

## *Analiza formalna filmu – analiza warsztatowa – analiza „partyturowa”... (?)*

Jak wskazuje obserwacja społecznego odbioru sztuki, trudniej wyrobić w sobie umiejętność uchwycenia walorów formalnych dzieła i przeżycia właściwej reakcji emocjonalnej na te walory niż umiejętności odczytania przekazywanego przez dzieło znaczeń. Dotyczy to nie tylko szerokiego ogółu odbiorców, ale także krytyków, którzy często w swych wystąpieniach omawiają jedynie treść dzieła, jego funkcję społeczną, moralną itp., pomijając aspekt formalny oraz tzw. warsztat[1].

Problem analizy formalnej w tekstach kultury jest – jak się wydaje – nierozwiązywalny. Wymaga bowiem znajomości – jak słusznie skonkludował Tadeusz Pawłowski – właśnie warsztatu. Przy czym podkreślić należy, że problematyka znajomości zasad tworzenia i konstrukcji tekstów kultury (jak rozumieć „warsztat” – nieco dalej w niniejszym tekście) nie jest ani wspólna, ani transformowalna pomiędzy poszczególnymi gatunkami sztuki, a czytelna często tylko dla – bardzo wąskiej grupy twórców – specjalistów w danej dyscyplinie. Pomimo najogólniejszego sądu, że sztuka jest jedna i „ambicją estetyki jest wszak stworzyć uniwersalną definicję, np. dzieła sztuki, na najwyższym poziomie abstrakcji i ogólności”[2], to równoległe od początku XX wieku pojawiają się kwestie istnienia tzw. estetyk szczegółowych[3], czyli odmiennych systemów dla odrębnych dyscyplin artystycznych. Jednakże obecnie w odniesieniu do tej problematyki panuje rodzaj impasu. Teoretycy pozostali w kręgu własnych dylematów i – nie rozwiązawszy ich do końca – nie pomogli w rozszerzeniu społecznego odbioru sztuki o umiejętność przeżycia reakcji emocjonalnej wywołanej walorami formalnymi. Artyści zaś przeszli do porządku dziennego nad tymi problemami, prawdopodobnie „zakładając”, że jest to niemożliwe. Przytoczyć wypada choćby wypowiedź Jamesa Whistlera, który konkludował: „Ogromna większość Anglików ani pragnie, ani potrafi pojmować obraz jako obraz, w oderwaniu od opowieści, którą ma on niby przekazywać”[4]. Czy też późniejszy słynny sąd Maurice’a Denisa: „Pamiętać, że obraz, zanim stanie się koniem bitewnym, nagą kobietą

[1] T. Pawłowski, *Interpretacja dzieła sztuki*, w: idem, *Pojęcia i metody współczesnej humanistyki*, Ossolineum, Wrocław 1977, s. 308.

[2] M. Gołaszewska, *Między filozofią sztuki a mikro-estetyką*, w: *Estetyka i sztuki*, red. eadem, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1983, s. 15.

[3] Problemy te wyczerpująco przedstawione są w po-

wyższym tomie – tam artykuły m.in.: S. Morawskiego, J. Ciszewskiej, J. Białostockiego, T. Bruniusa.

[4] Wypowiedź w „The World” z 22 maja 1878. Przekład w tomie: J. McNeill, *The Gentle Art of Making Enemies*, Yale University Press, New Haven–London 1980, s. 126. Cyt. za: *Moderniści o sztuce*, wybór, oprac. i wstęp E. Grabska, PWN, Warszawa 1971, s. 337–338.

lub jakąkolwiek inną anegdotą, jest przede wszystkim powierzchnią płaską pokrytą farbami w określonym porządku” [5].

Tradycyjne sztuki plastyczne na przełomie wieków XIX i XX utraciły możliwość wzbudzania przeżycia reakcji emocjonalnej wywołanej walorami formalnymi, gdyż poniekąd programowo zerwały z ikonicznym realizmem. Utraciły, ale posiadały je niejako w sposób ukryty, czy też innymi słowy – realizowały je jakby poza świadomymi aktami percepcyjnymi odbiorcy. Otóż przy powszechnie dostępnym i obowiązującym kryterium weryfikacji dzieła, jakim była zgodność z wizualnym doświadczeniem rzeczywistości, stopień owej zgodności wyznaczał poziom przeżycia estetycznego. Konstrukcja materialnej formy przekazu (tj. np. rozkład farb na płótnie w przypadku malarstwa), która symulując składniki postrzegania rzeczywistości, wywoływała rodzaj podziwu dla umiejętności twórcy.

Procesy te nie dotyczyły tylko malarstwa. Na przełomie wieków XIX i XX, a zwłaszcza na początku XX, możliwość wzbudzania przeżycia reakcji emocjonalnej wywołanej walorami formalnymi utraciła także literatura, przesuując obszar swoich zainteresowań w kierunku psychologizowania (Marcel Proust), rozwoju form eseistycznych (Robert Musil) czy pamiętnikarskich (Hermann Broch). Utraciła je także muzyka, wprowadzająca skomplikowane struktury rytmiczne (Igor Strawiński), polifoniczność (Gustaw Mahler) czy punktualizm (Anton Webern).

Konkluzja powyższych uwag może być tylko jedna – sztuka powiększyła dystans do ciągle traczonego obszaru społecznej akceptacji, stała się niezrozumiała... Ale przecież rozwój cywilizacji z jej rozkwitem nauk ścisłych, medycyny i biologii, itd. również osiągnął taki poziom komplikacji, że nawet wybitni specjaliści w danej dziedzinie nie są w stanie ogarnąć całości wiedzy z tej dziedziny! Jest to oczywista opinia, która stała się już dawno przedmiotem refleksji filozoficznej – blisko 50 lat temu zwracał na to uwagę Abraham Moles [6]. Cóż, w takim kontekście sztuka nie jest osamotniona. Łatwo jest odbierać obrazy referujące ikonicznie rzeczywistość i czytać prozę z jednowątkowo prowadzoną historią. Do tego typu uczestnictwa w kulturze nie są potrzebne skomplikowane kompetencje. Trudniej, a w wielu przypadkach jest to wręcz niemożliwe, wchodzić w percepcji dzieła na płaszczyznę kontaktu otwartego [7] z koniecznym intelektualnym zaangażowaniem. Na początku

[5] M. Denis, *Définition du néo-traditionnisme*, w: idem, *Théories, 1890–1910*, Bibliothèque de l'Occident, Paris 1912. Cyt. za: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska i H. Morawska, PWN, Warszawa 1969, s. 70.

