

Teoria i historia filmu w Polsce w latach 1945-1990

BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER, ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ

Zamierzeniem ukończonego w 2003 roku projektu badawczego Komitetu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk *Humanistyka polska 1945-1990* pod kierunkiem prof. dr hab. Jerzego Myślińskiego było ukazanie po raz pierwszy w całościowym kształcie dokonań i losów nauk humanistycznych w szczególnych warunkach okresu PRL-u.

Projekt obejmuje autorskie teksty omawiające historię poszczególnych dyscyplin humanistycznych w latach 1945-1990 i wybór tekstów źródłowych planowanych do opublikowania w języku angielskim.

Część dotyczącą nauk o sztuce opracował zespół z Instytutu Sztuki PAN pod kierownictwem prof. Edwarda Krasińskiego w składzie dr hab. Joanna Sosnowska, prof. dr hab. Elżbieta Witkowska-Zaremba, dr Danuta Kuźnicka, dr Zbigniew Benedyktowicz, mgr Beata Kosińska-Krippner. W części tej znalazły się eseje dotyczące zagadnień z historii sztuki, muzykologii, teorii i historii teatru oraz drukowany poniżej esej omawiający problematykę filmową*, w którym autorzy przedstawili zarys powstawania i rozwoju filmoznawstwa jako nowej dyscypliny naukowej w Polsce, oraz kształtowania się teorii i historii filmu w PRL w dwóch wydzielonych okresach: 1945-1956 i 1956-1990**. W wyborze tekstów źródłowych znalazły się 23 teksty (fragmenty): Romana Ingardena, Kazimierza Wyki, Mieczysława Wallisa, Jerzego Toeplitza, Bolesława Lewickiego, Zofii Woźnickiej, Jadwigi Bocheńskiej, Alicji Helman, Aleksandra Jackiewicza, Marka Hendrykowskiego, Tadeusza Lubelskiego, Tadeusza Szczepańskiego, Rafała Marzałka, Danuty Palczewskiej, Maryli Hopfinger.

B.K.K i Z.B.

* W tym miejscu składamy podziękowania prof. dr hab. Jerzemu Myślińskiemu za zgodę na publikację eseju.

** Esej prezentowany był podczas międzynarodowej konferencji naukowej zorganizowanej w Warszawie w dniach 2-3 kwietnia 2004.

Myśl filmowa 1945-1956

W refleksji nad filmem trudno jest postawić wyraźną linię demarkacyjną oddzielającą krytykę od teorii, z tego względu lepiej jest posługiwać się terminem „myśl filmowa”. Myśl filmowa od początku penetrowała to, co się dopiero wyłaniało i rodziło na obszarach współczesnej kultury artystycznej. Dlatego też oscylowała między terenami zastrzeżonymi tradycyjnie z jednej strony dla krytyki artystycznej, z drugiej dla teorii sztuki. Uchwycenie głównych dominant świadomości teoretyczno-filmowej od początków jej ukształtowania (po roku 1945) aż po lata 60. nie jest prostym zabiegiem, gdyż dopiero w latach 60. rozpoczął się okres poszukiwania własnych metod badań filmologicznych. Nie wolno jednak pomijać faktu, że polska filmowa myśl teoretyczna zrodziła się w łonie krytyki filmowej¹. Wielu późniejszych filmologów zaczynało swą działalność jako krytycy i publicyści, niejednokrotnie próbując w tekstach krytycznych szukać naukowych metod badania filmu lub zaczątków teorii filmowej.

W powojennej myśli filmowej nurt refleksji teoretycznej nie był obficie reprezentowany. Poza jedną pozycją książkową *Zagadnienia estetyki filmowej* pod redakcją Reginy Dreyer, autorzy innych publikacji zebranych w dwa tomy studiów komparatystycznych pod redakcją Aleksandra Jackiewicza *Powieść na ekranie* i *Dramat na ekranie* podejmowali jedynie pewne wycinkowe problemy, proponując tezy niemające odniesienia do jednolitego systemu poglądów. Były to studia analityczne, zestawiające dzieło filmowe z jego literackim pierwowzorem i będące zarazem poszukiwaniem metody badań filmoznaucznych w zakresie pogranicza literatury i filmu. Refleksja teoretyczna pojawiła się natomiast jako produkt uboczny eseistyki (Aleksander Jackiewicz, *Latarnia czarnoksiężska*, Warszawa 1956; Kazimierz Wyka, *Podróż do krainy nieprawdopodobieństwa*, 1947 i w formie książkowej Kraków 1964). Przebłyśki oryginalnych myśli estetycznych można prześledzić w całym szeregu szkiców krytycznych zamieszczanych przez prasę filmową i literacką. W drugiej połowie lat 40. dominowały jeszcze kontynuacje i nawiązania do tradycji międzywojennej. Z początkiem lat 50. upowszechniły się wzory myślenia o kulturze propagowane przez realizm socjalistyczny. Teoria filmowa nie dokonała w tym okresie żadnej znamiennej reorientacji². Przeobrażenia nastąpiły natomiast w dziennikarstwie filmowym, publicystyce i krytyce. Wybitny historyk i krytyk literatury Kazimierz Wyka w eseju *Podróż do krainy nieprawdopodobieństwa* wpisywał film w rozważania nad przeobrażeniami kultury XX wieku, tworząc jedną z pierwszych wizji sztuki masowej, której charakterystykę tworzą fenomeny natury technicznej i przemiany cywilizacyjne. Esej ten uchodzi za najciekawsze w omawianym okresie studium na temat filmu i jego związków z innymi sztukami. Zdaniem Wyki doniosłość osiągnięć filmu można porównać z wynalazkiem Gutenberga. Według niego wraz z filmem kończy się tak zwana czystość wszystkich sztuk. W filmie granice sztuk nie dają się zbyt ściśle wyodrębnić, zachodzą na siebie. Z drugiej zaś strony film wywiera ogromny wpływ na poszczególne sztuki. Powieść zdobyła świat, bo była odbierana przez czytelników jako obraz życia. Film prześciga powieść, jest odbierany jako samo życie. Proces dokonujący się przez film Wyka określa jako *usunięcie formy ze świadomości widza*. Z punktu widzenia estetyki filmowej jest to myśl

nader ważna. Film osiąga niespotykaną dotąd w żadnej ze sztuk siłę iluzji, utożsamiania się obrazu z rzeczywistością³. O sztuce filmowej pisał również Roman Ingarden w eseju *Kilka uwag o sztuce filmowej* (1947), w którym m.in. przeciwstawił filmowy pozór rzeczywistości samej rzeczywistości, określił miejsce sztuki filmowej na pograniczu literatury, malarstwa, teatru, pantomimy i muzyki, swoiste własności sztuki filmowej określił przez porównanie jej do ciągu obrazów, które nazwał „literackimi”, uznał język, mowę za jedynie pomocniczy środek w sztuce filmowej, zauważył, że czasowa rozpiętość widowiska filmowego jest zorganizowana jak utwór muzyczny oraz że sztuka filmowa, operując przestrzenią konkretną, dzięki dynamice czasowej osiąga efekty nieosiągalne w innych sztukach. Prace Wyki i Ingradena znalazły kontynuację dopiero w latach 60. Polska myśl filmowa po wyzwoleniu obfitowała w pomysły, nie brakowało jej fantazji i trafnych określeń⁴. Rozwijała się w sposób różnorodny, choć niepozabawiony pewnych wspólnych tendencji. W latach 40. pojawił się np. pogląd, że „filmowość” określa „techniczna natura kinematografu”, mechaniczny charakter odbitki realności. Pogląd ten wiódł w stronę wyraźnego wyodrębniania filmu z systemu sztuk tradycyjnych.

Od połowy lat 40. rozwijana była „nowa” estetyka kina, „nowa wiedza o filmie”, zestawiająca sprawy kina z innymi zjawiskami artystycznymi i społecznymi. W latach 1950-1954 w krytyce filmowej występowały dwie tendencje. Jedna przejawiała się w popularyzowaniu założeń oficjalnej polityki kulturalnej w stosunku do filmu i rozwijaniu głównych tez sformułowanych na Zjeździe w Wiśle. Druga, zapowiadająca zbliżającą się odwilż, występowała w próbach przeciwdziałania uproszczeniom, spłyceń artystycznemu i podporządkowaniu twórczości filmowej aktualnej koniunkturze. Bezpośrednio po Zjeździe w Wiśle pogląd na film jako sztukę ulegał ograniczeniom. Zakres pisania o filmie znacznie się poszerzył w publicystyce, teorii i historii filmu z chwilą pojawienia się w roku 1951 „Kwartalnika Filmowego”⁵. Oficjalna nobilitacja filmu, której dokonano na Zjeździe w Wiśle i I Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej w Sprawie Badań nad Sztuką na Wawelu sprawiła, że waga, jaką zaczęto przywiązywać do rozwoju sztuki filmowej została przeniesiona na sprawy związane z kulturą filmową i wiedzą o filmie. Z początkiem lat 50. zaczęto w Polsce po raz pierwszy planowo wydawać książki o filmie, powołując do tego specjalne wydawnictwo – Filmową Agencję Wydawniczą. Były to prace z zakresu historii kinematografii, spraw związanych z techniką i produkcją filmową oraz prace o charakterze popularyzatorskim, a także pierwsze próby badań filmoznawczych⁶. Prace, które rozwijały koncepcje teoretyczne, nosiły wówczas piętno postulatów estetyki realizmu socjalistycznego sformułowanych w Wiśle i na Wawelu. Podkreślano ideowo-wychowawczą funkcję sztuki filmowej. Preferowano warstwę treściową filmu i szczególną rangę nadawano scenariuszowi. O kształcie ojczyściej kinematografii miał przesądzać element literacki. W nurcie poważnej refleksji nad filmem do literatury nawiązywali Roman Ingarden i Kazimierz Wyka, którzy poszukiwali podobieństw między nową sztuką a literaturą. Reprezentatywną pozycją tego okresu jest też książka Jerzego Płazewskiego *Szkice filmowe* (1952), w której autor próbował wiązać treść i formę, wskazując ich wzajemne uwarunkowania na obszarze szeroko pojmowanych literackich proveniencji sztuki filmowej. Twierdząc, że swoistość sztuki filmowej zasadza się na

bezpośrednim odbiciu rzeczywistości przez medium filmowe, próbował wiązać problem treści z zagadnieniem warsztatu artystycznego i nawoływał do nowatorstwa formalnego.

Pierwsze publikacje książkowe o ambicjach naukowych dowodzą dominującego w tym okresie zainteresowania dla problematyki literackiej w filmie czy związków filmu i literatury, np. wydane w serii *Studia z adaptacji filmowej* t. I – *Powieść na ekranie* (1952) i t. II – *Dramat na ekranie* (1953). Studia porównawcze podkreślały więź kulturową nowej sztuki ze sztukami tradycyjnymi, były też dobrym terenem do wypracowywania własnych metod badawczych. Obie książki to wynik prac badawczych Sekcji Filmu Państwowego Instytutu Sztuki⁷, prowadzonych pod kierownictwem Aleksandra Jackiewicza. Podstawową przesłanką, którą kierowali się autorzy z tego ośrodka, było założenie, że narracja w filmie, podobnie jak w literaturze, stanowi podstawowy czynnik konstruujący dzieło filmowe. Charakterystyczne dla okresu tzw. schematyzmu bezpośrednie wywodzenie filmu z literatury i rozrost autonomii scenariusza w sztuce filmowej znalazło wyraz w serii wydawniczej Biblioteka Scenariuszy Filmowych. Z kolei według Władysława Jewsiewickiego film wywodził się bezpośrednio ze sztuk plastycznych, dzięki temu, że od czasów prehistorycznych dążeniem człowieka było utrwalanie zjawisk w ruchu. W książce *Prehistoria filmu* (1953) uzasadniał, że na skutek tego dążenia z biegiem lat wykształciły się w sztukach plastycznych formy narracyjne, które stały się prawzorem dla współczesnego kina. Jednym z ważniejszych przedsięwzięć naukowych tego okresu oprócz powstania „Kwartalnika Filmowego” była wydawana w ciągu wielu lat kilkutomowa *Historia sztuki filmowej* Jerzego Toeplitza. Na początku lat 50. w rodzimej myśli filmowej nadal ścierały się poglądy na temat kwalifikacji filmu jako nowego zjawiska we współczesnej kulturze artystycznej. Nurt oficjalnej estetyki charakteryzował się dążeniem do wtopienia filmu w system sztuk tradycyjnych. Jednak nie brakowało także głosów wskazujących na odrębne cechy filmu w kulturze artystycznej. Na uwagę zasługuje wydana w 1953 roku książka Zygmunta Kałużyńskiego *Podróż na Zachód*, w której autor zawarł przekonanie, że sztuka niska pełni nie tylko funkcję poznawczą, lecz jest również wyrazem i instrumentem oddziaływania ideologicznego. Istotne było to, że w okresie, gdy dominował formalno-warsztatowy punkt widzenia na film, a więc izolujący zjawisko filmu od zjawisk zachodzących na obszarach innych sztuk, Kałużyński wpisywał film w całość przeobrażeń artystycznych, intelektualnych, ideologicznych itp. epoki. We wrześniu 1954 roku po raz pierwszy nie instytucja centralna, ale Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru i Filmu zorganizowało Naradę Filmową, co oznaczało przejście inicjatywy przez środowiska twórcze. W ruchu odnowy w latach 1955-1956 pojawiła się nowa forma wypowiedzi w publicystyce i krytyce filmowej. Atmosfera odwilżowa przejawiała się w tendencji do przewycięzania sztampy, deklaratywności, konformizmu i koniunkturalizmu politycznego. Pisano o zagadnieniach artystycznych i o sprawach organizacyjnych, o sztuce i o przemyśle, o polskiej i o zagranicznej twórczości. Aleksander Jackiewicz w wydanej w 1956 roku *Latarni czarnoksiężskiej* – zbiorze artykułów drukowanych wcześniej w „Filmie” – upominał się o rangę filmu jako sztuki. Nowatorstwo Jackiewicza uwydatniało się m.in. w przyjęciu szerokiej perspektywy rozważań, przez które oceniał zjawisko filmu. Wpisując film w sferę zjawisk kulturowych, w któ-

