

zultacie powstaje obraz, w którym cząstki wyrazów i rzeczy usamodzielniają się i personifikują. Z kolei z tego budulca słownego tworzy się dziwaczny świat zjawisk, w którym człowiek zatracza poczucie pewności i stałości. Nastąpiło tu zupełne zachwianie równowagi. Rozdział o prozie XX wieku kończy Wolfgang Kayser rozważaniami nad inklinacją do groteski w twórczości Tomasza Manna. Dokonuje przy tym bardzo interesującej analizy stylu narracji *Doktora Faustusa*. Przechodzi z kolei do omówienia liryki współczesnej. Powołuje się na stanowisko Hugona Fridericha (*Die Struktur der modernen Lyrik*) i zgadzając się zasadniczo z jego założeniami, polemizuje z interpretacją surrealistycznej wizji i struktur słownych poszczególnych utworów. „Tylko w szczególnych warunkach staje się poezja groteską mimo całej groteskowej zawartości współczesnej poetyki” (s. 121). Tymi szczególnymi warunkami jest nie tylko pojęcie obrazu i stylu, ale całość poetyckiego wyrazu (*die Sprache insgesamt*). W ostatnim rozdziale pracy usiłuje autor podsumować wyniki dokonanej w toku rozważań analizy i wysnuć wnioski natury ogólnej. Groteskę należy rozpatrywać w trzech aspektach: pod kątem widzenia procesu twórczego, z punktu widzenia samego utworu i jego oddziaływania. Właśnie z oddziaływania dzieła sztuki wynikło w XVIII wieku rozszerzenie i pogłębienie pojęcia groteski jako estetycznej kategorii. Wzajemne ustosunkowanie wyobrażonych przedmiotów, szczególne motywy i formy posiadają groteskowe predyspozycje. Dotyczy to zarówno świata rzeczy, jak i świata zwierząt i ludzi. Świat groteski jest światem wyobcowanym, jest to świat, który nas dezorientuje przez ukształtowanie czegoś „obcego”, jest to również igraszka z czymś absurdalnym i wreszcie jest to usiłowanie poskromienia i przezwyciężenia „demoniczności świata”. W określeniach tych zamyka autor ostatecznie rezultaty swych dociekań. Ale zaopatrzył je również w cenną wskazówkę: groteska jest najbardziej głośnym i podpadającym pod zmysły protestem przeciw racjonalizmowi i wszelkim myślowym systemom. Dlatego absurdem samym w sobie były dążenia surrealistów w kierunku rozwinięcia jakiegoś systemu. System taki istnieć nie może, gdyż

jest sprzeczny z samą istotą zagadnienia.

„Hier sollte nur der Versuch unternommen werden, das Phänomen als solches zu sichtigen und einige an Aussichten reiche Wege zu beschreiten” (s. 140) stwierdza autor na zakończenie. Należy podkreślić, że próba ta (*der Versuch*) przyniosła nader bogate rezultaty i w wielu wypadkach przyczyni się niewątpliwie do rozszerzenia perspektywy i horyzontów w badaniach nad zagadnieniem tak bardzo istotnym dla współczesnej nauki o literaturze, jakim jest problem groteski.

Wanda Lipiec, Łódź

Antoine Vallet avec la collaboration de C. Rambaud et F. Louis, *LES GENRES DU CINÉMA*, Paris 1958, Éditions Lige, s. 115 (Perspectives, nr 461).

Teoria filmu ciągle jeszcze cierpi na niedostatek ogólnych sformułowań genologicznych. Niedostatek ten odbija się niekorzystnie w praktyce badawczej. Nie docenia się pierwszorzędno znaczenia aspektu genologicznego, który jest przecież niezbędnym filtrem badawczym zarówno w badaniach nad pojedynczym dziełem filmowym, jak również w zakresie syntezy estetycznej czy filozoficznej (sytuację wszechstronnie naświetla B. W. Lewicki w art. *Problematyka rodzajów i gatunków w sztuce filmowej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1959, t. II, z. 2 (3)).

