro*²², ksiądz Marek (Tadeusz Bradecki) z *Suplementu*²³, kapelan (Olgiert Łukaszewicz) i wikary (Jakub Przebindowski) z filmu *Katyń*²⁴, ksiądz (Mariusz Jakus) z *Domu złego*²⁵, ksiądz (Andrzej Grabowski) z obrazu *Kop głębiej*²⁶, biskup (Olgiert Łukaszewicz) z filmu *W imię...*, siostra przełożona (Stanisława

¹⁰ *Prymas – trzy lata z tysiąca*, reż. Teresa Kotlarczyk (2000).

¹¹ *Braciszek*, reż. Andrzej Barański (TV, 2007). Pierwowzorem tytułowego bohatera był franciszkanin Alojzy Kosiba (1855–1939).

¹² *Popiełuszko, wolność jest w nas*, reż. Rafał Wierczyński (2009).

¹³ *Kto nigdy nie żył*, reż. Andrzej Seweryn (2006).

¹⁴ *Teraz i zawsze*, reż. Artur Pilarczyk (2009).

¹⁵ *Południe – północ*, reż. Łukasz Karwowski (2006).

¹⁶ *W imię...*, reż. Małgorzata Szumowska (2013).

¹⁷ *Wino truskawkowe*, reż. Dariusz Jabłoński (2007).

¹⁸ Cykl TV realizowany w latach 2000–2006 z inicjatywy Janusza Morgensterna. Zob. *Święta polskie*, [online] <www.film Polski.pl/fp/index.php?film=128562>, dostęp: 3.02.2016.

¹⁹ *Wszyscy święci*, reż. Andrzej Barański (2002).

²⁰ *Kołysanka*, reż. Juliusz Machulski (2010).

²¹ *Jasminum*, reż. Jan Jakub Kolski (2005).

²² *Pogoda na jutro*, reż. Jerzy Stuhr (2003).

²³ *Suplement*, reż. Krzysztof Zanussi (2002).

²⁴ *Katyń*, reż. Andrzej Wajda (2007).

²⁵ *Dom zły*, reż. Wojciech Smarzowski (2009).

²⁶ *Kop głębiej*, reż. Konrad Szotański (2011).

Celińska) z obrazu *Obce ciało*²⁷ oraz zakonnice z filmu *11 minut*²⁸. Jednakże, ze względu na szczupłość miejsca, nie mogą rozwinąć analizy tych postaci.

W filmie *Kto nigdy nie żył*, wyreżyserowanym przez Andrzeja Seweryna, ofiarny, niekonwencjonalny ksiądz Jan (Michał Żebrowski), duszpasterz narkomanów, dowiaduje się, że jest nosicielem wirusa HIV. W konsekwencji usuwa się do klasztoru, ale po okresie zwątpienia wyrażającego się w aktach wycofania wewnętrznego i odmowy uczestnictwa w jakimkolwiek życiu wspólnotowym czy społecznym wraca do swojej pracy. Wcześniej jednak, na trasie powrotu, spotyka kobietę, która jest nim wyraźnie zainteresowana, dzięki czemu bohater ma możliwość skonfrontowania miłości jako wartości w dwóch wariantach: caritas i eros. Ksiądz wybiera świadomie Boga w drugim człowieku, tym, który w tamtym czasie był uważany za najniżej upadłego, i upadłego niemal nieodwracalnie – narkomana chorego na AIDS. Film przynosi pozytywny obraz powołania jako służby drugiemu człowiekowi z miłości zakorzenionej w Bogu. Wiara i życie wiarą są więc bliskie potocznym i dość powszechnym wyobrażeniom o społecznej roli duchownych jako ludzi praktykujących chrześcijańskie miłosierdzie, co w języku socjologii nazwać należy filantropią, pracą społeczną na rzecz osób środowiskowo zaniedbanych i społecznie wykluczonych.

*Teraz i zawsze*²⁹ oraz *W imię...* to dwa różne głosy na temat powołania do służby duszpasterskiej w Kościele. Artur Pilarczyk, reżyser pierwszego obrazu, pokazuje kręte drogi, po których głos Bożego powołania prowadzi młodych mężczyzn. Twórca stara się wniknąć w osobiste motywacje osoby wybierającej między miłością do kobiety a miłością do Boga. W jego filmie wyraźnie zaznaczony jest trud związany z przepracowaniem tej życiowej decyzji w sobie, przynoszący – jak się okazuje – nieraz zaskakujące rezultaty: ci, którzy wydawali się być stworzeni do sutanny, odchodzą, ci „niepasujący” do wizerunku księdza – zostają. Zaletą tego utworu jest jednak pozostawienie elementu tajemnicy, która wiąże się z powołaniem do życia konsekrowanego. Małgorzata Szumowska, reżyserka drugiego z wymienionych filmów, *W imię...*, formuje obraz młodego jeszcze, ale już doświadczonego księdza Adama (Andrzej Chyra), pracującego z trudną młodzieżą i mającego kłopoty z samym sobą, w zgodzie z liberalną wizją świata, zakładającą płynność tożsamościową oraz opresyjny dla człowieka charakter religii i Kościoła. Sympatyczny, inteligentny, samoświadomy ksiądz homoseksualista walczy z własną seksualną skłonnością. Aspekt religijny pojawia się, ale jest mglisty, jako motywacja życiowego wyboru wydaje się wątki, gdyż sam siebie podważa. Staje się bowiem dla księdza Adama źródłem frustracji, cierpienia, poczucia „nieprzystawalności” do kościelnego środowiska, co jest wzmacniane i potwierdzone przez ciągłe przeniesienia duchownego do coraz to nowych placówek. Symbole religijne sugerujące transcendentny punkt odniesienia w większym stopniu uwypuklają stan pogłębiającego się

²⁷ *Obce ciało*, reż. Krzysztof Zanussi (2014).

²⁸ *11 minut*, reż. Jerzy Skolimowski (2015).

²⁹ Film ten analizuje w tym samym aspekcie Andrzej Luter. Zob. A. Luter, *Poszukiwanie transcendencji w kinie polskim dwudziestego pierwszego wieku*, „Ethos” 2010, nr 1 (89), s. 144–147.

wyalienowania księdza, który z powołania wybrał służbę Bogu poprzez służbę ludziom. Życie w sutannie zdaje się przynosić korzyści innym, ale jemu samemu – jedynie frustrację. *W imię...* jest filmem obyczajowym, pozostającym w nurcie modnego w kręgach lewicowych tropienia księży homoseksualistów pod pretekstem zrozumienia dla słabości, pochylenia się nad ludzkim dramatem, którego Kościół instytucjonalny z racji swojego konserwatyzmu jest źródłem, a jednocześnie pozostawia zagubionych samym sobie, skazuje na samotność i niekończącą się walkę z poczuciem winy. W istocie utwór zawiera presupozycję opresyjnego charakteru religii, właściwą klasycznemu marksizmowi, choć przekaz ten jest stosunkowo dobrze ukryty i nienachalny, a portret psychologiczny bohatera – złożony. Nie wzbogaca natomiast zbytnio refleksji na temat duchowości współczesnego polskiego kapłana.

Bohater telewizyjnego filmu *Piekło – niebo*³⁰, ksiądz wikary Piotr (Bartosz Głogowski), podejmujący pracę w swojej pierwszej parafii, jest na pozór podobny do księdza Adama, ponieważ również pracuje na rzeczy innych. To, że zajmuje się dziećmi, a nie starszą młodzieżą, wydaje się drugorzędne. Istotniejsza różnica dotyczy faktu, że Piotr otrzymuje zadanie najbardziej stereotypowo związane z codziennością młodego księdza – lekcje religii w szkole, nauka katechizmu i przygotowanie do Pierwszej Komunii. W porównaniu z księdzem Adamem, który ma przywrócić społeczeństwu młodych ludzi zagrożonych trwałą demoralizacją, wydaje się osobą bladą, nieciekawą, którą czeka nudne, choć wygodne życie na prowincji. Jednak analiza funkcji obu postaci w strukturze narracyjnej omawianych utworów pokazuje, że Szumowska wykreowała postać pracującą co prawda dla innych, ale w istocie skupioną na sobie. Natomiast Natalia Koryncka-Gruz, reżyserka filmu *Piekło – niebo*, ujawnia w tym obrazie, że ksiądz Piotr został tak blado naszkicowany dlatego, że jest osobą skupioną na dobru dzieci; narracja filmowa stanowi odzwierciedlenie owego nastawienia na tych najmłodszych, którzy zostali oddani jego pieczy. W poszczególnych ujęciach kamera obserwująca wioskową rzeczywistość krok po kroku podąża za czujną uwagą zatroskanego wikarego. Dzięki przyjęciu takiej koncepcji narracyjnej nie ujdzie uwagi widza, że tylko młody katecheta zauważa nienaturalny smutek oraz izolację jednej z uczennic, co stopniowo prowadzi do ujawnienia faktu molestowania dziewczynki przez jej ojca. Prosta historia „naszkicowana kamerą”, kilkoma trafnymi obrazami-observacjami, odsłania dramat zagubionej dziewczynki, ale i młodego księdza, który na samym początku swojej drogi staje wobec wyzwania niemal nie do zniesienia – krzywdy dziecka, na którą nie może zaradzić. Nie ma tu niuansów narracyjnych, postać księdza jest jednoznacznie pozytywna, za to rola ojca została wzbogacona znaczeniowo dzięki mistrzostwu aktorskiemu Jana Frycza. Ciekawy jest jednak społeczny aspekt posługi księdza, dyskretne wskazanie na ciężar pracy w parafii w przeciętnym, biednym, polskim prowincjonalnym miasteczku, gdzie prostodusznemu, ale nie naiwnemu księdzu przychodzi stykać się z konsekwencjami grzechów wynikających z przekroczenia Dekalogu, którego naucza pierwszokomunijne dzieci. W ogólnym

³⁰ *Piekło – niebo*, reż. Natalia Koryncka-Gruz (TV, 2004).

rozrachunku wartość poznawcza tego skromnego utworu jest, moim zdaniem, większa niż filmu Szumowskiej. Koryncka-Gruz przybliży złożony charakter pracy duszpasterskiej, mimo pozorów wygodnej rutyny przypomina o ciągle mogącym się aktualizować dramacie sumienia związanym z wyzwaniem życia konsekrowanego, a przy tym podejmuje bardzo poważny problem społeczny o dużym zasięgu. Dramat sumienia duchownego, skrępowanego tajemnicą spowiedzi, pozostaje w tle, choć również znajduje swój obrazowy wyraz. Religijny aspekt tego utworu najsilniej jednak przejawia się za sprawą dylematu sumienia dziewczynki, która przeżywa cierpienie ponad jej siły nie tylko z powodu niechcianej inicjacji seksualnej i „utrąty niewinności”, ale przede wszystkim dlatego, że spowiedź jest uświadomieniem i przyjęciem odpowiedzialności za własne czyny, co reżyserka przedstawia precyzyjnie i z dużym taktem.

Bardziej złożony portret współczesnego duchownego został zawarty w filmie *Południe – północ*, wyreżyserowanym przez Łukasza Karwowskiego. Bohaterem tego utworu jest umierający na raka Jakub, 29-letni zakonnik (Borys Szyca). Jakub postanawia spełnić swoje marzenie – zobaczyć przed śmiercią morze. Zdejmuje habit, wychodzi z klasztoru i rusza w drogę. Okazuje się, że ta decyzja w konsekwencji nadaje postaci młodego zakonnika apokryficznych cech postaci „chrystusopodobnej”. Jego przedśmiertną podróż reżyser przedstawił jako sposób na złożenie siebie samego na krzyżową ofiarę. Poprzez wysłuchaną przez Jakuba spowiedź i udzielone rozgrzeszenie następuje oczyszczenie z grzechu prostytucji, jak z trądu, spotkanej po drodze dziewczyny, Julii (Agnieszka Grochowska). Dzięki poświęceniu przez Jakuba własnej czystości, a także wytrwaniu przez niego w cierpieniu nieszczęśliwa prostytutka o dobrym sercu odradza się, bo została obdarzona miłością oraz nowym życiem. Zarówno miłość, jak i nowe życie rozumiane są w przypadku omawianego filmu nie tylko w duchu teologicznym, ale najzupełniej dosłownie: wraz z odzyskanym szacunkiem do samej siebie dziewczynie powraca chęć do życia, a synek, którego ojcem jest zmarły zakonnik, sprawia, że odtąd ma ona dla kogo żyć. Tego rodzaju rozwiązanie fabularne świadczy o antropomorfizacji Bożej miłości i „uczłowieczeniu”³¹ osoby konsekrowanej, której podobieństwo do Chrystusa pod względem funkcji jest w filmie Karwowskiego podkreślane.

Postać zakonnika Jakuba, którą można określić jako figurę Zbawiciela, przypomina swój transcendentny pierwowzór pewnymi istotnymi cechami, ale można w niej również wskazać elementy charakterystyczne dla apokryfów – i są to te same cechy, które odzwierciedlają specyficzne tendencje kina ponowoczesnego do sakralizacji miłości i antropomorfizacji Boga³². W przypadku obrazu *Południe – północ* dla społecznego odbioru osoby duchownej istotne jest to, że na niewątpliwie pozytywny obraz zakonnika złożyły się czynniki związane ze służbą ludziom, z „chrześcijaństwem otwartym”, utożsamianym z szeroko rozumianą miłością, wyjściem z kościelnych murów oraz porzuceniem specjalnego statusu

³¹ Por. M. Marczak, *Apokryficzne figury Chrystusa we współczesnym polskim kinie*, „Studia Kulturoznawcze” 2014, nr 2 (6), s. 162–167; K. Kornacki, dz. cyt.; tenże, *Bóg i zaświaty w kinie postmodernistycznym*, w: *Sacrum w kinie...*, s. 358–363.

³² Tamże.

duchownego jako kogoś służącego przede wszystkim przy ołtarzu. Otwarcie się Jakuba na życie „w świecie” symbolicznie wyraża się w wyjściu z klasztoru aleją dojazdową w szerokie pola, a także w pozostawieniu za murami habitu, ale nadal trwaniu przy ewangelicznych zasadach i pełnieniu posługi. Spowiedź odbywa się w polu, w momencie, kiedy grzesznica do tego dojrzeje. Zakonnik jest więc tym, który czuwa i jest zawsze gotowy z duchowym wsparciem – bo droga na północ jest teraz ich wspólną drogą życia. Gotowość do posługi duszpasterskiej jest równoległa w przypadku Jakuba z gotowością do skrajnego poświęcenia, które w przypadku tej opowieści nie oznacza męczeństwa, co byłoby typowe dla chrześcijaństwa, lecz – paradoksalnie – gotowość do utraty niewinności, poświęcenia duszy, przyjęcia na siebie grzechu ciężkiego. Przy czym w tej opowieści grzeszność seksualnego aktu zostaje zniwelowana przez motywację zakonnika, który przed decyzją wydaje się modlić, co czyni z owej decyzji akt miłosierdzia wobec dziewczyny. Jest to więc „antropomorficzna”, czyli w istocie laicka interpretacja, gdyż oznacza ona, że seks jest równoznaczny z miłością, eros jest tym samym, co caritas – lub caritas może posługiwać się erosem. Dosłowność interpretacji chrześcijańskiego miłosierdzia na gruncie psychospołecznym jest tu bliska teologii wyzwolenia na gruncie polityczno-społecznym. Miłosierdzie i miłość, elementy chrześcijańskiego przesłania społecznie najbardziej akceptowane, zostały w filmie przedstawione w duchu „Kościoła otwartego”, choć jednocześnie nie podważa się w tym obrazie podstawowych prawd wiary i symbolicznie rekapitułuje się zbawczą misję Chrystusa za sprawą ukształtowania Jakuba jako figury Chrystusa-Zbawiciela³³.

Najbardziej pogłębiony portret współczesnego księdza pojawił się w filmie *Biała sukienka. Przypowieść na Boże Ciało*³⁴, odcinku telewizyjnego cyklu *Święta polskie*. Rysunek psychologiczno-społeczny osoby duchownej jest w tym utworze równie udany, co wizerunek duchowo-religijny. Akcja filmu rozpoczyna się na wąskiej, wiejskiej asfaltowej drodze. Zabranym przez konsumpcyjnie nastawionego do życia Maćka (Sambor Czarnota) młody, przystojny autostopowicz Damian (Paweł Małaszyński), w dzinsach, młodzieżowej bluzie i z plecakiem przerzuconym przez ramię, okazuje się być księdzem, niespodziewanie potrzebnym, właściwą osobą na właściwym miejscu. Nie tylko udziela rozgrzeszenia zawiedzionemu w wierze „młodemu, pięknemu i bogatemu” przedstawicielowi pokolenia X, stającemu w obliczu śmierci w następstwie wypadku samochodowego, ale dzięki swojej głębokiej wierze wyprasza dla niego drugą szansę. Cud uzdrowienia został w pełni estetycznie umotywowany przez reżysera, Michała Kwiecińskiego, za sprawą udanie zrealizowanej konwencji przypowieści, łączącej realizm opisu z religijnym przesłaniem. Na pozór „zmodernizowany” ksiądz okazuje się ortodoksyjny, gdy chodzi o kwestie rudymentalne, a pozornie powierzchowna w wierze i daleka od praktykowania miłości bliźniego rodzina, która spowodowała wypadek, w chwilach próby jednoznacznie daje świadectwo zarówno własnej wiary, jak i miłości do najbliższych i do przypadkowo

³³ M. Marczak, dz. cyt., s. 149–170.

³⁴ *Biała sukienka. Przypowieść na Boże Ciało*, reż. Michał Kwieciński (2003).

napotkanych bliźnich. Wygląd duchownego dostosowuje go do otaczających realiów, dzięki czemu może upodobnić się do ludzi swojego czasu, a w konsekwencji zbliżyć do nich (co prowokuje na przykład bardzo osobiste wyznanie właściciela auta). Pozostaje jednak konserwatywny w kwestii chrześcijańskiej ortodoksji, zachowuje wierność przesłaniu wiary, dzięki czemu ma do zaufania coś, co pochodząc nie z tego świata, przywraca mu ład, uzdrawia w sensie najzupełniej dosłownym, ale przede wszystkim duchowym.

W przywołanym już obrazie *Wszyscy święci* Andrzeja Barańskiego ksiądz Roman (Wieńczysław Gliński) jest byłym żołnierzem AK. W czasie powstania warszawskiego był dowódcą głównej bohaterki filmu, teraz prawie 80-letniej Marii (Teresa Śmigielówna), a także Stefana (Maciej Stuhr), powstańca, który wówczas był jej największą miłością. Ona, powstańca łączniczka, poślubiła oprawcę swoich towarzyszy i jednocześnie nie dopuściła do siebie wiedzy na temat zbrodni swojego męża. Nawiązania obsadowe³⁵ poszerzają portret psychologiczny księdza, włączając w pole interpretacji intertekstualne odniesienia sugerujące to, co nie zostało wprost wypowiedziane – niezłomność postaw żołnierzy wyklętych. Fakty, o których w filmie Barańskiego mówi się zwięźle, ale wprost, są mocniejsze niż symbolizm dzieła *Wajdy*. Niezłomny dowódca, po doświadczeniach wojennych i powojennych prześladowaniach, został księdzem. Jest to przykład drogi powołania po traumie, kiedy to głęboka wiara wydaje się jedyną alternatywą wobec całkowitego zwątpienia. Kiedy się przeszło przez piekło, to albo się traci wiarę, albo tylko w Bogu odnajduje ukojenie i spokój wewnętrzny. Ład moralny musi mieć oparcie w transcendentnym źródle, inaczej chaos oznacza cierpienie jednostek i degrengoladę państw oraz systemów społeczno-politycznych. Wyraźnie nawiązano w tym utworze do charakterystycznego dla polskiej kultury i polskiej duchowości chrześcijańskiej łączenia tradycji chrześcijańskiej z narodową oraz budowania ładu społecznego (zwłaszcza ładu moralnego) na wartościach chrześcijańskich.

Film zatytułowany *Wino truskawkowe*, wyreżyserowany przez Dariusza Jabłońskiego, również przynosi ciekawy obraz księdza (Jerzy Radziwiłłowicz) – proboszcza w jednej z małych miejscowości w Beskidzie Niskim, na specyficznej, dawnej galicyjskiej prowincji, która wydaje się być zrośnięta z Bogiem. Dla jej mieszkańców wiara jest kwestią naturalnych odruchów, wrodzonej duchowej dyspozycji oraz przekazywanego z pokolenia na pokolenie obyczaju. Jednak i tam ksiądz musi zderzać się z buntownikami, którzy po traumie (tym razem z powodu utraty najbliższych) manifestują swoją niezgodę poprzez odmowę uczestnictwa w życiu religijnym małej zbiorowości. Ksiądz pojawia się tylko kilka razy na ekranie, na krótko, ale proporcja udziału tej postaci w narracji odpowiada roli duchownego w społeczności prowincjonalnego miasteczka. Jest on osobą pozostającą w tle, chociaż nie na marginesie. Jego rola i obecność są

³⁵ Wieńczysław Gliński, porucznik Zadra z *Kanału* Andrzeja Wajdy, niezłomny dowódca, który wraca po swój oddział do kanału, tu gra księdza, który po latach łagodzi spór między osobami dopominającymi się o prawdę o komunistycznych zbrodniach na jego podkomendnych a tymi, których milczenie i bierna akceptacja uprawomocniały działania funkcjonariuszy aparatu przemocy.

mocne i znaczące. Ksiądz i komendant policji (funkcjonariusz byłej i obecnej władzy, wierny niegdyś jedynie słusznej opcji światopoglądowej) wyznaczają dwa przeciwstawne bieguny, utrzymujące mikrokosmos miasteczka w harmonii. Obaj tak samo wierni własnej tradycji, na swój sposób konserwatywni, wyznaczają niezbędne granice indywidualnej wolności, żeby nie prowadziła do anarchii. Ksiądz strzeże wymiaru duchowego, policjant – społecznego, bo, jak mówi w niespodziewanym przyпыlywie przeczucia głębi eschatologii, jeśli „Wypuścisz duszę na wolność, to się błąka”. Ksiądz właśnie uparcie czeka na takie błąkające się dusze, stanowczym głosem nawołując, żeby odnalazły drogę do Kościoła i do nieba. W ten sam sposób zabiega o nowo przybyłego outsidera, dotkniętego osobistym dramatem, jak o wielu innych zasiedziałyh mieszkańców. Proboszcz ma swoje słabości, lubi zapalić i wypić kieliszek, ale zna też słabości swoich parafian. Jest jak zarządca wielkiej tamy – strażnik tajemniczej mocy, która go przerasta, ale z której może udzielać parafianom, kiedy pojawia się taka potrzeba. Jest pełen skupienia i powagi, gdyż zna wagę swojego zadania. Traktuje Kościół jako element tradycyjnego systemu społecznego, rozumie i akceptuje brak wiary niektórych ludzi, ale domaga się uczestnictwa w zbiorowym życiu religijnym: „Poglądy poglądami, a do kościoła można przyjść”, zwłaszcza żeby ponieść feretron lub sztandar w procesji. Takie zachowanie pozornie wydaje się znamionować powierzchowne podejście do religii, ale podobnie jak w przypadku komendanta policji motywacja księdza jest głębsza: wspólnota nakierowana na Boga chroni jednostki przed całkowitym zagubieniem i zaturatą. Boże sprawy są najwyższej wagi, tajemnicza moc Boża objawia się we Mszy św., która daje możliwość czerpania z niej. Boże *tremendum* w tej ciepłej tragikomedii zostało zlokalizowane we wspólnotowo-społecznym przeżywaniu religii, jego kwintesencją jest zbiorowe uczestnictwo we Mszy św. wszystkich miasteczkowych grzeszników, siłą zagonionych przez policjanta do kościoła. Staje się ono aktem solidarności oraz uczestnictwa w rzeczywistości transcendentnej, a także przynosi spokój duchowi tragicznie zmarłego kompana, pozwala mu odejść na wieczny spoczynek. Obie drugoplanowe postaci księży przekraczają stereotypowe wyobrażenia, zarówno pozytywne, jak i negatywne, nawet jeśli do nich się odwołują.

O wiele mniej ciekawie są przedstawiane na polskich ekranach zakonnice³⁶. Najbardziej rozbudowany pod tym względem jest film *W imieniu diabła*³⁷, wyreżyserowany przez Barbarę Sass-Zdort obraz opętania inspirowany niedoścignoną *Matką Joanną od Aniołów*³⁸ – filmem Jerzego Kawalerowicza

³⁶ Szczegółowo temat ten przeanalizowałam w artykule *Obraz zakonnicy we współczesnym polskim kinie*, w: *Blask religii. Media w poszukiwaniu sacrum i autorytetów*, red. M. Sokołowski, Toruń 2016, s. 39–56.

³⁷ *W imieniu diabła*, reż. Barbara Sass-Zdort (2010). Więcej na ten temat zob.: G. Wójcik, *Milcząca obecność...? Kobiety i Kościół w „Pokuszeniu” i „W imieniu diabła” Barbary Sass*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2015, nr 3 (11), s. 55–66. *Niewinne*, reż. Anne Fontaine (2015) – film złożony i artystycznie wartościowy, oparty na faktach dziejących się w Polsce i z udziałem wielu polskich aktorów – został zrealizowany przez francuską reżyserkę i wyprodukowany we Francji, nie mieści się więc w przyjętej metodologii.

³⁸ *Matka Joanna od Aniołów*, reż. Jerzy Kawalerowicz (1961).

podejmującym kwestię „represjonowanej” kobiecej erotyki, pozbawionym jednak wielu innych odniesień. Fabuła obrazu *W imieniu diabła* została oparta na głośnych wydarzeniach w klasztorze sióstr betanek w Kazimierzu Dolnym w latach 2005–2007. W filmie pokazano nadużycie wiary – manipulowanie uczuciami zakonnic przez księdza Franciszka (Mariusz Bonaszewski), który prowadzi demoniczne praktyki pod pozorami mistycyzmu. Zakon jest tu przestrzenią duchowej patologii, budzenia zmysłowego pożądania do Jezusa, w którego miejscu stawia się demoniczny zakonnik.

Z kolei tytułowa postulanka (Agata Trzebuchowska) z filmu *Ida*³⁹ w reżyserii Pawła Pawlikowskiego, „drugoplanowa bohaterka pierwszoplanowa”, w przełomowym okresie swojego życia szuka swojej tożsamości. Odkrywanie wiedzy o własnej przeszłości jest jej życiową inicjacją, prowadzącą w finale do przekroczenia klasztornej furty już na zawsze. Jednak przed podjęciem tej decyzji niczego nie wiadomo o dylematach przyszłej zakonnicy. Habit funkcjonuje jako znak wyboru negatywnego, w tym sensie, że wybór Idy wygląda na nieświadomy, ponieważ widz nie otrzymuje żadnych sygnałów o pracy świadomości bohaterki, nie wie, czy w toku narracji cokolwiek w niej się dokonało. Na początku i na końcu filmu tak samo niewiele wie o bohaterce; wydaje się, że idzie ona do klasztoru, bo nie ma co ze sobą zrobić.

Wbrew temu, co oznacza habit – oddanie Bogu, zaślubienie Chrystusowi – zakonnice w polskich filmach zdradzają Jezusa, zakochując się w mężczyznach księżach, lub uciekają do zakonu przed mężczyznami (*Pokuszenie*⁴⁰, *W imieniu diabła*)⁴¹; z perspektywy celów życia zakonnego (reguła jako droga do Boga) ekranowe życie zakonne jest niejednokrotnie jakimś rodzajem patologii. Pozytywny obraz kobiecego powołania jako innej wersji życia dla miłości pojawia się dopiero w spektaklu Teatru Telewizji w reżyserii Krzysztofa Zanussiiego *Głosy wewnętrzne*⁴² oraz w filmie *Obce ciało*, w którym rozwinięto wątek z przedstawienia telewizyjnego.

Świat żeńskich klasztorów oraz kobiecej duchowości na polskich ekranach wciąż jest nieprzedstawiony, obraz kobiet powołanych do służby Bożej został mocno zredukowany, przeważają konwencjonalne ujęcia – emocjonalność kobieca wyraża się w subwersywnej erotyce, zyskującej obrazową formę opętania – pomija się lub nie dostrzega możliwości, jakie daje temat zakonnicy zarówno do prezentacji kobiecej duchowości⁴³, jak i do prezentacji portretów silnych kobiet w typie Matki Teresy z Kalkuty lub też anonimowych postaci, na przykład misjonarek. Nie powstały filmy, które pokazywałyby heroiczny codzienny trud pracy na misjach w Afryce czy Azji, pracy z fizycznie lub umysłowo

³⁹ *Ida*, reż. Paweł Pawlikowski (2013).

⁴⁰ *Pokuszenie*, reż. Barbara Sass (1995).

⁴¹ Siostra Anna z obrazu *W imieniu diabła* została zgwałcona, więc habit jest dla niej zbroją, natomiast siostra Anna z *Pokuszenia* zrezygnowała z pracy w parafii, aby „ukryć” się w zgromadzeniu zakonnym przed miłością do księdza.

⁴² *Głosy wewnętrzne*, reż. Krzysztof Zanussi (Teatr Telewizji, 2008).

⁴³ Jedyną, dawną już próbą była *Faustyna* (reż. Jerzy Łukaszewicz, 1994), jest to jednak film hagiograficzny, w którym ten temat nie został rozwinięty.

upośledzonymi czy też w noclegowniach dla ubogich albo wśród środowiskowo zaniedbanej młodzieży. Nikt z filmowców nie próbował pokazać pracy konsekwentnych kobiet w konwencji sensacyjnej, choćby na kanwie wydarzeń związanych z licznymi konfliktami zbrojnymi w Afryce czy na Bliskim Wschodzie, gdzie przecież zakonnice były i wciąż są obecne, a ich doświadczenia stworzyły niejedną wstrząsający scenariusz.

Znacznie rzadziej w kontekście erotycznym lub w negatywnym świetle są pokazywani księża i zakonnicy (omawiane już filmy *W imię... czy Południe – północ*). Mężczyźni w sutannach i habitach pojawiają się na polskich ekranach częściej w kontekście poważnego podejścia do swojego powołania, przeżywają dylematy lub przechodzą kryzys wiary albo powołania. W przypadku kluczowego dla bohaterów w sutannach lub habitach tematu powołania, zarówno mężczyzn, jak i kobiet, filmowa narracja jest skupiona na zaprezentowaniu drogi wiodącej do służby Bogu, a także ukazaniu trudności i problemów, które pojawiają się, gdy już decyzja zostaje podjęta. Najczęstszym ośrodkiem perypetii w polskich produkcjach ostatnich lat była rywalizacja między miłością do kobiety lub mężczyzny a miłością do Boga (*Teraz i zawsze, Głosy wewnętrzne, Obce ciało, W imię..., W imieniu diabła, Jasminum, Magdalena*⁴⁴). Pozytywny obraz powołania jako innej wersji życia dla miłości przeważał (*Głosy wewnętrzne, Obce ciało, Teraz i zawsze, Metanoia*⁴⁵, *Ida*) nad negatywnym wydźwiękiem, który był ukrywany za odcieniami znaczeniowymi i nie narzucał się wprost (*W imię..., W imieniu diabła*).

Inną dominantą tematyczną jest obraz życia duchownych przedstawiony jako służba ludziom w Chrystusie, w której wyraźnie zaznacza się postawa oddania (*Kto nigdy nie żył, Teraz i zawsze*⁴⁶, *Południe – północ, Braciszek*). Księża i zakonnicy są pokazani jako ludzie, którzy zrezygnowali bądź rezygnują z osobistego życia, ponieważ chcą pomagać tym najbardziej potrzebującym, słabym, społecznie zaniedbanym, co w największym stopniu zgadza się z oczekiwaniami większości społeczeństwa, zwłaszcza tej, która jest indyferentna religijnie. Kościół i jego ludzie są bowiem dość powszechnie postrzegani jako paralelna służba społeczna, przeznaczona do pracy charytatywnej.

Motyw poświęcenia i świętości księży wybrzmiewa najmocniej w kontekście biograficzno-historycznym (*Popieluszko, wolność jest w nas, 1920. Bitwa Warszawska*⁴⁷, *Prymas – trzy lata z tysiąca*). W filmach inspirowanych biografiami postaci historycznych z najnowszej lub nieco dawniejszej historii Polski nośnikiem religijnego przekazu jest nie tylko sama konstrukcja postaci, rozpatrywana w wewnątrzfilmowym kontekście, ale i bohater filmowy postrzegany przez reżysera w kontekście pozatekstowym, historycznym, a także (niejednokrotnie) kulturowym. Uwzględnić bowiem należy również element mitotwórczy i hagiograficzny, który się wiąże z konkretną realną osobą i który zdążył się już wytworzyć w przestrzeni życia zbiorowego dzięki mniejszemu

⁴⁴ *Magdalena*, reż. Mateusz Znaniecki (2013).

⁴⁵ *Metanoia*, reż. Ryszard Markiewicz (2005).

⁴⁶ Zob. A. Luter, dz. cyt., s. 140–143.

⁴⁷ *1920. Bitwa Warszawska*, reż. Jerzy Hoffman (2011).

lub większemu dystansowi czasowemu oraz specyficznej roli pełnionej przez osobę wyjątkowego duchownego w procesie budowania tożsamości narodowej lub religijnej. W polskiej sytuacji – zwykle tożsamości jednocześnie narodowej i religijnej. Kościół katolicki w Polsce przecież działaniami i postawami swoich pasterzy i wyznawców, kultywując wiarę, zarazem umacniał poczucie narodowe oraz miał swój udział w walce o zachowanie lub odzyskiwanie wolności i suwerenności kraju oraz narodu.

