

Od estetyki i etyki do hermeneutyki kina

Wartości estetyczne i moralne kina
w perspektywie historii teorii i praktyki filmowej

EWA MAZIERSKA

Celem tego eseju jest naszkicowanie ewolucji poglądów na wartości estetyczne i moralne filmów, tak jak poglądy te ujawniają się w teorii i krytyce filmowej oraz w samym kinie. Nie zamierzam przedstawiać w nim wszystkich ani nawet wszystkich godnych uwagi poglądów z dziedziny estetyki i etyki kina. Ograniczę się do przekonań typowych dla poszczególnych etapów jego historii wedle szeroko stosowanej periodyzacji historii kina na okres prymitywny (1895-1906), wczesnoklasyczny (1906-1925), klasyczny (1925-1955), modernistyczny (1955-1975) i postmodernistyczny (od 1975).

Równocześnie nie wierzę w neutralne uprawianie nauki o wartościach, czy dotyczy to wartości obecnych w rzeczywistości „jako takiej”, czy wartości w świecie sztuki. Konsekwentnie przyznaję, że artykuł ten (jak sugeruje sam tytuł) jest pisany z pozycji subiektywistycznych i relatywistycznych – nie wierzę w absolutne, czyli ponadczasowe, ponadkulturowe czy ponadludzkie istnienie wartości estetycznych i moralnych. Ponadto każda podróż, z kraju do kraju, z epoki do epoki, a nawet od człowieka do człowieka, moim zdaniem modyfikuje, a czasami nawet całkowicie zmienia poglądy ludzi na to, co jest dobre i piękne.

Estetyka kina w okresie prymitywnym i klasycznym

Inaczej niż poezja, muzyka czy malarstwo, których artyzm był przyjmowany za oczywisty, młodość kina upłynęła na dowodzeniu, że jest, a przynajmniej że może być sztuką. Wątpliwości miały dwa źródła. Pierwszym była wulgarność kina. W swych początkach było ono, dosłownie, rozrywką jarmarczną. Filmy można było oglądać za małe grosze w podłych warunkach, na jarmarkach i w opuszczonych sklepach, dlatego zasadniczą część publiczności stanowili ci, których nie stać było ani materialnie, ani intelektualnie na obcowanie z teatrem czy muzyką symfoniczną¹. Stopniowo warunki odbioru polepszały się, a publiczność bogaciła się i subtelniała, jednak jeszcze przez długie lata publiczność kinowa nie osiągnęła tego samego poziomu „szacowności” co odbiorcy starszych sztuk (część krytyków uważa, że jest tak do dziś). Należy też podkreślić, że sytuacja wyglądała różnie w różnych krajach – w Stanach Zjednoczonych szybciej niż w Europie odkryto potencjał kina jako wyższej formy rozrywki². W Eu-

ropie sytuacja także nie była jednolita – aż do II wojny światowej w Szwecji i Rosji status kina był dużo wyższy niż w Wielkiej Brytanii, gdzie oglądanie filmów utożsamiano ze sposobem spędzania czasu przez klasę robotniczą. Jeszcze w wydanej po raz pierwszy w 1937 roku książce *The Road to Wigan Pier* George Orwell opisuje, jak bezrobotni górnicy chodzili do kina, ponieważ taniej było im siedzieć w ciepłej sali projekcyjnej niż wydawać pieniądze na ogrzewanie własnego mieszkania³.

Jak w czasach młodości kina nie trzeba było wielkich pieniędzy i wiedzy czy kompetencji by docenić wartość filmu, tak nie trzeba było wielkich środków by realizować filmy. Wielka Brytania jest tego najlepszym dowodem. Na początku wieku w Brighton, Londynie i Yorkshire za grosze, w przydomowych szopach powstawały filmy, które następnie pokazywano, gdzie tylko się dało. W tamtych czasach film sprzedawano jak sukno – cena zależała od długości kopii, a nie od tego, co się na niej znajdowało. Ponadto, film był głównie środkiem do sprzedaży sprzętu do jego produkcji i emisji, a nie *vice versa*⁴.

Drugą przyczyną, dla której faktyczny i potencjalny artyzm filmu budził na początku wątpliwości, było jego wyjątkowe podobieństwo do rzeczywistości, wynikające z mechanicznej reprodukcji przez kamerę tego, co znajdowało się naprzeciwko niej. Jak zauważa V. F. Perkins, młodość filmu zbiegła się z przełomem w malarstwie i innych sztukach wizualnych, uosabianym przez postimpresjonizm. O ile przed Cézanne'em odbiorcy szukali w obrazie przede wszystkim jego podobieństwa do przedstawianego przedmiotu i oceniali artystów stosownie do ich zdolności stworzenia doskonałej iluzji, o tyle od początku XX wieku uwaga przesunęła się na formę przedstawienia. Fotografia i kino zostały uznane za wynalazki techniczne uwalniające sztukę od obowiązku reprodukcji rzeczywistości. Ich nadejście wzmocniło antymimetyczne tendencje w sztuce, a odrzucenie mimetyzmu (przynajmniej przez najbardziej liczących się artystów początku wieku) wpłynęło na niski status kina jako sztuki⁵.

Obu tym (z dzisiejszej perspektywy urojonym) problemom – wulgarności i realistyczności kina – próbowano zaradzić na drodze praktyki i teorii, realizując filmy jakością nie ustępujące arcydziełom starszych dyscyplin sztuki i wyraźnie odróżniające się od rzeczywistości, a także uzasadniając możliwość nierealistycznego kina będącego sztuką przez wielkie S.

