

M A T E R I A Ł Y DO „SŁOWNIKA RODZAJÓW LITERACKICH”

Zawarte w tym zeszycie materiały do „Słownika Rodzajów Literackich” obejmują zespół pojęć i nazw gatunkowych z zakresu sztuki filmowej.

Film rozważany ze stanowiska teoretyków literatury można by nazwać sztuką „przyliteracką”, ponieważ za pomocą specyficznych form wyrazowych podejmuje literackie zadania artystyczne: opowiadania, opisu, wyrażenia nastrojów i uczuć osobistych, informacji, przekonywania i nauczania. Ponadto u podstaw genezy dzieła filmowego stoi z zasady utwór (względnie: wytwór) typu literackiego, tj. scenariusz, samo dzieło filmowe zaś stanowi w następstwie tego faktu swoisty przekład tekstu napisanego słowami na zespół ekranowych (wizualnych) środków wyrazowych. W dalszej konsekwencji, historycznej i socjologicznej, twórczość filmową należy traktować jako drugi nurt piśmiennictwa epickiego, dramatycznego, lirycznego, publicystycznego i dydaktycznego. Dowodem tego faktu jest historycznie ustalony podział twórczości filmowej na podstawowe rodzaje: fabularny, poetycki, dokumentalny i dydaktyczny, odpowiadające podstawowym rodzajom literackim (piśmienniczym): epice, dramatu, liryce, publicystyce i literaturze dydaktycznej. Oczywiście, historyczne i rodzajowo-artystyczne powiązania filmu z literaturą nie przekreślają ani nawet w niczym nie ograniczają jego estetycznej samodzielności jako odrębnej sztuki.

O ile w zakresie podstawowych podziałów rodzajowych film powtarza kierunkowe praktyki piśmiennicze, o tyle w zakresie wewnątrzrodzajowych podziałów gatunkowych sztuka filmowa — młoda i penetrująca ciągle możliwości samodzielności wyrazowej — tworzy nowe, sobie tylko właściwe gatunki. Proces tworzenia się nowych gatunków obserwujemy ustawicznie w zakresie filmu dokumentalnego i poetyckiego, gdy równocześnie film fabularny, jako związany bliskimi zależnościami z literacką powieścią, nowelą i dramatem, wykazuje zdecydowanie mniejszą prężność w procesie różnicowania gatunkowego.

Przedstawiony w niniejszym zeszycie *Zagadnień rodzajów literackich* słownik gatunków filmowych obejmuje wyłącznie najbardziej charakterystyczne względnie najczęściej używane pojęcia i nazwy gatunkowe, pomijając takie, którym należałoby poświęcić obszerniejsze studium (np. komedia filmowa, film baśniowy i inne), lub też efemeryczne i historycznie nie utrwalone. Materiały słownika gatunków filmowych obejmują pozycje typu: a) piśmienniczego (scenariusz, nowela filmowa, *raconté*) oraz ściśle filmowe z zakresu b) epiki ekranowej (film fabularny, film składankowy, adaptacja filmowa, ekranizacja, farsa filmowa, film muzyczny,

western), c) filmu poetyckiego (film poetycki, film czysty, film absolutny, film abstrakcyjny) i d) filmu dokumentalnego (aktualności filmowe, reportaż filmowy, film publicystyczny, felieton filmowy, plakat filmowy, film o sztuce). Ten dobór haseł słownikowych nie zamyka, jak wspomniano, całości zagadnienia istniejących i tworzących się wciąż gatunków współczesnej twórczości filmowej. Czytelnika zainteresowanego tymi zagadnieniami odsyłamy do artykułu B. W. Lewickiego *Problematyka rodzajów i gatunków w sztuce filmowej (Zagadnienia rodzajów literackich, t. II, z. 2, s. 59—71)* oraz do recenzji Poli Wert z książki A. Valleta *Les genres du cinéma* (w niniejszym zeszycie *Zagadnień*).

Hasła filmowe opracował zespół uczestników konwersatorium doktoranckiego Zakładu Wiedzy o Filmie Uniwersytetu Łódzkiego pod kierownictwem doc. Boleśława W. Lewickiego.

Redakcja

ABSOLUTNY FILM: (ang. *absolute cinema*, fr. *cinéma absolu*, niem. *der absolute Film*, wł. *cinema assoluto*). Mianem filmu absolutnego teoretycy i krytycy określają filmy nie posiadające założeń fabularnych i narracyjnych, a polegające na swobodnym kojarzeniu obrazów w oparciu o zależności czysto rytmiczne. W przeciwieństwie do filmu abstrakcyjnego film absolutny nie rezygnuje z elementów figuratywnych, traktując formy rzeczywistości jako surowiec służący do otrzymywania efektu wyższego, filozoficznego rzędu, do tworzenia rzeczywistości wyłącznie filmowej. Pozornie przypadkowe, a w istocie poddane ścisłym regułom praw rytmicznych zestawienia fragmentów rzeczywistości ujawnić mają głęboko ukryte relacje i powiązania świata przedmiotów i zjawisk, istotę mechanizmu rządzącego egzystencją. Środki filmowe służą jako narzędzie filozoficznego poznawania i określania świata. Pojęcie filmu absolutnego zrodziło się w połowie lat dwudziestych, w okresie silnej ekspansji kierunków awangardowych postulujących filozoficzno-poznawcze możliwości filmu, środka, który dzięki mechanicznej obiektywności i niezależności od subiektywnego spojrzenia człowieka potrafi ujawnić nowe, nieznane prawdy. Teoria i praktyka filmu absolutnego wiążą się z nazwiskiem radzieckiego dokumentalisty D. Wiertowa, twórcy tzw. kinooka (oka widzącego, zapisującego i organizującego rzeczywistość). Dziełem re-

prezentatywnym dla założeń Wiertowa był świetny film *Człowiek z kamerą* (1929) ukazujący życie i mechanizm wielkiego miasta. Śladem Wiertowa poszedł przedstawiciel niemieckiej awangardy W. Ruttmann, tworząc w tym samym stylu dwa głośne filmy: niemy *Berlin: symfonia wielkiego miasta* (1927) i dźwiękowy *Melodia świata* (1930). Te trzy filmy zostały w historii światowej kinematografii jedynymi przykładami pełnej i konsekwentnej realizacji założeń absolutnego filmu. W innych dziełach znaleźć można jedynie fragmenty pretendujące do miana filmu absolutnego. Należy dodać, że B. Balazs określa mianem absolutnego wszystkie filmy awangardowe nie mające konkretnych desygnatów w obiektywnie istniejącej rzeczywistości. Zaś dla L. Eisner nazwa film absolutny służy jako określenie całej twórczości niemieckiej awangardy lat dwudziestych.

Bibliografia: R. Manwell, *Experiment in the Film*, London 1949. — *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma 1954. — B. Balazs, *Wybór pism*, Warszawa 1956. — *Das Fischer-Lexikon, Film, Rundfunk, Fernsehen*, Frankfurt/M. 1958.

Maria Kornatowska

ABSTRAKCYJNY FILM: (ang. *abstract cinema*, fr. *cinéma abstrait*, niem. *der abstrakte Film*, wł. *cinema astratto*). Pojęcie filmu abs-

trakcyjnego bywa często łączone z pojęciem filmu czystego. Obejmuje ono wszelkiego rodzaju wizualizację graficzną fragmentów muzycznych oraz wszystkie filmy pozbawione elementów narracyjno-figuratywnych i podporządkowane całkowicie wartościom wizualnym i rytmiczno-muzycznym. W przeciwieństwie do filmu czystego film abstrakcyjny pozbawiony jest zupełnie elementów figuratywnych i znaczących i sprowadza się w zasadzie do ruchomych układów linearnych. Film abstrakcyjny był właściwie dopełnieniem tendencji nurtujących plastykę kubizmu i futuryzmu, tendencji do zdynamizowania i zrytmizowania obrazu (*Piękność schodząca ze schodów* Duchamp, *La Boxe* Picabii). W pewnym momencie malarze awangardowi zamiast na płótnie zaczęli tworzyć na ekranie. Nurt filmu abstrakcyjnego zapoczątkował szwedzki malarz V. Eggeling *Symfonią diagonalną* (1921). Eggeling był ponadto twórcą nie ukończonej *Symfonii horyzontalnej* i *Symfonii równoległej*. Tworzył on swoje filmy w oparciu o czysto matematyczne reguły kompozycji i ruchu. Założenia jego doprowadzili do skrajnych konsekwencji dwaj twórcy niemieccy, W. Ruttmann (*Opus I, II, III, IV*, 1923–1925) i Richter (*Rhythmen*, 1921, 1923, 1925). Abstrakcyjniści niemieccy, przenosząc na teren filmu założenia estetyczne malarstwa awangardowego, próbowali ujawnić zależności istniejące między rytmicznym i plastycznym potencjałem obrazu, między przedmiotem, ruchem a formą, barwą lub dźwiękiem. Interesowała ich wyłącznie organizacja kształtów, form i kolorów. „Film abstrakcyjny posługuje się ciągiem obrazów niefiguratywnych i inspirowany jest jednocześnie muzyką i malarstwem, tak iż całość jest geometrią ruchomą, ożywioną i dźwiękową” (P. Verdier). Najpopularniejszą formą filmu abstrakcyjnego były wizualizacje muzyki (Dulac, Fischinger, Ruttmann). Film abstrakcyjny przetrwał wzloty i upadki awangardy i rozwija się nadal, wzbogacając swymi osiągnięciami technikę i formę filmową. Po roku 1930 ośrodkiem kinematografii abstrakcyjnej stała się Ameryka. Tu zrealizował swe interesujące filmy Fischinger (*Allegretto*, *Optical Poem*, *An American March*). Bracia Whitney stworzyli interesującą formę abstrakcji połączonej

z muzyką syntetyczną otrzymywaną przez odpowiednie naświetlenie taśmy. Bardzo daleko rozwinął technikę filmu animacyjnego D. Crockwell w takich filmach, jak *Fantasmagoria*, *The Chase* i inne. Interesującą pozycję stanowiła również twórczość Steinera *H₂O* (1929), *Mechanical Principles* (1930) oraz Lee (*Klejnot*). Nowy kierunek rozwojowy filmowi abstrakcyjnemu nadał niewątpliwie N. Mac Laren, opierając się na doświadczeniach Pfennigera i braci Whitney. Mac Laren (*Colour Cocktail*, *The Obedient Flame*, *Love on the Wing*) zrezygnował z pośrednictwa kamery i mikrofonu tworząc bezpośrednio na taśmie zarówno obraz, jak i dźwięk. W ten sposób powstała nowa, syntetyczna rzeczywistość estetyczna. W Polsce jednym z najzagorzalszych zwolenników filmu abstrakcyjnego jako barwnej ilustracji muzyki lub muzyki optycznej samej w sobie był K. Irzykowski. Film abstrakcyjny był dla Irzykowskiego ucieleśnieniem marzeń o kinie czystego ruchu, barw i kształtów.

Bibliografia: E. Langlois, *L'avantgarde d'hier et aujourd'hui*, „Revue du Cinéma”, marzec 1948. — „L'âge du Cinéma”, 1951, nr 1–6.

Maria Kornatowska

ADAPTACJA FILMOWA: (niem. *Verfilmung*, wł. *riduzione*). Nazwa uzupełniająca zwyczajowo określenie rodzaju i gatunku konkretnego dzieła filmowego. Określa ona w dosłownym znaczeniu przeróbkę na samodzielne dzieło filmowe utworu literackiego i scenicznego wszelkiego rodzaju, gatunku i odmiany. I tak w dorobku kinematografii występują adaptacje powieści, nowel, utworów poetyckich, publicystycznych itp., jak również adaptacje dramatów, oper, operetek, wodewilów i in. Adaptacje powieści i dramatu są najliczniejsze i wokół nich skupia się teoria problemu.

O specyfice adaptacji decydują następujące warunki:

1. Twórcze przekształcenie pierwowzoru na samodzielną postać widowiska filmowego i jego specyficzne środki wyrazu; przekształcenie dokonane poprzez opracowanie scenariusza filmowego, który stanowi podstawę realizacji filmu (autorem scenariusza jest naj-

częściej reżyser filmu, sam wzgl. wspólnie z autorem pierwowzoru lub z innym współautorem; bywa nim również sam autor pierwowzoru lub inny scenarzysta).

Warunek ten wyznacza granicę pomiędzy pojęciem adaptacji i ekranizacji (pojęcia wskutek bliskości znaczeniowej często mylone). Wiąże się też z nim ważny w historii kultury problem autorstwa dzieła (np. *Hamlet* W. Szekspira i *Hamlet* w adaptacji L. Oliviera).

2. Zamierzona przez adaptatora wierność wobec idei pierwowzoru, tak żeby powstałe w wyniku adaptacji dzieło filmowe, mimo daleko nieraz sięgających zmian (kondensacja i selekcja materiału), było czy też mogło być zaopatrzone w podtytuł w napis: „Scenariusz według...” lub „na podstawie...”

Warunek ten wyznacza zasięg nazwy. A) Nazwa nie może obejmować dzieł filmowych zrealizowanych na zasadzie trawestacji motywów czy wątków zapożyczonych z dzieł literackich i scenicznych, np. *Urok szatana* R. Claire'a oparty na legendzie o Fauscie. B) Nazwa częściowo tylko obejmuje takie dzieła filmowe, które w swych założeniach są polemiką z autorem pierwowzoru, np. *Popiół i diament* A. Wajdy zrealizowany w oparciu o powieść J. Andrzejewskiego. Warunek „wierności ideowej” jest też kryterium oceniającym wartość adaptacji, tj. jej ideowo-artystyczną adekwatność wobec pierwowzoru (np. *Matka* Pudowkina wg Gorkiego, *Symfonia pastoralna* Dellanoy wg Gide'a) lub zgoda jej „wyższość” nad pierwowzorem (*Czapajew* Wasiliewów wg Furmanowa, *Poddany* Staudtego wg H. Manna). Historia kinematografii zna liczne przykłady nie tylko artystycznie nieudanych adaptacji, lecz również dowolnie wypaczających sens pierwowzoru, i to bynajmniej bez ambicji ideowej polemiki (np. liczne polskie „adaptacje” powieści Żeromskiego).

Adaptacja filmowa, szczególnie utworów powieściowych i dramatycznych, towarzyszy rozwojowi filmu od początków jego istnienia. Odgrywa ona również w tym rozwoju rolę pozytywną, będąc ważnym terenem doświadczalnym dla młodej sztuki filmowej, kształtującej swoją samodzielność. Problemy formalne adaptacji do dziś też stoją w centrum zagad-

nień estetycznych filmu, który — jak wiadomo — łączy w sobie organiczne elementy zarówno sztuki literackiej (konwencja narracji, warstwa słowna), jak i teatralnej (aktor, inscenizacja).

