

Tomasz Gruszczyk

Czytanie filmu

— oglądanie literatury

Dzieło filmowe jest tekstem kultury, czyli – w sensie najogólniejszym – znaczącym wytworem kultury (tekst znaczy, ma pewne znaczenie), wewnątrznie zorganizowanym według danych reguł (np. reguły filmu dokumentalnego lub gatunkowego), który realizuje pewien społecznie utrwalony wzorzec, wzór kultury (sposób myślenia, wartościowania oraz zachowania znamienne dla danej zbiorowości w konkretnym czasie historycznym). Tekst zakłada lekturę: tekst jako taki istnieje w procesie lektury, ba! – zdaje się być współkonstytuowany przez proces czytania, procedurę rozumienia, objaśniania i interpretacji. Pojęcie tekstu (także tekstu kultury) nieuchronnie zakłada praktykę filologiczną (...). Tak pojętą lekturę-praktykę czytania, jako podejmowanie wysiłku rozumienia tekstu oraz wpisywania go w pewien horyzont kulturowego doświadczenia w celu przyswojenia i nadania mu sensu, należy przeciwstawić konsumowaniu tekstu kultury jako praktyce biernego uczestniczenia, nieautentycznego bycia w uniwersum kultury. Bierna konsumpcja, wyzbyta dziś wysiłku sytuowania tekstu zarówno w horyzoncie indywidualnego doświadczenia kulturowego, jak i w uniwersum kultury, skutkuje kulturową bulimią. Mam tu na myśli potrójną nieumiejętność: po pierwsze – wstępnego wartościowania i hierarchizowania tego, co ważne i znaczące w przestrzeni kulturowych tekstów, po drugie – aktywnego przyswajania tego, co konsumowane, po trzecie – brak intelektualnego zaangażowania w przetwarzanie znaczeń, co w efekcie prowadzi do nagminnej praktyki wydawania nie tylko niezobowiązujących, ale przede wszystkim bezwartościowych, miałych i banalnych sądów na temat kultury.



**Czytanie filmu –
oglądanie literatury
Propozycje interpretacji
do spotkań edukacyjnych**

PRACE
NAUKOWE



UNIWERSYTETU
ŚLĄSKIEGO
W KATOWICACH

NR 3281

Tomasz Gruszczyk

**Czytanie filmu –
oglądanie literatury
Propozycje interpretacji
do spotkań edukacyjnych**

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2015

Redaktor serii: Studia o kulturze
Dobrosława Wężowicz-Ziółkowska

Recenzent
Marek Sokołowski

Zrealizowano w ramach stypendium
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

Redakcja: Agnieszka Boniatowska
Projekt okładki: Jan Goraj
Redakcja techniczna: Barbara Arenhövel
Korekta: Marzena Marczyk
Łamanie: Bogusław Chruściński

Copyright © 2015 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-398-4
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-8012-399-1
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 11,5 Ark. wyd. 9,5. Papier
offset. kl. III, 90. Cena 22 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Spis treści

Podziękowania	7
Wstęp	9
Na początek garść faktów	11
Kino, narracja, życie	19
<i>Cezar musi umrzeć</i>	23
Autonarracja	27
<i>Scena zbrodni</i>	29
Hrabal i filmowcy	35
Literatura a film. O jeden krok przed	35
Hrabal — empatia jako postawa	36
Rojenia pabitelu, czyli na marginesie rzeczywistości i języka	41
Hrabal w filmie	43
Wampir. Nosferatu. Pre-teksty	51
Wstęp, czyli o udomowieniu wampira słów kilka	51
Pre-teksty	52
Teksty	55
<i>Nosferatu — symfonia grozy</i>	60
Wampir	62
Znaczenie mitu wampirycznego	63
Wampir w popkulturze	64
Anarchiczny spisak Pythonów. Groteska i absurd w służ- bie rewolty	69
Podstawowe formy komizmu	73
Groteska	73
Absurd	79
Ironia	83

Parodia	85
„Którędy Kanada?“, czyli jak to robią Pythoni	87
Monty Python a sprawa polska (?)	95
<i>Popiół i diament</i> , czyli w sidłach romantyzmu. Fenomen Polskiej Szkoły Filmowej	101
<i>Kanał</i> , czyli początek	103
Trzy tendencje Szkoły Polskiej	105
<i>Popiół i diament</i> jako film polityczny	109
<i>Popiół i diament</i> jako film symboliczny	111
Szkoła Polska — co pozostaje	118
Literacka i filmowa autorefleksyjność	121
<i>Człowiek z kamerą</i> , czyli o roli kina w nowej rzeczywistości	136
<i>Wszystko na sprzedaż</i>	142
Nowe wołanie o autentyk	149
Twórczość filmowa jako eksperymentowanie	149
Manifest Dogma 95 a manifesty nowofalowe	151
Przeciw realizmowi, w imię prawdy	155
Poza normą, czyli przeciw kinu stylu zerowego	159
Poza normą — <i>Idioci</i>	160
Karen poza nawiasem	161
Widz poza przyzwyczajeniami	164
Bibliografia	169
Indeks osobowy	175
Summary	181
Résumé	183

Podziękowania

Książka ta powstała w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Korzystając z okazji, składam serdeczne podziękowania dr hab. Małgorzacie Krakowiak — za opiekę merytoryczną oraz liczne wskazówki — oraz Marzenie Kocurek — za inspirację, dzielenie się filmową pasją i wspólne czytania.

Wstęp

Dlaczego: „czytanie filmu”?

