



PEAM

PROGRAM EDUKACJI
AUDIOWIZUALNEJ
I MEDIALNEJ

RÓŻNE OBLICZA EDUKACJI AUDIOWIZUALNEJ

EDUKACJA FILMOWA W POLSCE I ŚWIECIE
ROZWIĄZANIA SYSTEMOWE I STUDIA PRZYPADKÓW

Edukacja filmowa w Polsce i świecie
RÓŻNE OBLICZA EDUKACJI AUDIOWIZUALNEJ



redakcja:
Paweł Jaskulski
Mariusz Koryciński

RÓŻNE OBLICZA EDUKACJI AUDIOWIZUALNEJ
tom online

współfinansowanie publikacji:



POLSKI INSTYTUT SZTUKI FILMOWEJ

wydawca publikacji:



patroni publikacji:



EDUKACJA FILMOWA W POLSCE I ŚWIECIE
konferencja międzynarodowa

partnerzy konferencji:



POLSKI INSTYTUT SZTUKI FILMOWEJ



Creative Europe
Desk Polska



FUNDACJA
EDUKACJI
KULTURALNEJ

sponsor konferencji:



3DMINDFILMS

patroni medialni konferencji:



FUNDACJA
EDUKACJI
KULTURALNEJ



niezależny, multimedialny portal inwestycyjny

Warszawa 2016

Mariusz Koryciński **POPOŁUDNIOWA HERBATKA CZY PODRÓŻ NA KSIĘŻYC?**

W 1895 roku wyruszył pociąg, który po raz pierwszy zatrzymał się na stacji La Ciotat. Później pomknął dalej i nikt ani nic nie potrafi go już zatrzymać. Tym pociągiem jest oczywiście kino.

X muza ma już więc ponad sto dwadzieścia lat. Jeśli spojrzymy na nią z perspektywy jednostki, wyda się rekordzistką. Jeżeli natomiast przyjmujemy perspektywę pokoleń – od wielu wieków znaczących ślady swego życia na ziemi – pozostanie nam obojętne wzruszenie ramionami.

Station to Station

Metrykalne zagadnienia pojawiają się w tym miejscu nie bez powodu. Wciąż przecież wiele osób utrzymuje, że kino przegrywa rywalizację – choćby z literaturą – ponieważ jest od niej młodsze. Odmawia mu się prawa głosu, postrzegając je jako smarkacza bez doświadczenia. Dlaczego jednak czas powstania jakiejś dziedziny sztuki miałby decydować o znaczeniu jej poszczególnych dzieł?

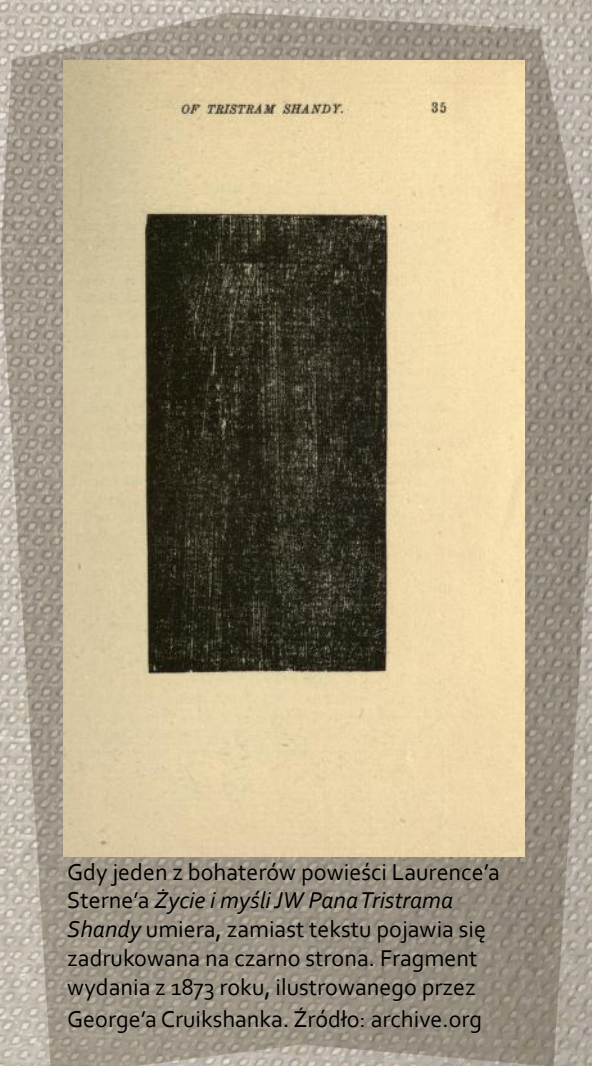
Sięgnijmy po przykład: *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy* to powieść Laurence'a Sterne'a z drugiej połowy XVIII wieku. W myśl powyższych założeń należałoby uznać dowolną książkę z XXI wieku za lepszą od jej poprzedniczki tylko dlatego, że twórca współczesny dysponuje większym doświadczeniem – kumulującym doświadczenia pokoleń pisarzy przed nim działających – niż autor *Podróży sentymentalnej*. Wystarczy jednak przywołać jakąkolwiek pozycję z cyklu Harlequina, aby szybko porzucić ten tok rozumowania.