[6] A. Moles, *L'esthétique expérimentale dans la nouvelle société de consommation*, „Sciences de l'art. Annales de l'Institut d'Esthétique et des l'art” 1966, t. 3, s. 28. „Pozycja sztuki w świecie współczesnym zbliża się więc do pozycji, jaką zajmuje w nim nauka; na naszych oczach rozpoczyna się kryzys w stosunkach między sztuką a publicznością, kryzys podobny

do tego, jaki pojawił się pod koniec XVIII wieku, kiedy to nauka wydzieliła się z całościowo pojmowanej kultury. Od tej pory artysta, tak jak i uczony, jeśli nie pracuje w dziedzinie nauki o sztuce, potrzebuje pośredników, którzy przybliżą i upowszechnią jego przekaz”. Cyt. za: A. Moles, *Estetyka eksperymentalna w nowym społeczeństwie konsumpcyjnym*, w: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, wybór i wstęp I. Wojnar, PWN, Warszawa 1980, s. 498.

[7] U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka et al., Czytelnik, Warszawa 1973, s. 38–57.

XX wieku rozpoczęły się procesy umasowienia kultury, co spowodowało zapotrzebowanie na teksty umożliwiające kontakt werystyczny, bez konieczności uaktywniania kontaktu typu otwartego. Zapotrzebowania na teksty umożliwiające percepcję bierną, zarówno w sensie fizycznym, jak i – co jest ważniejsze – w sensie intelektualnym. W kontekst ten świetnie wpisał się film jako jedno – w sensie szerokości społecznego oddziaływania – z dominujących mediów i zaanektował niemal całkowicie potrzebę fikcji i jej obrazu dla uczestniczących w kulturze w sposób powyżej scharakteryzowany. Na procesy świadomie prowadzonej homogenizacji tekstów kultury trzeba było poczekać prawie pół wieku[8].

Treść powyższych tez należy jednak postrzegać w kontekście opinii o dialektycznym charakterze rozwoju społecznej recepcji sztuki. Pozwala to odnotować, że nie zawsze jednakową wagę przywiązywano do oryginalności i inwencji, częściej liczone się z perfekcją w realizowaniu kanonów i naśladownictwie natury. Zakres aprobaty pozostawał – używając sformułowań Jana Mukałowskiego[9] – w prostym stosunku do „piramidy” – modelu hierarchii warstw społecznych, tzn. że awangardę formalną akceptuje tylko wierzchołek takiej piramidy społeczeństwa (nieliczne grono specjalistów), a najliczniejsze rzesze (podstawa tej piramidy) zawsze akceptują konwencjonalność formalno-treściową, uwarunkowaną „przezroczystością formy”, rodzajem „stylu zerowego”, preferując przy tym często bezrefleksyjną prostotę odbioru. Należy mieć to na uwadze, traktując film jako element mass mediów, jako sztukę masową. Konwencjonalna, a więc powszechnie akceptowana, koncepcja sztuki zawsze zawierała dwie idee: biegłości warsztatowej i naśladownictwa, połączone – zdaniem Mieczysława Porębskiego[10] – przez kryterium wierności wobec pierwowzoru, jakiego dostarczało tzw. powszechnie weryfikowalne doświadczenie, którym była tradycja kulturowa (np. w architekturze) bądź sama natura (np. w malarstwie), bądź też zestereotypizowane nawyki postrzeżeniowe wobec otaczającego nas świata, doraźnie i osobniczo wykształcone. Właśnie w taką potrzebę wiernego i wszechstronnego opisanie świata przez sztukę, wtenczas o tendencjach mimetycznych, wpisał się na progu XX wieku film, uwalniając – jak to zauważył Porębski[11] – malarstwo od pewnych serwitutów wobec dążeń sztuki. Nie można tu pominąć roli fotografii, która dokonała przełomu w malarstwie i – odbierając mu monopol na ikoniczność[12] – otworzyła drogę do tego uwolnienia, jakie ostatecznie dokonało się za sprawą filmu już w XX wieku. Film

[8] Faktycznie przesłanki procesów homogenizacji kultury dostrzec można w drugiej połowie XIX wieku, dopiero jednak w latach 20. XX wieku procesy te stały się przedmiotem refleksji badawczej, m.in. w pracy R.H. Townera *The Philosophy of Civilization* (1923); szerzej na ten temat: A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, PWN, Warszawa 1980, tam zwłaszcza rozdz. 3: *Obraz kultury masowej*.

[9] J. Mukałowsky, *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne*, w: idem, *Wśród znaków*

*i struktur. Wybór szkiców*, wybór i red. J. Sławiński, PIW, Warszawa 1970, s. 87.

[10] M. Porębski, *Ikonosfera*, PIW, Warszawa 1972, s. 277 i n.

[11] M. Porębski, *Szacowna metryka kina*, w: idem, *Pożegnanie z krytyką*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s. 194.

[12] O roli fotografii w malarstwie XIX wieku wg L. Nochlin, *Realizm*, PWN, Warszawa 1974, np. s. 31 i n.

przejął wiele funkcji społecznych pełnionych podówczas przez malarstwo: historyczne, anegdotyczno-narracyjne w różnych odmianach gatunkowych, ilustracyjno-dydaktyczne itp. Film jednak, tak jak i inne dyscypliny sztuki, zarówno na początku XX wieku, jak i obecnie, będąc już na poziomie dojrzałego rozwoju formalnego, nie wykształcił modeli komunikacji poprzez swoją formę.

Pytanie: „czy odczuwamy brak tego typu komunikacji?” – pozostawmy retorycznym.

