

„Kwartalnik Filmowy” nr 126 (2024)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.2622>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Rafał Koschany

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
<https://orcid.org/0000-0002-9343-9885>

Fenomenologia i filmoznawstwo. Stefana Morawskiego komentarz do koncepcji Romana Ingardena

Słowa kluczowe:

Roman Ingarden;
Stefan Morawski;
historia teorii filmu;
filmoznawstwo;
fenomenologia;
estetyka

Abstrakt

Stefan Morawski w artykule *Ingardenowska koncepcja sztuki filmowej* analizuje dwie wypowiedzi wielkiego filozofa poświęcone filmowi: z 1931 i 1947 r., umieszcza je na tle ówczesnej światowej myśli filmowej i zadaje pytanie o ich oryginalność. Z jednej strony prace Ingardena w dużym stopniu pokrywają się z intuicjami innych badaczy, z drugiej – stanowią ważną część badań porównawczych (między filmem a innymi dziedzinami sztuki). Przede wszystkim jednak refleksje te odegrały ogromną rolę w rozwoju polskiej myśli filmowej oraz w próbie zastosowania założeń estetyki fenomenologicznej do badań nad ontologią dzieła filmowego i procesami jego odbioru. **(Material nierecenzowany).**

Stefan Morawski był wybitnym polskim filozofem, teoretykiem sztuki i estetykiem, jednym z najważniejszych badaczy XX-wiecznych awangard artystycznych oraz postmodernizmu jako kierunku w sztuce i humanistyce. Jego spuścizna naukowa imponuje erudycją, znajomością współczesnej – polskiej i obcojęzycznej – literatury przedmiotu, a także różnorodnością zainteresowań rozmaitymi dziedzinami sztuki, w tym filmem¹. Refleksja poświęcona temu ostatniemu znalazła zwieńczenie w artykułach krytycznofilmowych oraz teoretycznych i trwała – z różnym nasileniem – przez cały okres aktywności zawodowej Morawskiego. Jego pierwsze recenzje pochodzą z przełomu lat 40. i 50.², w roku 1955 ukazała się zaś książka *Jak patrzeć na film*. W kolejnych latach – coraz bardziej okazjonalnie – autor pisał teksty krytyczne i rozprawy teoretyczne, a w 2000 r. opublikował w „Kwartalniku Filmowym” krótki szkic *Kino etosu czy akcji*. Miał on charakter zarazem symboliczny (znalazł się w tomie dedykowanym Profesorowi z okazji osiemdziesięciolecia urodzin) i klamrowy (pozwalał się odnieść do filmoznawczych publikacji Morawskiego drukowanych w pierwszej edycji pisma z lat 1951-1965). W tekście tym filozof przeciwstawia ówczesne tendencje w produkcji filmowej *kinu tradycyjnemu*, na *wskroś etycznemu*, przy czym nie należy tego traktować wyłącznie jako wyrazu nostalgii. Autor docenił tu bowiem na przykład *American Beauty* Sama Mendesa (1999), określając go jako *tragedię na modłę naszych czasów*, [która] *dotyka problematyki dobra i zła nie bezpośrednio, lecz przez przenikającą całość refleksję nad sensem istnienia*³.

Publikacja artykułów w pierwszej edycji „Kwartalnika Filmowego” przypada na czas, kiedy kariera naukowa i pedagogiczna Morawskiego nabierała rozpędu. W tamtym okresie umacniało się także jego przekonanie o istotności marksizmu i estetyki marksistowskiej. Postawę tę traktowano później jako coś w rodzaju poszukiwania wspólnego mianownika dla różnych orientacji filozoficznych, a nawet interdyscyplinarnego dialogu⁴, chociaż sam autor w latach 80. poddawał własne wybory krytyce, mówiąc nawet o dokonującej się niegdyś u niego zamianie *marksizmu w ewangelię*⁵. Dekadę później podkreślał swą dużą *wrażliwość na krzywdę społeczną*⁶ oraz dodawał: *Wybrałem ten światopogląd, gdyż wydał mi się po Holocaulście najwłaściwszym projektem budowania więzów międzyludzkich w skali globalnej*⁷.

