

Obrazy twórcze, obrazy (nie)pamięci...

O fascynacji obrazem filmowym

ŁUCJA DEMBY

Kiedy Roland Barthes przyznawał się w *Trzecim sensie* do fascynacji pojedynczym obrazem filmowym, czynił to z kokieterijnym bez wątpienia, ale jednak zawstydzeniem: *Myslałem, że jestem podobny do tych dzieci, które wolą „ilustrację” od tekstu, czy też do klientów, którzy nie mogąc dojść do faktycznego posiadania pewnych zbyt drogich przedmiotów, zadowolają się oglądaniem z przyjemnością wyboru próbek lub katalogu domu towarowego*¹. Mimo że już kilkanaście lat wcześniej Edgar Morin poświęcił znaczną część swojej książki na poszukiwanie źródeł magicznej siły obrazu², przekonanie, że *pierwszą zasadą filmu jest ruch*³, a nie pojedynczy fotogram czy kadr, wydawało się w teorii filmu prawdą nie do podważenia. Film od początku był określany jako „ruchome obrazy” i tym właśnie różnił się od poprzedzającego go wynalazku (nieruchomej) fotografii.

Joël Magny przypomina, że pierwsi widzowie filmowi mieli wrażenie, iż są świadkami rozgrywanego się na ich oczach cudu, odkrycia tajemnicy nieśmiertelności. Jeszcze przed pokazem braci Lumière, 30 września 1895 roku, w dzienniku „La Poste” pisano o nowym wynalazku, komentując jego narodziny słowami: *Śmierć przestanie być absolutna*⁴ – mimo że zaprezentowany widzom obraz nie był podobny do rzeczywistości: czarno-biały, pozbawiony trzeciego wymiaru, migoczący, niedoskonały technicznie i wreszcie – pozbawiony dźwięku. Intensywne uczucie przełamania bariery śmierci i przemijania towarzyszyło widzom nie tylko w pierwszym momencie zetknięcia się z tą nowinką techniczną, ale także przez kolejne dziesiątki lat. W roku 1922 na gruncie polskim, bo w felietonie Antoniego Słonimskiego, odnajdujemy nadal nieomal identyczne zdanie: *Film uczy nas wiary w nieśmiertelność*⁵. Efektu na tak dużą skalę nie wywierała istniejąca wcześniej fotografia, będąca logicznym efektem ewolucji malarstwa, kontynuacją na gruncie techniki tendencji realistycznej w sztukach plastycznych⁶. Dopiero ruchome obrazy – „ożywiona fotografia” – stały się prawdziwą rewolucją, wywołując wrażenie życia. Nic więc dziwnego, że to ruch właśnie został powszechnie uznany za czynnik determinujący specyfikę kina, czyli za tak zwaną „filmowość”. Ruch jako element obdarzający świat filmu realnością stał się jednym z głównych przedmiotów zainteresowania filmologii francuskiej, badań uniwersyteckich prowadzonych po II wojnie światowej. Jeden z przedstawicieli tego kierunku, Jean-Jacques Rinieri, pisał, że świadectwem jego fundamentalnego znaczenia w kinie jest angielskie określenie filmu słowem *mo-*

vies⁷. Podobne spostrzeżenia można odnaleźć w wielu innych wypowiedziach teoretycznych tak w obrębie filmologii francuskiej, jak i poza nią. Zdawać by się mogło, że cecha filmu, określona przez Thierry'ego Kuntzla mianem *defilowania*⁸ – nieustanny przepływ strumienia obrazów przed oczami widza – zdecydowała raz na zawsze o tym, co należy uznać za jego specyfikę. Dlatego w sposób bulwersujący mogła zabrzmieć deklaracja Rolanda Barthes'a, iż filmowości należy poszukiwać gdzie indziej: *...właściwa filmowość (...) nie znajduje się w ruchu, a w nieartykułowanym trzecim sensie, którego nie może wypełnić ani zwykła fotografia, ani malarstwo figuratywne, ponieważ brakuje mu horyzontu historycznego [diegetycznego – przyp. Ł.D.] i możliwości konfiguracji¹⁰, ruch, z którego uczyniono pierwszą zasadę filmu, nie byłby żadną animacją, upływem, ruchliwością, „życiem”, kopią, lecz jedynie pancerzem pewnego rozwinięcia zmiennościowego, a skutkiem tego teoria fotogramu jest konieczna¹¹.*