Rozwój jej odbija zatem najważniejsze procesy kształtowania się modelu widowiska filmowego. Ustalenie dokładnej periodyzacji tego rozwoju wymaga obszerniejszego studium. Należy jednak wyróżnić ważny i znamienity I etap (lata 1908–1915), w którym „ilustracyjna” adaptacja utworów literackich i „teatralna” w konwencji adaptacji utworów dramatycznych była jednym z podstawowych modeli sztuki filmowej (tzw. „film artystyczny”, *film d'art* — pierwsze świadome zamierzone adaptacje dzieł E. Zoli, W. Hugo, H. Balzaka, W. Szekspira i in., jak również film sensoryjny oparty na dziełach literatury współczesnej). Model ten został negatywnie oceniony przez krytykę filmową lat 1910–1915 i przez pierwszych teoretyków filmu (Canudo, Delluc, Epstein, Irzykowski), którzy promowali film na sztukę samodzielną, a nie na sztukę typu wtórnego. Szczególnie ostro zaatakowany zostaje model filmu wzorowany na widowisku teatralnym. Ponosi też on klęskę na rzecz modelu epickiego, rozwijającego się wraz z językiem filmu (rola twórczości Griffitha od r. 1916) głównie z inspiracji prozy powieściowej. Filmowe opowiadanie staje się podstawową formą podawczą kina już w epoce filmu niemego (wynałazek dźwięku był koniecznym jego uzupełnieniem).

Od czasu ustalania się tego modelu dalsze etapy rozwoju adaptacji filmowej wyraźnie już faworyzują powieść jako pierwowzór adaptacji z ograniczeniem (pominawszy ponowny etap „teatralizacji” filmu w pierwszych latach filmu dźwiękowego) trudniejszych, nie gwarantujących powodzenia, bo dalszych od filmu w swej strukturze, utworów scenicznych (dość wspomnieć, że pełny sukces w bogatej ilościowo historii adaptacji dramatów scenicznych odniosły tylko adaptacje szekspirowskie L. Oliviera).

Dawna „ilustracyjność” adaptacji powieściowej ustępuje miejsca twórczym poszukiwaniom filmowych ekwiwalentów dla środków wyrazu literackiego pierwowzoru. Pre-

cyzują się też główne problemy teoretyczne adaptacji. Naczelne miejsce wśród nich zajmuje po dziś dzień problem „udramatyczniania” wątków epickich i nadawanie walorów epickich wątkom dramatycznym. Wiąże się to z epicką formą filmu, zamkniętego szczerlnie w czasowe ramy widowiska.

Ogromną, stale zwiększającą się liczbę adaptacji, szczególnie utworów powieściowych, trudno ująć statystycznie. W samej Polsce do r. 1939 ilość adaptacji dzieł literackich wyraża się liczbą 130; w Niemczech w samym tylko 25-leciu, od 1910—1934, Freiburger doliczył się ich aż 736, i to tylko adaptacji sztuk scenicznych niemieckich i przyjętych przez cenzurę niemiecką.

W olbrzymim pochodzie adaptacji znaleźć można prawie wszystkie nazwiska klasyków i pisarzy współczesnych. Otwiera go z polskich pisarzy H. Sienkiewicz (włoska przeróbka *Quo vadis* z r. 1912) i E. Zola, szczególnie upodobany przez producentów i realizatorów; zamyka w dniu dzisiejszym J. Iwaszkiewicz (*Matka Joanna od Aniołów*) i I. Shaw (*Młode lwy*). Można przyjąć, że prawie każdy nabierający rozgłosu utwór epicki literatury współczesnej daje asumpt do adaptacji, z czym wiąże się niewątpliwie aspekt komercyjny (nazwiska znanych pisarzy przyciągają widza) tej „rentownej” sztuki, jaką jest film.

Adaptacja filmowa stała się więc drugim bogatym nurtem literatury. Problemy jej są ciągle żywe również w najszerszym aspekcie tworzenia filmowego, czyli swego rodzaju adaptacji na widowisko filmowego utworu literackiego, jakim jest scenariusz dzieła filmowego (por. Scenariusz filmowy).

Ważkość i żywotność problemu adaptacji w rozwoju filmu zadecydowały o częstym poruszaniu go w filmowym piśmiennictwie krytycznym i teoretycznym. Pisali o nim i piszą prawie wszyscy krytycy i teoretycy filmu (K. Irzykowski, B. Balazs, W. Pudowkin). Na specjalne wyróżnienie zasługują poglądy na adaptację S. Eisensteina rozsiiane w jego pismach (patrz *Wybór pism*, 1959) i rozważania A. Bazina (*Qu'est-ce que c'est le cinéma?*, 1958). Obaj oni upatrują w procesie adaptacji możliwości kinowego przetwarzania elementów stylistyki literackiej.

Adaptacje innych rodzajów literatury są znacznie rzadsze. W przypadku poezji praktycznie nie wyszły one poza sferę eksperymentów (np. *Statek pijany* Rimbauda w realizacji Chaumel czy *Róża i rezedra* Aragona w real. Michela). Zagadnienie to typologicznie należy do gatunku poetyckiego i w tym dziale jest opisywane (por. Film poetycki).

Adaptacje widowisk operowych, operetkowych, wodewilowych itp. pojawiają się i cieszą szczególną popularnością u progu epoki dźwiękowej w historii filmu. Ze względu na ich charakter muzyczny i umowność trudną do przyjęcia w realizmie filmu ustaliły się konwencjonalne sposoby adaptacji tych gatunków poprzez a. odrealnianie filmu (np. *Trzewiczki P. Czajkowskiego*), b. wprowadzanie ram teatralnych do widowiska (np. *Wesołe kumoszki z Windsoru* Nicolaia) wzgl. c. prowadzenie wątków dramatycznych poza przeniesionym utworem muzycznym (np. *Warszawska premiera*, *Musorskiej*, *Błękitna rapsodia*). Zagadnienie to szerzej omawia H. Zdanowska w *Zagadnieniach estetyki filmowej*, Warszawa 1955 (por. też Film muzyczny).

Historia filmu zna również próby adaptacji dzieł innych sztuk, np. plastycznych, muzycznych czy tanecznych. Stanowią one jednak wąski nurt twórczości filmowej, nie wychodząc zresztą poza sferę eksperymentów.

Z adaptacji dzieł plastycznych znane są próby Légera *Balet mechaniczny* (1925) czy z najnowszych naszym ekranowy (*Somnambulicy*, *Kinoformy*) (por. Film o sztuce).

Z prób przenoszenia na ekran pełnych utworów muzycznych z ilustracją wizualną znane są np. filmowe eksperymenty tzw. muzyki barw O. Fischingera (*Studia*: np. *Druga węgierska rapsodia* Lista, 1930, *Uczeń czarnoksiężnika* Dukasa, 1930 czy *Divertissement* Mozarta, 1932), próby W. Disneya (*Grajcie tak, jak ja*) czy *Trzy etiudy Chopina* Cękalskiego, film nagrodzony na Biennale w r. 1937.

Zagadnienie to typologicznie należy do gatunku filmu poetyckiego (por. Film poetycki, Film czysty, Film abstrakcyjny).

Z prób adaptacji utworów baletowych znane są m. in. równie eksperymentalne próby M. Sandricha (lata 1933—1936), ale i te

uwzględnić inny dział (por. Film muzyczny).

Bibliografia: J. Rozner, *Pozner filmoveho autorka k divadlu a literature*, [w:] *Ako pisat pre film*, Praha 1947. — V. Pratonì, *Per un saggio sui rapporti fra letterature e cinema*, „Bianco e Nero”, R. IX, 1948, nr 4. — C. E. Magny, *Estetica comparata del romanzo e del cinema*, „Bianco e Nero”, R. X, 1949, nr 2. — G. Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, Paris 1949. — J. Toeplitz, *Studium o adaptacji filmowej*, [w:] *Powieść na ekranie*, Warszawa 1952. — W. Jewsiewicki, *Wstęp do badań filmowej adaptacji utworów literackich w Polsce*, „Prace polonistyczne”, Seria IX, 1952. — I. Gromow, *Wtoroje roždienie gierojew*, „Iskusstwo Kino”, 1952, nr 8. — K. T. Toeplitz, *Film a teatr*, [w:] *Dramat na ekranie*, Warszawa 1953. — *Zagadnienia estetyki filmowej* pod red. R. Dreyer, Warszawa 1955. — A. Jackiewicz, *Gorki i film*, Warszawa 1955. — J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. I—III, Warszawa 1955—1959. — N. Lebediew, *Oczerki istorii sowietskogo kino*, Moskwa 1956—1959. — A. Vallet, *Les genres du cinéma*, Paris 1958. — A. Bazir, *Qu'est-ce que c'est le cinéma?*, Paris 1958. — F. Martini, *Literatur und Film*, [w:] *Reallexikon d. deutschen Literaturgeschichte*, Berlin 1959. — S. Eisenstein, *Wybór pism*, Warszawa 1959. — *Trzy glosy o problemach adaptacji filmowej* (T. Konwicki, J. S. Stawiński, A. Ścibor-Rylski), „Kwartalnik Filmowy”, 1960, nr 4/40.

Pola Wert

AKTUALNOŚCI FILMOWE: także: **KRONIKA FILMOWA** (ang. *newsreel*, fr. *actualités* i *ciné journal*, niem. *Wochenschau*, ros. *kinokronika*). Gatunek filmowej informacji o bieżących wydarzeniach krajowych i światowych. Cechą charakterystyczną dla tego gatunku filmowego jest łączenie, na wzór gazety, w jedną całość kilku różnych tematów.

Budowa programu aktualności zamyka się najczęściej w następującym schemacie: tematy polityczne, następnie gospodarcze, rozrywkowe i sportowe. Temat kroniki bywa traktowany fragmentarycznie, urywkowo; ma

to miejsce wtedy, gdy zdjęć do tematu dokonywano w czasie wydarzeń nie organizowanych przez twórców, jak katastrofy żywiołowe lub zawody sportowe. W skład programu aktualności może też wchodzić temat zrealizowany według zasad właściwych rodzajowi reportażowemu (por. Reportaż filmowy). W ten sposób realizowane są tematy przedstawiające ciekawsze zjawiska kulturalne czy społeczne albo pojedyncze osoby, które mogą w jakikolwiek sposób zainteresować odbiorców. Wówczas realizator może nawet uciekać się do inscenizacji pewnych partii filmu na zasadzie identycznej jak w przypadku reportażu filmowego. Ostatnio pojawia się też w programach aktualności metoda zapożyczona z rodzaju felietonu filmowego (por. Felieton filmowy).

Rodzaj aktualności filmowych sięga pierwszych lat istnienia wynalazku kinematografu. Wykształcił się on jako odmiana reportażu filmowego, bardzo szybko zdobywając sobie prawo do samodzielnego istnienia jako odrębny rodzaj filmowy.

Pierwsze programy aktualności w znacznym stopniu różniły się od form dzisiejszych, nie tylko ze względów natury technicznej (np. brak warstwy dźwiękowej). Przyjętą metodą realizacji filmów aktualności była inscenizowana w studio filmowym rekonstrukcja wypadków podawanych do wiadomości przez prasę (*Le cuirasse Potemkin*, 1905). Niektóre tylko tematy fotografowano w trakcie wydarzeń — takie, o których wiadano dostatecznie wcześniej, a więc zapowiadane przez prasę wydarzenia polityczne (koronacje, zjazdy).

Wynalazek dźwięku otworzył nowe możliwości także i przed filmami aktualności; dał możliwość usłyszenia autentycznych efektów dźwiękowych towarzyszących filmowanym wydarzeniom, co znacznie podnosiło ich wiarygodność. Z czasem warstwa dźwiękowa zaczęła też służyć podnoszeniu wartości intelektualnej, nie tylko emocjonalnej. Oprócz sensacyjnych wywiadów ze sławnymi osobistościami, jak G. B. Shaw lub Lindbergh, pojawił się w aktualnościach komentarz, obecnie równie istotny dla tego rodzaju filmowego, jak obraz. Dopiero też w okresie dźwiękowym rodzaj aktualności filmowych wzbogacił się

o nowe formy, przejęte z dziedziny dziennikarstwa. Pierwszym periodykiem filmowym był miesięcznik *Kino-prawda*, realizowany przez Dżigę Wiertowa (ZSRR). Obecnie już każdy kraj mający rozwiniętą produkcję filmową posiada swoje programy aktualności, zarówno typu bieżącego, których zawartość zmienia się co kilka dni i ma charakter wyłącznie informacyjny, jak też dwutygodniki lub miesięczniki. Coraz częściej pojawiają się periodyki poświęcone w całości jednemu tematowi, bardzo bliskie w strukturze i celach plakatom filmowemu (por. Plakat filmowy). Natomiast tygodniowy przegląd informacji zostaje coraz bardziej wypierany z ekranów w następstwie tego, że przestaje spełniać swoją rolę. Rolę informatora przejmuje na siebie program telewizyjny. Obserwujemy więc obecnie ciekawą ewolucję rodzaju: tradycyjny typ zanika, przejęty przez inny środek informacji, powstaje zaś typ nowy, jeszcze nie skryształizowany, oscylujący pomiędzy aktualnościami i plakatem.

Bibliografia: P. Rotha, *Documentary Film*, London 1947. — J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. I—III, Warszawa 1955—1959. — G. Sadoul, *Les pionniers du cinéma*, Paris 1947. — B. Balazs, *Wybór pism*, Warszawa 1957.

Ewa Nagurska

CZYSTY FILM: (ang. *pure cinema*, fr. *cinéma pur*, niem. *der reine Film*, wł. *cinema puro*). Mianem filmu czystego określa się filmy wywołujące pewne przeżycia emocjonalne u widza przy pomocy środków czysto wizualnych. Formuła filmu czystego sprowadza się do zasady: obraz plus rytm. Obraz jest oczyszczony z wszelkich elementów znaczących i wykraczających poza czystą grę form i światła, jest autonomicznym tworem samym w sobie. Koncepcja filmu czystego była wyrazem najskrajniejszych dążeń twórców i teoretyków filmowych do wyzwolenia filmu spod patronatu innych sztuk, a zwłaszcza literatury i teatru, do uczynienia zeń sztuki całkowicie niezależnej. Zrodziła się ona z początkiem lat dwudziestych w łonie francuskiej awangardy filmowej pod niewątpliwym zresz-

tą wpływem tendencji nurtujących poezję symboliczną i całą ówczesną sztukę. P. Valéry we wstępie do *Variété* pisze o poszukiwaniach artystycznych zmierzających do osiągnięcia tzw. czystej poezji, odrzucającej wszelkie elementy pozapoetyckie i szukającej inspiracji i wzorów w muzyce jako najwyższej, bo całkowicie asemantycznej formie sztuki. Podobnie i dla filmu muzyka stała się najdoskonalszym wzorem i źródłem natchnienia. Chciano poprzez wszelkie deformacje, zdjęcia nakładane, zmienność rytmu i inne chwytły techniczne tworzyć symfonie wizualne wywołujące u widza wzruszenia równe muzyce. Do najsłynniejszych reprezentantów czystego filmu należą H. Chomette (*Pięć minut czystego filmu*, 1925; *Refleksje światła i szybkości*, 1926) i G. Dulac (*Płyta 957*, *Arabesca*, *Tematy i wariacje*, 1928). H. Chomette pisał w 1925 r.: „Film nie musi się ograniczać jedynie do przedstawiania czegoś. Film może tworzyć i już stworzył pewien rodzaj rytmu. Dzięki temu rytmowi film może wyzwolić z siebie nową moc, która nie licząc się z logiką faktów i realnością przedmiotów, zrodzi ciąg nieznaną wizji, nie dających się wyobrazić poza związkiem kamery i taśmy filmowej. Film właściwy lub, jeśli wolicie, czysty, albowiem pozbawiony wszelkich elementów narracyjnych i dokumentalnych, to film, jaki zapowiadają już niektóre dzieła dzisiejszych realizatorów”. Natomiast G. Dulac w tymże 1925 roku pisał: „Film czysty to wizualna symfonia zrytmizowanych obrazów, które wyobraźnia artysty konkretyzuje i rzuca na ekran. Film czysty to zwykła gra ruchów, które kamera rejestruje niezależnie od akcji powodującej te ruchy”. Pewną odmianą filmu czystego był tzw. film przedmiotów (*Balet mechaniczny* Légera, 1924), przenoszący na teren filmu tendencje nurtujące plastykę kubizmu i tzw. nowego realizmu, którego głosicielem był właśnie Léger. Légera interesowała jedynie zewnętrzna forma przedmiotów, ich funkcja dynamiczno-kompozycyjna poza wszelkimi realnymi i logicznymi powiązaniami. Najbardziej skrajną odmianą filmu czystego był film abstrakcyjny. Nurt filmu czystego rozwijał się poza normalną, komercyjną kinematografią fabularną, najczęściej w ramach

krótkiego metrażu. W zasadzie film czysty przestał istnieć wraz ze zmierzchem awangardy lat dwudziestych i filmu niemego. Wniósł on wiele zdobyczy formalnych do warsztatu filmowego twórcy.

