

Stanley CAVELL

ŚWIAT OGLĄDANY CZYLI CZYM JEST FILM?*

Świat ruchomego obrazu pokazywany jest na ekranie. Ekran nie jest podobrazem, nie pełni takiej roli, jak płótno, nie mamy tu bowiem do czynienia z niczym, co wymagałoby tego rodzaju podłoża. Wychwytuje on obraz wyświetlany za pomocą projektora, obraz tak lekki, jak światło. Ekran stanowi barierę. Co zatem oddziela? Oddziela mnie od świata, który wychwytuje, a to znaczy, że czyni mnie niewidzialnym. I oddziela ten świat ode mnie – przez to, że oddziela ode mnie jego istnienie.

WIDOKI I DŹWIĘKI

Pewnej wstępnej odpowiedzi na tytułowe pytanie dostarczają dwaj niezawodnie inteligentni, niezmiennie interesujący i w moim przekonaniu pożyteczni teoretycy, których prace dane mi było czytać. Erwin Panofsky wyraża swoje zdanie następująco: „Medium, którym posługują się filmy, stanowi rzeczywistość fizyczna jako taka”¹. Tę zasadniczą myśl wielokrotnie, na różne sposoby, podkreśla także André Bazin, który w pewnym miejscu mówi: „Kino ma wyrażać swój przekaz wyłącznie za pomocą tego, co rzeczywiste”, dodając: „Kino [jest] z istoty dramaturgią Natury”². Dosłowne rozumienie sformułowania „rzeczywistość fizyczna jako taka” nie jest jednak w tym miejscu poprawne: lepiej pasowałoby do szczególnych przyjemności, których dostarczają żywe obrazy (franc. tableaux vivants), ogrody formalne czy minimal art. Panofsky i Bazin chcą natomiast powiedzieć, że podstawa medium, którym jest kino, ma charakter fotograficzny i że fotografia jest **f o t o g r a f i ą r z e c z y w i s t o ś c i** czy też natury. Jeśli przyjmiemy ponadto, że w wypadku owego medium obraz fotograficzny jest wyświetlany za pomocą projektora i rzutowany na ekran, pytanie nasze będzie brzmiało następująco: Co dzieje się z rzeczywistością, kiedy jest ona wyświetlana na ekranie za pomocą projektora?

Fakt, że na pewno mamy wówczas do czynienia z rzeczywistością bądź z jakimś sposobem jej przedstawienia, znajduje zadziwiające potwierdzenie w sposo-

* Fragmenty książki Stanleya Cavella *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (Viking Press, New York 1971, s. 16-41). Przedruk oraz polski przekład za zgodą autora. Tytuł pochodzi od redakcji. Tłumaczenie cytatów z prac obcojęzycznych, o ile nie podano inaczej – D. Ch.

¹ E. P a n o f s k y, *Style and Medium in the Moving Pictures*, w: *Film: An Anthology*, red. D. Talbot, Simon and Schuster, New York 1959, s. 31.

bie, w jaki filmy bywają zapamiętywane i źle zapamiętywane. Kuszące jest przypuszczenie, że filmy zapamiętuje się równie trudno jak sny, i nie jest to zła analogia. Tak jak dzieje się to w przypadku snów, w naszej pamięci czasami n a g l e pojawiają się momenty z filmu, a gdy ś w i a d o m i e próbujemy je sobie przypomnieć, musimy powrócić do charakterystycznego nastroju, w jakim dana rzecz nas pozostawiła. W przypominaniu sobie filmów jednak – inaczej niż w przypadku snów – mogą nam pomagać inni ludzie, a czasami nawet okazują się oni niezbędni, by przypomnienie mogło się powieść. Filmy bywają trudne do zapamiętania z podobnych względów jak zdarzenia dnia wczorajszego. A jednak, również tak jak sny, n i e k t ó r e momenty z filmów oglądanych dziesiątki lat wcześniej powracają tak wyraźnie, jak pewne chwile z dzieciństwa. To tak, jakby człowiek miał sobie przypomnieć, co się działo, z a n i m zasnął. Film jest zatem czymś, co zarazem nas budzi i sobą obejmuje.