rej znajduje się cała niemal twórczość artystyczna, akcentował techniczną genezę filmu. Jego zdaniem istotą kina jest wierna rejestracja świata materialnego, a istotą artyzmu filmowego umiejętność poetyckiego odczytania rzeczywistości. Twórczość filmowa to interpretowanie rzeczywistości zgodnie z autonomicznymi prawami filmu, o których decyduje jego techniczna proveniencja, a tę wyznaczają rejestracyjne, fotograficzne właściwości tworzywa filmowego. Jackiewicz sprzeciwiał się koncepcjom wywodzącym film bezpośrednio z innych sztuk lub udowadniającym jego bliskie pokrewieństwo z nimi. Rzecz polegała nie na naśladownictwie ani wprowadzaniu elementów innych sztuk do filmu, lecz na czerpaniu i przetwarzaniu wzorów w sposób właściwy jedynie filmowi. Książka jest dowodem dojrzałości polskiej krytyki filmowej, która próbowała szukać i określać nowe, swoiste prawa sztuki filmowej, w opozycji do normatywnych nakazów poprzedniego okresu. *Latarnia czarnoksiężska* stała się impulsem określającym tematyczny zakres badań filmologicznych ośrodka warszawskiego.

Polska myśl filmowa miała niemały udział w intelektualnych poszukiwaniach nowego spojrzenia na model rodzimej kultury artystycznej. Wskazywała na kulturotwórcze możliwości sztuki „niskiego” obiegu, jaką był film, charakteryzowała się często inwencją, ale brakowało jej pomysłów w pełni rozbudowanych i dostatecznie uzasadnionych teoretycznie.

W połowie lat 50. odnotowano wysoki wskaźnik frekwencji w kinach, żywiołowo rozwijał się ruch dyskusyjnych klubów filmowych. Polska myśl filmowa zaczęła inspirować się zagraniczną krytyką i refleksją nad filmem (Siegfried Kracauer, Arnold Hauser, André Bazin). Wszystko to sprzyjało ewolucji rodzimej myśli filmowej. Głównym problemem stał się wówczas spór o realizm filmowy rozumiany jako kategoria poznawczo-artystyczna. Zmuszało to do rewaloryzacji dotychczasowego ujęcia filmu, w którym dzieło było związane z rzeczywistością na płaszczyźnie tematu, natomiast w sferze specyfiki formalno-warsztatowej było niezależne od wszelkich determinant i uwarunkowań społecznych. W drugiej połowie lat 50. potrzeba określenia realizmu filmowego jako właściwości przysługującej filmowi zmuszała do wyodrębnienia cech przedmiotowych filmu, do wskazania jego odmienności wobec sztuk pozostałych na szerszej, a nie tylko formalno-warsztatowej płaszczyźnie. Głos Aleksandra Jackiewicza w tym sporze charakteryzował się tym, że z jednej strony starał się on wskazać przedmiotowe cechy filmu jako sztuki odrębnej od pozostałych, z drugiej zaś określić rolę i miejsce filmu we współczesnej kulturze artystycznej. Najbardziej konsekwentne stanowisko, jeśli chodzi o uzasadnienie tezy o autonomicznym charakterze filmu, zajął w książce *René Clair* (1957). W tym czasie polska myśl krytyczna, która dość radykalnie zaczęła negować dotychczasowy sposób ujęcia filmu, a przez to stała się bardziej elastyczna i chłonna na nowe inspiracje, zapoczątkowała spór o realizm filmowy, który był jednocześnie sporem o model współczesnej kultury artystycznej. Natomiast w nurcie, który zdradzał ambicje naukowe, dopiero z biegiem czasu pojawiły się dążenia do nowego spojrzenia na aplikowane dotąd metody badań i charakter oraz cechy przedmiotowe filmu.

Próby przebiccia się przez normatywne nakazy estetyczne podejmowane były przez polską myśl filmową stosunkowo wcześniej, czego dowodzi książka Płazewskiego *Szkice filmowe* i wyrosłe z tych samych intencji *Zagadnienia estetyki*

filmowej. W latach 1955-1956 nastąpiło wyraźne ożywienie i pogłębienie badań nad filmem, a także rozszerzenie problematyki i polaryzacja stanowisk badawczych i krytycznych. Zanikającemu zainteresowaniu dla sfery literackiej w filmie towarzyszyło rozwinięcie zagadnień związanych z rdzennymi wyznacznikami sztuki filmowej. Ponieważ w piśmiennictwie filmowym na plan pierwszy wysuwano program walki dyktowany aktualnymi potrzebami filmu polskiego, w książkach filmowych dominowała publicystyka. Sprawy teorii filmu, rozwijania systemu estetycznego jako zaplecza dla bieżącej krytyki filmowej spychano na dalszy plan⁸.

Teoria filmu 1945-1956

W 1948 w artykule *U progu nowej epoki kultury* Bolesław W. Lewicki postulował powołanie nowej dyscypliny badawczej – filmologii, która ogarnie całość wiedzy o tak skomplikowanym zjawisku, jak film. Lewicki szczególnie akcentował bezpośrednie związki filmu i literatury. Z kolei Jerzy Toeplitz w roku 1950 zdefiniował naukę o filmie w artykule *Zagadnienia nauki o filmie* jako historię filmu i estetykę filmu. W tym okresie istniał także inny pogląd, według którego teoria filmu to określenie typu nadrzędnego rozległego wachlarza dyscyplin naukowych: od społeczno-estetycznych do fizykalno-technicznych. Teoria filmu tłumaczyła więc wszystkie zjawiska związane z twórczością filmową, także techniczne. Nauka o filmie lat 50. doczekała się jako samodzielna dyscyplina badawcza urzędowej nobilitacji i znalazła miejsce w Państwowym Instytucie Sztuki w Warszawie, ale w sensie tematycznym nie szukała kontaktu z estetyką współczesną, ze względu na jej wysoki stopień abstrakcji, który utrudniał bezpośrednią transmisję w obręb refleksji o charakterze krytyczno-filmowym. Nauka o filmie wyłaniała się bowiem z kręgu krytyki filmowej, co w znacznej mierze sprzyjało akceptacji postulatów realizmu socjalistycznego, gdyż taka była świadomość teoretyczno-filmowa krytyków i twórców wywodzących się z kręgu „Startu”. Jednak już w połowie lat 50. okazało się, że jako program kulturowy nie sprawdził się on na naszym gruncie⁹.

Pierwszą w Polsce naradą ludzi filmu, która zajęła się filmem od strony naukowo-badawczej, były obrady Sekcji Teatru i Filmu I Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej w Sprawie Badań nad Sztuką, która odbyła się w Krakowie na Wawelu w dniach 11-17 XII 1950 roku. Była to też pierwsza konferencja omawiająca zagadnienia filmu, teatru, plastyki i muzyki w powiązaniu ze sobą.

Ówczesni komentatorzy wawelskiego spotkania uznali je za duży krok naprzód w rozwoju polskiej nauki o filmie, który przyczynił się w dużej mierze do ustalenia nowych metod badawczych, wykreślenia nowych perspektyw oraz nowych zadań i celów tej nauki. W ramach Sekcji Teatru i Filmu Jerzy Toeplitz w wystąpieniu pt. *Nauka o filmie* zaznaczył, że polskie filmoznawstwo to dziedzina nauki jeszcze niemal nieotkryta w sferze metodologicznych, prawdziwie naukowych badań.

Toeplitz szczegółowo omówił zagadnienia, które powstająca nauka o filmie winna objąć i wyróżnił trzy zasadnicze zakresy badań: 1. Historię sztuki filmowej, 2. Teorię filmu, którą inaczej możemy nazwać estetyką sztuki filmowej, 3. Socjologię filmu, obejmującą przede wszystkim badania reakcji widza filmo-

wego. W dziedzinie historii filmu Toeplitz widział dla polskiego filmoznawstwa dwa zadania: przyswojenie właściwych poglądów na rozwój filmu w skali ogólnoświatowej i zbadanie dróg rozwojowych filmu polskiego. Jedną z trudności jakie napotykał naukowiec, rozwiązując te zadania, było niezwracanie uwagi w ówczesnych opracowaniach na istotny element sztuki filmowej, jakim jest scenariusz. Poważnym utrudnieniem w badaniach historii filmu polskiego był jego zdaniem brak odpowiedniej dokumentacji. Toeplitz podkreślał również konieczność krytycznej oceny szczupłego dorobku polskich teoretyków filmu (Irzykowski, Zahorska, Lewicki, Lissa i Blaustein). Ponadto stwierdził, że badania historyczne nad filmem wymagają zwrócenia uwagi badacza na powiązanie sztuki filmowej z innymi sztukami, a zwłaszcza z literaturą i teatrem. Za rdzeń filmoznawstwa uznawał zadania teorii i estetyki filmu, ale zauważał, że w sensie pracy metodycznej nic jeszcze u nas nie działo się. Toeplitz wyróżnił cztery zasadnicze linie badawcze estetyki filmowej: zagadnienia dramaturgii filmu, zagadnienia realizacji filmowej, zagadnienia plastyki i dźwięku w filmie i wreszcie zagadnienia krytyki filmowej. Według niego prace badawcze z zakresu dramaturgii filmowej winny objąć przede wszystkim zagadnienie roli scenariusza w procesie powstawania filmu. Postulował także opracowanie sprawy rodzajów filmowych i przyswojenie nauce polskiej teoretycznych prac z dziedziny filmu. Uważał, że estetyka filmu winna rozpatrywać twórcze zagadnienia realizacji filmowej przede wszystkim pod kątem naukowego opracowania zagadnienia pracy aktora w filmie, a także pod kątem ustalenia współodpowiedzialności twórczej poszczególnych członków zespołu i określenia granic inicjatywy i kierownictwa reżysera. Zauważył, że prawie nietknięte od strony estetyki czekają na badaczy zagadnienia barwy w filmie. Także badania nad muzyką i dźwiękiem przyniosły wiele teoretycznych postulatów, których realizacja wpłynęłaby korzystnie na rozwój kinematografii polskiej (np. sprawa wczesnego współudziału kompozytora w pracy nad filmem). Omawiając ostatnie z zagadnień estetyki filmowej, tzn. krytykę filmową, Toeplitz wymienił trzy jej główne funkcje: polityczną, tj. wychowanie widza, funkcję pomocy twórcom filmowym i funkcję współuczestnictwa w budowie teorii sztuki filmowej. Z kolei zadania socjologii filmu według Toeplitza polegały przede wszystkim na badaniach nad odbiorem przez widza dzieł filmowych, ustaleniu, jakie są reakcje widza i jak widz może się przyczynić do tworzenia lepszych filmów.

