

PROBLEMATYKA RODZAJÓW I GATUNKÓW W SZTUCE FILMOWEJ

I

Rozważania na temat genologii filmowej — jak i wiele innych rozważań z zakresu teorii filmu — rozpocząć należy od pewnej zasadniczej uwagi. Jest to przypomnienie, że sztuka filmowa jest w swoisty sposób przy-literacka. Zarówno w sensie historycznym (dziedzicząc po literaturze wiele pozycji, które przed powstaniem kina były wyłączną domeną kultury piśmienniczej), jak i w sensie struktur formalnych — zajmuje film pośród innych sztuk miejsce szczególnie bliskie sztuce literackiej. Nie trzeba się nawet przy stwierdzeniu tym dłużej zatrzymywać, było ono bowiem wielokrotnie formułowane i dokumentowane przez teoretyków sztuki filmowej. Należy tylko zwrócić uwagę na kilka aspektów tej przy-literackości filmu — te mianowicie, które będą miały znaczenie dla wprowadzenia w genologiczną problematykę filmową.

Oto wybrane argumenty dowodzące przy-literackiego charakteru sztuki filmowej:

1. W istocie kinematograficznego zjawiska spostrzegamy elementy, które każą myśleć o pokrewieństwie z literaturą. „Czy chodzi o myślenie o stawianiu się, czy też o jego wyrażenie, czy nawet o postrzeżenie, nie czynimy zgoła nic innego, tylko wprowadzamy w ruch rodzaj kinematografu wewnętrznego. Można by więc streścić wszystko poprzedzając mówiąc, że mechanizm naszego potocznego poznania jest natury kinematograficznej“. To powiedział H. Bergson jeszcze w roku 1902, w kilka lat po wynalazku braci Lumière¹. Jeden z pierwszych teoretyków filmu, Karol Irzykowski, odrzucając tezę, jakoby kino było surogatem teatru, powiedział, że „ma ono z umysłem ludzkim, którego jest projekcją, to wspólne, że jest szybkie jak myśl“². Dzięki metodzie montażu filmowego ruchome obrazy zjawiska kinowego układają się tak, jak dyktuje lotna wyobraźnia twórcy. Filmowe układy formalne budują przestrzeń, czas

¹ Por. H. Bergson, *Ewolucja twórcza*, Warszawa 1957, rozdz. IV.

² K. Irzykowski, *X Muza*, Warszawa 1957.

i rytm wydarzeń w sposób tak swobodny, jak było to dawniej wyłącznym przywilejem pisarzy. Wynikająca z psychofizycznej mechaniki ludzkiego postrzegania gramatyka języka filmowego sprawia, że jest on powszechnie zrozumiały, ponad granicami konkretnych języków narodowych. Sztuka filmowa jest podobno tak stara, jak literatura, bowiem filmowe układy strukturalne są niczym innym, jak powtórzeniem i twórczą kontynuacją struktur literackich. Nawet montaż — ta specyficznie filmowa metoda kompozycyjna — początek swój wziął z form epickich³.

(2) Drugim argumentem przy-literackości filmu jest fakt istnienia i znaczenia scenariusza filmowego. Pewne wydzielone dziedziny twórczości filmowej (a mianowicie: kronika filmowa, film badawczo-naukowy oraz impresja filmowa typu plastycznego) obywają się bez pisanego scenariusza, we wszystkich jednak innych wypadkach powstanie dzieła filmowego poprzedzone jest pisemnym opracowaniem jego pomysłu i konstrukcji treściowej. Można by upierać się — *per absurdum* — że istnieje możliwość stworzenia utworu filmowego na podstawie pomysłu zapamiętanego tylko, a nie spisanego. Jest to możliwość teoretyczna tylko i — jak wspomniano — nieco absurdalna. W praktyce, potwierdzonej przez całą historię filmu, wstępną fazę filmowego procesu twórczego stanowi sporządzenie słownego opisu dzieła. [Opis ten, zwany scenariuszem, jeśli nawet nie posiada rangi utworu literackiego, jest w każdym wypadku wytworem literackim.] W tym miejscu zasygnalizować należy długoletni już spór o to, czy scenariusz filmowy jest samodzielnym gatunkiem literackim. Po stronie rangi literackiej scenariusza angażują się wszyscy prawie teoretycy oraz dramaturgowie radzieccy. Nie będziemy tu wdawać się w omówienie czy ocenę tego sporu, nie łączy się to bowiem z tematem tego artykułu. Wiadomo ponadto, że scenariusz filmowy może być samodzielnym dziełem literackim, ale nim wcale być nie musi. Scenariusz w istocie swej jest tylko literacką kanwą pomysłu, jednorazowo tworzoną dla określonego dzieła filmowego. Z chwilą, gdy dzieło filmowe zostało stworzone, scenariusz traci swoje znaczenie i swój sens istnienia. I tu widać zasadniczą różnicę między scenariuszem a utworem dramatycznym, który może przybierać różnorakie postaci widowiska scenicznego, zachowując niezmiennie zespół swych wartości literackich.

