

Łucja Demby

Uśmiech rzeczywistości

O wrażeniu realności w kinie

(...) możemy pokusić się o sformułowanie wzoru na specyficzność (...) filmu¹:

$$\frac{(\text{mpc}) + S + M}{K}$$

Film jest jedyną sztuką współczesną, której język, dzięki swej niejednoznaczności, potrafił oddać niejednoznaczność naszej egzystencji. Współcześni widzowie akceptują eliptyczność języka filmu, uważając ją za coś całkowicie naturalnego. W "Ostatniej fali" Petera Weira do mieszkania adwokata, Davida, przychodzi aborygen Chris. Sam David przyznaje później, że ta wizyta miała miejsce tylko we śnie, ale scena, o której mowa, pokazana zostaje w sposób niezwykle realistyczny: żaden znak nie sugeruje przejścia w sferę snu. David, zmęczony, kładzie głowę na stole, po chwili podnosi ją i widzi stojącego w jego mieszkaniu Chrisa, który podaje mu na wyciągniętej dłoni kamień. Mimo słów Davida już do końca pozostają we mnie -widzu wątpliwości, czy był to rzeczywiście sen. Efekt taki umożliwia jedynie język filmu: widzowi ofiaruje się "puzzle", które jego mózg powinien ułożyć w całość. Przyzwyczajony do tej metody postępowania, widz bez zdziwienia odbiera fragmenty filmu nie powiązane ze sobą w sposób bezpośredni, będąc (w sposób nie do końca uświadomiony) przekonany, że w niedalekiej przyszłości ujrzy sceny, z perspektywy których wyjaśni się to, co w tej chwili nie jest jasne i zrozumiałe. Jest to nieświadome oczekiwanie, pustka, która powinna zostać wypełniona. Czasem jednak pustka się nie wypełnia, film nie wraca już do tego momentu niepewności, który zrodził się w duszy widza. Ale jest już za późno, aby coś zmienić: widz zaakceptował tamten moment, zaufał, "dał się oszukać".

W takich okolicznościach rodzić się może poczucie tajemnicy, jaką ofiarowuje nam film.

Powyższy przykład dość wyraźnie unaocznia, jak trudno, jest wyrazić w sposób werbalny wszystko to, co związane jest z tzw. specyfiką filmu. Przytoczone na wstępie, w sposób dość przewrotny, motto jest nie tyle zaprzeczeniem tej uwagi, ile raczej świadectwem nadziei autora, że zjawisko takie jak film da się w prosty sposób sprowadzić do paru literek albo paru słów. Dużo bliższy tajemnicy kina jest chyba Jean-Louis Schefer, kiedy stwierdza, iż dla sytuacji widza w kinie najbardziej charakterystyczne jest nieustanne znikanie tego, co zaczynał on właśnie rozumieć,² umykanie sensów. Umysł ludzki jest jednak wyjątkowo oporny wobec perspektywy uznania czegokolwiek za tajemnicę. Jego naturalną reakcją na zetknięcie się z czymś, czego nie można do końca zwerbalizować, jest *p r o b l e m a t y z o w a n i e t a j e m n i c*.

Problem jest to coś, co spotykam, co zagradza mi drogę. Jest w całości przede mną. Tajemnica natomiast jest to coś, w co jestem zaangażowany, co wobec tego z istoty swej nie może być w całości przede mną. (...) "Tajemnica jest to problem, który wkracza w swe własne dane, ogarnia je i tym samym staje ponad sobą samym jako problemem."³

Instynkt, by tajemnice problematyzować, a problemy rozwiązywać, zapewnia człowiekowi fundamentalne w jego życiu poczucie bezpieczeństwa. Tajemnicze jest nieznane, a nieznane może być groźne. Stąd dążność do racjonalizowania odczuć trudnych do wyrażenia słowami. Słowo jest narzędziem, czymś, czym się posługujemy, czym *w ł a d a m y*. Narzędziem szczególnie przy tego rodzaju działalności pożądanym są słowa-klucze, które mają otwierać drzwi do nieznanych światów, w tym wypadku - świata filmu:

Przedśionek: sala projekcyjna. Drzwi: prostokąt ekranu. A za drzwiami ten świat (...). Powiedziałem "drzwi", a nie "okno". Za pomocą zmysłów i umysłu wchodzimy w ten świat, kontemplując go. Jesteśmy do niego zaproszeni, spędzamy w nim wiele godzin; wspominamy później, prawie mimowolnie, pobyt w tym świecie, jesteśmy nim przesiąknięci.⁴

Jednym z pojęć-kluczy, przy pomocy których usiłuje się od początków kina wyjaśnić, na czym polega jego fenomen i co dzieje się z widzem w trakcie seansu, jest *w r a ż e n i e r e a l n o ś c i*.

