

**Uniwersytet Warszawski**

**Wydział Polonistyki**

**Alena Siutsova**

**Nr albumu: 259812**

# **Kino opowiadane. Historia i teoria.**

**Praca magisterska**

na kierunku *kulturoznawstwo – wiedza o kulturze*

Praca wykonana pod kierunkiem

**dr. hab. Wojciecha Michery, prof. UW**

Instytut Kultury Polskiej

**Warszawa, listopad 2014**

*Oświadczenie kierującego pracą*

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującego pracą

### *Oświadczenie autora pracy*

Świadoma odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora (autorów) pracy

## **Streszczenie**

W niniejszej pracy opisuję zjawisko kulturowe zwane „kinem opowiadany”, które nie doczekało się dotąd żadnej monografii ani analizy teoretycznej. Kino opowiadane rozwinęło się na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku w Mińsku, na Białorusi. Od tego czasu pozostaje gatunkiem niszowym, aczkolwiek wciąż „żywym”. To autonomiczny gatunek sztuki, który posiada wiele cech wspólnych z filmem, opowiadaniem ustnym oraz performansem, nie jest jednak w pełni żadnym z nich. Z teoretycznego punktu widzenia istotne jest pytanie o to, co kino opowiadane „mówi” nam o każdym z tych gatunków. Moja praca dzieli się na dwie części: historyczną i teoretyczną. W pierwszej części relacjonuję historię powstania i rozwoju kina opowiadanego. W drugiej części konfrontuję ten gatunek z teorią filmu oraz analizuje fragmenty wybranych filmów opowiadanych z perspektywy narratologicznej.

## **Słowa kluczowe**

Awangarda białoruska, Białoruski Klimat, Białoruś, ekfrazja, ekran, focalizacja, kino opowiadane, kultura niezależna, kultura oralna, kultura pograniczna, Mińsk, narratologia, performans, sztuka opowiadania, sztuka XX wieku, Związek Radziecki.

Temat pracy dyplomowej w języku angielskim

**Spoken movie. History and theory.**

Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)

*14.7 kulturoznawstwo*

<b>WPROWADZENIE</b>	<b>6</b>
<b>1// HISTORIA KINA OPOWIADANEGO</b>	<b>8</b>
1.1/ TŁO HISTORYCZNE — BIAŁORUŚ W LATACH 80. I 90. XX W.	8
1.2/ POWSTANIE KINA OPOWIADANEGO	10
1.3/ ROZWÓJ I KRYZYS KINA OPOWIADANEGO	12
1.4/ „DRUGIE ŻYCIE” KINA OPOWIADANEGO	21
<b>2// TEORIA KINA OPOWIADANEGO</b>	<b>27</b>
2.1/ ZASADY GATUNKU WEDŁUG JEGO AUTORÓW	27
2.2/ KINO, OPOWIADANIE, CZY COŚ JESZCZE?	31
2.3/ OBRAZ, CZYLI CO KINO OPOWIADANE „MÓWI” O KINIE JAKO TAKIM?	39
2.4/ „WIDZENIE W JĘZYKU”, CZYLI KINO OPOWIADANE Z PERSPEKTYWY NARRATOLOGII	45
<b>ZAKOŃCZENIE</b>	<b>54</b>
<b>ANEKS 1// FRAGMENTY WYBRANYCH FILMÓW OPOWIADANYCH</b>	<b>57</b>
A1.1/ DMITRI STROTSEV, MIADŹWIEDŹ I OCHO (2011 R.)	57
A1.2/ NIKALAJ RAMANOUSKI, TRISTAN I IZOLDA, ODC. 37 (1993 R.)	63
A1.3/ IHAR KORZUN, WACHLARZ (1993 R.)	64
A1.4/ PIOTR KALACZYN, BERLIN. HASZYSZ. ROWER, PREZENTUJE FILIP CZMYR (2011 R.)	65
<b>ANEKS 2// ZAPIS DYSKUSJI NAUKOWEJ <i>OPOWIEŚĆ FILMOWA – FILM W OPOWIEŚCI</i></b>	<b>67</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>83</b>
1/ PUBLIKACJE KSIĄŻKOWE I ARTYKUŁY DOTYCZĄCE TEORII KINA OPOWIADANEGO	83
2/ ARTYKUŁY, STRONY INTERNETOWE, FILMY WIDEO, PLIKI AUDIO ORAZ PRZEPROWADZONE WYWIADY DOTYCZĄCE HISTORII KINA OPOWIADANEGO	84

# Wprowadzenie

W niniejszej pracy opisuję zjawisko kulturowe zwane „kinem opowiadany”, które według mojej wiedzy nie doczekało się dotąd żadnej monografii ani analizy teoretycznej; w Polsce i za granicą. Kino opowiadane jest autonomicznym gatunkiem sztuki, który posiada wiele cech wspólnych z filmem, opowiadaniem oraz performansem, nie jest jednak w pełni żadnym z nich. Z teoretycznego punktu widzenia istotne jest pytanie o to, co kino opowiadane „mówi” nam o każdym z tych gatunków.

Kino opowiadane może zostać uznane za kulturową „innovację”, powstałą w konkretnym i specyficznym kontekście historycznym (Białoruś przełomu lat 80. i 90. XX w.), a od tamtej pory „żyjącą własnym życiem”. Choć jest to bez wątpienia gatunek peryferyjny i niszowy, o którego istnieniu wie niewiele osób na Białorusi i poza nią, to jednak nie przestaje on inspirować kolejnych artystów i badaczy kultury. Można tłumaczyć to tym, że kino opowiadane posiada pewną „wartość dodaną”, która czyni z niego atrakcyjny środek artystycznej ekspresji i odbioru sztuki mimo jego pozornej ubogości czy też ułomności. Powstanie kina opowiadanego zdaje się zaprzeczać ewolucji sztuk wizualnych, a jednak, gatunek ten nie tylko stanowi jedno z zaskakujących ogniw w ich rozwoju, lecz również pomaga lepiej zrozumieć ich specyfikę. Jednocześnie, można w nim upatrywać kolejnego szczebla rozwoju sztuk opowiadanych, wzbogaconych o aspekt filmowy w oparciu o powszechną znajomość technik kinematograficznych.

Pracę tę przygotowałam opierając się na autorskich badaniach terenowych, w tym zwłaszcza serii wywiadów z twórcami kina opowiadanego oraz analizie uzyskanych za ich pośrednictwem unikatowych archiwalnych dokumentów (zdjęć, plakatów, nagrań wideo) z zakresu historii tego gatunku. Ważnym momentem w procesie tworzenia tej pracy był I Festiwal Kina Opowiadanego w Polsce, zorganizowany przeze mnie w listopadzie 2013 roku. Festiwal obejmował zarówno część teoretyczną, podczas której odbyła się naukowa debata na temat kina opowiadanego jako gatunku sztuki; jak i część praktyczną, w ramach której klasyczne oraz nowe dzieła wpisujące się w ten gatunek zostały zaprezentowane po raz pierwszy przed polską publicznością.

Praca dzieli się na dwie części. W pierwszej z nich opisuję historię kina opowiadanego, odwołując się do specyficznego kontekstu, w jakim zrodził się ten gatunek, a także opisując jego rozwój, kryzys oraz „drugie życie”.

W części drugiej dokonuję teoretycznej analizy kina opowiadanego jako gatunku

sztuki. Przedstawiam niepisane zasady tego gatunku, sformułowane wprost lub implicite przez jego pierwszych twórców. Przeprowadzam dyskusję na temat związków kina opowiadanego z kinem tradycyjnym, opowieścią oralną oraz performansem. Odwołując się do kategorii ekfrazy, zastanawiam się nad tym, co o kinie jako takim nam mówi specyficzny dla kina opowiadanego sposób oddawania obrazu przy pomocy słów. Z kolei kategoria fokalizacji pozwala mi na zademonstrowanie zabiegów narracyjnych, które stosują autorzy kina opowiadanego.

Uzupełnienie pracy stanowią, po pierwsze, spisane przez mnie fragmenty filmów opowiadanych (*Tristan i Izolda*, *Wachlarz*, *Berlin. Haszysz. Rower*, *Miadźwiedź i Ocho*), wykorzystane przeze mnie w celu zobrazowania specyficznych cech kina opowiadanego; po drugie zaś zapis dyskusji naukowej *Opowieść filmowa - film w opowieści*, zorganizowanej 22 listopada 2013 roku w Warszawie.

# 1// Historia kina opowiadanego

Kino opowiadane ukształtowało się w drugiej połowie lat osiemdziesiątych na Białorusi, w specyficznych warunkach politycznych, gospodarczych, społecznych, technologicznych i kulturowych. Stało się tak dzięki działalności grupy artystycznej „Białoruski Klimat”, która w 1989 roku nadała nazwę temu gatunkowi sztuki i poświęciła tworzeniu filmów opowiadanych część swojej twórczej aktywności. W ciągu 25 lat, które minęły od tamtej pory, filmy opowiadane były prezentowane przez członków tej grupy na kilku wydarzeniach na Białorusi; zostały również pokazane podczas wydarzeń lub festiwali w Niemczech, Danii, Szwecji, Polsce i Rosji. Mimo to, kino opowiadane pozostało gatunkiem mało komukolwiek znanym (także na Białorusi); marginalnym i niszowym. Niektórzy członkowie Białoruskiego Klimatu, jak mieszkający w Szwecji Dmitri Plax oraz występujący często w Rosji Dmitri Strotsev, wykorzystują wszelkie okazje, aby rozpropagować ten gatunek; cały też czas wymyślają nowe filmy opowiadane własnego autorstwa.

## 1.1/ Tło historyczne — Białoruś w latach 80. i 90. XX w.

Kino opowiadane rozwinęło się w wyjątkowym — pod względem politycznym, ekonomicznym i kulturowym — momencie historii. Lata 80. XX wieku były na Białorusi czasem kryzysu gospodarczego, a także rysującego się na horyzoncie przesilenia politycznego, które ostatecznie dokonało się na początku lat 90. wraz z upadkiem Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich i powstaniem niepodległej Białorusi (1991 r.). Przede wszystkim jednak, lata 80. były w tym kraju okresem wyjątkowo płodnym artystycznie — zwłaszcza gdy chodzi o kulturę alternatywną.

Z tego powodu Olga Archipowa (historyk sztuki, współpracująca z Muzeum Narodowym w Mińsku) porównuje ten okres z awangardą rosyjską i europejską lat 20. XX wieku<sup>1</sup>. Jej zdaniem, porównanie to jest uzasadnione, gdyż „właśnie w latach 80. aktywnie formowała się na Białorusi wizja tego, czym jest sztuka i jaka powinna być”<sup>2</sup>. Powstało szereg wspólnot artystycznych, zarówno w gronie uznanych artystów malarzy (m. in. Niamiha-17, Pahonia, Akademiki), jak i w środowiskach niezależnych i amatorskich (m. in. Forma, Halina, Pluralis, 4-63, a także Białoruski Klimat). Niezależne grupy artystyczne zasłynęły między

1 T. Artimowicz, *Olga Archipowa o rabocie nad katalogom belorusskogo neoficialnogo iskusstva 1980-tych*, „ART AKTIVIST” <http://artaktivist.org/olga-arxipova-tragediya-belorusskogo-iskusstva-v-tom-chto-ono-ne-umeet-osoznawat-i-prodvigat-svoi-znachitelnye-yavleniya/>

2 Ibidem



innymi tworzeniem własnych manifestów.

Do wysypu artystycznych inicjatyw przyczynił się specyficzny klimat polityczny, związany z okresem komunizmu. Charakteryzował się on większą niż wcześniej wolnością ekspresji — zarówno politycznej, jak i artystycznej. Rezydująca w Moskwie władza radziecka wcześniej sprawowała ścisłą kontrolę nad kulturą i sztuką we wszystkich krajach wchodzących w skład ZSRR. Jednak na początku lat 80. Moskwa skupiona była przede wszystkim na wojnie w Afganistanie, globalnej rywalizacji z USA i wewnętrznych problemach z przywództwem. Rosnące w siłę w całym bloku wschodnim ruchy opozycyjne, a także rozluźnienie polityczne i gospodarcze (nazywane też mianem „Perestrojka”) spowodowane objęciem funkcji Sekretarza Generalnego Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego przez Michaila Gorbaczowa (1985 r.), uruchomiły na Białorusi ferment polityczny i kulturalny.

Z perspektywy niniejszej pracy szczególnie istotne jest to, że przełom lat 80. i 90. był okresem wzmożonego zainteresowania kinem — w tym zwłaszcza kinem niezależnym, które dotychczas było cenzurowane przez władze, a przez to prawie niedostępne. Dzięki rozwojowi technologicznemu, a szczególnie za sprawą pojawienia się magnetowidów, rozmaite zakazane filmy zaczęły nagle trafiać do Białorusinów „pod strzechy”. Duża część ówczesnej białoruskiej młodzieży wychowała się na tych filmach, które były przekazywane z rąk do rąk lub przegrywane na kasety VHS. W niektórych domach powstawały improwizowane kina domowe, podczas których znajomi wspólnie oglądali filmy lub opowiadali je sobie nawzajem. Jednak jakość dźwięku i obrazu w tych filmach była z reguły bardzo niska; także dlatego, że były one zwykle tłumaczone na rosyjski w „piracki” sposób (istnieje legenda o tym, że lektorzy zakładali na nos spinacze do bielizny, aby nie dało się zidentyfikować ich głosu). Co więcej, magnetowid przez długi czas pozostawał sprzętem luksusowym, a przez to rzadkim.

W warunkach rosnącego zainteresowania filmami „zakazanymi”, do których dostęp pozostawał — z powodów politycznych lub praktycznych — ograniczony, wiele osób zaczęło odgrywać rolę swego rodzaju „opowiadaczy kina” (choć nikt jeszcze tej roli w ten sposób nie określał). Nawyk opowiadania filmów zrodził się spontanicznie. Jak opowiadał mi Dmitri Strotsev<sup>3</sup>, współtwórca pierwszego białoruskiego filmu opowiadanego, „zaczęto wówczas rozumować w taki oto sposób: skoro Ty nie masz jak obejrzeć tego filmu, a ja go widziałem lub o nim słyszałem, to mogę Ci go teraz opowiedzieć”.

Należy jeszcze wspomnieć o tym, że względy natury ekonomicznej sprawiały, że młodzi białoruscy artyści, którzy myśleli o nakręceniu własnych filmów, często rezygnowali z

---

<sup>3</sup> D. Strotsev, wywiad o kinie opowiadającym, wiosna 2011 r.

tych planów z uwagi na brak dostępu do odpowiedniego sprzętu. Rozwój technologii kinematograficznej znajdował się wtedy na takim etapie, że sprzęt tego rodzaju pozostawał drogi na całym świecie. Natomiast z powodów politycznych był on szczególnie trudno dostępny dla niezależnych artystów w krajach ZSRR.

## 1.2/ Powstanie kina opowiadanego

Być może musiało dojść do splotu wszystkich wyżej wymienionych uwarunkowań — z których część miała charakter przeciwności (jak brak dostępu do sprzętu kinematograficznego), część zaś związana była z rozwojem specyficznych umiejętności („opowiadacze filmów”) oraz z trwającym artystycznym fermentem (białoruska „awangarda”) — aby mógł zrodzić się zupełnie nowy gatunek sztuki w postaci kina opowiadanego. Dokonało się to za sprawą działalności artystów skupionych w jednej z niezależnych grup artystycznych, która od 1989 roku nosi nazwę Białoruski Klimat.

Zgodnie z wersją, którą przedstawiają sami członkowie tej grupy, wyjątkowo lubili oni opowiadać sobie nawzajem filmy, które ktoś z nich obejrzał. Ponoć doszli w tej sztuce do takiego stopnia perfekcji, że niektórzy ich znajomi skarżyli się, iż opowiedziany przez nich film, w rzeczywistości, gdy już udawało się im go zobaczyć, okazywał się nie aż tak ciekawy. Opowiadali sobie nawet utwory muzyczne. Zainteresowanie kinem skłoniło ich do zgłębienia gramatyki filmowej, w tym technik montażowych i systemów tworzenia kadru. Po jakimś czasie doszli do wniosku, że wiedzą już o kinematografii dostatecznie dużo i nadszedł moment na stworzenie własnego filmu. W 1988 roku byli gotowi do pierwszej produkcji, zatytułowanej *Pas cnoty* (bel. *Pas viernaści*). Aktorzy szykowali się do zdjęć, specjalnie do filmu została skomponowana muzyka. Mieli też w zamyśle kolejny film, *Monjoie*. Jednak twórcom ostatecznie nie udało się kupić lub wynająć niezbędnego sprzętu.

Z pozoru wydawało się, że na tym wszystko się zakończy. Jednak tak naprawdę dopiero wówczas wszystko się zaczęło! Autorzy scenariusza i reżyserzy filmu, Filip Czmyr i Jauhen Junou, nie chcąc zaprzepaścić swojej pracy, opowiedzieli swoim znajomym — podczas spotkania z okazji urodzin Junova — film w taki sposób, w jaki planowali go nakręcić. Na spotkanie przyszło kilkanaście osób. Opowiedziany przez nich film został entuzjastycznie przyjęty. Jak relacjonuje Dmitri Strotsev (poeta i członek grupy Białoruski Klimat): „Nie było tak, że najpierw wypracowaliśmy koncepcję, a później zaczęliśmy *kręcić* filmy. Mieliśmy bardzo intensywną twórczą komunikację i w pewnym momencie zrozumieliśmy, że dysponujemy kilkoma filmami ustnymi. Takie filmy opowiadaliśmy sobie wcześniej w

kameralnym gronie: jeden opowiadacz i dwoje, troje słuchaczy. To były pokazy sporadyczne. Pewnego dnia na urodzinach naszego kolegi zebraliśmy się wszyscy razem i to posłużyło za impuls do publicznego pokazu dwóch filmów. Nie spodziewaliśmy na jakiś specjalny *feedback*. Filmy były dość długie, od 30 do 45 minut każdy. Raczej spodziewaliśmy się, że publiczność będzie się nudzić. Jednak spotkaliśmy się z bardzo żywą reakcją, zainteresowaniem i momentalnym włączeniem się publiczności w atmosferę opowiadania. To dało nam możliwość przyjrzeć się temu zjawisku i włączyć je do naszego już rozbudowanego repertuaru. Jednocześnie staraliśmy się przeanalizować, dlaczego to zjawisko budzi takie zainteresowanie<sup>4</sup>.

To Dmitri Strotsev zaproponował, aby nadać tej formie opowiadania filmów osobną nazwę. Od tamtej chwili członkowi Białoruskiego Klimatu określają ją mianem „izustnoje kino”, co można tłumaczyć na język polski jako „kino opowiadane”. Po urodzinowym występie, Czmyr i Junou zdecydowali, że przedstawią także inne swoje pomysły filmowe podczas szerszego pokazu specjalnego, który zaplanowano na 22 (lub 24) października 1988 roku. Do udziału zaprosili także innych znajomych. Pokaz odbył się w prowizorycznych warunkach, na klatce bloku nr 8 przy ul. Krasnoarmiejskaja. Można przyjąć, że właśnie wówczas kino opowiadane, już pod tą nazwą, ujrzało światło dzienne, wychodząc poza wąskie grono znajomych.

Z tej perspektywy, wiele racji zdaje się mieć Maciej Wojtyszko, sugerując, że tego rodzaju gatunek sztuki może się zrodzić jedynie z „biedy lub rozpacz”<sup>5</sup>. Oba komponenty były bez wątpienia obecne w procesie twórczym, przez który przeszli członkowie „Białoruskiego Klimatu”.

Należy w tym miejscu wspomnieć — tytułem uzupełnienia — że narodziny kina opowiadanego jedynie w sposób formalny nastąpiły w 1988 roku, gdy po raz pierwszy użyto sformułowania „izustnoje kino”. Jest jak najbardziej prawdopodobne, że analogiczna działalność artystyczna była realizowana już wcześniej, niekoniecznie na Białorusi, ale i w innych miejscach na świecie. Nie spotkałam się jednak jak dotąd z tym, aby ktoś kiedykolwiek nadał tego rodzaju gatunkowi sztuki odrębną nazwę i aby w sposób programowy i świadomy taki gatunek uprawiał.

---

4 D. Strotsev, wypowiedź podczas debaty naukowej *Opowieść filmowa — film w opowieści*, Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, 22 listopada 2013 r.

5 M. Wojtyszko, wypowiedź podczas debaty naukowej *Opowieść filmowa — film w opowieści*, Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, 22 listopada 2013 r.

Swego rodzaju wyjątek występuje jedynie w opowiadaniu pt. *Gluś filmowiec*, zawartym w zbiorze bajek dla dzieci *Bromba i inni* autorstwa Macieja Wojtyszki z 1975 roku<sup>6</sup>. W opowiadaniu tym Wojtyszko przedstawił historię bardzo zbliżoną do tej, jaką przeżyli białoruscy twórcy. Z tego też powodu można Macieja Wojtyszko uznać za swego rodzaju „proroka”<sup>7</sup> kina opowiadanego. Gluś filmowiec to małe zwierzątko, które zapragnęło nakręcić film, zaangażowało do tego wszystkich przyjaciół, a następnie zorganizowało pokaz w swojej jamce. Jednak podczas pokazu okazało się, że Gluś zapomniał zdjąć kapturek z obiektywu i żaden obraz się nie nakręcił. W związku z tym, Gluś zaczął opowiadać widzom, co w którym miejscu powinno się dzieć. I tak odbył się pierwszy seans, a zaraz potem drugi i kolejne, podczas których Gluś doprowadzał swoje dzieło do perfekcji. Potem tą samą metodą zrealizował jeszcze wielu innych filmów.

Maciej Wojtyszko relacjonuje źródła powstania opowiadania *Gluś filmowiec* w sposób, który pod wieloma względami przypomina warunki, w jakich kino opowiadane zrodziło się na Białorusi: „Zacząłem studiować w 1967 roku reżyserię w Łodzi, gdzie było wszystko, oprócz taśmy. W związku z tym myśmy siedzieli i opowiadali swoje filmy. Gluś był zatem prototypem wszystkich młodych reżyserów tych czasów! I można powiedzieć, że Gluś zrodził się z pewnego aktu rozpacz. Siedzą ludzie, patrzą i coś im trzeba dać. Wtedy ten, który obiecał *show*, musi coś zrobić. No więc zaczyna i mówi albo historię, którą usłyszał, albo historię, która jest godna jego zdaniem opowiedzenia, albo wymyśla na bieżąco tak, jak wymyślił biedny Gluś”.

### 1.3/ *Rozwój i kryzys kina opowiadanego*

Rozkwit kina opowiadanego przypada na lata 1988-1996. Jest to zatem krótki, zaledwie siedmioletni okres, aczkolwiek wyjątkowo płodny pod względem artystycznym — o czym świadczy długa lista filmów, które w tym czasie powstały, jak i szerokie spektrum stylów i tematów podejmowanych przez ich autorów. Ponadto, kino opowiadane wyszło w tym czasie poza granice Białorusi, dzięki uczestnictwu twórców z „Białoruskiego klimatu” w poświęconych temu zjawisku wydarzeniach w Moskwie, Sankt Petersburgu, Berlinie i Kopenhadze.

W 1989 roku odbył się drugi pokaz filmów opowiadanych. Tym razem twórcy tego

---

<sup>6</sup> M. Wojtyszko, *Bromba i inni*, Warszawa 1975 r.

<sup>7</sup> W ten sposób określił M. Wojtyszka dr hab. W. Michera podczas debaty naukowej *Opowieść filmowa — film w opowieści*, Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, 22 listopada 2013 r.

gatunku wyszli poza granice ciasnej klatki schodowej i wystąpili publicznie w mińskim Domu Kultury Związków Zawodowych (bel. *Dom Prafsajuzau*), podczas wystawy własnych zdjęć zatytułowanej „Koniec lata w Mezopotamii”. To przy tej okazji grupa artystów przyjęła oficjalnie nazwę Białoruski Klimat, wcześniej używaną przez zespół muzyczny jednego z jej członków, Filipa Czmyra. Według ich własnych relacji, publiczność bardzo polubiła kino opowiadane, co zachęciło ich do dalszej pracy.

W Ramce 1.1. przedstawiam w kolejności alfabetycznej listę „zachowanych” filmów opowiadanych, stworzonych przez członków „Białoruskiego Klimatu” od 1988 aż do 2014 roku.

#### **Ramka 1.1 Lista „zachowanych” filmów opowiadanych**

***Bajka o rzepce*** (bel. *Kazka pra repku*), reż. Mihail Tumela — krótki film animowany

***Berlin. Haszysz. Rower*** (bel. *Berlin. Haszysz. Velasiped*), reż. Piotr Kalaczyn — film krótkometrażowy

***Bohater*** (bel. *Heroj*), reż. Ihar Korzun — film z gatunku „wojskowo-patriotyczna masakra”

***Lusterko Miligana*** (bel. *Lusterka Miligana*), reż. Dmitri Strotsev — film pełnometrażowy

***Monjoie*** (bel. *Monżua*), reż. Jauhen Junou i Filip Czmyr — film pełnometrażowy

***Miadźwiedź i Ocho*** (bel. *Miadzwedz i Ocho*), reż. Dmitri Strotsev — film pełnometrażowy

***Pas cnoty*** (bel. *Pojas vernaści*), reż. Filip Czmyr, Jauhen Junou — pierwszy film opowiadany w historii

***Róża Afryki*** (bel. *Ruża Afryki*), reż. Ihar Palevikou i Dmitri Strotsev — film pełnometrażowy

***Szokujące wyjawienia lub prawdziwa historia Białoruskiego Klimatu*** (bel. *Szakirujczyja wykrycci ci Sapraudnaja historyja Belaruskaga Klimatu*), reż. Dmitri Plax — dokument

***Trąba*** (bel. *Truba*), reż. Dmitri Plax — muzyczny film bez muzyki

***Tristan i Izolda, odc. 37***, (bel. *Trystan i Izolda, 37 siera*), reż. Nikalaj Ramanouski — film pełnometrażowy

***Tryszczan i Izota, odc. 38*** (bel. *Tryszczan i Izota, 38 siera*), reż. Nikalaj Ramanouski — film czarno biały, niemy

***Wachlarz*** (bel. *Viejer*), reż. Ihar Korzun — film pełnometrażowy (utracony)

**Włóczęga (bel. Strannik)**, reż. Ihar Palevikou — film pełnometrażowy

**Wypadek z Karaciubem (bel. Wypadak z Karaciubam)**, reż. Dmitri Plax — film krótkometrażowy

Ponadto, członkowie Białoruskiego Klimatu razem wymyślali reklamy opowiadane, teledyski, a nawet film „historyczno-erotyczny”.

Jesienią 1989 roku o istnieniu grupy Białoruski Klimat, a być może już także o kinie opowiadanych, dowiedzieli się Skandynawowie. Stało się tak za sprawą akcji „Next Stop. Soviet”, zorganizowanej przez około tysiąc Duńczyków, Szwedów i Norwegów, którzy we wrześniu tamtego roku wyruszyli autokarami w kierunku Związku Radzieckiego.

Jak relacjonował uczestnik tej akcji, szwedzki fotograf Lasse Persson: „Pragnęliśmy wymiany kulturalnej. Chcieliśmy, żeby szachista z Trondheim spotkał szachistę z Władywostoku, a grupa teatralna z Karlskogi — grupę teatralną z Moskwy. Zatrzymywaliśmy i spaliliśmy w prywatnych domach obywateli radzieckich. W ostatnim tygodniu naszego pobytu w Moskwie został organizowany koncert, który był transmitowany w telewizji duńskiej i radzieckiej. Większość radzieckiej młodzieży po raz pierwszy trafiła na koncert uliczny. Przed sceną stał długi kordon milicji. Milicja była też wśród publiczności, ale nie przeszkadzała, bo to był NASZ koncert! Wszyscy dobrze się bawili”<sup>8</sup>.

Z kolei Filip Czmyr z Białoruskiego klimatu wspominał: „Do Mińska przyjechało mnóstwo młodzieży. Wszystko wyglądało jak karawana. Muzycy, tancerze, fotografowie. Większość nie miała paszportów. Wjechali do kraju wyłącznie z pozwolenia Michaiła Gorbaczowa. Kuratorem akcji był oczywiście Komsomoł [czyli komunistyczna organizacja młodzieży w Związku Radzieckim — A.S.]. Były też osoby z KGB, które to wszystko obserwowały. Na dwa dni autobusy zatrzymały się w Mińsku. Białoruski Klimat opiekował się wówczas gośćmi. Wyłącznie dzięki rozluźnieniu politycznemu tamtych czasów taka akcja w ogóle mogła się odbyć”<sup>9</sup>.