Teksty Morawskiego poświęcone kinu z pewnością domagają się ponownej lektury i pogłębionej analizy, także w wymiarze biograficznym i instytucjonalnym, ale już teraz można stwierdzić, że rozprawa *Ingardenowska koncepcja sztuki filmowej* jawi się jako osobna i szczególnie istotna. Autor prezentuje w niej ową koncepcję po raz pierwszy w Polsce w sposób holistyczny, nie wzbraniając się jednocześnie przed jej krytyką. Być może to właśnie silnie steoretyzowany dyskurs z zakresu ontologii sztuki filmowej pozwolił Morawskiemu oderwać się od doraźnych spekulacji na temat materializmu dialektycznego. Na pewno jednak stanowił intelektualne wyzwanie i wprowadzał ciekawą polaryzację przekonania teoretyka i kinomana.

Roman Ingarden opublikował dwie refleksje dotyczące kina, obie były także – już po analizie Morawskiego – wielokrotnie omawiane⁸. Pierwsza z nich pochodzi z roku 1931 i stanowi niewielki fragment książki *Das literarische Kunstwerk*, przełożonej na język polski dopiero w roku 1960⁹. Passus zatytułowany *Widowisko kinematograficzne („film”)* znajduje się w rozdziale *Wypadki graniczne wśród części*

poświęconych sztuce teatralnej, pantomimie i dziełu naukowemu. Utwór filmowy został tu potraktowany jako konstrukt czasowy (co zbliża go do literatury i odróżnia od malarstwa) oraz warstwowy. W tym drugim względzie autor również odnosi się do dzieła literackiego, wskazuje jednak, że w przypadku filmu warstw jest mniej oraz że inaczej przebiega proces jego „lektury”, o którym nie decyduje już uschematyzowany język (w tym kontekście można mówić o *ostrzejszym pozorze rzeczywistości*¹⁰). Ingarden skonstruował swą propozycję na podstawie wiedzy o kinie niemym, co bywa wobec niej zarzutem wskazującym na ahistoryczność jego poglądów, choć warto pamiętać, że tekst powstał w 1927 r. Fenomen kina jako sztuki zostaje tu ograniczony do jednej formuły, czyli filmu artystycznego, który przedstawia przedmioty i zdarzenia quasi-realne zamiast realnych (podczas gdy na przykład film abstrakcyjny nie ukazuje przedmiotów w ogóle, zaś film naukowy lub kronika filmowa są skoncentrowane na przedmiotach realnych).

Z kolei w tekście *Kilka uwag o sztuce filmowej*, będącym pełnoprawnym artykułem naukowym, opublikowanym po raz pierwszy we Francji w roku 1947¹¹, zmienia się wprawdzie przedmiot badań, którym staje się film dźwiękowy, jednak niektóre aspekty refleksji są te same: czasowość, kwestia wyglądu i pozoru rzeczywistości (założenie o quasi-realności przedmiotów przedstawionych), sytuowanie filmu na pograniczu innych sztuk, wreszcie – odniesienie go do rzeczywistości jako takiej. Ingarden podkreśla tu, że mowa postaci jest koniecznością w przedstawianiu świata człowieka, natomiast kwestionuje udział narratora oraz napisy, czyli elementy, które nie należą do diegezy. W konkluzji wybrzmiewa idea, że kino jest sztuką, która w sposób najbardziej wiarygodny może pokazać złożoność losu człowieka w czasie i przestrzeni.