Może się wydawać, że ten punkt wyjścia – projekcja rzeczywistości – przesądza odpowiedź na pytanie o medium filmu, w samym filmie bowiem, jak i w piśmiennictwie na jego temat, od początku dostrzegano również, że bez większego trudu może on przedstawiać świat fantastyczny, tak jak przedstawia świat naturalny³. Stwierdzenie, że „filmy wyrażają swój przekaz wyłącznie za pomocą tego, co rzeczywiste”, nie podaje jednak w wątpliwość prawdziwości tej myśli: przemieszczanie przedmiotów i ludzi z ich naturalnych porządków czasowych i miejsc jest samo w sobie potwierdzeniem fizycznego wymiaru ich istnienia. Wydaje się, że teoretycy stojący na gruncie antyrealizmu, bez względu na to, jak bardzo upierają się przy nowości medium, jakim jest film, nie mogą zachwiać ideą, że zasadniczo jest ono formą malarstwa, gdyż to właśnie malarstwo w sensie wizualnym odrzuciło reprezentację (przedstawienie) rzeczywistości, a przynajmniej z niej zrezygnowało. Idea ta pomogłaby im tymczasem pomijać różnice między reprezentacją a projekcją. Podstawowym faktem dotyczącym medium, jakie stanowi (nieruchoma bądź ruchoma) fotografia, jest jednak to, że nie jest ona malowidłem. (Podstawowym faktem w h i s t o r i i fotografii jest tymczasem to, że na początku rzecz ta nie była oczywista).

Co jednak znaczy „nie być malowidłem”? Otóż fotografia nie przedstawia nam „podobizn” rzeczy; chciałoby się powiedzieć wręcz, że stawia ona przed

² A. B a z i n, *What is Cinema?*, tłum. H. Gray, University of California Press, Berkeley 1967, s. 110.

³ Oczywiście nie przeczę, że dzięki filmowi otwierają się – jak określa je Paul Rotha w swojej pracy *The Film Till Now* (Jonathan Cape, London 1930) – „możliwości [...] dla wspaniałego pod względem dźwięku i obrazu [tzn. dźwięku pochodzącego spoza dialogu i obrazu zapewne nie-fotograficznego] kina przyszłości” (s. 462). W międzyczasie filmy jednak były i są takie, z jakimi mieliśmy i mamy do czynienia.

nami rzeczy jako takie. Pragnienie sformułowania takiej myśli może jednak obudzić w nas pewnego rodzaju niepokój ontologiczny. Stwierdzenie „fotografie stawiają przed nami rzeczy jako takie” brzmi bowiem – i powinno brzmieć – fałszywie bądź paradoksalnie. Oczywiście jest przecież, że fotografia trzęsienia ziemi nie jest (na szczęście) faktycznym trzęsieniem ziemi, a fotografia Greta Garbo nie jest (niestety) Gretą Garbo we własnej osobie. Niewiele nam to jednak mówi. I, co więcej, nie mniejszym paradoksem bądź fałszem wydaje się trzymać w ręku fotografię Garbo i mówić: „To nie jest Garbo”, jeśli mamy na myśli jedynie to, że przedmiot, który trzymamy w ręku, nie jest stworzeniem ludzkim. Tego typu problemy z nadaniem słownego wyrazu tak oczywistemu faktowi wskazują, że nie wiemy, czym jest fotografia; nie wiemy, gdzie umieścić ją w sensie ontologicznym. Można powiedzieć, że nie wiemy, jak myślowo ująć *z w i ą z e k* między fotografią a tym, czego jest ona fotografią. Obraz ten nie jest podobizną, nie jest dokładną repliką ani pozostałością, nie jest cieniem ani widmem, chociaż wszystkie te naturalne propozycje dzielą z fotografiami pewną uderzającą cechę, a mianowicie otacza je aura magii bądź historia tej aury.

Można by się zastanawiać, dlaczego podobne pytania nie pojawiają się w odniesieniu do zapisu dźwięku. Mówiąc ogólnie, znaleźlibyśmy się w trudnej sytuacji, gdybyśmy, słuchając płyty, mieli stwierdzić, że zdanie: „To jest rozek angielski”, jest fałszywe bądź paradoksalne. Nie czujemy najmniejszej pokusy, żeby dodać (niejako zwracając się do samych siebie): „Ale wiem, że to tylko nagranie”. Dlaczego się tak dzieje? Dziecko mogłoby na przykład poczuć się mocno dezorientowane, gdyby ktoś, stojąc obok gramofonu, wygłosił uwagę: „To jest rozek angielski”, jeśli wcześniej już jakiś inny przedmiot pokazywano mu jako rozek. Mogłoby być równie zdziwione uwagą na temat fotografii: „To jest twoja babcia”. Na szczęście dzieci bardzo szybko *p r z e s t a j ą* się dziwić takim uwagom. Nie znaczy to bynajmniej, że wiemy, dlaczego się im dziwiły albo dlaczego już się im nie dziwią. I wydaje mi się, że żadnej z tych rzeczy nie wiemy także w odniesieniu do samych siebie.