Konwencja gatunkowa filmu historycznego przesuwając akcenty interpretacyjne – ujęcie historyczne sprawia, że inna staje się wymowa postaci filmowych, odwołujących się do tych samych pierwowzorów. Zamiast skupienia na fabularyzowanych wątkach biograficznych, służących przybliżeniu postaci do widza, zwykle poprzez kameralność, intymizm, eksponuje się wpływ postaci na historię i współczesne dzieje Polski. To sprawia, że uruchomiona za sprawą sposobu prezentowania bohatera na ekranie perspektywa historyczna, historiozoficzna, socjologiczna czy politologiczna uwzniośla, przydaje patosu, eksponuje niezłomność lub heroizm. Jest to przypadek ważnej epizodycznej postaci w filmie Jerzego Hoffmana *1920. Bitwa Warszawska* – księdza Ignacego Skorupki (Łukasz Garlicki). Wymiar religijny pokazanej na ekranie historii – moment krytycznego zagrożenia dla Polski i Europy – wprowadza zwłaszcza scena w kościółku tuż przed rozstrzygającą bitwą. Jest to chwila temporalnego zawieszenia, wkroczenia na moment w rzeczywistość transcendentną, co zostało zasugerowane głównie dzięki wyjątkowemu oświetleniu wnętrza kościoła i ołtarzowego obrazu. Scena ta zapowiada religijne znaczenie następującego wkrótce po niej epizodu z księdzem Skorupką, który z krzyżem w ręku podrywa do kontrataku obrońców Warszawy, dziesiątkowanych sowieckim ostrzałem. Zainicjowany przez księdza zryw wpływa decydująco na losy bitwy, która – w logice narracji – dzięki krzyżowi i księdzu okazuje się zwycięska w podwójnym sensie: militarnym oraz religijno-duchowym. Dla obu tych ujęć znaczenie ma ofiara z życia kapłana, symbolicznie prowadzącego – za sprawą owego gestu poderwania do boju⁴⁸ – narodową wspólnotę obrońców Ojczyzny. Wymowa religijna jest wzmocniana zarazem poprzez patos wykreowany za sprawą religijnych symboli. Racjonalistyczne unieważnienie religijnej interpretacji wydarzeń przez finałowy dialog wojskowych nie neguje możliwości interpretacji religijnej oraz zbudowania na podstawie tak przedstawionych wydarzeń religijnej historiozofii.

Zdarza się nierzadko, że film z powodzeniem łączy oba podejścia, historyczne i religijno-teologiczne (przykładowo *Popiełuszko, wolność jest w nas*), niemniej jednak jedno z tych podejść, łączących się z dominującymi pod względem funkcjonalnym kategoriami estetycznymi (takimi jak na przykład patos, groteska, realizm, naturalizm czy konkretna konwencja gatunkowa), zazwyczaj przeważa, kreując dominującą wymowę interpretacyjną postaci, a w przypadku filmów biograficznych – także całego utworu.

⁴⁸ Jest to również nawiązanie do wielu sytuacji biblijnych, w których gest uniesienia w górę znaku Bożego pomazaństwa (przykładowo uniesienie w górę laski przez Mojżesza w czasie przeprawy przez Morze Czerwone lub gest uniesionych w modlitwie błagalnej rąk podczas bitwy Izraelitów) zapewniały ludowi Bożemu powodzenie i zwyciężoną.

Braciszek, oparty na faktach utwór biograficzny, jest udanym przykładem filmowej hagiografii. Nie tylko dlatego, że opowiada o życiu franciszkanina Alojzego Kosiby, zakonnika, którego proces kanonizacyjny się toczy, ale przede wszystkim z tego względu, że w filmowej prezentacji tej postaci przyjęto perspektywę religijną. Reżyser filmu, Andrzej Barański, pokazuje te sceny i epizody, które potwierdzają świętość skromnego i gorliwego w czynieniu dobra franciszkańskiego kwestarza z okresu międzywojennego. Zwyczajna świętość, przejawiająca się w podejmowaniu codziennych, uciążliwych obowiązków wiążących się z zakonną służbą Bogu i ludziom z cierpliwością i wytrwale, pozostaje w zgodzie z koncepcją rozpropagowaną przez Jana Pawła II. Jeszcze jako kardynał, Karol Wojtyła rozpoczął proces beatyfikacyjny brata Alojzego. Papież z Polski beatyfikował i kanonizował setki osób konsekrowanych i świeckich, dzięki czemu niejako wcielał w życie religijną prawdę o świętych obcowaniu. Przy czym to, co w Składzie Apostolskim funkcjonuje jako przedmiot wiary i postulat na przyszłość, Jan Paweł II pokazywał jako uobecnianie się Królestwa Bożego już w życiu doczesnym za sprawą zwyczajnych świętych, których setki i tysiące żyły i nadal żyją pośród nas, potwierdzając swoją postawą ewangeliczne wezwanie do naśladowania Chrystusa jako swojego Mistrza. Filmowy *Braciszek* jest więc postacią reprezentatywną dla ważnego nurtu we współczesnym Kościele katolickim.

W większości filmów biograficznych – lub w jakiś inny sposób opartych na faktach albo też inspirowanych faktami z życia konkretnych postaci instytucjonalnie związanych z religią – wymiar religijny zostaje jednak zdominowany przez historyczny zapis wydarzeń. Jakkolwiek przekaz audiowizualny bywa w takich razach nasycony emocjami w sposobie portretowania osób oraz budowania dramaturgii wokół ich dziejów, filmy te są ukształtowane bardziej jako historyczne freski niż opowieści o ludziach, z którymi widz chce się identyfikować, do których zbliża się emocjonalnie, angażuje się w odkrywanie ich tajemnicy. W filmowej opowieści o błogosławionym księdzu Jerzym Popiełuszce (*Popiełuszko, wolność jest w nas*) świętość bohatera została ukazana jako konieczność przenikania się indywidualnego losu człowieka wiary (wątek prezentujący postawę osobistą księdza) oraz jego roli religijnej i społecznej (wątek służby Bogu i ludziom). Ten, który przyszedł, żeby służyć podobnie jak Chrystus, musi do końca wytrwać w służbie uciśnionym oraz w służbie Prawdzie bez względu na wszystko, nawet jeśli wierność oznacza wejście na Drogę Krzyżową. W filmie Rafała Wieczyńskiego wymowa religijna została wyraźnie, choć w tle, zapisana: sługa dzieli z Mistrzem smutek i strach przed przeczuwanym męczeństwem i śmiercią. Naśladowanie Chrystusa oznacza, że nic nie zostało bohaterowi oszczędzone, widz dostrzega jednak wyraźnie, że duszpasterz „Solidarności” otrzymuje jakieś wsparcie „do wewnątrz” – Bóg wspiera go, by wytrwał w cierpieniu, podobnie jak wszystkich swoich synów i córki wspiera na drogach życia, jeżeli są one drogami prawdy, wolności i służby. Głoszenie wolnego słowa w schyłkowej fazie PRL-u było zarazem ewangeliczną posługą duszpasterską, jak i polityczną walką o wolność w każdym możliwym wymiarze. Dla władzy głoszone Słowo Boże okazywało się groźniejsze niż otwarta walka polityczna, czego odzwierciedleniem był

fakt, że w tamtym czasie tylko zaangażowani księża byli traktowani z takim okrucieństwem. Reżyser pokazuje historię księdza Popiełuszki jako duchowy zaczn radykalnych ustrojowych przemian, zadanie także tym razem (jak w przypadku obrazu wojny polsko-bolszewickiej w filmie Hoffmana) przyjęte z pełną gotowością ze względu na służbę Bogu za sprawą ofiary z życia w imię wierności aż do końca. Śmierć Grzegorza Przemyska, niewinnego chłopca u progu dorosłości, i śmierć najlepszego z kapłanów są symboliczną żertwą, na której odbudowano wolność – są świętą ofiarą założycielską. Przewaga historycznego kontekstu sprawia, że nacisk położono bardziej na zbrodnię niż ofiarę, z powodu pozostawienia winy sprawców bez adekwatnej odpłaty. Istotne, że kapłan jest pokazany jako sługa, który jest z ludźmi tam, gdzie oni tego potrzebują, w codzienności, w pracy, w kościele i w sprawiedliwej walce przeciwko krzywdzie.

Teresa Kotlarczyk, reżyser filmu *Prymas – trzy lata z tysiąca*, w obrazie tym akcentuje niezłomność kardynała Stefana Wyszyńskiego, jego cechy charakterologiczne, silną osobowość jako arystokraty ducha, racjonalisty, który rozumem służy Bogu. Jest wierny Temu, który jest mocniejszy niż wszystko, dlatego nie wątpi w słabość totalitaryzmu w duchowym starciu. Wsparcie transcendentne zostało jednak w filmie słabo zaznaczone, obecne jest bardziej jako źródło siły ludzkiej cnoty w walce z historycznie i politycznie osadzonym złem. Można się domyślać, że postawa Prymasa Tysiąclecia wynikała z silnie ukształtowanej tożsamości religijno-etyczno-narodowej, zbudowanej na wierze w Boga – transcendentnego gwaranta etyki, Tego, który „miłuje prawo i sprawiedliwość” (Ps 33, 5), więc też ostatecznie rozliczy z postawy wobec prawdy, prawa i sprawiedliwości.

Oprócz poważnej refleksji o charakterze religijnym, jak również inspiracji, które są konsekwencją obecności religii w polskiej tradycji, historii i kulturze, odniesienia o charakterze religijnym są obecne w przekazach audiowizualnych o lżejszym, czysto rozrywkowym charakterze. W omawianym okresie inspiracje religijne z dużą częstotliwością pojawiały się w kulturze popularnej, zwłaszcza w serialach telewizyjnych i filmach komediowych. W niektórych religijny temat był kanwą całej produkcji, w innych pojawiał się jedynie jako jeden z elementów struktury utworu, jako epizod lub motyw. Tego rodzaju przypadkiem jest obraz *Ciało*⁴⁹. W drugim planie tego filmu pojawiają się zakonnice, w humorystycznym, groteskowym ujęciu, zgodnie zresztą z konwencją całego utworu. Groteskowość postaci zakonnice zbudowano na ich infantylności. Mniszki zachowują się jak rozbrykane, rozświergotane, próżne, powierzchowne i naiwne nastolatki (używają zdrobnień, takich jak „Kwiatuszki dla Matki Boskiej”, chcą przypodobać się hierarchii kościelnej – okazują przesadną ekscytację przed przyjazdem biskupa) – i tak są traktowane (główni bohaterowie zwracają się do nich w formie zdrobnień, „siostrzyczki”). Jednocześnie, oprócz stereotypowych prac klasztornych, zajmują się wyczynowym uprawianiem sportu, działalnością, która wydaje się być niestosowna, choć nie jest naganna.

⁴⁹ *Ciało*, reż. Andrzej Saramonowicz, Tomasz Konecki (2003).

Wątki religijne bądź parareligijne pojawiły się w wielu innych komediach, takich jak seria trzech filmów nakręconych przez Jacka Bromskiego, zapoczątkowana w 1998 roku komedią *U Pana Boga za piecem*⁵⁰, czy *Pogoda na jutro* w reżyserii Jerzego Stuhra. Wyjątkowo dobrotliwy, choć jednocześnie karykaturalny obraz księdza przynosi wspomniana seria o duchownym z podlaskiego Królowego Mostu, karykaturalne rysy zyskują także zakonnicy w filmie *Pogoda na jutro*, łącznie z głównym bohaterem, Józefem Koziółem, który dzięki oszustwu zyskał status brata zakonnego, żeby uniknąć odpowiedzialności za siebie i rodzinę.

W komedii *Święty interes*⁵¹ skojarzenie z postacią konsekrowaną jest odległe, ale ważne w konstrukcji komediowo-fabularnego konceptu, gdyż przysłowiowym filmowym McGuffinem okazuje się auto, które miało należeć do Jana Pawła II, co w końcu okazuje się mistyfikacją. Możliwość taka staje się jednak kołem napędowym filmowej dramaturgii i pokazuje, jak ważną rolę pełnią wyjątkowe postaci duchownych w polskiej obyczajowości, nawet jeśli ubodzy bohaterowie tego filmu chcieli na owej wyjątkowości papieża Polaka zarobić.

W popularnych serialach telewizyjnych, takich jak *Klan*⁵², *Plebania*⁵³, *Ranczo*⁵⁴, *Ojciec Mateusz*⁵⁵ czy *Synowie*⁵⁶, osoby konsekrowane, nawet jeśli przekraczają sferę aktywności stereotypowo przypisywaną duchownym, to jednak są pokazywane w sposób budzący sympatię, a nawet uznanie i szacunek, mimo że zwykle nie pozbawia się ich także drobnych słabości. Podobnie jak w filmach pełnometrażowych, w serialach na ekranach telewizorów rzadziej pojawiają się zakonnice niż księża (w *Klanie* zakonnica jest Dorota Lubicz, siostra Elżbiety). Najciekawsze portrety duchownych zarysowano w serialach *Ranczo* i *Siła wyższa*⁵⁷. Dzięki bohaterom o silnych charakterach (księża i zakonnica z *Siły wyższej*, siostra Bazylia) pojawił się bardziej wszechstronny, choć także uproszczony obraz samego Kościoła.

Telewizyjna forma zakładająca szeroką, zróżnicowaną wiekowo i środowiskowo widownię wymusza schematyzację i wyrazistość obrazowania, tym niemniej rozciągnięta w czasie serialowa narracja pozwala obraz osób oraz środowisk wciąż uzupełniać, wzbogacać o nowe szczegóły, dzięki czemu serial może stać się ciekawym i bogatym źródłem danych przydatnych do badań antropologicznych i socjologicznych. W *Sile wyższej* na przykład zestawiono odległe kulturowo religie: buddyzm – „religię bez Boga” i katolicyzm – religię łączącą personalizm,

⁵⁰ *U Pana Boga za piecem*, reż. Jacek Bromski (1998). Pozostałe części tej trylogii to: *U Pana Boga w ogródku* (2007) i *U Pana Boga za miedzą* (2009).

⁵¹ *Święty interes*, reż. Maciej Wojtyszko (2010).

⁵² *Klan*, reż. Paweł Karpiński i in. (1997–).

⁵³ *Plebania*, reż. Jerzy Łukaszewicz i in. (2000–2012).

⁵⁴ *Ranczo*, reż. Wojciech Adamczyk (2006–2016). Ten sam twórca wyreżyserował pełnometrażowy film kinowy *Ranczo Wilkowyje* (2007) i dwa spektakle teatralne: *Smak mamrota* (2008) i *Cud medyczny w Wilkowyjach* (2014).

⁵⁵ *Ojciec Mateusz*, reż. Maciej Dejczer i in. (2008–). Serial powstał na podstawie włoskiego serialu *Don Matteo*, reż. Enrico Oldoini i in. (2000–).

⁵⁶ *Synowie*, reż. Krzysztof Jaroszyński (2009).

⁵⁷ *Siła wyższa*, reż. Wojciech Adamczyk (2012).

czyli osobistą relację z Bogiem-Stwórcą-Zbawicielem, z obecnością Boga w świecie, to znaczy w ludzkiej społeczności. Bóg, według doktryny chrześcijańskiej, organizuje życie społeczne poprzez swoje przykazania, a w wymiarze historyzoficznym opiekuje się „ludem wybranym”, którym po Zmartwychwstaniu stali się wszyscy wierzący we wspólnocie Kościoła powszechnego. Oba ośrodki religijne w *Sile wyższej* rywalizują ze sobą o wyznawców, ale mimo humorystycznych perypetii jest to uczciwa konkurencja na siłę ducha i atrakcyjność form kultu oraz praktyk religijnych, wspierających człowieka w rozwoju duchowym i codziennych kłopotach. Duchowni obu wyznań pozostają w ścisłych relacjach ze swoimi współwyznawcami, ale także z ludźmi spoza własnego środowiska. Co do imponderabiliów, takich jak dobro drugiego człowieka oraz szacunek dla Ducha, zarówno ojciec gwardian Jan (Piotr Fronczewski), jak i mistrz Tashi Ga (Krzysztof Dracz) są zgodni: dla dobra ludzi traktują ich z całą surowością, by kształtować ich ducha.

Zakonnicy i zakonnice, księża i prałaci w popularnych serialach są ukazywani w pozytywnym świetle. Bohaterowie ci w rozmaity sposób włączają się w życie społeczności: nie tylko zaradzają doraźnym patologiom czy angażują się w standardową dobroczynność, lecz są aktywni w codziennym życiu lokalnym. Dobrze reagują na bieżące problemy, edukują społeczność, przypominając o wartościach etycznych oraz cechach ludzkiej egzystencji, takich jak przygodność i skończoność (perspektywa śmierci) w praktycznym wydaniu (przykładowo *Plebania* i *Ranczo* – serial i film, *Ojciec Mateusz*). Można wnosić, że tego typu korzystny wizerunek jest konsekwencją pozytywnego, w ogólnym rozrachunku, odbioru ludzi Kościoła przez polskie społeczeństwo, zwłaszcza przez społeczności lokalne, do których w dużej mierze kierowane są tego rodzaju seriale. Hipoteza taka wynika z faktu, że masowa widownia telewizyjna narzuca emitentom możliwie uładzony, bezkonfliktowy przekaz, taki, który będzie akceptowalny przez jak najszersze grono odbiorców. Jeśli założenia danego serialu są słuszne z punktu widzenia przeważającej liczebnie części społeczeństwa, to cieszy się on popularnością. Seriale omawiane w zaprezentowanym opracowaniu miały lub mają nadal dobrą lub bardzo dobrą oglądalność⁵⁸.

Po dokonaniu analizy znacznej części przekazów audiowizualnych wyprodukowanych od 2000 roku, zarówno filmów pełnometrażowych, jak i seriali, narzuca się wniosek, że twórcy coraz częściej czynią osoby duchowne bohaterami

⁵⁸ Media2.pl, [online] <<http://media2.pl/badania/130881-Rok-2015-przed-TV-Najlepsze-kanaly-TV-i-programy-Dluzej-ogladalismy-TV.html>>, dostęp: 10.02.2016. Wyjątkiem jest *Sila wyższa*, gdyż serial nie był kontynuowany, choć w 2012 roku był na dziewiątym miejscu wśród najchętniej oglądanych seriali, przed *Klanem* i z lepszym wynikiem niż zdjęta przed nim *Cisza nad rozlewiskiem* (zob. *Najlepsze seriale w 2012 roku: „M jak miłość”, „Ranczo”, „Na dobre i na złe”*, [online] <http://superseriale.se.pl/kulisy-seriali/najlepsze-seriale-w-2012-roku-m-jak-milosc-ranczo-na-dobre-i-na-zle_298912.html>, dostęp: 11.02.2015; *„Plebania” była emitowana przez 11 lat*, [online] <http://superseriale.se.pl/kulisy-seriali/chca-nam-zamknac-plebanie_183871.html>, dostęp: 11.02.2016). Dziennik.pl donosił, że decyzja o zdjęciu *Plebani*, „ukochanego serialu”, spotkała się ze sprzeciwem widzów (zob. [online] <<http://www.dziennik.pl/tagi/plebania;ogladalnosc>>, dostęp: 11.02.2016), a *Galeria*, która była nadawana w jego miejsce, okazała się efemerydą.

swoich filmowych opowieści. Oprócz odnotowania znacznego przyrostu liczbowego utworów z tego typu bohaterami (abstrahując od konwencji estetycznej i jakości tych produkcji) znaczące jest spostrzeżenie, że na polskich ekranach obraz osoby duchownej bardzo rzadko bywa negatywny, w tym na przykład prześmiewczy. Obrazowe wizerunki księży i zakonników są pozytywnie nacechowane, chociaż niezbyt różnorodne. Dominują portrety osób skupionych na pracy społecznej, wychowawczej, a także pedagogicznej. Filmowi duchowni zajmują się młodzieżą i dziećmi, nierzadko z różnie definiowanego marginesu społecznego, także osobami zagrożonymi wykluczeniem. Drugą grupę utworów stanowią te, w których osoby konsekrowane są stałym elementem środowiska, w którym toczy się akcja. Przez innych bohaterów są one na ogół darzone szacunkiem lub przynajmniej zdystansowanym respektem. Świadczy to o zachowaniu przez polskich duchownych tradycyjnie przypisanego im miejsca w społecznej strukturze. Nawet jeśli niekiedy jest ono w jakiś sposób podważane, na tle całej produkcji audiowizualnej należy potraktować to raczej jako odstępstwo od normy niż stałą tendencję (filmy *W imię...* i *W imieniu diabła* – skłonności homoseksualne księdza i destrukcyjne wobec młodych zakonnic psychiczne manipulacje księdza Franciszka). Narracje historyczne również poświadczają kulturowo istotną rolę duchownych w kształtowaniu polskiego społeczeństwa, jego kultury i podstaw politycznego bytu.

Stosunkowo niewiele jest w polskim filmie opowieści, w których osoba zakonnika lub księdza implikuje dyskurs teologiczny, otwiera widza wprost na sferę transcendencji. Pojawiają się filmy o męskim powołaniu do służby w stanie duchownym (*Teraz i zawsze*), o kryzysie wiary (*Kto nigdy nie żył*) i o poszukiwaniu własnej drogi wiary (*Metanoia*), jednak tylko ten ostatni obraz jest próbą wejścia w obszar kina metafizycznego, które byłoby w stanie wprowadzić widza w sferę duchowości współczesnego człowieka. W narracjach z zakonnicami w rolach głównych lub drugoplanowych występuje jeszcze większy redukcjonizm. Utworów audiowizualnych z kobietami w habitach jest niewiele, brakuje wnikliwego studium na temat kobiecej duchowości we współczesnej Polsce, a ponadto opowieści o zakonnicach w większości przypadków skupiają się na konflikcie między duchowością klauzurową a erotyką. Zdecydowanie lepszy wizerunek zakonnic (ale także księży i zakonników) rysuje się w polskiej produkcji popularnej, gdzie nawet ujęcia humorystyczne czy karykaturalne są nacechowane życzliwością.

Od czasów *Matki Joanny od Aniołów* nie doczekaliśmy się współczesnego arcydzieła z księdzem, zakonnikiem lub zakonnicą w roli głównej, ale zakres tematyczny tych utworów stopniowo coraz bardziej się poszerza, coraz częściej twórcy dostrzegają złożoną, istotną rolę społeczną osób konsekrowanych oraz zaczynają dostrzegać te postaci jako szansę na ciekawe zaprezentowanie problematyki metafizycznej (*Biała sukienka*, *Metanoia*), w tym życia duchowego człowieka, albo też tematu wprost religijnego. Najczęściej pokazuje się życie konsekrowane jako służbę Bogu i ludziom. Jednakże, co może zaskakiwać, postaci te jak dotąd nie okazywały się – poza pewnymi wyjątkami (*Biała sukienka*, *Metanoia*, epizod z *Bitwy Warszawskiej*, postać księdza Jerzego Popiełuszki

w filmie *Popiełuszko, wolność jest w nas*) – skutecznymi narzędziami w formułowaniu religijnego przekazu. Ze sposobu konstruowania tego typu bohaterów, zwłaszcza z funkcji przypisywanych im przez twórców w ramach filmowych struktur narracyjnych, można wysnuć wniosek, że to właśnie postać związana z religią, jej „genetyczna specyfika”, jej tożsamość osobowa jest traktowana jako główny wehikuł religijnego przekazu, a to okazuje się niewystarczające. Nawet jeśli film jest udany, to głębia religijnego przekazu nie jest automatycznie zapewniona poprzez dobór typu bohatera – a tego rodzaju oczekiwania niejednokrotnie daje się zauważyć, zważywszy na zaniechania w kwestii innych środków estetycznych, które mogłyby obraz współczesnego życia duchowego wzbogacić czy dopełnić.

Bibliografia

- Belting H., *Faces. Historia twarzy*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2015.
- Czaja D., *Symbol i film. Uwagi metodologiczne*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1992, nr 3–4 (218–219), s. 39–42.
- Dymarski Z., *Między sacrum a sanctum, czyli o pewnej próbie uchwycenia rzeczywistości religijnej w erze ponowoczesnej*, w: *Sacrum w kinie. Dekadę później*, red. S.J. Konefał, M. Zelent, K. Kornacki, Gdańsk 2013, s. 11–24.
- Fredericksen D., *Jung – Znak – Symbol – Film*, tłum. A. Helman, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 109–134.
- Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.
- Kempna M., *Religijność jako paratekst. Na obrzeżach teorii filmu religijnego*, w: *Pogranicza audiowizualności*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2010.
- Kornacki K., *Bóg i zaświaty w kinie postmodernistycznym*, w: *Sacrum w kinie. Dekadę później. Szkice, eseje, rozprawy*, red. S.J. Konefał, M. Zelent, K. Kornacki, Gdańsk 2013, s. 355–373.
- Kornacki K., *Wizerunek Boga i zaświatów w kinie współczesnym*, „Ethos” 2010, nr 1 (89), s. 67–84.
- Lis M., *Epifania czy instrumentalizacja Boga? Spojrzenie na filmy religijne*, w: *Sacrum w kinie. Dekadę później*, red. S.J. Konefał, M. Zelent, K. Kornacki, Gdańsk 2013, s. 51–62.
- Luter A., *Poszukiwanie transcencji w kinie polskim dwudziestego pierwszego wieku*, „Ethos” 2010, nr 1 (89), s. 144–147.
- Marczak M., *Apokryficzne figury Chrystusa we współczesnym polskim kinie*, „Studia Kulturoznawcze” 2014, nr 2 (6), s. 149–170.
- Marczak M., *Obraz zakonnic w współczesnym polskim kinie*, w: *Blask religii. Media w poszukiwaniu sacrum i autorytetów*, red. M. Sokołowski, Toruń 2016, s. 39–56.
- Marsh C., *Audience Reception*, w: *Routledge Companion to Religion and Film*, red. J. Lyden, London–New York 2009, s. 255–274.
- Media2.pl, [online] <<http://media2.pl/badania/130881-Rok-2015-przed-TV-Najlepsze-kanaly-TV-i-programy.-Dluzej-ogladalismy-TV.html>>, dostęp: 10.02.2016.
- Michera W., *Antropologia obrazu. Uwagi*, w: *Kultura wizualna – teologia wizualna*, red. W. Kawecki, J.S. Wojciechowski, D. Żukowska-Gardzińska, Warszawa 2011, s. 53–59.
- Najlepsze seriale w 2012 roku: „M jak miłość”, „Ranczo”, „Na dobre i na złe”*, [online] <http://superseriale.se.pl/kulisy-seriali/najlepsze-seriale-w-2012-roku-m-jak-milosc-ranczo-na-dobre-i-na-zle_298912.html>, dostęp: 11.02.2015.
- „Plebania” była emitowana przez 11 lat*, [online] <http://superseriale.se.pl/kulisy-seriali/chca-nam-zamknac-plebanie_183871.html>, dostęp: 11.02.2016.
- Święta polskie*, [online] <www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=128562>, dostęp: 3.02.2016.
- Wójcik G., *Milcząca obecność...? Kobiety i Kościół w „Pokuszeniu” i „W imieniu diabła” Barbary Sass*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2015, nr 3 (11), s. 55–66.
- Żaglewski T., *Obudzić diabła. Komiksowa herezja religijna na przykładzie serii „Hellboy” oraz „Kaznodzieja”*, „Studia Kulturoznawcze” 2014, nr 2 (6), s. 107–124.

Filmografia

- 11 minut*, reż. Jerzy Skolimowski (2015).
1920. Bitwa Warszawska, reż. Jerzy Hoffman (2011).
Biała sukienka. Przypowieść na Boże Ciało, reż. Michał Kwieciński (2003).
Braciszek, reż. Andrzej Barański (TV, 2007).
Ciało, reż. Andrzej Saramonowicz, Tomasz Konecki (2003).
Dom zły, reż. Wojciech Smarzowski (2009).
Faustyna, reż. Jerzy Łukaszewicz (1994).
Głosy wewnętrzne, reż. Krzysztof Zanussi (Teatr Telewizji, 2008).
Ida, reż. Paweł Pawlikowski (2013).
Jasminum, reż. Jan Jakub Kolski (2005).
Katyń, reż. Andrzej Wajda (2007).
Klan, reż. Paweł Karpiński i in. (1997–).
Kołysanka, reż. Juliusz Machulski (2010).
Kop głębiej, reż. Konrad Szolański (2011).
Kto nigdy nie żył, reż. Andrzej Seweryn (2006).
Magdalena, reż. Mateusz Znaniecki (2013).
Matka Joanna od Aniołów, reż. Jerzy Kawalerowicz (1961).
Metanoia, reż. Ryszard Markiewicz (2005).
Obce ciało, reż. Krzysztof Zanussi (2014).
Ojciec Mateusz, reż. Maciej Dejczer i in. (2008–).
Piekło – niebo, reż. Natalia Koryncka-Gruz (TV, 2004).
Plebania, reż. Jerzy Łukaszewicz i in. (2000–2012).
Pogoda na jutro, reż. Jerzy Stuhr (2003).
Pokuszenie, reż. Barbara Sass (1995).
Południe – północ, reż. Łukasz Karwowski (2006).
Popiełuszko, wolność jest w nas, reż. Rafał Wierzyński (2009).
Prymas – trzy lata z tysiąca, reż. Teresa Kotlarczyk (2000).
Ranczo, reż. Wojciech Adamczyk (2006–2016).
Ranczo Wilkowyje, reż. Wojciech Adamczyk (2007).
Siła wyższa, reż. Wojciech Adamczyk (2012).
Suplement, reż. Krzysztof Zanussi (2002).
Synowie, reż. Krzysztof Jaroszyński (2009).
Święty interes, reż. Maciej Wojtyszko (2010).
Teraz i zawsze, reż. Artur Pilarczyk (2009).
U Pana Boga za piecem, reż. Jacek Bromski (1998).
U Pana Boga w ogródku, reż. Jacek Bromski (2007).
U Pana Boga za miedzą, reż. Jacek Bromski (2009).
W imieniu diabła, reż. Barbara Sass-Zdort (2010).
W imię..., reż. Małgorzata Szumowska (2013).
Wino truskawkowe, reż. Dariusz Jabłoński (2007).
Wszyscy święci, reż. Andrzej Barański (2002).

Streszczenie

Autorka artykułu bada problematykę postaci filmowych osób konsekrowanych jako element kształtowania oraz przywoływania religijnych i transcendentnych znaczeń w utworach filmowych. Odwołując się do *Faces. Historia twarzy* Hansa Beltinga, stawia tezę, że sposób, w jaki na ekranach (kinowych i telewizyjnych) zostały ukształtowane postaci bohaterów, odzwierciedla społeczne postawy wobec religii, w polskich sztukach audiowizualnych – głównie wobec Kościoła katolickiego. W niniejszej pracy przedstawiono przekrojową analizę polskich filmów i seriali tworzonych od 2000 roku, dokonana

pod kątem funkcji tych szczególnych bohaterów związanych z Kościołem katolickim w utworach, w których się pojawiali. Na podstawie studiów nad filmami i serialami autorka rozważa kwestię odbioru Kościoła katolickiego oraz jego „urzędników” we współczesnym społeczeństwie polskim.

Film Character as a Vehicle of Religious Meaning: Screen Images of Churchmen and Churchwomen in the Polish Cinema and Television since 2000 as a Means of Sociological and Cultural Message on Contemporary Religiosity

S u m m a r y

The author explores the issue of churchmen and churchwomen as film characters conforming and evoking religious and transcendent meanings in films. She states – referring to Hans Belting’s *Faces* – that the way of shaping them on screen (both in the cinema and on television) reflects social approaches towards religion, in the Polish audiovisual arts – especially towards the Catholic Church. In this essay, the vast analyses of Polish films and TV series, released in 2000 and later on, dealing with the function of the particular protagonists (those associated to the Catholic Church) in its screen works is present. Out of those films and series, the author tries to consider the perception of the Catholic Church and its officials in modern Polish society.

Kino bez granic...

Artur Piskorz

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Aryan Papers: The Polish Connection

Słowa kluczowe: Stanley Kubrick, *Aryjskie papiery*, adaptacja, Polska, *Lista Schindlera*

Key words: Stanley Kubrick, *Aryan Papers*, adaptation, Poland, *Schindler's List*

“I was born a few months after the burning of the Reichstag in T., a town of about forty thousand in a part of Poland that before the Great War had belonged to the Austro-Hungarian Empire.” This is the opening sentence of Louis Begley’s novel *Wartime Lies* – the book Stanley Kubrick wanted to turn into a movie.¹

To what extent Kubrick’s biography influenced his work? His Jewish heritage, for instance, does not visibly translate itself into any aspect of the narrative or imagery in his films. Christiane Kubrick answers: “Like most Jewish families, Stanley’s family came from all over that part of the continent [Europe]. His mother came from Kiev, his father from Romania. But there were also relatives from Poland.”² To be more precise – Kubrick’s grandfather, Elias, was born in Probużna, then a small rural town. Today it is a poverty-stricken village of barely two thousand inhabitants in the Ternopil District of Western Ukraine that was part of the historical region of Galicia. Is T., “a town of about forty thousand” from Begley’s book Ternopil? Is this Kubrick sending a sentimental post card to his forefathers? Is this the main source of the appeal?

“He always wanted to make a film about or around the Holocaust, without ever succeeding” continues Christiane Kubrick. “He was not interested in a documentary but wanted a dramatic and artistic depiction of this lowest point in human history. He finally thought he had found it in Louis Begley’s *Wartime Lies* and was in touch with the studio in Warsaw and searched for locations in Poland and in what was then Czechoslovakia.” We all know what happened later: the film was cancelled when Kubrick decided that it would be a bad business decision to follow Steven Spielberg’s *Schindler’s List* with a film of a similar topic.

When Kubrick was scouting for locations, he got involved in a collaboration with Tor – the Polish Film Production Unit recommended to him by Krzysztof Kieślowski, whose films Kubrick enjoyed. In 2014, while preparing the exhibition dedicated to Kubrick’s work in the National Museum in Krakow, the correspondence in the form of faxes and invoices between Kubrick and his

¹ The first-draft screenplay was entitled *Aryan Papers*.

² Personal communications, 10 February 2014.

collaborators on the one side, and the Polish producers on the other, resurfaced. It sheds some light on the preproduction, or even pre-preproduction process of the abandoned project.

It has to be emphasised that the faxes and other documents that became available make up only a fragment of a very patchy narrative. Some communication occurred via phone, some in person and only a portion of it was in writing. On top of that – some faxes either went missing, or today are impossible to decipher owing to the passage of time and the quality of print. However, even this fragmentary correspondence makes a fascinating read giving some insight into Kubrick's *modus operandi*. It starts in mid-February 1992 and lasts until December of the same year. On the basis of its length and intensity it may be assumed that the prospective collaboration between Kubrick and the Tor Unit was quite seriously considered by the filmmaker.

