

polifoniczny" w tradycji literackiej, Woźny próbuje – notabene z sukcesem – uwiełogłosić, spolifonizować prawosławny archetekszt, co implikuje z kolei nie tylko możliwość odsunięcia „pokusy «szufladkowania»" Bachtinowskiej myśli, ale daje również objaśnienia pewnej właściwości dzieła uczonego: „łatwość, z jaką poddaje się przeciwnym interpretacjom” (s. 151). Warto na koniec dostrzec i to, że autorowi *Bachtina* towarzyszy jednak także inne przeświadczenie, „przeświadczenie głębokie” jak się wydaje: „uchylamy wizerunek, który wielu badaczy akceptuje, najczęściej jako nieodzowny: oswojenie interpretowanego tekstu wobec historyczności własnej” (s. 151). Woźny rozumie bowiem znakomicie, że „ten, dla którego tylko teraźniejszość jest wszystkim, co obecnie istnieje, nic nie wie o czasie, w którym żyje”, ani też o dziele, które bada i opisuje – dodajmy.

Katarzyna Kasztenna

BOLESŁAW W. LEWICKI:

O FILMIE. WYBÓR PISM

Wybór, wstęp i redakcja E. Nurczyńska-Fidelska i B. Stolarska

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Łódź 1995, s. 388

Teksty żyją dłużej niż ludzie. Czasem mają więcej niż jedno życie. Wydany tom pism Bolesława W. Lewickiego jest taką próbą ożywienia, czyli wprowadzenia raz jeszcze do obiegu czytelniczego jego ważniejszych rozpraw filmoznawczych. Jest to zasługą redaktorów tego wydawniczego przedsięwzięcia E. Nurczyńskiej-Fidelskiej i B. Stolarskiej. Oniś należeli do najbliższych współpracowników Lewickiego. Razem z nim dzieliły trud edukowania młodych adeptów studiów filmoznawczych w Uniwersytecie

Łódzkim. Przez wiele lat były jego partnerami w badaniach nad filmem. Okoliczności te są gwarancją, że dokonany wybór charakteryzuje się sumiennością i że zgromadzonym tekstom sam autor skłonny byłby – gdyby był w stanie – udzielić swego imprimatur.

Pod względem gatunkowym wszelakiego rodzaju pisma wybrane tworzą całość, której prawa autorskie ani przez moment nie są kwestionowane. Niemniej z drugiej strony uosabiają tzw. dobra intelektualne, których kształt i forma są wartościami dodatkowymi albo raczej naddanymi, w końcu pozostającymi w gestii wyłącznie edytora czy redaktora. To sprawia, że obecność mediatora, w tym przypadku mediatorów, pośredniczących w kontakcie odbiorcy z tekstem „wybranych” nigdy nie jest obecnością „bezglówną”, całkowicie obojętną dla obrazu autora w ten tekst wpisanego.

Każdy wybór jest gwałtem – bo ustanawia nowy porządek sprzeniewierzając się, zawsze w jakiejś mierze, porządkowi naturalnemu ustanowionemu przez jednostkowy proces historyczny wynikający z biografii autora. Jaki wizerunek Bolesława W. Lewickiego wpisany został w książkę, o której tu mowa? Innymi słowy jaki jego obraz z tej książki na nas spoziera?

Tom otwiera szkic E. Nurczyńskiej-Fidelskiej omawiający biografię Lewickiego. Prezentuje w panoramicznym ujęciu jego losy jako człowieka, krytyka, badacza filmu oraz niezwykle, układające się w takt burzliwej historii najnowszej, która Lewickiego niosła na swych skrzydłach wplatając również w wydarzenia dramatyczne. Nurczyńska-Fidelska relacjonuje je w porządku diachronicznym, poczynając od lat młodości spędzonych we Lwowie. Przypomina trudny okres pobytu Lewickiego w obozach koncentracyjnych, jego powrót do kraju w roku 1947 i to paradoksalne spotkanie oko w oko z własnym nekrologiem zamieszczonym w książce „Straty kultury polskiej”,

informującym o jego śmierci w Oświęcimiu. Autorka na dzieje życia Lewickiego – które śledzi i opisuje aż do samego końca, tzn. roku 1981 – nakłada jego twórczość naukowo-badawczą.