Zasugerowany przez Barthes'a w zakończeniu jego artykułu wątek fascynacji (pojedynczym) obrazem można odnaleźć także w innych tekstach teorii filmu, zwłaszcza na obszarze myśli francuskiej. Co charakterystyczne, tak jak u Barthes'a, wypowiedzi te mają zazwyczaj charakter bardzo osobisty. Choć intelekt podpowiada, że na film składa się niezliczenie wiele przemykających przed naszymi oczami obrazów, w pamięci emocjonalnej pozostają, tak jak po marzeniu sennym, tylko nieliczne, te najbardziej wyraziste; czasem tylko jeden. *Tylko niektóre obrazy wywołują bardzo aktywny proces wewnętrznego wrzenia (...) – zauważa Maurice Mourier – te, które można zobaczyć z zamkniętymi oczami, ponieważ, jak się to mówi, wryły się one w pamięć¹².* Wybór tych, a nie innych obrazów przez psychikę psychoanalityczna teoria kina tłumaczy najchętniej odniesieniem do podświadomych fantazmatów, zwłaszcza tych, które są zakotwiczone w czasach odległego dzieciństwa. W takim ujęciu obraz filmowy budzi emocje i zostaje utrwalony przez pamięć, ponieważ wskrzesza dawno zapomniane zdarzenia. Wzorcowym przykładem takiego podejścia może być artykuł Guya Rosolato na temat ekranu-wspomnienia¹³ opublikowany w słynnym psychoanalitycznym numerze czasopisma „Communications” z 1975 roku. Ekran-wspomnienie to kondensacja wspomnień i fantazmatów – stwierdza Rosolato; wspomnienie staje się ekranem (a więc tym, co według Freuda zakrywa właściwą treść fantazmatu), kiedy rzutowane obrazy są signifiantem treści utajonych. Przypadkiem szczególnie dla autora interesującym jest sytuacja ekranu-wspomnienia ufundowanego na obrazach widzianego w dzieciństwie filmu. Rosolato podaje przykład mężczyzny, który jako dziecko towarzyszył matce w kinie i z obejrzanego filmu zapamiętał głównie ujęcie obejmujących się kobiety i mężczyzny oraz kałużę u ich stóp. Cała reszta, tak jak to bywa w przypadku marzeń sennych, pozostała w jego pamięci szara, niewyraźna i zamazana. Rosolato tłumaczy intensywność tego wspomnienia jego seksualnym – w odczuciach chłopca – charakterem: pocałunek musiał być dla niego poruszający, widok powstałej po deszczu kałuży mógł wzmacniać to wrażenie zgodnie z dziecięcymi wyobrażeniami na temat stosunku seksualnego kojarzonego z oddawaniem moczu. Niezależnie od tego, czy zgodzimy się z taką interpretacją, trzeba przyznać, że obrazy filmowe, które zostają wryte w pamięci (czasem na bardzo wiele lat lub na całe życie) – to te, które z tych czy innych powodów wywołały w psychice widza głębokie poruszenie uczuciowe.