Bibliografia: „Les cahiers du mois”, 1925, nr 16/17, — „Ciné-club”, marzec 1948. — R. Paoletta, *Scuola di avanguardia francese*, „Bianco e Nero”, 1948, nr 5. — R. Manvell, *Experiment in the Film*, London 1949. — *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma 1954. — J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. II, Warszawa 1956. — „Film na Świecie”, 1958.

Pola Wert

EKRANIZACJA: Pojęcie często utożsamiane bądź też używane zamiennie z pojęciem adaptacji (szczególnie w literaturze krytycznej i teoretycznej Związku Radzieckiego). W istocie określa ono zamierzone, absolutnie wierne pod względem treściowym i formalnym przeniesienie na ekran filmowy widowiska scenicznego (dramat, opera, operetka itp.). Warunkiem określającym specyfikę ekranizacji nie są ambicje stworzenia dzieła filmowego, jakie przyświecają zamysłom adaptacyjnym, lecz nadanie konkretnej postaci widowiska filmowego funkcji utrwalenia i popularyzacji dzieła innej sztuki za pomocą techniki filmu.

Teoretykiem tej postaci filmu był M. Pagnol, twórca tzw. kinematurgii, negujący w swoim czasie samodzielność sztuki filmowej, upatrujący w niej jedynie narzędzie — środek transmisyjny widowiska teatralnego. Poglądy te (podzielane z Pagnolem m. in. przez teoretyka teatru F. Stepuna) są uwarunkowane historycznie pierwszymi próbami filmu dźwiękowego (wczesne lata trzydzieste), który ponownie usiłuje szukać wzorów w sztuce teatralnej.

Ekranizacja i tzw. teatralizacja sztuki filmowej szerzy się wtedy w całej kinematografii światowej (Pagnol zostawił po sobie z tego okresu m. in. filmy: *Mariusz* w reż. A. Kordy, 1931; *Fanny* w reż. M. Allegreta, 1932, i *Pan Topaz* w reż. L. Gasniera; wszystkie one są ekranizacjami sztuk scenicznych Pagnola). Jakkolwiek film wrócił po tym okresie na drogę rozwoju swej samodzielności artystycznej, idea

i praktyka świadomej ekranizacji przetrwała po dziś dzień, zajmując szczególną pozycję w historii kultury teatralnej.

Postać tę kultywuje szczególnie pieczołowicie Związek Radziecki, stosujący szeroko upowszechnienie kultury w swoim kraju (seria ekranizacji sztuk klasyków w wykonaniu najlepszych zespołów w latach powojennych, m. in. ekranizacje w latach 1952—1953 sztuk M. Gorkiego *Na dnie* w wykonaniu zespołu MCHAT-u, *Jegor Bułyczow i inni* w inscenizacji Teatru im. Wachtangowa, *Wassa Żeleznowa* i *Barbarzyńcy* w inscenizacji Państwowego Akademickiego Teatru Małego, *Wrogowie* w inscenizacji Leningradzkiego Państwowego Wielkiego Teatru Dramatycznego im. Gorkiego).

Ekranizację uprawiają również na całym świecie szczególnie sektory filmu dokumentalnego i naukowego (np. etnografia) utrwalające w historii kultury przemijające wartości sztuki teatru i widowisk ludowych (np. polska seria filmów-dokumentów poświęcona wybitnym polskim aktorom, zainicjowana przez Państwowy Instytut Sztuki, ekranizacja fragmentów *Grzechu S. Żeromskiego* czy *Wesele na Kurpiach* w realizacji J. Gabryelskiego, film utrwalający tradycyjny kurpiowski obrzęd weselny).

Dzieła ekranizacji należą przez swoją specyfikę do pogranicza filmu dokumentalnego; są też odmianą filmu o sztuce.

Bibliografia: K. T. Toeplitz, *Film a teatr*, [w:] *Dramat na ekranie*, Warszawa 1953. — A. Jackiewicz, *Gorki i film*, Warszawa 1955. — J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. I—III, Warszawa 1955—1959. — A. Vallet, *Les genres du cinéma*, Paris 1958. — A. Bazin, *Qu'est-ce que c'est le cinéma?*, Paris 1958. — N. Lebediew i in., *Oczerki istorii sowietskogo kino*, Moskwa 1956—1959.

Pola Wert

FABULARNY FILM: (ang. *feature film*, fr. *film dramatique*, niem. *Spielfilm*, ros. *chudożestwiennyj film*). Nazwą filmu fabularnego oznacza się rodzajowo utwory filmowe, odpowiadające pozycji powieści wzgl. noweli w literaturze, a także — w dalszej nieco analogii — dramatom, komediom, farsom, komediom

muzycznym w dziedzinie teatru. Gdyby pod względem zasięgu i funkcji społecznych porównać cały film do piśmiennictwa, film fabularny należałoby nazwać beletrystyką filmową.

Termin: film fabularny stanowi właściwie określenie typu nadrzędnego w stosunku do gatunków filmowych. Określa on cały rodzaj beletrystyki filmowej. Ukształtował się zasadniczy typ filmu fabularnego — jako jedna z postaci widowiska kinowego — na przestrzeni całej historii filmu. Dodać należy, że pojmowany jest powszechnie i często jako postać najważniejsza. W rezultacie większość spisanych historii filmu zajmuje się prawie wyłącznie rozwojem form filmu fabularnego. Film fabularny, jako podstawowa forma widowiska kinowego, tworzony jest od pierwszego dziesięciolecia XX wieku w standardowej, niezmiennej na ogół postaci tzw. długiego metrażu (2500—3000 m, co równa się ok. 2 godzinom widowiska). Ten standard trwania widowiska ma przemożny, aczkolwiek mechaniczny wpływ na konstrukcję filmu fabularnego jako dzieła sztuki. On właśnie wpływa na praktykę tzw. dramaturgii filmu.

Jak wspomniano, pojęcie i termin: film fabularny oznacza właściwie cały rodzaj twórczości filmowej. W miarę historycznego rośnięcia dojrzałości i świadomości estetycznej kina rodzaj filmu fabularnego — czerpiący zresztą swój model twórczy z literackiej twórczości powieściowej i nowelistycznej, a także czasami i dramatycznej — począł dzielić się na gatunki. Gatunki te w swej specyfice odpowiadały podziałom gatunkowym literackim. Rozwijały się jako swoiste odrębności tematyczno-konstrukcyjne nurty filmów historycznych, sensacyjnych, środowiskowych, psychologicznych itp. — w bliskiej analogii do rozwoju form powieści historycznej, sensacyjnej, środowiskowej, psychologicznej itp.

Pewne gatunki beletrystyki filmowej, tj. filmu fabularnego (rozumianego w tym wypadku jako rodzaj), wyemancypowały się szczególnie i wkroczyły na drogi samodzielnego rozwoju. Są to przede wszystkim: komedia filmowa, farsa filmowa, film muzyczny, film baśniowy i tzw. western. Pozostała jednak przeważająca w całym nurcie beletrystyki filmowej duża ilość filmów, dla których nie

stworzono żadnej nazwy gatunkowej. Są to swego rodzaju powieści filmowe. Nazywa się je powszechnie filmami fabularnymi — i w tym wypadku termin ten stanowi nazwę gatunkową.

Nie ma tu potrzeby kreślenia drogi rozwojowej filmu fabularnego jako gatunku, ponieważ problem ten stanowi, jak wspomniano, podstawowy punkt zainteresowania wszystkich historyków filmu (Sadoul, Toeplitz, Lebediew i in.). Gatunek filmu fabularnego uważany jest — nie wiadomo, czy słusznie — za główny nurt twórczy kinematografii. Zgodnie z tym tradycyjnie uznawanym stanem rzeczy przeważająca ilość prac teoretycznych z zakresu sztuki filmowej poświęcona jest poetyce gatunkowej filmu fabularnego. W tej sytuacji różne inne gatunkowe formy filmowe (zwłaszcza te, które obejmuje się w sposób całkowicie mechaniczny zbiorową nazwą krótkiego metrażu) traktowane są często — i niesłusznie — jako peryferie sztuki filmowej. O ilościowej i historycznej przewadze filmu fabularnego jako gatunku zadecydowały względy nie artystyczne, ale socjologiczne. Film fabularny zastąpił — jako łatwiejsza forma konsumpcji rozrywkowej — popularną powieść i popularne widowisko teatralne. Stąd największe wśród mas zapotrzebowanie właśnie na film fabularny.

Film fabularny jako gatunek do dnia dzisiejszego opiera się na założeniach konstrukcyjno-formalnych powieści. Z nowelą łączy go elementy swoistej dramatyczności wraz z pointą. Specyfika formy filmowej wzbogaciła literackie pierwowzory formalne o pewne nowe rozwiązania: akcja równoległa, monolog wewnętrzny, retrospekcja etc. Nowe, pozaliterackie elementy wnoszą do poetyki filmu fabularnego żywą postać człowieka (aktora), kompozycje plastyczne i przestrzenne, wreszcie muzyka. Zasada tzw. asynchronizmu twórczego, o ile podnosi walor elementów literackich dzieła filmowego, o tyle również decyduje o jego estetycznej i gatunkowej odrębności i samodzielności. Zagadnienie dramaturgii filmowej, tak istotne dla gatunku fabularnego, tj. dla powieści filmowej, odcina się wyraźnie od wzorów i przemian historycznych dramaturgii teatralnej. Sprowadza się ono do problematyki swoistej dramatyzacji wątków epic-

kich. Jak wspomniano, rozwój postaci gatunkowej filmu fabularnego (powieści filmowej) dokonuje się równolegle i w pewnym powiązaniu z przemianami gatunkowymi powieści literackiej. Dowodem tego są nowe formy epiki filmowej, przejawione w takich np. filmach, jak *Obywatel Kane* Wellesa, *Gdzie rosną poziomki* Bergmana i *Hiroshima moja miłość* Alaina Resnais.

Bibliografia: J. Bourgeois, *Kinematografia w poszukiwaniu straconego czasu*, „Nowiny Literackie”, 1948, nr 40–41. — J. Lawson, *Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting*, New York 1955. — A. Jakubiewicz, *Latarnia czarnoksiężska*, Warszawa 1956. — P. Léprohon, *Présences contemporaines*, Paris 1957. — A. Vallet, *Les genres du cinéma*, Paris 1958. — G. Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, Paris 1959. — J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. I–III, Warszawa 1955–1959. — N. Lebediew i in., *Oczerki historii sowieckiego kina*, Moskwa 1956–1959.

Bolesław W. Lewicki

FARSA FILMOWA — to typ komedii filmowej opartej na schematycznym komizmie sytuacyjnym przy daleko posuniętej umowności sytuacji i bohaterów oraz prymitywnej treści. Spośród innych rodzajów komediowych wyróżnia się szaleńczym rytmem, baletowym stylem gry aktorów i precyzyjnie obmyśloną dramaturgią, często polegającą na mechanicznym mnożeniu wizualnych efektów komicznych i zdarzeń, uszeregowanych w określonej logicznej kolejności w celu utrzymania stałego napięcia widowni.

Od początku swego istnienia (okres filmu jarmarcznego) staje się ulubionym widowiskiem ludowym — tak jak farsa teatralna. Z ludowych gatunków komediowych: farsy, pantomimy, cyrku, *commedia dell'arte*, a także z burleski, rewii, music-hallu, czerpie komizm niewybredny, afirmatywny humor ludowy, tematy z codziennego życia, typy charakterystyczne w ulubionych sytuacjach, bezpośredniość, pewną improwizację, atmosferę beztroskiej zabawy. Początkowo była krótką scenką komiczną osnutą wokół jednej sytuacji; po r. 1912 tworzy schemat ok. 20-minutowego

filmu typu *slapstick-comedy*, składającego się z szeregu luźno związanych sytuacji komicznych — gagów.

Pierwsze farsy filmowe oparte były na sytuacyjnym komizmie niemożliwości, czego przykładem jest *Dom na odwrót* (ok. 1900 r.) — wewnątrz pokoju sfilmowane „do góry nogami”, lub *Nieprawdopodobny posiłek Zecci* (1902 r.) — nakręcona od końca scena obiadu. Już wczesna farsa filmowa wykorzystuje dla wywołania lub spotęgowania efektu komizmu środki specyficznie filmowe: a) montaż, najczęściej dla ukazania kontrastu między snem a rzeczywistością (*Marzenie i rzeczywistość Zecci*, 1902); b) nowe punkty widzenia, np. podglądanie przez dziurkę od klucza; c) szersze możliwości czasowo-przestrzenne: wyjście w plener, na ulicę itp. (*Rendez-vous z ogłoszenia* Collinsa, 1904; *Łóżko-podróżnik*, ok. 1907). Głównymi atrakcjami są gonitwy i bójki. Już wczesna farsa posługuje się też groteską w celu wyolbrzymienia efektów farsowych (np. scena gigantycznej bójki z użyciem jarzyn, jaj itp. w farsie A. Machina *Drożyzna artykułów spożywczych*, 1911). Także J. Duran tworzy we Francji w latach 1908–1914 groteski arcykomiczne (seria *Onezymów i Bebe*), pełne cyrkowych akrobacji, bijatyk, niezwykle efektów i tricków, z humorem opartym na grze nieprawdopodobieństw, z ostro narysowanymi postaciami i satyrą wymierzoną przeciw możnym. Wywarł on duży wpływ na twórczość Mac Sennetta, który działa od r. 1912 w wytwórni Keystone i jest twórcą wielkiej epoki farsy filmowej. Sennett udoskonalił farsę: montaż przystosował do rytmu farsowego, wynalazł komizm łańcucha mechanicznych, odruchowych reakcji, nadał sytuacjom b. szybkie tempo. Jest twórcą burleski filmowej opartej na tradycyjnym komizmie niespodzianki, kontrastu, przesady, nieoczekiwanych zderzeń logiki i absurdu (sposoby te pozostały do dziś nie zmienione, por. motyw jeepa jadącego przez epoki w filmie R. Claira *Piękności nocy*). W jego filmach miejsce bohatera bezimiennego, który był tylko typem, zajmuje bohater indywidualny o charakterystycznej sylwetce (Fatty Arbuckle, Stanley Laurel i Olivier Hardy — Flip i Flap, Buster Keaton, Harrold Lloyd i in.) Max Linder wzbogaca

tę sylwetkę trafnie dobranymi stałymi rekwizytami; styl ten kontynuuje Ch. Chaplin, a współcześnie najbardziej Jacques Tati. Pierwsze filmy Chaplina mają charakter *slapstickowy*, z czasem tworzy on własny styl: stop farsy, komedii satyrycznej, melodramatu z ważną rolą elementów niekomicznych: liryizmu i tragizmu. Przeglądem formalnych zdobyczy niemej farsy filmowej jest *Antrakt* R. Claira (1924).

