

Dr. hab. Witold Bobiński
WARSZTATY FILMOWO-LITERACKIE.
Wilno, wrzesień 2014

**I. ANALIZA I INTERPRETACJA DZIEŁA FILMOWEGO JAKO SZKOŁA
INTERPRETACJI TEKSTÓW KULTURY**

Po co edukacja filmowa w szkole? Po pierwsze – jest to nieusuwalny składnik edukacji kulturowej. Po drugie – i to jest kryterium fundamentalne – **praca z filmem jest użytecznym, skutecznym i atrakcyjnym sposobem urozmaicenia warsztatu interpretacji tekstów wszystkich kultury, także literackich. Jest zarówno przygodą, jak i doświadczeniem intelektualnym.** Praca z filmem może zachęcić do wysiłku intelektualnego, także do czytania na poziomie symbolicznym. Można to wykazać odtwarzając i omawiając krótkie fragmenty filmowe, np. pierwszą scenę filmu *Forrest Gump* (USA 1996, reż. Robert Zemeckis) [**Praca z fragmentami dobrze wpisuje się, bo nadaje się na jedną lekcję, nie zabiera czasu, jest ciekawa i atrakcyjna dla uczniów.**]

A. JĘZYK FILMU

1. *Forrest Gump* – oglądamy dwukrotnie pierwszą sekwencję filmu. Proponowane pytania do uczniów:

- **Co myśleliście, odczuwaliście, oglądając fragment? Jakie myśli refleksje, odczucia mogą towarzyszyć widzowi w trakcie oglądania tego fragmentu?**

PRZY TEJ OKAZJI WPROWADZAM POJĘCIE „MOWY WEWNĘTRZNEJ WIDZA” – a więc wszelkiej aktywności emocjonalno-intelektualnej widza w trakcie oglądania, zarówno tej werbalizowanej, jak i tej odczuwanej jako emocje.

Pojęcia i zagadnienia sugerowane do omówienia (w formie rozmowy) w związku z fragmentem:

motyw piórka, motyw wiatru... motyw anioła... motyw widoku z lotu ptaka – a więc przechodzimy do pierwszych ustaleń: **film jest komunikatem. Skoro film nam coś komunikuje – prawdopodobnie istnieje coś takiego jak JĘZYK FILMU. Pytanie: co tworzy ten język, z czego się składa? Tu możliwość nawiązania do pojęcia języka w ogóle, do języka werbalnego, ale też innych języków, np. języka migowego, języka ciała. Jakim językiem „mówi” do nas kino? Czy istnieje język rzeczywistości?**

2. Dygresja – mówiąc o kinie można pokazać „najwcześniejsze” odmiany języka wizualnego – np. egipskie *Teksty Piramid* (tu język stanowią obrazy połączone z hieroglifami).

3. **Wniosek z rozmowy:** Elementami języka filmu są ruchome obrazy połączone z dźwiękiem. Język filmu nie musi używać słów! (Tak było we fragmencie *Forresta Gumpa*)

Sugerowane pytania: Czy więc możliwy jest przekład z języka werbalnego (lub obrazkowego) na język filmu? Tak, nie, dzięki czemu?

Konkluzja: Skoro z serii ruchomych obrazów połączonych z dźwiękiem odczytaliśmy sensy, to **film jest odmianą tekstu jako sekwencja znaków obdarzona znaczeniem. Oglądanie zaś możemy uznać za rodzaj odbioru bliski czytaniu.**

4. Powrót do fragmentu filmu *Forrest Gump*, zatrzymanie kadru (stopklatka) **Czy to jest element języka filmu?**

TAK, bo.....

NIE, bo...

Co do tego zagadnienia istnieje spór wśród teoretyków (i oczywiście zarazem praktyków) filmu. TEMU ELEMENTOWI BRAK RUCHU I DŹWIĘKU, a więc dwóch konstytutywnych składników filmu.