Jean-Louis Schefer określa podobne zjawisko jako *nowe doświadczenie widzialności*. W książce *L'Homme ordinaire du cinéma*, będącej przewrotnym – na poły osobistym, na poły naukowym – pamiętnikiem kinowych przemyśleń i doświadczeń autora, wyznaje on między innymi, że oglądając *Dzieci ulicy* (1946) De Siki, zrozumiał nagle i ujrzał w innym świetle swoje własne dzieciństwo. Taki moment iluminacji może być efektem obejrzenia całego filmu lub wybranej sekwencji. Jednak sytuacja, gdy na widza oddziałuje jeden obraz, ma dużo większą intensywność – pojedynczy obraz wpisuje się bowiem łatwiej w pamięć, stając się obrazem-wspomnieniem. Tak też jest w paradoksalnej książce Schefera, której znaczną część, obok rozważań teoretycznych, stanowi rozdział zatytułowany *Les Dieux (Bogowie)*. Autor *L'Homme ordinaire du cinéma* w swych rozważaniach posłużył się „wyjętymi” z filmów obrazami na skalę dużo większą niż Barthes w *Trzecim sensie*. Barthes uczynił fundamentem rozważań nad obrazem filmowym szesnaście fotogramów, z których naprawdę istotnych dla jego wywodu teoretycznego jest zaledwie kilka. Schefer umieścił, na przemian, kadry z filmów i słowne komentarze do nich na kilkudziesięciu stronach książki. Kompozycja ta, mimo tak licznych przykładów ikonicznych, nie służy jednak, jak można by przypuszczać, klasycznej, szczegółowej analizie filmu. Fotogramy są tu zaledwie pretekstem, punktem wyjścia rozważań o charakterze filozoficzno-poetyckim, wykraczających daleko poza treść samego filmu. Służą one uwiarygodnieniu założeń teoretycznych Schefera głoszącego, iż w przeżyciu kinowym najważniejsze jest strukturalizowanie pamięci *poprzez narzucanie doświadczeń związanych z upływem czasu, pozostałości obrazów. Dzieje się to – dodaje autor – na prawdziwie wewnętrznym poziomie naszego biograficznego doświadczenia – ja twierdzę, że są one bardzo ważne*¹⁴. Schefer podkreśla, że cytowane przez niego obrazy filmowe nie są jego osobistymi wspomnieniami, ale jednocześnie zaznacza, że mają w sobie coś, z powodu czego mogłyby nimi być, pewien rodzaj skondensowanej energii: *To raczej wygląda tak: gdy pytam siebie (w spóźnionym refleksie), gdy kroczę przez ścianę czasu (...) to coś przywodzi na pamięć? Prowadzony jestem przez kilka fragmentów (...) są one już sformowane, opracowane, dyskretnie*¹⁵.

Pod powyższymi stwierdzeniami może się również podpisać autorka niniejszego artykułu; może nie w sposób tak emocjonalny jak Michel Mesnil, który swe przeżycia podczas niektórych momentów seansu kinowego przyrównywał do orgazmu, a wspomnienie tego niezwykłego kontaktu uczuciowego z obrazem filmowym określał mianem oczekiwania wyrażającego się, zanim powróci obraz, w cichym krzyku: „*Amarcord*”, *przypominam sobie, wspaniale!*¹⁶ – ale z równym przekonaniem. Przy czym ten swoisty sposób wyłaniania się w pamięci wspomnienia o filmie dotyczy tyleż jego „zwykłego” oglądania, ile pracy analitycznej nad nim. Kiedy przywołuję w pamięci filmy, które poddawałam analizie, pojawiają się one w moim umyśle najpierw pod postacią pojedynczych obrazów będących swego rodzaju etykietą, odzewem na hasło, jakim jest tytuł filmu. Tajemniczy statek sunący za drzewami niczym widmo (*Czerwona pustynia* M. Antonioniego, 1964); majestatyczne posągi bogów greckich obracające się powoli na tle chłodnego błękitu nieba (*Pogarda* J.-L. Godarda, 1963); wampir w czarnej pelerynie przemyskający ulicami spustoszonego przez zarazę miasta (*Nosferatu Wampir* W. Herzoga, 1978); staroświecki rower o wielkich kołach, za

którym biegnie zadyszany mężczyzna (*Kilka dni z życia Oblomowa* N. Michalkowa, 1979) – wszystkie te obrazy (i wiele innych) wyłaniają się z mojej pamięci na podobieństwo snów, ale jednocześnie, w sposób już najzupełniej racjonalny, okazują się także momentami kluczowymi dla analizy danego filmu. Osobista dygresja, jaką w tym momencie czynię, pretenduje mimo wszystko do statusu uniwersalnego, wyrasta bowiem z podobnego przekonania jak to, któremu dał wyraz we wstępie do swej książki Jean-Louis Schefer, pisząc: *...nie jest możliwe, aby moje doświadczenie kina było całkowicie odosobnione*¹⁷.