O ile w odniesieniu do sztuki współczesnej – jak słusznie zauważa Stefan Morawski<sup>[13]</sup> – empiryczna sprawdzalność umiejętności z zakresu twórczego rzemiosła (warsztatu – jak to określił Pawłowski<sup>[14]</sup>) nie dałaby się obronić jako wartość fundamentalna. W odniesieniu do filmu jednak wydaje się możliwa do zastosowania – „mierzona” stopniem skuteczności komunikacyjnej przekazu, ułatwiając zarazem wyjaśnienie fenomenu społecznej aprobaty filmów powszechnie przez krytykę potępianych. Argumentami tego wyjaśniania są m.in. względy percepcyjne o charakterze wręcz atawistycznym wobec treści filmu, które całkowicie wypełniają horyzont odbioru – stąd także możliwy w praktyce brak świadomej reakcji emocjonalnej na walory formalne filmu, więcej – brak poczucia takiej potrzeby. To jest częściowa odpowiedź na postawione powyżej pytanie.

W sytuacji komunikacyjnej, jaka ma miejsce w czasie projekcji, wykorzystywana jest cała szerokość kanału informacyjnego – używając terminologii Moles<sup>[15]</sup> – od „przyjemności semantycznej” po „przyjemność estetyczną”. Maksimum jednego z tych składników możliwe jest przy zerowym (nawet) poziomie drugiego, co dostatecznie wyjaśnia fenomen recepcyjny „filmów bez tzw. głębokich treści” i „filmów bez masowej publiczności”, ponadto oba typy – z punktu widzenia historii kultury – są, co stanowi rodzaj paradoksu, tekstami takiego samego typu.

Powyżej scharakteryzowana sytuacja, w jakiej się znalazła kultura i sztuka pierwszej połowy XX wieku, była przedmiotem analiz i polem dociekań krytyków i teoretyków, którzy – co należy podkreślić – *ex post* względem tworzonych dzieł i publikowanych manifestów usiłowali steoretyzować oraz sproblematyzować wiele zagadnień i kwestii z tego obszaru. Wielokrotnie rezultaty tych działań – wobec dynamicznie rozwijającej się sytuacji – okazywały się krótkotrwałe, o charakterze sądów doraźnych, o niejako „próbnej” zawartości, często chybione. Nie dziwi więc fakt, że analogiczny los spotkał nieomal całą refleksję teoretyczną nad dopiero co umiejscowionym w kulturze filmem, na którego temat wypowiedali się nieomal wszyscy<sup>[16]</sup>. Sytu-

[13] S. Morawski, *O kryteriach aksjologicznych w odniesieniu do dzieł sztuki*, w: idem, *Na zakręcie – od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 36.

[14] T. Pawłowski, op. cit., s. 308.

[15] A. Moles, op. cit., s. 393.

[16] Skrótowy, ale wyczerpujący, przegląd stanowisk w: A. Helman, *Co to jest kino. Panorama myśli filmowej*, WAI F, Warszawa 1978. Por. Z. Czeczot-Gawrak, *Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895–1945*, Ossolineum, Wrocław 1977; oraz: J. Dudley Andrew, *The Major Film Theories. An Introduction*, Oxford University Press, 1976.

acja nie uległa radykalnej zmianie w drugiej połowie XX wieku, jeśli zaś tak – to na gorszą. Szybko ewoluująca refleksja nad współczesną kulturą aplikuje – często „mechanicznie” – każdą nową perspektywę metodologiczną, jaka się pojawia w danym momencie. Jednak żadna z tych perspektyw nie rozbudowała aspektu analizy formalnej, żadna nawet w często meandrycznych szczegółach nie uwzględniała zagadnień formy filmu, formy pojmowanej jako efekt świadomych i skończonych działań warsztatowych<sup>[17]</sup>.

Naszczicowana dotychczas sytuacja, w jakiej od początku swych dziejów funkcjonował film, stanowi także tło refleksji nad fenomenem społecznego odbioru filmu w drugiej połowie XX wieku. Ma to na celu przypomnienie i uwypuklenie pewnego impasu metodologicznego, w jakim znalazła się ówczesna „filmologia”. Powyższy materiał potwierdza także na poziomie ogólnym trafność poglądu, zacytowanego na początku tekstu Pawłowskiego, o konieczności zwrócenia uwagi na nikłe znaczenie aspektu formalnego oraz brak uwzględnienia problematyki tzw. warsztatu w społecznym odbiorze sztuki.

Przytoczenie *in extenso* poglądu Pawłowskiego ma na celu również pewien powód szczególny – powrót do historii. Powrót do kontekstu umacniającej się w latach 60. i 70. filmologii i zobaczenia w nim koncepcji „partyturowych” analiz<sup>[18]</sup>, wprowadzanych przez jednego z głównych twórców nauki o filmie w Polsce – Bolesława W. Lewickiego. Typ tego rodzaju analiz dotyczył właśnie aspektu formalnego filmu. Partyturowe analizy nie były czymś nowym (patrz przypis 18) także dla Lewickiego. Miał on już za sobą kilka publikacji na ten temat<sup>[19]</sup>, które za punkt wyjścia miały szczegółowy (w formie tabeli z kolumnami) opis fragmentu filmu, zawierający dokładny spis treści poszczególnych ujęć oraz towarzyszącą im treść dialogu i muzykę<sup>[20]</sup>. W odrębnych rozdziałach eseistycznej publikacji dotyczącej scenariusza<sup>[21]</sup> umieszcza Lewicki analogiczne analizy fragmentów kilku filmów: *Ostatni dzień lata*<sup>[22]</sup> Tadeusza Konwickiego, *Persona*<sup>[23]</sup> Ingmara Bergmana i *Słodkie życie*<sup>[24]</sup> Federica Felliniego, analizy oparte na – używając współ-

[17] Do wyjątków zaliczyć można np. publikację: B. Salt, *Film Style & Technology. History & Analysis*, Starword, London 1983. Nie jest to jednak efekt zastosowania określonego systemu teoretycznego czy przyjętej „zewewnętrznej” metodologii. Książka stanowi opis historycznie zmieniającej się (głównie) warstwy wizualnej filmu jako następstwa aplikacji rozwijającej się technologii.

[18] Nie można przypisać autorstwa tej koncepcji Lewickiemu. Niewątpliwie Profesor znał metodę analizy filmu praktykowaną przez Siergieja Eisensteina, opublikowaną (w roku 1941) w formie „partytury” fragmentów *Aleksandra Newskiego*. Polskie wydanie: S. Eisenstein, *Wybór pism*, wybór i red. R. Dreyer, przeł. L. Hochberg et al., WAI F, Warszawa 1959, wklejka rozkładowa po s. 400.