W dziedzinie praktyki filmowej za przełomowy uznaje się film Davida Warka Griffitha *Narodziny narodu* (*The Birth of a Nation*) z 1914 roku. Paul Rotha w jednej z pierwszych historii kina, *The Film Till Now* (1930), stwierdził, że dzięki temu filmowi, kino wspięło się na poziom, zajmowany do tej pory przez teatr i powieść (...) Dzięki niemu wielu poważnie myślących ludzi zwróciło uwagę na siłę kina jako narzędzia ekspresji⁶. *Narodziny narodu* budziły taki zachwyt z dwóch wydawałoby się przeciwstawnych powodów. Po pierwsze film ten różnił się od rzeczywistości, przede wszystkim za sprawą równoległego montażu, dzięki któremu akcja przemieszczała się w czasie i w przestrzeni z szybkością nie do osiągnięcia w rzeczywistości. Po drugie, nie był on jedynie kuglarską sztuczką czy spektaklem, ale zawierał rozbudowaną historię i wyraźne przesłania: polityczne, ideologiczne, moralne. Można było się z nim nie zgadzać (dziś uważany jest on powszechnie za dzieło reakcyjne i rasistowskie), ale trudno było go nie zauważyć.

Ponieważ nierealistyczność została uznana za gwarant czy raczej za konieczny warunek artystyczności filmu, wysiłek wczesnych teoretyków filmu: Vachela Lindsaya, Hugona Münsterberga, Béli Balázs'a i Rudolpha Arnheima, koncentrował się na uzasadnianiu, że film jest odmienny od rzeczywistości, a przynajmniej, że nie jest jej wiernym obrazem. Teoretycy odwoływali się do różnic między normalną percepcją a tym, co widać na ekranie, wskazując na przykład na to, że świat jest kolorowy, a obraz w kinie czarno-biały, rzeczywistość dostępna naszym zmysłom przynajmniej w teorii nie ma granic i jest ciągła, a w filmie jest ograniczona ramą ekranu i – za sprawą montażu – pokawałkowana i skondensowana, że wreszcie film jest jak sen⁷. Zgodnie z ich argumentami surowym materiałem filmu jest wprawdzie sama rzeczywistość, jednak za sprawą formy filmowej zostaje ona pokonana czy zneutralizowana, stając się podstawą czegoś nowego, co może być dziełem sztuki. Karol Irzykowski (którego nie wymieniałam jednym tchem z Balázsem i Arnheimem, gdyż w przeciwieństwie do tamtych skłaniał się raczej ku tendencjom realistycznym) uznał film za Rudolfem Holzapfelem za sztukę „niewłaściwą”, porównując go do sztuki ogrodniczej⁸.

Rozwój techniki filmowej osłabiał pozycję wczesnych teoretyków; dzięki wprowadzeniu dźwięku, koloru, szerokiego ekranu, Dolby Stereo, czulszych kamer, iluzji trójwymiarowości film coraz lepiej imitował rzeczywistość, a przynajmniej jej uchwytną zmysłami powierzchnię. Pierwszym kierunkiem czy szkołą, która z pełną świadomością wykorzystwała realistyczny potencjał kina, był włoski neorealizm. Niektórzy z wczesnych teoretyków, na czele z Rudolfem Arnheimem, próbowali jeszcze przez długi czas opierać się temu niezwykle silnemu prądowi⁹, inni zamilkli. W czasach współczesnych nie sposób chyba znaleźć teoretyka filmu, który twierdziłby poważnie, że kino jest sztuką dlatego, że jest różne od rzeczywistości czy że staje się sztuką wyższą, gdy się od rzeczywistości oddala. Warto jednak podkreślić, że wynika to nie tylko z tego, co się wydarzyło w kinie, ale również z przemian, jakie zaszły w teorii innych dyscyplin sztuki oraz epistemologii.

Konsekwencją przemian technicznych, zwiększających podobieństwo rzeczywistości filmowej do zmysłowej były teorie akceptujące *status quo* czy wręcz usiłujące dostrzec w filmowym realizmie jego główną wartość estetyczną. Autorami najważniejszych z nich byli Siegfried Kracauer i André Bazin¹⁰, a w kulturze anglosaskiej – John Grierson i Paul Rotha¹¹. Każdy z nich popierał realizację filmów podobnych do rzeczywistości, choć każdy rozumiał to podobieństwo odmiennie: Kracauer koncentrował się na prawdopodobieństwie psychologicznym historii opowiadanych w kinie, Bazin na wiernej reprodukcji przez kamerę czasowo-przestrzennych właściwości wydarzeń, Grierson – na ukazywaniu naturalnej scenerii i zwykłych ludzi w ich codziennym życiu, Rotha – na przedstawianiu najważniejszych problemów dręczących społeczeństwo w danym momencie.

Choć teorie Kracauera i Bazina bardzo różniły się od tych, które stworzyli Balázs i Arnheim, wszystkich ich: formalistów działających w prymitywnym i klasycznym okresie historii kina i realistów tworzących w czasach filmowego modernizmu łączyło przekonanie, że istnieje pewien ideał estetyczny kina, a zadaniem krytyków i teoretyków jest wskazywanie go zbłąkanym filmowcom.



Pancernik Potiomkin reż. Siergiej Eisenstein (1925)



Pulp Fiction reż. Quentin Tarantino (1994)

Z tego powodu teorie te określa się dziś jako postulatywne, idealistyczne, czy romantyczne. Są one także monistyczne, gdyż *explicite* albo *implicite* zakładają, że istnieje jedna wartość estetyczna, dostępna kinu i przez nie pożądana. W konsekwencji najważniejszy zarzut, jaki się im dziś stawia, to ten, że roz mijają się z praktyką filmową, w imię dogmatu estetycznego wyrzucając na historyczny śmietnik wiele cennych osiągnięć X muzy i nakładając kinu przyszłości niepotrzebny gorset. Warto także podkreślić, że kryterium akceptacji bądź odrzucenia filmu jako dzieła sztuki jest w ostatecznej instancji stosunek tego, co istnieje na ekranie, do tego, co istnieje na zewnątrz niego – do tak czy inaczej rozumianej „prawdziwej rzeczywistości”.

