

# Tematy wędrowne jako pamięć kina

MAREK HENDRYKOWSKI

## W stronę metodologii

Zacznijmy od uwagi bardzo ogólnej, odnoszącej się nie tylko do filmu, kina i sztuki filmowej. Tematy i ich powroty, a także nieustanna ewolucja stanowią ważny aspekt makrosystemu współczesnej kultury. Nie sposób pominąć faktu, że kursowanie i przemiany rozmaitych obiektów symbolicznych umownie zwanych „tematami wędrownymi”, z którym to faktem od dawna mamy do czynienia w czasoprzestrzeni kultury filmowej, nie jest zjawiskiem tylko jej właściwym i przypisanym do niej na wyłączność. Swoistość tych procesów znajduje bowiem dopełnienie w ogólniejszym planie obejmującym rozmaite inne terytoria aktywności twórczej.

Tematy wędrowne zna przecież i na co dzień wykorzystuje nie tylko kino, lecz również wiele innych dziedzin sztuki i komunikacji. Znają je doskonale i operują nimi: literatura, architektura, sztuka ogrodów, muzyka i teatr, nie mówiąc już o sztukach plastycznych, takich jak rysunek, rzeźba, malarstwo czy grafika. Notabene, kino od samego początku bezceremonialnie czerpało pełnymi garściami z tego bogactwa symbolicznego ludzkiej wyobraźni. I czerpie z niego do dzisiaj. Fenomen istnienia tematów i ich replikacja nieustannie odradzająca się w świecie ruchomych obrazów jest zatem fragmentem o wiele bardziej rozległych zjawisk i procesów zachodzących w całej kulturze i w poszczególnych jej sferach.

Intrygujące, że oczywistość, z jaką traktuje się temat jako element przekazu kinematograficznego, komplikuje się w momencie, gdy postawić pytanie, czy należy on, czy też nie należy, do rzędu „wielkich figur semantycznych”. Techniki analityczno-interpretacyjne, którymi dysponujemy, nie pozwalają na traktowanie tematyki filmu w kategoriach wielkiej figury semantycznej. Nie pozwala też na to status ontyczny samego obiektu. Można przeto rekonstruować przykładowo akcję, fabułę, postać bohatera, czas i plan narracji, plan świata przedstawionego, ale temat wymyka się takim procedurom badawczym, wydając się bardziej presemiotyczną materią niż konstrukcją znakową. A jednak badać filmową tematykę można i należy...

Powstaje w tym miejscu zasadnicza kwestia wyboru określonej metodologii wyposażonej w optymalnie nośną skuteczność naukową. A wraz z dylematem wyboru najbardziej przydatnej metody badawczej wskazanie odpowiedniej dziedziny refleksji. Rzecz w tym, że powroty rozmaitych tematów filmowych nie są wyłącznie zagadnieniem tematologicznym. Ruch tematów, ich kursowanie i przemiana staje się przejawem dynamiki i nieustannych metamorfoz dokonujących się nie tylko w samym kinie. W szerszym planie owa cyrkulacja wyzwała i przynosi ży-

ciodajną energię, swego rodzaju *élan vital* kultury jako systemu działań symbolicznych.

Swoisty i zarazem uniwersalny przypadek kina i sztuki filmowej dotyczący materii tych wędrówek okazuje się przez to podwójnie ciekawy. Po pierwsze dlatego, że filmowe cyrkulacje tematów, motywów, wątków etc. liczą sobie niewiele, bo raptem nieco ponad sto dwadzieścia lat. Można je zatem obserwować, odkrywać, rekonstruować i badać niejako *in statu nascendi*, spoglądając na ten fenomen ze stosunkowo nieodległej, a niekiedy bardzo bliskiej perspektywy. Po drugie dlatego, że mając charakter pod wieloma względami swoisty, odnoszący się do specyfiki tej właśnie dziedziny, zawierają wymiar uniwersalny: filmowy i jednocześnie ponadfilmowy (resp. metakulturowy). Wielopoziomowość ich obiegu nadaje im zatem szersze znaczenie, czyniąc je tyleż cząstkami własnego, macierzystego systemu, ile elementami należącymi na wyższym piętze uogólnienia do makrosystemu kultury danego miejsca i czasu.

Studium poniższe, nie roszcząc sobie żadnych pretensji do zamknięcia problematyki tematów wędrownych kina w spójnym i wyczerpującym modelu badań, zawiera znacznie skromniejszą propozycję zmierzającą do wskazania serii dominant problemowych, z których każda wyznacza określoną perspektywę poznawczą. Wspólnym mianownikiem refleksji wokół owych perspektyw, wskazanym celowo w tytule, jest zagadnienie pamięci kina, sztuki filmowej oraz kultury audiowizualnej, uznane przez autora za centralne dla całości poruszanej przez nas problematyki.

Z metodologicznego punktu widzenia postępujemy zatem w naszej propozycji całkiem inaczej, niż uczyniła to niedawno w swojej cennej i doniosłej poznawczo książce Mieke Bal<sup>1</sup>. W przypadku opracowania holenderskiej badaczki kwestią najważniejszą było skompletowanie i zaprezentowanie czegoś w rodzaju bieżącego inwentarza współczesności referującego określony stan rzeczy w formie „spisu z natury” szerokiego repertuaru „wędrujących pojęć” kultury i sztuki. Stąd czerpie swoje uzasadnienie wymowny podtytuł jej książki *A rough guide*. Skrupulatne wyliczenia kolejnych konceptów humanistyki nieprzypadkowo zajmują *gros* zaprezentowanych przez Bal rozważań.

