

## Z archiwum

„Kwartalnik Filmowy” nr 126 (2024)

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

<https://doi.org/10.36744/kf.2601>

© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Stefan Morawski

# Ingardenowska koncepcja sztuki filmowej

### Słowa kluczowe:

Roman Ingarden;  
historia teorii filmu;  
fenomenologia;  
estetyka;  
swoistość filmu;  
badania porównawcze

### Abstrakt

Przedmiotem rozprawy są dwa teksty Romana Ingardena poświęcone filmowi: krótki fragment książki *O dziele literackim* z 1931 r., zatytułowany *Widowisko kinematograficzne („film”)*, oraz niezależnie opublikowany w 1947 r. większy szkic *Kilka uwag o sztuce filmowej*. Dzieło filmowe ujmowane jest w nich w całym systemie fenomenologicznej teorii sztuki, porównywane do innych dzieł (np. teatru czy malarstwa), przede wszystkim zaś do literatury, z którą dzieli wspólne cechy warstwowości i intencjonalności. Stefan Morawski rekonstruuje ten system, a następnie zadaje pytanie o miejsce filmoznawczej refleksji Ingardena na tle światowej teorii swego czasu. W konkluzjach wybrzmiewa, że o ile nie stanowi ona oryginalnych rozpoznań, o tyle w znaczący sposób wpłynęła na dalszy rozwój filmoznawstwa (zwłaszcza w Polsce) i zawiera szereg inspiracji do dalszych badań. **(Materiał nier recenzowany; pierwodruk: „Kwartalnik Filmowy” 1958, nr 32, s. 17-32).**

Ingarden, jeden z czołowych współczesnych filozofów i estetyków, dwukrotnie pisał o sztuce filmowej: w 1931 i w 1947 r.<sup>1</sup> W pierwszym wypadku uwagi o filmie powstały na marginesie jego rozważań o strukturze i istnieniu dzieła literackiego, w drugim – stanowią esej oddzielny. Można by trojako podejść do problemu wysuniętego w tytule tego artykułu. Po pierwsze, można by zanalizować poszczególne tezy autora z 1931 i 1947 r. i skonfrontować je z jego ogólną koncepcją estetyczną wykazując, w jakim stopniu z niej czerpie inspirację, a w jakim – z rozwoju samej sztuki filmowej. Bądź też, po drugie, analizie zostałyby poddane myśli Ingardena o swoistości sztuki filmowej na tle rozważań innych, jemu współczesnych, zarówno w Polsce, jak i poza nią. Wreszcie możliwa jest konstrukcja pewnych podstawowych tez estetyki filmowej, wychodząca z Ingardenowskich dociekań o sztuce niefilmowej. Byłoby to uzupełnianie uwag samego autora, uzasadnione tym, iż sam traktował swe wypowiedzi o sztuce filmowej jako propedeutyczne. Najstuszniejszą rzeczą byłoby podjęcie wszystkich trzech wytyczonych tutaj zadań. Wymagałoby to jednak obszernego studium. Ograniczę się więc tutaj do drugiego zadania, pozostałe wprowadzając tylko pomocniczo. Wybór ów tłumaczę zarówno charakterem „Kwartalnika Filmowego”, jak i doniosłością zagadnienia swoistości sztuki filmowej w analizach Ingardenowskich. Wszystkie bowiem dociekania autora, zarówno porównawcze (film a inne sztuki), jak i dotyczące rozbioru samego utworu filmowego zmierzają ku rozwiązaniu tego właśnie problemu.

\*\*\*

Zanim przystąpię do zreferowania uwag Ingardena o sztuce filmowej, zatrzymam się z konieczności na niektórych jego tezach ogólnoestetycznych. Bez ich znajomości bowiem niepodobna pojąć jego rozważań szczegółowych<sup>2</sup>.

Według Ingardena utwory artystyczne posiadają strukturę warstwową. W dziele literackim rozróżnia on następujące warstwy: a) brzmień słownych, b) znaczeń (sensów zdań), c) uschematyzowanych wyglądów, przez które przejawiają się przedmioty przedstawione, d) przedmiotów przedstawionych, wyznaczonych przez sensy zdań. Warstwa b) jest tu składnikiem podstawowym. W dziele sztuki malarskiej przedstawiającej dadzą się wyróżnić tylko ostatnie dwie warstwy, przy tym w przeciwieństwie do dzieła literackiego jest ona tworem momentalnym, pozbawionym przebiegu czasowego. W dziele architektury i rzeźby autor wyodrębnia również dwie warstwy: wyglądu wzrokowego oraz trójwymiarowego kształtu (przedmiotowej bryły). W przeciwieństwie do dzieła sztuki malarskiej, nie wyglądy, lecz kształt bryły jest tutaj składnikiem podstawowym. W dziele muzycznym występuje tylko jedna warstwa: dźwięków.

Jak więc należy rozumieć pojęcie „warstwy”? W dyskusji z N. Hartmanem Ingarden wyjaśnia, iż „warstwa” według niego nie pełni funkcji podstawy bytowej dla innych zjawisk (jak np. malowidło dla obrazu albo partytura dla utworu muzycznego), lecz stanowi s k ł a d n i k samego dzieła artystycznego. Już w pierwszej pracy estetycznej Ingarden uzasadniał, iż warstwy jako składniki odznaczają się charakterystycznym m a t e r i a ł e m oraz charakterystyczną r o l ą w budowie całości<sup>3</sup>. Są one wyraźnie widoczne (*sichtbar*) i w związ-

ku z nimi powstają wartości polifoniczne danego utworu. W pracy późniejszej pt. *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości* zwracał m.in. uwagę, iż o wielowarstwowej budowie dzieła sztuki można mówić tylko wówczas, gdy: a) występują w nim składniki różnorodne, b) składniki jednorodne tworzą zespoły wyższego rzędu (np. słowa – zdania), c) składniki podstawowe są wyraźnymi członami całości i przy tym d) tworzą organiczną całość jednego dzieła. Ten ostatni moment Ingarden zwykle mocno akcentował<sup>4</sup>.

Drugim fundamentalnym założeniem estetyki Ingardenowskiej jest intencjonalność dzieła artystycznego. Ta dotyczy jego istnienia, podczas gdy warstwowość dotyczyła jego struktury. Co to znaczy, że dzieło artystyczne jest intencjonalne? W *Das literarische Kunstwerk* (rozdz. XIV) na przykładzie utworu literackiego autor dowodził, iż nie jest on ani czymś fizycznym, ani psychicznym, ani też psychofizycznym. Argumentację tę rozwinął i pogłębił w pracach: *O poznawaniu dzieła literackiego* (1937) oraz w *Szkicach z filozofii literatury* (1947). Książki – pisał – to zeszyte kartki papieru wypełnione znaczkami lub rysunkami, stanowiące jedynie środek do fizycznego utrwalenia dzieła literackiego, to zaś, co przeżywają czytelnicy, to prywatne „konkretyzacje” dzieła literackiego, tzn. uzupełnienia i przekształcenia dokonane w nim w sposób rozmaity. Samo zaś dzieło literackie jest przedmiotem intencjonalnym, tzn. ma źródło istnienia w aktach wytwórczych pisarza i dzięki warstwie znaczeniowej tworzy byt odrębny, intersubiektywny. Przedmioty, które spostrzegamy w doświadczeniu codziennym, są czymś zewnętrznym w stosunku do naszej świadomości i dane nam są jako zjawiska realne. Natomiast przedmioty intencjonalne budowane są przez słowa, które coś znaczą; a ponieważ znaczą, więc powstają twory będące czymś obiektywnym w stosunku do przeżyć, ale jednocześnie czymś pochodnym w stosunku do procesów zachodzących w naszej świadomości<sup>5</sup>. Warstwa znaczeniowa wyznacza więc przedmioty swoiste, które nie są ani realne, ani idealne; w oparciu o nią czytelnik konstytuuje sobie wygłady, osoby, zdarzenia. Te są jednak zawsze w porównaniu z realnymi „schematyzowane”, tzn. nie wyczerpujące nieskończonej mnogości ich cech i stanów. W trakcie lektury dzieła literackiego następuje więc proces dokreślenia i tych wygładów czy przedmiotów<sup>6</sup>. Zjawisko „niedookreślenia” utworu artystycznego wynikać ma właśnie z jego istnienia intencjonalnego – zarówno od strony twórcy, jak i odbiorcy. W analizie utworu malarskiego, pozbawionego warstwy słownej, ta właśnie cecha niedookreślenia staje się głównym świadectwem bytowania intencjonalnego; natomiast w analizie dzieła architektury o intencjonalności świadczyć ma to, iż są one wytworem aktów świadomości (np. budynek staje się kościołem ze względu na pewien kult religijny)<sup>7</sup>. Tutaj też dowiadujemy się, że schematyczność (a zarazem i miejsca niedookreślone) nie należy do istoty dzieła sztuki<sup>8</sup>. Wreszcie w analizie utworu muzycznego Ingarden mówi o intencjonalności ze względu na to, iż dzieło to wyznaczone jest przez akty twórcze autora, iż jest czymś ponadindywidualnym, co nie da się sprowadzić ani do poszczególnych wykonań, ani też do poszczególnych percepcji.

Wypowiedzi Ingardena o intencjonalnym charakterze dzieł artystycznych, jak widać z tego skrótego przeglądu, nie są zupełnie zbieżne. Wydaje się, że za punkt wyjścia należy przyjąć jego chronologicznie ostatnią analizę, dotyczącą właściwości utworu muzycznego. Ingarden wyjaśnia w niej, iż:

– przedmioty intencjonalne są w y t w o r e m aktów wytwórczych, świadomych, a zatem nie istnieją w sposób autonomiczny tak jak przedmioty realne.

