

Kino i rzeczywistość

(Kilka uwag o zwątpieniu i afirmacji)

PAULINA KWIATKOWSKA

Mogłoby się wydawać, że kwestia relacji między kinem a rzeczywistością jest obecna w refleksji nad ruchomymi obrazami niemal od początku ich istnienia, co więcej – że bliskość czy wręcz przyległość rzeczywistości i jej obrazu jest zasadniczo tym, co wyróżnia kino spośród chronologicznie wcześniejszych form tworzenia i odbioru obrazów, co umożliwia jego zaistnienie i ekspansję zarówno w wymiarze praktycznym, jak i teoretycznym. W istocie jednak rzeczywistość (a właściwie trójczłonowa relacja między rzeczywistością, jej filmowym obrazem a widzem, który ten obraz ogląda w przestrzeni kinowej) jako faktyczny *p r o b l e m* w refleksji nad kinem pojawia się dopiero pod koniec lat 40. XX wieku, a począwszy od przełomu lat 50. i 60. aż po dzień dzisiejszy – choć oczywiście ze zmiennym natężeniem – dominuje w teorii filmu. Oczywiście musimy pamiętać, że jeszcze na długo przed II wojną światową, a tym bardziej przed ukonstytuowaniem się filmoznawstwa jako dziedziny naukowej za sprawą działalności przedstawicieli francuskiej filmologii, w myśleniu o kinie i jego specyfice funkcjonowały już pewne właściwe dla tego medium pojęcia (przede wszystkim „fotogenia”, którą najpełniej, choć przecież nie do końca precyzyjnie próbowali zdefiniować Louis Delluc i Jean Epstein), a nawet bardziej całościowe ujęcia (przede wszystkim *Dramat kinowy. Studium psychologiczne* Hugo Münsterberga z 1916 roku), które do dziś są uznawane za pionierskie dla filozofii filmu. Niemniej tym, co najbardziej znamienne dla wczesnej refleksji nad filmem, jest jej zasadniczo rozproszony charakter, płynność i arbitralność języka oraz raczej incydentalny społeczny oddźwięk ¹. Niezależnie zatem od tego, czy wyjdziemy od pytań o ontologię obrazu fotograficznego i filmowego (począwszy od klasycznego tekstu André Bazina z 1945 roku ²), czy od prób przełożenia kategorii realizmu z dziedziny teorii literatury do teorii filmu, czy będziemy pytać w duchu wczesnej refleksji psychoanalitycznej o „wrażenie rzeczywistości”, czy wreszcie skupimy się na zbiorowym i indywidualnym doświadczeniu bycia w kinie, zawsze kluczowym *p r o b l e m e m* (rozumianym jako to, co jednocześnie stawia trwałą opór i wciąż wymusza zaangażowanie) pozostają ambiwalentna, z jednej strony radykalnie materialna, z drugiej całkowicie iluzyjna więź między rzeczywistością a jej ruchomym obrazem oraz równie wątpliwy i wieloznaczny status widza kinowego.

Warto się zastanowić, dlaczego właśnie w latach 50., dlaczego dopiero w fazie, którą możemy określić nieco górnolotnie jako „połowę wieku” kina, tak mocno wybija się kwestia relacji między kinem i rzeczywistością. Co sprawia, że kino właśnie w odniesieniu do rzeczywistości przeżywa swój „kryzys wieku średniego”, który przejawia się w jednoczesnej potrzebie zanegowania samych podstaw języka filmu, odrzucenia klasycznego modelu odbioru i ustanowienia nowej ontologii ob-

razu filmowego? Być może odpowiedź jest całkiem paradoksalna: to właśnie rzeczywistość przeżywa kryzys w kinie, poprzez kino i w odniesieniu do kina. Na pewno – i nie jest to oczywiście nowe stanowisko, choć w moim przekonaniu wciąż warte przemyślenia – do takiego napięcia między rzeczywistością a obrazem (nie tylko przecież filmowym!) doprowadziło doświadczenie II wojny światowej. Doświadczenie dezintegracji rzeczywistości, deracjonalizacji świata, wyczerpania wspólniającej aparatury poznawczo-krytycznej – i to zarówno w wymiarze historyczno-politycznym, gospodarczym, kulturowym, społeczno-psychologicznym, jak i czysto estetycznym. Na tym obszarze wyłania się i narasta świadomość, że kino jest być może jedynym medium zdolnym do przemyślenia i przepracowania tego kryzysu, które mogłoby dać wyraz (czy lepiej – dać obraz) przemianom zachodzącym w sposobie postrzegania rzeczywistości. Jednocześnie jednak wyraźnie narasta obawa o to, czy aby na pewno ma jeszcze taką siłę, czy po drodze nie została stracona jakaś wielka szansa bądź ważny potencjał kina. Czy kino, które podwójnie – zarówno jako narzędzie indywidualnej, artystycznej ekspresji, jak i zinstytucjonalizowany środek przekazu – utraciło niewinność, które, co więcej, w tym samym momencie musiało zmierzyć się z dynamicznym rozwojem telewizji, może raz jeszcze, jak na przełomie XIX i XX wieku, aspirować do analizowania i rekonstruowania aktualnego modelu percypowania rzeczywistości.

Przypomnijmy, że w pionierskim okresie po wynalezieniu kinematografu nie funkcjonowały jeszcze pojęcia „kino” czy „film”, pierwsze projekcje określano jako pokazy „ożywionej fotografii” lub „ruchomych obrazów”. Ożywiona fotografia – wstydliwa, bo niesamodzielna, bazująca na fotografii w sensie metody rejestrowania obrazu rzeczywistości na celuloidowej taśmie, ale w istocie przecież żerująca na malarstwie przez stosowanie zbliżonych rozwiązań kompozycyjnych, napięć chromatycznych i kadrowania, czyli świadomości istnienia ramy oddzielającej obraz od rzeczywistości oraz od przestrzeni jego odbioru; na literaturze czy piśmiennictwie publicystycznym, co przejawiało się w załączkowych, ale dominujących w procesie odbioru schematach narracyjnych wpisanych w najprostsze nawet, jeszcze niemontażowe filmy; wreszcie na teatrze, co wyraża się w podobnym traktowaniu przestrzeni, która ujmowana nieruchomą kamerą jawi się jako sceniczny sześcian bez frontalnej ściany. Od samego początku kinematograf ma zatem umiejętność łączenia znanych z innych sztuk sposobów konstruowania i odbierania obrazu rzeczywistości, które czynią go możliwym do zaakceptowania i przyswojenia przez pierwszych widzów, z fascynującą ich zdolnością kinematografu do odtwarzania modelu percepcji ruchu maksymalnie zbliżonego do tego, który stał się udziałem człowieka drugiej połowy XIX wieku. Przypomnijmy, że tym, co tak zachwycało pierwszych widzów pokazów kinematografu, nie był po prostu fakt, że oglądają ruchome obrazy czy tym bardziej konkretne obiekty poruszające się na obrazie. Lata 80. i 90. XIX wieku obfitowały przecież w wiele innych urządzeń służących do pokazywania obrazów rekonstruujących ruch, jednak takie aparaty, choćby najbardziej rozpowszechniony kinetoskop Tomasza Edisona, służyły zazwyczaj do użytku jednoosobowego, a przede wszystkim prezentowały *jedynie sceny, w których jedna lub najwyżej dwie osoby wykonują powtarzające się jak w zootropie serie ruchów*³. Kinematograf braci Lumière nie tylko pozwalał na doświadczenie zbiorowego uczestnictwa w projekcji – doświadczenie, którego źródła oczywiście również musimy widzieć w teatrze oraz innych niezwykle po-