Czy różnica między transkrypcją słuchową a transkrypcją wizualną pozostaje funkcją faktu, że po prostu przyzwyczailiśmy się słyszeć rzeczy, które są dla nas, czy też wśród nas, niewidzialne, nieobecne? Gdyby nie to przyzwyczajenie, moglibyśmy znaleźć się w nie lada kłopotcie, istotą słyszenia jest bowiem, że to, co słyszymy, przychodzi *s k ą d ś*, podczas gdy, jeśli coś widzimy, to możemy *n a t o* spojrzeć. To dlatego dźwięki służą jako ostrzeżenia bądź wezwania; to z tego powodu nasz dostęp do zaświatów ma zazwyczaj miejsce poprzez dochodzące z niego głosy i dlatego człowiek może usłyszeć mówiącego doń Boga i dalej żyć na tym świecie, co nie zdarza się, gdy człowiek Boga zobaczy – wówczas już bowiem *t e n* świat opuścił. Jednocześnie nie jesteśmy przyzwyczajeni, by widzieć rzeczy, które są dla nas niewidzialne czy

nieobecne, ani też przyznawać, że je widzimy (wyjątkiem są sny). A jednak wydaje się, że w sensie ontologicznym z tym właśnie mamy do czynienia, gdy patrzymy na fotografię: widzimy bowiem rzeczy, które nie są obecne.

Ktoś zaprotestuje: „To zabawa ze słowami. Nieprawdą jest, że widzimy coś, co nie jest obecne; patrzymy na coś, co jest doskonale obecne, a mianowicie na f o t o g r a f i ę”. Jest to jednak stwierdzenie czegoś, czemu nie zaprzeczałem. Wprost przeciwnie, opisuję bądź staram się opisać właśnie to, co znaczy stwierdzić, że tu oto znajduje się ta oto fotografia. Być może ktoś zarzuci mi, że roztaczam zbyt wielką aurę tajemniczości wokół tych przedmiotów. W moim odczuciu jednak wręcz zapomnieliśmy, jak bardzo tajemnicze są same te rzeczy, i ogólnie, jak dalece różne rzeczy r ó ż n i ą s i ę od siebie, jak gdybyśmy zapomnieli, jaką wartość należy przypisywać każdej z nich. Tego właśnie uczą nas filmy.

Przypuśćmy, że ktoś próbowałby wytłumaczyć, dlaczego nagrania wydają się nam takie bliskie, mówiąc: „Kiedy słucham płyty i stwierdzam: «To jest rożek angielski», tak naprawdę stwierdzam: «To jest dźwięk wydawany przez rożek angielski»; co więcej, kiedy w mojej obecności gra konkretny rożek, nadal nie słyszę rożka jako takiego, słyszę natomiast dźwięk wydawany przez rożek. A zatem nie martwi mnie to, że słyszę rożek, kiedy rożek nie jest obecny, ponieważ t y m, c o s ł y s z ę, jest dokładnie to samo (czyli to samo w sensie ontologicznym, a jeśli dysponuję wystarczająco dobrym sprzętem – również to samo w sensie empirycznym), bez względu na to, czy rzecz jest obecna, czy nie”. Owa bezsensowna gadanina zwraca jednak naszą uwagę na fakt, że dźwięki można kopiować w sposób doskonały i że kopiując je, realizujemy różne cele (gdyby nie można było ich kopiować, ludzie na przykład nigdy nie nauczyliby się mówić). Co ciekawe, trudno o porównywalnie bezsensowną gadaninę na temat transkrypcji wizualnych. Problem nie polega bowiem na tym, że fotografie nie są wizualnymi kopiami przedmiotów ani że ich przedmiotów nie można wizualnie skopiować. Problem leży w tym, że nawet gdyby fotografia była, by się tak wyrazić, kopią przedmiotu, nie pozostawałaby do niego w takiej relacji, w jakiej nagranie pozostaje do dźwięku, którego jest kopią. Powiedzieliśmy, że płyta odtwarza zapisany na niej dźwięk, ale nie możemy powiedzieć, że fotografia odtwarza zapisany na niej widok (wygląd czy przedstawienie). Może się nawet wydawać, że językowi brak w tym miejscu odpowiedniego słowa. Cóż, słowo można zawsze wymyślić. Nie wiadomo jednak, n a c z y m słowo to w tym przypadku „zawiesić”. Nie chodzi przy tym o to, że nie występują tu widoki, które można by było zobaczyć, a nawet nie o to, że widok z definicji musi być w a r t zobaczenia z jakiegoś szczególnego powodu (a zatem nie mógłby być rzeczą, jaką s t a l e widzimy), podczas gdy dźwięki słyszymy zawsze (co nie jest niewiarygodne). Widok j e s t przedmiotem (zazwyczaj bardzo dużym przedmiotem, jak Wielki Kanion czy Wersal) lub nie-