Czy jednak pamięć o filmie unieruchomiona w jednym obrazie ma znamiona autentyczności? Z podobnym dylematem boryka się od dawna także analiza i wszelka refleksja nad kinem, która *defilowanie* obrazów jest zmuszona zatrzymać, aby poddać je badaniu¹⁸. Obraz, który pozostał w pamięci widza, z jednej strony utrwała wspomnienie o filmie, z drugiej jednak – dokonuje swoistego fałszu. Bowiem nawet jeżeli można by go uznać za skondensowaną formę całości, tak jak uczynił to Barthes w *Trzecim sensie* w odniesieniu do fotogramu, pozostaje on w sprzeczności z momentem oglądania filmu, *rucho- me- go*, składającego się z *wie- lu* obrazów. Obrazy, które pozostają w naszych wspomnieniach z kina, byłyby więc raczej „obrazami niepamięci”, świadectwem tego, że film w całości i w swym właściwym, ruchomym kształcie, został w pewien sposób zapomniany.

Broniąc prawa do analizy nieruchomego obrazu filmowego, Barthes kwestionuje jednak zaprezentowane powyżej podejście. Wyabstrahowany ze strumienia filmu obraz różni się bowiem w sposób znaczący od malarstwa figuratywnego i od nieruchomej fotografii: sam w sobie jest pozbawiony ruchu, ale zaistniał w kontekście *horyzontu diegetycznego* i na zawsze już pozostanie częścią całości, której pamięć nosi w sobie, tak jak cytat lub próbka towaru. Co więcej, także w odniesieniu do malarstwa można się pokusić o próbę znalezienia w nim ruchu, tego, który jest związany z immanentną dramaturgią obrazu – tak właśnie czyni Maurice Mourier. *Nie istnieje nieruchomy obraz (obraz, który się liczy) – twierdzi. – Nigdy go nie było. Freski Tassili tańczą. Dziewice Cranacha drżą, ich oczy mnie śledzą, podczas gdy panna z Awinionu kołysze się, prześlizgując się wzdłuż obrazu, od lewej strony do prawej, ptaki Braque'a fruwią*¹⁹. Postaci z obrazów tańczą, drżą, poruszają się. Ruch jest obecny wewnątrz obrazu.

Należy dodać, że jest on obecny zwłaszcza w obrazie mentalnym, jaki ukształtował się w naszym umyśle jako efekt wspomnienia filmowego. Nie zapamiętujemy obrazów o granicach tak precyzyjnie wyznaczonych od strony technicznej jak analizowany przez Barthes'a fotogram. Obraz-wspomnienie jednocześnie zastyga w pamięci i pulsuje życiem, jest płynny, ruchomy. Także przywołane tu wcześniej przykłady moich własnych filmowych wspomnień zawierają element ruchu, wzbogacony często o muzykę nadającą obrazom metrum rytmiczne. Gdyby jednak były one nawet pozbawione tego immanentnego ruchu, obrazy te nie zafałszowują z całą pewnością tego, co w procesie recepcji filmu jest najważniejsze – przeżycia uczuciowego.