pularnych sztukach scenicznych – ale, co o wiele istotniejsze, odpowiadał nawykom i potrzebom percepcyjnym ówczesnych widzów, pragnących oglądać na obrazie ruch w całej jego niepowtarzalności, dynamice, zwielokrotnieniu i rozproszeniu. Faktycznym, co nie oznacza, że uświadomionym czy nazwanym, sensem funkcjonowania kinematografu było zatem nie tyle wierne naśladowanie rzeczywistości, ile wierne zrekonstruowanie w obrazie (i w sytuacji jego odbioru) modelu percypowania rzeczywistości.

Jeśli zgodzimy się, że przemiana kinematografu w kino nastąpiła wraz z wynalezieniem czy też przypadkowym odkryciem montażu, czyli sposobu ukazywania rzeczywistości w stanie permanentnej czasoprzestrzennej metamorfozy – jak przekonywał Edgar Morin⁴ – to dostrzeżemy, że ten fundamentalny dla rozwoju filmu środek wyrazu nie tylko uwalnia kino i popycha je w stronę rejonów niespełnionych jeszcze przez wcześniejsze formy sztuki, ale również potencjalnie ustanawiając, praktycznie zawiesza czy wręcz neguje możliwość oddzielenia aspektu rejestracyjnego od aspektu kreacyjnego obrazu filmowego. Na początku XX wieku, w filmach Mélièsa, filmowców z Brighton czy operatorów Edison Company uderza przede wszystkim brak świadomości potencjalnego choćby rozróżnienia na fabułę i dokument. Co szczególnie ciekawe, najbardziej radykalne próby praktycznego i teoretycznego oddzielenia tych dwóch rodzajów kina będą podejmowane właśnie po II wojnie światowej, jakby musiało się ono w sposób konieczny wiązać ze zwątpieniem tak w kino, jak i w samą rzeczywistość. Na początku XX wieku kino znajduje się w sytuacji, w której rzeczywistość – nawet jeśli podlega coraz dynamiczniejszym przemianom i jest coraz trudniejsza do racjonalnego uspołnienienia – wciąż jeszcze wydaje się dana, radykalnie od niego oddzielona, zewnętrzna wobec wszelkich sposobów jej rejestracji. Po jednej stronie kinematograf przemieniający się w kino, po drugiej stronie rzeczywistość, na którą kamera incydentalnie kieruje obiektyw, „rzuca okiem”.

I wojna światowa przyniosła pierwszy tak głęboki kryzys realności, rozumianej jako wrażenie spójności i ciągłości świata oraz możliwości jego całościowego poznania. Oczywiście, już w drugiej połowie XIX wieku pojawiają się pierwsze symptomy, zapowiedzi tego procesu w obrębie rzeczywistości i jej pojmowania. Najpełniej, rzecz jasna, choć co wydaje się szczególnie istotne, już z perspektywy doświadczenia I wojny światowej opisał to złożone zjawisko Walter Benjamin w *Pasażach*, dziele, nad którym pracował nieprzerwanie od 1927 roku aż do śmierci w 1940 roku oraz w eseju *Dzieło sztuki w dobie możliwości jego reprodukcji technicznej* napisanym w 1936 roku. Nie ma tutaj potrzeby ani miejsca na rekonstrukcję analiz Benjamina, wystarczy podkreślić, że jego kluczowy postulat – a zarazem metoda badawcza – zmuszający do postrzegania przemian zachodzących w kulturze w sposób całościowy, do zauważania relacji między z pozoru całkowicie odrębnymi zjawiskami czy wreszcie do analizowania obrazów raczej w kontekście i w porządku społeczno-kulturowym niż tylko ikonograficznym czy tym odziedziczonym po tradycyjnej historii sztuki, stał się jednym z fundamentów, na których mogły się rozwinąć dwudziestowieczne badania nad kulturą wizualną i medialną. W podobnej perspektywie ujmuje przemiany zachodzące na przełomie XIX i XX wieku Jonathan Crary, który odwołując się między innymi do malarstwa Édouarda Maneta, podkreśla, że dla podmiotu zanurzonego w rzeczywistości drugiej połowy XIX wieku *świat jest czymś bardziej ulotnym, jego substancjalność zostaje nieod-*

wolalnie zdyskredytowana ⁵, mówi wręcz o „nastroju pogodnej kruchości”. Analizując dalej obraz *W cieplarni* Cray pisze: *Jeśli zatem Manet osiąga w tym obrazie „efekt rzeczywistości”, to wynika on z pracy włożonej w utrzymanie rzeczy razem, w ich „opanowanie” lub – inaczej – w zapobieżenie doświadczeniu dezintegracji. (...) Co równie ważne, obraz „W cieplarni” przedstawia fundamentalny konflikt postrzeżeniowej logiki nowoczesności, w której spotykają się dwie silne tendencje. Pierwsza to wiązanie widzenia, obsesyjne utrzymywanie spójności percepcji w celu podtrzymania żywotności funkcjonalnego świata rzeczywistego. Druga tendencja, ledwie wykryta i domknięta, to dynamika psychicznej i ekonomicznej wymiany, równowagi i podstawienia, przepływu i rozsiewu, grożąca odkowaniem pozornie ustalonych pozycji i kategorii, które Manet zdaje się bez wysiłku ustanawiać ⁶. Wydaje się, że ten fundamentalny konflikt, którego źródła niewątpliwie musimy szukać jeszcze w XIX wieku i który jest jednym z najistotniejszych powodów ambiwalencji ontologicznego statusu obrazu filmowego, z całą siłą będzie powracał wraz z wielkimi konfliktami i traumami XX wieku.*