(3) Argumentem trzecim jest możliwość opowiedzenia utworu filmowego słowami, co przybiera czasami literacką gatunkową postać tzw. *raconte*⁴.

³ Por. studium S. Eisensteina *Dickens, Griffith i my*, „Materiały do historii powszechnej filmu“ pod red. S. Eisensteina i S. Jutkiewicza, t. I, Moskwa 1944.

⁴ Por. S. Skwarczyńska, *Współczesne opracowanie tematu Fausta*, „Studia i szkice literackie“, Warszawa 1953.

Zastanawiające jest to, że forma filmowa pozwala się „opowiedzieć” za pomocą składni słownej i literackich figur stylistycznych. Świadczy to o swoistej, choć nie zupełnej, przystawalności form filmowych i literackich.

4. Argument czwarty jest szczególnie ważny, dotyczy bowiem warstwy słownej, istniejącej organicznie w konstrukcji dzieła filmowego. Uzewewnętrznia się ona w postaci dialogów względnie narracji lub komentarza odautorskiego, dochodzącego do odbiorcy dzieła jakby spoza ekranu. Specyficznie filmową postać wyrazową stanowi tzw. monolog wewnętrzny, gdy obrazowi milczącego bohatera towarzyszy słyszalny „głos” jego myśli. Obecność warstwy słownej w konstrukcji dzieła filmowego jest podstawową zdobyczą wielkiego przełomu w sztuce kina, tj. wprowadzenia dźwięku do filmu. Film przestał być pantomimiczną grą ruchomych obrazów, a z chwilą gdy z ekranu rozbrzmiała mowa ludzka, treść filmów wzbogaciła się o możliwość bezpośredniego przekazania wszystkich pojęć abstrakcyjnych, możliwość bezpośredniego oddania wszystkich sytuacji emocjonalnych i w ogóle psychologicznych — bez ograniczania się wyłącznie do metaforyki wzgl. symboliki obrazowej. Słowne formy wyrazu nie zajmują w utworze filmowym tyle miejsca, co w widowisku teatralnym, podstawową bowiem cechą sztuki filmowej pozostaje prymat elementów obrazowych, wizualnych. Ważne natomiast jest to, że układy słowne, zastosowane jako narracja autora wzgl. komentarz, zbliżają układ dzieła filmowego do literackiej konstrukcji epickiej czy też publicystycznej. W tych wypadkach układy słowne stanowią ramę kompozycyjną filmu, a rytm i następstwo obrazów zsynchronizowane są z rytmem i lotnością układów językowych. W ten sposób mowa ludzka, nie przekreślając ostatecznego prymatu warstwy obrazowej, staje się równie ważnym jak obraz elementem dzieła filmowego — zarówno jako składnik realistycznego obrazu rzeczywistości (dialog), jak i czynnik komponujący (narracja i komentarz).

Przytoczone argumenty mówiąc o przy-literackim charakterze sztuki filmowej każą jednocześnie myśleć o zagadnieniach typu genologicznego. Jeśli bowiem sztuka filmowa stanowi swoistą kontynuację tych pozycji kulturowych, które dawniej były wyłącznym udziałem literatury, i jeśli forma filmowa wykazuje bliskie pokrewieństwo z estetycznymi formami literackimi (w sensie przenośnym i dosłownym), nie będzie niczym dziwnym, gdy w problematyce rodzajów i gatunków filmowej sztuki odnajdziemy wpływy poetyki literackiej, jeśli o genologii filmowej mówić będzie można — w jakimś przetworzonym sensie — kategoriami Arystotelesa i Lessinga. Mówi się często, że film jest literaturą opowiedzianą obrazami. Owa inna, „obrazowa” literatura wykształciła swe własne formy rodza-

jowe i gatunkowe. Pozostały jednak bliskie pokrewieństwa strukturalne — tak bliskie, że pozwalają mówić o wspólnych dla obu sztuk podstawowych zasadach tworzenia, o jednakowej dla literata i filmowca postawie wobec rzeczywistości.

II

Teoria filmu mówiąc o sprawie rodzajów i gatunków powołuje się często na literackie zaplecze całej tej dziedziny. Właściwiej można by mówić o zapleczu piśmienniczym, biorąc pod uwagę całokształt kultury pisanego słowa. Idzie bowiem również o pozaartystyczne dziedziny społecznej użyteczności filmu. Te dziedziny, w których film pełni funkcje informacyjne, dokumentacyjne, nauczające i naukowo-badawcze.