Być może tak właśnie należy rozumieć sposób, w jaki Barthes usiłował przybliżyć czytelnikowi niewyraźny w słowach *trzeci sens* (*sens otwarty*) obrazu filmowego. Trzeba przyznać, że w trakcie kolejnych dziesiątków lat refleksja filmoznawcza oddaliła się znacznie od takiego rozumienia tego terminu, utożsa-

miając go często z „niewyraźnością” w odniesieniu do całego filmu. Doskonałym tego przykładem jest znakomita skądinąd analiza *Niewolnicy miłości* (1975) Nikity Michałkowa dokonana przez Alinę Madej, artykuł, w którym autorka posługuje się terminem Barthes’a, aby określić swego rodzaju drugie dno tego filmu, jakim jest w jej odczuciu temat śmierci²⁰.

Uczciwość nakazuje mi przyznać, że ja sama, analizując przed laty *Pogardę* Jean-Luc Godarda, posłużyłam się Barthes’owskim pojęciem w podobny sposób, odnosząc je do pewnego *naddatku sensu*, jaki można odnaleźć w całym filmie, wówczas, gdy usiłuje się dokonać jego interpretacji z perspektywy znaczenia tytułu²¹. W swym artykule z 1970 roku Barthes podkreśla jednak wyraźnie, że *sensy otwarte występują nie tyle wszędzie (...) co tu i ówdzie*²², są pojawiającym się z rzadka *zamąceniem sensu oczywistego* przez nagły przypływ emocji związanych z danym obrazem. Autor *Trzeciego sensu* nie ukrywał zresztą nigdy, że bardziej niż film fascynowała go nieruchoma fotografia – doskonałym tego świadectwem jest przede wszystkim książka pod tytułem *La chambre claire* (przetłumaczonym na polski dość swobodnie jako *Światło obrazu*), w której Barthes opisuje między innymi słynne odłód zdjęcie swojej matki i związane z nim własne uczucia. Bardzo podobna do koncepcji trzeciego sensu idea *punctum* (tej niepoddającej się analizie części obrazu, która wywołuje reakcję uczuciową) odnosi się jednak nie tylko do bliskich osób – w podobny sposób została tu potraktowana fotografia Hieronima Bonaparte, najmłodszego brata cesarza Napoleona²³.

Roland Barthes lubił się *zaczajać na momenty brzemiennie* filmu²⁴. Choć słowa te bardzo trafnie charakteryzują postawę analityka, badającego dzieło już istniejące, faktem jest, że określenie *obrazy brzemiennie* wydaje się uzasadnione zwłaszcza w odniesieniu do sytuacji, które zapoczątkowują proces twórczy w umyśle artysty. Natchnienie twórców opiera się bowiem niejednokrotnie na inicjalnym obrazie, który daje początek całości. *Wolę, aby ujęcia (obrazy) konstruowały się same. (...) Jeśli jest się cierpliwym i siedzi na miejscu z wytłumionym ego, obrazy same ożywają*²⁵ – mówił o źródłach swojej twórczości Larry Jordan. Historia kina zna wiele przykładów filmów, dla których inspiracją – w całości lub w odniesieniu do wybranych scen – stało się istniejące wcześniej dzieło malarskie. *Jeśli nawet uznać, że ekspresjonizm był w dziejach kina fenomenem wyjątkowym, nietrudno wskazać mnóstwo innych przykładów* – pisze o związkach kina i malarstwa Alicja Helman – *stylizacja na malarstwo flamandzkie w filmie Feydera „Zwyciężyły kobiety”, malarstwo Vermeera jako źródło inspiracji dla „Hamleta” Kozincewa, impresjonizm – dla „Amerykanina w Paryżu” Minellego. Czy choćby na naszym gruncie – plastyczne inspiracje Wajdy, tak szczegółowo opisane przez Tadeusza Miczkę.*

