

Z archiwum

„Kwartalnik Filmowy” nr 124 (2023)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.1833>

© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Bolesław W. Lewicki

Teoria badań humanistycznych Juliusza Kleintera w zastosowaniu do nauki o sztuce filmowej

Słowa kluczowe:

Juliusz Kleiner;
historia myśli filmowej;
literaturoznawstwo;
metody badań
humanistycznych

Abstrakt

Autor przypomina szkic Juliusza Kleintera (1886–1957), wybitnego polskiego humanisty i filologa, pod tytułem *U wrót nowej estetyki* z 1929 r. i uznaje go za jedną z ważniejszych publikacji w ramach przedwojennej polskiej myśli filmowej. Lewicki zwraca uwagę przede wszystkim na akt nobilitacji filmu w świecie naukowym, a także na istotne rozpoznania Kleintera dotyczące filmu jako sztuki kierującej się nowymi zasadami tworzenia i cechującej się nowym sposobem odbioru. Główną część artykułu stanowi próba zastosowania innych, *stricte* filologicznych prac Kleintera oraz metodologii tam wypracowanej w kształtującym się na przełomie lat 50. i 60. XX w. filmoznawstwie jako akademickiej dyscyplinie naukowej (poszczególne uwagi dotyczą m.in. kwestii analizy dzieła, teorii procesu historycznego, a także zasad komparatystyki interdyscyplinarnej). **(Materiał nierecenzowany; pierwodruk: „Kwartalnik Filmowy” 1957, nr 28, s. 3-17).**

1

Wiek XX może poszczycić się tym, że po długim szeregu stuleci on pierwszy do tradycyjnego zespołu sztuk pięknych dodał sztukę nową. Słowa te, rozpoczynające rozważania o sztuce filmowej, czytamy w krótkim studium Juliusza Kleiner, zamieszczonym w 1929 r. w „Tygodniku Ilustrowanym”¹. Studium to, wysuwające sztukę filmową na czoło innych sztuk naszego wieku, jest o tyle znamienne, że w podstawowym sensie – całkowicie prawie odosobnione. Juliusz Kleiner, znakomity badacz literatury i znawca sztuki, nie zajmował się w swych pracach filmem. Nie przestając być nigdy filologiem z powołania, w swej działalności naukowej posługiwał się stale argumentami dowodowymi z zakresu historii i teorii sztuk plastycznych, muzyki i teatru. Sztuce słowa – literaturze – przyznawał pierwsze miejsce w świecie sztuki, widział ją jednak zawsze w ścisłym powiązaniu z innymi postaciami wyrażania myśli ludzkiej i piękna. Stąd szerokie horyzonty jego widzenia literatury, stąd pełna plastyczność tworzonych przezeń wizerunków twórców, stąd precyzja i głębia przeprowadzanych przez niego analiz dzieł twórczych. Jako zdecydowany przeciwnik formalizmu i socjologizmu, potrafił Juliusz Kleiner zbudować taki system badań sztuki, który ukazuje dzieło artystyczne w całym jego niepowtarzalnym kształcie, a jednocześnie na pierwszy plan wydobyla jego walory filozoficzne i ambicje wychowawcze.

Juliusz Kleiner był wysokiej klasy artystą jako krytyk i jako badacz naukowy – jeśli zechcemy kryteria artyzmu rozszerzyć na dziedzinę prozy filozoficznej. Jeśli idzie o język jego prac, był artystą mowy polskiej. Jako umysł – był zawsze wszechstronny jak Leonardo da Vinci, Diderot, Goethe, France. Jak Bertolt Brecht, Leon Schiller – jak Sergiusz Eisenstein. Utrzymujący stale własną wysoką klasę trudów pisarskich, wysokie stawiał wymagania artystom i badaczom sztuki.

To że Kleiner nie uwzględniał sztuki filmowej w przekrojach porównawczych swych dociekań badawczych jest tylko wynikiem zasadniczego zasięgu jego zainteresowań naukowych: epoka oświecenia, romantyzm, częściowo tylko Młoda Polska. W jednym tylko studium pokusił się o charakterystykę epoki sobie współczesnej – pod tytułem *U wrót nowej estetyki*. Z tej pracy wyjęte zostały słowa otwierające ten artykuł i w tej właśnie pracy określa Kleiner przodującą rolę sztuki filmowej w XX w., uzasadniając to – co najważniejsze – argumentami typu historyczno-estetycznego.

Czy jest w tym coś niezwykłego, że w roku 1929 – a więc w przeszło 30 lat pod odkryciu kinematografu – nobilituje ktoś film do rzędu dziedzin tworzenia artystycznego? Absolutnie nie – jeśli bierzemy pod uwagę ilość prac pisarskich o filmie. Absolutnie tak – jeśli zważymy, że oficjalna nauka o sztuce i historia zjawisk artystycznych zbyły pojawienie się filmu albo zdecydowaną dezaprobatą (jak np. Konrad Lange w swej *Istocie sztuki*), albo, co gorsze, milczeniem. Pisał o tym Mieczysław Wallis w *Odkryciu filmu*², nie ma więc potrzeby powtarzania za nim, jak estetyka i historia sztuki naszych czasów z jakąś celową konsekwencją pomijają istnienie i osiągnięcia estetyczne sztuki filmowej. Film stworzył wprawdzie swą własną literaturę krytyczną i poczęła formować się teoria nowego zjawiska estetycznego, była to jednak od początku, i jest do dnia dzisiejszego, enklawa specjalistów i entuzjastów, słabo powiązana z całym tzw. uniwersyteckim frontem wiedzy o sztuce. W Polsce nie było lepiej. Napisał wprawdzie – na zamówienie ministerialne – Karol Irzykowski swą teorię filmu, ale do zagadnień