Cała twórczość filmowa rozwija się w kilku zasadniczych kierunkach: fabularno-epickim, poetyckim, informacyjnym, publicystycznym i agitacyjnym, wreszcie naukowo-oświatowym. Zgodnie z tymi kierunkami uformowały się w trakcie historii kinematografii podstawowe rodzaje sztuki filmowej: a) film fabularny, b) film poetycki, c) film dokumentarny (obejmujący informację, publicystykę i agitację), d) film naukowy i nauczający. Odpowiadają one rzeczywiście prawzorom piśmienniczym: a) literaturze epickiej i dramatycznej, b) liryce, c) dziennikarstwu i literaturze publicystycznej, wreszcie: d) piśmiennictwu naukowemu i podręcznikowemu. Paralelizm ten wynika zresztą z pozycji, jaką zdobyła sztuka filmowa i utrzymała w ramach swej użyteczności społecznej. Jest to rzeczywiście swoista kontynuacja pozycji literackich i ogólnopiśmienniczych. Swoistość kontynuacji tej polega na tym, że film nie wyparł ani nie zlikwidował żadnej z form piśmiennictwa, uzupełnił tylko i rozszerzył. Można by zaryzykować stwierdzenie, że literatura — w najszerszym, filozoficznym tego słowa znaczeniu — dysponuje obecnie dwiema podstawowymi formami podawczymi: piśmienniczą i filmową.

Wymienione cztery zasadnicze rodzaje sztuki filmowej uważane są w całej teorii filmu za podstawę systematyki spraw twórczości i artystyzmu filmowego. Spotyka się jednak również i odstępstwa od tej zasady. Np. P. Boyer i P. Faveau wysuwają inną nieco klasyfikację rodzajową: a) *genre narratif* (*films historiques, biographies, chroniques, actualités, contes*), b) *genre didactique*, c) *genre dramatique* (*le drame de caractère, le drame de mœurs, le drame d'intrigue, le drame lyrique*), d) *films de genre* (zwane również: *études*)⁵. Cytując ten podział wchodzimy w nowe zagadnienie. Jest to zagadnienie gatunków istniejących i rozwijających się w obrębie każdego rodzaju. W tym wypadku szukanie analogii z historycznie uformowanymi gatunkami literackimi w większości wypadków zawo-

⁵ W haśle *Genres cinématographiques*, „Ciné-Almanach Prisma“, Paris 1947, s. 159.

dzi. Zawodzą nawet oczywiste na pozór podobieństwa. Bo np. film fabularny w swej typowej strukturze nie stanowi gatunkowego odpowiednika powieści ze względu na swą zbliżoną raczej do noweli strukturę i ze względu na partie aktorskie, które wnoszą doń coś z widowiska teatralnego. Specyfiki gatunków filmowych trzeba szukać w ramach samej specyfiki estetycznej kina. Bo w tej dziedzinie kino, mimo swego przy-literackiego charakteru (o czym poprzednio), zachowało własną drogę rozwoju. Na tym właśnie w dużej mierze polega przetworzenie literackiej kanwy pomysłu (scenariusza) na samodzielne dzieło filmowe.

W popularnym i cennym leksykonie Reinerta⁶ przeprowadza się klasyfikację gatunków według różnych kryteriów: technicznych, tematycznych, formalno-wyrazowych, literackich, stylistycznych, odbiorczych i społecznych. Zagubione zostały jednak przy tej okazji granice pomiędzy poszczególnymi rodzajami, sam autor traktuje sceptycznie swą klasyfikację jako *vorläufiger Versuch einer Systematik*. Badacz genologii filmowej, Benoit-Levy, poświęca całe swe dzieło poszukiwaniu w historycznym materiale filmowym poszczególnych gatunków twórczych⁷. Punktem wyjścia jest dlań ustalenie postawy twórcy, który określa ideę społeczną swego pomysłu i szuka dla niej najodpowiedniejszej formy. Dzieło Benoit-Levy jedynie z dużymi zastrzeżeniami można uważać za poetykę sztuki filmowej, brakuje mu bowiem jasno zdefiniowanych pojęć gatunkowych i zdecydowanej systematyki. Zagadnieniami poetyki filmowej zajmuje się w szerokim zakresie Bela Balazs⁸. Zajmuje się on rozwojem form rodzajowych i gatunkowych sztuki filmowej, zwłaszcza w rozdziałach dotyczących stylu filmowego oraz tzw. awangardy. Zwraca uwagę na ucieczkę twórców od form fabularnych, zagrożonych przez dyktando producentów i gustu drobnomieszczańskiego odbiorcy, w stronę: a) rzeczywistości nie przetworzonej literacko (dokument, reportaż), b) tzw. „czystej wizualności” (konstrukcje formalne, film abstrakcyjny).

Dużo zainteresowania problematyką genologiczną spotykamy u radzieckich teoretyków filmu. Zainteresowanie to prowadziło jednak do powszechnie na ogół uznawanej tezy o zacieraniu świadomości gatunkowej, co określano jako jedynie właściwą postawę twórcy. Przeciw tej antygenologicznej tezie podniosły się ostatnio głosy sprzeciwu. W. Szklowski⁹

⁶ Por. Ch. Reinert, „Kleines Filmlexikon“, Zürich 1947, s. 113, hasło *Die Arten des Films*.

⁷ J. Benoit-Levy, *Les grandes missions du cinéma*, Montreal 1944.

⁸ Por. Bela Balazs, *Wybór pism*, Warszawa 1957, oraz tenże, *Film. Wesen und Verden einer neuen Kunst*, Wien 1949.