Po tamtych wydarzeniach, związana z „Białoruskim Klimatem” fotografka Irina Sukhij założyła w Mińsku stowarzyszenie „Next Stop – New Life”. W kolejnych latach organizacja ta pomogła członkom „Białoruskiego Klimatu” wyjechać za granicę na serię wystaw i pokazów artystycznych, między innymi do Berlina i Kopenhagi. Jak żartował Filip Czmyr: „Europejczycy

<sup>8</sup> L. Persson, B. Öjersson, *Next Stop. Soviet*, <http://www.lassepersson.se/projekt-och-bocker/next-stop-soviet/>

<sup>9</sup> F. Czmyr, wywiad o działalności Białoruskiego Klimatu, Mińsk zima 2012 r.

zawsze odbierali nas dobrze. Byliśmy na tym samym poziomie artystycznym, co oni. Z tą różnicą, że na Białorusi traktowano nas jako alternatywę, a za granicą raczej jako mainstream”<sup>10</sup>.

W 1991 roku, dzięki wsparciu „Next Stop — New Life”, a także na zaproszenie duńskich artystów poznanych w 1989 roku podczas akcji „Next Stop. Soviet”, twórcy Białoruskiego Klimatu pojechali do Kopenhagi, aby zaprezentować tam trzy autorskie wystawy zdjęć. Tam zaprzyjaźnili się z dyrektorką galerii wideo, mającej siedzibę w tym samym Domu Kultury, w którym wystawiali zdjęcia. Od niej i od związanego z tą galerią kolekcjonera filmów otrzymali w prezencie kolekcję niemieckiego kina z początku lat dwudziestych XX w.<sup>11</sup>. Na znak wdzięczności, zdecydowali się zaprezentować im oraz duńskiej publiczności filmy opowiadane własnego autorstwa. „Ale wtedy nie udało nam się pokazać wszystkich filmów, gdyż tłumacz nie radził sobie z tłumaczeniem na żywo i nie zgadzał się z naszą koncepcją artystyczną”, wspominał Filip Czmyr<sup>12</sup>. Z kolei zdaniem Dmitra Strotseva, tłumacz nie był w stanie wytrzymać rytmu ich filmów<sup>13</sup>.

Na następną publiczną prezentację filmów opowiadanych trzeba było czekać około dwóch lat. 29 listopada 1993 roku w Domu Sztuki w Mińsku galeria „Vita Nova”<sup>14</sup> zorganizowała największy jak do tej pory — i najbardziej udany — festiwal kina opowiadanego. Jak wspomina Dmitri Strotsev: „Przygotowywaliśmy go dokładnie, niczym festiwal filmowy. Były różne nominacje do nagród: za film krótkometrażowy, pełnometrażowy, animację, retrospektywę. Był nawet odrębny konkurs, podczas którego zadeklarowaliśmy przed publicznością, że autor musi wymyśleć film na poczekaniu. To znaczy zgłosić się i za kilka minut przedstawić swój trwający zaledwie minutę utwór. Nagroda była wysoka. Pamiętajmy, że to był 1993 rok, a można było wygrać butelkę wódki Absolut. W konkursie wzięło udział kilku silnych mężczyzn i napięcie intelektualne było kapitalne. Dlaczego o tym mówię? Ponieważ ci ludzie wyszli z publiczności, to nie byli specjalnie przygotowani opowiadacze”<sup>15</sup>.

---

10 Ibidem.

11 D. Strotsev, wywiad o kinie opowiadanim, Mińsk wiosna 2011 r.

12 F. Czmyr, wywiad o kinie opowiadanim, Mińsk wiosna 2011 r.

13 D. Strotsev, wywiad o kinie opowiadanim, Mińsk wiosna 2011 r.

14 Galerię założył dramaturg i reżyser N. Chalezin. Przez kilka lat funkcjonowała ona jako Centrum Sztuki Współczesnej. Działała w Mińsku w latach 1990-1994.

15 D. Strotsev, wypowiedź podczas debaty naukowej *Opowieść filmowa — film w opowieści*, Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, 22 listopada 2013 r.

Festiwal trwał ponad sześć, a według niektórych relacji nawet osiem godzin. Na sali gościło około pięciuset widzów. W ramach konkursu, odbyły się pokazy trzech filmów pełnometrażowych i trzech filmów krótkometrażowych. Pokazano także dwa filmy poza konkursem. W przerwach między występami Filip Czmyr grał na żywo muzykę na basie. „Nie mieliśmy żadnych przerw na kawę, ponieważ nie byliśmy przygotowani na tak długie trwanie festiwalu. Warto też zaznaczyć, że opowiadacze filmów nie byli fachowymi aktorami czy opowiadaczami. Wśród nich były osoby z kośćmi w języku [to znaczy z niewyraźną wymową — A.S.]. To jednak nadawało charakter i fakturę ich filmom. Było widać, jak widzowie wspólnie z opowiadaczami przeżywali ich filmy i całymi sobą pomagali im iść naprzód. A jak już ktoś nie miał kości w języku, to bardzo szybko udawało mu się słowami stworzyć obraz. Był nawet taki bardzo inteligentny opowiadacz, który przed wypowiedzią zawieszał głos na kilka sekund, a ostateczne narodziny słowa wyzwalały w widzach przyływ emocji. Wszyscy cieszyli się, że idziemy dalej”<sup>16</sup>.

Co istotne, w ramach głównej części festiwalu zaprezentowane zostały filmy nowych autorów, niekoniecznie związanych z Białoruskim Klimatem. Filip Czmyr tak wspominał to wydarzenie: „My, Koryfeusze kina opowiadanego [w tym wypadku chodzi o Dmitra Strotseva, Jauhena Junova i Filipa Czmyra — A.S.], byliśmy w składzie jury. Uczestnicy pokazywali filmy krótkometrażowe, a najlepsi dostawali nagrody. Wtedy to Michail Tumela, słynny białoruski twórca animacji, zaprezentował pierwszy opowiadany film animowany. Na marginesie mówiąc, istnieją nawet opowiadane filmy pornograficzne. Ale wtedy na festiwalu nie było możliwości ich pokazać, bo kończył się on przed północą.”<sup>17</sup>.

W ramach Festiwalu odbyła się również retrospektywa filmów opowiadanych członków Białoruskiego Klimatu. W ramach tej retrospektywy zaprezentowano trzy filmy: *Monżua* Jauhena Junova i Filipa Czmyra, *Bohater* Ihara Korzuna, a także *Miadźwiedź i Ocho* Dmitra Strotseva. Na otwarcie Festiwalu Dmitri Strotsev przedstawił wykładnię tego, jak członkowie Białoruskiego Klimatu rozumieli specyfikę tego gatunku sztuki<sup>18</sup>.

Największy festiwal kina opowiadanego był jednocześnie jednym z ostatnich na długi czas momentów w rozwoju tego gatunku. W 1994 roku odbył się jeszcze pokaz filmów opowiadanych w Centrum Artystycznym przy ul. Puszczińskiej 10 w Sankt Petersburgu. Z kolei w 1996 roku Białoruski Klimat odwiedził Berlin, gdzie zorganizowane zostały dwie wystawy

---

16 Ibidem.

17 F. Czmyr, wywiad o kinie opowiadanim, Mińsk wiosna 2011 r.

18 Do tej kwestii wracam w Rozdziale 2., poświęconym teorii kina opowiadanego.



jego zdjęć: najpierw w *squacie* Tacheles, później w galerii miejskiej w dzielnicy Kreuzberg. Kuratorem tej drugiej wystawy był znany fotograf i malarz, profesor Uniwersytetu Frankfurckiego Ulrich von Bayern. Podczas wystawy w Tacheles odbył się także pokaz kilku filmów opowiadanych. Ten pokaz mieli okazję zobaczyć członkowie znanego międzynarodowego ruchu artystycznego Fluxus, specjalizującego się w sztukach wizualnych. Według wspomnień Dmitria Plaxa, zachwycili się tym gatunkiem. Stwierdzili również, że kino opowiadane było bliskie wielu realizowanym przez nich performansom.

Istnieją cztery powody, dla których rozkwit kina opowiadanego był skumulowany w tak krótkim, zaledwie siedmioletnim okresie — i dlatego twórcy tego gatunku na pewien czas „zaniedbali” jego dalszy rozwój.

Po pierwsze, należy pamiętać o tym, że kino opowiadane stanowiło zaledwie jedną spośród wielu aktywności twórczych grupy Białoruski Klimat; co więcej, wcale nie najważniejszą. W omawianym okresie członkowie tej grupy postrzegali siebie przede wszystkim jako fotografów, performerów i muzyków. Organizowali wystawy swoich zdjęć, a także liczne happeningi i performanse. Okres 1988-1996 był w ich przypadku najbardziej płodny i intensywny także na tych polach.

Warto w tym miejscu powiedzieć kilka słów o tych innych działaniach artystycznych grupy Białoruski Klimat. Jedną ze swoich pierwszych wystaw członkowie grupy zorganizowali pod koniec lat 80. w Kościele św. Szymona i św. Heleny. Wszystkie zdjęcia były położone na podłodze i przykryte grubym szkłem. Na szkło autorzy rozrzućili kilkucentymetrową warstwę suchych liści, a w kątach sali rozstawili miotły, którymi odwiedzający wystawę mogli własnoręcznie wygrzebać zdjęcia. Z kolei w 1994 roku, podczas ich wystawy w berlińskim *squacie* Tacheles, zszyli ze sobą kilkadziesiąt przywiezionych z Białorusi flag radzieckich i zaczepili o ścianę, a pomiędzy flagami i ziemią umieścili wiatraki, które powodowały złudzenie falowania przestrzeni. Białoruski Klimat organizował też akcje niezwiązane z fotografią. Na przykład, jednej zimy jego członkowie konstruowali przed Kościołem Św. Rocha instalacje ze śniegu i palili je na oczach osób wychodzących z mszy. Malowali również obrazy klejem i również palili je publicznie.

Rok 1994 członkowie Białoruskiego Klimatu uznawali za szczytowy moment swojej twórczości. To wówczas zrealizowali projekt pt. *Aeronauci*, przez nich samych uznawany za ich najważniejsze dzieło fotograficzne. Projekt opierał się na legendzie przez nich samych wymyślonej, zgodnie z którą podczas prac na białoruskiej pustyni znaleziono ciała pięciu młodych mężczyzn wraz z aparatem i mnóstwem klisz. Jak opowiada Ihar Korzun, „my te

zdjęcia wywołaliśmy i wydrukowaliśmy. Cykl zdjęć umieściliśmy w albumie, podpisaliśmy każdą stronę w czterech językach i wyszła z tego swego rodzaju książka. Niestety, książkę tę utraciliśmy podczas naszej wystawy w Berlinie [w 1996 r.]. Mamy jednak nadzieję, że nie bezpowrotnie<sup>19</sup>.

W tym kontekście łatwo zrozumieć, że kino opowiadane mogło być przez długi czas traktowane przez członków Białoruskiego Klimatu jako działalność peryferyjna czy też za ledwie jeden pośród ich wielu szalonych pomysłów. O ile Dmitri Strotsev i Dmitri Plax dość szybko uznali ten gatunek za istotny element własnej twórczości, to Ihar Korzun oraz Filip Czmyr przez cały czas traktowali go raczej jako niewinną grę i zabawę, drugorzędną w stosunku do innych elementów ich aktywności artystycznej.

Po drugie, rozwój kina opowiadanego z czasem stracił impet, gdyż w okolicach 1993-1994 roku poszczególni członkowie Białoruskiego Klimatu wkroczyli w dorosłe życie, przestali tak intensywnie się ze sobą stykać, a zarazem skoncentrowali się na indywidualnych projektach. Przykładowo, Filip Czmyr poświęcił się twórczości w ramach zespołu rockowego „Drum Ecstasy”, utworzonego w 1991 roku. O ile członkowie Białoruskiego Klimatu cały czas utrzymują ze sobą bliskie i ciepłe kontakty, to od 1994 roku zrealizowali tylko kilka wspólnych inicjatyw.

Po trzecie, spadek zainteresowania kinem opowiadaniem zdają się po części tłumaczyć także zmiany technologiczne obserwowane począwszy od połowy lat 90. Wiązało się to najpierw z upowszechnieniem magnetowidów (lata 90.), następnie zaś z większą dostępnością relatywnie niedrogich kamer wideo (już od końca lat 90.), dzięki którym realizacja własnych filmów stała się dużo łatwiejsza. W tych warunkach mogło się wydawać, że kino opowiadane straciło rację bytu, zniknął bowiem pierwotny niedostatek leżący u źródła tego gatunku.

Wreszcie, po czwarte, pewną rolę odegrały zmiany polityczne lat 90. Ponieważ przestała obowiązywać cenzura, a zagraniczne filmy stały się o wiele łatwiej dostępne, zanikła potrzeba — i odpowiadająca jej umiejętność — opowiadania filmów

W Ramce 1.2. przedstawiam listę głównych twórców kina opowiadanego. Z kolei w Ramce 1.3. podsumowuję najwyraźniejsze wydarzenia z historii rozwoju tego gatunku.

---

19 V. Vedrenko, *Wstrechi s legendami. Belorusskij Klimat* <http://www.znyata.com/z-proekty/legends-klimat.html>

### **Ramka 1.2. Główni twórcy filmów opowiadanych**

**Filip Czmyr**, jeden z czołowych założycieli Białoruskiego Klimatu. Razem ze Jauhenam Junowym wymyślił pierwszy film opowiadany, *Pas cnoty*. Obecnie znany jest jako lider zespołu rockowego Drum Ecstasy.

**Jauhen Junou**, kolejny z założycieli Białoruskiego Klimatu i twórca pierwszego filmu opowiadanego, *Pas cnoty*. Obecnie nie zajmuje się sztuką alternatywną, lecz marketingiem. Pracuje jako dyrektor kreatywny w znanej firmie białoruskiej.

**Dmitri Plax**, kolejny z założycieli Białoruskiego Klimatu. Dmitri znany jest jako artysta multimedialny, pisarz, tłumacz oraz dziennikarz. Mieszka w Sztokholmie, gdzie pracuje jako producent teatralny w Szwedzkim Radiu (Program 1). Niedawno jako reżyser był nominowany do prestiżowej międzynarodowej nagrody Prix Italia. Dmitri często pokazuje swoje filmy opowiadane na różnych festiwalach artystycznych w Szwecji.

**Ihar Korzun**, kolejny z założycieli Białoruskiego Klimatu. Ihar znany jest głównie jako fotograf i artysta. Bada przestrzeń miejską szukając ciekawych motywów, które mógłby wykorzystać w swojej twórczości. W ten sposób trzy lata temu zebrał w Mińsku kolekcję zdjęć z numerami bloków oraz wizerunkami drzwi. Zaprezentował ją później w ramach wystawy *Numbers & Doors*.

**Dmitri Strotsev**, kolejny z założycieli Białoruskiego Klimatu. Dmitri znany jest przede wszystkim jako poeta. Swoje wiersze wykonuje zawsze w efektowny sposób – w ramach procesu, który sam określa mianem „tańca poetyckiego”. Dmitri jest założycielem mińskiego wydawnictwa „Winograd”, które w latach 90. publikowało literaturę religijną oraz zbiory poetyckie.

**Nikolaj Ramanouski**, przyjaciel członków Białoruskiego Klimatu. Podczas jednego z pierwszych pokazów filmów opowiadanych zainteresował się tym gatunkiem i zaczął sam opowiadać swój film *Tristan i Izolda, 37 odcinek* (zainspirowany swoją pracą naukową, w której tłumaczył to średniowieczne dzieło na język białoruski). Z tym filmem nadal występuje, aczkolwiek w zmodyfikowanej wersji jako *Tristan i Izota, 38 odcinek*.

**Piotr Kalaczyn**, przyjaciel Białoruskiego Klimatu. Wymyślił najbardziej jaskrawy krótkometrażowy film opowiadany w historii gatunku pt. *Berlin. Haszysz. Velasiped*. Film ten z powodzeniem pokazuje również Filip Czmyr, twierdząc, że opowiada go lepiej, niż sam autor.

**Ihar Palevikou**, przyjaciel Białoruskiego Klimatu, miński poeta. Okazjonalnie opowiadał swój film pt. *Strannik*.

**Mihail Tumela**, białoruski twórca animacji. Brał udział w trzecim, największym festiwalu kina opowiadanego w Mińsku w 1993 roku. Opowiedział wtedy pierwszy opowiadany film animacyjny.

### **Ramka 1.3. Kalendarium festiwali i pokazów kina opowiadanego**

**1987 r.** — Filip Czmyr i Jauhen Junou wymyślają swoje pierwsze filmy, które pokazują po raz pierwszy na urodzinach Junova przed większym gronem przyjaciół. Wtedy Dmitri Strotsev proponuje nazwać to, co robią, „kinem opowiadany”.

**24 października 1988 r.** — pierwszy improwizowany festiwal kina opowiadanego, który odbył się na klatce bloku przy ul. Krasnoarmiejskiej 8 w Mińsku.

**Wiosna 1989 r.** — kolejny pokaz filmów opowiadanych, zorganizowany w Domu Kultury Związków Zawodowych w Mińsku w ramach wystawy zdjęć *Koniec lata w Mezopotamii*. Wówczas po raz pierwszy sformułowana zostaje nazwa grupy Białoruski Klimat.

**1991 r.** — Białoruski Klimat pokazuje swoje filmy w Kopenhadze, gdzie wystawia zdjęcia na zaproszenie duńskich artystów. Twórcy prezentują wówczas dwa filmy w ramach podziękowania za liczne prezenty od Duńczyków.

**29 listopada 1993 r.** — Białoruski Klimat oraz Centrum Sztuki Współczesnej „Vita-Nova” organizują w Mińsku trzeci i jak dotąd największy w historii festiwal kina opowiadanego. Występują założyciele gatunku — Filip Czmyr, Jauhen Junou, Dmimtri Strotsev — oraz „młoda krew”: Ihar Korzun, Nikalaj Ramanouski, Ihar Palewikou, Mihail Tumela i inni.

**1994 r.** – występ Białoruskiego Klimatu w Centrum Artystycznym przy ul. Puszkińskiej 10 w Sankt Petersburgu

**1996 r.** — dwie wystawy zdjęć Białoruskiego Klimatu w Berlinie: najpierw w *squacie* Tacheles, później w galerii miejskiej w dzielnicy Kreuzberg.

**16 stycznia 2004 r.** — Białoruski Klimat zbiera w „Nowym klubie” w Mińsku swoich przyjaciół i wszystkich zainteresowanych na piętnaste urodziny powstania grupy. Podczas imprezy zostaje pokazana retrospektywa, dokumentująca historię twórczości grupy. Występuje także zespół Filipa Czmyra „Drum Ecstasy”.

**Styczeń 2008 r.** — w szwedzkim mieście Malmö, dzięki wsparciu Ambasady Szwecji w Mińsku, Szwedzkiego Instytutu i szwedzkiego wydawnictwa „Ramus”, odbywa się pierwszy pokaz filmów opowiadanych w Szwecji. W tym samym miesiącu Dmitri Strotsev prezentuje

swój film w Moskwie, wspólnie z rosyjską piosenkarką Jeleną Frołową.

**15 i 22 marca 2008 r.** — w Muzeum Historii Kina Białoruskiego odbywa się retrospektywa filmów opowiadanych.

**16-27 października 2012 r.** — w Muzeum Sztuki Współczesnej w Mińsku odbywa się wystawa „Retrospekcja”, dedykowana okresowi najbardziej aktywnej twórczości Białoruskiego Klimatu.

**22 listopada 2013 r.** — I Festiwal Kina Opowiadanego w Warszawie.

#### 1.4/ „Drugie życie” kina opowiadanego

Po 1996 roku członkowie Białoruskiego Klimatu skoncentrowali się na swoich indywidualnych projektach artystycznych i życiowych. Jednak, jak podkreślał w 2012 roku Filip Czmyr, „nie przestaliśmy działać jako grupa, a jedynie staliśmy się bardziej *incognito*. Ihar Korzun nadal realizował swoje projekty artystyczne i fotograficzne. Junou wciąż robił zdjęcia, ale teraz już na potrzeby billboardów. Ja ciągle opracowywałem różne instalacje, ale — pracując w agencji reklamowej – pokazywałem je pod różnymi brandami, a nie pod własnym nazwiskiem”.

Dopiero 16 stycznia 2004 roku, Białoruski Klimat wystąpił po raz pierwszy po długiej przerwie. Do „Nowego klubu” w Mińsku zaprosił swoich przyjaciół oraz wszystkich zainteresowanych, aby uczcić piętnaste urodziny powstania grupy. Podczas imprezy odbyła się retrospektywa filmów opowiadanych w wykonaniu członków grupy. Wystąpił także zespół Filipa Czmyra „Drum Ecstasy”.

Równo cztery lata później, 16 stycznia 2008 roku, kino opowiadane zostało zaprezentowane w Malmö przed szwedzką publicznością, w ramach specjalnie zorganizowanego pokazu. Wydarzenie to odbyło się dzięki wsparciu Ambasady Szwecji w Mińsku, Szwedzkiego Instytutu i szwedzkiego wydawnictwa „Ramus”. Oprócz białoruskich autorów (Filip Czmyr, Dmitri Strotsev, Ihar Korzun i Dmitri Plax) wystąpili także, po raz pierwszy, twórcy spoza Białorusi, w tym wypadku Szwedzi — Astrid Trotzig, Per Engström, Anna Jögensdotter, Jenny Tunedal, Anders Banke i Douglas Holmquist. Ponieważ jednak szwedzcy autorzy nie w pełni jeszcze orientowali się w zasadach i specyfice kina opowiadanego, ich występy polegały głównie na odczytywaniu wcześniej przygotowanych scenariuszy lub dzieł literackich. Tylko w ograniczonym stopniu odwoływali się do gramatyki

języka filmowego.

Do wspomnianego wydarzenia doszło dzięki inicjatywie Dmitri Plaxa – członka Białoruskiego Klimatu, który w latach dziewięćdziesiątych przeprowadził się z Białorusi do Szwecji. Tam zawiązał współpracę z miejscowym środowiskiem artystów audiowizualnych oraz literaturoznawców. Starał się zorganizować wydarzenie z udziałem członków Białoruskiego Klimatu, a gdy do niego w końcu doszło odegrał rolę głównego tłumacza wszystkich występów. Warto w tym miejscu nadmienić, że dla Dmitri Plaxa kino opowiadane stało się centralnym elementem twórczości artystycznej. Będąc producentem radiowym, przeniósł ten gatunek na fale eteru, organizując wielokrotne radiowe „pokazy” filmów opowiadanych w języku szwedzkim<sup>20</sup> oraz zachęcając szwedzkich autorów do wymyślenia i zaprezentowania własnych filmów na antenie radia. W 2010 roku wyszedł poza granice radia, biorąc udział w festiwalu „No Budget Performance. A Stockholm Odyssey at Parabola Festival”, gdzie zaprezentował własne filmy opowiadane przed zupełnie nowym audytorium — szwedzkimi artystami zajmującymi się performansem.

Tymczasem, bezpośrednio po występie Białoruskiego Klimatu w Szwecji, Dmitri Strotsev udał się do Moskwy, gdzie 18 stycznia 2008 roku zaprezentował swój film *Miadzwedź i Ocho*. Towarzyszyła mu rosyjska piosenkarka Jelena Frolowa, która wykonywała piosenki autorskie w przerwach między kolejnymi częściami występu<sup>21</sup>.

Niedługo później, 15 i 22 marca 2008 roku, w Muzeum Historii Kina Białoruskiego odbyła się kolejna retrospektywa filmów opowiadanych. Wystąpili Juahen Junou i Filip Czmyr z filmem *Monżua*, Nikołaj Ramanouski z filmem *Tryszczan i Iżota, odc. 38*, Piotr Kalaczyn z filmem *Wiosna. Berlin. Rower* (z powodu cenzury organizatorzy byli prawdopodobnie zmuszeni do zmiany nazwy filmu, w oryginale brzmiącej jako *Berlin. Haszysz. Rower — A.S*), Bob Lubocki (kolejny przyjaciel Białoruskiego Klimatu) z *Filmem, który utracił nazwę*, Ihar Korzun z *Bohaterem* i Dmitri Strotsev z filmem *Miadzwedź i Ocho*.

Mimo tej, wydawałoby się, intensyfikacji działań twórczych, na kolejną retrospektywę filmów opowiadanych Białoruskiego Klimatu trzeba było czekać kolejne cztery lata. W dniach 16-27 października 2012 roku w Muzeum Sztuki Współczesnej w Mińsku odbyła się wystawa *Retrospekcja*, dedykowana okresowi największej aktywności twórczej Białoruskiego Klimatu (czyli latom 1987 — 1996). Tym razem, członkowie grupy zaprezentowali całą wystawę w formie opowiadanych. Codziennie jeden z członków Białoruskiego Klimatu na żywo

---

20 Zob. bibliografia, gdzie umieściłam link do nagrania audio dwóch filmów opowiadanych autorstwa D. Plaxa.

21 Materiał wideo z tego występu dostępny jest pod adresem <https://www.youtube.com/watch?v=VC1lf-H7saA>

komentował oraz pokazywał archiwalne zdjęcia, dokumenty i nagrania wideo z ich najbardziej znanych akcji artystycznych. W dniu 19 października Ihar Korzun, Dmitri Strotsev i Filip Czmyr zaprezentowali filmy opowiadane *Monjoie*, *Nieśmiertelny* (znany także pod nazwą *Bohater — A .S.*) oraz *Miadzwedź i Ocho*.

Rok później, 22 listopada 2013 roku, kino opowiadane po raz pierwszy zostało zaprezentowane w Warszawie. Dzięki wsparciu Fundacji Inna Przestrzeń odbył się I Festiwal Kina Opowiadanego. Wydarzenie zostało podzielone na dwie części: teoretyczną, w ramach której w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego odbyła się dyskusja *Opowieść filmowa — film w opowieści*; oraz praktyczną, w ramach której w przestrzeni Kino.Lab Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski swoje filmy zaprezentowali Dmitri Strotsev, Dmitri Plax, Ihar Korzun. Wystąpił także Warszawski Chór Eksperymentalny Gre Badanie, który stał się tym samym pierwszym polskim „autorem” filmu opowiadanego — do tego prezentując film w nowatorskiej formie, śpiewanej i wykonywanej naraz przez wiele osób.

Relację z warszawskiego festiwalu przedstawiam w [Ramce 1.4](#).

#### **Ramka 1.4. I Festiwal Kina Opowiadanego w Polsce (22 listopada 2013 r.)**

22 listopada 2013 r., dzięki wsparciu Fundacji Inna Przestrzeń odbył się pierwszy w Polsce Festiwal Kina Opowiadanego.

O godz. 13.00 w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego zebrali się twórcy kina opowiadanego — poeta Dmitri Strotsev, artysta i fotograf Ihar Korzun, reżyser i dramaturg Dmitri Plax — oraz reżyser Maciej Wojtyszko, dr Małgorzata Litwinowicz-Droździel i dr hab. Wojciech Michera. Podczas dyskusji *Opowieść filmowa — film w opowieści* omówili<sup>22</sup> oni fenomen kina opowiadanego. Dyskusję poprowadził Wojciech Michera.

O godz. 15.00 Dmitri Plax poprowadził warsztat dla studentów „Zrób swoje kino opowiadane”, w którym wzięło udział pięć wcześniej zarejestrowanych osób.

O godz. 20.00 w przestrzeni kinowej Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Kino.Lab odbyły się wieczorne seanse filmów opowiadanych. Dmitri Plax pokazał swój film *Wypadek z Karaciubem*, Dmitri Strotsev po raz pierwszy prezentował swój najnowszy film *Lustro Milligana* (co sam określił jako „światową premierę”), a Ihar Korzun przedstawił starszą produkcję *Bohater*. Do udziału w pokazie został zaproszony warszawski Chór

<sup>22</sup> Zob. Aneks 2, gdzie umieściłam zapis dyskusji naukowej *Opowieść filmowa – film w opowieści*.

Eksperymentalny Gre Badanie, który podjął to wyzwanie i wymyślił pierwszy polski film opowiadany pt. *Brzask*.

W wieczornej części festiwalu udział wzięło ok. 90 osób. Pokaz zakończył się dopiero przed północą.

W ramach podsumowania należy stwierdzić, że w ostatnich latach kino opowiadane — po blisko dziesięcioletnim „uśpieniu” – stało się na nowo gatunkiem artystycznym aktywnie wykonywanym przez członków Białoruskiego Klimatu. Pretekstem do zaprezentowania filmów opowiadanych stały się dla nich rocznicowe retrospektywy ich twórczości, a także zagraniczne wydarzenia z ich udziałem. Należy przy tym wspomnieć o tym, że zarówno festiwal zorganizowany w 2008 roku w Szwecji, jak i ten, który w 2013 roku został zorganizowany w Warszawie, odbyły się przede wszystkim dzięki prywatnej inicjatywie osób, którym szczególnie zależało na zaprezentowaniu twórczości grupy przed szerszą i nową publicznością.