Wpływ indywidualnego i zbiorowego doświadczenia I wojny światowej na radykalne przededefiniowanie modernistycznego rozumienia relacji między sztuką a rzeczywistością znakomicie przeanalizował Modris Eksteins w książce *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*. Autor zwraca przede wszystkim uwagę na niezwykle wieloaspektowość i totalność wrażenia rozpadu, który staje się udziałem społeczeństw europejskich w czasie I wojny światowej. Świadectwem tego doświadczenia mogą być zarówno relacje prywatne (listy z frontu, pamiętniki), jak i dokumenty czy teksty literackie (choćby twórczość Ernsta Jüngera czy Louisa-Ferdinanda Céline’a), przede wszystkim jednak przemiana języka sztuki. Eksteins nie tylko przypomina, że Wielka Wojna była nazywana również „wojną kubistyczną”, ale także analizuje jej wpływ na wyłanianie się i rozwój estetyczny i filozoficzny kolejnych ruchów awangardowych, na czele z dada i ekspresjonizmem. *Sztuka stała się, faktycznie, jedynym dostępnym odpowiednikiem wojny; naturalnie nie ta tworzona według poprzednich zasad, lecz ta, w której porzucono reguły kompozycji, a której celem stała się prowokacja, wydarzenie, doświadczenie. Gdy wojna utraciła znaczenie zewnętrzne, stała się przede wszystkim doświadczeniem* – podsumowuje Eksteins ⁷. Doświadczenie to nie mogło pozostać bez wpływu na rozwój filmu i pojmowanie jego relacji do rzeczywistości.

Po I wojnie światowej na dobre rozpoczyna się walka o film jako sztukę, w przekonaniu że to właśnie sztuka najwięcej straciła ze swojej niewinności, ale też najlepiej potrafi oddać i przepracować ów kryzys, a film jest być może (ze względu na mechaniczny charakter rejestracji, na swoją dynamikę, wszędobylskość i nakierowanie na masowy odbiór) najbardziej nowoczesnym, aktualnym i przynajmniej potencjalnie wywrotowym rodzajem sztuki. Awangarda ugruntowuje rozumienie filmu jako sztuki, a tym samym umacnia i utrwała pojawiającą się już wcześniej metaforę obrazu filmowego jako obrazu malarskiego. Oczywiście, niezwykle dynamicznego, zmiennego, kalejdoskopowego, kolażowego na wyższym poziomie, ale jednak ograniczonego ramą, płaskiego i konstruującego pewien stabilny, przestrzenny model odbioru – sala kinowa, ekran, widz. O wyjątkowości statusu kina może świadczyć choćby to, że o ile w malarstwie tego okresu (kubizm, futurizm, ekspresjonizm) zostaje zanegowana na różne sposoby perspektywa geometryczna, o tyle sam model perspektywiczny ustanawiający relację widz-obraz

wciąż wydaje się funkcjonalny właśnie w odniesieniu do kina. Weźmy najbardziej dobitny przykład – filmy ekspresjonizmu niemieckiego. Sama kompozycja obrazu filmowego, w której dominują mocne kontrasty, niepokojące krzywizny, deformacje, załamania i cienie, kwestionuje model perspektywiczny. Jednak ten sam obraz filmowy pozostaje uwięziony w płaszczyźnie ekranu, który utrwała *stricte* perspektywiczny model przestrzeni kinowej na wyraźnie określonej pozycji widza – nawet jeśli obraz rzeczywistości uwalnia się stopniowo spod presji perspektywy, to percepcja owego obrazu pozostaje perspektywicznie zorganizowana.

W tym samym czasie, w drugiej i trzeciej dekadzie XX wieku, przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych, w Hollywood – dzięki rozwojowi systemu studyjnego i gwiazdorskiego oraz sieci kin i dystrybucji – film staje się jedną z ważniejszych gałęzi przemysłu i powoli zaczyna być postrzegany, w sposób mniej lub bardziej świadomy, jako fundament kultury masowej. Moim celem nie jest absolutnie utrwalanie klasycznego, wątpliwego i wielokrotnie kwestionowanego rozróżnienia na komercyjno-rozrywkowe kino hollywoodzkie i artystyczne, poszukujące kino europejskie. To mogą być ewentualnie tylko pewne – nietrwale zresztą i wynikające raczej z tendencji do uogólnień w historii filmu – skutki. Przyczyny tkwią głębiej, w rzeczywistości społeczno-politycznej. Dla Europy wydarzeniem przełomowym jest I wojna światowa, która przynosi zwątpienie w same fundamenty kultury i cywilizacji europejskiej. Awangarda próbuje wyrazić ten kryzys, utratę wiary w cywilizacyjną misję sztuki, ale jednocześnie przekonuje, że tylko sztuka może pozwolić jeszcze na doświadczenie rzeczywistości, nie tyle powtórnie ją scementować czy scalić, ile oddać samo piękno i ekspresję jej rozpadu. Dlatego właśnie sztuka Wielkiej Awangardy musi być uznana za na wskroś europejską. W Stanach Zjednoczonych I wojna światowa nie jest aż tak odczuwalna – kino jako przemysł i rozrywka, ale przecież też jako współczesna mitologia, ma pełnić przede wszystkim, choć nie wyłącznie, funkcje kulturotwórcze, scalające, integracyjne w odniesieniu do społeczeństwa będącego wciąż w stanie konsolidacji i do kultury pozbawionej spójnej tradycji. Stąd tak dynamiczny rozkwit kina gatunków, o którym Charles F. Altman pisał, że *należy zarazem do rejonu kultury i kontrkultury; równocześnie wyraża pragnienia i potrzeby niedopuszczone przez dominującą ideologię, jak i odzwierciedla główne zasady tej ideologii*⁸. Potrzeba, by kino pełniło funkcje dydaktyczne i utrzymywało pożądane normy moralne, znajdzie ostateczne potwierdzenie w przyjętym na początku lat 30. kodeksie Haysa. Jednak w tym samym czasie rozpada się także amerykańska rzeczywistość i amerykański mit – Wielki Kryzys jest dla amerykańskiej świadomości tym, czym Wielka Wojna dla europejskiej, choć oczywiście na nieco innym tle i w innym natężeniu. W Europie zostaje podana w wątpliwość ciągłość i spójność cywilizacyjna i kulturowa, krwawo utrwała się wizja państw narodowych pogrążonych w stanie permanentnego konfliktu. W Stanach Zjednoczonych podana w wątpliwość zostaje raczej wizja USA jako kraju stałego wzrostu, nieograniczonych możliwości samorozwoju jednostki i rozwoju całego społeczeństwa. Na jaw wychodzi radykalne rozwarstwienie społeczne i głęboka niespójność, które dzieła powstające w złotych latach Hollywood miały doskonale maskować. Tak jak w kinie europejskim „znakiem czasów” jest ekspresjonizm niemiecki (jako odreagowanie traumy I wojny światowej, ale i w pewien sposób zapowiedź II wojny i rodzącego się nazizmu), tak w Stanach Zjednoczonych takim znakiem okaże się kino *noir*, które będzie próbą odreagowania

traumy Wielkiego Kryzysu, ale i odpowiedzią na narastające zagrożenie II wojną i przeczucie, że Europa jest realnie bliżej, niż się wydawało (stąd zresztą głębokie inspiracje kinem europejskim i filozofią egzystencjalizmu w kinie *noir*).