Odwołanie do jednej z najwybitniejszych angielskich powieści nie jest zresztą przypadkowe. Jej twórca zastosował bowiem rozwiązania eksplorowane później przez postmodernistów. W sztuce nie chodzi o to, czy wybrana dziedzina może poszczycić się długą tradycją. Chodzi m.in.

o jakąś myśl, jakiś koncept. Tak jak w wypadku Sterne'a, który wyprzedził swoje czasy – czerpał z dorobku poprzedników, lecz nie odczuwał wobec nich lęku.

Podobnie jest z kinem. Poziom techniki osiągnięty pod koniec XIX wieku pozwolił na narodziny filmu w formie dziś nam znanej, jednak sama idea kina mogła towarzyszyć ludzkości od wielu pokoleń. Dlatego powstały camera obscura, latarnia magiczna, wreszcie fotografia.

Analizowane osobno, wynalazki te wydają się prymitywne. Ujęte w szerszej perspektywie – okażą się przystankami na drodze wiodącej ku perfekcji wyrazu, propono-



Gdy jeden z bohaterów powieści Laurence'a Sterne'a *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy* umiera, zamiast tekstu pojawia się zadrukowana na czarno strona. Fragment wydania z 1873 roku, ilustrowanego przez George'a Cruikshanka. Źródło: archive.org

wanej przez kino. Metafora, po którą sięgnąłem na początku, nawiązuje rzecz jasna do słynnego filmu Lumière'a. Dziś pociągi wyglądają dużo nowocześniej, ale ich przeznaczenie nie uległo zmianie. Nieco inaczej rzecz ma się z kinem – choć obecnie jest pod wieloma względami doskonalsze niż kiedyś, wciąż stawia się przed nim różne cele.

Kino i uprzedzenie

Zaproponowany przeze mnie eksperyment myślowy z Tristramem i Harlequinem jest jedynie żartobliwą sugestią, jednak prowadzi do ciekawych wniosków. Przede wszystkim może on dać początek naszemu wyswobodzeniu się ze schematyzmu myślowego.

Świadomie używam w tym miejscu określenia „schematyzm”, a nie np. pojęcia przesądów, charakteryzowanych przez Heideggera, czy też przesądów, o których pisał Gadamer. Zależy mi bowiem na wskazaniu takiej grupy opinii, które cechuje upraszczanie istoty kina – stosowanie w jego odbiorze czarno-białego podziału oraz dowodzenie, że filmy mają być wyłącznie takie, a nie inne.

Niektórzy stwierdzą, że piszę o rzeczach oczywistych. Nic bardziej mylnego. Problem w tym, że teoretycznie zdajemy sobie sprawę z niewłaściwości ograniczonego sposobu patrzenia na kino – bądź mamy świadomość, że nie jest to jedyne możliwe podejście. Mimo to w praktyce – gdy dokonujemy oceny filmów – nieświadomie stosujemy schematyzm myślowy.