Wrażenie realności i zjawiska z nim związane fascynują teoretyków kina od początku istnienia teorii filmu. Najwcześniejszy okres refleksji nad kinem wyznacza intuicyjne krążenie wokół tego pojęcia; jedynym celem działalności teoretycznej jest wykazanie, że wrażenie realności w ogóle istnieje i że jest ono esencjonalną cechą kina⁵, lub - przeciwnie - że być nią nie powinno.⁶

Na tym najwcześniejszym etapie rozwoju myśli filmowej przedmiotem zainteresowania teoretyków jest stopień podobieństwa filmu do rzeczywistości. Wynika to w sposób naturalny z faktu, że kino jest sztuką bardzo młodą; wysiłek teoretyków zmierza głównie w kierunku uchwycenia specyfiki nowej sztuki. Aby wyodrębnić cechy specyficzne filmu, porównuje się go do tego, do czego jest w jakiś sposób podobny - przede wszystkim do teatru i do rzeczywistości. Tego rodzaju działalność teoretyczna niesie jednak ze sobą ryzyko pomieszania kategorii, wyraźnie dostrzegalne z perspektywy współczesnej: porównanie filmu do rzeczywistości oparte jest na milczącym założeniu, że fundament kinowego wrażenia realności jest relacja *p o d o b i e ń s t w a*. Tb, co dzieje się między ekranem

a umysłem widza, tłumaczy się tym samym poprzez to, co działo się między kamerą a filmowaną rzeczywistością; procedura taka jest błędem nie tylko logicznym, ale również ontologicznym. Pomieszanie relacji widz-film (wrażenie realności) i film-rzeczywistość (realizm) jest w najwcześniejszej teorii tak duże, że próba wyodrębnienia refleksji nad wrażeniem realności "w stanie czystym" byłaby tu zabiegiem nie tylko trudnym, ale również zdecydowanie sztucznym. Jest to okres, w którym wrażenia realności poszukuje się często "po omacku". Z chaosu tego wyłaniają się jednak w końcu dwa odrębne nurty refleksji nad filmem. Obydwa krystalizują się mniej więcej w tym samym czasie (tzn. po II wojnie światowej): jednym jest "estetyka rzeczywistości" André Bazina⁷, drugim - filmologia francuska. W ramach tej ostatniej wykształca się powoli wspomniane tu pojęcie-klucz: wrażenie realności. Prace filmologów francuskich są do pewnego stopnia zwieńczeniem badań okresu wcześniejszego - one także skupiają się nad problemem, czy wrażenie realności rzeczywiście istnieje. Ale filmologia francuska jest jednocześnie momentem przełomowym w rozwoju myśli filmowej: aby udowodnić istnienie wrażenia realności, jej przedstawiciele badają reakcje fizjologiczne widzów na oglądany film. Nawet gdyby postępowanie takie uznać za zbyt udosłownienie i uproszczenie kwestii wrażenia realności, przełom zaznacza się tu w sposób zdecydowany: ośrodkiem zainteresowania staje się widz. Jednocześnie wrażenie realności zaczyna być rozpatrywane jako osobne zjawisko o charakterze psychologicznym.⁸ Prace filmologów francuskich wyznaczają początek drogi badań nad wrażeniem realności: pojęcie to zaczyna być rozpatrywane w kontekście procesów identyfikacyjnych widza, zaś punktem odniesienia stają się nade wszystko inne stany świadomości, odznaczające się wrażeniem realności (marzenie senne, halucynacja), a nie rzeczywistość.⁹ W toku ewolucji myśli filmowej wrażenie rzeczywistości zaczyna być piętnowane jako narzędzie oddziaływania burżuazji na masy,¹⁰ toczą się spory na temat jego funkcji ideologicznej.¹¹ Nadal jednak, pomimo zwrócenia się ku relacji widza z filmem, rzeczywistość pozostaje istotnym punktem odniesienia. Dzięki wrażeniu realności centrum uwagi teoretyków przesuwają się z tego, co działo się p r z e d projekcją filmu w kinie ("odbicie rzeczywistości") na to, co dzieje się w czasie jej trwania. Termin "wrażenie rzeczywistości" podważa jednak samodzielność ontologiczną filmu, sugerując, iż do istoty jego należy fakt bycia podobnym do czegoś innego (przynajmniej w odczuciu widza).

