

Książka jest zbiorem dziewięciu obszernych i dogłębnych rozpraw analityczno-interpretacyjnych poświęconych głównym bohaterom filmów *Strategia pająka* Bernardo Bertolucciego, *Samotny głos człowieka* Aleksandra Sokurowa, *Ryś* Stanisława Różewicza, *Pociąg* Jerzego Kawalerowicza, *Jasminum* Jana Jakuba Kolskiego, *Aguire, gniew boży* i *Fitzcarraldo* Wenera Herzoga, *Niewinni czarodzieje* Andrzeja Wajdy, *Imagine* Andrzeja Jakimowskiego oraz wybranym animowanym filmom propagandowym z okresu II wojny światowej.

Są to kompleksowe odczytania filmowego bytu postaci, osadzające je w przestrzeni i czasie, w prawidłowościach kulturowych, uwzględniające świat doznań wewnętrznych, a także szczegółowe studia zadań wypełnianych przez określone środki wyrazu (m.in. grę aktorską, kostiumy, sztukę operatorską, muzykę, dźwięk) w budowaniu świata filmowych bohaterów i tworzeniu relacji pomiędzy rzeczywistością ekranową a światem pozafilmowym.

Wszystkie rozprawy są efektem pracy badawczej łączącej metodę analizy antropologiczno-morfologicznej i wiedzę filmoznawczą z wiedzą i wrażliwością antropologiczną.

Autorami rozpraw są młodzi filmoznawcy i kulturoznawcy, absolwenci studiów w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego.

Autorzy:

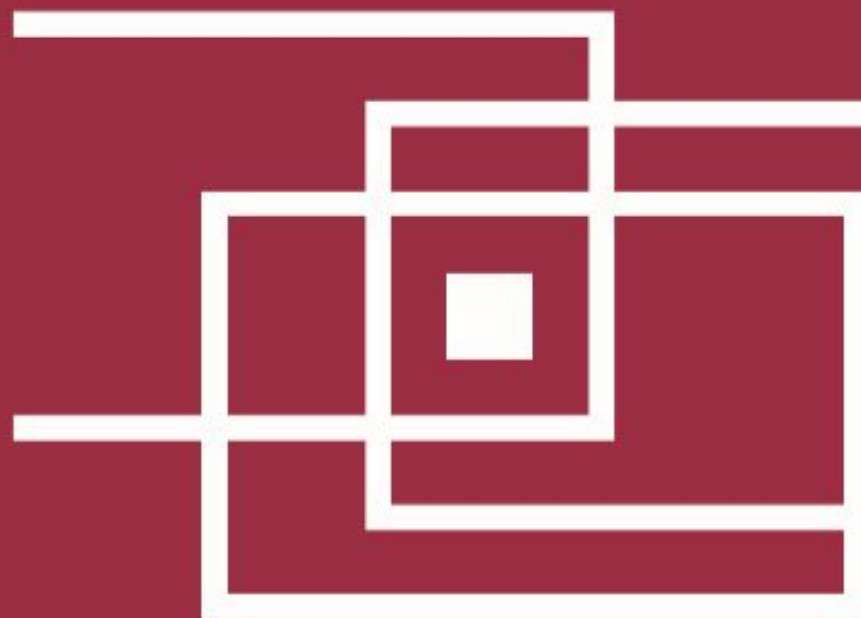
Robert BIRKHOLC
Agata DYLAŁ
Marta KOPROWICZ
Agnieszka KORYCKA
Michał MRÓZ
Jacek PAJAŁ
Igor SARZYŃSKI
Paweł STROIŃSKI
Magdalena ULEJCZYK



