

AGNIESZKA GRALEWICZ

SPRAWOZDANIE Z X WARSZAWSKIEGO DNIA FILOZOFII: FILOZOFIA I FILM, 16 LISTOPADA 2017 R., UNIWERSYTET KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO W WARSZAWIE

Kilkanaście lat temu UNESCO ogłosiło, że każdy trzeci czwartek listopada winien być obchodzony na świecie jako Dzień Filozofii. Nawiązując do tej inicjatywy, Wydział Filozofii Chrześcijańskiej UKSW od 2003 roku organizuje sięgający ATK-owskiej tradycji lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku Warszawski Dzień Filozofii, zawsze w Światowym Dniu Filozofii UNESCO. Do wygłoszenia referatów zapraszane były osobistości świata nauki oraz sztuki. Ponadto studenci pod opieką Profesorów organizowali warsztaty dla uczniów. Debatowano o problemach współczesności i promowano filozofię jako styl życia, a także sposób patrzenia na otaczającą nas rzeczywistość.

Dnia 16 listopada 2017 roku zgodnie z tą tradycją Wydział Filozofii Chrześcijańskiej UKSW również obchodził Światowy Dzień Filozofii UNESCO, organizując Warszawski Dzień Filozofii. Wykładowcy, studenci a nawet uczniowie warszawskich szkół i zaproszeni goście, spotkali się na Uniwersytecie, by uczestniczyć w spotkaniu przygotowanym przez Instytut Filozofii UKSW. Na początku prodziekan Wydziału, ks. dr hab. Adam Świeżyński, prof. UKSW powitał prelegentów i zgromadzonych gości. Przypomniał dotychczasowe tematy spotkań, wskazał na poszukiwanie śladów filozofii w filmie jako pretekst do ciekawych i wysublimowanych rozważań nad związkami filozofii ze sztuką filmową. Podkreślił fascynację tymi dwoma dziedzinami ludzkiej aktywności, a zarazem potrzebę ich wzajemnego zrozumienia. Z kolei kierownik Katedry Filozofii Kultury w Instytucie Filozofii ks. prof. Jan Sochoń wprowadził

słuchaczy w temat konferencji, wskazując, że podda pod refleksję przede wszystkim dwa obszary: film i literaturę, ściśle związane z filozofią. Podkreślił, że są to odmienne systemy semiotyczne. Celem konferencji jest namysł nad następującymi zagadnieniami: po pierwsze, na jakich płaszczyznach, po drugie, w jakim zakresie możliwa jest koegzystencja różnych systemów znaków. Uwyrażnienie domaga się status ontologiczny sztuki. Należy omówić podobieństwa i różnice, ale przede wszystkim zadać zasadnicze, *stricto* filozoficzne pytanie: czym jest literatura i czym jest film? Teoretycy literatury od czasów *Poetyki* Arystotelesa aż po postmodernistyczne dyskursy nie wypracowali ściślej i powszechnie obowiązującej definicji literatury. Ks. Jan Sochoń zauważył, że dziś „literatura”, to przede wszystkim literatura piękna, której wyznacznikami jest słowo, kreacja, kompozycja oraz, mówiąc za Romanem Ingardenem, jakości estetyczne. Teksty zyskują status „literackich”, o ile spełniają kryteria literackości obowiązujące w danej epoce. Jednak możliwe jest wyróżnienie uniwersalnych cech tekstu literackiego, takich jak strukturalny charakter budowy dzieła, obrazowość, fikcyjność świata przedstawionego, mimetyczność oraz oryginalność dzieła na tle tradycji literackich. Podobnie nie osiągnięto *konsensu* wokół definicji filmu, który można rozpatrywać w różnych aspektach: jako przedmiot fizykalno-techniczny, medium służące przekazywaniu informacji lub przemysł rozrywkowy. Jednak niezaprzeczalnie to „dzieło filmowe”, o określonej budowie oraz cechujące się organizacją materiału, polegającą na zespoleniu elementów wizualnych w integralną całość w celu duchowego przeżycia jakości estetycznych, stanowi główny przedmiot refleksji filozoficznej. Przedmiotem sesji *Filozofia i film* jest uwyrażnienie istotnych związków oraz zależności między tak zarysowanym dziełem literackim a dziełem filmowym. Według ks. prof. Jana Sochońa podobieństwo tych wytworów aktywności ludzkich polega: po pierwsze, na celu, czyli budzeniu jakości estetycznych, co wynika z faktu, że są one dziełami sztuki. Po drugie, jako twory dychotomiczne są one złożone z formy (odmiennej w dziele literackim

i dziele filmowym) oraz treści (zbliżonej). Po trzecie, bezsprzecznie są dziełami etapowymi, rozwijającymi się w czasie.

