

Kto mówi – miejsce autora w filmie

Chodzi o znalezienie człowieka, który ukrywa się za stylem¹.

Autor jako zasadnicza kategoria interpretacyjna pojawił się w krytycznej refleksji nad filmem we Francji przełomu lat 50. i 60. XX wieku. Specyficzna koncepcja *auteur* i związana z nią „polityka autorów” wyrosła z ducha czasu i miejsca: charakterystycznej dla Francji kultury klubów filmowych – pierwsze powstawały już w latach 20., od 1946 roku działały w ramach Francuskiej Federacji Klubów Filmowych. Drugim czynni-



kiem, równie ważnym dla skryształowania koncepcji filmowego autorstwa było utworzenie Paryskiej FilMOTEKI – jej powstanie było efektem pasji i tytanicznej pracy Henri Langloisa, który od czasu wojny gromadził swoje zbiory. Szczególną wartość projekcji filmowych, zasadniczej części działalności tych instytucji, stanowił dobór repertuaru: różnorodny, niszowy, dyktowany gustem prowadzącego. Zwłaszcza seanse FilMOTEKI, na których Langlois zestawiał trzy, odległe od siebie propozycje, często z preferowanego przez siebie kina niemego, świadomie ograniczone do prezentacji obrazu (bez tłumaczeń czy wsparcia tapera), co zmuszało widza do porzucenia perspektywy literackiego rozumienia historii i skupienia się na środkach czysto filmowej formy². Sprofilowany repertuar, zróżnicowane formy dopełniania seansów, towarzyszące im prelekcje i gwałtowne

polemiki sprzyjały krytycznemu fermentowi, rewindykacji utartych schematów wartościowania i hierarchizowania produkcji filmowej.

Trzecim elementem ważnym dla powstania „polityki autorów” był, utworzony wiosną 1951 roku, obecny na rynku do dzisiaj periodyk filmowy „Cahiers du Cinéma”. Ton pismu nadawał André Bazin, guru ówczesnej krytyki filmowej: nieformalna atmosfera redakcyjnych spotkań, ucieranie wspólnych ocen i interpretacji, nieustające debaty nad tym, co już obejrzano i kończenie dnia w kinie na kolejnych, nocnych seansach – tak w praktyce funkcjonowano³. Rytm projekcji wyznaczał rytm życia tego, wedle określenia Tadeusza Lubelskiego, *najbardziej zażartego kinofilskiego pokolenia*⁴.

Wypracowanie koncepcji *auteur* jako zasady krytycznej było dziełem młodych „janczarów” – członków redakcji, którzy przypuścili frontalny atak na rodzimą produkcję określaną jako „tradycja jakości”. Dobra orientacja w dorobku światowej kinematografii i duża dezynwoltura pozwalały na dowartościowanie jednych i degradację innych, częstokroć uznanych, twórców. Doceniono popularne kino amerykańskie, także klasy „B” i dorobek reżyserów „osobnych”, takich jak Robert Bresson. Subiektywizm ocen, wpisany w strategię pisma, przekładał się na praktykę – obowiązywała zdrowa zasada, zgodnie z którą recenzję pisał ten, któremu film najbardziej się podobał⁵. Osobisty stosunek do twórców – reżyserów, którym kolektywnie przyznano miano autorów, i strategia krytyczna polegająca na całościowym ujmowaniu ich dorobku stanowiły podstawę „polityki autorów”⁶. Pole aksjologiczne dla tak rozumianego kina wyznaczyły dwa manifesty: Narodziny nowej awangardy: kamera-pióro Alexandre’a Astruca z 1948 roku i opublikowany w 1954 roku tekst François Truffauta *O pewnej tendencji kina francuskiego*. Teza Astruca, wedle której kino ma formalne zdolności wyrażania wszystkiego, zachowania *realizmu bez gubienia tajemnicy*⁷ okazała się szczególnie inspirująca.

Ostatecznie bowiem autora od „dostarczyciela obrazów” różni forma, wykorzystanie formalnego potencjału tkwiącego w kinie. Zasadnicza linia demarkacyjna przebiega więc nie między *auteur* a reżyserem-rzemieślnikiem, lecz między tymi, którzy pracują w języku kina, a tymi, którzy wykorzystują

1 A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, przeł. i red. B. Michalek, Warszawa 1963, przytaczam za T. Lubelski, *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Kraków 2000, s. 53.

2 Tamże, s. 32–33.

3 Tamże, s. 38.

4 Tamże, s. 28–29.

5 Tamże, s. 16.

6 Tamże, s. 41.

7 Tamże, s. 42–47.

środki kinu obce, takie jak adaptacja, ilustracja, teatr czy psychologia⁸. Autorem filmu jest reżyser (*metteur en scène*), określa go więc wyłącznie reżyseria, akt twórczy będący istotą autorstwa⁹. W dziele jest reprezentowany poprzez rozproszone „ślady obecności”, odsłaniający go indywidualny charakter pisma¹⁰. „Sposób widzenia” utrwalony w filmie ujawnia reżyserską osobowość i w znaczeniu, jakie nadała mu polityka autorów, spotykamy go wyłącznie na ekranie, w tekście filmu¹¹. Nie implikuje to twórczości autotematycznej; kryterium „czynnika osobistego” stosuje się nie do treści, a do formy, autorskiej strategii wykorzystania filmowych środków wyrazu.