Broadly speaking, the most important thread running through the correspondence concerns either the technical or financial aspects of the planned cooperation. Parallel to it are sections dealing with the production of *Schindler's List* and its possible impact on Kubrick's plans and schedules. Somewhat supplementary, or even nostalgic, is the last, giving witness to the political and technological realities of the era. The primary individuals involved in the exchange were Kubrick and Jan Harlan and from the Polish side two producers: Irena Strzałkowska and Ryszard Straszewski.

The overwhelming impression from the correspondence is one of asymmetry. Kubrick asks a lot of questions expecting very precise answers. Although the Polish producers provide Kubrick with the requested information, at the same time they are completely left in the dark. Kubrick simply chooses not to share with them any details concerning the subject matter of his film, nor the possible shooting schedule. This (again) attests to Kubrick's well known obsession with secrecy and his unwillingness to give away information he did not have to give. This also demonstrates how difficult it must have been for his collaborators to respond to the director's request not having the slightest idea what he actually sought. Although it has to be said that with the consecutive faxes and telephone conversations some details concerning the subject matter of the movie must have eventually been revealed giving the Polish producers a general idea what kind of film Kubrick was planning to make.

The exchange started with Kubrick calling Strzałkowska. The subsequent result of the conversation was Kubrick's written request (24 February 1992) to send him a selection of Polish films made immediately after World War II. The vast majority of them dealt with WWII and included such Polish classics as: *Zakazane piosenki* (*Forbidden Songs*, directed by Leonard Buczkowski, 1946); *Ostatni etap* (*The Last Stage*, directed by Wanda Jakubowska, 1946); *Ulica Graniczna* (*Border Street*, directed by Aleksander Ford, 1948); *Piątka z ulicy Barskiej* (*Five Boys from Barska Street*, directed by Aleksander Ford, 1953); *Dzieje grzechu* (*The Story of Sin*, directed by Walerian Borowczyk, 1975).

The last film, made in the mid-1970s, was probably selected on the basis of its story which was set in the pre-war period. Somewhat surprisingly, the list also contains two Czechoslovak films from the 1960s.

In reply Strzałkowska informs Kubrick (24 February 1992) that “Five films from your list are at the National Archives and they are ready to record them on VHS cassettes (they have the single existing prints of each film therefore they do not want to send them anywhere).” An additional problem arises since none of the prints have English subtitles. When the first batch of cassettes is eventually despatched to Kubrick, they are accompanied by a book dedicated to the director. It is the first ever publication on Kubrick in such a form in Poland. Basically, a collection of articles from the international press were translated into Polish and published by the National Archives in a rather rough and ready fashion.

As expected, Kubrick was not particularly happy on receiving the videos and insisted on getting the original prints. In the fax of 3 March 1992 he asks: “Do you know whether it will be possible to borrow 35mm or 16mm prints of the films the National Film Archive wanted \$2000 to put on video? I will be happy to give them a large enough deposit to make them comfortable allowing the prints to briefly leave the country.” Also, Kubrick extends his enquiry, wanting to learn about other Polish films “which are set in the 30s and going up to about 1949?” This is another indication of the future film’s timeframe, but provides no definite information. At this stage, Straszewski, who temporarily takes over the correspondence from Strzałkowska, somewhat unexpectedly states (4 March 1992) that “It is quite possible to borrow any print we have in the National Film Archives without any deposit” with Kubrick having only to cover the shipment to Britain.

Around mid-March the correspondence switches from obtaining the prints to other more concrete issues. Kubrick enquires about the production costs in Poland as well as the possibilities of obtaining real clothes from both the late 1930s and the war period. On top of that comes another hint concerning the film’s subject matter: is there the possibility to hire German, Russian and Polish military vehicles from the period? Strzałkowska, responding to Kubrick’s queries, assures him of such a possibility, but she stresses again the need for more details in order to be more accurate. Quoting rough production costs figures Strzałkowska states they “depend on the story and the director’s requirements.” Her fax of 11 March 1992 concludes with quite a straightforward, if not urgent, question: “If you really think about filming in Poland there are two necessary items to be known – the script and the shooting period.” As one may expect – she receives no such information. Therefore the only thing she can conclude her fax of 26 March with is: “Waiting for your next instructions.”

The most interesting and most substantial piece of information is included in the fax from Kubrick to Strzałkowska dated 25 August 1992. There are eighteen numbered paragraphs on three full pages of text. Each paragraph deals with a separate issue with Kubrick urging his interlocutor: “Irena, please read this over carefully and answer every question, even if you have to say

'I don't know'." As before – there is a considerable level of secrecy right from the beginning. Harlan is planning to come to Poland to “have a look at some locations, not to choose them, but to get a general sense of the way they look.”

This is followed by another list of queries suggesting (indirectly) the type of film he intends to make. Some of them are more general, like: “it would be better to have a city that still has a lot of original buildings rather than one which was mostly destroyed during the war, as Warsaw was, and now has a lot of modern buildings, or restored period buildings with the right shape but without the aged look to the stone.” Then a list of more detailed requests follows. Kubrick needs:

- a good town of about 50.000 population;
- a small town about 10.000 population;
- a very small peasant village;
- actual budgets or final production costs in detail, of some recent large Polish films;
- a list of all the film studios in Warsaw with the number and sizes of their stages.

As if he was aware of disclosing some secret information. Kubrick states: “From these questions you will know that some of the scenes take place in Lvov and Warsaw.” Another hint, but still the secret remains.

In response (25 August 1992), Straszewski suggests Lublin, a town some 200 kilometres from Warsaw and close to Poland's eastern border. The city might very well stand in for the wartime Warsaw as well as Lvov. Krakow might have been a much better option, but Spielberg is to start shooting there in a few months' time. So, both projects risk a collision. Again, the problem of the script arises. Straszewski is unable to offer Kubrick even approximate figures concerning the production costs, since “the definite prices and sums depend on the script.” He provides some figures from the recent Kieslowski production in Poland. However, as Straszewski emphasises, “Mr Kieslowski's is a contemporary film. Yours will be a historical one and therefore will probably need different means.”

Kubrick, again, requests more details (27 August 1992). He does not want to know just about “the studios in Warsaw that are prepared to shoot feature films,” he simply wants “all:”

- “all the studios in Warsaw;”
- “all the companies” supplying WWII civilian and military wardrobes;
- “all the companies that have 1930s and WWII period civilian cars;”
- “all the companies that have German WWII trucks, jeeps, light armoured vehicles and tanks.”

The problem of Spielberg's project comes up again. “Would there be a problem, if two major films were trying to use the abovementioned items at about the same time?” And again, the vagueness of Kubrick's requests prompts yet another response from Straszewski (28 August 1992): “I cannot answer this question because I do not know when you want to produce your film – you never mentioned it.” This was followed in another fax by an almost desperate plea: “If I knew something more about your script and your dates, I could then start

necessary activities. Without this information and script I can only suggest that it would be a very good idea if you enter with your film before or after Spielberg. In the second case you could use his production group, equipment and other items" (31 August 1992). Still, Kubrick remains unperturbed.

This also marks the last recorded item of direct communication between Kubrick and the Polish production team. The correspondence is taken over by Harlan. He not only visited Poland in early September 1992, but also continued to request more detailed information. Undoubtedly, the questions were there result of previous consultations with Kubrick.

On 7 September, Harlan provides yet another set of detailed questions. They range from the typical fees of top Polish producers, production managers, transport managers etc., through "Polish interior peasant bar or tavern, medium size" plus "small town 1939 interior, rich people's restaurant 15–20 tables, some 2 chairs, some 4 chairs, interesting decor but nothing outrageous" ending with a question about the number of fog generators. Again, phrases such as "approximately," "typical," "a very rough guess of costs," etc. come up. Not surprisingly, Harlan too seems to be very careful in specifying any details about the film's content, though the scale of the production appears to be less hazy. Towards the end of 1992 the correspondence gradually shifts towards financial matters with Straszewski presenting Harlan with a detailed budget of a film in production – Kiesłowski's *White* (15 December 1992).

This is where the main thread of the correspondence runs its course. There are no further written documents. However, to supplement this section, a few minor points should be added, since they attribute to the thoroughness, if not obsessiveness, of the director. One of these is his quest for visual accuracy. An interesting aspect of this concerns placing an advertisement first in a local Krakow daily, and then in a national newspaper in a search for certain Polish magazines, such as "Arkady," "Światowid," "Kino," "As," and "Dookoła Świata." These were illustrated weeklies or monthlies dedicated to either current social and cultural issues or travel and travelling. And, yes, Kubrick's research at this stage included also the list of average monthly temperatures for the cities where he was planning to shoot. Plus the time at which the sun rose and set **and** when the moon rose and set in the selected months.

The production of *Schindler's List* appears on the margins of the correspondence time and again. Although Kubrick seems to be aware of Spielberg's importance for the Polish film industry, Strzałkowska's information about the delay in Spielberg's production plans and therefore the availability of the Polish crew does not have any visible impact on Kubrick's proceedings. However, he does want to know about the possible dates as well as the cities where Spielberg is planning to shoot. "I think we will be working at about the same time and if it were possible it would be good not to conflict with each other by working in the same place" (25 August 1992).

Kubrick also wants to know what film studios Spielberg is going to use and the Polish crew he will be hiring. This indicates that towards the end of August 1992 Kubrick was still seriously considering going ahead with the

project in spite of a production that would be in competition not only in terms of its subject matter, but also the schedule. This is why Kubrick is advised by Straszewski to consider Lublin as his primary location. At this stage the technical aspect seems to be the major worry for Kubrick: local staff, production facilities and the props, but – still – not the subject matter of both films. Hence his recurring questions (27 August 1992): “Do you think there could be a problem of two major films trying to use them [i.e. vehicles, clothes, studios, staff] at about the same time?”

Eventually, Spielberg’s shooting schedule is confirmed. With the dates no longer a serious issue, a different kind of problem appears. As it happens, Spielberg’s production manager (31 August 1992) “has already reserved all vehicles, armour, civilian clothes and uniforms from WWII existing in Poland.” This is bad news. Although Straszewski assures Kubrick that it does not mean “that we cannot start fighting for them and divide those things between the two films.” As awkward as it sounds in English, it is a well meaning suggestion. But would Kubrick be really prepared to “fight” over vehicles and armour with Spielberg? The issue of *Schindler’s List*’s production does not come up again. Neither does Spielberg’s name. Either, which is less likely, some of the faxes went missing. Or, what is more possible, Kubrick began to realise that this may be just another obstacle that is impossible to overcome.

Thus the “fight” – real, figurative, or otherwise – for the film was lost by Kubrick. Bad luck, bad timing, or both. One may only speculate what kind of film Kubrick would have made. Whatever the result, one can be absolutely sure it would not have been a horrific, yet sentimental, historical, even truthless, well-meaning, and stereotypical film. Like the one to which the *Aryan Papers* lost its battle.

Bibliography

- Bane Ch., *Viewing Novels, Reading Films: Stanley Kubrick and the Art of Adaptation as Interpretation*, [online] <http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-07122006-171959/unrestricted/Bane_dis.pdf>, accessed 12.06.2016.
- Baxter J., *Stanley Kubrick. A Biography*, London 1997.
- Ciment M., *Kubrick: The Definitive Edition*, transl. by G. Adair and R. Bononno, New York 1999.
- Cocks G., *The Wolf at the Door. Stanley Kubrick, History, and the Holocaust*, New York 2004.
- Hughes D., *The Complete Kubrick*, London 2001.
- Jenkins G., *Stanley Kubrick and the Art of Adaptation: Three Novels, Three Films*, London 2007.
- LoBrutto V., *Stanley Kubrick*, London 1997.
- Stanley Kubrick Interviews*, ed. G.D. Philips, University of Mississippi Press 2001.
- The Stanley Kubrick Archives*, ed. A. Castle, Köln 2005.

Streszczenie

Na początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia Stanley Kubrick planował nakręcić film na podstawie powieści Louisa Begleya zatytułowanej *Wojenne kłamstwa* – historii Maćka oraz jego ciotki, Tani, zmuszonych do ucieczki z Polski po niemieckiej inwazji. W poszukiwaniu odpowiednich plenerów Kubrick podjął współpracę ze Studiem Filmowym „Tor”. Równoległa produkcja *Listy Schindlera* przez Stevena Spielberga zmusiła Kubricka do porzucenia projektu ze względu na podobną tematykę obu filmów. Čwierć wieku później korespondencja (listy, faksy, faktury, ogłoszenia) pomiędzy Kubrickiem a jego polskimi współpracownikami ujrzała światło dzienne, dając wgląd we (wstępny) etap procesu produkcyjnego filmu Kubricka na temat losów Żydów w czasie II wojny światowej.

Summary

In the early 1990s Stanley Kubrick was planning to make a film based on Louis Begley's novel *Wartime Lies*. The book tells the story of a Polish boy, Maciek, and his aunt, Tania, who are forced to flee Poland after the German invasion. Scouting for locations, Kubrick became involved in a collaboration with the Polish film industry, and especially with Tor Film Production. Eventually, Steven Spielberg's critically acclaimed *Schindler's List* made Kubrick abandon his project owing to the similarity of the subject matter. A quarter of a century later, the correspondence (letters, faxes, invoices, ads) between Kubrick and certain Polish artists and producers has been discovered. They give an insight into the nitty-gritty of the (pre-) production process of Kubrick's planned film on the fate of Jews during WWII.

Kamila Żyto
Wydział Filologiczny
Uniwersytet Łódzki

Hiszpańskie synestezje. José Val del Omar i *Fuego en Castilla*

Słowa kluczowe: historia kina hiszpańskiego, film eksperymentalny, film i media, kultura hiszpańska, technika filmowa, José Val del Omar

Key words: history of Spanish cinema, experimental cinema, film and media, Spanish culture, film technique, José Val del Omar

Lata dyktatury generała Franco odcisnęły piętno nie tylko na ekonomiczno-społecznej sytuacji Hiszpanii, ale także na losie wielu jej artystów. Jednym spośród twórców skazanych przez reżim na niebyt i przez lata zapomnianych był José Val del Omar – wynalazca, awangardysta, reżyser filmów dokumentalnych i eksperymentalnych, poeta sztuki audiowizualnej. Od lat dziewięćdziesiątych jego osiągnięcia i postać – o co zabiega córka artysty, María José Val del Omar¹, i zięć, Gonzalo Sáenz Buruaga – są powoli przywracane dziedzictwu narodowej kultury hiszpańskiej. Poza granicami swojej ojczyzny dokonania Val del Omara nadal jednak pozostają w dużej mierze nieznane. Warto zapłacić tę białą kartę w historii sztuk audiowizualnych, przede wszystkim kina, gdyż artysta, o którym mowa, wyprzedzał swoją epokę i to późniejsza myśl oraz twórcza praktyka dostarczyły kontekstów umożliwiających jej docenienie. Celem niniejszego artykułu jest więc, z jednej strony, przybliżenie sylwetki twórczej tego na wskroś hiszpańskiego reżysera polskiemu czytelnikowi, z drugiej zaś – podkreślenie, że awangardyści i eksperymentatorzy mieli znaczący wpływ na rozwój nie tylko filmowej estetyki, ale i techniki.

Między Hiszpanią a Paryżem

José Val del Omar urodził się w 1904 roku w Granadzie, jego młodość i wczesne dokonania przypadają na lata dwudzieste, kiedy to doszło do rozkwitu historycznie pierwszej awangardy. W owym czasie w kinie hiszpańskim uwagę skupiał na sobie Luis Buñuel i jego wyprodukowane we Francji, stworzone wraz

¹ María José Val del Omar przyczyniła się także do tego, że filmy ojca trafiały na międzynarodowe festiwale, gdzie otrzymywały nagrody i były zauważane przez krytykę. Sama pracowała przy produkcjach komercyjnych, między innymi dużych superprodukcjach anglosaskich kręconych w Hiszpanii, takich jak epickie filmy *Lawrence z Arabii* (*Lawrence de Arabia*, 1962) czy *Doktor Żywago* (*Doctor Zhivago*, 1965) Davida Leana.

z Salvadorem Dalí surrealistyczne filmy *Pies andaluzyjski* (*Un chien andalou*, 1929) oraz *Złoty wiek* (*L'Âge d'or*, 1930). Buñuel, wybierając los emigranta, uniknął losu twórcy nieznanego. Val del Omar, po pobycie w Paryżu (w 1921 roku) zdecydował się na powrót do ojczyzny. Swoją pierwszy film, *En un rincón de Andalucía* (*W zakątku Andaluzji*) nakręcił w 1925 roku i zniszczył, uznając go za artystyczną porażkę. Jednak już tytuł tego młodzieńczego dzieła dowodzi, jak bardzo związany był z ojczyzną. Jej różnym regionom poświęcił swoje późniejsze prace.

Niewątpliwie wpływ na rozwój zainteresowań Val del Omara miał kosmopolityczny, artystyczny ferment stolicy Francji, jednak należy pamiętać, że przyjaźnił się on także z twórcami tak zwanego srebrnego wieku (hiszp. *Edad de Plata*), między innymi Federikiem Garcíą Lorcą, Luisem Cernudą czy Marią Zambrano, należącymi do Pokolenia 27, zwanego niekiedy „pokoleniem awangard”. Ponadto, jak pisze Eugeni Bonet:

Oprócz przyjaźni z Garcíą Lorką i uwielbienia dla innego znakomitego granadyjczyka, Manuela de Falli, oczywista była jego przynależność do Hiszpańskiego Klubu Filmowego (Cineclub Español), będącego w owym czasie tygłem awangardy filmowej tego kraju. Podkreślić też należy jego bliskie związki z innymi poetami, pisarzami oraz twórcami sztuk plastycznych, którzy stworzyli Pokolenie 27 w burzliwych, pełnych wrzenia czasach II Republiki².

Pokolenie 27 (ruch objawił się światu w 1927 roku) to grupa twórców o zróżnicowanych zainteresowaniach, heterogeniczna. Federico Garcíá Lorca poszukiwał źródeł inspiracji w kulturze popularnej i folklorze, Luis Cernuda pozostawał pod wpływem surrealizmu. Często punktem odniesienia była dla nich także klasyczna literatura hiszpańska. Znaczące dla generacyjnej wspólnoty wydaje się dążenie do zachowania równowagi pomiędzy elementami sprzecznymi, ich synteza. Sztuka była więc wynikiem uniesienia i natchnienia, ale i techniki oraz wysiłku; oscylowała między tym, co intelektualne, a tkliwością, emocjonalnością; z jednej strony fascynowano się poezją czystą (sztuka dla sztuki), z drugiej – miała ona poruszać problemy autentycznie ludzkie; inspiracje płynęły z europejskich ruchów awangardowych, jednocześnie dbano o zachowanie „hiszpańskości” i pielęgnowano związki z twórczością poprzedniego pokolenia (Pokolenie 98) oraz klasykami, takimi jak Lope de Vega.

Val del Omara, w duchu modernizmu i Pokolenia 27, interesowały sprawy przeciwstawne. Z jednej strony, po powrocie z Paryża, założył swój biznes związany z branżą samochodową (wyraz fascynacji postępem technicznym modernizmu), z drugiej – jak pisze jego córka – rozważał kwestie związane z sensem mistycznym energii. Miał też zawsze nosić przy sobie lupę i magnes. Jeden z tych przedmiotów był symbolem świata Zachodu i zdolności analitycznych,

² E. Bonet, *Amar : Arder. Candentes cenizas de José Val de Omar*, s. 2, [online] <http://www.valdelomar.com/pdf/sem/sem_9.pdf>, dostęp: 30.01.2013. Tekst pierwotnie opublikowany w języku francuskim w czasopiśmie „Trafic” 2000, nr 34 (jeśli nie podano inaczej, cytaty ze źródeł obcojęzycznych podaję w tłumaczeniu własnym – K.Ż.).

drugi – Orientu oraz szeroko rozumianych skłonności emocjonalnych³. Val del Omar, często postrzegany jako wynalazca, był raczej wizjonerem techniki, której bronił i której istotę wykladał w swoich poetyckich zapiskach oraz artykułach publikowanych od 1928 roku na łamach prasy specjalistycznej. Po raz pierwszy swoje poglądy na rolę techniki jako środka transgresji ekspresywnej publicznie ogłosił w trakcie wywiadu w ramach seminarium noszącego nazwę „La Pantalla”. Nonkonformizm ideologiczny, towarzyszący jego pracy nad wynalazkami i artystycznym działaniom, sprawił, że:

Filmowcy i – generalnie – artyści jego pokolenia traktowali go jako niedoścignionego naukowca, młodzi technicy uznawali za mistycznego poetę. Ta domniemana dychotomia między technologią i sztuką dla niego jednak nie istniała, nie był bowiem człowiekiem jednowymiarowym, tylko wynalazcą porozumiewającym się poprzez sztukę oraz artystą dążącym do osiągnięcia lepszej komunikacji dzięki operowaniu nowymi technikami⁴.

Świadectwem wszechstronności Val del Omara jest też nawiązana przez niego w 1932 roku współpraca z republikańskimi Misjami Pedagogicznymi, powołanymi w celu podniesienia poziomu edukacji w kraju, który w dobie modernizacji zmagał się z wysokim poziomem analfabetyzmu, zwłaszcza na terenach wiejskich. W tym okresie swojej aktywności Val del Omar

zrealizował [...] około pięćdziesięciu filmów dokumentalnych i reportaży fotograficznych z różnych regionów geograficznych Hiszpanii. Niewielka część tych materiałów zachowała się do dziś. Wśród nich film *Vibración de Granada* (*Wibracje Granady*) z 1935 roku, który stanowi zapowiedź ukończonego dwadzieścia lat później obrazu *Aguaespejo granadino* (*Granadyjskie zwierciadło wody*); szkoda, że wśród dzieł zagubionych figuruje jego wizja ziemi Hurdów, nakręcona w 1936 roku, co uniemożliwia jej porównanie z *Ziemią bez chleba* Buñuela⁵.

Wśród ocalonych obrazów znajdują się nakręcone z innymi członkami Misji Pedagogicznych filmy: *Estampas (Obrazki, 1932)* przedstawiające prace Misji, ale i *Fiestas Cristianas / Fiestas Profanas (Święta chrześcijańskie / Święta świeckie, 1934–1935)* oraz seria zdjęć przedstawiających reakcje na twarzach ludzi spoglądających na ekran w trakcie organizowanych projekcji filmowych. Ujawniają się więc wyraźnie – choć to działalność społeczna, w trakcie której Val del Omar pozostaje twórcą anonimowym, oddającym swe umiejętności na usługi „sprawy” – dwa kierunki jego zainteresowań. Pierwszym jest Hiszpania z jej kulturowym i geograficznym kontekstem, drugim sam dyspozytyw i jego możliwości. Jednocześnie pracy Val del Omara, za kamerą czy aparatem fotograficznym, cały czas towarzyszyła refleksja teoretyczna. W 1932 roku artysta zredagował swój manifest edukacyjny zatytułowany *Sentimiento de la Pedagogía*

³ M.J. Val del Omar, *Val del Omar, renacimiento*, s. 1, [online] <http://www.valdelomar.com/pdf/sem/sem_10.pdf>, dostęp: 30.01.2013. Tekst pierwotnie opublikowany w katalogu *Cultura y Nuevas Tecnologías*, Madrid 1986.

⁴ Tamże.

⁵ E. Bonet, dz. cyt., s. 2.

Kinestética [Uwagi na temat pedagogiki kinestetycznej], w którym „sformułował swoje poglądy na temat edukacji przez obraz, proponując traktować kino jak drogę kształcenia przez instynkty”⁶.

W czasie hiszpańskiej wojny domowej Val del Omar opowiedział się po stronie zwolenników II Republiki. Przebywał w Walencji, gdzie współpracował z Josepem Renau, słynnym hiszpańskim malarzem, autorem plakatów i fotomontaży, a także uczestniczył w ratowaniu zbiorów Muzeum Prado i Biblioteki Narodowej. Zwycięstwo frankistów zmusiło go do krótkotrwałej współpracy przy propagandowych projektach audiowizualnych, a koniec wojny finalnie skazał w ojczyźnie na artystyczny niebyt. Jednak to właśnie po wojnie domowej jego działalność jako wynalazcy i twórcy kina eksperymentalnego osiągnęła apogeum, choć kariera stanęła w martwym punkcie aż do 1982 roku i śmierci w wypadku samochodowym.

Od awangardy do nowych mediów

Gdyby chcieć wskazać scalającą dokonania artystyczne strategię twórczą José Val del Omara, to użyteczne wydaje się pojęcie nie tylko syntezy tego, co przeciwstawne, lecz także synestezji. Można nawet powiedzieć, że Val del Omar syntetyzuje przeciwstawienia, aby osiągnąć efekt synestezji, która z greckiego oznacza *sýn* – razem i *aísthesis* – poznanie poprzez zmysły. Synestezja jest specyficznym poznanem zmysłowym. W psychologii to szczególna umiejętność polegająca na tym, że bodźce przekazywane przez jeden ze zmysłów wywołują odczucia charakterystyczne dla innych. Podobny efekt może być doświadczany w trakcie odbioru filmów Val del Omara, ku temu zdawały się dążyć wszelkie wysiłki na polu technicznych innowacji, które podejmował, co – zdaniem Romána Guberna – stawia go w jednym szeregu z takimi twórcami, jak Georges Méliès, Abel Gance, Jean Epstein, Orson Welles czy Norman McLaren⁷. Znaczący wydaje się fakt, że interesowały go właściwie wszystkie zmysły, a proponowane przez niego rozwiązania techniczne służyły rozwijaniu doświadczeń sensorycznych w trakcie projekcji. Już w 1920 roku Val del Omar przedstawił swoje poglądy dotyczące rzeczy tak zaskakująco nowej, jak obiektyw o zmiennej ogniskowej, doskonalący możliwości oka. W 1931 roku na Hispanoamerykańskim Kongresie Kinematograficznym przedłożył pomysł wykorzystania szerokich i wklęsłych ekranów, a także poruszył temat uzyskania efektu wypukłości za sprawą oświetlenia. Wiele z owych propozycji wprowadził w fazę praktyczną. Niektóre, na przykład obiektywy zmiennoogniskowe, są dziś standardem. W latach

⁶ E.A. Russo, *Conjeturas sobre José Val del Omar. El que ama, arde*, s. 3, [online] <http://www.valdelomar.com/pdf/sem/sem_13.pdf>, dostęp: 31.01.2013. Tekst pierwotnie opublikowany w tomie *De la pantalla al arte transgénico*, red. J. La Ferla, Buenos Aires 2000.

⁷ R. Gubern, *La neopercepción de Val del Omar*, s. 1, [online] <http://www.valdelomar.com/pdf/sem/sem_11.pdf>, dostęp: 4.02.2013. Tekst pierwotnie opublikowany w tomie *Ínsula Val del Omar: visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*, red. G. Sáenz de Buruaga, Madrid 1995.

czterdziestych rozwijał koncepcję diafonii (hiszp. *diafonía*), potem także widzenia dotykowego (hiszp. *visión táctil*) i apanoramicznego przepływu obrazu (hiszp. *desbordamiento apanorámico*). Te trzy systemy, jako najbardziej znaczące, zostaną dokładniej omówione w dalszym toku rozważań. W 1941 roku Val del Omar stworzył oddział efektów specjalnych w studiach filmowych Chamartín w Madrycie. Współpracował także z radiem i teatrem. Dla Radio Nacional de España skonstruował na przykład magnetofon z czterema ścieżkami nagrywania, o czterech prędkościach przesuwu taśmy i z możliwością zapisu przez cztery godziny. Potem powołał do istnienia Radio Mediterráneo de Valencia. W kinie interesowała go, obok eksperymentowania z formatem obrazu (zarówno dla taśm 16-, jak i 35-milimetrowych), kwestia koloru. W 1957 roku opatentował system Bistandard 35 (we Włoszech funkcjonujący i wykorzystywany pod nazwą Techniscope i wprowadzony przez Technicolor), a potem w 1963 i 1967 roku odpowiednio systemy Palpicolor i Cromatacto, będące barwnym rozwinięciem idei widzenia dotykowego. Wraz z rozwojem techniki i pojawianiem się nowych mediów rozszerzały się też horyzonty zainteresowań Val del Omara. Pracował i myślał już nie tylko o kinie, ale i telewizji czy wideo. Eksperymentował z laserem, bliska była mu cybernetyka i koncepcja łączenia różnych mediów.

Po śmierci żony, w późnych latach siedemdziesiątych, Val del Omar stworzył swój własny warsztat (PLAT – taka nazwa widniała na wiszącej na drzwiach wizytówce), gdzie nie tylko pracował, ale i mieszkał. Skrót nazwy, którą wymyślił dla swojego artystycznego azylu, wiąże się z ideą i poszukiwaniem jedności różnorodnych zmysłów. P – *picto* (obraz), L – *lumínica* (światło), A – *audio* (dźwięk), T – *táctil* (dotyk) to obsesja Val del Omara, utopijna, jak chcą niektórzy badacze, wizja sztuki audiowizualnej, wykorzystującej i aktywizującej wszystkie zmysły, sztuki oddającej jedne zmysły poprzez wykorzystanie bodźców innych zmysłów, sztuki syntetyzującej i synestezyjnej. Córka artysty pisze, że PLAT był ostatnią pracą badawczą ojca:

Pod tą uogólniającą nazwą pulsują zamiary integracyjne, charakterystyczne dla jego dzieł technoartystycznych powstających od 1928 roku. Miał holistyczną ambicję zjednoczenia wszystkich sztuk audiowizualnych za pośrednictwem światła, formy, którą – jak uważał – cechowała tak dogłębna realność, że mogła pulsować i być dotknięta. To ambicja deliryczna i wizjonerska zarazem, która – w odróżnieniu od dzieł Wagnera [...] – manifestuje się wertykalnie⁸.

Jego trzy filmy eksperymentalne z lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, określane mianem *Tríptico Elemental de España*⁹, są dowodem na to, że zamysł był nie tylko fantazją, niezrealizowanym marzeniem, lecz procesem w konstrukcji.

⁸ M.J. Val del Omar, dz. cyt., s. 3.

⁹ Nazwę tę można przetłumaczyć dwojako. Po pierwsze, jako *Hiszpański tryptyk elementarny*, po drugie – jako *Tryptyk żywiołów hiszpańskich*. *Elemental* w języku hiszpańskim oznacza bowiem „elementarny, zasadniczy, podstawowy”, ale i „żywiolowy” – od *elemento*, czyli „żywioł”. Każdy z filmów tryptyku odnosi się do innego żywiołu przyrody (co zostanie rozwinięte w dalszej części artykułu).

Kino Val del Omara z powodu przedstawionych powyżej ambicji i leżących u jego podstaw totalizujących założeń umieszczano nie tylko w kontekście idei *Gesamtkunstwerk* Ryszarda Wagnera, ale i kina totalnego, wirtualnej rzeczywistości oraz koncepcji *expanded cinema* Gene Youngblooda (1970). W swej istocie jednak kino Val del Omara, choć bliskie wskazanym zjawiskom, pozostaje odrębnym fenomenem. Thomas Beard pisze, że *expanded cinema* to „taka sytuacja odbiorcza, w której tradycyjne relacje pomiędzy widownią, projekcją, ekranem a przestrzenią architektoniczną kina ulegają reorganizacji”¹⁰, kino rozszerzone to także łączenie różnych mediów. Val del Omar jednak nie tylko rozszerzał (ang. *expand*) kino o inne media czy stwarzał nowe sytuacje odbiorcze poprzez proponowanie nowych trybów projekcji, lecz przede wszystkim koncentrował się na poszerzaniu percepcji zmysłowej, co miało przynieść odmienne rozumienie dzieła i wprowadzać nowe, rozszerzone sensory. Jak podkreśla R. Gubern, od koncepcji wirtualnej rzeczywistości różniło go zaś to, że nie dążył do uzyskania efektu hipnotycznego czy tworzenia złudzenia obcowania z rzeczywistością, lecz wręcz przeciwnie — zerwania z tym. Celem Val del Omara było zaproponowanie widzowi neopercepcji audiowizualnej (termin Gubern), a więc nowej „architektury audiowizualnej”, zarówno na poziomie dźwiękowym, jak i wizualnym¹¹. Uczynił to we wspomnianym już tryptyku. Pracował nad nim przez kilka dekad. W jego skład wchodzi: *Aguaespejo granadino* (*Granadyjskie zwierciadło wody*, 1953–1955; 21 minut), *Fuego en Castilla* (*Ogień w Kastylii*, 1958–1960; 17 minut) i niedokończony przez Val del Omara *Acariño galaico* (*Galicyska pieszczota*, 1961–1981/1982, alternatywny tytuł *De barro*, a więc *Z błota/ziemi*; 23 minuty). Zanim jednak przejdę do omówienia koncepcji tryptyku i szczegółowej analizy drugiego jego ogniwa, *Fuego en Castilla*, konieczne wydaje się przybliżenie wykorzystanych w tej pracy rozwiązań technicznych: diafonii, widzenia dotykowego i apanoramicznego przepływu obrazu.

Trzy innowacyjne rozwiązania – ścieżkami technicznych koncepcji

Val del Omar po raz pierwszy opatentował system dźwięku diafonicznego w 1944 roku, potem ulepszał go, co przyniosło kolejne patenty – w 1948, 1953 i 1957 roku. System opierał się na dwóch źródłach, z których płynął dźwięk (na taśmie filmowej znajdowały się dwie ścieżki dźwiękowe), jednak niewiele miał wspólnego z późniejszym dźwiękiem stereofonicznym. Jedno źródło dźwięku znajdowało się z przodu, drugie z tyłu widowni, niektóre świadectwa mówią, że dźwięk wydobywał się także spod foteli widzów. Chodziło jednak nie o to, by ta odczuła dźwięk jako realistyczny i poddała się jego hipnotycznemu działaniu, lecz o zderzanie dźwięków przeciwstawnych, budowanie akustycznego

¹⁰ T. Beard, *José Val del Omar: Across Three Avant-Gardes*, s. 63, [online] <http://www.museoreinasofia.es/images/descargas/pdf/2010/10TB_en.pdf>, dostęp: 5.02.2013.