Pierwsze lata dźwięku przyniosły ponowne ożywienie farsy. Jako obrońca dawnej, *slapstickowej* burleski wystąpił W. C. Fields. Kontynuuje on także typ postaci farsowej (kłowna smutnego) wraz z Eddie Cantorem (mały, niezdarne człowieczek dający sobie zawsze radę). Nowy model farsy, opartej nie na pantomimie, lecz na środkach wyrazu filmu dźwiękowego wziętych z tradycji amerykańskiej rewii i scenicznej burleski, stworzyli Bracia Marx (najbardziej znane z ich wczesnych filmów to *Malpi interes*, 1931, *Końskie pióra*, 1931, *Kacza zupa*, 1932). Burleskę *slapstickową* przeobrażili w burleskę intelektualną, opartą na komizmie czystego nonsensu, z dominującą rolą dialogu o różnorodnych funkcjach: dialog oparty na nonsensie, alogiczny uczynili bazą wszelkich gagów, ze specjalnym wyzyskaniem gry słów, onomatopei, rytmu wypowiedzi, często z funkcją prowadzenia akcji. Nikły wątek fabularny jest tylko pretekstem; charakterystyka głównych bohaterów — zawsze taka sama, także stały schemat sytuacyjny (kolejna prezentacja braci na wstępie, ustalenie kierunku działania, w środku filmu — wielkie przyjęcie z mnóstwem komicznych sytuacji, pogoń i zwycięska apoteoza braci kończą film). W latach 30-tych typ komedii-farsy staje się popularnym filmem rozrywkowym: obok wyzyskania tradycyjnych środków wyrazu charakteryzuje się językiem dosadnym i soczystym, chętnie posługuje się też grą słów. Dobre tradycje farsy kontynuuje J. Feyder w *Zwyciężyły kobiety* (1935), tworząc typ historycznej farsy kostiumowej. Także współczesny film fabularny kontynuuje tradycję farsy, np. filmy Jacques Tati oparte są na komizmie wyłącznie sytuacyjnym i farsowym typie bohaterów. W tradycjach M. Sennetta i wczesnych fars Chaplina tworzy F. Pres-

ton Sturges (*Podróż Sulivana*, 1941; *Pamiętnik majora Thompsona*). Przykładem nowego potraktowania środków farsowych na ekranie jest film C. Autant Lary *Zajmij się Amelią* (1949); film odznacza się szaleńczym, farsowym rytmem, ruchy i gesty aktorów utrzymane są w konwencji groteskowego baletu; w sposób całkowicie nowy potraktowany jest dialog podawany również w niebywałym tempie, bez żadnych pauz.

W polskim filmie przedwojennym farsę tworzy się według schematów tego rodzaju filmów na Zachodzie. Taki charakter ma *Antoś Kombinator* (1912) reż. Al. Hertza z A. Fertnerem w roli tytułowej oraz *Panna na wydaniu* (1919), określana jako doskonały utwór farsowy, grany w tempie najszałamiejszych fars francuskich. W latach trzydziestych powstaje cały szereg komedii-fars z A. Dymszą, który tworzy charakterystyczny typ bohatera, np. w filmie *Antek-policmajster* (1935) reż. M. Waszyńskiego; gra w stylu groteski o zrytmizowanym geście, mimice, ruchach. Po wojnie J. Zarzycki usiłuje wskrzesić farsę w *Żołnierzu królowej Madagaskaru*. Przykładem udanej komedii w stylu farsowym jest *Ewa chce spać*, w której Chmielewski odświeża gatunek mechanicznej farsy poprzez doprowadzenie samych założeń farsy do absurdu. Przykładem doskonale wyzyskanych zdobyczy farsy jest także *Zezowate szczęście* A. Munka.

Równocześnie wydaje się, że analogicznie do farsy teatralnej farsa filmowa, jako czysta forma gatunkowa, zanika na rzecz stylu farsowego w sposobach inscenizacji, gry aktorskiej, rozegrania sytuacji itp. Styl ten, który określa się farsowością, oznacza dystans realizatorów do świata przedstawionego i zbliża się do zagadnień postawy twórczej typu parodii lub groteski. Często są to tylko elementy farsowe (sekwencje, postacie, wątki) w filmach gatunkowo innych lub pomieszanie ze sobą elementów różnych gatunków (np. makabry, groteski i farsy w *Czerwonej oberży* Autant Lary).

Bibliografia: G. Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, Paris 1949. — M. Brahmer, *Teatr średniowieczny krajów zachodniej Europy*, Warszawa 1954 (rozdział: *Farsa*). — J. Montgomery, *Comedy Films*, London 1954. —

G. Sadoul, *Charlie Chaplin, jego filmy i jego czasy*, Warszawa 1955. — Różne artykuły w „Filmie na Świecie”, 1956, nr 2. — S. Kokesz, *Nie tylko Chaplin*, Warszawa 1957. — A. Vallet, *Les genres du cinéma*, Paris 1958. — J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. I—III, Warszawa 1955—1959.

Barbara Mruklik

FELIETON FILMOWY: jest opisem konkretnego zagadnienia, zwykle marginesowego, w sposób migawkowy, bez akcentów polemicznych. Felieton jest najmniej skryzalizowanym rodzajem spośród należących do gatunku dokumentalnego. Obejmuje grupę filmów pozornie podobnych do reportażu, omawiających pewne zjawiska lub wypadki dość powierzchownie. Najczęściej występuje w formie impresji, to jest w formie subiektywnie zestawionych i dobranych materiałów, dotyczących jednego zagadnienia. Jest bliski literaturze i chętnie posługuje się skojarzeniem i metaforą literacką celem urozmaicenia opisu.

Na podstawie licznych filmów tego rodzaju można stwierdzić, że felieton filmowy najbardziej interesuje się stosunkiem człowieka do otoczenia, przy czym równie dobrze może to być otoczenie typu codziennego — jak dom, ulica rodzinnego miasta czy miejsce pracy — jak też warunki niezwykle: pensjonat, plaża, wycieczka i temu podobne miejsca odprężenia.

Felieton filmowy jest najmłodszym rodzajem filmu dokumentalnego. Wykształcił się w ostatnich latach i dotąd jeszcze nie wszyscy teoretycy i twórcy uznali go za pełnoprawny rodzaj. Bela Balazs nazywa felieton „liryką filmową”, natomiast Jerzy Bossak jest zdania, że felieton jest tylko niepełną, nieszlachetną formą filmu dokumentalnego.

Bez względu na wartość artystyczną czy wagę społeczną felietonu filmowego należy jednak wyraźnie wyodrębnić ten rodzaj, jako coraz bardziej rozpowszechniający się w twórczości filmowej. Ponadto stwierdzić można, że, jak dotąd, felieton jest rodzajem wyraźnie związanym z okresami stabilizacji politycznej lub gospodarczej ze względu na swoją marginesową społecznie tematykę.

Spśród ciekawszych felietonów filmowych polskiej produkcji wymienić należy: *Niedzielny poranek* Andrzeja Munka, *Sopot* 57 J. Hoffmana i E. Skórzewskiego, *Narciarze* Natalii Brzozowskiej, *Spacerek staromiejski* Andrzeja Munka, *Oblatywacze* H. Amiradžili.

Bibliografia: Z. Ołaniecki, *Polska kinematografia dokumentalna w 1951 r.*, „Kwartalnik Filmowy”, 1952, nr 5/6. — J. Bossak, *Sprawy filmu dokumentalnego*, „Kwartalnik Filmowy”, 1956, nr 1. — B. Balazs, *Wybór pism*, Warszawa 1957. — J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. I—III, Warszawa 1955—1959.

Ewa Nagurska

MUZYCZNY FILM: (*lyrical, musical*) to film fabularny, w którym zasadą kompozycyjną są zjawiska muzyczne (taneczne) podporządkowujące sobie pozostałe elementy tworzywa filmowego: obraz i słowo.

Muzyczny rytm jest czynnikiem organizującym a. dramaturgię, zwykle rozluźnioną, stanowiącą pretekst dla wprowadzenia piosenek, popisów tanecznych lub numerów muzycznych; b. rysunek postaci, zwykle uproszczony, z charakterystyczną pantomimiczną lub baletową konwencją ruchów aktorów; c. ustawienia i ruchy kamery; d. montaż. Jako zjawisko rodzajowe typu operetki, opery, komedii muzycznej, wodewilu itp. film muzyczny zajmuje pozycję graniczną między sztukami, czerpiąc tworzywo z muzyki, tańca, wokalistyki, plastyki, nawet architektury w celu zabawienia lub oszołomienia widza.

Pierwszą próbę sfilmowania widowiska muzycznego podejmuje René Clair adaptując wodewil *Słomkowy kapeluszyk* (1927): ruch muzyczny pierwowzoru został tu przetransponowany na ruch postaci, kamery i montażu, tworząc muzyczny rytm akcji.

Żywiolowy rozwój filmu muzycznego przypada na lata trzydzieste i wiąże się przede wszystkim z Ameryką. Złożyło się na to parę przyczyn: 1. w Nowym Jorku film muzyczny miał bogate i naturalne zaplecze w postaci widowisk muzycznych, rewii, music-hallów, często bez żadnych zmian przenoszonych na ekran (np. adaptacja komedii muzycznej

Mac Carthyego *Rio Rita*, 1929, granej przez dwa lata na scenie Ziegfeld Folies); 2. kryzys ekonomiczny przełomu lat dwudziestych wpłynął w dużym stopniu na model atrakcyjnego filmu o lekkim temacie, który stałby się widowiskiem masowym; 3. upojenie nowym wynalazkiem technicznym, przy równoczesnej obawie wprowadzania słowa mówionego, skierowało realizatorów w stronę jak najszerzego wykorzystania muzyki. Uwarunkowania techniczne zostały osiągnięte stosunkowo bardzo szybko: system oddzielnego nagrywania głosu zastosowano już przy realizacji *Melodii Broadwayu*, w *Paradzie miłości* Lubitsch puścił w ruch statyczny dotąd mikrofon, a w roku 1930 opanowano także technikę podkładania muzyki pod dialogi. W krótkim czasie ustaliły się zasadnicze typy filmu muzycznego.

W Ameryce rozwój formy poszedł w kierunku rewii i music-hallu, a także operetki z bogatą wystawą. Przykładem w pełni filmowego widowiska muzycznego są *Melodie Broadwayu* (reż. H. Beaumont, 1929), gdzie elementy dramatu, komedii i widowiska połączyły się w jeden syntetyczny obraz wizualno-akustyczny. Pierwszą filmową rewią był *Król jazzu* (reż. J. Murray-Anderson, 1930), klasycznym zaś przykładem operetek filmowych stały się filmy E. Lubitscha *Parada miłości* (1929) i *Monte Carlo* (1930). Prócz bogatej i atrakcyjnej oprawy scenicznej, czarujących melodii, świetnych aktorów-gwiazd (M. Chevalier, J. Mac Donald) wyzyskana tu została w pełni technika filmowa dla stworzenia operetki specyficznie filmowej: rozszerzenie możliwości czasowo-przestrzennych operetki teatralnej, realistyczne potraktowanie dekoracji, równoległe prowadzenie wątków. Lubitsch wprowadził piosenkę w bieg akcji, muzyce nadawał często funkcję satyrycznego i ironicznego komentarza, wprowadził także element liryki. W *Monte Carlo* po raz pierwszy nastąpiło organiczne stopienie obrazu, muzyki i śpiewu. W roku 1930 wyprodukowano tu także pierwszy kolorowy film muzyczny (*Rouge Gong* prod. Metro-Goldwyn-Mayer). Z czasem ten typ filmu znudził się, co około 1935 r. zmusiło producentów do wprowadzania niesłychanie bogatych dekoracji rewiowych oraz coraz większej ilości gwiazd. Z filmem wiąza

się już ludzie wybitni: kompozytorzy (bracia Gershwin, Jerome, Kern, Cole Porter), choreografowie i reżyserzy baletu (Jerome Robbins, Michael Kidd). W tych latach debiutują G. Sidney, V. Minelli, S. Donen.

W Niemczech w latach trzydziestych rozwijała się bujnie operetka wiedeńska. Po pierwszych dosłownych adaptacjach teatralnych W. Thiele stworzył w r. 1930 dwie filmowe operetki: *Walc miłości* i *Dwaj ze stacji benzynowej*. Fabuła przestała tu być operetkowym schematem; wprowadzono realia życiowe dnia powszedniego i realistyczną motywację. Konwencja operetkowa użyta została jako pretekst: zasadą kompozycyjną stał się rytm taneczny; muzyka, dialog, śpiew, taniec prowadzone były według kolejnej dominanty przy równorzędności poszczególnych elementów i znakomitym połączeniu obrazu i dźwięku.

Apogeum niemieckiej operetki filmowej jest film *Kongres tańczy* (reż. E. Charell, 1931), połączenie operetki z rewią w celu olśnienia widza. Montaż, ruchy aktorów, ruch kamery i światła, efekty dźwiękowe podporządkowano rytmowi tanecznemu i utrzymano w znakomitym tempie. Następne filmy tego rodzaju mogły tylko powtarzać tu użyte chwytły. Po sezonie 1931/32, który był szczytowym punktem mody operetkowej, zainteresowanie tym gatunkiem znacznie się zmniejszyło.

We Francji twórcą filmu muzycznego o różnym typie gatunkowym jest René Clair. W filmie *Pod dachami Paryża* (1930) baletowe ruchy aktorów organizuje niewidzialny rytm muzyczny; *Milion* (1931) wprowadza wodewilową konwencję gry aktorskiej i rytmiczny układ poszczególnych środków wyrazu; *Niech żyje wolność* (1932) jest typem pośrednim między operetką, komedią muzyczną i wodewilem; *14 lipca* (1933) — liryczną komedią muzyczną, zaś *Ostatni miliard* (1935) farsą muzyczną.

W Związku Radzieckim rozwój filmu muzycznego przypada na lata późniejsze (przyczyna — początkowa niedoskonałość środków technicznych). Pierwszym filmem typu komedii muzycznej jest *Harmonia* (reż. I. Sawczenko, 1934). Z arsenału środków tego gatunku czerpie G. Aleksandrow (*Świat się śmieje*, 1934; *Cyrk*, 1936; *Wolga—Wolga*, 1938) sympatię dla postaci ludowych, rytm gry

aktorów oparty na zasadzie pantomimy, prowadzącą rolę piosenki. Trzecim realizatorem komedii muzycznej jest J. Pyriew, którego najlepszą komedią muzyczną jest *Świniarka i pastuch* (1941).