estetyki filmowej w swych późniejszych większych pracach nie wrócił. Referat Stefanii Zahorskiej wprowadził problematykę filmu do obrad zjazdu filozoficznego w 1927 r.³, ale ingres ten nie pociągnął za sobą żadnych praktycznych konsekwencji w zakresie równouprawnienia nauki o filmie z innymi dyscyplinami uniwersyteckiej humanistyki. Stanisław Ossowski w swym dziele *U podstaw estetyki* (pierwsze wydanie w 1933 r.) na 312 stronach tekstu zaledwie trzy drobne marginesowe wzmianki poświęcił filmowi. Wykłady Zahorskiej na Wolnej Wszechnicy i cykl wykładów na lwowskim Uniwersytecie Jana Kazimierza – oto jedyne próby powiązania wiedzy o filmie z uznawanym kursem nauk. Nie dostrzegała istnienia filmu również Polska Akademia Umiejętności, w której archiwach brak jakichkolwiek wzmianek i dokumentów o rozwijających się faktycznie w Polsce międzywojennej filmowych pracach badawczych. Rozprawy naukowe Leopolda Blausteina i Zofii Lissy o filmie nie zostały pokwitowane przez krytykę na łamach periodyków naukowych. Po wojnie dopiero rozprawy Romana Ingardena, Mieczysława Wallisa, Stefana Szumana i Kazimierza Wyki zdają się oznaczać, że dorobek historyczno-twórczy sztuki filmowej zaczyna być znaczącym argumentem w estetycznych badaniach porównawczych. Wiedza o filmie wciąż jednak nie jest w Polsce dyscypliną typu uniwersyteckiego.

Gdy Kleiner w 1929 r. wystąpił z swą estetyczną formułą sztuki filmowej, zagadnienia filozoficzne kina nie były mu obce. Jako słuchacz wykładów Bergsona znał jego pogląd na *kinematograficzny mechanizm myślenia*, sprecyzowany w jego *Ewolucji twórczej*. Znał również zapewne *Dziesiątą muzę* Irzykowskiego i wspomniane poprzednio *Zagadnienia formalne filmu* Zahorskiej. Można jednak przypuszczać, że nie przygotowanie teoretyczne, ale jego wyczulony zmysł dostrzegania i oceny wszystkich otaczających go przejawów życia duchowego skłoniły go do uwag o decydującej o stylu naszych czasów chęci *przedarcia granicy między odświętnością sztuki a szarzyzną codzienności, jak wyraża się w kinie, jak wyraża się w poezji urbanistycznej*.

Rok 1929 w rozwoju sztuki filmowej to moment przełomu rewolucyjnego. Film został wzbogacony o dźwięk. Składnikiem dzieła filmowego stało się słowo, rozszerzając zasięg kinowej syntezy twórczej do granic najdalszych abstrakcyjnego myślenia. Przy podsumowaniu dorobku twórczego okresu kina niemego – właśnie w owym 1929 r. – zarysowały się już w klasie równej wszystkim innym sztukom sylwetki twórcze: Griffitha, Chaplina, Claira, Eisensteina i Pudowkina. Próby nakreślenia teorii nowej sztuki zostały już podjęte przez Canuda, Lindsaya, Delluca, Epsteina, Irzykowskiego, przez Balázsa (pierwsze dzieła), przez Pudowkina i Eisensteina, w ich pierwszych pracach pisarskich, przez autorów francuskiej serii *L'Art Cinématographique*. Był to jednak dopiero pierwszy, odkrywczy okres teoretyzowania na tematy filmowe – nieskoordynowany i niepełnie systematyczny, pochłonięty niemal bez reszty samą identyfikacją estetyczną zjawiska filmu. Jego uczestników określa Aristarco⁴ jako *precursori*; Agel⁵ nazywa ten okres *promotion du rêve*. Podsumowanie estetyczne niemego okresu filmu, dokonane przez Richtera⁶, wylicza tylko możliwości wyrazowe sztuki filmowej, nie klasyfikując ich według przyjętych kryteriów estetyki, ani porównując z zakresami wyrazowymi innych sztuk. Dopiero w latach 30. zacznie się w teorii filmu okres systematyczny zapoczątkowany drugim dziełem Balázsa⁷ oraz pracami Arnheima, Spottiswoode'a, Rothy i Nielsena – i pogłębiony rozprawami teoretycznymi Pudowkina i Eisensteina, wyrosłymi z argumentów ich reżyserskiej praktyki twórczej.

Juliusz Kleiner w zasięgu swych badań estetycznych i filologicznych nie stykał się – jak wspomniano – ze sztuką filmową. Nie znał również całej teoretycznej literatury o filmie. Pomimo tego on właśnie zdobył się na umieszczenie sztuki filmowej w układzie innych sztuk i, co ważniejsze, na jej wysoką klasyfikację. Pod tym względem – w ówczesnej atmosferze „zmowy milczenia” uczonych na tematy filmowe – był i odosobniony, i w klasyfikacji swej pionierski. W jego sformułowaniu sztuka filmowa z marginesu estetyki (gdzie ją różni estetycy w najlepszym razie umieszczali) przeniesiona została na plan pierwszy tworzenia artystycznego wieku XX, w którym to wieku, według jego określenia, życie prześcignęło twórczość artystów i w którym kino jedynie, dzięki swej techniczności, dotrzymuje kroku życiu.