O banał ociera się stwierdzenie, że film to tekst kultury, świadomy wytwór umysłowości człowieka, stanowiący całość i uporządkowany według określonych reguł oraz że (podobnie jak utwór literacki, publicystyczny czy medialny, dzieło sztuki malarskiej, spektakl teatralny, a także wszelkie działania artystyczne) realizuje pewien utrwalony wzorzec kulturowy. Samo pojęcie tekstu nie jest tutaj niewinne — zakłada zarówno lekturę (praktykę czytania), jak i wpisywanie dzieła filmowego w szerszy kontekst kulturowy (tekstowy). Każda próba odbioru tekstu kultury wspierać się musi znajomością kodu oraz kontekstu. W przypadku dzieła filmowego rzecz jest o tyle skomplikowana (i istotna), że integruje ono różne rodzaje sztuk oraz własności odmiennych przekazników. Innymi słowy: jest to nie tylko sztuka multimedialna, ale także intermedialna. I jako taka właśnie, łącząca elementy literatury, teatru, malarstwa, fotografii — tak w planie treści, jak i struktury — oraz estetyki, będzie prezentowana na kartach niniejszej książki. Intersemiotyczne, intertekstualne oraz intermedialne relacje między filmem a (zwłaszcza) literaturą zostaną prześledzone na wybranych przykładach: dziełach filmowych czytanych jako teksty kultury. Szczegółowym omówieniom poddane zostaną zagadnienia, problemy oraz tematy, charakterystyczne zarówno dla filmu, jak i nowoczesnej oraz ponowoczesnej literatury.

Celem publikacji jest dostarczenie podstawowych narzędzi, niezbędnych do właściwego, dojrzałego i pogłębionego odbioru tekstów kultury, zwłaszcza audiowizualnej. Rozdziały zostały tak pomyślane i zredagowane, by mogły służyć jako pomoc naukowa nauczycielom przedmiotów humanistycznych w zajęciach szkolnych nt. kultury XX i XXI wieku, a także edukatorom zajmującym się kulturą medialną. Pod każdym z rozdziałów znajdują się propozycje lektur uzupełniających oraz pytania i zadania o różnym charakterze. Te ostatnie zostały pomyślane tak, by z jednej strony łączyły się z głównym tematem szkicu, z drugiej — by wykaczały poza to, co zostało już w nim omówione.

Dlaczego uczenie i popularyzowanie czytania filmu wśród młodzieży jest tak ważne? Albowiem praktykowanie lektury prowadzi do wykształcenia nawyku sięgania po teksty kultury współczesnej — nierzadko trudne, wymagające, nieoczywiste, o wysokim stopniu złożoności — oraz do rozbudzenia zainteresowania niebanalnymi zjawiskami kulturowymi. W dalszej perspektywie owocuje to powiększeniem grona świadomych, aktywnych oraz krytycznych odbiorców kultury — to po pierwsze. Po drugie — ma wymiar prewencyjny: zapobiega (ale też przeciwdziała) wykluczeniu kulturowemu. W tym ostatnim pojęciu nie chodzi wyłącznie o brak możliwości fizycznego współuczestnictwa w wydarzeniach kulturowych, lecz o rzecz dużo istotniejszą, w dobie niemal nieograniczonego dostępu do dóbr kultury największą przeszkodą okazuje się bowiem nieumiejętność radzenia sobie z przekazem symbolicznym o wyższym stopniu złożoności i odniesienia do ram symbolicznych, w których odbywa się społeczna komunikacja.

Zebrane w tej książce szkice nie składają się na pełny, spójny obraz — czy to dwudziestowiecznej kultury filmowej, czy choćby zjawiska intermedialności. Pełnią funkcję raczej wstępnych rozpoznań, ustanawiających pewien kulturowy (tekstowy) horyzont, w którym dopiero możliwe staje się czytanie filmu, jego interpretacja oraz autentyczna refleksja.

Na początek garść faktów

Na jednym z pierwszych pokazów filmowych braci Augusta i Louisa Lumière'ów, które odbywały się w grudniu 1895 roku w Salonie Indyjskim, w podziemiach Grand-Cafe w Paryżu, pojawił się George Méliès — reżyser, scenarzysta, scenograf, aktor i właściciel paryskiego teatru sztuk magicznych. Méliès specjalizował się w fantastycznych opowieściach: w jego sztukach pojawiały się i nimfy, i czarodzieje, i niesamowite krainy, które z pietyzmem budował na deskach teatru. Miał tylko jeden cel: oczarować i zszokować widza. Legenda głosi, że zachwycony tym, co zobaczył w Grand-Cafe, za wszelką cenę chciał odkupić od Augusta kinematograf, miał więc oferować coraz większe sumy, podbijając stawkę aż do postawienia całego majątku. Jednak August na transakcję się nie zgadzał. Powiedział podobno Mélièsowi, że ten jeszcze mu za to podziękuje, gdyż kinematograf nie ma przyszłości, to wynalazek co najwyżej dla naukowców, bez potencjału rozrywkowego, za rok, dwa, nikt już nie będzie o nim pamiętał.