– nie można ich więc identyfikować ani z przedmiotami fizycznymi, ani ze zjawiskami psychicznymi, bo te ostatnie są zaledwie p o d s t a w ą istnienia tamtych.

– przedmiotami takimi są właśnie dzieła sztuki, których nie można sprowadzać do malowidła, partytury, książki, scenopisu etc., ani też do przeżyć twórcy lub odbiorcy. Realnie istnieją podmioty psychofizyczne (ludzie) i przedmioty zrobione z papieru, płótna, marmuru etc. Natomiast intencjonalnie istnieją twory i n t e r s u b i e k t y w n e , zawisłe od świadomości – artyści i odbiorców<sup>9</sup>.

Ingarden wzbrania się, by pogląd tak wyłożony nazwać idealistycznym. Twierdzi bowiem, iż z uznania intencjonalności dzieł sztuki wynika przez odwrócenie teza uznająca realność przedmiotów świata nas otaczającego. Jeśli jednak Ingarden może obronić się przed zarzutem idealizmu filozoficznego, to z dociekań estetycznych nad strukturą i istnieniem dzieła sztuki wywodzi tezę, która wydaje się na wskroś idealistyczna. Dowodzi mianowicie, iż wszystkie dzieła artystyczne są czymś i r r e a l n y m , tzn. nie można w odniesieniu do żadnego z nich stosować kategorii prawdy. Nawet w utworze literackim przedmioty przedstawione nie odtwarzają realnej rzeczywistości. Są one tutaj czymś n i e z a l e ż n y m dzięki temu, że wyznaczone są w sposób intencjonalny. Autor ukonstytuował je wszakże nie przez odwzorowanie świata znanego nam z codziennych doświadczeń, ale przez nazwy i ich sensy<sup>10</sup>. Jeśli zaś warstwy słownej i znaczeniowej nie ma, to irrealizm wynika z intersubiektywności danego dzieła sztuki, tzn. z aktów świadomych, wytwórczych czy odbiorczych, nadających mu istnienie i sens.

W rozprawie pt. *O tak zwanej prawdzie w literaturze* Ingarden wyjaśniał dokładniej, iż zdania orzekające zawarte w dziele literackim są wyłącznie q u a s i - t w i e r d z ą c e , tzn. nigdy nie są sądami w ścisłym słowa znaczeniu. To one właśnie stanowią fundament f i k c j i artystycznej. Intencjonalność – wykazuje Ingarden na przykładzie analizy poezji lirycznej – zakłada fikcję, gdyż to, co jest w niej przedstawione czy wyrażone, wyznaczone zostało przez tekst słowno-znaczeniowy<sup>11</sup>. Utwór artystyczny, jak się wydaje z jego analizy przeżycia estetycznego, nie spełnia funkcji poznawczej w tym sensie, by kierował świadomość odbiorcy ku rzeczywistości. Służy jedynie do wywołania wzruszenia i umożliwienia bezpośredniego kontaktu z pewnymi wartościowymi zespołami jakości zmysłowych i emocjonalnych<sup>12</sup>. Tak więc o „prawdzie” artystycznej możemy mówić tylko z punktu widzenia wewnętrznej „konsekwencji przedmiotowej” utworu, ale nigdy z punktu widzenia relacji tego utworu do świata realnego.

Z tych trzech omówionych założeń Ingarden wyprowadzał właściwości poszczególnych sztuk. Okazuje się, iż nie wszystkim dziełom artystycznym właściwa jest budowa wielowarstwowa, a nawet te, które spełniają ów warunek, mają warstw mniej lub więcej, i coraz inna z nich odgrywa rolę dominującą. Ponadto strukturę utworu określa jego dynamiczna, czasowa, bądź też statyczna, organizacja przestrzenna. Wprawdzie każdy utwór jest przedmiotem intencjonalnym, ale jego realny fundament może być mniej lub bardziej wyrazisty. Wprawdzie irrealizm cechuje wszystkie dzieła sztuki, ale w niektórych można znaleźć składniki realne; nawet w dziele literackim trafiają się sądy orzekające wprost o świecie rzeczywistym.

\*\*\*

Pomijając teraz problem prawdziwości ogólnych wywodów Ingardena, przejdźmy do jego wypowiedzi o sztuce filmowej. Przedmiotem uwag Ingardena z 1931 r. jest *s t r u k t u r a* utworu filmowego z pominięciem innych szczegółowych zagadnień. Problem struktury rozpatrywany jest w odniesieniu do kina *n i e m e g o*. Punktem wyjścia jest *g o t o w e w i d o w i s k o*, a nie proces techniczno-artystyczny, leżący u jego źródeł. Uwagi Ingardena dają się ująć w następujące tezy:

1) Kino jako twór intencjonalny przedstawia różnorodne, zrekonstruowane aspekty wizualne przedmiotów lub sytuacji, przy tym ukazuje je w sposób *p r o c e s u a l n y* jako zdarzenia. Kino jest więc konstruktem czasowym. Ten moment odróżnia je od sztuki malarskiej; od literatury zaś to, iż pozbawione jest warstwy słowno-brzmieniowej i znaczeniowej. Jest ono – w konkluzji Ingardena – zwyrodniałą postacią teatru (*ein entartetes Theaterstück*); zwyrodniałą dlatego, że przedmioty nie są tu dane realnie, ale przez wyglądy, oraz dlatego, że jest nieme, co z kolei upodabnia je do pantomimy.

2) O swoistości sztuki filmowej decyduje jednak nie ilość warstw, ale *d o m i n a n t a* owych rekonstruowanych wyglądów<sup>13</sup>. Są one inaczej schematyzowane niż w dziele literackim – konkretność obrazu, ich stereoskopiczność nadają im ostrzejszy pozór rzeczywistości. Dominanta tej właśnie warstwy powoduje przygaszenie funkcji intelektualnych, natomiast akcentowane są emocje i namietności wyrażane w sposób prymitywny językiem mimiki i gestu<sup>14</sup>.

3) Braki te w zestawieniu z innymi sztukami są w istocie rzeczy *z a l e t ą* sztuki filmowej, która po prostu ukazuje *i n n e* aspekty istnienia. Jej żywiołem swoistym są wszelkie *z d a r z e n i a w i z u a l n e u c h w y t n e* (*sichtbare Geschehnisse*), których sens dzięki różnym planom można uwypuklać albo pomniejszać.

4) Kino abstrakcyjne<sup>15</sup> przestaje być sztuką filmową, gdyż mimo dominanty warstwy wyglądów niezbędna jest tu również warstwa przedmiotów przedstawionych<sup>16</sup>.

Kino jest sztuką jedynie wówczas, gdy przedstawione przedmioty są quasi-realne, albo, inaczej mówiąc, *i n t e n c j o n a l n e*. Znaczy to, iż odgrywiają one tylko „role” rzeczywistych osób, rzeczy, wydarzeń<sup>17</sup>. Natomiast w filmie naukowym lub w kronice przedmioty nie są przedstawione jako realne, po prostu są realne.

Poglądy na kino wyłożone w 1931 r. wynikały z ogólnej koncepcji estetycznej Ingardena; jeżeli chodzi o literaturę teoretyczno-filmową, powoływał się on wyłącznie na K. Lange i na K. Irzykowskiego. Drugiemu z nich przyznawał, iż uchwycił on istotną treść kina, wysuwając na plan pierwszy *w y g l ą d y*; a jednocześnie z nim właśnie polemizował dowodząc, że nie sam ruch, ale wszelkie *z d a r z e n i e* jest swoistością filmu oraz że kino abstrakcyjne jest sprzeczne z istotą tej sztuki. Refleksy rozważań Irzykowskiego są widoczne w uwagach Ingardena, ale najważniejszy był tu czynnik inny, dla obu wspólny: to, że analizie wprowadzali z kina *ó w c z e s n e g o – n i e m e g o*.

Sytuacja zmieniła się w roku 1947. Ingarden pisze wówczas artykuł specjalny i publikuje go w „Revue Internationale de Filmologie” (nr 2) pt. *Temps, Espace et Réalité*<sup>18</sup>. Problematyka ulega rozszerzeniu, pojawiają się kwestie szczegółowe, estetyk cytuje konkretne utwory na poparcie swych propozycji. Wreszcie – co jest najistotniejsze – wywody swe buduje na materiale filmu dźwiękowego. Pewne stare tezy zostały jednak utrzymane. I tak:

– Podobnie wyjaśnia Ingarden różnicę między sztuką filmową a filmem informacyjnym, tzn. pozór rzeczywistości przeciwstawia samej rzeczywistości<sup>19</sup>. Mimo narzucającej się realności osób i rzeczy przedstawionych w filmie fabularnym, są one tylko fantomami, gdyż wyglądy, poprzez które są one dane, ulegają *d e f o r m a c j i*.

– Podobnie określa miejsce sztuki filmowej pośród innych sztuk. Stoi ona – pisze – na pograniczu literatury, malarstwa, teatru, pantomimy i muzyki; zawiera elementy czasowe i przestrzenne, przedstawiające i nie przedstawiające. Polifonia czynników jest więc tutaj szczególnie trudna i skomplikowana<sup>20</sup>.

– Podobnie wreszcie definiuje dominantę widowiska filmowego stwierdzając, iż tutaj *wszystko powinno być pokazane wprost w wyglądach lub wyraźne w materiale wzrokowo-naocznym lub dźwiękowym, dostarczonym zachowaniem się osób przedstawionych*<sup>21</sup>. I że wyglądy te są ruchome, gdyż kino ma strukturę czasową.