Stefan Morawski, niezależnie od łączącej go z Ingardenem relacji mistrz – uczeń, wielokrotnie odwoływał się w badaniach do fenomenologicznych podstaw estetyki Ingardenowskiej, a jego intensywne zainteresowanie kinematografią i teorią filmu, zwłaszcza w pierwszych dekadach pracy naukowej, musiało doprowadzić do konfrontacji z przywoływanymi wyżej refleksjami autora *O dziele literackim*. Komentowana rozprawa Morawskiego zawiera swoiste „sprawdzam” w odniesieniu do propozycji Ingardena. Po pierwsze, zostaje sprawdzona oryginalność tej koncepcji na tle innych pochodzących z tamtego czasu. W tym kontekście pojawia się interesująca teza dotycząca istniejącej w Polsce w latach 20. XX w. dysproporcji między wysokim poziomem teoretyzowania oraz niskim samej twórczości artystycznofilmowej (na Zachodzie teorie rodziły się raczej jako reakcja na produkcje filmową). W dodatku większość formułowanych u nas pomysłów, jak twierdzi autor, była raczej powtórzeniem opracowań z zagranicy bądź odpowiedzią na nie, a ich dominującym wątkiem pozostawał „rys sensualistyczny”, zgodnie z którym film był traktowany jako sztuka antyintelektualna. Opinia Morawskiego dotycząca fragmentu *Widowisko kinematograficzne („film”)* brzmiała: *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*¹². Zdaniem badacza nie ulega natomiast wątpliwości, że fenomenologiczna z ducha koncepcja Ingardena wywarła ogromny wpływ na dalszy rozwój myśli filmowej, na przykład na prace Leopolda Blausteina, Zofii Lissy czy Bolesława W. Lewickiego. Morawski zauważa, że w drugim tekście – oprócz wskazanej wcześniej róż-

nicy – myśl autora zmierza już wyraźnie w stronę „kina intelektualnego”, na co wpłynęły zarówno same filmy, jak i kolejne ważne rozprawy: Béli Balázsa, Rudolfa Arnheima, Gilberta Cohen-Séata. Wszyscy oni jednak silniej niż Ingarden podkreślali rolę montażu, a przede wszystkim wyprzedzali go w zakresie formułowania poglądów na temat *swoistości sztuki filmowej*.

Po drugie, Morawski zastanawia się nad zasadnością Ingardenowskiego założenia odnośnie do warstwowości i intencjonalności dzieła kinematograficznego, nie zgadzając się z zawartą w tekście z 1947 r. propozycją wydzielenia trzech warstw (wyglądów, przedmiotów przedstawionych i zdarzeń), bowiem – jak uważał – w filmie występują *tylko przedmioty przedstawione, które oczywiście jakoś wyglądają oraz tworzą pewne określone sytuacje i zdarzenia. (...) Podział warstwowy da się utrzymać jedynie wówczas, gdy wydzielimy składniki różnorodne ze względu na materiał: wizualne, dźwiękowe, słowne*¹³. Głównym zarzutem Morawskiego co do koncepcji intencjonalności (rozumianej jako swoiste spotkanie aktów nadawczych i odbiorczych, konstytuujących konkretne dzieło estetyczne) jest z kolei pominięcie w procesach percepcji kontekstu kulturowego. Większość rozpoznawanych w filmie wyglądnów rzeczy, osób i przestrzeni wraz z ich funkcjami jest znana widzowi z życia codziennego. W ten sposób zostaje także podważona Ingardenowska teza o irracjonalności dzieła (jego quasi-realności): świata przedstawionego w filmie nie porównujemy z nim samym, lecz z rzeczywistością, którą znamy. Przy okazji warto dodać, że polemika Morawskiego z Ingardenem idzie znacznie dalej, dzięki czemu podejście tego pierwszego okazuje się nieoczekiwanie bliskie współczesnym kontekstom metodologicznym: tak jak Ingarden pisał o gotowym dziele filmowym, tak jego interpretator przekonywał, że w podobnych analizach należy wziąć pod uwagę poziom *techné* (od scenariusza, przez pracę na planie, aż po montaż), a także uwarunkowania społeczno-kulturowe powstawania i recepcji dzieła filmowego.