⁹ W. Szklowski, *O жанрах важных и неважных*, „Искусство Кинo“, 1953, nr 9.

rozumie gatunek jako: a) specyficzny system selekcji faktów, b) system analizy rzeczywistości, c) świadomość tego systemu. Omijając formalny aspekt zagadnienia podkreśla, że gatunki rozwijają się pod wpływem walki nowego ze starym, podkreśla jednak również, że świadomość specyfiki gatunku musi wyraźnie wynikać z budowy dzieła, ponieważ stanowi ona jedyny klucz, umożliwiający rozumienie jakości utworu. Zwalczając tezę, jakoby epopea stanowiła swego rodzaju nadgatunek artystyczny, obstaje Szkłowski przy „równouprawnieniu” wszystkich gatunków, które różnią się — według niego — między sobą tylko rozmaitymi sposobami odbijania rzeczywistości.

Podobne stanowisko zajmuje A. Maczeret¹⁰. Cechą gatunku jest według niego specyficzne „zaostrenie obrazu” rzeczywistości. Świadomość gatunkowa tkwi apriorycznie w zamiarze twórcy i nie musi wynikać z charakteru zdarzenia, stanowiącego temat dzieła. Podejmując polemikę z przeciwnikami gatunkowości dzieła filmowego (zwłaszcza B. Jurieniewem i I. Wajsfeldem), opowiada się Maczeret za konsekwencją gatunkową i zdecydowanymi kryteriami.

Radzieccy teoretycy zajmują tak krańcowe stanowiska wobec już nawet nie istoty, ale w ogóle istnienia gatunków filmowych m. in. i dlatego, że zagadnienia genologiczne w całym systematycznym układzie nie zostały właściwie potraktowane w pracach teoretycznych Eisensteina i Pudowkina, którzy wywarli najsilniejszy wpływ na rozwój teorii filmu. [Niedoceniając zagadnień rodzajowych i gatunkowych cechuje do dnia dzisiejszego teorię filmu w skali światowej.] Nie znaczy to, że gatunki filmowe są przez teoretyków nie dostrzegane, idzie natomiast o to, że badane są i omawiane oddzielnie.] Osobnych opracowań doczekała się poetyka filmu dokumentarnego¹¹ i poetyckiego¹². Większość opracowań teoretycznych z zakresu estetyki i stylistyki filmowej opiera się na przesłankach wynikających ze specyfiki rodzajowej filmu fabularnego. Brakuje ogólnego opracowania genologii filmowej. Wspomniane poprzednio dzieło Benoit-Levy traktowane być może za ledwie jako wprowadzenie do zagadnienia.

✓ Mają być może rację teoretycy angielscy, dzieląc twórczość filmową na dwa tylko rodzajowe sektory: *films of facts* i *films of fiction*, traktując równocześnie gatunki jako szereg zjawisk formujących się dopiero¹³. Nadszedł jednak w dziedzinie badań nad filmem czas właściwy, by ba-

¹⁰ A. Maczeret, *Woprosy žanra*, „Iskusstwo Kino”, 1954, nr 11.

¹¹ Przykładowo: P. Rotha, *Documentary Film*, London 1952.

¹² Przykładowo: R. Manvell, *Experiment in the Film*, London 1949.

¹³ Por. R. Manvell, *Film*, London 1946, oraz tenże, *Te Film and the Public*, Aylesburg 1955.

dania genologiczne w sposób systematyczny zostały podjęte. W sytuacji, w której z jednej strony dyskutuje się jeszcze, czy rodzaje i gatunki mają jakiegokolwiek znaczenie (teoretycy radzieccy), z drugiej zaś strony całość zagadnień estetycznych filmu sprowadza się do poetyki fabuły filmowej (teoretycy francuscy), nie ma dla badacza sztuki filmowej innego wyboru, jak tylko zastanowić się nad genologicznym aspektem ogólnej teorii filmu.

Pozostają jeszcze do określenia kryteria, według których w rozważaniach tych rozróżniamy rodzaje i gatunki. Sprawa rozróżnień rodzajowych jest prosta. Była o tym mowa na początku tego rozdziału. Kryterium stanowi tu związana ze społeczną funkcją twórczości kierunkowość danego nurtu sztuki filmowej — opierająca się czy to na zmyśleniu artystycznym (*films of fiction*), czy to na założeniach informacyjnych (*films of facts*). Odpowiada to zresztą, jak wspomniano, rozróżnieniom podstawowych rodzajów piśmiennictwa.

Rodzaje dzielą się na gatunki — i tu kryteria rozróżnień gatunkowych będą odpowiednio bardziej precyzyjne i bardziej jednocześnie elastyczne. Historia rozwoju gatunków — zarówno w literaturze, jak i w sztuce filmowej — jest dostatecznie bogata oraz skomplikowana, by nie mówić o wyraźnych granicach międzygatunkowych. Można jedynie ustalić zespół czynników, określających estetyczną odrębność danego gatunku. Zespół ten stanowić będzie podstawowe, wyjściowe kryterium każdej specyfikacji gatunkowej.

