

# Estetyka *mise-en-scène* kontra estetyka *mise-en-page* albo o dwóch estetykach obrazu elektronicznego

KONRAD CHMIELECKI

## 1. Teoria filmu wobec wyzwania intermedialnego

Relacja obraz filmowy – rzeczywistość jest podstawowym zagadnieniem klasycznej teorii filmu, podejmowanym w aspekcie „realizmu filmowego”<sup>1</sup> i problemu reprodukcji fotograficznej<sup>2</sup>. Dudley J. Andrew w następujący sposób opisuje narodziny tego nurtu refleksji filmowej: *Chociaż nie ulega wątpliwości, że w pierwszych dziesięcioleciach rozwoju kina teorią wiodącą była teoria formy, (...) trzeba odnotować także istnienie ukrytego prądu, a właściwie kontrprądu intelektualnego, który stał się zaczątkiem tradycji myślenia o kinie w kategoriach fotograficznej reprodukcji*<sup>3</sup>. Ten typ konstruowania systemów teoretycznych, w najdoskonalszej postaci widoczny u André Bazina i Siegfrieda Kracauera, kształtował następnie rozwój semiologii filmu<sup>4</sup>.

Jednak rozwój przedstawionej tendencji w teorii filmu wyraźnie załamał się. Obecnie kino korzysta z mediów cyfrowych (np. animacji komputerowej), które podważają zjawisko reprezentacji i relatywizują relację obraz filmowy – rzeczywistość realna. W tej sytuacji znamienny wydaje się głos przenikliwej Alicji Helman, mówiącej o tym, że teoretyk filmu – abstrahujący od kontekstu nowych mediów, w którym funkcjonuje badane przezeń zjawisko – wydaje się dziś postacią anachroniczną, nastawioną konserwatywnie. Ma on oczywiście do wyboru więcej niż jedną możliwość, taką, którą byłoby zostanie teoretykiem mediów i włączenie filmu jako przedmiotu badań do tej grupy, ale nie można dzisiaj zajmować się filmem jak czterdzieści lat temu, udając, że nic się nie zmieniło<sup>5</sup>.

Teoria filmu staje obecnie wobec nowego wyzwania, które jest ściśle związane ze zmianą punktu widzenia w opisywanej relacji obraz filmowy – rzeczywistość. W przypadku obrazu cyfrowego możemy mówić o zaniku albo odwróceniu tej relacji, ale problem pojawia się również w odniesieniu do obrazów elektronicznych, które są swoistymi hybrydami medialnymi, zawierającymi elementy analogowe i cyfrowe. W tej perspektywie dezaktualizują się teorie dotyczące jednostronnej relacji obraz filmowy – rzeczywistość.

Biorąc pod uwagę te przesłanki, Andrzej Gwóźdź w następujący sposób określa możliwości rozwoju myśli filmowej uwzględniającej intermedialny udział

mediów cyfrowych: *Horyzontem odniesienia teorii filmu w epoce przekazników elektronicznych (...) trzeba uczynić zatem szeroki, wielomedialny kontekst kulturowy, w którym dokonuje się usieciowienie form i sprzężenie aparatów medialnych – kina, mediów elektronicznych, zintegrowanych sieci przekazników...*<sup>6</sup> W tym kontekście wydaje się oczywiste, że teoria filmu powinna zmienić paradygmat teoretyczno-metodologiczny w celu opisu relacji zachodzących pomiędzy polimedialnym obrazem elektronicznym a rzeczywistością realną.

Opisana sytuacja jest wynikiem szerszego zjawiska, które dotyczy w szczególności mediów audiowizualnych, posługujących się ruchomym obrazem jako środkiem przekazu. Obecnie media te są formacjami wewnętrznie niejednorodnymi, łączącymi kilka typów przedstawień obrazowych, które wchodzą w relacje intermedialne między sobą. To zjawisko można opisać na przykładzie filmu, który funkcjonuje we współczesnej kulturze wizualnej jako *efekt rozlicznych strategii intermedialnych, balansuje w rozmaitych przestrzeniach międzymedialnych, wskutek czego w jednym przekazie spotykają się ze sobą różne techniki i technologie, a czasem i praktyki audiowizualne*<sup>7</sup>. Ponadto zjawisko intermedialności filmu i innych mediów audiowizualnych wydobywa kolejny aspekt. Współczesna digitalizacja procesu tworzenia obrazu filmowego doprowadziła do współistnienia różnych jego formacji, pochodzących z odmiennych okresów funkcjonowania kina, w ramach jednego medium. Mowa o obrazach analogowym i cyfrowym, które są obecnie na równi wykorzystywane w tworzeniu hybrydycznej formy określanej mianem „obrazu elektronicznego”.

W ten sposób zostały zainicjowane kolejne zmiany, które powinny być uwzględnione przy wszelkich próbach opisu relacji ontologicznych zawartych w układzie odniesienia obraz filmowy – rzeczywistość realna. Co więcej, dyskurs na ten temat stanowi część wielokrotnie postulowanej estetyki filmu, która może się odwoływać do koncepcji kina możliwego, *kina, w którym dominującą rolę odgrywa kategoria możliwości*<sup>8</sup>, potencjalności albo „światów możliwych”. Takie formuły estetyczne sprowadzają się do fundamentalnego problemu wszelkich przedstawień obrazowych, kryzysu *mimesis* – zasadniczej kategorii teoretycznej sztuk przedstawiających.

Estetyka filmu, zakładająca perspektywę intermedialną, jest zawarta pomiędzy dwoma przeciwstawnymi biegunami: reprodukcją i symulacją, pomiędzy obrazem przedmiotu, a jego fantomem, który traci swą materialność i staje się jedynie powierzchnią, wreszcie pomiędzy *mise-en-scène* a *mise-en-page* jako podstawowymi jednostkami organizacji przestrzennej obrazu filmowego, albo mówiąc bardziej precyzyjnie, obrazu elektronicznego (analogowo-cyfrowego).

W moim przekonaniu estetyka filmu, w pełni podporządkowana strukturze obrazu elektronicznego, polega na zestawieniu ze sobą dwóch autonomicznych koncepcji teoretycznych: estetyki obrazu analogowego i estetyki obrazu cyfrowego oraz wyznaczenia między nimi wzajemnych relacji. W pierwszej z nich naczelną rolę pełni pojęcie *mise-en-scène*, a w drugiej *mise-en-page*. Pomiedzy tymi pojęciami buduje się opozycja, która wynika z binarnej struktury obrazu elektronicznego. Tak sprecyzowana perspektywa teoretyczna pozwala przeciwstawić estetykę *mise-en-scène* estetyce *mise-en-page*, na podobnej zasadzie, jak to uczynił Bazin, opisując rolę montażu jako opozycyjną w stosunku do głębi ostrości.

Poczynione porównanie wynika z następujących przesłanek. Podstawowe kwestie estetyki postulowanej przez Bazina (w tym wypadku opisywanej dalej

jako estetyki *mise-en-scène*) zostały wyłożone w *Ontologii obrazu fotograficznego* i *Ewolucji języka filmu*. Można je podzielić na dwie grupy. Pierwsza z nich dotyczy relacji obraz fotograficzny (resp. filmowy) – rzeczywistość realna, druga natomiast jest skupiona wokół plastyki obrazu filmowego. Precyzując to pojęcie, Bazin pisze, że *przez plastykę należy rozumieć styl dekoracji i charakterystyki, (...) styl gry [aktorskiej] (...) oświetlenie i wreszcie sposób kadrowania, który określa kompozycję*<sup>9</sup>.