Fascynacja wrażeniem realności związana jest nierozłącznie z niezwykłością warunków, w jakich widz spotyka się z filmem. Nie chodzi tu wyłącznie o sytuację w i d z a w kinie, opisaną po wielokroć przez teoretyków o orientacji psychoanalitycznej, a przez J.-L. Baudry'ego określaną mianem *le dispositif*.¹² Istotna jest także sytuacja, w jakiej znajduje się drugi spośród uczestników tego spotkania, to znaczy - film. Film wyłania się nagle z ciemności, objawiając się oczom widza jako światło. W wielu kosmogoniach rozdzieleniem światła i ciemności rozpoczyna się stworzenie świata:

Na początku (...) ciemność była nad powierzchnią bezmiaru (...). Wtedy Bóg rzekł: "Niech się stanie światłość!" I stała się światłość. Bóg, widząc, że światłość jest dobra, oddzielił ją od ciemności.¹³

Podobny obraz początku świata przekazują mitologie - zwłaszcza Chin i Indii. W kinie, kontrast światła i ciemności legł u podstaw stworzenia obdarzonego wrażeniem realności świata fikcji.

Jedną z przeszkód, na jaką natrafić musi nieuchronnie teoretyk, przyswajający kwestię wrażenia realności na gruncie polskim, jest problem precyzyjnego przetłumaczenia terminu. Spór o wrażenie realności (*l'impression de réalité*) rozwijał się głównie we Francji. Słowo *réalité* znaczy jednocześnie "realność" i "rzeczywistość". Nie bez powodu w niniejszym tekście posługuję się prawie wyłącznie pierwszym z dwu wymienionych synonimów. "Rzeczywistość" pojmowana bywa zazwyczaj jako "to, co nas otacza", co określa się często jako "życie" lub "świat". Świat ten jest zewnętrzny wobec filmu. "Realność" jest cechą rzeczywistości. Powiedzieć, że film obdarzony jest wrażeniem realności, nie znaczy, że jest on podobny do rzeczywistości zewnętrznej, ale że przeze mnie, widza, jest odczuwany jako realny (tzn. realnie istniejący). Opisana tu "sytuacja narodzin" jest z tak rozumianym wrażeniem *r e a l n o ś c i* nierozdzielnie związana. Jak zauważa E. Minkowski, przejście z ciemności do jasności nie jest odsłonięciem tego, co było ukryte, lecz stworzeniem *i u c i e ł e ś n i e n i e m*.

Gdy ciemność ustępuje miejsca jasności, to wcale nie o to chodzi, że światło czyni teraz widzialnymi (...) przedmioty, które poprzednio się tam znajdowały, lecz pozostawały niedostępne dla naszego spojrzenia, ale chodzi o to, że cały świat zmienia swój aspekt, poddaje się nowym prawom, (...), zaludnia się już nie ulotnymi cieniami, lecz ciałami.¹⁴

Wrażenie realności jest więc nierozłączne z filmem już na poziomie jego (filmu) istnienia-dla-widza: w chwili, gdy na ekranie zapala się światło, świat filmu staje się realny, tak jak stał się realny świat, w którym żyjemy, z chwilą rozdzielania światła i ciemności. Mówiąc najkrócej: świat filmu jest realny, bowiem jest obecny. Powracając raz jeszcze do konotacji biblijnych, można by powiedzieć, że z chwilą rozbłyśnięcia przed oczami widza film miałby prawo powiedzieć o sobie: "Jestem, który jestem". Jacques Guicharnaud, jeden z przedstawicieli filmologii francuskiej, dochodzi *implicite* do wniosku, że film odznacza się wrażeniem realności, bowiem jest on czystą obecnością. Wszystko, co zostaje pokazane na ekranie (nawet jeśli intencją twórców filmu było, aby uważać to za nierealne, np. nietoperz pożerający mysz, którego widzi w delirium alkoholik), *j e s t r e a l n e* właśnie dlatego, że *j e s t*. "Magicznym światem kina" jest rzeczywistość, ale rzeczywistość filmu, a nie rzeczywistość, której odbiciem byłby film. Przypomnijmy raz jeszcze tezę Souriau: film nie jest oknem na świat, ale drzwiami, które zapraszają widza, aby wkroczył do innego świata.