Ogromny wpływ II wojny światowej na kino europejskie, a także amerykańskie, konieczność nowego zdefiniowania roli kina oraz określenia jego stosunku do powojennej rzeczywistości po raz pierwszy i jednocześnie najbardziej spektakularnie dają o sobie znać w kinie włoskim już w pierwszej połowie lat 40. za sprawą choćby Roberta Rosselliniego, Vittoria de Siki czy Luchina Viscontiego. Jako pierwszy próby całościowego opisanie wpływu filmów neorealistycznych nie tylko na rzeczywistość społeczną czy nawet jej przetworzenie w konkretnych dziełach, ale wprost na formalno-estetyczny wymiar obrazu filmowego podjął się André Bazin w połowie lat 50. Bazin przeciwstawiał neorealizm innym estetykom realistycznym – naturalizmowi i weryzmowi – dowodząc, że w przypadku neorealizmu *realizm polega nie tyle na wyborze tematu, ile na uświadomieniu go sobie*⁹. Neorealizm w tym ujęciu nie może być rozpatrywany w kategoriach obiektywnego dokumentalizmu, ponieważ procesy zachodzące w świadomości reżysera-neorealisty, których efekty możemy oglądać na ekranie, są wysoce zindywidualizowane i nie muszą się opierać ani na tradycyjnej logice, ani też na psychologii. Jak zauważa Gilles Deleuze, w ujęciu Bazina *rzeczywistość nie była już przedstawiana czy odtwarzana, lecz „w coś wymierzona”*. *Zamiast przedstawiać rzeczywistość już rozszyfrowaną, neorealizm ujmował rzeczywistość ciągle niejasną, wymagającą rozszyfrowania; dlatego właśnie sekwencja ujęć na ogół zastępowała montaż przedstawień*¹⁰. Oznacza to, iż włoski neorealizm jest pierwszym w historii kina nurtem, który już na płaszczyźnie konstrukcji obrazu filmowego dowodził, że rzeczywistość ani na poziomie indywidualnej percepcji, ani tym bardziej na gruncie struktur obrazowych nie jest dana, określona i w pełni realna właśnie. Ten szczególny paradoks – który można sprowadzić do stwierdzenia, że rzeczywistość nigdy nie funkcjonuje w sposób niezapośredniczony, że zawieszona jest w stałej ambiwalencji między obiektywizmem a subiektywizmem, między tym, co realne, a tym, co wyobrażone, między tym wreszcie, co pamiętane, a tym, co aktualnie przeżywane – w pełni odpowiada kryzysowi powojennej świadomości.

Najpełniej skutki tego kryzysu dla kina przeanalizował właśnie Deleuze. Wychoząc od pewnych rozproszonych jeszcze zjawisk, które dają o sobie znać w kinie amerykańskim, choćby w filmach Hitchcocka, Deleuze wskazuje na pięć ściśle ze sobą powiązanych kierunków przemian determinujących rozwój kina modernistycznego, które następnie weryfikuje w odniesieniu przede wszystkim do kina europejskiego, zwłaszcza neorealizmu i francuskiej Nowej Fali. Po pierwsze, Deleuze zauważa *rozproszenie sytuacji wizualnej i dźwiękowej*, co utrudnia albo wręcz uniemożliwia prowadzenie jednokierunkowej akcji. Kino nie stara się już odzwierciedlać jednorodnego środowiska, nie szuka typowego bohatera, staje się w sposób mniej lub bardziej dosłowny symultaniczne. Po drugie, dochodzi do *rozmyślnego osłabiania powiązań*, które w klasycznym kinie były odpowiedzialne za łączenie wydarzeń, scalały przestrzeń i czas, a także przyczynę i skutek. Struktura czasowa ulega destrukcji, *wydarzenie opóźnia się i ginie w okresach bezczynności, czasami następuje zbyt szybko, lecz nie należy do tego, komu się przydarza (dotyczy to nawet śmierci...)*¹¹. Trzecim motywem, który charakteryzuje kryzys obrazu-działania, jest coraz częściej eksponowana w filmie *forma*

p o d r ó ż y. Wędrownica staje się dla bohatera celem samym w sobie, wiecznym błakaniem się w tę i z powrotem, traci też swój aspekt inicjacyjny (choć ten, jakby na przekór, będzie podtrzymywany w amerykańskim kinie kontestacji, na przykład w filmie *Easy Rider* Dennisa Hoppera z 1969 roku). Czwartym wyznacznikiem jest stopniowo ujawniana przez reżyserów ś w i a d o m o ś ć k l i s z o w o ś c i. Klisze – ekspansywne i uparte slogany dźwiękowe i wizualne – to jedyne, co podtrzymuje spójność świata, w którym nie ma już totalności i racjonalnych powiązań. *Te anonimowe klisze (...) także przenikają każdego z nas i tworzą nasz wewnętrzny świat, tak że każdy ma klisze psychiczne, za pomocą których myśli i czuje, jest myślany i odczuwany, stając się kliszą jak wszyscy w otaczającym świecie – owe klisze to unoszące się obrazy*¹² – pisze Deleuze. I wreszcie ostatnim motywem poświadczającym kryzys obrazu-działania, wynikającym wprost z poprzedniego, jest d e n u n c j a c j a spisku. Spisek nie jest tutaj rozumiany jako intryga w sensie fabularnym, ale raczej jako pewien mechanizm rozprzestrzeniania i panowania klisz, który ujawnia się w kinie amerykańskim, zwłaszcza u Sidneya Lumeta (choć chyba jeszcze lepszym przykładem byłaby tutaj *Rozmowa* Francisa Forda Coppoli, o której Deleuze nie wspomina). We współczesnym kinie – w przeciwieństwie choćby do kina *noir* – spisek nie ogranicza się do żadnej konkretnej organizacji czy grupy, nie możemy też mówić o jakimkolwiek magicznym centrum; *tajemna moc staje się tożsama z wywoływanymi efektami, jej nośnikami, mediami, należącymi do niej stacjami radiowymi, telewizyjnymi, mikrofonami – działa już tylko poprzez „mechaniczne odtwarzanie obrazów i dźwięków”*¹³.