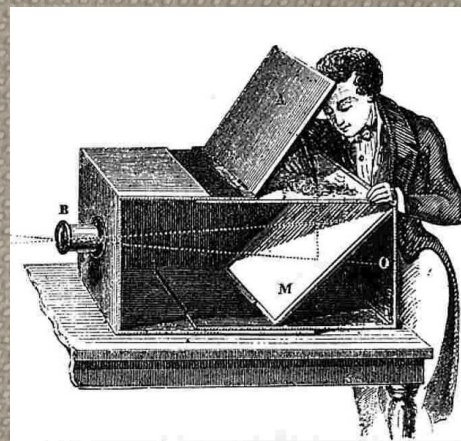
Jakie są tego przyczyny? Jedni – uznając perspektywę kognitywistyczną – powiedzą: „tak pracuje nasz umysł: sięga po wypracowane struktury”. Inni zwrócą uwagę, że kierują nami przyrodzone upodobania, skutkujące np. obiektywizowaniem subiektywizmu. Co nie byłoby niczym złym, gdyby dotyczyło jedynie prywatnych rozmów.

Tymczasem nadużycia pojawiają się w publicznych wypowiedziach wielu osób zajmujących się kinem. Być może wynikają one z intelektualnego lenistwa, z przyjęcia na wiarę mocy autorytetów, z lęku przed środowiskowym odrzuceniem lub z aktualnie panujących mód. Pracując ze studentami, rozmawiając z reżyserami i krytykami – spotkałem się ze wszystkimi przykładami schematyzmu, które przytoczę. Uważam za niedopuszczalne, aby „posługiwały” się nim osoby pretendujące do wygłaszania obiektywnych sądów o kinie.

Jeśli chcemy zbliżyć się do istoty opisywanych przez nas zjawisk, nie możemy powielać cudzych błędów. Musimy także zdać sobie sprawę z własnych ograniczeń, a następnie spróbować się ich wyzbyć. Dopiero wówczas będziemy mogli w pełnoprawny sposób pisać o kulturze, współtworzyć ją, a wreszcie – nauczać o niej.

Kamera przechadzająca się po dziedzińcu

Podstawowy schematyzm myślowy dotyczący kina brzmi: film ma odzwierciedlać rzeczywistość, która nas otacza. Sami zapewne wielokrotnie mówiliście: „niemożliwe,



Pochodząca prawdopodobnie z połowy XIX wieku rycina przedstawia przekrój camery obskury. Źródło: Wikipedia

żeby James Bond skoczył tak daleko”. Z tego przeświadczenia – jakoby kino miało z definicji ukazywać życie lub życiu temu odpowiadać – wyrastają kolejne stereotypy zniewalające widzów, ograniczające ich ruchy i swobodę myślenia. Skąd jednak wzięło się ono na gruncie refleksji o X muzy?

Cofnijmy rozpędzony pociąg do jego pierwszej stacji, a więc do końca XIX wieku.

Oto uważany przez wielu za ojca kina Luis Lumière – choć inni wskazywać będą Thomasa Alwę Edisona, jeszcze inni Kazimierza Prószyńskiego – realizuje krótkie filmy o codziennej tematyce. Ogrodnik podlewa grządki, mężczyźni grają w karty, ojciec karmi dziecko, podczas gdy żona pije herbatę. Niech ten właśnie obraz popijania herbaty – czynności zwykłej, niewyszukanej – posłuży nam za symbol twórczości Lumière’a.

Ale za kamerą staje też Georges Méliès. Początkowo również przedstawia scenki z życia, wkrótce jednak wzbogaca je o dekoracje, aktorów ubiera w bajeczne kostiumy, a sam stosuje triki i każe kolorować taśmę. Zabiera nas nawet w *Podróż na Księżyc*, z której przywozimy jedną z ikonicznych scen X muzy, ukazującą rakietę wbitą w oko księżycy. Niech będzie ona, owa podróż poza ziemską codzienność, symbolem dokonań Mélièsa.



Kamera przechadzająca się po dziedzińcu w *Człowieku z kamerą* (1929) Dzigi Wiertowa. Źródło: archive.org.

Siegfried Kracauer napisze później o dwóch tendencjach: realistycznej, lumièreowskiej z ducha, i mélièsowskiej, a więc z ducha kreatywnej. Podobny podział przed Kracauerem zastosował André Bazin, mówiący o twórcach wierzących w obraz i twórcach wierzących w rzeczywistość. Dla obu podstawowym zadaniem kina było rejestrowanie rzeczywistości, dlatego też bardziej cenili realizm.

Taki sposób myślenia o kinie, raz utrwalony, wpłynął na rzesze intelektualistów. Choć jest on niczym innym, jak tylko echem funkcjonujących już w starożytności kategorii estetycznych.