Aby powrócić do tytułu tego tekstu, zreasumujmy krótko sytuację, w jakiej znajduje się widz kinowy. Wyłączony ze świata codziennych zdarzeń, przybywa on do kina, aby zanurzyć się w ciemności i udać się na spotkanie innego świata. Milczący i nieruchomy, pochłania go jedynie wzrokiem (i duszą, jak zapewne dodałby Edgar Morin¹⁵). Świat ten jawi się przed nim jako obecny, spotkanie jest jednak w istocie tylko jedną więcej iluzją, pośród tych, jakie ofiaruje film: widz bowiem nie jest dla tego świata obecny.¹⁶ Nie można o tym świecie powiedzieć, że jest on (jedynie) odbiciem rzeczywistości, ale nie można także twierdzić, że nim nie jest.¹⁷ Świat filmu opiera się na obrazie fotograficznym, zaś fotografia,

by sięgnąć do etymologii, jest właśnie "światłym zapisem" rzeczywistości. Ale jednocześnie fotografia ta jest już czymś innym niż "rzeczywistość profilmowa".¹⁸

Z chwilą, gdy obiektyw kamery uchwyci fragment pejzażu w taki sposób, że jedna połowa drzewa znajdzie się w kadrze, a druga - nie, przestają one mieć ze sobą cokolwiek wspólnego; linia kadru dokonuje podziału na dwie różne rzeczywistości, rządzące się różnymi prawami i obdarzone innym statusem egzystencji.¹⁹

Zdaniem Ryszarda Ciarki, sytuacja widza w zetknięciu z obrazem filmowym przypomina spotkanie bohaterki *Alicji w Krainie Czarów* z Kotem, który, raz po raz pojawiając się i znikając, rozplywa się ostatecznie w powietrzu

powolutku, zaczynając od czubka ogona, a kończąc na wyszczerzonym uśmiechu, który trwał jeszcze przez jakiś czas, kiedy reszta już znikła.²⁰

Uśmiech, który pozostał na gałęzi drzewa, należał jeszcze przed chwilą do kota, to czy i teraz do niego należy, czy jest już tylko po prostu uśmiechem? Jeżeli zaś tak, to jest już jakimś uśmiechem uogólnieniem, jego istotą, a jednocześnie tym, co realnie istnieć nie może.

Czym więc jest obraz filmowy? Odbiciem istniejącej rzeczywistości czy może odsłonięciem jej istoty? Wszak dopiero sam uśmiech (...) daje nam możliwość przeżycia istoty uśmiechu (...) "samego w sobie".²¹

Gdyby porównać rzeczywistość do wspomnianego Kota, wówczas film oglądany przez widza można by określić jako "uśmiech rzeczywistości" - istniał on rzeczywiście i pod tym względem mówienie o filmie w kontekście rzeczywistości jest najzupełniej uzasadnione, ale w danym momencie z rzeczywistości pozostał już tylko on, stając się jedynie częścią dawnej rzeczywistości, ale jednocześnie pojawiając się w nowej sytuacji, która czyni ją częścią innej rzeczywistości. "Rzeczywistość" - przypomina Dominique Chateau - stanowi część "materiału filmowego", zaś ten ostatni sam jest częścią "rzeczywistości". Medium filmowe opracowuje rzeczywistość. Film nie ogranicza się do pokazywania wydarzeń.

Film jest sam wydarzeniem - w każdym momencie jest inny (...).²²

Inne spojrzenie na film wpływa z konieczności na zmianę spojrzenia na sytuację widza. Z chwilą, gdy film przestaje być sprowadzany do czegoś, co przede wszystkim jest pochodną rzeczywistości, rolą widza przestaje być prosta percepcja tej pochodnej. Użyte tutaj słowo "prosta" nie kwestionuje złożoności aktu percepcji - tak w życiu, jak i na sali kinowej.²⁴ Wskazuje ono jedynie na fakt, że procesów psychicznych składających się na recepcję filmu przez widza nie można utożsamiać z percepcją *sui generis* "kopii" rzeczywistości. To nie film staje się dla nas quasi-rzeczywistością; to my, poprzez zetknięcie z nim, stajemy się do pewnego stopnia "niereczywiści".

Nie mogę go dotknąć, zmienić jego miejsca; a raczej mogę to bardzo dobrze, lecz pod warunkiem, że uczynię to niereczywiście, że zrezygnuję z posługiwania się moimi własnymi rękami (...): aby oddziaływać na te niereczywiste przedmioty, muszę się sam podwoić, uniereczywistnić.²⁵

Widz filmu staje się dodatkowo nierzeczywisty między innymi i przez to, że świadomość jego zostaje zaludniona obrazami zdarzeń, których nigdy "naprawdę" nie przeżył.