W takim ujęciu plastyka obrazu filmowego to nic innego jak *mise-en-scène*. Rozważając ontologię obrazu fotograficznego (resp. filmowego), za podstawową jednostkę Bazin uznaje „przedmiot” i to właśnie jego obecność warunkuje zjawisko reprodukcji, które jest możliwe tylko przy udziale światła. Natomiast koncepcja „montaż kontra głębia ostrości” buduje opozycję pomiędzy podstawowymi środkami stylistycznymi, jakimi operuje film. Zdaniem Bazina *montaż niszczy realizm przestrzenny; zachowuje go natomiast tzw. głębia ostrości, pozwalająca oddać przestrzeń pomiędzy przedmiotami*<sup>10</sup>.

Podobna sytuacja ma miejsce w przypadku zestawienia ze sobą *mise-en-scène* i *mise-en-page*. O ile w pierwszym przypadku można mówić o wyznaczeniu relacji przestrzennych przez rozmieszczenie przedmiotów i ich wzajemne oświetlenie, o tyle drugi wariant jest zupełnie tego pozbawiony. *Mise-en-page* posługuje się zasadą montażu podobnie jak kolaż. Na płaskiej powierzchni zostają umieszczone poszczególne elementy wizualne. Operowanie techniką montażu jest tutaj szczególnie ważne, gdyż służy ona – podobnie jak w koncepcjach estetycznych Theodora W. Adorna – transformacji *fragmentów realnej rzeczywistości*<sup>11</sup>.

Estetykę *mise-en-scène* można przeciwstawić estetyce *mise-en-page*, bowiem są to dwa bieguny tego samego zjawiska. Co więcej, te dwie estetyki odmiennie opisują aspekty obrazu elektronicznego. Wyznaczona opozycja może być podstawą refleksji teoretycznej na temat estetyki filmu w kontekście współcześnie zachodzących przemian w kulturze audiowizualnej. Podejmuje ona bowiem zagadnienie zaniku reprezentacji lub zmiany jej znaczenia.

Drugim aspektem pojawiającym się w zderzeniu koncepcji estetyki *mise-en-scène* z estetyką *mise-en-page* są konteksty związane z problematyką widzenia albo „widzialności”. Ta perspektywa może być określona jako epistemologiczna w odróżnieniu od pierwszej – ontologicznej. Wyszczególnione płaszczyzny opisu świadczą dobitnie, że proponowana tutaj problematyka mieści się w zakresie refleksji estetycznej rozumianej zarówno jako *filozofia sztuki*, jak i *nauka o poznawaniu zmysłowym*<sup>12</sup>. Ale nie można zapominać o tym, że estetyka filmu operująca pojęciami *mise-en-scène* i *mise-en-page*, uwzględnia także „medialną” perspektywę, w której kino jest masowym środkiem przekazu informacji.

## 2. Estetyka *mise-en-scène* jako estetyka obrazu analogowego

Jak wynika z powyższych ustaleń teoretycznych, estetyka *mise-en-scène* jest ściśle powiązana z materialnym modelem-„przedmiotem” i jego oświetleniem, które warunkuje zapis na taśmie światłoczułej lub magnetycznej. Konstruowanie struktur wizualnych w dziele filmowym sprowadza się do wszelkich ustaleń związanych ze scenografią i organizacją przestrzenną planu zdjęciowego, której musi dokonać reżyser, zanim zdecyduje się włączyć kamerę filmową. Ta zasada jest

jednym z frazeologicznych znaczeń *mise-en-scène*, które w języku francuskim służy do określenia reżyserii teatralnej i filmowej.

Natomiast w teorii filmu termin ten znalazł zastosowanie w refleksji dotyczącej stylu wizualnego. Ten nurt badań koncentruje się głównie na licznych studiach w zakresie poetyki kina gatunków (melodramat, western, film noir), a w niektórych przypadkach na analizie konkretnego rodzaju stylu wizualnego, na przykład ekspresjonistycznego<sup>13</sup>. *Mise-en-scène* stanowi element każdego filmu, ale tylko w ujęciu, które podejmuje zagadnienie stylu wizualnego, może być analizowane również z punktu widzenia technologii i spektrum formalnego kina<sup>14</sup>.

Z etymologicznego punktu widzenia słowo *mise-en-scène* pochodzi z języka francuskiego, ale było również używane w języku angielskim od co najmniej 1833 roku na określenie procedur inscenizacyjnych w sztuce teatralnej. W dosłownym tłumaczeniu *mise-en-scène* oznacza „umieszczać na scenie” (*to put on the stage*), ale ten przekład nie wyczerpuje w pełni zakresu terminologicznego, jaki został nadbudowany wokół tego pojęcia<sup>15</sup>. Liczne prace teoretyczne starały się zaadaptować i wyznaczyć ramy jego użyteczności w refleksji filmoznawczej. Dlatego *mise-en-scène* jest pojęciem, które bywa różnie definiowane, zależnie od potrzeb, jakie zostały wyznaczone przez ich autorów. W najszerszym rozumieniu termin ten zawiera kilka elementów podstawowych: kostiumy, rekwizyty, charakteryzacja, inscenizacja, organizacja oświetlenia, kolor, dekoracje albo scenografia i przestrzeń filmowa, ale w różnych koncepcjach teoretycznych ich liczba bywa ograniczana lub rozszerzana zależnie od potrzeb omawianego zjawiska.

Poczynione wnioski wykazują, że termin *mise-en-scène* rzadko bywa stosowany jako samodzielny aspekt znaczeniowy. Jest on najczęściej analizowany w kompleksowych inter-relacjach z innymi elementami. Wymienione części składowe *mise-en-scène* docierają do widza przez pracę kamery, jej punkt widzenia, kadrowanie, wybór określonej taśmy filmowej, montaż i wiele innych czynników, które wpływają na końcowy efekt wizualny. Jeśli uświadomimy sobie procesy technologiczne, jakim podlega każde dzieło filmowe, jest sprawą niemal oczywistą, że *mise-en-scène* nigdy nie jest przekazywane widzowi w sposób bezpośredni, ale za każdym razem funkcjonuje w ściśle określonym kontekście znaczeniowym.

*Mise-en-scène* na poziomie ogólnym wydaje się terminem jasno zdefiniowanym, problemy mogą się jednak pojawiać w przypadku zastosowania go do opisu takich pojęć, jak „styl wizualny” czy „obraz filmowy”. Jest to związane z brakiem wyspecjalizowanego języka teoretycznego. Wymienione terminy należą bowiem do pojęć rzadko definiowanych, o zmiennym zakresie znaczeniowym, a ich zastosowanie w tekstach teoretycznych wiąże się z potrzebą precyzyjnego określenia znaczenia i zakresu przedmiotowego<sup>16</sup>.