„Polityka autorów” w znaczeniu węższym, ograniczonym do kontekstu kulturowo-historycznego była zjawiskiem krótkotrwałym, charakterystycznym dla późnych lat 50. XX wieku i środowiska „Cahiers du Cinéma”. Rygorystyczne założenia: reżyser raz uznany za autora winien być wspierany *sui generis*, okazały się niemożliwe do utrzymania, choć i tutaj zdarzały się fascynacje, które przetrwały próbę czasu. „Odkrycie” Alfreda Hitchcocka jako *auteur* zacierało granicę między kinem popularnym a artystycznym; powstała z tej fascynacji książka *Hitchcock/Truffaut* jest wspaniałą lekcją sztuki filmowej i zapisem przyjaźni zrodzonej z pasji. W trakcie spotkań wywiad przeraża się w partnerską rozmowę, z której wyłania się dwóch reżyserów – autor *Psychozy* i autor *Ostatniego metra*. Precyzyjna analiza konstrukcji, użytych środków odsłania (mimo istotnych różnic poetyk, w jakich się poruszają) rys wspólny – podobne rozumienie istoty kina, myślenie o filmie jako specyficznym języku rządzącym się swoimi prawami. „Polityka autorów” tu chyba odniosła największy sukces: pieczołowitość i czułość, dociekliwość i znajomość rzeczy, z jaką Truffaut pochyla się nad twórczością Hitchcocka, jest najpiękniejszym hołdem, jaki artysta może złożyć innemu twórcy, rozpoznając w jego dokonaniach „sztukę kompletną” – rozpoznawalny styl. Dostrzega go w podstawowym prawie kina, zgodnie z którym wszystko powinno zostać pokazane, nie – powiedziane, bo wówczas jest *stracone dla publiczności*; sztuce suspensu i MacGuffina; sugestyjności niediegetycznego dialogu, która ujawnia podskórne, nieoczywiste motywacje i uczucia bohaterów; w umiejętności wciągnięcia widza w grę, w spektakl, nad którym w pełni panuje¹². To uznanie nie tylko dla twórcy własnej, rozpoznawalnej poetyki filmowej, ale także osobistego tonu („własnych obsesji”) w niej wyrażonego; dla człowieka ukrywającego się za filmami i ponoszącego za nie moralną odpowiedzialność¹³.

W szerszym znaczeniu „polityka autorów”, jako strategia krytyczna odbioru i analizowania filmów w perspektywie ich reżysera, okazała się konceptem trwałym, wyznaczającym sposób interpretacji przynajmniej części produkcji filmowej. Wypada dodać, że obecnym w refleksji nad kinem także przed jej proklamowaniem, choć dopiero dzięki niej rozpoznawalnym w szerokim, społecznym odbiorze. Nowofalowy paradygmat niebywale wzmocnił rangę reżysera, który w dominującym w kinematografii systemie produkcyjnym był człowiekiem do wynajęcia, w razie problemów łatwym do wymienienia realizatorem cudzej koncepcji¹⁴. Podmiotowość aktu twórczego i pełna kontrola wszystkich etapów powstawania filmu – począwszy od scenariusza na postprodukcji kończąc – stały się zasadą filmu *arthouse’owego*.

Utrwalony w filmie ślad – trop łączy to, co tekstowe, z tym, co pozatekstowe¹⁵. Ślad może mieć formę powracającego z filmu na film motywu, swoistego stylu czy sposobu narracji, jednak odszyfrowanie ich autorskiego charakteru odsyła do interpretacji wykraczającej poza diegezę – poza przestrzeń konkretnego obrazu. Dla takiego odbioru konieczne jest rozpoznanie autora jako takiego przez publiczność. Świadomość obecności w tkance dzieła osobowości twórcy staje się zasadą porządkującą i scalającą percepcję, a figura autora gwarantem zasady tekstualnej przyczynowości – postrzegania dzieła jako całości, jako tworu kompletnego¹⁶. Według Davida Bordwella w ten sposób *autor staje się realnym odpowiednikiem narracyjnej obecności tego, kto komunikuje (co mówi twórca filmowy?) i tym, kto się wypowiada (jaka jest osobista wizja autora?)*. Spełnia funkcję objaśniania formy (artystycznej ekspresji), kategorii interpretacyjnej treści i – ostatecznie – kategorii rynkowej¹⁷. Zasadnicze założenie, że *auteur* odpowiada za organizację filmu: styl, logikę i wariacje narracji Timothy Corrigan łączy z implementacją na teren filmu literackiego wyobrażenia autora jako autonomicznego twórcy połączonego z wymogiem autentyczności wypowiedzi, inspirowanej koncepcją autora Sartre’a¹⁸. Dla Sartre’a, jako człowieka pióra, literatura była naturalnym polem analiz; natomiast związki z filmem sporadyczne i nie zawsze satysfakcjonujące: dość przypomnieć burzliwą, zakończoną wycofaniem nazwiska współpracę (w charakterze autora scenariusza) z Johnem Hustonem przy filmie *Doktor Freud* (1962) czy nieudaną ekranizację sztuki jego autorstwa *Przy drzwiach zamkniętych* (1954). Autentyczność (w literaturze i sztuce, ale też w świadomym byciu w świecie) łączył Sartre z wewnętrznym zaangażowaniem artysty i jego mocą angażowania odbiorcy. Warunkiem (ale i stałym zagrożeniem) autentyczności jest