Z kolei reżyser Eugeniusz Cękański w referacie *Warsztat realizatora filmowego* osadzonym na stwierdzeniu, że produkcja filmu to doniosły akt polityczny, określił sztukę filmową jako sztukę tworzoną kolektywnie i w analizie procesu powstawania dzieła filmowego postulował praktyczną konkretyzację zasady pracy kolektywnej na wszystkich etapach pracy nad filmem. Referat Cękańskiego nie dotyczył jednak tylko zagadnień ideologicznych, dziś już z punktu widzenia rozwoju polskiej myśli filmowej niewiele wnoszących. Cękański obok licznych postulatów ideologicznych przeanalizował w swoim referacie proces powstawania dzieła filmowego pod kątem zagadnień warsztatowych. Omawiał rolę zdjęć próbnych, okresu przygotowawczego do produkcji filmu, scenopisu. Dokładnie omówił charakter i znaczenie okresu zdjęciowego (współpraca z aktorem, zdjęcia w atelier i w plenerze, normy pracy, zdjęcia postsynchroniczne). W dyskusji poruszono przede wszystkim zagadnienia związane z referatem Toeplitza takie

jak: periodyzacja historii filmu polskiego (Jewsiewicki), zagadnienia rozwoju polskiej kinematografii dokumentalnej (Wertenstein), zagadnienia krytyki filmowej (Morawski), powiązanie badań filmoznawczych z rozwojem innych dyscyplin sztuki (Pijanowski), zagadnienia uściślenia naukowej terminologii filmowej (Budrecki). Dyskusja nad referatem Cękalskiego skoncentrowała się głównie wokół problemów scenariusza i pracy aktora w filmie (Chojnacka i Ordyński). Mówiono o gromadzeniu materiałów filmowych, o archiwum, o centralnej bibliotece filmowej, o konieczności utworzenia muzeum filmowego i publikacji źródłowych materiałów naukowych, choćby początkowo w formie naukowego czasopisma filmowego. Postulowano centralizację pracy młodych filmoznawców przy Sekcji Filmu Państwowego Instytutu Sztuki, utworzenie katedry historii filmu na jednym z uniwersytetów i otwarcie wydziału teorii filmu w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi. Zagadnienia krytyki filmowej omówiono pod kątem organizacji studium czy kursu dla krytyków filmowych, dopuszczenia ich do obserwacji produkcji filmów, praktycznego zaznajomienia się z warsztatowymi zagadnieniami realizacji. Referaty te wraz z wystąpieniami dyskusyjnymi stały się bazą, z której wyrosły sformułowania teoretyczne i postulaty praktyczne Sekcji Filmu, skierowane na Pierwszy Kongres Nauki Polskiej. Wszyscy uczestnicy Sekcji Filmu stwierdzili, że sytuacja badań nad filmem jest w Polsce zdecydowanie niezadowolająca. Teoretyczne wypowiedzi dyskusyjne i postulaty praktyczne zostały przedstawione w formie wniosków Sekcji Filmu do realizacji przede wszystkim przez Państwowy Instytut Sztuki w ramach badań filmoznawczych. Spotkanie krakowskie miało jeszcze jeden aspekt – umożliwiło kontakt i dyskusje (także poza salą obrad) twórcom i naukowcom z wielu dziedzin sztuki.

W 1951 roku podczas I Kongresu Nauki Polskiej mówiono o teorii sztuki, która miała być elementem wspierającym i korygującym praktykę twórczą. W okresie estetyki postulatycznej w badaniach filmoznawczych wyodrębniono teorię i historię. Rejony penetracji filmoznawczej zwężyły się. Główny krąg zainteresowań charakteryzowało dążenie do utożsamienia filmu z innymi sztukami, a perspektywie metodologicznej formalno-warsztatowy punkt widzenia. Doszło wtedy do konfliktu między filmem podejmującym tematy współczesne a niemożliwością ujęcia i sprobmatyzowania przez filmoznawstwo jego relacji wobec rzeczywistości. Stało się to podstawą reorientacji świadomości teoretyczno-filmowej w połowie lat 50. Na temat naukowej teorii filmu wypowiedział się m.in. Bolesław Lewicki we wrześniu 1954 roku w czasie narady filmowej SPATiF-u, a w roku 1955 w artykule *Teoria filmu w Polsce*. Lewicki podkreślał, że istnieje duża rozbieżność w metodzie polskich prac teoretycznych i twierdził, że odkrywczą metodą, wzbogaconą polotem twórczym, odznaczało się dotychczas niewiele naszych prac filmoznawczych. W okresie estetyki postulatycznej przekonanie o narracyjnej istocie kina wyznaczało jedyną i obowiązującą perspektywę poznawczą na zagadnienia filmu, inne próby spojrzenia na problematykę filmową spotykały się z zarzutem formalizmu. Zarzut ten spotkał m.in. nurt refleksji nad filmem, w którym pojawiło się zainteresowanie dla specyfiki odbicia rzeczywistości w filmie, a więc sfery, która decydowała o odrębności filmu nie tylko w wąskim zakresie specyfiki formalno-warsztatowej. Tak rozumiana problematyka realizmu znalazła się w pierwszych studiach Aleksandra Jackiewicza zamieszczonych w tomie *Powieść na ekranie: Powieść i film o Czapajewie* oraz

Klasyki na ekranie. W tym ostatnim wyrażał pogląd, że to, co realistyczne nie wynika z bezpośrednich analogii i odwołań do literatury.

Proces przewartościowania i reorientacji świadomości teoretyczno-filmowej, który od połowy lat 50. przebiegał burzliwie i lawinowo w polskiej myśli krytycznej, nieprędko przesunął się na teren refleksji filmowej zorientowanej naukowo. Jeszcze na Naradzie Krytyki Filmowej ścierały się różne stanowiska na temat istoty i funkcji filmu, ale już dwa miesiące później (maj 1955) na II Ogólnopolskiej Konferencji w Sprawie Badań nad Sztuką ani referaty, ani dyskusja nie zapowiadały zdecydowanych zmian w stylu myślenia o filmie. Program badań nad filmem zaproponowany przez Jerzego Toeplitza w artykule *Rozwój badań nad sztuką filmową* stanowił kontynuację koncepcji poprzedniego okresu, przynajmniej w założeniu, że film jest sztuką tego samego rzędu i rodzaju, co pozostałe. Jednak Toeplitz wydobyl czynniki, które decydowały o specyfice badań filmoznawczych: pierwszy wiązał się z przyjęciem syntetyczności jako podstawowego wyróżnika artystyczności filmu, dwa następne odnosiły się do technicznego i przemysłowego charakteru twórczości filmowej, ostatni skupił się na psychologicznej i socjologicznej specyfice odbioru filmu jako sztuki. Toeplitz podkreślił, że badania filmoznawcze z tej przyczyny wymagają współudziału różnych dyscyplin, ściśle artystycznych, jak i humanistycznych. Reprezentatywną dla tego okresu książką, świadczącą już o zmianach, jakie zaczynały się zarysowywać, była praca zbiorowa *Zagadnienia estetyki filmowej*, wydana w 1955 roku pod redakcją Reginy Dreyer przez Sekcję Filmu Państwowego Instytutu Sztuki. Z jednej strony autorzy próbowali przezwyciężyć dawne stanowisko utożsamiające wartości estetyczne z wartościami ideowymi sztuki, z drugiej – rozszerzając i pogłębiając koncepcje syntetyczności filmu, nie wyszli daleko poza teoretyczne koncepcje minionych lat, traktując film jako sztukę wymagającą rozpatrywania w kontekście literatury.

Charakterystyczne dla okresu estetyki postulatywnej bezpośrednie wywodzenie filmu z literatury i podkreślanie związków między filmem a innymi sztukami znalazło tu rozwinięcie. Niemniej w pracy tej znacznie zmieniło się dawne wąskie widzenie tej relacji. Studia tam zawarte nie są monograficznym opracowaniem systemu estetyki filmowej, a omówieniem poszczególnych elementów sztuki filmowej (budowa dzieła, postać bohatera, konflikt, montaż, słowo, dźwięk, muzyka, barwa i kompozycja obrazu). Autorzy starali się przedstawić film jako sztukę polifoniczną, a więc łączącą elementy wszystkich sztuk. Znaczna część pracy jest poświęcona decydującej o artystycznej randze kina analogii filmu z innymi sztukami. W pierwszej części pt. *Podstawowe zagadnienia budowy dzieła filmowego* Bolesław Lewicki podjął próbę definicji filmu, uznając go za rezultat twórczej syntezy. Jednak sztuka filmowa nie była – jego zdaniem – wiernym odtwórcą sztuk tradycyjnych, miała bowiem własną linię rozwojową. Lewicki znajdował specyfikę sztuki filmowej na płaszczyźnie warsztatowej, podkreślając rolę montażu jako podstawowego zabiegu kompozycyjnego. Strukturę dzieła filmowego wyprowadzał z bezpośrednich analogii i zależności od literatury. Jego zdaniem budowa filmu odpowiada na płaszczyźnie gatunkowej literackim konwencjom gatunkowym oraz literackim zasadom kompozycyjnym. W konsekwencji autor postawił skrajną tezę, iż *kino jest widzialną i słyszalną literaturą*, a w zakresie funkcji społecznej *wkracza w dziedzinę literackich form oddziały-*

wania. W drugiej części książki problem bohatera i dramaturgii filmowej jest rozważany niemal wyłącznie pod kątem wymowy ideologicznej utworu. Natomiast część trzecia jest poświęcona analizie autonomicznych literackich, plastycznych i muzycznych komponentów filmu, które autorzy wywodzą z praw obowiązujących na terenie innych sztuk. Zainteresowanie autorów skupia się na próbach określenia ich specyfiki filmowej na płaszczyźnie warsztatowej. Odrzucając wszystkie uproszczenia natury ideologicznej, którymi w stosunkowo dużym stopniu obciążona jest ta praca, trzeba przyznać, że zawiera ona sformułowania teoretyczne jak na tamte czasy prekursorskie. *Zagadnienia estetyki filmowej* były jedną z nielicznych w tym okresie próbą podjęcia tematyki teoretycznej filmu. Próbą zakładającą stworzenie zamkniętego systemu estetycznego opierającego się na koncepcji filmu jako sztuki syntetycznej, ale próbą nie w pełni konsekwentną. Polska myśl filmowa wyznaczyła miejsce filmowi przez analogię z literaturą – w zbyt bliskim jej sąsiedztwie. W rezultacie akcentowano ważkość artystyczną aktu twórczego głównie na etapie scenariusza, a specyfikę widziano jedynie na płaszczyźnie odrębności środków wyrazowych filmu. Krytyka filmowa szukała już w tym czasie innych wzorów.

Teoria filmu w latach 1956-1990

Reorientacja filmoznawstwa polskiego w kierunku unaukowienia tej dyscypliny dokonuje się z początkiem lat 60. w dwóch ośrodkach. Pierwszym – zwanym „szkołą warszawską” – kierował w Instytucie Sztuki Aleksander Jackiewicz. Drugim – zwanym „szkołą łódzką” – kierował Bolesław W. Lewicki w założonym w roku 1958 na Uniwersytecie Łódzkim Zakładzie Wiedzy o Filmie – pierwszym w Polsce uniwersyteckim ośrodku badań filmoznawczych¹⁰.

W 1958 roku ukazała się *Sztuka faktów* Bolesława Michałka, w której autor rozpatrywał stosunek filmu do rzeczywistości w kontekście właściwości tworzywa filmu, jego fotograficznej, rejestrującej specyfiki, przenosząc rozważania na płaszczyznę estetyczną. Tezy zawarte w tej książce autor rozszerzył i zweryfikował w wydanych w 1959 roku *Trzech portretach*. Inspiracją ewolucji polskiego filmoznawstwa była fenomenologiczna estetyka Romana Ingardena. W dwutomowych *Studiach z estetyki* (1957-1958), w których opublikowano artykuł *Kilka uwag o sztuce filmowej* i w książce *O dziele literackim* (1960), zawierającej poglądy Ingardena na film z lat 30., rodzima myśl teoretyczna odnajdowała motywację do kierowania uwagi na to, co film łączy z innymi sztukami. Prowadziło to często do utożsamiania filmu ze sztukami tradycyjnymi. Krytyka wskazywała już wtedy na własne, odrębne miejsce filmu we współczesnej kulturze artystycznej. W 1963 w artykule *Nowa teoria filmu* Bolesław W. Lewicki wysunął tezę o istnieniu dwu etapów w teorii filmu. Pierwszy „pionierski” okres charakteryzował się żywiołowym odkrywaniem kina, ale te penetracje przez zbyt ogólnikowość nie miały wartości relacji naukowej. Dlatego powstała konieczność stworzenia nowej, ściśle naukowej estetyki filmu. W 1964 roku „Kwartalnik Filmowy” omówił nowe trendy w krytyce światowej, a w 1968 ukazała się książka *Współczesne teorie filmowe*, prezentująca propozycje powojennej włoskiej, francuskiej, radzieckiej oraz amerykańskiej teorii filmu. W polskiej teorii filmu zaczęły się z wolna krystalizować nowe postawy. Generalnie rzecz ujmując,

można w tym okresie wyróżnić dwie strategie badawcze. W pierwszej (w dużym skrócie) manifestowało się dążenie do poszerzenia pola badań przez inspirowanie się nowymi metodami, by szukać ich styku na obszarach estetyczno-filozoficznych, było to dążenie do włączenia w obręb refleksji filmoznawczej innych niż estetyka narzędzi badawczych, w przekonaniu że odkryją nowe, nierozpoznane jeszcze aspekty filmu.