Przyjmijmy więc, że kryterium gatunku, wpływające na warsztat twórczy jako akt świadomości poprzedzający powstanie konkretnego dzieła, poprzedzający często nawet załączkową dzieła ideę, określone jest przez:

a) sposób spojrzenia na rzeczywistość, czyli tzw. postawę twórczą (realizm odtwórczy, realizm krytyczny, tragizm, komizm, symbolizm, deformacja itp.),

b) odpowiednią konstrukcję dzieła (w której wyraża się metoda relacji artystycznej),

c) specyficzne dla danej postawy twórczej i dla danej konstrukcji (metody) układy formalne.

Wymienione elementy podstawowego kryterium gatunkowego są ze sobą najściślej powiązane i uzależnione. Można zgodzić się na to, że element tzw. postawy twórczej jest w tym układzie zasadniczy i kierujący i że dalsze dwa elementy wynikają zeń jedynie. Sprawy tej jednak nie można ustalić zbyt teoretycznie, argumentów zasadniczych należałoby szukać w historii danego nurtu twórczości wraz z jego formami wyrazowymi.

Godząc się na takie określenie kryterium gatunku, godzimy się jednocześnie i na to, że świadomość gatunkowa jest predyspozycją twórcy, wyprzedzającą jego poszukiwania tematyczne. Predyspozycje takie ukształtowały charakter twórczości Chaplina, Eisensteina, Claira i innych wybitnych twórców filmowych.

III

Teoria filmu niesłusznie rozumiana jest często jako jednolita dyscyplina nauki. W rzeczywistości na teorię filmu składa się kilka dyscyplin typu humanistycznego. Dla jasności wykładu przypomnieć wypada ich układ. Są to:

- a) systematyka filmu;
- b) filozofia filmu;
- c) estetyka filmu;
- d) poetyki rodzajowe i gatunkowe (wśród nich tzw. dramaturgia filmowa);
- e) stylistyka filmu;
- f) gramatyka języka filmowego.

Do kompletu tego dochodzą dyscypliny pomocnicze: psychologia filmowego odbioru i socjologia filmu.

Układ ten nie jest przypadkowy. Obejmuje on poszczególne dyscypliny, składające się na teorię filmu, w kolejności wzajemnych powiązań. Gdy w naszych rozważaniach postawimy za nawias systematykę filmu jako dyscyplinę porządkującą, pozostałe ułożą się w szereg od najszerszej zakresowo (filozofia) do najwęższej (gramatyka). W tym aspekcie estetyka filmowa jest częścią składową filozofii filmu, poetyki rodzajowe i gatunkowe wchodzi w skład zasad i praw estetyki, każda z poetyk będzie miała swą specyficzną stylistykę, w której znów, jako element semantyczny, wyodrębni się zespół zasad gramatyki języka filmowego.

Obok tego układu zakresowego dla metodologii badań nad filmem specjalne znaczenie ma układ inny, tj. odwrotny: od dyscypliny zajmującej się organizacją tworzywa dzieła filmowego (gramatyki) do dyscypliny obejmującej wszystkie wnioski wynikające z badania dzieła (filozofii filmu). I w tym wypadku kolejność dyscyplin dyktowana jest logiką postępowania badawczego. Tworzywo dzieła filmowego, jego prawa obiektywne i możliwości wyrazowe organizowane są w układy semantyczne według prawideł gramatyki filmowej. Gramatyczne elementy dzieła filmowego: plany, ustawienia, frazy montażowe, tworzą układy zindywidualizowane w sposób stylistyczny. Stylistyka dzieła tłumaczy się racjami typu genologicznego, zawsze w ramach praw jakiejś określonej poetyki rodzajowej wzgl. gatunkowej. Wnioski zebrane z terenu różnych poetyk

składają się na organizm estetyki filmowej. Racje estetyczne na równi z socjologicznymi i zaczerpniętymi z innych regionów poznania składają się na system filozofii sztuki, w tym wypadku: filmowej.

W przytoczonych układach pozycja genologiczna (występująca pod nazwą poetyki wzgl. poetyk) posiada specyficzne znaczenie. Stanowi ona swego rodzaju filtr badawczy — niezbędny i konieczny w badaniach zarówno nad pojedynczym dziełem filmowym, jak i w zakresie syntezy estetycznej czy filozoficznej. Aprioryczne założenie gatunkowe determinuje wszystkie stylistyczno-gramatyczne elementy dzieła, także w historycznym aspekcie. Różnicuje je i umożliwia ich właściwe odczytanie. Wynikające stąd wnioski można opracować naukowo wyłącznie w ramach określonych kategorii określonej poetyki. Zasady poetyki chaplinowskiej nie tłumaczą klimatu estetycznego dzieł Eisensteina, można je natomiast zestawiać z poetyką dzieł René Claira. Działa tu prawo pokrewieństwa genologicznego wzgl. genologicznej obcości. Poetyka tragizmu i poetyka komizmu — są to dziedziny wzajemnie wykluczające się, zarówno w postawie filozoficznej, jak i w układach stylistycznych.