[19] M.in. B.W. Lewicki, *Podstawowe zagadnienia budowy dzieła filmowego*, w: *Zagadnienia estetyki filmowej*, red. R. Dreyer, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1955. Ważniejsza jest z pewnością późniejsza publikacja Lewickiego: *Scenariusz. Literacki program struktury filmowej*, Ossolineum, Łódź–Wrocław 1970.

[20] B.W. Lewicki, *Podstawowe zagadnienia budowy...*, op. cit., s. 46, 47 i 48, 49.

[21] B.W. Lewicki, *Scenariusz. Literacki program...*, op. cit.

[22] Ibidem, s. 14–37.

[23] Ibidem, nlb. wklejka pomiędzy s. 85–86.

[24] Ibidem, nlb. kontynuacja wklejki pomiędzy s. 85–86.

czesnej terminologii – zrzutach ekranowych. Najbardziej interesujący i najobszerniejszy jest fragment dotyczący filmu Konwickiego. Dla metody analizy partyturowej był to film wręcz idealny. Jego scenariusz napisał Konwicki właściwie w formie scenopisu – opisując poszczególne ujęcia, ich zawartość inscenizacyjną, ruchy kamery i wielkości planów<sup>[25]</sup> – niezwykle to rzadki fakt w historii kina! To tak, jakby to była „autoautorska” analiza partyturowa scenarzysty-reżysera dokonana *ex ante*. O filmie tym jako przykładzie kina autorskiego pisano zarówno wówczas, jak i obecnie<sup>[26]</sup>. Konwicki miał pełną świadomość „niezwykłości formy literackiej” własnego scenariusza<sup>[27]</sup>. Z punktu widzenia Lewickiego, który w pracy tej szeroko zajmował się scenariuszem, film ten miał niejako podwójną wartość.

Scenariusz, jako etap poprzedzający gotowe dzieło filmowe, jako dzieła tego plan literacki, posiada swoje prawa obiektywne. Tkwią one nie w scenariuszu obrazowej gadatliwości, ale w jego ograniczeniach. Praw tych – tych ograniczeń nie może, nie powinien przekraczać nawet sam autor ostatecznego, ekranowego dzieła filmowego.

Aby to rozszyfrować, wystarczy przyrzeć się pewnemu pouczającemu w tej materii zestawieniu. Zestawiamy partyturowy wyciąg pierwszej sekwencji filmu Tadeusza Konwickiego *Ostatni dzień lata* z odpowiednim ustępem scenariusza tego filmu, napisanym, jak wiadomo, przez samego autora [...]<sup>[28]</sup>.

Te analizy-opisy przypominają (nie są tożsame) znane w profesjonalnej produkcji filmowej dokumenty konieczne do dystrybucji filmu, zwane „listami montażowymi”<sup>[29]</sup>. Ważność tej zbieżności polega na przyjęciu metody analizy polegającej na szczegółowym przyjrzeniu się konkretnemu filmowi, jego jednostkowo występującym rozwiązaniom realizacyjnym – rezultatom działań warsztatowych. Ranga tej metody polegała na znaczeniu badań źródłowych, na analizie filmu w jego materialnej (naturalnej?) formie istnienia – kopii!

To wszystko zaczęło się w szkole filmowej na Targowej, gdy z Marią Kornatowską i Ewą Nagurską, i ochoczymi zespołami studentów (a byli wśród nich i Krzysztof Zanussi, i Grzegorz Królikiewicz) męczyliśmy się nad pomysłami partytur, godzinami ślęcząc przy stole montażowym

[25] T. Konwicki, *Ostatni dzień lata. Scenariusze filmowe*, Iskry, Warszawa 1966.

[26] Por. m.in.: J. Fuksiewicz, *Tadeusz Konwicki*, WAiF, Warszawa 1967 oraz A. Bukowiecki, *Ostatni dzień lata* [online], <<http://www.akademiapolskiego-filmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/ostatni-dzien-lata/42>> [dostęp: 10 kwietnia 2014].

[27] W wywiadzie dla telewizji belgijskiej, przeprowadzonym przez Bolesława Michałka, powiedział: „*Ostatni dzień lata* był nie do napisania. Tak prostą, ubogą treść musiałbym ogromnie rozgadywać, musiałbym docierać do widza ogromną ilością słów, sposobów literackich. Podczas gdy w filmie można to

było zrobić bardzo lapidarnie, samym nastrojem pejzaży, klimatu, zderzenia dwojga ludzi... Film wydał mi się bardziej giętki, bardziej precyzyjny – a poza tym wydawało mi się, że jego rezonans u widzów będzie mocniejszy, bardziej przejmujący”. Cyt. za: J. Fuksiewicz, op. cit., s. 11.

[28] B.W. Lewicki, *Scenariusz. Literacki program...*, op. cit., s. 12, 13.

[29] Lista montażowa jest właściwie scenopisem *ex post* – wykonanym po zakończeniu prac realizacyjnych, dokładnym opisem filmu, długości i zawartości ujęć wraz ze ścieżką dźwiękową. Stanowi ona ważny dokument w dystrybucji międzynarodowej filmów.

– wspominał Lewicki w swym autożyciorysie<sup>[30]</sup>. Stół montażowy – trudno przecenić rolę tego narzędzia, którego wykorzystanie dawało szansę na precyzyjne „rozłożenie” filmu na podstawowe elementy w obu jego warstwach – dźwiękowej i obrazowej. Warto zauważyć, że stół montażowy do swych analiz wykorzystywał wspomniany wyżej Eisenstein, a nie dysponowali nim ani wcześniejsi, ani ówcześni teoretycy. A współcześni? Mimo iż od przełomu lat 70./80. ubiegłego stulecia można mówić o dostępności magnetowidów, a po następnych dwudziestu latach płyt DVD, czyli technologii umożliwiających w „warunkach domowych” analizę budowy filmu, jaką wcześniej zapewniał tylko stół montażowy, to możliwości te nie zostały wykorzystane. Szeroko pojęta nauka o filmie i krytyka filmowa ulokowała się poza obszarami analiz formy filmu.