¹¹ R. Gubern, dz. cyt., s. 2.

kontrapunktu, dialogu między dźwiękami, bowiem „tylne źródło dźwięku stało w opozycji akustycznej do przedniego, kolidowało z przepływem akustycznym płynącym z ekranu, oddawało brzmienia subiektywne i emocjonalne, niezgodne z okolicznościami”¹². Wprowadzało to oczywiście efekt dziwności i wyobcowania, tradycyjny realizm dźwiękowy był kwestionowany i odrzucany. Widz nie potrafił wytłumaczyć obecności takich, a nie innych dźwięków, nie znajdował ku temu motywacji realistycznej na ekranie, mógł więc odczuwać dyskomfort. Zamiast harmonii dźwięku stereofonicznego czy wszechobecności dźwięku systemu Dolby Surround Val del Omar oferował niepokój, eksplozję, dysonans czy superrealizm dźwiękowy. Diafonia została wykorzystana w filmie *Aguaespejo granadino*. W celu zrealizowania dwudziestominutowej projekcji tego dzieła artysta wyselekcjonował ponad pięćset dźwięków. Jak pisze María José Val del Omar, po projekcji filmu na festiwalu w Berlinie jeden z niemieckich krytyków nazwał Val del Omara Schönbergiem kamery i odkrywcą filmowej atonalności¹³.

Apanoramiczny przepływ obrazu (dosłownie: „apanoramiczne rozlewanie się obrazu”) to z kolei przede wszystkim nowatorska technika projekcji, kwestionująca ramy ekranu i niwecząca jego granice, jednocześnie niwecząca konieczność patrzenia centrycznego, skupionego na jednym kierunku. System ten Val del Omar zastosował na festiwalu w Cannes w 1961 roku, gdzie osobiście z kabiny operatora wyświetlał *Fuego en Castilla*, co zresztą zyskało uznanie jury. Film zdobył nagrodę w kategorii technika. Bonet w następujący sposób opisuje ten zabieg:

Podstawą apanoramicznego przepływu jest podwójna projekcja koncentryczna obrazów, do której używał [Val del Omar – K.Ż.] różnych dyspozytywów, a także zestawu różnych specjalnych soczewek dopasowywanych do projektora czy projektorów. (W istocie, według niego oba obrazy mogły być zapisane na tej samej kopii, dzięki użyciu jednego z formatów obrazowych, które sam stworzył, choć wydaje się, że preferował raczej wykorzystanie różnych dyspozytywów). Pierwszy z obrazów był wyświetlany w trybie normalnym na właściwym ekranie, ale był on obramowywany przez drugi obraz, w trakcie projekcji czterokrotnie większy niż pierwszy, który rozlewał się na sufit, ściany, podłogę sali projekcyjnej (tak więc także na fotele widzów i wreszcie na nich samych)¹⁴.

W efekcie – jak pisał sam Val del Omar – tworzony był pomost pomiędzy widowiskiem a widzem. Tym samym uczestnictwo odbiorcy w przedstawieniu (trudno tu mówić o projekcji), jego w nią włączanie poprzez rozlewanie się zazwyczaj abstrakcyjnych obrazów połączonych z ruchem subiektywnym, stawało się znaczącym elementem komunikacji. Val del Omar zaproponował więc nowy rodzaj sytuacji nadawczo-odbiorczej, w ramach której w odmienny sposób tworzone są znaczenia. Sensy, dzięki apanoramicznemu przepływowi obrazów, budować można nie tylko za sprawą tego, co jest pokazywane, ale

¹² Tamże, s. 3.

¹³ Zob. „Der Tagesspiegel”, wyd. z 19 czerwca 1956 roku, cyt. za: M.J. Val del Omar, dz. cyt., s. 1.

¹⁴ E. Bonet, dz. cyt., s. 5.

i jak to zostało pokazane, a wreszcie znacząco wpływa na nie reakcja odbiorców. O ile przy szerokoformatowych projekcjach, a także systemach 3D głównym założeniem jest udoskonalenie widzenia, o tyle panoramiczny przepływ służy innym celom i ma oddziaływać przede wszystkim na emocje.

Koncepcja widzenia dotykowego Val del Omara opierała się jednak głównie na eksperymentach ze światłem i była czymś więcej niż tylko propozycją rozwiązania technicznego. Sam artysta pisał: „Moja teoria widzenia dotykowego ma następujący punkt wyjścia: bez oczu nie widzimy, bez światła nie widzimy, oczy i światło dopełniają się. Wrażliwość optyczna jest dopełniana przez energię świetlną”¹⁵. Przy okazji widzenia dotykowego – po raz pierwszy wykorzystanego w *Fuego en Castilla*, choć załączki tej idei można odnaleźć także w pulsujących obrazach *Aguaespejo granadino* – Val del Omar mówił też o pragnieniu stworzenia „świetlnego kubizmu” (*cubismo de la luz*). Celem artysty było zanurzenie widza w kubistycznych obrazach, z których ten mógłby stworzyć całość. Gubern pisze: „widzenie dotykowe wpisywało się w doświadczenia zrodzone z refleksji na temat synestezji (Goethe, Kandinsky, Merleau-Ponty), a Val del Omar, teoretyzując na jego temat w 1955 roku, przywoływał doświadczenie percepcyjne ślepych i nietoperzy”¹⁶. Impulsy świetlne – które były rzutowane na filmowane obiekty zgodnie z wcześniej ustalonym programem – dzięki swej prędkości, pulsacyjnemu charakterowi, różnorodnej architekturze emitowanego wzoru, wywoływały złudzenie ruchu, a także wydobywały fakturę i teksturę nieruchomych przedmiotów, przez co uzyskiwano wrażenie ich dotykowej namacalności. Przed oczami widzów światło wibruje i migocze – w zmiennym rytmie, ze zmienną intensywnością, kolorem i usytuowaniem, ożywiając swoim drganiem oświetlany obiekt, tym samym zyskują oni pojęcie o materii i jej temperaturze witalnej. Sztuczne oświetlenie pulsacyjne w teorii widzenia dotykowego ma sięgać głębiej niż tylko powierzchni oświetlanej, a zaletą artysty tej sztuki jest umiejętność zsynchronizowania impulsów świetlnych z rytmem serca większości widzów.

U podłoża wynalazków technicznych Val del Omara znajdowała się także proklamowana przez niego *expressis verbis* filozofia, którą sam nazwał mechaniką mistyczną (mechanistyką) kina (hiszp. *mecanística del cine*) albo mechaniką niewidzialnego (hiszp. *macánica de invisible*). W jednym ze swoich manifestów teoretycznych Val del Omar pisał:

Konieczne jest, aby magiczna technika kina służyła mistycznej miłości bliźniego. Jest wskazane, aby ta magia była właściwą krystalizacją materii-powodu. I byłoby idealnie, gdyby filmowiec (lub powiedzmy człowiek unifikujący kinematograficzne działanie) urodził się poetą mechanicznej mistyki. [...] Widz [bowiem], niezależnie od wieku, otwiera przed nami kołyskę swoich marzeń

¹⁵ J. Val del Omar, *Teoría de la Visión Tactil*, s. 2, [online] <http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_5.pdf>, dostęp: 6.02.2013. Tekst opublikowano także w *Val de Omar sin fin*, red. M.J. Val del Omar, G. Sáenz de Buruaga, Granada 1992, s. 118–121.

¹⁶ R. Gubern, dz. cyt., s. 5.

tak, abyśmy złożyli w niej nasze własne marzenia, abyśmy zarazili go naszą radością i abyśmy uczynili jego świadomość wrażliwszą¹⁷.

Zainteresowanie techniką i nauką spotkało się więc w jego myśli z głęboką duchowością, ale nie o charakterze religijnym. Odwieczne zainteresowanie człowieka i dążenie ku temu, co mistyczne, także pragnienie jedności, możliwe jest do zrealizowania dzięki temu, co precyzyjne, automatyczne, a więc mechaniczne. W technice Val del Omar odnajdywał sposób na bliskość, mistyczną ekstazę, eksplozję wrażliwości poprzez synestezję zmysłów. Jednak jego zapiski dotyczące tej kwestii nie są jasne; pisane językiem poetyckim i metaforycznym, pozostawiają wiele miejsca na interpretację, choć niewątpliwie pozostają świadectwem tego, że twórca ten był nie tylko poetą techniki i obrazu, ale i słowa, artystą wielu sztuk i jedności sztuki.

Trzy filmy - droga przez Hiszpanię

W trakcie tworzenia *Tryptyku żywiołów hiszpańskich* artysta zamierzał także zaproponować nowy gatunek, różny od dokumentu. Val del Omar ukuł więc językowy neologizm – zamiast mówić o filmach dokumentalnych, mówił o filmach elementarnych (hiszp. *elementales*), czasami abstrakcyjnych dokumentach lub wolnych kinografach (ang. *free cinographs*). Nad ostatnim ogniwem trylogii pracował do końca swojego życia, jednak nigdy go nie ukończył, choć powrócił do procesu twórczego po latach przerwy. *Galicyjska pieszczota* jest najbardziej surowym obrazem Val del Omara, w którym nie decyduje się on na wykorzystanie żadnej ze swoich technicznych innowacji. Owo ostatnie ogniwo zostało, zgodnie z pozostawionymi przez artystę wskazówkami, zrekonstruowane przez jego montażystę i współpracownika Javiera Codesala w 1995 roku na zamówienie Filmoteki Andaluzji. Wiadomo, że reżyser planował dodać do filmu drugą ścieżkę dźwiękową; chodziło o zapisanie emocji, uchwycenie ducha mieszkańców regionu, przez którego dochodziło do transmisji kultury i istoty regionu. Bonet wspomina:

Val del Omar opowiadał nam, że w wypadku *Pieszczoty galicyjskiej* myślał o projekcjach filmu (należy pamiętać – nakręconego dwadzieścia lat wcześniej) w różnych miejscach w Galicji i nagrywaniu w ich trakcie na taśmie magnetycznej reakcji publiczności – nastroju, który tworzyłyby się w każdym przypadku – aby potem wymieszać dźwięki i opracować elektroakustycznie pewien klimat brzmieniowy, a w rezultacie stworzyć drugi kanał diafoniczny (z głębi sali) dla mających nastąpić projekcji finałowego dzieła¹⁸.

¹⁷ J. Val del Omar, *Macamística del cine*, s. 1, [online] <http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_33.pdf>, dostęp: 6.02.2013. Tekst pierwotnie opublikowano w czasopiśmie „Cinestudio” 1961, nr 1.

¹⁸ E. Bonet, dz. cyt., s. 6.

Twórca nosił się także z projektem nakręcenia czwartej części dzieła. To nad nią pracował przez ostatnie osiem lat swojego życia. Miało to być preludium o roboczym tytule *Ojalá*¹⁹. Sam Val del Omar nazywał ten projekt mianem *vórtice*, co po hiszpańsku oznacza „wir wodny”, ale także „oko cyklonu” czy „trąba powietrzna”. Dwa ostatnie znaczenia odsyłają w kierunku powietrza – „brakującego żywiołu” (o czym będzie mowa poniżej). Bonet podaje, że:

W tym ostatnim, hipotetycznym filmie [...] obmyślał wykorzystanie dyspozytywu, który umożliwiłby mu połączenie różnorodnych obrazów w jedną całość, wykorzystując jednocześnie projektory do różnych formatów – zmodyfikowane według jego zamysłu, z regulowaną prędkością przesuwu – jak również slajdy i obrazy wideo²⁰.

Owo preludium, a może po prostu czwarta część już nie trylogii, a tetralogii, dopełniłoby dzieło. Niestety, powstał tylko dokumentalny film biograficzny o artyście zatytułowany *Ojalá – Val del Omar* (1994) w reżyserii Cristiny Esteban.

Podstawowy element, motyw wizualny i symbol kolejnych części tryptyku stanowią żywioły: woda, ogień, ziemia. Całość miała uspoźniać także koncepcja dzieła istniejącego na granicy rzeczywistości i misterium. Warto dodać, że żywioły natury w każdej z części trylogii Val del Omara odpowiadały konkretnym rejonom Hiszpanii. Woda to Andaluzja (*Aguaespejo granadino*), ogień – Kastylija (*Fuego en Castilla*), a ziemia – Galicja (*Acariño galaico*). Swoje dzieła Val del Omar łączył więc bardzo silnie z hiszpańskością, przejawiającą się w odmiennych, lokalnych wcieleniach i temperamentach. W zamysłu twórcy kolejność projekcji poszczególnych części trylogii miała być także odwrotna do kolejności produkcji. W ten sposób filmy powinny stworzyć przekątną przecinającą Hiszpanię, przebiegającą od północnego wschodu na południowy zachód, a być może, gdyby powstał film *Ojalá*, nawet dalej, w stronę Orientu. Ponadto w swoich manuskryptach Val del Omar miał pozostawić następującą uwagę: „Będąc w połowie montowania, pozostawiam *Zegarek do wody* [chodzi oczywiście o film *Ojalá – K.Ż.*], arabsko-andaluzyjski *shockscope*, z następującym motywem poetyckim: ktokolwiek chce zobaczyć Boga objawionego w Granadzie, musi wyrzucić swój zegarek do wody”²¹. W tych słowach manifestuje się jego zainte-

¹⁹ Tytuł – zgodnie z informacjami zamieszczonymi na oficjalnej stronie artysty – ma pochodzić od hiszpańskiego zwrotu *Ojalá tires tu reloj al agua* [Daj Boże, abyś wyrzucił swój zegarek do wody]. Val del Omar prawdopodobnie celowo nie umieszczał akcentu na ostatniej sylabie, aby podkreślić arabskie pochodzenie słowa, co można tłumaczyć jego granadyjskim pochodzeniem. Granada to miasto, w którym w Hiszpanii najwyraźniej styka się świat Orientu z kulturą Zachodu. Ponadto Eugeni Bonet swój film poświęcony Omarowi zatytułował *Tira tu reloj al agua. Variaciones sobre una cinegrafía intuitiva de José Val del Omar* (Wyrzuć swój zegarek do wody. Wariacje na temat intuicyjnej kinematografii José Val del Omara, 2003–2004). Zob. [Oficjalna strona artysty], [online] <http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=en&menu_act=5&cine1_cod=5&cine2_cod=19>, dostęp: 11.02.2013; E. Bonet, dz. cyt., s. 3.

²⁰ Tamże, s. 3–4.

²¹ Zob. [Oficjalna strona artysty], [online] <http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=en&menu_act=5&cine1_cod=5&cine2_cod=19>, dostęp: 11.02.2013.

resowanie mistyką, ale w połączeniu z czasowością rozumianą jako rezygnacja z czasu linearnego, progresywnego. Nie chodzi więc o mistykę *sensu stricto* religijną, lecz mistykę związaną z nowym rodzajem doświadczenia rzeczywistości. Czasowość jest elementem ważnym, ale w kontekście czasu kolistego, powrotu, powtórzenia, rytuału, co dobrze obrazuje *Fuego en Castilla*.

Niechaj płonie ogień – *Fuego en Castilla*

Film *Fuego en Castilla* został opatrzony podtytułem *Tactilvisión del páramo del espanto* (*Widzenie dotykowe pustkowiec strachu*). Już na wstępie Val del Omar dookreśla także formę swojego dzieła, a jest nią „ensayo sonámbulo de visión táctil en la noche de un mundo palpable” [esej somnambulika w wizji dotykowej w nocy namacalnego świata], co sygnalizuje synestezyjność filmu. Obraz w 1961 roku zdobył nagrodę w Cannes za osiągnięcia techniczne, o czym była już mowa. Warto jednak zwrócić uwagę, że dzieło to – podobnie jak nagrodzona Złotą Palmą w tym samym roku Buñuelowska *Viridiana* (*Viridiana*, 1961) – mierzy się poniekąd z tematem religijności i pokazuje pustkę jej instytucjonalnego charakteru. Jednak to film Buñuela wywołał skandal i zyskał rozgłos, a obraz Val del Omara pozostał niezauważony i zapomniany, choć jest nie mniej prowokacyjny. Jego kręcenie trwało dwa lata, a po przerwie kolejny rok został poświęcony na jego montaż i nagranie ścieżki dźwiękowej.

W *Fuego en Castilla* nie ma żywych bohaterów, nie ma aktorów, mimo to film pulsuje emocjami. Zdjęcia zostały nakręcone w Valladolid (Kastylija), a duża ich część powstała w funkcjonującym tam Muzeum Rzeźby Religijnej (Museo de Escultura Religiosa) – i to jego eksponaty stają się bohaterami. Chodzi przede wszystkim o dwie rzeźby, św. Sebastiana dłuta Alonsa de Berrugete i św. Annę Juana de Juni, ale pojawiają się też inne dzieła sztuki i architektury, w tym, między innymi, ołtarzowe zdobienia. Bonet pisze, że w przygotowanym do filmu materiale promocyjnym Val del Omar miał zamieścić następujący cytat z tekstu Lorki (*Impresiones y pajsajes*, 1918):

Święci, romantyczni bohaterowie cierpienia z miłości do bogów i ludzi, nie używają w hiszpańskich rzeźbach odpowiedniego wyrazu artystycznego. Aby to stwierdzić, wystarczy przejść się po salach muzeum w Valladolid. Horror! Obserwowanie mierności rzeźby powoduje głęboki smutek. To sztuka, która jest przyziemna. Jej geniusze wydobyli zaledwie pierwszą nutę na skali duchowości. Nie powstał żaden akord. To rzeźba bardzo zimna i dla artysty bezdźwięczna. Reprodukuję, nie tworzy... Nie otwiera dróg, dzięki którym inni ludzie mogliby nauczyć się emocji zdolnych zaprowadzić ich do opuszczonego ogrodu snów²².

Poniżej miał znajdować się dopisek Val del Omara (obietnica złożona widzowi i deklaracja założeń artysty):

²² Cyt. za: E. Bonet, dz. cyt., s. 9.

Właściwie to ja starałem się otworzyć tę drogę, zaprogramowaną, dotykową, przy użyciu najbardziej dotykowej ze sztuk, za pośrednictwem energii świetlnej komplementarnej z wrażliwością dotykową widowiska²³.

Na ile Val del Omarowi udało się ta sztuka i jakie środki zostały do tego wykorzystane? Miejszem akcji jest Kastylia, powszechnie uważana za serce Hiszpanii, region, na którym ciąży odpowiedzialność utrzymania jedności kraju. Tak widzieli jej rolę, między innymi, Miguel de Unamuno i José Ortega y Gasset. „Według nich – pisze Michel del Castillo – Kastylia wykluła Hiszpanię i, co więcej, nadal cementuje jedność narodową. Ze wszystkich prowincji tylko ona umiała tworzyć wielkie plany i realizować dzieła o charakterze uniwersalnym”²⁴. Kastylia jest więc niejako synonimem całej Hiszpanii, jej duszą i ciałem, symbolem hiszpańskości jako takiej. Przez Kastylię wyraża się cała Hiszpania – *pars pro toto*, ale i swoista synestezja. *Fuego en Castilla* to dzieło powstałe na ołtarzu kastylijskiej mesety, zanurzone w nastroju i wywiedzione z klimatu tej krainy. Zderzając się z tajemnicą Kastylii, Val del Omar wydobywa i ukazuje istotę swojego kraju oraz mentalności jego mieszkańców w całej ich złożoności oraz niejednoznaczności.

W istocie wszystkie sprzeczności Hiszpanii osiągają punkt kulminacyjny na tych bezleśnych płaskowyżach, zmrożonych przez śnieg i mróz zimą oraz spalonych latem przez słońce. Kastylia wznosi się jak ogromny ołtarz w samym sercu ziem iberyjskich. Jest matką uwielbianą i znienawidzoną, ku której zwracają się Hiszpanie, by obrzucać ją przekleństwem lub pochlebstwami²⁵.

Film rozpoczynają użyte jako motto słowa Federica Garcíi Lorki: „En España, todas las primaveras viene la muerte y levanta las cortinas” [W Hiszpanii każdej wiosny przychodzi śmierć i podnosi zasłony]. Zapowiedziany zostaje w ten sposób czas akcji, ale nie tylko. Wiosna, o której mowa u Lorki, wcale nie jawi się jako okres odradzania się natury, apoteoza życia i witalności. Wręcz przeciwnie – jest łączona ze śmiercią, odchodzeniem, cierpieniem. Podobny motyw znajduje się u Thomasa Stearnsa Eliota w *Ziemi jałowej*:

Najokrutniejszy miesiąc to kwiecień. Wywodzi
Z nieżywej ziemi łądygi bzu, miesza
Pamięć i pożądanie, podnieca
Gnuśne korzenie sypiące ciepły deszcz²⁶.

Val del Omar idzie wyraźnie tropem Lorki, ale i Eliota, łączy bowiem wiosnę z obchodami *Semana Santa* (Wielkiego Tygodnia) – początkowe partie filmu pokazują wielkanocne procesje. W Hiszpanii to najważniejsze święto, uroczyste i podniosłe. Procesje upamiętniają męczeństwo i śmierć Chrystusa, biorą w nich udział ubrani w pokutne szaty – charakterystyczne za sprawą kapturów *à la* Ku Klux Klan – nazarejczycy, przypominając o męczennikach

²³ Tamże.

²⁴ M. del Castillo, *Hiszpańskie czary*, tłum. D. Knych-Rudzka, Warszawa 1989, s. 73–74.

²⁵ Tamże, s. 70.

²⁶ T.S. Eliot, *Ziemia jałowa*, tłum. C. Miłosz, Warszawa 1989.

ukaranych przez inkwizycję. Procesje w Valladolid należą, obok tych z Sewilli, do najpopularniejszych. Charakteryzuje je to, że trasa pochodni jest pokonywana w prawie całkowitej ciszy, krokom ludzi towarzyszy jedynie rytm bębnow. Ponadto niesione przez wiernych na własnych barkach platformy z figurami świętych, Chrystusa i Maryi, udekorowane kwiatami, wstążkami i świecami, cechują się niezwykłą wystawnością. W Valladolid samych figur, dzieł sztuki polichromicznej, jest trzydzieści dwie, najwięcej w Hiszpanii. Wszzechobecna i obowiązkowa staje się aura skupienia. W filmie Val del Omara jest koniec zimy, wczesna wiosna. Widzimy pochmurne niebo z gdzieś przebijającym słońcem oraz bezlistne gałęzie drzew. Na tym tle zostają pokazane niesione przez wiernych rzeźby – Zbawiciel na krzyżu i Pietà. Poruszają się one w przeciwnych kierunkach ekranowych, jakby za moment miało dojść do ich zderzenia, są majestatyczne i martwe. Uczestników procesji właściwie trudno dostrzec, zostają pokazani tylko w kilku krótkich ujęciach, w planach szerokich, w taki sposób, że w kadrze znajdują się jedynie pokutne kaptury. Procesja ma więc martwą twarz posągów. W ścieżce dźwiękowej słychać rytmiczne bicie w bębny, raz szybsze (Chrystus na krzyżu), raz wolniejsze (Pietà). Już tu jednak pojawia się sygnał, że Val del Omar będzie chciał ożywić ten skostniały rytuał. Jedną z rzeźb jest szczelnie pokryta mającą chronić ją przed deszczem folią, co można traktować jako świadectwo zmurzałości i zaskorupiałości tradycji, jej odarcie ze spontaniczności i prawdziwych emocji. W jednym z ujęć ręka ofoliowanej figury zostaje pokazana w zbliżeniu, lecz po chwili nieoczekiwanie dostrzegamy jej nieznaczny ruch. Sceny przedstawiające obchody Wielkiego Tygodnia są posępne i puste, pozbawione ruchu wewnątrzkadrowego, statyczne, wielu ujęciom towarzyszy dojmująca cisza. Taka jest Kastylia, którą del Castillo opisuje w następujący sposób:

Podróźni, którzy tędy przejeżdżają, przytłoczeni są ogromem jej krajobrazów, nagich i ponurych. Jej pejzaże budzą w nich uczucie samotności i smutku. [...] W uszach grała tragiczna cisza. Od czasu do czasu podnosił się wiatr²⁷.

Mroczny obraz regionu zostaje skontrastowany z krótką sekwencją współczesnego miasta. Tu montaż znacząco przyspiesza, a w ścieżce dźwiękowej pojawia się wesół, elektroakustyczny motyw muzyczny. Po chwili jednak na ekranie ponownie pojawia się krajobraz ponurego płaskowyżu. Przed oczami widzów majestatycznie przepływają, oprócz rzeźb, ujęcia posępnej architektury Valladolid, zniekształcone optycznie fasady i wnętrza budynków. Wreszcie pojawiają się także: pokryte mchem i liśćmi ogrodowe posągi, zanurzone w stojącej, pełnej wodorostów wodzie fragmenty rzeźb, na tle szarego nieba i bezlistnej korony drzewa widnieje kamienna dłoń wyciągnięta niczym martwa gałąź ku górze. Słychać bicie dzwonów. Procesja Wielkiego Tygodnia jest jednak wyraźnie obrzędem martwym, posępnym, choć poświęconym śmierci, co powinno wzbudzać emocje, stanowić przeżycie ekstatyczne, skrajne. Sama śmierć stanowi w kulturze hiszpańskiej, zwłaszcza w Kastylii, ważny element. Związane z nią

²⁷ M. del Castillo, dz. cyt., s. 70–71.

obrzędy fascynują, co składa się na lokalną specyfikę, wręcz część hiszpańskiego ducha. „Traktować śmierć jak widowisko i odważnie patrzeć jej w oczy to postawa typowo kastylijska. Kastylia zawsze żyje wychylona z balkonu, przyglądając się śmierci. Czasami wychodzi na ulicę, by ją zadawać”²⁸. Objawem fascynacji spektaklem śmierci są choćby korridy czy, wcześniej, uroczystości *auto-da-fé*.

Val del Omar nie neguje fascynacji spektaklem śmierci, ale stara się zamienić go w spektakl żywy, prawdziwie mistyczny, pełen żarliwości, napięć, namiętny i gorliwy. Aby tak się stało, rzeźby muszą ożyć, ich twarze wyrażać uczucia. Konieczna jest synestezja. Artysta poszukuje prawdziwego mistycyzmu, a należy pamiętać, że:

Mistycyzm hiszpański ma szczególny charakter. Nie czuje się w nim ani słodczy świętego Franciszka z Asyżu i świętej Katarzyny ze Sieny, ani też pogodnej radości mistyków niemieckich. Zawsze wydawał mi się paroksyzmem tej zimnej namiętności, która jest istotą charakteru hiszpańskiego. Jest westchnieniem, spazmem, rżeniem konającego. [...] Mistycyzm hiszpański jest przerwany orgazmem²⁹.

Ożywianie mistycyzmu katolickiego, zastygłego w obrzędowych formach, i przekuwanie go w hiszpański mistycyzm nieokiełznanych namiętności w *Fuego en Castilla* następuje stopniowo. Mistycyzm zostaje związany z naturą, nie religijnością. Pierwszy jego zwiastun to wspomniana już, poruszająca się ręka rzeźby, która ożywa niczym roślinność po zimie. Potem pojawia się narastający szum wody i obraz jej spływających kaskad, odgłosy ptasich treli, a więc także symptomy nadejścia wiosny i jej ożywczych mocy. Paradoksalnie jednak do życia powraca kult męczeństwa. Przypomnijmy, z wiosną przychodzi śmierć, a u Val del Omara – ekstaza jej przeżywania. Stopniowo na ekranie zaczynają dominować rzeźby św. Anny i św. Sebastiana. Za sprawą widzenia dotykowego wydają się one autentycznie wybudzać z kamiennej martwoty. Pulsujące światło przesuwane po obliczach posągów, a także zdbiających kościół płasko-rzeźbach z każdym swoim drgnieniem wprawia w ruch martwe dzieła sztuki. Światło jest więc przekuwane w ruch, synestezja ożywia posągi. Widz ma wrażenie, jakby święci zbudzili się z letargu. Ich twarze zaczynają pod wpływem migotania wyrażać emocje, dotąd zakłete w bezruchu ich zimnego budulca. Z offu padają słowa: „Alegrate de poder ser dios” [Radujcie się mocą bycia Bogiem]. Centralną sekwencję świetlnej ekstazy rzeźb rozpoczyna wprowadzenie motywu ognia – symbolu gwałtowności wzbudzającej grozę. Najpierw płonie on w ujęciu przedstawiającym procesję w nocy, potem u stóp krzyża ustawionego przed katedrą. Kolejne obrazy są coraz bardziej zniekształcone, dynamiczne. Ekstaza synestezji dopełnia się. Bonet podsumowuje to w następujący sposób:

Jako rezultat tej „pulsującej iluminacji dotykowej” rzeźby Juana de Juni, Berguete czy Mena zyskują nowy wyraz twarzy, nabierają ruchu czy ulegają odkształceniu, ocierając się o abstrakcję [...]. Światło atakuje te posągi z różnych kątów i z różnorodną intensywnością. Niektóre wydają się mieć zamiar

²⁸ Tamże, s. 82.

²⁹ Tamże, s. 298–299.

kroczyć, podczas gdy tło przemieszcza się anamorfetycznie. Światło projektuje formy, tekstury i wzory na zeszywniałych obliczach, generuje nieciągłość i optyczne złudzenie³⁰.

„Ożywieni” święci z przerażeniem spoglądają na mękę Chrystusa. Wizualnym odpowiednikiem śmierci jest pojawiający się szkielet. W bardzo szybkim montażu jego obraz pojawia się naprzemiennie z obrazem zasuszonego ostu. Na wietrze falują także reprodukcje obrazów El Greca. Lejtmotywnym tej części filmu pozostaje jednak powracające ujęcie ognia. Płomień miłości, żarliwość uczucia jest lekarstwem na śmierć, także śmierć rytuału zastygłego w konwencji. To do ognia odwołują się ostatnie zdania wygłaszane przez samego Val del Omara:

La muerte es sólo una palabra que se queda atrás cuando se ama. El que ama, arde, y el que arde vuela a la velocidad de la luz. Porque amar es... ser lo que se ama.

[Śmierć jest tylko słowem, które zostawia się za sobą, kiedy się kocha. Ten, kto kocha, płonie, i ten, kto płonie, leci z prędkością światła. Ponieważ kochać to być tym... co się kocha].

W ścieżce dźwiękowej słyhać krzyki, odgłosy burzy i eksplozje. Prym widzie jednak rytm wydobywany za sprawą drapania paznokciami czy uderzeń stopami w suche drzewo nastawy ołtarzowej – rezultat współpracy Val del Omara z Vincente Escudera, tancerzem flamenco. Jak pisze Bonet, „ścieżka dźwiękowa jest przetworzona elektroakustycznie, aby uzyskać efekt muzyki konkretnej, która niemal sama z siebie jest istotna”³¹. Ekstaza śmierci staje się prawdziwa, a mistycyzm zyskuje nową twarz. W dziele Val del Omara zostaje potwierdzona teza wygłoszona przez del Castillo. Twierdzi on, że mistycyzm

[t]o pragnienie gorączkowe i nigdy niezaspokajane, by płomień palił się tym silniej, wybucha wszędzie – w krzykach i jękach *cante jondo*, w modulacjach flamenco, we frenetycznych tańcach, stanowiących mimiczną transpozycję zaproszenia do miłości, a jednocześnie odmowę, którą kochanek musi znosić i która wprawia go we wściekłość³².

Na wiosnę wzrusza mnie widok paramos, stepów, które pokrywają się niską trawą i zabarwiają drobnymi kwiatami; wzdłuż wąskich strumyków szemrzą liście topól. To jedyny moment odprężenia, na który w ciągu roku ta ziemia może sobie pozwolić. Krótki czas rozejmu. Pomiędzy długą i surową zimą a rozpalonym latem ta krótkotrwała wiosna, pełna żalu, jest tylko minutą, ciężką od rozmarzonej melancholii³³.

Film Val del Omara kończą idylliczne obrazy wiosny – triumf witalności zrodzonej z płomienia namiętności. Taką właśnie wiosnę widz ogląda w ostatnim ujęciu, w jedynej barwnej partii filmu. Wiosna wróci za rok – i tak będzie

³⁰ E. Bonet, dz. cyt., s. 9.

³¹ Tamże, s. 7.

³² M. del Castillo, dz. cyt., s. 299.

³³ Tamże, s. 71.

się powtarzać niczym rytuał. Czas zatoczy koło, stąd też końcowy napis „Sin fin” [Bez końca].

Owo magiczne „bez końca” pojawia się we wszystkich dziełach José Val del Omara – jest zaklęciem, deklaracją wiary artysty, który nieustająco poszukiwał coraz to nowych sposobów na dezautomatyzację percepcji mających służyć wskrzeszeniu emocji, ekstazie autentycznego uczestnictwa w spektaklu wizualnym.

Bibliografia

- Beard T., *José Val del Omar: Across Three Avant-Gardes*, [online] <http://www.museoreinasofia.es/images/descargas/pdf/2010/10TB_en.pdf>, dostęp: 5.02.2013.
- Bonet E., *Amar : Arder. Candentes cenizas de José Val de Omar*, [online] <http://www.valdelomar.com/pdf/sem/sem_9.pdf>, dostęp: 30.01.2013.
- Castillo del M., *Hiszpańskie czary*, tłum. D. Knych-Rudzka, Warszawa 1989.
- Eliot T.S., *Ziemia jałowa*, tłum. C. Miłosz, Warszawa 1989.
- Gubern R., *La neopercepción de Val del Omar*, [online] <http://www.valdelomar.com/pdf/sem/sem_11.pdf>, dostęp: 4.02.2013.
- [Oficjalna strona artysty], [online] <http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=en&menu_act=5&cine1_cod=5&cine2_cod=19>, dostęp: 11.02.2013.
- Russo E.A., *Conjeturas sobre José Val del Omar. El que ama, arde*, [online] <http://www.valdelomar.com/pdf/sem/sem_13.pdf>, dostęp: 31.01.2013.
- Val del Omar J., *Teoría de la Visión Tactil*, [online] <http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_5.pdf>, dostęp: 6.02.2013.
- Val del Omar J., *Macamística del cine*, [online] <http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_33.pdf>, dostęp: 6.02.2013.
- Val del Omar M.J., *Val del Omar, renacimiento*, [online] <http://www.valdelomar.com/pdf/sem/sem_10.pdf>, dostęp: 30.01.2013.