Studium Kleinera (niezauważone zresztą przez bibliografów filmowych i pominięte nawet w *Odkryciu filmu* Wallisa), postulując stworzenie nowej estetyki, widzi postępowość artystyczną filmu w tym, że: a) rozszerzył on sferę iluzji i zbliżył do codziennej rzeczywistości, b) zatarał granicę między sztukami plastycznymi a rytmicznymi, c) zmienił obowiązujące dotychczas podstawy twórczości artystycznej, tj. zasadę wyboru i zasadę przekształcania materiału. Nowa zasada tworzenia, sformułowana w następstwie doświadczeń sztuki filmowej, brzmi następująco: *tworzenie artystyczne nie musi polegać na wyborze i przekształcaniu, może ono być także komponowaniem danej rzeczywistości*. Zasadę tę nazywa Kleiner *grzechem pierworodnym i zdobyczą epokową*, co jest w stosunku do sztuki filmowej, w ten sposób zdefiniowanej, zarówno pozytywną oceną, jak i sceptycznym sygnałem ostrzeżenia. Autor studium *U wrót nowej estetyki* nie brał pod uwagę specyfiki filmu dokumentalnego, w której to dziedzinie zasada „komponowania danej rzeczywistości” może zajmować naczelne miejsce (Kleiner przypuszczalnie nie znał teoretycznych założeń i filmów Dżigi Wiertowa), ale odsuwanie na plan drugi postulatu estetycznego „wyboru i przekształcania” nie może być w jego ustach kwalifikacją bez zastrzeżeń pochwalną. W rzeczywistości zasada wyboru i przekształcania odgrywa w estetyce filmu – i odgrywała wtedy, tj. w 1929 r. – bardzo poważną rolę.

Kleiner w omawianym studium *U wrót nowej estetyki* docenił potencjalnie pozycję estetyczną sztuki filmowej. Jednego wszakże nie dostrzegł – i to właśnie on, znakomity znawca literatury. Tego oto, że zarówno sztuka filmowa, jak i jej kompozycyjne prawidła wywodzą się właśnie z artystycznego kształtu epiki literackiej. Nie zauważył – a przynajmniej nie napisał – że plastyczne i czasowo-rytmiczne elementy dzieła filmowego podporządkowane są założeniom konstrukcji epickiej i zasadom literackiego obrazowania. (Pogląd ten, którego prekursorem był Eisenstein, wyznawany jest przez większość teoretyków filmu). Historyczne wyprowadzenie zasad montażu filmowego z metody epickiej Dickensa byłoby tu argumentem zasadniczym, ale o tej rewelacyjnej próbie Griffitha Kleiner w swym studium nie wspomina. Może zresztą po prostu o niej nie wiedział.

Jeżeli mimo tych niedostrzeżeń Kleinerowską formułę i klasyfikację filmu należy uważać za ważny etap w rozwoju teorii filmu, to także dlatego, że właśnie sztuka filmowa stała się w studium *U wrót nowej estetyki* podstawą jego konkluzji. Tą konkluzją jest *wołanie o wielką twórczość, która by przekomponowała całe życie zbiorowe i w dzieło sztuki zmieniła całą rzeczywistość*. Konkluzja ta w swej patetycznej stylizacji jakże typowa jest dla postawy twórczej Kleinera, który w dziele sztuki widział przede wszystkim jego związek z rzeczywistością: aktualną, historyczną, względnie tą, która dopiero ma się narodzić.

2

Studium *U wrót nowej estetyki* jest jedyną pracą Kleinera, w której ten wybitny badacz epoki oświecenia i romantyzmu zajął stanowisko w sprawie sztuki filmowej. Jeżeli z jego teorii badań nad sztuką i z jego praktyki filologicznej wysnuć zechcemy wnioski dotyczące metodologii badań nad filmem, możemy to uczynić bez żadnych zastrzeżeń. I to z kilku powodów. Kleiner jest: a) odkrywczym metodologiem badań humanistycznych – a wiedza filmowa jest dyscypliną humanistyczną, b) badaczem i teoretykiem literatury – a prawa konstrukcyjne filmu, jak wspomniano, z literatury się wywodzą, c) wybitnym filologiem – a rozwój teorii filmu od dawna już, poprzez działalność paryskiego Instytutu Filologicznego, zmierza w kierunku stworzenia swoistej filologii filmowej. Zestawienie podstaw Kleinerowskiej teorii literatury nie może mieć na celu żadnych sugestii mechanicznego przeniesienia praw jednej dyscypliny na drugą. Jest próbą konfrontacji, która wobec zasadniczego pokrewieństwa obu dziedzin: literatury i filmu, może stać się zapładniającym impulsem metodologiczno-badawczym.