www.czu.lybarbarzynca.pl

ANTROPOLOGIA POSTACI W DZIELE FILMOWYM

ANTROPOLOGIA POSTACI w dziele filmowym

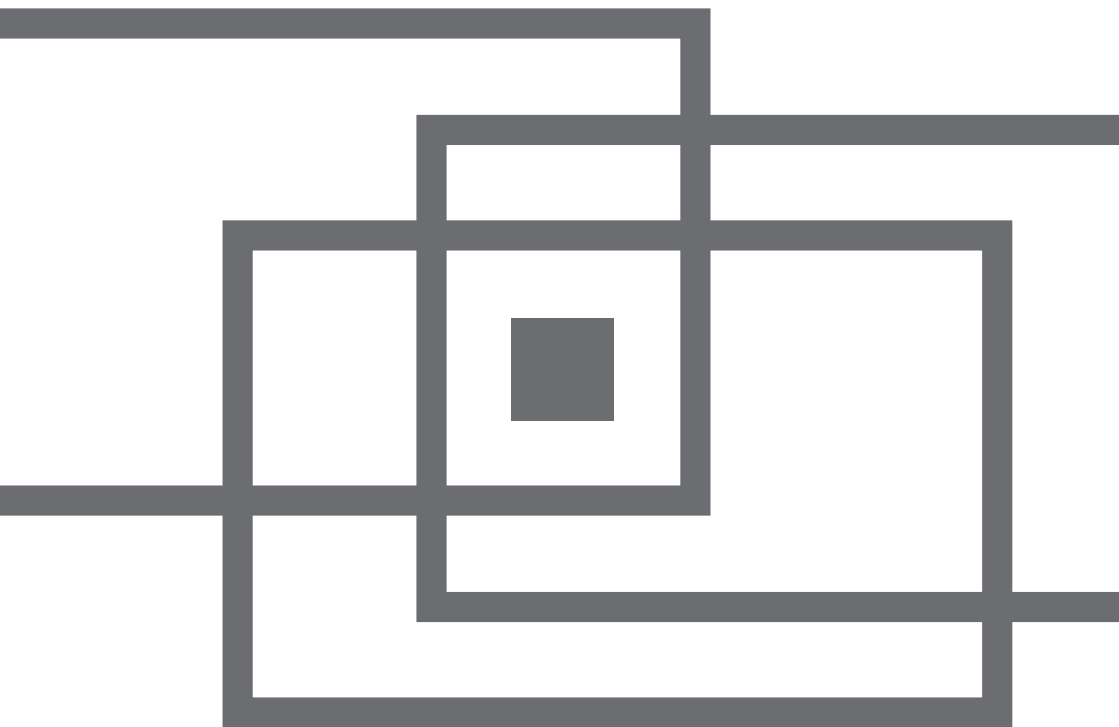


pod redakcją naukową
SEWERYNA KUŚMIERCZYKA



ANTROPOLOGIA POSTACI

w dziele filmowym



pod redakcją naukową
SEWERYNA KUŚMIERCZYKA

SEWERYN KUŚMIERCZYK

Wprowadzenie. Analiza antropologiczno-morfologiczna dzieła filmowego jako praktyka filmoznawcza

Dzieło filmowe domaga się uwagi ▪

Analiza antropologiczno-morfologiczna a „opis gęsty” ▪

Zasada syzygiów ▪

Laboratorium analizy filmu fabularnego ▪

Postępowanie analityczne ▪

Antropologia i poetyka ▪

Przypisy ▪

Antropologia postaci w dziele filmowym jest kolejną książką po *Wyprawie bohatera w polskim filmie fabularnym*¹, w której zostały zawarte efekty pracy badawczej wykorzystującej analizę antropologiczno-morfologiczną dzieła filmowego. Jest to procedura metodologiczna pozwalająca na szczegółową analizę elementów współtworzących poszczególne utwory filmowe, kształtujących ich postać i budowę².

W konkretnych, kolejnych fragmentach filmu, na tym etapie pracy są to ujęcia lub sceny, analizie zostaje poddane określone użycie poszczególnych filmowych środków wyrazu oraz istniejące pomiędzy nimi zależności – obecna w dziele filmowym sieć znaczeń – w odniesieniu do określonych płaszczyzn analitycznych, którymi są podstawowe kategorie świata przedstawionego, a zarazem główne aspekty struktury dzieła filmowego odczytywane w tej koncepcji także jako kategorie antropologiczne: przestrzeń, czas i człowiek postrzegany w fazie analizy jako postać filmowa.

Dzieło filmowe domaga się uwagi

Analiza antropologiczno-morfologiczna dzieła filmowego, będąca pierwszą, poprzedzającą interpretację i wartościowanie fazą pracy badawczej, stawia sobie za cel uzyskanie w procesie kolejno wykonywanych zadań analitycznych³ szczegółowych informacji, pozwalających na wykroczenie

poza powierzchowny odbiór utworu i stwarzających możliwości sformułowania propozycji interpretacyjnych wykorzystujących uzyskane w trakcie analizy dane i sytuujących film w układach znaczeniowych wobec niego zewnętrznych.

Zebrane w trakcie analizy drobiazgowo ustalenia wraz z proponowanymi kontekstami interpretacyjnymi umożliwiają poszukiwanie sensów na „wyższych” poziomach znaczeń ze szczególnym uwzględnieniem antropologicznych horyzontów interpretacyjnych.

Dzięki wykonanej pracy analitycznej są to ustalenia wyprowadzone z obrazu filmowego, podążające za nim i w nim osadzone, co czyni interpretację możliwą do obrony, a w wypadku polemiki tworzy wymóg przedstawienia starannego i szczegółowego uzasadnienia. Pojawienie się analizy antropologiczno-morfologicznej jest naturalną konsekwencją drogi, którą zmierza filmoznawstwo, wzbogacając się o nowe narzędzia badawcze.