Trzeba więc przypomnieć zasadę, która każe wszystkie sformułowania wynikające z badań nad dziełem filmowym, jego wymową ideologiczną i jego strukturą weryfikować pod względem genologicznym, jeśli mają mieć jakąkolwiek wartość estetyczną czy filozoficzną. Przypominanie tej zasady — tak oczywiście w tradycjach teorii literatury — jest konieczne w ramach teoretycznych rozważań nad sztuką filmową. Tradycje teorii filmu, jak wspomniano, są w tej dziedzinie niedobre. Estetykę filmu budowano najczęściej na podstawie przesłanek wynikających z poetyki filmu fabularnego (i to bez uwzględniania wewnętrznych różnic gatunkowych). Błąd ten popełnili wszyscy klasycy teorii filmu: Balazs, Eisenstein, Pudowkin, Arnheim — nie licząc wielu innych. Wynikła stąd swoista herezja teoretyczna, w myśl której filmowi fabularnemu nadano rangę rodzaju nadrzędnego, spychając równocześnie i tym samym inne rodzaje tworzenia filmowego na pozycje drugoplanowe.

Sprawa rzekomej nadrzędności filmu fabularnego w stosunku do innych rodzajów jest w pewnym sensie podtrzymywana przez stosunki panujące w tak zwanej kulturze kinowej. Film fabularny cieszy się w szerokich kręgach bywalców kinowych największą popularnością. Jest on najcenniejszym towarem w zakresie tzw. eksploatacji kinowej. Nie ma w tym może nic dziwnego, powieść bowiem jest także bardziej atrakcyjna i pokupna niż tomiki wierszy, rozprawy publicystyczne i literatura naukowa. Społeczna atrakcyjność jednego rodzaju nie obniża wartości rodzajów innych — przynajmniej w oczach badaczy naukowych i krytyków.

Dla teorii filmu wniosek stąd jedyny: weryfikować pod względem gatunkowym sądy o dziele filmowym, jeśli mają one mieć wartość naukową.

Sztuka filmowa obejmuje, jak wspomniano, kilka rodzajów. Nie wolno jej sprowadzać do kategorii jednego tylko rodzaju.

Po tej uwadze typu częściowo publicystycznego powrócić wypada do przerwanej wywodu — do określenia pozycji filmowych badań genologicznych. Mogą mieć one trojaki aspekt: 1) historyczno-rozwojowy, 2) przeradzania się jednego gatunku w drugi, 3) aprioryczno-twórczy.

Ad 1. Historia filmu, sztuki młodej i do dzisiejszego dnia szukającej nowych rozwiązań, jest w dużej mierze kroniką tworzenia się coraz nowych gatunków¹⁴. Przez długie lata twórczość filmowa pozostawała pod silnymi wpływami formalnymi sztuk innych: teatru, literatury, nawet malarstwa. Obecnie, gdy fala bezpośrednich oddziaływań formalnych minęła, gdy sztuka filmowa okrzepła już w poczuciu własnej specyfiki wyrazowej, obserwujemy proces nowy: rodzenia się nowych gatunków w obrębie ustalonych i uznanych podstawowych rodzajów, tj. filmu fabularnego, poetyckiego, dokumentarnego i naukowo-oświatowego. Jeśli nawet założymy, że z rozważań naszych wyłączymy film naukowo-oświatowy, ponieważ jako odpowiednik literatury naukowej niezupełnie mieści się on w pojęciu sztuki, pozostają do rozważenia i zestawienia trzy pozostałe rodzaje nawzajem na siebie oddziaływające i przenikające się niejednokrotnie. Konieczny jest w badaniu aspekt historyczno-rozwojowy. Jak określić np. gatunek filmów Lamorisse'a, filmów poetyckich tworzonych według poetyki filmu fabularnego? Jak określić rodzajowo *Błękitny krzyż* Munka — jako fabularny czy jako dokumentarny? Według jakiej poetyki tradycyjnej oznaczymy twórczość Eisensteina? Czy filmy Oliviera: *Hamlet* i *Ryszard III* są powtórzeniem ekranowym praktyk teatralnych? Jakiej poetyce fabularnej podlega *Milczenie morza* Vercorsa w interpretacji filmowej Jean-Pierre Melville'a? Czy forma *Domu* Lenicy i Borowczyka jest tradycyjna, czy nowa? Pytań tego typu i wątpliwości nasuwa się mnóstwo, gdy pomyślimy o gatunkowym aspekcie twórczości filmowej. Odpowiedź może nam ułatwić znajomość rozwoju form filmowych, a także świadomość przeradzania się jednych form filmowych w inne formy. Ale to już jest sprawa drugiego aspektu genologicznego.