Po wprowadzeniu ks. Sochonia referat zatytułowany *Myślenie artystyczne. Tam gdzie spotykają się literatura i film* przedstawił prof. Jerzy Łukaszewicz, wykładowca Wydziału Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego, reżyser m.in. filmu *Faustyna* (1994), autor zdjęć do takich filmów jak: *Seksmisja* (1983), *Dolina Issy* (1982), *Vabank* (1981). Już na wstępie swego referatu zaznaczył, że analiza „fenomenu twórczego” (twórczości) to śmiała próba odsłonięcia horyzontu w dziele filmowym, śmiała skoro filmowcy nie są teoretykami. Mimo wieloletniego, akademickiego doświadczenia oraz pracy na planie zdjęciowym, prelegent ujawnił, że reguły tworzenia są tajemnicą i według niego tajemnicą powinny pozostać. Natomiast prawda powinna być w dziele ukryta. Pożądane jest, aby stanowiła jedynie inspirację. We włoskim filmie *1900: Człowiek legenda* z 1998 roku w reżyserii Giuseppe Tornatore, pada zdanie: „Cóż warte są Twoje historie, jeśli nikt ich nie wysłucha?”. Wyraża ono kluczowy dla twórcy problem: w jaki sposób pobudzić zainteresowanie odbiorcy? Można poszukać inspiracji w dziele literackim. Dialog dzieła filmowego z literaturą jest więc możliwy, zdaniem prof. Łukaszewicza, dzięki wspólnemu źródłu, to jest myśleniu artystycznemu. Jednakże obszary literatury i obszary filmu mogą wchodzić w różne relacje: od wzajemności, gdzie dzieło literackie i film są współuczestnikami dialogu, poprzez przeciwieństwo, aż po władanie, gdzie w zależności od układu sił jedno z dzieł staje się władcą, a drugie poddanym. Możliwe jest jednak spotkanie dzieła filmowego i literackiego na przecięciu tych linii, to znaczy w polu myślenia artystycznego.

Myślenie, z istoty swej krytyczne, kwestionujące, nie-upraszczające, a w konsekwencji filozofia dziedzicząca te cechy, to nieustanna debata. Filozofia może wykorzystywać myślenie historyczne (historiozofia) bądź logiczne. Jednakże w filmie myśli się przede wszystkim obrazem. Profesor Łukaszewicz przytoczył słowa Rudolfa Arnheima, dla którego działalność artystyczna jest formą rozumowania, gdzie

kluczową rolę odgrywa postrzeganie. Analiza percepcji zmysłowej prowadzi do wniosków, że możliwe jest myślenie zmysłami, a zmysłowe ujęcie rzeczywistości jest równe myśleniu. Myślenie wyobrazeniowe ujawnia to, co umyka umysłowi, i jako takie z istoty swej jest irracjonalne. Dzięki temu sztuka filmowa posiada wiele nieoczywistych warstw, w konsekwencji głębię możliwej interpretacji. Należy zatem uwyraźnić różnicę pomiędzy myśleniem filozoficznym, a myśleniem artystycznym. Myślenie filozoficzne ogniskuje się wokół idei prawdy, jego owocem jest nauka, czyli filozofia, która odżegnuje się od iluzji. Myślenie artystyczne przeciwnie – jego istotą jest poszukiwanie piękna, owocem dzieło sztuki, które żywi się iluzjami tworzonymi przez wyobraźnię twórcy. Myślenie artystyczne jest więc siostrą sztuki, dla której inspirację stanowi cytowany przez prelegenta Hegel, zalecający wyrwanie się z pospolitości i wzniesienie spojrzenia ku gwiazdom. W tym kontekście dobry scenariusz filmowy powinien otwierać potencjał myślenia artystycznego i umożliwiać odkrycie ukrytego w dziele porządku świata. Pożądane jest, aby spełniał trzy warunki: warunek dynamiki, warunek tajemnicy i warunek formy.

Warunek dynamiki dotyczy postaci i idei. Dynamizm postaci zapewnia narracja przypominająca rwący, nieokiełznany, górski potok. Postacie należałoby wyposażyć w cechy niepowtarzalne, migotliwe, żywiołowe. Drugoplanowi bohaterowie nie powinny stanowić jedynie niezbędego elementu konstrukcyjnego, ale na podobieństwo postaci pierwszoplanowych powinni być intrygujący. Dynamizm idei wiąże się z wieloznacznością, to jest z wielością sensów wymykających się spod kontroli autora, rozmyciem granic między dobrem a złem, rozwijaniem wyobraźni. Warunek tajemnicy dotyczy trudu i wysiłku czytelnika, refleksji wymaganej w obcowaniu z dziełem. Sens może być prosty i ewidentny, albo trudny i ukryty. Warunkowi formy czyni zadość świeży, niebanalny, naturalny, autorski język. Dzieło literackie może wspomóc scenariusz, nadać wszystkim tym warunkom właściwy ciężar, umożliwić ucieczkę od oportunistów i otworzyć na nowe tropy. I tak – film *Godziny* (2002) Stephena Daldry'ego – przedstawia