8 Tamże, s. 55.

9 Tamże, s. 54.

10 M. Podsiadło, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Kraków 2013, s. 13–15.

11 T. Lubelski, dz. cyt., s. 55.

12 *Hitchcock/Truffaut*, we współpracy z Helen Scott, przekład, opracowanie, posłowie T. Lubelski, Izabelin 2005, s. 16–21.

13 T. Lubelski, dz. cyt., s. 53.

14 J. Płażewski, *Historia filmu francuskiego, 1895–1989*, s. 322.

15 M. Podsiadło, dz. cyt., s. 21–22.

16 T. Corrigan, *Auteurs i Nowe Hollywood*, przeł. M. Olszowska, przejrzeni K. Kosińska, G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik filmowy” Nr 60/ zima 2007, s. 27.

17 D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985, s. 211, przytaczam za T. Corrigan, dz. cyt., s. 27.

18 T. Corrigan, dz. cyt., s. 26.

wolność skorelowana z odpowiedzialnością – w przypadku twórcy z pełną odpowiedzialnością za odsłonięty fragment rzeczywistości. Wsparcie koncepcji *auteur* choćby powierzchownymi odwołaniami do dość hermetycznej teorii odbijało szerszą tendencję: odkrywanie indywidualnego stylu, odsłanianie tego, „kto mówi” wiązało się z krytycznym fermentem, analizami i sporami ogniskującymi uwagę wokół poszczególnych tytułów. Naturalna przestrzeń filmu – ciemna sala kina i prywatny, bezpośredni odbiór – przesuwiała się w centrum kulturowej debaty, która często miała życie dłuższe niż obecność filmu na ekranach. Dla teoretycznej refleksji ważne było także wprowadzenie do kanonu uniwersyteckiego *nietradycyjnych dyscyplin naukowych, takich jak filmoznawstwo*, autorytet krytyki i festiwalu filmowych, promujących *formalną funkcję autora*¹⁹. Nierzadką gwałtowność ówczesnych polemik dobrze ilustruje recepcja *Popiołów* (1966) wyreżyserowanych przez Andrzeja Wajdę według powieści Stefana Żeromskiego: Melchior Wańkowicz grzmiał, że *zawajdził pisarza nieświadomie* (zapewne) potwierdzając jego status *auteur*.

Swoista fantomowa obecność transcendentnego wobec tekstu autora staje się zasadą spajającą odbiór poszczególnych filmów jako części większej całości²⁰. Stąd też łączenie kolejnych obrazów według klucza formalnego czy tematycznego. Ikonicznym przykładem takiej interpretacji jest segmentacja twórczości Ingmara Bergmana w „trylogię pionową” (*Jak w zwierciadle*, *Goście Wieczery Pańskiej*, *Milczenie*) i „trylogię poziomą” (*Persona*, *Szepty i krzyki*, *Twarzą w twarz*) czy Michelangelo Antonioniego (*Przygoda*, *Noc*, *Zaćmienie*). Rozszyfrowywanie owych całości wspierała kulturowa rozpoznawalność twórców, a także obecność stałej ekipy współpracowników: aktorów, scenografów czy operatorów. Marek Hendrykowski, analizując taką strategię reżyserską, używa określenia „ansambl aktorski”, rozumianego jako grupa wybitnych artystów przechodzących z filmu na film wedle reguł *dynamiki, mobilności, płynności, przemienności, wielogłosowości, polifoniczności*, rezultatem czego jest efekt „aktorskiej synergii”²¹. Taką współpracę zapewniają sobie tylko najlepsi – Bergman, Wajda, Kurosawa, Fellini, Allen czy Smarzowski, a podstawą jest porozumienie pozwalające na autorskie scalenie zespołowego działania. Wybory te można także potraktować jako *sygnały postawy autobiograficznej*²² rozumianej zarówno literalnie, jak i mniej dosłownie, jako pewien etap rozstrzygnięć artystycznych (biografii twórczej). Nie wdając się w rozważania prywatnych zawirowań, łatwo jednak zauważyć szczególny charakter, jaki nadała filmom Johna Cassavetes’a współpraca z Geną Rowlands, Michelangelo Antonioniego z Monicą Vitti, Jerzego Kawalerowicza z Lucyną Winnicką,

Federico Felliniego z Giuliettą Masiną, Jean-Luc Godarda z Anną Kariną czy Ingmara Bergmana z Liv Ullmann. Zakończenie współpracy najczęściej wiązało się z zamknięciem pewnego etapu twórczości.