Pierwszą sprawą, która otwiera cały kompleks poglądów Kleinera na metodę badań nad sztuką, jest jego teoria specyfiki nauk humanistycznych. Specyfikacją nauk humanistycznych zajmował się w ubiegłym stuleciu Wilhelm Dilthey (*Geisteswissenschaft*), później Henryk Rickert (*Kulturwissenschaft*) – i ich obu uważa się często za kodyfikatorów tej dziedziny badań naukowych. Juliusz Kleiner zajął w tej sprawie specyficzne, na wskroś postępowe stanowisko. O jego postawie jako twórcy nowego kierunku badań humanistycznych tak pisze Stefania Skwarczyńska: *Opowiedziałwszy się wyborem epoki romantycznej jako zasadniczej swej tematyki badawczej przeciw starej szkole badań pozytywistycznych, związał się J. Kleiner z nowszymi kierunkami w badaniach literackich, których kolebką była neoidalistyczna szkoła W. Diltheya. Stanowisko jednak w ich rozgrywce z pozytywizmem było jego własnym stanowiskiem, o którego zwycięstwo i wpływie na gruncie polskim zadecydował dzięki znakomitym osiągnięciom swojej pracy badawczej. Odrzuciwszy tendencje historyzmu, zagrażające dostrzeganiu specyfiki sztuki, odrzuciwszy skrajny genetyzm zagrażający wartościowaniu dzieła, J. Kleiner nigdy nie wyrzekł się historii jako określnika konkretnego dzieła ani oceny dzieła pod kątem widzenia jego funkcji społecznej i jego roli w procesie historycznego rozwoju kultury. Z drugiej strony J. Kleiner, podzielał pogląd nowszych prądów w badaniach humanistycznych na swoistość ich przedmiotu i ich metod, podzielał ich pogląd na znaczenie osobowości twórczej dla charakteru dzieła, nigdy nie dał się uwieść w ślepe uliczki psychologizmu, w formalistyczne odrywanie dzieła od życia, w obojętność dla treści i społecznej funkcji utworu. W rezultacie stanął jako badacz równocześnie na gruncie i historii, i indywidualności człowieka, na gruncie koncepcji dzieła sztuki o określonej treści społeczno-historycznej i o własnej artystycznej formie, zdecydowanej zarówno przez kunszt twórcy tkwiącego w historii, jak i przez jego osobowość⁸.*

Pogląd Kleinera na pozycję i specyfikę nauk humanistycznych zawarty został częściowo w jego studium *O typach poznania naukowego* (zamieszczonym w zbiorze pt. *W kręgu Mickiewicza i Goethego*, 1938). Są tam omówione trzy typy poznania naukowego: a) poznanie samowystarczalne, którego przedmiot jest jednocześnie wytworem procesu poznania – czyli tzw. poznanie matematyczne, b) poznanie użyteczne, którego przedmiotem jest wiecznie zmieniająca się rzeczywistość, a celem

możność wywoływania zmian rzeczywistości – czyli tzw. poznanie przyrodnicze, c) poznanie przedmiotów wartościowych, którego przedmiotem jest jednorazowy i niepowtarzalny proces lub dzieło, a którego celem jest poznanie wartości tego procesu lub dzieła – i to jest właśnie poznanie humanistyczne. Warunkiem poznania humanistycznego jest duchowe przyswojenie sobie (zrozumienie, przeżycie) przedmiotu badania. *Poznanie humanistyczne – pisze Kleiner – jest dziedziną o całkowitej autonomii. Stosowalność nie może być podstawą oceniania jego roli* (s. 244).

W metodzie badań humanistycznych występuje wiedza konstruująca schematy, klasy przedmiotów, ich stosunki, ich prawa, ich zmiany. Według określenia Kleinera, jest to *wiedza przyrodnicza o rzeczywistości humanistycznej* (s. 245). Dla przyrodnika bowiem ważna jest przede wszystkim hierarchia prawd, dla humanisty zaś – wartość procesu lub dzieła. W następstwie skrzyżowania humanistycznego dochodzenia wartości z „przyrodniczym” ustalaniem hierarchii prawd tworzą się określone pojęcia ogólne, które przejmuje filozofia do swego quasi-matematycznego kręgu samowystarczalności poznawczej. W ten sposób – w ujęciu Kleinera – w dziedzinie nauk humanistycznych splatają się wszystkie trzy typy poznania naukowego, bo też w ogóle w dziedzinie badań naukowych różne typy poznania łączą się ze sobą i nawzajem wspomagają.

Złożony charakter sztuki filmowej, jej różnorodność estetyczna, a równocześnie jej podłoże fizykalno-chemiczne i techniczne, jej uwarunkowanie fizjologiczno-percepcyjne, postuluje rzeczywistość złożoność i różnorodność metod badawczych. O przynależności wszakże wiedzy o filmie do rodziny nauk humanistycznych decyduje to, iż jest to wiedza o wartościowaniu – zarówno dzieł, jak i procesów twórczych.

3

Wykładem humanistycznych metod badania i wartościowania Juliusza Kleinera są nie tylko jego prace teoretyczne. W pełnym bogactwie odczytujemy je z jego prac monograficznych o Słowackim, Mickiewiczu i Krasińskim, z jego studiów nad twórczością Krasickiego, Fredry i Goethego. Szczególnie drobiazgowo i po mistrzowsku przeprowadzał on analizy dzieł poszczególnych, widząc w ich ścisłości podstawowy warunek wartościowania estetycznego i historycznego. Oto jak mówi on o stosunku badacza do badanego dzieła sztuki (we wstępie do swej monografii o Mickiewiczu): *Można wobec dzieł sztuki zająć stanowisko rzeźbiarza lub malarza. Pierwszy odosobnia postać i oglądać ją za to daje ze wszystkich stron, obdarza prawdą brylowatości. Drugi bogaci jej obraz tłem różnorodnym, ale ukazuje ją jednostronnie i w jednym tylko oświetleniu. Pożądane będzie naśladowanie obu metod: niech tło uczyni dzieła wykwitami życia rozległego – niech izolacja pozwoli udostępnić twór artystyczny w jego samoistnej plastyce.* Kapitałnym przykładem tego stanowiska badawczego jest studium analityczne Kleinera *Sztuka poetycka Słowackiego*⁹. I tu właśnie, w zakończeniu pracy, czytamy sformułowanie, będące wyrazem uczciwości badawczej, a jednocześnie – mądrego humanistycznego sceptycyzmu: *Działanie poezji, działanie sztuki uchyla się spod ścisłej kontroli świadomości. Można obiektywnie zbadać elementy i stosunki składające się na twór artystyczny. Można poddać badaniom odpowiadające im doznania. Ale zależność tych dwu sfer zawsze ma coś nieuchwytnego. Rzecz podobna jak w zakresie motywacji czynów spontanicznych: konstruujemy motywy,*