W prezentowanej koncepcji przyjąłem założenie, że podstawowe struktury obrazu analogowego są warunkowane przez *mise-en-scène*, które stanowi rodzaj tworzywa artystycznego (środek wyrazu) podlegającego licznym transformacjom narzuconym przez medium filmowe i praktykę twórczą reżysera filmowego. Oczywiście trudno powyższy sąd uogólnić, jednak w przypadku takich reżyserów, jak Siergiej Paradżanow, Derek Jarman i Peter Greenaway daje się zauważyć pewną prawidłowość. Wymienieni artyści byli praktykującymi malarzami – twórcami dzieł malarskich i kolaży. Fakt ten odgrywa niebagatelną rolę w procesie analizy ich dokonań artystycznych na polu sztuki filmowej. Metody kreacji tych



*Wittgenstein*, reż. Derek Jarman (1993)

twórców filmowych, w odniesieniu do poszczególnych elementów *mise-en-scène*, przypominają formy przedstawień obrazowych zaczerpnięte z malarstwa: „martwe natury”, „żywe obrazy”. W tym sensie *mise-en-scène* staje się tworzywem w konstruowaniu obrazu filmowego. Jego rola nie polega na budowaniu złudzenia, iluzji lub wrażenia rzeczywistości, ale wręcz przeciwnie, na ciągłym ewokowaniu „sztuczności” prezentowanego przedstawienia wizualnego i podkreślaniu, że oto obcujemy z „filmową” transformacją „malarskiego” dzieła sztuki.

W powyższej sytuacji trudno nie oprzeć się wrażeniu, które narzuca pierwszą, niemal oczywistą analogię pracy malarza – twórcy dzieła sztuki – z praktyką artystyczną reżysera filmowego, opartą na inscenizacji i organizacji przestrzennej planu zdjęciowego, która wymaga artystycznego wykorzystania elementów *mise-en-scène*. Próby aktorskie są tutaj ostatnim etapem, ale zanim się odbędą, podejmuje się decyzje związane z rozmieszczeniem rekwizytów, doбором odpowiednich kostiumów, wyborem i ustawieniem oświetlenia oraz charakteryzacją aktorów. Niektóre z tych działań twórczych są poprzedzone wielomiesięcznymi przygotowaniem, współpracą reżysera filmowego z innymi członkami ekipy filmowej: operatorem, scenografem, kostiumologiem itd.

W sztuce filmowej zespół elementów określany jako *mise-en-scène* służy *de facto* organizacji przestrzennej planu zdjęciowego i inscenizacji z wykorzystaniem głębi ostrości, która umożliwia – z jednej strony – osiągnięcie efektu wieloznaczności obrazu<sup>17</sup>, a z drugiej stanowi podstawowy środek stylistyczny umożliwiający konstruowanie *dramatycznych interrelacji w obrębie kadru*<sup>18</sup>. Rozwój języka filmowego polegał na ciągłej dyalektyce dwóch rozwiązań estetycznych, które można sprowadzić do opozycji „montaż kontra głębia ostrości”. Stephen Heath proponuje, w stosunku do koncepcji montażu Siergieja Eisensteina zastosowanie terminu *mise-en-cadre* („umieszczanie w kadrze”), a nie *mise-en-scène* („umieszczanie na scenie”), gdyż montaż jest związany z czasowo-przestrzenną strukturą ujęcia filmowego, a nie teatralnie rozumianej sceny<sup>19</sup>. Ten punkt widzenia podkreśla pozafilmową (wielomedialną) genezę pojęcia *mise-en-scène*.

Jednym z elementów *mise-en-scène* jest oświetlenie, które warunkuje tworzenie obrazów analogowych. Promieniowanie widzialne (przyczyna sprawcza obrazu fotograficznego i procesu widzenia), skierowane bezpośrednio lub odbite, po przejściu przez obiektyw kamery filmowej, telewizyjnej lub aparatu fotograficznego zostaje zapisane na odpowiednim materiale. Obraz analogowy sprowadza się więc do rozkładu sygnałów optycznych na powierzchni materiału światłoczułego (fotografia, film) lub do zapisu impulsów elektrycznych sygnału wizyjnego na nośniku magnetycznym (telewizja, wideo) <sup>20</sup>.

Określenia „sygnał optyczny” i „sygnał wizyjny” pochodzą z terminologii fizycznej i zostały tutaj niejako zaadaptowane na potrzeby przedstawienia istoty zapisu informacji wizualnej. W najbardziej ogólnym sensie sygnałem optycznym lub wizyjnym jest przetworzona wiązka światła, którą można zapisać na materiale światłoczułym (emulsji fotograficznej) lub na nośniku magnetycznym. W kamerze filmowej sygnałem optycznym jest pomniejszony i odwrócony obraz uzyskany w wyniku przejścia promieni świetlnych przez obiektyw. Ten sygnał optyczny jest utrwalany bezpośrednio na taśmie filmowej. W przypadku kamery telewizyjnej sygnał optyczny zostaje przekształcony na sygnał wizyjny (telewizyjny), za pomocą przetwornika optyczno-elektrycznego i dopiero potem zapisany na nośniku. Ten sygnał wizyjny, w odróżnieniu od sygnału optycznego, nie jest jednorodny, składa się z sygnału: obrazu, synchronizacji i wygaszania <sup>21</sup>.

Jest co najmniej kilka sposobów wyjaśnienia analogowego charakteru obrazu. Najprościej jest zebrać wszystkie te metody w formie postulatów, które powinny być spełnione, aby obraz można było uznać za analogowy. W tej kwestii Krzysztof Franek konstruuje tezę, że obraz analogowy opisuje rzeczywistość w sposób ciągły, starając się zachować na nośniku jej regularną, materialną kopię symbolizującą fizyczny charakter <sup>22</sup>. „Analogowość” pozostaje więc w zgodzie z naszą percepcją świata za pomocą narządu wzroku, ale jest również *cechą charakterystyczną odbieranej przez nas rzeczywistości. (...) To, co widzimy i słyszymy, charakteryzuje się zazwyczaj płynną, ciągłą, analogową zmianą pomiędzy poszczególnymi stanami. „Analogowość” to główna właściwość zjawisk fizycznych. Można powiedzieć, że świat, w którym żyjemy, jest analogowy* <sup>23</sup>.

Jak wynika z tego opisu już na poziomie zjawisk fizycznych obrazy analogowe domagają się niejako dwóch warunków, bez których nie mogłyby zaistnieć. Są nimi obecność modelu-przedmiotu i światła. W tym ujęciu estetyka *mise-en-scène* jest rozumiana jako refleksja nad epistemologiczną naturą światła i ontologicznymi aspektami przedmiotu, które warunkują analogowy charakter obrazu filmowego. Powyższe założenie pozwala potraktować „analogowość” jako cechę charakterystyczną *mise-en-scène*, które zawiera elementy warunkujące ten typ obrazu.

W myśl przedstawionych założeń estetyka *mise-en-scène* opiera się na relacji analogii. Pojedyncze zdjęcie stanowi reprodukcję realnego obiektu-przedmiotu, który jest ontologicznie z nim powiązany. Obrazy analogowe tworzone przez naświetlanie taśmy filmowej lub materiału światłoczułego są traktowane jako „teksty indeksalne”, które opierają swój związek z rzeczywistością na zasadzie ikoniczności, która poniekąd warunkowała iluzję <sup>24</sup>. Estetyka *mise-en-scène* omawiająca opisane procesy uwzględnia zatem kilka perspektyw badawczych: ontologię obrazu, teorię mimesis i reprezentacji oraz problemy kreacji artystycznej i

reprodukcji technicznej, w których udział biorą „przedmiot” i „światło” umożliwiające rejestrację.

W tej kwestii estetyka *mise-en-scène* szuka również powiązań z aspektami procesu widzenia. Edyta Stawowczyk proponuje przyjęcie dychotomii widzialne-niewidzialne, która pozwala wyróżnić dwa typy obrazów: odnoszące się do percepcji i porządku jawnego oraz obrazy odnoszące się do porządku ukrytego<sup>25</sup>. Porządek jawny możemy poznawać za pomocą wzroku i dlatego obrazy analogowe należą do pierwszej grupy. Obrazy te wymagają oparcia w rzeczywistości realnej czegoś, co istnieje w porządku jawnym albo co można zobaczyć.