*A poszczególne obrazy? Przypomnijmy choćby słynną parodię-profanację „Ostatniej Wieczerzy” Leonarda da Vinci w „Viridianie” Buñuela czy przyrównywaną do Piety kompozycję jednego z kadrów w finale filmu Kazana „Na nabrzeżach”*²⁶. Z nieco bliższych nam czasowo przykładów warto wymienić *Dziewczynę z perłą* (2003) Petera Webbera, film zapośredniczony co prawda przez literaturę, ale jednocześnie w całości poświęcony znanemu obrazowi Johanna Vermeera. O sile inspiracji istniejącym wcześniej dziełem malarskim bardzo wymownie świadczy także wypowiedź Ridleya Scotta na temat *Gladiatora* (2000): *Rzymski gladiator stoi w środku wielkiego Colosseum, patrząc w górę, w stronę cesarza,*



Viridiana, reż. Luis Buñuel (1961)

oczekując jego decyzji. Pan życia i śmierci kieruje kciuk w dół, to znak dla gladiatora, by zabił pokonanego przeciwnika.

Ta właśnie scena, uchwycona w obrazie *Pollice Verso* (Kciuk w dół) XIX-wiecznego malarza Jeana-Léona Gérôme'a, uruchomiła wyobraźnię Ridleya Scotta. Producent wykonawczy i szef Dream Works Pictures Walter Parkes wraz z producentem Douglasem Wickiem pokazali Scottowi ten obraz, zanim przekazali mu scenariusz filmu. Scott wspomina: *Walter i Doug przechodzili koło mojego biurka, wstąpili na chwilę i położyli reprodukcję Pollice Verso na moim biurku. Obraz mówił do mnie o całej chwale i przewrotności Cesarstwa Rzymskiego. W tym momencie poczułem, że zostałem całkowicie wciągnięty przez ten temat*²⁷.

Dużo bardziej fascynujący wydaje się jednak przypadek, kiedy inspiracją filmu staje się nie dzieło wcześniej istniejące, ale pojedynczy obraz, który powstał wyłącznie w psychice twórcy. Pod tym względem proces mentalny, inicjujący tworzenie filmu nie różni się aż tak bardzo od komponowania utworu muzycznego, kiedy w umyśle kompozytora pojawia się pierwszy motyw lub temat przyszłego utworu. Na zbieżność tę parokrotnie zwracał uwagę Nikita Michalkow, wypowiadając się na temat własnej twórczości: *Na początku nie wiem jeszcze nic, tylko czuję w sobie jedną nutę. Reszta rozwija się po trochu*²⁸. Pomysł na film zaczyna się od impresji do pewnego stopnia muzycznej, ale „nutą”, o której mówi reżyser, jest w gruncie rzeczy obraz – najważniejszy element wirtuozerii stylu filmowca. *Niewolnica miłości* (1975) – przyznaje Michalkow – wyłoniła się w gruncie rzeczy z jednego wyrazistego obrazu, jaki reżyser ujrzał w swojej wyobraźni: przedstawiał on śmierć operatora Potockiego na skąpanej w słońcu, opustoszałej ulicy. Obrazem mentalnym, który zainicjował pracę nad *Niedokończonym utworem na pianole* (1977), było ujęcie tytułowego mechanicznego pianina grającego samostannie pod nieobecność pianisty.

Ta zbieżność wyznań i doświadczeń, z jednej strony twórców filmowych, z drugiej teoretyków i odbiorców, rodzi z konieczności pytanie, czy obraz, który nie pozwala o sobie zapomnieć, jest w obu wypadkach tym samym obrazem. Czy obrazy, które zapadają w pamięć widza, są obdarzone tak dużą dawką energii, bo zostały w nią wyposażone już na początku przez wyobraźnię twórczą autora filmu? Czy to właśnie obrazy inicjalne, te, które były inspiracją dla filmu, oddziałują na widza najmocniej? Gdyby tak było, urzeczywistniłaby się we wzor-