W drugiej – bliższej tendencjom animującym naszą myśl krytyczną – kładziono nacisk na odmiennność przedmiotu badań, była to próba nowego spojrzenia na specyfikę estetyczną kina zarówno w planie szczegółowym, jak i ogólnym. Pytanie, które różniło te dwie strategie, brzmiało: czy punktem wyjścia reorientacji teoretycznych badań nad filmem ma być zmiana dotychczasowych metod, czy też dyktować ją mają szczególne właściwości przedmiotu? Za tym typowym dla młodych dyscyplin pytaniem kryło się inne, dotyczące sprawy, czy film należy badać jako zjawisko tożsame ze sztukami tradycyjnymi i na tym polu odkrywać i definiować jego szczególne właściwości i cechy, czy też badać go należy poza kontekstem sztuk pozostałych, a przez to akcentować jego cechy odmienne, decydujące o szczególnym miejscu filmu we współczesnej kulturze artystycznej. Od połowy lat 60. zaczęła dominować tendencja do zaznaczenia autonomiczności filmu na płaszczyźnie estetycznej, kulturowej, społecznej itp., choć jeśli chodzi o reorientację strategii badawczych główny nurt polemik przebiegał w latach 60. na gruncie estetyki. Zbigniew Czeczot-Gawrak w pracach o francuskiej filmologii dowodził, że w przeciwieństwie do niej polska filmologia zaprzepaściła inicjatywę stworzenia kompleksowych badań nad filmem, gdyż zabrakło idei cementującej wyniki różnych dyscyplin naukowych, której należy szukać na gruncie estetyki¹¹. Na przełomie lat 60. i 70. badacz przybliżył polskiemu czytelnikowi propozycje francuskich semiologów filmu¹². Stosunkowo wcześniej w rodzimej refleksji filmoznawczej pojawił się wątek koncepcji gramatycznej teorii filmu. Jerzy Płażewski w *Języku filmu* przygotował przesłanki refleksji na temat poetyki filmu. Wątek poetyki historycznej rozwinął Janusz Skwara w artykule *Próba teorii: fizyczny realizm kina* (1972). Teoretyczne rozwinięcie i uzasadnienie językowo-gramatycznej koncepcji podjął też Bolesław W. Lewicki w artykule *Gramatyka języka filmowego* (1969), w którym dla terminu „język filmu” szukał uzasadnienia w mechanizmie fizjologicznych uwarunkowań percepcji filmu. Podstawowym elementem jego teoretycznych rozważań było traktowanie filmu jako zjawiska zbliżonego pod względem strukturalnym i funkcjonalnym do literatury. Lewicki w nawiązaniu do Ingardena powracał więc do koncepcji z lat 40. (idea badań kompleksowych i nadawanie filologii rangi dyscypliny nadrzędnej). Do estetyki Ingardenowskiej nawiązywała też Zofia Lissa, pisząc o roli muzyki w dziele filmowym. W *Estetyce muzyki filmowej* nadal jak w latach 30. traktowała film jako sztukę syntetyczną. Po raz pierwszy z wypowiedzią polemiczną do Ingardenowskiej teorii wystąpiła Alicja Helman, nieuznająca syntetyczności za *signum specificum* filmu jako sztuki¹³. Jeszcze radykalniejszą polemikę podjął Aleksander Jackiewicz w artykule *Uwagi o metodologii badania dzieła filmowego*. Jackiewicz wprowadził w obręb refleksji filmoznawczej ideę filmu jako sztuki poszukującej własnych, odrębnych możliwości w sferze intelektualnej, estetycznej, poznawczej itp., szerzej dążącej do samookreślenia we współczesnej kulturze artystycznej. Widząc konieczność wy-

łączenia filmu z systemu sztuk tradycyjnych, podkreślał sprawę odmienności tworzywa nowej sztuki, jej fonofotograficzny charakter. Sztuka o mechanicznym rodowodzie stawiała w nowym świetle problem relacji między reprodukcją a kreacją, naturalnością (oznaką) a konwencjonalnością (znakiem), a szerzej między naturą a kulturą. Myśl ta organizowała jego wywód o aspektach semiologii filmu w referacie *Kino metaforyczne i metonimiczne w świetle semiologii*¹⁴, a później o możliwościach uprawiania antropologii filmu. Zainteresowanie odmiennością przedmiotu badań stało u podstaw postulatu wielometodowości dającej nadzieję, że różnorodne ujęcia komplementarne filmu stworzą szansę odkrycia i ujawnienia wielorakich jego aspektów jako nowego fenomenu we współczesnej kulturze artystycznej. W pracach wielu autorów „szkoły warszawskiej” pojawiały się kolejne zagadnienia szczegółowe, jak określenie praw tworzywa, sprawa czasu jako kategorii wyjaśniającej samoistność filmu, charakter kreacji w filmie itp. Sprawę tworzywa podjęła m.in. Alicja Helman w książce *Rola muzyki w filmie* (1964), uzasadniając tezę, że dążenie współczesnego filmu do integracji jego heterogenicznych współczynników: obrazu i dźwięku, zmienia film ze sztuki wizualnej w audiowizualną. Nowe ujęcie tworzywa filmowego zaproponowała Zofia Barbara Woźnicka w pracy *Wprowadzenie do zagadnienia materiału dzieła filmowego* (1966). W myśl jej definicji tworzywa twórca filmowy tworzy w materiale płynnym, stającym się w procesie kształtowania, według zasad umożliwiających przewidywanie, ale nie determinujących w sposób ostateczny końcowego efektu¹⁵. Problem czasu podjął m.in. Andrzej Ochalski w nawiązującym do estetyki Ingardena artykule *Struktury czasowe w dziele filmowym* (1966)¹⁶ i Alicja Helman w tekście *Z zagadnień rytmu w filmie* (1963), w którym wprowadziła zasadę komplementarności, eliminując z teorii filmu sformułowania o syntetycznym czy granicznym charakterze sztuki filmowej. Z kolei do semiotyki lingwistycznej nawiązywały prace m.in. Jadwigi Bocheńskiej *Obraz filmowy jako znak* (1966)¹⁷ i Barbary Mruklik *Próba adaptacji pola semantycznego do badania filmu* (1966)¹⁸. Bocheńska wyodrębniła elementarną jednostkę sensu – obraz filmowy jako najmniejszy samodzielny układ znakowo-znaczeniowy. Mruklik zaś dowodziła, że obraz filmowy jako znak ma charakter dynamiczny i płynny, będąc jednostą szerszego zespołu znaczeniowego. Z kolei Alicja Helman w pracy *O dziele filmowym* (1970) wyraziła pogląd, że istota dzieła filmowego nie leży ani po stronie reprodukcji, ani po stronie znaku, lecz tkwi w nieustannym oscylowaniu między tymi dwiema skrajnościami. W refleksji nad filmem w latach 60. pojawił się wątek, w którym padła propozycja ujęcia filmu jako faktu kulturowego. Impulsem było tu zainteresowanie problematyką kultury masowej. Danuta Palczewska i Aleksander Kumor w artykule *Kulturowe wyznaczniki dzieła filmowego*¹⁹ podjęli próbę określenia struktury dzieła filmowego pod kątem uwarunkowań masowością filmu. Przedmiotem ich zainteresowania stały się procesy standaryzacji, odbijające się i warunkujące dzieło filmowe, a więc stereotypy, formuły i wątki literackie. Wkładem tej pracy była próba wpisania w obręb struktury dzieła odbiorcy „wirtualnego”. W *Szkicach o sztukach masowych* (1974), wydanych jako tom I *Studiów z teorii filmu i telewizji*, zamieszczono eseje z pogranicza krytyki sztuki i socjologii, teorii kultury masowej i semiotyki. Pogranicze sztuki filmowej i kultury masowej zostało ukazane w różnych perspektywach badawczych w IX tomie wspomnianej serii zatytułowanym *Film i telewizja* (1982).

W latach 70. wielu autorów poruszało problem swoistości kreacji w filmie. Impulsem do nowego spojrzenia na kreację w filmie było zaczerpnięcie od Waltera Benjamina pojęcie reprodukcji. W polskiej refleksji teoretyczno-filmowej kategoria reprodukcji przyjęła się w planie uwarunkowań materiałowych i służyła próbie uchwycenia relacji filmu z rzeczywistością. Aleksander Kumor w tekście *Reprodukcja: oryginał, negatyw artystyczny, pierwowzór* (1970)²⁰ pisał, że reprodukcja decyduje nie tylko o swoistości filmu, ale wszystkich sztuk uwarunkowanych technicznym procesem tworzenia. Zdaniem autora między reprodukcją a przedmiotem odtwarzanym zachodzi stosunek odpowiedniości. Andrzej Ochalski w tekście *Reprodukcja jako kategoria teoretyczna* (1970)²¹ rozpatrywał reprodukcję jako element struktury artystycznej. Ze stanowiskiem tym polemizował Stefan Morawski w studium *Mimesis* (1970)²² i Zofia Barbara Woźnicka w pracy *Techniczna reprodukcja w filmie a problem kreacji artystycznej* (1970)²³. Obie prace wносиły nowe propozycje w zakresie swoistości kreacji w filmie. Morawski uważał, że samoistnych wartości estetycznych w rzeczywistości nie ma, a reprodukcja jedynie kulturyzuje rzeczywistość, zaś reprodukcję filmową jako swoistą wartość artystyczną można uznać jedynie na gruncie semiologii. Woźnicka, rozważając sprawę reprodukcji filmowej w opozycji do istniejących kodów kreacji, uzasadniała, że cechuje ją swoisty dualizm. Jest bowiem ekwiwalentem rzeczywistości i zarazem swoistą ekspresją jako forma samej realności. Z punktu widzenia uwarunkowań materiałowo-technicznych swoistość kreacji w filmie zasadza się na tym, że u jej podstaw stoi wybór pojmowany jako akt twórczy. Alicja Helman w artykule *Sztuka i rzeczywistość* (1970)²⁴, pisała, że z jednej strony rzeczywistość wchłaniana przez sztukę staje się obiektem estetycznym, z drugiej zaś sztuka, wnikając w rzeczywistość, przekracza swoje własne granice – aż do samounicestwienia. Autorka rozwinęła myśl o konsekwencjach estetycznych, jakie wynikały z nowych relacji między sztuką a rzeczywistością, w pracy *Współczesna sytuacja dzieła sztuki* (1976)²⁵. Refleksja na temat kreacji w filmie w ujęciu fenomenologiczno-strukturalistycznym najpełniej została wyrażona w książce Alicja Helman *O dziele filmowym* (1970), gdzie autorka problem kreacji potraktowała jako nadawanie struktury formalnej dziełu, zastępując tym pojęciem koncepcję syntetyczności wielu opozycyjnych tworzyw filmowych i różnych sposobów ich integracji. „Szkoła warszawska” dokonała tego, co na swoim gruncie uczyniła nieco wcześniej krytyka filmowa. Odeszła mianowicie w rodzimej teorii filmu od nawyków myślenia wyłącznie w kategoriach warsztatowo-językowych i wyodrębniła film z systemu sztuk tradycyjnych. W rozważaniach teoretyczno-filmowych lat 60. zapoczątkowano próby rozszerzenia płaszczyzny badań i wprowadzenia różnych metod umożliwiających szersze zdefiniowanie przedmiotu badań. W związku z tym pojawiły się dwie różne koncepcje – „szkoła warszawska”, traktując film jako zjawisko autonomiczne, wysunęła zasadę wielometodowości badań, natomiast „szkoła łódzka”, lansująca rozumienie filmu jako sztuki przyliterackiej, wysunęła zasadę kompleksowości i traktowała naukę o filmie jako swoistą filologię. W „szkole warszawskiej” silne było zainteresowanie nurtem semiotyczno-strukturalnym. Nadal oddziaływały inspiracje fenomenologiczne, a także inne – badania nad kulturą masową, koncepcje reprodukcji Waltera Benjamina, studia porównawcze. Dorobek ośrodka warszawskiego jest zawarty w serii *Studia z teo-*

rii filmu pod redakcją Aleksandra Jackiewicza, której tom I *Wstęp do badania dzieła filmowego* ukazał się w roku 1966. Ośrodek łódzki – niemający takiej reprezentacji – łączy się najczęściej z badaniami filologicznymi. Lewicki rozwijał filmoznawstwo jako dziedzinę badań i jako dyscyplinę uniwersytecką. W latach 60. wśród polskich badaczy kształtowało się przekonanie o możliwości zbadania i opisanie obiektywnych, czyli niezależnych od człowieka-artysty uwarunkowań filmu. Takie przeświadczenia inspirowały indywidualne prace teoretyczne Alicji Helman (*O dziele filmowym*, 1970), Aleksandra Kumora (*Telewizja, percepcja, wychowanie*, 1973) i Zofii Woźnickiej (*Problem kreacji i reprodukcji w filmie*, 1983) oraz liczne prace zbiorowe i pojedyncze studia. Helman wysunęła tezę o podwójnej naturze obrazu filmowego, który ma zarazem cechy uwarunkowane procesem technicznej, fonofotograficznej reprodukcji, jak i cechy znaku, ze wszystkimi konsekwencjami implikowanymi teorią semiotyczną. Kumor zakładający prymat reprodukcji technicznej w stosunku do kreacji artysty rozpatrywał telewizję jako zjawisko zrodzone przez technikę i przez nią uwarunkowane w swych podstawowych prawach teoretyczno-estetycznych. Woźnicka akcentowała tezę, że materialną podstawą twórczości filmowej jest techniczne odtwarzanie przedmiotów i zdarzeń, których obecność przed kamerą jest warunkiem koniecznym obrazu filmowego. Zawsze obecny w polskiej myśli wątek relacji film-literatura otrzymał bardzo reprezentatywny wyraz w postaci koncepcji przekładu intersemiotycznego zaproponowanej przez Marylę Hopfinger w pracy *Adaptacje filmowe utworów literackich* (1974), a wcześniej w tekście *Film i literatura: uwarunkowania techniczne przekładu intersemantycznego* (1970)²⁶. Przekład intersemiotyczny według autorki to przełożenie znaczeń komunikatu sformułowanego w jednym systemie semiotycznym w taki sposób, by dzięki wyborowi i kombinacji znaków drugiego systemu otrzymać komunikat, którego znaczenia będą zbieżne ze znaczeniami komunikatu przekładanego. Naukowo zorientowane badania nad filmem w Polsce lat 70. rozwijały semiologiczną refleksję nad filmem, zwracały się w stronę antropologii kulturowej, teorii komunikacji itp. dążąc do umieszczenia filmu w możliwie szerokim kontekście kulturowym i społecznym.