Praca analityczna, dzięki której powstaje roboczy opis, zapis jej ustaleń, ma możliwie najdokładniej odstąpić swoistość i specyfikę konkretnych fragmentów filmu, a następnie umożliwić wgląd w całe dzieło filmowe. Zastosowana metodologia pozwala zobaczyć pełną sieć znaczeń budowanych przez spostrzeżenia szczegółowe. Uzyskany materiał zostaje wykorzystany przy formułowaniu uzasadnienia propozycji rozumienia filmu.

Badacz postępujący się analizą antropologiczno-morfologiczną przyjmuje postawę receptywną – jest chłonny i wrażliwy, otwarty na przyjęcie całego spektrum informacji płynących z analizy poszczególnych fragmentów filmu, współtworzących spojrzenie na całość dzieła.

Od interpretacji odnoszących się do dzieła filmowego nie należy oczekiwać wniosków wypytywających jedynie ze ścisłego i logicznego rozumowania. Z natury rzeczy nie mogą one mieć charakteru czysto dyskursywnego. Istotną rolę odgrywa ujęcie fenomenologiczne. Właśnie dlate-

go interpretacje powinny być wyprowadzane z materiału zawierającego argumentację, która powstała dzięki zdefiniowanym i przestrzeganym regułom analitycznym.

Omawiana autorska koncepcja analizy, będąca efektem konsekwentnie rozwijanych własnych badań, zostaje przeciwstawiona podejściu intuicyjnemu lub impresyjnemu i efemerycznym modom w humanistyce. Interpretacja niepoprzedzona precyzyjną analizą jest zatem postrzegana jako działanie niewłaściwe, prowadzone bez należytego rozpoznania.

Analiza antropologiczno-morfologiczna a „opis gęsty”

Metodologia stojąca u podstaw zamieszczonych w niniejszym tomie studiów zbliża się do stosowanego w antropologii kulturowej „opisu gęstego”⁴. Jego formuła została zaproponowana przez brytyjskiego filozofa Gilberta Ryle’a, od którego została przejęta i przeniesiona na teren badań kulturowych przez Clifforda Geertza. Opis gęsty skupia uwagę antropologa na tym, co dane działanie człowieka, choćby drobne i ulotne – przykładem, który opisuje Geertz w swojej pracy jest mrugnięcie okiem – wyraża w konkretnej sytuacji i jakie sensy w tej konkretnej sytuacji ze sobą niesie⁵.

Analiza antropologiczno-morfologiczna poszukuje sensów wyrażonych przez użyte w konkretny sposób, w konkretnym momencie filmu, a zarazem tworzące „sieci znaczeń” środki wyrazu filmowego, w odniesieniu do wybranych płaszczyzn analitycznych związanych z dziełem filmowym, wraz z ich znaczeniami kulturowymi, które zostają do filmu wniesione. Pracę analityczną cechuje skrupulatność i drobiazgowość odnosząca się do poszczególnych użyć środków wyrazu. Analiza zysku-

je dzięki temu swoisty „laboratoryjny” charakter. Możliwe staje się dostrzeżenie związków łączących elementy współtworzące obraz filmowy i budowanych dzięki tym współzależnościom znaczeń.

Efekt tak przeprowadzonej pracy analitycznej, będący swego rodzaju „opisem gęstym”, można przeciwstawić, odwołując się do terminologii stosowanej przez Geertza, „opisowi rozrzedzonemu”⁶, do którego prowadzi traktowanie filmu w sposób powierzchowny. „Opis rozrzedzony” nie zawiera analizy zastosowania filmowych środków wyrazu i nie odwołuje się do niej w przedstawianej interpretacji. Nie bierze pod uwagę wzajemnych powiązań istniejących pomiędzy sposobami wypowiedzania się w dziele filmowym i ich związków z płaszczyznami interpretacyjnymi. Mało wnikliwe podejście wręcz pomija wiele elementów współtworzących obraz filmowy, nie zauważa ich istnienia.

Należy w tym miejscu zaznaczyć, że ustalenia interpretacyjne formułowane z uwzględnieniem wiedzy wynikającej z zastosowania analizy antropologiczno-morfologicznej dzieła filmowego nie roszczą sobie prawa do bycia interpretacją jedyną lub ostateczną. Będą one istniały obok innych propozycji odczytań, które mogą być jednak przez bardziej dokładne ustalenia kwestionowane. Metoda szczegółowej analizy dzieła filmowego służy bowiem temu, by odwołująca się do niej interpretacja mogła ukazać „samo sedno tego, co jest jej przedmiotem”⁷.