modelowy tryb narracji: historię obrazów, która układa się w kino wyobraźni. Film jest opowieścią wielowarstwową, ukazującą ostatnie lata życia Virginii Woolf. Profesor Łukaszewicz mistrzowsko analizował układ narracji i obrazów w jednej z najbardziej przejmujących odsłon filmu. Scena rozpoczyna się ujęciem nerwowego zapinania płaszcza przez pisarkę. Towarzyszy jej pośpieszne odczytywanie przeszywanego listu do męża Leonarda Woolfa, w którym kobieta wyraża przeczucie pogrążania się w obłędzie. Ujęcie kamery chwytą wieloznaczny rumieniec na twarzy i drżenie dłoni sięgającej po pióro (zwiastujące nadzieję, radość, być może rozpacz). Scenę dopełnia dźwięk – dalszy ciąg zapisków odczytany głosem Virginii, po którym następuje obraz napełniania kieszeni płaszcza kamykami i wkroczenie bohaterki do nurtu rzeki. Opowieść jest kontynuowana zza kamery, tymczasem na ekranie to mężczyzna czyta pozostawiony na kominku list. Scenę kończy delikatne dotknięcie kartki papieru przez kobietą dłoń, niemal ich złączenie. Obraz zbiega się z dźwiękiem – odczytaniem podpisu „Virginia”. Kamera ujmuje ciało autorki *Pani Dalloway* niesione nurtem rzeki oraz wybiegającego z domu Leonarda Woolfa. Opis powyższej sceny wskazuje na zamęt narracyjny, który skutkuje zagadkowością. Rodzi wyłącznie pytania. Zapis akcji jest samoistnie rozwijającą się formą, podyktowaną wyborem artysty. Cisza, użyta jako element kompozycji, nie maści tajemniczego ciągu między tym, co zewnętrzne, a tym, co intuicyjne. Wyobraźnia odbiorcy tworzy iluzję, której w istocie nie ma. Kamera zarejestrowała detal, czyli piszącą dłoń, ale wyobraźnia odbiorcy domyka tę scenę, podpowiadając obraz całego stolika lub wnętrza. Odbiorca jest więc zaangażowany w iluzję historii rzeczywistej. Zainspirowany przez twórcę przeczuwa bieg dalszych zdarzeń.

Kolejny przykład stanowi obraz *Obywatel Kane* (z 1941 roku) Orsona Wellesa. Narracja ujawnia brak myślenia zero-jedynkowego, co zdaniem prof. Łukaszewicza wpływa na lepsze, szersze zrozumienie rzeczywistości przez odbiorcę. Umożliwia kontemplację tego, co wzniosłe. Ruch oraz przejścia kamery przypominają przestrzeń interwału,

przywołującego bycie i nie-bycie zarazem. Układ narracji i obrazu podważa oczywistości, wprowadza niepokój, poddaje w wątpliwość realną rzeczywistość. Dzieło filmowe staje się autonomiczną, wymyśloną strukturą, w określony sposób uformowaną, poddaną konstrukcji i grze.

Podsumowując swój wykład, Jerzy Łukaszewicz zaznaczył, że sztuka filmowa poszerza granice rzeczywistości. Charakteryzuje się rozintegrowaniem czasoprzestrzeni. Stwarza iluzję historii rzeczywistej. Odtwarza i formuje obszar symboliczny, ponieważ symbole użyte w filmie stanowią prześwity metaforycznej przestrzeni zmysłowo-ponadmysłowej. Odbiorca wykazuje symboliczne zaangażowanie. Prelegent zalecił twórcom wrażliwość na przypadek, przywołując słowa F. Nietzschego: „Powiadam wam, trzeba mieć chaos w sobie, by porodzić tańczącą gwiazdę. Powiadam wam, wiele chaosu...”. Film skłania twórcę do tworzenia tego, co go przekracza. Natomiast odbiorcę przybliża do odkrycia zakrytego porządku świata. Myślenie artystyczne umożliwia przeobrażenie kwestii stawiającej opór w coś uchwytnego, w konsekwencji skutkuje zrozumieniem sensu. Ekspresja nie ma na celu odsłonięcia słabości percepcji odbiorcy. Przeciwnie, artysta zaprasza do relacji, która nie ma granic. Relacja ta nie jest jednak oczywista. Należy mieć świadomość ciągłej walki artysty z odbiorcą, poruszania się na osi „wojny” i „pokoju”, które może zaowocować wydarzeniem się spotkania. Profesor podkreślił, że ważna jest również relacja z nieskończonością (przymiot sztuki według F.W.J. Schellinga). Pożądane jest, by dzieło skrywało sekretną przestrzeń, stąd artysta powinien wyprawiać się bezustannie w nieznaną, gdzie brakuje oczywistych rozstrzygnięć, granice są nieostre, a sądy niejednoznaczne.

Drugi spośród zaproszonych prelegentów dr Piotr Wojciechowski, współreżyser *Iluminacji* (1973), pisarz, krytyk literacki i filmowy, wykładowca PWSFTviT w Łodzi a w latach 2002–2005 prezes Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, zaprezentował referat *Funkcja profetyczna bohatera filmowego. Z doświadczeń scenarzysty*. Rozpoczął swoje wystąpienie od kontrowersyjnego stwierdzenia, że film

to „Wielki Idiota”: skuteczniej niż proza dociera do świadomości i podświadomości, ale jest w istocie bezradny wobec procesu myślenia w obszarze skomplikowanej treści filozoficznej, moralnej czy politycznej. Wielką rolę odgrywa więc symbol, który zazwyczaj jest niesiony przez bohatera filmu.