(...) od kilku pokoleń (...) część naszego życia stanowią wspomnienia filmowe, niekiedy najzupełniej nie związane z treściami tego życia.²⁶

Ta paradoksalna sytuacja istnienia w świadomości zdarzeń, które nigdy w rzeczywistości²⁷ nie miały miejsca, znana jest ludzkości od dawna - zawdzięczamy ją marzeniom sennym. Jedną trzecią część życia człowiek spędza pogrążony we śnie; każdej nocy pięć lub sześć razy miewa marzenia senne. Ten, kto przeżył 75 lat, ma za sobą około 10 lat spędzonych w królestwie snów.²⁸ Te ostatnie są jednak zawsze, w mniej lub bardziej jawny sposób, związane z życiem śpiącego podmiotu, są też najczęściej słabo zapamiętywane. Film natomiast zaludnia psychikę ludzką wspomnieniami tego, co w i d z i e l i ś m y n a w ł a s n e o c z y (najwyższy stopień wiarygodności!), co istniało "obiektywnie" przed oczami naszymi i innych widzów (świadków zdarzenia), a co jednocześnie nigdy "naprawdę" się nie zdarzyło, było tylko fikcją. Widz w kinie

obdarzony jest tą nową wolnością oglądania czegoś, co stanowi część jego samego, chociaż nigdy nie miało miejsca: u c z y s i ę z a t e m p a r a d o k s a l n i e s w o j e j p a m i ę c i [podkr. - Ł.D.].²⁹

Być może, zbanalizowane już, ale jakże często trafne, porównanie filmu do marzenia sennego, okazałoby się tutaj raz jeszcze najzupełniej na miejscu - gdyby prawdą była hipoteza Ernsta Pöppela, iż na marzeniach sennych (w okresie prenatalnym) uczy się funkcjonować mózg człowieka. W kinie widz uczy się czegoś nowego nie tylko o niezliczonych światach, które mogą objawić się jego oczom, ale nade wszystko - o sobie samym. Na pewnym etapie ewolucji *homo sapiens* wykształcił mutację *homo cinematographicus*, a uczyniwszy to, otrzymał kolejną w dziejach ludzkości szansę, by przybliżyć się do mądrości Sokratesa: "Poznaj samego siebie". "Doświadczenie kina" zdaje się wyzwalać ukrytą głęboko tę część nas samych, która w życiu codziennym skazana jest na wieczne milczenie, afazję.

(...) wydaje się, (...), jakby pewna część nas samych była zdolna do wchłaniania zjawisk znaczeniowych w sposób, który nigdy nie pozwala narodzić się znaczeniu poprzez język.³⁰

Ernst Pöppel opisuje doświadczenie, które przytoczoną tu tezę Schefera znakomicie potwierdza. Eksperymentowi poddani byli pacjenci, którzy po udarze mózgu doznali ubytków w polu widzenia - w ich oczach pojawiły się rozległe obszary ślepoty. Pacjentom tym pokazywano bodziec świetlny, umieszczony w takim miejscu, że znajdował się on właśnie w ich ślepych polu. Eksperymentator wydawał nedorzeczne z pozoru polecenie, aby pacjent spojrział w kierunku bodźca świetlnego, nie informując, gdzie ten ostatni się znajduje. Pacjenci początkowo buntowali się przeciwko absurdalnemu poleceniu; zawsze jednak, ilekroć dali się przekonać, by wziąć udział w doświadczeniu, rezultaty były zadziwiające: ludzie poddani eksperymentowi nieomylnie spoglądali w kierunku bodźca, którego nie widzieli. Te i inne doświadczenia doprowadziły uczonych z Instytutu Psychiatrii w Monachium do wniosku, że w świadomości naszej istnieją zjawiska, które mimo, iż są ś w i a d o m e, nie bywają nigdy wyrażane w mowie. Pa-

ejenci uświadamiali sobie, w którym miejscu pojawiło się światło, ale nie potrafili p o w i e d z i e ć , skąd o tym wiedzą.