Głównym realizatorem polskiej komedii muzycznej lat trzydziestych był M. Maszyński (*100 metrów miłości*, *Pieśniarz Warszawy*), który do modelu filmu niemego dodaje muzykę i piosenki. Słynnym filmem stały się *Manewry miłosne*.

Film muzyczny w latach czterdziestych rozwijał się głównie w Ameryce i raczej odchodził od gigantycznych produkcji rewiowych tworząc nieco inny model, oparty o interesującą fabułę, która przebiega i rośnie równocześnie z wątkiem muzycznym i tanecznym przy równorzędności wszystkich elementów. Z filmem muzycznym wiążą się nowi artyści: D. Elington, Bing Crosby, Judy Garland, Fred Astaire i in. Równocześnie rozwijał się film muzyczno-taneczny, w którym taniec uczyniono głównym środkiem ekspresji filmowej i zasadą kompozycyjną. Najbardziej przekonująco rozwinął ten problem F. Astaire, który tańczył w komponowanej, nierealnej ruchomej przestrzeni filmowej o wielu wymiarach.

Powojenne odrodzenie i dalsze ewolucje filmu muzyczno-tanecznego w Ameryce związane są z nazwiskami Stanleya Donena, Gene Kelly i Vincenta Minellego. Stworzyli oni nowy rodzaj filmów muzycznych, w których nawiązują do określonych plastycznych tradycji (impresjonizm w dekoracji) filmowych z okresu filmu niemego (odrzućcie słowa na korzyść pantomimy i gestu) i tanecznych (połączenie pantomimy, nowoczesnego baletu i filmu rytmicznego). Klasycznym przykładem tego typu jest film *Zaproszenie do tańca* (reż. G. Kelly), stojący na pograniczu dwu stylów: klasycznego baletu, muzyki symfonicznej i literatury z jednej strony, a z drugiej music-hallu, jazzu, kabaretu i rewiowej formy teatralnej groteski. Kelly i Minelli zerwali z konwencją lat czterdziestych wymagającą umotywowania przy wprowadzeniu na ekran śpiewu i tańca. Ta koncepcja komedii muzycznej została przeprowadzona w filmie reż. G. Kelly *Singing in the Rain* (1952) oraz w filmach

tanecznych Minellego: *Pirate* (1948), *Wesoła orkiestra* (1953) i in. Przykładem świetnego wykorzystania konwencji widowiska muzycznego są *Piękności nocy* René Claira (1953). Obecnie film muzyczny przeżywa kryzys. Głównym tego powodem są zbyt duże nakłady finansowe, których wymaga ta forma dzieła ekranowego.

Bibliografia: S. Skwarczyńska, *Geneza i rozwój rodzajów literackich*, [w:] *Z teorii literatury cztery rozprawy*, Łódź 1947. — G. Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, Paris 1949. — B. W. Lewicki, *Problematyka rodzajów i gatunków filmowych*, „Zagadnienia rodzajów literackich”, t. II, z. 2 (3). — J. Toepfritz, *Historia sztuki filmowej*, t. I—II, Warszawa 1955—1959. — B. W. Lewicki, *Zaniedbany gatunek twórczości filmowej*, „Film”, 1955, nr 3. — A. Freed, *O pracę nad filmem*, „Film na Świecie”, 1956, nr 3. — Artykuły w „Films and Filming”, January 1956. — A. Vallet, *Les genres du cinéma*, Paris 1958.

Barbara Mruklik

NOWELA FILMOWA: utwór literacki, któremu autor nadaje tę nazwę, ponieważ widzi w tym pewną specyfikę epicką, chce zwrócić uwagę producenta lub reżysera, wreszcie pragnie zainteresować lub zdobyć nowego czytelnika. W przeciwieństwie do scenariusza, który ma funkcję służebną wobec filmu i jest stworzony dla określonego dzieła, nowela filmowa posiada pełną samodzielność utworu literackiego; nawet wtedy, gdy stanie się kanwą literacką dla filmu, nie traci swego odrębnego znaczenia i sensu istnienia. Z drugiej strony jest specyficzną formą epicką: jest to literatura tworzona z myślą o przełożeniu na inny język i wyrażeniu innymi, choć analogicznymi środkami wyrazu: autor noweli filmowej musi pamiętać o tym, że zespoły słów łączonych w zdania muszą przylegać do zespołów ewentualnych przyszłych obrazów wizualnych i akustycznych.

Kompozycja gatunkowa noweli filmowej z literackiej noweli bierze wszystkie jej zasadnicze cechy: a. zwięzłość i ograniczoność czasową (czas czytania noweli wyrastającej w swej praformie z opowiadania ustnego

nie powinien przekraczać dwóch godzin, co się pokrywa z czasem trwania filmu; w wyniku tego rozmiar noweli filmowej musi być dość dokładnie wymierzony pod względem ilości rozdziałów-sekwencji, fraz, słów dialogu itp., aby nie przekroczyć norm czasowych ustalonych dla filmu); b. typową dla noweli obiektywizację zdarzeń i wyeliminowanie osoby opowiadacza (jedynym wyjątkiem są tu opowiadania filmowe A. Dowżenki, por. początek *Ziemi*: „Czy to się zdarzyło, czy to śniło mi się, czy to sny przeplotły się ze wspomnieniami i wspomnieniami wspomnień, tego sobie już nie przypominę. Pamiętam tylko, że dziad był bardzo stary ...”); także inne cechy noweli tradycyjnej przejęła nowela filmowa ze względu na ich dużą przydatność dla dzieła ekranowego: unikanie wszystkiego, co zwalniałoby tempo akcji; brak wpływów statycznych w typie opisów, epizodów ubocznych itp.); budowa oparta o jedną główną akcję, raczej dramatyczna niż epicka; silna dynamika zdarzeń z wyraźnym ciążeniem ku końcowi; wreszcie to, że świat przedstawiony w noweli jest przede wszystkim światem zdarzeń.

W przedstawieniu zdarzeń nowela filmowa posługuje się formą relacji opowiadania unaczynającego w celu osiągnięcia maksymalnej plastyczności i bezpośredniości przedstawienia. Opisy są proste w konstrukcji, uwzględniające kinematograficzny sposób widzenia: por. fragment z noweli filmowej J. Stawińskiego sugerujący układ ujęć, zmianę planów, zmianę punktów widzenia, ruchy kamery i ruchy wewnątrz kadrowe, a także efekty akustyczne, kompozycję, plastykę itp.: „... odsunął beczkę i wypełznął przed szalas. Otarł chustką czoło i piersi. Było cicho i sennie. Brzęczały owady. Gdzieś niedaleko warknął samochód. Jezierski podbiegł skulony do krzaka i zerwał kilka winogron. Usadowił się w cieniu winnicy i spojrzął z satysfakcją na pokaźny kawał ziemi, wyrwany kamieniom. Nagle usłyszał ciche kroki. Z owocami w ręku wpłynął do szalasu i zasunął beczkę. Kroki zbliżały się szybko”. Równocześnie opis taki nie ma cech technicznego czy pomocniczego opisu filmowych układów montażowych; ma samodzielne wartości artystyczne. Słowne tworzywo noweli

może konstruować w sposób literacki nie tylko obrazy zdarzeń, wygląd postaci itp., ale także sugerować rytm i sposób łączenia ujęć (np. we fragmencie: „Obraz złożony z przejrzystej wody, ręki zanurzającej się w dół, baniek powietrza uciekających na powierzchnię, zmieniał się na kajak z wiosłującymi. Potem znów woda, kajak, znów woda, kajak”). Również pod kątem potrzeby ekranu konstruowane jest tworzywo słowne, które ma funkcje mowy niezależnej: dialog, monolog; ma ono cechy charakterystyczne dla stylu mowy potocznej: zdania proste, krótkie, często urywane lub tylko równoważniki zdań, wyrażenia i zwroty wzięte z języka mówionego. Forma ta dodatkowo charakteryzuje środowisko lub bohaterów. Jednak w przeciwieństwie do scenariusza filmowego, w którym forma układów słownych uwzględnia podział na tekst główny i poboczny, pomocniczy (techniczny), nowela filmowa mieści się w ramach konwencji epiki opisowej. Niektóre scenariusze, np. *Szczors* lub *Ziemia Dowżenki*, stoją na pograniczu tych dwu sposobów konstruowania treści.

O ile też nie ulega wątpliwości, że scenariusz filmowy nie posiada samodzielnej wartości literackiej, o tyle cech pisarstwa specyficznie filmowego, które już w procesie tworzenia przeznaczone jest dla ekranu, a którego środki wyrazowe są adekwatne do najistotniejszej cechy sztuki filmowej: zdolności zmysłowego, wizualnego odtworzenia świata w czasie i przestrzeni można szukać w nowelach filmowych.

Bibliografia: M. R. Mayenowa, *Poetyka opisowa* (dotycz. noweli), Warszawa 1949. — B. W. Lewicki, *Podstawowe zagadnienia budowy dzieła filmowego*, [w:] *Zagadnienia estetyki filmu*, Warszawa 1955. — Tenże, *Problematyka rodzajów i gatunków w sztuce filmowej*, [w:] *Zagadnienia rodzajów literackich*, t. II, z. 2/3. — A. Dowżenko, *Pisarz a film*, „Film na Świecie”, 1956, nr 2. — C. Bernari, *Rola pisarza*, „Film na Świecie”, 1956, nr 5. — Typowe nowele filmowe: J. S. Stawiński, *Casalarga*, „Dialog”, 1957, nr 5; T. Łomnicki, *Idź, Romeo, do domu!*, „Dialog”, 1957, nr 9; S. Kasprzysiak, *O świecie na wielkiej równinie*, „Dialog”, 1959, nr 9.

Barbara Mruklik

O SZTUCE FILM: (ang. *film of the art*, fr. *film sur l'art*, niem. *Film über Kunstwerk*, ros. *film o iskusstwie*, wł. *film sull'arte*). Jest to gatunek filmu dokumentalnego poświęcony problematyce sztuk i ich wytworom.

Filmowana sztuka stanowi specyficzne twórczo, którym rządzą jej właściwe prawidła. Podstawowym problemem w tej sytuacji jest konieczność pogodzenia reguł sztuki filmowanej i uwarunkowań sztuki filmowej. Podstawowym kryterium wartości staje się stopień wypuklenia specyfiki tworzywa przez środki wyrazowe sztuki filmowej. Charakter tworzywa filmowanej gałęzi sztuki determinuje dobór środków wyrazu.

W filmie o sztuce interpretacja filmowanej sztuki następuje poprzez komentarz słowny, przez kompozycję filmu i specyficzne dla sztuki filmowej środki wyrazowe. „Interpretacja artystyczna” następuje wówczas, gdy swoistym komentarzem do danej sztuki staje się inna sztuka, np. kolorystyczne interpretacje muzyki u N. Mc Larena.

W zasadzie domeną filmu jest krótki metraż. Jednak gatunek ten wydał dzieła o średnim i długim metrażu. Długość tych utworów dyktował przeważnie ich temat, np. *Michał Anioł*: pełny metraż i dynamika podkreślają wielkość i rozmach twórczości artysty; *Tajemnica Picassa*: metraż umożliwia śledzenie etapów powstania wielkiego dzieła; *Rubens*: długość pozwala na przedstawienie całokształtu omawianych zjawisk.

Filmy o sztuce są w zasadzie utworami dokumentalnymi. Istnieją jednak dzieła, w których występuje warstwa fabularyzowana wiążąca części dokumentalne, np. *Walizka snów*.

Klasyfikacja filmów o sztuce w oparciu o cel realizacji przedstawia się następująco: 1. popularyzatorskie (prezentacja lub interpretacja), np. *Dar Nilu* K. Gordona, odbiorca: szkoła, widz przeciętny; 2. dokumentacyjne, np. ekranizacje dramatów scenicznych; odbiorca: archiwum, widz przeciętny, różne typy szkół; 3. interpretacyjne (w celach naukowych), np. *Rubens* Storcka i Haesaerts; odbiorca: krytyk, naukowiec; 4. instruktażowe, np. *Ratujemy dzieła sztuki* S. Lenartowicza; odbiorca: szkoły artystyczne; 5. esej interpretacyjny, np. *Dzieje Chrystusa* L. Emmera; odbiorca:

krytyk, widz wyrobiony, szkoły artystyczne. Ostatnia odmiana pozwala na dużą swobodę w traktowaniu tworzywa.

Klasyfikacja w oparciu o sztuki będące tworzywem filmu: 1. plastyka — a: malarstwo, grafika, rysunek, np. *Tadeusz Kulisy* J. Brzozowskiego; b: rzeźba, np. *Michał Anioł* C. Oertela; c: plastyka użytkowa, np. *Sztuka ulicy* K. Gordona; 2. architektura, np. *Kraków w epoce romańskiej* J. Salapskiego; 3. muzyka, np. *Fiddle-De-Dee* N. Mc Larena; 4. taniec, np. *Zapis tańca* Painlevégo; 5. poezja, np. *Cadet Rousselle* (Kanada); 6. teatr, np. radzieckie ekranizacje spektakli scenicznych, filmy o aktorach (*Mistrzowie MCHAT*); 7. film, np. *Walizka snów* L. Commenciniego.

Klasyfikacje filmów o sztuce nie są w pełni adekwatne, ponieważ szereg odmian tego gatunku staje na pograniczu innych gatunków. Najbardziej charakterystyczne przykłady: film o twórcy — dokumentalna biografia, reportaż z pracowni, sfilmowane powstanie dzieła (*Tajemnica Picassa*); reportaż, np. z wykopaliska, z wystawy; film malarski — próby ożywienia malarstwa, bezpośrednio przeniesienia ruchomych kompozycji barwnych na ekran, np. niektóre filmy N. Mc Larena, *Sonnambulicy* Wańkowskiego.

Historia filmu o sztuce sięga początków kinematografii. Już wtedy bowiem filmowano tańce i spektakle sceniczne. Odkryciem późniejszym stanie się film o plastyce. Pierwsze próby tego filmu sięgają lat 1920–1930. Charakterystyczne dzieła: *Nos Peintres* Schoukensa, *Antiquités Égyptiennes du Louvre* H. Membré'a, *Regards sur la Belgique ancienne* H. Storcka. Powyższe dzieła pozbawione są twórczego spojrzenia na sztukę i ograniczają się tylko do rejestracji filmowej.

Zdobycie filmu dla sztuki przychodzi równocześnie z Belgii i z Włoch. W Belgii od roku 1939 tworzy Cauvin. Dzieła sztuki dzieli na detale i modeluje światłem. Największe osiągnięcia to *Agneau mystique* i *Memling*. We Włoszech od roku 1940 produkuje L. Emmer i E. Gras. Na podstawie dzieł plastycznych tworzą interesujące je *essays*. Najgłośniejszy film to *Dzieje Chrystusa*, *Kaplica*.

Po wojnie nastąpił olbrzymi wzrost produkcji filmów o sztuce. Do roku 1952, jak podaje

lista UNESCO, powstało 710 pozycji w 30 krajach. Największe wydarzenia powojenne to *Michał Anioł* C. Oertela, *Rubens* Storcka i *Haesaerts*, *Tajemnica* *Picassa* H. Clouzota.