Obok tych starych założeń pojawiają się nowe propozycje, bądź to rozbudowujące uwagi z 1931 r., bądź też wprowadzające momenty tam nie uwzględnione.

A mianowicie:

1) Swoiste własności sztuki filmowej określa Ingarden przez porównanie jej do ciągu obrazów, które nazywa „literackimi”. Obraz taki zawiera trzy składniki: a) warstwę wyglądów zrekonstruowanych, b) warstwę przedmiotów przedstawionych oraz c) pewną konkretną sytuację życiową (zdarzenie). Oczywiście obraz malarski pozbawiony jest faz, podczas gdy filmowy rozwija narrację w czasie.

2) Język (mowa) jest w sztuce filmowej jedynie środkiem pomocniczym w stosunku do wyglądów. Ten moment odróżnia zdecydowanie widowisko filmowe od teatralnego. W konsekwencji tej tezy, Ingarden kwestionuje w sztuce filmowej obecność spikera<sup>22</sup> nie należącego do świata w niej przedstawianego. Słowo „filmowe” jest, według niego, jedynie uzupełnieniem gestu, tzn. wyraża tak jak w naturalnych sytuacjach życiowych wydarzenie psychiczne, zachowanie się etc. Najlepiej jeśli w ogóle nie zwraca na siebie uwagi<sup>23</sup>. Mowa jest jednak elementem niezbędnym. Jeśli chcemy pokazać rozgrywki między ludźmi, to z konieczności musi wystąpić i słowo. Film zupełnie niemy nadaje się jedynie do przedstawienia człowieka samotnego lub zjawisk pozaludzkich.

3) Analizując czasową rozpiętość widowiska filmowego (tzn. zarówno samych wyglądów, brzmień, etc., jak i świata przedstawionego w utworze artystycznym), Ingarden dochodzi do wniosku, iż zorganizowane jest ono podobnie jak utwór muzyczny. Na czym polega owo zjawisko „muzyczności”? Na tym, że przez dobór i kolejność układu pewnych elementów czy ich zespołów dzieło filmowe uzyskuje określone właściwości rytmiczne, zwiększenie lub zwolnienie tempa, kumulację lub retardację akcji. Muzyka więc dlatego jest potrzebna filmowi, że potęguje ona jego wewnętrzny „muzyczny” rytm<sup>24</sup>.

4) Sztuka filmowa, operując przestrzenią konkretną, d z i ę k i d y n a - m i c e c z a s o w e j osiąga efekty nieosiągalne w innych sztukach. Żadna sztuka – pisze Ingarden – *nie może jak film pokazać losów człowieka tak uwikłanego w konkretny czas i konkretną przestrzeń*<sup>25</sup>.

Szkic z 1947 r. kończy się pochwałą kina jako sztuki przebogatyh możliwości artystycznych i jednocześnie wielkich niebezpieczeństw wynikłych z faktu pracy zespołowej. I ten szkic, i tamten z 1931 r. w istocie rzeczy akceptują film jako sztukę i próbują wyznaczyć jej cechy swoiste. Po konfrontacji obu zreferowanych wypowiedzi Ingardena, cechy te można sprowadzić do następujących:

A) Kino jest przede wszystkim i głównie sztuką widzialności o strukturze dynamicznej.

B) Kino stwarza większy pozór realności przedstawionego świata niż jakakolwiek inna sztuka przedstawiająca. Wynika to m.in. stąd, iż operuje ona tzw. obrazami z tematem literackim oraz ukazuje człowieka w konkretnych sytuacjach czasoprzestrzennych.

C) Jego właściwością zarówno treściową, jak i formalną jest współwystępowanie elementów przynależnych do wielu innych sztuk. Owo pogranicze sztuk występujące w filmie powoduje jego szczególnie wyraźną polifoniczność.

Z tez dawnych odpadła w 1947 r. jedynie ta, która głosiła absolutną czystość kina niemego. Kontynuacja jej, ale zmodyfikowana, jest teza o dominancie aspektów wizualnych, którym słowo służy tak jak to się dzieje w naturalnych jego funkcjach życiowych. Inna dawna teza – o kinie abstrakcyjnym jako sztuce już pozafilmowej – nie została wyraźnie podtrzymana, ale wydaje się, że Ingarden nie zmienił pod tym względem zdania. W 1947 r. analizował bowiem film wyłącznie jako sztukę przedstawiającą. Pozostałe tezy z 1931 r. zostały bądź to rozszerzone i pogłębione (np. o tym, iż film jest sztuką jedynie jako przedmiot intencjonalny), bądź też uzupełnione (o organizacji czasowej i przestrzennej utworu filmowego).

\*\*\*

Propozycje Ingardenowskie należy podwójnie sprawdzić: w odniesieniu do rozwoju teoretycznej myśli filmowej oraz z punktu widzenia ich zgodności z samą sztuką filmową. Pytanie pierwsze można by sformułować tak: (1) Czy koncepcje Ingardena były, i jeśli tak, to w jakim stopniu, oryginalne wówczas, kiedy je pisał? Dotyczy ono zatem ewentualnej historycznej wartości jego tez jako bodźców do dalszej dyskusji i poszukiwań. Pytanie zaś drugie, dotyczące prawdziwości jego tez, trzeba by sformułować następująco: (2) Czy rzeczywiście swoistość sztuki w ogóle opiera się na jej warstwowej strukturze i intencjonalnym istnieniu, a sztuki filmowej w szczególności na cechach przez Ingardena proponowanych? Spróbujmy odpowiedzieć na oba postawione pytania.

1) Polska myśl estetyczna w zakresie filmu była w latach dwudziestych bardziej zaawansowana niż nasza rodzima twórczość. Na Zachodzie Europy teorie powstawały w oparciu o dokonane już dzieła filmowe, bądź też równocześnie z nimi; u nas odwrotnie: teoria działała niejako na wyrost. Książka Irzykowskiego była pozycją europejską i gdyby przetłumaczono ją na języki obce – Balázs, Epstein, Delluc, Dulac, Eisenstein i Pudowkin znaleźliby w jej autorze godnego

partnera. Niektóre koncepcje Epsteina wyklądał i popularyzował u nas Trystan. Peiper nawiązywał również do poglądów awangardy francuskiej. Zahorska podjęła problematykę formalną filmu. Ilościowo była to twórczość niewielka, ale jak o s c i o w o znacząca i intensywna. Niemal wszystkie podstawowe tezy wniesione w owych latach przez teoretyków obcych<sup>26</sup> i dotyczące swoistości sztuki filmowej zostały u nas bądź dosłownie powtórzone, bądź też w powtórkach zmodyfikowane. Gwałtowny rozwój filmu niemego prowadził do spontanicznych uogólnień, podkreślających jego odmienność w stosunku do innych sztuk. Wszystkie ówczesne manifesty, wszystkie artykuły i książki uwypuklały cechę d y n a m i c z n e j w i z u a l n o ś c i jako cechę w filmie dominującą. Były oczywiście różnice między poszczególnymi teoriami: r u c h rozumiano bądź jako element głównie wewnątrzkadrowy, bądź jako element głównie montażowy; w i d z i a l n o ś ć miała odkrywać bądź to rzeczy ludzkie, bądź pozaludzkie, kosmiczne; w m a t e r i i kina dopatrywano się sensu fizycznego, bądź też duchowego; obrazy miały być „czyste”, wyposażone w własny rytm, we własną architekturę (ta tendencja zmierzała do filmu abstrakcyjnego), bądź też wyznacznikiem ich rytmiki miała być narracja. Inną jeszcze cechę szczególną akcentowano wówczas nagminnie: i r r e a l i z m sztuki filmowej. Źródeł jego dopatrywano się w tym, że sztuka filmowa zwalnia lub wydłuża trwanie realne, iż ukazuje mikrofizjonomię zjawisk i mikro dramaty umykające potocznemu widzeniu, iż subiektywizuje przekazywane treści zmuszając widza do identyfikacji z bohaterem. Wreszcie, w większości ówczesnych wypowiedzi teoretycznych o filmie znajdujemy r y s s e n s u a l i s t y c z n y , tzn. sztukę tę traktowano jako antyintelektualną. Kino miało być żywiołem spotęgowanego liryzmu, wrażliwości, reakcji prymitywnych. Ten właśnie rys świadczyć miał o a u t o n o m i i kina. Nie cytuję tutaj żadnego z wymienionych autorów dlatego, że prace ich lub fragmenty z nich zostały już u nas opublikowane i są dostatecznie znane. Ingarden opierał się, jak wspomniałem, głównie na Irzykowskim, ale poza *Dziesiątą muzą* w Polsce, a przede wszystkim na Zachodzie Europy, estetyka filmowa zrodziła wszystkie pomysły, które zostały wyłożone w omówionym paragrafie w *Das literarische Kunstwerk*. Nie były to więc myśli nowe, nowe było tylko ich ujęcie na tle analizy strukturalnej dzieła literackiego i ugruntowanie ich na koncepcji dzieła sztuki jako tworu wielowarstwowego i intencjonalnego. Ingarden jako filozof i estetyk dochodził od innej strony do niektórych wyników zgodnych z żywiołową, bo nie usystematyzowaną twórczością teoretyczną niektórych praktyków filmu.