Wymienione przez Deleuze’a cechy tworzą jednak dopiero pewną powłokę, stanowią konieczny zewnętrzny warunek wyłonienia się nowego obrazu, czynią go możliwym, lecz jeszcze go nie tworzą. Obraz mentalny stworzony przez Hitchcocka *naprawdę musiał stać się myślą i myśleniem, nawet jeśli z tego powodu miałby stać się „trudniejszy”*¹⁴. Ten nowy, „trudny” typ obrazu pojawi się i na dobre uformuje w europejskim kinie powojennym – najpierw we Włoszech, około roku 1948, potem we Francji, około roku 1958, i wreszcie w Niemczech, około roku 1968. Doświadczenie wojny stawia ówczesnego człowieka, a wraz z nim filmowego bohatera, w całkiem nowej relacji do rzeczywistości, w sytuacji, która wyklucza jakąkolwiek zorganizowaną, umocowaną reakcję przyczynowo-skutkową, która zawiesza racjonalną refleksję. W tym momencie schemat sensoryczno-motoryczny, znany z kina obrazu-ruchu, zostaje rozbity, ma znaczenie jedynie dzięki zakłóceniom, jakie potrafi ujawnić. Zamiast sytuacji sensoryczno-motorycznej kino nowoczesne ma do dyspozycji czystą sytuację optyczną oraz czystą sytuację dźwiękową. Deleuze, analizując filmy de Siki, Rosselliniego czy Viscontiego i Antonioniego z okresu neorealistycznego, dochodzi do wniosku, że *sytuacja czysto dźwiękowa i optyczna nie przechodzi w akcję ani nie jest przez akcję wywoływana. Pozwala nam uchwycić, ma nam pozwolić uchwycić coś niedopuszczalnego, nieznosnego. (...) Chodzi o coś zbyt potężnego, zbyt niesprawiedliwego, ale czasami też zbyt pięknego, co odtąd przerasta zdolności sensoryczno-motoryczne*¹⁵.

Gilles Deleuze z perspektywy ponad dwudziestu lat szuka określić na to dojmujące odczucie jednoczesnego zwątpienia w kino i jego afirmację, nazywa proces, który już na przełomie lat 50. i 60. stał się największym wyzwaniem dla teorii filmu i dla praktyki filmowej. Znamienne że właśnie wtedy niemal równocześnie ukazały się dwie koncepcje fundamentalne dla teorii realizmu filmowego: *Film i rzeczy-*

wistość André Bazina (jako pośmiertnie wydany zbiór tekstów pisanych przez autora w drugiej połowie lat 40. i w latach 50.)¹⁶ oraz *Teoria filmu* Siegfrieda Kracauera. Obie można uznać za wyraz potrzeby całościowego opisania relacji między filmem i rzeczywistością, w poczuciu, że tylko to może pomóc ochronić samą rzeczywistość, zagwarantować jej ciągłość i pozwolić na to, by stała się znów zrozumiała, poznawalna zmysłowo i intelektualnie. Oczywiście, można przyjąć, że zaproponowana przez obu autorów ontologia obrazu filmowego nie przeszła próby czasu, nie zmienia to jednak faktu, że to właśnie ich koncepcje otworzyły zarówno teoretyków, jak i samych twórców na nowe pojmowanie realizmu i dokumentalizmu, czego najlepszym dowodem są choćby filmy Nowej Fali, która próbuje znaleźć wewnątrzfilmowy język do ujęcia potrzeby sygnalizowanej w tekstach Bazina. Teoria realizmu filmowego ugruntowuje także klasyczną metaforę obrazu – obraz filmowy i ekran są traktowane już nie jak obraz malarski, ale okno na świat.

Albertiańska metafora okna na świat utrwaliła się oczywiście w potocznym języku, została przeniesiona także do refleksji nad telewizją czy nowymi mediami¹⁷, jednak w teorii filmu – czy szerzej we współczesnej teorii kultury wizualnej – sprowokowała raczej różnie rozwijany i uzasadniany sceptycyzm. Paradoksalnie – moment, w którym rodzi się całościowa, totalna teoria filmu (a takie ambicje widać jeśli nie u Bazina, to z pewnością u Kracauera), okazuje się jednocześnie początkiem zwątpienia w jakiejkolwiek totalne teorie tego medium. Choć to zwątpienie od lat 60. aż po najnowszą teorię filmu będzie różnie ujmowane, najbardziej charakterystyczna dla niego jest obawa o to, czy może kino nie jest fundamentalnie skażone jakimś błędem poznawczym, czy z gruntu nie fałszuje rzeczywistości i nie mamy percepcji.

W tym miejscu chciałabym krótko omówić tylko trzy najbardziej w moim przekonaniu znamienne próby ujęcia w ramy teoretyczne tego zwątpienia w kino, w obraz filmowy, jednak z zastrzeżeniem, że w każdym z tych przypadków, choć w różnym stopniu, możemy dostrzec również jednoczesną pokusę przedstawienia afirmatywnej propozycji myślenia o obrazie.

W 1960 roku Roland Barthes opublikował tekst *Problem znaczenia w filmie*¹⁸, w którym sięgając po oparte na koncepcji języka Ferdinanda de Saussure’a narzędzia semiologiczne, zaproponował niezwykle zwięzłą, klarowną i na pierwszy rzut oka niebudzącą zastrzeżeń analizę łańcucha filmowej komunikacji. Jednak już w wywiadach udzielanych w pierwszej połowie lat 60.¹⁹ pytany o możliwość semiologicznych badań nad filmem, wyrażał swój narastający sceptycyzm, zastanawiał się, czy w filmie, którym rządzi przede wszystkim zasada niepowstrzymanego strumienia, ciągłej sukcesji obrazów, możliwe jest w ogóle wskazanie trwałej relacji między znaczącym a znaczonym. To szczególne – wyraźnie metodologiczne – zwątpienie w zasadność teoretyzowania o obrazie filmowym przy jednoczesnym trwałym, jak mi się wydaje, przywiązaniu czy wręcz sentymencie do kina znalazło swój najpełniejszy wyraz w ostatniej wydanej za życia autora książce *Światło obrazu*. Barthes skupia się w niej przede wszystkim na wyłożeniu autorskiej teorii czy wręcz filozofii fotografii, jednak w wielu jej miejscach powracają rozproszone refleksje nad obrazem filmowym. *W kinie, którego materiał jest fotograficzny, zdjęcie nie ma tej pełności (szczęśliwie dla niego). Dlaczego? Gdyż zdjęcie, płynąc w potoku innych zdjęć, jest wciąż popychane czy ciągnięte ku innym widokom. W kinie bez wątpienia istnieje bez przerwy przedmiot fotograficznego odniesienia,*