które wydają się racją wystarczającą czynów – ale czy pewne jest, że te motywy i tylko te motywy o czynie rozstrzygnęły? (s. 191). I nieco dalej inna sceptyczna wątpliwość: *Organizm dźwiękowy wiersza i styl ujętych w ten organizm zespołów wyrazowych wraz z zasugerowaną przez nie każdorazową sferą przedstawień i asocjacji – to źródła czaru poetyckiego. Ale jakie jest ich współdziałanie? Co w nich działa najsilniej, co wtóruje tylko działaniu owemu? Nie wiadomo, czy w stosunku do indywidualnych twórców kiedykolwiek padnie odpowiedź pewna, precyzyjna* (s. 192).

Za pomocą obu tych sformułowań odcina się Kleiner-analytyk od jakichkolwiek uproszczeń estetycznych metod badawczych. Analiza jest podstawowym zabiegiem badawczym, nie gwarantuje ona jednak odkrycia rzeczywistej wartości i wpływu dzieła sztuki. Zdrowy zmysł społeczny i pamięć o społecznej funkcji sztuki nie pozwala mu oderwać dzieła od jego odbiorczej konkretyzacji. Dzieło sztuki, przy całej autonomii i niepowtarzalności swego ukształtowania, istnieje dla Kleinera przede wszystkim jako twór historycznie uwarunkowany oraz jako twór o swoistym zasięgu oddziaływania.

Zagadnieniami tymi zajmuje się Kleiner szczegółowo w studium *Historyczność i pozaczasowość w dziele literackim*¹⁰. Wymowę ogólnoestetyczną tego studium – jak i innych prac Kleinera – rozumie się bez niepotrzebnych skojarzeń rodzajowych, gdy słowa „literatura”, „język” zastąpimy w myśli pojęciami „sztuka”, „środki wyrazowe”, gdyż większość teoretycznych prac Kleinera odnosi się do całokształtu zagadnień sztuki.

Literaturę w pełnym znaczeniu (czytaj: sztukę w pełnym znaczeniu) tworzą według Kleinera dzieła, które *okazały zdolność trwałego życia pomimo przeminięcia owej atmosfery duchowej, co towarzyszyło ich kształtowaniu* (s. 7). Mowa więc o dziełach o *potężnym piętnie jednorazowości i niepowtarzalności* – o dziełach, które tworzą klasykę każdej dziedziny sztuki, o dziełach wybitnych. *Ich izolowana wyjątkowość wymaga izolującej się od wszelkich sfer postronnych, wyjątkowej postawy badacza* (s. 7). Tu występuje Kleiner jako zdecydowany przeciwnik zasady egalitaryzmu w badaniach estetycznych. *Zjawiska szczytowe – argumentuje on – nie są najdoskonalszą postacią zjawisk przeciętnych, ale są czymś w istocie swej odmiennym* (s. 8). A dalej: *Dzieło sztuki musi być rozpatrywane jako samoistny organizm. Odstąpienie immanentnej logiki, samowystarczalności wewnętrznych powiązań winno być dążeniem badającego. Całość użytych środków wyrazowych należy sprowadzić do nakazów, jakie wyłoniło samo kształtowanie dzieła, przedrzeć się ku drogom immanentnego wyjaśnienia stylu. To, co w dziele rozstrzyga o życiu indywidualnym, musi być kluczem do rozwiązania tajemnicy jego jedności* (s. 8).

Izolacja badawcza dzieła, którą postuluje Kleiner jako niezbędną dla formalnej i stylistycznej jego analizy, nie może trwać podczas całego procesu badawczego. Badacz musi ustalić pełną historyczność dzieła, tkwiącą w jego organizmie, zanim przystąpi do określenia jego ponadhistoryczności. *Wyrazy zespolone w organizm dzieła nie są materiałem martwym, który dopiero twórca napełnia życiem indywidualnym, ale noszą w sobie pewne potencjalne walory życia* (s. 10). Idzie tu o odkrycie w poszczególnych elementach składowych dzieła ich związków z epoką, która je uformowała i dostarczyła twórcy do wykorzystania. Ten pomysł badania morfologii dzieła sztuki jako wytworu epoki, poza stylem indywidualnym twórcy, jest jednym ze sposobów, za pomocą których analiza dzieła winna dostarczyć możliwie najwięcej argumentów dla odczytania tzw. tła poznawczego dzieła. Nie

stanowi to jednak kresu zabiegów analitycznych. *Umysł nasz, jak żąda dla dzieł tła poznawczego, tak żąda dla nich włączenia w tok kształtujących je ludzi i faktów, żąda skonstruowania genezy. Jest to warunek życia się z dziełem* (s. 13). I w ten sposób proces analizy dzieła sztuki wspomagany jest – według określenia Kleinerowskiego – przez aspekt dokumentacji historycznej. Ustawiając tak szeroko zasięg procesu analizy w badaniach estetycznych, zastrzega się Kleiner przeciw niewłaściwemu pojmowaniu pojęcia historyczności. Co innego bowiem jest genetyczna historia dzieła, co innego zaś historyczność tkwiąca w jego strukturze.