Nie ulega wątpliwości, że kino opowiadane pozostało gatunkiem mało komukolwiek znanym (także na Białorusi); marginalnym i niszowym. Niemniej fakt, że w ostatnich latach odbyło się szereg wydarzeń jemu poświęconych świadczy o tym, że gatunek ten nie przestał być aktualny.

Jak stwierdził Dmitri Strotsev podczas dyskusji naukowej, która odbyła się w ramach Festiwalu Kina Opowiadanego w Warszawie, „Osobiście uważam, że człowiek współczesny bardzo tęskni za opowiadaniem ustnym. Ale to opowiadanie nie może być bardzo tradycyjnym, dlatego że jesteśmy wszyscy zepsuci kinematografią i montażem w kinie. I ten wpływ kina powinniśmy uwzględnić”<sup>23</sup>.

Podobnej opinii był Maciej Wojtyszko: „Istnieje głód fabuły. Popatrzcie Państwo, jak bardzo organiczne, jak bardzo związane z jakąś pierwotną potrzebą człowieka jest to, że musi być struktura, musi być fabuła, musi być historia. Jakaż siła jest w tym opowiadającym filmie, w tych ludziach, którzy przychodzą, siadają i zaczynają po prostu mówić. Inni wchodzą w to. Jakaż siła jest w ciekawości drugiego człowieka, który opowiada nam historię. To jest coś takiego, co było przed kinem, co istnieje teraz, co w ogóle będzie bez przerwy. Ponieważ gdzieś [jest] ta tęsknota za narracją: wszystko jedno, czy to będzie tęsknota za tym, żeby

---

23 D. Strotsev, wypowiedź podczas debaty naukowej *Opowieść filmowa — film w opowieści*, Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, 22 listopada 2013 r.



przeczytać *Sto lat samotności*, czy dowiedzieć się, jakie są perypetie gwiazdy filmowej, która zmieniła piątego męża. My, jako ludzie, jesteśmy zwierzętami narracji, jesteśmy zwierzętami historii. Ja nie wiem, czy to, że człowiek jest istotą opowiadającą nie jest sednem człowieczeństwa, bo wszystko inne mają zwierzątka. Ale historię mają ludzie”<sup>24</sup>.

Filmy opowiadane stały się jednym z centralnych elementów twórczości niektórych członków Białoruskiego Klimatu, zwłaszcza Dmitra Plaxa i Dmitra Strotseva, którzy nadal tworzą kolejne filmy opowiadane własnego autorstwa i prezentują je przy każdej nadarzającej się okazji: Dmitri Plax głównie we Szwecji, a Dmitri Strotsev w Rosji i na Ukrainie. Obaj są aktywnymi promotorami tego gatunku, starając się zainteresować nim innych artystów lub zwykłych ludzi.

Przykładowo, Dmitri Strotsev zorganizował w 2013 roku nieoficjalny festiwal kina opowiadanego dla dzieci i – jak się okazało – również dla innych uczestników Letniego Instytutu Teologiczno-Filozoficznego na Ukrainie. „Zostałem poproszony o pracę z dziećmi. I zaproponowałem dzieciom zorganizować festiwal kina opowiadanego. W ciągu tych dwóch tygodni, gdy przygotowywaliśmy się do festiwalu, podchodzili do mnie dorośli różnej płci<sup>25</sup> i pytali, czy oni też mogą uczestniczyć, bo byli bardzo zainteresowani. Ja oczywiście zgadzałem się i tłumaczyłem im zasady filmu opowiadanego. W rezultacie odbył się cudny festiwal, gdzie opowiadali filmy dzieci i dorośli, wierzący i niewierzący. Mieliśmy popa, który opowiedział jeden film w stylu Hitchcocka. A najciekawsze jest to, że te zasady, które my — członkowie Białoruskiego Klimatu — wypracowaliśmy dla siebie, uczestnicy tego wydarzenia nagle odtworzyli dla siebie. Dwaj chłopcy w pewnym momencie podeszli do mnie i zapytali nieśmiało, czy nie mogliby opowiedzieć swojego filmu we dwójkę, ponieważ, kiedy jeden z kolegów przygotowował się do pokazu i opowiedział swój film drugiemu, to ten drugi słuchał i dodawał, 'Wiesz, może ty lepiej tak zrób, albo inaczej'. A ten pierwszy się nie zgadzał. I koniec końców film nie był gotów, bo ich zdania się rozeszły. Czy możemy w takim stanie pokazać ten film?, zapytali. Bo czas już pokazać film, a my nie dogadaliśmy się. Ja odpowiedziałem: to wspaniale! Bo będziemy świadkami Waszego dialogu i na naszych oczach będziecie swój film tworzyć. I tak wystąpili przed publicznością, sprzecząc się między

---

24 M. Wojtyszko, wypowiedź podczas debaty naukowej *Opowieść filmowa — film w opowieści*, Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, 22 listopada 2013 r.

25 Ta obserwacja stanowi odpowiedź dla dr M. Litwinowicz-Drożdźiel, która podczas dyskusji naukowej na temat kina opowiadanego, odnosząc się do ściśle męskiego składu grupy autorów kina opowiadanego, zadała pytanie, czy kobiety również zajmują się tym gatunkiem.

sobą”<sup>26</sup>.

Podczas ostatniej retrospekcji Białoruskiego Klimatu, zorganizowanej w 2012 roku z okazji 25-lecia działalności, członkowie grupy zapowiedzieli powrót do wspólnej działalności artystycznej. Jeżeli ta zapowiedź miała się potwierdzić, wówczas możliwe, że i filmy opowiadane będą stanowić jej część.

---

26 D. Strotsev, wypowiedź podczas debaty naukowej *Opowieść filmowa — film w opowieści*, Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, 22 listopada 2013 r.

## 2// Teoria kina opowiadanego

Kino opowiadane trudno zakwalifikować w pełni do jakiegokolwiek spośród istniejących gatunków sztuki. Sami twórcy tego gatunku uznają swoje dzieła za filmy, formalnie nie ustępujące filmom tradycyjnym. Nieformalne zasady kina opowiadanego, artykułowane przez członków Białoruskiego Klimatu lub wynikające implicite z ich twórczości, przedstawiam w pierwszym podrozdziale niniejszej, teoretycznej części mojej pracy. W dalszych podrozdziałach, zamiast bronić koncepcji kina opowiadanego jako przykładu kina, zastanawiam się krytycznie nad tym, co wynika z faktu, że członkowie Białoruskiego Klimatu nazwali stworzony przez siebie gatunek sztuki akurat kinem opowiadany? Jakie wnioski możemy wysnuć z tego faktu dla rozumienia kina jako takiego, a także dla rozumienia sztuki opowiadania? Umiejscowieniu kina opowiadanego pośród innych gatunków sztuki – kina, opowieści oralnej, performansu – poświęcony jest drugi podrozdział niniejszej części.

Pisząc o tym, co kino opowiadane „mówi” nam o kinie, odwołuję się do kategorii ekfrazy. To pozwala mi dokonać analizy sposobu, w jaki w filmach opowiadanych słowa służą oddaniu obrazu. Tej kwestii poświęcony jest podrozdział trzeci. Z kolei analizując kino opowiadane z perspektywy narratologii sięgam po kategorię fokalizacji, wprowadzoną na grunt badań nad narracją przez Mieke Bal. Poddaję dokładnej analizie zabiegi narracyjne stosowane przez twórców filmów opowiadanych, biorąc za przykład fragmenty wybranych dzieł członków Białoruskiego Klimatu, w tym zwłaszcza filmu *Miadźwiedź i Ocho* Dmitra Strotseva. Tym zagadnieniom poświęcam ostatni, czwarty podrozdział części teoretycznej.

Choć dostrzegam istnienie powiązań między kinem opowiadany a sztuką performatywną, to pozostawiam tę kwestię dalszym badaniom nad kinem opowiadany.

### 2.1/ Zasady gatunku według jego autorów

Analizę teoretyczną kina opowiadanego wypada rozpocząć od przedstawienia punktu widzenia, który w tej sprawie mają sami twórcy tego gatunku. Bez względu na to, czy ostatecznie uznamy kino opowiadane za odmianę filmu, opowiadania, performansu czy jakiegokolwiek innego gatunku sztuki, warto pamiętać o tym, że z perspektywy członków Białoruskiego Klimatu jest to pewien rodzaj kina.

Dmitri Strotsev, który w 1989 roku po raz pierwszy użył nazwy „izustnoje kino”, wymyślił również koncepcję tego gatunku. Przedstawił ją w 1993 roku, w przemowie

otwierającej największy do tej pory festiwal kina opowiadanego. Stwierdził wówczas: „Kinematografia opowiadana mało czym różni się od kinematografii tradycyjnej. Różnica polega na tym, że w kinie opowiadanim proces zdjęciowy odbywa się w świadomości autora. Transfer obrazu realizuje się dzięki współczesnym technikom opowiadanim”<sup>27</sup>. Pokusił się również o grę słów: „Tak jest w dużym skrócie. Ale, jak wiadomo, lepiej jeden raz zobaczyć, niż siedem razy usłyszeć”<sup>28</sup>.

Po dziś dzień członkowie Białoruskiego Klimatu trzymają się interpretacji przedstawionej wówczas przez Dmitra Strotseva. Co ciekawe, dzieje się tak mimo początkowej rozbieżności zdań w tej kwestii pomiędzy członkami grupy. Dmitri Strotsev miał ich przekonać dopiero wówczas, gdy porównał kino opowiadane do architektury na papierze. Stwierdził ponoć, że część architektury pozostaje na papierze, bo zaprojektowane budynki w rzeczywistości nie powstają. Mało kto miałby jednak wątpliwości co do tego, że tego rodzaju „niezrealizowana” w realnym świecie architektura mimo wszystko pozostaje architekturą<sup>29</sup>.

Nie istnieją spisane zasady kina opowiadanego. Jedynie z różnych wypowiedzi członków Białoruskiego Klimatu oraz ich twórczości można wyprowadzić szereg zasad tego gatunku.

Po pierwsze, najważniejsza zasada dotyczy stosowania języka ściśle filmowego. Autor filmu opowiadanego opisuje kolejne kadry i ruch kamery, stosowane efekty specjalne, techniki montażowe. Nie jest to zatem opowiedzenie samej fabuły filmu (jak zwykle się dzieje wtedy, gdy jedna osoba opowiada drugiej film, który zobaczyła w kinie). Chodzi o opowiedzenie całego filmu jako takiego — ze wszystkimi składającymi się nań elementami. Opisane zostaje wszystko, co zobaczylibyśmy i usłyszelibyśmy w kinie: od tytułu po napisy końcowe. Opisana zostaje strona muzyczna i operatorska, gra świateł i dźwięków. Słowa mają w pełni przekazać obraz i dźwięk całego filmu.

Po drugie, filmy opowiadane nie są zapisywane w formie scenariusza, co z kolei pozostawia ich autorom pole dla improwizacji, a filmom nadaje formę otwartą. Jak tłumaczył w 2013 roku Dmitri Strotsev: „W chwili narodzin tego gatunku umówiliśmy się, że nie będziemy zapisywać naszych filmów. Co to oznacza? To znaczy, że film zostaje 'otwarty' i może być dopełniony lub dokręcony w ramach każdej kolejnej odsłony. Co więcej, ta forma

---

27 Przemowa D. Strotseva przed festiwalem kina opowiadanego, Mińsk 1993 r.

28 Ibidem; ta gra słów nawiązuje do rosyjskiego przysłowia, które mówi, że „lepiej siedem razy odmierzyć, niż jeden raz uciąć”, co oznacza, że lepiej nie podejmować raptownych decyzji.

29 F. Czmyr, wywiad o kinie opowiadanim, Mińsk wiosna 2011 r.

jest otwarta jeszcze w tym sensie, że jeżeli mnie jako słuchaczowi spodobał się film, to ja mam prawo na jego własną interpretację i na inne jego dalsze opowiedzenie. Mam prawo dodać swoją informację, rozszerzyć narrację, czy też odejść od jakichś form, które uważam za nieistotne. A ponieważ nie mamy kanonicznych tekstów, którymi możemy operować, to musimy przyjmować te formy mutacji jako dar i rozszerzenie naszej przestrzeni komunikacji”<sup>30</sup>. Z kolei w 2011 roku Dmitri Strotsev wyjaśniał: „Scenariusza nie ma. Film opowiadany to jest coś żywego. Nie ma nic wspólnego z tekstem. On nie wyrasta z tekstu. [...] Dobrze, że filmy można dopracowywać. Cały czas można coś dodawać czy kasować. Montaż za każdym razem jest żywy i unikatowy, nigdy się nie powtarza”<sup>31</sup>.

Dowodem na otwartą formę filmów opowiadanych jest fakt, że jeden z twórców tego gatunku, Filip Czmyr, często opowiada filmy innych autorów. „Z reguły film opowiadany opowiada jego autor, ale ja na przykład lubię opowiadać filmy innych reżyserów. Podoba mi się krótki metraż Piotra Kalaczyna. Jest krótki i ja zawsze go opowiadam, żeby wyjaśnić, co to jest kino opowiadane. Uważam też, że lepiej opowiadam film *Nieśmiertelni* [znany również pod nazwą *Bohater — A.S.*], niż sam autor, ponieważ Ihar Korzun cały czas psuje taśmę i zmienia kolejność scen. Ja opowiadam bliżej oryginału”<sup>32</sup>.

Otwarty charakter filmów opowiadanych polega również na tym, że widzowie mogą te filmy przejmować i opowiadać dalej w takiej formie, jaka odpowiada ich odbiorcom, wyborowi i stylowi. To z kolei sprawia, że kino opowiadane jest zgodne z duchem modnej obecnie kultury wolnego dostępu i dzielenia się (ang. *sharing*). Jest gatunkiem „hiperdemokratycznym” i „ultraliberalnym” – w tym sensie, że wszyscy uczestniczący w powstawaniu danego filmu, zarówno autor, jak i widzowie, nabierają do tego filmu praw autorskich.

Trzecia zasada kina opowiadanego odnosi się do istotnej roli relacji między autorem a publicznością. Dzięki otwartej formie filmów opowiadanych, autor może na bieżąco reagować na zachowanie publiczności — a zatem ma duże pole do improwizacji. Jak opowiada Filip Czmyr: „Jest taki moment, kiedy wyczuwasz publiczność. Jeżeli jest skupiona i przeżywa razem z Tobą, to można wydłużyć scenę, zrobić jakiś kawałek bardziej jaskrawym. Jeżeli zaś nie reaguje, to scenę można skrócić. W jakimś więc sensie to jest jak w teatrze”<sup>33</sup>. Dr

---

30 D. Strotsev, wypowiedź podczas debaty naukowej *Opowieść filmowa — film w opowieści*, Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, 22 listopada 2013 r.

31 D. Strotsev, wywiad o kinie opowiadanim, Mińsk wiosna 2011 r.

32 F. Czmyr, wywiad o kinie opowiadanim, Mińsk wiosna 2011 r.

33 Ibidem.

Małgorzata Litwinowicz-Drożdziel kładzie w tym kontekście nacisk na „sytuacyjność” kina opowiadanego: „To jest przede wszystkim nieformalna sytuacja spotkania, to jest bardzo wspólnotowe. Niezależnie od talentu, kunsztu czy stylu tego, który opowiada, ostatecznym i rzeczywistym powodem tego spotkania nie staje się kunszt ani styl opowiadacza, tylko opowieść. To jest powód, dla którego się spotykamy. Ostateczny kształt tej opowieści wyłania się z żywej, pełnej napięcia relacji między tym, który mówi, a tymi, którzy słuchają. Wydaje mi się, że ta sytuacyjność, to kształtowanie opowieści w relacji z tymi, którzy słuchają, to jest zawarte już w samym haśle, w samym terminie kino opowiadane, a nie film opowiadany”<sup>34</sup>.

To z kolei prowadzi nas do czwartej zasady kina opowiadanego, jaką jest sugestia, by filmy były „pokazywane” zawsze w przestrzeni kinowej. Jak trafnie zauważa dr Małgorzata Litwinowicz-Drożdziel: „To jest kino. Odwołujemy się do pewnej międzyludzkiej sytuacji. Nie do indywidualnego odbioru dzieła filmowego, tylko do tej sytuacji, w której ważna jest konkretna przestrzeń, ważny jest ekran, ważne jest wyciemnienie, ważne jest to, że ludzie siedzą w rzędach. Kino jest bardzo konkretną przestrzenią i z jakiegoś powodu ta sztuka, którą Panowie reprezentują, nazywa się właśnie *kinem* opowiadany, a nie *filmem* opowiadany”<sup>35</sup>.

Piąta zasada kina opowiadanego dotyczy braku dialogów w „pokazywanych” filmach. Jak wyjaśnia Filip Czmyr: „Opowiadamy o tym, o czym będą rozmawiać aktorzy. Mówimy na przykład tak: 'Aktorzy rozmawiają o tym czy o tamtym'. Albo 'słyszymy to i owo’”<sup>36</sup>. To z kolei odróżnia filmy opowiadane od na słuchowisk lub sztuk teatralnych.

Po szóste, w podobny sposób opowiadana jest ścieżka dźwiękowa „pokazywanych” filmów. Zdaniem Filipa Czmyra: „Muzyka w filmie opowiadany też jest ustna. Mówimy na przykład 'w tym momencie gra taka a taka muzyka' lub 'specjalnie skomponowana została piosenka Kate Bush do tego filmu'. Natomiast muzyki w tle seansu kina opowiadanego nie powinno być”<sup>37</sup>. Warto dodać, że zanim jeszcze pojawiło się kino opowiadane, członkowie Białoruskiego Klimatu począwszy od 1988 roku wykonywali muzykę opowiadaną. „Opowiadaliśmy, jak będzie brzmiała nasza muzyka. W tym momencie nie było miejsc, gdzie można by było grać. Nie było żadnych placówek, nie mieliśmy też żadnych instrumentów, więc musieliśmy opowiadać konceptualnie, jak to by brzmiało. Teraz brzmi bas, gitara, a tu

---

34 M. Litwinowicz-Drożdziel, wypowiedź podczas debaty naukowej *Opowieść filmowa — film w opowieści*, Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, 22 listopada 2013 r.

35 Ibidem.

36 F. Czmyr, wywiad o kinie opowiadany, Mińsk 2011 r.

37 Ibidem.

inna gitara. W tym momencie pojawi się inny instrument. Opowiedzieć można wszystko!”<sup>38</sup>.

Na koniec trzeba jeszcze raz podkreślić, że powyższe sześć zasad ma charakter niepisany i stanowi w pewnej mierze zewnętrzną moją własną interpretację zasad tego gatunku, opartą nie tylko na deklarowanych przez autorów regułach, ale również na tym, jak wyglądały dotychczasowe pokazy filmów opowiadanych. W tym sensie, można o zasadach kina opowiadanego powiedzieć to samo, co stwierdzili David Bordwell i Kristin Thompson w odniesieniu do zasad kina tradycyjnego: „Badając artystyczne właściwości kina, możemy się czasem zastanawiać, czy wszystkie formalne i stylistyczne wzory, jakie w filmach zauważamy, rzeczywiście są w nich zawarte? Czy filmowcy wprowadzają je z rozmysłem, czy raczej to my je przypisujemy oglądanym filmom?”<sup>39</sup>.

Nie powinno zatem dziwić to, że poszczególni autorzy filmów opowiadanych decydują się czasem na „złamanie” którejs z powyższych zasad. Czynią tak na przykład poprzez wzbogacenie swojego pokazu o część muzyczną: jak uczynił Nikołaj Ramanouski na festiwalu w 1993 roku, gdy opowiadanie filmu uzupełnił o przerywniki muzyczne wykonane przez niego na flecie; czy Dmitri Strotsev podczas występu w Moskwie w 2008 roku, gdy na scenie towarzyszyła mu grająca na gitarze i śpiewająca piosenki Jelena Frolova. Czynią też również poprzez zaprezentowanie filmów w przestrzeni innej niż kinowa: jak Dmitri Plax „pokazując” filmy opowiadane w szwedzkim radiu. Te „wykroczenia” nie wydają się jednak na tyle poważne, abyśmy mogli w tych wypadkach uznać, że to nie jest już kino opowiadane, lecz jeszcze inny gatunek sztuki.

## 2.2/ Kino, opowiadanie, czy coś jeszcze?

O ile członkowie Białoruskiego Klimatu uważają kino opowiadane za gatunek kina, kwestia ta może być przedmiotem kontrowersji. Z jednej strony, kino opowiadane posiada szereg cech typowych dla innych gatunków sztuki, jak na przykład współczesnej sztuki opowiadania lub performansu. Z drugiej strony, kino opowiadane nie spełnia szeregu kryteriów kina, zwłaszcza w najbardziej klasycznym rozumieniu tego pojęcia.

Należy w tym miejscu zaznaczyć, że nie istnieje jedna, uzgodniona definicja **kina** ani **filmu**. Niektórzy zwracają główną uwagę na technologiczne aspekty tego gatunku sztuki. Przykładowo, w encyklopedii Britannica znajdziemy informację o tym, że „film jest serią nieruchomych zdjęć, wyświetlanych w trybie szybkiego następowania po sobie na ekranie

---

38 Ibidem.

39 D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie* Warszawa 2010 r, str. 9.

kolejnych klitek, przy wykorzystaniu światła. W ten sposób wywoływana jest iluzja płynnego i ciągłego ruchu. Film stanowi szczególnie skuteczne narzędzie prezentowania akcji oraz wywoływania emocji. Jest wyjątkowo złożonym gatunkiem, wykorzystującym prawie wszystkie pozostałe gatunki sztuki i wymagającym wielu umiejętności technicznych (na przykład w zakresie nagrywania dźwięku czy fotografii)<sup>40</sup>. Podobnie, David Bordwell i Kristin Thompson piszą, że „film, bardziej niż jakakolwiek inna forma wyrazu, uzależniony jest od skomplikowanej technologii. Bez udziału maszyn, ruchome obrazy nie mogłyby się poruszać, a filmowcy nie mieliby narzędzi”<sup>41</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że filmy opowiadane do takiej definicji nie przystają. Nie wykorzystują skomplikowanej technologii, maszyn ani światła. Nie są gatunkiem „wyjątkowo złożonym”; przeciwnie, wydają się nad wyraz ubogie w wykorzystywanych środkach. Przystawanie do obu wspomnianych definicji odbywa się raczej na poziomie metaforycznym. Autorzy filmów opowiadanych istotnie wykorzystują następujące po sobie klatki filmowe, jednak wyświetlając je przy użyciu słów, a nie światła. W ten też sposób osiągają efekt akcji i wywoływania emocji. Można także stwierdzić, że mimo pozornej formalnej „ubogości”, filmy opowiadane wymagają jednak wielu umiejętności technicznych, bazują bowiem na wiedzy i doświadczeniu w zakresie budowania kadrów czy sztuki operatorskiej. Przede wszystkim zaś, faktycznie wykorzystują „prawie wszystkie pozostałe gatunki sztuki”.

Można jednak pokusić się o inną definicję kina, która — uciekając się do przenośni — kładłaby akcent bardziej na  *ducha*  niż  *literę*  tego gatunku. Ten  *duch*  kina musi być natomiast w jakiś sposób wydedukowany z tego gatunku. Jak piszą Alicja Helman i Andrzej Pitrus, „kino, choć tak bardzo różnorodne, zmienne, nieprzewidywalne, jeśli chodzi o kierunek ewolucji, zachowuje przecież pewien dający się zidentyfikować rys tożsamości. Nie bez powodu nazywamy filmami zarówno kilkudziesięciosekundowe próbki braci Lumière, czarno-białe filmy nieme, pierwsze filmy dźwiękowe i barwne, dalece niedoskonałe pod względem technicznym, jak i współczesne, wielkie spektakle, imponujące inwencją w zakresie nieznanych i nieosiągalnych niegdyś efektów technicznych. Istnieje pewna ciągłość tradycji, prawidłowość ewolucji, artystyczna i intelektualna łączność między przeszłością, choćby już nader odległą, a dniem dzisiejszym kina”<sup>42</sup>.

Tego typowego dla kina „rysu tożsamości” Helman i Pitrus dopatrują się w tym, że

---

40 Internetowa Encyklopedia Britannica <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/394107/motion-picture>

41 D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie* Warszawa 2010 r, str. 1.

42 A. Helman, A. Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008, str. 5-6.



„dopiero film naprawdę ożywił obraz”<sup>43</sup>; w jego „zdolności do opowiadania historii”<sup>44</sup>; w występowaniu „fenomenu ruchu”<sup>45</sup>; w „nieograniczonej możliwości kreowania przestrzeni”<sup>46</sup>; w możliwości oddania „ludzkiego doświadczenia czasu”<sup>47</sup>; w ważnej roli montażu; a także w szczególnej pozycji autora oraz widza. Jeżeli natomiast te elementy miałyby być brane pod uwagę, wówczas kino opowiadane w stu procentach spełniałoby kryteria kina jako takiego. A zatem, nawet jeśli nie byłoby kinem co do *lity* tego gatunku, to byłoby nim co do jego *ducha*. Można by nawet uznać, że kino opowiadane stanowi pewien nieoczekiwany element w łańcuchu ewolucji kina, sprowadzający ten gatunek do jego skrajności, do minimum. Jest to przykład pewnego filmu ekstremalnego, przy takim rozumieniu tej ekstremalności, że to jest najdalszy zasięg tego zjawiska, jakim jest film; najdalszy zasięg, gdzie to zjawisko już zanika, a jednak tam ujawnia się coś kluczowego dla zrozumienia tego zjawiska”<sup>48</sup>.

Warto w tym kontekście zestawić filmy opowiadane z innymi przykładami filmów eksperymentalnych, takimi jak *Blue* Dereka Jarmana lub *Une Sale Histoire* Jeana Eustache’a. Pierwszy z nich to ostatni film brytyjskiego reżysera, stworzony przez niego wówczas, gdy był on już ślepy. Na ekranie przez 74 minuty widzimy tylko jednolity niebieski obraz, a w tle słyszymy muzykę i głosy docierające zza planu. Choć *Blue* nie spełnia podstawowych kryteriów filmowych (brak w nim obrazu, ruchu itp.), to nie tylko uznawany jest za jeden z naczelných przykładów filmowej awangardy, ale też zdobył liczne nagrody filmowe, między innymi na festiwalach w Edynburgu i Sztokholmie. Z kolei w drugim filmie narracja przekazywana jest nie tyle obrazem, ile słowem. Kamera w statyczny sposób pokazuje mężczyznę, który opowiada scenariusz nienakręconego filmu. Mamy zatem do czynienia z filmem opowiadany wewnątrz filmu nakręconego tradycyjną metodą.

Niejednoznaczność definicyjna i interpretacyjna kategorii „film” wskazuje na to, że decyzja o tym, czy filmy opowiadane uznać za filmy, czy nie, musi pozostać przedmiotem kontrowersji — i to bez względu na to, jakie zdanie mają w tej kwestii autorzy tego gatunku. Natomiast istotniejsze w tym kontekście wydaje się inne pytanie: o to, dlaczego członkowie Białoruskiego Klimatu zdecydowali się nazwać swój gatunek akurat „kinem”? I co wynika z faktu, że ta praktyka artystyczna odwołuje się do sztuki filmowej? Nawet jeśli potraktujemy

---

43 Ibidem, str. 23.

44 Ibidem, str. 37.

45 Ibidem, str. 51-52.

46 Ibidem, str. 66.

47 Ibidem, str. 83.

48 Za tę uwagę jestem wdzięczna dr hab. W. Micherze.

kategorie „filmu” i „kina” tylko jako metaforę, to jest to metafora bardzo ważna. Kino opowiadane staje się ciekawym kontekstem w namyśle nad „prawdziwym” kinem, jako pewien rodzaj jego sytuacji granicznej<sup>49</sup>.

Refleksji nad tym, co dla rozumienia „kina” wynika z faktu, że do tego właśnie gatunku sztuki odwołują się członkowie Białoruskiego Klimatu, poświęcam w dużej mierze kolejne podrozdziały dotyczące szczegółowych aspektów kina opowiadanego. Natomiast w tym miejscu winna jestem jeszcze wytłumaczenie, jak ma się kino opowiadane do innych gatunków sztuki — w tym zwłaszcza do sztuki opowiadania oraz do performansu.