Współcześnie wartościowanie filmu poprzez kategorię *auteur* Corrigan uznaje za anachroniczne, zmieniła się bowiem i sama koncepcja autora i *pole produkcji kulturowej*²³, w jakim film funkcjonuje. Stwierdzenie to dotyczy przede wszystkim kina amerykańskiego, rozpatrywanego w perspektywie dominującej roli producenta. W związku z tym ostateczna wersja filmu jest zazwyczaj producencka; tylko reżyser o silnej pozycji jest w stanie przeforsować swoją wizję. Ingerencje w autorską wizję bywają mało szczęśliwe ekonomicznie i rujnujące artystycznie. W ten sposób zdewastowano *opus magnum* Sergia Leone *Dawno temu w Ameryce* (1984): nielinearna, precyzyjna konstrukcja oparta na trzech planach czasowych obejmujących retrospekcje i futuropspekcje została radykalnie skrócona i zmontowana w porządku chronologicznym. Zburzyło to nostalgiczną atmosferę filmu i logikę narracji, z której miały się wyłaniać charaktery i relacje między bohaterami. Przywrócenie oryginalnej wersji było możliwe dzięki protestom twórców, którzy na festiwalu w Cannes mieli szansę zobaczenia filmu w wersji autorskiej; drugim powodem była klęska finansowa i artystyczna wersji producenckiej.

Koncepcja reżysera jako autora obrazu filmowego ukształtowała się w Europie w latach 60. XX wieku, owej „dekadzie filmu” (używając określenia Andrzeja Wernera), w której kino aspirowało, często skutecznie, do miana sztuki wysokiej (to pojęcie miało jeszcze czytelny sens). Przeniesienie pojęcia autora na grunt Hollywood wiązało się z wyraźnym przesunięciem semantycznym: stał się „marką”, co Corrigan wiąże z dyskursem „rynkowości” i jego międzynarodową dominantą. Poręczność kategorii wykorzystał zmieniający się w latach 60. i 70. przemysł filmowy, promując *przemysłowy model polityki autorskiej* jako efektywnej strategii marketingowej²⁴. Amerykańskiego *auteur* określa status komercyjny, często – paradoksalnie – abstrahujący od wartości dzieła przez przypisanie osobie twórcy (*celebrity*), *dlatego to bardziej o tekscie, a nie o jego autorze możemy dzisiaj mówić, że jest martwy*²⁵.

Konkluzje Corrigan’a, odsłaniające mechanizm „produkowania” autora w przemyśle filmowym, są niewątpliwie trafnym opisem pewnego zjawiska. Dość trzeba, że w świecie kina jest to strategia stara; zmiana polega tylko na tym, że niegdyś (jeszcze w latach 50. XX wieku) był to sposób kreowania gwiazd ekranu, dzisiaj zaś reżyserów. Trudno jednak się zgodzić z tezą, że takie praktyki przekreślają czy unieważniają rzeczywistą obecność autora. Zapewne

19 Tamże, s. 26–27.

20 Tamże, s. 27–28.

21 M. Hendrykowski, *Aktor i aktorstwo filmowe*, Poznań 2017.

22 M. Podsiadło, dz. cyt., s. 80.

23 P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001.

24 T. Corrigan, dz. cyt., s. 26.

25 Tamże, s. 29.

purystycznie rozumiany *auteur*, w znaczeniu, jakie nadała mu nowa fala, jest figurą niszową. Można powiedzieć: jak zawsze – ostatecznie nawet w latach, gdy kino było „najważniejszą ze sztuk”, także ilościowo dominowała produkcja określana jako „filmowa konfekcja”.

Warto jednak zatrzymać się nad milczącymi założeniami tkwiącymi u podstaw wartościowania przeprowadzonego przez Corrigana, odzwierciedlają one bowiem pewien ogólny schemat opisany przez Pierre’a Bourdieu. Analizy dotyczą literatury, ale da się je zastosować do innych, autonomicznych pól produkcji kulturowej. Pole, poprzez wewnętrzną „logikę funkcjonowania”, prowadzi do coraz mocniejszego różnicowania gatunków wedle „symbolicznego autorytetu” im przypisanego: autorytet związany z pewną praktyką kulturową podlega zmianom; degradacja nie wynika z samej praktyki, a z jej popularności wśród szerokiego kręgu odbiorców. Mówiąc inaczej: ekonomiczna sprawność pewnych praktyk jest źródłem prestiżu tylko do pewnego stopnia; spada (aż do zmiany znaku) po przekroczeniu progu krytycznego liczby i zróżnicowania społecznego odbiorców. Ostatecznie więc o pozycji kulturowej danej formy sztuki decyduje nie ona sama, a „specyficzna kompetencja” jej konsumentów²⁶. Zastosowanie powyższego schematu do filmu odzwierciedla dominujący sposób wartościowania: film *arthouse’owy* (autorski, trudny, głęboki, nowatorski, elitarny) *versus* *blockbustery* (sporządzone wedle oddziaływań presumptywnych, łatwe, schematyczne, egalitarne); w konkluzji – to, co popularne, musi być jakościowo gorsze, a skoro trafia w szerokie gusta artystycznie nieautonomiczne.