W 1981 roku Aleksander Jackiewicz w *Fenomenologii kina* zaproponował teorię zorientowaną kulturowo, powiązaną z kategoriami genezy i odbioru. W latach 80. pewne wątki powracały, np. relacja film – literatura (inne sztuki) powróciła w ujęciach komparatystycznych np. w pracy *Andrzej Munk* (1982) Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej, która rozpatrywała twórczość reżysera nie tylko w kontekście dziejów polskiego kina, ale także tradycji literackiej. W tym samym czasie Marek Hendrykowski pisał o roli słowa w filmie (*Słowo w filmie. Historia – teoria – interpretacja* (1982)), a Tadeusz Lubelski w pracy *Poetyka powieści i filmów Tadeusza Konwickiego* (1984) znalazł jednolity zespół narzędzi teoretycznych do analizy dzieł literackich i filmowych, sięgając do współczesnej teorii komunikacji artystycznej. Tadeusz Miczka w *Inspiracjach plastycznych w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy* (1987) dowodził, że związki sztuk ekranowych ze sztukami plastycznymi opierają się na uzależnieniu od kulturowych mechanizmów adaptacji i na uzależnieniu od praw adaptacji literackiej.

Rozwój filmoznawstwa współczesnego w Polsce łączy się także z nowymi ośrodkami na uniwersytetach: Jagiellońskim, Śląskim, Wrocławskim i Poznań-

skim. Jedną z inicjatyw ośrodka wrocławskiego są ukazujące się od 1978 roku „Studia Filmoznawcze” pod redakcją Jana Trzynadłowskiego i Sławomira Bobowskiego²⁷. Z kolei wśród wielu inicjatyw ośrodka śląskiego były w latach 70. ogólnopolskie sesje filmoznawcze, które postulowały planowe i systematyczne przebadanie i przewartościowanie ówczesnego dorobku filmoznawstwa celem wydobywania i upowszechnienia ciągle żywej i aktualnej tradycji. Sesje te zaowocowały publikacjami: *Współczesne problemy metodologii filmu* (1977) pod redakcją Alicji Helman i Anny Małczewskiej i *Próby nowej interpretacji historii myśli filmowej* (1978) pod redakcją Alicji Helman i Wiesława Godzica. W 1984 roku ukazała się w Katowicach praca Wiesława Godzica *Film i metafora. Pojęcie metafory w historii myśli filmowej*, w której autor wyróżnił trzy etapy ewolucji pojęcia metafory w historii teorii filmu. Trwałym nurtem badań na gruncie polskiego filmoznawstwa pozostaje semiotyka. W latach 60. pracę nad nią zainicjował Bolesław W. Lewicki z zespołem (Barbara Mruklik, Ewa Siemińska, Maria Bystrzycka). Wątki semiotyczne pojawiały się na kolejnych etapach rozwoju filmoznawstwa. W ramach serii Studia z Teorii Filmu i Telewizji, prezentującej bardzo szerokie spektrum zainteresowań i tropów badawczych związanych ze współczesną kulturą filmową, ukazała się praca zbiorowa pod red. Alicji Helman, Maryli Hopfinger, Hanny Książek-Konickiej *Z zagadnień semiotyki sztuk masowych* (1977) i monografia Hanny Książek-Konickiej *Semiotyka i film* (1980), w której autorka jako pierwsza podjęła próbę stworzenia fundamentu badań semiotycznych, opracowując problem neurofizjologicznych i psychologicznych uwarunkowań percepcji znaku ikonicznego²⁸. W ośrodku filmoznawczym na Uniwersytecie Śląskim opublikowano pracę zbiorową *Problemy semiotyczne filmu* (1980). Eugeniusz Wilk w książce *O analizie semiotycznej dzieła filmowego* (1984) skonstruował szereg pojęć tworzących model postępowania analitycznego w odniesieniu do dzieła filmowego. W 1990 roku ukazała się praca Łukasza Plesnara *Semiotyka filmu*, w której autor szeroko rozbudował koncepcję znaczenia, wyodrębniając dziesięć rodzajów znaczenia filmowego. Wilk, Plesnar, a także Małgorzata Hendrykowska w pracy *Elementy wyjaśniania w filmie o sztuce* (1989) ujawnili dążenie filmoznawstwa do sprecyzowania metodologii, zdefiniowania terminów, stworzenia konsekwentnej teorii. Do ważnych publikacji tego okresu należą też Maryli Hopfinger *Kultura współczesna – audiowizualność* (1985), w której autorka zajęła się problemem funkcjonowania filmu w obrębie nowego typu kultury i Wacława Osadnika *Lingwistyka i filmoznawstwo* (1986), w której dał krytyczną analizę tendencji lingwistycznej w badaniach nad filmem. W latach 80. uprawiano też rodzimy model antropologii filmu inspirowany koncepcją Aleksandra Jackiewicza (*Antropologia filmu*, 1975). Wątek ten pojawił się w pracy zbiorowej śląskich naukowców, którzy antropologię uznali za jedną z dróg kontynuowania badań semiologicznych nad filmem (*Film: tekst i kontekst*, 1982) i w książce *Film i kontekst* (1988) powstałej w Instytucie Sztuki PAN, w której spojrzenie na film w perspektywie antropologii kulturowej oznaczało strategię teoretyczną stwarzającą szansę odczytania z obrazowych przedstawień kontekstu historycznego, społecznego, kulturowego. W 1991 roku ukazała się książka dla uczczenia pamięci Jackiewicza *Sztuka na wysokości oczu. Film i antropologia*. Z ciekawą – rozwiniętą później – propozycją wystąpił w 1985 roku Tadeusz Lubelski na łamach „Literatury” w szkicu *Strategie autor-*

skie w filmie polskim²⁹, w którym zaproponował kategorię strategii jako pewien konstrukt badawczy. Przedstawił przemiany komunikowania się autorów z odbiorcami (na poziomie wewnątrztekstowym i zewnątrztekstowym), wyróżniając rozmaite strategie autorskie, występujące w polskiej kinematografii. Jego rozumienie kategorii „strategii autorskiej” było zbliżone do tej, którą Marek Hendrykowski w książce *Autor jako problem poetyki filmu* (1989) nazwał „rolą autorską”. Pracą, w której konstruuje teorię objaśniającą złożony problem autorstwa filmu również w aspekcie zewnątrztekstowym i wewnątrztekstowym³⁰, Hendrykowski zapoczątkował wątek autora w badaniach z zakresu poetyki. Z kolei praca *Kino: gest-ciało-ruch* (1990) była inicjatywą interdyscyplinarną, złożoną z tekstów teoretyków literatury, teoretyków komunikowania masowego, psychologów i filmoznawców. Problematyka podniesiona przed laty przez Ingardena powracała wielokrotnie w badaniach polskich filmoznawców, także w latach 90. (Łukasz Plesnar, *Sposób istnienia i budowa dzieła filmowego*, 1990).

Polskie filmoznawstwo początku lat 90. charakteryzuje pluralizm metod, bogactwo ilościowe, zróżnicowanie tematyczne i co się z tym wiąże interdyscyplinarny charakter. Za pluralizmem metodologicznym opowiedziała się Alicja Helman m.in. w pracy porządkującej refleksję naukową o filmie *Przedmiot i metody filmoznawstwa* (1985), w interdyscyplinarności (sięganiu po najnowsze metody lingwistyki, semiotyki, antropologii, logiki i psychologii) upatrując szansę dalszego rozwoju filmoznawstwa.

Historia filmu 1945-1956

Badania historyczne rozpoczął w 1947 roku Władysław Jewsiewicki w krakowskim Instytucie Filmowym, a po jego likwidacji w 1950 roku przejęła je Sekcja Filmu Instytutu Sztuki w Warszawie. W 1949 roku Mieczysław Wallis, który część swojego studium estetycznego na Uniwersytecie Łódzkim poświęcił filmowi, opublikował artykuł *Odkrycie filmu*, w którym omówił m.in. dotychczasową literaturę estetyczno-teoretyczną na temat filmu, dzięki czemu artykuł ten stał się jedną z pierwszych prób zarysowania historii myśli filmowej. Autor rozpatrywał poglądy wybitnych zachodnich teoretyków sztuki i pisarzy, którzy nie uznawali filmu za dyscyplinę sztuki i występował przeciwko takim tendencjom. Z dezaprobatą zwracał uwagę na to, że mimo bujnego rozkwitu sztuka filmowa nie ma jeszcze swojego miejsca w podręcznikach estetyki. W 1951 r. w serii *Prace Instytutu Historycznego Uniwersytetu Łódzkiego* opublikowano pracę Władysława Jewsiewickiego *Przemysł filmowy w Polsce w okresie międzywojennym (1919-1939)* ze wstępem Jerzego Toeplitza. Trwałą wartością tej publikacji jest niewątpliwie materiał faktograficzny i statystyczny. Stosowane w tym okresie kryteria walki klasowej w opracowaniu historii sztuki filmowej wywoływały trudności, jakie sygnalizowała np. dyskusja wokół periodyzacji dziejów kinematografii światowej. W 1951 roku Bolesław W. Lewicki na łamach „Kwartalnika Filmowego” opublikował *Uwagi o historii filmu*. Pisał, że dotychczasowa periodyzacja opierała się na kryteriach formalnych (charakter widowiska, formy wyrazowe, dźwięk), pomijała natomiast tak istotne elementy, jak rozwój świadomości społecznej, proces włączania się filmu do ogólnego nurtu kulturalnego, stosunek do zagadnień ideologicznych epoki itd. *Podobnej „formalistycz-*

nej” periodyzacji nie widzimy w żadnej innej dziedzinie kultury. Literatura nie zna „okresu sonetu”, nauka nie zna „okresu mikroskopu”. Również w historii filmu nie może utrzymać się periodyzacja oparta na momentach techniczno-formalnych. Teoretycy kinematografii w krajach socjalistycznych opracowują nową periodyzację. Lewicki zaproponował następujący podział: okres I – początki sztuki filmowej (1874-1919), okres II – od dekretu upaństwowiającego kinematografię radziecką (27 VIII 1919) oraz od filmu *J'accuse* do *Czapaiewa* (1934), okres III – od 1934 do 1948, tj. do zorganizowania międzynarodowych festiwali filmowych oraz do apelu pokojowego filmowców świata uchwalonego we Wrocławiu w sierpniu 1948, okres IV – współczesny. Z kolei Stefan Morawski w „Kwartalniku Filmowym” nr 8 z 1952 roku zamieścił krytykę periodyzacji Lewickiego, której zarzucił brak jednolitego kryterium i zaproponował periodyzację, której jedynym kryterium jest podział na formacje społeczne. Szukał więc cesur w historii filmu w wydarzeniach przeobrażających cały ustrój społeczny. Periodyzacja Morawskiego w formacji kapitalistycznej wyglądała następująco: a) w Rosji carskiej do r. 1917, b) w krajach demokracji ludowej do roku 1939, c) w krajach kapitalistycznych po czasy współczesne z uwzględnieniem zastrzeżenia się reakcyjnych tendencji, szczególnie w USA i Anglii. Natomiast periodyzacja w formacji socjalistycznej miała wyglądać tak: a) film radziecki z podokresami 1919-1934, 1934 do współczesności, b) film demokracji ludowych po roku 1945. We wspomnianym artykule Morawski podkreślił wagę naukowego opracowania historii filmu. Wynikiem badań nad historią filmu polskiego podjętych w Instytucie Filmowym w roku 1947 było opublikowanie na prawach rękopisu przez Sekcję Filmową PIS dwu zeszytów *Materiałów do dziejów filmu w Polsce* (1952) Władysława Jewsiewickiego, dotyczących lat 1908-1939. Pod kierunkiem Jerzego Toeplitza zespół autorów z PIS podjął w 1952 roku próbę ukazania dziejów powojennego filmu polskiego. W 1954 roku zrezygnowano jednak z publikacji książkowej, a opracowane materiały ukazały się jako skrypt PWSTiF pt. *Materiały do historii filmu Polski Ludowej* (1959), obejmujący okres od 1943 do 1955 roku. W 1952 roku ukazał się na łamach „Kwartalnika Filmowego” artykuł Pantalejmona Juriewa *Przyczynki do prehistorii filmu polskiego*, mówiący o początkach polskiej techniki kinematograficznej i pierwszych w Polsce projekcjach filmowych. Historią techniki kinematograficznej zajął się Jewsiewicki w dwóch książkach: *Kazimierz Prószyński, polski wynalazca filmowy* (1954) i *Prehistoria filmu* (1953). Autor opisał początki nowej sztuki i wywiódł rodowód filmu ze sztuk plastycznych, twierdząc, że od czasów prehistorycznych człowiek dążył do utrwalenia zjawisk w ruchu. Polskie książki o filmie lat 1950-1954 były pisane pod wpływem postulatów ideowo-politycznych estetyki realizmu socjalistycznego oraz tradycji, która podkreślała rolę inspiracji literackiej w sztuce filmowej. Potrzeby szkolnictwa filmowego i krytyki dyktowały nie tylko konieczność opracowywania zagadnień teoretycznych sztuki filmowej, ale i historycznych.