W samej swojej polskiej nazwie kino opowiadane odwołuje się wprost nie tylko do kina, ale również do opowiadania. Chodzi w tym wypadku o opowiadanie rozumiane jako **tekst oralny**, na co wskazuje z kolei rosyjska, oryginalna nazwa tego gatunku. „Izustnoje kino” znaczy tyle, co „kino [płynące] z ust”, przy czym samo słowo „izustnoje” jest neologizmem, stworzonym przez Dmitra Strotseva wyłącznie na potrzeby tej kategorii. Tym samym, niezbędne jest usytuowanie tego gatunku sztuki w szerszym kontekście „oralności”.

Paul Zumthor wyróżnia szereg właściwości tekstu oralnego, które w dużej mierze zgodne są ze specyfiką kina opowiadanego. Głos od pisma różni się, jego zdaniem, przede wszystkim tym, że poeta oralny jest ściśle podporządkowany chwili oraz „natychmiastowym wymaganiom publiczności”, co z kolei daje mu „swobodę ciągłego przerabiania swojego tekstu”<sup>50</sup>. Poza tym, tekst oralny charakteryzuje się „ulotnością”, co z kolei kładzie silny nacisk na umiejętności narracyjne autora, który wykazać się musi odpowiednio wysoką „elokwencją, swobodą w wypowiedzaniu i konstruowaniu zdań, sugestywnością”<sup>51</sup>, aby podążali za nim słuchacze. Swego rodzaju paradoks polega na tym, że filmy opowiadane, jak wszelkie inne teksty oralne, z jednej strony cechują się pewnym „prymitywizmem” (w tym sensie, że „swymi korzeniami sztuka oralna wyprzedza wszystko inne”<sup>52</sup>), z drugiej jednak strony odwołują się do języka filmowego, mogącego raczej przywołać na myśl „nowoczesność” i „technologie”, nie zaś ten prymitywizm. Ten paradoks nie stoi jednak w sprzeczności z głęboko „narracyjnym” charakterem filmów opowiadanych — to znaczy tym, że ich kluczowym elementem jest właśnie narracja, charakteryzująca się wykorzystaniem zróżnicowanych formuł i retoryki, skoncentrowana na przekazaniu pewnej historii słuchaczom przez

---

49 Ibidem

50 P. Zumthor, *Właściwości tekstu oralnego*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa 2011 r., str. 210-218.

51 Ibidem, str. 211.

52 Ibidem.

opowiadającego. Prawdopodobnie z powyższych powodów dr Małgorzata Litwinowicz-Droździel gotowa jest uznać kino opowiadane za przykład sztuki oralnej, zaliczając je jednak do niedookreślonej kategorii „inne” lub „różne”<sup>53</sup>. Podkreśla przy tym, że nie chodziłoby w tym wypadku o sztukę odwołującą się do spuścizny ustnej w stylu Homera, typowej dla opowiadaczy tradycyjnych; a raczej o sztukę zbliżoną do współczesnej sztuki opowiadania.

Jednak sprowadzając kino opowiadane *jedynie* do jego narracyjnego charakteru zapominamy o innych kluczowych elementach „występu”, jakim jest każdorazowy film opowiadany. O ile bowiem słowo jest niewątpliwie kluczowym instrumentem wykorzystywanym przez autora takiego filmu, to dla odbioru jego dzieła istotna jest również cała „otoczka” (*entourage*), a zatem: przestrzeń kinowa, „cielesność” występującego, oraz jego „działanie” poprzez mówienie. Te zaś elementy są cechami charakterystycznymi dla szerszej kategorii określanej mianem **performansu**.

Specyfikę kina opowiadanego dobrze oddaje kategoria „zdania performatywnego”, sformułowana w 1955 roku przez Johna Langshawa Austina<sup>54</sup> i odnosząca się do „takich wypowiedzi, które w przeciwieństwie do zwykłych oznajmień nie opisują wyłącznie działań, ale poprzez sam fakt wypowiedzania jeszcze coś czynią”<sup>55</sup>. Zgodnie ze sformułowaniem samego Austina, „nazwa ta pochodzi od angielskiego *perform*; czasownika, który występuje zazwyczaj z rzeczownikiem oznaczającym czynność – wskazuje ona, że wygłoszenie wypowiedzi jest wykonaniem jakiejś czynności; jest czymś, o czym nie myśli się normalnie jako tylko o powiedzeniu czegoś”<sup>56</sup>.

Trzeba jednak podkreślić, że w filmie opowiadany istotna jest nie tylko związana z opowiadaniem filmu sama *akcja* opowiadania, ale również *interakcja* między opowiadającym a słuchającymi. Z tym sensie, kino opowiadane odpowiada specyfice performansu w ujęciu Ervinga Goffmana, który stwierdza, że „występ [*performance*] można zdefiniować jako wszelką działalność danego uczestnika interakcji w danej sytuacji służącą wpływaniu w jakikolwiek sposób na któregokolwiek z innych jej uczestników. [...] Termin występ [*performance*] wprowadziłem w celu określenia wszelkiej działalności jednostki, która

---

53 M. Litwinowicz-Droździel, wypowiedź podczas debaty naukowej *Opowieść filmowa — film w opowieści*, Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, 22 listopada 2013 r.

54 J. Langshaw Austin, *How to Do Things with Words*, Massachusetts-USA, 1975 r.

55 M. De Marinis, *Performans i teatr. Od aktora do performer a i z powrotem?*, „PERFORMER 5/2012”, [http://www.grotowski.net/performer/performer-5/performans-i-teatr-od-aktora-do-performera-i-z-powrotem#footnoteref1\\_cwmddqw](http://www.grotowski.net/performer/performer-5/performans-i-teatr-od-aktora-do-performera-i-z-powrotem#footnoteref1_cwmddqw)

56 J. Langshaw Austin John, dz. cyt.

przebiega podczas stałej obecności pewnej grupy obserwatorów i wywiera na nich jakiś wpływ”<sup>57</sup>. Z tej perspektywy, należałoby zwrócić uwagę nie tyle na działanie jako takie, ile na działanie zmierzające do wywarcia na innych jakiegoś wpływu. W istocie, celem artystycznym twórców i wykonawców kina opowiadanego wydaje się udowodnienie słuchaczom (nieprzypadkowo nazywanych „wiedzami” przez członków Białoruskiego Klimatu), że mogą „wiedzieć” film z pozoru jedynie go słysząc; wiedzieć ten film uszami zamiast oczyma. Każdorazowy „pokaz” kina opowiadanego jest w tym sensie eksperymentem służącym udowodnieniu mocy naszej wyobraźni oraz siły, jaką posiada słowo. To z kolei kładzie nacisk, znów, na spontaniczny, unikatowy i jednorazowy charakter każdego takiego występu, w którym równie istotną rolę odgrywają słuchający i opowiadający.

To zaś przywodzi na myśl kolejną definicję performansu, sformułowaną przez serbską performerkę Marinę Abramović. Jej zdaniem „naczelną cechą performansu jest bezpośrednia relacja z widzem, przepływ energii między publicznością a performerem. Co to jest performans? To rodzaj budowli fizycznej i mentalnej, w której artysta staje twarzą w twarz z widzem. To nie sztuka dramatyczna, nie można się tego nauczyć i zagrać wchodząc w czyjąś rolę. Performans jest bezpośrednim przepływem energii. Jeśli o mnie chodzi, zawsze trudno mi było i dalej uważam za niemożliwe wykonanie performansu samej, w moim mieszkaniu, bez publiczności, dlatego, że nigdy nie mogłabym osiągnąć tego stanu, w którym mogę przekroczyć własne granice fizyczne i mentalne. Obecność publiczności jest warunkiem *sine qua non* uwolnienia energii. Im większa publiczność, tym więcej energii powstaje i tym więcej jej przepływa”<sup>58</sup>. Abramović podkreśla zatem nie tylko interakcyjny charakter performansu, ale też jego „energetyczny” czy też wręcz „metafizyczny” wymiar, który z kolei wymaga odpowiedniej przestrzeni i obdarzonych energią ciał ludzkich. Tą przestrzenią jest w przypadku kina opowiadanego obowiązkowo sala kinowa — z ekranem, rzędami foteli, wygaszonym światłem, a nawet specyficznym kinowym zapachem — przywodząca na myśl odpowiadające jej archetypy, stereotypy, skojarzenia i wspomnienia, a być może nawet posiadająca odrębną „duszę”.

---

57 E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1981 r.; [za:] *Performans i teatr. Od aktora do performerera i z powrotem?*, “PERFORMER 5/2012”, [http://www.grotowski.net/performer/performer-5/performans-i-teatr-od-aktora-do-performerera-i-z-powrotem#footnoteref1\\_cwmddqw](http://www.grotowski.net/performer/performer-5/performans-i-teatr-od-aktora-do-performerera-i-z-powrotem#footnoteref1_cwmddqw)

58 M. Abramović, *Artist Body*, Edizioni Charta, Mediolan, 2002 r.; [za:] *Performans i teatr. Od aktora do performerera i z powrotem?*, “PERFORMER 5/2012”, [http://www.grotowski.net/performer/performer-5/performans-i-teatr-od-aktora-do-performerera-i-z-powrotem#footnoteref1\\_cwmddqw](http://www.grotowski.net/performer/performer-5/performans-i-teatr-od-aktora-do-performerera-i-z-powrotem#footnoteref1_cwmddqw)

Perspektywa przedstawiona przez Abramović wskazuje również na potrzebę zwrócenia szczególnej uwagi na z pozoru marginalny element kina opowiadanego rozpatrywanego jako performans, a mianowicie jego „cielesność”. O tym elemencie przypomina również typologia „wyznaczników performansu” sformułowana przez Josette Feral. Ta francusko-kanadyjska badaczka wskazuje trzy wyznaczniki tego gatunku, które niezależnie od poszczególnych praktyk i mód stanowią, jej zdaniem, fundament tego zjawiska. „W trakcie performansu ciało performerera podlega manipulacji – to element konstytutywny i konieczny każdego aktu performatywnego. Po drugie manipulacja przestrzenią, którą performer najpierw opróżnia by ją potem na nowo wytyczyć [*découper*] i wypełnić sobą w najgłębszych zakamarkach [*replis et recoins*]. A na koniec relacja, jaka ustanawia się w ramach performansu między artystą i widzem, widzem i dziełem sztuki, dziełem sztuki a artystą”<sup>59</sup>.

W przypadku kina opowiadanego, ciało opowiadającego jest z reguły nieruchome, statyczne. Siedzi on na krześle i jedynie przy pomocy ograniczonej gestykulacji lub mimiki wzbogaca swój „słowny” występ. A jednak, to ciało znajduje się w centrum uwagi wszystkich widzów. W tym sensie, staje się kluczowym elementem całego występu, a w pewnym sensie także jego „żywym ekranem”. W warstwie wizualnej, widzowie równocześnie odbierają to, co dzieje się z ciałem opowiadającego, a zarazem wyobrażają sobie to, co przekazuje on im przy pomocy słów i gestów. W tym też sensie można filmy opowiadane uznać jako filmy trójwymiarowe, albowiem film (postrzegany zwykle w przestrzeni dwuwymiarowej) wzbogacony zostaje o dodatkowy wymiar związany z cielesnością narratora. Na ten aspekt zwracają uwagę członkowie Białoruskiego Klimatu, uznając ciało — w tym gesty, mimikę i niedoskonałą mowę — za jedną z elementarnych części ich języka wyrazu<sup>60</sup>.

Wreszcie, kino opowiadane należałoby uznać za performans także z tego względu, że kluczową rolę odgrywa w jego przypadku „ja” autora — nie tylko jednak z uwagi na styl, jaki cechuje każdego reżysera czy opowiadacza historii, ale również ze względu na to, że występuje on na scenie w swoim imieniu. Tymczasem, Patrice Pavis w taki oto sposób definiuje performans: „Performer nie występuje jako grający rolę aktor, ale w zależności od przypadku jako opowiadacz, malarz, tancerz i kładąc nacisk na fizyczny aspekt swojej obecności, jako autor swej własnej biografii w bezpośrednim związku z sytuacją

---

59 J. Feral, *Théorie et Pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, 2011 r.; [za:] *Performans i teatr. Od aktora do performerera i z powrotem?*, „PERFORMER 5/2012”,

[http://www.grotowski.net/performer/performer-5/performans-i-teatr-od-aktora-do-performerera-i-z-powrotem#footnoteref1\\_cwmddqw](http://www.grotowski.net/performer/performer-5/performans-i-teatr-od-aktora-do-performerera-i-z-powrotem#footnoteref1_cwmddqw)

60 D. Strotsev, wywiad o kinie opowiadanim, Mińsk wiosna 2011 r.

wypowiedzenia i otaczającymi go przedmiotami [...]. Performer występuje we własnym imieniu jako człowiek i jako artysta, zwracając się do publiczności jako publiczności, podczas gdy aktor przedstawia postać udając, że nie zdaje sobie sprawy z tego, że jest aktorem. Performer wystawia na scenie swoje ja, podczas gdy aktor odgrywa rolę kogoś innego”<sup>61</sup>. Wydaje się, że jest to kluczowy argument przesądający o tym, że kino opowiadane stanowi gatunek sztuki odległy względem teatru, natomiast mający w dużej mierze charakter performansu.

„Ja” autora jest w kinie opowiadany obecny także w tym sensie, że każdy kolejny występ jest jednocześnie testem dla zdolności reżysera, jak i – z jego perspektywy – wielką niewiadomą, gdy chodzi o to, co konkretnego wyniknie z danego spotkania między nim a publicznością. Ihar Korzun mówi o tym w następujący sposób: „Ja pokazuję film mający ponad dwadzieścia lat. Ważnym, według mnie, składnikiem [kina opowiadanego] jest przeżycie autora, które napętnia go, kiedy wychodzi do publiczności. [...] Opowiadając wciąż ten sam film, zauważam, że zmieniam się i gubię dawną emocjonalność. Nie mam już wcześniejszych sił. Dwadzieścia lat temu mogłem samą swoją charyzmą przyciągnąć publiczność, niekoniecznie treścią. Zawsze gdy się nad tym zastanawiam to moje przeżycia nabierają mocy, a tym samym dokonuję zmian w filmie. Narracja pozostaje ta sama, ale emocjonalny składnik jest już inny”<sup>62</sup>.

W ramach podsumowania należy stwierdzić, że kino opowiadane posiada — zgodnie z jego polską nazwą — cechy zarówno kina, jak i sztuki opowiadania. Wbrew postulatowi Białoruskiego Klimatu trudno byłoby uznać ten gatunek jedynie za przykład kina, aczkolwiek tego rodzaju perspektywa pozwala na ciekawą dyskusję dotyczącą „esencji” filmu i kina jako takich. Zarazem, w sposób oczywisty, jest kino opowiadane przykładem sztuki oralnej — aczkolwiek, znów, w ramach klasyfikacji gatunków tej sztuki znalazłoby się zapewne w kategorii „inne” lub „różne”. Tym, co wydaje się paradoksalnie spajać obie te perspektywy (a zatem filmowość i oralność kina opowiadanego) jest potraktowanie tego gatunku jako wpisującego się w szeroką kategorię performansu. Wskazuje na to szereg elementów, w tym szczególnie: fakt, że esencją każdego seansu kina opowiadanego stanowi jednorazowa i niepowtarzalna *czynność* opowiadania filmu „widzom” przez autora, w ramach której kolejne

---

61 P. Pavis, Słownik terminów teatralnych, Ossolineum, Wrocław, 2002 r., [za:] *Performans i teatr. Od aktora do performerki i z powrotem?*, „PERFORMER 5/2012”, [http://www.grotowski.net/performer/performer-5/performans-i-teatr-od-aktora-do-performera-i-z-powrotem#footnoteref1\\_cwmddqw](http://www.grotowski.net/performer/performer-5/performans-i-teatr-od-aktora-do-performera-i-z-powrotem#footnoteref1_cwmddqw)

62 I. Korzun, wypowiedź podczas debaty naukowej *Opowieść filmowa — film w opowieści*, Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, 22 listopada 2013 r.

obrazy tylko na chwilę rodzą się, by następnie zginąć; to, że autor i widzowie wchodzą ze sobą w głęboką interakcję, bez której film opowiadany nie mógłby zaistnieć; to, że autor operuje nie tylko słowem, ale również swoim ciałem (nawet jeśli to pozostaje z reguły statyczne); że przy pomocy obu tych mediów stara się wyrzucić na widzach określony efekt; że wreszcie autor nie odgrywa przed widzami żadnej roli, lecz występuje we własnym imieniu.

### 2.3/ *Obraz, czyli co kino opowiadane „mówi” o kinie jako takim?*

Istotną cechą kina opowiadanego jest sposób, w jaki twórcy tego gatunku operują obrazem. Warto od tego zagadnienia rozpocząć dyskusję na temat szczegółowych cech kina opowiadanego, gdyż fakt określania tego gatunku właśnie „kinem” nabiera w kontekście tematyki obrazu wyjątkowego znaczenia. Jak stwierdzają Alicja Helman i Andrzej Pitrus, „pojęcie obrazu, choć specyficzne, przenika się i krzyżuje, bardziej niż pozostałe pojęcia filmowe, z wieloma innymi, takimi jak kadr, klatka, ujęcie, znak, symbol, metafora, co sprawia, że refleksja nad obrazem przeradza się często w refleksję nad kinem w ogóle”<sup>63</sup>. Jeśli zatem potraktować jako znaczący fakt, że twórcy kina opowiadanego określili swój gatunek nie inaczej jak mianem kina, wówczas warto zastanowić się nad tym, co specyficzne podejście do obrazu cechujące ten gatunek mówi nam o obrazie w kinie tradycyjnym.

Należy na początek dokładnie wytłumaczyć, jak tworzone są obrazy w kinie opowiadanim. W przeciwieństwie do kina tradycyjnego nie mamy w tym przypadku do czynienia z obrazami istniejącymi faktycznie – to znaczy w warstwie wizualnej, dostępnej naszym oczom – ale raczej z samym opisem i wyobrażeniem kolejnych obrazów. Mimo to, obrazy te są jak najbardziej obecne, w tym sensie, że opisany zostaje każdy kadr wraz z zastosowaną kolorystyką, ustawieniem kamery, elementami widocznymi w obiektywie, a także sposób przejścia od jednego obrazu do kolejnego. Co więcej, obrazy są centralne, gdyż to wokół ich opisu zostaje skonstruowana cała narracja.

Oto jak tworzony jest obraz przez Filipa Czmyra, który w tym przypadku opowiada film pt. *Berlin. Haszysz. Rower* autorstwa Piotra Kalaczyna:

Początek. Kamera ustawiona jest na środku ulicy Auguststrasse w Berlinie. Dokładnie po środku. Widzimy, jak jadą tramwaje. Jesteśmy około stu metrów od skrzyżowania z ulicą Rosentallstrasse. Kamera jest nieruchoma, ale wszystko inne się porusza. Na ekranie pojawia się napis *Berlin. Haszysz. Rower*. Z rogu kadru wyjeżdża

---

63 A. Helman, A. Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008, str. 27.

mężczyzna. Ma kręcone, puszyste włosy, długi płaszcz. Jedzie na wielkim, czarnym niemieckim rowerze. Jedzie wprost na kamerę, ku nam. Dopiero kiedy już zbliża się do kamery, skręca w lewo. Kamera obraca się za nim i od tego momentu nie opuszcza go ani na sekundę.<sup>64</sup>

Jak widać, reżyser filmu stara się nam jak najdokładniej opisać kolejne obrazy składające się na opowieść. W kinie opowiadaniem nie mamy do czynienia ze zwykłym relacjonowaniem fabuły (jak zazwyczaj dzieje się, gdy jedna osoba opowiada drugiej film, który obejrzała w kinie), lecz z dokładnym opisem każdego kolejnego kadru. W tym sensie kino opowiadane przywołuje na myśl antyczny termin *ekphrasis*, określanej w języku polskim jako *ekfrazja* i odnoszący się zazwyczaj do utworów poetyckich poświęconych opisowi dzieł plastycznych – obrazów, rzeźb czy dzieł architektury. Termin ten obecny był również w starożytnej retoryce. Jak zauważa dr hab. Wojciech Michera, „ekfrazja [była rozumiana] jako sztuka opowiadania w szerokim znaczeniu o tym, co widać, a w węższym znaczeniu o tym, co widać na obrazie malarskim. (...) [Ekfrazja była obecna w] popisowych przedstawieniach retorów, którzy w drugim i trzecim wieku naszej ery jeździli po różnych miastach. Jak gwiazdy byli przyjmowani i całe miasto przychodziło na ich występ. Retor występował z mową popisową, która mogła należeć do gatunku „ekfrazja”, gdy retor opisywał na przykład obrazy malarskie. Wówczas jego opisowi musiała być właściwa *enargeia*, sprawiająca, że jak żywe stawało wszystko przed oczami słuchaczy. Najlepiej było zamknąć oczy, żeby oczami duszy usłyszeć i zobaczyć to, co ktoś opowiada”<sup>65</sup>. Każdy z filmów opowiadanych byłby zatem, w metaforycznym sensie, osobną ekfrazją, albowiem każdy reżyser dąży do tego, by posługując się wyłącznie słowami sprawić, by przed oczyma widzów pojawił się obraz tak wyrazisty, jak gdyby oglądali zwykły (to znaczy tradycyjny) film.

Co ciekawe, osiągnięcie takiego efektu wcale nie wymaga opisu jak najbardziej precyzyjnego. W przywołanym wcześniej fragmencie filmu Filipa Czmyra widać wyraźnie, że wspomina on jedynie o wybranych szczegółach widocznych w kadrze, służących jako swego rodzaju punkty zaczepienia dla naszej wyobraźni. Warto w tym kontekście odwołać się do koncepcji brytyjskiego historyka sztuki Jasia Elsnera, który dla wytłumaczenia sytuacji ekfrazji odwołuje się do psychoanalizy Zygmunta Freuda. Na każdą ekfrazję składają się trzy elementy: po pierwsze – opowiadający, który kieruje do publiczności swój efektowny opis; po

---

64 Cały fragment filmu - zob. Aneks 1.

65 W. Michera, wypowiedź podczas debaty naukowej *Opowieść filmowa — film w opowieści*, Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, 22 listopada 2013 r.



drugie – owa publiczność, która odtwarza przed swoimi oczyma obraz opisywany przez opowiadającego; po trzecie zaś – opisywane dzieło sztuki, które „milczy oraz szybko znika, zastąpione w zachowanych tekstach potoczystymi kaskadami retorycznego dyskursu, które ukazują i zarazem usuwają realny przedmiot, kryjąc go w strumieniu słownych przywłaszczeń mających doprowadzić do spotkania mówcy i słuchacza”<sup>66</sup>.

Bez wątpienia, w przypadku kina opowiadanego wyróżnić można podobne trzy elementy – z tym jednak zastrzeżeniem, że nie istnieje ów materialnie istniejący obiekt, do którego odnosiłby się opis. Nie mamy tu zatem do czynienia z taką sytuacją, jaką opisuje Aron Kibedi Varga: „jeśli obraz poprzedza słowo, używa się określenia ekfrazy lub Bildgedicht. [...] Ilustracje i ekfrazy – a w istocie wszystkie przejawy wtórnej relacji następstwa czasowego – są różnymi formami interpretacji”<sup>67</sup>. W kinie opowiadanim jest opowiadający, publiczność i to trzecie „coś”, co łączy ze sobą publiczność z opowiadającym. Nie mamy jednak do czynienia z interpretacją dotyczącą obiektu istniejącego gdzieś tam w świecie zewnętrznym, ale raczej z tworzeniem tego obiektu w toku interakcji między opowiadającym a publicznością, czy też z ułudą widzenia czegoś rzeczywiście istniejącego – ułudą, dodajmy, na którą wszyscy (i narrator, i widzowie) dają ciche przyzwolenie.

To z kolei pozwala nam wyciągnąć z dyskusji o kinie opowiadanim trzy interesujące wnioski dotyczące kina jako takiego.

Po pierwsze, jego esencję stanowi interakcja między źródłem (opowiadającym) a publicznością. W przypadku kina opowiadanego jest to ewidentne, gdyż opowiadający dobiera słowa zależnie od reakcji widzów. Jego dzieło nie istnieje autonomicznie, wymaga „przepuszczenia” przez nośnik, jakim staje się wyobraźnia każdego ze słuchających. Jak twierdzi Ihar Korzun, „w procesie tworzenia filmu opowiadanego uczestniczą dwie osoby: autor i widz; to widz odbiera werbalną część przedstawienia i w swojej świadomości tworzy obraz wizualny”<sup>68</sup>. Z kolei Dmitri Plax nazywa ten aspekt kina opowiadanego „współtworzeniem”. Jego zdaniem, „kiedy czyta się książkę lub ogląda się film opowiadany, wówczas współtworzy się w momencie percepcji. Każdy tworzy własny obraz w swojej głowie, zamiast odbierać coś już gotowego. W kinie opowiadanim zawsze jest to

---

66 J. Elsner, *Patrzeć i mówić: ekfrazy w ujęciu psychoanalitycznym*, przeł. W. Michera, „Konteksty” 2006, z.1, s. 69

67 A. Kidébi Varga, *Kryteria opisu relacji pomiędzy słowem a obrazem*, przeł. J. Stachowicz, [w:] „Almanach antropologiczny 3. Communicare”, Warszawa 2010, str. 23.

68 I. Korzun, wypowiedź podczas debaty naukowej *Opowieść filmowa — film w opowieści*, Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, 22 listopada 2013 r.

współtworzenie obrazu, taka więź między autorem a widzami”<sup>69</sup>.

Co prawda, zastosowanie kategorii „współtworzenia” służy Dmitrowi Plaxowi do tego, by skontrastować kino opowiadane z kinem tradycyjnym. W jego opinii, „kiedy oglądamy jakiś film, nasza percepcja tylko konsumuje obraz, dźwięk, wszystko”<sup>70</sup>. Konsumujemy zatem, zamiast współtworzyć. Z takim stwierdzeniem można się jednak nie zgodzić. Wydaje się bowiem, że aspekt „współtworzenia”, owa niezbędna obecność opowiadającego i publiczności jednocześnie wpisana jest również w charakter kina tradycyjnego. Przy tym stwierdzenie to można rozpatrywać na kilku poziomach.

Na poziomie najniższym, czyli najbardziej trywialnym, filmy tworzone są z myślą o publiczności, oglądane są przez tę publiczność, zazwyczaj w przestrzeni kinowej ściśle do tego przeznaczonej. Filmy praktycznie nie istnieją, jeżeli nie są przez widzów oglądane. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że – tak jak filmy opowiadane – istnieją tylko w tym momencie, gdy są oglądane. Sam fakt, że zostały nagrane na taśmę lub płytę DVD niewiele w tej kwestii zmienia.

Jednak aspekt „współtworzenia” może być rozpatrywany także na poziomie głębszym, a zatem mniej oczywistym. Odbiór tego samego filmu zmienia się w zależności od czasu; od tego, kto go ogląda; a nawet od samego nastroju oglądającego, który ten sam film może obejrzeć wiele razy, a mimo to każdorazowo odebrać go w inny sposób. Podobnie zatem jak w przypadku kina opowiadanego, gdzie z interakcji między opowiadającym a widzem tworzy się w wyobraźni tego drugiego (a także tego pierwszego) swego rodzaju „ekran”, na którym wyświetlany jest film; tak i w przypadku kina tradycyjnego możemy za film uznać nie to, co nagrane jest na taśmie lub na płycie, lecz ową interpretację, którą na podstawie wyświetlonego nagrania każdy tworzy we własnej wyobraźni. W tym sensie można nawet uznać, że żaden film nie istnieje autonomicznie, a istnieje jedynie wówczas, gdy jest postrzegany i gdy percepcja widza interpretuje pewien sens na podstawie serii obserwowanych zdjęć.

Trafnie opisuje to zagadnienie Tadeusz Sobolewski: „Spośród wszystkich sztuk film w największym stopniu stapia się z emocjami widza. Ekranowy świat uznajemy za swój także wtedy, gdy nas odpycha i nie chce wpuścić do środka – obcość staje się wtedy tą cechą, która jest naszym udziałem. Ale przeżycie filmowe ma też inną, przeciwną właściwość. Ulegamy

---

69 D. Plax, wypowiedź podczas debaty naukowej *Opowieść filmowa — film w opowieści*, Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, 22 listopada 2013 r.

70 Ibidem.

stanom emocjonalnym, wywoływanym przez film, ale zarazem trzymamy dystans, przyglądamy się własnym przeżyciom – jak w medytacji. Projektujemy na ekran nasze własne wyobrażenia, a równocześnie identyfikujemy się ze spojrzeniem kamery. Oglądając film, nieustannie przerzucamy pomost między tym, co zewnętrzne i wewnętrzne. W pełni obiektywny, filologiczny, pozbawiony emocji ogląd filmu przestaje być autentycznym odbiorem”<sup>71</sup>.