Dlatego też warto poświęcić uwagę książce A. Valleta, jakkolwiek ma ona skromne przeznaczenie, bo jest adresowana dla użytku szkół średnich i „amatorów” filmu. Książka ta jest rzadką w piśmiennictwie filmoznawczym próbą pełnej prezentacji rodzajów i gatunków sztuki filmowej i zasad ich klasyfikacji. Charakter książki, która w myśl założeń autora ma dostarczyć czytelnikowi metodycznych wskazówek pomocnych przy ocenie filmów, decyduje o szerokim zakresie jej teoretycznych uogólnień. Uogólnienia te wychodzą częstokroć poza ramy zakreślone tytułem, dając podstawową bazę informacyjną z zakresu teorii i historii filmu i ciekawy materiał dyskusyjny z problematyki genologicznej.

Książka ma następujący układ treści:

I. Wprowadzenie daje kryteria podziału filmu na rodzaje i gatunki oraz omawia praktyczną przydatność tych pojęć w interpretacji dzieła filmowego. Akcentując założenie, że forma podlega jest głębi (treści) dzieła autor wyróżnia 2 podstawowe elementy kryterium podziałowego. Pierwszy z nich to przedmiot przedstawienia dzieła (*objet*): a) świat zewnętrzny, b) wydarzenia i c) świat wewnętrzny. Podział ten wyznacza wg autora trzy wielkie „kategorie” sztuki filmowej: a) film opisowy, b) film opowiadający i c) film psychologiczny. Drugi element kryterium — to sposób widzenia przez twórcę przedmiotu (*vision*); widzenie: realistyczne, tragiczne, komiczne, epiczne i poetyczne. Połączenie obu tych elementów (*objet* i *vision*) pozwala na klasyfikację gatunków.

II. Pierwsza część książki prezentuje w kolejnych rozdziałach 3 podstawowe przedmioty filmu (świat zewnętrzny, wydarzenia i świat wewnętrzny) oraz filmowe sposoby ich przedstawiania, dając popularny wykład poglądów autora na estetykę kina. Wykład ten starannie akcentuje specyfikę sztuki filmowej promując na pierwszy, czysto filmowy rodzaj — film dokumentalny i szczególnie akcentując możliwość kina w przekazywaniu psychologii człowieka (film — „radiografią dusz”).

III. Druga, właściwa część książki w pięciu kolejnych rozdziałach przedstawia gatunki filmowe w ramach 5 różnych, wyodrębnionych przez autora sposobów widzenia przedmiotu. W każdym omówieniu gatunku książka stara się dać ogólne określenie jego poetyki i ukazać rozwój gatunku w aspekcie historycznym. Do filmów, w których dominuje widzenie realistyczne, autor zalicza film biograficzny, historyczny, a przede wszystkim różne gatunki filmu dokumentalnego i różne odmiany filmu o sztuce. W rozdziale o widzeniu tragicznym autor omawia film przygodowy, policyjny i gangsterski oraz film ekspresjonistyczny (widzenie tragiczne wydarzeń), a także gatunki odpowiadające gatunkom teatralnym: tragedię, dramat i melodramat (widzenie tragiczne świata wewnętrznego). Widzenie komediowe wyznacza pozycję: burlesce, farsie, tzw. komedii amerykańskiej i wodewilowi oraz komedii

muzycznej i tzw. komedii angielskiej. Widzenie epickie określa epopeję filmową i *western*. W widzeniu poetyckim autor dostrzega swoiste filmowe widzenie rzeczywistości, jaką film „odkrywa”; omawia tu także film fantastyczny, łączący w sobie rzeczywistość z irrealizmem.

Ostatnią częścią książki jest suplement omawiający problematykę adaptacji dzieł literackich i widowisk teatralnych oraz film animowany (rysunkowy). Daje on jeszcze raz okazję do wejrzenia w poglądy autora na obrazową specyfikę estetyki kina.