Wydaje się jednak, że rzeczywistość jest bardziej skomplikowana. Przede wszystkim film jest formą sztuki bardzo silnie zależną od technicznego zaplecza; tradycyjnie uznawana za *profanum* technika wyznacza w znacznym stopniu kinowe *sacrum* – autonomię i swobodę twórcy. Nowość w sferze techniki modyfikuje, nieraz bardzo radykalnie, poetykę i estetykę filmową. Klasycznym przykładem jest wprowadzenie dźwięku, ekscytujące samą możliwością słyszenia codziennych odgłosów: początkowo dźwięk, poprzez synchronizację z obrazem, miał być w pełni referencyjny; paradoks takiego budowania diegezy polegał na tym, że w rzeczywistości większości dźwięków nie słyszymy, zwłaszcza wtedy, gdy pokrywają się z obrazem. Film, z właściwymi mu środkami wyrazu schodził na dalszy plan; techniczna – zdawałoby się zmiana – prowadziła do regresu w już wypracowanym języku: obecność mikrofonów unieruchomiła kamerę, uniemożliwiając jazdy, zbliżenia czy panoramy. Fascynacja widzów nowością dla samego efektu mijała; z czasem wypracowano filmowe środki wykorzystania dźwięku (diegetycznego i pozadiegetycznego) dla budowania napięcia czy emocjonalnej niejednoznaczności sytuacji, rozszerzenia

możliwości narracyjnych filmu o komentarz z offu (synchroniczny i asynchroniczny). Dźwięk dał też szansę, kinu niememu niedostępną, wykorzystania cichszy, pauzy, waloru milczenia²⁷.

Podobnie przebiegało (i przebiega) wprowadzenie koloru, ekranu panoramicznego, technologii cyfrowych i efektów komputerowych, techniki 3D czy



IMAX-u. Budzi też podobne problemy i emocje. Maksymalne nasycenie spektaklem, często przywoływane jako dominanta współczesnego kina jest – być może – kolejną falą entuzjazmu dla widowiska, ekscytacją nowością i biegłością w nowych sposobach obrazowania. Kolejną falą, ponieważ takie w kinie i przez kino już się przetaczały – zwykle wtedy, gdy walczyło o widza z innymi mediami: w latach 50. XX wieku wielkimi widowiskami w stylu *peplum* („kino miecza

26 P. Bourdieu, dz. cyt., s. 181.

27 J. Płażewski, *Historia filmu dla każdego (1895–1980)*, Warszawa 1986, s. 70.



i sandałów”) z telewizją; w końcówce XX wieku kinem nowej przygody z Video i DVD; obecnie z ekspansywnie zdobywającymi rynek platformami streamingowymi i fenomenem współczesnych seriali. Ekranami zawładnęły więc rozmaite (wrogie bądź współdziałające) „Uniwersa” o komiksowym rodowodzie, ale na obrzeżach tej „wojny światów”, szczęśliwie, toczy się także inne filmowe życie. Nasycenie nowymi technologiami sprawia, że te obrazy wymagają zrzeczenia się części prerogatyw przez reżysera i dobrej współpracy z superwizorem efektów specjalnych, który staje się realnym współtwórcą wizualnej strony filmu.

Widowisko – jedna z naturalnych form filmowych, może być dobre lub złe, odkrywcze lub wtórne i schematyczne; wykorzystanie możliwości technicznych może przebiegać *per fas et nefas* – zaczynać od pytania o sens lub je pomijać. Natomiast zarzuty infantyilizacji odbiorcy przypominają strategię zabijania posłańca przynoszącego złe wieści, podobnie jak zastrzeżenia dotyczące reżimu ekonomicznego czy atomizacji autorstwa przez konieczność współdziałania coraz większych zespołów ludzi zaangażowanych w powstawanie filmu. Zachowując ten tok argumentacji (i stosowne proporcje), podobne zarzuty można stawiać wszystkim artystom, którzy sygnują przedsięwzięcia wymagające współpracy.