Niekończący się spór?

Byłżeby zarysowany wyżej spór o kino nierozwiązywalny? Byliby kinofile na całym świecie zmuszeni do wyboru między popołudniową herbatką a podróżą na Księżyc?

Żeby spróbować odpowiedzieć na te pytania, warto zadać inne: czym jest film? Encyklopedyczna definicja podpowiada: to „skończona seria utrwalonych na taśmie obrazów, która w trakcie projekcji daje wrażenie ciągłego ruchu”. Kino okazuje się więc – już na poziomie medium, niezależnego od artysty – przede wszystkim iluzją, złudzeniem ruchu.

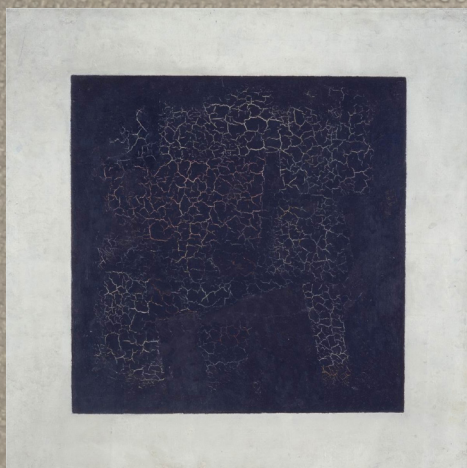
Konsekwencją przyjęcia tezy, że film musi odzwierciedlać życie, jest częsta krytyka produkcji autotematycznych. Tymczasem w większości z nich porządek fikcji w jakiś sposób zestawiono z obiektywną rzeczywistością ekranową, w założeniu naśladowującą

rzeczywistość pozakinową. Tak dzieje się choćby w *Miasteczku Pleasantville* Gary'ego Rossa: współczesne rodzeństwo przenosi się do czarno-białego serialu z lat 50. Nagle idealny, nierzeczywisty świat telewizyjnego tasiemca nabiera kolorów za sprawą postaci, które przedostały się doń z „prawdziwego” życia.

Nie zapominajmy też, że współczesne kino – czy szerzej: popkultura – stały się częścią codzienności swoich odbiorców, ponieważ nie tylko oglądamy filmy i komentujemy je, lecz czasami także naśladujemy fikcyjne postaci. Pragniemy zespolenia ze światem znanym z ekranu. Stąd właśnie bohaterowie *Pulp Fiction* jedzą kolację w barze, w którym obsługują ich sobowtóry znanych gwiazd. Stąd mówi się o kulcie filmów lub zespołów muzycznych, odpowiadającym kultowi zjawisk przynależących do sfery sacrum.

Sztuka karmi się jej odbiorcami, a odbiorcy sztuką. Relacja znana choćby z *Niekończącej się opowieści* Wolfganga Petersena: chłopczyk czytający książkę zapewnia życie jej bohaterom, oni zaś stają się częścią życia chłopca.

Bitwa pod Grunwaldem vs. kwadrat Malewicza



Czarny kwadrat na białym tle (1915)
Kazimierza Malewicza. Artysta namalował jeszcze kilka wersji tego obrazu, m.in. *Biały kwadrat na białym tle*. Źródło: Wikipedia.

Jest rok 1889. W pracowni Edisona konstruktorzy William Dickson i William Heise po raz pierwszy rejestrują ruch. Mija sześć lat. W Paryżu Luis Lumière po raz pierwszy publicznie wyświetla swoje filmy. Drogami, jakimi podążą obie kinematografie, czyli z jednej strony „uprzemysłowione” Hollywood, z drugiej – „niezależne” kino europejskie, podąży także refleksja o nich. Refleksja o „miałkim” kinie amerykańskim i „artystycznym” kinie europejskim.

Przyczyną trwałego zadomowienia się tego podziału wśród części widzów jest przedkładanie treści ponad formę, a w konsekwencji traktowanie wspomnianych zjawisk jako odseparowanych od siebie zbiorów. Zastanówmy się, czym właściwie są dla nas znaczenia? Czy

naszym zdaniem każdy film zawiera w sobie treści niezależne od widzów? A może, jak chce David Bordwell, to właśnie my nadajemy filmom sens w trakcie ich odbioru?