W latach następnych polska myśl filmoznawcza rozwijała się m.in. pod wpływem Ingardena. Dwie najpoważniejsze wówczas pozycje: książka Z. Lissy pt. *Muzyka i film* (Lwów 1937) oraz rozprawa B. Lewickiego pt. *Budowa utworu filmowego* (Warszawa 1935) wychodziły z założeń fenomenologicznych<sup>27</sup>. Lissa, przyjmując tezę o zrekonstruowanych wyglądach jako dominancie kina, w oryginalny sposób analizowała rozmaite struktury akustyczne w odniesieniu do różnych warstw utworu filmowego. W uwagach poświęconych roli mowy oraz zbieżności przebiegów muzycznych i rytmu obrazów filmowych wyprzedzała Ingardenowskie rozważania z 1947 r. Lewicki próbował w oparciu o *Das literarische Kunstwerk* rozbudować koncepcję budowy utworu filmowego. Jest przy tym rzeczą znamioną, iż wprowadził on do swych rozważań element przez Ingardena



pominięty: m o n t a ż . W nim też, a nie w warstwie wyglądnów doszukiwał się Lewicki głównego wyróżnika sztuki filmowej. Próby Lewickiego wynikały z ówczesnych tendencji panujących w polskiej myśli filmowej. Po okresie urzeczenia awangardą francuską przysła kolej na inspiracje idące z dociekań radzieckich. Wiązały się one ze społecznymi dążnościami grupy „Start”, a więc artystów i intelektualistów zainteresowanych w wyzwoleniu sztuki spod dyktanda handlowego i skierowaniu jej ku problematyce społecznej. Przed Lewickim zagadnienie montażu zostało wszechstronnie zanalizowane przez Cękalskiego; pisał o nim także wielokrotnie przedtem i potem J. Toeplitz.

Teoria filmowa w okresie tych 16 lat, które dzieła obie wypowiedzi Ingardena o filmie, rozwijała się może nie tyle szybko, ile wyraźnie w kierunku kina i n t e l e k t u a l n e g o . Wprowadzenie dźwięku, wpływ radzieckiej sztuki filmowej na czołową produkcję światową, rozkwit populistycznego kierunku we Francji<sup>28</sup>, pojawienie się dokumentalnej szkoły w Anglii, oto elementy, które skłaniały teoretyków do porzucenia metafizyki i spekulacji na rzecz badań empirycznych. Teoria filmu nie zajmuje się wówczas „magią ekranu”, nie szuka w nim dowodów na rzecz surrealistycznej koncepcji świata, nie zachwyca się „pandemonium optycznym”, lecz bada konkretne składniki utworu, jego percepcję oraz warunki społeczne powodujące jego sukces lub klęskę. Charakterystycznym przykładem ówczesnego rozwoju problematyki teoretycznej może być lektura książki Baláza z 1929 r. (*Der Geist des Films*), w której motyw człowieka i spraw ludzkich wybija się już na plan pierwszy. Nie sama forma, ale treść utworu filmowego stanowi punkt wyjścia jego rozważań o montażu. Najdobitniejszą książką z owych lat przełomu, kiedy toczył się spór między zwolennikami kina niemego i dźwiękowego, jest *Film als Kunst* R. Arnheima. W książce tej, opublikowanej w 1933 r., autor (uczeń „gestaltystów”, Wertheimera i Köhlera) analizował przede wszystkim technikę artystyczną oraz mechanizm percepcji utworu filmowego. W dyskusji z Pudowkinem zaznaczał, iż swoistości sztuki filmowej nie można sprowadzić wyłącznie do montażu. Zaczyna się ona – według Arnheima – już od pojedynczego zdjęcia, które bynajmniej nie jest czynnością automatyczną. Stwarza ono bowiem na dwuwymiarowym płaskim obrazie trójwymiarową przestrzeń, dokonywa selekcji przedmiotów, akcentuje przez zbliżenie lub przez dystans odpowiednie ich cechy lub detale. W Arnheimowskiej systematyce zasad montażu omówione zostały szczegółowo problemy „czasoprzestrzeni” filmowej. Pisali już o niej zresztą przedtem w sposób wyczerpujący Eisenstein, Pudowkin, Epstein i Balázs. W 1934 r. w artykule pt. *Ruch (Enciclopedia del Cinema)* Arnheim analizował szczegółowo dynamikę utworu filmowego, a w 1938 r. w rozprawie pt. *Nowy Laokoon „Bianco e Nero”* rozważał zagadnienie filmu dźwiękowego w konfrontacji z filmem niemym, teatrem, operą i malarstwem. Wyniki jego rozmyślań były raczej pesymistyczne. Uważał, iż wprowadzenie słowa zniszczyło autentyczną sztukę filmową; ta zaś, która się zrodziła, jest już jakimś nowym gatunkiem artystycznym, bliskim teatrowi, mimo iż dominujące znaczenie zachowuje w niej ruchomy obraz<sup>29</sup>. Balázs podobnie reagował na wprowadzenie dźwięku do filmu. O w ł a ś c i w e j służebnej wobec obrazu funkcji dźwięku mówili już przedtem Eisenstein i Pudowkin. Wydaje się więc, że także szkic Ingardena z 1947 r. nie odkrywał nowych horyzontów. Nowa była jedynie teza (sformułowana zresztą

w sposób kłócący się z tezami innymi), że muzyka organizuje czasowy charakter widowiska filmowego. Nie traktował jej chyba Ingarden jako tezy o swoistych właściwościach sztuki filmowej, skoro zestawiał ją właśnie w tych rozważaniach z muzyką. Ale nawet w tym zestawieniu i w tym wydaniu należy ją zakwestionować. Utwór filmowy posiada wszakże sam w sobie organizację czasową, wynikającą z jego własnej „gramatyki”. Sam Ingarden skłaniał się do takiego ujęcia w 1931 r. i powtarzał je w niektórych uwagach w 1947 r. W każdym razie jeśli tezę tę można uznać za nową, to niestety nie można przypisać jej wartości pozytywnej. W tym roku odbył się pierwszy Międzynarodowy Kongres Filmologii w Paryżu, nauki, która zaiste rozwinęła wielostronne, szczegółowe badania nad „dziesiątą muza”<sup>30</sup>. Idee wychodzące naprzeciw tej nowej dyscyplinie przyniosła książka G. Cohen-Séata pt. *Essai sur les principes d'une philosophie du cinema – Introduction générale – Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie* (1945). Wyznaczała ona bowiem w i e l o a s p e k t o w e studia nad swoistością sztuki filmowej – od strony techniki, psychologii, socjologii, kultury i estetyki. Ingarden oczywiście nie miał ani intencji, ani aspiracji, by wytyczać program badań filmologicznych. Miał ambicje inne, skromniejsze, gdyż dotyczące sztuki filmowej tylko z punktu widzenia jego własnej, niewątpliwie oryginalnej koncepcji dzieła artystycznego. H i s t o r y c z n i e jednak oceniając to, co wniósł on do estetyki filmu, zmuszeni jesteśmy zestawić jego szkice z poprzedzającymi go i współczesnymi mu próbami teoretycznymi. Zestawienie takie – jak się okazuje – nie jest dla Ingardena korzystne. W zakresie tych uwag teoretyczno-filmowych, które w jego szkicach znajdujemy, wyprzedzili go inni, mocniej je argumentując i rozwijając je ponadto na szerszym tle. Inaczej jest z jego pomysłami własnymi, filozoficzno-estetycznymi, które zostały do filmu zaaplikowane oraz z jego tezami dotyczącymi swoistości tej sztuki. Te wymagają analizy odrębnej. Przejdźmy więc do drugiego z postawionych przed chwilą pytań.

2) Uwagi krytyczne odnośnie podstawowych założeń estetycznych Ingardena wyłożyłem we wspomnianym artykule, drukowanym w „Nowej Kulturze”. Niektóre z nich trzeba będzie tu przypomnieć, rozbudowując przy tym dawną argumentację.

Przede wszystkim struktura warstwowa dzieła artystycznego w interpretacji Ingardena nie wydaje się jasna. „Warstwy” to składniki utworu, odróżniające się materiałem i rolą. Co innego jednak materiał, a co innego rola odgrywana w utworze. Wyróżniki nie są więc jednolite – o roli danego składnika w danym filmie decyduje wielość współczynników, o materiale decyduje gatunek artystyczny. „Warstwy” mają być składnikami różnorodnymi, bądź jednorodnymi. I to znów pojęcie budzi wątpliwość. W pierwszym znaczeniu (składniki różnorodne) rozumieć można warstwy jako części całości uzupełniające się w sposób taki, jak np. głowa, tułów, ręce, nogi w organizmie ludzkim. W drugim zaś znaczeniu (składniki jednorodne) to części nakładające się na siebie tak, jak np. warstwy skóry ludzkiej. A jak się przedstawia budowa dzieła artystycznego? Czy pewne elementy występują tam obok siebie, czy są ze sobą tak zrośnięte, iż nakładają się na siebie, czy może pojawiają się jeszcze inaczej?

Warstwy wyodrębnione przez Ingardena w dziele literackim r e a l n i e biorąc n i e i s t n i e j ą . Nie można wszakże mówić o ich współwystępowa-

niu, skoro s ł o w a oznaczając, znacząc i wyrażając cośkolwiek pozwalają nam przeżywać pewne zdarzenia, w które uwikłane są osoby i rzeczy, zawsze jakoś wyglądające. Warstwy te można co najwyżej wydzielać *ex post* w procesie analitycznym, dokonując „selekcji” abstrakcyjnej na żywym dziele artystycznym. Można by mówić natomiast o warstwach jako składnikach obok siebie leżących, np. gdyby opisy przyrody były oddzielone od fragmentów narracyjnych, a te z kolei od dialogów. Byłby to podział mechaniczny i nie o nim przecież Ingarden myślał.