Licząc na domyślność Czytelnika, celowo rezygnuję z egzemplifikacji i nie sięgam do wybranych przykładów oraz nie odwołuję się do żadnych konkretnych tematów.

Sprawą kluczową w zaprezentowanym podejściu do różnych aspektów tego złożonego zagadnienia nie było sporządzenie kompletnej listy takich tematów (uważamy ją bowiem za historycznie zmienną i otwartą). Chodziło mianowicie o wyznaczenie szeregu istniejących perspektyw poznawczych, do których można odnosić wieloaspektową refleksję naukową dotyczącą już poszczególnych przypadków.

Perspektywy mają jednak to do siebie, że nie wykluczają się i nie separują kierunków refleksji. Tworzą one komplementarny układ powiązań, wielorako użyteczny w refleksji naukowej. Każda z nich definiuje postrzegany obiekt (a także zbiór obiektów badawczych) w odmienny sposób. Żadnej natomiast nie przysługuje prymat pierwszeństwa ani wyższość względem innych. Nie jest jej też przypisana jakaś jedna „gotowa” koncepcja metodologiczna stanowiąca niezawodny system naukowego opracowania tej kwestii. Można zatem mówić o synoptycznym

układzie współrzędnych pozwalającym obserwować filmową wędrówkę tematów nie pod jednym, lecz pod wieloma kątami widzenia.

Spróbujemy wskazać i skrótowo zaprezentować niektóre z takich alternatywnych perspektyw (dominant problemowych), poszukując dla każdej z nich swego wyznacznika, ale nie oddzielając sztucznie od pozostałych.

### **Perspektywa semiotyczna**

W tej perspektywie każdy z wędrujących tematów stanowi znak bądź wiązkę znaków. W odniesieniu do filmu operującego językiem ruchomych obrazów w grę wchodzi różne przekazy złożone ze znaków wizualnych, audialnych bądź audio-wizualnych. Rodzaj przekazu (film faktów, film fikcji) i sposób ich wytworzenia (zapis analogowy, animacja, *virtual reality*) odgrywa przy tym rolę drugorzędną, choć nie całkiem obojętną, skoro dają się zauważyć określone preferencje fabularzystów, dokumentalistów czy animatorów co do wyboru tematyki. Generalnie biorąc, refleksja semiotyczna nad nimi eksponuje systemowy charakter zawartości i funkcji wszelkich przekazów kinematograficznych, odkrywając w każdym z nich ścisły związek zależności między sferą treści i formy czyli sposobem (sposobami) indywidualnego ukształtowania danego przekazu.

Tematy filmowe jako obiekt studiów nie są czymś nowym. Osiedziesiąt, sto i więcej lat temu analizowali je nader pomysłowo i wnikliwie między innymi Bolesław Matuszewski, Nicolas Vachel Lindsay, Hugo Münsterberg, Walter Benjamin, Roman Jakobson, Siegfried Kracauer, Boris Eichenbaum, Jurij Tynianow, Erwin Panofsky, a na gruncie polskim Włodzimierz Perzyński, Leo Belmont, Zygmunt Wasilewski, Tadeusz Dąbrowski i Karol Irzykowski. Dzięki rozległej – dawniej protosemiotycznej, a następnie semiotycznej – tradycji badawczej mamy dzisiaj do dyspozycji pewien koherentny model operacyjny, na który składa się system językowy (w tym przypadku język ruchomych obrazów) wraz z repertuarem jego znaków i regułami ich zastosowania oraz poszczególne przekazy kinematograficzne zarówno „zwykłe”, jak i artystyczne.

Dodajmy dla porządku, że prowadzona w tym kierunku refleksja badawcza nie była nigdy wyłącznym atrybutem samego kina. Semiotyczny, to jest koncentrujący uwagę na studiowaniu funkcji znaku i znaczenia, model refleksji nad wędrującymi tematami ma ugruntowaną tradycję, przede wszystkim na gruncie literaturoznawstwa oraz historii sztuki, i może być z powodzeniem zastosowany zarówno w odniesieniu do dzieła malarskiego, teatralnego, muzycznego czy operowego, jak i do filmu.

### **Perspektywa diachroniczna**

Zgodnie z koncepcją Ferdinanda de Saussure’a aspekt diachroniczny języka uzmysławia przeszłość danego systemu. Z kolei rekonstruowana przeszłość mówi o przemianach owego systemu, o kolejnych stadiach jego ewolucji. Dziedziną predestynowaną do tego typu pogłębionej refleksji naukowej nad zagadnieniami ewolucji tematów i ich rozwoju w dziejach kina jest poetyka historyczna. Rosnące zainteresowanie tą problematyką i dynamiczny rozwój poetyki historycznej (muzyki, literatury, teatru, sztuk plastycznych, fotografii, filmu, opery, komiksu etc.)

w ostatnim półwieczu sprawiły, że potrafimy dzisiaj nie tylko śledzić powierzchwnie tych zjawisk, lecz również z powodzeniem rekonstruować głębinowe procesy „tematogenne” zachodzące w kulturze, sztuce i w poszczególnych językach artystycznych.