Zasada syzygiów

Analiza antropologiczno-morfologiczna narodziła się na styku indywidualnej pracy naukowo-badawczej i filmoznawczej akademickiej praktyki dydaktycznej. Wynikała z konkretnej, uzasadnionej potrzeby. Stała się

niejako realizacją wciąż aktualnego postulatu sformułowanego w 1984 roku przez Alicję Helman:

„Postępowanie analityczne, kolejność nieodzownych czynności, przebieg samej analizy i sposób utrwalenia jej rezultatów to wszystko sprawy, które mogą i powinny być normatywizowane. Nie w tym rzecz, by krępować swobodne inicjatywy badacza i tworzyć sztywne receptury dla poczynań analitycznych, ale (...) potrzebny jest pewien zaakceptowany metajęzyk, podstawowy kanon, wzory i modele analiz. Choćby tylko na użytek dydaktyki, ponieważ analiza filmu (...) jest przedmiotem, którego nauczamy na wyższych uczelniach. Ten kompleks spraw, jego przebadanie i uporządkowanie, należy do tak zwanych palących problemów, które trzeba rozwiązać w pierwszej kolejności, jeśli filmoznawstwo ma rozwijać się dalej jako dyscyplina uniwersytecka, a jej naukowy charakter ma być niekwestionowany”⁸.

Pierwszą propozycją metodologiczną współtworzącą wyłaniającą się w czasie poszukiwań reguły przedstawianej koncepcji badawczej, była „zasada syzygiów”. Stanowi ona rozwiązanie zapobiegające występowaniu najczęściej pojawiających się i niosących negatywne skutki uchybień w pracy analityczno-interpretacyjnej. Pojawiały się one często w studenckich pracach filmoznawczych, są także udziałem autorów wielu publikacji.

Jednym z nagminnie powtarzających się, a zarazem najbardziej istotnych błędów jest pomijanie w trakcie analizy i interpretacji aspektów formy dzieła filmowego. Po upływie trzydziestu lat od opublikowania przytoczonego wyżej stanowiska Alicji Helman, podejmujący problematykę analizy formalnej filmu Stefan Czyżewski stwierdził: „Szeroko pojęta nauka o filmie i krytyka filmowa ulokowała się poza obszarami analiz formy filmu”⁹.

Podjęcie metodologiczne nazwane „zasadą syzygiów” formułuje cztery pary określonych obszarów tematycznych odnoszących się do

dzieła filmowego. Obszary umieszczone w każdej z par są ze sobą ściśle powiązane, tworzą wręcz jedność, którą można określić mianem „szyzygium” (gr. *syzygos* – „połączenie jarzmem”). W każdej parze obszar zwykle uwzględniany w analizie łączy się z obszarem często pomijanym. Pozwala to osobom podejmującym zadania analityczno-interpretacyjne pamiętać o obu obszarach, a równocześnie dostrzegać występujące pomiędzy nimi związki i wynikające z tego faktu znaczenia. Obszary tematyczne umieszczone w każdej parze na drugim miejscu są tymi, o których najczęściej w praktyce filmoznawczej się zapomina.

Pierwszą parę, a zarazem jedność tworzą treść i forma dzieła filmowego. Para druga przypomina o jedności przestrzeni i czasie. W naukach humanistycznych kategoria czasoprzestrzeni nie została, jak dotąd, dostatecznie rozpoznana, w przeciwieństwie do rozpatrywanych odrębnie kategorii przestrzeni i czasu. Dlatego w praktyce analityczno-interpretacyjnej przestrzeń i czas zostają objęte oddzielnymi analizami, ale w trakcie ich prowadzenia konieczne jest dostrzeganie więzi łączących obie kategorie, ich pierwotnej jedności.

W trzeciej parze zostały połączone warstwa obrazowa i warstwa audytywna dzieła filmowego. Świat dźwięków obecnych w filmie i jego współistnienie z obrazem musi być zawsze uwzględniane w pracy analitycznej. Dzięki zastosowaniu techniki cyfrowej możliwości tworzenia warstwy dźwiękowej i jej rola w dziele filmowym znacząco wzrosły i są dynamicznie rozwijającą się sferą współczesnego kina¹⁰.

Para czwarta dotyczy bohaterów filmowych opowieści. W dziele filmowym postać zostaje osadzona w otaczającej ją rzeczywistości ekranowej, ale obraz filmowy odsyła do świata rzeczywistego z jego prawidłowościami kulturowymi, które są przez postać uwewnętrznione, a zarazem rzutowane na świat zewnętrzny. Człowiek, występujący jako bohater filmowy, nadaje filmowemu światu pełnię bytu. Mieści

się w niej także, tworzące parę z rzeczywistością otaczającą człowieka, jego doświadczenie duchowe. Jest ono ważnym elementem analiz i interpretacji zamieszczonych w tej książce.

Zasada syzygiów powinna być brana pod uwagę w czasie całego procesu badawczego: począwszy od pierwszych zadań analitycznych po weryfikację końcowych ustaleń interpretacyjnych.