Méliès ostatecznie zdobył kinematograf (w Londynie — był to teatrograf, czyli udoskonalony kinetoskop Edisona) i wkrótce zaczął realizować własne produkcje, jeszcze nie filmy, lecz kinematografy. Wpierw były to rejestracje sztuk magicznych, jakie prezentował w swym paryskim Teatrze Robert-Houdin (np. *Zniknięcie pewnej damy*), by wkrótce oferować swym widzom coraz wymyślniejsze światy fikcyjne. Właśnie — fikcyjne. Méliès zauważył, że widzom

dość szybko powszednie widok pociągu wjeżdżającego na stację, wypływanie parowca z portu czy wyjście robotników z fabryki, a więc kinematografy rejestrujące zastaną rzeczywistość, toteż w jego propozycjach filmowych rejestracja stopniowo ustąpiła inscenizacji, kino faktu — kinu fikcji. Fikcji, którą należy tu rozumieć jako właściwość świata przedstawionego, właściwość polegającą na tym, że świat ów jest wytworem autora i nie można go weryfikować przez zestawienie z rzeczywistością pozafilmową. Tworząc fikcyjne światy, Méliès sięgał po wiele różnych gatunków zapożyczonych z sąsiednich dziedzin sztuki, przede wszystkim teatru, ale także literatury. W efekcie sam kładł podwaliny pod nowo powstające gatunki filmowe. Dzisiejsi badacze dorobku filmowego Mélièsa odnajdują w nim co najmniej kilkanaście gatunków. Są to między innymi: skecz iluzjonistyczny i feeria (zapożyczone w dziewiętnastowiecznym teatrze popularnym), aktualności rekonstruowane, dramat polityczny, a także baśń filmowa, film fantastyczno-naukowy, film przygodowy, melodramat i burleska.

Szukając tematów, fabuł i bohaterów, Méliès sięga po literaturę: *Księgę tysiąca i jednej nocy*, *Odyseję* Homera, *Burzę* czy *Hamleta* Williama Szekspira; *Fausta* Goethego, *Podróżę Guliwera* Jonathana Swifta, *Przypadki Robinsona Crusoe* Daniela Defoe, wreszcie — powieści Juliusza Verne'a, i to wielokrotnie. Nie są to jednak adaptacje w takim znaczeniu, jakie znamy z dzisiejszego kina. Reżyser nie przekształca tu i nie dostosowuje materiału literackiego do potrzeb nowego medium, lecz zaledwie „pożycza” bohaterów i niektóre tylko sytuacje. Fabuły to zaledwie ruchome ilustracje do wybranych scen i motywów — kilkudziesięciosekundowe, czasem kilku-, kilkunastominutowe. Nie zmienia to jednak faktu, że kino, jako sztuka młoda, uczy się opowiadania historii od sztuk starszych: literatury, teatru, malarstwa.

Kilkanaście lat później, w latach dziesiątych oraz dwudziestych, po nowe medium sięgną artyści awangardowi

i odnajdą w nim możliwość poszerzenia swoich koncepcji artystycznych o nowy wymiar: ruch. Taśma kinematograficzna dla takich twórców jak Hans Richter, Fernand Léger, Man Ray czy Walter Ruttmann była jeszcze jednym — obok płótna lub papieru — tworzywem, z którym eksperymentowali. Doskonałym tego przykładem są filmy Richtera i Ruttmanna, zaliczane do filmowego abstrakcjonizmu, które w pewien sposób realizowały koncepcję ożywionego malarstwa abstrakcyjnego: nie naśladowały żadnych obecnych w naturze form. Punktem wyjścia była tu linia bądź płaszczyzna, tematem: tempo i rytm. Artyści abstrahowali od funkcji narracyjnych czy dramaturgicznych — fabuła czy anegdota w ogóle ich nie interesowała.

Nieco wcześniej, za oceanem, w twórczości Davida Warcka Griffitha, kino wykształca zręby tego, co dziś nazywamy językiem filmowym. Bowiem to właśnie amerykański reżyser dostrzegł potencjał narracyjny, jaki tkwi w filmowych środkach wyrazu (dynamiczna kamera, plany filmowe, montaż równoległy) i z nich korzystał. Dzięki temu, z jednej strony, dzieło filmowe oddala się od teatru (film to nie zarejestrowana gra aktorska, ale efekt gry, fotografii oraz montażu, przy czym każdy z tych poziomów rządzi się swoimi prawami), z drugiej — dramaturgia filmowa zbliża się do dramaturgii powieściowej. Kino zaczyna opowiadać złożone i skomplikowane historie oraz kształtować i wpływać na emocje widza. Dlatego też mówi się, iż kino, które miało zdetronizować dziewiętnastowieczną powieść w funkcji masowej rozrywki o charakterze narracyjnym, narodziło się właśnie wraz z filmami Griffitha.

Nietolerancja, największe dzieło Griffitha, trafiło do Rosji w 1919 roku i nie tylko od razu zyskało uznanie, lecz także ujrzano w nim wzorzec dla kina przyszłości: kina radzieckiego, które stanowić miało środek emocjonalnej i intelektualnej perswazji. Zarówno teksty teoretyczne, jak i praktyka filmowa radzieckich twórców (m.in. Lwa Kuleszowa, Wsiewołoda Pudowkina czy Siergieja Eisensteina) podkreślały

znaczącą rolę montażu w kreowaniu fikcyjnych światów oraz nieograniczone wręcz możliwości w tym zakresie.