Wojciechowski poddał analizie scenariusz pełnometrażowego filmu kinowego, który jego zdaniem, stanowi kanon dla filmowych analiz, w aspekcie instrumentarium scenarzysty oraz jego talentu, doświadczenia, pracowitości. Prelegent wskazał, że widownia oczekuje przesłania z ekranu, wręcz „woła o proroka”, wobec tego treść scenariusza powinna otwierać świadomość i podświadomość widza. Kino, które jest zarazem sztuką, rozrywką, wielkim biznesem, pełni funkcję profetyczną, odpowiadając na potrzeby widza. Potrzeba autorytetu to postawa, która wytwarza się z uwagi na specyfikę współczesności. Pokolenie „słabego ojca” szuka ojca poza rodziną, w innych przestrzeniach ludzkiej aktywności. Demokracja, z jej pluralizmem i powszechnym krytycyzmem, generuje świat pozbawiony busoli. Konkurencja rynkowa narzuca oferty, co rodzi w klientach postawę dystansu i podejrzliwości. Prasa, w pogoni za sensacją i zyskiem, wytwarza fałszywe wiadomości, karmi się skandalami, co z kolei potęguje poczucie nieufności a zarazem przekonanie o powikłanym charakterze relacji międzyludzkich. W końcu lęk przed totalitaryzmem i umieszczenie wolności na szczycie struktury wartościowania, uwolniło człowieka od autorytetu, wytwarzając w nim jednocześnie jego głód. Postawa widza kinowego charakteryzuje się więc obecnie przede wszystkim potrzebą bezpiecznego zatonięcia w fotelu. Widz, obserwując cudze zmagania, oczekuje bezpiecznego przeżycia a zarazem wymaga nadzwyczajności, podniety, pocieszenia. Opowieść filmowa, z uwagi na konkurencję globalną, presję producentów oraz dystrybutorów, powinna być oryginalna. Jednak nad wszystkimi wyżej wymienionymi czynnikami góruje pragnienie partycypacji w rzeczywistości filmowej.

Film zatem to przede wszystkim dzieło sztuki, ale także sen, mocny komunikat, towar (widz zapłacił, aby nim władano), który prześwieśla potrzeba spotkania z prorokiem. Prelegent, przywołując wypowiedź T.S. Eliota, wskazał, że sztuka jest sposobem na opanowanie chaosu, w konsekwencji nadaje ład miałości dzisiejszego świata. Opanowanie chaosu polega m.in. na wyznaczeniu granic (godne/niegodne), przedstawieniu wzorów (człowieka, kobiety, mężczyzny, relacji osobowych), co generuje pytania o sens życia, świata, obowiązujące wartości. W dziele filmowym komunikują się osoby nierzeczywiste z osobami rzeczywistymi, odpowiadają na dylematy i podnoszą ważne dla widza kwestie. Miałość i nieład życia sprawia, że kino staje się dla widza rytuałem nadawania kształtu i znaczenia własnej egzystencji. Wobec anonimowego, zatopionego w mroku sali kinowej widza, rozbłyska migotliwa rzeczywistość filmowa, stwarzająca iluzję wyjątkowości. Oglądający ma jednak świadomość, że ta migotliwa ułuda skrywa bogate zaplecze – ogromne koszty produkcji. Ponadto na jego wyobraźnię oddziałuje tak zwany „mit gwiazd kina”, rozchwytywanych idoli – aura nieprzeciętności, wręcz boskości, zręcznie kreowana wokół aktorów zaangażowanych w produkcję. Co więcej, zakorzeniona w mitologii antropologia postaci filmowych wytwarza w odbiorcy świadomość własnej „wyjątkowości”, paradoksalnie „małości”.

Scenariusz jest zatem projektem przygotowanym na potrzeby przemysłu, ale także efektem twórczej kreacji, która umożliwia dalsze budowanie bohatera filmowego. Scenariuszowy zapis stanowi embrion postaci wysyłanej do widza. Aktorzy, reżyserzy, operatorzy są partnerami scenarzysty, ponieważ wypełniają scenariusz nową rzeczywistością. Scenarzysta poza tym wszystkim jest także obywatelem własnego kraju. Film dociera do większej publiczności niż niszowa poezja, stąd scenarzysta wychowuje niejako obywateli. Ponosi większą odpowiedzialność za odbiór dzieła, niż choćby poeta. Odpowiada na nieświadome potrzeby widza – potrzebę bycia lepszym i bardziej solidnym człowiekiem. W konsekwencji, pomnażając