Streszczenie

Autorka omawia twórczość i sylwetkę artystyczną nieznanego w Polsce hiszpańskiego reżysera kina eksperymentalnego José Val del Omara (1904–1982). We frankistowskiej Hiszpanii był on postacią zapomnianą, dopiero w latach dziewięćdziesiątych doceniono jego wkład nie tylko w rozwój rodzimej sztuki, ale i techniki. W zakresie jego zainteresowań znajdowało się kino, a także inne media audiowizualne; dziś często postrzega się go jako przedstawiciela *expanded cinema*. Analizowany w tekście obraz *Fuego en Castilla* – siedemnastominutowy film eksperymentalny z początku lat sześćdziesiątych – potwierdza nowatorstwo sztuki José Val del Omara, uzmysławia jej związek z narodową kulturą oraz tradycją, a także jest świadectwem innowacyjności technicznych wynalazków reżysera – wynalazków, których wykorzystanie jest podporządkowane teoretycznej refleksji, niekiedy ciężących w kierunku poetyckich manifestów. Tym samym twórca ten okazuje się na wskroś hiszpańskim artystą obrazu i słowa, eksperymentatorem i wynalazcą, człowiekiem, dla którego nie istniały granice między mediami, jak i między nadawcą oraz odbiorcą, zmysłami, tekstem a światem.

Spanish Synaesthesias: José Val del Omar and *Fuego en Castilla*

S u m m a r y

The author discusses the artistic achievements of José Val del Omar (1904–1982), a Spanish director whose work remains virtually unknown in Poland, as it was prominent in Franco's Spain. Val del Omar's artistic, as well as technical achievements, have become re-discovered and increasingly popular in Spain since the 1990s. Nowadays, he is considered an outstanding representative of the so-called "expanded cinema." His seventeen-minute-long experimental movie *Fuego en Castilla* from the early 1960s is analyzed. The movie testifies to the innovative character of Val del Omar's method and confirms his affirmation of the Spanish national culture and traditions. It is also a fine example of employing technological novelties according to the director's theoretical assumptions, which make the movie a form of poetic manifesto. The film analysis confirms Val del Omar's reputation as a thoroughly Spanish artist, an innovator combining visual and verbal effects and crossing the borders between media, as well as between the sender and the recipient, the senses and the text.

Elżbieta Durys

Wydział Studiów Międzynarodowych i Politologicznych
Uniwersytet Łódzki

Łabędzi śpiew tradycyjnego japońskiego kina gangsterskiego: *Akta yakuzy* Kinjiego Fukasaku

Słowa kluczowe: kino japońskie, japoński film gangsterski, *ninkyō eiga*, Kinji Fukasaku, *Akta yakuzy*

Key words: Japanese cinema, Japanese gangster cinema, *ninkyō eiga*, Kinji Fukasaku, *Yakuza Papers*

Słowem, które nieodmiennie pojawia się w artykułach o Kinjim Fukasaku i jego filmach z lat siedemdziesiątych XX wieku, jest „wściekłość”. Trudno w to uwierzyć, gdy widzi się ujęcia przedstawiające reżysera przy pracy. Jego pogodna twarz wyraża stoicki spokój i opanowanie. Wskazówki, których udziela na planie, są precyzyjne i wyważone. Jakby cały film miał starannie przemyślany, choć w ówczesnym systemie produkcji, ze względu na umowy z dystrybutorami i właścicielami kin, wytwórnia Toei na kręcenie przeznaczala najwyżej 35–40 dni. Gdzie zatem wściekłość? Zdumienie mija po kilku minutach oglądania *Walk bez zasad*¹ (*Jingi naki tatakai*, 1973), pierwszego z cyklu pięciu filmów zrealizowanych przez Fukasaku w ciągu dwóch lat pod wspólnym tytułem *Akta yakuzy*. Od otwierającej film sceny staje się oczywiste, co miano na myśli, mówiąc o wściekłości: owa wściekłość jest albo w tle, albo na pierwszym planie każdej ze scen.

Kinji Fukasaku, reżyser, który w latach sześćdziesiątych kręcił niskobudżetowe filmy dla specjalizującej się w filmach samurajskich i gangsterskich wytwórni Toei, zrewolucjonizował ten gatunek i zrobił niezwyklej karierę w kinie popularnym. W ciągu trzydziestu lat pracy wyreżyserował sześćdziesiąt filmów, a pod koniec życia nakręcił dzieło, które wstrząsnęło Japonią i wywołało publiczną debatę na temat cenzury. Zmarł w czasie pracy nad sequelem *Battle Royale* (2000). W *Aktach yakuzy*, cyklu filmów powstałych w latach 1973–1974, pokazał wewnętrzną dialektykę pomiędzy tradycją a nowoczesnością. Przełomowość dzieła Fukasaku wynika nie tylko z tego, że na kilka lat ożywił powoli wyczerpującą się formułę tradycyjnego filmu gangsterskiego. Zasadza się ona przede wszystkim na napięciu powstającym pomiędzy zasadami rządzącymi tym gatunkiem a wykorzystaniem ich do przedstawienia rzeczywistych

¹ Chodzi o *jingi*, czyli „honor i człowieczeństwo”, cechy, którymi członkowie yakuzy winni się legitymować. Zapowiadając pokazanie walk bez *jingi*, Fukasaku tym samym już w tytule dystansował się od tradycji i konwencji.

wydarzeń, których Fukasaku, dorastając, był świadkiem. Zacząć więc należy od nakreślenia historii *ninkyō eiga*².

W kinie japońskim zarysował się podział na filmy historyczne (*jidai-geki*) i dramaty współczesne (*gendai-geki*)³. Na ten podział nakłada się jednak jeszcze jeden – filmy z dwoma diametralnie różnymi typami mężczyzn. Z jednej strony, w filmach występuje mężczyzna wojownik, najczęściej samuraj, „przenikliwy i mądry, wyposażony w silną wolę i zdeterminowany”⁴. Dodatkową, bardzo ważną jego cechą jest przedkładanie lojalności wobec przełożonych ponad spełnienie w miłości i szczęście rodzinne⁵. Z drugiej strony, w przeciwieństwie do zdystansowanego i emocjonalnie chłodnego wojownika, stoi mężczyzna przystojny i uczuciowy, choć nie zawsze mądry i silny. Ten typ, jak podkreśla Tadao Satō, wyraźnie odpowiadał potrzebom kobiet (żon, córek oraz gejsz), które skłaniały się ku dramatom miłosnym⁶. Filmy o yakuzie i jej członkach przez długi czas pozostawały w obrębie filmów historycznych, których bohaterem, podobnie jak filmów samurajskich, był twardy mężczyzna. Przez niektórych historyków, zwłaszcza w pierwszym okresie swojego rozwoju – latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku – filmy o yakuzie traktowano jako podgatunek w obrębie kina samurajskiego⁷. Jednak już wówczas uwidocznił się szereg cech (jak charakterystyczne postacie, ikonografia, wątki fabularne oraz zestawienie typowych wartości w opozycje binarne), które spowodowały, że gatunek ten wyodrębnił się i usamodzielniał.

Nazwę gatunku *yakuza eiga*, do którego należy cykl filmów *Akta yakuzy*, często tłumaczy się jako ‘kino gangsterskie’. Chodzi tu jednak o specyficznych gangsterów – członków yakuzy. Początki yakuzy jako organizacji przypadają na okres feudalizmu (epokę Edo, 1603–1868), a dokładniej – XVII wiek. Jej źródeł upatruje się w dwóch raczej niegroźnych grupach przestępczych. Jedną

² W literaturze polskiej japońskie filmy gangsterskie opisał Krzysztof Loska. Położył przy tym nacisk na nawiązania do amerykańskiego *film noir*. Por.: K. Loska, *W świecie yakuzy – japońskie oblicze filmu czarnego*, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31, s. 175–188; tenże, *W świecie yakuzy – japońskie oblicze filmu gangsterskiego*, w: tegoż, *Nowy film japoński*, Kraków 2013, s. 168–199.

³ Kwestie tych podziałów oraz genezę japońskiego kina gatunków kreśli K. Loska w *Poetyce kina japońskiego*, t. 1, Kraków 2009, s. 123–141.

⁴ T. Satō, *The Two Leading Men in Japanese Film*, w: tegoż, *Currents in Japanese Cinema*, tłum. G. Barrett, Tokyo–New York 1987, s. 16 (jeśli nie podano inaczej, cytaty ze źródeł obcojęzycznych podaję w tłumaczeniu własnym – E.D.).

⁵ Tamże.

⁶ Tamże, s. 17. Tadao Satō podkreśla, że ten podział został przejęty z teatru *kabuki*, gdzie z jednej strony występowali *tateyaku* („wiodący”), personifikujący męski ideał, z drugiej strony zaś byli *nimaimo* („ci drudzy”, ze względu na to, że byli wymieniani po *tateyaku*) – to właśnie oni zostali wprowadzeni ze względu na publiczność kobiecą.

⁷ M. Schilling, *The Yakuza Movie Book: A Guide to Japanese Gangster Films*, Berkeley, CA, 2008, s. 13. Joan Mellen stwierdza, że podobny był również ich przekaz. Filmy te miały bardzo konserwatywne i tradycyjne przesłanie – ich twórcy wyraźnie podkreślali, że jedynym remedium na pustkę, która wytworzyła się po drugiej wojnie światowej w japońskim społeczeństwie, był zwrot w stronę feudalnej Japonii. Por. J. Mellen, *From „Chambara” to „Yakuza”*, w: tejże, *The Waves at Genji’s Door: Japan through Its Cinema*, New York 1976, s. 113–133.

stanowili *tekiya* – domokrażcy zajmujący się paserstwem, drugą *bakuto* – osoby zajmujące się hazardem. Obie grupy znajdowały się na dole hierarchii społecznej i nie cieszyły się poważaniem. Zmiana ich statusu wiąże się z formowaniem się *tekiya* w związki o charakterze cechowym w celu ochrony swoich praw, zwłaszcza podczas różnego rodzaju targów. Niezwykłym postępem było przyznanie im prawa do nazwiska i noszenia miecza, prawa dotychczas przynależnego tylko samurajom i ludziom szlachetnie urodzonym.

Samo słowo *yakuza* (*ya – ku – za*, czyli 8 – 9 – 3), pochodzi od popularnej gry karcianej Oicho-Kabu, przypominającej grę w oczko. O ile jednak w oczku cyfrą wygrywającą jest 21, to w Oicho-Kabu ta cyfra to 19. Zsumowanie 8, 9 i 3 daje 20, czyli coś, co jest poza wygraną, coś, co nie ma wartości. Tak właśnie postrzegani byli początkowo członkowie yakuzy: jako bezwartościowe wyrzutki funkcjonujące poza społeczeństwem. Następnie słowo *yakuza* odnosiło się do osób zajmujących się hazardem, by wreszcie rozszerzyć swój zakres na wszystkich gangsterów związanych z japońskimi organizacjami przestępczymi⁸.

Charakterystyczne dla yakuzy jest to, że dość wcześnie jej członkowie stworzyli niezwykle rozbudowane i zhierarchizowane struktury, które rządziły się swoimi własnymi prawami i swoim własnym kodem zachowań (*jingi*), jak również szereg rytuałów podkreślających związki braterstwa i zależności. Kiedy po drugiej wojnie świat gangsterski pograżony był w chaosie, bardzo pomocne w odbudowaniu poszczególnych imperiów były amerykańskie służby specjalne. Na początku okupacji, jeszcze przed powstaniem CIA, amerykański wywiad wojskowy podjął decyzję o udzieleniu wsparcia dawnym członkom yakuzy, gdyż byli oni znani ze swoich konserwatywnych poglądów. W przekonaniu decydentów wsparcie yakuzy pozwalało stworzyć silny front przeciw wszelkim ewentualnym ruchom lewicowym i związkom zawodowym i tym samym zneutralizować niebezpieczeństwo wpływu sowieckich służb specjalnych w regionie. Z tego powodu związane z yakużą postacie już w latach czterdziestych niezwykle łatwo i szybko powróciły do polityki. Pozwoliło to odbudować dawną mafijną potęgę, a nawet rozwinąć ją na niespotykaną skalę. Pod koniec lat sześćdziesiątych yakuza to nie banda rzezimieszków, ale międzynarodowe przestępcze syndykaty o bardzo rozbudowanej strukturze administracyjnej⁹.

W literaturze przedmiotu na określenie filmów przedstawiających życie i działalność członków yakuzy – prócz nazwy *yakuza eiga* – używa się również nazwy *ninkyō eiga*, co tłumaczy się jako ‘filmy o naturze rycerskiej’¹⁰. Członkowie yakuzy posługiwali się specyficznym kodem zachowań, który swe korzenie miał w okresie feudalnym, stąd przywołanie tradycji rycerstwa i niezwyklego splotu relacji polityczno-osobistych. Ten kod – *jingi*, co dosłownie tłumaczy się jako ‘honor i człowieczeństwo’ – polegał na szacunku dla starszych i opiece okazywanej młodszym¹¹. Keiko Iwai McDonald pisze:

⁸ M. Schilling, dz. cyt., s. 324.

⁹ D.E. Kaplan, A. Dubro, *Yakuza: Japan's Criminal Underworld*, Berkeley 2003.

¹⁰ K. Iwai McDonald, *The "Yakuza" Film: An Introduction*, w: *Reframing Japanese Cinema*, red. A. Nolletti, Jr., D. Desser, Bloomington–Indianapolis 1992, s. 167.

¹¹ M. Schilling, dz. cyt., s. 323.

Jin to wyraz konfucjańskiej cnoty życzliwości, *gi* – prawość i uczciwość. Nie trzeba oczywiście dodawać, że *jingi* jest wyrazem wartości tak przetworzonych, by odpowiadać stylowi życia członków yakuzy. Uczciwość ustępuje absolutnej lojalności względem Organizacji, a zwłaszcza stojącego na jej czele szefa¹².

W rozwoju *ninkyō eiga* jako gatunku wyróżnić można kilka okresów. W latach dwudziestych i trzydziestych filmy te zbliżały się do filmów samurajskich. Ich fabuła toczyła się z reguły poza miastami, we wsiach, w okresie feudalnym, a bohaterami byli wędrowni hazardziści. Łatwo ich było rozpoznać, gdyż ich znoszone okrycia składały się z peleryny oraz słomkowego kapelusza i butów. Chociaż oddawali się różnego rodzaju grom, byli raczej biedni. Cenili za to swoją samotność oraz wierność zasadom. Bezbronni i pokrzywdzeni mogli na nich zawsze liczyć, dlatego często mówi się o nich jako o japońskich Robin Hoodach¹³ i przypisuje pozytywne intencje. Filmy z tego okresu miały raczej pesymistyczną wymowę. Bohater był wyrzutkiem, który funkcjonował poza społeczeństwem. Rozdzierał też go symptomatyczny dla filmów yakuza konflikt pomiędzy powinnością (*giri*) a potrzebą realizacji własnych, jednostkowych pragnień (*ninjō*).

McDonald zwraca uwagę na dwie kwestie wyraźnie zaznaczające się w tym okresie: wpływ literatury popularnej oraz estetykę. Jeśli chodzi o tę pierwszą, to adaptacje powieści takich autorów, jak Shin Hasegawa i Kan Kobozawa pozwoliły na zmodyfikowanie postaci gangsterów. Hasegawa uczynił członka yakuzy bardziej ludzkim, z kolei Kobozawa nasycił go charyzmą¹⁴. Co do estetyki, to badaczka podkreśla, że sceny pojedynków i walk, które były nieodłącznym elementem gatunku, uwrażliwiły twórców i operatorów na stronę wizualną. Filmując je, często decydowano się na odstępianie od przezroczystego stylu i antropocentrycznego konstruowania kadru, wprowadzając niezwykle ustawienia i kąty kamery, decydując się na jej dynamiczniejsze prowadzenie oraz zwiększając tempo montażu¹⁵.

Do odrodzenia gatunku, tym razem jednak w zmodyfikowanej formie, doszło w latach pięćdziesiątych, po okresie zastoju, jakim były lata okupacji amerykańskiej, kiedy wprowadzono oficjalny zakaz kręcenia filmów odwołujących się do okresu feudalizmu. Akcję filmów przeniesiono, zarówno jeśli chodzi o jej miejsce, jak i czas; już nie feudalizm, a koniec XIX i początek XX wieku (do lat czterdziestych), już nie wieś, a duże, rozwijające się wówczas dzięki rozkwitowi przemysłu oraz militarystyce miasta. Nowy bohater nie był outsiderem i biednym włóczęgą; to „charyzmatyczny szef gangu, którego mocne strony to umiejętności przywódcze i elegancki optymizm”¹⁶. Modelowym przykładem może być postać Shimizu Jirochiego i cykl filmów powstałych na podstawie jego biografii. Charakterystyczne dla tych filmów było przededefiniowanie opozycji

¹² K. Iwai McDonald, dz. cyt., s. 190.

¹³ M. Schilling, dz. cyt., s. 13; K. Iwai McDonald, dz. cyt., s. 169.

¹⁴ K. Iwai McDonald, dz. cyt., s. 170. Jak podaje McDonald, od 1929 roku przez następne dwanaście lat zaadaptowano siedemdziesiąt sześć prac Hasegawy.

¹⁵ Tamże, s. 169.

¹⁶ Tamże, s. 173.

dobry – zły. Dobrzy byli ci członkowie yakuzy, którzy przestrzegali zasad *jingi*, źli zaś interesowali się jedynie pieniędzmi i często wiązali się z politykami. W latach pięćdziesiątych wprowadzono też do *ninkyō eiga* wiele elementów folkloru gangsterskiego, takich jak *sakazuki* czy *yubitsume*.

Sakazuki (dosłownie ‘czarki do wina’) to ceremonia, podczas której członkowie gangów piją wspólnie sake dla uczczenia i potwierdzenia takich wydarzeń, jak zawiązanie sojuszu, przyjęcie do klanu lub promocja. Ważny jej element stanowi zatrzymanie czarek, z których spożywa się sake. Jeżeli ktoś z rozmysłem potłucze czarkę, znaczy to tyle co zerwanie zawiązanych w czasie ceremonii więzów. Z kolei podczas *yubitsume* gangster odcina sobie kawałek palca jako wyraz przeprosin za popełnienie czynu, który mógł zaszkodzić przywódcy gangu i rodzinie. W czasach, kiedy członkowie yakuzy za broń mieli jedynie kataną (miecz), obcięcie nawet kawałka małego palca powodowało, że tracili możliwość sprawnego posługiwania się nią, gdyż katana wymaga właściwego uchwytu. Obcięcie palca to najmniejsza kara, jaką członek yakuzy winien ponieść za nielojalność. Drugą w kolejności jest wykluczenie z grupy, najwyższą karą jest śmierć.

Lata sześćdziesiąte to złota era gatunku. Jako powody świetności wymienia się głównie sytuację społeczną ówczesnej Japonii. Odbiorcami *ninkyō eiga* byli młodzi mężczyźni, którzy wówczas bardzo licznie przybywali do prężnie rozwijających się miast w celach edukacyjnych lub zarobkowych. Pozbawieni rodziny i przyjaciół, wykorzenieni, samotni i dysponujący skromnymi środkami do życia, często cały wolny czas spędzali w kinach, oglądając filmy. Szczególnie boleśnie odczuwali wyobcowanie oraz potęgę korporacji. Dla nich bunt gangsterów przeciwko odejściu od tradycji rozumianej jako przestrzeganie zasad *jingi* był swego rodzaju przeżyciem zastępczym i formą rozładowania własnych uczuć¹⁷. Antyestablishmentowe postawy były wspierane przez jeszcze jedną, często głęboko skrywaną potrzebę, tłumioną w życiu społecznym. Jak pisze Richard N. Tucker,

Bohater filmów o yakuzie jest tak bardzo atrakcyjny dla Japończyków, gdyż podziwiają oni (z dystansu) ludzi, którzy mają odwagę działać samotnie. Paradoks polega na tym, że ludzie, którzy na co dzień żyją według tradycyjnych zasad, sublimują pragnienie buntu, oglądając filmy, których bohaterowie kontestują feudalny system i zasady *bushido*¹⁸.

Satō streszcza dominujące w latach sześćdziesiątych opowieści w następujący sposób:

W Tokio, lub innym dużym mieście, jest gang, który wciąż wierny jest zasadom *ninkyōdo*, rycerskim zachowaniom w stylu Robin Hooda. Poza hazardem jego członkowie są ostrożni i nie sprawiają żadnych problemów społeczności. Szef gangu jest zazwyczaj człowiekiem moralnym, który jest czczony przez członków gangu. W tej samej dzielnicy jest też rywalizujący gang, kierowany przez mężczyznę, który nie ma skrupułów, jeśli chodzi o napady, oszustwa, a nawet

¹⁷ T. Satō, dz. cyt., s. 52–53.

¹⁸ R.N. Tucker, *Japan: Film Image*, London 1973, s. 124.

morderstwa, i jest głęboko zaangażowany w szemrane interesy. [...] Jego biuro znajduje się w nowoczesnym budynku i utrzymuje ścisłe związki z japońskimi gigantami korporacyjnymi. Ten nikczemny szef, nastawiony na to, by osiągnąć korzyści, prześladowuje gang dobrego szefa, którego członkowie chcą walczyć, ale są powstrzymywani przez swojego szefa. W końcu ten ostatni zostaje zamordowany, co dostarcza koronnego argumentu do walki. Siedziba złego gangu zostaje zaatakowana i spływa krwią. Po obaleniu kilku tuzinów złych gangsterów bohater zabija własnoręcznie nikczemnego szefa i poddaje się policji. Sequel zazwyczaj zaczyna się, gdy bohater opuszcza więzienie i odkrywa, że członkowie jego dawnego gangu zeszli na złą drogę i zaangażowali się w szemrane interesy. Teraz oni prześladowają inny gang, którego członkowie wciąż trzymają się zasad *ninkyodo*, i historia zaczyna się od początku¹⁹.

Wspomniana już wytwórnia Toei, specjalizująca się w *ninkyō eiga*, powstała w 1951 roku z połączenia dwóch mniejszych wytwórni. Działała sprawnie dzięki zabezpieczeniu finansowemu ze strony Tokijskiej Kompanii Kolejowej. Pierwszy prezes Toei, Hiroshi Okawa, postawił na produkcję niskobudżetowych *jidai-geki*²⁰, które wypuszczano na rynek w postaci podwójnego seansu. Okawa stosował też praktykę sprzedaży wiązanej. System funkcjonował na tyle sprawnie, że „Przed końcem 1954 roku, czyli zaledwie trzy lata po połączeniu, Toei wypuszczało na rynek co tydzień nowy zestaw dwóch filmów, produkując sto cztery filmy rocznie”²¹. Po sukcesie filmu Tadashiego Swashimy *Jinsei Gekijo: Hishakaky* (*Teatr życia*, 1963), odczuwając spadek popularności filmów samurajskich (widownia tych produkcji przestawiła się na telewizję), zarząd Toei postawił na *ninkyō eiga*. Podobnie jak wcześniej, teraz również masowo i z powodzeniem produkowano filmy, wykorzystując tych samych aktorów, dekoracje i choreografię ruchów podczas walk. Przy czym o ile w oddziale wytwórni znajdującym się w Kioto wciąż kontynuowano produkcję filmów historycznych, oddział w Tokio przestawił się na filmy gangsterskie.

Do sukcesu Toei przyczynił się Kōji Shundo. Do przemysłu filmowego trafił on dość późno. Z Toei związał się po zaaranżowaniu szeregu intratnych dla wytwórni transakcji. Hiroshi Okawa niespecjalnie znał się na kręceniu filmów, jednak słynął z dobrej ręki do ludzi. Kiedy zaufał danej osobie, dawał jej dużo swobody. W przypadku Shundy bardzo mu się to opłaciło. Shundo był producentem znacznej liczby wypuszczanych przez Toei filmów²². Lubił i potrafił pracować z ludźmi, doskonale motywując ich do większej wydajności, miał też wyczucie, jeśli chodzi o nowe tematy. Kręcąc *ninkyō eiga*, postawił na wierność w odwzorowywaniu miejsc, detali. Krążyły plotki, że sam należał do yakuzy. Oficjalnie wiadomo było, że przez jakiś czas po wojnie żył z hazardu. To on

¹⁹ T. Satō, dz. cyt., s. 51–52.

²⁰ Przez J. Mellen określane są one jako filmy *chambara* i różnią się od *jidai-geki* tym, że o ile twórcy tych drugich, opowiadając o przeszłości, dążyli do przewartościowania spojrzenia na terażniejszość (historia miała stanowić lekcję pomocną przy radzeniu sobie z terażniejszością), to te pierwsze po prostu reaktywowały w zakończeniu feudalne wartości.

²¹ M. Schilling, dz. cyt., s. 25.

²² Schilling podaje, że w szczytowym okresie popularności *ninkyō eiga*, w 1967 roku, Shundo był producentem trzydziestu filmów. Tamże, s. 27.

wykreował dwie największe gwiazdy gatunku: Kena Takakurę i Kōji Tsurutę (pseudonim artystyczny aktora noszącego nazwisko Eiichi Ono). Chociaż obaj znani byli już wcześniej jako aktorzy, właśnie grając w *ninkyō eiga*, na trwałe wpisali się w historię kina. Odtwarzali postacie emanujące „tradycyjnymi wartościami popartymi autorytetem i wewnętrzną pewnością, przy jednoczesnym nasyceniu ich gry charakterystyczną dla powojennego okresu pewnością i charyzmą”²³. Odkryciem Shundy była też jego córka z drugiego małżeństwa (posługiwała się artystycznym pseudonimem Junko Fuji, a później Sumiko Fuji). Dzięki jej rolom Toei stworzyła podgatunek kobiecego filmu gangsterskiego²⁴.

Akta yakuzy powstały w bardzo specyficznym, z punktu widzenia rozwoju gatunku, momencie. Po niezwykłym rozkwicie w latach sześćdziesiątych XX wieku odnotowano spadek zainteresowania tak *ninkyō eiga*, jak i kinem jako formą spędzania wolnego czasu. Elastyczny i żywo reagujący na wszelkie fluktuacje rynku zarząd wytwórni Toei przestawił swoje plany na *koshoku rosen eiga* (różowe filmy z elementami przemocy), które wcześniej wytwórnia ta wypuszczała jako drugi film podczas podwójnego seansu. Jak pisze Mark Schilling, nie tyle chodziło o przyciągnięcie do kin publiczności kobiecej poprzez wprowadzenie na ekran głównej bohaterki, co o pretekst fabularny do pokazania nagości, seksu (bardzo często gwałtów) i tortur²⁵. W tym czasie zarząd wytwórni Nikkatsu, która rywalizowała z Toei na rynku filmów gangsterskich, przedstawiał jej profil na tak zwane różowe filmy.

McDonald stwierdza, że nie mając nic do stracenia, zarząd wytwórni Toei zdecydował się powierzyć Fukasaku kręcenie *Akt yakuzy*. On z kolei przystąpił do realizacji z myślą, że chce zerwać z dotychczasowym sposobem pokazywania gangsterów. Jak powiedział w rozmowie przeprowadzonej z nim przez McDonald, w *ninkyō eiga* intrygowało go zawsze to, że dobry członek yakuzy zazwyczaj był przedstawiany jako ktoś lepszy od przestrzegającego prawa zwykłego obywatela²⁶. Spytany w kwietniu 2002 roku, czy byłby w stanie nakręcić kolejny *yakuza eiga*, odpowiedział: „Moje filmy o yakuzie wyrastają z mojego doświadczenia jako piętnastolatka, ze spalonych ruin i czarnego rynku”²⁷. W tym samym wywiadzie zwrócił uwagę na niezwykle istotne pokoleniowe doświadczenie. Otóż przyszły reżyser przyszedł na świat w 1930 roku – roku japońskiej inwazji na Chiny. Aż do 1945 roku, czyli do poddania się Japonii po zrzuceniu bomb atomowych na Hiroszimę i Nagasaki, Japonia była w stanie wojny. Towarzyszyła temu militarystyczna polityka i propaganda. Fukasaku wzrastał więc w świecie, w którym nieustannie mówiono o potędze i niezwyciężoności Japonii. „Uczono nas – powiedział w jednym z wywiadów – że chłopcy powinni poświęcić dla kraju życie, nawet jeśli mieli tylko piętnaście lat. Tylko tego nas uczono – i nikt

²³ Tamże, s. 26.

²⁴ Junko Fuji pojawiła się po raz pierwszy w tej roli w 1968 roku w filmie *Hibotan Oryu* (*Oryu*). Łącznie powstało osiem części z jej udziałem. Wszystkie rozgrywały się w drugiej połowie XIX wieku (w połowie Epoki Meiji). Por. K. Iwai McDonald, dz. cyt., s. 181.

²⁵ M. Schilling, dz. cyt., s. 33.

²⁶ K. Iwai McDonald, dz. cyt., s. 184.

²⁷ *Kinji Fukasaku Interview*, w: M. Schilling, dz. cyt., s. 53.

nie powiedział, że może być inaczej. Nasi rodzice nie mówili nam, że musimy umrzeć, ale też nie mówili niczego innego. Gdyby powiedzieli, zabrałaby ich policja”²⁸. Nagle to wszystko się załamało. Najbardziej bolesne dla młodych ludzi było to, że nikt nie chciał na ten temat z nimi rozmawiać. Kiedy zadawali pytania, napotykali mur milczenia. „Dorośli uczyli nas, jak umierać, natomiast nie nauczyli nas, jak żyć”²⁹. Fukasaku tłumaczy to tym, że po załamaniu się znanego im świata dorośli sami nie wiedzieli, jak zappełnić powstałą w ten sposób pustkę. Stopniowo w jego życiu zaczęło pojawiać się rozwiązanie w postaci wzorców wziętych z literatury europejskiej. Niezwykłą lekcją było też oglądanie zagranicznych filmów. Literatura i film służyły jako swego rodzaju zastępcy w procesie edukacyjnym, gdyż rodzice przestali w tym czasie kontrolować dzieci.

Mówiąc o genezie swojego cyklu, Fukasaku zwraca też uwagę na miejsce, z którego pochodzi, Mito:

Ludzie w Mito są trochę *hesomagari* [popędliwi]. W północnej części regionu Kantō, kiedy przychodzi zima, wieje wiatr. Nie ma zbyt dużo śniegu, za to jest sporo kurzu. Dlatego ludzie z Mito, Gunmy i Tochigi są jak zimowy wiatr – mają niezwykły temperament. Wielu członków yakuzy pochodzi stamtąd i ludzie wdają się w różne bójki. Faceci, którzy nie potrafią walczyć, nie są traktowani jak mężczyźni. To właśnie w takim miejscu dorastałem, więc jestem bardziej typem, który myśli swoim ciałem, a nie swoją głową³⁰.

Bunt przeciwko konwencji, chęć pokazania, jak naprawdę funkcjonuje yakuza, doświadczenie pokoleniowe wynikające z dorastania w swoistym zawieszeniu, które wywołało wspomnianą na początku wściekłość, oraz sytuacja społeczna w kraju – bunt młodzieży, zwłaszcza na uczelniach, i rozczarowanie młodych Japończyków – wszystko to stało się punktem wyjścia do realizacji całego cyklu. Nie bez znaczenia był też materiał, na bazie którego powstały scenariusze poszczególnych filmów. Pracując nad nimi, Kazuo Kasahara posłużył się wspomnieniami spisanyymi w więzieniu przez jednego z członków yakuzy. Materiał zaintrygował go na tyle, że pojechał do Hiroszimy, by przeprowadzić wywiady z uczestnikami wydarzeń. Dzięki temu zweryfikował, uzupełnił i rozbudował historię, wzbogacając ją o dodatkowe wątki. Zainspirowało to Fukasaku do zajęcia się tematem.

Sięgnięcie do tak zwanego materiału rzeczywistości i chęć przedstawienia yakuzy taką, jaka jest, stanowiły bardzo silny impuls. Stał on w sprzeczności z tradycją filmową, w szczególności z tradycją gatunkową. Niezwykły sukces kasowy *Akt yakuzy* odczytano jako predylekcję widzów do realizmu oraz wziętych z życia historii przedstawiających prawdę o życiu członków gangów. Tendencja ta okazała się na tyle nośna i trwała, że przyczyniła się do powstania *jitsuroku*, czyli podgatunku przedstawiającego prawdziwe historie³¹. Był to jednak przy-

²⁸ Tamże, s. 46.

²⁹ Tamże, s. 47.

³⁰ Tamże, s. 48.

³¹ T. Mes, J. Sharp, *The Midnight Eye Guide to New Japanese Film*, Berkeley, CA, 2005, s. 57. Warto wspomnieć, że Tom Mes jest redaktorem strony internetowej o najnowszym kinie japońskim: <<http://www.midnighteye.com/>>.

słowiowy łabędzi śpiew tradycyjnego japońskiego kina gangsterskiego. Prócz *Akt yakuzy* Fukasaku zrealizował w latach siedemdziesiątych jeszcze kilka innych filmów w tej konwencji³², przyczyniając się tym samym do okrzepnięcia formuły i wpisania jej na trwałe w krajobraz japońskiego kina. *Jitsuroku* wygasł na przełomie 1975 i 1976 roku.

Cykl *Akta yakuzy* składa się z pięciu części: *Walki bez zasad* (*Jingi naki tatakai*, 1973); *Śmiertelny bój w Hiroszynie* (*Jingi naki tatakai: Hiroshima Shitō Hen*, 1973); *Zastępcze wojny* (*Jingi naki tatakai: Dairi Sensō*, 1973); *Taktyka policji* (*Jingi naki tatakai: Chōjō Sakusen*, 1974); *Ostateczna rozgrywka* (*Jingi naki tatakai: Kanketsu Hen*, 1974). Elementami spajającymi wymienione filmy są: główny bohater Shozo Hirono³³, powracające postacie³⁴, miejsce akcji – Hiroszima oraz Kure, sama akcja – historia odrodzenia i rozwoju yakuzy po drugiej wojnie światowej oraz walki o władzę, jak również czas akcji: od 1945 do 1970 roku.