W zakończeniu rozważań pojawia się zaś „sprawdzam” wystosowane względem całej fenomenologicznej estetyki Romana Ingardena jako czystej teorii, która odnosi się do pewnego modelu dzieła i schematycznego trybu jego odbioru. Morawski liczy na zweryfikowanie tej koncepcji przez praktykę artystyczną oraz na zastosowanie wypracowanych w ten sposób narzędzi w procedurach analitycznych i interpretacyjnych.

Co prawda filozoficzna myśl Ingardena jest objętościowo nader skromna i stanowi właściwie załączek jakiejś potencjalnej pracy „o dziele filmowym”, jednak – jak wspomniałem – wywarła ogromny wpływ na kolejne pokolenia badaczy. Stanowiła dla nich istotną inspirację – nie tylko metodologiczną, sytuującą rozważania o filmie w kontekście konkretnego paradygmatu filozoficznego i estetycznego, lecz także tożsamościową, pozwalającą na rozwój filozofii i jego instytucjonalne umocowanie dzięki powinowactwom z uznanym dyskursem naukowym. Dość długo w recepcji myśli Ingardena dominował jednak tryb opisowo-rekonstrukcyjny, w którym za pewnik przyjmowano fundujący charakter obu tekstów filozofa. Ton polemiczny, jak w przypadku rozprawy Morawskiego, zdarzał się znacznie rzadziej.

We współczesny odbiór myśli filmowej autora *O dziele literackim* bodaj największy wkład miała Alicja Helman – jedna ze spadkobierczyń (przynajmniej we

wczesnym okresie działalności naukowej) Ingardenowskich wysiłków w próbie zaaplikowania fenomenologii do badań nad filmem, autorka „ingardenowskich” rozdziałów w podręcznikach¹⁴ oraz haseł w słownikach¹⁵. W nowszej polskiej recepcji fenomenologii filmu *en bloc*, nawet jeśli w formie nie tyle koncepcji autorskiej, ile krytycznego namysłu nad samym paradygmatem i dokonaniem w jego obrębie, szczególnie ciekawe rozpoznania znajdujemy u Andrzeja Zalewskiego. Badacz zajął się filozoficznymi wątkami husserlowskimi¹⁶, osobno zaś – w dwuczęściowej rozprawie *Inspiracje fenomenologiczne w myśli filmowej*¹⁷ – propozycjami Vivian Sobchack i Allana Casebiera (po uprzednim nakreśleniu tradycji i horyzontu tytułowych inspiracji i w odniesieniu do takich autorów jak: Amédée Ayfre, Edgar Morin, Jean Mitry, André Bazin, Stanley Cavell, Maurice Merleau-Ponty oraz, rzecz jasna, Roman Ingarden).

Morawski podkreślał niezwykły potencjał analizowanej koncepcji dla przyszłych badań – zarówno w obrębie ujęć porównawczych, jak i na poziomie szczegółowych zagadnień estetycznych. Z perspektywy czasu – i niezależnie od propozycji zawartych w komentowanym artykule – warto zwrócić uwagę na problem relacji teorii dzieła literackiego i filmowego. W obu tekstach Ingardena mowa jest właściwie nie tyle o filmie, ile o widowisku – rozumianym jako projekcja (wraz z uwarunkowaniami technicznymi) oraz procesy zachodzące po stronie odbiorcy. Daje to możliwość zbudowania analogii z – opisaną na gruncie refleksji teoretycznoliterackiej – k o n k r e t y z a c j ą , która została zdefiniowana przez fenomenologa jako swoista konsekwencja uschematyzowania językowego, obecnego na poziomie wszystkich czterech warstw dzieła (brzmieniowej, znaczeniowej, przedmiotowej oraz wyglądu). Zagadnienie konkretyzacji filmu musi oczywiście zawierać założenie o jego quasi-realności – zupełnie innej niż w przypadku działania opisu literackiego, jednakże nie ulega wątpliwości, że w mocy pozostają pytania: dlaczego jako jednostki postrzegamy ten sam obraz inaczej?; dlaczego nasze konkretyzacje różnią się między sobą?; w jaki sposób – i za pomocą jakiego języka – możemy się w kwestii tych konkretyzacji komunikować?