5. Jeśli w naszej mowie wewnętrznej widza ujawnialiśmy znaczenia głębsze niż dosłowne (np. piórko jest znakiem boskiej lub anielskiej opieki albo po prostu losu lub życia) – to znaczy, że język filmu jest **symboliczny i metaforyczny (białe piórko obok zabłoconych butów – znak łączności nieba i ziemi?)** Jakie inne motywy o głębszym znaczeniu dostrzeżecie w tej scenie? (np. **wiatr, taniec piórka**)

6. Dygresja – wstępem do analizy obrazów filmowych (ujęć, scen, sekwencji) jest analiza fotografii (fotosów) – **może być wsparta na Barthes’owskiej teorii studium – punctum (patrz fragment książki jako osobny załącznik)**

B. KATEGORIE GATUNKOWE I STYLISTYCZNE

1. Odtworzenie czołówki filmu Pedra Almodovara *Kobiety na skraju załamania nerwowego*
Sugestie dydaktyczne, pytania:

- Jakiego filmu się spodziewacie – temat, gatunek – **dłaczego?** Które składniki obejrzanego fragmentu sugerują temat filmu i jego gatunek? Na jakiej podstawie tworzy się nasz „horyzont oczekiwań”?
- Czy podobna relacja: tekst – odbiorca ma miejsce w przypadku czytania książki? Co w literaturze jest sygnałem tematu, gatunku?
- Czy czołówka zachęca, czy zniechęca do oglądania filmu? Dlaczego?

KATEGORYZACJA (czyli lokowanie tekstu w jakimś obszarze gatunkowym) – jest odruchowym zachowaniem odbiorcy. Można nawiązać do pojęć: styl, stylistyka, poetyka.

2. Narrator i narracja w filmie

- Skoro film ma swój język i „mówi” (jest otwarty na odczytanie) – to możemy zapytać: Kto do nas „mówi”, kto nam to opowiada, **CZYJ TO PUNKT WIDZENIA?** Przyjrzyjmy się temu na podstawie początku *Pana Tadeusza* Andrzeja Wajdy.

Możliwe odpowiedzi: Mickiewicz, reżyser, kamera. Wszystkie one są jedynie częściowo uzasadnione, nie rozwiązują jednak kwestii tożsamości filmowego narratora, który „opowiada” także w sytuacji braku głosu „z offu” (spoza kadru).

- Na ile części narracyjnie można podzielić ten fragment? **ALBO:** „Ile postaci opowiada w pokazanym fragmencie filmu? Co na to wskazuje?”
- Kto „opowiadał” we fragmencie *Forresta Gumpa*? Co o tym świadczy? (Punkt widzenia anioła, ptaka, Boga?)
- Kto ostatecznie sprawia, że opowieść nabiera spójności, że nam się tłumaczy?

Możliwa i mocno przekonująca odpowiedź: **WIDZ. To widz dba o spójność, czytelność historii pokazanej na ekranie, jest zatem narratorem** opowieści filmowej. A zatem odbiór

filmu to aktywne uczestniczenie w seansie. (Nie trzeba takiego spojrzenia na filmowego narratora czynić obowiązkowym i niewątpliwym. Jeśli nie pojawi się w rozmowie, można poddać pod dyskusję taki punkt widzenia).

3. Poetycka mowa filmu

Dwukrotne odtworzenie fragmentu *Pana Tadeusza* A. Wajdy. (przemarsz wojsk)

Zadanie: Proszę zatytułować ten fragment.

Możliwe propozycje: Przemarsz, Wiosna i wojsko, Napoleon z nami!, Balet wojsk, Taniec wojsk, Wojsko z baśni, Mit narodowy, Wiwat Napoleon itp.

- Co skłoniło was do takich propozycji?
- W jakim stopniu obrazy pokazane przez Wajdę są realistyczne? Dlaczego tak sądzicie?
- W jaki sposób muzyka współgra z obrazami – uzupełnia je, wzmacnia, zaprzecza im? Jaki buduje nastrój?
- Czy obejrzany fragment określilibyście jako poetycki, głęboki, malowniczy, jeszcze inny? Uzasadnijcie swoje propozycje.

C. MOJA ULUBIONA SCENA (UJĘCIE)

(Sugestia dydaktyczna dotycząca podsumowania dotychczasowych rozważań)

Praca z ujęciem sceną (po pracy z fotosem) jest kolejnym wstępem do pełnej analizy filmu

Uczniowie przynoszą na płytach lub pendrive'ach swoje ulubione (wybrane) sceny lub ujęcia filmowe – uzasadniają, dlaczego wybrali właśnie tę scenę, co jest w niej wyjątkowego (szczególnego), które elementy najbardziej przyciągają uwagę, jak można by ją zatytułować, jaki reprezentuje gatunek filmowy, czy można wskazać narratora spośród postaci.

- Jaką rolę w całości filmu odgrywa ta scena?
- W jaki sposób warstwa obrazowa łączy się z warstwą dźwięków?