Mózg człowieka składa się z dwu półkul, które - chociaż ze sobą połączone - obarczone są zupełnie odmiennymi funkcjami: lewa półkula jest odpowiedzialna za mowę, prawa za wyobrażnię przestrzenną i emocje. Jeśli rozwój psychiczny dziecka następuje w sposób prawidłowy, lewa półkula "prześciga" prawą: język wyłania się wcześniej niż funkcje prawej półkuli. Efektem tego jest utożsamianie świadomości ze sferą języka, z tym, co może być wyrażone w mowie. Ten uproszczony pogląd na psychikę ludzką burzą obserwacje przypadków nieprawidłowego rozwoju mózgu.³¹ unaoczniają one fakt, że do świadomości przynależą również funkcje prawej półkuli, mimo że nie zawsze są one uzewnętrzniane w sposób w e r b a l n y . Być może, "zjawisko kina", pojmowane jako dziwny stan psychiczny widza, dałoby się wytłumaczyć przy pomocy kategorii należących do obszaru świadomości, bez zagłębiania się w niebezpieczne meandry podświadomości, jak czyni to psychoanalityczna teoria filmu.³²

Didier Anzieu, jeden z przedstawicieli filmologii francuskiej, który rozpatrywał film w kontekście nauk przyrodniczych, twierdzi, że "siódma sztuka" daje człowiekowi szansę osiągnięcia w y ż s z e g o s t o p n i a ś w i a d o m o ś c i poprzez aplikowanie mu dawki satysfakcji psychicznej o charakterze ludycznym, jakiej spragniony jest umysł współczesnego *homo oeconomicus*. Z drugiej strony bycie widzem filmowym oznacza mutację sposobu bycia w świecie.³³

Im częściej widz chodzi do kina, tym intensywniej dokonują się w jego zmysłach, nerwach i gruczołach przemiany określone jako stan półodurzenia lub oszołomienia, którego ostateczny efekt nie jest jeszcze zbadany."³⁴

Jeden z raportów Ministerstwa Zdrowia USA informuje, iż nadmierne oglądanie telewizji powoduje zanik marzeń sennych.³⁵ Nie wiadomo do końca, w jaki sposób wpływa na ludzki umysł chodzenie do kina, na pewno jednak próby porównania nałogu oglądania filmów z nałogiem zażywania narkotyków są uzasadnione przynajmniej w przypadku niektórych osób.

Moment wychodzenia z kina³⁶ bywa często określany przez teoretyków filmu jako "budzenie się ze snu"³⁷ lub wydobywanie ze stanu odurzenia. Chwilę przekraczania rzeczywistych drzwi kina, aby powrócić do tzw. normalnego życia, psychika widza odbiera często (zwłaszcza gdy stopień identyfikacji z filmem był szczególnie duży) jako krótkotrwały, ale nieprzyjemny szok, a przynajmniej lekkie rozczarowanie. Ten moment wyjścia z kina budzi wątpliwości co do sensu snucia rozważań nad filmem w kontekście rzeczywistości - bez względu na to, czy mówić będziemy o pełnej iluzji rzeczywistości, czy tylko o wrażeniu realności. Obrzydzenie, jakie wzbudza powrót do rzeczywistości, nasuwa przypuszczenie, że nie po to idziemy do kina, aby oglądać jej odbicie, ale raczej - aby spotkać się z obrazem rzeczywistości, który przez to właśnie, że jest jej obrazem, niewiele już ma z nią wspólnego, a przez to, że (mimo podobieństwa) niewiele ma z nią wspólnego, staje się tak bardzo pociągający.

*Zamieszkałym wśród cieniów zmyślonego świata
 Nudnej rzeczywistości nagrodzi się strata.
 Cieniów? Nigdyż nie było między ziemską bracią
 Takich cieniów, śmiertelną więzionych postacią (...).*³⁸

Można by powiedzieć, że w tym - rzadko dzisiaj przywoływanym - fragmencie *Dziadów* wieszcz Mickiewicz wywieszczył, sam o tym nie wiedząc - kino, a wraz z nim ("Cieniów?") filmowe wrażenie realności. Oczywiście, Mickiewicz nie przeczuwał istnienia kina, a wrażenie realności nie otwiera na oścież drzwi do królestwa filmu, uchyla je jedynie na tyle, by przez szparę można było dostrzec, iż to, co się za nimi ukrywa, obdarzone jest wieloma cechami nieznanymi rzeczywistości.