Polska ma również poważne osiągnięcia w tej dziedzinie, np. *Miniatury Kodeksu Bohema* S. Lenartowicza, *Drzwi gnieźnieńskie* T. Jaworskiego, *Ołtarz Wita Stwosza* Możdżeńskigo, *Piotr Michałowski* J. Brzozowskiego.

Pierwszy Międzynarodowy Kongres Filmu o Sztuce odbył się w Paryżu, w czerwcu 1948 r. W r. 1949 powstała Międzynarodowa Federacja Filmu o Sztuce (*Fédération Internationale Du Film d'Art*) z siedzibą w Paryżu i Amsterdamie. Założona przez nią międzynarodowa kinoteka (*cinémathèque*) stanowi centrum informacji i rozpowszechniania.

Bibliografia: J. Białostocki, *Kinomalarstwo i film o sztuce*, „Twórczość”, 1948, nr 11. — M. Wallis, *Film uczy patrzeć na dzieła sztuki*, „Biuletyn Informacyjny Wydziału Filmów Oświatowych Instytutu Filmowego”, 1948/1949, nr 2. — *Le Film sur l'Art*, Paris 1951. — M. C. Lamb, *Dzieło sztuki a film*, „Film na Świecie”, 1956, nr 5. — H. Lenaitre, *Beaux-Arts et cinéma*, „7^e Art”, Paris 1956.

Zygmunt Machwiz

PLAKAT FILMOWY, też: **AGITKA** (ros. *agitka*, ang. *propaganda film*), film oparty na materiale rzeczywistym lub inscenizowanym, podporządkowanym tezie o charakterze politycznym, społecznym, gospodarczym lub kulturalnym, aktualnej w danym okresie. Określenie agitka stosowane jest w polskim słownictwie filmowym dla węższej grupy filmów o charakterze wyraźnie politycznym.

O ile w pozostałych gatunkach i odmianach filmu dokumentalnego punktem wyjścia jest rzeczywistość zamknięta w obrazach, a teza jest albo umiejętnie zamaskowana, albo wpływa w sposób logiczny z umiejętnie zestawionego materiału, to dla plakatu filmowego punktem wyjścia jest założona z góry teza, którą materiał filmowy musi udowodnić lub poprzeć. Przy realizacji plakatu filmowego dozwolone jest korzystanie z wszelkich dostępnych materiałów od fragmentów filmów fabularnych, poprzez materiał fotograficzny,

ikonograficzny, materiał pochodzący z archiwalnych filmów dokumentalnych aż do realizowanych specjalnie, z udziałem aktorów.

Forma plakatu filmowego powinna odznaczać się przystępnością i dużą atrakcyjnością. Zdarzają się plakaty o dużej wartości artystycznej (*Unesco* J. Truka); są to jednak wypadki sporadyczne. Zadaniem plakatu jest przyspieszenie kształtowania się opinii publicznej na temat zagadnień najistotniejszych dla konkretnego okresu. Zarówno zadania, jak i forma plakatu filmowego wykształciły się w Związku Radzieckim w czasie wojny domowej i interwencji. Filmy znane pod nazwą agittek zastępowały wówczas nie istniejącą jeszcze twórczość fabularną i uzupełniały informacje podawane przez kroniki aktualności. W podobnej formie występował plakat w czasie drugiej wojny światowej.

W okresie pokojowym plakaty służą propagandzie akcji specjalnych, jak walka z alkoholizmem, chuligaństwem (*Uwaga, chuligani!* J. Hoffmana i E. Skórzewskiego), lub też propagandzie pozytywnych objawów życia społecznego (*1 200 000 izb* A. Minorskiego).

Bibliografia: R. Manvell, *Film*, London 1946. — P. Rotha, *Documentary Film*, London 1947. — J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. II, Warszawa 1956. — K. Reisz, *Montaż filmowy*, Warszawa 1956. — J. Bossak, *Sprawy filmu dokumentalnego*, „Kwartalnik Filmowy”, 1956, nr 1.

Ewa Nagurska

POETYCKI FILM: (ang. *poetic cinema*, fr. *film de genre*, niem. *der Dichtung-Film*, wł. *cinema poetico*). Pojęcie filmu poetyckiego obejmuje swym zakresem cały szereg różnorodnych odmian gatunkowych, które łączy jedna, wspólna cecha. Budzą one w widzu przeżycia natury emocjonalnej podobne tym, jakie budzi w czytelniku lektura poezji. Film poetycki spełnia w zasadzie funkcję liryki filmowej. Element narracyjno-fabularny jest w nim całkowicie podporządkowany dominującemu czynnikowi emocjonalnemu. Film poetycki wkracza często w sferę marzeń i fantazji. Siła oddziaływania poezji filmowej wynika zarówno ze specjalnej sugestywności

środków filmowych, jak i ze specyficznych warunków percepcji dzieła filmowego. Poezja filmowa ma przede wszystkim charakter wizualny, dlatego nawet w epoce dźwiękowej filmy poetyckie posługują się słowem w sposób bardzo ograniczony, wyzyskując poetykę filmu niemego. Natomiast ważną rolę w tego typu filmie spełnia muzyka i kolor. Istotą poezji filmowej jest ruch i rytm jako organizator przeżyć emocjonalnych i poetyckiego tworzywa filmowego. Liryka filmowa wypracowała sobie cały szereg odmian gatunkowych poczynając od impresji poetyckiej (*Deszcz* Yvensa) poprzez żart poetycki (*Sąsiedzi*, *Krzesło* Mac Larena), groteskę aż do liryki refleksyjnej (*Ostatni dzień lata* Konwickiego) i do filmu czystego i abstrakcyjnego włącznie. Liryka filmowa wytworzyła własną poetykę i własny zasób figur stylistycznych odmiennych od poezji słowa. Ta poetyka ulegała poważnym zmianom i ewolucjom w miarę rozwoju sztuki filmowej. Film poetycki zrodził się wraz z pojawieniem się pierwszej awangardy filmowej (już w okresie pierwszej wojny światowej) i kształtował się pod wyraźnym wpływem kierunków dominujących w ówczesnej plastyce i literaturze. Były więc filmy futurystyczne (*Perwersyjny czar* Bragalia, 1916), filmy impresjonistyczne (*Upadek domu Usher* Epsteina, 1928), filmy noszące reminiscencje poezji symbolicznej (*Gorączka* Delluca, 1924), dadaistyczne (*Antrakt* Claira, 1924), wreszcie surrealistyczne (*Pies andaluzyjski* Buñuela, 1929). Teoretycy awangardy zwracali szczególną uwagę na poetycką *par excellence* naturę filmu, na jego zdolność stapiania rzeczywistości z fantazją i marzeniem, widząc w filmie formę nowej, prymitywnej, ludowej poezji XX wieku. Znaczna część twórców filmu poetyckiego okresu awangardy rekrutowała się spoza grona zawodowych filmowców. Malarze (Léger, Eggeling, Duchamp), poeci (Artaud, Cocteau) szukali właśnie w filmie możliwości wyrażania swych wizji artystycznych nie dających się wypowiedzieć ani w literaturze, ani w malarstwie. Film poetycki nie zniknął wraz ze zmierzchem awangardy, lecz rozwija się nadal do dnia dzisiejszego. W latach trzydziestych ośrodek filmów awangardowych przeniósł się do Ameryki. Właśnie w Ameryce szczególnie

podatny grunt znalazł sobie nurt surrealistyczny i abstrakcyjny. Bardzo konsekwentnie kontynuuje tradycje surrealizmu Maya Deren (*Meshes of the Afternoon*, 1943, *At land*, 1944) i K. Anger (*Escape Episode*, 1946, *Fire works*, 1947). Najpoważniejszym filmem surrealistycznym ostatnich czasów było dzieło Richtera *Dreams that Money Can Buy* (1945). Na uwagę zasługuje również poetycka twórczość Harringtona *Fragments of Seeking* (1947) i Broughtona (*The Gardeners' Son*, 1951 i *Adventures of Jimmy*). Bardzo często normalne filmy fabularne wyzyskują poetykę i stylistykę filmów poetyckich, a zwłaszcza surrealistycznych w sekwencjach snów, marzeń, stanów majakalnych i anormalnych (na przykład Hitchcock w *Urzeczonej* i Cavalcanti *U progu tajemnicy*). Tradycje filmu poetyckiego nie zanikły również w Europie, a zwłaszcza we Francji, kontynuowane przez J. Cocteau (*Orfeusz*, 1950; *Testament Orfeusza*, 1960) i A. Lamorisse (*Czerwony balonik*, *Biała grzywa*), który stworzył specyficzny rodzaj filmowej baśni poetyckiej. Nurt filmu poetyckiego nie był również obcy i polskiej awangardzie filmowej (*Żywoł człowieka poczciwego*, *Apteka* Temersonów, *OB Kurka*, *Trzy etiudy Chopina* Cękalskiego) i jest nadal kontynuowany po wojnie (*Dwaj ludzie z szafą* Polańskiego, *Zmiana warty* Haupego i Bielińskiej, *Rondo* Majewskiego, twórczość Borowczyka i Lenicy).

Film poetycki rozwija się w zasadzie na dwóch płaszczyznach poszukiwań twórczych: pierwsza płaszczyzna jest przede wszystkim domeną poszukiwań czysto formalnych, wzbogacających zasób filmowych środków wyrazowych. Dominowała ona zwłaszcza w okresie awangardy lat dwudziestych. Płaszczyzna druga daje asumpt tzw. filmowi autorskiemu, osobistym wypowiedziom twórców filmowych na tematy intymne lub ogólnoludzkie. Skrajny subiektywizm i odwaga niektórych z tych filmów (np. *Pies andaluzyjski*, *Złoty wiek*) możliwe są dzięki temu, iż film poetycki rozwija się na ogół w ramach krótkiego metrażu, poza normalną produkcją komercyjną. W tym sensie śmiało można mówić o prawdziwej liryce filmowej. Do tego rodzaju filmów należą m. in. polskie filmy *Ostatni dzień lata*, *Rondo*, *Dwaj ludzie z szafą*. Osobną kategorię

filmu poetyckiego stanowi twórczość animowana zapoczątkowana przez Blacktona i Cohla jeszcze przed pierwszą wojną światową. Najwybitniejszym przedstawicielem poetyckiego filmu animowanego jest dziś niewątpliwie Mac Laren. W Polsce reprezentuje tę kategorię interesująca twórczość Borowczyka i Lenicy oraz Haupego i Bielińskiego.

Bibliografia: zob. Film czysty i Film abstrakcyjny.

Maria Kornatowska

PUBLICYSTYKA FILMOWA: pojęcie określające grupę filmów powstałych drogą rejestrowania rzeczywistości, posiadających wyrażnie założoną tezę, najczęściej o charakterze polemicznym.

Publicystyka filmowa jest najbogatszym w odmiany gatunkiem filmu dokumentalnego. Należą do niej: filmy przekrojowe, tj. ukazujące świat poprzez pewien określony punkt widzenia lub też społeczeństwo w stosunku do pewnego konkretnego zagadnienia (np. *Linia generalna* S. Eisensteina); filmy z podróży (ang. *travelogue*) będące odpowiednikiem literackich pamiętników z podróży, identycznych pod względem struktury; mieszczą się tam głównie wrażenia osobiste, spostrzeżenia społeczne, ciekawostki architektoniczne i obyczajowe, elementy zarówno humoru, jak i krytyki społecznej; filmy egzotyczne (występują także w gatunku reportażowym, ukazujące nie tylko migawki obyczajowo-krajoznawcze, ale i głębsze problemy społeczne, sięgające często w dziedzinę psychiki społecznej: *Moana* i *Nanook* R. Flaherty'ego); można też włączyć w ten gatunek filmowy i filmy reklamowe — przynajmniej niektóre pozycje, realizowane przez twórców o ambicjach artystycznych (*Ô chateaux, ô saisons* A. Varda lub *Philips Radio* J. Ivensa).

Publicystyka filmowa jako rodzaj skrzystalizowała się w dwóch ośrodkach: w latach 1925—1930 w ZSRR i w Anglii w latach trzydziestych. Największy wpływ na twórczość światową wywarła praktyka i teoria angielska. W myśl tej teorii publicystyka filmowa musi informować i pobudzać do myślenia, przy czym forma jest sprawą wtórną; najistotniejsza

jest funkcja, jaką film spełnia w społeczeństwie. Zgodnie z powyższym powstało wiele filmów, z których najciekawszymi są *The Country Comes to Town* B. Wrighta, *Industrial Britain* J. Griersona i R. Flaherty'ego, *Housing Problems* A. Eltona, E. Ansteya i *World of Plenty* P. Roth'ego.

Obok Anglii równolegle w czasie rozwijała się publicystyka filmowa w Holandii (J. Ivens) i w Stanach Zjednoczonych A. P. (R. Flaherty, P. Strand i P. Lorentz).

Okres wojenny spowodował rozkwit publicystyki filmowej. Głównym ośrodkiem produkcji tego rodzaju jest znowu Anglia (filmy: *Dziennik dla Tymoteusza*, *Sluchajcie głosów Anglii*, *Zaczynają się pożary* — wszystkie filmy H. Jenningsa).

W Polsce szczególnie ciekawe filmy publicystyczne powstają w latach pięćdziesiątych. Należy tu wymienić następujące filmy: *Warszawa 56* J. Bossaka i J. Brzozowskiego, *Pod jednym niebem* K. Webera, *Dom starych kobiet* J. Łomnickiego, *Mój Szczecin* W. Lesiewiczza, *Spacer w Bieszczadach* W. Ślesickiego.

Bibliografia: P. Léprohon, *Film exotique*, Paris 1946. — R. Manvell, *Film*, London 1946. — P. Rotha, *Documentary Film*, London 1947. — Z. Ołaniecki, *Polska kinematografia dokumentalna w 1951 roku*, „Kwartalnik Filmowy”, 1952, nr 5/6. — J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. I—II, Warszawa 1955—1959. — J. Bossak, *Sprawy filmu dokumentalnego*, „Kwartalnik Filmowy”, 1956, nr 1. — B. Michałek, *Sztuka faktów*, Warszawa 1958.