To z kolei prowadzi nas do drugiej właściwości kina jako takiego, którą kino opowiadane zdaje się ujawniać lub wysuwać na pierwszy plan. Jak zauważa Wojciech Michera, żaden film nie istnieje poza potencjalnością bycia opowiedzianym. Rozwijając przyrównanie filmu opowiadanego do ekfrazy, zadaje pytanie: „Czy w ogóle obraz istnieje poza sferą języka? Obraz malarski, powiedzmy, czy on istnieje tak autonomicznie, tak niezależnie? Otóż można przyjąć taką hipotezę, że nie istnieje obraz inaczej, niż w potencjalności 'opowiedzenia go'. A tych możliwości opowiedzenia jest bardzo wiele. W pewnym sensie podobnie jest z filmem. Oglądam film, ale oglądam ten film zawsze z gotowością, nawet nieuświadomioną, późniejszego opowiedzenia go. On istnieje jako to, co mogę o nim powiedzieć. Nie istnieje w sposób czysto autonomiczny. A zatem zjawisko, o którym tu mówimy – kino opowiadane – jak gdyby obnaża, w czystej postaci pokazuje ten właśnie aspekt każdego filmu: jest obrazem, który – żeby można było go zobaczyć – musi wejść w moją sferę możliwości opowiedzenia go”<sup>72</sup>. Z tej perspektywy dyskusja nie musi już dotyczyć tego, czy film opowiadany można uznać za członka szerszej rodziny gatunków sztuki określanej mianem filmu, gdyż (paradoksalnie) okazuje się, że każdy film – w tym także film tradycyjny – jest w pewnym sensie opowiadany. Oczywiście, to stwierdzenie można rozpatrywać jedynie na wysokim poziomie ogólności. Nie należy wyciągać zeń przedwczesnego wniosku o tym, że warstwa wizualna jest w filmie nieistotna. Tym, na co zwraca uwagę zjawisko kina opowiadanego, jest raczej fakt, że – jak stwierdza Maciej Wojtyszko – „człowiek jest zwierzęciem narracji”, a sednem człowieczeństwa jest to, że jesteśmy „istotami opowiadającymi”<sup>73</sup>.

Wreszcie, trzecia właściwość kina jako takiego, na jaką zwraca uwagę kino opowiadane, jest fakt, że każde kino opiera się na ułudzie i cichym przyzwoleniu na

---

71 T. Sobolewski, *Kino swoimi słowami*, Kraków 2012, str. 13-14.

72 W. Michera, wypowiedź podczas debaty naukowej *Opowieść filmowa — film w opowieści*, Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, 22 listopada 2013 r.

73 M. Wojtyszko, wypowiedź podczas debaty naukowej *Opowieść filmowa — film w opowieści*, Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, 22 listopada 2013 r.

„oszukiwanie” i „bycie oszukiwanym”. Znow, można to stwierdzenie rozpatrywać na kilku płaszczyznach.

W sensie najbardziej oczywistym, iluzja kina tradycyjnego polega na tym, że ludzi nas ono co do tego, że oglądamy rzeczywistość, czy nawet jesteśmy jej uczestnikami. Jak stwierdza Vladimir Levashov, „film to czysta iluzja. Iluzja objętości na płaszczyźnie, ruchu wewnątrz statycznego ekranu. Kinematografia jest pozbawiona materialnej lub realnej przestrzennej struktury. Posiada strukturę obrazową, językową, lecz zawsze mamy te same krzesła na widowni i ekran na ścianie. Pozycja widza też nie za bardzo się zmienia: można go cieszyć, straszyć, szokować, poniżać czy pouczać, ale tak czy inaczej widz siedzi i patrzy w świecący się prostokąt”<sup>74</sup>.

W głębszym sensie, iluzja tradycyjnego kina polega na tym, że widzimy nie tylko to, co zostaje pokazane, ale również to, co zostaje ukryte lub pominięte. Zdaniem Alicji Helman i Andrzeja Pitrusa, „montaż daje nam rodzaj iluzji pełni postrzegania. Iluzja ta ufundowana jest zaś na ciągłej wymianie unaocznionego i brakującego. Widz pożąda braku, gdyż paradoksalnie brak ten pozwala na wytworzenie w dyskursie filmowym miejsca, które może sam zająć. Ten rodzaj artykulacji filmowego opowiadania odciąga uwagę od samego siebie, dając widzowi iluzję istnienia opowiadania bez aparatu. Sprawia, że pomimo luk w dyskursie wierzymy w to, co widzimy lub czego nie widzimy na ekranie”<sup>75</sup>.

Jeżeli jednak kino tradycyjne jest iluzją, wówczas kino opowiadane należałoby uznać za iluzję iluzji<sup>76</sup>! Opiera się na iluzji oglądania filmu, który sam w sobie również byłby iluzją. Ten podwójnie złudny charakter kina opowiadanego przypomina zatem o tym, z jak kruchego tworzywa zbudowana jest rzeczywistość kina tradycyjnego i na jak wielkiej iluzji się wspiera. Zarazem jednak, obserwacja ta skłania do zastanowienia nad tym, gdzie kończy się kino. Dlaczego mamy opory z uznaniem kina opowiadanego za pełnowartościowy, choćby nawet specyficzny przykład kina? Na jakiej podstawie można uznać jedną iluzję za dyskwalifikującą, inną zaś za w pełni uprawnioną? Można wręcz powiedzieć, że – bez względu na to, jakie były faktyczne intencje członków Białoruskiego Klimatu – sam fakt wprowadzenia przez nich nazwy „kino opowiadane” stanowi wyzwanie rzucone definicji kina jako takiego.

Warto w tym miejscu przywołać sformułowaną przez André Bazina koncepcję „kina totalnego”. Tłumaczy on źródła kina przez pryzmat dążenia do realizacji odwiecznego mitu o

---

74 V. Levashov, *Iluzja w trioh sostojanijach*, „Sztuka Kina” <http://kinoart.ru/archive/2001/09/n9-article14>

75 A. Helman, A. Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008, str. 35.

76 Za tę uwagę jestem wdzięczna dr M. Litwinowicz-Drożdziel.

pełnym i wieloaspektowym ukazaniu rzeczywistości takiej, jaką jest. Historia kinematografii przedstawia się jako postęp w kierunku jak najwierniejszego odwzorowania otaczającego nas świata. Może się nam wydawać, że dzisiejsze kino jest już bliskie osiągnięcia tego celu, prawdopodobnie jednak podobne wrażenie odnoszono kilka dekad temu – a i obecny stan rozwoju kina za kilka dekad może zostać uznany za niedoskonały prototyp. Istotne jest to, że z perspektywy Bazina kino nieme logicznie wpisuje się w tak zarysowany ciąg chronologiczny, w ramach którego kino stopniowo zbliża się ku ideałowi „kina totalnego”. Nie jest jednak bynajmniej tak, aby obraz stanowił wiodący aspekt kina. Dla Bazina jest on po prostu jednym ze składników „integralnej imitacji natury” jaką daje kino<sup>77</sup>. A skoro tak, to można pokusić się o prowokacyjne pytanie: dlaczego jesteśmy w stanie uznać filmy nieme za część kinematografii, podczas gdy mamy opory z przyjęciem kina opowiadanego do tej kategorii? Na czym polegać by miała aż tak diametralna różnica między kinem opowiadanim i kinem niemym, skoro „ułomność” każdego z nich polega wyłącznie na tym, że brakuje w nich jednego z wymiarów kina takiego, jakie znamy dziś?<sup>78</sup>

#### 2.4/ „Widzenie w języku”, czyli kino opowiadane z perspektywy narratologii

Idąc w ślad za stwierdzeniem, że kino opowiadane jest z jednej strony kinem, a z drugiej strony opowiadaniem, w niniejszym rozdziale podejmuję analizę tego gatunku z perspektywy narratologii. Za punkt wyjścia przyjmuję sformułowaną przez Mieke Bal koncepcję „fokalizacji” oraz jej obserwacje dotyczące „widzenia w języku” (ang. *vision in language*).

Zastanawiając się nad tym, w jaki sposób „materiał treściowy” zmienia się w opowieść, Mieke Bal zwraca uwagę – obok innych aspektów – na focalizację. Ta polega na wyborze jednego spośród wielu punktów widzenia, według których poszczególne elementy opowieści mogą zostać przedstawione. W rezultacie „fokalizacja, [jako] relacja między tym, kto postrzega, oraz tym, co jest postrzegane, odpowiada za zabarwienie opowieści subiektywnością”<sup>79</sup>. To zagadnienie jest szczególnie istotne w dyskusji nad wizualnym wymiarem opowieści. Co ciekawe, Mieke Bal zapożyczyła termin „fokalizacji” – wprowadzony przez nią w opozycji do „punktu widzenia” (ang. *point of view*) i „perspektywy narracyjnej” (ang. *narrative perspective*) – wprost ze sztuk wizualnych. Fokalizacja, jak zaznacza, „wywodzi

---

77 A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, 1963 r.

78 Warto wspomnieć raz jeszcze o filmach *Blue D.* Jarmana i *Une Sale Histoire* J. Eustache’a, które mimo wszystko są uznane za filmy.

79 M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków 2012, str. 6.

się z fotografii i filmu; nie traci nic z technicznego charakteru, nawet jeśli został pozbawiony swojego specyficznego, wizualnego kontekstu. Ponieważ za pomocą każdego *widzenia*, które się przedstawia, można manipulować odbiorcą i w konsekwencji bardzo trudno jest je oddzielić od emocji – nie tylko tych przypisywanych fokalizatorowi i postaci, lecz także tych po stronie czytelnika – techniczny termin pomoże skupić naszą uwagę na technicznej stronie podobnych sposobów manipulacji”<sup>80</sup>.

Mieke Bal wprowadza przy tym rozróżnienie na fokalizację wewnętrzną i zewnętrzną. „Gdy fokalizacja jest umiejscowiona w postaci, która w fabule uczestniczy jako aktor, możemy mówić o fokalizacji wewnętrznej; pod pojęciem fokalizacji zewnętrznej będziemy natomiast rozumieć taką fokalizację, w której funkcję fokalizatora pełni anonimowy agens umiejscowiony poza fabułą”<sup>81</sup>. Nie jest bynajmniej równoznaczne z podziałem na narrację obiektywną i subiektywną, gdyż – mówiąc w skrócie – każda narracja jest interpretacją. Zdaniem Mieke Bal, w przypadku zastosowania fokalizatora zewnętrznego „narracja może się wydawać obiektywna, ponieważ wydarzenia nie są przedstawiane z punktu widzenia postaci; stronniczość fokalizatora nadal jest obecna, bo coś takiego jak *obiektywizm* nie istnieje, pozostaje ona jednak ukryta”<sup>82</sup>.

Wreszcie, Mieke Bal zwraca uwagę na „wizualność, która szczególnie w przypadku fokalizacji jest motorem napędzającym narrację”<sup>83</sup>. Jednym słowem, fokalizacja jest kluczowym instrumentem pozwalającym na przejście od słów do obrazu; sprawiającym, że odbiorcy opowieści (czytelnicy, słuchacze, widzowie) zaczynają „widzieć ją” – choćby tylko we własnej wyobraźni – w sposób sugestywny i intensywny.

Zważywszy na charakterystyczne dla kina opowiadanego absolutne uzależnienie obrazu od słów, nie powinno być zaskoczeniem to, że fokalizacja spełnia w tym gatunku kluczową rolę jako sposób konstruowania narracji. A jednak, ten aspekt nie jest aż tak oczywisty, jak by się wydawało, biorąc pod uwagę nieformalne założenia kina opowiadanego. Przypomnijmy, że twórcy tego gatunku zakładali budowę opowieści wokół opisu kolejnych kadrów – przedstawianych w taki sposób, w jaki zobaczylibyśmy je na ekranie kina. A zatem fokalizator zawsze powinien być w kinie opowiadanim zewnętrznym. Odwołując się do terminologii Mieke Bal, owym „agensem umiejscowionym poza fabułą” powinien każdorazowo być ten, kto usytuowany jest za kamerą, za obiektywem.

---

80 Ibidem, str. 148-149.

81 Ibidem, str. 153.

82 Ibidem, str. 154.

83 Ibidem, str. 173.

Niemniej narratologiczna analiza wybranych filmów opowiadanych wskazuje na to, że w celu osiągnięcia pożądanego efektu, twórcy tego gatunku decydują się czasem na złamanie jego nieformalnych zasad, w tym poprzez zastosowanie focalizacji wewnętrznej. Za przykład niech posłuży nam fragment filmu pt. *Wachlarz* Ihara Korzuna. Można w nim dostrzec płynne przejście od focalizacji zewnętrznej ku wewnętrznej, przy czym ta druga polega na wniknięciu w psychikę opisywanej postaci i pozornie obiektywnym przedstawieniu tego, co ona sama myśli o sobie:

W rameczce za szkłem wisi zdjęcie młodego człowieka, pilota z początku wieku. Z twarzy można wywnioskować, że to jest Anglik albo Francuz. Jeden z pierwszych lotników na świecie. Raczej jest lotnikiem, a nie pilotem, ponieważ ma skórzaną czapkę i wielkie, żabie okulary z wypukłym szkłem. To człowiek zadowolony z siebie, dumny. Widać, że czuje się bojowo, jest nieustraszony. On pokonuje żywioły. To, czym się zajmuje, opanowała oprócz niego zaledwie garstka osób.

O ile analizując sam tekst moglibyśmy mieć wątpliwości, czy na pewno dochodzi w tym wypadku do zmiany focalizacji, to rozwiewa je nagranie wideo<sup>84</sup>, na którym widać, jak autor przy pomocy mimiki, postawy i gry aktorskiej wciela się w rolę opisywanej postaci – lotnika. W tym też sensie kino opowiadane czerpie również z tradycji teatralnej i może być analizowane także przy wykorzystaniu jej narzędzi.

Z przejściem ku focalizacji wewnętrznej mamy do czynienia także w filmie *Miadźwiedź i Ocho* Dmitra Strotseva. Na chwilę przenosimy się do świadomości opisywanego przezeń bohatera, aby zdać sobie sprawę z tego, że do głowy przychodzi mu pewien pomysł:

Znów widzimy człowieka siedzącego przy ognisku. On siedzi w tej samej pozycji, co wcześniej. Buja się w obie strony. Tylko teraz jakoś nerwowo ściska swoje palce. Odnosimy wrażenie, że przysłuchuje się walce, która odbywa się za kadrem i chyba zastanawia się, jak może w niej wziąć udział. W pewnym momencie do głowy przychodzi mu jakaś myśl. Na sekundę przestaje się ruszać, a za moment zdecydowanie wkłada rękę do ognia, wyciąga z niej płonące drewno i rzuca w stronę miejsca bójki.

---

84 *III Festiwal Kina Opowiadanego w Mińsku* (film), Dom Sztuki w Mińsku, 29 listopada 1993 r., <https://www.youtube.com/watch?v=MwoHeboXa7s>

Jednak w celu „zabarwienia opowieści subiektywnością” twórcy kina opowiadanego uciekają się także do innych – oprócz samego przejścia ku focalizacji wewnętrznej – wysoce wyrafinowanych środków.

Pierwszy z nich polega na personifikacji kamery. Co prawda, język stosowany w filmach opowiadanych jest zazwyczaj nad wyraz obiektywny lub obiektywizujący; najczęściej stosowane sformułowania to „widzimy”, „wygląda”, „w kadrze pojawia się”, i tak dalej. Niemniej w niektórych momentach – zwłaszcza wówczas, gdy autorzy chcą nadać narracji większą dynamikę – kamera nagle „ożywa”. Wtedy możliwe stają się takie sformułowania, jak „kamera przechodzi przez bramę i trafia na ulicę” (*Tristan i Izolda, odc. 37*), czy też „kamera obraca się i nie opuszcza go ani na sekundę”, „kamera szuka go (...) ale nie widzi rowerzysty”, „kamera zawraca kilka metrów, ale nadal go nie znajduje” (*Berlin. Haszysz. Rower*). W ten sposób, potęgowane jest wrażenie tego, że to my – słuchacze – jesteśmy za kamerą, a oko obiektywu jest w istocie naszym okiem. Fokalizacja cały czas pozostaje zewnętrzna, lecz focalizatorem jest już nie tylko sam autor/narrator, ale też uczestnicy pokazu; wszyscy razem i każdy z osobna.

Po drugie, powyższy efekt – który można by określić jako efekt przeniesienia widzenia z samego autora/narratora na widzów – osiągnąć jest także poprzez wykorzystanie sformułowań psychologizujących. O ile sformułowaniem, które zazwyczaj wprowadza kolejne obrazy jest jeden z wariantów wyrażenia „widzimy, że...”; to w niektórych momentach autorzy filmów opowiadanych stosują również mniej obiektywne wyrażenia, jak: „uświadamiamy sobie, że...”, „rozumujemy, że [rozmiar tej ściany, którą teraz mamy w kadrze, jest większy, niż ściany, która stała w pokoju]” (*Wachlarz*), albo „dociera do nas, że [to jest żywe stworzenie]”, „odnosimy wrażenie, że [to coś narasta]” (*Miadźwiedź i Ocho*). W ten sposób, narrator w pewnym sensie „idzie na skróty”. Zamiast dokładnie opisywać każde kolejne kadry, stara się skłonić widzów do odniesienia pożądanego wrażenia, mówi jedynie, że „odnosimy takie wrażenie”, co rozwiązuje problem wywołania tegoż.

Po trzecie, aby uniknąć nazbyt suchego opisu kolejnych kadrów, autorzy filmów opowiadanych pozwalają sobie czasami na jawne komentarze odautorskie. Jaskrawym przykładem jest końcowy fragment filmu Ihara Korzuna pt. *Wachlarz*, który chwilami brzmi niczym traktat filozoficzny (co widać zwłaszcza w podkreślonych zdaniach poniżej):

Kamera jeszcze raz się oddala, a wówczas te obrazy, które widzieliśmy przed



chwila, stają się małym punktem i widzimy olbrzymie, monumentalne płótna wielkości budynków, które też w pewnym momencie stają się maleńkie niczym ziarnka piasku. W tym morzu obrazów zaczynamy dostrzegać ruch. Obrazy już nie są statyczne, tylko pojawia się w nich dynamika. Widzimy, że to nie są wcale obrazy, lecz ekrany, na których wyświetlane jest kino. I one też za moment stają się ziarnkiem piasku, a cała ściana przemienia się w kosmos. Olbrzymi, wielki kosmos z tą niezliczoną liczbą światów ujętych na płaskich ekranach. Ekranach, na których pojawiają się czasem nawet małe wycinki z gazet. Nawet te wycinki żyją zawsze własnym życiem. Nigdy nie można o tym zapominać. To wszystko trwa przez dłuższy czas. Później kamera szybko odjeżdża w tył, kieruje się w stronę pustej ściany. Oddala się od niej i znów widzimy pokój ogarnięty aurą wieczoru; ze zmierzchem, który dopiero co nastąpił.

Nawiasem mówiąc, te rzadkie momenty, gdy autorzy filmów opowiadanych pozwalają sobie na drobne komentarze odautorskie, są zarazem jedynymi, gdy wychodzą oni ze swojej roli reżyserów-opowiadaczy, ujawniając swoje prawdziwe lub teatralnie odgrywane „ja”.

Jednak nawet pozostając na gruncie nieformalnych zasad kina opowiadanego, zgodnie z którymi autor/narrator powinien trzymać się języka filmowego i jedynie opisywać kolejne kadry, pozostaje i tak duże pole do popisu dla kreatywności twórcy. To w tym obszarze ujawnia się kluczowa rola stylu jako cechy odróżniającej od siebie poszczególnych autorów. Spośród wszystkich twórców kina opowiadanego szczególną uwagę zwraca pod tym względem Dmitri Strotsev, którego filmy nabierają, dzięki wykorzystaniu specyficznych środków, wyjątkowo poetyckiego charakteru. Analizy tych środków dokonam poniżej na przykładzie filmu *Miadźwiedź i Ocho*, który w całości załączam jako aneks do niniejszej pracy.

Po pierwsze, w filmie tym dostrzec można upodobanie Dmitra Strotseva do stosowania malowniczego i poetyckiego języka. Stosowane przezeń figury poetyckie są momentami bliskie metaforom – w tym znaczeniu, w jakim definiowane są one przez Giambattistę Vico, a zatem jako sformułowań, które „użyczają rzeczom nieożywionym uczuć i namiętności”<sup>85</sup>. O ile przesadą i nadużyciem byłaby analiza filmu Dmitra Strotseva przez pryzmat poetyki typowej dla mitów i baśni, to należy zwrócić uwagę na częste sięganie przezeń po porównania i poetyckie sformułowania, które spełniają bardzo praktyczną funkcję – jako pomost między wyobraźnią autora i wyobraźnią widzów, pozwalający im spotkać się w pół drogi na wspólnej

---

85 G. Vico, *Nowa Nauka*, cytata za: H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, Kraków, 2000 r., str. 249; Zdaniem Vico, dzięki metaforycznej projekcji „pierwsi poeci nadali przedmiotom byt substancji ożywionych”, Ibidem.

płaszczyźnie wyobrażeń, bez konieczności odwoływania się do dokładnego, szczegółowego opisu.

Oto przykłady poetyckich sformułowań zawartych w filmie *Miadźwiedź i Ocho*. W jednym z nich poruszające się po śniegu postacie porównane zostają najpierw do ogromnych kul śniegowych, następnie zaś do gigantycznych jaj; co więcej, zachowują się następnie wobec siebie jak pisklęta, które pomagają sobie nawzajem wydostać się ze skorupki:

A kiedy kamera odjeżdża, rozumiemy, że są to ogromne kule śniegowe. Jedna wielkości słonia, druga hipopotama. Ponieważ na zewnątrz panuje wilgoć, to te kule zagarniają coraz więcej śniegu razem z ziemią i zeszłorocznymi liśćmi. Te kule lecą na nas. W pewnym momencie trafiają do jamy, zderzają się ze sobą i śnieg z nich opada. I z tych wielkich śnieżnych jaj wychodzą dwie postacie, niczym pisklęta. Z jednego jaja wynurza się ogromne zwierzę, bardzo komicznego wyglądu. Jego sierść jest mokra i oblepia jego sylwetkę. Rozpoznamy to samo zwierzę, które widzieliśmy wcześniej. Zwierzę rzuca się na pomoc swojemu przyjacielowi, który nie może samemu wydostać się z zasy.

W innym fragmencie, trajektoria lotu płonącego kawałka drewna okazuje się na tyle nienaturalna, że porównany on zostaje do tajemniczego latającego pojazdu:

Widzimy jak płonące drewno leci w ciemności. Leci równolegle wobec płaszczyzny śniegu, przy czym powstaje wrażenie, że dostosowuje się do nierównej powierzchni. Jeżeli napotyka na wzniesienie, podnosi się. Jeżeli wpada w jamę, obniża swój lot. Drewno tylko delikatnie płonie, dlatego rozświetla nieznacznie przestrzeń wokół siebie. Czasem odskakują od niego iskry. To drewno leci, jak jakiś latający pojazd, łamiąc wszelkie zasady grawitacji. Leci bardzo długo, a my śledzimy jego lot i wydaje się nam, że to może trwać w nieskończoność. Ale w którymś momencie upada, zanurza się w śnieg i gaśnie. Zaciemnienie.

Z kolei zachodzące słońce z pierwszej sceny filmu, zagnieżdżone między krawędzią kadru a linią horyzontu, zostaje porównane najpierw do monety umieszczonej między palcami, następnie zaś – w miarę chowania się za horyzont – do zębatej tarczy, która

przepełowuje widnokrąg na pół:

Zaśnieżona równina. Między górną krawędzią kadru a linią horyzontu, jak moneta między dwoma palcami, wisi dysk gasnącego, zachodzącego słońca. Przez zaśnieżoną równinę od linii horyzontu w naszą stronę kierują się dwa obiekty. Znajdują się daleko od nas, dlatego nie możemy zrozumieć, co to. Ale możemy rozpoznać ich ruchy. Jeden obiekt, ten mniejszy, rusza się prosto, ruchem ślizgającym. Drugi obiekt, ten większy, porusza się nieskładnie. Odnosimy nawet wrażenie, że jego rozmiar ulega zmianom. Trajektoria jego ruchu nie jest klarowna. Jednak oba obiekty zbliżają się ku nam równolegle. W pewnym momencie dysk słońca zdaje się przekrawać linię horyzontu na pół. I gdy już się nam wydaje, że zrozumiemy, co to za dwa obiekty, słońce chowa się za horyzontem. Kadr zaciemnia się.

Wreszcie, trzymając się techniczno-mechanicznych porównań, śnieżna lawina niszcząca wszystko na swojej drodze zostaje przyrównana do golarki. Nawiasem mówiąc, następuje także odwołanie do wiedzy o filmach poprzez wypomnienie wybuchu jądrowego, który większość z nas pamięta z kina lub telewizji.

Widzimy panoramę śnieżnej równiny. Wydaje się nam, że zasypana śniegiem przestrzeń lekko porusza się. Rzeczywiście, za chwilę widzimy, jak śnieg wielką falą nabiera prędkości, co wygląda niczym fala z filmów dokumentalnych o wybuchu jądrowym. I ta fala, jak golarka, ścina wszystko na swojej drodze — las, nierówności terenu. Zauważamy, że fala zbliża się do tego miejsca, gdzie jest ognisko.

Drugim wykorzystywanym przez Dmitra Strotseva chwytem, pozwalającym mu na spotęgowanie estetycznych wrażeń wywołanych prezentacją filmu, jest częste sięganie po eksperymentalne ujęcia oraz zwielokrotnienie wizualnych punktów widzenia. W tym obszarze kino opowiadane ukazuje swoją potencjalną przewagę nad kinem tradycyjnym, gdyż zerowym kosztem jest w stanie pozwolić sobie na w praktyce trudne do realizacji ujęcia, na przykład sceny filmowane nocą, pod wodą czy nawet pod ziemią.

Oto przykład sceny podwodnej:

Następny plan. Mętny, szaro-zielony obraz. Faktura obrazu wygląda tak, jakby film był kręcony przy pomocy noktowizora. Zdjęcia odbywają się pod wodą. Kamera jest jak gdyby zainstalowana na głowie wielkiej ryby, która powoli płynie równolegle względem dna. W kadrze widzimy, jak mijają nas zielony chwasty i powoli rozpływają się inne, mniejsze ryby. Po przekątnej kadru bardzo chaotycznie przepływa larwa ważki. Ryba wyrywa się do przodu, zjada tę larwę i natychmiast zmienia umiejscowienie w przestrzeni. Praktycznie znajduje się pionowo.

Oto scena filmowana nocą:

Zupełnie czarny kadr. Na początku nic nie widzimy, a później zauważamy dwie świecące się kropeczki, które chaotycznie poruszają się, czasem nachodzą na siebie. Rozumiemy, że to są oczy. To stado wilków. Wilki nie zajmują całej ciemnej przestrzeni, a tylko wąski korytarz. Prawdopodobnie wyszły na ścieżkę i teraz patrzą w naszą stronę.

A oto wspomniana scena sfilmowana pod ziemią:

Kolejny plan. Zdjęcia odbywają się za pomocą specjalnego urządzenia. Kamera znajduje się pod ziemią w korzeniu drzewa. Widzimy tylko to, co jest w bezpośrednim kontakcie z obiektywem. Widać sierść, ona jest przyciśnięta do obiektywu. W którymś momencie zdaje się, że widzimy pazury, które drapią korzenie i obiektyw. A teraz już widzimy zębatą paszczę, która stara się ugryźć szkło. Ta scena jest bardzo długa. Dopóki widzimy tą scenę, słyszymy też piosenkę, którą wykonuje puchaty i brązowy stwór.

Co istotne, tym eksperymentalnym ujęciom towarzyszą przejścia pomiędzy różnymi wizualnymi punktami widzenia – co równoznaczne jest ze zmianą fokalizatora opowieści. W przypadku analizowanego przez nas filmu kamera jest, co prawda, ustawiona zwykle pasywnie i neutralnie. Niemniej co jakiś czas zostaje umieszczona w oczach lub na głowie jednego bohaterów opowieści, na przykład na głowie ryby, w oczach wilków („Patrzemy od strony wilków wzdłuż tej ścieżki. Na samym końcu widzimy mały ogień”), w oczach tytułowego Ocha („Patrzemy na ogień przez palce rąk. Człowiek stara się przy tym ogniu

rozgrzać chude i zmarznięte palce”), a także w oczach tytułowego Miadźwiedzia („Patrzemy na rybę od strony istoty, która wyrzuciła ją na lód z wody. Ryba, jak na potężnym haku, jest nawleczona na wielkie pazury zwierza. Zwierzę, czyli ta istota, patrzy na twarz ryby. Ta porusza skrzelami, chwyta mroźne powietrze. Zwierzę ciężko oddycha, z jego paszczy wylatują kłęby pary, które w pewnym momencie wypełniają cały kadr. Od tej pary obiektów ulega zamgleniu i cały obraz zanika”). W zasadzie każda z przedstawionych przez Dmitra Strotseva postaci w którymś momencie udziela nam swojego wzroku, abyśmy mogli spojrzeć na sytuację z jej perspektywy.