Już w 1918 roku, w eseju *Sztuka światła*, Kuleszow wskazywał różnice między kinem a literaturą i teatrem, podkreślając wyjątkowość ruchomych obrazów. Dziesięć lat później pojedyncze ujęcie filmowe nazwał znakiem, literą montażu, bo też w montażu upatrywał język filmowy, zdolny stworzyć filmowy obraz świata. Te koncepcje, u podstaw których stoi pragnienie poddania widza uczuciowemu i emocjonalnemu zaangażowaniu, znalazły rozwinięcie i uzupełnienie w twórczości Eisensteina: *Strajk* i *Pancernik Potiomkin* — prócz tego, że za bohatera obierają masę i stanowią wyraz idei marksistowskich — stanowią formy złożone z bardzo krótkich ujęć (zwłaszcza *Strajk*), połączonych wedle zasady kontrastu (bądź konfliktu, jak mawiał reżyser): estetycznego i znaczeniowego. Ów montaż atrakcji oraz rozbijanie sekwencji na poszczególne epizody o różnym zabarwieniu emocjonalnym, znaczeniowym i estetycznym, owocuje precyzyjną dramaturgią, czego dowodem właśnie *Pancernik Potiomkin*. W filmie tym widzieć należy nie tylko fabułę o rewolucyjnych wydarzeniach, ale i wizualne wcielenie rewolucyjnych idei. Materiał filmowy, utrwalający świat materialny, stawał się na stole montażowym radzieckiego twórcy tworzywem intelektualnego dyskursu, przekazu, opartego również na abstrakcyjnych pojęciach, których sfilmować czy zarejestrować na taśmie filmowej nie sposób. Kino, tym samym, nie opowiada już tylko o ludzkich losach, lecz także o ideach. Co jednak szczególnie interesujące, to że w jednym ze swych szkiców teoretycznych inspiracje dla teorii i praktyki montażu Eisenstein odnajduje w... literaturze, dokładnie — w powieściach Dickensa:

Pokrewieństwo twórczości Dickensa z cechami filmu, a więc pokrewieństwo metody, kompozycji, specyfiki widzenia i środków wyrazu, jest doprawdy zdumiewające. I być może, że właśnie we właściwości tych

cech wspólnych i Dickensowi, i filmowi kryje się część tajemnicy tego powszechnego powodzenia, które jest udziałem ich obydwu i które zależy od właściwej im specyfiki odtwarzania zjawisk za pomocą obrazów i słów. Czym były powieści Dickensa dla współczesnej mu epoki? Odpowiedź jest jedna: „Tym samym, czym dzisiaj dla tychże warstw stał się... film”¹.

Z tego faktu polscy pisarze oraz filmowcy zdadzą sobie sprawę w latach pięćdziesiątych. Ich współpraca nigdy później nie będzie tak ścisła i tak owocna. Pisarze chcą współpracować z reżyserami filmowymi, a ci odnajdują inspirację właśnie w literaturze. Tacy twórcy jak Jerzy Andrzejewski, Kazimierz Brandys, Bohdan Czeszko, Józef Hen, Marek Hłasko czy Tadeusz Konwicki bądź to piszą dla kina, bądź też poddają własne utwory literackie procesowi adaptacji. Niektórzy, jak Tadeusz Konwicki, sami stają za kamerą. Kilka-dziesiąt nakręconych wówczas filmów wejdzie do historii kina jako tzw. Polska Szkoła Filmowa.

W tym samym mniej więcej czasie redakcja paryskiego pisma filmowego, „Cahiers du Cinéma”, jednoczy się pod wspólnym hasłem polityki autorskiej. Na czym ona miała by polegać? Wszystko zaczyna się od tekstu Alexandre Astruca, zatytułowanego *Narodziny nowej awangardy: kamera – pióro*. Astruc zwiastuje w nim początek nowego wieku, wieku pióra-kamery. Kino ma być nową formą, dzięki której myśl autora mogłaby być zapisywana bezpośrednio na taśmie filmowej. „Autor pisze kamerą, jak pisarz piórem”² – notuje; odtąd kino nie ma być już związane ani z literaturą, ani z teatrem – ma się od tych zależności ostatecznie wyzwolić.

¹ S. EISENSTEIN: *Dickens, Griffith i my*. W: IDEM: *Wybór pism*. Tłum. M. KUMOREK. Warszawa 1959, s. 54–55.

² A. ASTRUC: *Narodziny nowej awangardy: kamera-pióro*. W: *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*. Red. A. Gwóźdź. Warszawa 2002, s. 63.

Dziś kino czerpie — inspiracje, bohaterów, fabuły, tematy — nie tylko z literatury i teatru, lecz także z komiksu, tańca, gier komputerowych (by przywołać choćby *Pinę* w reżyserii Wima Wendersa z 2011 roku oraz *Sin City* Roberta Rodriguza z 2005 roku). Odwołuje się do innych dziedzin sztuki czy też — szerzej — mediów komunikacji kulturowej, tworząc przekształcając nie tylko treści, ale i formy przekazu. O czym te fakty świadczą i czego mają dowodzić?

Przede wszystkim tego, że dzieło filmowe jest tekstem kultury, czyli — w sensie najogólniejszym — znaczącym wytworem kultury (tekst znaczy, ma pewne znaczenie), wewnętrznie zorganizowanym według danych reguł (np. reguły filmu dokumentalnego lub gatunkowego), który realizuje pewien społecznie utrwalony wzorzec, wzór kultury (sposób myślenia, wartościowania oraz zachowania znamienne dla danej zbiorowości w konkretnym czasie historycznym). Tekst zakłada lekturę: tekst jako taki istnieje w procesie lektury, ba! — zdaje się być współkonstituowany przez proces czytania, procedurę rozumienia, objaśniania i interpretacji. Pojęcie tekstu (także tekstu kultury) nieuchronnie zakłada praktykę filologiczną, jeśli filologię rozumieć — w najszerszym znaczeniu tego słowa — jako „dyscyplinę zasadzającą się na umiejętności opatrywania sensotwórczym komentarzem fikcji”³. Tak pojętą lekturę-praktykę czytania, jako podejmowanie wysiłku rozumienia tekstu oraz wpisywania go w pewien horyzont kulturowego doświadczenia w celu przyswojenia i nadania mu sensu, należy przeciwstawić konsumowaniu tekstu kultury jako praktyce biernego uczestniczenia, nieautentycznego bycia w uniwersum kultury. Bierna konsumpcja, wyzbyta dziś wysiłku sytuowania tekstu zarówno w horyzoncie indywidualnego doświadczenia kulturowego, jak i w uniwersum kultury, skutkuje kulturową bulimią. Mam tu na myśli potrójną nieumiejętność: po