Trudno było jednak utrzymać konsekwentnie perspektywę historyczną. W dalszej części szkicu Nurczyńska-Fidelska świadomie ją zaktóca, żeby pokazać – wspierając się autobiograficznym komentarzem samego Lewickiego – że pewne jego działania i zainteresowania nie miały charakteru incydentalnego. Lewicki przez całe swe życie zabiegał usilnie o upowszechnienie filmu (szczególnie tzw. filmu artystycznego) i kultury filmowej, promował obecność filmu w szkole i uniwersytecie. Trafna jest uwaga, że wszystkie funkcje organizacyjno-administracyjne, jakie niejako po drodze stawały się jego udziałem, traktował w kategoriach społecznej służby i zwyczajnej powinności.

Plon kilkudziesięciu lat pracy naukowo-badawczej Lewickiego Nurczyńska-Fidelska omawia szeroko i wnikliwie, w niektórych przypadkach ujawnia wprost metodologiczny rodowód jego koncepcji i poglądów. Wydaje się jednak, że jej szkic z założenia miał dokonać nie tyle analizy myśli teoretycznej Lewickiego w płaszczyźnie synchronicznej, co potwierdzić wielowątkowość i rozległy charakter jego refleksji nad filmem. Dla Nurczyńskiej-Fidelskiej Lewicki w pierwszym rzędzie był nie tyle przykładem zrygoryzowanego pod względem metodologicznym, czyli świadomego ograniczeń stosowanej metody badacza kina, który zamyka się w czterech ścianach swego gabinetu albo sadza się samotnie przed ekranem, ile entuzjastą, który z duszą pioniera toczył boje o społeczny status filmu jako sztuki i filmoznawstwa jako dyscypliny naukowej. Dlatego obraz Lewickiego kreślony piórem Nurczyńskiej-Fidelskiej jest w pewnym sensie wielowymiarowy: rysunek jego jako krytyka nakłada się tu na rysu-

nek badacza, nauczyciela i publicysty. Wszystkie ściśle do siebie przylegają, ale żaden w stopniu wyczerpującym nie opisuje znaczonej przez siebie postaci, a z drugiej strony żadnego osobno zdjąć nie można pod groźbą naruszenia całości.

Prezentowane w dalszej części tomu prace Lewickiego z okresu 1935–1981 ten efekt multiplikacji poświadczają. Każda z nich została przez redaktorów zakwalifikowana do jednego z sześciu działów: dział I zatytułowany jest *O film na uniwersytecie*, II – *W kręgu teorii filmu*, III – *Z zagadnień historii filmu*, IV – *Analityka filmowa*, V – *Film oświatowy* i VI – *Kultura filmowa – edukacja filmowa*. Osobiście skłonny byłbym studia poświęcone analityce filmowej, podobnie jak artykuł *Film naukowy jako przekaz informacyjny* zaliczyć do prac o charakterze teoretyczno-filmowym, lecz domyślam się, że nie o czystość kryteriów tu chodziło przede wszystkim. Konstruując tak szeroki front naukowych zainteresowań Lewickiego – nawet kosztem poprawności logicznej prezentowanego podziału – redaktorzy mogli zaakcentować totalny charakter jego badawczych dociekań.

Zadajmy sobie pytanie: czym dla współczesnego czytelnika są niegdyśjsze teksty Lewickiego? Na pewno są śladem dawnych, jak się rzekło, bojów o legitymację filmu jako sztuki i filmoznawstwa jako dyscypliny naukowej. Lewicki był urodzonym publicystą. Od najdawniejszych lat program jego działań nastawiony był na przełamywanie inercyjnych zachowań i przyzwyczajęń. Przywiązanie do retoryki awangardowej prowincencji czyniło go szermierzem nowoczesności. Przed wojną orędownik filmowi artystycznemu, po wojnie koordynował działalność kin studyjnych. Jego starania o uniwersytecką togę dla filmu i badań filmowych (por. jego *Dziesiąta muza w todzie. Filmologia w ramach studium uniwersyteckiego*, 1946) podejmowane były nie tyl-

ko, żeby wzbogacić życie umysłowe szerokiej widowni, lecz również żeby przekonać elity intelektualne do nowej sztuki jako prawomocnego przedmiotu badań. Lewicki żywił wiarę, że najlepszym sposobem nobilitacji filmoznawstwa jest jego instytucjonalizacja. Dlatego walczył o przyznanie się do zorganizowania ośrodka badań nad filmem w Uniwersytecie Łódzkim w roku 1959, wówczas pierwszym tego typu w kraju.