*ale to odniesienie ześlizguje się, nie działa na korzyść swej realności, nie podkreśla swego dawnego istnienia, nie czepia się mnie: nie jest zjawą. (...) Kino jest w ruchu i stąd nie ma w nim melancholii (jakie jest więc? Jest po prostu „normalne”, jak życie)*²⁰ – pisze Barthes. Ta nieznośna i fascynująca lekkość obrazu filmowego, który przedmiotu swojego odniesienia nie chce uczynić nawet „zjawą”, pojawiła się u Barthes’a już kilka lat wcześniej, w opublikowanym w 1975 roku krótkim artykule *Wychodząc z kina*. Barthes sięga tutaj po język semio-psychoanalityczny, po kategorie „hipnozy” i „przyklepnięcia się do ekranu”, które czynią z obrazu filmowego swoistą „przynętę”. Autor przywołuje też metaforę zwierciadła, kluczową dla psychoanalitycznej teorii filmu, i pyta, jak zatem można „odkleić się od zwierciadła”, jak wyjść z kina. Pierwszy sposób to Brechtowski efekt obcości, krytyczny dystans i czujność ideologiczna, które mogłyby pozwolić na zawieszenie fascynacji. Zdaniem Barthes’a ciekawszy jest jednak inny sposób – odpowiedzialny za specyficzną „przyjemność kina” – *pozwalający fascynować się tam dwa razy: przez obraz i przez otoczenie. To tak jakbym miał jednocześnie dwa ciała: ciało narcystyczne, które patrzy, zagubione w bliskim zwierciadle, i ciało przewrotne, gotowe fetyzyszczyć nie obraz, lecz dokładnie to, co go przekracza: ziarno dźwięku, salę, czerń, mroczną masę innych ciał, promienie światła, wejście, wyjście: krótko mówiąc, aby się zdystansować, „odkleić”, komplikując „relację” przez „sytuację”. Oto, czym się posługuję, aby nabrać dystansu wobec obrazu, oto, koniec końców, to, co mnie fascynuje: jestem zahipnotyzowany przez dystans; a ten dystans nie jest krytyczny (intelektualny): jest, jeśli można tak powiedzieć, dystans miłosny*²¹. O ile Barthes gotów był się zgodzić na ten rodzaj miłosnej więzi z obrazem filmowym, o tyle dla teoretyków filmu zorientowanych jednoznacznie psychoanalitycznie byłaby to wyjątkowo niebezpieczna sytuacja. Wczesna psychoanalityczna i feministyczna teoria filmu, która wspierała się na metaforze ekranu jako zwierciadła i na Lacanowskiej interpretacji fazy lustra, rozwinęła w latach 70. koncepcję kina jako aparatu ideologicznego, opresyjnego wobec widza, wymuszającego na nim zajęcie wobec ekranu odpowiedniej pozycji i włączenie się w zaplanowaną i ideologicznie umocowaną relację spojrzeń. Kino w tym ujęciu (choćby w tekstach – zwłaszcza wczesnych – Jeana-Louisa Baudry’ego czy Laury Mulvey) nie ma ani żadnego związku z Realnym ani nie pozwala na jakiegokolwiek zbliżenie się do rzeczywistości, jest odwrotnością okna na świat. Jedyne, czym kino dysponuje i epatuje, to porządek symboliczny. Jedynym, choć wyjątkowo trudnym sposobem na wyłamanie się z tej struktury ideologicznej jest natomiast świadoma refleksja, ujawnienie mechanizmów rządzących kinem (produkcją i dystrybucją obrazów), odebranie „wzrokowej przyjemności”. Można zatem powiedzieć, że nie mamy tu już do czynienia z metodologicznym zwątpieniem w możliwości teorii filmu, ale z ideologicznym sprzeciwem wobec mechanizmu kinematograficznego i samego modelu odbioru filmu. Dopiero w ostatnich latach – przede wszystkim za sprawą książek i artykułów Joan Copjec i Todda McGowana, a także Slavoj’a Žižka – psychoanalityczna teoria filmu redefiniuje swoje stanowisko i powtórnie czyta Lacana, odrzucając nieco już skompromitowaną metaforę zwierciadła. Wciąż oczywiście kluczowym zagadnieniem pozostaje nie tyle sama specyfika obrazu filmowego, ile raczej sytuacja widza kinowego, jednak sprzeciw ideologiczny zostaje zastąpiony przez głębszy namysł nad możliwością wykorzystania raczej afirmatywnego, uwalniającego potencjału kina. Tak ujmuje ten problem McGowan w książce

*Realne Spojrzenie: Nasza zdolność do sprzeciwu wobec struktury ideologicznej nie polega na dystansowaniu się od niej za pomocą świadomej refleksji, ale na rozpoznaniu punktu, w którym struktura ta się załamuje. Gdy kino kołysze widza do snu, gdy wysyła go w fantazmatyczne zaświaty, może – owszem – wpasować go w ideologię, ale może również otwierać możliwość spotkania z traumatycznym realnym, które zakłóca jej władzę. (...) Nie chodzi o to, żeby przenieść naszą codzienną postawę (świadomą refleksję) do kina i tym samym przełamać jego fascynujący urok, ale aby przenieść postawę z kina (otwartość na spojrzenie) do codziennego życia*²².