Wreszcie, po trzecie, w filmie Strotseva istotną rolę obok samych obrazów odgrywają również dźwięki. Słyszymy zwierzęce powarkiwania i tajemniczą ludzką mowę, huk przypominający ptasi chór, ciężki oddech Miadźwiedzia, a także pieśń wykonywaną przez niego na początku i na końcu filmu.

Dzięki tym wszystkim zabiegom film Dmitra Strotseva nabiera gęstego, narracyjnego charakteru – co odróżnia go na przykład od filmu *Tristan i Izolda – cz. 37*, będącego raczej suchym opisem kolejnych kadrów. To tylko pozwala uzmysłwić sobie jeszcze raz, jak istotną rolę odgrywa w kinie opowiadany osobowość autora, jego wyobraźnia oraz indywidualny, odrębny styl.

## Zakończenie

Zaprezentowana przeze mnie historyczna i teoretyczna analiza peryferyjnego gatunku sztuki, jakim jest kino opowiadane, skłania do dalszych pytań, spośród których w tym miejscu – na zakończenie pracy – postaram się sformułować dwa: jedno natury historycznej, drugie zaś teoretycznej.

Po pierwsze, nieuchronnie rodzi się pytanie o przyszłość tego gatunku sztuki. Czy za dziesięć, dwadzieścia, pięćdziesiąt lat ktokolwiek jeszcze będzie o nim pamiętał? Czy będzie to gatunek zbadany i rozpoznany, a może nawet dalej uprawiany? Czy ulegnie popularyzacji – na Białorusi albo w innych krajach? A może zostanie zupełnie zapomniany?

Żeby kino opowiadane było nadal „żywym” gatunkiem, musieliby zacząć uprawiać go nowi twórcy, wykraczający poza wąskie grono członków grupy Białoruski Klimat. Jak pokazałam w pierwszej, historycznej części mojej pracy, zadanie to powiodło się jak dotąd w bardzo ograniczonym zakresie. Swoich sił, gdy chodzi o tworzenie filmów opowiadanych, spróbowała zaledwie garstka twórców ze Szwecji, a także polski Eksperymentalny Chór Gre Badanie. Co gorsza, niewiele osób miało okazję uczestniczyć w pokazach filmów opowiadanych, a to wydaje się niezbędnym warunkiem do tego, by w pełni pojąć zasady tego gatunku i mylnie nie utożsamiać go ze zwykłym czytaniem scenariuszy filmowych<sup>86</sup> czy z radiowym słuchowiskiem.

Dostrzegam dwie szanse na to, aby kino opowiadane nie tylko przetrwało, ale także rozwinęło się i utrwaliło swoją pozycję w ramach gatunków sztuki.

Jedna szansa wiąże się z obserwowanym obecnie „głodem narracji” i renesansem opowieści oralnej. Dzisiejszy świat wydaje się do tego stopnia „przewizualizowany”, że rodzi to potrzebę powrotu do słowa; do tego też stopnia „sfragmentaryzowany” (w wyniku działania m.in. internetu), że rodzi to głód narracji, nadającej zdarzeniom kierunek i sens. Zarazem jest to świat rosnącej, nawet jeśli póki co niezauważanej, alienacji wynikającej stąd, że ludzie coraz więcej czasu spędzają nie tyle w ramach bezpośredniej interakcji z drugim człowiekiem i związanej z tym autentycznej konfrontacji z samymi sobą, lecz przed ekranem komputera lub innego technologicznego urządzenia, w pewnym sensie żyjąc życiem

---

86 Jak dowiedziałam się od D. Strotseva, Teatr DOC w Moskwie, zainspirowany zasłyszana od kogoś trzeciego informacją o kinie opowiadanych, zorganizował pewnego razu festiwal. Przekształcił się on jednak w „jarmark scenariuszy”, odczytywanych na głos przez ich autorów – co miało niewiele wspólnego z zasadami kina opowiadanego.

alternatywnym albo konstruuując innych (w domyśle niekoniecznie prawdziwych) siebie w internecie lub w sieciach społecznościowych. Wydaje mi się, że w takim świecie wzrośnie z czasem potrzeba powrotu do autentycznej, bezpośredniej interakcji, w ramach której jedna osoba opowiada coś innej osobie – co rodzi naturalne skojarzenia z mityzowanym dzieciństwem, gdy słuchaliśmy bajek opowiadanych nam przez rodziców i dziadków. Kino opowiadane stanowi jeden z potencjalnych sposobów na zaspokojenie tak zarysowanej potrzeby słowa, narracji i bliskości. Temu, aby faktycznie zostało wykorzystane w tym celu, sprzyja jego „demokratyczny”, otwarty charakter (zgodny z popularnym dzisiaj zjawiskiem wolnego dostępu i dzielenia się) oraz fakt, że współczesny człowiek jest przesiąknięty kategoriami postrzegania typowymi dla kinematografii – a w tym sensie język filmowy nie powinien stanowić dla niego niewygodnej przestrzeni. Niemniej należy wspomnieć także o niewątpliwych przeszkodach dla popularyzacji kina opowiadanego, takich jak to, że jest ono gatunkiem relatywnie trudnym w odbiorze (co zapewne potwierdzi większość osób, które kiedykolwiek uczestniczyły w pokazie filmów opowiadanych), a zarazem w nikłym stopniu znanym komukolwiek: czy to na Białorusi, czy gdziekolwiek indziej. Aby zaś mogło zostać wykorzystane do zaspokojenia głodu opowieści, musiałoby najpierw stać się lepiej znane.

Z tym natomiast wiąże się druga szansa dotycząca przetrwania i rozwoju kina opowiadanego. Miałoby ono szansę stać się jednym z punktów zaczepienia dla znajdującej się obecnie w stanie uśpienia białoruskiej świadomości kulturalnej i narodowej – na tej samej zasadzie, na jakiej w różnych częściach świata rozwinęły się alternatywne gatunki sztuki utożsamiane z procesem politycznej emancypacji (np. rap w Stanach Zjednoczonych, czy reggae na Karaibach). Dzięki temu miałoby szansę rozwinąć się i ulec pewnej popularyzacji także poza granicami kraju powstania. Znow jednak zwrócić trzeba uwagę na silne i słabe strony kina opowiadanego, gdy chodzi o zaspokojenie tego rodzaju oczekiwań. Z jednej strony, wykorzystaniu go jako kotwicy dla tożsamości kulturalnej i narodowej sprzyja fakt, że jest ono gatunkiem ściśle białoruskim – stworzonym przez alternatywnych twórców białoruskich w specyficznych warunkach panujących w tym kraju na przełomie lat 80. i 90. XX wieku. Jednak, z drugiej strony, niewątpliwą przeszkodę stanowi fakt, że był to jak dotąd gatunek apolityczny. Członkowie Białoruskiego Klimatu swoimi filmami w sposób otwarty nie angażowali się w polityczny spór między rządem a opozycją. Co więcej, spośród nich tylko Dmitri Plax opowiada swoje filmy nie po rosyjsku lecz w języku białoruskim, z którym utożsamia się duża część opozycji. Przez to trudno oczekiwać, aby kino opowiadane stało się automatycznie jednym ze środków artystycznego wyrazu, które białoruska opozycja mogłaby przyswoić jako własne; jeśli już, to mogłoby stać się ważnym zjawiskiem dla białoruskiej

kultury niezależnej. Na pewno natomiast język białoruski (którym czynnie posługuje się zaledwie 6% mieszkańców kraju<sup>87</sup>) i kino opowiadane współdzieli ten sam los: jeśli nie będą używane, wówczas w ciągu kilku dekad mogą zaniknąć.

Drugie pytanie dotyczy teorii. W mojej pracy zdecydowałam się pójść w ślad za nazwą kina opowiadanego, zastanawiając się nad tym, co ten gatunek oznacza dla teorii kina i dla teorii opowieści. Niemniej, zastanawiając się nad sklasyfikowaniem tego gatunku, wskazałam na to, że nosi ono wiele znamion typowych dla performansu. Tym samym, dalsze badania teoretyczne nad kinem opowiadającym powinny udzielić odpowiedzi na pytanie, co kino opowiadane „mówi” nam o sztukach performatywnych? Jakie znaczenie ma fakt istnienia tego gatunku dla teorii performansu? A także o czym świadczy powstanie i rozwój tego gatunku, gdy chodzi o obserwowany obecnie proces zacierania się granic pomiędzy różnymi gatunkami sztuki (jeżeli zgadzamy się co do tego, że taki proces następuje)? Czy jest to jedynie wyraz eksplorowania ekstremalnych rejonów poszczególnych gatunków sztuki, w tym wypadku przede wszystkim kina, a w dalszej kolejności również opowieści i performansu? Czy może pojawienie się kina opowiadanego świadczy o czymś więcej, na przykład o sugerowanym przeze mnie wcześniej przechodzeniu głównego nurtu sztuki od obrazu w kierunku słowa, od uczestnictwa biernego ku aktywnemu, a także od trwałych nagrań w kierunku występów jednorazowych i niepowtarzalnych? Nie podejmuję się w tym miejscu odpowiedzi na te pytania, wskazuję natomiast na dalsze pole dla badań teoretycznych dotyczących kina opowiadanego, które – wychodząc naprzeciw potrzebom zarysowanym przeze mnie w pytaniu pierwszym –sprzyjałyby przetrwaniu i rozwojowi tego gatunku.

---

87 Zgodnie z badaniami socjolog Nadziei Jefimowej; Euroradio, *Sociologi: Bielarusy lubiat, no nie otstaiwajut*, <http://euroradio.fm/ru/sociologi-belorusy-lyubyat-no-ne-otstaiwayut>



## **Aneks 1// Fragmenty wybranych filmów opowiadanych**

*A1.1/ Dmitri Strotsev, Miadźwiedź i Ocho (2011 r.)<sup>88</sup>*

[Dmitri śpiewa]

*Dlaczego ci ludzi tak dziwnie żyją?*

*Nie piją wody i chleba nie żują.*

*Nie chodzą w gości,*

*Nie szukają miłości Twojej.*

*Wyją ze złości i okrucieństwa.*

*Ja, wędrowiec Boży,*

*Chodzę dolinami, wędruję wzgórzami.*

*Tęsknię za niewiastą,*

*Tam płacze moja dusza.*

*Nie śpiewają razem dwa szare słowiki.*

*Zimno jest na świecie,*

*Strasznie jest tu iść.*

*Głodne zwierzęta stoją na drodze.*

*Matko ubogich, chroń mnie od krwi.*

*A deszcz pada od trzech dni.*

*Matka zakrzyczy, ojciec się przestraszy,*

*kiedy na cudzej ziemi w końcu umrę.*

---

<sup>88</sup> Zapis występu D. Strotseva w Teatrze im. J. Kaburowej w Moskwie, 18 stycznia 2008 roku, na podstawie nagrania wideo dostępnego w Internecie pod adresem <https://www.youtube.com/watch?v=VC1lf-H7saA>

*Nad lodem wschodzi zorza.*

*Rodzicielskie kości surowa ziemia połączy.*

[Dmitri opowiada]

Początkowych napisów brak. Taśma jest zerwana. Oglądamy starą kopię, porysowaną i z odkruszoną emulsją. Na szarym tle pojawia się tekst: „Wszystkie osoby, które pracowały nad filmem, zażyczyły sobie pozostać anonimowe”. Łączenie montażowe [tzn. cięcie].

Pierwszy plan. Zaśnieżona równina. Między górną krawędzią kadru a linią horyzontu, jak moneta między dwoma palcami, wisi dysk gasnącego, zachodzącego słońca. Przez zaśnieżoną równinę od linii horyzontu w naszą stronę kierują się dwa obiekty. Znajdują się daleko od nas, dlatego nie możemy zrozumieć, co to. Ale możemy rozpoznać ich ruchy. Jeden obiekt, ten mniejszy, rusza się prosto, ruchem ślizgającym. Drugi obiekt, ten większy, porusza się nieskładnie. Odnosimy nawet wrażenie, że jego rozmiar ulega zmianom. Trajektoria jego ruchu nie jest klarowna. Jednak oba obiekty zbliżają się ku nam równolegle. W pewnym momencie dysk słońca zdaje się przekrawać linię horyzontu na pół. I gdy już się nam wydaje, że rozumiemy, co to za dwa obiekty, słońce chowa się za horyzontem. Kadr zaciemnia się. Łączenie montażowe.

[Przerwa muzyczna.]

Kolejny plan. Na całym ekranie widać, jak płonie ogień. W ogólnym planie widzimy, jak od ognia odrywają się pojedyncze płomyki. Kamera oddala się i rozumiemy, że to nie jest wielkie ognisko, lecz maleńkie ogniseczko, dopiero co rozłożone na śniegu. Patrzymy na ogień przez palce rąk. Człowiek stara się przy tym ogniu rozgrzać chude i zmarznięte palce. Ognisko jest słabe i rozświetla tylko niewielki obszar wokół siebie. W prawym rogu kadru zauważamy coś, co przypomina nam wielkie zaśnieżone futro. Przez chwilę przyglądamy się temu futru, aż dociera do nas, że to jest żywe stworzenie. Rusza się, a w pewnym sensie nawet trochę denerwuje. W kadrze z prawej strony pojawia się coś wielkiego, przypominającego łapę z pazurami. Ale nie zdążamy jeszcze zobaczyć tej istoty, gdy z drzewa spada wielka czapa śniegu gasząc ognisko, które nie zdążyło jeszcze na dobre się rozpalić. Całkowite zaciemnienie kadru. W ciemności słyszymy warczenie zwierzęcia i ludzką mowę. A dokładnie dwa słowa: „Och” i „Acho”. Ciemność.

[Przerwa muzyczna.]

Następny plan. Mętny, szaro-zielony obraz. Faktura obrazu wygląda tak, jakby film był kręcony przy pomocy noktowizora. Zdjęcia odbywają się pod wodą. Kamera jest jak gdyby zainstalowana na głowie wielkiej ryby, która powoli płynie równolegle względem dna. W kadrze widzimy, jak mijają nas zielony chwasty i powoli rozplývają się inne, mniejsze ryby. Po przekątnej kadru bardzo chaotycznie przepływa larwa ważki. Ryba wyrzyna się do przodu, zjada tę larwę i natychmiast zmienia umiejscowienie w przestrzeni. Praktycznie znajduje się pionowo. W naszym polu widzenia pojawia się słabe źródło światła. Jego rozmiar jest podobny do słońca z pierwszej sceny. Ryba zaczyna płynąć ku temu źródłu światła, przy czym płynie coraz szybciej. Im bliżej jest tego źródła, tym klarowniej możemy zobaczyć, co to jest. Rozumiemy, że to jest otwór, prawie idealnej okrągłej formy, tylko z jednej jego strony widać nierówność, jak gdyby ktoś wrzucił coś do wody, a to „coś” pozostawiło po sobie nieokreślony ślad. Ryba na pełnej prędkości przebija lustro wody, chwytając powietrze. Silnym ruchem zostaje wyrzucona na powierzchnię. Łączenie montażowe.

Następny plan. Patrzymy na rybę od strony istoty, która wyrzuciła ją na lód z wody. Ryba, jak na potężnym haku, jest nawleczona na wielkie pazury zwierza. Zwierzę, czyli ta istota, patrzy na twarz ryby. Ta porusza skrzelami, chwytając mroźne powietrze. Zwierzę ciężko oddycha, z jego paszczy wylatują kłęby pary, które w pewnym momencie wypełniają cały kadr. Od tej pary obiekt ulega zamgleniu i cały obraz zanika.

[Przerwa muzyczna.]

Następny plan. Cały ekran jest wypełniony ogniem. Kamera odjeżdża i rozumiemy, że to nie jest to samo słabe ogniseczko, które już widzieliśmy, tylko dobrze rozpalone gorące ognisko. Możemy już zobaczyć człowieka, który siedzi przy palenisku. To jest bardzo dziwny człowiek. Kuca, kołysze się z jednej strony do drugiej i widać, że jest mu ciepło. Siedzi na bosaka na śniegu i jest bardzo dziwnie ubrany. Pod jego lekkim płaszczem podejrzanie nic nie ma. Na głowie ma narciarską czapkę. Zmiana planu.

Patrzymy na przestrzeń ogniska z perspektywy tej osoby. Po przeciwległej stronie widzimy, jak na dwóch drewnianych słupkach suszą się trampki. Też nie jest to obuwie

zimowe. A za tymi trampkami widzimy to samo, co wcześniej: brudne, puchate, leżące na śniegu futro, którego sierść jest pozlepiana, a z jej końców zwisają sople. W miarę, jak to futro się porusza, sople uderzają o siebie i wydają dźwięki. Długo przyglądamy się tej masie, aż w pewnym momencie słyszymy huk. Przypomina to jakiś chór. Chyba to śpiewają ptaki. I mocą tego dźwięku to futro nagle zaczyna podnosić się. Od tego ruchu trampki zlatują ze słupków w stronę ognia. Łączenie montażowe.

Zupełnie czarny kadr. Na początku nic nie widzimy, a później zauważamy dwie świecące się kropeczki, które chaotycznie poruszają się, czasem nachodzą na siebie. Rozumiemy, że to są oczy. To stado wilków. Wilki nie zajmują całej ciemnej przestrzeni, a tylko wąski korytarz. Prawdopodobnie wyszły na ścieżkę i teraz patrzą w naszą stronę. Łączenie montażowe.

Patrzymy od strony wilków wzdłuż tej ścieżki. Na samym końcu widzimy mały ogień. Akurat jest to ten moment, gdy wielkie stworzenie zaczyna podnosić się. Kamera robi zbliżenie i jest takie wrażenie, że to coś narasta, niczym wybuch bomby. To rośnie, rośnie i w pewnym momencie spada na nas — to znaczy na wilki. Łączenie montażowe.

Znów widzimy człowieka siedzącego przy ognisku. On siedzi w tej samej pozycji, co wcześniej. Buja się w obie strony. Tylko teraz jakoś nerwowo ściska swoje palce. Odnosimy wrażenie, że przysłuchuje się walce, która odbywa się za kadrem i chyba zastanawia się, jak może w niej wziąć udział. W pewnym momencie do głowy przychodzi mu jakaś myśl. Na sekundę przestaje się ruszać, a za moment zdecydowanie wkłada rękę do ognia, wyciąga z niej płonące drewno i rzuca w stronę miejsca bójki.

Następny plan. Widzimy jak płonące drewno leci w ciemności. Leci równolegle wobec płaszczyzny śniegu, przy czym powstaje wrażenie, że dostosowuje się do nierównej powierzchni. Jeżeli napotyka na wzniesienie, podnosi się. Jeżeli wpada w jami, obniża swój lot. Drewno tylko delikatnie płonie, dlatego rozświetla nieznacznie przestrzeń wokół siebie. Czasem odskakują od niego iskry. To drewno leci, jak jakaś latająca maszyna, łamiąc wszelkie zasady grawitacji. Leci bardzo długo, a my śledzimy jego lot i wydaje się nam, że to może trwać w nieskończoność. Ale w którymś momencie upada, zanurza się w śnieg i gaśnie. Zaciemnienie.

[Przerwa muzyczna.]

Następny plan. W kadrze widzimy śnieżną równinę. Horyzont usytuowany jest bardzo wysoko. Między górną krawędzią kadru a horyzontem widzimy małą szczelinę, a w niej, niczym zza horyzontu, wyturliwują się dwie pokryte śniegiem istoty. Jedna jest większa, a druga mniejsza. I zaczynają na nas spadać. Nie możemy rozpoznać rozmiaru tych istot ze śniegu, ponieważ nie mamy żadnego punktu odniesienia. A kiedy kamera odjeżdża, rozumiemy, że są to ogromne kule śniegowe. Jedna wielkości słonia, druga hipopotamu. Ponieważ na zewnątrz panuje wilgoć, to te kule zagarniają coraz więcej śniegu razem z ziemią i zeszłorocznymi liśćmi.

Te kule lecą na nas. W pewnym momencie trafiają do jamy, zderzają się ze sobą i śnieg z nich opada. I z tych wielkich śnieżnych jaj wychodzą dwie postacie, niczym pisklęta. Z jednego jaja wynurza się ogromne zwierzę, bardzo komicznego wyglądu. Jego sierść jest mokra i oblepia jego sylwetkę. Rozpoznajemy to samo zwierzę, które widzieliśmy wcześniej. Zwierzę rzuca się na pomoc swojemu przyjacielowi, który nie może samemu wydostać się z zasy.

Szeroki plan. Widzimy ich twarze, a na nich szeroki uśmiech. Przyjaciel zwierza śmieje się po człowieczemu, a zwierzę po swojemu. Zaczynają czegoś szukać w śniegu. Wyjmują ze śniegu łyżwy i kijki narciarskie. Mniejsza postać wskakuje na narty i jedzie na nich bardzo delikatnie. Teraz rozumiemy, dlaczego na początku ich ruchy były różne. Zwierzę z każdym krokiem wstępuje w głęboki śnieg po pas. Śledzimy ich ruchy, aż chowają się za horyzontem.

[Przerwa muzyczna.]

Następny plan. W kadrze widać ogień. To jest olbrzymi płomień wysoki na pięć lub sześć metrów. Nasi przyjaciele mieli szczęście, gdyż znaleźli mnóstwo suchych gałęzi. Widzimy ich siedzących przy ognisku. A dokładniej tak: wielkie zwierzę leży koło ognia, a człowiek kuca, od czasu od czasu bujając się w różne strony. Rusza ustami i wydaje się nam, że mówi „Och” i „Acho”. Trzyma pięść pod płaszczem, czasem wyjmuje ją i widzimy, że pięść jest bardzo spięta. Nie wiemy, czy czegoś nie trzyma w tej pięści. W pewnym momencie przyciska pięść do klatki piersiowej i całym ciałem leci naprzód. Przez moment wydaje się nam, że poleci do ogniska, ale ląduje obok, prosto w śnieg. Łączenie montażowe.

Czarne, nocne niebo. Na tym niebie niewyraźny ciemnozielony księżyc. Faktura kadru jest podobna do sceny, która działa się pod wodą. Na tle księżycy przepływają strzępy

obłoków. Łączenie montażowe.

Czarne niebo. Widzimy, jak z głębi nieba w naszą stronę wyrasta zygzag piorunu. Najpierw nastaje potężny wybuch, a zaraz po nim wyrastają na niebie potężne świetliste gałęzie, za nimi mniejsze i kolejne, aż wydaje się, że najcieńsze z nich dosięgają nas. Łączenie montażowe.

Widzimy panoramę śnieżnej równiny. Wydaje się nam, że zasypana śniegiem przestrzeń lekko porusza się. Rzeczywiście, za chwilę widzimy, jak śnieg wielką falą nabiera prędkości, co wygląda niczym fala z dokumentów o wybuchu jądrowym. Ta fala, jak golarka, ścina wszystko na swojej drodze — las, nierówności terenu. Zauważamy, że fala zbliża się do tego miejsca, gdzie jest ognisko.

Szeroki plan. Widzimy to samo miejsce, co wcześniej, ale ogniska już nie ma, wszędzie tylko śmieci i porzrzucone gałęzie drzew. Widzimy olbrzymiego zwierza, który swoimi brązowymi łapami, jak łyżkami koparki, kopie w śniegu. Szuka swojego przyjaciela. A gdy już go znajduje, wtedy wydobywa go ze śniegu i przytula do siebie. Wspólnie tworzą kształt przypominający olbrzymią brązową piłkę. I niczym w piłkę uderza w nich wspomniana wcześniej fala, gdy już do nich dotrze.

Dalej widzimy, jak ta brązowa piłka leci po zaśnieżonej równinie, niczym kula bilardowa po stole pokrytym zielonym suknem. Za moment zauważamy, że obok tej wielkiej piłki leci jeszcze jeden obiekt. To jest cień czegoś, czego nie ma jeszcze w kadrze. Kiedy kamera odjeżdża w tył, widzimy jak w powietrzu leci olbrzymie, wyrwane z korzeniem drzewo. To drzewo leci mniej więcej w tym samym kierunku, co nasza brązowa piłka. Odległość między piłką a drzewem jest coraz mniejsza. W pewnym momencie korzenie drzewa wbijają piłkę w śnieg. Łączenie montażowe.

Kolejny plan. Zdjęcia odbywają się za pomocą specjalnego urządzenia. Kamera znajduje się pod ziemią w korzeniu drzewa. Widzimy tylko to, co jest w bezpośrednim kontakcie z obiektywem. Widać sierść, ona jest przyciśnięta do obiektywu. W którymś momencie zdaje się, że widzimy pazury, które drapią korzenie i obiektyw. A teraz już widzimy zębatą paszczę, która stara się ugryźć szkło. Ta scena jest bardzo długa. Dopóki widzimy tą scenę, słyszymy też piosenkę, którą wykonuje puchaty i brązowy stwór.

[Dmitri śpiewa]

*Drzewo, ty lubisz mnie takim, jakim jestem.*

*Tak, ty możesz na krawędzi mojej usiąść.*

*Dziękuję, bo zmęczyłem się.*

*W siniakach i bliznach są nogi wędrowca.*

*Tak, przytul moją krzywą, powaloną koronę*

*abyśmy przez chwilę nie byli tacy samotni.*

*Drzewo, jesteś żywą duszą!*

*Ja słyszę Twoje serce.*

*Rzeczywiście, wierzysz.*

*A zatem zapraszam, tylko nie oddychaj.*

*Mam na piersi tajemne drzwi.*

*Drzewo, jakże u ciebie dobrze.*

*Bo chodzę tu w oczekiwaniu cudu.*

*A Ty we mnie swoje cudo znalazłeś*

*I teraz już nigdzie stąd nie pójdziesz.*

(Ostatnia scena wycięta).

### *A1.2/ Nikołaj Ramanouski, Tristan i Izolda, odc. 37 (1993 r.)<sup>89</sup>*

[...] Bohaterzy są na tyle blisko, że widzimy, jak mijają kamerę z dwóch stron i przechodzą za nią. Wtedy kamera obraca się i widzimy ich plecy oraz leżące korpusy zabitych koni. Kiedy bohaterowie odjeżdżają na swoich koniach, wtedy otwiera się plan ogólny. Pośrodku ogołoczonej równiny wyłania się wzgórze, do którego kieruje się inny jeździec. Na

---

<sup>89</sup> Zapis fragmentu występu N. Ramanouskiego z Festiwalu Kina Opowiadanego w Mińsku, 29 listopada 1993 roku, na podstawie nagrania wideo dostępnego w Internecie pod adresem:  
<https://www.youtube.com/watch?v=MwoHeboXa7s>

wzgórzu widzimy zamek. Nad zamkiem krąży orzeł. Wykonuje kilka rund wokół zamku, aż nagle cały obraz zawiesza się. Stop klatka. A teraz grają fanfary. [Autor zaczyna grać na małym flecie]. Pod bryłą zamku, na tle wzgórza wyświetla się napis „Cezarea”.

Jeźdźcy oddalają się coraz dalej od oka kamery. Kamera już ich nie śledzi, zamiast tego unosi się w powietrze, zatacza krąg wokół zamku. Widzimy kadr z góry. Zamek wygląda na całkiem średniowieczny — wieża zwieńczona *merlonem*, wszystko jak należy. Kamera ląduje przed bramą, która jest otwarta. Kamera przechodzi przez bramę i trafia na ulicę. Ulica jest długa, kamera sunie po niej powoli, aż w pewnym momencie znajduje się na podwórzu pałacowym. Dwór jest duży. Na wprost widzimy drzwi. Kamera kieruje się w stronę drzwi, a kiedy już znajduje się blisko, drzwi otwierają się, a kamera wchodzi do środka. Znajdujemy się w korytarzu. Korytarz jest długi. Nie ma w nim żadnych mebli. Kamera przechodzi korytarz wzdłuż aż trafia do sali. W tej sali jest dużo miejsca, ale nie ma mebli, a na każdej ścianie widzimy wiele par drzwi. [Autor znów gra na flecie] Panorama. Zachód słońca. Następny kadr. [...]

### *A1.3/ Ihar Korzun, Wachlarz (1993 r.)<sup>90</sup>*

(...) Następny kadr. Słyszymy brzęk kluczy w zamku i zgrzyt otwierających się drzwi. Nasz bohater wchodzi do własnego mieszkania. Już bez psa. Zamyka drzwi, odwiesza płaszcz. Przez moment stoi w bezruchu, następnie odwraca się i spogląda przez drzwi w stronę swojego pokoju. Kamera śledzi jego wzrok.