W świetle tych rozważań wydaje się, że w utworze filmowym nie można wydzielać trzech warstw: wyglądown, przedmiotów przedstawionych i zdarzeń. Występują bowiem w tym gatunku filmowym t y l k o p r z e d m i o t y p r z e d s t a w i o n e , które oczywiście jakoś wyglądają oraz tworzą pewne określone sytuacje i zdarzenia. Nie ma zaś powodu ani potrzeby mnożyć bytów, stwierdzając oddzielną egzystencję wyglądown lub zdarzeń, gdyż te są związane z przedmiotami i od nich zależą. Gdyby przyjąć propozycję Ingardena, należałoby np. wyodrębnić także warstwę ruchów, zamiast mówić o dynamicznej wizualności obrazów filmowych. Podział warstwowy da się utrzymać jedynie wówczas, gdy wydzielimy składniki różnorodne ze względu na materiał: wizualne, dźwiękowe, słowne. Te trzy warstwy można by wówczas przebadać z punktu widzenia ich wzajemnych związków i organicznej całości widowiska filmowego. Inaczej przedstawiałaby się struktura warstwowa utworu fabularnego, ale niemego. Zostałaby wówczas tylko jedna warstwa: w i z u a l n a . W filmie zaś niemym, abstrakcyjnym warstwa ta byłaby zredukowana do samych wyglądown. Taki schemat warstwowy pozwoliłby uchwycić różnice między poszczególnymi gatunkami filmowymi i dokładniej wyznaczyć miejsce sztuki filmowej spośród innych sztuk. W koncepcji Ingardena gatunki takie zdają się nie istnieć. Np. kino abstrakcyjne zostaje usunięte bez dostatecznej argumentacji poza nawias filmu.

O tym, jakie trudności nasuwa zastosowanie Ingardenowskich warstw do sztuki filmowej, świadczy wzmiankowana rozprawa B. Lewickiego z 1935 r. Krzyżują się w niej dwa podziały elementów kina. W rozdz. II czytamy za Cękałskim, iż składnikami filmu są plany i epizody. Myśl ta wraca później w analizie montażu jako języka kinowego w rozdz. VII. Natomiast w rozdz. IV pojawia się podział nowy według schematu Ingardenowskiego z tą różnicą, że dorzucona zostaje warstwa trzecia: języka kinowego. Podziały te nie są względem siebie ustawione, co powoduje znaczne trudności w rozumieniu budowy utworu filmowego. Warstwy mają być elementami „tworzywa artystycznego”, podczas gdy plany i epizody mają być „częstkami mechanicznymi”. Lewicki trafnie zwraca uwagę<sup>31</sup>, iż w różnych gatunkach filmowych (np. fabularnym i abstrakcyjnym) występują różne warstwy, ale nie wyciąga z tego konsekwencji. Gdyby je wyciągnął, musiałby – jak przed chwilą dowodziłem – definiować pojęcie warstwy inaczej niż Ingarden. Miał zaś po temu wszelkie podstawy, ponieważ omawiał wzajemne zależności warstwy wizualnej, dźwiękowej i słownej. W podziale Ingardenowskim nie ma miejsca na montaż, a Lewicki zmuszony był element ten wprowadzić. Od Eisensteina i Pudowkina rozważania teorii filmu o budowie utworu szły bowiem – co jest zupełnie zrozumiałe z punktu widzenia praktyki artystycznej – nie ku sztucznym podziałom na wyglądown i przedmioty przedstawione, ale ku analizom gramatyki filmowej<sup>32</sup>.

Nie wydaje się również słuszna teza o intencjonalności dzieł artystycznych. Zgadzać się z Ingardenem, iż dzieła te nie dadzą się sprowadzić ani do zjawisk fizycznych, ani do psychicznych, nie widać dostatecznych racji, by uznać ich istnienie za *n i e r e a l n e* w tym sensie, jaki przypisuje mu Ingarden. To że utwór artystyczny dany jest *i n t e r s u b i e k t y w n i e*, nie wskazuje na istnienie jakiegoś dodatkowego intencjonalnego bytu. Intersubiektywnie istnieją wszystkie dostępne nam poznawczo zjawiska. Intersubiektywnie, tzn. przez zbieżność świadomych aktów występujących u różnych osobników, istnieją również realne przedmioty, a te przecież, według Ingardena, *ex definitione* nie są intencjonalne. Akty wytwórcze (artyści) i akty odbiorcze (czytelnika, widza, słuchacza) można wyjaśnić przy pomocy analiz psychologicznych. To nie one nadają, jak się wydaje, odrębną egzystencję dziełom artystycznym. Owa odrębna ich egzystencja może być wytłumaczona jedynie w sposób *s p o ł e c z n o - h i s t o r y c z n y*. Obraz jest dlatego czymś różnym od malowidła i jego konkretyzacji w przeżyciu „iksa” czy „igreka”, że jest *t w o r e m k u l t u r o w y m*. Istnienia twórców kulturowych nie wyjaśnia analiza fenomenologiczna, sprowadzając je do bytowania intencjonalnego. Kościół jest – posługując się przykładem Ingardena – dlatego kościołem, a nie tylko budowlą w ogóle, że określona funkcja została mu nadana z racji społecznych, historycznie określonych. Racje te stanowią podłoże powstawania, utrwalania i przemiany wartości kulturowych.

Patrząc na utwór filmowy fabularny, rozpoznaję w nim pewne przedmioty czy osoby pozostające w ruchu, usytuowane w układach czasoprzestrzennych, przeżywające to lub owo, ponieważ osoby te czy przedmioty *o z n a c z a j a* albo *w y r a ż a j a* coś, co znane mi jest z codziennej rzeczywistości. Odrębne istnienie tego wytworu, który nie jest samą rzeczywistością, lecz jej mniej lub więcej *z d e f o r m o w a n y m o d b i c i e m*, mogą sprowadzić jedynie do funkcji kulturowej. Znaczący to, że określone zjawiska, tj. przeżycia i operacje artystyczne (scenariusz, scenopis, reżyser, kompozytor, operator etc.) doprowadziły do stworzenia dzieła, które coś *p r z e d s t a w i a* w warstwie wizualnej, coś *o z n a c z a i z n a c z y* w warstwie słownej, coś *w y r a ż a* w warstwie dźwięków. Nie stworzono tutaj żadnego nowego „bytu” w świadomości ludzkiej; powstało tylko nowe zjawisko społeczne w oparciu o nową rzecz (fizyczną), powodujące z kolei nowe zjawiska psychologiczne (przeżycia odbiorców).

Problem wymaga oczywiście jeszcze dalszych wyjaśnień, a mianowicie: jak dochodzi do tego, że „poruszając się fotografię” osób czy przedmiotów traktujemy jako fragment rzeczywistości trójwymiarowej z żywymi osobami i autentycznymi przedmiotami. Jest to kwestia do rozważenia w ramach teorii poznania. Wyniki tych badań nie mogą jednak zmienić wysuniętej tu tezy, iż istnienie dzieła ma charakter społeczno-kulturowy, oparty na fizycznym istnieniu książek, obrazów, taśm filmowych etc. oraz istnieniu twórców i odbiorców wyposażonych w określone właściwości psychiczne: reagowania na bodźce odczuwania i rozumienia. S. C. Pepper – mimo iż, jak Ingarden, oponuje przeciw sprowadzaniu dzieła sztuki do jego egzystencji fizycznej – nie mówi o żadnych bytach intencjonalnych, natomiast analizuje przeżycia odbiorcy i kulturowy sens dzieła<sup>33</sup>.

Teza o intencjonalnym istnieniu sztuki służy Ingardenowi za podstawę do tezy innej: *o i r r e a l i z m i e* dzieł artystycznych. Ingarden akceptując mecha-

nizm fikcji, tzn. przyjmowania za realne elementów quasi-realnych, przypisuje mu odmienny sens niż to się zwykle czyni. Nie można wszakże sensownie stwierdzać, iż w dziele literackim występują fikcyjne postacie bez odniesienia ich do rzeczywistości. Fikcja i realność są tu pojęciami wzajem się warunkującymi. Tymczasem w koncepcji Ingardena dzieło sztuki nie pozostaje w żadnej relacji do obiektywnej rzeczywistości; w stosunku do niej jest bezwzględnie autonomiczne. Pozostaje natomiast w ścisłym stosunku z rzeczywistością subiektywną twórcy lub odbiorców; wobec niej jest właśnie heteronomiczne. Fikcja bowiem ma wynikać z intencjonalności, a nie z konfrontacji świata przedstawionego z realnie istniejącym.

Jest to teza sztucznie skonstruowana, która uniemożliwia rozpatrywanie zawartości dzieła w odniesieniu do świata rzeczywistego. Prowadzi ponadto do takich niekonsekwencji, jak np. przyznanie irrealności filmom fabularnym, a odmówienie jej filmom naukowym. Zatrzymajmy się nad tym przykładem, dwukrotnie w 1931 i w 1947 r. przez Ingardena akcentowanym. Zarówno film fabularny, jak i naukowy deformują rzeczywistość. Arnheim wykazał w sposób zasadny, iż każda fotografia dokonywa pewnego przekształcenia realnego materiału, stanowiącego jej podstawę. Postacie z kroniki filmowej czy filmu Puchalskiego nie są wcale bardziej „dookreślone” niż np. postacie z *Eroiki*, i w tym sensie są jednakowo „irrealistyczne”. W obu – posługując się terminologią Ingardena – występuje schematyzacja wyglądnów i przedmiotów przedstawionych. Z punktu widzenia więc intencjonalnej egzystencji pozostają one w tym samym wymiarze. Tymczasem film fabularny różni się rzeczywistością od filmu naukowego i źródłem tej odmienności jest fikcyjność pierwszego z nich. Ingarden analizuje ją szczegółowo i przekonywująco w szkicu z 1947 r.<sup>34</sup> W tym jednak ujęciu (tzn. jako pozorowanie rzeczywistości, *als ob*) nie ma o n o n i c w s p ó l n e g o z intencjonalnością i nie prowadzi bynajmniej do tezy, iż dzieło nie pozostaje w żadnej relacji do obiektywnej rzeczywistości. Wręcz przeciwnie: fikcja artystyczna (filmowa) wynika właśnie z funkcji oznaczania, której Ingarden w sztuce nie uznaje.