Prymat obrazu nad fabułą, w którym ginie myśłący i czujący podmiot, to skrajna konsekwencja skupienia na filmowych środkach wyrazu, charakterystyczna dla pewnej odmiany kina popularnego, ale także dla swoistych formalnych eksperymentów Andy’ego Warhola, w których statyczna kamera rejestrowała przez wiele godzin równie statyczny obiekt (*Sen*, 1963, *Empire*, 1964). Prymat obrazu nad fabułą, w rozstrzygnięciach spełnionych artystycznie jest postulatem i praktyką prowadzenia narracji środkami dla filmu swoistymi (obrazowymi). Wybór języka stanowi system reguł pojedynczego dzieła, a w perspektywie ogólniejszej poetykę danego twórcy ujmowaną jako całość lub – podobnie ujmowanego – gatunku²⁸. „Malarskie obrazowanie”, różnie dookreślane (senne, silne, symbolicznie, surrealistyczne, itd.), to charakterystyczna cecha mistrzów kina *auteur*: Antonioniego, Bergmana, Viscontiego, Tarkowskiego, Wajdy czy Hasa.

Dreszcze (1981) Wojciecha Marczewskiego to przykład świadomego wykorzystania techniki filmowej do opowiedzenia – obrazem – rzeczy dużo ważniejszych niż tylko wydarzenia. Problem „uwodzenia” przez władzę ma charakter autobiograficzny, tytuł także odwołuje się do osobistych odczuć (samo wspomnienie tamtych – stalinowskich – czasów wywołuje

28 A. Helman, *Wprowadzenie do poetyki historycznej filmu*, w: *Studia z poetyki historycznej filmu*, red. A. Helman, K.T. Lubelski, Katowice 1983. s. 13–15.

dreszcze). Cała „strategia” opowieści podporządkowana jest temu, by widz także je poczuł. Dla osiągnięcia tego efektu Marczewski wraz z operatorem Jerzym Zielińskim poczynili wiele zabiegów formalnych: wiele ledwie widocznych błędów montażowych, by przejście z kadru w kadr nie było eleganckie – to nie był elegancki czas. Wielokrotne ujęcia bohatera z profilu (w takich przypadkach daje się więcej przestrzeni przed twarzą) ucinają kadr tuż przed jego twarzą, co oddawało emocjonalną niewygodę.

W poszukiwaniu świeżego języka autorzy sięgają także do form niegdyś uchodzących za sprzeczne z naturą kina. Jerzy Płażewski tak opisywał lata 1908–1914: *to czas bezmyślnego kopiowania teatru, afilmowe...*²⁹. Przy przesyleniu widowiskiem ostentacyjne odwołanie do konwencji teatralnej daje interesujący (filmowy!) efekt: *Rzeź Polańskiego, Nienawistna ósemka* Tarantino czy jedna z pierwszych prób tego typu – *Dwunastu gniewnych ludzi* (1957) Lumeta.

Marek Hendrykowski poprzez analizę strategii narracyjnych uzasadnia przekonanie o zasadniczej podmiotowości każdej wypowiedzi filmowej³⁰. Podważa tym samym potoczne stwierdzenie, jakoby cechą charakterystyczną przekazu filmowego był „obiektywizm” rozumiany jako bezosobowy, mechaniczny zapis rzeczywistości. Takie przekonania wzmacniają łatwe, powszechnie dostępne możliwości rejestracji, w których podmiotowy ślad jest zjawiskiem negatywnym, zakłócającym „obiektywną” czystość przekazu. Za tezę o „bezpodmiotowych” właściwościach filmowej prezentacji stoi bezpośrednio utożsamienie narratora z kamerą, w którym nie dostrzega się między nią a światem przedstawionym żadnej „instancji pośredniczącej”, co prowadzi do naturalizacji mechaniczności zarówno zapisu, jak i odbioru filmu³¹. Natomiast teza Hendrykowskiego jest taka, że w budowie utworu filmowego *struktury pośredniczące mają znaczenie zasadnicze, decydujące dla procesu przechodzenia od rzeczywistości pozafilmowej do tej, która jest przedstawiona na ekranie*³².

Wybór „modelu narracji” ma zawsze charakter podmiotowy: autor poprzez niego kształtuje proces porozumienia z odbiorcą, niezależnie od tego, czy jest to model „przezroczysty”, czy model „autorski”. Mimo że ich funkcja jest różna, mają zasadniczą cechę wspólną: w obu reżyser „kieruje” filmowaną rzeczywistością, w obu narrator uobecniiony jest (choć na różne sposoby) w tkance dzieła i formalnych środkach wyrazu. „Przezroczysty” model prezentacji wydarzeń z założenia jest umowny, ma charakter konwencjonalny („mówi” gatunek?)³³. Ingerencja autorska w formułę gatunkową może jednak dać rezultat przekraczający konwencję, „arcydzieło gatunku”. Określenie

„nadwestern”³⁴, ukute przez Bazina, dobrze to oddaje: silna indywidualność odciska sygnaturę także na formach rządzonych konwencjami, do jakich zalicza się kino gatunkowe (Stanley Kubrick i 2001: *Odyseja kosmiczna* (1968) czy Andriej Tarkowski i *Solaris* (1972) – zmieniający reguły *science fiction*).