Przytoczone tu w możliwie wiernym streszczeniu sformułowania Juliusza Kleinera na temat „historyczności i pozaczasowości w dziele literackim” (czytaj: w dziele sztuki) stanowią klucz do zagadnienia analitycznych metod w badaniu estetycznym. Można je w całości przenieść do metodologii badań nad sztuką filmową. Zarówno szeroka argumentacja Kleinera, jak i bliska filmowi problematyka wyrazowa literatury pozwalają na rozważenie tych poglądów bez poprawek wynikających ze specyficzności sztuki filmowej. Obawa przed mechanicznością przenoszenia metod badawczych jest tutaj bezpodstawna, ponieważ Kleinerowskie pojęcie literatury rozciąga się – jak w wielu jego pracach – na cały obszar tworzenia artystycznego.

Inne jego studium: *Treść i forma w poezji* (napisane jeszcze w 1922 r., zamieszczone powtórnie w *Studiach z zakresu teorii literatury*, 1956), możemy również uważać za kluczowe dla zagadnienia analizy dzieła sztuki. Zawarte zarówno w tytule, jak i w tekście pracy ściśle literackie sformułowania nie powinny również odstraszać badaczy innych dziedzin sztuki, tym bardziej że autor, traktując bardzo szeroko pojęcia treści i formy, polemizuje w jednym z odsyłaczy (s. 26) z Józefem Strzygowskim i jego metodą badania dzieł plastycznych i przez sam fakt tej kontrowersji dopuszcza rozpatrywanie swego poglądu na terenie pozaliterackich zjawisk estetycznych. Sama koncepcja wyłaniających się kolejno w trakcie procesu powstawania dzieła elementów (A – treść istotna, B – koncepcja lub kształt, C – struktura, D – forma zewnętrzna lub wyraz ostateczny), tworzenie się z nich kolejnych łańcuchów przyczynowych wyznaczających granice treści i formy, przesuwające się w zależności od punktu wyjściowego badań – wszystko to wydaje się właściwym punktem wyjściowym dla określenia podstawowych elementów estetycznych każdego dzieła sztuki, a więc także dzieła filmowego. Studium *Treść i forma w poezji* jest jedną z najbardziej kapitalnych prac teoretycznych Kleinera. Przyswojenie go metodologii badań nad sztuką filmową wydaje się prawie konieczne.

Bogactwo problemowe teoretycznych prac Juliusza Kleinera zmusza do selekcji problemów najbardziej znaczących dla filmu – sztuki, która tak obficie czerpie z dorobku sztuki innych, zwłaszcza – co podkreślić wypada z naciskiem – z literatury, a która jednak posiada własną niepowtarzalną specyfikę estetyczną. Specyfika estetyczna domaga się również specyficznych metod badawczych. Dlatego też wszelkie sugestie badawcze – i te, których autorem jest Juliusz Kleiner – stanowiąc mogą tylko punkt wyjścia dla wypróbowania, a następnie dla opracowa-

nia filmologicznych metod badawczych. Metody filmowych prac badawczych nie mogą jednak zrywać z tradycjami wiedzy o sztuce – np. z poetyką Arystotelesa czy Horacego lub z teorią plastyki sformułowaną przez Leonarda da Vinci. Złożoność estetyczna sztuki filmowej sprawia, że z każdej teorii estetycznej pada jakiś określony promień prawdy na sprawę weryfikacji estetycznej dzieła filmowego.

Tradycje najkompletniejszej dokładności badawczej posiada filologia – umiejętność właściwego odczytania i interpretacji dzieła literackiego. Literatura podobnie jak film poza abstrakcyjną sferą znaczeniową mowy ludzkiej posługuje się swoistym systemem obrazowania: fragmentami widoków i brzmień, ułożonymi według określonej metody narracyjnej. Zarówno elementy obrazowania literackiego (słowa i zdania), jak i elementy obrazowania filmowego (frazy montażowe składające się z „planów” plastyczno-ruchowych i mówionych kompletów słownych oraz fragmentów melodycznych) zdają się mieć wspólną bazę egzystencji w sposobie percepcji odbiorczej. Dzieło literackie istnieje konkretnie dopiero w zrozumieniu słownym i wyobraźni czytelnika. Istnienie estetyczne dzieła filmowego uzależnione jest od tego, czy widz kinowy je pojął, tj. czy zespół środków wyrazowych zespolił się z fizjologicznym mechanizmem postrzegania odbiorcy. Związki strukturalne, łączące literaturę i film, każą patrzeć na pewne badawcze metody i tradycje filologii jako na właściwy punkt w tworzeniu obiektywnych i ścisłych kryteriów w filmowym tworzeniu sądów o wartości dzieła i jego klasie, historycznej i ponadhistorycznej. Dotychczasowa praktyka teorii filmu – jeśli można pokusić się o pewne uogólnienie – zdawała się przeceniać znaczenie gramatycznych elementów estetyki filmu: montażu, zbliżeń, układów kompozycji plastycznej. Nawet najdokładniej wyliczone i sklasyfikowane nie dają one podstawy do formułowania sądów o istocie dzieła filmowego, ani nie uprawniają do konstruowania ocen syntetycznych. Jest to metoda połowiczna i nie wystarczająca w tym samym stopniu, w jakim badania nad językiem dzieła literackiego nie wystarczają do oceny jego wartości i znaczenia. Rozwinęła się w pewnym sensie – dosyć zresztą ograniczonym – poetyka sztuki filmowej, w próżni zawisła stylistyka filmu, rozumiana jako nauka o rozwoju indywidualnych, ponadgramatycznych form wyrazu artystycznego. Badanie stylu – mówi Kleiner w *Pojęciu stylu*¹¹ – prowadzi nie do klasyfikacji środków stylistycznych, ale *do interpretacji ich waloru, do zrozumienia praw rządzących, do odstąpienia osobistości indywidualnej i fizjonomii zbiorowej* (s. 158). Określenie obiektywne stylu utworu, czy też stylu całej twórczości jednego artysty, zależy znów od właściwie pojętej i właściwie przeprowadzonej analizy, która nie może znów ograniczyć się do systematycznej klasyfikacji formalnych elementów gramatyki kinowej. W ten sposób zamyka się krąg prób badawczych, którym zabrakło odpowiedniej filologii interpretacyjnej z jej wszystkimi aspektami pomocniczymi: historycznymi i porównawczymi.