Prace nad wrażeniem realności, podobnie jak wszelkie prace teoretyczne nad filmem, są niczym działalność bohatera "Powiększenia" Antonioniego: w zetknięciu z tajemnicą Thomas usiłuje poznać ją metodami racjonalnymi, znanymi z życia codziennego. Ale powiększenie, zamiast dać więcej informacji, zamazuje wszystko. Nic już nie wiadomo, prócz tego jednego, że więcej-niż-rzeczywistość³⁹ (powiększenie) jest równie odległe od rzeczywistości jak to, co *per analogiam* można by tu określić jako mniej-niż-rzeczywistość (fikcja). Porównywanie kina do rzeczywistości jest mało produktywne (z wyjątkiem najwcześniejszego okresu historii myśli filmowej), ale rozważania dotyczące wrażenia realności, chociaż inspirowane, także niewiele odsłaniają z istoty kina.

Dlaczego, skupiając się nad fenomenem kina, boimy się przyznać wprost, że to, co odczuwamy, jest nade wszystko **w r a ż e n i e m f i l m u** ?

Przypisy

¹ B.W. Lewicki, *Wprowadzenie do wiedzy o filmie*, Wrocław 1964, s. 159.

Symbole użyte w przytoczonym wzorze oznaczają:

m - materię, p - przestrzeń, c - czas, S - słowo, M - muzykę, K - konflikt.

² J.-L. Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris 1980.

³ J. Bukowski, *Zarys filozofii spotkania*, Kraków 1986, s. 127. Wyodrębniony w tym fragmencie cytat pochodzi z książki Gabriela Marcela, *Od sprzeciwu do wezwania*, (Warszawa 1965, s. 203).

⁴ E. Souriau, *Les grands caractères de l'univers filmique* (w:) *L'Univers filmique*, Paris 1953, s. 11.

⁵ Por. m.in. E. Panofsky, *Styl i medium w filmie* (w:) *Estetyka i film*, pod red. A. Helman, Warszawa 1972.

Jest rzeczą charakterystyczną, że w tym duchu wypowiadano się na temat filmu od początku jego istnienia. Już 30 września 1895 roku(!) w dzienniku "La Poste" fakt rodzenia się nowej sztuki został skomentowany słowami: "Śmierć przestanie być absolutna". Podaję za: "CinémAction" 1982, nr 20 ("Theories du cinéma") pod red. J. Magny'ego.

⁶ Por. m.in. H. Münsterberg, *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*, Tłum. A. Helman, Łódź 1990 oraz R. Arnheim, *Film jako sztuka*, tłum. W. Wertenstein, Warszawa 1961.

⁷ Por. A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, Tłum. B. Michalek, Warszawa 1963.

⁸ Por. przede wszystkim: Michotte van den Berek, *Le Caractère de réalité des projections cinématographiques*, "Revue Internationale de Filmologie" 1948, nr 3-4, J.-J. Rinieri, *L'impression de réalité au cinéma; les phénomènes de croyance* (w:) *L'Univers filmique*, op. cit., H. Walion, *De quelques problèmes psycho-physiologiques que pose le cinéma*, "Revue Internationale de Filmologie" 1947, nr 1. Jednak problem ten można odnaleźć w większości prac filmologów francuskich.

⁹ Taki punkt widzenia na kwestię wrażenia realności jest charakterystyczny przede wszystkim dla teoretyków filmu o orientacji psychoanalitycznej. Por. J.-L. Baudry, *Projektor: metapsychologiczne wyjaśnienie wrażenia rzeczywistości*. Tłum. A. Helman (w:) *Panorama współczesnej myśli filmowej*, pod red. A. Helman, Kraków 1992.

¹⁰ Poglądy takie można odnaleźć przede wszystkim w tekstach drukowanych na przełomie lat 60. i 70. na łamach czasopisma "Cinéthique". Por. J.-P. Fargier, *La Parenthèse et la détour*, "Cinéthique" 1969, nr 5, idem, *Le Processus de production de film*, "Cinéthique" 1969, nr 6, tekst zbiorowy, "Cinéthique" 1971, nr 9-10..

¹¹ Por. teksty wymienione w poprzednim przypisie, a także: J.-L. Baudry, *Ideologiczne skutki funkcjonowania aparatu filmowego*, Tłum. A. Helman, "Powiększenie" 1985, nr 1; J.-P. Oudart, *Notes pour théorie de la représentation*, "Cahiers du cinéma", nr 228-230.

¹² Por. J.-L. Baudry, *Projektor ...* op. cit. W przekładzie Alicji Helman tytułowy "*dispositif*" przetłumaczony został jako "projektor".

¹³ *Pismo Święte Starem i Nowem Testamentu (Biblia Tysiąclecia)*, Poznań-Warszawa 1980, s. 24.

¹⁴ Cyt. za: D. Czaja, *Wenecja i śmierć. Konteksty symboliczne*, "Polska Sztuka Ludowa. Konteksty" 1992, nr 3-4, s. 63.