W swej koncepcji analizy warstwowości filmu Lewicki nie działał w całkowitym odosobnieniu. Zarówno problem warstwowej analizy filmu, jak i swego rodzaju „polifoniczność” – rozumiana jako analogia budowy filmu i utworu muzycznego – były obecne w polskiej refleksji nad filmem w latach 60./70.<sup>[31]</sup>

Partyturowe analizy w wersji lansowanej przez Lewickiego jednak nie przyjęły się, mimo że Profesor zadawał je studentom szkoły filmowej! Fakt, że nie przyjęły się ani na Uniwersytecie Łódzkim, ani nie zwrócili nań uwagi krytycy i teoretycy, można próbować zrozumieć – nikt spośród nich nie znał filmowego warsztatu, nie mieli też dostępu do stołu montażowego. Nie przyjęły się jednak również wśród studentów szkoły, którzy przecież znali warsztat, a kontakt ze stołem montażowym był dla nich codziennością. Odrabiali ćwiczenia dla Profesora i na tym się kończyło.

Partyturowe analizy Lewicki usiłował stosować jako sposób na zobaczenie całokształtu dzieła filmowego, równoczesnego śledzenia wszystkich warstw jego budowy, wszystkich sposobów zastosowania i funkcjonowania filmowych środków wyrazowych wraz z ukształtowaniem relacji między nimi. Tu warto nadmienić, że katalog tych środków nie był często odwiedzanym obszarem zainteresowania teoretyków<sup>[32]</sup>. Próbując zdefiniować filmowe środki wyrazu, można to określenie stosować zarówno do każdego przedmiotu użytego w procesie realizacji, jak też zorganizowanego przez realizatorów wydarzenia lub jego materialnego efektu, które to w trakcie procesu twórczego, wywierając wpływ

[30] B.W. Lewicki, *Moje 35-lecie*, „Odgłosy” 1981, R. 24, nr 1. Cyt. za: idem, *O filmie. Wybór pism*, wybór i red. E. Nurczyńska-Fidelska i B. Stolarska, Wydawnictwo UŁ, Łódź 1995, s. 301.

[31] Zaobserwować można ich obecność z różnym natężeniem w różnym czasie, np. postulat analizy warstwowej formułował Aleksander Jackiewicz, patrz idem, *Uwagi o metodologii badania dzieła filmowego*, w: *Wstęp do badania dzieła filmowego*, red. idem, WAIiF, Warszawa 1966. Interesujące studium formy w filmie napisane przez Alicję Helman zawiera

nieprzypadkowo obszerne fragmenty prezentujące problematykę tej kategorii w muzyce. Patrz A. Helman, *Problem formy i gatunku w filmie*, w: eadem, *O dziele filmowym. Materiał – technika – budowa*, wyd. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.

[32] Problem środków wyrazu specyficznych dla filmu już w latach 50. opisywał także B.W. Lewicki, nie dając jednak ich definicji ani ich nie wyliczając. B.W. Lewicki, *Gramatyka języka filmowego*, „Kwartalnik Filmowy” 1959, rozdz. 9, nr 1 (33).

na kształtowanie tworzywa, umożliwiają zwiększenie stopnia semioty-  
zacji dzieła na dowolnie wybranym jego poziomie bądź też zwiększenie  
stopnia komplikacji wartości artystycznych. Innymi słowy – w filmie  
środku wyrazowe to wszystko to, co zmienia warstwy wizualną i audial-  
ną, a jednocześnie jest rezultatem stosowania w trakcie realizacji działań  
na poziomie warsztatowym. W analizach partyturowych uwzględniano:  
długość ujęcia, wielkość planu, ruch aktorów i ruchy kamery (insceni-  
zację), muzykę, „szmery”<sup>[33]</sup> (efekty dźwiękowe), dialogi i treść ujęcia  
(opis jego przebiegu). Nie uwzględniano jednak: ustawień kamery  
(perspektyw), kątów widzenia obiektywów, zagadnień głębi ostrości,  
oświetlenia (bardzo mało) oraz problemów kompozycji kadru także  
w aspekcie relacji przestrzeni wewnątrz kadrowa a pozakadrowa. Analizy  
te nieznacznie różniły się od siebie, przy czym różnice te wynikały nie  
tylko z faktu wybrania przez danego studenta innych filmów, lecz były  
także efektem każdorazowo indywidualnego podejścia ich autorów.  
Zachowało się kilka oryginałów tych analiz sprzed pięćdziesięciu lat  
(sic!) – wykonanych na początku lat 60., między innymi przez: Jacka  
Butrymowicza, Krzysztofa Gierałtowskiego, Grzegorza Nowińskiego.

Jako prezentacja metody partyturowej przedstawiona zostanie  
analiza fragmentu filmu *Ostatni dzień lata*, wykonana w roku 1962  
przez Feriduna Erola. Powodem wyboru właśnie tej analizy jest po-  
wyżej przedstawione szczególne potraktowanie filmu Konwickiego  
przez autora książki *Scenariusz. Literacki program struktury filmowej*.  
Można przypuszczać, że fakt ten uwzględnił także Erol, wszak Lewicki  
dla studentów był wówczas mistrzem.

Sekwencja składająca się z 16 ujęć od 00.21.00 do 00.26.00 po-  
chodzi ze środkowej części filmu i została wybrana przez autora dość  
arbitralnie. Domniemywać można, iż powodem wyboru była jej budo-  
wa formalna i znaczenie dramaturgiczne. Wizualnie obramowana jest  
ujęciami dynamicznymi z wewnątrz kadrową inscenizacją w planach  
totalnych, z wykorzystaniem wewnątrz niej zrytmizowanego montažo-  
wo ciągu ujęć w zmiennych wielkościach planów, sfunkcjonalizowanych  
dramaturgicznie i adekwatnych do przesłania treściowego.