Ewa Nagurska

RACONTÉ: — praktycznie zwana opowieścią filmową — jest to nazwa epickiego utworu literackiego, powstałego na podstawie gotowego dzieła filmowego. Bezpośrednią przyczyną ukształtowania się tego gatunku była natura socjologicznej: opowieść filmowa związana jest z bujnym w latach 20-tych rozwojem propagandy filmowej, kiedy to na Zachodzie, szczególnie w Ameryce, toczy się między konkurencyjnymi przedsiębiorstwami walka o widza. Jedną z form reklamy było drukowanie obszernych streszczeń, opatrzonych licznymi

fotosami. Opowieści te, przeznaczone początkowo przede wszystkim dla zjednania przyszłego widza filmu, zdobyły z czasem inną funkcję: pamiątki o filmie dla tych, którzy go widzieli, chcieli go sobie przypomnieć lub powtórnie przeżyć. Literatura ta zdobyła sobie ogromną popularność: była tania, dostępna dla niewyrobionego czytelnika, zaopatrzona w atrakcyjne fotosy. W trakcie czytania „ożywała”, dawała smak projekcji filmowej. Opowieści filmowe, początkowo drukowane w czasopiśmie i magazynach filmowych, z czasem otrzymały formę oddzielnych wydawnictw. Często były to periodyki w formie zeszytowych romansów kioskowych. W Polsce ten typ reprezentuje redagowany przez F. Ossendowskiego „Film Romans — Ilustrowany Tygodnik Powszechny” (1938), we Francji „Romans Films”, w Niemczech: „Film Romane” (jako pozycje katalogowe), w Anglii — *The books of films*. Wyjątkowa sytuacja istnieje w Związku Radzieckim, gdzie powieść filmową zastąpiły wydawane w formie literackiej scenariusze. Bardzo szybko powieść filmowa zdobywa popularność i prawo obywatelstwa na rynku czytelnictwa, stając w szeregu środków masowego oddziaływania (*mass media*). Dziś wszystkie wybitniejsze lub bardziej kasowe filmy na Zachodzie mają swoje literackie odbicie w opowieściach filmowych (np. opowieść Lapiere’a o filmie M. Carne *Aux portes de la nuit*, powieść Do Canto *Violente Orfeu Negro* wg filmu M. Camusa i wiele innych). W związku z tym problemem istotnym stało się zagadnienie społecznej i literackiej wartości *raconté*: zależy ona z jednej strony od wartości filmu, z drugiej — od jego interpretacji, od tego, co i jak autor opowiadania podkreśla. Wiąże się z tym sprawa autorstwa opowieści filmowych i fakt ich anonimowości, szczególnie we wcześniejszym okresie (np. do nielicznych w przedwojennym okresie w Polsce autoryzowanych opowieści należy powieść filmowa Leo Belmonta *Człowiek, z którego świat się śmieje*, osnuta na tle Cyrku Chaplina).

Zachodzi też pewne zróżnicowanie gatunku w zależności od funkcji, jaką utwór ten ma spełnić, i ambicji jego autora; ustalają się pewne stereotypy: 1. streszczenie z przewagą materiału fotograficznego (typ komiksu), wydawa-

ne dla masowego widza w celu wyłącznie propagandowo-reklamowym; 2. scenariusz przerzucony w formę narracyjną lub słowne odbicie (protokół) filmowego obrazu z funkcją utrwalania i wzmacniania przeżycia i pamiątki doznania filmu. Najbardziej to popularny typ *raconté*, np. *Rodzina Sonnenbrucków* w opr. T. Kowalskiego, *Opowieść o młodym Chopinie* czy *Ostatni etap* W. Jakubowskiej; 3. scenariusz właściwy, jednak o charakterze *raconté*, tzn. pisany na podstawie gotowego filmu: te utwory mają wartość materiału dokumentalnego i często wysoki poziom literacki, np. scenariusze René. Claira; 4. swobodna, literacka „adaptacja” filmu, przetworzenie w nowej, twórczej interpretacji tego, co prezentowało dzieło filmowe: typowym tego przykładem jest opowieść Marcenaca o filmie R. Claira *Urok szatana*. Zakres odchyłań dotyczy w pierwszym rzędzie zmiany wymowy ideologicznej filmu przez podanie *expressis verbis* tego, co film sugeruje tylko obrazami (Marcenac wzmacnia wymowę ideologiczną filmu *La Beauté du Diable* zarówno w ten sposób, jak i przez wprowadzenie zmiany do zakończenia). W wyniku tego wzmacnia się znaczenie socjologiczne *raconté* jako środka masowego oddziaływania.

Raconté przestaje być jedynie ciekawym zjawiskiem z pogranicza socjologii literatury, a może mieć znaczenie w badaniach porównawczych literackich i filmowych wtedy, gdy dotyczy filmu, który jest opracowaniem tematu literackiego (adaptacją, jak w wypadku *Rodziny Sonnenbrucków* lub wykorzystaniem wątku literackiego, jak w *Uroku szatana*): opowieść filmowa staje się wtedy drugą odblaskową literaturą, „oddając literaturze to, co dzieło filmowe od niej wzięło, lecz już w nowej postaci” (przepuszczone przez nowe tworzywo literackie i przez nową świadomość twórcy na innym etapie historycznym). Na zagadnienie to zwróciła uwagę Stefania Skwarczyńska w swym studium o Fauście.

Bibliografia: S. Skwarczyńska, *Współczesne opracowanie tematu Fausta*, [w:] *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953. — W. Jewsiewicki, *Materiały do dziejów filmu w Polsce*, t. II. — R. Marill Albérès, *Bilans literatury XX wieku*, Warszawa 1956 (rozdz.: „Literatura a film”). — J. Toeplitz

Historia sztuki filmowej, Warszawa 1956, t. II. — R. Manvell, *Film*, Warszawa 1960 (rozdz.: „Wpływ filmu na współczesne społeczeństwo”).

Barbara Mruklik

REPORTAŻ FILMOWY: (ang. *information film*, fr. *reportage filmé*) jest filmową relacją autentycznych wydarzeń, wzbogaconą komentarzem. Odpowiednią metodą twórczą dla tego rodzaju filmowego jest opis tych właśnie wydarzeń, zjawisk czy procesów, możliwie obiektywny i zgodny z rzeczywistością. Tematyka reportażu bywa bardzo dowolna; sięgać może ona od zagadnień produkcyjnych, poprzez informacje o pracy poszczególnych grup zawodowych — rybaków, górników, stolarzy, do zagadnień krajoznawczych i folklorystycznych.

Reportaż filmowy jest jednym z najpopularniejszych gatunków filmu dokumentalnego. Zazębia się on z innymi gatunkami tego rodzaju — przede wszystkim z aktualnościami filmowymi i z felietonem oraz z filmem o sztuce. Zachowując zasadę autentyczności miejsca, akcji i bohatera, reportaż dopuszcza metodę inscenizacji wydarzeń w dokładnie takiej samej formie, w jakiej zachodziły rzeczywiście. Fakt inscenizacji może zachodzić w przypadku realizacji reportażu z życia pewnych określonych grup społecznych lub zawodowych, inscenizacji w znaczeniu powtórzenia wypadków, które rzeczywiście miały miejsce. Charakterystyczne dla reportażu filmowego jest niedopowiadanie tezy lub wniosku do końca. Istotnym elementem reportażu filmowego jest komentarz. Komentarz w reportażu służy nie tylko informacji, ale także wytworzeniu stosunku emocjonalnego między widzami a bohaterami reportażu. Sposób użycia komentarza pozwala na wyodrębnienie w ramach rodzaju dodatkowych odmian reportażu — a więc reportażu impresyjnego (zbliżonego do felietonu) czy reportażu informacyjnego.

Reportaż filmowy jest najstarszym historycznie gatunkiem filmowym. Pierwsze krótkie filmy, które powstawały w wyniku dokonania wynalazku kinematografu, były reportażami z ulic wielkomiejskich, dworców kolejowych (*Przyjazd pociągu na stację w La Ciotat*

braci Lumière) lub miejscowości nadmorskich. Dłuższa przerwa w rozwoju tego gatunku filmowego trwała aż do lat dwudziestych XX wieku, kiedy pojawia się niemy reportaż o charakterze impresji lub przekroju (*Strefa* G. Lacomba). Prawdziwy rozkwit reportażu przynosi rozwój brytyjskiego filmu dokumentalnego (*Drifters* J. Griersona, *Night Mail* B. Wrighta i H. Watta). Są to nie tylko praktyczne zastosowania filmu dla celów informacyjnych i kształtowania opinii publicznej, ale także pierwsze poważne prace teoretyczne, zawierające wskazówki istotne także dla współczesnej kinematografii dokumentarnej.

Bogata jest reportażowa twórczość okresu wojennego niemal wszystkich państw biorących udział w wojnie. Charakterystycznym dla tej grupy reportażu jest ich ściśle powiązanie z innym gatunkiem filmu dokumentalnego, a mianowicie z plakatem filmowym. Tę symbiotyczną formę zawdzięcza reportaż komentarzowi o tendencyjnym charakterze, apelującym silnie do psychiki odbiorcy.

Interesująco rozwija się reportaż filmowy we współczesnej Polsce. Z ciekawszych pozycji należy wymienić *Powódź* J. Bossaka, *Wesola II* W. Lesiewicza, *Gdzie diabeł mówi dobranoc* W. Ślesickiego, *Typy na dziś* J. Hoffmana i E. Skórzewskiego.

Bibliografia: R. Manvell, *Film*, London 1946. — R. Léprohon, *Film exotique*, Paris 1946. — P. Rotha, *Documentary Film*, London 1947. — K. Reisz, *Montaż filmowy*, Warszawa 1956. — J. Bossak, *Sprawy filmu dokumentalnego*, „Kwartalnik Filmowy”, 1956, nr 1. — B. Michałek, *Sztuka faktów*, Warszawa 1958.

Ewa Nagurska

SCENARIUSZ FILMOWY: (ang. *treatment* lub *scenario*, fr. *scenario*, wł. *scenario*). Scenariusz stanowi literacką fazę realizacji dzieła filmowego, które charakteryzuje się tzw. dwustopniową strukturą. Scenariusz „zawiera wszystkie elementy treściowo-ideologiczne w układzie dramaturgicznym [...] i obejmuje prawie wszystkie filmowe układy formalne w postaci słownej” (B. W. Lewicki). Główne funkcje scenariusza sprowadzają się do ustalenia węzłowych punktów akcji, ogólnego zarysu

postaci i scenerii, podstawowego materiału plastycznego i surowej formy dialogów. Scenariusz stoi na pograniczu epiki i dramatu i posługuje się formami podawczymi obu tych rodzajów. W stosunku do ostatecznego kształtu dzieła filmowego scenariusz nie odgrywa decydującej ani determinującej roli. Jest tylko swego rodzaju szkicem, sugestią, propozycją, którą reżyser może odrzucić, przekształcić, rozszerzyć, i to zarówno w fazie scenopisu, zdjęć, jak i montażu. Scenariusz nie jest więc, w przeciwieństwie do dramatu literackiego, skończonym dziełem artystycznym, nie jest też odrębnym gatunkiem literackim. Z punktu widzenia estetyki nie można mówić o dwóch odrębnych fazach realizacji filmu: twórczej (literackiej) i inscenizacyjno-montażowej. „Film posiada jeden tylko etap twórczy, w którym dominuje specyficzny język filmowy” (Chiariński). Tylko skończony, zmontowany film jest pełnym dziełem sztuki, wytworem złożonego, ale jednego i jednolitego aktu tworzenia. W tym sensie wszystkie fazy realizacyjne mają jedynie charakter praktyczny. Kryterium wartości scenariusza jest stopień jego przydatności dla reżysera filmu. Służebna rola scenariusza określa nawet zakres jego środków stylistyczno-narracyjnych i językowych. „Scenariusz może równie dobrze posiadać, jak i nie posiadać zalet literackich. Dla reżysera nie ma to najmniejszego znaczenia, aczkolwiek szczęśliwa forma słowna może podsunąć mu interesujące sugestie wizualno-rytmiczne” (Chiariński). Trudno więc nazwać scenariusz odrębnym gatunkiem literackim, skoro jego treść i forma są całkowicie określone możliwościami i ograniczeniami sztuki filmowej. Samo jego istnienie wynika również ze specyficznych znamion tej sztuki (sztuka kolektywna, ograniczona wymogami przemysłu, specyficzne metody realizacji).

Sam scenariusz, jego znaczenie i poglądy na jego rolę kształtowały się rozmaicie w różnych krajach i w różnych fazach rozwoju kinematografii w zależności od indywidualności samych scenarzystów, panujących kierunków artystycznych, a nawet obyczajów. W początkowej fazie rozwoju kinematografii, za czasów braci Lumière i Meliesa, scenariusz nie istniał lub co najwyżej ograniczał się do paru

uwag na kartce papieru, uwag dotyczących treści filmu. Znaczenie zyskał sobie scenariusz dopiero w okresie tzw. *film d'Art*, gdy próbowano „uszlachetnić” sztukę filmową przez zbliżenie jej do teatru i literatury. Scenariusze przypominały wówczas dramaty teatralne, a do współpracy nad nimi zaproszono tej miary pisarzy, co Lavedan, Pirandello i D'Annunzio. W okresie pierwszej wojny światowej w Ameryce zaczęła się formować kadra zawodowych scenarzystów, którzy doszli w swym rzemiośle do dużej rutyny, operując jednak ograniczonym zasobem „kasowych” schematów. Ten stan rzeczy utrzymał się w Ameryce właściwie do dzisiejszego dnia. Awangarda filmowa lat dwudziestych odrzuciła scenariusz jako próbę przemycenia literatury do filmu. Dwie przeciwstawne tendencje, które i dziś dominują w teorii i praktyce filmowej, znalazły najdobitniejszy swój wyraz w postawach dwóch najwybitniejszych reżyserów radzieckich: Eisensteina i Pudowkina. Eisenstein uważał scenariusz za „stadium kształtowania się materiału filmowego, przejście od wyboru tematu przez artystę do jego realizacji wizualnej. Scenariusz jest stenogramem wzruszenia, które będzie się wyrażało w serii kolejnych wizji plastycznych, chociaż w nim samym nic nie warunkuje w sposób konieczny realizacji wizualnej”. Luźna forma noweli filmowej miała, zdaniem Eisensteina, najlepiej odpowiadać założeniom owego „stenogramu emocjonalnego”. Pudowkin był natomiast zwolennikiem dokładnego i szczegółowego scenariusza, tzw. żelaznego scenariusza, który miał z góry określać wszystkie rozwiązania treściowe i formalne dzieła filmowego. Z biegiem czasu doprowadzono też Pudowkina do skrajnych konsekwencji i zaczął w ZSRR głosić teorię prymatu scenariusza w sztuce filmowej, teorię scenariusza jako odrębnego gatunku literackiego. W związku z tym wydawano nawet scenariusze w formie książkowej. Wartość scenariusza stała się wówczas miarą wartości dzieła filmowego.

Wprowadzenie dźwięku na nowo podporządkowało film literaturze i przywróciło honorowe miejsce scenariuszowi, nie tylko z racji estetycznych, ale i ekonomicznych. Francuska szkoła filmowa lat trzydziestych wiele swych osiągnięć artystycznych zawdzięczała świetnym

scenarzystom (Spaak, Prevert, Jeanson, Bost i Aurenche). Niektórzy twórcy (Clair, Duvivier i Chaplin) sami pisali scenariusze do własnych filmów. Po roku 1945, tym razem we Włoszech, wydano znów wojnę scenariuszowi w jego schematycznej, zaczerpniętej z teatralnych konwencji postaci. Jeden z najwybitniejszych scenarzystów świata C. Zavattini, teoretyk neorealizmu, uważał, iż jedyną domeną i źródłem twórczej inspiracji filmu winna stać się surowa nie zainscenizowana rzeczywistość. Wybitni reżyserzy włoscy, Visconti, Rossellini, najbardziej interesujące swe dzieła (*Ziemia drży*, *Paisa*) improwizowali w trakcie realizacji, nie przywiązując najmniejszej wagi do scenariusza. Dzieła neorealistów odznaczały się często luźną budową dramaturgiczną. Uzasadnienie teoretyczne i estetyczne poetyki scenariusza neorealistycznego sformułował Kracauer w swej teorii dramaturgii wątków otwartych i tzw. przesączalnych epizodów, pozwalającej odrzucić aprioryczne schematy dramaturgiczne i wniknąć w sam miąższ rzeczywistości.