kapitał kulturowy, tworzy rodzaj kulturowej wspólnoty. Nie należy także zapominać o presji ekonomicznej. Scenariusz powinien czynić zadość „świadomości towarowej” widza, to znaczy zmuszać go do wyboru kina, mimo ogromnej dziś wielości innych ofert. Zdaniem prelegenta scenariusz jest zatem projektem towarowym, ale też „sprężyną”, która uruchomia wolę, wyobraźnię artystów, aby stworzyć prawdziwe dzieło sztuki. Nie należy zapominać, że scenarzysta liczy przede wszystkim na dwóch, idealnych odbiorców: po pierwsze genialnego reżysera, po drugie bogatego producenta. Bohater scenariusza to zarodek, istniejący na poziomie tekstu. Na tym etapie struktura tekstu powinna wywołać w czytelniku wiarę w bohatera i jego przesłanie. Warto, by scenariusz skrywał energię, ale nie może być jeszcze dziełem sztuki. Oschły, konkretny, rzeczowy język wyraża maksimum treści przy użyciu minimum słów. Nie powinien zawierać podpowiedzi reżyserowi ani aktorom. Obok oczywistych elementów scenariusza (narracji i struktury) nie należy zapominać o elemencie ukrytym w narracji-przesłaniu (eseju).

W samym scenariuszu należy wyróżnić siedem poziomów dramaturgii: 1. akcji (kolejności zdarzeń), 2. rozwoju postaci (zmiana, sukces, degradacja), 3. znaczeń i symboli (uniwersum symboliczne, gesty, czyny), 4. stylistyki wizualnej, 5. faktury akustycznej (muzyka, szmery, cisza), 6. kosztów produkcji (zapis planowanych kosztów) oraz 7. wartości towarowej (zapis oczekiwanych zysków). Ważna dla sztuki filmowej postać profety jest wypadkową proroka (poucza) i błazna (zabawia). Dla konstruowania wieszczka istotny jest poziom akcji i rozwoju postaci, ale przede wszystkim poziom symboliczny. Profeta, czerpiąc z uniwersum symbolicznego, wprowadza w „okno metafizyczne”, buduje wspólnotę, infekuje świadomość i podświadomość niedomkniętymi znakami, którym towarzyszy określony ładunek emocjonalny. Bohater jest więc obecny w symbolicznych miejscach, wykonuje symboliczne gesty. Funkcję proroka można jednak osłabić, a przesłanie rozmyć, korzystając z metody F. Dostojewskiego: ukazując ład moralny w rozsypce.

Konstruowanie bohatera zakłada wiedzę o wszystkich cechach postaci (pochodzeniu, przeszłości, charakterze, upodobaniach). Scenarzysta powinien wyposażyć bohatera w potencjał kreowania kryzysu (rozwiązywanie konfliktów przez starcie), a także „karnawałowość” serca (nieprzewidywalność, gotowość do zrzucenia maski). Warunkiem, aby film ruszył, jest tzw. „czarna dziura bohatera” – człowiek w kryzysie, np. Virginia Woolf. Scenarzysta a następnie reżyser, decydują o treści wypełniającej „czarną dziurę” egzystencji, co stanowi „chytrą grę” o wartości. Pełnią zatem rolę demiurga, partnera artystów, psychoterapeuty, a także obywatela własnego kraju.

Kino jest jałowe, jeśli twórca ignoruje wymiar moralny. Widz, identyfikując się z bohaterem, wykazuje głębokie zainteresowanie przede wszystkim kontekstem moralnym, miewa wątpliwości – bowiem cudze doświadczenia życia postrzega jako wzór. Aby zatem „wprowadził ład w świat wartości”, treść scenariusza (to, do czego bohater dąży z całą mocą) powinna być zrozumiała i osiągalna. Prawda ekranu powinna być wrząca, pociągająca jak sen, ponieważ film stanowi rytuał przejścia: od wnętrza mitu do podświadomości. W scenariuszu „wrzące emocje” dotyczą różnych przedmiotów pożądania. Polityk będzie dążył do zdobycia władzy, żebrak – pożywienia, dewiant – perwersji, mistyk – Absolutu. Emocje mogą mieć różną skalę i wyrażane są różnymi środkami: kamera ujmuje przedmioty, osoby, relacje. Ukryte są idee, pojęcia, uczucia, ale kamera rejestruje ich objawy. Stąd rolą reżysera jest podporządkowanie dynamiki akcji wartościom, zgodnie z ukrytym w scenariuszu projektem.

Ukazywanie emocji na ekranie przebiega na trzy sposoby: poprzez deklarację, akceptację lub najbardziej wiarygodną dla odbiorcy „próbę ofiary”, związaną ze starciem, ryzykiem, cierpieniem, utratą bezpieczeństwa lub dobrej opinii. Dla przykładu bohater zaświadcza o ważnych dla niego wartościach, dokonując wyboru: kariera vs przyjaciel. Decyzje odbijają wartości jak w lustrze i budzą ciekawość widza. Mogą spotkać się z osądem (na najbardziej podstawowym poziomie: mądrość/głupota, dobro/zło, strata/zysk) lub po prostu z miłością

widza (przyciągnięcie uwagi). Struktura etyczna filmu oparta jest więc na decyzji, która nierzadko wbrew deklaracjom, wprowadza porządek w chaos ludzkich losów. Autoreflexję widza najskuteczniej osiąga się, przedstawiając bohatera walczącego. Walkę może toczyć o bardzo różne dobra. Widz nie cierpi być pouczany o słuszności określonych wartości, stąd warto widza prowokować, stawiając mu pytania. Zdaniem dr Piotra Wojciechowskiego tylko własne pytania i własne odpowiedzi pozostaną w człowieku na zawsze i nie znikną z pola jego świadomości.