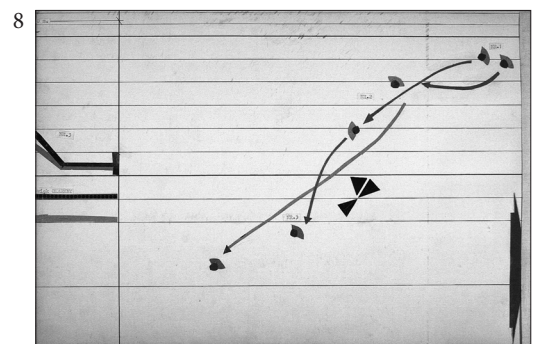
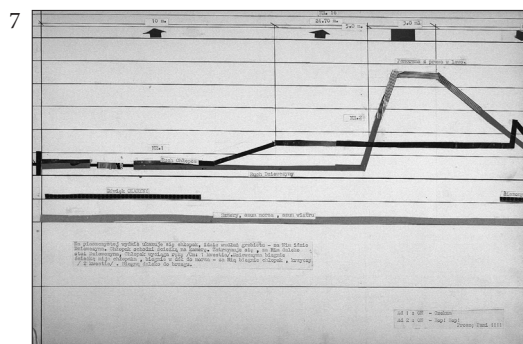
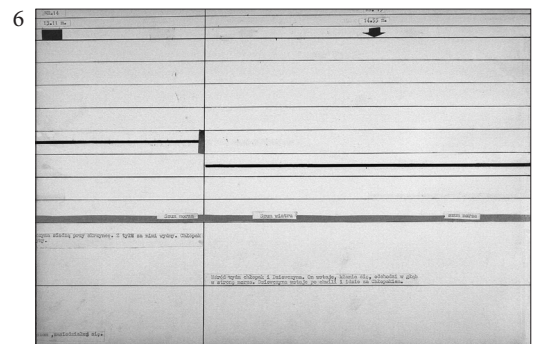
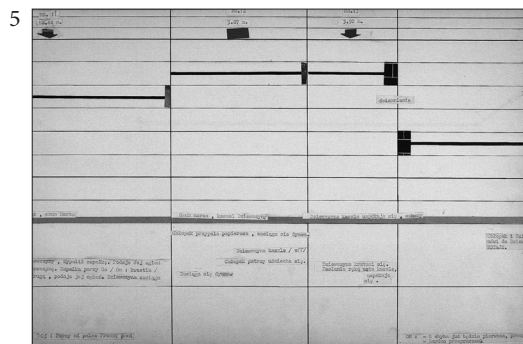
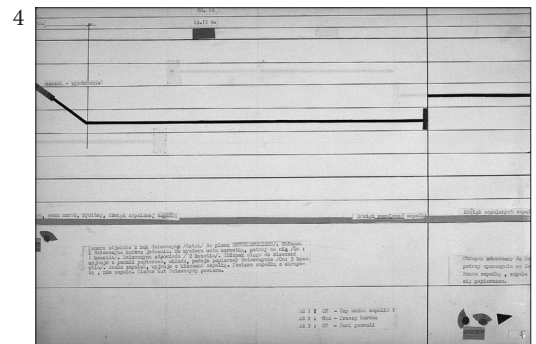
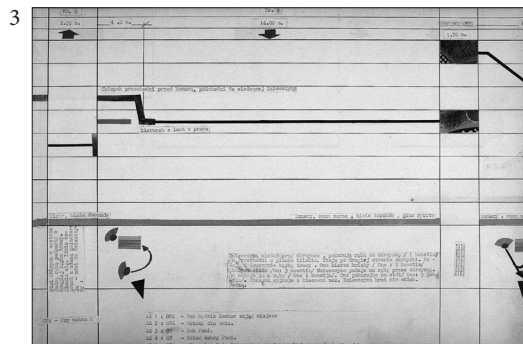
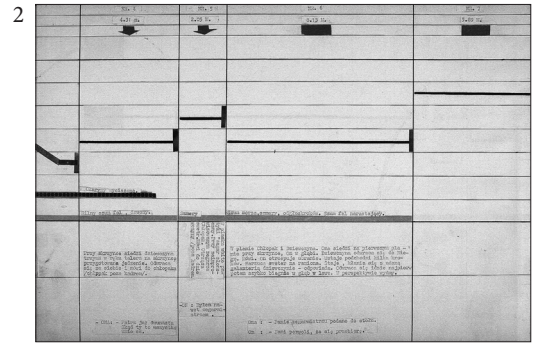
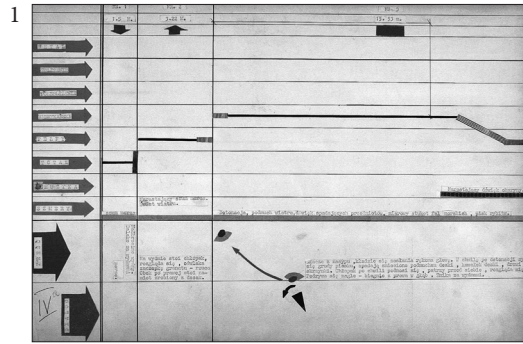
Zasadniczą częścią formy podawczej jest osiem jednostronico-  
wych plansz o wymiarach 30 × 43 cm, połączonych kolejno krótszy-  
mi krawędziami (po rozwinięciu ponad trzy metry długości). Całość  
w okładce, której druga strona zawiera informacje o zastosowanych  
znakach graficznych. Dodatkowo – jako wkładka – umieszczona jest  
dwustronna plansza zawierająca 30 kadrów reprezentatywnych dla  
poszczególnych szesnastu ujęć, będących zdjęciami stop-klatek wyko-  
nanych z ekranu stołu montażowego.

[33] Określenie „szmery” stosował B.W. Lewicki i za nim wielu innych autorów piszących w tam-  
tych czasach. Należy nadmienić, że nie jest ono  
w pełni funkcjonalne i nie było i nie jest stosowane  
w praktyce realizacji filmów. Powszechnie stosuje się  
określenie „efekty dźwiękowe” z podziałem na „syn-

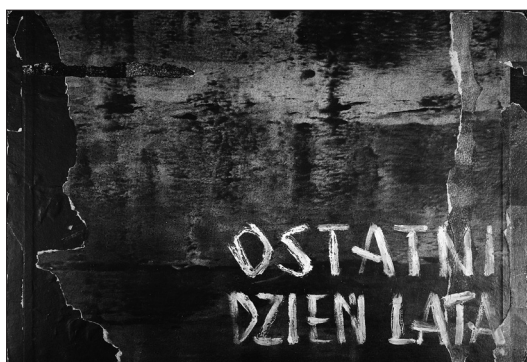
chroniczne” (źródło dźwięku widoczne na ekranie)  
i „asynchroniczne” (źródło dźwięku poza kadrem).  
Dodatkowo wyróżnia się tzw. tło dźwiękowe – ogólne,  
niezwiązane bezpośrednio z akcją, dźwięki diegetycz-  
ne naturalne dla danej przestrzeni, w której rozgrywa  
się scena.