Widzimy w ogólnym planie część ściany, na której wisi obrazek. Niewielkiego rozmiaru, takiego [autor pokazuje rękami na wysokości swojej twarzy rozmiar obrazka]. W rameczce za szkłem wisi zdjęcie młodego człowieka, pilota z początku wieku. Z twarzy można wywnioskować, że to jest Anglik albo Francuz. Jeden z pierwszych lotników na świecie. Raczej jest lotnikiem, a nie pilotem, ponieważ ma skórzaną czapkę i wielkie, żabie okulary z wypukłym szkłem. To człowiek zadowolony z siebie, dumny. Widać, że czuje się bojowo, jest nieustraszony. On pokonuje żywioły. To, czym się zajmuje, opanowała oprócz niego zaledwie garstka osób.

Kamera przemieszcza się pionowo wzdłuż obrazka. Widzimy jeszcze jego fragment,

---

<sup>90</sup> Zapis fragmentu filmu, który został zaprezentowany podczas Festiwalu Kina Opowiadanego w Mińsku, 29 listopada 1993 r. Film ten nie jest już opowiadany, gdyż „został zapomniany” przez swojego autora. Zachowały się tylko fragmenty nagrania jednego występu. Nagranie wideo dostępne jest w Internecie: <https://www.youtube.com/watch?v=MwoHeboXa7s>



gdy w oku kamery pojawia się kawałek kolejnego obrazka. Możliwe, że to fragment mapy. Kamera przesuwa się powoli, potem oddala się i dopiero wówczas widzimy w kadrze całą mapę. Po chwili mapa przemienia się w kolejne obrazki. Widzimy panoramiczny plan. W kadrze pojawiają się coraz to inne obrazki — czasem wycinki z gazet, czasem malowane obrazy. W pewnym momencie uświadamiamy sobie, że ten obrazek, który widzieliśmy na samym początku, jest już na tyle mały, że nie sposób rozpoznać, co przedstawia. I rozumiemy, że rozmiar tej ściany, którą teraz mamy w kadrze, jest większy, niż ściana, która stała w pokoju.

Kamera jeszcze raz się oddala, a wówczas te obrazy, które widzieliśmy przed chwilą, stają się małym punktem i widzimy olbrzymie, monumentalne płótna wielkości budynków, które też w pewnym momencie stają się maleńkie niczym ziarenka piasku. W tym morzu obrazów zaczynamy dostrzegać ruch. Obrazy już nie są statyczne, tylko pojawia się w nich dynamika. Widzimy, że to nie są wcale obrazy, lecz ekrany, na których wyświetlane jest kino. I one też za moment stają się ziarnkiem piasku, a cała ściana przemienia się w kosmos. Olbrzymi, wielki kosmos z tą niezliczoną liczbą światów ujętych na tych płaskich ekranach. Ekranach, na których pojawiają się czasem nawet małe wycinki z gazet. Nawet te wycinki żyją zawsze własnym życiem. Nigdy nie można o tym zapominać. To wszystko trwa przez dłuższy czas. Później kamera szybko odjeżdża w tył, kieruje się w stronę pustej ściany. Oddala się od niej i znów widzimy pokój ogarnięty aurą wieczoru; ze zmierzchem, który dopiero co nastąpił. (...)

#### *A1.4/ Piotr Kalaczyn, Berlin. Haszysz. Rower, prezentuje Filip Czmyr (2011 r.)<sup>91</sup>*

Początek. Kamera ustawiona jest pośrodku ulicy Auguststrasse w Berlinie. Dokładnie pośrodku. Widzimy, jak jadą tramwaje. Jesteśmy około stu metrów od skrzyżowania z ulicą Rosenthalstrasse. Kamera jest nieruchoma, ale wszystko inne porusza się. Na ekranie pojawia się napis „Berlin. Haszysz. Rower”.

Z rogu kadru wyjeżdża mężczyzna. Ma kręcone, puszyste włosy, długi płaszcz. Jedzie na wielkim, czarnym niemieckim rowerze. Kieruje się wprost na kamerę, ku nam. Dopiero kiedy już zbliża się do kamery, skręca w lewo. Kamera obraca się za nim i od tego momentu nie opuszcza go ani na sekundę. Drugi plan — ulica — jest rozmazany.

Bohater z lekkością porusza się na rowerze, podnosi ręce, czegoś szuka po kieszeniach.

---

<sup>91</sup> Film krótkometrażowy, który został zaprezentowany podczas mojego pierwszego wywiadu z Filipem Czmyrem, wiosną 2011 r.

Po chwili wyciąga haszysz, zapalniczkę i tytoń. Podpala lekko haszysz, odłamuje mały kawałek. Delikatnie hamując przepuszcza samochód lub pieszego. Odkłada zapalniczkę do lewej kieszeni, do prawej chowa haszysz. Bardzo sprytnie skręca bibułkę i szykuje *jointa*, w tym samym czasie kręcąc pedałami. Patrzy się jeszcze w lewo, wita się z kimś znajomym, i voila! Joint gotowy. Nasz bohater bierze *jointa* w zęby. Lekko trzymając się kierownicy wykonuje kilka ekwilibrystycznych manewrów, a my wraz z nim mijamy kolejne przeszkody. Potem znów wyciąga z kieszeni zapalniczkę, podpala *jointa* i zaciąga się.

Mija kolejne skrzyżowanie, gubimy go z kadru, kamera szuka go kierując się do przodu. Nagle słyszymy dźwięk hamującego samochodu. Uderzenie. Kamera podąża dalej, ale nie widzi rowerzysty. Zawraca kilka metrów w tył, mija berlińskie kamienice, ale nadal go nie znajduje. Płynnym ruchem kadr opada na krawężnik drogi. Tam widzimy suche jesienne liście i cienką stróżkę krwi, powoli wypływającą spod liści. Zaciemnienie. Koniec filmu.

## **Aneks 2// Zapis dyskusji naukowej *Opowieść filmowa – film w opowieści***

Dyskusja naukowa *Opowieść filmowa – film w opowieści* odbyła się 22 listopada 2013 roku w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego w ramach I Festiwalu Kina Opowiadanego. W konferencji udział wzięli: dr hab. Wojciech Michera, dr Małgorzata Litwinowicz-Drożdziel, Maciej Wojtyszko, Dmitri Strotsev, Dmitri Plax oraz Ihar Korzun.

### **dr hab. Wojciech Michera**

Jeżeli można, zacznę od ogólnych spostrzeżeń dotyczących tego zjawiska. Temat brzmi *Opowieść filmowa – film w opowieści*. Film jest opowieścią i to jest oczywiste. Ale tym, że film jest pewnym gatunkiem narracyjnym, zajmować się nie będziemy. Dziś mamy zajmować się czymś bardziej specyficznym, mianowicie związkiem pomiędzy filmem a sztuką opowieści oralnej, sztuką słowa mówionego.

Z jednej strony można by się zastanawiać, czy film, który się opowiada, nie stanowi zaprzeczenia tego medium? Czy to nie jest tak, że w całej ewolucji mediów – od kultury opowieści ustnej, snutej gdzieś przy ognisku, jak za czasów Homera, aż po kino trójwymiarowe – że w tej ewolucji kino opowiadane jest czymś w rodzaju cofnięcia się do samego początku.

Z drugiej strony, jest to, jak sądzę, przykład pewnego filmu ekstremalnego – jest to najdalszy zasięg zjawiska nazywanego filmem. Punkt, w którym już ono zanika, gdzie jednak ujawnia się coś kluczowego dla jego zrozumienia.

Żeby nie przedłużać, zaproponuję krótką typologię, na której będzie można się oprzeć. Otóż wyróżniłbym następujące (pewnie nie wszystkie) modalności opowieści słownej w filmie.

Po pierwsze, mamy opowieści o filmie. Każdy z nas pamięta czasy dzieciństwa czy młodości, kiedy to spotykało się na boisku szkolnym z kolegami i opowiadało. Ten, kto pierwszy był w kinie na jakimś filmie, opowiadał o nim pozostałym. Kiedy więc szło się potem samemu do kina, to niektóre sceny były już znane, można było je „rozpoznać”. Ja sam w ten opowiadany sposób zobaczyłem wiele filmów.

Druga forma to są opowieści w filmie: widzimy na ekranie mówiącego narratora. W większości filmów jednak jest tak, że gdy tylko któraś z postaci zaczyna przedstawiać jakąś opowieść, ta zostaje natychmiast zwizualizowana. Niekiedy jednak dostrzec można swoistą niechęć do takiej wizualizacji wypowiedzianych na ekranie słów (przykłady przedstawię później).

Trzecią modalnością, trzecim typem obecności opowieści werbalnej w filmie, czy też związku filmu i opowieści werbalnej, jest sytuacja, w której narrator nie znajduje się wewnątrz filmu, na ekranie, ale przed ekranem. I tutaj dwa słowa o „proroku” tego zjawiska. Wszyscy chyba znamy (a przynajmniej moje pokolenie) książeczkę *Bromba i inni. Opowiadania dla dzieci*. Mam tutaj pierwsze wydanie, z 1975 roku, i kolejne wydania (np. z dopiskiem *Bromba i inni. Po latach także*). W opowiadaniach tych pojawia się, wśród innych zwierzątek zamieszkujących pewną dziwną krainę (jak to bywa w tego typu opowieściach, niby dla dzieci, niby o zwierzętach), pojawia się również postać Glusia. *Glus filowiec*, tak jest zatytułowany jeden rozdział. Glus – małe zwierzątko, które bardzo chciało nakręcić film, więc zaangażowało do tego przedsięwzięcia wszystkich przyjaciół i następnie zorganizowało pokaz w swojej jamce. Wtedy jednak zdarzył się dramat, bo okazało się, że podczas zdjęć Glus zapomniał zdjąć kapturek z obiektywu i nic się nie nakręciło. W związku z tym reżyser zaczął opowiadać widzom, co powinno się na ekranie dziać. Tak się odbył pierwszy seans, zaraz potem drugi i kolejne, a widzowie coraz bardziej się przekonywali, że dzieło jest nadzwyczaj udane

Po raz pierwszy czytałem *Brombę* w czasach licealnych – to była nasza kultowa lektura (mówiło się często zdaniem z Wojtyłki). Wtedy rzecz jasna nie byłem jednak świadomy, jak ogromne konsekwencje ma ta lektura dla teorii filmu. Ale też fakt, że zwróciłem na nią uwagę świadczy o pewnej mojej intuicji (być może to ona sprawiła, że dzisiaj pracuję w Zakładzie Filmu IKP).

Kiedy więc po latach, na zajęciach z Kultury wizualnej, Lena zaproponowała „kino izustnoje” jako temat pracy rocznej (dziwne zjawisko, które się rozwinęło na Białorusi) niezwykle się ucieszyłem.

## **Dmitri Plax**

Kino opowiadane dotyczy percepcji. W tym jest istota ludzka. Myślimy obrazami, a nie słowami, bo język to późniejszy fenomen. I kino opowiadane opiera się na tym fenomenie: kiedy myślisz obrazami i starasz się przekonwertować je w słowa. Ludzie, którzy słuchają cię,

transformują twoje słowa z powrotem w obrazy i tak powstaje film opowiadany. Ale nie powstaje tylko jeden film. W każdej słuchającej głowie powstaje j osobny film.

### **Dmitri Strotsev**

Dla mnie bardzo ważne jest to, aby jeszcze raz podkreślić, że kino [opowiadane] w naszym kręgu pojawiło się nagle. Nie było tak, że najpierw wypracowaliśmy koncepcję, a później zaczęliśmy kręcić filmy. Mieliśmy bardzo intensywną twórczą komunikację i w pewnym momencie zrozumieliśmy, że mamy gotowych kilka filmów ustnych.

Takie filmy opowiadaliśmy w kameralnym gronie: jeden opowiadacz i dwoje, troje słuchaczy. To były pokazy sporadyczne. Pewnego dnia na urodzinach naszego kolegi zebraliśmy się wszyscy razem i to posłużyło za impuls dla publicznego pokazu dwóch naszych filmów. Nie spodziewaliśmy na jakiś specjalny feedback po tym performansie. Filmy były dostatecznie długie, od 30 do 45 minut każdy. Raczej spodziewaliśmy się, że publiczność będzie się nudzić. Ale natrafiliśmy na bardzo żywą reakcję, zainteresowanie i momentalne włączenie się publiczności do opowiadania. I to dało nam możliwość przyjrzeć się dokładniej temu zjawisku; włączyć kino opowiadane do naszego dobrze już rozbudowanego repertuaru.

Jednocześnie staraliśmy się przeanalizować, dlaczego to zjawisko budzi zainteresowanie. Osobiście uważam, że człowiek współczesny bardzo tęskni za opowiadaniem ustnym. Ale to opowiadanie nie może być bardzo tradycyjnym, dlatego że jesteśmy wszyscy „zepsuci” kinematografią i montażem w kinie. I ten wpływ kina powinniśmy uwzględnić.

### **Dmitri Plax**

Chciałbym dodać, dlaczego tak ważny jest [ten aspekt] filmowy [w kinie opowiadany]. Kino, a mówię o języku filmowym, jest językiem powszechnym dla wszystkich w tej chwili. Jeżeli mówię o Marylin Monroe albo Arnoldzie Shwarzeneggerze, to wszyscy mogą z łatwością wyobrazić sobie te dwie osoby. To jest bardzo czytelny obraz dla wszystkich, w Afryce, Azji, Europie czy gdziekolwiek. To ciekawy fenomen. Kiedy mówimy o książkach, to zazwyczaj ludzie czytają bardzo różne książki, ale filmy (mam na myśli zwłaszcza te z Hollywoodu) wszyscy oglądają te same.

### **Maciej Wojtyszko**

Ja zaczęłem studiować w 1967 roku reżyserię w Łodzi i tam było wszystko, oprócz

taśmy. W związku z tym myśmy siedzieli i opowiadali swoje filmy. Gluś był zatem prototypem wszystkich młodych reżyserów tych czasów. I można powiedzieć, że Gluś zrodził się z pewnego aktu, który przeżywamy w tej chwili, tu na tej sali, to znaczy z aktu rozpaczy. Siedzą ludzie, patrzą i coś im trzeba dać. Wtedy ten, który obiecał show, musi coś zrobić. No więc zaczyna i mówi albo historię, którą usłyszał, albo historię, która jest godna jego zdaniem opowiedzenia, albo wymyśla na bieżąco tak, jak wymyślił biedny Gluś.

I wtedy pojawia się następny etap, a mianowicie etap doskonalenia. Wielką tajemnicą historii jest to, że (tu Pan bardzo mądrze powiedział) rzeczywiście *the way from a picture to a word is very long*. I nam, na przykład, niektórzy teoretycy wytykali fakt, że używamy terminów: gramatyka filmu, język filmu. Bo mówili nam: nie ma czegoś takiego, to są po prostu płynące obrazy.

A z drugiej strony powoli zaczęło się pojawić coś, o czym Państwo pewnie słyszeliście, a co najprecyzyjniej wytłumaczył prof. Tutka w opowiadaniu polskiego wybitnego dramaturga Jerzego Szaniawskiego. Jest to opowieść o tym, jak prof. Tutka spotkał swojego sobowtóra. Przyjechał do innego miasta i tam spotkał swojego sobowtóra. „Jakież było moje zdumienie”, mówi profesor, „kiedy widzę, że ten człowiek jest ubrany tak samo, jak ja. Okazało się, że jest profesorem w miejscowym gimnazjum. Obaj byliśmy ludźmi bardzo kulturalnymi, więc wybraliśmy się do restauracji. Jakież było moje zdumienie, kiedy okazało się, że ten Pan zamawia takie same potrawy, jak ja. Potem zamówił wino i to było wino, które zwykle ja zamawiam w towarzystwie. A potem zaczął opowiadać anegdotę. To była historia, którą ja zwykle opowiadam w towarzystwie. Ale, proszę państwa: styl był inny. A styl – to człowiek!”

Tajemnica każdej narracji, tak jak to mogę powiedzieć z obu stron barykady, tkwi w tym stylu; w tym, jak się opowiada. Niezależnie od tego, czy opowiada się słowami czy obrazami. Każdy z nas, jeżeli ma do wyboru coś do powiedzenia, to podejmuje bardzo duży decyzji.

Jeżeli ja podchodzę do jakiejś historii i chcę ją opowiadać obrazami, to mogę to zrobić na przykład tak [Maciej Wojtyszko rysuje schemat na tablicy]. Ja oczywiście rysuję schematycznie. Siedziało dwóch ludzi naprzeciwko siebie, a ten człowiek mówił to, czy tamto. [W jednym narysowanym kwadracie są dwie postacie do pasa, w drugim kwadracie jedna postać w planie ogólnym też do pasa]. Ale mogę też zdecydować, że zrobię na przykład tak. Ten człowiek mówił to i to, a było to w takim a takim pokoju. Narracja języka ludzkiego, to znaczy opowieść, że ktoś był w pokoju i mówił, albo mówił i był w pokoju, jest zależna od kolejności podsuwanych obrazów.

I podobnie jest z opowieścią. Kolejność podsuwanych obrazów i kolejność podsuwanych zdarzeń – to jest sztuka narracji. *Przygody Tomka Sawyera* zaczynają się od: „Tomek!” i ciotka szuka Tomka, jesteśmy w środku opowieści. Kto inny zacząłby od tego: „Ciotka długo szukała Tomka”. Kto inny zacząłby od tego: „Ciotka miała brodawkę na nosie, kręciła się po całej okolicy, stwierdziła, że go nie ma i zawołała”.

Tajemnica stylu, tajemnica narracji tkwi w osobowości. Ten, kto mówi; ten, który mówi z rozpaczy, żeby oczarować widzów; ten, który mówi po to, by wciągnąć w swoją historię, jest trochę kim innym, niż ten, który ma do przekazania na przykład 94 tezy w Norymberdze albo informację o tym, jak działa komunikacja w mieście. Styl wyznacza sposób porządkowania informacji, sposób tego, jak ja – człowiek żywy, osobowość – mówię do drugiego człowieka. To jest jedna z większych tajemnic i wydaje mi się, że nie jest paradoksem w związku z tym coś takiego, jak kino mówione. Dlatego, że kino mówione to po prostu jakiś gatunek sztuki, który być może w wielu wypadkach dużo silniej zależy od osobowości człowieka, niż jeżeli mamy do czynienia z przemysłową produkcją hollywoodzką.

A co do tego niedopowiedzenia, Pan Wojtek nie do końca powiedział wszystko o niedopowiedzeniu w filmie fabularnym. Niedopowiedzenie pojawia się oczywiście ze względów artystycznych, to znaczy nie ma potwora, prawda, boimy się cienia i jak się potwór pokazuje, to okazuje się, że jest groteskowy jak Godzilla i raczej wzbudza śmiech. I to jest jeden z rodzajów niedopowiedzenia stylistycznego.

Ale też jest drugi. To jest niedopowiedzenie z biedy. I moim zdaniem kino mówione jest prawie zawsze niedopowiedzeniem z biedy i rozpaczy. A gorycz tego niedopowiedzenia z biedy utrwaliła się w moim życiu, kiedy ja, jako młody asystent, uczestniczyłem w powstawaniu filmu *Pierścien Księżnej Anny*. To była opowieść o Krzyżakach. Dzieci przenosiły się w bajkę. To Maria Kaniewska robiła, autorka *Awantury o Basię, Szatana z siódmej klasy*, starych filmów. I mieliśmy wszystkiego, chyba, dwadzieścia koni. W związku z tym raz przebieraliśmy je za Polaków, raz przybieraliśmy je za Krzyżaków. A utkwił mi taki niezwykle magiczny moment, kiedy bardzo silny aktor, grający polskiego księcia, przykładał rękę do czoła, patrzył, a tam wyjeżdżały dwa koniki czy trzy i wtedy on mówił: „Całą chmarą ruszyli!”. Więc film mówiony może być też mówiony z biedy, musi wymagać niedopowiedzenia. Nie wiem, czy wystarczająco teoretycznie się wyraziłem, ale wydaje mi się, że rozpacz, bieda i styl to są niezwykle ważne rzeczy w powstawaniu kina mówionego.

O ontologicznym wymiarze tej rozpaczki za chwilę też powiemy.

### **Maciej Wojtyszko**

Ontologiczny wymiar istnieje, bo kiedy mówię, to jest to zawsze „wobec”. Tu Panowie mówili, że to było tak, że kolega koledze. Ja też pamiętam taką sytuację, że kolega mieszkał niedaleko kina, chodził częściej ode mnie i zaczynał od tego, że mówił nam: „I wtedy Cooper, mało myśląc, wyciąga rewolwer, wsiada na konia i mało myśląc jedzie do...”. Więc to jest takie braterskie. Natomiast, jeżeli już opowiadamy, jak ja Państwu usiłuję opowiedzieć, to na pewno jest w tym trochę rozpaczki, trochę takiego poczucia odpowiedzialności, że przyszli ludzie i im trzeba coś dać.

### **Wojciech Michera**

Na porządnym wykładzie czy konferencji powinniśmy zrobić jeszcze pokaz wizualny, zwizualizować fragmenty filmów, powinny się ukazać na ekranie napisy, punkty wystąpienia itd., itd. W tym sensie uboga jest nasza konferencja. Ale takie jest przecież jej założenie, ponieważ o tej ubogości wizualnej tutaj mówimy.

### **Maciej Wojtyszko**

Tak. Ale jeszcze raz chcę wrócić do problemu gramatyki filmowej. Pytanie, czy zwykłe kino ma gramatykę i czy ta gramatyka ewoluuje? Oczywiście, że tak. Może niewłaściwe jest określenie „gramatyka”, ale uświadomijmy sobie, że jeszcze nie tak dawno na początku kiniematografii trzeba było pisać: „A tymczasem chrapią”. Albo trzeba było pisać: „Trzy miesiące później Zofia tam coś”. W tej chwili chwyt skracające narrację polegają na zerwaniu ciągłości wizualnej, to znaczy: Aloizy rozmawia z Zofią w pomieszczeniu. Cięcie. Jesteśmy w rzeczywistości, na przykład, nad morzem i Aloizy mówi do Zofii co innego i my myślimy: „Aha, upłynął czas”. Czyli gdzieś przyswoiliśmy sobie pewen rodzaj gramatyki. Czasami mamy z tym kłopoty, czasami z nami już grają tym. Ktoś, na przykład, patrzy. Jest dojazd i dostaje retrospekcji. Jeszcze parę lat temu mielibyśmy wątpliwości. Ja patrzę na Panią, jest przenikanie i widzę ten moment, kiedy widzieliśmy się kilka miesięcy temu i coś między nami się dzieje. A! Więc widz rozumie ten szyfr. Oni dlatego tak na siebie patrzą, między nimi coś było. To są elementy gramatyki filmowej w tym języku obrazowym.



## **Wojciech Michera**

Rozumiem, że nasi goście mówili też o czymś takim, że [...] istnieje gramatyka filmu, która ulega pewnej ewolucji, tzn. coraz bardziej ją sobie przyswajamy. I to tak bardzo, że aż – jak uważają niektórzy – zgodnie z nią zaczynamy śnić. Przenosimy ją także na inne sfery naszej praktyki życiowej. I dlatego nawet kiedy po prostu opowiadamy, musimy to robić na sposób filmowy, odwołując się niejako do filmowej gramatyki, która stała się czymś wspólnym dla nas wszystkich.

## **Małgorzata Litwinowicz-Droździel**

Ja się zajmuję sztuką opowiadania i jestem organizatorką międzynarodowego festiwalu sztuki opowiadania, który odbywa się w Warszawie. W tym roku odbył się ósmy raz. Wydaje mi się, że to co my pokazujemy na festiwalu sztuki opowiadania i to, o czym się mówi i jak się mówi przy okazji kina mówionego, to ma ze sobą dużo wspólnych punktów.

Żeby powiedzieć cztery zdania o tych wspólnych punktach, muszę powiedzieć jak to jest z tym opowiadaniem, pokazywanym czy opowiadany dzisiaj. (...) W tym roku na festiwalu był albański pieśniarz epicki z bardzo tradycyjnym repertuarem i on na bank nie widział Merylin Monroe nigdy w swoim życiu i nie wie, kto to jest, a publiczność, która przyszła na spotkanie z nim napewno wie, kto to jest Marylin Monroe, co nie zmienia faktu, że przez bardzo bardzo długi czas słuchała jego pieśni epickiej, zresztą w niezrozumiałym języku.

## **Wojciech Michera**

Tak jak mówił Maciej Wojtyszko: styl jest ważny.

## **Małgorzata Litwinowicz-Droździel**

Tak, styl jest ważny. Poza tym takie postaci, jak Slobodan Marković z Serbii, tradycyjny pieśniarz czy teatr meddaha - turecki tradycyjny teatr opowiadania, to tylko pewne wymiary współczesnej sztuki żywego opowiadania.

Istnieją oczywiście opowiadacze, którzy za podstawę swoich performansów biorą literaturę. Ja bym to raczej nazwała „reoralizacją”, niż adaptacją literatury. To, co na przykład robią z Andersenem, Mary Shelley, Gilgameszem. Bardzo różne formy: od baśni literackich do

eposów, tych, które znamy nie z ustnego przekazu, lecz z ich wersji pisanych.

I są opowiadacze, którzy są autorami. A to autorstwo ma podwójny wymiar, to znaczy są opowiadacze, które piszą swoje historie i potem je wykonują; a są też tacy, którzy są autorami opowiadanych przez siebie historii, ale te historie są improwizowane. One powstają w kontakcie z publicznością, w bardzo konkretnej i żywej sytuacji.

No i wreszcie są opowiadacze, których nie wiem, jak zaklasyfikować. W każdych klasyfikacjach jest taki dobry punkt: „inne” albo „różne”. (...) Grzegorz Godlewski użył kiedyś takie zgrabnego sformułowania „widowisko narracyjne” w odniesieniu do tego, co robi opowiadacz. Znam takie osoby, które używają określenia „seans”, chyba raczej mając na myśli seans spirytystyczny niż seans filmowy, kinowy, ale teraz przyszło mi do głowy, że jednak seans kinowy [też jest możliwy]. Więc w tej kategorii „inne” znajduje się taka klasyka polskiej sztuki opowiadania: na przykład przedsięwzięcie Jarka Karczmara, które nazywa się „Opowieści futbolowe”. To są relacje z meczów piłkarskich. Najczęściej to są mecze, do których już nie mamy świadectw wizualnych, na przykład mecze przedwojenne. Więc korzystając ze źródeł prasowych Jarek rekonstruuje przebieg meczu i wciela się w rolę komentatora sportowego. Muszę Państwu powiedzieć, że ja uczestniczyłam wiele razy w jego relacji z legendarnego meczu Polska-Brazylia w Strasburgu i za każdym razem emocje sięgają zenitu. Naprawdę jesteśmy tam.

Więc to są tak zwane formy „inne” i nie wydaje mi się, żeby miały one dużo wspólnego z Homerem czy opowiadaczami tradycyjnymi - tymi, którzy się odwołują tylko do spuścizny ustnej, trochę wyimaginowanej już dzisiaj. Nie wiem, czy w ogóle są opowiadacze, dla których jedynym źródłem jest tylko i wyłącznie niezakłócona ustna tradycja i niezakłócony ustny przekaz.

Dlatego wydaje mi się bardzo podobne to, co się dzieje w kinie mówionym, i to, co się dzieje we współczesnej sztuce opowiadania - tak jak przyglądam się tym artystom, którzy pojawiają się na festiwalu. I na podstawie tego krótkiego wyboru materiałów, które widziałam o kinie opowiadanych. Po pierwsze, bardzo podobny wydaje mi się sposób w jaki ten, który opowiada, definiuje czy konstruuje sytuację. To jest przede wszystkim nieformalna sytuacja spotkania, to jest bardzo wspólnotowe. Niezależnie od talentu, kunsztu, stylu tego, który opowiada, ostatecznym i rzeczywistym powodem tego spotkania nie staje się talent opowiadacza, tylko opowieść. To jest powód dla którego się spotykamy. Bardzo zbliżone jest to, że ostateczny kształt tej opowieści wyłania się z żywej, pełnej napięcia relacji między tym, który mówi a tym, którzy słuchają. Wydaje mi się, że ta sytuacyjność, to kształtowanie

opowieści w relacji z tymi, którzy słuchają, to jest zawarte już w samym haśle, w samym terminie *kino opowiadane*, a nie *film opowiadany*. To jest kino. Odwołujemy się do pewnej czasoprzestrzeni właśnie, do pewnej sytuacji międzyludzkiej, a nie jedynie indywidualnego odbioru dzieła filmowego. Ważna jest konkretna przestrzeń, ważny jest ekran, ważne jest wyciemnienie, ważne jest to, że ludzie siedzą w rzędach. Kino jest bardzo konkretną przestrzenią i z jakiegoś powodu ta sztuka, która Panowie reprezentują, nazywa się właśnie kinem opowiadany a nie sztuką filmu opowiadanego.