Laboratorium analizy filmu fabularnego

Na początku było konwersatorium poświęcone analizie i interpretacji filmu, prowadzone w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Po pewnym czasie zdarzyło się, że po zajęciach studenci podeszli, by powiedzieć, że ich zdaniem to nie jest konwersatorium. „Dlaczego?” – zapytałem. „Rozmawiamy o filmie za dokładnie” – usłyszałem w odpowiedzi. W kolejnym roku akademickim w rozkładzie zajęć Instytutu pojawiło się Laboratorium analizy filmu fabularnego. Formuła tych zajęć zakłada analizę w trakcie semestru tylko jednego, starannie wybranego filmu, reprezentującego możliwie jak najwyższy poziom artystyczny. Zmieniające się grupy studentów i kolejne filmy stworzyły możliwość poszukiwania konkretnych narzędzi metodologicznych, reguł pracy analityczno-interpretacyjnej i równoczesnego sprawdzania ich skuteczności w dyskusjach i pracach przygotowywanych przez uczestników zajęć. Była to cenna możliwość wymiany spostrzeżeń w trakcie zajęć o charakterze warsztatowym, przynosząca wymierne korzyści obu stronom.

Wypracowane i sprawdzone w czasie Laboratorium procedury zaczęły być proponowane uczestnikom seminarium magisterskiego. Opinie były jednoznaczne: rozwiązania metodologiczne systematyzowały

i ułatwiały pracę, a materiał uzyskiwany w trakcie prowadzonych analiz zdecydowanie pomagał dostrzegać ukryte znaczenia, odczytywać filmy w sposób pogłębiony. Wszyscy autorzy zamieszczonych w niniejszej książce rozpraw przeszli przez ten rodzaj wspólnego doświadczenia.

W indywidualnej pracy naukowej prowadzącego te zajęcia był to czas studiów dotyczących m.in. twórczości Andrieja Tarkowskiego¹¹ i czas spotkania z jednym z najwybitniejszych twórców polskiego kina – Jerzym Wójcikiem. Możliwość analizy dokonań artystycznych Jerzego Wójcika w wielu jego filmach i bezpośrednio rozmowy pozwalające zrozumieć bardzo głębokie podejście mistrza sztuki operatorskiej do istoty sztuki filmowej i jej filozofii, do sposobu rozumienia dzieła filmowego i jego wewnętrznej organizacji¹², często daleko różniące się od istniejących ustaleń filmoznawczych, były niezwykle pomocne w budowaniu precyzji spojrzenia na sposób użycia środków wyrazu, w postrzeganiu filmu jako jedności wszystkich współtworzących go elementów¹³. Była to też nauka skromności i szacunku dla dzieł filmowych, które na to zasługują, jaką można otrzymać jedynie od największych mistrzów.

Postępowanie analityczne

Specyfika dzieła filmowego sprawia, że możliwości percepcyjne widza nie są wystarczające, by mógł jednocześnie, w sposób świadomy i uważny dostrzegać wszystkie obrazowe i audialne środki wyrazu i pełnione przez nie funkcje w każdym fragmencie filmu i w całym utworze, wraz z istniejącymi pomiędzy nimi powiązaniem i zachodzącymi zmianami. Dlatego w czasie pracy analitycznej film musi być

oglądany wielokrotnie w sposób uporządkowany. Konieczne staje się sformułowanie reguł postępowania¹⁴.

Dzieło filmowe powinno zostać podzielone na fragmenty, które będą kolejno oglądane i analizowane. Ujęcia i sceny tworzą podział immanentnie wpisany w film¹⁵. Należy ustalić zakres i kolejność zadań percepcyjno-analitycznych. Jest to niezbędne, aby analiza była dokładna i efektywna.

Praktyka analityczna podpowiada, że najlepsze efekty przynosi skierowanie uwagi jednocześnie na nie więcej niż dwa środki wyrazu współtworzące konkretne ujęcie lub scenę. Pozwala to na koncentrację uwagi i zachowanie dokładności spostrzeżeń.

Analiza wybranych elementów morfologicznych powinna być prowadzona w odniesieniu do konkretnej płaszczyzny analitycznej, czyli dotyczyć sposobu tworzenia przez nie jej budowy i kształtu w obrazie filmowym. Jest to praca wieloetapowa, obejmująca kolejno wszystkie elementy morfologiczne. Ten rodzaj zadań analitycznych, odnoszących się w trakcie pracy kolejno do wszystkich płaszczyzn – przestrzeni, postaci i czasu – może być określony mianem analizy horyzontalnej lub poziomej.

W miarę postępu prac, niejako równolegle, ujawniają się zależności i związki istniejące pomiędzy poszczególnymi środkami wyrazu, budujące znaczenia właśnie dzięki swojej współobecności.