Nasuwa się w tym miejscu pytanie: czy tematy filmowe stanowią integralną część języka ruchomych obrazów? Niełatwo udzielić na nie jednoznacznej odpowiedzi. Wydaje się, że w grę wchodzi tutaj bardziej „langage” niż „langue”. W tym sensie temat filmowy bardziej się podejmuje, wywołuje i porusza niż konstruuje. Historyczne spojrzenie na rozwój tematów w kinie pozwala dostrzec istotną różnicę, jaka dzieli tradycję od przeszłości. Zmieniają się stadia i epoki, wzrasta się bądź słabnie atrakcyjność danej tematyki, zmienia się krąg zainteresowań i upodobań widzów, a wraz z nimi zmienia się konstelacja podejmowanych przez kino tematów. Dotyczy to w szczególności tematycznych powtórzeń i powrotów. Temat jako remat zawsze daje o sobie znać nie „w ogóle”, lecz w danym miejscu i czasie. Dlatego paradoksalnie spojrzenie historyczne kieruje każdorazowo uwagę w stronę określonego stadium ewolucji, domagając się od badacza odszyfrowania kontekstu.

### Perspektywa synchroniczna

W perspektywie synchronicznej wszystkie wędrujące tematy są uchwytnie w procesie poznawczym naraz i równocześnie, niczym skupiska i konstelacje na firmamencie kina. Ich symultaniczne współwystępowanie i mnogość pozwala przede wszystkim wyrobić sobie pogląd w materii ich niepoliczalności oraz gęstości i niezwykłego bogactwa postaci. Fakt, że wszystkie są widoczne i emanują jednocześnie, wydając się wytworem powstałym w tym samym czasie, nie czyni ich bynajmniej jednakowymi.

Tylko dla niewprawnego obserwatora obiekty te świecą jednakowo. W odróżnieniu od niego wytrawny badacz wie, że – ze względu na pochodzenie, repetytywność i zapisaną w nich historię powstania i ewolucji – jako zjawiska kulturowe należą do różnych epok i okresów, nie są względem siebie tożsame, lecz przynależą do odmiennych klas i kategorii kulturowych tudzież artystycznych.

Dziedzina wyspecjalizowaną w badaniach różnicujących analizowane obiekty jest poetyka opisowa – od czasów *Poetyki* Arystotelesa wyposażona w niezmiernie subtelny i niestrudzenie rozwijany przez kontynuatorów analityczny aparat pojęciowy oraz system metodologiczny refleksji naukowej.

W związku z ewolucją i kursowaniem wędrujących tematów mogłoby się wydać, że perspektywa diachroniczna jest ważniejsza od ujęć synchronicznych. Tak jednak nie jest, pod warunkiem że badacz zachowuje świadomość istnienia dwu rodzajów dynamiki badanego przez siebie układu: jednego przebiegającego w diachronii i drugiego w synchronii. Opis synchroniczny jest tak czy inaczej opisem pewnego stadium, a opis stadium ewolucyjnego historii powracających tematów oddaje każdorazowo określoną fazę procesu.

### Perspektywa intertekstualna

Dostrzeżoną wyżej zależność diachronii i synchronii widać doskonale w odniesieniu do problematyki intertekstualności. Temat i remat stanowią mikroukład,

którego pojawienie się i występowanie nie byłoby możliwe bez udziału co najmniej dwu tekstów. Powracający temat otwiera serię, zaś jego kolejne powroty składają się na dowolnie długą sekwencję tematyczną, z jaką mamy do czynienia w pojedynczej twórczości, w ramach jednej kinematografii, w obrębie gatunku, w globalnym obiegu transkulturowym etc.

Badanie stałych tematów kina oznacza studiowanie nie samej ich obecności, lecz znaczeń, jakie niosą z sobą ich kolejne reinkarnacje i powroty. Kwestią najważniejszą okazuje się przy tym wzajemny stosunek rematu do tematu. Warto też przy okazji zauważyć, iż w makroświecie ruchomych obrazów kursowanie tematów odbywa się nie tylko w obrębie zbioru dzieł artystycznych, lecz także poza nim (np. w publicystyce filmowej i telewizyjnej) oraz – co szczególnie częste i godne uwagi – przez „awans” społeczno-kulturowy, który zachodzi między funkcją publicystyczną a funkcją artystyczną podjętego tematu, bądź odwrotnie – jego „degradację”. Dodajmy, iż analogiczny, dwustronny ruch wymiany tematów odbywa się nieustannie między kinem popularnym a kinem artystycznym.

### **Perspektywa genologiczna**

Relacja między tematem a gatunkiem ma w odniesieniu do przekazów kinematograficznych (w tym również dzieł sztuki filmowej) doniosłe znaczenie. Z jednej strony temat w wysokim stopniu warunkuje wybór i pośrednictwo (resp. zastosowanie) reguł określonego gatunku. O tym, że tak właśnie jest, przesądza kod zaszyfrowany w pamięci kina i kultury audiowizualnej. To on wiąże i identyfikuje byłe, obecne i przyszłe tematy z gatunkami, określając ich pojawianie się i sposób ekranowego potraktowania w danym miejscu i czasie.