Szczególną uwagę poświęćmy zwłaszcza powtarzanemu do znudzenia określeniu „głębsze znaczenia”. Czy głębszym znaczeniem będzie wyłaniające się często z europejskich filmów przesłanie, że wszyscy jesteśmy samotni? Czym będzie się ono różniło – biorąc pod uwagę jego odkrywczość lub złożoność – od afirmacji przyjaźni albo miłości, znanej z filmów amerykańskich?

Zdaje się, że rozwiązanie naszych problemów tkwi w zrównaniu formy z treścią: przecież sensy odczytujemy lub nadajemy w wyniku obserwacji określonych, w określony sposób uporządkowanych obrazów. Co jednak zrobić, jeśli nie potrafimy interpretować bądź uważamy, że z danego filmu wyłaniają się treści, których z różnych powodów nie wartościujemy pozytywnie?

Jeśli – ze względu na poświęcony przez artystę czas i możliwości techniczne, jakimi dysponował – wyżej cenimy *Bitwę pod Grunwaldem* Jana Matejki niż *Czarny kwadrat na*

białym tle Kazimierza Malewicza – w podobny sposób myślimy o kinie. Najpierw zwracamy uwagę na doskonałość formalną: w końcu to ona stanowi o specyfice danej dziedziny sztuki.

Reżyserzy niezależni często podkreślają, że swoimi eksperymentami aktywizują widzów – w przeciwieństwie do kina popularnego, usypiającego ich czujność. Jednak prawdopodobnie jest na odwrót – niedająca się zrozumieć forma może zniechęcić do jej analizy. Co więcej: wcale nie musi ona zawierać w sobie „ważnych” treści.

Królowa Europa randkuje z wujem Tomem

Chcę być dobrze zrozumiany – nie uważam, że każdy film rozrywkowy jest bardziej wartościowy od filmu niezależnego. Nie sądzę jednak, że każdy film niezależny jest z definicji wartościowszy od filmu rozrywkowego. Trzeba być otwartym na różne smaki kina, jego różne oblicza. Sam niezwykle cenię sobie filmy, które nie powstają za duże pieniądze, a ich reżyserzy pomimo ograniczeń tworzą fascynujące dzieła.

Henri Langlois nazwał niegdyś Lumière’a kreacjonistą, bo ten upiększał rzeczywistość; Méliès’a zaś uznał za realistę, gdyż wiernie rejestrował on swoje magiczne sztuczki. Taka zmiana w postrzeganiu dobrze nam znanych rzeczy lub sądów przyjmowanych za oczywiste, zawsze działa intelektualnie pobudzająco.

Sprawdza się również w kinie. Pomyślimy o taktyce „monumentalizacji” zwykłego człowieka, zastosowanej przez Andrzeja Barańskiego w jego *Kobietach z prowincji*. Lub o przestrzeni pozakadrowej Grzegorza Królikiewicza, nadającej brzydkiemu blokowisku surrealistyczny charakter. Przypomnijmy sobie ujęcie z *Lekcji martwego języka* Janusza Majewskiego: przed oczami umierającego bohatera przesuwa się powoli młoda dziewczyna. Skąpana w nienaturalnie silnym świetle, z cichej osóbki przemienia się niemalże w anioła.

Na Zamku Królewskim w Warszawie wystawiany jest obraz Cornelisa Gijsbrechtsa. Oglądany z oddalenia przypomina kubistyczną kompozycję. Widziany z bliska okazuje się niezwykle realistycznym przedstawieniem ściany, na której wiszą przybory flamandzkiego malarza. Dzięki odpowiedniemu układowi zwykłych przedmiotów, XVII-wieczny artysta zataił granicę między iluzorycznym odzwierciedleniem a estetycznym uporządkowaniem. Udowodnił tym samym, że nie warto upierać się przy prostych podziałach, ponieważ w sztuce nic nie jest takie, jak w Pleasantville – czarno-białe.