³ A. ŻYCHLIŃSKI: *Laboratorium antropofikcji. Prolegomena*. „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 70.

pierwsze — wstępnego wartościowania i hierarchizowania tego, co ważne i znaczące w przestrzeni kulturowych tekstów, po drugie — aktywnego przyswajania tego, co konsumowane, po trzecie — brak intelektualnego zaangażowania w przetwarzanie znaczeń, co w efekcie prowadzi do nagminnej praktyki wydawania nie tylko niezobowiązujących, ale przede wszystkim bezwartościowych, miątkich i banalnych sądów na temat kultury.

Następną konstatacją, jaką przynoszą powyższe zjawiska z historii filmu, jest to, że kino sytuuje się pośród innych form przekazu jako równie istotny składnik kulturowej komunikacji. Innymi słowy: bez względu na to, czy twórcy filmowi odwołują się do innych sfer kultury, czy też wyraźnie od nich się odzegnują — ich dzieła są głosem i przekazują treści na tych samych prawach, co dzieła literatów, plastyków, twórców teatralnych *etc.*, mają więc niebagatelny wpływ na nasze rozumienie i postrzeganie świata. To prawo zasada się przede wszystkim na sztuce posługiwania się znakami. Rzecz jasna, przekazy audiowizualne powtarzają i uobecniają utrwaloną rzeczywistość, a kontakt z nimi ma odmienny charakter niż na przykład w przypadku tekstu pisanego. Ale przecież te informacje audialne (dźwiękowe) i wizualne (optyczne) układają się w ciągi znaków i znaczeń, których odczytanie możliwe jest dzięki znajomości kodu i kontekstu. W dodatku zarówno kod, sposoby jego aktualizacji czy użycia, jak i kontekst kultury audiowizualnej (filmowej) w wielu miejscach pokrywa się z praktykami użycia kodu i kontekstu (tradycji) w kulturze literackiej i malarskiej XX wieku. Można to wyrazić w inny sposób: zarówno w literaturze, jak i w kinie ujawniły się w dwudziestym wieku nurty dadaistyczne, surrealistyczne, ekspresjonistyczne, futurystyczne, a wreszcie realistyczne — obie dziedziny sztuki zabierają głos w tych samych kwestiach i podobnie ów głos modulują. Zahaczają o siebie, ścierają się oraz wzajemnie upodabniają — pomimo wszelkich różnic, dlatego też będzie nas interesować zjawisko intermedialności. Będziemy

przyglądać się temu, w jaki sposób, na jakiej zasadzie i w jakim celu dokonuje się transpozycji (przeniesienia) treści czy segmentu tekstowego z jednego medium do innego, nawiązań pomiędzy różnymi tekstami kultury (szczególna forma intertekstualności), a także realizacji w danym medium konwencji estetycznych bądź właściwości zmysłowych (wzrokowych lub słuchowych) innego medium.

A. Zalecana lektura:

1. A. GWÓŹDŹ: *Skąd się (nie) wzięło kino, czyli prahistorie obrazu w ruchu*. W: *Historia kina*. T. 1. *Kino nieme*. Red. T. LUBELSKI, I. SOWIŃSKA, R. SYSKA. Kraków 2010.
2. T. LUBELSKI: *Lumiére i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf*. W: *Historia kina*. T. 1. *Kino nieme*. Red. T. LUBELSKI, I. SOWIŃSKA, R. SYSKA. Kraków 2010.
3. A. WERNER: *To jest kino*. Warszawa 1999.

B. Propozycje pytań i zadań:

1. Jak rozumiesz pojęcia „tekst”, „lektura” oraz „kultura”? Proszę omówić konotacje, jakie one zawierają.
2. Proszę stworzyć listę tekstów kultury zapożyczających się w odmiennych mediach (np. filmy lub gry komputerowe inspirowane literaturą bądź komiksem).
3. Po obejrzeniu filmu *Podróż na księżyc* (1902) G. Mélièsa proszę omówić cechy gatunku filmowego.