cowym kształcie idea dzieła sztuki jako przekaznika energii pomiędzy artystą a odbiorcą – fenomen, który Christian Metz określił w *Le Signifiant imaginaire* mianem *małego cudu*: *Jest to specyficzna radość otrzymywania z zewnątrz obrazów, jakie zazwyczaj pozostają w naszym wnętrzu, obrazów intymnych albo bardzo do nich podobnych, oglądania ich jako wpisanych w miejsce fizyczne (ekran), odkrywania w nich w ten sposób czegoś, co wbrew wszelkim oczekiwaniom prawie udało się zrealizować, odczuwania przez jedną chwilę (...) tego wrażenia niemożliwości*²⁹. To idealne spotkanie odczuć nadawcy i odbiorcy, dialog, dla którego dzieło sztuki jest zaledwie pretekstem, zdarza się dosyć rzadko; nie umniejsza to jednak w niczym wagi „jednostronnej” fascynacji widza. Spotykając się z obrazem, który rozbudził jego emocje, dowiaduje się on bowiem czegoś nowego o sobie.

W artykule z końca lat osiemdziesiątych podważającym sens istnienia teorii kina Jean Collet stawiał tezę, iż zagubiła ona właściwą drogę rozwoju, wiążąc się z semiotyką strukturalną, a jako przykład pozytywny, przeciwstawiony „suchemu” myśleniu semiotycznemu, przywoływał filozofię Gastona Bachelarda. Nazwisko to zostaje tu wymienione nieprzypadkowo, jako sygnał pewnej postawy analitycznej wobec obrazu. *Bachelard zrozumiał przede wszystkim, że obrazów nie można ogarnąć poprzez nasz „animus” (naszą myśl pojęciową). (...) Narodzony z marzenia, [obraz] odwołuje się do naszego marzenia, wychodzi mu na spotkanie nasza „anima” (nasza myśl wyobrażająca, nasza zdolność do śnienia). (...) Bachelard nie pisał nigdy o kinie (...) Ale jego myśl była niczym cenny klejnot w tych szarych latach, kiedy wszechobecna stała się myśl teoretyczna*³⁰.

Myśliciel, którego Collet stawiał za wzór zbyt abstrakcyjnej, jego zdaniem, teorii filmu, zasłynął jako wnikliwy analityk natury obrazu. *Psychika jest głodna obrazów* – pisał Bachelard³¹. Ten powszechny fenomen w odniesieniu do kina teoretycy próbowali wyjaśniać na różne sposoby. Źródeł niezwyklej siły oddziaływania obrazu filmowego poszukiwano w jego podobieństwie do sztuk plastycznych (teorie klasyczne), do rzeczywistości (André Bazin), do wczesnych faz kształtowania się psychiki ludzkiej (Lacanowska *faza lustra* i psychoanaliza). Trudno jednak nie przyznać, że moc oddziaływania obrazu filmowego na psychikę widza ujawnia się najpełniej w momentach, kiedy wpisuje się on w jego własne, choć niekiedy głęboko skrywane emocje. *W kinie – mówi Schefer – spotykamy się, być może, tylko ze zwierciadłem, które pojawia się przed nami w tym jedynym momencie, kiedy zostaliśmy wyrzuceni poza obręb filmu z powodu autentycznych uczuć, jakie narodziły się w nas samych, ale za jego sprawą*³².

Spotykając się za pośrednictwem obrazu filmowego z Innym, widz spotyka się przede wszystkim ze sobą, ze swoimi własnymi uczuciami. Fascynacja obrazem jest więc próbą poznania samego siebie.

ŁUCJA DEMBY

¹ R. Barthes, *Trzeci sens*, tłum. R. Wyborski, „Kino” 1971, nr 11, s. 41.

² Zob. E. Morin, *Kino i wyobrażenia*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1975, PIW. Książka ukazała się w j. franc. w 1958 r.

³ Por. R. Barthes, dz. cyt., s. 41.

⁴ Por. J. Magny, *Origines et premières théories (de la spécificité à la ciné-langue). 1896-1930*, „CinémaAction” 1982, nr 20 (*Théories du cinéma*).