Tak więc nie ostaje się krytycznemu zbadaniu żadna z tez podstawowych: dzieło filmowe nie składa się z wyglądnów, przedmiotów przedstawionych i zdarzeń, ani nie jest intencjonalne, ani też irrealne. Czy zatem słuszne będą wnioski Ingardena dotyczące swoistości utworu filmowego? Przede wszystkim należy wyjaśnić, iż wnioski te nie wynikają wyłącznie z założeń Ingardenowskich. O dynamicznej widzialności kina jako jego dominancie, o większym w filmie niż w innych sztukach pozorze realności, wreszcie o jego polifonicznym charakterze wielokrotnie pisali liczni teoretycy filmu, wychodzący z różnych przesłanek filozoficznych, albo też pozbawieni jakiegokolwiek argumentacji tego typu. Jeśli więc nawet odrzuca się podstawowe tezy Ingardena, to nie wynika stąd, iż bezzasadne są jego wnioski szczegółowe dotyczące swoistości filmu. I odwrotnie: jeśli nieprawdziwe okazałyby się owe wnioski szczegółowe, to nie wynika stąd, iż system estetyczny Ingardena należy w całości zakwestionować. Jestem przeświadczony zresztą, iż w sposób prawidłowy można z systemu estetycznego Ingardena wywieść inne jeszcze cechy swoiste sztuki filmowej, przez niego samego dotąd niesprecyzowane. Rozważając zatem jego wnioski szczegółowe, możemy traktować je w pewnym sensie niezależnie od jego koncepcji. Są one wszakże wspólną własnością teoretycznej myśli filmowej, i to od dawna.

Wszystkie trzy wymienione tu cechy swoiste filmu są częściowo słuszne. Przy tym cecha dynamicznej widzialności pochodzi z okresu filmu niemego, podczas gdy dwie pozostałe wynikły raczej z rozważań nad filmem dźwiękowym. Pierwsza opowiada się za sensualistyczną koncepcją kina, pozostałe mogą bronić zarówno tej koncepcji, jak i koncepcji intelektualistycznej. Nie są to tezy sprzeczne, raczej uzupełniają się nawzajem. Kino, które chce spełniać funkcję ideową, może ją wszakże realizować przy dominancie obrazów. Tak też było w wypadku najlepszych dzieł w historii filmu radzieckiego. Jeśli więc piszę, iż wnioski Ingardena są słuszne tylko częściowo, to co innego mam na myśli.

A mianowicie: przyjmując nawet wszystkie trzy wymienione tu cechy swoiste filmu jako wzajem się uzupełniające, nie otrzymujemy zadowalającej odpowiedzi. Każda teza wywołuje natychmiast kontrtezę. Powiadamy: dominanta widzialności, ale czy jest to warunek niezbędny, by film był filmem, i to wartościowym? Obok *Męczeństwa Joanny d'Arc* Dreyera można wszakże postawić *Wielkiego obywatela* Ermlera albo *Dwunastu gniewnych ludzi* S. Lumeta. Tam – kontrapunkty zbliżeń, tu – zderzenia w dialogu. Są to po prostu r ó ż n e filmy. Powiadamy dalej: maksymalny pozór rzeczywistości. Ale czy to warunek konieczny, by mówić o sztuce filmowej? Oprócz dzieł populizmu francuskiego<sup>35</sup> albo neorealizmu włoskiego przypominamy fantastykę Mélièsa, albo abstrakcyjne rytmy Richtera, albo wreszcie symfonie barw i dźwięków w utworach McLarena. Nie jest to więc film *contra* antyfilm, ale różne rodzaje tej samej sztuki. Powiadamy w końcu: maksymalna polifonia, ponieważ film jest pograniczem wielu sztuk. Ale czy film niemy był mniej filmowy dlatego, że sąsiadował z muzyką lub operą? Niektórzy twierdzą odwrotnie: iż wtedy był bardziej filmowy.

Inne jeszcze silniejsze argumenty przemawiają za tym, iż wnioski Ingardenskie są tylko częściowo słuszne. Gdyby współczesny da Vinci pisał *Paragone* XX-ego wieku i chciał w nim uwzględnić sztukę filmową, musiałby zobaczyć robotę na planie i na stole montażowym. Ingarden zastrzega się, iż mówi o gotowym już dziele filmowym, wyświetlanym na ekranie. Obwarowanie to z punktu widzenia swoistych cech sztuki filmowej nie wydaje się przekonywujące. Niektórzy współcześni estetycy, np. Croce i Colingwood, bronią wprawdzie tezy, iż sztuka i rzemiosło techniczne z nią związane to dwa zupełnie różne zjawiska i że tylko pierwsze z nich jest przedmiotem badań estetycznych. Jednak istnieje stara, bo sięgająca Greków tradycja estetyczna, wedle której sztuka to umiejętność (*technē*). Współczesne teorie artystyczne zgodnie z poglądami starożytnych Greków nie wyłączają techniki poza granice badań estetycznych. Dla sztuki filmowej kwestia ta jest istotna. Cechy swoiste filmu przejawiają się już w warsztacie. Scenariusz pisze się inaczej niż powieść czy sztukę teatralną ze względu na to, iż zostanie przełożony na scenopis. Na planie współpraca reżysera, operatora, aktorów i obsługi technicznej przedstawia się w sposób charakterystyczny – niepodobny ani do pracy literata, malarza czy rzeźbiarza, ani też zespołu teatralnego. W tej fazie powstawania dzieła zostaje rozstrzygnięty problem techniki zdjęciowej, a bez znajomości i analizy elementów technicznych, leżących u podstaw swoistej budowy i swoistego odbioru sztuki filmowej, nie podobna mówić o cechach dla niej właściwych. Druga z kolei faza twórczości to montowanie filmu. Bez pytania: *j a k i montaż?* i otrzymania wyczerpującej odpowiedzi – nie można przejść do anali-

zy dalszej, dotyczącej gotowego produktu, wyświetlanego na ekranie. Ingarden skupił się na nim właśnie, ale nie postawił problemu, który wielokrotnie wracał w moich dyskusjach z jego tezami, tj. z j a k i m g a t u n k i e m filmu obejmujemy i w zależności od tego jakie można w nim wyodrębnić w a r s t w y ? *Paragone* nie kończy się bynajmniej na tej fazie. Analiza mechanizmu i warunków percepcji dzieła filmowego (psychologia widza kinowego) oraz analiza socjologiczna kina są równie niezbędne jak rozważanie nad stroną techniczną. Problematyka socjologiczna jest szczególnie ważna: obejmuje ona badanie warunków ekonomicznych powstania dzieła filmowego, jego dystrybucji, jego akceptacji lub odrzucenia, zbieżności lub rozbieżności ocen estetycznych, utrwalania się sądu o jego wartości. Sztukę filmową określają bowiem nie tylko cechy widoczne w jej budowie, ale i jej współczynniki genetyczne oraz funkcjonalne (kino jako *mass communication*).

Jeśli moje uwagi są trafne, to autorem rzeczowego studium o swoistych właściwościach sztuki filmowej może być jedynie zespół badaczy specjalistów, poświęcających się tej problematyce. Badanie swoistości sztuki filmowej musi być bowiem wieloaspektowe i wielofazowe, tj. odpowiednie do genezy, budowy, odbioru i funkcji społecznej utworu wyświetlanego na ekranie. W tym kierunku – rozsądnym i przynoszącym dobre owoce – poszły wysiłki naukowców związanych z Instytutem Filmologicznym w Paryżu. Poprawna droga badawcza prowadzi w tej dziedzinie – podobnie jak w każdym dociekaniu nad daną dyscypliną artystyczną – od refleksji samych twórców przez szczegółową teorię sztuki do uogólnień estetyki. Teoria filmu może i powinna bilansować rozwój sztuki filmowej. Nie może się jednak narzucać *a priori* określonych kanonów, związanych z jej cechami swoistymi, których sztuka nie miałaby prawa przekroczyć. Ta żywa, rozwijająca się sztuka tworzy prawa artystyczne, odkrywane przez jej teorię<sup>36</sup>. Jeśli teoria tworzy je dla sztuki, to zwykle hamuje jej rozwój. Podobnie – teoria filmu dostarcza materiału dla estetyki ogólnej, która korzystając z jej odkryć może prowadzić interesujące studia porównawcze. Niedobrze jest natomiast, kiedy sytuacja odwraca się. Teoria filmu może korzystać z inspiracji jakiegoś systemu estetycznego, ale ten nie powinien przejmować jej roli.