Model autorski buduje narrację ostentacyjnie spersonalizowaną, w różny sposób sygnalizowaną w strukturze znaczeniowej filmu. Strategia ta daje ogromne pole możliwości, co widać w zróżnicowaniu filmów i konwencji, w jakich była stosowana – od *Gabinetu Doktora Caligari*, przez *Lokatora*, *Wstręt*, *Chce się żyć*, *Noce i dnie* czy *Bulwar Zachodzącego słońca*. W przypadku narracji autorskiej odczytanie obrazu wymaga od widza przyjęcia perspektywy filmowego podmiotu³⁵. Co istotne, autorskie motywy nie tylko przejawiają się w różny sposób, ale też występują (mogą występować) w całej poetyce utworu jako najszersza dająca się pomyśleć całość: kompozycyjna, tematyczna, stylistyczna, rodzajowa, gatunkowa, itd.³⁶

Podmiot filmowy miewa różną wyrazistość, ale zawsze jest obecny; kino autorskie od kina stylu zerowego różni specyfika funkcji podmiotu³⁷. Jego szczególną odmianę stanowi kino autotematyczne; oparte na ironii, persyflażu, cytacie (filmowym lub pozafilmowym), autorefleksji, dialogu z „cudzym słowem” i z „cudzym widzeniem”³⁸. Poza klasycznymi dla tej formuły obrazami z lat 60. (*Osiem i pół*, *Wszystko na sprzedaż*) jest też brawurowy współczesny przykład: *Birdman* (2014) Alejandro Gonzáleza Iñárritu (także współscenarzysty), z główną rolą, zbudowaną według schematu fikcje-fakty, niegdyśszego Batmana – Michaela Keatona.

Konstrukcja filmu wykorzystuje intertekstualność i refleksywność, koncept z dramatów Bertolda Brechta stosującego „tzw. efekt obcości”, polegający na dezyliuzji dzieła sztuki, na rzecz odbioru aktywnego i krytycznego³⁹. „Fantomatyczność” obrazu filmowego jest w tym przypadku podwójna – status znaczeniowy zarówno reżysera (nieobecnego na ekranie, ale pojawiającego się w diegezie), jak i aktora przekraczają rzeczywistość i „zyskują modalność”⁴⁰.

W zupełnie innej konwencji stylistycznej, przy zapośredniczeniu w innej formie sztuki pojawia się podobna rama narracyjna, w której reżyser niejako „dzieli się” kompetencjami z bohaterem (bohaterami) filmu. *Dziewczyna z perłą* – kinowy debiut Petera Webbera jest ekranizacją powieści Tracy Chevalier, fikcyjną opowieścią o nieznanym dziewczynie z portretu, osnutą na skromnych danych biograficznych Jana Vermeera van Delft. Film – tematycznie i stylistycznie

29 J. Płażewski, dz. cyt., s. 15–17.

30 M. Hendrykowski, *O podmiotowym charakterze wypowiedzi filmowej*, w: *Studia z poetyki historycznej filmu*, dz. cyt., s. 22.

31 Tamże, s. 23.

32 Tamże.

33 Tamże, s. 25–39.

34 A. Helman, *Wstęp*, w: *Kino gatunków*, red. A. Helman, s. 12.

35 M. Hendrykowski, *O podmiotowym charakterze wypowiedzi filmowej*, w: *Studia z poetyki historycznej filmu*, dz. cyt., s. 28–29.

36 Tamże, s. 39.

37 Tamże, s. 42.

38 Tamże, s. 43.

39 M. Przyłipiak, J. Szylak, *Kino najnowsze*, Kraków 1999, s. 27–28.

40 M. Hendrykowski, *Aktor i aktorstwo filmowe*, dz. cyt., s. 53.



w dorobku reżysera osobny (być może dlatego, że spełniony...). Główna bohaterka – tytułowa Dziewczyna z perłą niemal cały czas obecna jest na ekranie i to z jej perspektywy oglądamy wydarzenia. Jednocześnie i ona jest obserwowana – przez dzieci, służbę, żonę malarza i przez niego samego. Buduje to napięcie między byciem obserwatorem a byciem obserwowanym. Jaką pozycję zajmuje narrator? – wydaje się, że klucza należy szukać nie w fabule, a w warstwie wizualnej filmu: kolejne sceny są rozwinięciem obrazów Vermeera, z ich spokojem, światłem, precyzją gestu w codziennej krzątaninie – to świat widziany oczyma malarza. Z drugiej strony – zabieganie o zlecenia, niezrozumienie, walka o swoją sztukę i nieoczekiwane zrozumienie i więź z młodzieńką pokojówką – poprzez sztukę, którą ona, być może jedyna z jego otoczenia, rozumie.