Na koniec swojego wykładu, powracając do definicji filmu jako „Wielkiego Idioty”, prelegent stwierdził, że prawdą jest, iż dzieło filmowe nie może równać się w aspekcie głębi z filozofią czy literaturą (jak choćby niedoskonałe ekranizacje prozy J. Conrada). Co więcej, z pobudek komercyjnych film bywa zagrożony płycizną. Jednakże to właśnie film wzbudza wielkie emocje i ma ogromną siłę perswazji, czy wręcz uwodzenia. Stąd także dzieło filmowe może być intelektualnym partnerem dla ludzi sięgających do głębi, gotowych na przyjęcie argumentów moralnych i – jak poetycko stwierdził Piotr Wojciechowski – „gotowych na otwarcie okien swojej duszy”.

Trzecim prelegentem Warszawskiego Dnia Filozofii był ks. dr Marek Kotyński – filmoznawca, wykładowca akademicki UKSW oraz PWTW – który w wykładzie zatytułowanym *Zazdrosna miłość. O związkach kina i literatury*, wskazał na niezaprzeczone związki literatury i filmu. Prelegent zaznaczał, że tekst pisany może stać się tekstem filmowym (poprzez skrót, scenariusz, transpozycję kinową). I choć film i literatura wydają się pozornie różne, to jednak wykazują pokrewieństwo: snują opowieść. Oba też są tekstami kultury (podobnie dzieło audialne, gra komputerowa, hipertekst, fotografia, obraz audio-wizualny). Literatura, zdecydowanie starsza od filmu, przygotowała człowieka na komunikację poprzez system znaków. Dziesiąta muza stanowi więc przedłużenie ludzkiej zdolności do komunikowania się poprzez język. Pierwszy film powstał w 1895 roku z inicjatywy braci Lumière. Sfilmowali oni wyjście robotnic z fabryki w Lyonie,

a w projekcji uczestniczyło trzydzieści osób. Film jest najmłodszą z muz, zbudowaną z różnych elementów (malarstwa, fotografii, dźwięku, mowy, poezji, literatury, architektury, ruchu scenicznego, tańca, komiksu). Należy zauważyć wymianę na poziomie tekstów kultury i zadać pytanie: jakie teksty literackie i w jaki sposób transponowano w dzieło filmowe? Projekt braci Lumière nie sprowadzał się do prostego zapisu automatycznego. Reżyserzy ingerowali w układ osób, zmieniali ustawienie kamery, powtarzali ujęcie. Kreowali własną opowieść. Podobnie gry komputerowe im bardziej epickie, tym bardziej lubiane przez graczy (przykład stanowi *Wiedźmin* na podstawie prozy A. Sapkowskiego lub *Alice: Madness Returns* inspirowana *Alicją w krainie czarów* L. Carrolla). Można również zadać pytanie o konkurencję między filmem a książką. Analizy adaptacji opowieści biblijnych czy dramatów Szekspira ujawniają wielką różnorodność – niektóre filmowe interpretacje znakomitych tekstów literackich są wierne i zarazem bardzo słabe, inne wybitne, choć odbiegające od pierwowzoru, np. *Ewangelia według Mateusza* (1964) w reżyserii P.P. Pasoliniego. Obecnie owe wzajemne związki tekstów kultury bada Julia Kristeva, a w Polsce prof. Ryszard Nycz. Intertekstualność wiąże się ze zrozumieniem tekstu w zależności od znajomości innych tekstów. Mogą ponadto wystąpić presupozycje (parodia), atrybucje lub anomalie (miejsca dysharmonijne). G. Genette wskazywał na transtekstualność, jako łączenie tekstu z innym tekstem. Wyróżniał kilka odmian transtekstualności: intertekstualność (cytat – np. obecność innych tekstów kultury w filmach A. Tarkowskiego), paratekstualność (obecność dzieła w tytule, podtytule, przedmowie), metatekstualność (komentarz łączący dany tekst z innym), hipertekstualność (związki pomiędzy tekstem wcześniejszym i późniejszym, jak choćby zależność *Uliksa* J. Joyce od *Odysei* Homera) oraz architekstualność (zachodząca w obrębie gatunku). Zależności filmu od literatury mogą być tekstowe, ale również tematyczne, stylistyczne czy frazeologiczne. Obserwowalny jest także zdefiniowany przez Harolda Blooma „lęk przed wpływem”, charakteryzujący się unikaniem obcych zapożyczeń w dziele, z jednoczesną