W okresie 1955-1956 ukazało się wiele pozycji z zakresu historii filmu, z których większość wydawana była jako powielane skrypty Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej. Filmowa Agencja Wydawnicza wydała popularyzatorską książkę Haliny Laskowskiej i Stanisława Grzeleckiego *O filmie włoskim*, a Centralne Archiwum Filmowe fotokopie oryginalnego tekstu z 1898 roku Bolesława

Matuszewskiego *Une nouvelle source de l'histoire*. Ukazała się też praca Aleksandra Jackiewicza *Gorki i film* (1955). Książka *Gorki i film* prezentowała poglądy pisarza na film, omawiała adaptacje filmowe jego prozy i zarejestrowane na taśmie filmowej inscenizacje jego dramatów, a także twórczość scenopisarską Gorkiego. W 1955 roku Jerzy Toeplitz opublikował I tom fundamentalnej pozycji polskiego piśmiennictwa filmowego *Historia sztuki filmowej (1895-1918)*, a w roku 1956 II tom obejmujący lata 1918-1928. Toeplitz opracował nurt rozwoju filmu głównie jako nowej gałęzi sztuki. O rozwoju filmowych form wyrazowych pisał jak o sposobach ideologicznego formowania świata, wiązał zagadnienia zjawisk typu artystycznego z zagadnieniami technologicznymi i ekonomicznymi, kształt artystyczny dzieł filmowych uzupełniał ich społecznym oddziaływaniem. Jako tło narodzin sztuki filmowej ukazał w ogólnych konturach obraz epoki. Zasadą *Historii* było ujawnienie związków, jakie łączyły teorię z praktyką twórczą i próba rozszerzenia dotychczasowej zbyt wąskiej filmoznawczej refleksji estetycznej, która uwzględniała głównie lansowaną oficjalnie koncepcję jedności sztuk, wywiedzioną z wyznaczników ideowo-politycznych. Toeplitz przyjmował, że film jest zjawiskiem złożonym i wieloaspektowym. Jego rozwój jest uzależniony od uwarunkowań zewnętrznych: społeczno-politycznych, ekonomicznych, tradycji kulturowej, i wewnętrznych, tj. ewolucji środków wyrazowych kina. Autor przesunął akcent na specyficzne i autonomiczne wartości sztuki filmowej, które tkwią w technicznej genezie filmu. Praca Toeplitza dawała podstawowe kompendium wiedzy o historii kina, umożliwiając kontakt ze starymi, nieznanymi dotąd w Polsce utworami filmowymi. *Historia* ukazywała konstytuowanie się swoistych właściwości zjawisk filmowych, których estetyka realizmu socjalistycznego nie doceniała. Założeniem metodologicznym autora było dialektyczne powiązanie specyficznych i tych zaczerpniętych z innych konwencji artystycznych wyznaczników struktury filmu. W tym aspekcie „filmowość” traciła swój aprioryczny charakter, co było znamienne dla wielu wcześniejszych historii sztuki filmowej, które w związku z tym odnosiły się jedynie do pewnego typu filmu. *Historia* spotkała się z żywym oddźwiękiem krytyki. Podkreślano trafną kompozycję materiału, logikę periodyzacji i język wykładu. Ukazanie się publikacji uznano za wydarzenie kulturalne nie tylko w Polsce.

W myśli historyczno-filmowej tamtego okresu można wyróżnić dwa główne obszary tematyczne. Na pierwszym podejmowano próby oceny dorobku naszej myśli filmowej zapoczątkowane wystąpieniem Jerzego Toeplitza na konferencji wawelskiej w 1950 roku. Materiałem drugiego była natomiast „żywa” empiria kina.

Historia filmu w latach 1956-1990

W 1956 roku ukazał się tom II *Historii sztuki filmowej (1918-1928)* Jerzego Toeplitza, a III tom (1928-1933) w roku 1959. Jerzy Toeplitz wydał także wraz z Pierre Leprohonem pracę *Film francuski 1945-1955* (1957). Z końcem lat 50. polska myśl filmowa przejawiała zainteresowanie systemem teoretycznym Karola Irzykowskiego. Wznowiono *Dziesiątą muzę*. Pojawiły się teksty w różny sposób interpretujące jego estetykę kina³¹. Aleksander Kumor dostrzegał w Irzykowskim prekursora ówczesnych teoretyków kina. Myśl tę rozwinęła

i uzasadniła później Jadwiga Bocheńska. W 1958 roku Bolesław Michałek w *Sztuce faktów* podjął temat filmu dokumentalnego i towarzyszącej mu refleksji teoretycznej. W pracy tej dokonał analizy filmów Falherty'ego i Jorisa Ivensa, zaś w wydanych w 1959 roku *Trzech portretach* analizował twórczość Jeana Vigo, Federico Felliniego oraz Jacques'a Préverta i Marcela Carné. Pojawiły się prace dokumentacyjne będące rekonesansem w polskiej myśli filmowej dwudziestolecia międzywojennego ³² i lat 30 ³³. Wznowiono zaktualizowany przez Kazimierza Wykę esej *Podróż do krainy nieprawdopodobieństwa*. W 1959 roku ukazał się III tom *Historii sztuki filmowej* Jerzego Toeplitza, w którym autor opisał dzieje filmu w latach 1928-1933, podkreślając zgodnie ze swoim założeniem metodologicznym wielokierunkowe uzależnienie procesu rozwojowego kina. W 1966 roku wydano I tom fundamentalnej dla polskiej kultury filmowej *Historii filmu polskiego (1885-1926)* Władysława Banaszkiewicza i Witolda Witczaka, napisany z podobnej pozycji metodologicznej, co wielotomowe dzieło Jerzego Toeplitza. Jednak z powodu braku podstawowych materiałów autorzy musieli dokonać misternej rekonstrukcji dziejów naszego kina, wykorzystując w dużej mierze relacje prasowe i inne dokumenty. W 1974 roku ukazał się II tom *Historii filmu polskiego*, dotyczący lat 1927-1938 i tom III: 1939-1956, tom IV: 1957-1961 w 1980, a tom V: 1962-1967 w 1988 roku. Tom VI 1968-1972 ukazał się wprawdzie w roku 1994, ale powstał w latach 1983-1988. W drugiej połowie lat 60. dominowała tendencja popularyzatorska. Władysław Jewsiewicki w 1967 roku opublikował bogate źródłowo książki *Polska kinematografia w okresie filmu dźwiękowego (1930-1939)* i *Kronika kinematografii światowej 1895-1964*, przez wiele lat służące jako źródło informacji dla interpretacji i opracowań leksykonowych. Cel popularyzatorski przyświecał też pracom poświęconym historii filmu radzieckiego ³⁴, a także książce Jerzego Toeplitza *Dwadzieścia pięć lat filmu w Polsce Ludowej* (1969). Większym ciężarem gatunkowym odznaczała się *Historia filmu dla każdego* (1968) Jerzego Płażewskiego, charakteryzująca się komunikatywnością wykładu, encyklopedycznym ujęciem materiału i wyrażająca postawę estetyczną autora kładącego nacisk na rolę czynników materiałowo-fotograficznych.

W roku 1969 ukazał się IV tom *Historii sztuki filmowej (1934-1939)* Jerzego Toeplitza, a w roku 1970 V tom (1939-1945). Były to wydarzenia edytorskie nie tylko w skali krajowej, ale i europejskiej. Pracę Toeplitza charakteryzowała przejrzysta konstrukcja, swoboda w operowaniu różnorodnym materiałem i umiejętność syntetycznego ujęcia wielu faktów. W tomie V autor ukazywał różnice i wspólne linie technik propagandowych i ujawniał zjawiska, które długo pozostawały poza świadomością potoczną, jak np. film polski okresu okupacji, bogato przez autora udokumentowany. Podobnie jak w poprzednich tomach Toeplitz podzielił materiał według klucza narodowego, koncentrując się na wielkich kinematografiach, ale poświęcając również wiele uwagi filmowi mniejszych krajów czy zaniedbywanej przez europejskich kometatorów filmowych Azji. Toeplitz najchętniej przedstawiał zjawiska w odniesieniu do rozwoju filmu jako sztuki albo przez analogię z przemianami życia społecznego. Osobowość twórcza interesowała go, jeśli przyczyniała się do jakiejś ogólniejszej zmiany – stylu, ideologii artystycznej, świadomości społecznej. Ale umiał też dostrzec i opisać outsiderów. Nie brak też w jego pracy odwołań do różnych sposobów odbioru

filmu. W latach 1966-1970 ukazywały się popularyzujące Nową Falę książki z serii Biblioteki X Muzy ³⁵ pod redakcją Aleksandra Jackiewicza. Z popularyzatorskiej serii Mały Leksykon Filmowy wydano dwie prace Alicji Helman *Filmy kryminalne* (1972) i *Filmy sensacyjne* (1974). W 1971 ukazała się obszerna praca historyczna Stanisława Ożimka *Film polski w wojennej potrzebie (1939-1945)*. W 1973 wyszedł *Nowy film amerykański* Jerzego Toeplitza. W ramach wydawanych w Instytucie Sztuki PAN Studiów z Teorii Filmu i Telewizji ³⁶ ukazało się 13 tomów, m.in. *Polska myśl filmowa do roku 1939* (1974) autorstwa Jadwigi Bocheńskiej będąca cennym źródłem wiedzy o historii teorii filmu w Polsce. Jako tom IV ukazał się swoisty suplement do poprzedniej pracy *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1989-1939* (1975), w której Bocheńska zebrała obok klasycznych tekstów teoretyków i krytyków kina, także teksty wybitnych teoretyków kultury, antropologów i literaturoznawców. Zbigniew Czeczot-Gawrak w tomie *Z badań nad początkami filmologii* (1975) w przejrzysty sposób zaprezentował ówczesny stan badań, a w tomie *Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895-1945* (1977) dokonał przeglądu teorii filmowych, zaś w pracy *Współczesna francuska teoria filmu* (1982) przedstawił powojenny francuski dorobek w tej materii. Z kolei Danuta Palczewska wydała tom *Współczesna polska myśl filmowa* (1981), będący cennym źródłem wiedzy o historii i dorobku polskiej teorii filmu. W zakresie prac teoretyczno-historycznych ciekawą propozycję przedstawił Rafał Marszałek w pracach *Polska wojna w obcym filmie* (1976) i *Filmowa pop-historia* (1984), sytuujących się na pograniczu historii filmu i historii idei. Marszałek traktował film jako dokument i jako projekt społecznej świadomości. W 1977 roku ukazała się monografia *Polski film animowany 1945-1974* Andrzeja Kossakowskiego, zapełniająca lukę w rodzimej literaturze przedmiotu. W latach 80. opublikowano m.in. pracę Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej *Andrzej Munk* (1982), Bronisławy Stolarskiej *Polski film dokumentalny 1945-1980* Łódź (1983), Alicji Helman *Co to jest kino? Panorama myśli filmowej* (1978), monografię wczesnego Eisensteina Tadeusza Szczepańskiego (*Eisenstein*, 1986), Marka Hendrykowskiego *Historię filmowego Oscara* (1988), monografię futuryzmu włoskiego Tadeusza Miczki (*Czas przyszły niedokonany*, 1988) i pracę na temat awangardy niemieckiej Andrzeja Gwoźdźcia (*Pochwała widzialności*, 1990).

Za podsumowanie niech posłużą słowa Alicji Helman: *Można by w dużym uproszczeniu przyjąć, iż w dziejach filmoznawstwa da się wydzielić trzy kolejne etapy, na przestrzeni których zmieniał się przedmiot tej dyscypliny. Na początku było nim dzieło sztuki filmowej wraz z całym wachlarzem wariantów możliwych do jego interpretacji, następnie – nowy, specyficzny byt ontologiczny wchodzący w swoiste, nieznane sztuce relacje z rzeczywistością fizyczną, a wreszcie: tzw. obiekt kultury – struktura szersza niż indywidualne dzieło. Nie oznacza to, aby w poszczególnych okresach, przy dominacji jednego przedmiotu, nie interesowano się równocześnie pozostałymi* ³⁷.

BEATA KOSIŃSKA-KRIPPNER, ZBIGNIEW BENEDYKTOWICZ

¹ Por. D. Palczewska, *Miedzy teorią a krytyką (Z problemów kształtowania się myśli filmowej)*, w: *Szkice o krytyce filmowej i telewizyjnej*, red. A. Kumor, seria „Studia z Teorii Filmu i Telewizji” pod red. A. Jackiewicza, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978, s. 71-98.

² Por. A. Helman, *Teoria filmu*, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Film. Kinematografia*, red. Edward Zajiček, Warszawa 1994.