Natomiast perspektywa ontologiczna zakłada, że estetyka *mise-en-scène* opiera się na idei reprodukcji totalnej Bazina, który wyciągnął z procesu tworzenia obrazów fotograficznych konsekwencje przesądzające o ich realizmie. Sztuka była przez całe wieki owładnięta obsesją realizmu niedającą całkowitego zaspokojenia w malarstwie. Dopiero film i fotografia okazały się spełnieniem w tym względzie, gdyż *istota przejścia od malarstwa barokowego do fotografii nie polega na zwykłym udoskonaleniu technicznym (...), lecz na fakcie psychologicznym: na pełnym zaspokojeniu naszej potrzeby iluzji poprzez proces reprodukcji mechanicznej, z którego człowiek został wyłączony*<sup>26</sup>. Jednak to nie zjawisko „realizmu” przesądza o specyfice ustaleń estetycznych Bazina, ale przekonanie, że obecność przedmiotu jest wpisana w zjawisko reprodukcji. Obraz fotograficzny (resp. filmowy) *nie jest (...) zaledwie podobizną przedstawionego, lecz jest fotochemicznym zapisem pewnej rzeczywistości, czymś w rodzaju wizualnego „odcisku palca” tego, co znajdowało się przed kamerą*<sup>27</sup>.

Według Bazina podstawowym założeniem estetyki obrazu analogowego jest zasada, którą moglibyśmy sprowadzić do *mimesis* opartej na *fotograficznym obiektywizmie*<sup>28</sup>. Ale takie ujęcie zagadnienia – w gruncie rzeczy – ukazuje, że nie chodzi tutaj o żadną formę podobieństwa, ale o psychologiczną „siłę wiarygodności” obrazu, który wywołuje u odbiorcy przeświadczenie, że – jak w przypadku fotografii – *obraz świata zewnętrznego formuje się automatycznie bez twórczej ingerencji człowieka według ścisłych związków przyczynowo-skutkowych. (...) Wszystkie gatunki sztuki są oparte na uczestnictwie człowieka; jedynie w fotografii wykorzystuje się jego nieobecność. (...) Obiektywizm fotografii nadaje obrazowi siłę wiarygodności, nieistniejącą w innych utworach plastycznych*<sup>29</sup>. W przekonaniu Bazina w obrazach analogowych rzeczywistość realna jest zawsze obecna *a priori*, chociaż może ona ulec zafałszowaniu w procesie dalszej obróbki fotochemicznej. Wszelkie ingerencje twórcy w materiał zapisu obrazu analogowego nie potrafią zniszczyć jego ontologicznej więzi z modelem, ponieważ *fotografia zawsze zabiera ze sobą swoje odniesienie*<sup>30</sup>.

Przedstawiona koncepcja estetyki *mise-en-scène* konstruuje zależności między obrazem analogowym a realnym przedmiotem. W ten sposób starałem się wykazać, że *mise-en-scène* determinuje w dziele filmowym wszelkie struktury wizualne, które zasadniczo sprowadzają się do działań artystycznych związanych ze scenografią, oświetleniem i organizacją przestrzenną planu zdjęciowego, której musi dokonać twórca filmowy, zanim zdecyduje się włączyć kamerę. Oczywiście zmiany wywołane obróbką taśmy filmowej na etapie postprodukcji mogą zupełnie zmienić końcowy efekt wizualny.

Jednak kamera filmowa rejestruje zasadniczo to, co jest przed nią umieszczone i na tej zasadzie bazuje prezentowana tutaj koncepcja estetyki *mise-en-scène*, która odwołuje się – z jednej strony – do przedmiotu umieszczonego przed kamerą, a z drugiej do światła – przyczyny sprawczej umożliwiającej rejestrację na taśmie światłoczułej przedstawienia obrazowego. W takim ujęciu obraz analogowy jest w całej rozciągłości determinowany przez wszelkie aspekty *mise-en-scène*, ponieważ w jego zakresie mieści się zarówno „przedmiotowość” scenografii, kostiumów i innych elementów, a także aspekty związane z ich oświetleniem.

### 3. Estetyka *mise-en-page* jako estetyka obrazu cyfrowego

Estetyka *mise-en-page* jest modelem teoretycznym, który można zastosować do opisu zarówno obrazu analogowego, jak i cyfrowego. Stąd wniosek, że prezentowana koncepcja jest szczególnie predestynowana do konstruowania refleksji na temat obrazu elektronicznego. Jednak powyższa teza jest prawdziwa tylko w przypadku prac wideo, które wyróżniają się dużym stopniem redukcji przestrzeni warunkowanej przez *mise-en-scène*. Podstawową zasadą, która decyduje o specyfice estetyki *mise-en-page* jest bowiem opozycja w stosunku do estetyki *mise-en-scène*. Tę zasadę można zauważyć w wielu aspektach. O ile w przypadku estetyki *mise-en-scène* pisałem o inscenizacji w głąb i potrzebie modelu przedmiotu oraz światła, o tyle w przypadku estetyki *mise-en-page* można mówić o inscenizacji ramy kadru (*mise-en-cadre*), bowiem przestrzenią jest tutaj płaska powierzchnia. W takim ujęciu obraz elektroniczny stanowi *continuum*, które stara się poddać refleksji problem przestrzeni i bezustannie go relatywizować. W tej sytuacji estetyka *mise-en-page* może być opisana jako „estetyka powierzchni”.

Jednak zacznijmy od znaczenia pojęcia *mise-en-page*, które podobnie jak *mise-en-scène* pochodzi z języka francuskiego. Mimo że sam termin został określony znacznie później (około XVIII wieku), to o początkach *mise-en-page* można mówić już w późnym XV wieku, kiedy kreslarze odrzucili sztywne formy konturów średniowiecznych rysunków na rzecz dynamicznych i nieograniczonych linii, albo kiedy powstały nowe formy wyrazu wraz ze wzrastającą dostępnością papieru oraz wprowadzaniem takich wszechstronnych mediów, jak pióro i atrament. Rezultatem tego były kompozycje, które stały się bardziej intuicyjne, a papier stał się sceną dla nowego wynalazku, eksperymentowania i improwizacji<sup>31</sup>.

Zaprezentowana geneza zwraca uwagę, że *mise-en-page* odnosi się do sztuki rysowania lub tworzenia kompozycji na płaskiej powierzchni, np. w kolażach. W dosłownym tłumaczeniu *mise-en-page* oznacza „umieszczać na stronie” (*to put on the page*) i jest używane w celu określenia: a) sztuki umieszczania rysunków i kompozycji na płaszczyźnie papieru (*The Art of Composing on Paper*); b) sposobu, w jaki tekst i ilustracje są rozmieszczone na stronie<sup>32</sup>.

Pierwsze znaczenie odnosi się do mediów analogowych, a drugie do elektronicznych i cyfrowych. Trzeba bowiem przyznać, że *mise-en-page*, mimo bardzo długiej tradycji, szczególnie łatwo zostało zaadaptowane przez nowe media i stanowi stały element opisów wszelkich prezentacji multimedialnych, najczęściej w edytorach typu Word<sup>33</sup> oraz programach służących do składu i łamania tekstu (PageMarker) albo w programach graficznych, w których wykorzystuje się elementy tekstu i obrazu (Corel i Photoshop). W tym ujęciu *mise-en-page* służy jako



nazewnictwo czynności i sposobu albo zasady „umieszczania na stronie” w edytorze tekstu albo programie graficznym różnych elementów: tekstu, ilustracji lub obrazu. Ważnym aspektem jest kompozycja „przestrzenna” wspomnianych elementów.