Bogactwo problematyki teoretycznej prac Kleinera, o czym już wspomniano, zmusza również do tej refleksji, że wiele jest jeszcze pozycji morfologicznych i historycznych, których teoria filmu jeszcze nie podjęła w sposób badawczy, ani nawet nie sygnalizowała. Przykładem może być rola pamięci w recepcji dzieła i w jego strukturze¹². *Rola sztuki w życiu to nie tylko przelotne poddanie się działającemu bezpośrednio twórcy artystycznemu, to także trwanie zespołu przedmiotów za-*

pamiętanych – oto Kleinerowskie wprowadzenie do tego ważnego dla literatury, ale o wiele bardziej ważnego dla filmu zagadnienia. Specyfika filmu polega m.in. na organicznej przemijalności, czy też przelotności dzieła filmowego. Czytelnik może zawrócić w lekturze i przypomnieć sobie, jeszcze raz przeczytać każdy ustęp czytanego dzieła literackiego. Widz kinowy nie posiada możliwości takich powrotów – a nawet badacz dzieła filmowego ma z tym poważne trudności. Jakby z myślą o tej właściwości sztuki filmowej formułuje Kleiner zasadę: *przy określeniu istoty dzieła sztuki liczyć się trzeba zarówno z cechami rzeczy doznawanej bezpośrednio, jak i z cechami przedmiotu zapamiętanego* (s. 77). Mówiąc o selektywnym charakterze dzieła literackiego (tu pamiętamy, że jest to również specyfika struktur filmowych), konkluduje on tak: *dla poetyckiego uogólnienia wystarcza kilka rysów, czasem jeden rys podany sugestywnie* (s. 78). W związku z tym sformułowaniem jakże potrzebne wydaje się badanie sugestywności tych „rysów” języka filmowego, które przeznaczone są dla utkwienia w pamięci widza kinowego.

4

W omawianym zbiorze teoretycznych prac Juliusza Kleinera *Studia z zakresu teorii literatury* znajduje się również studium, którego lektura zmusza do refleksji na temat metodologii pisania historii sztuki filmowej. Jest to studium pt. *Konstruowanie całości i ocena w badaniach historyczno-literackich*. Kleiner rozróżnia trzy sposoby konstruowania wiedzy o sztuce. Jeden z nich to historia, która grupuje zjawiska artystyczne według przynależności czasowej, lokalnej i osobistej. Drugi to systematyka, która te zjawiska grupuje według cech istotnych. Trzeci sposób wreszcie to teoria, która konstruuje i opracowuje krytycznie pojęcia i prawa. Wszystkie te trzy sposoby zbiegają się w warsztacie badawczym historyka, historia bowiem szeroko uwzględnia systematykę, a ta znow z kolei opiera się na teorii. Zadaniem historyka zjawisk artystycznych jest grupowanie ich w określone całości – w taki sposób, by: a) każdy człon całości był istotny, b) by każdy człon poprzedni był konieczny dla zrozumienia następnego, c) by dla zrozumienia każdego członu konieczne i wystarczające były człony poprzednie. Dla uzyskania pełnego obrazu historycznego, dla uwydatnienia istotnej łączności danej sztuki z innymi objawami życia zbiorowego konieczne jest w pracy historyka zbudowanie tła historyczno-społecznego i ogólnokulturalnego. Specyficzną jednak trudność stanowi dla historyka system ocen, które będą stanowiły podstawę selekcji opisywanych zjawisk artystycznych. Konstruowanie całości historycznych nie może się obejść bez odpowiedniego systemu ocen. Na podstawie tych ocen typuje historyk tzw. człony istotne – zjawiska o dużej wadze historycznej, która predestynuje je do wybitności w skali nie jednego regionu czy też kraju, ale w skali światowej. Do tego kryterium ważności historycznej dołączają się dwa inne: kryterium znamienności i kryterium wartości absolutnej. Wartość absolutna jest to *zgodność zjawiska z pewnym systemem postulatów, które uważamy za niezależne od zmienności zjawisk* (s. 73). Ów „system postulatów” natury estetycznej, społecznej, etycznej jest różny w stosunku do każdej epoki. Gdy więc historyk zjawisk artystycznych pragnie uzyskać kryterium jeszcze jednej ważnej oceny – oceny historycznej – musi szukać miary w systemie postulatów tej zbiorowości,

na której tle dzieło powstało. Kryterium wartości absolutnej wynika więc z dwu ocen: aktualnej dla momentu pisania historii i „historycznej”, związanej ze znaczeniem dzieła w momencie jego powstania.

Charakterystyczna dla postawy badawczej Kleintera jest jego uwaga końcowa. Stwierdza on mianowicie, że historyk sztuki nie musi czuć się związany lub niewolony rygorami obiektywnych kryteriów wartości. On sam może siłą swych argumentów dodać ważności historycznej dziełu, nawet gdy ono jej w świetle systemu postulatów swej epoki nie posiadało. *Bo historyk nie musi zamykać się w obrębie badania życia minionego. Dostępne jest mu też kształtowanie życia współczesnego i przyszłego. Ocena mieści w sobie propagandę* (s. 73).