Indeks osobowy

- Albinus Jens 161
Andrzejewski Jerzy 15, 103,
110–111, 117, 130
Apollinaire Guillaume 37
Arystofanes 75
Arystoteles 79, 122–123
Astruc Alexander 15, 151–152
- Babel Izaak 37
Bachtin Michaił 133
Bakuła Bogusław 129
Baluch Jacek 49
Baranowski Bohdan 67
Bareja Stanisław 98
Bassaj Maria 22
Batko Zbigniew 134, 148, 166
Batory Elżbieta 59–60
Batory Stefan 60
Baudelaire Charles 59, 87
Bazin André 152
Beckett Samuel 81, 82
Beksiński Tomasz 89, 96
Benedyktowicz Zbigniew 110
Bergman Ingmar 104, 148
Bergson Henri 99
Biliński Paweł 135
Blomkamp Neill 167
Bolecki Włodzimierz 21
Brâncuși Constantin 95
Brandys Kazimierz 15, 103, 130
- Braque George 94
Brecht Bertolt 61
Breton André 157, 158
Brodzka Alina 166
Browarny Wojciech 121, 132,
134
Browning Tod 65
Brückner Aleksander 55–56
Bruner Jerome 27, 28
Buffet Bernard 95
Bunyan John 126
Burzyńska Anna 21
Burzyńska Justyna 47, 49
Butor Michel 130
Byron George Gordon 57–58,
64
Bystroń Jan Stanisław 99
- Calmet Augustin 53
Camus Albert 81
Caouette Jonathan 154, 167
Cavalli Fabio 23, 24
Chaciński Michał 64–65
Chagall Marc 94
Chapman Graham 70–71, 93
Chmielowski Benedykt 55
Chojnowski Karol 47, 49
Chruszczow Nikita 102
Chwalewik Witold 122
Chytilová Věra 36, 44

- Ciszewska Ewa 47, 49
 Clair René 156
 Cleese John 70–71, 89, 93, 94,
 95, 96
 Congo Anwar 29–33
 Corine Harmony 154
 Cremene Adrien 61
 Cudak Romuald 74
 Culler Jonathan 22
 Cybulski Zbigniew 114, 143–
 147
 Czeszko Bohdan 15, 103
 Czyżewska Elżbieta 144

 d'Arc Joanna 90
 Dante 23
 Defoe Daniel 12
 Delaunay Robert 95
 Delumeau Jean 67
 Dickens Charles 14, 15
 Dreyer Carl Theodor 150
 Dufy Raou 194
 Dziemidok Bohdan 99
 Dźyngis Chan 89, 90

 Edison Thomas Alva 11
 Eisenstein Siergiej 13, 14, 15
 Ernst Max 94
 Esslin Martin 80, 81

 Felis Paweł T. 33
 Fellini Federico 130
 Fichte Johann Gottlieb 84
 Filipowicz Kornel 130
 Ford Aleksander 97
 Forman Miloš 36, 46–47
 Fowles John 148
 France Anatole 157
 Franczak Jerzy 80
 Fredericksen Don 104
 Fredro Aleksander 76
 Freud Zygmun 37

 Frye Northrop 85
 Fuksiewicz Jerzy 72

 Gautier Théophile 59
 Gazda Grzegorz 66
 Gengella Jerzy 55
 Géricault Théodore 95
 Gilliam Terry 70, 72, 88, 92, 96
 Głowiński Michał 77–78, 83,
 85, 133, 166
 Godard Jean-Luc 153
 Godlewski Piotr 38
 Goethe Johann Wolfgang 12,
 54
 Gogol Mikołaj 59
 Gombrowicz Witold 77, 98, 120
 Gomułka Władysław 102
 Górka Krystyna 85
 Griffith David Wark 13, 15
 Gwóźdź Andrzej 15, 18, 153,
 165

 Habsburg Maria Teresa 52
 Hames Peter 47, 49
 Haneke Michael 148
 Hansz Irena 47, 49
 Has Wojciech Jerzy 109
 Heartman Paweł 42
 Heidegger Martin 79, 81
 Helman Alicja 103, 141, 148,
 166
 Hen Józef 15, 103
 Hendrykowski Marek 101, 104,
 120, 165
 Hillis Miller Joseph 21
 Hłasko Marek 15, 103
 Hoffmann Ernst Theodor Ama-
 deus 59, 76
 Hollender Barbara 23, 26
 Homer 12
 Hopfinger Maryla 19, 119–120
 Hrabal Bohumil 35–49

- Hugo Wiktor 76
Hutcheon Linda 85, 86
- Idle Eric 70, 90
Ionesco Eugène 81, 82
Irzykowski Karol 77, 130
Iwaskiewicz Jarosław 130
Izdebska Agnieszka 66
- Jackiewicz Aleksander 19, 101,
102, 107, 108, 114–115, 118,
144–145, 147
Jagodziński Andrzej Sławomir
39
James Henry 33
Janion Maria 53, 62, 75–76,
112
Jaworski Roman 76–77
Jireš Jaromil 36, 44
Jones Terry 70, 91
Jopkiewicz Tomasz 71, 72
Jørgensen Bodil 160
Joyce James 37
- Kaczorowski Aleksander 41, 43
Kamiński Aleksander 115
Karpowski Tadeusz 137
Kaufman Michał 137
Kawalerowicz Jerzy 103, 109,
144
Kayser Wolfgang 78–79
Kędzierski Igor 48
Klee Paul 95
Klejsa Konrad 165
Klemensiewicz Zenon 56
Kluszczyński Ryszard W. 156,
165, 166
Kłys Tomasz 165
Kokoschka Oskar 95, 98
Kolasińska Iwona 66
Kolumb Krzysztof 166
Kołodzyński Andrzej 139
- Konecki Tomasz 148
Konwicky Tadeusz 15, 103, 109,
145
Kooning Willem de 95, 98
Kordys Jan 33
Kozanecka Anna 69, 72, 95
Kozłowski Jerzy 19
Kracauer Siegfried 136
Kuleszow Lew 13, 14
Kumorek Mieczysław 15
Kundera Milan 36
Kutz Kazimierz 118
Kwiatkowski Aleksander 160
- Laffay Albert 33
Lautréamont Comte de 59
Lee Christopher 65, 66
Léger Fernand 13, 95, 156
Lenartowicz Stanisław 109
Lenin Włodzimierz 136, 137
Lewandowska Magdalena 165
Lewicki Arkadiusz 147
Libera Antoni 82
Lincoln Abraham 90
Lubelski Tadeusz 18, 101, 106–
107, 108, 111, 116, 165
Lucas George 148
Lugosi Béla 65
Lumière August i Louis 11, 18
- Łagodzki Włodzimierz 79
Łapicki Andrzej 143
Łebkowska Anna 33
- Mach Wilhelm 130
Machulski Jan 109
Man Paul de 85, 87
Marat Jean-Paul 90
Markiewicz Henryk 166
Markowski Michał Paweł 33
Martuszevska Anna 166
Masters Anthony 62