D. ANALIZA FILMU

Po zajęciach zaproponowanych powyżej można przejść do próby całościowej analizy filmu. Można rozpocząć od techniki „dobrego przykładu” i zaprezentować analizę wraz z fragmentami filmu, można też wspólnie obejrzeć film i przekazać uczniom pytania pomocnicze – np. podobne do tych powyżej. Najlepiej zacząć od scen zapamiętanych i kluczowych – dlaczego właśnie te, a nie inne możemy tak określić? Powinniśmy omówić wybrane kwestie z wymienionych poniżej:

- funkcja poszczególnych (wskazanych przez uczniów) ujęć i scen (nawet pojedynczych kadrów) w całości filmu;
- rodzaj planów filmowych (dalekich lub bliskich) i ich wpływ na klimat filmu, znaczenia odczytywane przez widza;
- punkty widzenia postaci (bohaterów filmu) i „narratora” – czy są elementy, które pozwalają te punkty widzenia rozpoznać? Jakie znaczenia, sensy ujawniają się w punktach widzenia kamery?
- współistnienie muzyki filmowej (lub szerzej: warstwy dźwięków) i warstwy obrazów – w jaki sposób się ono realizuje – na zasadzie harmonii, uzupełniania, wzmacniania, kontrastu?
- ujęcia i sceny (także motywy) wieloznaczne, a więc o charakterze uogólnień, metafor, symboli – jakie znaczenia niosą?
- gatunek (konwencja) omawianego filmu – czy łatwo ten gatunek rozpoznać, w jaki sposób konwencja gatunkowa wpływa na moje rozumienie filmu?

- konstrukcja fabuły filmowej – czy zachowuje regularności, czy jest raczej swobodna, kompozycja zamknięta czy otwarta? Jak te cechy wpływają na proces oglądania filmu, uatrakcyjnają go, czy utrudniają odbiór? Czy możemy dostrzec w kompozycji fabuły jakieś sygnały znaczeń?

Analiza powinna nieuchronnie przejść w interpretację, to znaczy w indywidualną wersję odczuwania i rozumienia filmu. Rzecz nie w tym, by tylko rozkładać film na „czynniki pierwsze”, lecz by sformułować własną, refleksyjną odpowiedź na film.

II. ANALIZA FILMU

Zezowate szczęście, reż. Andrzej Munk, 1960.

- TRUDNO JEST ANALIZOWAĆ FILM, KTÓRY JEST Z NAMI JUŻ 53 LATA. Obrósł komentarzami, interpretacjami, zadomowił się w historii kina polskiego. Nie jest tak kultowy jak *Rękopis znaleziony w Saragossie* Wojciecha Hasa, ale zdecydowanie wart kultu kinomanów.
- Film pojawił się już w końcu odwilży, przypuszczalnie kilka lat potem miałby kłopoty z dystrybucją. To ostatni pełnometrażowy film w całości nakręcony i zmontowany przez Munka, *Pasażerki* nie dokończył.
- *Zezowate szczęście* zdradza cechy filmu wybitnego. W trakcie analizy postaram się umotywić tę opinię. Fragmenty zapisane czerwoną czcionką stanowią sugestie dydaktyczne do wykorzystania w szkolnej pracy z filmem.

1. Rola muzyki

FRAGMENT 1 – CZOŁÓWKA CO SZCZEGÓLNIENIE MOCNO ZWRACA W NIEJ UWAGĘ?

Ilustracja muzyczna wraz z awangardowo stylizowaną czołówką stanowi wstęp do filmu. Muzyka jest nieoczywista – zrazu **uroczysta, tromtadracka**, potem **smutno-dramatyczna**, następnie **stylizowana na awangardową, niemelodyczną**. Muzyka swoim **wewnętrznym kontrastem** wprowadza pewien **KLIMAT DZIWNOCI, NIEOCZYWISTOCI**.

Są tylko trzy sceny w filmie, kiedy brzmi muzyka niediegetyczna (spoza świata przedstawionego) – można w niej zatem doszukać się czegoś na kształt komentarza odautorskiego. Zawsze jest podszyta nieoczywistością – niby podniosła, dramatyczna, a jednak niepoważna, „skażona” nieporadnością, komizmem.

- Czołówka przynosi tytuł – dysponentem tegoż jest autor filmu. Tytuł jest mocną wskazówką interpretacyjną. **ZEZOWATE SZCZĘŚCIE** – to wewnętrznie kontrastowe sformułowanie – przynosi konsternację – no bo czy to jeszcze szczęście, czy już nieszczęście? Ta nieoczywistość tytułu będzie się w dalszej części filmu umacniać.