\*\*\*

Przedstawiona tu próba krytycznego ustosunkowania się do wypowiedzi Ingardena o filmie dotyczy w istocie rzeczy nie wartości jego estetyki, lecz legendy stworzonej przez jego zwolenników. Ci twierdzą, iż w *Das literarische Kunstwerk* i w II tomie *Studiów estetycznych* można znaleźć rewelacyjne tezy dotyczące sztuki filmowej oraz iż w oparciu o nie można stworzyć polską szkołę teoretyczną. Staralem się wykazać, iż mniemania takie są bezpodstawne. Co więc? – sądzę, iż Ingarden nie zamierzał dać nic więcej ponad to, co dał, tzn. wstępne propozycje badania filmu na tle innych sztuk. W zestawieniu z jego znakomitymi studiami poświęconymi utworom literackim, muzycznym i malarskim uwagi o filmie zajmują pozycję sierocą. Dlatego też na zakończenie tego artykułu trzeba podkreślić, że inspiracje, które można i należy czerpać z estetyki Ingardenowskiej, nie zostały przez teorię filmu jak dotąd wykorzystane. Z każdego poważnego systemu humanistycznego teoretyk filmu może wywieść tezy przydatne dla jego warsztatu

naukowego. Niedawno Lewicki zanalizował z tego punktu widzenia teorię Juliusza Kleinera<sup>37</sup>. Koncepcja estetyczna Ingardena jest szczególnie otwarta na spotkanie ze sztuką filmową. Niezależnie od interpretacji dzieła artystycznego jako tworu intencjonalnego, złożonego z swoiście pojętych „warstw”, teoretyk filmu znajdzie w niej szereg rozwiązań, które ułatwią mu analizę jego przedmiotu badań. System Ingardena jest niezwykle zasobny w pomysły, bogato unerwiony, tzn. rozpatrujący niemal wszystkie podstawowe problemy estetyczne, obfity w rozwiązania, które jeśli nawet nie są do przyjęcia, to wskazują właściwą drogę ich poszukiwania.

Jego analizy dotyczące budowy utworu literackiego, malarskiego i muzycznego są podstawowym instrumentem dla kogoś, kto zechciałby zbadać film muzyczny, malarski czy „literacki” (tzn. przekładający w sposób dosłowny powieść na ekran, jak w przypadku *Cichego Donu* S. Gerasimowa). Wystarczy porównać uwagi Ingardena z tekstem Arnheimowskiego *Nowego Laokoona* albo z wykładami E. Souriau pt. *Filmologie et esthétique comparée*<sup>38</sup>, by przekonać się, iż filozof polski góruje w zakresie tego problemu swą precyzją naukową i głębokim znawstwem innych dyscyplin artystycznych.

W analizie poznawania dzieła filmowego (jego tożsamości, konkretyzacji, samego procesu oglądania, słyszenia, wzruszania się i rozumienia) dokonane już prace Ingardena są punktem wyjścia, który może i powinien być w trakcie badań rozszerzony o aspekty społeczno-historyczne. Szczególnie owocne wydaje mi się przebadanie, w świetle propozycji Ingardenowskich, t o ż s a m o ś c i utworu filmowego – jak zmienia się on od scenariusza do scenopisu, od scenopisu do postaci, w której ukazuje się na ekranie, a następnie jakim ulega modyfikacjom w zależności od warunków wyświetlania, od psychiki widza, od atmosfery widowni, od momentu historycznego. Co wreszcie pozostanie z owej analizy jako zjawisko tożsame?

Do bezpośredniego zastosowania w zakresie filmoznawstwa nadają się również Ingardenowskie rozważania o treści i formie<sup>39</sup>. Podaje on wiele rozmaitych rozwiązań, wykazując jak przesuwają się znaczenia użytych terminów. Warto by się zastanowić, czy możliwa jest taka definicja treści i formy, która dałaby się zastosować zarówno do filmu fabularnego, jak i abstrakcyjnego, czy też pojęcia te trzeba różnicować w zależności od danego gatunku. Jest to problem nie tylko sztuki filmowej. Natomiast swoisty dla niej byłby problem: czy scenariusz stanowi treść utworu filmowego, który jest jego formą? Wyróżnione przez Ingardena cztery rodzaje związków treści i formy (f a k t y c z n y, i s t o t n y, f u n k c j o n a l n y, h a r m o n i c z n y) dadzą się odnieść bezpośrednio do badań nad stylem filmowym i środkami wyrazu.

Nie jest to pełny przegląd zagadnień filmowych, do których prowadzi lektura estetyki Ingardena. Umyślnie problematyki tej nie podjąłem tutaj, gdyż jest to robota dla teoretyka filmu, fachowo przygotowanego, który by nie tyle kontynuował sugestie Ingardena zawarte w jego uwagach o kinie z 1931 i 1947 r., ile p r z e m y ś l a ł p o s w o j e m u c a ł ą k o n c e p c j ę I n g a r d e n o w s k ą i sięgnął w niej po to, co dla obecnych badań filmologicznych jest najcenniejsze<sup>40</sup>. Gdyby taka praca została dokonana, Ingarden mógłby w przyszłości z większym pożytkiem i powodzeniem powrócić do syntetycznych rozważań o sztuce filmowej – już w oparciu o wyniki badań szczegółowych, zweryfikowanych przez praktykę artystyczną.



- <sup>1</sup> R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Max Niemeyer Verlag, Halle (Saale) 1931, dział 3, rozdz. 12, § 58; tenże, *Kilka uwag o sztuce filmowej*, w: tegoż, *Studia estetyczne*, t. 2, Warszawa 1958, s. 299-314. [Pierwsza wersja tekstu została opublikowana w 1947 r. w języku francuskim pod tytułem *Le temps, l'espace et le sentiment de réalité*, „Revue Internationale de Filmologie” 1947, nr 2, s. 127-141. Przypis od redakcji]
- <sup>2</sup> Por. J. Pelc, *O istnieniu i strukturze dzieła literackiego*, „Studia Filozoficzne” 1958, nr 3 (6); S. Morawski, *Estetyczne królestwo Ingardena*, „Nowa Kultura”, nr 27 (432), 6.07.1958.
- <sup>3</sup> Por. R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk...* dz. cyt., s. 24-25.
- <sup>4</sup> Por. tenże, *Studia estetyczne*, dz. cyt., t. 2, s. 201-203.
- <sup>5</sup> Por. tenże, *Spór o istnienie świata*, t. 2, rozdz. X, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1948 oraz tenże, *Vom formalen Aufbau des individuellen Gegenstandes*, Leopoli 1935, § 16.
- <sup>6</sup> Por. tenże, *Studia estetyczne*, dz. cyt., t. 1, s. 36-40.
- <sup>7</sup> Por. tenże, *Studia estetyczne*, dz. cyt., t. 2, s. 70, 101, 121, 125.
- <sup>8</sup> Tamże, s. 155-156.
- <sup>9</sup> Por. argumentację zawartą w: tenże, *Studia estetyczne*, dz. cyt., t. 2, s. 263-265. Także w: tenże, *Spór o istnienie świata*, dz. cyt., t. 2, rozdz. X, s. 240-260.
- <sup>10</sup> Por. tenże, *Studia estetyczne*, dz. cyt., t. 1, s. 97-99, 379-380.
- <sup>11</sup> Tamże, s. 414-424.
- <sup>12</sup> Tamże, s. 112-148.
- <sup>13</sup> *...das einzige konstituierende Material bilden hier die „rekonstruierten” visuellen „Ansichte”...* Tamże, s. 334.
- <sup>14</sup> *...in den Vordergrund tritt die emotionale Sphäre und insbesondere diejenigen Emotionen, Gefühle, Leidenschaften uns., die heftig, wichtig und von einer gewissen primitiven Radikalität evtl. Roheit sind.* Tamże, s. 335.
- <sup>15</sup> W tekście Stefana Morawskiego w naturalny sposób pojawiają się echa genologii stosowanej przez Romana Ingardena, uwzględniającej w zasadzie trzy „gatunki”: film artystyczny (*de facto* fabularny), czyli właściwy przedmiot badania, oraz przeciwstawiane mu w różnych kontekstach film abstrakcyjny (tu największy dług zaciągnął Ingarden u Karola Irzykowskiego jako autora *Dziesiątej muzy*) i grupa pojęć obejmujących dzisiejszy rodzaj dokumentalny (film naukowy, informacyjny, kronika filmowa, u samego Ingardena jeszcze film „reportażowy” i „dziennik” filmowy). [Przypis od redakcji]
- <sup>16</sup> *...beide Schichten in einem kinematographischen Schauspiel unentbehrlich sind...* R. Ingarden, *Studia estetyczne*, dz. cyt., t. 1, s. 337.
- <sup>17</sup> *...nur Phantome sind, die erst durch entsprechende subjektive Operationen als Erscheinungen der dargestellten Gegenständlichkeiten ge-deutet werden müssen...* Tamże, s. 333.
- <sup>18</sup> R. Ingarden, *Le temps...* dz. cyt. [Przypis od redakcji]
- <sup>19</sup> Tenże, *Studia estetyczne*, dz. cyt., t. 2, s. 301, 305.
- <sup>20</sup> Tamże, s. 303.
- <sup>21</sup> Tamże, s. 306.
- <sup>22</sup> Stefan Morawski nawiązuje tu do negowanych przez Romana Ingardena w artystycznym filmie dźwiękowym form obecności słowa spoza diegezy, a więc zarówno wszelkiego rodzaju napisów, jak i – kryjących się pod określeniem „spiker” – głosów w funkcji komentarza czy narracji ponadkadrowej. [Przypis od redakcji]
- <sup>23</sup> *Otóż dla słowa filmowego ważne jest to, iż jest tak wypowiedziane i tak skomponowane, że jego funkcja wyrażania staje się bardzo sprawna, że staje się ono bliskie gestowi, a zarazem znaczenie jego jest jakby skondensowane, lapidarne.* R. Ingarden, *Studia estetyczne*, dz. cyt., t. 2, s. 308.
- <sup>24</sup> Tamże, s. 312-313. W pewnym fragmencie Ingarden stwierdza nawet, iż bez współdziałania muzyki dzieło filmowe byłoby ułomne, gdyż własnymi środkami wizualnymi wyznacza zaledwie potencjalnie ową organizację czasową. Stwierdzenie to kłóci się z tezą, iż utworowi filmowemu właściwa jest jego własna „muzyczność”.
- <sup>25</sup> Tamże, s. 315.
- <sup>26</sup> Poza teorią montażu, która pojawia się u nas dopiero w latach trzydziestych.
- <sup>27</sup> W 1933 r. ukazała się w „Kwartalniku Psychologicznym” rozprawa Leopolda Blausteina pt. *Przyczynki do psychologii widza kinowego*, pozostająca również pod wpływem teorii Ingardena. Autor zwracał w niej uwagę na przeżycia imaginatywne, świadczące wg niego o intencjonalnym charakterze dzieła filmowego, oraz na swoiste warunki percepcji filmowej powodujące całkowite wciągnięcie widza w świat przedstawiany.
- <sup>28</sup> Populizm, w historii filmu światowego często w formie „populizm francuski” – do terminologii filmowej określenie trafiło z teorii i praktyki literackiej, w ramach których hasła programowe formułowali L. Lemmonier i A. Thérive, zaś