Bardzo istotnym elementem prezentowanej metodologii jest powstający w trakcie wykonywania wszystkich zadań analitycznych opis. Są to robocze notatki, zapis wynikających z pracy ustaleń. Sposób jego sporządzania powinien być jak najmniej uciążliwy, a równocześnie funkcjonalność jego formy – ze względu na konieczność opracowania zebranych informacji, stwarzającego możliwości ich pełnego wykorzystania – powinna być jak największa. Opis powinien zapew-

niać jednoczesny dostęp do wszystkich notatek, umożliwiać wprowadzanie do nich oznaczeń, pozwalać na dowolne grupowanie zebranego materiału i jego selekcję stosownie do potrzeb¹⁶.

Bardzo pomocne jest prowadzenie na bieżąco także listy nowych zadań analitycznych, których potrzeba wykonania wyłania się w trakcie pracy. Wiąże się to na przykład z dostrzeżeniem szczegółowego rozwiązania formalnego ważnego dla wymowy badanego fragmentu filmu. Rodzi to konieczność sprawdzenia obecności tego rozwiązania i jego ewentualnej ewolucji w całym filmie. Takie sytuacje zdarzają się w trakcie postępowania analitycznego bardzo często.

Opis pozwala przekroczyć w pracy analitycznej linearny charakter przebiegu filmu, umożliwia szybki i szczegółowy wgląd w dowolny fragment dzieła filmowego i porównanie go z innym. Dzięki opisowi staje się możliwe przejście do następnego etapu pracy, którym jest przeprowadzenie analizy określanej jako wertykalna lub pionowa.

Jest to analiza powiązań, wzajemnego przenikania i zespolenia istniejącego pomiędzy przestrzenią, czasem i postaciami w obrębie analizowanych fragmentów filmu oraz zestawienie i analiza funkcji pełnionych przez poszczególne środki wyrazu na tych płaszczyznach równocześnie. W ten sposób pojawia się możliwość szczegółowego i pogłębionego wglądu w całe dzieło filmowe, w jego kompozycję i strukturę, wpisania zawartej w nim opowieści o człowieku w antropologiczne horyzonty interpretacyjne, w ład kulturowy, którego człowiek doświadcza i w którym istnieje.

Antropologia i poetyka

Będąca przedmiotem analizy rzeczywistość ekranowa dzieła filmowego odsyła do świata rzeczywistego. Filmowe środki wyrazu pełnią rolę pomostu pomiędzy rzeczywistością istniejącą obiektywnie, z jej uporządkowaniem kulturowym, a obrazem filmowym, który mimo wszystkich różnic, ten rodzaj uporządkowania zachowuje. Przestrzeń, czas i człowiek, dzięki nadanemu im przez twórców techniczno-artystycznemu przeobrażeniu, współtworzą świat obrazu niosący informację o człowieku i otaczającym go świecie. Film staje się „esencją i sublimacją realnej czasoprzestrzeni ludzkiej”¹⁷.

Rozprawy otwierające książkę przynoszą propozycję kompleksowego odczytania filmowego bytu postaci. Robert Birkholz analizuje wpisaną w *Strategię pająka* Bernardo Bertolucciego archetypiczną strukturę podróży wewnętrznej. W subiektywizowanej przestrzeni, w scenografii opisującej stany emocjonalne, wśród wydarzeń i postaci będących projekcją wewnętrznych konfliktów protagonisty odbywa on wędrówkę w głąb swego wnętrza.

Agnieszka Korycka, dokonując analizy i interpretacji postaci głównego bohatera filmu *Samotny głos człowieka* Aleksandra Sokurowa, ukazuje jego działanie w sytuacji granicznej. Nikita Firsow, poszukując ideału duchowej jedności, wkracza w czasoprzestrzeń labiryntową, ukazaną przez reżysera za pośrednictwem trudnej w odbiorze formy. Autorka podejmuje wysiłek przebicia się przez warstwę obrazu do zawartych w filmie znaczeń.

Paweł Stroiński przedstawia obecną w *Rysiu* Stanisława Różewicza opowieść o psychomachii, zamkniętą w wypełnionych światłocieniem obrazach miejsca kuszenia, pokazywanych kamerą Jerzego Wójcika. Autor analizuje sposób ukazywania zmieniającego się w subiektyw-

nym odbiorze świata, zanikania rozgraniczenia pomiędzy rzeczywistością zewnętrzną a psychiką bohatera.

Kolejne rozprawy są szczegółowymi studiami zadań wypełnianych przez określone środki wyrazu w konstrukcji filmowych postaci. Autorzy starają się uwzględnić pełne spektrum znaczeń budowanych przez analizowany środek wyrazu, pokazać jego związki ze światem przedstawionym i relacje z innymi elementami kompozycji i struktury dzieła filmowego.