¹⁵ E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1975.

¹⁶ S. Cavell, *Rozważania nad ontologią filmu*, Tłum. A. Helman, "Kino" 1973, nr 3, s. 27.

¹⁷ Myśl ta, zawarta *implicite* w cytowanym tekście Cavella (por. poprzedni przypis), bliska jest także poglądom Jeana Mitry'ego na naturę filmu. Por. J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris 1963.

¹⁸ Termin ten, oznaczający, w przeciwieństwie do "rzeczywistości afilmowej" (neutralnej w stosunku do kamery), fragment rzeczywistości przygotowany pod kątem przyszłego filmu, wprowadził do rozważań nad filmem Etienne Sourian. Por. *L'Univers filmique*, op. cit.

¹⁹ Pisze o tym Jean Mitry w rozdziale *Esthétique et psychologie* poświęconym uwarunkowaniom kadru filmowego. Por. J. Mitry, op. cit.

²⁰ L. Carroll, *Przygody Alicji w Krainie Czarów*, Warszawa 1990, s. 135.

²¹ R. Ciarka, *Film i prawdziwy obraz rzeczy*, "Polska Sztuka Ludowa. Konteksty", op. cit., s. 115.

²² Por. D. Chateau, *Film et Réalité: Pour rajeunir un vieux problème*, "Iris" 1983, nr 1.

²³ R. Arnheim, *Ruch* (w:) idem, *Film jako sztuka*, op. cit., s. 140.

²⁴ Por. M. Merleau-Ponty, *Film i nowa psychologia*, Tłum. M. Zagajewski (w:) *Estetyka i film*, pod red. A. Helman, Warszawa 1972.

²⁵ J.-P. Sartre, *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, Warszawa 1970, s. 226.

²⁶ J.-L. Schefer, op. cit., s. 11.

²⁷ Zdaniem Leszka Kołakowskiego, nasze pojmowanie rzeczywistości związane jest z aktem komunikacji: rzeczywiste jest tylko to, co włączone jest w proces komunikowania, do czego mają dostęp inni ludzie; stąd na przykład nasze sny są "nierzeczywiste", chociaż zdarzyły się naprawdę. Por. L. Kołakowski, *Horror metaphysicus*, Warszawa 1990 (rozdz. *Co naprawdę jest*).

²⁸ Na ten temat por. m.in. : E. Pöppel, *Granice świadomości*, Warszawa 1989.

²⁹ J.-L. Schefer, op. cit., s. 116.

³⁰ Ibid., s. 12.

³¹ Por. E. Pöppel, op. cit., oraz: J. Kordys, *Komunikacja audiowizualna i problemy neurosemiotyki* (w:) *Kino: gest-ciało-ruch. Film w perspektywie systemów komunikowania niewerbalnego*, pod red. A. Gwoźdźcia, Wrocław 1990.

³² Przypomnijmy, że (w przeciwieństwie do ekspansji psychoanalizy w najnowszej historii kina) jeden z pierwszych teoretyków filmu, psycholog Hugo Münsterberg gwałtowny rozwój psychoanalizy skwitował zdaniem "Historię podświadomego umysłu można opowiedzieć w kilku słowach - nic takiego nie istnieje." Podaję za: A. Helman, *Hugo Münsterberg i jego teoria filmu* (w:) H. Münsterberg, op. cit.

³³ Tak określa sytuację widza w kinie Pierre Küentz. Por. idem, *Dans la chambre noire*. "Hors Cadre" 1986, nr 4.

³⁴ D. Anzieu, *Filmologie et biologie*, "Revue Internationale de Filmologie" 1947, nr 1.

³⁵ Podaję za: P. Wood, *Telewizja jako sen*, tłum. J. Ziemek, (w:) *Interpretacja dzieła filmowego*. Antologia przekładów pod red. W. Godzica, Kraków 1993.

³⁶ Por. R. Barthes, *Wychodząc z kina*, tłum. Ł. Demby (w:) *Interpretacja dzieła filmowego*, op. cit.

³⁷ Por. Ch. Metz, op. cit.

³⁸ A. Mickiewicz, *Dziady. Widowisko* (w:) idem, *Dziela*. Wydanie narodowe, t. III, Kraków 1948, s. 100.

³⁹ Określenie to, będące w pewnym stopniu definicją filmu, zostało stworzone przez J.-L. Baudry'ego. Por. idem. *Projektor*, op. cit.