³ K. Wyka, *Podróż do krainy nieprawdopodobieństwa*, „Twórczość” 1947, nr 9. Wyd. książkowe ukazało się nakładem Wydawnictwa Literackiego, Kraków 1964. Mimo, że praca Wyki była najciekawsza i najbardziej twórcza w omawianym okresie, jej ukazanie się w 1947 roku minęło bez echa w pismach filmowych. Na rozprawę Wyki zareagował jedynie Ważyk ostro sformuowanym polemicznym artykułem w „Kuźnicy” pod wymownym tytułem *Demoniczna teoria kultury*. Według niego Wyka olśniony nieprawdopodobnym wręcz rozwojem filmu demonizuje jego zachłanność wobec innych sztuk. Ważyk wystąpił w roli obrońcy dziewięciu muz przed natarciem muzy dziesiątej. Postawa Ważyka, jak tego dowiódł dalszy rozwój kina, w perspektywie lat okazała się niesłuszna. Czas potwierdził koncepcję Wyki.

⁴ Artur Sandauer wysuwał tezę, że film staje się artystyczną wypowiedzią epoki, pochłaniając inne sztuki. W artykule *Z pogranicza filmu, i literatury* pisał: *Połączenie słowa, muzyki, malarstwa i ruchu... film wydaje mi się sztuką, która ogniskując dotychczasowe środki artystyczne może w kulturze współczesnej odegrać rolę greckiej tragedii lub średnio-wiecznej pieśni trubadurów, stać się wypowiedzią epoki. Najmłodsza z Muz grozi pożarciem swemu starszemu rodzeństwu. Teorię Sandauera uzupełnia artykuł Bolesława W. Lewickiego *U progu nowej epoki kultury. Film ma dla nas wielorakie oblicze. Jest w istocie swym zjawiskiem akustyczno-optycznym, jest ponadto potężnym przemysłem rozrywkowym, jest także dziedziną sztuki. (...) Potrzeba widzieć i słyszeć jest prastarą tęsknotą ludzkości. (...) Film kładzie kres gadulstwu naukowemu i grafomanii. (...) Dzięki filmowi słowo ma szansę odzyskania swej istotnej godności, gdy będzie pisane tam tylko, gdzie jest niezbędne. Filologia zaś zyskuje siostrzaną dziedzinę badań. Jest nią właśnie filmologia*. Na uwagę zasługuje artykuł *Granica prawdy* Jerzego Toeplitza, w którym autor zwraca uwagę na specyfikę filmu:*

*Granica prawdy, której wszyscy twórcy szukają na ekranie to nie fotografia prawdy rzeczywistej, ekran bowiem wyolbrzymia, często zniekształca, czasem podkreśla, a zawsze wprowadza deformację rzeczywistości. W innym artykule – Kraina nieograniczonych możliwości – tegoż autora, czytamy: ...wszelkie wąskie, w pewnym sensie ortodoksyjne traktowanie zagadnień estetyki filmowej jest błędne (...) Dziś wiemy doskonale, że skala możliwości wypowiedzania się za pomocą filmu jest nieograniczona. Cechą charakterystyczną rozważań o istocie filmu było często powtarzające się twierdzenie, chociaż w różny sposób formułowane, że film jest sztuką syntetyczną. Najwięcej miejsca poświęcono związkom literatury i filmu, zadając pytanie: jaką rolę odgrywa literatura w owej syntezie – inspiratora ideowego, nosiciela treści, mistrza fabuły? Na stanowisku pokrewieństwa filmu i literatury (poezji) stał np. Jalu Kurek. Generalnie uważano, że wskazane elementy literackie niewątpliwie zapładniają film, jednak żaden z nich w swojej „czystej” postaci nie stanowi o wartości filmu, nie może być do filmu wprowadzony mechanicznie. Anatol Stern w artykule *Film a literatura* pisał: *Literatura mechanicznie przeniesiona do filmu kończy się katastrofą* i podawał jako przykład *Fausta* w reżyserii Murnaua. Natomiast Zbigniew Pitera w artykule *Powieść, scenariusz, film* od innej strony ujmował podobieństwa i różnice między filmem a literaturą. W przeciwieństwie do Sterna uważał, że w filmie uboczny temat zaczerpnięty z powieści wypaść może lepiej od jej głównego nurtu. Literatura przełożona na film traci „magię słowa”, ale film zyskuje temat, ideę. Autor kończy swój artykuł konkluzją, że kino powinno czerpać bodźce ze wszystkich sztuk, jeśli potrafi to ująć „filmowo”. Wśród piszących o kinie panowało przekonanie, że obie sztuki wzajemnie na siebie wpływają. Po literaturze film dziedziczy prymat oddziaływania ideowego, wzory dramatycznej konstrukcji, kunszt w szkicowaniu postaci ludzkich, budowanie dialogu. Film zaś wpływa na zwartość i dynamizm prozy, na zmianę kompozycji powieści, na rezygnację z jej elementów opisowych. I film, i literatura pozostają ze sobą w stałej współzależności, z tym że film w coraz to większym stopniu (przez scenariusz, adaptację powieści) wchłania w siebie literaturę. Sprawy literatury w filmie łączono przede wszystkim z zagadnieniem scenariusza.*

Wszystkie wypowiedzi na temat scenariusza były zgodne, głosząc, że stanowi on odrębny gatunek twórczości literackiej. Jerzy Toeplitz, w artykule *Bez dobrego scenariusza nie ma dobrego filmu*, pisał: *Oczywiście, mówiąc o scenarzystyce myślimy nie o autorze tematu czy literacie odstępującym swą książkę do przeróbki filmowej, ale o człowieku związanym mocno z techniką filmową, świetnie znającym rzemiosło*. Rolę scenariusza, w artykule *Scenariusz filmowy*, określa J. Z. Terażycki: *Scenarzysta jest autorem filmu o tyle, że określa on idee, tworzy konstrukcję dramatyczną całości wraz z zarysem charakterów osób działających oraz wyznacza stosunek tematu do rzeczywistości. W ten sposób powstaje jak gdyby zasadniczy plan, szkielet filmu*. W tym, co napisano o scenariuszu, przeważała postulatowość. Brakowało analizy powstałych w Polsce scenariuszy. Sprawa adaptacji dzieł literatury pięknej dla filmu była tylko marginesowo poruszona w publikacjach krytyków z tego okresu. Przyjęcie koncepcji filmu jako sztuki syntetycznej, do której składali się w większości piszący na tematy filmowe, pociągało za sobą w konsekwencji rozważania na temat relacji filmu i innych sztuk oraz ich funkcji w dziele filmowym. Na temat muzyki i dźwięku w filmie wypowiadali się Jerzy Toeplitz, Jalu Kurek i Leon Bukowiecki, ale w sposób najbardziej pełny i autorytatywny – pisarz i krytyk muzyczny Jerzy Broszkiewicz. Broszkiewicz poświęcał sporo uwagi nowej roli muzyki w filmie. Uważał ją za ważny element dzieła, wpływający na nastrój, napięcie dramatyczne i ekspresję obrazu. Na temat wzajemnych relacji filmu i plastyki pisał m.in. Lew Kaltenbergh. Wprowadzenie barwy do filmu w jeszcze większym stopniu zbliżyło go do plastyki. Na ten temat pisali Mieczysław Wallis i Stanisław Rózewicz. Nowum w artykule Wallisa to traktowanie koloru, kolejnej trzeciej rewolucji w filmie, jako źródła nowych wzruszeń estetycznych. Wzajemne przenikanie się i przeciwstawianie filmu i teatru zostało potraktowane przez krytyków i publicystów filmowych w latach 1945-1949 pobieżnie i skrótowo. Przeważały wypowiedzi o negatywnym wpływie teatru na film po wprowadzeniu dźwięku, dialogu, w wyniku czego – mówiąc słowami Wojciecha Natansona – film „uteatralnił się”. Filmowanie sztuk teatralnych nie przynosiło filmowi zaszczytu, zubożało go o środki wyrazu. Lepiej wyszedł film na

adaptacji głośnych powieści. Pisał o tym Zbigniew Pitera w artykule *Powieść, scenariusz, film*. Stąd wywodził się pogląd, że film jest bliższy powieści, narracji, prozie powieściowej niż dialogowi teatralnemu. Film w oczach polskich krytyków i publicystów filmowych objawiał się jako sztuka złożona i wieloznaczna, trudna do zdefiniowania; jako niezwykle atrakcyjna rozrywka i przemysł, a jednocześnie jako oręż propagandy i źródło wzruszeń; wreszcie jako nowy obrazowy język, potężny środek upowszechniania kultury, informacji i wiedzy o świecie.

⁵ Myśl założenia „Kwartalnika Filmowego”, poważnego czasopisma poświęconego zagadnieniom sztuki filmowej, pojawiła się na Zjeździe Filmowym w Wiśle w listopadzie 1949 roku. Konieczność stworzenia trybuny prasowej do dyskusowania podstawowych zagadnień z dziedziny estetyki filmowej podkreślono także na I Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej w Sprawie Badań nad Sztuką, która odbyła się na Wawelu w Krakowie w grudniu 1950 roku. Na realizację tego zamierzenia pozwoliło powołanie do życia Państwowego Instytutu Sztuki, a w jego ramach Sekcji Filmu. Redaktorem naczelnym pierwszego w Polsce czasopisma zajmującego się naukowym badaniem zjawisk sztuki filmowej – „Kwartalnika” został Jerzy Toeplitz. Sekretarzem redakcji był Zbigniew Gawrak. W skład komitetu redakcyjnego weszli oprócz Jerzego Toeplitza, Regina Dreyer, Aleksander Ford, Wanda Jakubowska i Tadeusz Karpowski, a od 1955 r. także Jerzy Bossak. Od początku „Kwartalnik” redagowany był przez zespół Zakładu Historii i Teorii Filmu Instytutu Sztuki PAN. Jako sprawę zasadniczego znaczenia „Kwartalnik Filmowy” wysunął dramaturgię filmową, deklarował poświęcenie szczególnej uwagi teorii i praktyce scenariopisarskiej. Sprawy, które zamierzano poruszać, to istota konfliktu dramaturgicznego, elementy komediowe w socjalistycznej twórczości filmowej, nowe rodzaje filmowe, sprawa fabularyzacji w filmie dokumentalnym, sprawa płaszczyzn stykowych filmu i literatury, lub teatru i filmu, a co za tym idzie zasady ekranizacji utworów literackich i scenicznych, analiza i krytyka materiału przykładowego w celu wyciągnięcia wniosków uogólniających, badanie oryginalnych prób scenariopisarskich pozwalające na bliższe wniknięcie w przesłanki teoretyczne techniki pisania dla filmu. „Kwartalnik”

podkreślał konieczność zajęcia się sprawą muzyki w filmie i plastycznych środków wyrazu sztuki filmowej: kompozycji obrazu filmowego, montażu, barwy. Deklarował też zamieszczanie obok artykułów poświęconych zagadnieniom estetycznym także rozpraw z dziedziny historii filmu, zajęcie się naukowym badaniem postępowych nurtów sztuki w przeszłości celem powiązania współczesnej praktyki z najlepszymi tradycjami narodowymi. Zamierzeniem redakcji było także omawianie i tłumaczenie zagranicznych prac teoretycznych i praktycznych. Zakres tematyczny *Kwartalnika* był względnie stały i obejmował dwanaście grup: 1. Teoria i estetyka filmu, 2. Wybrane zagadnienia historyczne, 3. Zagadnienia twórczości współczesnej, 4. Problemy psychologii i odbiorczości, 5. Twórcy i teoretycy filmu (studia, szkice filmografie), 6. Wypowiedzi warsztatowe twórców i krytyków, 7. Filmy (analizy krytyczne), 8. Festiwale międzynarodowe, 9. Konferencje i narady twórcze, 10. Dzienniki kinematografii polskiej, 11. Sprawozdania, polemiki, przyczynki, 12. Książki recenzowane. Od końca lat pięćdziesiątych był on głównym obszarem kształtowania się polskiego filmoznawstwa, odnotowywał też najważniejsze zjawiska w zachodnich badaniach nad filmem. Można też znaleźć w „Kwartalniku” ważne materiały źródłowe do historii filmu polskiego i światowego. Publikowali tu najwybitniejsi polscy badacze, a wielu z nich stawiało w „Kwartalniku” pierwsze kroki. Autorzy „Kwartalnika Filmowego” to poza Jerzym Toeplitzem, Bolesławem W. Lewickim, Zofią Lissą i Zbigniewem Gawrakim i innymi już wymienionymi: Jerzy Płażewski, Krzysztof Teodor Toeplitz, Władysław Banaszkiewicz, Leszek i Barbara Armatysowie, Jerzy i Irena Giżyccy, Stefan Morawski, Aleksander Kumor, Wanda Wertenstein, Jadwiga Bocheńska, Stanisław Janicki, Aleksander Jackiewicz, Janina Koblewska-Wróbłowa, Bolesław Michałek, Witold Witczak, Pola Wert, Andrzej Kossakowski, Andrzej Ochalski, Leon Bukowiecki, Hanna Książek Konicka i wielu innych. W omawianym okresie zamieszczono kilka poważnych rozpraw krytycznych, wnikliwie analizujących wybrane filmy i dążących do powiązania krytyki z wiedzą o filmie, do precyzowania kryteriów oceny. Ich wadą było dorabianie dogmatów ideologiczno-estetycznych. W latach 60. wydano tomy monograficzne poświęcone

m.in. aktorstwu filmowemu (1960/2), operatorstwu (1960/3), adaptacjom filmowym (1960/4), muzyce filmowej (1961/1), krytyce filmowej (1963/1-2) scenografii filmowej (1963/4), filmowi dokumentalnemu (1965/2) i filmowi animowanemu (1964/4), a także Stowarzyszeniu Miłośników Filmu Artystycznego „Start” (1961/41), XX-leciu kinematografii Polski Ludowej (1964/53-54) i publikacjom Zakładu Wiedzy o Filmie Uniwersytetu Łódzkiego, kierowanego przez Bolesława W. Lewickiego (1965/57). W 1965 r. „Kwartalnik Filmowy” zawiesił działalność. Wydawanie pisma wznowiono w 1993 roku.