Ad 2. Istnieją dwie równorzędne i równoległe w rozwoju koncepcje tworzenia filmowego. Według pierwszej, historycznie starszej, treść filmowa polega na specyficznym, analitycznym opowiadaniu o zdarzeniach (autentycznych lub inscenizowanych). Według drugiej koncepcji treść filmowa powstaje przez łączenie za pomocą montażu różnych obrazów na tej samej zasadzie, na której z różnych pod względem semantycznym wyrazów powstają zdania, będące wyrazem określonych myśli. Koncepcja

¹⁴ Por. J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. I—III, Warszawa 1955—1959; G. Sadoul, *Histoire de l'art du cinéma*, Paris, 1949.

pierwsza ma charakter analizujący, koncepcja druga — syntetyzujący. Za ojca koncepcji pierwszej uważa się Griffitha, za ojca koncepcji drugiej — Eisensteina. Idealną realizację koncepcji pierwszej stanowi film dokumentarny, koncepcji drugiej — film poetycki. Wynikałoby z tego zestawienia, że rodzaj fabularny w swej tradycyjnej postaci stanowi formę w pewnym sensie pochodną albo od metod dokumentarnych, albo od poetyckich.

Jest to przypuszczenie ściśle teoretyczne, z praktyki wiadomo bowiem, że formy filmu fabularnego rozwijały się w cieniu inspiracji literackich przemieszanych z aktorskim warsztatem teatralnym, całkowicie niezależnie od innych rodzajów filmowych. A jednak, mimo tej historycznie oczywistej prawdy, istnieje stale żywe pojęcie filmu eksperymentalnego. Kto eksperymentuje i w jakim celu? Eksperymentują twórcy filmowi, tworząc nowe formy typu poetycko-impresyjnego oraz dokumentarnego. Doświadczenia formalne, uzyskane w tym eksperymentowaniu, przenoszą potem w dziedzinę filmu fabularnego. Wystarczy przypomnieć estetyczną genezę twórczości René Claira, Bunuela, Cavalcantiego. Wystarczy przypomnieć drogę Munka od dokumentu filmowego do *Eroiki*. Istnieje więc w absolutnej rzekomo samodzielności rodzajowej filmu fabularnego jakaś sprzeczność wewnętrzna, która zdaje się wskazywać na to, że poetyka dokumentu lub poezji filmowej może być uważana za praformę epiki filmowej. Zagadnienie to stanowić może poważny aspekt filmowych badań genologicznych.

Ad 3. Aspekt trzeci, który nazwaliśmy aprioryczno-twórczym, dotyczy postawy autora dzieła filmowego w zakresie świadomości gatunkowej. Świadomość ta znajduje odbicie w samym dziele, zarówno w jego wymowie filozoficznej, jak i w jego układach formalnych. Jak wspomniano na wstępie artykułu, koncepcje autorskie w filmie mają charakter literacki i utrwalane są — jako plan dzieła — w formie pisanej. Z natury rzeczy przybierają więc postać określonego pod względem gatunkowym wytworu literackiego. Przeważnie jest to forma noweli, skrótu powieściowego, impresji poetyckiej, reportażu, felietonu, nawet artykułu polemicznego. Potem, po dokonaniu zdjęć i montażu, wytwór literacki staje się czymś innym — mianowicie filmem. Pozostają jednak w formie filmowej pewne pozostałości gatunkowe planu literackiego. Do zbadania pozostaje rodzaj więzi, łączących w sposób, jak się okazuje, organiczny, poetykę filmu z poetyką literatury.

IV

Artykuł ten zajmuje się problematyką podstawową filmowej genologii. Nie obejmuje więc rejestru osiągnięć i sformułowań z zakresu poszczególnych rodzajów filmowych. Jak wspomniano, teorii filmu brakło (poza książką Benoit-Levy) ogólnych sformułowań genologicznych. Poetyki

poszczególnych rodzajów tworzone były bez powiązania (względnie z niedostatecznym powiązaniem) z innymi rodzajami. Wynikły stąd pewne wynaturzenia. Najdobitniej przejawiały się one w postaci dramaturgii filmowej, którą pasowano na samodzielny dyscyplinę — co gorzej! — typu nadrzędnego. Pod klasyczny schemat: konflikt — kulminacja — katastrofa, traktowany w sposób aprioryczny i receptowy, podciągano wszystkie gatunki filmu fabularnego¹⁵. Pojawiły się nawet recepty „dramaturgiczne” tematyki naukowej¹⁶. Wychodzono bowiem z normatywnego założenia, że każda treść wyrażona za pomocą form filmowych musi w konstrukcji dzieła opierać się na klasycznym schemacie dramaturgicznym.

Dramaturgia filmowa istnieje jako dyscyplina badawcza, stanowi ona jednak sektor poetyki rodzaju fabularnego. Różne gatunkowe formy fabuły filmowej — od *Aleksandra Newskiego* Eisensteina i *Obywatela Kane* Wellesa poczynając — wykazały, że budowa filmowego dzieła epickiego coraz częściej oscyluje w stronę form konstrukcyjnych epiki powieściowej. „W niedalekiej przyszłości dramaturgia filmowa przerwie zdecydowanie dawno już niepotrzebną pępowinę łączącą ją z teatrem, znajdzie właściwą pożywkę w sokach żywotnej, szerokim nurtem płynącej literatury i stanie się prawdziwie wielką sztuką, a nie standardową pseudodramaturgią etatowych scenarzystów” — przepowiadał w r. 1947 Sergiusz Obrazcow¹⁷. Przepowiednia ta spełniła się w dużym stopniu. Przykładowo: szwedzki reżyser filmowy A. Sjöberg pokazał w swym filmie *Panna Julia*, jak specyficznie filmowo-epicka konstrukcja może uszlachetnić teatralną dramaturgię Strindberga.