Estetyka filmowa w dobie późnego modernizmu i postmodernizmu

Największą rolę w uświadomieniu idealistycznego charakteru dotychczasowych estetyk filmowych oraz wypracowaniu nowego modelu teorii filmu odegrała semiotyka, zarówno ogólna, jak i filmowa, wśród niej prace takich autorów, jak Christian Metz, Umberto Eco, Pier Paolo Pasolini, Roland Barthes i Noel Burch, a w późniejszym okresie Kaja Silverman i Teresa de Lauretis¹². Semiotyka rozkwitła pod koniec lat sześćdziesiątych i w dziedzinie teorii filmowej wyznacza przejście od modernizmu do postmodernizmu. Za sprawą semiotyki, którą można zdefiniować jako badania nad językiem filmu czy filmem jako językiem, nastąpiło przesunięcie zainteresowania teoretyków z tego, jaki film powinien być, na to, czym się filmy charakteryzują, jakie „kody” wybierają filmowcy. Niekiedy o semiotyce mówi się, że zastąpiła estetykę postulatyczną czy romantyczną estetyką opisową. Zwracając uwagę, że żadne przedstawienie rzeczywistości nie jest naturalne, czy neutralne, że między artystą a światem zawsze stoi język będący konstruktorem kulturowym, semiotyka w najwyższym stopniu stanowiła wyzwanie dla realistycznej ontologii i estetyki kina¹³.

Z punktu widzenia rozważanych tu kwestii na szczególną uwagę zasługują moim zdaniem prace dwóch autorów: Noela Burcha, autora *Theory of Film Practice* (1969) i Rolanda Barthes'a, autora między innymi, takich esejów, jak *Śmierć autora*, czy *Od dzieła do tekstu*. Jak zauważa Dudley J. Andrew *Theory of Film Practice* czyta się jak kompletny system semiotyczny filmu. *Na przykład* – pisze Andrew – *Burch nie ogranicza się do konstatacji, że kino może zmieniać stosunki przestrzenne i czasowe, ale kataloguje piętnaście możliwych relacji między następującymi po sobie ujęciami. Spojrzenie na historię kina wskazuje jednak, że tylko część z tych możliwości była przez filmowców wykorzystywana. Burch jest w stanie dowieść, że konwencjonalne, narracyjne kino korzystało za ledwie z trzech czy czterech połączeń montażowych. Burch chwali awangardowych reżyserów, takich jak Antonioni, czy Alain Resnais, którzy z premedytacją zerwali z klasyczną ciągłością, oferując kinu przyszłości szansę użycia wszystkich rodzajów przestrzenno-czasowych związków, tak jak nowocześni malarze zdecydowali się używać wszystkich kolorów palety i wszystkich rodzajów kompozycji, a nie tylko tych, które dostarczają nam wrażenia naturalności*¹⁴. Dla Burcha, jak i dla wielu innych semiotyków kina, podziały estetyczne nie przebiegają wzdłuż linii rzeczywistość – nierzeczywistość, która stanowiła najważniejszą granicę dla estetyków kina poprzednich epok, ale wzdłuż linii „stare kody” – „nowe

kody", lub używając języka przedsemiotycznego, obowiązujące do tej pory środki artystyczne *versus* nowe środki estetyczne.

O ile Burch wskazał wielość możliwości, z których może korzystać filmowiec, o tyle Barthes zwrócił uwagę na mnogość, niestałość i relatywizm znaczeń przypisywanych dziełom sztuki. W ustalaniu tych znaczeń nikt, zdaniem Barthes'a, nawet sam artysta, nie ma priorytetu. Filmy, wiersze, obrazy, czy powieści są nie tyle dziełami, czyli unikatowymi produktami geniuszu artystycznego, ale tekstami, czyli fragmentami szerszego systemu semiotycznego. *Tekst jest pluralistyczny* – pisze Barthes. – *Nie znaczy to tylko, że może on mieć kilka znaczeń, ale że mnogość jest jego istotą. Tekst nie jest współistnieniem znaczeń, ale ich ciągłym przemieszczaniem się. Tekst jest stereofoniczny, utkany z cytatów, odniesień, pozostałości dawnych języków*¹⁵.

Uświadomienie sobie „tekstualnego” znaczenia filmu wpływa na sposób postrzegania jego właściwości estetycznych. Jeśli znaczenie filmu jest pluralistyczne, zmienne i relatywne, jego wartość estetyczna (jako coś, co nadbudowuje się nad znaczeniem) także jest pluralistyczna, zmienna i relatywna. Ten fakt potwierdza zresztą historia kina – to, co w jednym okresie czy w jednym kraju uchodziło za arcydzieło, w innym było uznawane za dzieło mierne i na odwrót – filmy początkowo lekceważone przez krytyków i publiczność z czasem zostały uznane za arcydzieła. Los takich reżyserów jak Antonioni i Hitchcock jest tego doskonałym przykładem. Zmieniają się też wartości dostrzegane w filmach – w jednej kulturze dany film jest traktowany z powagą, w innej – uznany za dzieło ironiczne, czy campowe.

Fakt pluralizmu kodów filmowych i ich możliwych znaczeń nie wyjaśnia jednak, dlaczego pewne środki stale wybierane są przez filmowców (przykładem jest zasada, by umieszczać ludzką sylwetkę w centrum kadru), a inne odrzucane, a także, dlaczego pewne interpretacje dominują nad innymi. Podobnie, odpowiedzi wymaga pytanie, co poza rozwojem techniki (do czego wrócę w dalszej części moich rozważań) napędza historię kina, dlaczego jedne kody, czy style zostają na pewnym jej etapie zarzucone i zastąpione przez kolejne style. Podobnie, estetyczna przyjemność kształtowana i reglamentowana jest przez dominującą ideologię. Film adresowany jest w pierwszym rzędzie do pewnej grupy odbiorców, to ich estetyczne potrzeby brane są pod uwagę, nawet kosztem frustracji innych grup odbiorców. Sam fakt powtarzalności pewnych środków, wywołujących tę przyjemność (na przykład pięknych aktorek w atrakcyjnych ubiorach, których główna funkcja w filmie polega na tym, żeby dobrze wyglądać) sprawia, że przyjemność ta uznawana jest za naturalną i powszechną, za normę estetyczną.