Magdalena Ulejczyk poddaje analizie i interpretacji podróż Marty, bohaterki filmu *Pociąg* Jerzego Kawalerowicza. Skupia uwagę na grze aktorskiej Lucyny Winnickiej oraz tych środkach wyrazu, których celem jest wyrażenie stanu psychicznego postaci. Analizą zostały objęte zwłaszcza aspekty proksemiczne, elementy sztuki operatorskiej, warstwa dźwiękowa. Odstaniają one subtelność różnicowania emocji w świecie intymnych przeżyć samotnej, a zarazem zbuntowanej wewnętrznie bohaterki. Równocześnie zostaje ukazane kształtowanie się wzoru osobowego kobiety w Polsce na początku lat pięćdziesiątych XX wieku.

Agata Dylak w szczegółowym studium roli kostiumów w filmie *Jasminum* Jana Jakuba Kolskiego pokazuje, w jaki sposób kostium czyni postaci wiarygodnymi i bogatymi w konkretne doświadczenia, jak ułatwia dostęp do ich świata wewnętrznego, a później jest świadkiem ich przemiany. Zostaje ukazany indywidualny i uniwersalny charakter kostiumów, ich relacja ze zróżnicowaną znaczeniowo przestrzenią i obecnymi w filmie Kolskiego kulturowymi modelami czasu.

Portrety biorących udział w walce pomiędzy kulturą a naturą bohaterów filmów *Aguirre, gniew boży* i *Fitzcarraldo* Wernera Herzoga analizuje z punktu widzenia zastosowanej palety środków operatorskich Igor Sarzyński. Ukazując wspólną ideę pracy reżysera i operatora, skupia się na sposobie ukazywania związków znajdujących się w podróży bohaterów z przestrzenią, na przedstawianiu w obrazie

filmowym ich zmagają ze sobą, ze współuczestnikami drogi i zwalnającym biegiem czasem.

Marta Koprowicz poddaje analizie sztukę muzyki jazzowej Krzysztofa Komedy Trzcńskiego, która w jej odczytaniu staje się jednym z bohaterów filmu *Niewinni czarodzieje* Andrzeja Wajdy. Precyzyjna analiza użytych przez kompozytora środków muzycznych obejmuje m.in. wykorzystanie jazzowej stylistyki, kolorystykę instrumentów, subtelność brzmień. Głęboko zakorzeniona w obrazie filmowym muzyka odśpiewana ukryta pod pancerzem późnego autentyzmu młodzieńczych wyborów i intensywność tłumionych przeżyć Bazylego i Pelagii.

Jacek Pająk przedstawia możliwości nowoczesnego dźwięku w kinie cyfrowym w analizie i interpretacji warstwy audytywnej w filmie *Imagine*. Niezwykle precyzyjnie skonstruowana, bogata w detale ścieżka dźwiękowa w filmie Andrzeja Jakimowskiego, bardzo ściśle powiązana z bohaterami, jest elementem scalającym psychikę postaci z otaczającym je światem. Warstwa audytywna, istniejąc równolegle z warstwą obrazową, odśpiewana świat niewidomym bohaterom i modyfikuje odbiór obrazu filmowego przez widzów.

Michał Mróz bada metody konstruowania postaci w filmie animowanym, analizuje zabiegi doprowadzające do ich antropomorfizacji i sposoby sytuowania w czasoprzestrzeni dzieła na przykładzie starannie dobranych, różnorodnych i spełniających odmienne zadania animowanych filmów propagandowych z okresu II wojny światowej.

Wszystkie rozprawy są efektem pracy badawczej łączącej metodologię analizy dzieła filmowego i wiedzę filmoznawczą z wiedzą i wrażliwością antropologiczną.