Z drugiej strony nie sposób twierdzić, że istnieje w tym względzie konieczność przyczynowo-skutkowa wymuszająca w odniesieniu do danego tematu jedną tylko, taką a nie inną, determinantę genologiczną. Zauważmy przy tym, że pamięć tematyczna i pamięć gatunkowa kina nie są z sobą tożsame. W największym skrócie: temat filmu pozostaje wprawdzie w semantycznym związku z gatunkiem, jednak może on zostać przedstawiony w wielu różnych gatunkach i odmianach gatunkowych, sam w sobie nie stanowiąc nieodzownej determinanty genologicznej.

### **Perspektywa komparatystyczna**

Refleksja komparatystyczna, pod warunkiem że nie zaciemnia jej myślenie „wpływologiczne”, otwiera obiecującą perspektywę badań nad wędrującymi tematami kina. Była już o niej mowa przy okazji perspektywy semiotycznej i intertekstualnej. Zestawiać, porównywać i analizować można nie tylko to, co się składa na tematykę powszechnie uważaną za filmową. Równie, a może jeszcze bardziej intrygujące okazują się przepływy, reinkarnacje i intertekstualne współobecności tematów łączących film z innymi sztukami (literaturą, teatrem, sztukami plastycznymi itp.) oraz szeroko pojętą sferą komunikowania (publicystyką, newsami i in.).

Wydaje się, że studia porównawcze nad przemianami tematów filmowych odślaniają szczególnie obiecujące horyzonty naukowej refleksji nad kinem i kulturą

audiowizualną ze względu na bogactwo związków i procesów zachodzących między tym, co indywidualne (sposób potraktowania tematu w danym utworze), a tym, co systemowe: odnoszące się do szeroko rozumianego systemu kultury artystycznej, kultury mediów, praktyki komunikowania itp.

Refleksja komparatystyczna nie dotyczy tylko sztuki czy sztuk. Przydatna może się okazać obserwacja, że ten sam temat w dwóch różnych wykonaniach, użytkowym i artystycznym, traci pierwotną tożsamość. Dzieje się tak, ponieważ w sferze sztuki filmowej kontekst kulturowy znacznie mocniej wiąże temat z kodem artystycznym i z uniwersum tekstów języka ruchomych obrazów. Temat podlega w niej wtórnemu oznakowaniu. Decyduje o tym swoista aranżacja retoryki przekazów wizualnych, audialnych i audiowizualnych, z jaką mamy do czynienia w przekazie artystycznym.

### Perspektywa retoryczna

Pierwiastek retoryczny w przekazie filmowym i audiowizualnym – podobnie jak ten, z którym spotykamy się na co dzień w procesach komunikacji werbalnej – jest czymś ciągle obecnym i nieodzownym. Od strony funkcjonalnej zapewnia bowiem zrozumiałość przekazu. Co więcej, wskutek tego, że jest znajomy i znany adresatowi, czyni przekaz ciekawszym i bardziej atrakcyjnym w odbiorze. Akcentując wagę udziału retoryki w badaniach nad zjawiskiem powracania tematów w kinie i dostrzegając obecność swoistej redundancji systematycznie dającej o sobie znać w kulturze komunikowania, nie zamierzamy pomijać kwestii odmienności poszczególnych zabiegów retorycznych, z jakimi stykamy się w praktyce artystycznej i nieartystycznej.

Powstaje zagadnienie: dlaczego pewne tematy filmowe pojawiają się ponownie? I kolejne: czy wraca i na nowo wchodzi w obieg społeczny tylko wybrany temat, czy może coś więcej, na przykład właściwe mu pole tematyczne (resp. aura) albo sprawdzony już niegdyś sposób zaaranżowania i ekranowego przedstawienia? A skoro tak, to nie może się obyć bez uruchomienia refleksji nad retoryką przekazów audiowizualnych i jej niezbędnością w procesie komunikowania, szczególnie w kwestii wędrujących tematów.

Tym, co różni tematy powrotne od tematów dotąd nieporuszonych, jest skonwencjonalizowana forma retoryczna w przypadku tych pierwszych i jej brak w przypadku drugich. Wędrujące tematy w obiegu komunikacyjnym kina i kultury są wyposażone w zapis pamięci. Rzec można, iż zostają wywołane i odzywają się ponownie w kolejnym przekazie. Nie chodzi w tym przypadku jedynie o samą ich obecność i zawartość, lecz o wcześniejszy sposób filmowego opracowania.

Retoryka właściwa tematowi i tematowi (zbiorowi i skupiskowi określonych tematów) pozwala uzmysłwić z całą ostrością różnicę między ich wersjami publicystycznymi i artystycznymi. Postaramy się za moment opisać odmienne działanie reguł i mechanizmów komunikowania przy omawianiu artystycznej perspektywy wędrujących tematów w sztuce filmowej. Tak czy inaczej, udział retoryki i aspekt retoryczny przekazu jest tu warunkiem koniecznym, nie tylko zresztą w filmie, ale również w innych dziedzinach sztuki i komunikowania.