Zgodnie z tezą semiotyków, na przykład cytowanego wyżej Barthes'a, filmy funkcjonują w szerszej rzeczywistości, lub używając języka semiotyków – w obszerniejszym systemie semiotycznym – są częścią kultury¹⁶. Kultura zaś nie jest neutralna, przeciwnie, jest przestrzenią, w której stykają i ścierają się różnego typu wartości. Pewne z nich osiągają przewagę nad innymi, konstytuując dominującą ideologię. Filmy głównego nurtu odzwierciedlają i wspierają tę ideologię, poprzez uznawanie pewnych typów reprezentacji za zgodne z rzeczywistością oraz kreowanie i zaspokajanie pewnych rodzajów estetycznej przyjemności. Realistyczne, czy autentyczne portrety to jednak w gruncie rzeczy zaledwie te, które

wspierają tę ideologię. Ich naturalność nie wynika z ich szczególnej relacji wobec rzeczywistości, ale ze szczególnej relacji wobec tych, którzy dzierżą władzę i – co z tym się wiąże – z faktu powtarzalności pewnych typów reprezentacji, czy metod, prowadzących do ich powstania.

O ile ideologiczność kina łatwo jest to dostrzec w krajach, w których panuje system totalitarny – doskonałym przykładem jest kino radzieckie i Trzeciej Rzeszy, o tyle w systemach społecznych, chlubiących się wolnością słowa, na przykład w Stanach Zjednoczonych, czy demokracjach europejskich, jest ona trudna do wykrycia. By to osiągnąć, często trzeba się odwołać do subtelnych zabiegów interpretacyjnych. Jest tak, ponieważ – jak wyżej wspomniałam – wartości propagowane przez te kultury są doskonale zinternalizowane przez społeczeństwo i przez to uważane za zgodne ze zdrowym rozsądkiem, czy wręcz naturalne. Trwałość pewnych typów reprezentacji (stylów) sprawia, że często nawet ci, którzy marginalizowani są zarówno w rzeczywistości ekranowej (jako bohaterowie) i poza-ekranowej (jako publiczność) nie zdają sobie sprawy ze swego uposłedzenia, uznając *status quo* za stan pożądany. Równocześnie, dominująca ideologia i jej poszczególne elementy, w tym kino, faworyzując cieszącą się władzą grupę ludzi staje się narzędziem opresji. Spycha na margines całe grupy społeczne, na przykład kobiety, mniejszości etniczne i religijne, czy klasę robotniczą. Stąd, zadaniem nie zgadzających się na *status quo* filmowców i krytyków, powinna być denuncjacja, a dzięki niej destrukcja rzekomej naturalności, czy realizmu kina głównego nurtu i dostarczanych przez nie przyjemności estetycznych, ujawnienie związku filmowej reprezentacji z obowiązującą ideologią, a także zaproponowanie alternatywnego modelu kina.

Taka denuncjacja już od ponad dwudziestu lat stanowi najbardziej płodny fragment teorii i praktyki filmowej. Najważniejsze pozycje ideologiczne, z których się ona dokonuje, to – często stosowane jednocześnie – marksizm, freudyzm i feminizm. Na szczególną uwagę zasługuje krytyka patriarchalizmu, jakiej na początku lat siedemdziesiątych poddały narracyjne kino hollywoodzkie autorki z Wielkiej Brytanii: Laura Mulvey, Claire Johnston i w mniejszym stopniu Pam Cook¹⁷. W eseju *Przyjemność wizualna i kino narracyjne* Mulvey zwróciła uwagę na to, że w kinie hollywoodzkim głównego nurtu mężczyzna i kobieta zajmują stale te same, nierówne pozycje – mężczyzna dźwiga ciężar akcji i stanowi *ideologiczne centrum* filmu, kobieta ma zaspakajać estetyczną, narcystyczną przyjemność mężczyzny (bohaterów i widzów). W „wewnętrznym świecie” filmów, który odbija ekonomiczną strukturę ich realizacji, a na wyższym etapie organizację społeczeństwa, rola kobiety jest więc służebna¹⁸.

Kobiece „kino alternatywne” zdaniem Mulvey i Johnston powinno zerwać z praktyką przedstawiania kobiety jako biernej dostarczycielki przyjemności wizualnej, a mężczyzny jako *kontrolera spojrzenia*. Zamiast jednak propagować proste odwrócenie ról kobiety i mężczyzny w filmach realizowanych w stary sposób Mulvey i Johnston zaproponowały całkowicie nowy stylistycznie model kina, czy – używając słów Mulvey – *nowy język filmowego pożądania*. Alternatywne kino kobiece, zamiast przedstawiać kobiety w sposób realistyczny (czyli taki, który uchodzi za prawdziwy), miało koncentrować się na samym problemie reprezentacji, pokazując, że to, co w kinie uchodzi za samą rzeczywistość, jest zaledwie jej znakiem czy interpretacją.

W klasycznym eseju *Women's Cinema as Counter-Cinema* Johnston stwierdza: *Rewolucyjna strategia musi kwestionować samo przedstawienie rzeczywistości; nie wystarczy dyskutować o presję kobiet w filmowym tekście, język kina, przedstawienie rzeczywistości także muszą zostać poddane krytyce, by między tekstem a rzeczywistością powstało pęknięcie*¹⁹. Johnston i Mulvey postulowały także, by kobiece kontrkino było tworzone poza systemem wielkich wytwórni, w sposób rzemieślniczy, a nie przemysłowy, i by kluczową rolę w jego tworzeniu odegrały kobiety. W Wielkiej Brytanii takie kino powstało i Mulvey odegrała w nim ważną rolę. Jej filmy, tworzone wspólnie z mężem, Peterem Wollenem, *Riddles of the Sphinx* (1977) i *Amy* (1980), a także, na przykład, wczesne filmy Sally Potter, zostały zrealizowane właśnie według recepty opracowanej przez Claire Johnston i samą Mulvey. Równie radykalne pod względem formy i treści alternatywne kino kobiece powstało w innych krajach, przykładem filmy Czeszki, Věry Chytilovej, takie jak *Stokrotki* (*Sedmikrásky*, 1966) czy *Gra o jabłko*. Choć jednak filmy, o których mowa, z punktu widzenia radykalizmu perspektywy estetycznej i odrębności stylu, stanowiły ważną przeciwwagę dla kina głównego nurtu, nie były one w stanie stać się *alternatywą ekonomiczną*. Ich zasięg społeczny był i pozostał nikły. Zaryzykowałabym wręcz tezę, że fiasko dotarcia do szerszej publiczności (w znacznym stopniu potwierdzające tezę stawianą przez teorię feministyczną, że kino jest instytucją patriarchalną) stało się argumentem wykorzystywanym przeciwko feministycznej estetyce i teorii, a z czasem także powodem uwiadu kina feministycznego.