Ten etap wieńczył i nie zamykał jego naukowych poszukiwań. Przeciwnie nawet, rzecz można, że nadawał dodatkowy impet. Lewicki poszukiwał dla filmoznawstwa nowej formuły, ale przede wszystkim dążył do nadania nowego kształtu teorii filmu. Wydaje się, że właśnie teoria filmu była dziedziną, gdzie odnosił największe sukcesy naukowe. To teoria filmu zabezpieczała najpełniej jego tożsamość badacza. Sankcjonowanie naukowego charakteru teorii filmu w jego wydaniu odbywało się pod kuratelą literaturoznawstwa, potem lingwistyki, teorii informacji i semiotyki (por. *Gramatyka języka filmowego* 1959; *Problematyka rodzajów i gatunków filmowych*, 1960; *Funkcje informacyjne struktury dzieła filmowego*, 1963; *Etapy naukowej refleksji filmoznawczej*, 1978). Był zawsze otwarty na kolejne metodologiczne ożywienie, co dochodziło z terenów ościennych, pod względem rangi i prestiżu bez cienia wątpliwości, a znajdujących się o miłą rękę, bo też w ramach humanistyki. Jeśli na nich wcześniej dokonywano eksperymentów z nowymi metodami badawczymi, to Lewicki był jednym z pierwszych, co gotowi byli je anektować i stosować do badań nad filmem. W tym sensie kategorie gramatyki i języka filmu, albo struktury informacyjnej i estetycznej dzieła filmowego nabierały u Lewickiego dodatkowego znaczenia: uzyskiwały walor „ideologiczny”.

Dzisiaj, kiedy wygasły już emocje i dyskusje nad językową naturą filmu czy

też znakowym jego charakterem, przestały wyznaczać granice między tym, co w filmoznawstwie stare, a co nowe, między tym, co nienaukowe, a co naukowe, myślę, że sposób traktowania przez Lewickiego języka badawczego opisu wywodził się z tradycji nominalistycznej: większą wagę przykładał do słów i terminów niż do przedmiotów przez nie określanych. Zdawał sobie sprawę z faktu operowania w humanistyce wartościami i ocenami doraźnymi i okazjonalnymi. Pewnie dlatego pisał w roku 1963: „Dawna teoria filmu odkrywała film i opisywała go pojęciami krytyka-estety. Dzisiejsza teoria filmu opiera się na instrumencie badań ścisłych i obiektywnie sprawdzalnych” (*Funkcje informacyjne struktury dzieła filmowego*).

Również dzisiaj jest faktem, że ten program nie doczeka się realizacji. Lewickiego „sny o potęgze” teorii filmu przerwała śmierć w roku 1981. Być może uchroniła go ona od przykrych rozczarowań, jakie stały się udziałem wielu badaczy filmu. To pewnie w ich imieniu Gilles Deleuze z nieukrywana goryczą konstatawał: „Teoria filmu nie dotyczy bezpośrednio filmu, lecz poglądów przez film inicjowanych, które same wchodzą w relacje z poglądami, jakie pojawiły się w ramach innych koncepcji, z których zresztą żadnej nie przysługują większe prawa niż pozostałym, tak jak jedna rzecz nie wynosi się ponad inne. Rzeczy, istoty żywe, obrazy, poglądy i wszelkie zdarzenia pojawiają się na poziomie, na którym spotykają się ze sobą różne koncepcje. Teoria filmu nie odnosi się do filmu, lecz do poglądów na temat filmu, które znajdują praktyczne zastosowanie wcale nie w mniejszym stopniu aniżeli sam film” (*Cinema 2: The Time-Image*, trans. by H. Tomlison, R. Galeta, London 1989, s. 280).