zwykłym zdarzeniem (jak zorza polarna), a to, co widzimy, kiedy doświadczamy obrazu czegoś, jest przedmiotem, a w każdym razie nie jest widokiem przedmiotu. Poprawnych opisów nie dostarczą tutaj też „dane zmysłowe” epistemologów ani „powierzchnie”. Nie zamierzamy bowiem twierdzić, że fotografie dostarczają nam danych zmysłowych przedmiotów, które zawierają, ponieważ gdyby dane zmysłowe fotografii były takie same, jak dane zmysłowe przedmiotów, które fotografie zawierają, nie można by było odróżnić fotografii przedmiotu od samego przedmiotu. Jeśli zaś twierdzilibyśmy, że fotografia jest fotografią powierzchni przedmiotu, sugerowalibyśmy, że uwydatnia ona jego teksturę. Tym, czego nam brakuje, nie jest zatem słowo, ale by się tak wyrazić, coś w samej naturze – fakt, że przedmioty nie w y t w a r z a j ą widoków ani nie m a j ą widoków. Mam ochotę powiedzieć: Przedmioty pozostają zbyt b l i s k o swoich widoków, by mogły pozwolić na ich powielanie; aby powielić widok, który przedmiot (jak gdyby) wytwarza, trzeba powielić s a m t e n p r z e d m i o t – wykonać jego formę bądź odcisk. Czy tego właśnie dokonuje fotografia? Moglibyśmy, jak czasami czyni to Bazin, spróbować pomyśleć o fotografii jako o wizualnej formie albo o wizualnym odcisku. Idea ta jednak mnie nie zadowala, a to zapewne dlatego, że w przypadku fizycznych form, odcisków czy odlewów można zawsze p o z b y ć s i ę oryginału, podczas gdy w przypadku fotografii oryginał jest nadal równie obecny, jak wcześniej. Nie jest co prawda obecny w taki sposób, w jaki obecny był kiedyś przed kamerą, ale kamera jest tylko maszyną do tworzenia formy, a nie samą formą.

Fotografie nie są wykonywane r ę c z n i e, są one wytwarzane. To zaś, co jest wytwarzane, jest obrazem świata. Nieuchronność mechanicznego czy też automatycznego charakteru wytwarzania tych obrazów jest cechą, która – jak wskazuje Bazin – „[zaspokaja] raz na zawsze, z samej swojej istoty, naszą obsesję na punkcie realizmu”⁴. Zasadniczą kwestię stanowi zrozumienie właściwej głębi samego faktu tego automatyzmu. W błąd wprowadza twierdzenie Bazina, że „fotografia wyzwoliła sztuki plastyczne z ich obsesji na punkcie podobieństwa”⁵, ponieważ wydaje się wówczas (i często tak wygląda), jakoby fotografia i malarstwo ze sobą rywalizowały, bądź też że malarstwo pragnęło czegoś, co nagle zdołała osiągnąć fotografia. Jeśli fotografia spełniła jakieś pragnienie, to nie było to pragnienie żywione wyłącznie przez malarzy, ale po prostu ludzkie pragnienie, które nasilało się w kulturze Zachodu od czasów reformacji: pragnienie ucieczki od subiektywizmu i od metafizycznej izolacji, pragnienie, by uchwycić ten oto świat, gdy przez tak długi czas próbowało się – ostatecznie w sposób beznadziejny – okazywać wierność innemu. Malar-

⁴ B a z i n, dz. cyt., s. 12.

⁵ Tamże.

stwo nie zostało w żaden sposób „wyzwolone” z obsesji na punkcie podobieństwa, a na pewno nie wyzwoliła go z tego fotografia. U Maneta malarstwo zostało wręcz z m u s z o n e do tego, by wyrzec się podobieństwa ze względu na swoją własną obsesję na punkcie rzeczywistości – iluzje, które nauczyło się tworzyć, nie dostarczały wiary w rzeczywistość ani związku z rzeczywistością, którego tak pożałowało⁶. Można nawet powiedzieć, że przez porzucenie podobieństwa malarstwo pozwoliło na wynalazek fotografii.