Feminizm nie jest jedyną perspektywą, którą wykorzystywano jako platformę krytyki estetyki („realistycznego”) kina głównego nurtu. Od kilkudziesięciu już lat krytykę taką uprawia Jean-Luc Godard (w mojej opinii najważniejsza postać powojennego, modernistycznego i postmodernistycznego kina). W przeciwieństwie do Mulvey, Godard ani nie posługuje się jedną metodą krytyki, ani (przynajmniej od pewnego czasu) nie atakuje żadnej konkretnej ideologii. Przedmiotem jego krytyki jest sama ideologiczność kina. Najlepszym tego świadectwem jest to, że w filmach Godarda krytyce poddawane są często dwa przeciwstawne punkty widzenia, na przykład marksizm i kapitalizm, patriarchalizm i feminizm. Jednak, dekonstrukcyjne kontrfilmy, proponowane przez Godarda, z punktu widzenia zasięgu społecznego, znajdują się na marginesie kina.

Dostrzeżenie uwikłania sztuki (podobnie jak nauki) w ideologię czy szeroką rozumianą politykę zaprowadziło niektórych teoretyków postmodernizmu, wśród nich Michela Foucault'a²⁰, na pozycję skrajnego subiektywizmu i relatywizmu aksjologicznego. Przyjęcie takiego poglądu oznacza uznanie, że jedynym środkiem rozstrzygającym o estetycznej wartości filmu jest liczba sprzedanych biletów czy dochód producentów. Warto zauważyć, że przyjęcie takiej postawy czyni pracę krytyka filmowego zasadniczo zbędną. Jedyne, co mu pozostaje, to uprawianie „hermeneutyki filmu”, czyli badanie, co powoduje ludzi, że wybierają się do kina na film A, a ignorują film B, albo jakie filmy i dlaczego konstituują główny nurt kina, a jakie znajdują się na jego marginesie. W Europie jednak taki relatywizm wciąż uchodzi za herezję. Świadectwem odrzucenia go jest trwałość i prestiż instytucji festiwalu filmowych, gdzie z reguły nagradza się „filmy artystyczne”, które nie mają czy nie miałyby szansy na wzbudzenie zainteresowania szerszej publiczności. W Stanach Zjednoczonych z kolei, gdzie festiwale filmo-

we są dużo skromniejsze, a najważniejsze filmowe nagrody, Oscary, przyznawane są z reguły filmom „środka drogi”, cieszącym się popularnością wśród szerokiej publiczności, relatywizm ten jest przyjmowany za niemalże naturalny. Nawet autorzy o awangardowych ambicjach, jak Robert Altman, Martin Scorsese, czy Quentin Tarantino, akceptują fakt, że są warci tyle, ile wynosi różnica między zyskiem a budżetem ich ostatniego filmu.

Wspominałam wyżej, że doskonalenie się zdolności rejestracyjnych filmu ułatwiło narodziny teorii realistycznych. Ostatnie ćwierćwiecze, czyli czas dominacji postmodernizmu, przynosi nowe osiągnięcia w dziedzinie techniki filmowej, które – jak kiedyś 17-milimetrowy obiektyw używany przez Gregga Tolanda – zmieniają sposób realizacji filmów, ich formę, i wtórnie wpływają na treść teorii filmowych. Mam na myśli przede wszystkim wykorzystywanie wideo i komputerów do produkcji filmów. Manipulacja elektroniczna uwalnia kino od „tyranii rzeczywistości”, od jego uzależnienia od materialnego świata. Aby wyprodukować film, w konwencji realistycznej, nie trzeba dziś uprzedniej obecności przedmiotów, które znajdują się na ekranie, a w każdym razie, ich obecność nie jest wymagana w takim sensie, jak do produkcji filmów z poprzednich epok (doskonałym przykładem jest *Titanic* Jamesa Camerona z 1998 r. Często wystarczy zaledwie ich reprodukcja, bądź reprodukcja reprodukcji. Świat filmu może być obecnie całkowicie wirtualny i fantastyczny, ale mimo to wyglądać będzie zupełnie realistycznie.

W rezultacie od filmów coraz rzadziej się dziś wymaga, by znajdowały się w jakiejś wyraźnej relacji wobec rzeczywistości – próbowały się od niej odróżniać (jak chcieli formalści) albo ją dokładnie odtwarzać (jak chcieli realiści). Z punktu widzenia estetyki filmowej, stosunek do rzeczywistości od dwudziestu mniej więcej lat traci na wadze. Na ważności zyskuje natomiast relacja filmu do innych tekstów kulturowych, a zwłaszcza do filmów powstałych wcześniej. Autorefleksyjność, intertekstualność, a nawet fragmentaryczność filmu (w poprzednich okresach historii kina traktowana jako słabość artystyczna) są dziś bardzo ważnym czynnikiem oceny artystyczności filmu. Aprobata dla takich filmów, jak *Pulp Fiction* (1994) Quentina Tarantino, czy *Kiler* (1997) Juliusza Machulskiego wynika nie z tego, że filmy te kreują na nowo jakiś fragment rzeczywistości (jeśli w ogóle mają z tym coś wspólnego), albo że ignorują rzeczywistość, ale z tego, że w inteligentny, lub zabawny sposób nawiązują do innych filmów. Najwyższym świadectwem wysokiego statusu filmów zrodzonych nie z rzeczywistości, ale z innych filmów narracyjnie niekoherentnych, pokaźkowanych, jest termin „kino kultowe”, stosowany, jak zauważa Umberto Eco, właśnie do filmów charakteryzujących się tymi właściwościami ²¹.