2. Jak w każdym epickim dziele, narrator rozpoczyna swoją opowieść – Piszczyk pojawia się na ekranie i niejako od razu wyjaśnia się kwestia: **z jakiej perspektywy opowiadana jest historia, przez kogo?** – TO BARDZO WAŻNE DLA WYMOWY FILMU.

Pierwsza sekwencja – dzieciństwo, harcerstwo – JAKIE WYWOŁUJE WRAŻENIA, JAK ODDZIAŁUJE?

ZASKOCZENIE: utrzymana w konwencji kina niemego, burleski, komedii slapstickowej – tu pojawia się główne motywy i wątki rozwijane w dalszym ciągu opowieści:

- uporczywy, regularny dźwięk;
- kobieta;
- pech Piszczyka – **WZLOT I UPADEK**;

TEN SCHEMAT POWTARZAĆ SIĘ BĘDZIE W KAŻDYM ETAPIE ŻYCIA BOHATERA – ta scena to zapowiedź. **FRAGMENT 2 (od 2 minuty – wspomnienie historii z trąbką)** *Zezowate szczęście* jest bowiem starannie opracowaną konstrukcją fabularną – zaczyna się i kończy (tu: z wyjątkiem ostatnich ujęć) obrazem opowiadającego bohatera, film jest jego opowieścią-spowiedzią, dokonywaną przed obliczem naczelnika więzienia, w którym przebywa główny bohater – Piszczyk. Cała historia jest relacjonowana z pewnego dystansu czasowego, o czym przypominają powracające ujęcia opowiadającego o swych losach Piszczyka. Opowieść jest **serią retrospekcji** („powrotów do przeszłości”, przywołań zdarzeń wcześniejszych od momentu ich przywołania), z których każda stanowi oddzielną **całość fabularną**. Można je wyliczyć i nadać im tytuły.

3. Postarajcie się rozpoznać w filmie pewne całości fabularne, czyli: ile opowiadań o życiu Piszczyka można wyróżnić w całym filmie?

Harcerstwo; nożyczki, trąbka

Studia i amory; pocałunek

Wrzesień 1939; mundur

W obozie jenieckim; mundur

W fabryce zbrojeniowej; bomba

Interesy i konspiracja; pieniądze, teczka

Biuro pisania podań; pieniądze

W wirze sprawozdawczości. gazetka ścienna, strzelba

WSZĘDZIE TU POJAWIA SIĘ WZLOT I UPADEK (wewnętrzna kontrastowość)

oraz

PRZEMIANA BOHATERA

Pytanie o tytuł każdej całości można zastąpić **pytaniem o jej dominantę tematyczną, o główny motyw czy punkt kulminacyjny**. Trąbka, pocałunek, mundur, teczka, pieniądze staną się motywami znaczącymi – sygnalizują **przemianę bohatera**

- w pełnowartościowego harcerza,

- mężczyznę, żołnierza,

- konspiratora,

- zamożnego groszoroza,

- urzędnika,

ale jednocześnie **zwiastują klęskę Piszczyka – kompromitację, upokorzenie**.

(„Wiem, dlaczego mama wybiera dla mnie najbrzydszych korepetytorów” – mówi piękna podopieczna, której pocałunek ma osłodzić tę gorzką chwilę), demaskację (i to podwójną) i uwięzienie. W każdym „rozdziale” tej filmowej opowieści **rekwizyt lub zdarzenie staje się motywem symbolicznym** i ich rozpatrzenie może być ważnym etapem analizy.

4. SKĄD BIERZE SIĘ ZEZOWATE SZCZĘŚCIE?

Naturalną konsekwencją wyodrębnienia jednostek fabularnych i analizy losów bohatera jest pytanie: **skąd bierze się „zezowate” (czyli kapryśne, niesforne, przekorne) szczęście bohatera?** Czy jest ono nieuchronną konsekwencją biegu zdarzeń, wyrokiem Historii, losu, co sugeruje Piszczyk? A może prowokuje je sam bohater? Kluczowym dla tej kwestii pojęciem jest – określane tak przez Piszczyka – „wychylenie się”. **„Los pozostawi mnie tak długo w spokoju, dopóki nie będę się starał efektownie wychylić”** powiada bohater.

FRAGMENT 2 (od 40,40) – przed lustrem w pustej szkole podchorążych w Zegrzu

Piszczyk się wciąż przegląda.

CZEGO SYMBOLEM JEST LUSTRO? Propozycje od uczniów.