Cykl zaczyna obraz *Walki bez zasad*. Jego akcja toczy się w 1945 roku, tuż po zakończeniu wojny (film otwierają zdjęcia z rzucenia przez Amerykanów bomby atomowej na Hiroszimą i obraz wznoszącego się wysoko do nieba atomowego grzyba). Większość akcji rozgrywa się w Kure, leżącym nieopodal Hiroszimy portowym mieście, od powstania w 1902 roku do końca drugiej wojny światowej ważnym ośrodkiem militarnym, gdzie zlokalizowane były bazy marynarki wojennej. Ta część pokazuje formowanie się powojennej struktury yakuzy w tym regionie, walki wewnętrzne pomiędzy poszczególnymi rodzinami, sojusze i konflikty oraz stopniowe zawłaszczanie nie tylko hazardu (co było odwieczną domeną yakuzy), ale również handlu, produkcji, a nawet polityki. Istotne z punktu widzenia całego cyklu są dwie postacie: Shozo Hirono i Yoshiro Yamamori. Hirono to przykład mężczyzny, który przebywa ścieżkę mafijnej kariery – od zwykłego członka do głowy jednej z rodzin, wchodzących w skład późniejszego klanu Yamamori. Po drodze przeżywa różnego rodzaju rozterki. Skutkują one albo aliansami z innymi klanami, albo zdystansowaniem się, a nawet wystąpieniem z klanu Yamamori. Yoshiro Yamamori od początku jest

³² *Dalsze walki bez zasad* (*Shin Jingi naki tatakai*, 1974); *Cmentarzysko honoru* (*Jingi no Hakaba*, 1975); *Gliniarze a złoczyńcy* (*Kenkei Tai Soshiki Bōryoku*, 1975); *Shikingen Gōdatsu* (1975); *Dalsze walki bez zasad: Czas zabić szefa* (*Shin Jingi naki Tatakai: Kumichō no Kubi*, 1975); *Bōsō Panikku: Daigekitotsu* (1976); *Dalsze walki bez zasad: Ostatnie dni szefa* (*Shin Jingi naki Tatakai: Kumochō Saigo no Hi*, 1976); *Cmentarzysko yakuzy* (*Yakuza no Hakaba: Kuchinashi no Hana*, 1976).

³³ Postać tę grał Bunta Sugawara, od końca lat sześćdziesiątych jeden z głównych aktorów wytwórni Toei, obok Tsuruty i Takakury, związanych z *ninkyō eiga*.

³⁴ Fukasaku, podobnie jak wielu innych reżyserów, nie stosuje zasady, do której są przyzwyczajeni widzowie filmów hollywoodzkich, polegającej na konsekwencji i ciągłości w wykorzystaniu aktorów. Kinya Kitaoy, aktor w drugiej części grający Yamanakę, młodego, zbuntowanego chłopaka, który zostaje przygarnięty przez rodzinę Muraoka, a następnie bezwzględnie wykorzystany i zostawiony samemu sobie w obliczu poszukującej go policji (wybiera śmierć), pojawia się w ostatniej części, tym razem jako prawa ręka zarządzającego rodziną Yamamori Akiry Takedy, i przejmuje władzę. Podobnie jest z uśmierconym w części czwartej Shoichi Fujitą, który powraca w części piątej jako zupełnie inna postać – Terukichi Ichioka (ten bohater filmu także zostaje zabity).

głową rodziny. Na jego przykładzie, bardzo zresztą niechlubnym, widz obserwuje z kolei inną ścieżkę mafijnej kariery: od głowy jednej z rodzin, poprzez szefa klanu dominującego nad całym regionem Hiroszimy, wreszcie do odsunięcia poprzez zmuszenie do przejścia na emeryturę.

Japonia pogrążona jest w chaosie. Głodni i wycieńczeni ludzie handlują czymkolwiek – tym, co wpadnie im w ręce. Amerykańscy żołnierze napadają na rynku na Japonkę i próbują ją zgwałcić. Na pomoc dziewczynie rzuca się Hirono, a także inni młodzi mężczyźni. Bójkę między nimi a żołnierzami przerywa przybycie przedstawicieli amerykańskiej żandarmerii (MP) i japońskiej policji wojskowej. Później Hirono zabija pijanego członka yakuzy, który zranił jednego z ludzi przyszej rodziny Yamamori, i trafia za to do więzienia. Tam, zamknięty w karczerze z Hiroshim Wakasugą, oddaje mu przysługę i tym samym zaskarbia sobie wdzięczność rodziny Doi, do której należy Wakasuga. Jednak, po przedterminowym zwolnieniu Hirony z więzienia, to rodzina Yamamori roztacza nad nim opiekę. Żądny władzy i pieniędzy Yoshio Yamamori wykorzystuje często idealistycznie nastawionych i naiwnych młodych ludzi. Doprowadza do konfrontacji z rodziną Doi i obiecując Hironie zabezpieczenie finansowe w przyszłości, przyjęcie go do rodziny, potraktowanie jak własnego syna oraz sukcesję, skłania młodego mężczyznę do zabicia szefa rodziny Doi. Hirono ponownie trafia do więzienia. Wakasuga, który od czasu wspólnego pobytu w więzieniu jest zaprzysiężonym bratem Hirony, opuszcza rodzinę Doi i przyłącza się do rodziny Yamamori. Mimo oddania wielu przysług zostaje zdradzony przez szefa, Yoshirę Yamamoriego, i ginie z rąk policjantów w trakcie ucieczki. Yamamori kontynuuje rozbudowę swojego imperium, oszukując, zdradzając i knując. Początkowo zaangażowany głównie w hazard, nie waha się przekupywać i porywać polityków oraz rozprowadzać przejętego przez swoich ludzi popularnego wówczas narkotyku – philoponu (na rynku japońskim ówczesna nazwa metamfetaminy). Po wyjściu Hirony z więzienia nie tylko nie wywiązuje się z obietnicy finansowego zabezpieczenia, ale też raz jeszcze chce wykorzystać mężczyznę do usunięcia konkurentów. Film kończy się opuszczeniem przez Hironę szeregów klanu, po tym, gdy Yamamori wykorzystał swoich ludzi do usunięcia zagrażającego mu Sakai. Jest luty 1956 roku.

Akcja części drugiej, zatytułowanej *Śmiertelny bój w Hiroszynie*, rozgrywa się w latach 1950–1955, czyli równolegle do części pierwszej. W tym filmie, zresztą jedynym w całym cyklu, pojawia się bardzo wyraźnie zarysowany wątek romansowy³⁵. Miłość do kobiety staje się motywem działania młodego mężczyzny, Shojiego Yamanaki, ona też doprowadza go do zguby. W tej części, podobnie jak w części pierwszej, są prowadzone dwa główne wątki. Po pierwsze, jest to kariera młodego mężczyzny w szeregach yakuzy, po drugie – starcia o władzę pomiędzy poszczególnymi klanami. Te klany to klan Muraoka, na czele którego stoi Tsuneo Muraoka, oraz klan Otomo, któremu przewodzi Choji Otomo. Shozo

³⁵ W cyklu, zgodnie z konwencją, niemal nie występują kobiety. Jeśli zostają pokazane, to albo w tle, jako narzędzia (głównie obiekty seksualne), albo zdecydowanie negatywne postacie (żona Yamamoriego). Yasuko z drugiej części jest wyjątkiem.

Hirono, wraz ze swoimi ludźmi, zajmuje się odzyskiwaniem metali i przeróbką złomu. Nie wie im się najlepiej. Często głodują i to staje się przyczyną tego, że Hirono łamie dane sobie słowo i daje się wciągnąć Yamamoriemu do walki między klanami.

Hirono w więzieniu poznaje Shojiego Yamanakę, zbuntowanego chłopaka, który nie potrafi kontrolować swoich emocji i który każdego, kto stanie mu na drodze, chce zabić. Gdy po wszczęciu bójki Yamanaka zostaje umieszczony w karcerze, Hirono przynosi mu jedzenie³⁶. Po wyjściu z więzienia Yamanaka dopuszcza się oszustwa. Zjada posiłek w restauracji prowadzonej przez Yasuko, siostrzenicę Muraoki, mimo że nie ma czym zapłacić. Przyznaje się do tego i prosi o zajęcie, by mógł odpracować dług. Jego buta prowokuje atak ze strony rzezimieszków Otomy, wśród których jest syn szefa rodziny. Chłopak ledwo uchodzi z życiem. Zajmuje się nim Yasuko. Jednak ze względu na sytuację – Yasuko jest wdową po bohaterze wojennym – Muraoka każe przenieść młodego mężczyznę do siebie. Po wyzdrowieniu Yamanaka zostaje przyjęty do rodziny. Przypadkiem spotyka Yasuko i rozpoczyna się między nimi romans. By wyciszyć gniew szefa, Yamanaka zostaje wysłany do Kiusiu. Tam zdobywa sławę, zabijając jednego z niepokornych biznesmenów. W tym czasie syn Otomy coraz bardziej buntuje się przeciw dotychczasowemu podziałowi stref wpływów w Hiroszimie. Ojciec nie jest już dłużej w stanie zapanować nad nim i dochodzi do konfliktu z Muraoką i do podporządkowania sobie przez Muraokę klanu Otomo. Do konfliktu próbuje się włączyć Yamamori. Jednym ze skutków tego jest zaangażowanie do walki Hirony i zdradzenie go. Klan Muraoka pozostaje jednak silny.

Muraoka oddaje Yasuko Yamanace. Okazuje się, że kobieta, ze względu na gniew wuja, została pozbawiona środków do życia i zmuszona do zarabiania na siebie i córkę jako gejsza. Mimo że młodzi nie mogą się pobrać z powodu braku zgody ze strony rodziny nieżyjącego męża Yasuko, są bardzo szczęśliwi. Yamanaka zgłasza się do usunięcia syna Otomy, gdy mężczyzna wciąż niepokoi Muraokę. Trafia za to do więzienia z wyrokiem dożywocia. Kiedy dowiaduje się, że Muraoka odesłał Yasuko do rodziny nieżyjącego męża, ucieka z więzienia z intencją zabicia Muraoki. Ten w ostatniej chwili sprowadza Yasuko i kieruje gniew chłopaka na kogoś innego. Gdy wreszcie Yamanaka dowiaduje się, że został oszukany przez Muraokę, w trakcie ucieczki przed policją popełnia samobójstwo w jednym z opuszczonych domów. Podczas uroczystości pogrzebowych zdegustowany Hirono przygląda się szefom, którzy wykorzystali Yamanakę.

Fabula trzeciej części cyklu, *Zastępcze wojny*, obejmuje lata 1960–1963, kiedy Japonia targają wstrząsy polityczne, ale też kraj wkracza w okres powojennej prosperity gospodarczej. Jednocześnie w tym rejonie świata, jak podkreśla na początku narrator, dochodzi do rozgrywek pomiędzy wywiadem amerykańskim i sowieckim. Wojny klanów to uzewnętrznienie, ale jednocześnie

³⁶ Wspólny posiłek czy poczęstowanie kogoś jedzeniem pełni funkcję rytualną w yakuzie – w zastępstwie wspólnego picia sake i wymiany czarek do sake jest formą zawarcia braterstwa lub przyjęcia rodzinnego zobowiązania.

forma zastępcza walk wywiadów. W tej części Fukasaku wprowadza również wątek młodego, pałającego gniewem mężczyzny, wykorzystanego podczas walk mafijnych, jednak zdecydowanie odsuwa go na dalszy plan. Koncentruje się na międzyklanowych rozgrywkach o władzę i sukcesję po Muraocce. Akcja rozgrywa się i w Hiroszynie, i w Kobe.

Ze względu na stan zdrowia Muraoka jest zmuszony przejść na emeryturę. Jego potencjalny następca, Fumio Sugihara, zostaje zamordowany, kiedy przechadza się ulicą z Hironą. Nikt specjalnie nie dąży do tego, by go zastąpić. W tych okolicznościach jako sukcesor zostaje wyznaczony Noboru Uchimoto, słaby, mazgajowaty, podstępny, wysługujący się innymi, ale też żądny władzy szef jednej z rodzin. Czując, że to niezwykła szansa, Yoshio Yamamori włącza się do rozgrywki, podburzając mniejsze rodziny i zawierając sojusze. Za Uchimotą stoi jednak potężny klan z Kobe – Akashi. Wiedząc, że Hirono ma liczne znajomości w świecie klanów, obaj – i Uchimoto, i Yamamori – starają się przeciągnąć go na swoją stronę. Hirono staje za Uchimotą, mimo że nie ma zbyt wiele szacunku dla żadnego z nich. Główny wątek filmu, rywalizacja przestępczych klanów, do końca filmu pozostaje otwarty, gdyż żadna z rywalizujących grup, wspierana przez potężne siły z zewnątrz, nie jest w stanie zapanować nad Hiroszimą i przejąć całej władzy.

Część czwarta, *Taktyka policji*, jest ściśle związana z częścią trzecią. Znow dominującym wątkiem są walki pomiędzy Uchimotą i Yamamorim o przejęcie władzy w Hiroszynie. Znacznie trudniej jest precyzyjnie określić daty. Początek to, jak informuje narrator, jesień 1963 roku, natomiast ostatnie wskazane w napisach wydarzenie rozgrywa się pod koniec października 1963 roku. Widz ogląda jednak jeszcze kilka scen nakręconych w więzieniu, które mogą rozgrywać się zarówno niedługo potem, jak i kilka lat później. Miejsce akcji to znow Hiroszima i Kobe.

W mieście narasta zdecydowana opozycja wobec yakuzy. Zwykli mieszkańcy organizują się w komitety i demonstrują, domagając się od policji i władz zdecydowanych działań mających na celu zaprowadzenie porządku. Do walki włączają się też dziennikarze, publikując zdjęcia i donosząc o wszystkich mafijnych potyczkach. Mimo to Uchimoto i Yamamori nie są w stanie powściągnąć swej żądy władzy i nieustannie prą do konfrontacji, wykorzystując każde możliwe nieporozumienie. Wreszcie doprowadzają do tego, że Hirono, który przebywał na zwolnieniu warunkowym, znow trafia do więzienia. Nie rozwiązuje to jednak problemów – wręcz przeciwnie. Nikt nie jest w stanie powstrzymać ich teraz przed konfrontacją. Ich słabość wykorzystuje policja. Obaj zostają aresztowani, obaj idą na współpracę (Uchimoto dostaje wyrok w zawieszeniu, a Yamamori zaledwie rok i cztery miesiące). W jednej z ostatnich scen na więziennym korytarzu Hirono spotyka Takedę – młodszego z przywódców, który usilnie dąży do zakończenia walk i zmiany wizerunku yakuzy w społeczeństwie. Rozgoryczony Hirono mówi, że jemu, ponieważ nie chciał pójść na współpracę i zdradzić zasad yakuzy, dołożono do wyroku siedem lat. Ponownie dostał krótszy koniec kija.

Część piąta, *Ostateczna rozgrywka*, rozpoczyna się 6 sierpnia 1965 roku, podczas pokojowej demonstracji w rocznicę zrzucenia bomby atomowej na

Hiroszimę. Uczestniczą w niej przedstawiciele Tensei Kai – koalicji politycznej, jaką teraz mianują się członkowie rodów mafijnych. Na jej czele stoi Yamamori, jego zastępcą zaś jest Katsutoshi Otomo – impulsywny i impertynencki zawałca, który nie do końca rozumie nową rzeczywistość społeczno-polityczną. Wkrótce po wyjściu z więzienia Akira Takeda zmusza Yamamoriego do odejścia na emeryturę i przejmuje władzę. Takeda, choć zarządza Tensei Kai twardą ręką, tak naprawdę dąży do zmiany wizerunku koalicji. Zdecydowanie opowiada się za odejściem od zasad yakuzy, utrzymywaniem, choćby pozornie, demokracji i stawianiem na młodych. Kiedy grozi mu powrót do więzienia, organizuje wybory i doprowadza do tego, że jego następcą zostaje Tamotsu Matsumura, zarządzający dotychczas w koalicji młodymi ludźmi. Chociaż Matsumura początkowo stosuje się do zaleceń Takedy, to gdy tylko zawisa nad nim groźba rozłam koalicji, wraca do starych zasad i restytuuje yakużę. Po powrocie z więzienia Takeda wyraża swoje niezadowolenie. Kiedy Hirono, po odsiedzeniu siedmiu lat, wychodzi wreszcie na wolność, Takeda proponuje mu układ: Matsumura zostanie na stanowisku, natomiast obaj, i on, i Hirono, ojadą na emeryturę. Hirono początkowo nie chce się zgodzić, jednak po nieudanym zamachu na Matsumurę przystaje na propozycję. W ten sposób dwudziestopięcioletni okres walk w Hiroszimie zostaje zakończony.

Ostatnia część cyklu, ze względu na wyraźne rozgraniczenie pomiędzy głównymi i pobocznymi postaciami oraz wydłużenie czasu trwania poszczególnych scen, jest zdecydowanie mniej wymagająca percepcyjnie. Widzowi łatwiej jest się rozeznać w konflikcie. Postacie też reprezentują jasno określone stanowiska. Sceny są tak budowane, że mniej osób znajduje się w kadrze i, dla podkreślenia znaczenia danej postaci w rozwoju akcji, zazwyczaj jest ona umieszczana w centrum lub innym ważnym kompozycyjnie jego punkcie. Jednak cały cykl, szczególnie dla przeciętnego widza, stanowi niezwykle wyzwanie. Fukasaku unika wielkich planów i ujęć ustanawiających. Umieszcza w kadrze wiele postaci, stosuje bardzo gwałtowne ruchy kamery (jazdy i panoramy oraz jazdy pozorne w postaci zoomów). W większości akcja filmowana jest z ręki. Fukasaku stosuje też bardzo specyficzny sposób zestawiania scen. Otóż, jeśli nawet w jednej scenie zapowiada jakieś wydarzenie, sygnalizuje jakiś wątek, to w kolejnej bezpośrednio go nie podejmuje. Przedstawia za to wydarzenia, które rozegrały się jeszcze później, niejako w konsekwencji tego, co powinno było zostać pokazane widzowi. Widz często czuje się skonfundowany, ponieważ żeby śledzić akcję i poprawnie zrekonstruować fabułę, musi robić dwie rzeczy równocześnie. Po pierwsze, śledzić i rozpoznawać to, co widzi, a to nie zawsze jest proste. Po drugie, na podstawie tego, co widzi, zrekonstruować to, co wydarzyło się pomiędzy scenami, a co zawierało wydarzenia konieczne dla prawidłowego odczytania tego, co właśnie się dzieje na ekranie.

Zastosowanie w kinie akcji³⁷ strategii opowiadania wziętej z kina artystycznego (wyżej opisane opowiadanie z użyciem elips), odejście od schematów fabularnych filmu gangsterskiego i sięgnięcie do tak zwanego materiału rzeczywistości, potraktowanie *yakuza eiga* jako punktu wyjścia do własnego rozliczenia się z przeszłością oraz dania upustu nagromadzonej wściekłości przemawiałyby za uznaniem Fukasaku za autora, który twórczo wykorzystał i zrewolucjonizował gatunek. Na czym jednak miałyby owa rewolucja polegać? Czy rzeczywiście można tu mówić o rewolucji? Czy może to po prostu zamach na konwencję, który służy zamaskowaniu stojącej za *yakuza eiga* wizji świata? Aby kwestię tę opisać i jeśli nie rozstrzygnąć, to przynajmniej naświetlić, warto przyjrzeć się trzem elementom cyklu: głównemu bohaterowi, którym jest Shozo Hirono, postaciom kobiecym oraz stylowi wizualnemu.

Najbardziej intrygująca w *Aktach yakuzy* jest postać Hirony. Nie tylko występuje on we wszystkich częściach cyklu, ale i – na co wskazuje jedna z więziennych scen w ostatniej części – jest autorem wspomnień. Potrzebą widza, wzmocnioną dodatkowo poprzez trening kulturowy, jest potrzeba utożsamienia się z głównym bohaterem (lub z jednym z głównych bohaterów). Nawet jeżeli dana postać jest postacią z punktu widzenia społeczeństwa negatywną (najczęściej przestępcą), bohater powinien legitymować się pozytywnie waloryzowanymi cechami, jak dzielność, przedsiębiorczość, zaradność, upór, konsekwencja lub honor. Tak właśnie jest w przypadku wcześniejszych bohaterów filmów *yakuza*. Mimo że parają się oni nielegalną lub szkodliwą społecznie działalnością, wyraźnie rysował się w ich obrębie podział na „dobrych” i „złych”. Ze społecznego punktu widzenia Hirono, jako członek przestępczej organizacji, jest waloryzowany negatywnie, jeśli natomiast spojrzeć na niego od wewnątrz tej organizacji lub poprzez pryzmat konwencji gatunkowej, to sprawa nie będzie już taka jednoznaczna.

Wprowadzając postać Hirony, Fukasaku już na początku przedstawia go w trzech skrajnych sytuacjach. Reakcję Hirony na te sytuacje widz odczytuje jednoznacznie pozytywnie, tym samym inwestując w sympatię wobec bohatera. W jednej z pierwszych scen, tuż po wprowadzeniu przez narratora i po czołówce, pokazany zostaje rynek, na którym tłoczą się ludzie. Przez tłum przedziera się dziewczyna. Jest młoda. Jej strój wskazuje na to, że jest uczennicą bądź studentką. Ma kraciastą spódnicę do kolan, białą bluzkę i ciemny rozpinany sweter. Dziewczyna jest przerażona. Za nią biegną amerykańscy żołnierze. Nikt z tłumu nie drgnie, by jej pomóc. Żołnierze dopadają ją, powalają na ziemię i zrywają z niej ubrania. Przed gwałtem ratuje ją Hirono, który wraz z kolegami rzuca się na Amerykanów, niepomny na ich status. Druga scena rozgrywa się na tym samym rynku. Jeden z młodych mężczyzn zostaje zaatakowany przez pijanego człowieka w tradycyjnym stroju. Napastnik nie kontroluje się i sieje wokół grozę. Hirono, nie mogąc inaczej go uspokoić, strzela do niego. Trafia za

³⁷ Można zaklasyfikować filmy Fukasaku do kina akcji, choć ich powstanie o około dziesięć lat wyprzedza pojawienie się tego fenomenu w kinie amerykańskim i, w konsekwencji, ukucie tej nazwy.

to do więzienia. Tam rozgrywa się trzecia scena, dzięki której widz odczuwa względem bohatera sympatię. Hirono staje po stronie mężczyzny, który zbuntowawszy się przeciwko głodowym porcjom żywieniowym, zostaje zaatakowany przez strażników. Obaj trafiają za to do karceru. Hirono pomaga mężczyźnie po raz kolejny, gdy ten markuje samobójstwo, by trafić do szpitala, a stamtąd wydostać się na wolność.

Trzy opisane powyżej sceny powodują, że widz odbiera Hironę jako dzielnego i odważnego mężczyznę, kierującego się wewnętrznym poczuciem sprawiedliwości. Ten filmowy bohater jest spontaniczny i nie zawsze działa w przemyślany sposób, ale jego intencje są czyste. Początkowe pozytywne nastawienie zostaje jednak zachwiane w dalszej części filmu i w kolejnych odcinkach cyklu. Dwie kwestie są szczególnie kontrowersyjne: bezrefleksyjne posługiwanie się przemocą oraz nieustanne powtarzanie tego samego schematu reagowania na podstępne i obłudne zachowanie szefów klanu. Konwencja filmów gangsterskich (i nie tylko) wymaga specyficznego podejścia do przemocy. Przemoc nie jest w tym przypadku traktowana jednoznacznie negatywnie, można wyróżnić dwa jej typy: „pozytywną” i „negatywną”. Przemoc „pozytywna” to ta stosowana w obronie własnej lub bliskich osób albo w dobrym celu. Przemoc „negatywna” z kolei stosowana jest ze złą intencją – celem uczynienia komuś krzywdy, wyrządzenia zła – lub jako reakcja na emocjonalnie poruszające wydarzenie. We wszystkich filmach cyklu Fukasaku unika pokazywania negatywnych dla społeczeństwa skutków działania yakuzy, dlatego i Hirono nigdy nie jest przedstawiony w tym świetle. Fukasaku pokazuje go jednak jako posługującego się obiema rodzajami przemocy.

Jeśli chodzi o przemoc „pozytywną”, to są to te wszystkie sytuacje, gdy Hirono broni siebie lub bliskie mu osoby w czasie zamachów albo występuje po stronie słabszych, jak w opisanych powyżej scenach. Z przemocą „pozytywną” widz ma również do czynienia chociażby wtedy, gdy Hirono „wychowuje” przeprowadzonego mu przez matkę i dawnego nauczyciela Takeshiego Kuramotę (część trzecia). Chłopak jest impulsywny i krnąbrny. Nie tylko nie okazuje matce należnego jej szacunku, ale również swoim niewerbalnym zachowaniem daje do zrozumienia, że nią pogardza. Poruszony tym Hirono najpierw uderza go i zmusza do podsunęcia matce sandałów, gdy kobieta opuszcza budynek, następnie zaś uderza go raz jeszcze i każe biec i pożegnać ją należycie, gdy Takeshi i tego zaniedbuje. Hirono nie jest w swoim stosunku do przemocy jednoznaczny. Fukasaku pokazuje go też w sytuacjach, gdy przemoc stanowi dla niego bezrefleksyjną reakcję na zaistniałe okoliczności. W tej samej części, trzeciej, gdy wychodzi na jaw, że jeden z jego podwładnych oszukał go na znaczną sumę pieniędzy, by zaspokoić potrzeby swojej żony, Hirono okłada go bez litości kijem i pozostali członkowie jego rodziny muszą go powstrzymać, by nie zabił mężczyzny. Oczywiście, można by potraktować tę sytuację jak lekcję, jednak po pierwsze stał za nią gniew, po drugie zaś zakończyła się ona źle – mężczyzna zaczął donosić przeciwnikom Hirony i doprowadził pośrednio do śmierci Takeshiego.

Hirono podejmuje się także zamordowania przeciwników swojego szefa, nawet kiedy jest świadomy tego, że szef nie ma dobrych intencji i że chce go wykorzystać. Wydarza się tak w części pierwszej, gdy Hirono zobowiązuje się dla Yamamoriego zabić Kiyoshiego Doi, głowę rodziny Doi. Później Hirono, nauczony wcześniejszym doświadczeniem, nie jest tak spolegliwy. W części trzeciej udaje mu się nawet sparaliżować poczynania szefa. Kiedy ten, za pośrednictwem Masakichiego Makichary, zmusza członków wszystkich podległych mu rodzin do zebrania sił i ruszenia na Noboru Uchimotę, Hirono dopuszcza się podstępu, którego skutkiem jest odwołanie ataku i rozjechanie się mężczyzn do domów. Nigdy jednak, jakby na stałe był naznaczony piętnem kozła ofiarnego, nie jest w stanie wydobyć się z zaklętego kręgu poddaństwa. Widzi zło, które się dzieje, ale zawsze – mimo wcześniejszego doświadczenia – reaguje w ten sam sposób, ściągając na siebie gniew i nieszczęście. W tej perspektywie przestaje dziwić stwierdzenie narratora, że więzienie było dla Hirony jedynym miejscem wytchnienia, miejscem, w którym mógł odpocząć po nierównej walce, przemyśleć swoje postępowanie i nabrać sił. Problem jednak polega na tym, że nigdy nie był w stanie po wyjściu działać inaczej. Zawsze popełniał w końcu te same błędy. Dopiero ostatnia część przyniosła rozwiązanie tego problemu głównego bohatera – Hirono przeszedł na emeryturę. Wycofał się z yakuzy pod pretekstem doświadczeń i wieku, nie było to jednak wycofanie wynikające z jego wewnętrznej decyzji. To raczej reakcja na okoliczności i myślenie w kategoriach dobra swoich ludzi.

Jeśli spojrzeć na Hirone i jego działania przez pryzmat charakterystycznej dla filmów yakuza opozycji społeczne – jednostkowe, to okaże się, że jest on, jak bohaterowie wcześniejszych filmów, rozdwojony. Nie potrafi dostrzec, że bycie albo niebycie członkiem yakuzy to kulturowo skonstruowana opozycja i że wyjście poza nią nie zamyka świata. Świat istnieje niezależnie od kulturowych opozycji, poprzez które jest postrzegany. Hirono, w przeciwieństwie do na przykład Takedy, dążącego do zmiany wizerunku klanu Yamamoriego i przekształcenia go w polityczną koalicję, nie potrafi ani wyjść poza te opozycje, ani się zmienić. To jest przyczyną ambiwalentnego emocjonalnie stosunku widza do tej postaci i w konsekwencji niemożliwości rozstrzygnięcia, po której stronie uplasować ją pod względem bohaterów gatunkowych. Wskutek swojej ślepoty kulturowej Hirono jest bohaterem tragicznym³⁸.

Jeszcze jedna cecha Hirony jest bardzo istotna z punktu widzenia odbiorcy filmu. W całym cyklu, rozgrywającym się w ciągu dwudziestu pięciu lat, bohater ten nie przechodzi wewnętrznej przemiany. Kiedy dłużej już nie może nie dostrzegać knowań i machinacji, kiedy wyparcie tej wiedzy obnażyłoby jego głupotę, to okazuje się, że zrozumienie rzeczywistości, zobaczenie prawdy go

³⁸ Do podobnych wniosków, choć analizując inne aspekty, dochodzi Isolde Standish w książce *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema: Towards a Political Reading of the 'Tragic Hero'*, Richmond 2000. Wywód autorki zasadza się na tym, by dowieść tezy o przesiąknięciu kultury japońskiej postacią „tragicznego bohatera”. Z tej perspektywy Shozo Hirono jest kolejną, jedną z młodszych inkarnacji w kulturowym łańcuchu strukturującym. To spostrzeżenie też potwierdzałoby hipotezę o pozornej rewolucyjności cyklu Fukasaku.

paraliżuje. Hirono jednak tylko na chwilę pozostaje zdystansowany i wydaje się, że przełamie typowe dla siebie zachowanie. Niestety, po raz kolejny reaguje w charakterystyczny dla siebie sposób – mówi wprost ludziom, z którymi pracuje, co o nich sądzi, a także wszystko, co o nich i ich machinacjach wie. Oczywiście nie jest to właściwe postępowanie w sytuacjach, które wymagają dyplomacji, zręczności i gry. Dając upust swojemu rozczarowaniu i emocjom, Hirono wystawia się na atak – ściąga na siebie gniew innych, będący wynikiem wyparcia przez nich poczucia winy z powodu niestosowania się do standardów yakuzy. Im bardziej dana postać odbiega od tych standardów, tym większą nienawiścią pała do Hirony. On doskonale zdaje sobie z tego sprawę, nie potrafi jednak działać inaczej. Jedynym rozwiązaniem, kiedy konflikt nabrzmieje już do granic wytrzymałości, jest oddanie się w ręce policji i pójście do więzienia. Z powodu swojego charakteru Hirono robi to w części pierwszej, a także w części czwartej – kiedy wszyscy bossowie w mniejszym lub większym stopniu idą na współpracę z policją, on jeden odmawia i nie tylko musi odsiedzieć do końca swój wcześniejszy wyrok, ale dodatkowo dostaje jeszcze siedem lat. Wyrwanie się siłą własnej woli z tego kręgu jest ponad możliwości Hirony. Jedyną rzeczą, którą w tej sytuacji może zrobić – i co czyni – jest poddanie się okolicznościom przynoszącym mu pożądane rozwiązanie w postaci odsunięcia go poza organizację, przynajmniej na jakiś czas. Owa reaktywność Hirony jest czymś niezrozumiałym dla widza z euroatlantyckiego kręgu kulturowego, jednak jeśli przyjrzeć się jej z punktu widzenia wpisanych w gatunek wartości kulturowych, rzecz zaczyna wyglądać inaczej. Stawia też Hironę w szeregu tradycyjnych tragicznych postaci kultury japońskiej.

Charakteryzując *ninkyō eiga* jako gatunek, McDonald podkreśla strukturujące go przeciwieństwa. Są to opozycje: dobry – zły, wewnątrz – na zewnątrz, powinność względem społeczności (*giri*) – potrzeba realizacji własnych pragnień (*ninjō*), a także hierarchia stosunków: powyżej – poniżej³⁹. Historyczne przemiany w rozwoju formuły *ninkyō eiga* polegały nie tylko na zmianie czasu, miejsca i postaci, ale również, a może przede wszystkim, na zmianie rozumienia i definiowania owych kulturowych opozycji binarnych. Szczególna w tym rola przypada *Aktom yakuzy*. Fukasaku bowiem, z jednej strony, opozycje te zaburzył, z drugiej jednak – nie potrafił swojego bohatera z nich wyzwolić. Jak pokazałam powyżej, Hirono nie jest ani dobry, ani zły. Ten podział przebiega wewnątrz niego samego. Czasami działa tak, że szala przechyla się na stronę dobra, rozumianego zarówno w kategoriach tradycyjnej etyki, jak i filmów

³⁹ W cytowanej pracy McDonald podkreśla przy tym podobieństwo *ninkyō eiga* do westernu. Mówi jednak, że symptomatyczna dla amerykańskiego gatunku opozycja dzika przyroda – cywilizacja zastąpiona została przez relacje hierarchiczne, przykładowo poniżej – powyżej (zob. K. Iwai McDonald, dz. cyt.). Nie do końca jest to zgodne z podziałem Willa Wrighta. Ten badacz strukturalista stwierdził, że te strukturujące western opozycje binarne to: na zewnątrz społeczności – wewnątrz społeczności, silny – słaby, dzika przyroda – cywilizacja, dobry – zły. McDonald nie wymienia opozycji silny – słaby. Z kolei opozycję wartości społeczne – egoizm Wright podaje jako sposób rozumienia wariacji dobry – zły (może też istnieć rozumienie tej wariacji w postaci mili – niemili). Por. W. Wright, *Six Guns and Society*, Berkeley 1977.

gangsterskich: kiedy ratuje dziewczynę przed gwałtem, wymaga od syna okazania matce szacunku, staje za swoimi żołnierzami i nie pozwala ich wystawić na niepotrzebną walkę lub pomaga innym w potrzebie. Czasami zaś zachowuje się niegodnie, znów zarówno w sensie etycznym, jak i „gatunkowym”: kiedy bez opamiętania bije swojego człowieka, powtarza te same błędy lub wypełnia rozkazy, choć wie, że nie są one zgodne z kodeksem.