Kino, moralność, estetyka

W teoriach filmu, zarówno tych, które Dudley J. Andrew określa jako „główne”, czy „właściwe”, jak i wszelkich innych refleksjach filmoznawczych o ambicjach przekraczających pojedynczy film czy twórczość jednego reżysera, problemy estetyczne dominują nad etycznymi i to aż w dwojaki sposób. Po pierwsze, wartościom moralnym filmów teoretycy poświęcają niewiele uwagi – na każdą książkę, bądź artykuł o etycznych problemach kina, przypada kilka-

naście, a może kilkadziesiąt, których przedmiotem jest estetyka filmu. Po drugie, badanie wartości moralnych filmów jest rzadko traktowane jako zadanie samostanowcze; ci, którzy się tym zajmują, przeważnie starają się ustalić relację między dobrem, słuszością filmów, a ich pięknem. Nawet kluczowe, z punktu widzenia moralności kina kwestie, jak propaganda i cenzura, nieczęsto są rozważane w odwołaniu od badań estetycznych własności filmów. Taką sytuację należy wytłumaczyć chyba tym, że estetyczny potencjał kina został odkryty przynajmniej kilkanaście lat wcześniej niż jego możliwości przekazu wartości moralnych. Ponadto w Stanach Zjednoczonych, które od lat trzydziestych są potęgą filmową, za główną funkcję kina uznaje się dostarczanie rozrywki (choć, jak wcześniej o tym wspominałam, filmy rozrywkowe nie są politycznie, a więc także moralnie neutralne).

Pierwszą filmową szkołą, czy paradygmatem, który uznał wyższość funkcji moralnej filmu nad estetyczną, był radziecki formalizm z lat dwudziestych. Po nim kino koncentrujące się na propagowaniu pewnych wartości moralnych na wielką skalę uprawiano w Niemczech hitlerowskich, Rosji stalinowskiej i innych krajach komunistycznych. W kinie, jak w innych dyscyplinach sztuki, obowiązuje zasada, że im bardziej zależne jest ono od państwa, tym bardziej jest skłonne angażować się w edukację, propagandę, politykę i moralistykę.

Dla większości krytyków filmowych, prawdopodobnie uwiedzionych antycznym ideałem *kalokagatii*, wzorcem jest film piękny i moralnie wartościowy. W konsekwencji odmawiają oni pewnym filmom wartości estetycznych, a przynajmniej oceniają je niżej niż filmy, które stoją w niezgodzie z ogólnie przyjętymi wartościami humanistycznymi. Można argumentować, że filmy te przepadły, ponieważ były mierne pod względem artystycznym. Moim zdaniem jednak, ich „niemoralność” jest ważnym czynnikiem rozplynięcia się ich w niebycie.

Równocześnie, w ocenie pewnych filmów ich niemoralność, niestosowność, czy polityczna niepoprawność schodzi na dalszy plan, a czasem wydaje im się nawet służyć. Dotyczy to, przynajmniej od pewnego czasu, filmów Leni Riefenstahl i Friedricha Ermlera, czołowych propagandzistów, odpowiednio Niemiec hitlerowskich i Rosji stalinowskiej. Nie zetknęłam się także z potępieniem twórczości Siergieja Eisensteina jako miernej i nieciekawej, nawet przez tych, których sympatie polityczno-ideologiczne jak najdalsze są od postawy, ujawnionej w *Pancerniku Potiomkinie* (1925) czy *Październiku* (1927). To samo dotyczy wspomnianych wcześniej *Narodzin narodu* Griffitha, filmu, który gloryfikuje rasizm i jest nawet czymś w rodzaju „kultowego filmu” Ku Klux Klanu. W ocenie filmów tych twórców, w najwyższym stopniu dotyczy to Riefenstahl, można doszukać się przeświadczenia, że pragnienie wyrażenia pewnej wartości moralnej (jakkolwiek niestosownej z punktu widzenia dzisiejszych standardów) doprowadziło ich do osiągnięcia czegoś w rodzaju pełni estetycznej. Sama Riefenstahl zresztą doskonale wykorzystała dążenie do zrehabilitowania jej jako artystki przez intelektualistów amerykańskich i francuskich, by zbagatelizować fakt jej moralnego uwikłania w ideologię i praktykę Trzeciej Rzeszy. W swych licznych wywiadach, udzielonych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, Riefenstahl podkreślała, że ani nazistowska polityka, ani moralność nigdy jej nie interesowały. Jedynym przedmiotem jej fascynacji było piękno – filmowanie nazistowskich zjazdów albo Olimpiady pod patronatem Hitlera było zaledwie środkiem do odkrywania i rejestrowania (czystego) piękna ²².

Wspomniane kwestie łączą się ściśle z zagadnieniami takimi, jak realizm, treść *versus* forma oraz propaganda. Z zasady filmy, uchodzące za realistyczne czy aspirujące do autentyzmu, prowokują silniej do pytań aksjologicznych. W przekonaniu, że filmowy realizm sprzyja moralności, można dopatrzeć się wpływu przewijającego się przez historię filozofii poglądu, że prawda i prawdziwość są nacechowane pozytywnie, oraz dziedzictwa teorii i praktyki filmowej. Mam na myśli to, że krytycy wymagający od filmów, by czyniły widzów lepszymi oraz sami autorzy uważali, że łatwiej temu sprostać, przedstawiając w filmie rzeczywistość w sposób prawdziwy. Nasuwają się tu wspomniane wcześniej nazwiska Johna Griersona i André Bazina. Grierson lansował film dokumentalny pod hasłem stworzenia kina alternatywnego wobec cukierkowych, nieprawdziwych filmów hollywoodzkich, które od lat dwudziestych dominowały w brytyjskich kinoteatrach²³. Bazin odrzucał dotychczasowe kino narracyjne tworzone zgodnie z regułami ciągłego montażu, zarzucając mu, że fałszuje obraz rzeczywistości, tworzy jej iluzję. Pragnął, by jego miejsce zajęło kino szanujące czasowo-przestrzenne cechy przedstawianej rzeczywistości²⁴. Zarówno dla Griersona, jak dla Bazina realizm był przepustką do krainy dobra i piękna.