### **Perspektywa artystyczna**

Nie ma tematów całkiem „nieartystycznych” i tematów z góry zarezerwowanych dla sztuki filmowej. Istnieje natomiast zasadnicza różnica, która dzieli artystyczny i nieartystyczny sposób traktowania podejmowanego tematu. Daje ona o sobie znać zwłaszcza wtedy, gdy temat się powtarza. Tę różnicę wyznaczają po prostu autoteliczna funkcja dzieła sztuki filmowej oraz odmiennosc autorskiej strategii wykorzystania elementów i chwytów retorycznych ukazujących dany temat w obu typach przekazów. Bywa wielokrotnie, że równocześnie sięga po niego publicysta i artysta. Niby otrzymujemy to samo, a jednak nie.

W przypadku publicystyki i informacji operującej ruchomymi obrazami udział zabiegów i chwytów retorycznych czyni poszczególne tematy niezmiernie podobnymi do siebie. Przy tym podobieństwo między nimi nie dotyczy meritum zawartości, lecz właśnie powtarzalnego sposobu opracowania. To właśnie wszechobecny czynnik retoryczny nadaje np. newsom owo daleko idące podobieństwo (by nie powiedzieć rutynę) ich ukształtowania wizualnego i audiowizualnego. Inaczej dzieje się z tematem w utworach artystycznych, z natury nastawionych na oryginalność formy przekazu. Nie znaczy to, że nie ma w nich w ogóle elementów retorycznych w podjętej na nowo tematyce. Znaczący jedynie, iż elementy te zostały użyte i wykorzystane – inaczej niż w przekazach publicystycznych – w sposób oryginalny i pełen inwencji.

### **Perspektywa mitologiczna**

Kino czerpało i nadal czerpie tematy z tradycji mitologicznej. Samo niemal natchnieniem zaczęło wytwarzać własną mitologię, stając się z kolei źródłem tematycznej inspiracji dla innych dziedzin. Można przeto mówić o dwóch kategoriach tematów mitycznych: egzogennych (czerpanych przez kino „z zewnątrz”) oraz endogennych (własnych, wytwarzanych przez samo kino). Opowiadając rozmaite historie i pokazując w nieskończoność te same przygody ekranowych bohaterów, filmowcy z upodobaniem sięgają po mity.

Ekranowe wersje mitów nie są ani ich kopią, ani plagiatem, lecz stanowią przejaw rewitalizacji pamięci mitycznej kultury. Tematy mityczne – przywołajmy w tym miejscu znakomite określenie Michała Głowińskiego – pełnią funkcję „mitów przebranych”<sup>2</sup>. Warto przy tym zauważyć, iż ważkie znaczenie w procesie rematowania przypada wszelkiego typu przekształceniom i innowacjom dotyczącym wykorzystanego tematu. Można by powiedzieć, iż remat mityczny intryguje tyleż czynnikiem znajomym, ile innością.

Perspektywa mitologiczna wędrujących tematów – zarówno endogennych, jak egzogennych – uzmysławia badaczowi epokową ciągłość kultury jako uniwersalnej całości zawierającej ustrukturuwany zapis ludzkiego doświadczenia i losu. Do analizy i kulturowej interpretacji takich złożonych struktur fabularnych i tematyczno-narracyjnych znakomicie nadaje się model budowy mitu zaprezentowany ponad pół wieku temu przez francuskiego etnologa Claude’a Lévi-Straussa<sup>3</sup>. W badaniach nad strukturą tematu i rematu przydatna może się okazać zwłaszcza analiza swistości oraz tożsamości określonych memów tematycznych kultury artystycznej i popularnej.

### Perspektywa archetypowa

Czy temat filmowy w funkcji rematu niesie z sobą przypisanie funkcjonalne do archetypu? Temat jako fenomen pamięci i znak kulturowy jest czymś trudnym do zdefiniowania na skutek swej płynności i nieostrości granic. Temat angażuje różne poziomy budowy komunikatu filmowego: od wysoce złożonych i rozbudowanych figur semantycznych utworu, takich jak świat przedstawiony, fabuła czy narracja, przez jednostki niższego stopnia (np. bohater czy miejsce akcji), aż do elementów funkcjonujących jako hasła wywoławcze. Do tych ostatnich należy tytuł filmowy<sup>4</sup>. Nie jest dziełem przypadku, iż tak często w tytułach filmów pojawiają się charakterystyczne dla udziału archetypu słowa-klucze, takie jak: świat, ziemia, słońce, życie, miłość, śmierć, człowiek, ludzie, dzień, noc, pierwszy, ostatni, rzeka, dom, podróz, przystanek, tajemnica itd.

Refleksja tematologiczna może nie mała skorzystać na archetypowej perspektywie badań, pod warunkiem że zachowa wobec przedmiotu postawę mitograficzną i potrafi ominąć pułapkę genetyzmu. Nie sposób zaprzeczyć, że w kinie – podobnie jak w literaturze, teatrze czy sztukach plastycznych – mamy do czynienia z „długim trwaniem” pewnych tematów, a te z kolei ewokują prastare wyobrażenia zapisane w zbiorowej pamięci i podświadomości. Owe archaiczne wzorce i obrazy mają to do siebie, że kumulują i przechowują mniej czy bardziej uniwersalne emocje i przeświadczenia uczestniczące w procesie odbioru nie tylko dzieł sztuki filmowej, lecz wszelkich odmian przekazów kinematograficznych. Wirtualny udział owych obrazów i archetypowych wzorców czyni kino źródłem intensywnych przeżyć psychicznych.