Tak zwana polska szkoła filmowa zawdzięcza wiele scenarzystom, z których najciekawszą pozycję reprezentuje niewątpliwie J. Stawiński, współtwórca m. in. *Kanału* i *Zezowatego szczęścia*.

Bibliografia: U. Barbaro, *Soggetto e sceneggiatura*, Roma 1935. — Aristarco, *Storia delle teorie del film*, Torino 1951. — *Zagadnienia estetyki filmowej*, Warszawa 1955. — B. Balazs, *Wybór pism*, Warszawa 1956.

Marta Kornatowska

SKŁADANKA FILMOWA: (także film składankowy lub nowelistyczny) jest zestawem dwu lub kilku krótkich utworów fabularnych (nowel filmowych), zrealizowanych lub dobranych przez twórcę według z góry przyjętych założeń artystycznych i połączonych w jedną całość. W odróżnieniu od literackich zbiorów nowel, które są zamierzonym przez autora lub wydawcę luźnym zestawem utworów, połączonych najczęściej tylko chronologią ich powstania, ekranowy zbiór nowel jest dramaturgicznie spójnym cyklem z ramą jako zewnętrznym elementem łączącym.

Okres filmu niemego nie tworzy formy składanki nowelistycznej, gdyż naturalną tendencją rozwojową wczesnego filmu było dążenie do osiągnięcia pełnego metrażu. Ciekawą próbą wczesnego filmu złożonego z epizodów zrealizowanych według określonej koncepcji artystycznej jest *Nietolerancja* Griffitha (1915). Film składa się z czterech epizodów: 1. Upadek Babilonu, 2. Męka Chrystusa, 3. Noc św. Bartłomieja, 4. Matka i prawo. W wersji oryginalnej poszczególne nowele spletały się ze sobą, zachowując jednak odrębność fabularną. Ramą filmu był obraz kobiety z kołyską, który wraz z wierszem W. Whitmana („Wiecznie kołysze się kołyska [łącznik] dnia dzisiejszego i jutra”) wyrażał wspólną ideę filmu. Podobny w założeniu był scenariusz filmu Eisensteina *Que viva Mexico* (1931): prolog, cztery nowele o odrębnej tematyce i epilog; ramą — idea wiecznie odradzającego się cyklu życia i śmierci. Próby te są jednak odosobnione i płyną raczej z chęci ukazania rzeczywistości w jak najszerszym i jak najbogatszym przekroju niż z celowego dążenia do nowelistycznej zwięzłości.

Rozkwit tej formy ekranowej twórczości przypada na lata dźwięku i jest uwarunkowany zarówno względami artystycznymi (doskonalenie warsztatu, rozwój środków wyrazowych, chęć zmiany tradycyjnej dramaturgii), jak i socjologicznymi (konieczność ciągłego zaskakiwania widza nowymi formami, a także chęć wprowadzenia do jednego filmu większej ilości gwiazd i zaprezentowania różnych talentów reżyserskich). Warunki te spełnia złożony z 8 nowel film pt. *Gdybym miał milion* z 1932 r., będący popisem 7 reżyserów. W latach trzydziestych kształtują się też zasadnicze typy dramaturgiczne ekranowego zbioru nowel. Twórcą składanek o wyjątkowo kunsztownej kompozycji staje się J. Duvivier. *Jej pierwszy bal* (1937) jest kompozycją kilku nowel objętych wspólną nowelą-ramą, nosicielką nadrzędnej dramaturgii, która jest sumą i wynikiem dramaturgii nowel wewnętrznych. Na zasadzie noweli-ramy skomponowane są *Spotkania* L. L. L. (1955): dodatkowym czynnikiem kompozycyjnym jest postać głównej bohaterki. Zwartą budowę posiada *Historia jednego fraka* (1942); poszczególne człony skupiają

się tu wokół jednego bohatera, tematu i problemu, degradacji fraka. Nasuwa się tu skojarzenie z podobnie skomponowanym literackim cyklem nowel Erenburga *Trzyście fajeł*.

Przykładem jeszcze bardziej kunsztownej i zwartej kompozycji jest film *U progu tajemnicy* (reż. A. Cavalcanti i in., 1945): nowelą ramową jest sen głównego bohatera; występujące w niej osoby są bohaterami kolejnych opowiadań, które równocześnie stają się punktami kulminacyjnymi dramatycznego konfliktu narastającego w noweli ramowej.

Współczesna składanka idzie jednak raczej w kierunku prostszej, bardziej luźnej kompozycji. Najbardziej prymitywną formą jest kompozycja ramy pierścieniowej (prolog i epilog łączy składankę w jedną całość; przykładem tego jest np. polski film *Trzy starty* — reż. E. C. Petelscy i S. Lenartowicz, 1955). Bardzo częstym typem luźnej kompozycji jest powiązanie nowel wspólną ideą — myślą przewodnią, np. w filmie *Paisa* Roselliniego (1946); w filmie *Elżbieta — Joanna — Lizys-trata* (reż. Pagliero, Delanney i Ch. Jagna, 1953) łącznikiem jest protest przeciw wojnie, w *Eroice* Munka demaskowanie mitu fałszywego bohaterstwa itp.

Wyjątkowo czystą formą składanki są jedynie filmy tego typu: *Quartet* (1950) i *Trio* (1951), będące ekranizacją nowel S. Maughama: rolę łącznika bierze tu na siebie sam autor, który pojawia się na wstępie i między nowelkami, przedstawiając swe utwory w nowej ekranowej formie publiczności. Film staje się przez to pozbawioną zwykłej anonimowości formą wypowiedzi autora żywego. W wypadku adaptacji nowel pisarza już nieżyjącego stosuje się często formę składanki bez elementu łączącego: wtedy wspólny mianownik określony jest tytułem (np. *Trzy kobiety — trzy dusze* wg Maupassanta, reż. A. Michel, 1952).

Na pograniczu właściwego filmowego cyklu nowel stoją filmy zbudowane z epizodów połączonych wspólną ramą, np. *Parada namiętności* (1948) lub *Rzym, godzina II* (de Santis, 1952). Wymienione przykłady połączeń nie wyczerpują bardzo licznych możliwości kompozycyjnych składanki.

Założenia dramaturgiczne składanki jako całości mogą być oparte na rozwoju

linii losu bohatera (*Jej pierwszy bal*), realnym biegu historycznych wydarzeń (*Paisa*) lub koncepcji ideowej utworu (*Cień Kawalerowicza*, 1956). W większości składanek rządzią prawa dramaturgii swoiście filmowe; opierają się one na elemencie kontrapunktu, zderzenia, zaskoczenia przez zestawienie utworów o różnym klimacie, stylu, tempie, nastroju. Osobnym zagadnieniem jest dramaturgia poszczególnych nowel składanki. Nowela filmowa przejęła prawa konstrukcji z noweli literackiej: cechuje ją zwięzłość, koncentracja fabuły wokół jednego wątku lub nawet zdarzenia z wyrażeniem zarysowaną kulminacją, co decyduje o małej pojemności czasowej i przestrzennej noweli, jednoznacznej i zdecydowanej charakterystyce bohatera, ostrym oświetleniu konfliktów, wyraźnym ustawieniu problemów. Nowela skupiona jest wokół punktu ogniskowego, którego rozwiązanie daje niezbędną pointę, często wieloznaczną, wywołującą intelektualną aktywność widza. Zbiór nowel jest formą ciekawą formalnie i bogatą treściowo, rozszerza bowiem pole widzenia rzeczywistości.

Bibliografia: P. Merker, W. Stammler, *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin 1925—1929, hasła *Novelle*, *Rahmenerzählung*. — M. R. Mayenowa, *Poetyka opisowa*, Warszawa 1949. — G. Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, Paris 1949. — G. Lukacs, *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1953. — B. W. Lewicki, *Zbiór nowel na ekranie*, „Film”, 1955, nr 50. — J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. I—III, Warszawa 1955—1959. — H. Opoczyńska, *Nowela filmowa*, „Kwartalnik Filmowy”, 1957, nr 2.

Barbara Mruklik

WESTERN, też film cowbojski (ang. *western picture*, *horse opera*, franc. *film de cowboy*, *western*, niem. *Wildwestfilm*, wł. *cappellone*). Nazwa stworzona wraz z gatunkiem w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej. Określa jeden z najpopularniejszych i najwcześniejszych powstałych gatunków filmu fabularnego o wyraźnie skryształizowanej poetyce ludowej eposu. Dzięki swemu romantyzmowi i apologii dzielności jest on szczególnie ulubionym ga-

tunkiem całej męskiej młodzieży świata, budząc duże zainteresowanie psychologów.

Poetykę westernu cechuje:

1. historyczny czas i miejsce akcji: burzliwy i bohaterski okres kolonizacji i stabilizacji zachodnich stanów Ameryki Północnej;

2. schemat fabularny o silnie zarysowanym konflikcie dramatycznym: zwycięska walka sił reprezentujących „dobro” z siłami reprezentującymi „zło”, wzbogacona najczęściej schematycznym wątkiem miłosnym;

3. zmitologizowana postać głównego bohatera (cowboy, traper, szeryf), wyposażona w niezmiennie szlachetne cechy charakteru: prawość, odwagę, przedsiębiorczość oraz imponującą sprawność fizyczną (stały aktor w seriach filmu tworzący typ, np.: W. Hart, Tom Mix, J. Wayne, A. Murphy) oraz mniej lub więcej schematyczne postacie uboczne (dzielna dziewczyna, szeryf strzegący praworządności, Indianie, towarzysze i wrogowie głównego bohatera);

4. stałe elementy sensacyjności akcji: pościgi konne, bójki, strzelanina itp.;

5. plenerowy charakter filmu, eksponujący walory surowej przyrody „Dzikiego Zachodu” — tła akcji.

Gatunek rozwija się nieprzerwanie od początków istnienia filmu i walczy przyczynia się do komercyjnego i artystycznego rozwoju filmu amerykańskiego.

Za prekursora gatunku uchodzi E. S. Porter (*Napad na ekspres*, 1903), twórca filmu sensacyjnego.

Pierwotną formę gatunku — film cowbojski — wprowadza G. Anderson, aktor, jeździec i reżyser w jednej osobie, który tworzy pierwszą postać legendarnego cowboya, słynnego Brancha Billa (lata 1907–1914). Film cowbojski ma w swej budowie i stylu cechy widowiska ludowego, uznawany jest też powszechnie za swoistą amerykańską wersję komedii *dell'arte*.

Typową formę westernu ukształtował T. H. Ince, organizator i reżyser-producent, tworzący podstawy standaryzacji i mechanizacji amerykańskiej produkcji filmowej. Jest on autorem stu kilkudziesięciu westernów zrealizowanych w wytwórni Bison 101 (lata 1911–1915), opiewających przygody Rio Jima w zna-

komitej kreacji W. Harta (L. Delluc widzi w kreacjach W. Harta pierwszą postać filmową, pierwszy typ stworzony przez ekran). Western Ince'a jest doskonałą postacią filmu cowbojskiego głównie dzięki artystycznym walorom odtwarzanego środowiska (m. in.: *Poprzez równiny* — *Across the Plains*, 1911; *Dezert* — *The Deserter*, 1912; *O wolność Kuby* — *For Freedom of Cuba*, 1912).

W dalszym swym rozwoju western przybiera postać standartowego komercyjnego widowiska. Proces standaryzacji, a nawet degeneracji komercyjnego typu westernu nie powoduje jednak zwyrodnienia gatunku. Obok masowej produkcji westernów mało wartościowych toczy się nurt ambitnej twórczości gatunku, reprezentowany przez wybitnych reżyserów (np. *Żelazny rumak* — *The Iron Horse*, J. Ford, 1924; *Cimarron*, W. Ruggles, 1931; *Czarny legion* — *The Texas Rangers*, K. Vidor, 1935; *Zwykły człowiek* — *The Plainsman*, C. B. de Mille, 1936). Nurt ten doprowadza western do klasycznej formy i roli epopei amerykańskiej, co wiąże się według A. Bazina z rozwojem świadomości narodowej w Ameryce epoki rooseveltońskiej (*Dylizans* — *Stage-Coach*, J. Ford, 1939).

Dalszy rozwój w latach powojennych bogaci western w elementy społeczno-historyczne, co pozwala teoretykom wyróżniać tzw. western społeczny, nadwestern według określenia A. Bazina (*The Ox-Bow Incident*, W. Wellman, 1943; *Miasto bezprawia* — *My Darling Clementine*, J. Ford, 1946; *Shane*, G. Stevens, 1952; *W samo południe* — *High Noon*, F. Zinneman, 1952).

Za klasyka gatunku przyjmuje się uważać wybitnego twórcę amerykańskiego — J. Forda.

Żywotnemu rozwojowi westernu szczególnie sprzyja rozwój techniki filmowej. Wynalazek dźwięku wzbogaca jego formę o ekspresję efektów dźwiękowych (huk wystrzałów, świst lasa, galop koni itp.). Również barwa i ekran panoramiczny działają jak bodziec na doskonalenie się jego środków wyrazu (malowniczość i poezja otwartych przestrzeni, będących tłem akcji).

Liczne opracowania teoretyczne westernu proponują dokładną periodyzację jego rozwoju (A. Bazin, J. R. Riepeyout, A. Vallet i inni).

Przyjmuje się też odróżniać dwie odmiany gatunku:

1. z przewagą cech epicko-historycznych, tzw. western szlachetny klasy A, niem. *Edelwester*;

2. z przewagą cech filmu sensacyjnego, dla którego anegdota jest tylko pretekstem do ukazania przygody; western klasy B, też ang. *horse opera*.

Dodatkową odmianę westernu stanowią liczne parodie jego komercyjnej i konwencjonalnej postaci (np. *Idź na Zachód — Go West*, bracia Marx, 1940; *Pieśń prerii*, J. Trnka, 1949).

Narodową, australijską odmianę westernu tworzą filmy poświęcone historii Australii, zapoczątkowane po wojnie filmem H. Watta *The Overlanders* (np. *Capitain Hornblower*, C. Holmes).

Ciesząca się uznaniem publiczności poetyka westernu amerykańskiego bywa również świadomie naśladowana w różnych odmianach

filmu przygodnego różnych krajów. Typowym przykładem takiego naśladownictwa jest polski film, którego pełna przygód akcja toczy się na nie zagospodarowanych terenach Bieszczad: *Rancho Texas*, W. Berestowski, 1959.

Bibliografia: L. Jacobs, *The Rise of the American Film*, N. York 1939. — A. Chiatone, *Il film western*, Milano 1949. — J. R. Riepeyvout, *Le Western ou le cinéma américain par excellence*, Paris 1952. — J. Mitry, *John Ford*, Paris 1954. — J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. I—III, Warszawa 1955—1959. — A. Bazin, *Évolution de western*, „Cahiers du Cinéma”, 1955, nr 54. — F. Stückrath, G. Schottmeyer, *Psychologie des Filmlebens in Kindheit und Jugend*, 1955. — F. Fenin, *Stary i nowy western*, „Film na Świecie”, 1957, nr 2. — S. Grzelecki, *3000 m sensacji*, Warszawa 1957. — A. Vallet, *Les genres du cinéma*, Paris 1958.

Pola Wert