Z realizmem, jako warunkiem istnienia wartości moralnych wiąże się jednak poważny kłopot. Wynika on z tego, że kryteria realizmu, jak zauważyła między innymi Linda Nochlin, podlegają zmianie²⁵. To, co wydawało się dokładnym odbiciem rzeczywistości w średniowieczu, nie było już tak oceniane w okresie renesansu. Podobnie filmy, które współczesnym wydawały się głęboko prawdziwe, następne pokolenia widzów rażą sztucznością. Obrońcy realizmu jako wartości absolutnej, a przynajmniej trwałej, odrzucają jednak pogląd, że realizm jest konwencją jak inne, twierdząc, że w każdej epoce istnieją dzieła bardziej realistyczne i całkowicie nierealistyczne. Filmy Kena Loacha na przykład były i pozostaną bardziej realistyczne niż współczesne im dzieła Dereka Jarmana.

Ci, którzy uważają realizm za konieczny warunek wartości moralnych w filmie, godzą się na to, że sam realizm tu nie wystarcza. Reżyser może przez dwie godziny filmować pudełko zapalek, plastikową torebkę unoszoną przez wiatr, albo śpiącego człowieka. Zgodnie z tzw. „zdrowym rozsądkiem”, który króluje w recenzjach filmowych, filmy o treści trywialnej, czysto rozrywkowej i wszystkie te, w których forma dominuje nad treścią, nie oferują takiego „potencjału moralnego” jak te, których autorzy zmagają się z problemami społecznymi i psychologicznymi. Przekonanie to zaś wpływa na sposób traktowania przez krytyków jednego i drugiego typu filmów. Nie zetknęłam się na przykład z analizą wartości moralnych filmów strukturalnych, nieczęsto też moralistycznej krytyce poddawane są dzieła Stana Brakhage’a, wideoklipy, albo formalne eksperymenty w dziedzinie animacji, podobnie jak etyków malarstwa bardziej interesują obrazy Williama Hogartha, niż Pieta Mondriana. Z drugiej strony filmy współczesne, polityczne, odnoszące się do kwestii religijnych i metafizycznych; dzieła Eisensteina, Pudowkina, Forda, Wajdy, Dreyera, Bressona, lub Bergmana, prawie zawsze są analizowane w kontekście tego, jakie wartości moralne propagują.

Obojętność pewnych autorów wobec problemów moralnych i koncentrowanie się na formie kosztem treści owocuje zaś niższym statusem ich filmów niż dzieł tych twórców, którzy angażują się w problemy moralne. Jak zauważył Louis

D. Giannetti: *Jest wielu technicznie utalentowanych reżyserów w historii kina – Douglas Sirk, Jerry Lewis, Sergio Leone – którzy nie zasługują na miano wielkich artystów. W większości przypadków sprawność techniczna jest przez nich wykorzystywana, by zamaskować ubóstwo inspiracji tematycznej, by uczynić klisze strawniejszymi* ²⁶.

Nie należy jednak wyciągać wniosku, że dla badaczy wartości moralnych filmów ich forma jest pozbawiona znaczenia, że koncentrują się oni wyłącznie na ich temacie czy treści. Jest ona ważna, ale dostrzegana prawie wyłącznie wtedy, gdy filmowi są przypisywane negatywne wartości moralne, gdy oskarża się go o to, że manipuluje widzem, że jest propagandowy. Analogicznie, by odeprzeć zarzut propagandy, a tym samym niemoralności, Leni Riefenstahl podkreślała, że jej nazistowskie filmy były czystą rejestracją, dokumentem, że pozwalała w nich przemówić samej rzeczywistości ²⁷.

Dziełom propagandowym z reguły przypisuje się niższy status moralny niż tym, które propagują pewne wartości moralne, ale nie są propagandą. Niższość moralna propagandy ma wynikać z tego, że ignoruje ona inteligencję i wrażliwość moralną widza, zamiast pozwolić mu samodzielnie wyciągnąć wnioski z obserwacji przedstawianych wydarzeń i postaci, narzuca mu opinię. Rzadko także krytycy doceniają artystyczne walory filmów propagandowych. Los filmów Eisensteina i Riefenstahl jest zaledwie odstępstwem od reguły.

Granica między propagandą a niepropagandą jest jednak subiektywna i rozmyta. To, co dla jednych jest czystą propagandą, dla innych – szczególnie tych, którzy utożsamiają się z wartościami proponowanymi przez dane dzieło, może być czystą, wolną od manipulacji prawdą. Ponadto, propaganda jest nie tylko funkcją tego, co zostało umieszczone w filmie, ale również tego, co widz potrafi w nim zobaczyć, a to jest uzależnione od nastawienia odbiorcy, a szerzej – od jego kultury. Istotną rolę odgrywa tu więc kontekst. Na przykład to co dla jednej generacji widzów było sztuką całkowicie serio, budzącą silne emocje moralne, takie jak gniew albo współczucie, następne pokolenie może odbierać z dystansem, wręcz bawiąc się ferworem moralnym jej autorów. Jeśli zgodzimy się z tym stanowiskiem, to musimy uznać, że etykowi kina i badaczowi wartości estetycznych filmów, nie pozostaje nic oprócz hermeneutyki – w tym przypadku badania, jak zmienia się moralny odbiór filmów i od czego jest on uzależniony.

Poglądy, że realizm i dominacja treści nad formą sprzyjają wymowie aksjologicznej, dominują w etyce kina, ale są i inne stanowiska w tej kwestii.

Sama nie zgadzam się zarówno z ograniczaniem rozważań o moralności kina do filmów „z treścią” i filmów realistycznych. Nie uważam także, że forma przezroczysta częściej cechuje filmy szlachetne, niż forma, którą się łatwo zauważa.