- Matuszewski Bolesław 15, 153, 165
 Matyskiela Joanna 47, 49
 Mazierska Ewa 69, 72, 95
 Méliès George 11, 12, 18
 Menzel Jiří 36, 44, 47–48, 49
 Merhige Edmund Elias 61
 Mérimée Prosper 59
 Meyer Stephanie 66
 Michelet Jules 54
 Mickiewicz Adam 54–55, 56–58, 64, 122
 Miró Jean 94
 Mitosek Zofia 166
 Modrzejewska Ewa 69, 72, 95
 Mondrian Piet 94
 Montaigne Michel de 124, 126
 Moszyński Kazimierz 56
 Mozart Wolfgang Amadeusz 89, 90, 91
 Mrozek Sławomir 77, 98, 99
 Mruklik Barbara 144, 147
 Munk Andrzej 103–104, 106–107, 108, 109, 119
 Murnau Friedrich Wilhelm 60–61, 63, 67
 Myrick Daniel 167

 Namowicz Tadeusz 75
 Němec Jan 36, 44
 Nicholson Ben 94
 Nodier Charles 59
 Norwid Cyprian Kamil 84, 117
 Nurczyńska-Fidelska Ewelina 101, 120, 134, 148, 166
 Nycz Ryszard 21, 33

 Ochab Edward 102
 Ogiński Michał Kleofas 118
 Olbrychski Daniel 146
 Oppenheimer Joshua 29–33

 Orliński Wojciech 72
 Ossoliński Józef Maksymilian 54
 Ozimek Stanisław 105

 Palin Michael 69, 70, 72
 Papousek Jaroslav 47
 Parnicki Teodor 130
 Passer Ivan 46
 Pawlikowski Adam 116, 146
 Perek Marzena 67
 Petoia Erberto 52, 62
 Picasso Pablo 93–95
 Pinter Harold 81
 Piotrowska Anita 160
 Piwowski Marek 98
 Płoszewski Leon 54
 Płuciennik Jarosław 66
 Podbielski Henryk 123
 Poe Edgar Allan 59, 62, 76
 Polański Roman 67
 Polidori John 59
 Pollock Jackson 95
 Praz Mario 67
 Presley Elvis 30
 Propp Władimir 21
 Proust Marcel 37, 82
 Przyłipiak Mirosław 134, 166
 Pudowkin Wsiewołod 13, 136
 Puszczek Grzegorz 59
 Pyszczyk Grzegorz 79
 Pytasz Marek 74

 Rabelais François 74
 Ray Man 13
 Reisz Karel 148
 Richter Hans 13
 Ricoeur Paul 28
 Robbe-Grillet Alain 130
 Rodriguez Robert 16
 Rosner Katarzyna 33
 Roux Jean-Paul 67

- Różewicz Tadeusz 77
 Rushdie Salman 19
 Ruttmann Walter 13
 Ryszard III 90
 Rzewuski Jerzy 72
- Sánchez Eduardo 167
 Sandauer Artur 129, 130
 Saramonowicz Andrzej 98
 Sarautte Nathalie 130
 Sartre Jean-Paul 79–80
 Schepelern Peter 160
 Schlegel Friedrich 75, 76, 84
 Schopenhauer Artur 37
 Schorm Evald 36, 44
 Schreck Max 61
 Schulz Bruno 129
 Schwitters Kurt 95
 Scott Ridley 67
 Sheridan le Fanu Joseph 59
 Siciński Andrzej 110
 Skorupiński Adam 97
 Škvorecký Josef 36
 Słomczyński Maciej 25
 Słonimski Antoni 26
 Słowacki Juliusz 59, 75, 114,
 122, 145
 Smulski Jerzy 111
 Sobolewski Tadeusz 147, 164
 Sokrates 83
 Soliński Wojciech 49
 Sosnowski Andrzej 85
 Sowińska Iwona 18
 Stachówna Grażyna 148
 Stalin Józef 102, 109
 Stawiński Jerzy Stefan 103–
 105, 107
 Sterne Laurence 122–128
 Stoker Bram 59–60, 62, 64
 Stoker Florence 60–61
 Stolarska Bronisława 101
 Strzelczyk Jerzy 67
- Suharto 30
 Swift Jonathan 12
 Swiłowa Jelizawieta 137, 141,
 142
 Syska Rafał 18
 Szczepański Tadeusz 151, 153
 Szekspir William 12, 23–27,
 128
 Szurkowski Ryszard 94
 Szydłowska Waleria 81
 Szymanowski Adam 67
- Śmiałkowski Kamil M. 64
 Świętochowska Grażyna 47, 49
- Tarnowska Krystyna 122
 Taviani Paolo i Vittorio 23–27
 Toeplitz Jerzy 105
 Toeplitz Krzysztof Teodor 103
 Tomasz z Akwinu 157
 Trier Lars von 149–165, 167
 Truffaut François 151, 152
 Trzebiński Jerzy 33
 Trzynadłowski Jan 120
 Tyszkiewicz Beata 144, 145
- Ursel Marian 75
- Verne Juliusz 12
 Vinterberg Thomas 149, 153,
 155, 157
 Vlad Tepes IV 59–60
 Vrchlický Jaroslav 41
- Waczków Józef 38, 39
 Wajda Andrzej 103–105, 106,
 107, 109, 111–112, 114, 115,
 117, 118, 131, 136, 142–147,
 148
 Wałaszewski Zbigniew 67
 Ważyk Adam 130, 157
 Wenders Wim 16