potrzebą czerpania inspiracji. Zależności strukturalne związane są z odmiennym sposobem funkcjonowania bohaterów w zależności od zmiany punktu widzenia w narracji filmowej (np. trzecioosobowa) względem pierwowzoru literackiego (np. pierwszoosobowa). Wybór perspektywy jest decyzją twórcy, podyktowaną przede wszystkim artyzmem i zdolnościami operatora, jednak nie pozostaje bez wpływu na percepcję opowieści przez widza. Rozważając pytanie „literatura czy film?”, należy zauważyć – mówił ks. Kotyński – że tekst literacki to arbitralny układ znaków. Dzieło filmowe ma charakter ikoniczny (obraz wprowadza odbiorcę w inny świat), wymaga użycia obrazu zamiast słów. Proces transpozycji literatury na dzieło filmowe jest więc dynamiczny. Nie tylko literatura inspiruje twórców filmowych, ale także film wpływa na wrażliwość narracyjną nowego pokolenia pisarzy. Powstają powieści z myślą o przetransponowaniu ich w film (bardziej rozbudowane dialogi, uboższa psychologizacja). Literatura bywa porównywana i oceniana według kryteriów filmowych. Na intensyfikację związków wpływa niespotykana dotąd łatwość dostępu do dzieł filmowych. Ponadto zachodzi nieustanna wymiana tekstów kultury, np. poezja Krzysztofa Kuczkowskiego *Truposz* zrodziła się z fascynacji poety filmami Jima Jarmuscha. Zdaniem ks. Kotyńskiego związki literatury i filmu są aktualnie bardzo rozbudowane i nie jest możliwe myślenie o ich całkowitej niezależności. Ogromna dostępność dzieł oraz dowolność cytowania skutkuje wymieszaniem kodów kulturowych. Warto zauważyć, że w tej wielości odniesień Biblia pozostaje nadal podstawowym kodem kulturowym. Wpływa na rozwój fantastyki naukowej, komiksów, gier komputerowych (archetypy zbawiciela/zdrajcy/mesjasza/proroka). Związki filmu i literatury są tak silne, że można zauważyć odwrócenie dotychczasowej kolejności zapożyczeń. Okazuje się, że na podstawie scenariusza filmowego *Stowarzyszenie umarłych poetów* (1989) P. Weira powstała książka Nancy H. Kleinbaum o tym samym tytule. Podobnie stało się w przypadku scenariusza filmu: *2001: Odyseja kosmiczna* (1968) w reżyserii Stanleya Kubricka i powieści Arthura C. Clarke’a.

W dyskusji jaka nastąpiła po wysłuchaniu trzech wykładów ks. dr hab. Adam Świeżyński podziękował dr Piotrowi Wojciechowskiemu za ukazanie uwikłania scenarzystów w biznes. Wskazał na wątpliwości co do profetycznej roli bohatera filmowego. W Biblii prorok z definicji nie podporządkowuje się aspektowi merkantylnemu i głosi słowa objawione przez Boga wbrew oczekiwaniom słuchaczy. Zatem profeta jest związany przede wszystkim z Bogiem i podporządkowany Jego planom. Czy wobec tego nie należałoby wskazać na rolę pedagogiczną bohatera filmowego, a nie rolę profetyczną? Piotr Wojciechowski odpowiedział, wskazując na obrazowy i dramatyczny sposób przekazywania pouczeń przez proroków Jonasza lub Izajasza. Ponadto prorok wyposażony jest w moc przekonującego słowa. Może z niego korzystać także niegodnie, jak choćby Antychryst, co ukazane jest w wielu filmach. Prorok skłania ludzi do zadawania pytań o sens i rację życia. W sztuce istnieje potrzeba mówienia poważnie o wartościach. Jeśli bohater filmu działa w ten właśnie sposób, pełni funkcję *stricte* prorocką, choć nie jest prorokiem biblijnym. Wojciechowski wskazał na klęskę literatury w starciu z filmem. Podzielił się spostrzeżeniem, że być może winni są pisarze, którzy nie mówią serio o wartościach i nie zadają istotnych pytań. Film natomiast może przerywać codzienność obrazem mocnym, wysokim, odmiennym od płaskiej codzienności. Wskazując na wybór terminologii „profetycznej”, prelegent zaznaczył, że świadomie używa terminologii biblijnej, pragnąc tym samym podkreślić fakt, że na wielu artystycznych uczelniach w Polsce dominuje klimat niewrażliwości, wręcz nieznajomości, chrześcijańskich odniesień kulturowych. Z kolei ks. dr Marek Kotyński zaznaczył, że sztuka ze swej istoty ma charakter profetyczny, skoro jest związana z odbiorcą. Film stwarza iluzję, wymaga opuszczenia blokad, otwarcia się i wkroczenia w inny niż dotąd świat. Kino może więc być ozdrowieńcze, terapeutyczne, o ile sięga pokładów ludzkiej duszy. Zauważył, że gesty prorockie są czynione przez filmowe postaci, kiedy mają na celu wprowadzenie w sens, analogicznie do czynionych przez Jezusa znaków na piasku.