5

Artykuł ten, opierający się na streszczeniu poglądów filologa i teoretyka sztuki Juliusza Kleintera, nie jest ich analizą krytyczną, nie opiera się bowiem – w odniesieniu do teorii filmu – na żadnym materiale badawczym. Jest natomiast propozycją typu badawczego.

Za przykładem Kleintera można by artykuł ten opatrzeć tytułem: *U wrót nowej estetyki filmu*. A przynajmniej: u wrót nowego etapu badań filmologicznych w Polsce. W tekście artykułu przytoczonych zostało kilka argumentów tłumaczących, dlaczego: a) system badań filologicznych i historyczno-literackich w ogólności, b) system badań opracowany w teorii i praktyce przez Juliusza Kleintera w szczególności – wydaje się właściwą pozycją wyjściową do dyskusji i prób w zakresie szukania nowych, ściślejszych niż dotąd metod badania sztuki filmowej.

Próby ścisłych, „filologicznych” badań nad całokształtem sztuki filmowej – z uwzględnieniem jej różnych przekrojów – podjęte zostały przed dziesięć laty przez stworzony przy paryskim uniwersytecie Instytut Filmologii. Rozwój tych badań (a zgrupowały one szereg wybitnych humanistów z różnych krajów Europy) i ich kierunek¹³ każą przypuszczać, że jest to właściwa droga naukowej teorii filmu. Jest w pracy francuskich filmologów i związanych z nimi innych uczonych pasja określenia badawczego różnych aspektów filmowego arcyzmu, jest również uparte dążenie do wiązania teorii filmu z innymi humanistycznymi dyscyplinami.

Omówienie dorobku badawczego dziesięciu lat działalności Instytutu Filmologii przy Sorbonie powinno być chyba drugą propozycją dyskusyjną w sprawie reformy polskich badań filmoznawczych. Słuszne jest jednak, że na pierwszym miejscu pod rozważenie postawione zostały poglądy Juliusza Kleintera – uczonego, który w sposób mistrzowski, a jednocześnie w sposób ściśle naukowy opisał i do wysokiej klasy historycznej podniósł tradycje polskiej sztuki narodowej.

¹ Studium to zostało powtórnie opublikowane w 1938 r. w zbiorze pt. *W kręgu Mickiewicza i Goethego*.

² W ramach pracy zbiorowej *Estetyka współczesna*, 1949.

³ Zob. „Przegląd Filozoficzny” 1926-1928, t. XXIX-XXXI.

⁴ G. Aristarco, *Storia delle teoriche del film*, 1951.

⁵ H. Agel, *Esthétique du cinéma*, 1957.

⁶ H. Richter, *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen*, 1929.

⁷ B. Balázs, *Der Geist des Films*, 1930.

⁸ S. Skwarczyńska, *W pięćdziesięciolecie twórczości naukowej Juliusza Kleintera*, 1956.

⁹ Zamieszczone w jego *Studiach z zakresu teorii literatury*, 1956.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże, s. 77.

¹³ Zob. roczniki *Revue internationale de filmologie*, a także „Film na Świecie” 1957, nr 3.

Bolesław W. Lewicki

Ur. 1908, zm. 1981; polski filmoznawca, teoretyk filmu, historyk i metodolog badań filmoznawczych, propagator edukacji filmowej. Pracę naukową, działalność publikacyjną i kulturalną rozpoczął jeszcze w okresie studiów filologicznych na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie. Lata wojenne spędził w pięciu obozach koncentracyjnych (m.in. w Auschwitz), a wspomnienia z tego czasu zawarł w książce *Wiesz, jak jest* (1974, wznowienie: 2012). Po wojnie zamieszkał w Łodzi, a na tamtejszym uniwersytecie w 1959 r. założył Zakład Wiedzy o Filmie. Przyczynił się także do powstania łódzkiej Szkoły Filmowej, był jej rektorem i wieloletnim wykładowcą. Autor trzech książek (*Wprowadzenie do wiedzy o filmie /1964/, Scenariusz. Literacki program struktury filmowej /1970/, Kino i telewizja /1974 – redaktor tomu i jego współautor/*) oraz kilkuset artykułów naukowych (bibliografia jego prac rozproszonych obejmuje ok. 750 pozycji; w samym „Kwartalniku Filmowym” – w edycji z lat 1951-1965 – opublikował blisko 20 artykułów). W 1995 r. Ewelina Nurczyńska-Fidelska i Bronisława Stolarska przygotowały tom *O filmie. Wybór pism* gromadzący 30 artykułów Lewickiego z różnych okresów jego działalności.

Keywords:

Juliusz Kleiner;
history of film thought;
literary studies;
humanistic research
methods

Abstract

Bolesław W. Lewicki

Juliusz Kleiner's Theory of Humanistic Research as Applied to Film Studies

The author recalls the 1929 essay “U wrót nowej estetyki” [“At the Gates of a New Aesthetics”] by Juliusz Kleiner (1886-1957), an eminent Polish humanist and philologist, and considers it as one of the most important publications within prewar Polish film thought. Lewicki primarily draws attention to the act of ennoblement of film in the scientific world, as well as Kleiner's important observations on film as an art guided by new principles of creation and characterized by a new mode of reception. The main part of the article is an attempt to apply Kleiner's other, strictly philological works and the methodology developed therein to film studies as an academic discipline, which was taking shape in the late 1950s and early 1960s (individual remarks concern, among other things, the issue of analysing a work, the theory of the historical process, as well as the principles of interdisciplinary comparative studies). (Non-reviewed material; originally published in *Kwartalnik Filmowy* 1957, no. 28, pp. 3-17).