- najwybitniejszym powieściopisarzem był E. Dabit. W kontekście filmowym: określenie nurtu, który wyodrębniano na podstawie wyróżniającego się tematu (codzienne życie prostych, skromnych ludzi pochodzących ze środowisk miejskich i robotniczych) i techniki artystycznej (szeroko pojęty realizm, czasem też zawężany do pojęcia neonaturalizmu – ze względu na złagodzenie pewnych skrajności naturalistycznych). W obrębie nurtu umieszczano czasem wybrane filmy R. Claire'a (np. *Pod dachami Paryża*, 1930) czy M. Carné (np. *Hôtel du Nord*, 1938). [Przypis od redakcji]
- <sup>29</sup> *it was precisely the absence of speech that made the silent film develop a style of its own, capable of condensing the dramatic situation... This had led to a most cinogenic species of tale, which was full of simple happenings and which, with the coming of the talking film, was replaced by a theatre – type play...* Cyt. według R. Arnheim, *Film as Art*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1958, s. 229.
- <sup>30</sup> Por. artykuły Z. Gawraka *Narodziny filmologii i Filmologia współczesna*, „Kwartalnik Filmowy” 1958, nr 2 i nr 3.
- <sup>31</sup> B. Lewicki, *Budowa utworu filmowego*, Warszawa 1935, s. 6.
- <sup>32</sup> Por. R. Spottiswoode, *A Grammar of the Film*, Berkeley 1935; K. Reisz, *The Technique of Film Editing*, 1952, tłum. polskie z 1956 r.; wreszcie rozprawę B. Lewickiego *Podstawowe zagadnienia budowy dzieła filmowego*, w: *Zagadnienia estetyki filmowej*, Warszawa 1955. W tej ostatniej pracy Lewicki stosuje jasny, przekonywający podział, według którego sekwencje dzielą się na frazy montażowe, te zaś – na ujęcia; montaż stanowi element nadrzędny, budujący całości mniejsze i całe dzieła filmowe. W 1935 r. zaś wygłady awansowały niespodziewanie na znaki czy słowa filmu, podczas gdy przedmioty przedstawione miały być jego wyrazami (dz. cyt., s. 17).
- <sup>33</sup> S. C. Pepper, *The Basis of Criticism in the Arts*, Cambridge 1949.
- <sup>34</sup> R. Ingarden, *Le temps...* dz. cyt., s. 299-301.
- <sup>35</sup> Zob. przypis 28.
- <sup>36</sup> Film wywarł wszakże znaczny wpływ na inne dziedziny artystyczne. Symultanim czasowy wprowadzony został do powieści, dynamizowanie przestrzeni związanej z różnymi aspektami czasowymi – do teatru posługującego się sceną obrotową lub inscenizacją „kadrowaną”. Problem swobodnych cech sztuki kinowej przedstawia się więc dzisiaj inaczej niż w erze pierwszych filmów Chaplina. Por. wypowiedź na ten temat A. Hausera w książce *The Social History of Art*, Alfred A. Knopf, New York 1951.
- <sup>37</sup> „Kwartalnik Filmowy” 1957, nr 4, s. 3-17.
- <sup>38</sup> „Revue Internationale de Filmologie” 1952, nr 10.
- <sup>39</sup> Trzeba tu podkreślić, iż pomawianie Ingardena o formalizm polega na zupełnym nieporozumieniu. Jest to jeden z mitów *contra*-Ingardenowskich, równie szkodliwy jak mity im przeciwstawne.
- <sup>40</sup> Kazimierz Budzyk w artykule pt. *Problemy metodologii badań literackich* („Przegląd Humanistyczny” 1958, nr 3), zarzucając fenomenologii, iż uprawia ona rozważania czysto spekulacyjne, kwestionuje tym samym wartość systemu estetycznego Ingardena dla badań historyczno- i teoretyczno-literackich. Wydaje się, że nastąpiło tutaj nieporozumienie. Jeśli ktoś chce wyprowadzić z ontologii Ingardena konkretny program badań szczegółowych, to się zawiedzie. Natomiast jeśli w trakcie swej pracy naukowej wychodząc od faktów artystycznych wykorzysta pomysły Ingardenowskie, to wyniki tej operacji mogą być jedynie owocne zarówno dla literaturoznawstwa, jak i filmoznawstwa. Siłą systemu estetycznego Ingardena nie jest jego konkretność, ale inwencja w stawianiu zagadnień i często trafność w propozycjach konstruktywnych. Sąd Budzyka o spekulatywności Ingardenowskiego systemu należy więc sprostować; Ingarden kopiąc od drugiej strony tego samego tunelu spotyka się w końcu z tymi, którzy wykop zaczęli od strony przeciwnej – empirycznej.

**Stefan Morawski**

Ur. 1921, zm. 2004; polski estetyk i filozof o międzynarodowej renomie, uczestnik powstania warszawskiego, uczeń Tadeusza Kotarbińskiego, Władysława Tatarkiewicza, Władysława Witwickiego, Juliana Krzyżanowskiego, wychowawca kilku pokoleń badaczy różnych specjalności. Od końca lat 40. związany z Uniwersytetem Jagiellońskim, od 1954 r. – z Uniwersytetem Warszawskim (usunięty na fali wydarzeń marcowych 1968 r.), od 1970 r. – z Instytutem Sztuki PAN, a od 1988 r. – ponownie z Uniwersytetem Warszawskim. W różnych okresach i w różnych funkcjach był redaktorem czasopism „Estetyka” (później „Studia Estetyczne”) i „Polish Art Studies”. Początkowo zajmował się różnymi aspektami marksizmu, następnie historią estetyki światowej i polskiej, później poświęcił się także badaniom nad XX-wiecznymi awangardami artystycznymi. Jeden z najważniejszych w rodzimej humanistyce inicjatorów i propagatorów myśli postmodernistycznej. Autor wielu kluczowych dla polskiej humanistyki publikacji, jak *Rozwój myśli estetycznej od Herdera do Heinego* (1957), *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku* (1961), *Między tradycją a wizją przyszłości* (1964), *Absolut i forma. Studium o egzystencjalistycznej estetyce André Malraux* (1966), *O przedmiocie i metodzie estetyki* (1973), *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki* (1985), *Główne nurty estetyki XX wieku. Żarys syntetyczny* (1992), *Niewdzięczne rysowanie mapy... O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury* (1999). Spora część dorobku badacza została opublikowana w językach obcych. Jego zainteresowania filmowe (teoretyczne i krytyczne) były bardzo intensywne, zwłaszcza na przełomie lat 40. i 50. (systematyczne recenzje, m.in. w „Gazecie Krakowskiej”). Z czasem publikacje dotyczące filmu pojawiały się rzadziej, ale właściwie do ostatnich lat jego działalności intelektualnej i pisarskiej. Z książek o filmie pozostawił tylko jedną niewielką, popularnonaukową: *Jak patrzeć na film* (1955), zachowującą ślady ówczesnych inspiracji autora, który jednocześnie przedstawiał się jako prawdziwy kinoman chcący w ten sposób „porozmawiać z widzami”.

**Keywords:**

Roman Ingarden;  
history of film theory;  
phenomenology;  
aesthetics;  
film specificity;  
comparative studies

**Abstract**

Stefan Morawski

**Ingarden's Concept of Film Art**

The article discusses two texts by Roman Ingarden on film: a short excerpt "The Cinematographic Drama (The Film)" from his book *The Literary Work of Art* (1931) and a longer sketch *Kilka uwag o sztuce filmowej* [*Some Remarks on Film Art*], published separately in 1947. In both texts, the film work is described within the whole system of the phenomenological theory of art. It is compared to other works (e.g., theatre or painting), and above all to literature, with which it shares the characteristics of layering and intentionality. Stefan Morawski reconstructs this system and then considers the place of Ingarden's reflection on film against the background of the world theory of his time. Morawski concludes that while it lacks originality, it has significantly influenced the development of film studies (especially in Poland) and remains inspirational for further research. **(Non-reviewed material; originally published in *Kwartalnik Filmowy* 1958, no. 32, pp. 17-32).**