Istnieje wiele przesłanek, które pozwalają traktować *mise-en-page* jako podstawową zasadę kompozycji wielu rysunków i szkiców przygotowywanych przez Leonarda da Vinci (1452-1519). Artysta używał powierzchni papieru (strony) jako pola możliwości ekspresji formalnej. Na kolejnych jego rysunkach widnieją sylwetki postaci, często ledwie widoczne gołym okiem, które oddają kolejne fazy ruchu albo stają czymś w rodzaju szkiców, projektów, które współcześnie przygotowuje się za pomocą programów komputerowych. Rysunek, a także zasada *mise-en-page*, były dla Leonarda medium, które pozwalało ukazać wiele aspektów jego wynalazków (np. mechanizm poruszania „sztucznymi” skrzydłami)<sup>34</sup>.

Estetyka strony (*The Aesthetics of Page*) wykorzystująca zasadę *mise-en-page* szczególnie mocno rozwijała się w sztuce osiemnastowiecznego rysunku francuskiego. Jej istotą wydaje się metoda budowania relacji przestrzennych<sup>35</sup>. Warto zwrócić uwagę, że zadaniem *mise-en-page* nie było tworzenie złudzenia (iluzji) opartego na zjawisku *mimesis*. Rysunki, projekty, schematy najczęściej coś prezentują, a nie reprezentują. Ta zasada jest szczególnie widoczna na wszelkich prezentacjach multimedialnych. Jak widać z przytoczonych przykładów, estetyka *mise-en-page* jest estetyką, w której reprezentacja zostaje zastąpiona przez prezentację. A obrazy, które są tworzone za jej pomocą, aspirują do narzędzi ludzkiego poznania. Są one często bardziej zapisem swego rodzaju badania naukowego aniżeli wizji artystycznej. W ten sposób traktował zasadę *mise-en-page* Leonardo da Vinci i podobnie traktuje się ją dzisiaj we współczesnych programach komputerowych.

W moim ujęciu zaprezentowana koncepcja estetyki *mise-en-page* odnosi się do obrazu cyfrowego, co nie oznacza, że nie można jej użyć do opisu obrazu analogowego albo elektronicznego. Posłużyłem się taką formułą opisu w celu podkreślenia różnic. W tym kontekście estetyka *mise-en-page* odwraca logikę, która została omówiona na przykładzie estetyki *mise-en-scène* i proponuje nowy model: od mentalnych konstrukcji logicznych do ich wizualizacji. Uogólniając ten problem, można powiedzieć, że ustalone relacje – w przypadku obrazu analogowego – zostają tutaj zamienione na przeciwstawne albo są poddane refleksji, która prowadzi do ich zakwestionowania. Jeżeli więc obrazy analogowe wychodzą od realnego przedmiotu, obiektywnej rzeczywistości czy praw optyki albo procesu widzenia, to obrazy cyfrowe powstają w innym porządku: od gotowej wizji, ukształtowanego mentalnie obrazu, który materializuje się w procesie twórczym<sup>36</sup>.

Kreacja obrazów, które nie mają swych desygnatów w rzeczywistości realnej, pociąga za sobą zniesienie prymatu ludzkiego widzenia jako podstawowego mechanizmu poznawczego. Dlatego obrazy cyfrowe są ściśle związane z mentalnym przetwarzaniem informacji, z wyobraźnią, fantazją albo symulacją liczbową. O ile obrazy analogowe naśladują procesy widzenia i postrzeganie świata za pomocą wzroku, o tyle obrazy cyfrowe są odwzorowaniem procesu myślowego<sup>37</sup>. W ten sposób percepcja i widzenie zostały przeciwstawione myśleniu i wyobraźni.

Podstawowa różnica między obrazami cyfrowymi a analogowymi polega na tym, że mają one odmienny status ontologiczny. *Mimesis* zostaje zastąpiona przez *simulacrum*, którym określa się abstrakcyjny model tworzenia obrazów za pomo-

cał algorytmów. W komputerze można zakodować każdą informację za pomocą liczb. Te informacje można później w dowolny sposób przetwarzać. Do komputera wystarczy wprowadzić dane przedmiotu, by móc restytuować nieskończoną liczbę jego obrazów zgodnie z wybranym systemem reprezentacji. Binarna forma zapisu umożliwia zarówno wytwarzanie obrazów bez pomocy kamery, jak i przetwarzanie obrazów analogowych. (...) Komputer umożliwia tworzenie trójwymiarowych symulacji, łączenie zdjęć analogowych z elektronicznym rysunkiem, deformację obrazu, dowolne zmiany koloru, komponowanie obrazu z różnych elementów, klonowanie <sup>38</sup>.

Jednak oprócz podkreślania różnic, estetyka *mise-en-page* poszukuje również wspólnego kontekstu z poprzednio prezentowaną estetyką *mise-en-scène*. Wśród nich jednym z ciekawszych głosów jest punkt widzenia Pascala Bonitzera, który stara się określić zasady konstruowania przestrzeni obrazu analogowego i elektronicznego. Bonitzer, porównując obraz filmowy i wideo, zauważa podstawową różnicę w ujęciu relacji przestrzennych. Istotą sztuki filmowej okazuje się budowanie inscenizacji w głębi. *Mise-en-scène* pełni więc rolę środka wyrazu, który umożliwia powstanie na płaskiej powierzchni ekranu złudzenia głębi (warstwowego ułożenia planów) i perspektywy. Natomiast w obrazie wideo ta metoda zostaje zaniechana. Przestrzeń wideo jest czystą powierzchnią, dlatego właśnie w przypadku obrazu elektronicznego nie mówi się o „umieszczaniu na scenie” (*mise-en-scène*), lecz o „umieszczaniu na stronie” (*mise-en-page*). Nie ma tu głębi ułożonej warstwami w drabinę planów ani mniej lub bardziej skomplikowanej – a zatem odpowiedniej dla opowiadania, narracji, dramatu – koegzystencji ciał, lecz bezkonfliktowa inkrustacja, zabawa w wycinanki, tak jak gdyby wszystkie ciała zostały pozbawione głębi i ciężaru i rozłożyły się na powierzchni jak karty <sup>39</sup>. Pomijając niezręczność sformułowania zasady konstrukcji obrazu wideo zawartą w określeniu „zabawa w wycinanki”, wskazana prawidłowość stanowi podstawowy paradygmat estetyki obrazu elektronicznego rozumianej w kategoriach teorii poznania zmysłowego.

Drugim kontekstem, w którym próbuje się umiejscowić estetyka *mise-en-page*, są zjawiska opisywane przez Norberta Bolza jako estetyka cyfrowa albo digitalna. Autor tej koncepcji odwołuje się do symulacji komputerowej jako metody tworzenia obrazów, które są immaterialne, wirtualne i znoszą podział między realnym a wyobrażonym. *Obrazy estetyki cyfrowej pozbawione są pozorów – powstają w graficznej grze redundancji* <sup>40</sup>. Jednak z wielu powodów trudno uznać estetykę cyfrową Bolza za spójny wywód na temat estetyki *mise-en-page*. Jej zwolennicy podkreślają, że obraz cyfrowy jest immaterialny, ponieważ jego tworzywem *jest, według jednych – światło, według innych – informacja* <sup>41</sup>.