Druga rzecz, która wydaje mi się bardzo podobna, to już Pan Maciej Wojtyszko o tym mówił. Sama postać opowiadacza czy opowiadającego, to że ostatecznie jakiś kształt przybiera to spotkanie, to jest związane z tym, który opowiada. To on każdorazowo podejmuje decyzję (...) o tym, jak się będzie toczyła opowieść przy okazji tego konkretnego spotkania.

I trzecia rzecz, która mi się wydaje bardzo podobna, to jest myślenie obrazami. Wszyscy moje nauczyciele opowiadania, na przykład Bruno de La Salle, wielki opowiadacz z Francji (taki klasyk opowiadania, który robi wspaniałe spektakle Odysei; robi ludziom Odyseję przez sześć godzin i oni tego słuchają, to jest zdumiewające w naszych czasach!), czy inny wspaniały opowiadacz Jihad Darwiche z Libanu, który był nauczycielem moim i wielu innych osób w Polsce; oni nie są artystami bardzo skupionymi na swoim własnym kunszcie i na sobie samych, tylko na opowieści. Nieodmiennie powtarzają: „Myśl obrazami”. Na warsztatach opowiadania często ze strony uczestników pada pytanie: „Jak się Państwo uczą tekstu? Jak zapamiętać tekst?”. Na przykład, jak zapamiętać tekst Odysei albo dziesięć ballad Mickiewicza? Albo jak zapamiętać całego Frankenstein? Nie. Nie pamięta się tekstu, pamięta się obrazy, które w przypadku mocno skodyfikowanych form, tak jak epos czy ballada, mają swoją rytmikę i metrykę. One służą temu, żeby odciążać intelekt i pamięć. Część ciężaru tej pracy można rzeczywiście oddać temu, co jest rytmiczne, psychosomatyczne i inaczej to funkcjonuje. To nie jest intelektualny proces. Natomiast to, co jest fundamentem opowiadania, to myślenie obrazami.

Jeśli ktoś myśli tekstem, to jest to absolutnie martwe, drewniane. I to dotyczy zarówno tych opowiadaczy tradycyjnych, bardzo mocno osadzonych w konkretnych formach wieloetnicznych, epickich, balladowych, czy jakichkolwiek innych, jak i opowiadaczy współczesnych, włącznie właśnie z tymi ekstremaalnymi przypadkami narracji o meczu futbolowym. Chciałam powiedzieć, że kino mówione jest bardzo bliskie sztuce opowiadania takiej, jak ona współcześnie funkcjonuje. Ale mam do Panów od razu dwa pytania. Pierwsze jest takie: jaka jest relacja między tym, co jest ustalone, a co jest improwizacją? Była mowa o

filmie, który ma dwadzieścia pięć lat. Jaka jest relacja między scenariuszem a improwizacją w kinie mówionym? I drugie pytanie: czy opowiadają kino opowiadane również kobiety?

### **Dmitri Strotsev**

Od narodzin gatunku umówiliśmy się, że nie będziemy zapisywać naszych filmów. A co to znaczy? To znaczy, że film pozostaje „otwarty” i on może zostać dopełniony (lub dokręcony) w procesie nowego doświadczenia autora. Co więcej, ta forma jest otwarta jeszcze w tym sensie, że jeżeli mnie, jako słuchaczowi, spodobał się film, to ja mam prawo na interpretację i na inną opowiedź tego filmu. A to znaczy, że mam prawo dodać swoją informację, poszerzyć narrację, czy zrezygnować z jakichś form, które uznaję za nieistotne. A ponieważ nie mamy kanonicznych tektów, którymi możemy operować, to musimy przyjmować te formy mutacji jako dar i jako rozszerzenie naszej przestrzeni komunikacji.

A drugie pytanie: tak, my zapraszamy do tworzenia kina opowiadane kobiety i mężczyzn, starych i młodszych. Tym latem uczestniczyłem w letnim duchowo-filozoficznym instytucie. Zostałem poproszony o pracę z dziećmi. I zaproponowałem dzieciom organizować festiwal kina opowiadane. W ciągu dwóch tygodni, dopóki przygotowaliśmy się do festiwalu, do mnie podchodzili dorośli różnej płci i pytali, czy oni też mogą uczestniczyć, bo byli bardzo zainteresowani. Ja oczywiście się zgadzałem i tłumaczyłem im zasady powstawania filmu opowiadane. W rezultacie odbył się cudny festiwal, gdzie opowiadali filmy i dzieci i dorośli, wierzący i niewierzący. Mieliśmy popa, który opowiedział jeden film w stylu Hitchcoka. A najciekawsze jest to, że te zasady, które my wypracowaliśmy dla siebie, uczestnicy nagle odbudowali dla siebie. Dwaj chłopcy w pewnym momencie podeszli do mnie i zapytali nieśmiało, czy nie mogliby opowiedzieć swojego filmu we dwójkę, ponieważ kiedy jeden z kolegów przygotowywał się do pokazu i opowiedział swój film drugiemu, to ten drugi słuchał i dodawał: „Wiesz, może ty lepiej tak zrób, albo inaczej”...

### **Wojciech Michera**

Złożona konstrukcja narracyjna...

### **Dmitri Strotsev**

...A ten pierwszy się nie zgadzał. I koniec końców film nie był gotów, bo ich zdania się rozeszły. „Czy możemy w takim stanie pokazać ten film?”, zapytali, „bo czas już pokazać, a my

nie dogadaliśmy się”. Ja odpowiedziałem: To wspaniale! Bo będziemy świadkami Waszego dialogu i na naszych oczach będziecie swój film tworzyć. I tak właśnie wystąpili przed publicznością, sprzecząc się między sobą.

### **Dmitri Plax**

Oczywiście, są kobiety, które opowiadają filmy. Jedna z nich siedzi na sali wśród publiczności - to Lana Willebrand [Lana towarzyszyła Dmitri Plaxu w podróży do Warszawy, bo jest wielką miłośniczką kina opowiadanego - A.S.]. Ten gatunek sztuki prezentowaliśmy w Szwecji prawie dziesięć lat temu. I wtedy było dosyć dużo opowiadaczek filmów. A później pokazywaliśmy filmy na falach radiowych. Pracuję w radiu szwedzkim. Pewnego razu zorganizowaliśmy festiwal kina opowiadanego w Programie Pierwszym. Większość opowiadaczy były kobietami.

I jeszcze coś ważnego w poprzednim temacie. [My zawsze] staraliśmy się unikać słów. Ważnym momentem jest ten skok między obrazem w Twojej głowie a słowem. Dlatego nie zapisujemy filmów. Najważniejszą częścią występu jest proces zapamiętywania obrazów. Na tym to polega.

### **Małgorzata Litwinowicz-Droździel**

Jeszcze jedna rzecz do tej kwestii improwizacji. Bo ona zawsze też w opowiadaniu bardzo wydaje się ciekawa. Czasami jest tak, że opowiadanie zaczyna się od tekstu, że źródłem jest tekst. Kiedy pracuję długo z historią, to jestem pewna, że jestem cały czas blisko tego wejściowego tekstu. Po jakimś czasie, dwóch, trzech, czterech sposobnościach opowiedzenia tej samej, w moim odczuciu, historii, wracam do tekstu i okazuje się, że to zupełnie nie to samo. Naprawdę, to jest orginał? Nie wiem, czy można to ocenić, na ile to jest intuicyjnie, sytuacyjne, a na ile jest to proces takiego świadomego dokonywania zmian, korekt.

### **Ihar Korzun**

To ja mogę powiedzieć. Ponieważ to ja pokazuje film mający ponad dwadzieścia lat. Jednym ważnym, według mnie, składnikiem jest przeżycie autora, które napełnia go, kiedy on wychodzi do publiczności. W tym widzę podobieństwa z przeżyciami seksualnymi. Ja doświadczam takie „werbalny cunnilingus”. Podczas opowiadania za każdym razem zmieniam się i gubię dawną emocjonalność, nie mam wcześniejszych sił. Dwadzieścia lat temu mogłem

swoją haryzmą przyciągnąć publiczność, nie zawsze treścią. Zawsze nad tym się zastanawiam i moje przeżycia mocniej. I tym samym dokonuję zmian w filmie. Narracja jest ta sama, ale emocjonalny śladnik jest inny.

## **Wojciech Michera**

Ciągnie mnie, żeby spojrzeć na tę sprawę również od drugiej strony. Bo tu są praktycy. Nawet Małgosia od strony praktycznej do tego podchodzi. Myślę, że to jest zjawisko, które również przynosi ciekawe efekty od strony teoretycznej. Jest to sytuacja, która daje do myślenia, a rozważając tę sytuację można wyciągnąć pewne wnioski dotyczące filmu jako takiego. W ostatniej części naszej rozmowy dominowało poszukiwanie podobieństw między wszystkimi innymi zróżnicowanymi formami opowiadań a tym zjawiskiem, jakim jest kino izustnoje. Z drugiej strony – można się też zastanowić, co sprawia, że zjawisko to nazywamy jednak kinem.

(...) była tu mowa o znaczeniu sytuacyjności, i o tym, że ponieważ sytuacje się zmieniają, to i film się zmienia. Zastanawiam się, czy okoliczność ta nie odnosi się także w jakiejś mierze do tradycyjnego filmu, który powstał np. w połowie lat sześćdziesiątych, i który oglądamy dzisiaj? Z jednej strony zakładamy, że taśma nie uległa żadnemu zniszczeniu, więc oglądany materiał jest ciągle taki sam. Z drugiej jednak – zmienia się kontekst odbiorczy. Natychmiast np. zauważamy, że film został nakręcony na innym materiale światłoczułym i kolory są jakieś inne... Bardzo wyraźnie odczuwamy wtedy upływ czasu.

Poza tym, nie wiem czy Państwo znają dziwne uczucie towarzyszące ponownemu oglądaniu tego samego filmu: oglądam go kilka razy, i czasem podoba mi się, a czasem nie. Ten sam film! Są filmy, które widziałem nawet 10 razy, i to w kinie. I bywało różnie. Raz mnie komedia śmieszyła, a drugi raz już nie bardzo. I w takim wypadku sytuacyjność nie wiąże się z faktem, że mamy do czynienia z improwizacją. Czy też: wymiar improwizacyjny odnosi się również do strony odbiorczej. O tym była tu mowa: od odbiorcy bardzo dużo zależy. Ale dotyczy to również tradycyjnego filmu, nakręconego na taśmie i oglądanego w kinie. Ta swoista oralność, „izustność”, jest właściwością kina jako takiego.

[...]

Warto przywołać tu słowo zaczerpnięte ze starożytnej sztuki retorycznej, mianowicie: ekfrazę. Ekfrazą w szerokim znaczeniu jest opowiadaniem o tym, co „widać”; w węższym znaczeniu – o tym, co widać na obrazie malarskim. Jest opowieścią o dziele sztuki wizualnej.

W starożytności, w drugim lub trzecim wieku naszej ery, zawodowi retorzy mieli zwyczaj jeździć po różnych miastach, gdzie byli przyjmowani niczym dzisiejsze gwiazdy muzyki pop: całe miasto przychodziło na taki występ; otóż retor występował z mową popisową, będącą często właśnie ekfrazą, gdy jej przedmiot stanowiły obrazy malarskie. Niezbędną zaś właściwością takiej opowieści była – to także pojęcie retoryczne – *enargeia*: to dzięki niej wszystko „jak żywe” stawało przed oczami słuchacza. Uważano, że najlepiej zamknąć oczy, by usłyszeć i oczami duszy zobaczyć to, co ktoś opowiada.

Z ekfrazą jest jednak pewien drobny problem. Otóż najczęściej uważa się, że ekfrazą tym lepsza, im precyzyjniej opisuje obraz: w taki sposób, że nikt nie będzie miał wątpliwości, co na nim było widać. W istocie jednak (co pokazał – odwołując się do Freuda – brytyjski badacz o nazwisku Jaś Elsner) sprawa ekfrazy jest bardziej złożona. Składają się na nią zawsze trzy elementy: ten, kto mówi (o obrazie), sam obraz, ale także słuchacze. Nie można pominąć faktu, że na temat obrazu mówi się zawsze **d o k o g o ś**. Z tego powodu istotną okazuje się nie tylko „wierność” opisu, ale także jego perswazyjność w stosunku do odbiorcy.

Sytuacja ta ma jednak i drugą stronę. Sformułowane w radykalny sposób pytanie brzmi bowiem: czy (oglądany oczami) obraz w ogóle **i s t n i e j e** poza tą sferą (perswazyjnego) opisu? Czy autonomia obrazu wizualnego jest pełna? Czy nie ogranicza jej zawsze owa nieusuwalna „możliwość opowiedzenia”? A każdy obraz opowiadać można na nieskończenie wiele sposobów. Czy zatem poza tymi „możliwymi sposobami opowiedzenia” istnieje jeszcze coś trwałego i niezmiennego. Podobnie jest być może z filmem: być może zawsze oglądam go w ramach owej gotowości – nawet nieświadomianej – do opowiedzenia go. „Kino opowiadane” byłoby sytuacją, która w laboratoryjny sposób ujawnia tę właściwość.

## **Maciej Wojtyszko**

Tu jest jedna pułapka z drugiej strony. Otóż wszyscy szanujący się scenarzyści dają rady typu: „Jak już masz pisać scenariusz filmu fabularnego, to nie pisz ‘kobieta niezwyklej piękności’. Bo potem trzeba doskoczyć do tego wyzwania”. Trzeba bardzo ostrożnie dodawać do wyobraźni widza coś, co jest nie do zrealizowania. Bo się starzeje Marilyn Monroe i ona zaczęła być brzydka w miarę upływu czasu. A opowieść ma ten luksus, że nadal kobieta jest niezwyklej piękności. Jak Pan mówił, to mi się przypomniała taka śliczna opowieść o blondynce Raymonda Chandlera. Dwie strony opisu. Są blondynki tajemnicze i ukrywające myśli (i opowiada ileś czasu), a potem: zjawisko, które weszło do pokoju, należało jednak do jeszcze innego gatunku. I to jest sposób na to, żeby nie dowiedzieć się, kto wszedł. Opisał ileś

odmian tych blondynek, żeby powiedzieć, że ta, która weszła, nie jest taka jak którakolwiek z opisanych.

Ale jeszcze jedna rzecz, która powinna zostać powiedziana. Powinno zostać coś takiego, o czym teraz nawet teatr zapomina, film może najmniej. Mianowicie, że istnieje głód fabuły. Popatrzcie Państwo, jak bardzo organiczne, jak bardzo związane z jakąś pierwotną potrzebą człowieka jest to, że musi być struktura, musi być fabuła, musi być historia. Jakaż siła jest w tym opowiadanym filmie, w tych ludziach, którzy przychodzą, siadają i zaczynają po prostu mówić. Inni wchodzą w to. Jakaż siła jest w ciekawości drugiego człowieka, który opowiada nam historię. To jest coś takiego, co było przed kinem, co istnieje teraz, co w ogóle będzie bez przerwy, ponieważ gdzieś jest ta tęsknota za narracją. Wszystko jedno, czy to będzie tęsknota za tym, żeby przeczytać „Sto lat samotności”, czy się dowiedzieć, jakie są perepetii gwaizdy filmowej, która zmieniła piątego męża. Ale my, jako ludzie, jesteśmy zwierzętami narracji, jesteśmy zwierzętami historii. Ja nie wiem, czy to, że człowiek jest istotą opowiadającą, nie jest sednem człowieczeństwa, bo wszystko inne mają zwierzątka. Ale historię mają ludzie.

### **Słuchaczka z sali**

Ja z kolei chciałam się podzielić swoim doświadczeniem. Dwa lata temu uczestniczyłam w takim warsztacie, gdzie każdy z nas rozpracowywał z reżyserem z Niemiec swoje projekty. I organizatorzy chcieli, żebyśmy zrobili pokaz naszych prac, co było niemożliwe, ponieważ każdy robił swoje. I wtedy oni zaproponowali coś takiego, co jest już w Europie przez parę lat. To się nazywa *generique*. Sytuacja była dokładnie taka panelowa, stoły, dzbanki z wodą i myśmy zostali zaproszeni na pokaz i dyskusję. I co nam zaproponowano. Spektakl, performans niby już się odbył i wszystko co padnie z naszej strony lub ze strony publiczności nie można tego skasować, to się już odbyło. To było ciekawe też, bo to zadawało bardzo ważne pytanie, moim zdaniem, czego my oczekujemy i dawało swobodę we wspólnym tworzeniu tego spektaklu.

### **Maciej Wojtyszko**

Ale rozumiem, że nie było zdarzenia, a było omówienie zdarzenia?

### **Słuchaczka z sali**

Nie było! Wszystko co padło w rozmowie, to się wydarzyło już w spektaklu, który



„widzieliśmy”.

## **Maciej Wojtyszko**

Fantastycznie!

## **Słuchacz z publiczności**

Ja chciałem się dowiedzieć, jak bardzo publiczność wpływa na spektakl kina opowiadanego? I jak film opowiadany zmienia się wraz z reakcjami publiczności i jej charakterystyką? Jeżeli publiczność jest młodsza czy jakaś inna, jak to wpływa na spektakl?

## **Dmitri Strotsev**

Ja bym w tym kontekście opowiedział o najdłuższym festiwalu kina opowiadanego, który odbył się w 1993 roku. Przygotowywaliśmy go dokładnie jak festiwal filmowy. Były różne nominacje do nagród za filmy krótkometrażowe, pełnometrażowe, animację, retrospekcję. Był odrębny konkurs, podczas którego ogłosiliśmy wprost przed publicznością, że to jest konkurs, gdzie autor filmu ma przedstawić film natychmiastowo. To znaczy, zgłosić się i za kilka minut przedstawić swój minutowy film. Nagroda była wysoka, ponieważ to był 1993 rok, a my obiecywaliśmy butelkę wódki Absolut. W konkursie wzięło udział kilku silnych mężczyzn i napięcie intelektualne było kapitalne.

Dlaczego o tym mówię? Ponieważ ci ludzie wyszli z publiczności, to nie byli specjalnie przygotowani opowiadacze. Drugi aspekt jest taki, że nasz festiwal trwał więcej niż sześć godzin. Publiczność była liczna, około 500 osób. Nie mieliśmy żadnych przerw na kawę, ponieważ nie byliśmy przygotowani na wydłużenie festiwalu. I warto zaznaczyć, że opowiadacze filmów też nie byli fachowymi aktorami czy opowiadaczami. Wśród opowiadaczy były osoby z niewyraźną wymową. I trzeba zaznaczyć, że to napięcie opowiadania automatycznie stawało się fakturą filmu. I było widać, jak ludzie współczuli opowiadaczowi i wszyscy swoją istotą pomagali mu ruszać się dalej. A jak ktoś nie miał kości w języku, to bardzo szybko tworzył obraz. I był taki wysoce intelektualny opowiadacz, któremu zdarzało się zaniemówić na kilka sekund przed wypowiedzią. I narodziny tego słowa wyzywały w publiczności burzę emocji i wszyscy się cieszyli, że idziemy dalej.

## **Dmitri Plax**

Zwykle mówię, że nie lubię kina, ponieważ jest ono bardzo totalitarnym gatunkiem. I dopasowałem definicję, która dotyczy kina opowiadanego. Co-creation, czyli współtworzenie. Kiedy oglądasz jakiś film, twoja percepcja tylko konsumuje obraz, dźwięk, wszystko. A kiedy czytasz książkę lub oglądasz film opowiadany, współtworzysz w momencie percepcji. Tworzysz własny obraz w swojej głowie, a nie odbierasz już gotowego. W kinie opowiadany zawsze jest to współtworzenie obrazu. Taka więc jest zawsze między autorem a widzami.

## **Ihar Korzun**

Chciałbym jeszcze powiedzieć, że w procesie tworzenia filmu opowiadanego uczestniczą zawsze dwie osoby: autor i widz. Ponieważ widz odbiera werbalną część tego przedstawienia i w swojej świadomości tworzy obraz wizualny.

## **Słuchacz z sali**

A czy zakładacie gatunkowość typu komedia obyczajowa, kryminał?

## **Ihar Korzun**

Jeżeli chodzi o mój film, to dwadzieścia lat temu gatunek nie był wyznaczony. W kinie opowiadany są różne gatunki, ale gatunek mojego filmu wyznaczyłem i wymyśliłem sam. I nie wiem, czy gdzie indziej taki gatunek istnieje. To jest masakra wojenno-patriotyczna. I dwadzieścia lat temu nie było takiego popytu na masakrę, jak teraz. Więc czas przekształcił mój gatunek od zwyczajowego „filmu klasy B” do masakry.

# Bibliografia

## 1/ Publikacje książkowe i artykuły dotyczące teorii kina opowiadanego

- Abramović Marina, *Artist Body*, Edizioni Charta, Mediolan, 2002 r.
- *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, opr. Grzegorz Godlewski, Leszek Kolankiewicz, Andrzej Mencwel, Paweł Rodak, Warszawa 2005 r.
- *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, opr. Grzegorz Godlewski, Andrzej Mencwel, Roch Sulima, Warszawa 2004 r.
- *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, opr. Agata Chałupnik, Wojciech Dudzik, Mateusz Kanabrodzki, Leszek Kolankiewicz, Warszawa 2005 r.
- Artimowicz Tatjana, *Olga Archipowa o rabocie nad katalogom berolusskogo neoficialnogo iskusstwa 1980-tych*, „ART AKTIVIST” <http://artaktivist.org/olga-arxipova-tragediya-belorusskogo-iskusstva-v-tom-cto-ono-ne-umeet-osoznavat-i-prodvigat-svoi-znachitelnye-yavleniya/>
- Bal Mieke, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, Kraków 2012 r.
- Bazin André, *Film i rzeczywistość*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1963 r.
- Bordwell David, Thompson Kristin, *Film Art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, Warszawa 2010 r.
- De Marinis Marco, *Performans i teatr. Od aktora do performerera i z powrotem?*, „PERFORMER 5/2012”, [http://www.grotowski.net/performer/performer-5/performans-i-teatr-od-aktora-do-performerera-i-z-powrotem#footnoteref1\\_cwmddqw](http://www.grotowski.net/performer/performer-5/performans-i-teatr-od-aktora-do-performerera-i-z-powrotem#footnoteref1_cwmddqw)
- Elsner Jaś, *Patrzeć i mówić: ekfrazja w ujęciu psychoanalitycznym*, przeł. W Michera, „Konteksty” 2006/1
- Elsner Jaś, *Seeing and Saying: A Psychoanalytic Account of Ekphrasis*, Vol. 31 No. 1-2, Texas 2004 r., [http://www.academia.edu/5403512/Seeing\\_and\\_Saying\\_A\\_Psychoanalytic\\_Account\\_of\\_Ekphrasis](http://www.academia.edu/5403512/Seeing_and_Saying_A_Psychoanalytic_Account_of_Ekphrasis)
- Feral Josette, *Théorie et Pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, 2011 r.
- Goffman Erving, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa, 1981 r.

- Helman Alicja, Pitrus Andrzej, *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk, 2008 r.
- Langshaw Austin John, *How to Do Things with Words*, Massachusetts-USA, 1975 r.
- Levashov Vladimir, *Iluzja w trioh sostojaniach*, "Sztuka Kina", wrzesień 2001 r.  
<http://kinoart.ru/archive/2001/09/n9-article14>
- Pavis Patrice, *Słownik terminów teatralnych*, Ossolineum, Wrocław, 2002 r.
- Persson Lasse, Öjersson Birgitta, *Next Stop. Soviet*,  
<http://www.lassepersson.se/projekt-och-bocker/next-stop-soviet/>
- Sobolewski Tadeusz, *Kino swoimi słowami*, Kraków 2012 r.
- Varga Aron Kibédi, Kryteria opisu relacji pomiędzy słowem a obrazem, w: *Almanach antropologiczny Communicare 3. Almanach Antropologiczny. Temat: Słowo/Obraz*, pod redakcją G. Godlewski, A. Karpowicz, I. Kurz, A. Mencwel, P. Rodak, Warszawa 2010 r.
- Vedrenko Valery, *Wstrechi s legendami*, "Belorusskij Klimat"  
<http://www.znyata.com/z-proekty/legends-klimat.html>
- White Hayden, *Poetyka pisarstwa historycznego*, Universitas, Kraków, 2000 r.
- Wojtyszko Maciej, *Bromba i inni*, Warszawa 1975 r.
- Zumthor Peter, *Właściwości tekstu oralnego*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa 2011 r., str. 210-218.

## 2/ *Artykuły, strony internetowe, filmy wideo, pliki audio oraz przeprowadzone wywiady dotyczące historii kina opowiadanego*

- *Białoruski Klimat* (strona internetowa), <https://www.facebook.com/BelarusianClimat>
- *I Festiwal Kina Opowiadanego w Warszawie* (relacja filmowa), 22 listopada 2013 r.  
<https://www.youtube.com/watch?v=zsxp7XG4rRk>
- *I Festiwal Kina Opowiadanego w Warszawie* (nagranie audio); na nagraniu brakuje jednego z zaprezentowanych filmów pt. „Wypadek z Karaciubem” Dmitra Plaxa; materiał zaczyna się od filmu Dmitra Strotseva pt. „Lustro Milligana”, po nim występuje Eksperymentalny Chór Gre Badanie z filmem pt. „Brzask”, a na koniec Ihar Korzun pokazuje film „Bohater”; pomiędzy filmami występuje warszawski zespół Telewitches,  
[www.soundcloud.com/lena\\_alena/festiwal-kina-opowiadanego-22-listopada-2013-r](http://www.soundcloud.com/lena_alena/festiwal-kina-opowiadanego-22-listopada-2013-r)

- *I Festiwal Kina Opowiadanego w Warszawie* (strona internetowa), <https://www.facebook.com/kino.opowiadane>
- *III Festiwal Kina Opowiadanego w Mińsku* (film), Dom Sztuki w Mińsku, 29 listopada 1993 r., <https://www.youtube.com/watch?v=MwoHeboXa7s>
- *Informacja o kinie opowiadanych oraz o warszawskim Festiwalu Kina Opowiadanego*, TV Belsat, listopad 2013 r., <http://belsat.eu/be/articles/34670/>
- *Miadźwiedź i Ocho* (film), występ Dmitra Strotseva i Jeleny Frolovej w Teatrze im. J. Kaburovoj w Moskwie, 18 stycznia 2008 r., <https://www.youtube.com/watch?v=VC1lf-H7saA>
- *Opowieść filmowa – film w opowieści* (tekst), zapis debaty naukowej, Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski, 22 listopada 2013 r.
- Plax Dmitri, *Krótki film bez nazwy* (nagranie audio), Szwedzkie Radio, <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=503&artikel=3645537>
- Plax Dmitri, *Szokujące wyjawienia lub prawdziwa historia Białoruskiego Klimatu* (nagranie audio), Szwedzkie Radio, [http://www.radiowy.se/mp3/dmitri\\_plax\\_-\\_chockerande\\_avslojanden.mp3](http://www.radiowy.se/mp3/dmitri_plax_-_chockerande_avslojanden.mp3)
- *Rozmowa z Dzmistri Strotsevym o twórczości własnej, grupie artystycznej „Białoruski Klimat” oraz kinie opowiadanych*, 34mag, 18 stycznia 2011 r., <http://34mag.net/post/vetehrany-ryfmy-111/>
- Siutsova Alena, wywiad z Filipem Czmyrem o kinie opowiadanych, Mińsk, wiosna 2011
- Siutsova Alena, wywiad z Filipem Czmyrem o grupie Białoruski Klimat, Mińsk, zima 2012
- Siutsova Alena, wywiad z Iharem Korzunem, Filipem Czmyrem i Valentinem Griszko o grupie Białoruski Klimat, Mińsk, wiosna 2012
- Siutsova Alena, wywiad z Dmitri Strotsevem o kinie opowiadanych, Mińsk, wiosna 2011
- Siutsova Alena, wywiad z Maksimem Żbankovem o kinie opowiadanych, Mińsk, wiosna 2011
- Siutsova Alena, wywiad z Aleksandrem Pomidorovem o stanie kultury na Białorusi pod koniec lat 80. i 90. XX w., Mińsk, zima 2012
- Vedrienko Valery, *Rozmowa z Iharem Korzunem i Filipem Czmyrem o twórczości*

„Białoruskiego Klimatu”, portal fotograficzny Znyata, listopad 2012 r.,  
<http://znyata.com/z-proekty/legends-klimat.html>