Werner Andrzej	18, 49	Wolf Leonard	53
Werner Mateusz	162	Wolicka Elżbieta	28
Wertenstein Wanda	136	Wóźnicka Zofia	166
Wiertow Dżiga	136–142	Wyspiański Stanisław	118
Winnicka Lucyna	144		
Winterbottom Michael	127–	Żaboklicki Krzysztof	67
	128	Żeleński-Boy Tadeusz	74
Witkiewicz Stanisław Ignacy		Żychliński Arkadiusz	16, 23
	76, 98		

Tomasz Gruszczyk

Film Reading — Literature Watching. Suggestions on Interpretation to Educational Meetings

Summary

The book comprises various essays that deal with film (film work), or cinema (cultural phenomenon) read as a text. Taking the view that the very notion of the text assumes the reading process — a practice of reading seen as making an effort of comprehending and placing the text in a particular horizon of culture experience in order to familiarize the text and endow it with meaning — then the issue of film reading and providing meaningful commentaries, becomes as important as the text itself. Selected films (e.g. representative of particular trends, phenomena, as well as tendencies in the cinema of the twentieth- and twenty-first centuries) are here rendered as works of multimedia and inter-media art — that is, those combining the elements of literature, theatre, painting, photography on the level of content in as much as in the spheres of structure and aesthetics, and aside from these — integrating divergent art forms and characteristics of different transmitters. The book illustrates what way and purpose underlie the transpositions (transfers) of the content, or a segment of a text, from one medium to another, and the links between different texts of culture (unique form of intertextuality); the realization of aesthetic convention within one medium or sensual characteristics (sight or hearing) within another. The book aims at providing basic tools that are indispensable when it comes to a proper, mature, profound reception of the texts of audiovisual culture. These essays are presented and edited in such a way so that they can serve as didactic tools to teachers conducting lessons on the culture of the twentieth- and twenty-first centuries, or to educators who deal with the media culture. Each essay ends with a suggested further reading section that explains potential enquiries, as well as presents various questions and exercises. The latter ones

make reference to the main theme discussed, moreover, each list of questions goes beyond what the section deals with.

Those essays were purposefully thought of having a loose structure, thus they do not comprise one coherent image (either of the twentieth-century film culture, or the inter-media phenomenon). They serve as an introductory reconnaissance and set a certain (textual) horizon of culture, where film reading, its interpretation as well as its authentic reflection all become feasible.

Tomasz Gruszczyk

Lire le film — regarder la littérature. Propositions d'interprétations destinées à des rencontres éducatives

Résumé

L'ouvrage rassemble différents essais dont le thème dominant renvoie au film (œuvre cinématographique) ou le cinéma (phénomène culturel) considérés comme un texte. Tout texte implique sa lecture et la pratique de cette dernière consiste en un certain effort de compréhension et de référence à un horizon d'expérience culturelle, en vue d'appréhender le texte et de le marquer par un sens. Cependant le problème concernant la lecture du film et celui de la suggestion de son sens à travers un commentaire sont aussi importants. Les films choisis (représentatifs de certains courants, phénomènes et tendances cinématographiques du XX^e et XXI^e siècles) sont lus comme des chefs-d'œuvre d'art multimédia et intermédia ; ils relient des éléments issus de la littérature, du théâtre, de la peinture, de la photographie à la fois au niveau du contenu, de la structure et de l'esthétique, en intégrant des arts multiples et des caractéristiques de différents modes de transmission. On précise, entre autres, le moyen, le mode et le but des transpositions du contenu ou d'un segment de texte et ceci d'un médium à un autre ; les liens entre différents textes de la culture (une forme particulière d'intertextualité) ; les réalisations, dans un médium donné, des conventions esthétiques ou des propriétés sensorielles empruntées à un autre médium. Il s'agit donc de fournir des outils de base, indispensables à une réception correcte, lucide et approfondie de textes issus de la culture audiovisuelle.

Les essais en question ont été conçus et rédigés pour être un outil d'aide scientifique destiné aux enseignants de matières littéraires réalisant les programmes scolaires concernant la culture du XX^e et du XXI^e siècles, ou bien aux éducateurs spécialisés dans la culture des médias. Chaque essai est suivi des propositions de lecture complétant

le sujet analysé ainsi que des questions et exercices de nature diverse. Ces derniers ont été conçus, d'une part, de façon à répondre au thème dominant d'un essai donné et, d'autre part, pour le développer en y ajoutant d'autres pistes de lecture.

L'ouvrage rassemble des essais dont l'ensemble est loin de constituer un tableau complet et cohérent de la culture cinématographique du XX^e siècle ou bien celui du phénomène d'intermédialité. Ils s'agit, en principe, des observations liminaires constituant un horizon culturel (textuel) qui rend possibles la lecture du film, son interprétation ainsi qu'une authentique réflexion.

Więcej o książce



CENA 22 ZŁ
(+ VAT)

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-399-1