Kontekst psychologiczny

Kiedy dziecko przeżywa siebie jako rozkawałkowanego, kiedy nie panuje jeszcze nad swoimi motorycznymi funkcjami, jego obraz w lustrze przedstawia go jako całość i antycypuje jego

zdolność nadając mu pewien kształt Gestalt. Dziecko odkrywa i rozpoznaje się w tym obrazie, który w rzeczywistości jest obrazem zewnętrznym, fikcją, i który jest wobec niego *innym*.

Piszczyk „zbiera się” przed lustrem, konstytuuje siebie, jakiego chciałby widzieć. Potem lustro zastępują oczy dziewczyny (Basi).

FRAGMENT 3 (1.04,35 – na schodach w kamienicy podczas łapanki)

Tu już bohater widzi, rozpoznaje – nie-siebie. Po raz pierwszy Piszczyk dostrzega rozziew:

JA – POZÓR JA

Po kolejnej demaskacji Piszczyk się zmienia – nie będzie już aspirował do wzorca. Nie chce dążyć do ideału – TO WAŻNA CEZURA.

- w Krakowie jest groszorem i lowelasem (ale znów się przegląda)

- w Warszawie karierowiczem – oportunistą, lizusem, gnida (tak mówi o nim jedna z bohaterek)

5. CZĘSTE PYTANIE ODNOŚNIE PISZCZYKA: PRAGMATYK CZY OPORTUNISTA?

RACZEJ:

NIEDOJRZAŁY, SENTYMENTALNY IDEALISTA

Piszczyk zawsze się przegląda – w oczach innych ludzi, w ich opinii – istnieje o tyle, o ile inni go widzą, doceniają, potrzebują. TO ROZPACZLIWA POTRZEBA APROBATY Z ZEWNĄTRZ!

FRAGMENT 1.38.30 – poszukiwane aprobaty drugiego

Ale też zawsze jest sam! (Ujęcia w Zegrzu, oflagu, fabryce, na korytarzu – osaczony przez pustkę, wciągnięty w nią – czy to pustka w nim samym?)

Czy rzeczywiście stał się gnidą? W którym momencie? Może wówczas, kiedy zrezygnował z aspirowania do ideału.

6. W jaki sposób opowiedziana jest historia Piszczyka? – ALBO: Czy podoba mi się sposób, w jaki opowiedziana została historia Piszczyka? Dlaczego? Jak bym określił(a) ten sposób filmowego opowiadania? Co potwierdza moją opinię?

Twórcy filmu wykorzystują gagi rodem z kina niemego (którego stylistykę momentami naśladują), upozowują bohatera na polskiego Chaplina, przeżywającego sytuacje zarazem tragiczne i komiczne („taniec” pod bombami na polu kapusty). Aluzje do kina niemego zawierają m.in. wymienione niżej elementy filmu:

- Przyspieszone tempo zdjęć i muzyki, przerysowane, wyolbrzymione dźwięki (np. nożyczek),

- Epatujące swą sztucznością rekwizyty (bomby, które taszczy bohater) dodatkowo wzmagają wrażenie groteski.

- Groteskowość samego bohatera: niepozornego, nieśmiałego, nieporadnego, sentymentalnego blagiera z tęsknotami do „prawdziwej męskości”. Groteskowość filmu ma walor satyryczny, ale rodzi się pytanie – **ile krytyki w stosunku do bohatera, a ile sympatii doń ujawnia ta opowieść?**

Piszczyk jest zarazem śmieszny i żalony

FRAGMENT – OSTATNIA SCENA

Taka nieoczywista jest także muzyka niediegetyczna – kończąca film – prosta, ale nieskładna, jakby ludowa, ale też symfoniczna – przy końcu dramatyczna – obwieszczająca wyjście na wolność. Scena znowu jak z niemej komedii. Ale scena ta wyraża tragizm postaci Piszczyka i jego egzystencji – tragizm **niedojrzałości do wolności, pustki wewnętrznej, egocentryzmu**, krańcowego uzależnienia od wzroku, opinii innych (wciąż się kłania, przeprasza, że żyje)

W TYM SENSIE JEST TO POSTAĆ SKRAJNIE GOMBROWICZOWSKA (TAK JAK NIEDOJRZAŁY BYŁ JÓZIO) – NIE MA UCIECZKI OD GĘBY JAK TYLKO W INNĄ GĘBĘ.

TO JEST LUDZKIE – DLATEGO WSPÓŁCZUJEMY PISZCZYKOWI.

ZAGADNIENIA KOŃCOWE: CO MI DAŁ TEN FILM? CZY I JAK SKORZYSTAŁEM Z PRZEPROWADZONEJ ANALIZY FILMU?