Ponadto Ingardenowskie, zasadniczo odmienne, koncepcje swoistości dzieła literackiego i filmowego mogłyby otrzymać wspólny mianownik (*tertium comparationis*) na przykład w zagadnieniu a d a p t a c j i f i l m o w e j – dzięki przeświadczeniu o wpływie ontologii dzieła na charakter jego percepcji. Chodzi tutaj o szczególny przypadek ważnej dla doświadczenia estetycznego odbiorcy kolejności konkretyzacji – najpierw literackiej, potem filmowej (lub odwrotnie). W tym kontekście ciekawe wydaje się pytanie o to, jaka – w przypadku tych możliwych konfiguracji aktów odbiorczych – jest rola pamięci i wyobraźni?

I wreszcie, tezę o intencjonalności dzieła Ingarden wywodzi z założeń wypracowanych w obrębie refleksji nad literaturą i jej uwarunkowaniami ontologicznymi. O ile jednak dzieło literackie bez utrwalenia (na przykład w pamięci) zawsze pozostanie tym samym dziełem, o tyle r e l a c j a f i l m u j a k o z a p i s u i f i l m u j a k o p r o j e k c j i kształtuje się zupełnie inaczej. W takich przypuszczeniach Ingarden nie był osamotniony, bowiem w wielu wczesnych teoriach odwoływano się do fascynacji sztuką, którą określano jako grę cieni czy widm. Wydaje się jednak, że zastosowanie narzędzi opisu widowiska filmowego, jakie oferuje estetyka fenomenologiczna, to potencjał wciąż moż-

liwy do wykorzystania. W tym kontekście szczególnie ciekawy (także z uwagi na możliwe aktualizacje) jest wątek podjęty przez Morawskiego w artykule z 2000 r., dotyczący coraz większej ekspansji „kina elektronicznego” i „obrazu cyfrowego”. Autor pisał w nim, że *utrąca się w ten sposób obecność jakości artystycznych podminowując pojęcie sztuki i właściwą dla niej ontologię*¹⁸.

W podsumowaniu swojego rozbudowanego komentarza Stefan Morawski przede wszystkim doceniał komparatystyczne ujęcie Romana Ingardena, znacznie bardziej kompetentne w tym zakresie niż prace badaczy ze świata: *Nie zamierzał dać nic więcej ponad to, co dał, tzn. wstępne propozycje badania filmu na tle innych sztuk*¹⁹. Rzut oka na historię wczesnej myśli filmowej, którą w opracowaniu rekonstruował komentator, pozwala potraktować propozycję autora *O dziele literackim* jako zbieżną z dokonaniem teoretyków zachodnich, a – w kontekście polskim – jako doniosłą i niezwykle inspirującą wypowiedź estetyka i filozofa o kinie. Także współcześnie. W tym miejscu warto zadać pytanie o rolę i znaczenie nieco młodszej propozycji samego Morawskiego, będącej przecież jedną z pierwszych i najbardziej kompleksowych prób zmierzenia się z pomysłem Ingardena – koncepcją często cytowaną i chętnie traktowaną jako punkt odniesienia, a dziś już niemal legendarną. Biorąc pod uwagę poszerzające się z czasem pole zainteresowań Morawskiego, praca z 1958 r. jawi się jako wczesny, choć ważny głos w refleksji rozwijanej na styku estetyki, filozofii sztuki, fenomenologii i komparatystyki. Film nie stanowił dla badacza najważniejszego punktu odniesienia, mimo że pojawiał się w jego dorobku regularnie, właściwie do końca aktywności naukowej. Zestawienie tekstów Ingardena i Morawskiego oraz sposobów rozumienia kina obu filozofów daje asumpt do porównania dwóch zasadniczo odmiennych perspektyw: wyabstrahowanej z zewnętrznych kontekstów ontologii dzieła filmowego, a także – osadzonej w analizie konkretnych dzieł²⁰ i działalności krytycznej – (kulturowej) teorii filmu jako sztuki tworzonej oraz odbieranej w określonych warunkach politycznych, gospodarczych, społecznych i estetycznych.