W 2013 roku współorganizowałem konferencję „O poprawie polskiego kina”. Nigdy nie zapomnę, z jak silnym sprzeciwem spotkał się mój postulat, aby polskie kino śmieiej czerpało z zagranicznych kinematografii. Swym adwersarzom odpowiadałem, że – chcąc zachować czystość polskiej sztuki – nie powinniśmy tworzyć filmów, bo ojcami kina są,



Trompe l'oeil ze skrzypcami, przyborami malarskimi i autoportretem (1675) Cornelisa Gijsbrechtsa to przykład malarstwa iluzjonistycznego. Źródło: Wikipedia.

w zależności od przyjętej perspektywy, Amerykanie lub Francuzi. Zachowując więcej powagi, dodawałem, że Polska Szkoła Filmowa – przynajmniej w założeniach – odwoływała się do włoskiego neorealizmu. Że w *Trzeciej części nocy* Andrzeja Żuławskiego odnajdujemy inspiracje Hitchcockiem, a w *Soli ziemi czarnej* Kazimierza Kutza – *Siedmioma samurajami* Akiry Kurosawy.

Także polskie kino wpływa na twórców zachodnich. W *Ulicach nędzy* Harvey Keitel – jak utrzymuje Martin Scorsese – nosi okulary o tym samym kształcie, co Zbigniew Cybulski w *Popiele i diamencie*. Dzieło Wajdy stało się tym samym częścią filmu amerykańskiego; ten z kolei może zrosnąć się z filmem francuskim lub japońskim. Refleksy światła z okularów Cybulskiego wędrują poprzez dzieła innych reżyserów: okulary Amerykanina odbijają okulary Polaka, *Popiół i diament* przegląda się w *Ulicach nędzy*, Scorsese – w Wajdzie.

Władysławem na Księżyc

W innej sali Galerii Lanckorońskich eksponowany jest obraz Rembrandta *Dziewczyna w ramie obrazu*. Portret prawdopodobnie przedstawia młodą Żydówkę, opierającą ręce na namalowanej ramie. Jej dłonie wyłaniają się z ciemności wnętrza obrazu do światła dziennego, w którym przechadzają się goście Zamku Królewskiego. Kino nieco przypomina ten obraz: chwytając rzeczywistość, jednocześnie ją w jakiś sposób przekracza.

Omówione przeze mnie przykłady schematyzmu myślowego porównałbym do modelu kolejki, który w skali mikro oddaje uproszczony kształt konstrukcji w skali makro. Ja sam we własnym tekście tworzę swoisty model modelu, a więc podwójnie upraszczam. W końcu Kracauer twierdził, że tendencja realistyczna i kreacyjna spotkać się może w obrębie jednego filmu, a Bazin domagał się nie „czystego” realizmu, tylko realizmu wyestetyzowanego. Mając świadomość własnych ograniczeń – i chcąc być uczciwym wobec czytelników – proszę o jedno: potraktujcie mój tekst z dystansem i nieufnością. Myślcie samodzielnie.

Jeśli wyjdziemy z Galerii Lanckorońskich na dziedziniec zamkowy, po naszej lewej zobaczymy wieżę Władysława. Wystarczy zamknąć oczy, by wyobrazić sobie, jak zwieńczona zieloną blachą bryła zamienia się w ziejącą ogniem raketę, gotową do startu. Kilka kroków dalej, przy złotym stolczku siedzi przestraszony Stanisław August. Podmucha wiatru z silników zwiął mu z głowy perukę, a na jego twarzy odmalował się przestach. Cztery palce jego prawej dłoni – piąty, najmniejszy, pozostaje delikatnie uniesiony – zacisnęły się na uchu filiżanki, aż ich opuszki poczerwieniały.

„Stanisławie Auguście” – pytamy uprzejmie – „czy dasz się porwać w podróż na Księżyc?”. Król najpierw patrzy na nas z oburzeniem, później delikatnie chrząka, aż wreszcie cedzi przez zęby: „Nicponiu, czy nie widzisz, że piję właśnie swoją codzienną, popołudniową herbatę?”.

Bez zastanowienia odpowiadamy mu: „Stanisławie, przecież w rakiecie jest dużo miejsca. Możesz zabrać herbatę ze sobą...”.



Celny strzał reżysera – rakieta trafia prosto w oko księżycy. Kadr z filmu *Podróż na Księżyc* (1902) Georges'a Méliès'a. Źródło: Wikipedia.

PORÓWNAJ, KLIKAJĄC:

O schematach w odbiorze kina wspomina m.in. Luc-Carolin Ziemann, natomiast o postrzegania kina jako sztuki mówił choćby Ian Wall. Zobacz scenę z filmu Majewskiego, o której pisał autor.