Odnosząc się do dyskusji, ks. Jan Sochoń zalecił ostrożność, wskazując na analogiczne spory wokół pojęcia „kerygmatu”. Bohater filmowy metaforycznie pełni funkcję profetyczną. Mimo wszystko należy zwrócić uwagę na nieostrość językowych terminów.

Po wykładach i dyskusji ks. dr hab. Jacek Grzybowski zaprosił na drugą część konferencji, czyli wprowadzenie i projekcję filmu Ingmara Bergmana *Goście Wieczery Pańskiej* z 1963 roku. Filmoznawca z Instytutu Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej KUL dr Łukasz Jasina przypomniał słuchaczom, że Ingmar Bergman, z uwagi na głębię filozoficzną oraz artyzm swoich filmów, jest uważany za jednego z najwybitniejszych reżyserów w dziejach kina. Bergman był przedstawicielem kina autorskiego. Pochodził ze Szwecji, wychował się w rodzinie inteligentnej, należącej do bardzo surowego kościoła luterńskiego. Źle znosił zmiany zachodzące w wielokulturowej Szwecji. Właściwie do końca życia pozostał szwedzkim konserwatystą. Sztuka filmowa, reżyseria i aktorstwo nie były cenione w środowisku Bergmana, on sam zaś pragnął zostać poetą i malarzem. Po nieudanych próbach artystycznych zdecydował się na reżyserię. Dzięki temu, że doskonale znał język niemiecki, mógł korzystać z bogatych zbiorów niemieckiej literatury naukowej. Początkowo jako reżyser inscenizował spektakle teatru lalkowego, jednak w 1957 roku nastąpił przełom. Bergman wyreżyserował wtedy dwa, genialne filmy: *Siódmą pieczęć*, a dwa miesiące później *Tam, gdzie rosną poziomki*. Zyskał dużą popularność, ale nie skorzystał z wielu propozycji hollywoodzkich środowisk, odmawiając między innymi reżyserowania filmu *Kleopatra*. W latach 1961–1963 stworzył trzy filmy nazwane potem trylogią pionową (*Jak w zwierciadle*, *Goście Wieczery Pańskiej*, *Milczenie*), w których poruszał przede wszystkim głębokie problemy religijne: utratę zaufania wobec Boga, niewiarę w sens ludzkiego życia, paradoksy egzystencji i miłości. Z kolei obraz *Persona* (1966) zapoczątkował filmową refleksję Bergmana nad relacjami poziomymi, ukazując pesymizm i brak wiary w człowieka. Nieco cieplejsza wizja świata i ludzi została przez reżysera przedstawiona w 1982 roku

w filmie *Fanny i Aleksander*. Później Bergman zwrócił się w stronę sztuk teatralnych. Przybliżając słuchaczom istotę filmu *Goście Wieczery Pańskiej*, dr Jasina przypomniał, że bohaterem jest pastor, który w przeciągu jednego dnia odprawia dwie Pamiątki Wieczery (odpowiednik katolickiej mszy świętej). Ukazana w filmie codzienność, fizyczność i chłód stanowią pretekst do opisu relacji z Bogiem i ludźmi. Samo zakończenie filmu jest ostatecznie niejednoznaczne. Reżyser pozostawił widzowi trud odpowiedzi na pytanie o wiarę i wewnętrzną wrażliwość pastora. Na zakończenie wprowadzenia dr Łukasz Jasina wskazał na związki szwedzkiego reżysera z Polską. Cenił on Krzysztofa Zanussiego i po obejrzeniu jego filmów *Bilans kwartalny* (1974) i *Imperatyw* (1982), namaścił go niejako na swojego metafizycznego następcę. Co ciekawe, ulubioną książką Bergmana byli *Chłopi* Władysława Reymonta. Szanował polską kulturę, inscenizował nawet sztuki w polskich teatrach. Oczywiście, zaznaczył Jasina, Bergman nie był postacią jednowymiarową – bardzo krytyczny dla innych twórców, ostry w ocenach, za niepłacenie podatków wydalony ze Szwecji, miał skomplikowane romanse z aktorkami, był również zdolny do prymitywnych wypowiedzi oraz sympatii dla totalitaryzmu. Nie ulega jednak wątpliwości, że był jednym z najwybitniejszych reżyserów w dziejach kina. Jego twórczość pozostawiła głęboki ślad w kulturze, dając niezliczonym osobom wgląd w zrozumienie natury ludzkiej. Ostatecznie pozostanie tajemnicą, jakie były osobiste koszty geniuszu Ingmara Bermana. Po wysłuchaniu wprowadzenia obecni na konferencji obejrzel film *Goście Wieczery Pańskiej*, a projekcja ta stanowiła zwieńczenie Warszawskiego Dnia Filozofii zorganizowanego już po raz dziesiąty w Światowym Dniu Filozofii UNESCO.

AGNIESZKA GRALEWICZ

agnieszka.gralewicz@gmail.com

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Instytut Filozofii

Wóycickiego 1/3, 01-938 Warszawa

DOI: 10.21697/spch.2018.54.4.41