¹ Por. P. J. Przybysz, *Stefan Morawski. 1921-2004*, w: *Monumenta Universitatis Varsoviensis 1816-2016. Portrety uczonych. Profesorowie Uniwersytetu Warszawskiego po 1945*. L-R, red. W. Baraniewski, W. Tygielski, A. K. Wróblewski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016, s. 303; P. J. Przybysz, *Fenomenologia, film i awangarda. O inspiracjach Stefana Morawskiego*, „Przeгляд Kulturoznawczy” 2001, nr 3, s. 569.

² Okres ten przeanalizował Jakub Zajdel, który unaocznia skalę zaangażowania estetyka w sprawy krytycznofilmowe: *W latach 1948-1956 Morawski napisał dla „Gazety Krakowskiej”, „Echa Krakowa” i „Echa Tygodnia” 245 recenzji oraz sprawozdań z przeglądów*

i festiwalu filmowych. J. Zajdel, *Stefan Morawski o filmie i krytyce filmowej*, „Przeгляд Kulturoznawczy” 2001, nr 3, s. 602.

³ S. Morawski, *Kino etosu czy akcji*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 29-30, s. 6-7.

⁴ Por. P. J. Przybysz, A. Zeidler-Janiszewska, *Stefan Morawski – wstępny szkic do portretu*, w: S. Morawski, *Wybór pism estetycznych*, red. P. J. Przybysz, A. Zeidler-Janiszewska, Universitas, Kraków 2007, s. XVII.

⁵ S. Morawski, *Ukąszenia i przeciwtoksyny albo omamy i ocucenie*, w: *Stefan Morawski – szkic do portretu. Materiały z okazji jubileuszu 60-lecia*, red. T. Porada, Polskie Towarzystwo Filozoficzne – Uniwersytet Łódzki – Galeria Art Forum, Łódź 1984, s. 15-16.

- ⁶ O filozofowaniu, perypetiach dzisiejszej kultury i „rebus publicis”. Ze Stefanem Morawskim rozmawiają Andrzej Szahaj i Anna Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 1995, s. 65.
- ⁷ Tamże.
- ⁸ Także w języku angielskim: A. Helman, *Influence of Ingarden's Aesthetics on the Theory of Film*, w: *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics*, red. P. Graff, S. Krzemień-Ojak, PWN, Warszawa 1975; A. Helman, W. M. Osadnik, L. Plesnar, E. Wilk, *Some Remarks on the Application of Ingarden's Theory to Film Studies*, w: *Analecta Husserliana: The Yearbook of Phenomenological Research*, red. A.-T. Tymieniecka, Springer-Science+Bussines Media, London 1994.
- ⁹ Korzystałem z wydania: R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, tłum. M. Turowicz, PWN, Warszawa 1988, s. 400-405. Przedruk ukazał się także – pod skróconym tytułem *Widowisko kinematograficzne* (wyd. niem. *Das kinematographische Schauspiel*) – w: *Polska myśl teatralna i filmowa*, red. T. Sivert, R. Taborski, PWN, Warszawa 1971, s. 658-664 oraz (także ze skróconym tytułem) w: *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898-1939*, wybór i oprac. J. Bocheńska, Ossolineum, Wrocław 1975, s. 226-231.
- ¹⁰ Por. S. Morawski, *Ingardenowska koncepcja sztuki filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 1958, nr 4, s. 20.
- ¹¹ Tekst ukazał się po polsku po raz pierwszy w: R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. II, PWN, Warszawa 1958, s. 297-316; przedruk w: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, s. 201-222.
- ¹² S. Morawski, *Ingardenowska koncepcja sztuki filmowej*, dz. cyt., s. 23.
- ¹³ Tamże, s. 26.
- ¹⁴ Por. A. Helman, *Roman Ingarden*, w: A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 117-129.
- ¹⁵ Por. A. Helman, *Dzieło sztuki – filmowe*, w: *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, red. A. J. Nowak, L. Sosnowski, Universitas, Kraków 2001, s. 38-42.
- ¹⁶ Por. A. Zalewski, *Obecność Husserla we współczesnej myśli filmowej*, „Fenomenologia” 2004, nr 2, s. 101-110.
- ¹⁷ Por. tenże, *Inspiracje fenomenologiczne w myśli filmowej (I)*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie” 2013, z. X, s. 7-29; tenże, *Inspiracje fenomenologiczne w myśli filmowej (II)*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie” 2014, z. XI, s. 41-59.
- ¹⁸ S. Morawski, *Kino etosu czy akcji*, dz. cyt., s. 6.
- ¹⁹ Tenże, *Ingardenowska koncepcja sztuki filmowej*, dz. cyt., s. 30.
- ²⁰ Por. odpowiedzi Morawskiego w zorganizowanej przez redakcję „Kwartalnika Filmowego” ankiecie w ramach cyklu *Stulecie kinematografii*. „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 3, s. 213, 219.