Jeśli chodzi o opozycję wewnątrz – na zewnątrz, to filmy z pierwszego okresu (z lat dwudziestych i trzydziestych) zdecydowanie preferowały stawianie bohatera poza społecznością. Przestrzegał on zasad *jingi*, jednak zazwyczaj samotnie wędrował po wsiach. Koniec lat pięćdziesiątych i początek sześćdziesiątych, na fali boomu gospodarczego, przyniósł modę na wartości grupowe: lojalność, harmonię, posłuszeństwo wobec charyzmatycznego szefa⁴⁰. Koniec lat sześćdziesiątych to kolejny zwrot i powrót do ideału samotnego wilka przemierzającego tym razem miasta, które przypominają dżunglę. Odrzuca on *jingi*. Jedyną rzeczą, która jest mu potrzebna, to pieniądze. Nie ma żadnych skrupułów w ich zdobywaniu⁴¹. Patrząc z tej perspektywy, Hirono również jest rozdwojony. Nosi w sobie wewnętrzną potrzebę przestrzegania określonych zasad, jednocześnie jednak odczuwa potrzebę autorytetu, silnej władzy ponad sobą; może dlatego tak łatwo wchodzi w struktury yakuzy. Zaskakujące jest jednak to, że przekonawszy się, że jego szef jest kimś innym, niż się spodziewał, nie potrafi odejść. Próba, którą podejmuje w pierwszej części cyklu, jest nieudana. Hirono szybko trafia z powrotem w objęcia Yamamoriego – jakby nie potrafił być konsekwentny na tyle, że jeśli nie może uwolnić się od yakuzy na dobre, to chociaż wybierze sobie innego, bardziej pozytywnego szefa; jakby jakaś wewnętrzna siła trzymała go nieustannie wewnątrz mafii, mimo że nie wychodzi mu to na dobre. Podobnie jest pod koniec cyklu. Bohater bardzo długo się waha, zanim podejmie decyzję o przejściu na emeryturę. Wydaje się, że robi to bardziej ze względu na swoich ludzi niż z innych względów.

Należy zauważyć, zważywszy na opozycję pomiędzy *giri* a *ninjō*, że Hirono zdecydowanie przynależy do grupy typowych postaci kina gangsterskiego. Niezwykłe w omawianym cyklu filmów jest to, że Fukasaku przedstawia *giri* jako jakąś irracjonalną siłę, która opętała Hironę i mimo najróżniejszych prób uwolnienia się, doświadczeń i lekcji życiowych mężczyzna do końca pozostaje pod jej wpływem. Od pierwszej sceny jego rodziną są kumple z czarnego rynku, na którym działa, a później gangsterzy. Hirono nigdy nawet nie pomyślał o związaniu się z kobietą i o realizacji siebie poprzez rodzinę. Tylko raz zostaje pokazany, gdy spędza czas z przedstawicielką przeciwnej płci. Jest to będąca na usługach yakuzy dziewczyna, która ma spędzić z nim noc przed realizacją zleconego morderstwa, po którym Hirono pójdzie na długo do więzienia. Wówczas nie jest specjalnie czuły i wylewny. Kobieta skarży się na jego brutalność. Na jej prośbę, by był delikatniejszy, gdyż zadaje jej ból, Hirono odpowiada, że nie ma czasu.

⁴⁰ K. Iwai McDonald, dz. cyt., s. 174.

⁴¹ Tamże, s. 180–181.

W *Aktach yakuzy* kobiety traktowane są w tradycyjny sposób: są albo znoszonymi w milczeniu biedę i upokorzenie matkami i żonami, albo uroczymi gejszami (a czasem prostytutkami), których towarzystwo umiła zabawę odpoczywającym pomiędzy walkami mężczyzn. W omawianych filmach występują jedynie trzy kobiety, które stanowią odstępstwo od tej zasady, a i w ich przypadku daje się odczytać, zresztą niepochlebny dla nich, schemat. Związek z każdą z tych kobiet ściąga na mężczyznę albo nieszczęście i śmierć, albo doprowadza do sprzeniewierzenia się wartościom, którymi powinien kierować się członek yakuzy. Pierwszy przykład to żona bossa Yamamoriego, drugi – Yasuko z części drugiej, trzeci – córka Sugity (późniejsza żona Tamotsu Matsumury). Pani Yamamori jest kobietą, która nie tyle trzyma męża pod pantoflem, co doskonale uzupełnia i wspiera go w jego najniższych instynktach. Jest chciwa i podstępna, oszukuje i manipuluje innymi. Jedynym jej celem jest zdobycie przez męża władzy. Drogę do tego celu postrzega nie jako walkę z otwartą przyłbicą, ale kluczenie, wymykanie się, wykorzystywanie innych i wypieranie się odpowiedzialności. Jest mistrzynią słodkich słów i przymilnych gestów. Na zawołanie płacze, krzyczy i histeryzuje. Nie ma oporów, gdy trzeba kłamać. Jednak te kłamstwa najczęściej nie służą ochronie życia, ale zgromadzeniu jeszcze większej ilości dóbr kosztem innych osób, ich wolności, a nierzadko i życia. Z biegiem czasu, gdy mąż pograża się w zalotach wobec młodych dziewcząt, odsuwa się od jego boku, jednak nieustannie czuwa nad interesami. To ona zmusza go do zachowania pozorów godności, gdy zostaje w szpitalu aresztowany przez policję, i to ona później kieruje sprawami tak, by dostawał niewielkie wyroki, w większości w zawieszeniu.

Kobietą, która równie twardo stoi przy boku wybranego przez siebie mężczyzny, jest Yasuko. O ile jednak panią Yamamori można podejrzewać o wyrachowanie i chęć posiadania władzy i pieniędzy, Yasuko jest zakochana w młodszym od siebie chłopaku. Jak wspomniałam, Yasuko jest wdową po bohaterze wojennym (najprawdopodobniej pilocie, który zginął albo podczas walki, albo w samobójczym zamachu) i siostrzenicą głowy rodziny Muraoka. Chociaż może zapewnić sobie spokojną przyszłość (tradycja nakazuje bratu zmarłego poślubienie jej i przyjęcie do swojego domu, a rodzina zmarłego to właśnie chce zrobić), woli żyć z córką samotnie i prowadzić małą restaurację dzięki życzliwości wuja. Uczucie pomiędzy nią a Yamanaką zostaje przedstawione jako miłość od pierwszego wejrzenia, która prowadzi oboje do nieszczęścia. Yasuko najpierw zostaje pozbawiona środków do życia, ponieważ wuj, dowiedziawszy się o romansie, odbiera jej restaurację i wyrzuca na bruk; by utrzymać siebie i córkę, kobieta zostaje gejszą. Kiedy wreszcie wuj zezwala na jej związek z Yamanaką, zakochani nie tylko nie mogą się pobrać, ale też wygląda to na kolejną manipulację Muraoki, w ten sposób zaskarbiającego sobie wdzięczność Yamanaki. Młody mężczyzna dla niego zabija jego przeciwnika i idzie do więzienia, skazany na dożywocie. Dowiedziawszy się, że Muraoka odesłał Yasuko do rodziny męża, Yamanaka ucieka, by zabić Muraokę. Ten jednak na czas sprowadza kobietę do domu i okłamuje Yamanakę, zmuszając go pośrednio tym samym do kolejnego zabójstwa. Pozostawiony na koniec sam sobie, Yamanaka

popęnia samobójstwo. Przebieg narracji i powiązania pomiędzy poszczególnymi wydarzeniami wskazują na to, że miłość jest dla niego zabójcza. Popycha młodego mężczyznę w objęcia Muraoki, który go bezwzględnie wykorzystuje. Oślepia go, tak że nie jest w stanie dostrzec wyrafinowania i manipulacji, a wreszcie doprowadza do utraty życia.

Kiedy analizuje się wątek miłości niszczącej bohaterów, interesujące wydaje się to, że ten sam aktor, Kinya Kitaoji, wcześniej grający rolę Yamanaki, w ostatniej części cyklu odgrywa rolę Tamotsu Matsumury, również związanego z kobietą. Piękna córka Sugity, wdowa po członku yakuzy, który tuż po ślubie zginął w wypadku samochodowym, zajmuje się księgowością klanu. Jej ojciec zostałznaczony na następcę szefa, jednak zanim zdążył przejąć władzę, został zamordowany. Córka Sugity nie tylko świetnie zarządza finansami, ale też jest piękną kobietą, która doskonale wypełnia naznaczone jej z racji płci obowiązki. W filmie nie jest powiedziane, kiedy dokładnie zaczął się jej romans z dowodzącym młodzikami Matsumurą. Jednak stopniowo, w miarę rozwoju wypadków, okazuje się, że chodziło w tym wszystkim nie tyle o namiętność i uczucia ze strony mężczyzny, co wyrachowanie. Córka Sugity jest mu potrzebna do przejścia władzy. Na tyle długo funkcjonuje w strukturach organizacji, że świetnie się we wszystkim orientuje i może stanowić doskonałe wsparcie przy neutralizowaniu potencjalnych zagrożeń. Sugerując jej, że on – jak ona – chce pomścić jej ojca, Matsumura zjednuje ją sobie. Kiedy po ślubie kobieta zaczyna wyrażać własne ambicje i plany związane z jego osobą, brutalnie każe jej się uciszyć, odkrywając swoją prawdziwą twarz. Można odnieść wrażenie, jakby Matsumura tym samym „naprawiał” błąd Yamanakiego z drugiej części cyklu. Nie daje się oslepić miłości, ale wykorzystuje miłość kobiety, która stoi bardzo wysoko w strukturach mafijnych do zdobycia władzy.

Rola kobiet w kinie japońskim w tamtym okresie była ograniczona. Jak stwierdza Satō, dominowały w nim dwa stereotypy. Po pierwsze, były to nieszczęśliwe matki, siostry lub kochanki, które poświęcały swoje życie dla dobra synów, braci i ukochanych. Wyrzekały się wszystkiego, nawet siebie, by ich wybrany mężczyzna osiągnął status, prestiż i pieniądze. Znosiły upokorzenia i poniewierkę, ciężko pracowały, posuwając się do prostytucji, byle tylko jemu było lepiej. Po drugie, na ekranie pojawiały się piękne kobiety. Przy czym ich powab był wynikiem nie tylko urody, cech fizycznych takich, jak odpowiedni kształt nosa, wielkość oczu i ust. Piękna kobieta musiała umieć zachować grację ruchów i niewzruszoną postawę we wszystkich życiowych sytuacjach, zwłaszcza wtedy, gdy rodzina traciła swój status społeczny⁴². Jednak i w pierwszym, i w drugim przypadku obowiązywał określony wzór: kobieta na zewnątrz, poza

⁴² T. Satō, *Film Heroines*, w: tegoż, *Currents in Japanese Cinema*, s. 73–99. W tym samym artykule Satō zwraca uwagę na pewną przemianę w kinie japońskim. Oto we wcześniejszych filmach, gdy bohaterka została przyłapana na zdradzie lub została zgwałcona, tradycja wymagała od niej popełnienia samobójstwa, natomiast we współczesnych mu filmach coraz częściej kobiety odstępowały od tej tradycji i żyły dalej, jakby nic się nie wydarzyło. Satō uznaje tę zmianę za milowy krok, jeśli chodzi o przemiany w kulturze i społeczeństwie japońskim.

domem, ma wydawać się słaba i zależna we wszystkim od mężczyzny. W gronie najbliższej rodziny ma natomiast dźwigać cały ciężar jej funkcjonowania. Fukasaku nie wyszedł poza ten schemat.

Niezwykle istotny dla narracji prowadzonej w analizowanym cyklu filmów, co należy podkreślić, jest sposób opowiadania. Pierwszym doświadczeniem widza jest chaos. Jest on nie tyle wynikiem skomplikowania i wielowątkowości przedstawionych zdarzeń, co stylu wizualnego i strategii narracyjnych zastosowanych przez Fukasaku. Cykl ma swojego narratora. Jest to niewidoczna postać, która pojawia się jako głos spoza obrazu na początku każdego filmu, relacjonując to, co się wydarzyło w poprzednim odcinku i wprowadzając bardzo ogólnie to, co się będzie działo. Pozwala sobie również na bardzo odważne z perspektywy początku lat siedemdziesiątych komentarze. Na przykład w trzeciej części stwierdza, że Japonia w przedstawianym okresie była areną zmagania się dwóch potężnych wywiadów: amerykańskiego i sowieckiego, a wojny gangów były wojnami zastępczymi. W części pierwszej informuje, że klany mafijne otrzymywały intratne kontrakty na usługi dla armii amerykańskiej po wybuchu wojny z Koreą. Na zakończenie każdego filmu również wypowiada komentarz, w którym podsumowuje przedstawione właśnie wydarzenia. Często jest on bezwzględny i gorzki, jak w zakończeniu drugiej części, gdy widzowi pokazany zostaje cmentarz z zaniedbanym grobem Yamanaki. Narrator mówi wówczas, że choć młody mężczyzna stał się legendą, nikt nie dba o miejsce jego pochówku. Nie ogranicza się jednak tylko do wstępów i zakończeń. Wielokrotnie w trakcie filmu przejmuje pałeczkę i referuje wydarzenia, które nie zostają pokazane na ekranie, lub/i je komentuje.

W obrazie słowom narratora często towarzyszą zdjęcia z rzeczywistych bądź przedstawionych w filmach wydarzeń. Jego wypowiedzi uzupełniają również napisy wskazujące dokładny czas i miejsce zdarzeń lub zaangażowane w nie osoby. Napisy pomagają widzowi rozeznaczyć się w postaciach i sytuacjach. Zatrzymana zostaje wówczas klatka i widz dowiaduje się, że dany mężczyzna to, na przykład, „szef rodziny Ueda, Uschido Ueda” lub „sekretarz generalny Hideo Hayakawa”. W każdej części wszystkie ważne z punktu widzenia rekonstrukcji wydarzeń osoby zostają w ten sposób wprowadzone i przedstawione. Co do zdarzeń, to sprawa jest bardziej skomplikowana: często napisy nie tylko uzupełniają, ale też powtarzają to, co zostało właśnie pokazane, mają zatem charakter redundantny. Kiedy, przykładowo, w części piątej zostaje zamordowany Terukichi Ichioka, następuje stop-klatka i pojawia się napis: „15 września 1969 zmarł Terukichi Ichioka”⁴³. Do tego poziomu narracji przynależy również otwierający film obraz atomowego grzyba oraz zamykające każdą część cyklu zdjęcia przedstawiające Kopułę Bomby Atomowej w Hiroszynie.

⁴³ Nie wiem, na ile jest to kwestia tłumaczenia, natomiast w tych napisach zaskoczyło mnie to, że informowały one, że ktoś zmarł (*died*), a nie został zamordowany, co bardziej odpowiedziałoby rzeczywistości. *Was murdered* pojawiło się może raz lub dwa razy. Oczywiście mogło to też wynikać z decyzji tłumacza, uwzględniającego swego rodzaju ekonomię czasu ekranowego. Słowo *died* jest krótsze niż zwrot *was murdered*.

W chwili kręcenia cyklu wzniesiony w 1915 roku budynek wystawienniczy z wieńczącą go kopułą był już pomnikiem wydarzeń z sierpnia 1945 roku. Jest to jeden z nielicznych budynków zachowanych w Hiroszimie po zrzuceniu bomby atomowej. Pozostał dlatego, że to właśnie nad nim zdetonowano bombę i fale powietrza, rozchodząc się, wymiotły wszystko prócz pionowych jego części i szkieletu wieńczącej go kopuły. Ten obraz, to szczegółowe przyglądanie się ruinom budowli i toczącemu się wokół życiu, to nie tylko swego rodzaju memento, to również przywołanie zdarzenia inicjacyjnego, które legło u podstaw przedstawionych w filmie wydarzeń. Fukasaku wyraźnie mówi, że bomba nie rozwiązała konfliktu, ona zmiotła wszystko. Później nastąpił chaos. Według oficjalnej historii wojsko amerykańskie zaprowadziło porządek, Fukasaku jednak ma odwagę pokazać coś innego. *Walki bez zasad* są tak wstrząsające, bo Fukasaku po prostu zestawia obrazy, całość zaś otwiera najmocniejsze zestawienie. Reżyser pokazuje grzyb atomowy, a zaraz w następnym ujęciu próbujących zgwałcić japońską dziewczynę amerykańskich żołnierzy⁴⁴. Z tej perspektywy zrozumiała wydaje się wściekłość, o której mówili wszyscy piszący na temat Fukasaku i *Akt yakuzy*.

Narrator, z jednej strony, uprawomocnia prawdziwość przedstawionych wydarzeń, z drugiej zaś, nasycy je komentarzem o charakterze interpretacyjnym. Podobnie ambiwalentny charakter mają czarno-białe zdjęcia wprowadzone w tkankę filmów. Przy pierwszym oglądzie, zwłaszcza u niewyrobionego widza, wywołują one wrażenie autentyczności, zaświadczenia o prawdziwości przedstawionych wydarzeń. Jednak rzecz jest bardziej skomplikowana, ponieważ Fukasaku rzeczywiście pokazuje zdjęcia z manifestacji, pierwsze strony gazet, ale na wielu tych zdjęciach widać aktorów odtwarzających filmowe postacie. Z tego powodu przy bliższym oglądzie status tych zdjęć jako materiałów archiwalnych zostaje podważony.

Jeszcze jedna bardzo istotna cecha omawianych filmów, dotycząca poziomu prowadzenia kamery i *mise-en-scène*, wywołuje mieszane uczucia co do statusu ontologicznego przedstawianych zdarzeń. Jeśli chodzi o *mise-en-scène*, to Fukasaku nie ułatwia widzowi sytuacji. Kiedy pokazuje poszczególne sceny, zazwyczaj biorą w nich udział więcej niż dwie postacie, nie stosuje przy tym technik, które wskazywałyby, która z postaci jest ważna (ustawienie aktorów, oświetlenie, kadrowanie). Kadry są zatłoczone, postać istotna dla zrozumienia danej sceny bywa przesłonięta innymi postaciami i niczym się specjalnie nie wyróżnia. Wrażenie tłoku jest potęgowane nie tylko prowadzeniem aktorów, ale też prowadzeniem kamery. W sytuacjach bójek, walk, pościgów i zabójstw (znacząca część filmów, a nie tylko punkty kulminacyjne, po których następuje oddech), kamera „włącza się” w akcję. Porusza się, jest prowadzona z ręki, traci ostrość, często też gubi istotnych bohaterów, „biegnie” za nimi i „upada” wraz z nimi. Bardzo często w scenach, w których ktoś zostaje zamordowany, kamera obraca się o czterdzieści pięć stopni względem osi obiektywu (jakby operator

⁴⁴ Jeżeli potraktować tę scenę metaforycznie, to Japonia została niemal zgwałcona, publicznie upokorzona przy obojętnej widowni.

kładł się na boku, a kamera śledziła jego ruch) i pozostaje unieruchomiona. W tych ujęciach akcja aranżowana jest w głąb. Na pierwszym planie widać martwe ciało lub jego fragment, na drugim toczące się życie (sceny zabójstw najczęściej rozgrywają się w miejscach publicznych: na placach, w pociągu, na ruchliwych ulicach) i oddalającego się mordercę lub grupę morderców. Punktowane jest to stop-klatką i napisem informującym, kto i kiedy umarł, oraz charakterystyczną frazą muzyczną.

Filmy Fukasaku są przepełnione przemocą. Nie jest to wyestetyzowana przemoc oparta na walkach równych sobie, bądź też nie, przeciwników, z precyzyjną choreografią ruchów i sposobem zachowania aktorów znanym z filmów kręconych wówczas na Zachodzie. Walczący przedstawiciele gangów są chaotyczni, biegają i krzyczą bez ładu i składu, ciosy padają na oślep. Krew tryska na wszystkie strony, często ochlapując obiektyw kamery. Za tym nie stoi ich godność i mistrzostwo, ale ślepa wściekłość i brak myślenia. Fukasaku nie boi się obnażyć przedstawianego świata. Młodzi członkowie gangu wyznaczeni do dokonania zbrodni często są paraliżowani przez strach i niemoc i nie tylko nie potrafią zabić, ale również nie kontrolują swojej fizjologii i zamiast strzelić, moczą spodnie. W pierwszym filmie cyklu Fukasaku nie waha się również pokazać pustki, która stoi za mafijnymi rytuałami. Kiedy Hirono, wdawszy się w bójkę, naraża honor Yamamoriego, to aby zadośćuczynić sytuacji i zażegnać potencjalny konflikt z inną rodziną, postanawia obciąć sobie palec. Nikt jednak nie wie, jak to zrobić. Jedyną osobą, która raz widziała, jak to robiono, i może cokolwiek na ten temat powiedzieć, jest kobieta, żona szefa, Yamamoriego. Kiedy wreszcie Hirono obcina palec, mężczyźni nie mogą go znaleźć (rytuał nakazuje odesłanie palca i pokajanie się), chaotycznie biegają po domu, krzyczą, piszczą, przepychają się. Wreszcie odnajdują go w kurniku, w kurzej karmie.

Z historycznego punktu widzenia Kinji Fukasaku był niezwykle twórcą. Nastawiony na ilość system produkcji wytwórni Toei nie powstrzymał go przed nadaniem filmom osobistego wymiaru. Formułę kina gangsterskiego wykorzystał w nietypowy sposób, tak z punktu widzenia systemu, jak i reżysera. Na początku lat siedemdziesiątych zrobił coś, co na szerszą skalę w kinie pojawiło się dopiero co najmniej dziesięć lat później – kręcił filmy akcji. Obnażył schemat kulturowy stojący za postrzeganiem świata społecznego poprzez pryzmat opozycji: *giri* (obowiązek) a *ninjō* (jednostkowe pragnienia). Wprawnie stosował dostępne mu środki – opowiadanie z użyciem elips, postać narratora, stylizację na dokument w sensie tradycyjnym i *cinéma vérité* oraz estetykę nowofalową – by zanurzyć widza w przedstawionym świecie i dotrzeć do niego poprzez emocje.

Bibliografia

- Kaplan D.E., Dubro A., *Yakuza: Japan's Criminal Underworld*, Berkeley 2003.
 Loska K., *Poetyka kina japońskiego*, t. 1, Kraków 2009.
 Loska K., *W świecie jakuzi – japońskie oblicze filmu gangsterskiego*, w: tegoż, *Nowy film japoński*, Kraków 2013, s. 168–199.

- Loska K., *W świecie yakuzy – japońskie oblicze filmu czarnego*, „Studia Filmoznawcze” 2010, nr 31, s. 175–188.
- McDonald Iwai K., *The “Yakuza” Film: An Introduction*, w: *Reframing Japanese Cinema*, red. A. Nolletti, Jr., D. Desser, Bloomington–Indianapolis 1992, s. 165–192.
- Mellen J., *From “Chambara” to “Yakuza”*, w: tejże, *The Waves at Genji’s Door: Japan through Its Cinema*, New York 1976, s. 113–133.
- Mes T., Sharp J., *The Midnight Eye Guide to New Japanese Film*, Berkeley, CA, 2005.
- Satō T., *The Two Leading Men in Japanese Film*, w: tegoż, *Currents in Japanese Cinema*, tłum. G. Barrett, Tokyo–New York 1987.
- Satō T., *Film Heroines*, w: tegoż, *Currents in Japanese Cinema*, tłum. G. Barrett, Tokyo–New York 1987, s. 73–99.
- Schilling M., *The Yakuza Movie Book: A Guide to Japanese Gangster Films*, Berkeley, CA, 2008.
- Standish I., *Myth and Masculinity in the Japanese Cinema: Towards a Political Reading of the “Tragic Hero”*, Richmond 2000.
- Tucker R.N., *Japan: Film Image*, London 1973.
- Wright W., *Six Guns and Society*, Berkeley 1977.

Streszczenie

Autorka artykułu analizuje cykl pięciu filmów *Akta yakuzy* w reżyserii Kinjiego Fukasaku, wprowadzonych na ekrany w latach 1973–1974, uznawanych za jedno z największych osiągnięć tradycyjnego japońskiego kina gangsterskiego. Celem analizy jest wskazanie wewnętrznego napięcia pomiędzy tradycją a nowoczesnością, uwidaczniającego się w poszczególnych częściach *Akt yakuzy*. Wynika ono nie tylko z odmiennego podejścia do reguł gatunkowych *ninkyō eiga*, ale również wprowadzenia elementów realizmu. Bliższe przyjrzenie się głównemu bohaterowi, postaciom kobiecym oraz stylowi wizualnemu pozwala naświetlić owo wewnętrzne napięcie.

Swan Song of Traditional Japanese Gangster Cinema: Kinji Fukasaku’s *The Yakuza Papers*

Summary

The author of the article analyses a series of five movies entitled *The Yakuza Papers*, directed by Kinji Fukasaku. The movies were released between 1973 and 1974 and were treated as one of the greatest achievements of traditional Japanese gangster cinema. The objective of the analysis is to identify an internal tension between the traditional and the modern, which is visible in different parts of the series. It results not only from a different approach to the rules of *ninkyō eiga* employed by Fukasaku, but also from the introduction of elements of realism into the movies. A closer look at the main protagonist, female characters and visual style helps to highlight this internal tension, which is characteristic of the whole cycle.

Agnieszka Kiejziewicz

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
Uniwersytet Jagielloński

Awangarda 2.0. Obecność artystów niezależnych w Internecie na przykładzie japońskich twórców filmów eksperymentalnych

Słowa kluczowe: kino eksperymentalne, Japonia, film japoński, komunikacja w Internecie, Collective [+], awangarda

Key words: experimental cinema, Japan, Japanese film, communication in the Internet, Collective [+], avant-garde

Wstęp

Wkraczanie nowych mediów w kolejne sfery życia społecznego, a co za tym idzie, ich obecność także w świecie kultury, w XXI wieku stało się codziennością. Internet jako platforma wymiany myśli i dzielenia się zasobami, a także kompendium informacji tematycznych zyskał status miejsca oferującego szeroki dostęp do wiedzy eksperckiej, wcześniej nieosiągalnej dla tak dużego spektrum odbiorców.

Swoje miejsce w Sieci zyskała również sztuka, a podział na dzieła kultury wysokiej, treści popkulturowe oraz działania niezależne uległ zatraceniu pod wpływem haseł egalitarnego dostępu do informacji i postępującej digitalizacji. Jedyne kryterium pojawienia się danego zasobu w formie cyfrowej stała się nie jego klasyfikacja, a możliwość udostępnienia z zachowaniem obwarowań prawa autorskiego¹. O ile zamieszczeniu w Sieci kanonicznych dzieł wielkich mistrzów malarstwa, literatury czy filmu w celach edukacyjnych i rozrywkowych towarzyszy powszechna akceptacja, to masowe upowszechnianie dokonań artystów awangardowych, których domeną zawsze było docieranie do wąskich kręgów odbiorców, nadal wydaje się kontrowersyjne. Warto jednak zauważyć, że dążenie artystów niezależnych do poruszenia szerokich kręgów widzów i/lub słuchaczy nie jest niczym nowym ani też nie występuje przeciwko postulatom filmowego undergroundu. Już twórcy Wielkiej Awangardy zachwycali się dynamiką rozwoju cywilizacji przemysłowej oraz przystępnością kina jako medium umożliwiającego poruszanie także widzów niewyedykowanych. Ponadto postulowane przez twórców tamtych czasów występowanie przeciwko tradycji odbywało się za pomocą zapożyczeń form funkcjonujących w kulturze głównego

¹ P. Aigrain, *Dzielenie się. Kultura i gospodarka epoki Internetu*, tłum. W. Pędzich, Warszawa 2012, s. 42–107.

nurtu². Dlatego też, porównując fascynacje i działania artystów z początku XX wieku z internetową aktywnością nowego pokolenia eksperymentatorów, można zauważyć, że współczesne media oferują wspaniałe możliwości kontynuacji oraz reinterpretacji wcześniejszych postulatów.

Internet okazał się nowym polem praktycznego zastosowania awangardowych założeń, a także podjęcia próby przekazania szerokiemu gronu użytkowników treści trudniejszych w odbiorze, różnych od popularnych form rozrywkowych. Pojawienie się artystów niszowych w środowisku cyfrowym doprowadziło do wytworzenia dwóch form komunikacji nowatorskich w przypadku sztuk eksperymentalnych. Z jednej strony, na fali rozkwitu ruchów fanowskich, wzorowanych na tych związanych z kulturą popularną, nastąpił rozwój platform udostępniania dzieł awangardowych, przenoszących narzędzia porozumiewania się miłośników popkultury na grunt niezależny. Takie dzielenie się zasobami przez samych zainteresowanych twórczością niszową oraz nowe formy komunikacji fanów nurtu pozwalają budować ogólnoswiatową społeczność. W kontekście popularyzacji filmowych form niezależnych jest to zjawisko dotąd niespotykane. Transfer przywołanych treści pełni także rolę edukacyjną i przyczynia się do rozwoju badań akademickich, oferując dostęp do dzieł zagranicznych bez potrzeby odbywania dalekich podróży, dzięki czemu możliwe jest popularyzowanie nawet tak niszowych form, jak najnowszy japoński film eksperymentalny. Drugi sposób komunikacji rozwinął się na linii artysta – widz. Wzorem autorów popularnych twórcy niezależni, szukając kontaktu z odbiorcą poprzez publikowanie w Internecie nie tylko swojej sztuki, ale również komentarzy i impresji, aktywnie korzystają z blogosfery oraz portali społecznościowych.

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie sposobu pojawiania się treści związanych z filmem niezależnym w Internecie, co następuje poprzez działania ruchu fanowskiego oraz komunikaty wysyłane przez samych artystów. Temat został opracowany na podstawie analizy portali, blogów oraz stron internetowych, zarówno prowadzonych przez fanów, jak i administrowanych przez reżyserów. Z uwagi na szeroki zakres dostępnego materiału badawczego analiza została zawężona do dokonań twórców japońskiego filmu eksperymentalnego, którzy przodują w kreatywnym wykorzystaniu Internetu w celach promocyjnych, opracowując coraz nowsze, często zaskakujące sposoby na poszerzanie dostępu do sztuki awangardowej w Sieci.

Komunikacja fanów. Zasoby internetowe dla koneserów niszowych form audiowizualnych

Analizę współczesnego kształtu komunikacji fanów dzieł eksperymentalnych i awangardowych warto rozpocząć od podkreślenia, że celem nawiązywania przez nich interakcji jest szeroko pojęta wymiana, niekoniecznie wiążąca

² R.W. Kluszczyński, *Film i Wielka Awangarda*, w: *Film awangardowy w Polsce i na świecie*, red. R.W. Kluszczyński, Łódź 1989, s. 14–15.

się z wymianą konkretnego dzieła w formie materialnej lub cyfrowej. Rozpowszechnianiu może podlegać również informacja. Sam proces udostępniania zasobów i jego znaczenie społeczne analizuje Lawrence Lessig, opisując w swojej książce *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitały w hybrydowej gospodarce*³ dwa systemy ekonomiczne, dla których Sieć jest polem ścierających się wpływów: gospodarkę komercyjną i gospodarkę dzielenia się. Autor zauważa, że głównym wyznacznikiem funkcjonowania tej drugiej jest fakt, że „dostęp do niej nie reguluje cena, lecz skomplikowany zbiór relacji społecznych”⁴, co można z powodzeniem odnieść do mechanizmów definiujących zjawisko wymiany wśród fanów niszowych form audiowizualnych. Jak zauważa L. Lessig, internetowe gospodarki dzielenia się, wśród których najpopularniejszym przykładem jest Wikipedia, opierają się na tym, że „ludzie dokładają się do dobra wspólnego poprzez produkt uboczny czegoś, co i tak chcą robić”⁵.

Przykładem serwisu działającego na przywołanych powyżej zasadach udostępniania treści awangardowych jest UbuWeb, zarejestrowany jako organizacja non-profit⁶. Strona powstała w 1996 roku, początkowo odgrywając rolę repozytorium treści audiowizualnych, aby dzięki pracy wolontariuszy rozrosnąć się do rozmiarów największego zbioru treści awangardowych w Internecie. Co istotne, administratorzy serwisu zaznaczają, że ich przedsięwzięcie nie potrzebuje żadnych metod wsparcia pieniężnego czy zewnętrznego sponsoringu. Redaktorzy podkreślają również, że serwis nie będzie nigdy reklamowany w celu uzyskania większej popularności. Istotny wydaje się fakt, że wszystkie treści znajdujące się w bazie są darmowe, przy czym w kontekście praw autorskich twórcom przyświeca określony kodeks postępowania:

Jeśli nakład czegoś jest wyczerpany, uważamy, że [udostępnianie] jest w porządku. Jeśli coś jest w druku, jednakże jest absurdalnie drogie lub trudne do uzyskania, spróbujemy się tym zająć. Jednakże jeśli coś jest w druku i dostępne dla wszystkich, nie ruszymy tego. Ostatnią rzeczą, którą chcemy zrobić, jest zabieranie i tak skromnych środków z kieszeni osób wypuszczających na rynek słabo sprzedające się dzieła awangardowe. UbuWeb funkcjonuje jako centrum dystrybucji dla trudnych do znalezienia, o wyczerpanym nakładzie i ukrytych materiałów, przesyłanych cyfrowo na stronę internetową. [...] Jeśli wydanie jakiegoś dzieła zostanie wznowione, natychmiast usuniemy je z naszej strony. Także jeśli artysta odnajdzie swoje materiały zamieszczone na UbuWeb bez pozwolenia i będzie chciał ich usunięcia, prosimy o taką informację. W większości przypadków spotykamy się jednak z pozytywną reakcją artystów, którzy dowiadują się, że ktoś dba o ich dzieła i prezentuje je w odpowiednim kontekście. Jak zawsze jesteśmy otwarci na kolejne prace. Spójrzmy prawdzie w oczy,

³ L. Lessig, *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitały w hybrydowej gospodarce*, tłum. R. Próchniak, Warszawa 2009, s. 121–177. W dalszej części rozważań Lessig opisuje również gospodarki hybrydowe, których funkcjonowanie nie jest bezpośrednio powiązane z tematyką niniejszego artykułu, dlatego autorka zdecydowała o ich pominięciu.