Ambitna książka A. Valleta odbija pełny obraz współczesnej genologii filmowej, rzucając światło na wszystkie jej szczegółowe osiągnięcia i trudności w sformułowaniach ogólnych. Słusznie dostrzega ona specyfikę gatunków filmowych w ramach specyfiki estetycznej kina. Prawidłowo, bo strukturalnie, stara się ujmować gatunek, widząc jego związki z odpowiednią konstrukcją dzieła i ze specyficznymi dla gatunku układami formalnymi. Nie pomija też niezbędnego w genologii aspektu rozwojowo-historycznego. Przyjmuje również słuszne w zasadzie kryterium podziałowe w postaci sformułowanej przez Lewickiego apriorycznej postawy twórcy w zakresie świadomości gatunkowej” (*vision*; wg Maczeta „zaostrenie obrazu rzeczywistości”). Trudno jednak w całości zgodzić się z założeniami ogólnymi (właśnie ogólnymi, bo wiele wniosków szczegółowych autora jest trafnych), jakie przyjmuje ona w swojej klasyfikacji gatunków. Założenia te zacierają najważniejszą stałą pozycję konstytutywną rodzaju, jakim jest funkcja społeczna dzieła (por. poglądy S. Skwarczyńskiej). W klasyfikacji Valleta zaciera się dlatego ogólnie przyjęty podział sztuki filmowej na rodzaje odpowiadające podstawowym rodzajom piśmiennictwa: film fabularny, film poetycki, film dokumentalny i film naukowy i nauczający, a co za tym idzie Vallet nie przestrzega ścisłego rozróżnienia pojęć rodzaju, a w jego obrębie gatunku i odmiany. W miejsce tego podziału autor sztucznie wydziela trzy główne kategorie filmu (*objet*): film opisowy opowiadający i psychologiczny, pojęcia zachodzące na siebie i — co zresztą sam zaznacza — współistniejące najczęściej w każdym dziele filmowym. Vallet błędnie



też zestawia na jednej płaszczyźnie konstruktywne kategorie estetyczne (komizm, tragizm) z nadrzędnym pojęciem realizmu. Jest to o tyle jeszcze niekonsekwentne, że w poglądach estetycznych autora odbijają się sformułowania najnowszej estetyki (m. in. Bazin, Kracauer), która specyfikę sztuki filmowej widzi właśnie w realizmie sztuki filmowej (teoria ta ma ściśle powiązania ze współczesną psychologią i socjologią; stąd też m. in. promowanie przez Valleta na pierwszy, czysto filmowy rodzaj — filmu dokumentalnego; stąd nieprecyzyjne wyróżnienie „kina psychologicznego”).

U podstaw niedostatków założeń genologicznych Valleta leży, jak można sądzić, nie doceniana przez niego swoista przy-literackość filmu, zbędna, wielokrotnie przez niego akcentowana, obrona samodzielności estetycznej kina, której fakt przy-literackości bynajmniej nie zagraża. Stąd m. in. jego obawy przed słowem w filmie i akcentowanie ekspresji obrazu, którego prymat w filmie jest przecież oczywisty. Autor nie docenia faktu, że wspólne

są dla filmu i literatury ogólne zasady tworzenia, a co za tym idzie wspólne dla określeń rodzajowych i podobne, jakkolwiek różne, dla określeń gatunkowych założenia genologiczne obu sztuk. Założenia te — jak wiadomo — zostały daleko lepiej wypracowane przez wiedzę o literaturze i wiedza o filmie mogłaby z nich korzystać.

Niedostatki ogólnych sformułowań genologicznych książka Valleta dzieli jednak z całą teorią filmu; trzeba więc docenić ambitny trud autora, który zgrupował i usystematyzował w swej książce ogromny materiał dając możliwie pełną prezentację rodzajów i gatunków sztuki filmowej. Co wymaga poza tym specjalnego podkreślenia, włożył on dużo świadomego starania w pożyteczny cel rozwijania w swoich czytelnikach wrażliwości estetycznej, a — co najważniejsze — rozwijania świadomości gatunkowej, która jest nieodzownym kluczem do poznania, rozumienia i oceny dzieła filmowego.

*Pola Wert, Łódź*