Jednym z kontekstów estetyki *mise-en-page* jest również otwartość obrazu cyfrowego, który jest tworzony za pomocą zasady „umieszczania na stronie”, na bezustanne zmiany, metamorfozy, anamorfozy i transformacje, do tego stopnia, że wydają się one samogenerować i ciągle domagają się przekształceń <sup>42</sup>. W ten sposób ujawnia się conceptualny charakter estetyki *mise-en-page*. René Berger pisze o tym w następujący sposób: ... *zmieniające się formy stają się swoją własną manifestacją, podobnie jak proces digitalizacji staje się swoją własną zasadą kreacji* <sup>43</sup>.

Jak wynika z przytoczonych ustaleń, estetyka *mise-en-page* nie posługuje się zasadą reprezentacji, nie poszukuje modelu-przedmiotu, lecz jedynie algorytmu,

który pozwoli jej przeprowadzić operacje numeryczne. W tym kontekście estetyka *mise-en-page* może zostać opisana za pomocą określenia, którego Berger używa w odniesieniu do obrazu cyfrowego, określając go jako „infograficzny”. Autor tej koncepcji podkreśla, że w wyniku licznych przemian technologicznych zostaje zakwestionowany fundament ontologiczny i epistemologiczny zapewniający obrazom korespondencję z rzeczywistością realną.

Ten problem powoduje, że stajemy obecnie wobec podstawowej rekonfiguracji myślenia o kategorii obrazu, która do tej pory nie uznawała możliwości zaistnienia wizerunku bez obecności modelu. Ta perspektywa spowodowała, że *obraz syntetyzowany nie jest już (...) re-prezentacją czegoś realnego, co, jak w przypadku fotografii lub kina, pozostawiło swój ślad optyczny na czułym nośniku, ani nawet nie jest quasi-momentalną i bezpośrednią prezentacją tego śladu zaraz po zapisaniu. Jego to symulacja pseudo-rzeczywistości, która posiada tylko egzystencję wirtualną, istnieje jedynie w obwodach mikroprocesora*<sup>44</sup>.

Jak wynika z przytoczonych przykładów, jedna z możliwości opisu estetyki *mise-en-page* skupia się na problemach teoretycznych obrazu cyfrowego. Wynika to z faktu, że „umieszczanie na stronie” (*mise-en-page*) uczestniczy w powstawaniu tego typu obrazów. Oczywiście pełne utożsamienie estetyki *mise-en-page* z problematyką dotyczącą obrazu cyfrowego nie jest wskazane. Pisałem już o tym, że przedstawione przeze mnie wnioski to tylko jeden z możliwych modeli teoretycznych, iż estetyka *mise-en-page* nadaje się również do opisanie estetyki obrazu analogowego i estetyki obrazu elektronicznego.

Prezentując estetykę *mise-en-page* jako estetykę obrazu cyfrowego, mam na celu omówienie podstawowych różnic w zestawieniu z estetyką *mise-en-scène* i ukazanie, że są one przeciwstawnymi stronami tego samego zjawiska, które określam tutaj mianem obrazu elektronicznego. Z drugiej strony warto zwrócić uwagę na fakt, że perspektywy estetyki obrazu cyfrowego są obecnie szeroko dyskutowane i również w tym kontekście propozycja estetyki *mise-en-page* może rzucić nowe spojrzenie na tę problematykę.

Dyskusje podejmowane w ramach kształtowania się podstawowych paradygmatów teoretycznych estetyki obrazu cyfrowego skupiają się przede wszystkim na kwestii zaniku lub zmiany pojmowania zjawiska reprezentacji. Ten aspekt jest bardzo mocno widoczny w przypadku estetyki *mise-en-page*, która – zwłaszcza w poglądach Bonitzera – zbliżała się do estetyki powierzchni, nie szukając oparcia ani w ontologicznej więzi przedmiotu i obrazu, ani w epistemologicznej naturze światła. Natomiast estetyka obrazu cyfrowego – zdaniem Marii Gołębiewskiej – sprowadza wymienione problemy do następujących kwestii: 1) *możliwości estetycznej oceny przedstawienia cyfrowego jako pewnej formy reprezentacji, w tym reprezentacji artystycznej (...)*; 2) *samego oglądu świata, który jest prymarny wobec rejestracji*<sup>45</sup>.

W tym kontekście warto prześledzić stanowiska teoretyczne wobec kwestii zaniku reprezentacji, ponieważ to właśnie one wskazują na specyfikę estetyki *mise-en-page*. Te postawy teoretyczne rozciągają się od założenia, że obraz cyfrowy w ogóle nie jest obrazem, ponieważ pochodzi z *całkowicie nowego porządku wizualnego, powiązanego z innym typem porządku kulturowego*<sup>46</sup> (Renaud), po założenie, że stanowi odmienny rodzaj reprezentacji (Lipkin, Flusser), który można nazwać prezentacją (*presentation*). Między tymi pojęciami można wyznaczyć

relację opozycji. O ile zjawisko reprezentacji wymaga zależności opartej na *mimesis*, która odsyła do rzeczywistości realnej, o tyle prezentacja jest od niej wolna. *Prezentacja (...) kusi swą bezpośrednią obecnością, podczas gdy re-prezentacja zakłada minioną już nieobecność (obecność), w re-prezentacji Derrida dostrzega re-petycję i re-produkcję* <sup>47</sup>.

Rozpatrując prezentację w ścisłej zależności ze zjawiskiem reprezentacji i traktując ją jako formę swego rodzaju ciągłości tego fenomenu, możemy powiedzieć, że w przypadku reprezentacji z jednej strony mamy więc relację: *(obecna) kopia – (nieobecny) model, z drugiej zaś autoprezentację tego, co obecne. Innymi słowy, „reprezentować oznacza prezentować siebie, reprezentować coś innego”*. Każda reprezentacja posiada więc dwa wymiary: *przechodni (reprezentować coś) i zwrotny (prezentować siebie)*. *Mimesis zaś byłaby tym rodzajem reprezentacji, która – skupiona wyłącznie na swym przechodnim aspekcie – zmierzałaby do maksymalnego zamazania aspektu zwrotnego. (...) Każda reprezentacja okazuje się więc z istoty swej paradoksem, gdyż w tym samym momencie odwołuje się do dwóch sprzecznych ze sobą aspektów, choć najczęściej jeden z nich wysuwa się na plan pierwszy* <sup>48</sup>. Prezentacja jest więc tym modelem reprezentacji, który pozostaje jedynie w swym aspekcie zwrotnym. Obraz, który coś prezentuje, jeśli odsyła, to tylko sam do siebie, jest rodzajem autoreferencji. Mechanizm prezentacji obrazu cyfrowego jest opisywany jako swoisty fenomen współistnienia rzeczywistości i jej przedstawienia w tym samym czasie.

Jednak reprezentacja bazowała na ontologicznym związku przedmiotu z jego obrazem. Czy taka relacja jest również utrzymana w przypadku obrazu cyfrowego? Steve Lipkin uważa, że *ontologiczny związek między obrazem a przedmiotem, omawiany przez Bazina w „Ontologii obrazu fotograficznego”, pojawia się zarówno w filmie, jak i wideo, obydwa media bowiem opierają się na procesach fotograficznych* <sup>49</sup>. Jeśli przyjąć dalej, że obraz cyfrowy jest kontynuacją obrazu elektronicznego (wideo, telewizja), to powyższa teza dotyczy również przedstawień cyfrowych. Można więc powiedzieć, że podstawową różnicą między obrazami analogowymi a cyfrowymi nie jest *de facto* zanik reprezentacji, ale zmiana miejsca, w jakim się ta zależność pojawia. U Bazina była nim świadomość patrzącego, u Lipkina tym miejscem jest instrumentarium techniczne. Takie przesunięcie jest bardzo charakterystyczne przy przejściu od obrazu analogowego do cyfrowego, czyli od świadomości do techniki. Punkt widzenia Lipkina jest jednocześnie stanowiskiem, które prezentuje Vilém Flusser. Dla obydwu badaczy obraz cyfrowy jest elementem dziejów reprezentacji i pewną jej kontynuacją.