Rafał Koschany

Profesor w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Specjalizuje się w teorii interpretacji, semiotyce kultury, a także badaniach z pogranicza literaturoznawstwa i filmoznawstwa. Autor monografii *Przypadek. Kategoria artystyczna i egzystencjalna w literaturze i filmie* (2006, wyd. 2. 2016) i *Zamiast interpretacji. Między doświadczeniem kinematograficznym a rozumieniem filmu* (2017), licznych artykułów w czasopismach naukowych i rozdziałów w książkach oraz współredaktor kilku publikacji zbiorowych, m.in. *Musical i historia* (2023).

Bibliografia

- Ingarden, R.** (1972). Kilka uwag o sztuce filmowej. W: A. Helman (red.), *Estetyka i film* (ss. 201-222). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Ingarden, R.** (1988). *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury* (tłum. M. Turowicz). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Morawski, S.** (1958). Ingardenowska koncepcja sztuki filmowej. *Kwartalnik Filmowy*, (4), ss. 17-32.
- Morawski, S.** (1984). Ukąszenia i przeciwtoksyny albo omamy i ocucenie. W: T. Porada (red.), *Stefan Morawski – szkic do portretu. Materiały z okazji jubileuszu 60-lecia* (ss. 13-19). Łódź: Polskie Towarzystwo Filozoficzne – Uniwersytet Łódzki – Galeria Art Forum.
- Morawski, S.** (2000). Kino etosu czy akcji. *Kwartalnik Filmowy*, (29-30), ss. 5-8.
- Szahaj, A., Zeidler-Janiszewska, A.** (1995). *O filozofowaniu, perypetiach dzisiejszej kultury i rebus publicis. Ze Stefanem Morawskim rozmawiają Andrzej Szahaj i Anna Zeidler-Janiszewska*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Zajdel, J.** (2000). Stefan Morawski o filmie i krytyce filmowej. *Przegląd Kulturoznawczy*, (3), ss. 599-621.

Keywords:

Roman Ingarden;
Stefan Morawski;
history of film theory;
film studies;
phenomenology;
aesthetics

Abstract

Rafał Koschany

Phenomenology and Film Studies: Stefan Morawski's Commentary on Roman Ingarden's Theory

In the article "Ingarden's Concept of Film Art," Stefan Morawski analyses two texts devoted to film, written by the great philosopher in 1931 and 1947. He places them in the context of the world film theory of the time and asks questions about their originality. On the one hand, Ingarden's works largely coincide with the intuitions of other scholars, but on the other hand, they are an important stage in the field of comparative studies (film vs. other arts). Above all, however, they played a huge role in the development of Polish film thought and in the attempt to apply the assumptions of phenomenological aesthetics to research on the ontology of the film work and the processes of its reception. **(Non-reviewed material).**