Najbardziej radykalnym krytykiem obrazu, ze szczególnym uwzględnieniem obrazu filmowego i obrazów generowanych przez nowe media, pozostaje bez wątpienia Jean Baudrillard. W tym przypadku nie możemy mówić już o wątpliwościach natury metodologicznej czy sceptycyzmie jedynie wobec konstrukcji ideologicznej, jaką również w jego ujęciu pozostaje kino, ale o głębokim filozoficznym zwątpieniu w sam status obrazu we współczesnej kulturze. Baudrillard, aż do swojej śmierci w 2007 roku zaangażowany w krytykę społeczeństwa, zjawisk kultury masowej, ekonomii i rynku czy w komentowanie aktualnych wydarzeń politycznych, nie ograniczał się, rzecz jasna, do rozważań o obrazie, ale pytanie o status reprezentacji z pewnością można uznać za fundamentalne dla jego koncepcji. W jednym ze swoich bardziej znanych i dyskutowanych tekstów *Precesja symulaków* Baudrillard, zastanawiając się nad zmieniającą się relacją między obrazem a rzeczywistością, przedstawia kolejne stadia tego procesu, który w moim przekonaniu nie musi być traktowany jedynie w perspektywie historycznej, jest to bowiem nie tyle historia reprezentacji, ile filozofia reprezentacji. W pierwszym stadium *obraz stanowi odzwierciedlenie głębokiej rzeczywistości*, w drugim – *skrywa i wypacza głęboką rzeczywistość*, w trzecim – skrywa już tylko „*nieobecność*” *głębokiej rzeczywistości*, w ostatnim zaś *obraz pozostaje bez związku z jakąkolwiek rzeczywistością: jest czystym symulakrem samego siebie*²³. Gdzie w takim razie Baudrillard umieszcza kino? Oczywiście w stadium ostatnim, choć jednocześnie, co trzeba koniecznie podkreślić, postrzega to jako wielką przegraną kina, które nie potrafiło wykorzystać ogromnego halucynacyjnego potencjału wyobraźni i w swych *współcześnie podejmowanych próbach zbliża się w coraz większym i coraz doskonalszym stopniu do absolutnej realności – w swej banalności, wierności prawdzie, w swej nagiej oczywistości, w swej nudzie i jednocześnie w swej zuchwałości, w pretensjach do bycia rzeczywistym, bezpośrednim, pozbawionym znaczenia, co stanowi jedno z naszych najbardziej szaleńczych przedsięwzięć. (...) Kino i wyobraźnia (...) pozostawały ze sobą w życiowym, dialektycznym, pełnym i dramatycznym związku. Relacja, jaka nawiązuje się obecnie pomiędzy kinem a rzeczywistością, jest relacją odwrotną, negatywną, wynika z utraty specyfiki obu jej członów. (...) Dziś kino może oddać cały swój talent, całą swą technikę na usługi przedsięwzięcia reanimacji tego, do czego śmierci samo się przyczyniło*²⁴.

Baudrillard stawia kwestię zwątpienia w kino wyjątkowo ostro – choć pewna gorycz ujawniająca się w jego krytycznych uwagach sugeruje też przecież głębokie osobiste zaangażowanie, poczucie straty – w gruncie rzeczy, moim zdaniem, wyostrza tylko pewne obawy, które od lat 60. towarzyszą refleksji nad zmieniającą się relacją między kinem i rzeczywistością. Już wtedy wielu teoretykom, a przede wszystkim praktykom chodziło o uchwycenie istoty tego zwątpienia w kino przy

jednoczesnym uznaniu jego formalnej, technicznej, artystycznej czy czysto „rozrywkowej” doskonałości. Jest to proces, który w równym stopniu dotyka zarówno kino amerykańskie (kontestacja, niezależni producenci i twórcy), jak i europejskie (Nowe Fale, kino autorskie), zarówno fabularne (rozpad konwencji gatunkowych, nowy typ aktora i ekspresji), jak i dokumentalne (*cinéma vérité*, *direct cinema*).

Jak zatem możemy współcześnie pomyśleć kino? W jaki sposób zdefiniować napięcie między obrazem filmowym a rzeczywistością? Gdzie odnaleźć przyjemność kina i równowagę między zwątpieniem a afirmacją tego medium, które tak wielu zdążyło już, poczynawszy od lat 80., uśmiercić? Oczywiście, jak zawsze – w samym kinie. W tych filmach, które potrafią ujawnić to, co inne wolą ukrywać, czyli własne zmagania z obrazem, z jego ambiwalentnym statusem i mętną, zawsze zwodniczą ontologią, z fascynacją i odrazą, jakie wciąż budzić w nas może kino.

Przykładem reżyserki, która nierozzerwalnie wiąże praktykę z teorią, która każdym swoim filmem mówi o rzeczywistości, o samej sobie w świecie i o funkcji obrazów fotograficznych i filmowych pozwalających jej na ten rodzaj zawieszenia i zapośredniczenia, jest dla mnie Agnes Varda. W całej twórczości Vardy widać głęboki związek z nowofalową koncepcją kina, wobec której potrafi się jednak „czule” dystansować. Wydaje się, jakby dla Vardy obrazy stanowiły samą rzeczywistość, w której się porusza. To jednocześnie na swój sposób radykalna i najbardziej naiwna lektura Bazina – obrazy malarskie, obrazy fotograficzne, obrazy filmowe nie dublują rzeczywistości, nie pragną jej zastąpić czy zasłonić, ale składają się na nią, wypełniają ją, dynamizują, ale i konserwują. Czy nie tak mogliśmy interpretować koncepcję „realizmu integralnego” Bazina?

W 2009 roku Agnes Varda zrealizowała kolejny ze swoich projektów – film *Plaże Agnes*. Otwiera go scena na plaży, Varda wraz ze swoimi asystentami i współpracownikami rozstawia na piasku różnej wielkości i kształtu lustra, które skierowane w stronę morza odbijają wodę i fale pod różnymi kątami. Scenę możemy potraktować jako rodzaj dokumentu z planu filmowego czy jako niewiele znaczące rozwinięcie tytułu filmu, możemy też zachwycić się pięknem niektórych ujęć i na tym poprzestać. Wydaje mi się jednak, że w tej krótkiej scenie, momentami bardzo sentymentalnej, czego Varda absolutnie się nie wstydzi, kluczowa jest ujęta w obraz refleksja o nim samym. Plaża funkcjonuje tu jako przestrzeń wewnętrzna i zewnętrzna zarazem, co będzie powracać w całym filmie, również w wypowiedziach reżyserki. Obraz jest w tej scenie definiowany jako zwielokrotnienie, pomnożenie rzeczywistości, które jednak nie burzy ani świata zewnętrznego, ani wewnętrznego, ale raczej pokazuje ich wzajemne przenikanie, nakładanie, współbycie. Ontologia obrazu (i to nie tylko fotograficznego, ale każdego obrazu) wspiera się na kategorii odbicia, ale Varda wyraźnie rozszerza pojmowanie tego pojęcia. Odbicie (ukazane w prologu do filmu jako odbicie lustrzane) nie jest jedynie wiernym odzwierciedleniem, nie pozwala się zamknąć w odseparowanej przestrzeni „obok” rzeczywistości czy „przed” rzeczywistością. Obrazy-odbicia istnieją wewnątrz samej rzeczywistości i stają się szczególną metodą interwencji w nią, interwencji radykalnie podmiotowej. Varda pokazuje, jak z wnętrza samego obrazu można zdekonstruować model perspektywiczny, który – jak się wydawało – został przejęty przez kino. Dla obrazu filmowego trójwymiarowa przestrzeń nie jest problemem, ale środowiskiem funkcjonowania.