Przykładów powstawania nowych form konstrukcyjnych filmu fabularnego jest wiele. Jednocześnie rozwijają się i bogacą nowe postacie filmu dokumentarnego. Film poetycki przeżywa na nowo swój złoty okres w sposób nie spotykany od czasów awangardy francuskiej okresu niemego. Przed badaczami rodzajowych poetyk filmu otwierają się coraz to nowe dziedziny. Na rejestr ustalonych gatunków jeszcze za wcześniej, ciągle bowiem trwa proces ich formowania się.

Wracając w konkluzji artykułu do zagadnienia przy-literackości sztuki filmowej, podkreślamy jego doniosłość dla filmowych badań genologicznych. Film w zasadniczych swych rodzajach: fabularnym, poetyckim, dokumentarnym, naukowo-oświatowym, opiera się o zaplecze piśmiennicze. Tworzą się jednak w obrębie tych rodzajów nowe gatunki — jako przejaw młodości i samodzielności estetycznej sztuki kina. Gatunki te wykazują swoiste pokrewieństwa z gatunkami literackimi, stanowią ich

¹⁵ Por. W. K. Turkin, *Dramaturgija kino*, Moskwa 1938; G. Müller, *Dramaturgie des Theaters und des Films*, Würzburg 1942.

¹⁶ Por. W. Zdan, *Dramaturgija nauczno-popularnego filma*, Moskwa 1950.

¹⁷ S. Obrazcow, *Zapiski reżysera*, „Nowyj Mir”, 1947, nr 6.

odmienione warianty. Należałoby chyba zbadać, w jaki sposób i w jakim stopniu specyficzne filmowe formy gatunkowe wywierają wpływ na kształtowanie się nowych postaci gatunkowych literatury.

Sztuka filmowa stanowi dziś swoistą literaturę. Jest to literatura wzbogacona o autentyczny obraz świata, o widomą postać człowieka, o kompozycje malarskie i architektoniczne, o muzykę. Jest to ponadto literatura, dysponująca słowem w jego najgłębszym i najszlachetniejszym kształcie — w formie mówionej. Wystarczająca to chyba ilość powodów do tego, by założyć, że genologia literacka na równi z filmową odkrywać będzie nowe tereny i opisywać nie znane dotąd formy.

THE PROBLEMS OF FILM KINDS AND GENRES

SUMMARY

I. Film art has by-literary character. Four factors contribute to it:

1. Construction of cinematographic phenomenon on the basis of the montage method makes film shots according to Irzykowski „as quick as thought”. As regards construction of material film equals literature.

2. The preliminary phase of construction of any film is an idea written in the literary form, i. e. the scenario. Leaving aside the question whether scenario is an independent literary genre or not, one can say definitely that this preliminary phase is literature of some kind.

3. Every film can be related in words. There exist even special stories created on the basis of films. This would point to adherence of literary and film forms.

4. Words — the creative material of literary works appear also in film construction as its organic component often playing the role of connective element.

The above by-literary factors induce to undertaking genological researches aiming at ascertaining close relationship between literature and film.

II. Four fundamental kinds of films should be distinguished: feature films, poetic films, documentary films, scientific and educational films. Their equivalents in literature are: epic and drama, lyric poetry, journalism and political writing, scientific literature. Respective film categories subdivide in turn into several groups hard to define and systematically classify. Film theory as regards problems of genology is far from being complete and there are many gaps in it. These problems have never been the object of serious research, the only exception being the work of J. Benoit-Levy „Les grandes missions du cinéma”. For year it has been argued whether film genres should be recognized at all as such. The present historical situation in film art favours undertaking systematic investigations of its genology.

III. Among various branches contributing to the theory of film, genology appearing in the form of genre poetics, occupies an important and specific position. It plays a role of the filter of some kind through which conclusions drawn from the analysis of film work are being let through. Genre and kind determine all the elements of film work, both grammatical and stylistical. Aesthetics and philosophy of film construct their syntheses on the basis of recapitulation of particular poetics. Genological researches in the field of film have three aspects: a) historical, taking the development of particular genres and kinds into account, b) comparative, concerned

with the phenomenon of transformance of one genre form into another, c) aprioric, investigating the genre conscience of the author and the degree of its reflection in the film.

IV. Genology is the neglected sector of the theory of film as exemplifies hitherto prevailing notion regarding film dramaturgy as a normative and superior category. Subsuming all film materials under the scheme of the classic drama did not stand the pressure of the new film forms. Film is constantly looking for new forms of expression and for new creative attitudes. Owing to its experiments, it influences literature. Genological problems of literature and film seem to associate and unite again.

Przełożył Tadeusz Rybowski