⁴ Tamże, s. 147.

⁵ Tamże, s. 157.

⁶ UbuWeb, [online] <<http://www.ubuweb.com/>>, dostęp: 2.06.2016.

jeśli posiadalibyśmy pozwolenie od każdego [kto zamieszcza swoje dzieła] na UbuWeb, nie byłoby UbuWeb⁷.

Dzielenie się treściami awangardowymi oraz tworzenie społeczności skupionej na poszerzaniu swojej wiedzy związanej z preferowanym tematem opiera się w przypadku serwisu UbuWeb na działaniach koordynowanych przez ekspertów zajmujących się awangardą (na stronie internetowej serwisu podają oni swoje dane). Komunikacja w opisywanej grupie opiera się na zgłaszaniu zapotrzebowania na poszukiwany materiał przez fanów. Można tego dokonać poprzez portal społecznościowy Twitter, gdzie UbuWeb posiada swoje konto. Autorzy również sami wyszukują nowości i aktywnie o nich informują, nieustannie wzbogacając zbiory. Jako kanału komunikacyjnego używają też założonego przez siebie radia internetowego (UbuWeb Radio Stream). Serwis oferuje także dzieła twórców japońskich, wśród których warto zwrócić uwagę na ogromny zbiór niedostępnych nigdzie indziej dokonań Toshio Matsumoty oraz Shujiego Terayamy.

UbuWeb jest platformą ogólnodostępną – nie ma potrzeby logowania się, a zasoby pojawiają się w otwartym dostępie, co dowodzi, że społeczność odbiorców awangardy nie próbuje podkreślić swojej elitarności, tym bardziej realizując przywołane wcześniej postulaty Wielkiej Awangardy. Inaczej było w przypadku serwisu Surrealmoviez.info, zamkniętego w 2012 roku. Założeniem jego twórców było, podobnie jak w przypadku UbuWebu, tworzenie przepastnego archiwum niezależnych dzieł audiowizualnych. Jednakże „Surreal”, promujący wszystko, co stało w opozycji do filmowego mainstreamu, po pewnym czasie ograniczył dostęp do swoich archiwów, a wejście na stronę wymagało specjalnego zaproszenia, wysłanego przez jednego z członków społeczności. Wkrótce też serwis przestał istnieć, niedługo po tym, jak dysponenci serwisu RapidShare, z którego narzędzi korzystali członkowie Surrealmoviez.info, zmienił zasady pobierania i udostępniania plików⁸.

Filmoznawca Rafał Syska pisze o bazach kreowanych przez fanów w kontekście zjawiska określanego mianem kinofilii 2.0. Promowanie niszowych form audiowizualnych odbywa się w tym przypadku za pomocą nowych technologii (portali społecznościowych, blogów i baz danych), co jest głównym wyznacznikiem nowej kinofilii. W związku z tym równocześnie zmniejsza się znaczenie dawnych form komunikacji fanów, takich jak dyskusyjne kluby filmowe oraz prasa drukowana⁹. Autor *Filmowego neomodernizmu* proponuje czytelnikowi krótki przegląd sposobów działania różnych internetowych archiwów filmowych, zestawiając ze sobą bazy oferujące obrazy popularne z przywołanym wyżej „Surrealem”. Analizując to zestawienie, można zauważyć, że gdy serwisy głównego nurtu, oferujące szeroki zakres nieselekcjonowanego materiału, balansują na granicy legalności i naruszania praw autorskich, bazy awangardowe zdają się

⁷ Tamże, *Frequently Asked Questions*, [online] <<http://www.ubu.com/resources/faq.html>>, dostęp: 2.06.2016 (jeśli nie podano inaczej, cytaty ze źródeł obcojęzycznych podaję w tłumaczeniu własnym – A.K.).

⁸ R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, Kraków 2014, s. 171–172.

⁹ Tamże, s. 166–167.

funkcjonować według przyjętego przez twórców kodeksu¹⁰. W tym przypadku pojawia się pytanie o to, czy tworzenie kodeksów postępowania jest związane z większą wrażliwością fanów niszowych form na sytuację autora dzieła, zarabiającego niewielki procent tego, co przypada w udziale twórcom głównego nurtu. Niewątpliwie w model komunikacji fanów kina niezależnego wpisuje się podkreślanie szacunku dla reżyserów otwartych na bliskie relacje z odbiorcami ich dzieł, prowadzące do uwrażliwienia na tworzenie, szeroko pojmowanych, „dobrych praktyk” udostępniania treści.

Zanurzenie w cyberprzestrzeni. Jak młodzi eksperymenci budują swoją popularność

Jak zauważył Vuk Cosic w wywiadzie z 1997 roku, współcześni artyści wykorzystujący w swojej pracy nowe media są „idealnymi dziećmi Duchampa”¹¹. Ich sztuka doskonale realizuje postulaty „ojca nurtu”, łącząc dematerializację, przywłaszczenie elementów kultury popularnej oraz efemeryczność dzieł zamieszczonych w środowisku wirtualnym¹². Wśród światowych społeczności twórców zajmujących się sztuką niezależną warto poświęcić uwagę artystom japońskim. Wschodni eksperymenci w doskonały sposób łączą popularne metody komunikacji z fanami z unikalnością swojej sztuki, czyli umiejętnym powiązaniem awangardy i nowych mediów poprzez zastosowanie wspomnianego powyżej przywłaszczenia.

Odbiorców już nie dziwi fakt posiadania przez artystów stron internetowych funkcjonujących jak wirtualne portfolia i wizytówki, pozwalających na pierwszy kontakt ze stylem twórcy. W tym przypadku pojawia się pytanie o to, co artysta pragnie przekazać przez samą budowę swojej strony internetowej. Przywołując jako przykład działania zachodniej grupy BOCA (Bozeau Ortega Contemporary Arts), Ginger Scott stwierdza, że strony internetowe artystów często przypominają galerie sztuki. Biała szata graficzna, imitująca czystą przestrzeń wystawową, wśród której umieszczone są zdjęcia i instalacje audiowizualne, odwołujące się z kolei do monitorów spotykanych w galeriach – te wszystkie zabiegi zapraszają widza do „przechadzki” po wystawie bez opuszczania domu¹³. Jednym

¹⁰ Por. tamże, s. 171. Rafał Syska w swojej książce przywołuje także kodeks, który widniał na stronie Surrealmoviez.info: „Społeczność serwisu Surrealmoviez chroni i udostępnia filmowe skarby, katalogując ich źródła zdeponowane w całej sieci. Naszym celem jest być jak najdalej od mainstreamu i wspierać z całych sił kino eksperymentalne, surrealne, niezależne, artystyczne i ekstremalne [...]. Pamiętaj, że bez twojego wsparcia żaden stary film nie będzie odrestaurowany, a żadne nowe nie będą realizowane. Jeśli więc spodobał ci się jakiś film, powinieś go KUPIĆ!” ([online] <www.surrealmoviez.info/news.php>, dostęp: 1.09.2013).

¹¹ T. Baumgärtel, *Art Was Only a Substitute for the Internet: Interview with Vuk Cosic*, [online] <<http://www.heise.de/tp/artikel/6/6158/1.html>>, dostęp: 4.06.2016.

¹² G. Scott, *Duchamp's Ideal Children: Internet Art, the Avant-Garde and the Ready-made*, [online] <<http://poool.info/duchamps-ideal-children-internet-art-the-avant-garde-and-the-ready-made/>>, dostęp: 4.06.2016.

¹³ Tamże.

z japońskich twórców odwołujących się do estetyki galerii sztuki jest Tomonari Nishikawa. Jego strona internetowa została podzielona na trzy obszary (film, video i instalacje), oznaczone logotypami przypominającymi różne rozmieszczenie ścian w przestrzeni wystawienniczej¹⁴. Podobne rozwiązania preferuje także zajmujący się eksperymentami z tworzywem filmowym Shinkan Tamaki¹⁵ oraz Ai Hasegawa¹⁶, poruszająca problematykę rodzicielstwa i futurystycznych wizji międzygatunkowej prokreacji.

Drugi rodzaj projektów stron internetowych możliwy do wyróżnienia wśród prezentacji japońskich eksperymentatorów opiera się na wkomponowaniu w szablon (*layout*) wybranego dzieła (lub kilku z nich) w ten sposób, że odwiedzający od razu ma sposobność zapoznania się ze stylem artysty. Przykładem może być witryna Takashiego Makiny¹⁷. Twórca ten za główny cel swojej sztuki obrał próbę zachęty widza do kontemplacji istoty istnienia, co ma nastąpić poprzez obserwację interaktywnych obrazów wygenerowanych komputerowo, wielobarwnych supernowych. Głównym motywem jego strony jest kadr z filmu *Phantom Nebula* (2014)¹⁸, prezentujący obraz utrzymanej w ciemnych tonacjach galaktyki. Takie rozwiązanie przyjęła również Rei Hayama, zajmująca się popularyzacją japońskiego eksperymentu audiowizualnego i współtworząca z Makino grupę Collective [+]¹⁹. Artystka zgłębia zagadnienie relacji między człowiekiem i środowiskiem naturalnym. Jej strona główna prezentuje grafikę ze zbliżeniem na cień owada rzucony na kamienie w kolorach ziemi, co doskonale oddaje ducha twórczości reżyserki.

Strony internetowe japońskich autorów nie tylko stanowią wizytówki ich dokonań, ale również służą promocji projektów pobocznych, które mogą trafić do szerszego kręgu odbiorców po wspomnieniu o nich w dodatkowych zakładkach. W ten sposób Kazuhiro Goshima²⁰ reklamuje działalność swojej firmy Galactic Visions²¹, pod której szyldem tworzy, wykonując projekty audiowizualne (także komercyjne) dla klientów indywidualnych. O ciekawym działaniu pobocznym informuje za pomocą swojej strony również Rei Hayama, odsyłając odwiedzającego do serwisu społecznościowego Facebook, gdzie prowadzi projekt Urban

¹⁴ T. Nishikawa, *Tomonari Nishikawa*, [online] <<http://www.tomonarinishikawa.com/>>, dostęp: 6.06.2016.

¹⁵ S. Tamaki, *shinkantamaki.net*, [online] <<http://shinkantamaki.net/>>, dostęp: 6.06.2016.

¹⁶ A. Hasegawa, *Ai_Hasegawa. Expand the Future*, [online] <<http://aihasegawa.info/>>, dostęp: 6.06.2016.

¹⁷ T. Makino, *Makino Takashi*, [online] <<http://makinotakashi.net/>>, dostęp: 7.06.2016.

¹⁸ *Phantom Nebula*, reż. T. Makino, Japonia 2014.

¹⁹ Grupa Collective [+] również posiada swoją stronę internetową, utrzymaną w stylu „galeryjnym”, na której są zamieszczane informacje o planowanych pokazach czy wydanych publikacjach; znajduje się tam także archiwum działalności kolektywu. Zob. Plus, *Plus Screening*, [online] <<http://plusscreening.org/>>, dostęp: 7.06.2016.

²⁰ K. Goshima, *Kazuhiro Goshima*, [online] <http://www.goshiman.com/hp/01news_e.html>, dostęp: 7.06.2016.

²¹ Tenże, *Galactic Visions*, [online] <http://www.goshiman.com/hp/05gv_e.html>, dostęp: 7.06.2016.

Bird's Language²² [Język miejskich ptaków]. Autorka zamieszcza tam zdjęcia i filmy z rejestracją niecodziennego zachowania ptaków konfrontujących swoje instynkty z ograniczeniami nowoczesnej przestrzeni miejskiej.

Poza kreowaniem archiwów swojej twórczości i jednostronną komunikacją z odbiorcą poprzez strony internetowe nowe pokolenie przedstawicieli japońskiej awangardy dostrzegło również potrzebę wejścia w dialog z widzami. Dialog ten odbywa się dzięki portalom społecznościowym oraz blogom, na których udostępniana jest opcja pozostawienia komentarza przez odwiedzającego. Twórcą zapraszającym fanów do obserwacji swojej codzienności jest przywołany wcześniej Shinkan Tamaki. Artysta koresponduje z odbiorcami za pośrednictwem Facebooka oraz dzieli się swoimi impresjami na Twitterze, chętnie odpowiadając na wszystkie pytania lub wymieniając uprzejmości. Warto dodać, że reżyser form audiowizualnych nie tylko publikuje informacje związane ze swoją twórczością, ale także dzieli się zdjęciami z prywatnych wypraw turystycznych²³.

Bezpośrednia komunikacja z odbiorcą wywiera pozytywny wpływ zarówno na potrzeby fanów, jak i na kreowanie rozpoznawalnej medialnie postaci artysty. Jak podkreślają w swoich badaniach nad społeczną rolą Internetu Joke Beyl i Joke Bauwens, obecnie widzowi nie wystarczy sam odbiór dzieła. Obserwator, poprzez komentarze i aktywną krytykę, staje się współautorem sztuki, a manifestując swoją obecność, wpływa na efekt pracy artysty²⁴. Dzięki udostępnieniu przez reżysera otwartych kanałów komunikacyjnych poczucie wspólnoty twórczej odbiorcy z artystą jest większe niż w czasach klasycznych mediów masowych, kiedy to ten pierwszy przyjmował rolę pasywną, z góry narzuconą²⁵. Nowa japońska sztuka eksperymentalna, której sensem istnienia, jak mówi Takashi Makino, jest „ratowanie japońskiej kinematografii i przekazanie widzowi nowych wartości”²⁶, już w swym programie zakłada dialog. W związku z tym założeniem zaproszenie fana do życia twórcy, wysłane przez samego twórcę dzięki portalom internetowym, jest z jednej strony nowym sposobem na wzmocnienie przekazu dzieła, z drugiej natomiast sposobem na rozwijanie postulatu „interaktywności” japońskiego eksperymentu audiowizualnego. Oczywiście nie można pominąć zagadnienia autopromocji artystów poprzez wykorzystanie popularnych portali. Wkroczenie w obszar Internetu, odwiedzanego przez miliony użytkowników śledzących wzajemną aktywność, daje szansę dotarcia niszowej sztuki z Kraju Kwitnącej Wiśni do najdalszych zakątków świata.

Na uwagę zasługuje również proces udostępniania japońskich filmów eksperymentalnych w Sieci, co robią zarówno artyści, jak i fani. Umieszczenie

²² R. Hayama, *Urban Bird's Language*, [online] <<https://www.facebook.com/ublmov>>, dostęp: 7.06.2016.

²³ S. Tamaki, *Shinkan Tamaki*, [online] <<https://www.facebook.com/shinkantamaki?fref=ts>>, dostęp: 7.06.2016.

²⁴ J. Beyl, J. Bauwens, *Artist Meets Audience: Understanding the Social Meaning of Art on the Internet*, „The University of Melbourne Refereed E-Journal” 2010, vol. 1, nr 5.

²⁵ Tamże.

²⁶ S8cinema, *Presentación Colectivo [+] Tokyo. Takashi Makino, Rei Hayama, Shinkan Tamaki*, [online] <<https://www.youtube.com/watch?v=S-UWJRVu77c>>, dostęp: 6.06.2016.

dzieła audiowizualnego w popularnym serwisie doskonale wypełnia postulat dematerializacji, wspomniany wcześniej w kontekście Wielkiej Awangardy²⁷. Realizując potrzebę pozbycia się namacalnego nośnika i tym samym dążąc do unieśmiertelnienia swojego filmu, eksperymentatorzy chętnie kreują indywidualne bazy dzieł, udostępniając gotowy materiał na Youtube.com czy Vimeo. Stałym bywalcem pierwszego serwisu jest Takashi Makino, natomiast Vimeo stał się wirtualną galerią dla Shinkana Tamakiego oraz Tomonariego Nishikawy. Na bieżąco zapraszają oni fanów do oglądania (i oceniania) najnowszych projektów.

Innym, nowym na gruncie sztuki niezależnej zjawiskiem jest produkcja trailerów reklamujących filmowe eksperymenty. Taka forma promocji dotyczy głównie dzieł będących częścią performansu lub większej instalacji, niemożliwych do docenienia na płaskim ekranie, bez osobistego uczestnictwa w pokazie. Także filmy przeznaczone do rozpowszechniania na trwałym nośniku są zapowiadane w formie skrótu charakterystycznych sekwencji, co ma stanowić zachętę do zakupu. W ten sposób reklamuje swoje filmy Kazuhiro Goshima, artysta zgłębiający zagadnienie egzystencji jednostki w zmodernizowanej, sterylnej przestrzeni miejskiej²⁸. Przykład może stanowić *Different Cities* (2006)²⁹, najdłuższy film artysty, promowany dzięki doskonale dopracowanemu trailerowi zamieszczonemu na Youtube.com³⁰.

W proces udostępniania materiałów na wspomnianych serwisach są zaangażowani również fani, publikujący samodzielnie nagrane filmowe zapisy pokazów, wystaw i instalacji. Warto zauważyć, że działalność odbiorców nie jest postrzegana przez artystów jako naruszenie praw autorskich. Co więcej, oddolna popularyzacja japońskiego eksperymentu wydaje się cieszyć twórców, doceniających taką formę promocji. Sledząc zamieszczone w popularnych serwisach filmy, można zauważyć, że pozostają one dostępne przez wiele lat, a autorzy nie zgłaszają żadnych roszczeń w stosunku do fanów publikujących te materiały.

Zakończenie

Opisywane w niniejszym artykule zjawisko interakcji twórców eksperymentalnych z odbiorcami, możliwe dzięki dostępności i wszechobecności Internetu, wymyka się jednoznacznej ocenie i klasyfikacji. Z jednej strony, podążając za optymistyczną filozofią, której autorem jest Derrick de Kerckhove, i jego postrzeganiem digitalizacji jako kroku ku nowemu kolektywizmowi³¹, można

²⁷ G. Scott, dz. cyt.

²⁸ J. Vacheron, *Kazuhiro Goshima: After the Metabolic Cities*, w: *12th Biennial of Moving Images in Geneva*, red. P. Stohler, Genève 2012, s. 42–43.

²⁹ *Different Cities*, reż. Kazuhiro Goshima, Japonia 2006.

³⁰ K. Goshima, *Different Cities (preview)*, [online] <https://www.youtube.com/watch?v=C-GhXHN_iZcQ>, dostęp: 7.06.2016.

³¹ D. Mersch, *Teorie mediów*, tłum. E. Krauss, Warszawa 2010, s. 127–128.

stwierdzić, że Sieć jest miejscem pełnej realizacji postulatów twórców Wielkiej Awangardy. Sztuka współistniejąca w przestrzeni galerii oraz w Internecie staje się ogólnodostępna, a bariery językowe czy odległościowe tracą znaczenie, umożliwiając nieograniczoną wymianę myśli między artystami i odbiorcami. Z drugiej jednak strony, wykorzystanie mediów masowych w celu popularyzacji sztuki eksperymentalnej powoduje przemieszanie treści i często pojawiający się problem odróżnienia sztuki niezależnej od twórców amatorskich, na co zwracał uwagę już Andrew Keen w *Kulcie amatora*³². Przywołani powyżej japońscy twórcy potrafią w doskonały sposób wykorzystać nowe medium w celach promocyjnych, nieustannie rozszerzając dostępność treści awangardowych. Obrany model bezpośredniej komunikacji z odbiorcą tworzy między nim a japońskimi artystami unikalną więź. Jej podstawą jest system wzajemnych zależności, w którym zainteresowanie i aktywność widza odgrywa kluczową rolę.

Bibliografia

- Aigrain P., *Dzielenie się. Kultura i gospodarka epoki Internetu*, tłum. W. Pędzich, Warszawa 2012.
- Baumgärtel T., *Art Was Only a Substitute for the Internet: Interview with Vuk Cosic*, [online] <<http://www.heise.de/tp/artikel/6/6158/1.html>>, dostęp: 4.06.2016.
- Beyl J., Bauwens J., *Artist Meets Audience: Understanding the Social Meaning of Art on the Internet*, „The University of Melbourne Refereed E-Journal” 2010, vol. 1, nr 5.
- Castells M., *Galaktyka Internetu. Refleksje nad Internetem, biznesem i społeczeństwem*, tłum. T. Hornowski, Poznań 2003.
- Keen A., *Kult amatora. Jak Internet niszczy kulturę*, tłum. M. Bernatowicz, Warszawa 2007.
- Kluszczyński R.W., *Film i Wielka Awangarda*, w: *Film awangardowy w Polsce i na świecie*, red. R.W. Kluszczyński, Łódź 1989, s. 9–65.
- Lessig L., *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitły w hybrydowej gospodarce*, tłum. R. Próchniak, Warszawa 2009.
- Mersch D., *Teorie mediów*, tłum. E. Krauss, Warszawa 2010.
- Scott G., *Duchamp's Ideal Children: Internet Art, the Avant-Garde and the Readymade*, [online] <<http://pooool.info/duchamps-ideal-children-internet-art-the-avant-garde-and-the-readymade/>>, dostęp: 4.06.2016.
- Syska R., *Filmowy neomodernizm*, Kraków 2014.
- UbuWeb, [online] <<http://www.ubuweb.com/>>, dostęp: 2.06.2016.
- Vacheron J., *Kazuhiro Goshima: After the Metabolic Cities*, w: *12th Biennial of Moving Images in Geneva*, red. P. Stohler, Genève 2012, s. 42–43.

Streszczenie

Celem autorki niniejszego artykułu jest analiza zjawiska obecności artystów niezależnych w Internecie, a co za tym idzie, wytworzenia nowych form komunikacji pomiędzy odbiorcami i twórcami. Przykładem badawczym uczyniono społeczność japońskich reżyserów filmów eksperymentalnych, którzy przodują w adaptowaniu nowego medium do swoich potrzeb. W pierwszej części pracy opisano komunikację fanów awangardy, dzielących się zasobami na podstawie przyjętych przez siebie kodeksów postępowania.

³² A. Keen, *Kult amatora. Jak Internet niszczy kulturę*, tłum. M. Bernatowicz, Warszawa 2007.

Drugą część artykułu stanowi omówienie sposobu, w jaki artyści nawiązują dialog z widzami, podejmując działania prowadzące do popularyzacji niszowych form sztuki audiowizualnej.

Avant-garde 2.0: The Appearance of the Independent Artists on the Internet Based on the Example of the Japanese Experimental Filmmakers

Summary

The aim of the author of this article is to analyse the topic of the appearance of independent artists on the Internet, and the related emergence of new forms of communication between the viewers and the creators. As a case study of this article, Japanese experimental filmmakers were chosen, because it can be observed that they are the world leaders in adapting a new medium to their needs. In the first part of this article, the author describes communication between the fans of the experimental films, who share data, not only to gain profit, but also to make unique statements about the codes they choose to adapt. The second part of this article is a study of the way the artists communicate with their followers by popularizing their niche audiovisual art.

Autorzy

Authors

Sławomir Bobowski – dr hab., prof. Uniwersytetu Wrocławskiego. Polonista i filmoznawca zatrudniony od wielu lat w Instytucie Filologii Polskiej UW. Jego zainteresowania od pewnego czasu zmięrzają ku fuzji filmoznawstwa z refleksją o kulturze, zwłaszcza z antropologią kulturową. Autor m.in. książek: *Dyskurs filmowy Zanussiego* (Wrocław 1996), *W poszukiwaniu siebie. Twórczość filmowa Agnieszki Holland* (Wrocław 2001), *Między świętością a potępieniem. Martin Scorsese i religia* (Wrocław 2007), *Nie tylko przygoda. Polskie powieści indiańskie dla młodzieży w perspektywie etnologicznej* (Wrocław 2012) oraz *Western i Indianie. Filmowe wizerunki rdzennych Amerykanów w kinie amerykańskim do końca lat siedemdziesiątych XX wieku* (Wrocław 2015). Od wielu lat jest redaktorem rocznika „Studia Filmoznawcze”.

Elżbieta Durys – dr hab., prof. na Wydziale Studiów Międzynarodowych i Politologicznych Uniwersytetu Łódzkiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół kina narodowego i transnarodowego, feministycznych teorii filmowych i kina kobiecego, kina amerykańskiego, teorii krytycznych. Opublikowała dwie monografie: *Mieliśmy tu mały problem... O twórczości Johna Cassavetes* (Kraków 2009) oraz *Amerykańskie popularne kino policyjne w latach 1970–2000* (Łódź 2013). Współredaktorka czterech tomów poświęconych kinu amerykańskiemu oraz tematyce gender.

Alicja Helman – prof. dr hab. Teoretyk i historyk filmu, emerytowana profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. Obecnie wśród jej zainteresowań dominują związki między filmem a innymi sztukami, zwłaszcza literaturą i muzyką. Autorka wielu książek i rozpraw, m.in. *O dziele filmowym* (Kraków 1970), dwutomowej *Historii semiotyki filmu* (Warszawa 1991–1993) oraz większości haseł dziewięciotomowego *Słownika pojęć filmowych* (Wrocław 1991–1998). Redagowała liczne prace zbiorowe i antologie. W ostatnich latach opublikowała cztery monografie: Luchina Viscontiego (*Urok zmięrzchu*, Gdańsk 2001), Carlosa Saury (*Ten smutek hiszpański*, Kraków 2005), Zhanga Yimou (*Odcienie czerwieni*, Gdańsk 2010) i Chena Kaige (*Ścieżkami utraconego czasu*, Gdańsk 2012). Przygotowuje monografię twórczości filmowej Tiana Zhuangzhuanga.

Agnieszka Kiejziewicz – mgr, doktorantka w Instytucie Sztuk Audiowizualnych na Uniwersytecie Jagiellońskim. Zainteresowaniami naukowymi obejmuje film japoński i inne sztuki audiowizualne rozwijające się w Kraju Kwitnącej Wiśni. Pisała o religii shinto w dziełach kinematografii oraz japońskim niezależnym kinie cyberpunkowym. Obecnie zgłębia zagadnienia związane z awangardą filmową oraz nowym eksperymentem wizualnym, docierając do jeszcze nieopisanych dokonań młodych japońskich twórców po 2000 roku. W sztuce eksperymentalnej poszukuje nowatorskich form wyrazu, świeżego spojrzenia artystów na aktualne problemy społeczne oraz bada odniesienia do klasyki awangardy japońskiej i światowej. Jej poszukiwaniom nieprzerwanie towarzyszy skupienie na tematyce transgresji cielesnych i roli nowych technologii w życiu jednostki.

Marek Lis – ks. dr hab., prof. Uniwersytetu Opolskiego. Teolog i filmoznawca. Należy do Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem, jest także członkiem ekumenicznego jury na międzynarodowych festiwalach filmowych, m.in. w Erywaniu, Warszawie (2010), Fryburgu (2011) i Cannes (2013). Opublikował m.in. książki: *Audiowizualny przekład Biblii* (Opole 2002), *100 filmów biblijnych. Leksykon* (Kraków 2005), *Figury Chrystusa*

w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego (Opole 2007, 2013) oraz *Krzysztof Zanussi. Przewodnik teologiczny* (Opole 2015). Redaktor m.in. opracowań: *Ukryta religijność kina* (Opole 2002), *Światowa encyklopedia filmu religijnego* (Kraków 2007, z Adamem Garbiczem), *Cinematic Transformations of the Gospel* (Opole 2013), *Kieślowski czyta Dekalog* (Opole 2014, z Michałem Leganem), *SIGNIS and Cinema. Looking for God Behind the Screen* (Bruxelles–Opole 2016).

Mariola Marczak – dr hab., prof. Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Filmoznawczyni. Kieruje Zakładem Filmu, Telewizji i Nowych Mediów w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej UWM w Olsztynie. Zastępca redaktora naczelnego kwartalnika „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”. Jurorka Międzynarodowego Festiwalu Filmów Więziennych Prison Movie oraz festiwalu BlueBox w Olsztynie, członkini ekumenicznego jury 32. Warszawskiego Międzynarodowego Festiwalu Filmowego. Interesuje się teologią filmu, kinem religijnym oraz kinem metafizycznym, genologią i antropologią filmu, zagadnieniami etyki w mediach i etyki mediów audiowizualnych, a także historią i socjologią kina polskiego. Autorka *Poetyki filmu religijnego* (Kraków 2000) oraz monografii *Niepokój i tęsknota. Kino wobec wartości. O filmach Krzysztofa Zanussiego* (Olsztyn 2011). Redaktor monografii zbiorowej *Film, telewizja i sztuki wizualne w dobie nowych mediów* (Olsztyn 2014).

Artur Piskorz – dr, adiunkt na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Filmoznawca, anglista, tłumacz. Zainteresowaniami badawczymi obejmuje kulturę i kinematografię brytyjską, szczególnie kino Stanleya Kubricka. Przygotowuje monografię poświęconą twórczości Mike’a Leigh.

Kamila Żyto – dr, adiunkt w Katedrze Mediów i Kultury Audiowizualnej Uniwersytetu Łódzkiego, wykładowca w Akademii Muzycznej w Łodzi. Filmoznawczyni. Współpracuje z Młodzieżową Akademią Filmową w Łodzi, Polskim Instytutem Sztuki Filmowej (przy projektach „Filmoteka Szkolna” i „Akademia Filmu Polskiego”), a także DKF-em Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Opublikowała książkę *Strategie labiryntowe w filmie fikcji* (Łódź 2010), współredagowała tomy: *Filmowe ogrody Wojciecha Jerzego Hasa* (Łódź 2011, z Małgorzatą Jakubowską i Anną M. Zarychtą), *Billy Wilder. Mistrz kina z Suchej Beskidzkiej* (Warszawa 2011, z Marcinem Pieńkowskim) oraz *Od Cervantesa do Perez-Reverte’a. Adaptacje literatury hiszpańskiej i iberoamerykańskiej* (Warszawa 2011, z Alicją Helman).

Table of content

Mariola Marczak	
Introduction	5
Theory of audiovisual arts	
Alicja Helman	
Jacques Aumont's Image Theory Summa.....	9
Sketches of Polish cinema	
Marek Lis	
From a Far Country: Karol Wojtyła Perceived from a Long Distance	33
Sławomir Bobowski	
<i>Wherever You Are...</i> : Important and Beautiful Link in Krzysztof Zanussi's Meditation on Issues of Ultimate Concern	43
Mariola Marczak	
Film Character as a Vehicle of Religious Meaning: Screen Images of Church- men and Churchwomen in the Polish Cinema and Television since 2000 as a Means of Sociological and Cultural Message on Contemporary Religiosity...	49
Cinema without borders...	
Artur Piskorz	
<i>Aryan Papers</i> : The Polish Connection.....	73
Kamila Żyto	
Spanish Synaesthesias: José Val del Omar and <i>Fuego en Castilla</i>	81
Elżbieta Durys	
Swan Song of Traditional Japanese Gangster Cinema: Kinji Fukasaku's <i>The Yakuza Papers</i>	99
Agnieszka Kiejziewicz	
Avant-garde 2.0: The Appearance of the Independent Artists on the Internet Based on the Example of the Japanese Experimental Filmmakers	123
Authors	133

Informacje dla autorów

1. W kwartalniku „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” są drukowane artykuły naukowe, recenzje i materiały kronikarskie (np. sprawozdania z sesji naukowych) dotyczące szeroko rozumianej relacji media – kultura – komunikacja społeczna, napisane w języku polskim lub angielskim.
2. Całość pracy stanowią: 1) tekst główny **oraz** 2) poniższe elementy, **które powinny znaleźć się w jednym pliku z tekstem głównym**:
 - słowa kluczowe w językach polskim i angielskim (5–6 haseł),
 - tytuł artykułu w języku angielskim,
 - bibliografia,
 - streszczenie artykułu w językach polskim i angielskim (Summary), o objętości do 0,5 strony tekstu, zawierające m.in. określenie celu pracy,
 - nazwa ośrodka naukowego i wydziału,
 - aktualny biogram, adres, numer telefonu i adres poczty e-mail autora.
3. Maksymalna objętość artykułu wynosi 20 stron (40 tys. znaków ze spacjami oraz przypisami), a objętość recenzji, sprawozdania i kroniki – 10 stron (20 tys. znaków ze spacjami oraz przypisami).
4. Numer przypisu umieszczamy w tekście głównym, a tekst przypisu – na dole strony.
5. Bibliografię umieszczamy bezpośrednio po tekście głównym, a przed tekstem – streszczenie w języku angielskim.

Bibliografia – przykłady:

Bogusiak M., *Ulica gromi reklamę*, [online] <<http://www.eventspace.pl/knowhow/Ulica-gromi-reklame,90>>, dostęp: 6.07.2010.

Bolton R., *Bariery na drodze komunikacji*, w: *Mosty zamiast murów. Podręcznik komunikacji interpersonalnej*, red. J. Stewart, tłum. P. Kostyło, Warszawa 2007, s. 174–186.

Encyklopedia językoznawstwa ogólnego, red. K. Polański, Wrocław – Warszawa – Kraków 1999.

Fabjański M., *Wspólnota ludzi i wieżowców*, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 38, s. 8.

Hall E., *Ukryty wymiar*, tłum. E. Goździak, Warszawa 1976.

Holmes J.C., *Nothing More to Declare*, Boston 1967.

6. Preferowane parametry układu tekstu w pliku elektronicznym:
 - druk jednostronny,
 - 30 wersów na stronie, po około 60 znaków w wersie (łącznie z odstępami międzywyrazowymi),
 - edytor tekstu Word, czcionka Times New Roman,
 - wielkość czcionki 12 (łącznie z przypisami), odstępy między wierszami 1.5, odstęp między wierszami w przypisach 1.0, akapit 08,
 - marginesy: górny i dolny 25 mm, lewy 35 mm, prawy 25 mm,
 - formatowanie tekstu ograniczone do minimum: wcięcia akapitowe, środkowanie, kursywa.

Więcej informacji na stronie internetowej: <http://www.uwm.edu.pl/mkks/index.php/pl/dla-autorow.html>

Teksty prosimy nadsyłać w formie elektronicznej na adres: mkks.uwm@gmail.com