### Perspektywa psychologiczna

Pojawianie się na ekranie określonych tematów filmowych wydaje się działaniem w pełni racjonalnym, poprzedzonym premedytacją wielu osób: scenarzyści, reżysera, producenta. W przemyśle filmowym i w dziedzinie sztuki filmowej w wyborze danego tematu i w sposobie jego opracowania można się dopatrywać przejawów działania o wysokim stopniu racjonalności. Oprócz czynnika tematologicznej świadomości i autoświadomości kina, świadczących o autorskim racjonalizmie dostrzegalnym w wyborze i podejmowaniu takich, a nie innych tematów, ich niemal obsesyjnych powrotach oraz w sposobie zaaranżowania, mimo prymatu czynnika świadomości paradoksalnie daje również o sobie znać udział nieświadomego. Pierwszym badaczem, który dostrzegł doniosłość tego aspektu i poddał ją systemowej analizie i wnikliwej interpretacji, był Siegfried Kracauer, autor znakomitej monografii *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*<sup>5</sup>.

### Perspektywa społeczna

Perspektywa społeczna zawiera się przede wszystkim w sposobie funkcjonowania wędrujących tematów jako rodzaju mapy zapewniającej jednostce orientację w przestrzeni danego widowiska i w przestrzeni kultury. Tak traktowany temat sytuje się blisko archetypu (zob. perspektywa archetypowa), umożliwiając rozpo-



nianie rozmaitych kategorii i pojęć biorących udział w procesach komunikacji filmowej i audiowizualnej. Należy mocno podkreślić, że względna stałość tematyki kina znajduje dopełnienie w jej zmienności. Mowa tu zarówno o wyborze i awansie kulturowym określonych tematów, jak i o sposobach i mechanizmach ich przetwarzania w kinie popularnym i kinie artystycznym.

Do codziennego funkcjonowania zjawisk kulturowych kursujących w obiegu społecznym niezbędna bywa czytelność poruszanej tematyki opartej na retoryce i jej umiejętnym wykorzystaniu. Nie jest tak, że to publiczność dyktuje filmowcom określone tematy, ale nie jest również tak, że mogą oni z powodzeniem poddyktować jej każdy temat. Aby dany temat okazał się atrakcyjny na ekranie, oba wektory dążeń muszą się spotkać. Pierwszym, który projektuje przebieg owego spotkania, jest z reguły scenarzysta. Rola reżysera filmu nie polega tylko na realizacji scenariusza, lecz na aranżacji optymalnych warunków spotkania autora z widzem.

Powrotność tematyki filmowej rozpatrywana z perspektywy społecznej zawiera dwa aspekty powtórzenia. Pierwszy z nich to zawartość tematyczna przekazu, drugi – opracowanie. Aby film spotkał się z zainteresowaniem i odniósł sukces, nie wystarczy poruszyć atrakcyjny temat. Trzeba jeszcze – i to bywa szczególnie istotne – umieć twórczo zaaranżować i wykorzystać jego potencjalną nośność. Liczy się przy tym nie sprawdzona recepta i nie oryginalność, lecz oba te czynniki równocześnie. Powtarzalność oferowanego ujęcia czyni przekaz czytelnym, a jego innowacyjność sprawia, że staje się on społecznie atrakcyjny.

### Perspektywa kulturowa

Perspektywa ta oznacza, że wszelkie wędrujące tematy stanowią tak czy inaczej wytwór (tekst) kultury. Niezależnie od stopnia zadomowienia w świadomości zbiorowej, żaden z takich tematów nie jest czymś czerpanym z natury, lecz na mocy niepisanej umowy komunikacyjnej stanowi w każdym przypadku zjawisko konwencjonalne. Oznacza to przede wszystkim, że jego atrybut to określona intersubiektywnie rozpoznawalna forma. Bez niej temat istnieje jedynie *in potentiam*. W tym miejscu perspektywa kulturowa studiów nad tematyką zbiega się z perspektywą retoryczną.

Filmowe tematy w funkcji rematów mogą przybierać najróżniejszą postać, jednak łączy je wszystkie walor rozpoznawalności i tożsamości w ramach pewnej serii. Bywają przy tym rozpoznawalne w granicach danej kultury, ale również w planie uniwersalnym, transkulturowym, co czyni je znakami szczególnie nośnymi komunikacyjnie. W perspektywie kulturowej temat i remat są toposami, stanowiąc „miejsce wspólne” pamięci kultury: lokalnej, ale też ogólnoludzkiej. Ich funkcja *topoi* czyni kino i kulturę filmową zjawiskiem transgranicznym.

Była już mowa o tym, że temat powrotny ma pewną uprzednio opracowaną formę własnego przekształcenia. Wytworzenie takiej formy stało się możliwe dzięki temu, iż niegdyś incydentalna (na mocy inwencji twórczej i indywidualizacji obrazów filmowych), za sprawą repetytywności, zyskała charakter umowny. I to właśnie odróżnia tematy wędrowne od nieporównanie szerszego zbioru wszelkich tematów filmowych pojawiających się jednokrotnie i ukazywanych na ekranie po raz pierwszy.