Poglądy Flussera przyjmują za punkt wyjścia, że obraz cyfrowy stanowi pewną kontynuację sytuacji nadawczo-odbiorczej typowej dla obrazu elektronicznego. Generowany komputerowo obraz digitalny – zdaniem autora tej koncepcji – powstał podobnie jak obraz elektroniczny, film i fotografia, aby dać świadectwo istniejącej rzeczywistości. Jest on opisywany w kategoriach estetyki *gestu wideo*, która ma zapewnić wierniejsze niż w przypadku filmu i fotografii odwzorowanie rzeczywistości. Obraz elektroniczny i narzędzia służące do jego rejestracji w swym dążeniu do zaświadczenia o realności ingerują w świat przedstawiany. *Gest wideo może być odczytywany jako wyjawienie nowego sposobu bycia-w-świecie* <sup>50</sup>, który ma charakter intencjonalny i realizuje się na zasadzie autoreferencji i prezentacji.

Według Flussera „gest wideo” i zapis cyfrowy mają walor epistemologiczny wymuszony przez narzędzie, którym posługuje się to medium. Jak argumentuje badacz, *film jest z pochodzenia narzędziem artystycznym: reprezentuje, podczas gdy wideo jest narzędziem epistemologicznym: prezentuje, spekuluje, filozofuje*<sup>51</sup>. Zadania zostały więc już określone, a końcowa konkluzja prowadzi do stwierdzenia, że w toku ewolucji form obrazowych w dziejach kultury obiektywizm i realizm straciły na znaczeniu. Przekonaliśmy się bowiem, że *ani obraz fotograficzny czy filmowy, ani rejestracja elektroniczna czy cyfrowa nie mają charakteru obiektywnego. Są one zapośredniczone (...) przez spojrzenie tego, kto rejestruje, (...) przez spojrzenie widza*<sup>52</sup>, jak również przez samo medium. W tym sensie żyjemy obecnie w świecie (...) obrazów technicznych, które w coraz większym stopniu stają się modelami przeżywania, poznawania, wartościowania i zachowania w społeczeństwie alfanumerycznym<sup>53</sup>.

Prezentując te postawy teoretyczne na temat zaniku lub zmiany pojmowania zjawiska reprezentacji w odniesieniu do obrazu cyfrowego, chciałem zwrócić uwagę na fakt, że te same zagadnienia mogą być również podejmowane w zakresie estetyki *mise-en-page*, która szczególnie mocno uwypukla istotne cechy obrazu tworzonoego za pomocą „umieszczania na stronie”, w tym również zjawisko zmiany lub zaniku pojęcia reprezentacji.

#### 4. Podsumowanie

Przedstawiona koncepcja estetyki obrazu elektronicznego posiłkuje się zarówno estetyką *mise-en-scène*, jak i estetyką *mise-en-page*. Te dwie perspektywy teoretyczne ukazują odmienne, opozycyjne strony tego samego zjawiska. Opisana problematyka koncentruje się wokół zagadnienia reprezentacji (estetyka *mise-en-scène*) albo zmiany jej sposobu pojmowania (estetyka *mise-en-page*). Wymienione koncepcje miały posłużyć do opisu estetyki obrazu elektronicznego – „hybrydy medialnej” zawierającej elementy analogowe i cyfrowe. Czy tak rzeczywiście się stało?

Można odnieść wrażenie, że podjęta refleksja jest próbą skupienia się na dwóch opozycyjnych cechach obrazu elektronicznego, które funkcjonują w autonomicznych kontekstach teoretycznych i nie nawiązują pomiędzy sobą dialogu połączonego wspólną osią rozważań teoretycznych. Jednak jest tak tylko pozornie. Zjawisko reprezentacji jest tutaj rozpatrywane jako fenomen, który w przypadku estetyki *mise-en-page* podlega daleko idącym przekształceniom, które wcale nie muszą prowadzić do jego zaniku. Wręcz przeciwnie, chciałem wykazać, że estetyka *mise-en-scène* i estetyka *mise-en-page* są ze sobą nierozzerwalnie powiązane, ponieważ koncentrują podejmowaną problematykę wokół tych samych zagadnień opisywanych z przeciwstawnych punktów widzenia.

W tym aspekcie szczególnie ważne wydają się poglądy Lipkina i Flussera, którzy uznają ciągłość rozwoju fenomenu reprezentacji. Przeświadczenie, że obraz elektroniczny jest kolejną formą przedstawienia wizualnego, które podobnie jak obraz analogowy dąży do coraz wierniejszego ukazania rzeczywistości, potwierdza przedstawioną tezę. Kolejnym argumentem jest również zaprezentowana koncepcja estetyki obrazu elektronicznego. Składa się ona z dwóch dyskursów teoretycznych: estetyki *mise-en-scène* i estetyki *mise-en-page*, które mają wspólną genezę w sztukach przedstawiających opartych na zjawisku reprezentacji. Mi-

mo że projekt ten może się wydawać podzielony i niespójny, to jednak estetykę obrazu elektronicznego można opisać tylko za pomocą dwóch formacji, *mise-en-scène* (obrazu analogowego) i *mise-en-page* (obrazu cyfrowego), gdyż już sama jego definicja, pozostająca jedynie na poziomie lapidarnie ujętej struktury, zakłada hybrydyczny, wielomedialny, albo precyzyjnie – intermedialny, niezintegrowany charakter.