Czy w związku z tym można powiedzieć, że obraz filmowy, jaki proponuje Varda, jest bliższy rzeczywistości niż obraz filmowy rozumiany w kategoriach metafory obrazu malarskiego lub okna na świat? Rzecz w tym, że Varda podważa sensowność tego pytania. Obraz filmowy jest dla niej przede wszystkim immanentny w samej rzeczywistości. W ostatniej scenie filmu Varda rozszerza i domyka jednocześnie refleksję na temat obrazu filmowego, którą snuje na przestrzeni całego filmu, o pytanie o istotę kina. Widzimy reżyserkę w altance czy domku z taśmy filmowej. Siedzi pośrodku otoczona ze wszystkich stron rodzajem kotary z pociętej na równej długości paski taśmy filmowej. Przez barwną taśmę prześwieca światło słoneczne, umożliwiając jednocześnie dostrzeżenie tego, co jest zarejestrowane na poszczególnych klatkach. *Czym jest kino? – pyta Varda – To dochodzące skądś światło uchwycone przez jasne, ciemne czy kolorowe obrazy. Tutaj czuję się, jakbym żyła w kinie. Kino jest moim domem. Myślę, że zawsze w nim żyłam. Co jednak dla nas może oznaczać „życie w kinie”?*

Kino – doświadczenie bycia w kinie – pozwala, jak przekonuje Deleuze w swojej filozofii filmu, zrozumieć najważniejszą Bergsonowską formułę, która otwiera pierwszy rozdział *Materii i pamięci: jesteśmy w obecności obrazów*²⁵. Cały wszechświat, materia jest zbiorem obrazów, które wzajemnie na siebie oddziałują i reagują i które postrzegamy, gdy posługujemy się zmysłami, a których nie postrzegamy, gdy tego nie czynimy. Bergson między innymi dlatego może być przez Deleuze’a uważany za jak najbardziej współczesnego filozofa, że w swojej koncepcji materii przekracza za jednym zamachem ograniczenia idealizmu i realizmu, dowodząc, iż obraz jest czymś więcej niż „reprezentacja” dla idealisty i czymś mniej niż „rzecz” dla realisty, jest dokładnie w połowie drogi. Bycie w kinie jest zatem jednym ze sposobów bycia w świecie, sposobem myślenia o świecie – może zresztą sposobem najdoskonalszym, najpełniejszym. Kino umożliwia nam poznanie rzeczywistości nie dlatego, że coraz doskonalej nam ją pokazuje (gdy to robi, natychmiast oddala się od realności w stronę hiperrealności), ale dlatego, że – jak chce Varda – ma być może jeszcze siłę, by nas w tę rzeczywistość wrzucić. Dwie sceny z filmu *Plaże Agnes* ukazują obraz filmowy jako ciągły, lepki, osaczający i zarazem fragmentaryczny, rozproszony, ulotny; kino zaś jako miejsce i doświadczenie jednocześnie zamknięte i otwarte, izolujące i uwalniające, skazujące na samotność i umożliwiające spotkanie, materialne i widmowe... Bo jak mówił Deleuze w odniesieniu do filmów Godarda – kino to zawsze raczej „i, i, i...” niż „albo, albo”.

PAULINA KWIATKOWSKA

¹ Może z wyjątkiem wspomnianego już pojęcia „fotogenii”, które mimo swojej niejednoznaczności (a może właśnie dzięki niej) niezwykle się spopularyzowało, miało ogromny wpływ na formowanie języka wczesnej krytyki filmowej oraz w dużej mierze przyczyniło się do skonwencjonalizowania filmowej ekspresji aktorskiej.

² A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: tegoż, *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek,

Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.

³ Cytat z anonimowego artykułu w „Moniteur de la Photographie”, nr 9, z kwietnia 1895 roku, w: B. Chardère, *Pierwsze dokonania, pierwsze projekcje*, tłum. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 1995/1996, nr 12–13, s. 7.

⁴ Zob. E. Morin, *Przemiana kinematografu w kino*, w: tegoż, *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhardt, PIW, Warszawa 1975, s. 74–90.

- ⁵ J. Crary, *Zawieszenie percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, tłum. I. Kurz, Ł. Zarembe, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 114.
- ⁶ Tamże, s. 122.
- ⁷ M. Eksteins, *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, tłum. K. Rabińska, PIW, Warszawa 1996, s. 242.
- ⁸ Ch. F. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, tłum. A. Helman, „Kino” 1987, nr 6, s. 19.
- ⁹ A. Bazin, *Obrona Rosselliniego*, w: tegoż, dz. cyt., s. 210.
- ¹⁰ G. Deleuze, *Kino 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 229.
- ¹¹ Tamże, s. 219.
- ¹² Tamże, s. 220.
- ¹³ Tamże, s. 221.
- ¹⁴ Tamże, s. 226.
- ¹⁵ Tamże, s. 244.
- ¹⁶ We Francji zbiór esejów André Bazina ukazał się pod tytułem *Qu'est-ce que le cinéma?*, w czterech tomach wydawanych w latach 1958-1962.
- ¹⁷ Zob. m.in.: A. Friedberg, *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, MIT Press, Cambridge, London 2009 oraz L. Manovich, *Ku archeologii ekranu komputerowego*, tłum. A. Piskorz, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 2001.
- ¹⁸ R. Barthes, *Problem znaczenia w filmie*, tłum. M. i M. Hendrykowscy, w: *Film: Język – Rzeczywistość – Osoba*, red. A. Helman, J. Ostaszewski, Zakład Semiotyki Logicznej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1992.
- ¹⁹ Zob. R. Barthes, *The Grain of the Voice. Interviews 1962–1980*, tłum. L. Coverdale, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1991.
- ²⁰ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 151-152.
- ²¹ R. Barthes, *Wychodząc z kina*, tłum. Ł. Demby, w: *Interpretacja dzieła filmowego. Antologia przekładów*, red. W. Godzic, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1993, s. 160.
- ²² T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, tłum. K. Mikurda, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 37.
- ²³ J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, w: tegoż, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2005, s. 11-12.
- ²⁴ J. Baudrillard, *Historia – scenariusz w stylu retro*, w: tegoż, dz. cyt., s. 62-63.
- ²⁵ H. Bergson, *Materia i pamięć*, tłum. R. J. Weksler-Waszkineł, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2006, s. 15.