Zacznijmy od tej pierwszej kwestii. Za oczekiwaniem, by filmy aspirujące do posiadania wartości moralnych angażowały się w rzeczywistość – psychologiczną, społeczną, polityczną, kryje się założenie, że właściwego, moralnego życia nauczyć się można tylko z dzieł sztuki, które pokazują, bądź propagują moralne życie. Tymczasem, jak wskazują badania, relacja między filmem a widzem jest skomplikowana, a jej mechanizm nieznany. Nie udało się na przykład udokumentować, że filmy, zawierające znaczną liczbę okrutnych scen są powodem, dla którego ich odbiorcy zachowują się w sposób gwałtowny, lub okrutny – jak

twierdzą przeciwnicy takich filmów. Z drugiej strony, nie udało się nikomu dowieść, że kino przedstawiające agresywne, gwałtowne zachowania, działa jak wentyl pozwalający w bezpieczny sposób ulotnić się złym instynktom, jak przekonują obrońcy takich filmów. Z punktu widzenia empirii filmy o wielokrotnych mordercach i świętych mają taką samą szansę uczynić z widza mordercę czy świętego, jak filmy strukturalne albo ekranowe historyjki o Misiu Yogi.

Po drugie, „naturalna”, czy „przezroczysta” forma, jak po wielokroć wykazali krytycy filmowi i sami filmowcy, nie jest neutralna, lecz uwikłana w dominującą ideologię. Jeśli się przyjmie ten pogląd, to można argumentować, że wyższość moralna jest po stronie tych, którzy korzystają z wyrazistej, rzucającej się w oczy formy. W przeciwieństwie do tamtych, nie próbują oni stworzyć wrażenia, że prezentują rzeczywistość w jedynie prawdziwy sposób, ale otwarcie przyznają, że ich punkt widzenia jest jednym z wielu.

Moralności filmów nie należy pojmować w sposób trywialny; to co moralne w życiu, niekoniecznie wychodzi moralnie na ekranie, podobnie jak zachwycający przedmiot niekoniecznie musi budzić zachwyt, gdy zostanie sfilmowany. Ponadto moralna przyjemność czy satysfakcja może towarzyszyć odbiorowi filmu, który nie miał bynajmniej pretensji moralistycznych. Przychyłam się w tym względzie do poglądu, z wielką przenikliwością wyłożonego przez Susan Sontag, że przyjemność estetyczna może być źródłem wartości moralnej i że między sztuką a moralnością istnieje związek, ale jest to związek inny niż między życiem a moralnością. Dzieło sztuki pełni pozytywną funkcję moralną, gdy odrywa nas od świata, od jego praktycznych problemów. W ten sposób bowiem pozwala nam powrócić do rzeczywistości wzbogaconym, pełnym energii, której samo życie nie jest w stanie dostarczyć. Jak pisze Sontag, *Moralna przyjemność sztuki, podobnie jak jej moralna użyteczność, polega na inteligentnym zaspokajaniu naszej świadomości*²⁸. Talentu inteligentnego zaspokajania naszej świadomości – raczej niż podporządkowania się jakiegóż konkretnej doktrynie politycznej, ideologii, czy jakiemuś stylowi – należy więc życzyć autorom filmów.

EWA MAZIERSKA

¹ Por. M. Chanan, *The Emergence of an Industry*, w: J. Curran and V. Porter (ed), *British Cinema History*, Weidenfeld and Nicolson, 1983.

² Tamże.

³ G. Orwell, *The Road to Wigan Pier*, Penguin Books, 1975, s. 46.

⁴ Por. Ch. Barr, *Before „Blackmail”: Silent British Cinema*, w: R. Murphy (ed), *The British Cinema Book*, BFI, 1997 i M. Chanan, dz. cyt.

⁵ V.F. Perkins, *A Critical History of Early Film Theory* w: B. Nichols (ed), *Movies and Methods*, University of California Press, 1976, s. 403-404.

⁶ P. Rotha, *The Film Till Now*, Faber and Faber, 1933, s. 7-8.

⁷ Por. m.in. R. Arnheim, *Film As Art*, Faber and Faber Ltd, 1958; B. Balazs, *Theory of the Film: Character and growth of a New Art*, Dover Publications, 1970 i D. J. Andrew, *The Major Film Theories*, Oxford University Press, 1976.

⁸ K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza*, Wydawnictwo Literackie, 1982, s. 16.

⁹ D. J. Andrew, dz. cyt., 40-41.

¹⁰ Por. A. Bazin, *What Is Cinema?*, vol. I, II, University of California Press, 1971 i S. Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, 1960.

¹¹ Por. F. Hardy (ed), *Grierson on Documentary*, Collins, 1946.

- ¹² Por. R. Lapsley, M. Westlake *Semiotics*, w: ich *Film Theory: An Introduction*, Manchester University Press, 1988.
- ¹³ Tamże, s. 37.
- ¹⁴ D. J. Andrew, dz. cyt., 236-237.
- ¹⁵ R. Barthes, *From Work to Text*, w: jego *Image, Music Text*, tłum. z fr. S. Heath, Fontana Press, 1977, s. 159-160.
- ¹⁶ Tamże.
- ¹⁷ Por. L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, w: G. Mast, M. Cohen, L. Braudy (eds), *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, 1992; C. Johnston, *Womens Cinema as Counter Cinema*, w: B. Nichols (ed), *Movies and Methods*, University of California Press, 1976.
- ¹⁸ Por. L. Mulvey, dz. cyt. Z biegiem lat Mulvey nieco zmieniła swe poglądy na rodzaje przyjemności estetycznej w kinie głównego nurtu, ale z punktu widzenia moich rozważań nie ma to większego znaczenia.
- ¹⁹ C. Johnston, dz. cyt., 215.
- ²⁰ Por. M. Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977* Harvester Press, 1980.
- ²¹ Por. U. Eco, *Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage* (w:) D. Lodge (ed), *Modern Criticism and Theory*, Longman, 1988.
- ²² Por. S. Sontag, *Fascinating Fascism*, w: jej *Under the Sign of Saturn*, Writers and Readers, 1980.
- ²³ Por. F. Hardy, dz. cyt.
- ²⁴ Por. A. Bazin, dz. cyt.
- ²⁵ Por. L. Nochlin, *The Nature of Realism*, w: jej *Realism*, Penguin Books, 1990.
- ²⁶ L. D. Giannetti, *Godard and Others*, Fairleigh Dickinson University Press, 1975, s. 14.
- ²⁷ Por. S. Sontag, dz. cyt.
- ²⁸ S. Sontag, *On Style*, w: jej *Against Interpretation*; Vintage, 1994, s. 24.



Narodziny narodu reż. David Wark Griffith, 1914 r.