Przypisy

- 1 S. Kuśmierczyk, *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*, Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa 2014.
- 2 Szczegółowe zasady prowadzenia analizy antropologiczno-morfologicznej zostały przedstawione w: S. Kuśmierczyk, *Analiza antropologiczno-morfologiczna dzieła filmowego*, w: tegoż, *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*, dz. cyt., s. 11–34.
- 3 Tamże, s. 22–31.
- 4 Za zwrócenie uwagi na podobieństwa i różnice istniejące pomiędzy analizą antropologiczno-morfologiczną a „opisem gęstym” dziękuję Grzegorzowi Godlewskiemu.
- 5 C. Geertz, *Opis gęsty: w poszukiwaniu interpretatywnej teorii kultury*, w: tegoż, *Intepretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M.M. Piechaczek, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 17–47.
- 6 Tamże, s. 21.
- 7 Tamże, s. 33.
- 8 A. Helman, *Uwagi o interpretacji*, w: *Analizy i interpretacje. Film polski*, pod red. A. Helman i T. Miczki, Uniwersytet Śląski, Katowice 1984, s. 22.
- 9 S. Czyżewski, *Analiza formalna filmu – analiza warsztatowa – analiza „partyturowa”...(?)*, „Images” vol. XIV/no. 23, Poznań 2014, s. 171.
- 10 Szerzej omawia to zagadnienie w niniejszym tomie Jacek Pająk, w analizie warstwy audytywnej w filmie *Imagine*.
- 11 Zob.: S. Kuśmierczyk, *Księga filmów Andrieja Tarkowskiego*, Skorpion, Warszawa 2012.
- 12 Zob.: J. Wójcik, *Labirynt światła*, oprac. S. Kuśmierczyk, Canonia, Warszawa 2006.
- 13 Jerzemu Wójcikowi zawdzięczam także m.in. inspirującą lekturę pism estetycznych Juliusza Żurawskiego, a zwłaszcza rozprawy *O budowie formy architektonicznej*. Zob.: J. Żurawski, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie D. Jaruś, Universitas, Kraków 2008.
- 14 Szczegółowe zasady prowadzenia analizy antropologiczno-morfologicznej i sporządzenia opisu analitycznego zostały przedstawione w: S. Kuśmierczyk, *Analiza antropologiczno-morfologiczna dzieła filmowego*, w: tegoż, *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*, dz. cyt., s. 11–34.
- 15 W czasie pracy odbywa się także analiza wybranych kadrów, ale najmniejszą użyteczną jednostką jest ujęcie, które rejestruje upływ czasu, ruch i zmiany zachodzące w rzeczywistości ekranowej. Dopiero w ujęciu może pojawić się dźwięk, kadr nie ma swojego odpowiednika audialnego. Ustalenia badawcze wynikające

m.in. właśnie z analizy poszczególnych kadrów zostały przedstawione w tym tomie najbardziej obszernie przez Igora Sarzyńskiego, w operatorskiej analizie postaci z filmów Wernera Herzoga.

- 16 Zob.: S. Kuśmierczyk, *Analiza antropologiczno-morfologiczna dzieła filmowego*, dz. cyt., s. 25–27.
- 17 N. Dragovič, *Poetyka reżyserii filmowej*, Wyd. Adam Marszałek, Toruń 2012, s. 41.

Introduction. An Anthropological-Morphological Analysis of the Film Work as Film Studies Practice

ABSTRACT

The book *Anthropology of Characters in the Film Work* comprises results of research based upon the original methodology of anthropological-morphological analysis of a film work. It allows for a detailed, derived from the film image, analysis of elements co-creating individual film pieces, shaping their character and structure. The analysis encompasses the specific use of film means of expression as well as the interdependencies existing between them – network of meanings present in the film work – with regard to certain analytical areas, which are the primary categories of the presented world and, simultaneously, the main aspects of the structure of the film work understood by this concept also as anthropological categories: space, time and a human being perceived in the analytical phase as a film character.

All the findings, collected during the meticulous analysis, along with the proposed interpretive contexts enable searching for purports at “higher” levels of meanings with special emphasis on anthropological interpretational horizons. (The anthropological-morphological analysis is presented in an in-depth manner in S. Kuśmierczyk, *The Expedition of a Protagonist in the Polish Feature Film (Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym)*, Czuły Barbarzyńca Press, Warsaw 2014, pp. 11–34).

The methodology used resembles the “thick description” applied in cultural anthropology and is opposed to superficial, not very insightful approach to the film. One of its elements is the “principle of syzygies”. It formulates four pairs of specific thematic areas regarding the film work. The areas included in every pair are closely related with each other. The above allows people who undertake analytical work to remember about both areas and, at the same time, to observe the relationships existing between them and the meanings stemming from this fact.

The first pair and, additionally, the unity are constituted by the content and form of the film work. The second pair draws attention to the unity of space and time. The image layer and auditory layer of the film work are merged in the third pair. The fourth pair combines the reality surrounding the characters with their internal world.

The methodology was created as the result of individual research work in the realm of film studies and academic teaching experience. Its accuracy and functionality were verified during the classes Laboratory of the analysis of a feature film conducted for many years at the Institute of Polish Culture at the University of Warsaw.

The *Introduction* discusses the basic assumptions of the analytical procedure: ways of work organisation, rules of morphological items analysis in relation to space, time and film characters. Likewise, the necessity and principles of providing analytical description are presented. In the next phase, the work examines mutual penetration and fusion existing between space, time and characters within the discussed parts of the film as well as the presentation and analysis of the functions performed simultaneously by various means of expression in the above mentioned areas. Consequently, there appears the possibility of a detailed and in-depth insight into the whole film work, its composition and structure as well as the incorporation of the story about a man contained therein in anthropological interpretational horizons and the cultural order which people experience and where they exist.

All the theses included in the book are the result of the research work combining methodology of film analysis and knowledge in the field of film studies with anthropological knowledge and sensitivity.