- ⁵ A. Słonimski, *Romans z X Muzq. Teksty filmowe z lat 1917-1976*, wyb., wstęp i oprac. nauk. M., M. Hendrykowsy, Warszawa 2007, Biblioteka „WIEZI”, s. 85.
- ⁶ Por. A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, tłum. B. Michałek, w: tegoż, *Film i rzeczywistość*, Warszawa 1963, WAiF.
- ⁷ Por. J.-J. Rinieri, *L'impression de réalité au cinéma; les phénomènes de croyance*, w: *L'Univers filmique*, red. E. Souriau, Flammarion, Paris 1953.
- ⁸ Por. T. Kuntzel, *Le défilement*, w: *Cinéma: théorie, lectures*, red. D. Noguez, Paris 1973.
- ⁹ Autor polskiego przekładu *Trzeciego sensu* z roku 1971, Roman Wyborski, tłumaczy francuskie *diégétique* jako „historyczny”. Obecnie słowa „diegeza” i „diegetyczny” są w teorii filmu używane na tyle powszechnie, że dosłowne tłumaczenie tego przymiotnika (jako „diegetyczny” właśnie) byłoby z pewnością dużo bardziej precyzyjne.
- ¹⁰ R. Barthes, dz. cyt., s. 41.
- ¹¹ Tamże.
- ¹² M. Mourier, alias M. Mesnil (lub odwrotnie), *Image: mouvante explosive*, „Hors Cadre” 1986, nr 4 (*L'Image, L'Imaginaire*), s. 9.
- ¹³ Zob. G. Rosolato, *Souvenir-écran*, „Communications” 1975, nr 23 (*Psychanalyse et cinéma*).
- ¹⁴ P. Smith, *Nasze zapisane doświadczenie kina*, tłum. W. Godzic, w: *Interpretacja dzieła filmowego*, red. W. Godzic, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1993, s. 155.
- ¹⁵ Tamże, s. 156.
- ¹⁶ M. Mesnil alias M. Mourier, *Cinéma*, „Hors Cadre”, dz. cyt., s. 199.
- ¹⁷ J.-L. Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris 1980, Editions Gallimard, s. 11.
- ¹⁸ Por. E. Wilde, *Problem interpretacji filmu w świetle teorii tekstu*, w: *Interpretacja dzieła*, red. M. Czerwiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1987, s. 200-201.
- ¹⁹ M. Mourier, dz. cyt., s. 11.
- ²⁰ A. Madej, „Kino jest sposobem istnienia w świecie”. Oglądanie „Niewolnicy miłości” Nikity Michalkowa, w: *Analizy i interpretacje. Film zagraniczny*, red. A. Helman, Uniwersytet Śląski, Katowice 1986.
- ²¹ Por. Ł. Demby, *Skąd się bierze pogarda? (O „Pogardzie” J.-L. Godarda)*, „Iluzjon” 1993, nr 2.
- ²² R. Barthes, dz. cyt., s. 39.
- ²³ Zob. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1995.
- ²⁴ Podają za: R. Bensmaa, *Une vision perverse du cinéma. Roland Barthes, „CinémAction”*, dz. cyt.
- ²⁵ Cyt. za: D. Fredericksen, *Jung-Znak-Symbol-Film*, cz. I, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 128.
- ²⁶ A. Helman, *Widz w metaforze*, „Kino” 1987, nr 1, s. 17.
- ²⁷ O produkcji, <http://www.stopklatka.pl/film/film.asp?fi=1507&ssekcja=2>
- ²⁸ Cyt. za: F. Navailh, *Nikita Mikhalkov*, „La Revue du Cinéma” 1983, nr 382, s. 73. Jest to fragment wypowiedzi, zamieszczonej w „Iskustwo Kino” 1978, nr 11.
- ²⁹ Ch. Metz, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris 1977, Union Générale d'Éditions, s. 167.
- ³⁰ J. Collet, *A-t-on jamais demandé à une théorie de marcher!*, „CinémAction” 1988, nr 47 (*Les théories du cinéma aujourd'hui*), s. 174.
- ³¹ G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris 1948, Corti, s. 19.
- ³² J.-L. Schefer, dz. cyt., s. 17.