Wszechobecność mediów sprawia, że wszelka materia tematyczna, z jaką mamy do czynienia we współczesnej rzeczywistości, podlega ufilmowieniu i audiowizualizacji. Okazuje się ona w coraz większym stopniu materią zapośredniczoną. Kulturyzacja tematu w obecnym stadium rozwoju kultury komunikowania, paradoksalnie, czyni go dla widza bytem „naturalnym”. Nie jest jednak dziełem natury; nie należy bowiem zapominać, że rodzi się w świecie kina, a nie na przyśłowiowym kamieniu, a samo gospodarowanie i zarządzanie tematami w ciągu ostatnich stu kilkudziesięciu lat uległo forsownemu uprzemysłowieniu i skonwencjonalizowaniu.

Rozróżnijmy sam temat od sposobu jego opracowania. Inwencja wyszukania nowego tematu ma swoją cenę i wartość. Coraz trudniej w kinie i w mediach o tematy filmowe dotąd nietknięte. Tym bardziej zyskuje i liczy się odkrywczy sposób ich ekranowego opracowania. Nie tylko coraz sprawniejsze i bardziej powszechnie dostępne instrumenty przekazu, ale również obrazy i pojęcia (koncepty) są ekstenjami. Doskonalenie tych ostatnich nie tylko w dziele sztuki, lecz nade wszystko w codziennym uzusie domaga się uwzględnienia kolejnej perspektywy studiów nad wędrującymi tematami.

### **Perspektywa antropologiczna**

Perspektywa antropologiczna otwiera przed badaczami bardzo rozległy horyzont refleksji. Ma ona podejście zarówno pragmatyczne (na przykład służące procesom codziennej komunikacji), jak i antypragmatyczne (autoteliczne), w obu wskazanych odmianach dotycząc w istocie odmiennego charakteru ludzkich działań: ich utylitarnej bądź nieutylitarnej motywacji. Właśnie symboliczny wymiar funkcjonowania wędrujących tematów wydaje się z tej perspektywy szczególnie nośny i ważny. Stoi bowiem za nim aspekt lingwistyczny języka ruchomych obrazów: zarówno w jego komunikacyjnej codzienności (news, informacja, obieg przekazów utylitarnych), jak i w odświętności – wyróżniającej sztukę filmową – komunikowania artystycznego.

W świetle tego drugiego (to jest antyutylitarne) ujęcia sprawą najważniejszą staje się sposób istnienia wędrujących tematów jako przejawów działalności twórczej człowieka w roli *animal symbolicum*. Wędrujące tematy występują nie tylko w sztuce filmowej, lecz także poza nią. Rozważana uprzednio retoryka ruchomych obrazów jest pojęciem o wiele szerszym od retoryki sztuki filmowej, skądinąd przejawiając z nią wiele analogii i powinowactw funkcjonalnych.

### **Perspektywa komunikacyjna**

Głębszy sens studiów tematologicznych nad kinem daje o sobie znać wtedy, gdy uświadomimy sobie istnienie interpersonalnego układu symbolicznego, jaki łączy nadawcę i adresata, a w sferze rzeczywistości społeczno-kulturowej: producenta, autora, dystrybutora, widza i, *last but not least*, badacza. Ten ostatni występuje nie tylko w roli naukowca (historyka i teoretyka filmu), lecz także krytyka i krytyka kultury – uważnego obserwatora zjawisk ekranowych, którego niedościgną do dziś wzorem i uosobieniem stali się: w latach pięćdziesiątych André Bazin, a w latach siedemdziesiątych między innymi Pauline Kael.

Perspektywa komunikacyjna studiów nad powracającymi tematami nie prowadzi wcale do banalnego wniosku w rodzaju *nihil novi sub sole*. Owszem tematy filmowe powracają i co pewien czas daje też o sobie znać zanikanie jednych i moda na drugie. To nic szczególnego, dopóki nie zwrócimy uwagi na głębszy sens tych procesów. Kulturotwórcza wartość takich wędrówek i powrotów ma charakter paradoksalny. Odwołując się do złóż dawnego (starego, niegdyś już eksploatowanego), kreuje coś nowego, odmiennego, tworząc wartość dodaną. Wartość taką stanowią nowe tematy pojawiające się w „starych” filmowych aranżacjach, jak i „stare” tematy przywołane w na nowo opracowanych ujęciach.

Perspektywa komunikacyjna uświadamia, iż tradycja i pamięć kultury filmowej oraz audiowizualnej nie jest żadną teoretyczną abstrakcją, lecz sferą praktyki komunikacyjnej, która ożywa w odkryciu i obumiera w zapomnieniu.

### Konkluzja

Prezentacja niniejsza zawiera rzut oka na zbiór różnych perspektyw odnoszących się do cyrkulacji tematów w kinie i w sztuce filmowej. Jedne z nich (przykładowo perspektywa semiotyczna bądź genologiczna) rozpatrywane jako potencjalny wariant badań dotyczą oddzielnych dziedzin i specjalności naukowych; inne (na przykład perspektywa komparatystyczna, kulturoznawcza bądź antropologiczna) mają charakter interdyscyplinarny. Wymieniona ich lista nie została z pewnością wyczerpana i nie to było naszym celem. W polu uwagi znalazły się tylko niektóre – z nich uznane za szczególnie cenne poznawczo.