Pozycja autora – co do istoty – jest taka sama, niezależnie od czasów i medium, w jakim się wypowiada. Sprawstwo, bycie twórcą – autorem (łac. *actor*) to jedno z etymologicznych źródeł terminu „autorytet”, drugim jest wpływ osobisty, przywództwo (łac. *auctoritas*)⁴¹. Bliskość znaczeniowa tych pojęć oddaje cechy, jakich od autora oczekujemy. Kategoria autorstwa stosowana w przypadku filmu bywa najczęściej jako termin wartościujący, a co za tym idzie, przydający wysoką rangę tym dziełom, którym została przypisana, choć wyraźny stygmat ręki przesądza o randze w bardzo szczególny sposób. Przykłady mistrzów są tego dobrą ilustracją – okresy twórczej świetności przeplatają się z latami dokonań poprawnych, ale pozbawionych tego błysku, który decyduje o wyjątkowości, lub z działaniami określanymi jako „ambitna porażka”. Naznaczonymi jakoś piętnem autorstwa, ale – ostatecznie – niespełnionymi...

Charakterystyczne, że dzisiaj właściwie nie używa się w opiniach czy recenzjach określenia „arcydzieło” (nie tylko wobec filmu, ale wobec sztuki w ogóle). Zastąpił je epitet „wybitny”, co też pokazuje zmianę perspektywy: arcydzieło to był osobny, w ontologicznym i aksjologicznym znaczeniu; wybitne zaś to wyróżniające się pozytywnie z tła – ujmowane jest więc relacyjnie.

Rozumiem i do pewnego stopnia podzielam żal za kinem, które „ważyło”, stanowiło punkt odniesienia, na które się czekało. Andrzej Werner tak wspomina lata 60. XX wieku – czas, który się nie powtórzy – za filmy, które zatrzymały ducha miejsc i czasu, ludzi z ich problemami, niepokojami, nadziejami, próbami samopoznania⁴². Kino dzisiejsze dominują inne tematy, a mimo to, jak zawsze, są w nim filmy z ducha tamtych czasów, choć opowiedziane językiem współczesnej sztuki. Może skromniejsze – i w stawianych pytaniach, i w poszukiwaniach formalnych. Przykłady z ostatnich lat: Steven Knight – *Locke*, Ruben Östlund, *Turysta* czy filmy Richarda Linklatera, kręcone specyficzną metodą, pozwalającą realnie dorosnąć bohaterom: *Przed wschodem słońca*, *Przed zachodem słońca*, *Przed północą*; *Boyhood* (od 2002 do 2013). Naturę tego kina oddaje refleksja Erica Rohmera – *osobowość autora lepiej wyrażają dokonania pozbawione perfekcji, z jakąś rysą czy skazą*⁴³.

Słowa kluczowe: autor, polityka autorów, model narracyjny

41 W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, wydanie XVI rozszerzone, Warszawa 1989, s. 53.

42 A. Werner, *Dekada filmu*, Warszawa 1997, s. 7.

43 T. Lubelski, dz. cyt., s. 50.

AGNIESZKA ISKRA-PACZKOWSKA

Who Is Talking: the Place of the Author in the Movie

Summary

The category of the „author” in art can be considered in a descriptive or normative sense. In the normative sense it was introduced by the so-called „author’s politics” from the 1950s and 1960s. In the descriptive sense, it is the choice of the narrative model – ”transparent” or „author’s”. The inspirations for the cinema were both self-themed threads (in the film), and the other arts: painting and literature. In conclusion, the author attempts to answer the question, what is the status of the author in contemporary cinema.

Keywords: author, author’s politics, narrative model

Bibliografia

- Bordwell D., K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa*, Wprowadzenie, przeł. B. Rosińska, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2014.
- Bourdieu P., *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001.
- Corrigan T., *Auteurs i Nowe Hollywood*, przeł. M. Olszowska, przejrzeni K. Kosińska, G. Nadgrodkiewicz, „Kwartalnik filmowy” Nr 60/ zima 2007, Instytut Sztuki PAN.
- Helman A., *Wstęp*, w: *Kino gatunków*, red. A. Helman, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” CMLXXI, Prace historycznoliterackie, Zeszyt 75, PWN, Warszawa – Kraków 1991.
- Helman A., *Wprowadzenie do poetyki historycznej filmu*, w: *Studia z poetyki historycznej filmu*, red. A. Helman, K.T. Lubelski, Wyd. Uniwersytet Śląski, Katowice 1983.
- Hendrykowski M., *Aktor i aktorstwo filmowe*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2017.
- Hendrykowski M., *O podmiotowym charakterze wypowiedzi filmowej*, w: *Studia z poetyki historycznej filmu*, red. A. Helman, K.T. Lubelski, Wyd. Uniwersytet Śląski, Katowice 1983.
- Hitchcock/Truffaut*, we współpracy z Helen Scott, przekład, opracowanie, posłowie T. Lubelski, Świat Literacki, Izabelin 2005.
- Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, wydanie XVI rozszerzone, PW Wiedza Powszechna, Warszawa 1989.
- Lubelski T., *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Universitas, Kraków 2000.
- Płażewski J., *Historia filmu dla każdego*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.
- Podsiadło M., *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Universitas, Kraków 2013.
- Przylipek M., Szyłak J., *Kino najnowsze*, Wyd. Znak, Kraków 1999.
- Werner A., *Dekada filmu*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1997.