Współczesna teoria filmu spotyka się z krytyką m.in. z tej przyczyny, że jak się teraz okazuje, nie była dla niej ratun-

kiem i wzorem ani lingwistyka, ani semiotyka, ani dekonstrukcja, psychoanaliza czy teorie feministyczne (por. D. Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Mass., 1989; N. Carrol, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York 1988; D. N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, Chicago 1988). Kierując się „imperatywem nieustannych podbojów terytorialnych” (wg określenia J. Morrisona, por. jego *Deleuze and film semiotics*, „Semiotica” 88, 1992 no 3-4) doprowadzała do coraz to nowej zmiany warty, ale głównie na poziomie języka. Każda nowa formacja proponowała własną terminologię na prawach dominującego paradygmatu. Wojny, które na terenie teorii filmu się odbywają, bardziej są wojnami na znaki niż znaczenia (por. K. Tomaselli, G. M. Smith, *Sing Wars: The Battlegrounds of Semiotics of Cinema in Anglo-Saxonia*, „Degrés”, hiver 1990 no 64, s. cl-c25). Może dlatego w ostatnich latach w badaniach nad filmem zaczęła wieść prym „rewizjonistyczna” czy „materialistyczna” historia filmu (por. T. Elsaesser, *Film Studies in Search of the Object*, „Film Criticism”, Winter/Spring 1993 no 2-3, s. 43) szukająca oparcia i zakotwiczenia w konkretnych, mierzalnych faktach. Zostawiając na boku refleksję nad filmem traktowanym w kategoriach abstrakcyjnego modelu, wcale mała grupa badaczy „odkryła” dla siebie wdzięczny temat: wczesne kino (m.in. N. Burch, J. Staiger, B. Brewster, T. Gunning).

Może jest tak, jak chce Elsaesser, że to kolejny ruch wahał się niejako przerzucił badawcze zainteresowania na drugą stronę, czyniąc konkretne dzieła filmowe osadzone w ich naturalnym, społecznym środowisku – a oglądane z bezpiecznego dystansu czasowego – obiektem bardziej godnym poznawczych dociekań. Może

jest tak, że ten kryzys jest odpryskiem ogólnego metafizycznego zwątpienia typowego dla końca wieku. W każdym bądź razie Lewicki nie był już świadkiem upadku niedawnych świętości. On pozostał na szczęśliwym etapie pierwszego entuzjazmu, pierwszych fascynacji i wielkich nadziei.

Czytając aktualnie jego dawne studia i rozprawy o filmie, bynajmniej nie obujemy z tekstami na pierwszy rzut oka zmumifikowanymi przez fakt opatrzenia ich w sposób nader widoczny, jak gdyby wypominając im, że należą do przeszłości – datą narodzin. Pozwalają towarzyszyć myśleniu badawczemu, co skierowane jest w przyszłość i znajduje się w nieustannym ruchu. Młodzieńcza stale ciekawość świata wyrażała się u Lewickiego skłonnością do nadstawiania ucha na nowe badawcze propozycje i szła w parze z gotowością wchłaniania ich nawet w jesieni życia.

Bolesław W. Lewicki do końca nie umiał – nie chciał? – zamknąć się w sobie i tkwić uparcie na zdobytych wcześniej pozycjach. Taka otwarta postawa wobec ludzi i świata warta jest drugiego życia.

Jan Rek

ROBERT PICHT (ED.)

L'IDENTITÉ EUROPÉENNE.

ANALYSES AND PROPOSITIONS

POUR LE RENFORCEMENT D'UNE

EUROPE PLURALISTE

Presses Interuniversitaires Européennes,
Bruxelles 1994

Mimo sugestii zawartej w tytule, praca zbiorowa, pod wspólnym tytułem *L'identité Européenne* (tożsamość europejska) nie jest tylko poświęcona „tożsamości europejskiej”, ale jest zbiorem tekstów, które mieszczą się w obszarze