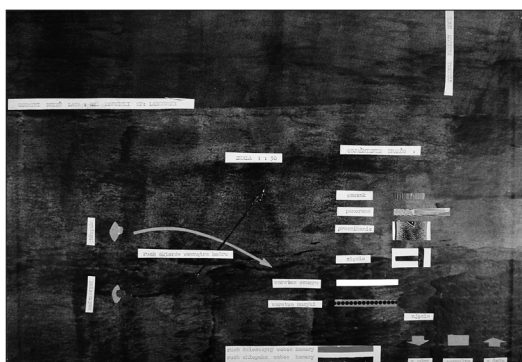
Plansze:



Każda z plansz zawiera 13 „wierszy” i różną liczbę kolumn, zależną od komplikacji inscenizacyjnej ujęcia i długości dialogów, gdyż całkowita liczba kolumn we wszystkich ośmiu planszach odpowiada liczbie ujęć w analizowanej sekwencji – tj. 16. W kolejnych wierszach umieszczono następujące informacje: (1) numer ujęcia, (2) długość ujęcia w metrach (czas trwania), (3) ustawienie kamery (z dołu – strzałka w górę, z góry – strzałka w dół, normalne – prostokąt); kolejne 6 wierszy to oddzielnie wielkości planów: (4) detal, (5) zbliżenie, (6) półzbliżenie, (7) amerykański, (8) pełny, (9) total; następnie: (10) muzyka, (11) szmery (efekty dźwiękowe), (12) treść (opis, co dzieje się w ujęciu), (13) dialog.



Okładka – s. 1



Okładka – s. 2



Wkładka – kadry, s. 1



Wkładka – kadry, s. 2

Taki szczegółowy opis fragmentu, czy też całego filmu, nie rozwiązuje dylematu sformułowanego przez Pawłowskiego, nie staje się podstawą przeżycia estetycznego generowanego przez aspekty formy. Jest zaewidencjonowaniem użytych środków wyrazowych. Jeżeli jednak dysponujemy wiedzą warsztatową, to docenić możemy indywidualność struktury tych środków, rozpoznajemy system konstruowania przemian dominanty narracyjnej (dialogowa, muzyczna, akcyjna, informacyjna), możemy wnioskować o sposobie oddziaływania na przebieg percepcji widza. Nie możemy jednak generować znaczeń interpretowanych na podstawie opisu elementów formalnych, nie jest

to możliwe. Wspomniana powyżej praca Barry'ego Salta<sup>[34]</sup>, głównie w rozdziałach prezentujących statystycznie opracowane dane (m.in. o długości i liczbie ujęć oraz o wielkości planu) wydaje się potwierdzać tę tezę<sup>[35]</sup>. Wszelkie zestawienia informacji stanowią ewidencyjne opisy i na tym wyczerpuje się ich znaczenie, jeśli nie są analizowane w aspekcie warsztatowym. Salt jednak nie próbuje definiować pojęcia warsztatu.

Wykonana przez Erola analiza fragmentu filmu zrealizowanego przez Konwickiego i Jana Laskowskiego – autora zdjęć<sup>[36]</sup>, również obciążona jest analogicznymi właściwościami. Próbując wyciągnąć wnioski z tego typu analizy, można zauważyć w niej pewien obszar, na którym daje się dostrzec indywidualność rozwiązań warsztatowych poprzez możliwość porównania ich z rozwiązaniami zastosowanymi w innych filmach. Partyturowa analiza pozwala wnioskować o tempie narracji, o dominancie kompozycyjnej i narracyjnej, o „gęstości”<sup>[37]</sup> informacji wizualnej i audialnej, o pauzach narracyjnych itp. Wnioski te osiągają szerszy wymiar znaczeniowy w metodzie komparatystycznej, czyli tak jak styl filmu analizował Barry Salt.

Jak należałoby rozumieć pojęcie warsztatu? Wielokrotnie używane, nie jest właściwie jednoznacznie rozumiane. Stosowali je między innymi Jerzy Płazewski<sup>[38]</sup>, Konrad Eberhardt<sup>[39]</sup>, Maciej Zalewski<sup>[40]</sup> i wielu innych autorów, jednak w tych tekstach nie było podejścia formalnego. Brak choćby wzmianki o kątach widzenia obiektywów, kontrastach oświetlenia, kolorze osadzonym w scenografii i ujawnianym poprzez kolor światła, o wielkości planów, rytmie montażu, mostkach dźwiękowych na sklejkach itd., itp.

Czym jest w takim razie warsztat? Oto próba definicji:

Przez pojęcie warsztatu rozumiane jest operowanie środkami wyrazowymi, jakie możliwe jest na bazie tworzywa danej dyscypliny sztuki, gdzie zakres tego operowania rozciąga się od technicznych umiejętności pokonywania barier, jakie owo tworzywo stawia twórca w trakcie procesu twórczego, po

[34] B. Salt, *Film Style & Technology*, op. cit.

[35] Ibidem, *Statistical Style Analysis of Motion Picture* – part 1, s. 145; part 2, s. 219.

[36] Jest to rzadki przypadek w filmie fabularnym, że w napisach końcowych widnieje plansza „zrealizowali” z nazwiskami reżysera i operatora. Sytuacja jest na tyle niecodzienna, że w metryczce filmu w czwartym tomie *Historii filmu polskiego* (red. J. Toeplitz, WAiF, Warszawa 1980, s. 429) autorzy tomu, redagując rutynowo, rozdzielili te funkcje odpowiednio: reżyseria i zdjęcia. Por. tekst Bukowieckiego: „Czyim dziełem jest *Ostatni dzień lata* (1958), jeden z najo oryginalniejszych filmów polskich, w swoim czasie również jeden z najbardziej nowatorskich i odkrywczych w skali światowej? W świadomości widzów i krytyków utrwaliła się jednoznaczna odpowiedź na to pytanie: Tadeusza Konwickiego, ze zdjęciami Jana

Laskowskiego. Tymczasem w napisach końcowych filmu czytamy, że zrealizowali go Tadeusz Konwicki i Jan Laskowski”. A. Bukowiecki, *Ostatni dzień lata* [online], <<http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/ostatni-dzien-lata/42>> [dostęp: 26 kwietnia 2014].