Bez porównania ważniejsze od samej enumeracji wydaje się to, że każda z wymienionych perspektyw badawczych wykazuje naturalną łączność z innymi. Z jednymi wchodzi w kontakt pośredni, z drugimi w bardzo bliski. Potwierdza się w ten sposób przypuszczenie, że temat jako obiekt badawczy ma charakter interdyscyplinarny i nie należy go wiązać z jednym tylko kierunkiem refleksji, a przeciwnie – warto szukać coraz to nowych perspektyw: zarówno wymienionych, jak niewymienionych i jeszcze dotąd naukowo nieodkrytych bądź szerzej nieeksplorowanych.

Za najcenniejsze i najbardziej inspirujące w przywołanej książce Mieke Bal uważam wędrowanie i oscylowanie tam i z powrotem pomiędzy refleksją typu akademickiego a praktyką kulturową i artystyczną. W przypadku badawczego podejścia do tematów filmowych i powszechnie dostrzeganego fenomenu ich powtarzalności, szczególnego znaczenia nabiera teoria jako praktyka. Podobnie jak Bal, Bachtin, Jakobson, Mukařovský, Kracauer, Morin, Helman, Łotman, Eco i inni badacze nie opowiadam się tutaj za jakąś ściśle przestrzeganą jednorodną metodologią w uprawianiu owych studiów.

Złożoność zjawiska wędrujących tematów sprawia, że może być ono rozpatrywane z wielu różnych punktów widzenia. Waga tego zagadnienia tkwi we właściwym, to jest poszerzonym i pogłębionym rozpoznaniu jego konsekwencji dla kultury. O ile sztuka klasyczna stanowi fundament cywilizacji, o tyle – *per analogiam* – warto zauważyć, że rezerwuwar powtarzalnych *topoi*, ściśle powiązanych z kompetencją kulturową danej zbiorowości, rozstrzyga o rozwoju, a w gruncie rzeczy o istnieniu pamięci kulturowej kina i języka kinematograficznego nie tylko jako dziedziny komunikowania potocznego, lecz również artystycznego.

Rozwój, owszem, ale wraz z nim trzeba mieć nieustannie na uwadze jego przeciwnieństwo, czyli zastój, stagnację. W dziejach kina istnieją rozliczne dowody na to, że nieodkrywcza rutynowa powtarzalność pewnych „obowiązkowych”, a przez to kanonicznych tematów oraz utartych schematycznych sposobów ich traktowania i opracowania, przy jednoczesnej nieobecności innych, stawała się źródłem niebezpiecznego zastoju. Jak się zdaje, paradoks wędrujących tematów polega na tym, że występowanie ich równocześnie tyleż ogranicza (*vide*: rutyna), ile stymuluje rozwój kultury ruchomych obrazów.

Temat nie ma mocy wymuszającej konieczność jego ujęcia w jednej określonej formule, sposobie przedstawienia, gatunku. Istnieje natomiast taka jego sfera zapisana w zbiorowej pamięci danego systemu kultury i sztuki filmowej, jaką można by określić jako pole tematyczne. I ona zasługuje na wnikliwe studia, stanowi bowiem ważny czynnik systemu funkcjonowania współczesnej kultury i komunikacji.

Wyrażony w niniejszym artykule sceptycyzm autora co do potrzeby wyodrębnienia w studiach filmoznawczych i medioznawczych oddzielnej dyscypliny zwanej tematologią dotyczy wyłącznie kwestii granic jej autonomii i odrębności, a nie samego przedmiotu badań. Wskazane perspektywy problemowe tematologii kina i ruchomych obrazów nakładają się i współistnieją w procesie badawczym, tworząc układ wyższego rzędu. Cechą naczelną tego układu nie jest jego domknięcie, lecz otwartość.

Sam temat ma to do siebie, że niczego nie oferuje i nie rozstrzyga jako potencjalna wartość kultury filmowej czy szerszej audiowizualnej. Sztuka komunikowania nie ogranicza się bowiem wyłącznie do sfery dzieł artystycznych. Aby sztuka komunikowania – w jej wersji powszechnie znanej, codziennej i artystycznej – mogła się w miarę harmonijnie rozwijać, niezbędna jest równowaga pomiędzy trwałością i zmianą: między koniecznym powtórzeniem a równie niezbędną kinu inwencją i innowacyjnością. Innowacyjność ta powinna dotyczyć nie tylko kwestii wyboru podejmowanych tematów, ale przede wszystkim sposobu ich opracowania.

MAREK HENDRYKOWSKI

<sup>1</sup> M. Bał, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2012.

<sup>2</sup> M. Głowiński: *Mity przebrane. Dionizos-Narcyz-Prometeusz-Marcholt-Labirynt*, Kraków 1990.

<sup>3</sup> Zob. C. Lévi-Strauss: *Struktura mitu*, tłum. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1968 z. 4.

<sup>4</sup> Zob. M. Hendrykowski: *O tytule filmowym*, w tegoż: *Najlepsze kasztany. Księga cytatów polskiego filmu*, Poznań 2013.

<sup>5</sup> S. Kracauer, *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. E. Skrzywanowa, W. Wertenstein, Warszawa 1958.