KONRAD CHMIELECKI

- <sup>1</sup> Ł. Demby, A. Helman, W. Kocołowski, I. Siwiński, *Realizm*, w: *Słownik pojęć filmowych*, pod red. A. Helman, tom 8: *Mit. Symbol. Metafora. Realizm*, Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze” Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998, s. 131-183.
- <sup>2</sup> Z. Woźnicka, *Problem kreacji i reprodukcji w filmie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1983, s. 168-197.
- <sup>3</sup> D. J. Andrew, *Główne teorie filmu. Wprowadzenie*, tłum. A. Kołodyński, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej, Łódź 1995, s. 124.
- <sup>4</sup> P. Wollen, *Semiologia filmu*, tłum. W. Godzic, w: *Film: język – rzeczywistość – osoba*, pod red. A. Helman i J. Ostaszewskiego, Zakład Semiotyki Logicznej Uniwersytetu Warszawskiego, „Znak – Język – Rzeczywistość”, Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1992, s. 31-36.
- <sup>5</sup> A. Helman, *Sposoby uprawiania teorii filmu*, w: *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*, pod red. A. Gwoźdź, Wydawnictwo „Szumacher”, Kielce 1994, s. 17.
- <sup>6</sup> A. Gwoźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Wydawnictwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2003, s. 28.
- <sup>7</sup> A. Gwoźdź, *Obrazy filmowe w epoce interfejsu*, w: *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, pod red. J. S. Wojciechowskiego i A. Zeidler-Janiszewskiej, Instytut Kultury, Warszawa 1998, s. 48.
- <sup>8</sup> W. Frąc, *Kino możliwe*, Wydawnictwo „Rabid”, Kraków 2003, s. 12.
- <sup>9</sup> A. Bazin, *Ewolucja języka filmu*, tłum. B. Miśka, w: *Film i rzeczywistość*, pod red. A. Helman, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, s. 59.
- <sup>10</sup> D. J. Andrew, dz. cyt., s. 179.
- <sup>11</sup> T. Pękala, *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2000, s. 178.
- <sup>12</sup> W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, tłum. K. Guczalska, pod red. K. Wilkoszewskiej, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2005, s. 113-116.
- <sup>13</sup> Ten punkt widzenia został przedstawiony w książce: K. Thompson, *Eisensteins Ivan the Terrible. A Neoformalist Analysis*, Princeton University Press, Princeton & New Jersey 1981, s. 173-202.
- <sup>14</sup> Jedną z najciekawszych publikacji na ten temat jest książka: B. Salt, *Styl i technologia filmu: Historia i analiza*, tłum. A. Helman, tom I-III, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, Łódź 2003.
- <sup>15</sup> J. Gibbs, *Mise-en-scène. Film Style and Interpretation*, Wallflower Press, London & New York 2002, s. 5.
- <sup>16</sup> A. Helman, *Styl*, w: *Słownik pojęć filmowych*, tom IV: *Gramatyka – Kod – Mowa wewnętrzna – Styl*, pod red. A. Helman, Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze” Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1993, s. 101.
- <sup>17</sup> D. J. Andrew, dz. cyt., s. 178.
- <sup>18</sup> A. Bazin, dz. cyt., s. 67-68.
- <sup>19</sup> St. Heath, *Question of Cinema*, The Macmillan Press LTD, London 1981, s. 10.
- <sup>20</sup> E. Stawowczyk, *Obraz w epoce systemów cybernetycznych*, w: *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, pod red. S. Krzemienia-Ojaka, A. Kisielewskiej i Z. Suszczyńskiego, Wydawnictwo Uniwersyteckie „Trans-Humana”, Białystok 1997, s. 56.
- <sup>21</sup> K. Franek, *Intermedium: cyfrowa przyszłość telewizji i filmu*, Wydawnictwa Komunikacji i Łączności, Warszawa 2000, s. 36-37.
- <sup>22</sup> Tamże, s. 33.
- <sup>23</sup> Tamże.

- <sup>24</sup> H. Książek-Konicka, *Semiotyka i film*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich „Ossolineum”, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, s. 138.
- <sup>25</sup> E. Stawowczyk, *O widzeniu, mediach i poznaniu. Stłuczone lustra rzeczywistości*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2002, s. 52-53.
- <sup>26</sup> A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego...* dz. cyt., s. 16.
- <sup>27</sup> T. Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, Wydawnictwo Naukowe „Semper”, Warszawa 1999, s. 27.
- <sup>28</sup> Z. Woźnicka, *Problem kreacji i reprodukcji...* dz. cyt., s. 65.
- <sup>29</sup> A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, dz. cyt., s. 14.
- <sup>30</sup> R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 11.
- <sup>31</sup> Katalog z wystawy: *Mise en Page: Art of Composing on Paper*, (17 XII 2002 – 2 III 2003), J. Paul Getty Museum, Los Angeles. [http://www.getty.edu/art/exhibitions/mise\\_en\\_page/](http://www.getty.edu/art/exhibitions/mise_en_page/) (2004-05-03).
- <sup>32</sup> <http://www.evillum.com/ductus/demo/engine/ductus/frames/terms/layout.html> (2004-05-03).
- <sup>33</sup> D. Bosman, *Mise-en-page dun documnet Word. Notions de base*, [http://www.competencemicro.com/ecoles/mise\\_en\\_page.pdf](http://www.competencemicro.com/ecoles/mise_en_page.pdf) (2004-05-03).
- <sup>34</sup> J-C. Frère, *Leonardo da Vinci: malarz, wynalazca, wizjoner, matematyk, filozof, inżynier*, tłum. D. Tararako-Grzesiak, Sz. Calek, ASSIMIL Polska sp. z o.o., Kraków 2001, s. 149.
- <sup>35</sup> *Mise en Page: Art of Composing...* dz. cyt.
- <sup>36</sup> E. Stawowczyk, *Obraz w epoce...* dz. cyt., s. 56.
- <sup>37</sup> E. Stawowczyk, *Obrazy, cyfry, analogi*, „Opcje” 1999, nr 2 (25), s. 26-27.
- <sup>38</sup> E. Stawowczyk, *Realizm fikcji, fikcja realizm*, w: *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, pod red. A. Gwoźdźcia i S. Krzemienia-Ojaka, Wydawnictwo Uniwersyteckie „Trans-Humana”, Białystok 1998, s. 205.
- <sup>39</sup> P. Bonitzer, *Powierzchnia wideo*, tłum. I. Ostaszewska w: *Pejzaże audiowizualne. Telewizja – wideo – komputer*, pod red. A. Gwoźdźcia, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1997, s. 310.
- <sup>40</sup> N. Bolz, *Estetyka cyfrowa*, przeł. A. Gwóźdź, w: *Pejzaże audiowizualne...* dz. cyt., s. 352.
- <sup>41</sup> K. Wilkoszewska, *Estetyki nowych mediów*, w: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1999, s. 17.
- <sup>42</sup> E. Stawowczyk, *Obraz w epoce...* dz. cyt., s. 56.
- <sup>43</sup> R. Berger, *Między magią a jasnowidzeniem*, tłum. B. Kita i E. Stawowczyk, „Opcje” 1997, nr 3 (18), s. 47.
- <sup>44</sup> E. Couchot, *Problem czasu w elektronicznych i cyfrowych technikach obrazu*, tłum. I. Ostaszewska, „Opcje” 1997, nr 4 (19), s. 49.
- <sup>45</sup> M. Gołębiewska, *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualności*, Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2003, s. 207.
- <sup>46</sup> A. Renaud, *Obraz cyfrowy albo technologiczna katastrofa obrazów*, tłum. B. Kita i E. Stawowczyk, w: *Pejzaże audiowizualne...* dz. cyt., s. 334.
- <sup>47</sup> A. Melberg, *Teorie mimesis. Repetycja*, tłum. J. Balbierz, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2002, s. 210.
- <sup>48</sup> M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Wydawnictwo słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 1999, s. 202-203.
- <sup>49</sup> S. Lipkin, *Technologia jako ontologia. Próba fenomenologicznego wyjaśnienia rozdzielczości obrazu telewizyjnego*, tłum. T. Kalaga, w: *Pejzaże audiowizualne...* dz. cyt., s. 313.
- <sup>50</sup> V. Flusser, *Gest wideo*, tłum. A. Gwóźdź, w: *Pejzaże audiowizualne...* dz. cyt., s. 233.
- <sup>51</sup> Tamże, s. 232.
- <sup>52</sup> M. Gołębiewska, *Pytania o estetykę obrazu cyfrowego*, w: *Aesthetica perennis?* pod red. L. Sosnowskiego, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2001, s. 191.
- <sup>53</sup> V. Flusser, *Ku uniwersum obrazów technicznych*, tłum. A. Gwóźdź, w: *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, pod red. A. Gwoźdźcia, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1994, s. 67. Określenie „społeczeństwo alfanumeryczne” zostało podane w: V. Flusser, *Społeczeństwo alfanumeryczne*, tłum. A. Kopacki, „Lettre Internationale”, zima 1993/1994, nr 1 (edycja polska), s. 45-50.