[37] Przez gęstość informacji należy rozumieć aspekt czasowy narracji i rozkład wydarzeń na jednostkę czasu ekranowej projekcji.

[38] J. Płazewski: *Okruchy życia – analiza warsztatowa*, „Kino” 1971, nr 9, s. 46–53.

[39] K. Eberhardt, *Taśmy nieprawdy – analiza warsztatowa. Rozmowy F.F. Coppoli*, „Kino” 1975, nr 9, s. 50–55.

[40] M. Zalewski, *Zwierciadło – analiza warsztatowa*, „Kino” 1980, nr 11, s. 40–44.

mentalnie i sensualnie uzyskane jakości dla odbiorcy jako efekt finalny tego procesu<sup>[41]</sup>.

Analiza warsztatowa wymaga znajomości i konsekwentnego stosowania konkretnych pojęć z dziedzin nie filmoznawczych, lecz technicznych (obraz i dźwięk – rejestracja/projekcja) i przede wszystkim, często wręcz żargonowych – z obszaru reżyserii (inscenizacja, praca z aktorem, wewnętrzna dramaturgia sceny, kwestie timingu itp.); operatora obrazu (perspektywa optyczna a walorowa i barwna, kontrast oświetlenia – walorowy i temperaturowy, itp.); operatora dźwięku (dynamika, szerokość pasma, przestrzenność itp.); montażysty (cięcia na ruchu, zakładki obrazowo-dźwiękowe, rytm wewnątrzscenowy a wewnątrz sceny i sekwencji, następstwo planów, itp.); jeszcze trzeba by dodać scenografa, kostiumografa, charakteryzatora... – film przecież jest efektem działań przedstawicieli wielu zawodów.

Powyższy tekst świadomie został ulokowany na obszarze lekturowego wsparcia prac publikowanych w czasach działalności Lewickiego, gdyż założeniem była prezentacja koncepcji analizy partyturowej w kontekście towarzyszącej jej ówczesnej refleksji naukowej.

Całość powyższych uwag ma znaczenie li tylko historyczne – dystans „dwu pokoleń” (50 lat) jest wystarczającym uzasadnieniem podjęcia danej problematyki właśnie w perspektywie historycznej – stąd też tak szeroka panorama ich prezentacji.

Obecnie mamy już pełną świadomość zdezaktualizowania się dość popularnego sądu Erwina Panofskiego, który formułował swoje uwagi o filmie<sup>[42]</sup> w sytuacji komfortowej dla humanisty i naukowca. Pisał:

Sztuka filmowa jest jedyną sztuką, która rozwijała się od samego początku na oczach żyjącego współcześnie człowieka; a proces ów jest tym bardziej interesujący, że przebiegał w warunkach odwrotnych niż te, które towarzyszyły sztukom wcześniejszym. Żadna artystyczna konieczność nie była podniętą do odkrycia i stopniowego udoskonalania nowej techniki; wynalazek techniczny stał się podniętą do odkrycia i stopniowego udoskonalania nowej sztuki<sup>[43]</sup>.

Perspektywa takiego postrzegania filmu tłumaczy brak możliwości wypracowania jednolitej i trwałej metodologii jego badania z powodu niezwykle krótkiego czasu istnienia „przedmiotu badanego”. Trudno rozstrzygnąć, jak długi czas musi upłynąć, aby dana dyscyplina sztuki ustabilizowała swój poziom rozwoju w aspektach technologicznych i formalnych czy wręcz warsztatowych? W przypadku tzw. sztuk

[41] S. Czyżewski, *Perfekcja warsztatowa w filmie jako wartość estetyczna. Postulat filmologiczny*, Acta Universitatis Lodziensis, Folia scientiae artium et litterarum 4, 1993.

[42] E. Panofsky, *On Movies*, „Princeton University, Department of Art and Archeology Bulletin” 1936, s. 5–15, oraz idem, *Style and Medium in the Motion*

*Picture*, pierwodruk w „Transitions” 1937, vol. 26, s. 121–133; później tekst wielokrotnie publikowany, m.in.: „Critique” (N.Y.) 1947, 1, 3, s. 5–28. Polskie wydanie: E. Panofsky, *Styl i tworzywo w filmie*, w: *Studia z historii sztuki*, wybrał i oprac. J. Białostocki, PIW, Warszawa 1971, s. 362–378.

[43] Ibidem, s. 362.

technicznych, a film jest ich czołowym reprezentantem, sytuacja jest jeszcze trudniejsza. Uzależnienie od techniki procesów realizacji filmu wzrasta proporcjonalnie do rozwoju technologicznego w znaczeniu cywilizacyjnym. Blisko czterdzieści lat po tekście Panofskiego wciąż traktowano film jako sztukę w ewolucji<sup>[44]</sup>.

Ta ciągła niedojrzałość filmu podnoszona jest w różnych kontekstach i ciągle wraca. W siedemdziesiąt sześć lat po tekście Panofskiego, w rozmowie-wywiadzie dla kwartalnika „Kamera. Film & Tv”, jeden z najwybitniejszych polskich autorów zdjęć filmowych konkludował:

S.C.: Czy istnieją zatem jakieś uniwersalne wartości sztuki filmowej?

Jerzy Wójcik: Myślę, że tak. Tą wartością jest integralne myślenie o świecie i zdolność do wyrażenia tej integralności, jej dramatu. Potrafiła tego dokonać literatura, malarstwo, architektura. Film, no cóż, nie wiem, czy naprawdę jest o czym mówić – film ma zaledwie sto lat...<sup>[45]</sup>.

No cóż, w połowie tych stu lat zdarzył się filmowi epizod analizy partyturowej.

[44] B. Michałek, *Film – sztuka w ewolucji*, WAIiF, Warszawa 1975.

[45] *Poza czasem*. Z profesorem sztuki filmowej Jerzym Wójcikiem rozmawiają Stefan Czyżewski i Irena Rozbicka, „Kamera. Film & Tv” 2004, nr 4 (13), s. 6.