⁶ J. Siekierska, *Krytyka i publicystyka filmowa*. w: *Historia filmu polskiego*, t. III 1939-1956, pod. red. prof. Jerzego Toeplitza, Warszawa, 1974, s.175-188, 296-307.

⁷ Sekcja Filmu Państwowego Instytutu Sztuki w Warszawie powstała w 1949 roku. Kierownictwo Sekcji objął Jerzy Toeplitz, który kierował Pracownią do 1972 roku. W latach 1960-1968 pełnił funkcję dyrektora Instytutu. W latach 1951-1965 Pracownia wydawała pierwsze w Polsce czasopismo zajmujące się naukowym badaniem zjawisk sztuki filmowej „Kwartalnik Filmowy”, którego twórcą i redaktorem naczelnym był prof. Jerzy Toeplitz. W 1956 roku do Instytutu trafił Aleksander Jackiewicz. Zakład Historii i Teorii Filmu PIS (dawny Zakład Filmu) opublikował wiele szkiców Aleksandra Jackiewicza o związkach literatury i filmu oraz historii i teorii filmu, a także dwa tomy studiów o adaptacji filmowej *Powieść na ekranie i Dramat na ekranie*. Kilka studiów i rozpraw poświęcił też Jackiewicz związkom polskiej twórczości filmowej z tradycją romantyczną. Od 1956 roku Aleksander Jackiewicz prowadził seminarium dla absolwentów wyższych uczelni z dziedziny teorii i historii kina, literatury porównawczej i krytyki filmowej. Od 1966 roku Zakład wydawał serię „Studia z Teorii Filmu”, później wydawaną pod tytułem „Studia z Teorii Filmu i Telewizji”. Grupa młodych filmoznawców, skupiających w latach sześćdziesiątych wokół Zakładu, została nazwana „szkołą warszawską”. Od 1972 roku kierownikiem Zakładu był Aleksander Jackiewicz. Programowym tomem dla prac warszawskiego ośrodka był *Wstęp do badania dzieła filmowego* z otwierającym tę zbiorową pracę tekstem Aleksandra Jackiewicza *Uwagi o metodologii dzieła filmowego*. W 1986 roku kierownikiem Zakładu zostaje Rafał Marszałek,

- a w roku 1991 Zbigniew Benedyktowicz. Powstała w 1949 roku Sekcja Filmu wielokrotnie była przekształcana: od 1959 roku Zakład Historii i Teorii Filmu, od 1969 Zakład Historii Filmu Polski Ludowej, od 1971 Pracownia Badania Sztuki w Środkach Masowego Przekazu w Zakładzie Współczesnej Kultury Artystycznej, od 1972 Zakład Teorii Filmu, Telewizji i Sztuk Masowych; od 1973 Zakład Filmu, Telewizji i Kultury Masowej, od 1976 Zakład Historii i Teorii Filmu i Telewizji; od 1982 ponownie Zakład Filmu, Telewizji i Kultury Masowej; od 1985 ponownie Zakład Historii i Teorii Filmu; od 1990 Pracownia Historii i Teorii Filmu; w 1994 po połączeniu Pracowni z Pracownią Sztuki Ludowej i Nieprofesjonalnej powstała Pracownia Antropologii Kultury, Filmu i Sztuki Audiowizualnej. Por. Beata Kosińska-Krippner, Zbigniew Benedyktowicz, *Pracownia Antropologii Kultury, Filmu i Sztuki Audiowizualnej*, w: *Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 1949-1999*, Warszawa 2000.
- ⁸ Por. D. Palczewska, *Książki o filmie*, w: *Historia filmu polskiego*, t. III, 1939-1956, pod red. prof. Jerzego Toeplitza, Warszawa, 1974, s. 308-317.
- ⁹ Tamże.
- ¹⁰ Zakładem kierowali kolejno: prof. dr Boleśław W. Lewicki, doc. dr Pola Wert, prof. dr hab. Grzegorz Gazda. Jego kontynuacją był Zakład Kultury Audiowizualnej utworzony w r. 1997, a od 2002 roku Katedra Mediów i Kultury Audiowizualnej, której kierownikiem jest prof. dr hab. Ewelina Nurczyńska-Fidelska.
- ¹¹ Z. Czeczot-Gawrak, *Narodziny filmologii (przegląd problemów sześćdziesięciu lat 1946-1951)*, a także: *Filmologia współczesna*, „Kwartalnik Filmowy”, 1958, nr 2 i 3 oraz *Zagadnienia estetyczne w „filmologii” współczesnej*, w: *Współczesne teorie filmowe*; tenże, *Z badań nad początkami filmologii*, Wrocław 1975.
- ¹² Z. Czeczot-Gawrak, *Wprowadzenie do semiologii filmu*, „Dialog”, 1969, nr 7; *Z dyskusji nad semiologią*, „Kino”, 1969, nr 5; *Christiana Metz prace nad semiologią filmu*, „Studia Estetyczne”, t. VIII, 1970 i inne.
- ¹³ A. Helman, *Filmy Eisensteina i Prokofiewa jako nowa forma sztuki syntetycznej*, „Kwartalnik Filmowy”, 1961, nr 2.
- ¹⁴ *Kino metaforyczne i metonimiczne w świetle semiologii*. Referat przygotowany na II Międzynarodową Konferencję Semiologiczną w Kazimierzu (1966); przedruk w książce autora *Antropologia filmu*, Kraków 1975.
- ¹⁵ Z. Barbara Woźnicka, *Wprowadzenie do zagadnienia materiału dzieła filmowego*, w: *Wstęp do badania dzieła filmowego*, praca zbiorowa pod red. A. Helman, A. Kumora i D. Palczewskiej, Warszawa 1966, seria Studia z Teorii Filmu pod red. A. Jackiewicza.
- ¹⁶ A. Ochalski, *Struktury czasowe w dziele filmowym*, w: *Wstęp do badania dzieła filmowego* Praca zbiorowa pod red. A. Helman, A. Kumora i D. Palczewskiej, Warszawa 1966, seria Studia z Teorii Filmu pod red. A. Jackiewicza.
- ¹⁷ J. Bocheńska, *Obraz filmowy jako znak*, w: *Wstęp do badania dzieła filmowego*, praca zbiorowa pod red. A. Helman, A. Kumora i D. Palczewskiej, Warszawa 1966, seria Studia z Teorii Filmu pod red. A. Jackiewicza.
- ¹⁸ B. Mruklik, *Próba adaptacji pola semantycznego do badania filmu*, w: *Wstęp do badania dzieła filmowego*, praca zbiorowa pod red. A. Helman, A. Kumora i D. Palczewskiej, Warszawa 1966, seria Studia z Teorii Filmu pod red. A. Jackiewicza.
- ¹⁹ D. Palczewska i A. Kumor w artykule *Kulturowe wyznaczniki dzieła filmowego*, w: *Wstęp do badania dzieła filmowego* Praca zbiorowa pod red. A. Helman, A. Kumora i D. Palczewskiej, Warszawa 1966, seria Studia z Teorii Filmu pod red. A. Jackiewicza.
- ²⁰ A. Kumor, *Reprodukcja: oryginał, negatyw artystyczny, pierwowzór*, w: *Sztuka, technika, film*, praca zbiorowa pod red. A. Kumora i D. Palczewskiej, Warszawa 1970, Studia z Teorii Filmu pod red. A. Jackiewicza, Tom III.
- ²¹ A. Ochalski, *Reprodukcja jako kategoria teoretyczna*, w: *Sztuka, technika, film*, praca zbiorowa pod red. A. Kumora i D. Palczewskiej, Warszawa 1970, Studia z Teorii Filmu pod red. A. Jackiewicza, Tom III.
- ²² S. Morawski w studium *Mimesis*, w: *Sztuka, technika, film*, praca zbiorowa pod red. A. Kumora i D. Palczewskiej, tamże.
- ²³ Z. B. Woźnicka w pracy *Techniczna reprodukcja w filmie a problem kreacji artystycznej*, w: *Sztuka, technika, film*, praca zbiorowa pod red. A. Kumora i D. Palczewskiej, tamże.
- ²⁴ A. Helman w artykule *Sztuka i rzeczywistość*, w: *Sztuka, technika, film*. Praca zbiorowa pod red. A. Kumora i D. Palczewskiej, tamże.
- ²⁵ A. Helman, *Współczesna sytuacja dzieła sztuki*, w: *Kultura-komunikacja-literatura, Studia nad XX wiekiem*, pod red. S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger, Wrocław 1976.

- ²⁶ M. Hopfinger, *Film i literatura: uwarunkowania techniczne przekładu intersemantycznego*. w: *Sztuka, technika, film*. Praca zbiorowa pod red. A. Kumora i D. Palczewskiej, Warszawa 1970, dz. cyt.
- ²⁷ Są to roczniki o profilu akademickim, zawierające teksty o sztuce filmowej i kulturze audiowizualnej, zarówno w ujęciu historycznym, jak i teoretycznym.
- ²⁸ A. Helman podkreślała w roku 1994, że kierunek, w którym Konicka rozwinęła swoją koncepcję, do dziś stanowi nowum na gruncie myśli światowej. Por. *Teoria filmu*, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Film. Kinematografia*, Warszawa 1994.
- ²⁹ Temat ten autor rozwinął w książce T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*, wyd. I Kraków 1992, wyd. II Kraków 2000.
- ³⁰ Alicja Helman podkreślała w roku 1994, że praca Hendrykowskiego jest nie tylko oryginalną monografią autorską, pierwszą w polskiej literaturze przedmiotu, ale również w światowej myśli filmowej nie było dotychczas pozycji, która by ujmowała problem autora w sposób równie kompletny i systematyczny. Por. *Teoria filmu*, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, dz. cyt.
- ³¹ A. Jackiewicz, *Filozof kina*; A. Kumor, *Karol Irzykowski, teoretyk kina*.
- ³² A. Stern, *Wspomnienia z Atlantydy* (1959); J. Kurek, *Wspomnienia ze straży przedniej* (1961); W. Banaszkiewicz, *Film a początki awangardy artystycznej w Polsce* (1959); B. Armatys, *Leon Trystan – teoretyk filmu* (1957); K. Michalewicz, *Z dziejów myśli filmowej w Polsce w latach 1918-1929*; Cz. Dondziłło, *Próba wyjaśnienia sprzeczności estetyki kina Karola Irzykowskiego*.
- ³³ B. Armatys *Dorobek publicystyczny oraz działalność społeczna „Startu” (1930-1935)* i L. Armatys *Dorobek teoretyczny oraz działalność produkcyjna „Startu” (1930-1935)*, J. Toeplitz, *Spotkanie z X Muzy*; B. W. Lewicki, *Klub filmowy „Awangarda”*; D. Karcz, *Stefanii Zahorskiej walka o treść*; J. Kleiner, *U wrót nowej estetyki*, B. W. Lewicki, *Teoria badań humanistycznych Juliusza Kleinera w zastosowaniu do nauki o sztuce filmowej*; W. Witczak, *Prasa filmowa o filmie polskim w latach trzydziestych*; D. Stambórska, *Film a polaryzacja polityczna prasy w Polsce w latach trzydziestych*.
- ³⁴ R. Koniczek, *Film radziecki w Polsce 1926-1966* (1971); W. Wierzewski, *Od „Czerwonych diabląt” do „Twego współczesnego”. Tradycja i współczesność kinematografii radzieckiej* (1971); ukazało się też tłumaczenie pracy R. Jureniewa, *Historia filmu radzieckiego* (1977).
- ³⁵ W „Bibliotece X Muzy” Wydawnictw Artystycznych i Filmowych w Warszawie ukazały się: J. Skwara, *Nowy film czechosłowacki*. 1968, J. Skwara, *Orson Welles*, 1967; K. Eberhardt, *Wojciech Has*, 1967; J. Fuksiewicz, *Tadeusz Konwicki*, 1967; S. Janicki, *Aleksander Ford*, 1967; Z. Pitera, *Nowy film radziecki*, 1967; R. Marszałek, *Nowy film angielski*, 1968; C. Michalski, *Western*, 1969; B. Mruklik, *Andrzej Wajda*, 1969; K. Eberhard, *Jean-Luc Godard*, 1970; A. Helman, *Akira Kurosawa*, 1970; A. Kołodyński, *Film grozy*, 1970; H. Książek-Konicka, *Michelangelo Antonioni*, 1970.
- ³⁶ Por. R. Ciarka, *Studia z Teorii Filmu i Telewizji*, w: *Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 1949-1999*, Warszawa 2000.
- ³⁷ A. Helman, *Przedmiot i metody filmoznawstwa*, „Kino” 1974, nr 3, s. 51.