Jeśli zaś mamy na myśli to, że fotografia uwolniła malarstwo od przekonania, iż obraz musi być przedstawieniem (to znaczy musi c o ś ukazywać, musi być o c z y m ś), to również nie mamy racji. Malarstwo nie uwolniło się od w s z e l k i c h obiektywnych odniesień, nie zmusiło się do tego, by „trzymać się z daleka” od rzeczywistości aż do czasu pojawienia się fotografii, i dokonało tego dopiero długo po jej wynalezieniu. Wówczas jednak stało się to nie dlatego, że malarze w końcu zrozumieli, że obrazy nie są przedstawieniami, ale dlatego, że był to sposób na zachowanie związku ze sztuką malarską (czy też z jej rozwojem), na utrzymanie wiary w jej moc tworzenia obrazów, przedmiotów będących nośnikami sensu, tworzonych za pomocą farby.

I czy możemy być pewni, że ostateczne wyparcie się przez malarstwo obiektywnego odniesienia było równoznaczne z całkowitym zarzuceniem przez nie związku z rzeczywistością – jeśli oczywiście porzuciliśmy już ideę, że ów związek z rzeczywistością należy rozumieć jako przestrzeganie „klauzuli podobieństwa”? Zarówno w przypadku poglądu, że malarstwo nieodnoszące się do rzeczywistości jest martwe, jak i w przypadku poglądu odwrotnego, głoszącego, że martwe jest malarstwo odnoszące się do rzeczywistości, trzeba niewątpliwie wyjaśnić szerzej, jak rozumiemy rzeczywistość i jak rozumiemy malarstwo. Można rzec, że malarstwo i rzeczywistość nie są już swoimi wzajemnymi g w a r a n t a m i.

Można by powiedzieć dalej, że tym, czego pragnęło malarstwo, pragnąc związku z rzeczywistością, było pewne poczucie o b e c n o ś c i⁷ – niekoniecznie jednak chodziło w nim o wiarę w obecność świata dla nas, ale raczej w naszą własną obecność dla świata. W jakimś punkcie bowiem wytrącenie naszej świadomości z jej „zawieszenia” w świecie sprawiło, że nasza subiektywność stanęła pomiędzy nami a naszą obecnością dla świata. Wówczas to nasza subiektywność stała się tym, co jest dla nas obecne, a indywidualność stała się izolacją. Droga do wiary w rzeczywistość prowadziła przez uznanie owej bezkresnej obecności „ja”. To, co zwiemy ekspresjonizmem, jest właś-

⁶ Por. M. F r i e d, *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella*, Fogg Art Museum–Harvard University, Cambridge, Massachusetts, 1965, przyp. 3; zob. też: t e n ż e, *Manet's Sources: Aspects of His Art 1859-1865*, „Artforum” 7(1969), s. 28-79.

⁷ Zob. t e n ż e, *Art and Objecthood*, w: *Minimal Art*, red. G. Battcock, Dutton, New York 1968, s. 116-147.

nie jedną z możliwości wyrażenia owego uznania. Słuszniejsze byłoby jednak, jak sądzę, widzieć w ekspresjonizmie wyraz ludzkiej r e a k c j i na ten nowy fakt dotyczący naszej kondycji czy też lęku przed pozostawaniem w izolacji, nie zaś przedstawianie świata z perspektywy stanu izolacji jako takiego. W tej mierze ekspresjonizm nie byłby nowym sposobem na podporządkowanie sobie losu przez ustanowienie – wbrew wszystkiemu – ludzkiej jaźni, lecz raczej przypieczętowaniem losu „ja” poprzez jego uteatralnienie. Poza pragnieniem wyrażenia „ja” (a zatem również poza pragnieniem uznania inności) nie można, moim zdaniem, mówić o wartości sztuki. Poza tym pragnieniem i jego spełnieniem, sztuka jest widowiskiem.

Mówić o naszej subiektywności jako o drodze wiodącej z powrotem do wiary w rzeczywistość to mówić o romantyzmie. Być może romantyzm należy pojmować jako naturalną walkę między przedstawieniem a uznaniem naszej subiektywności (czy też między odreagowaniem a konfrontacją z sobą, jak określiliby to psychoanalitycy). Stąd Kant i Hegel; stąd Blake ujawniający świat, w który wierzy; stąd Wordsworth zmagający się z historią poezji przez „wypisanie” z niej swojego „ja” i przez wpisywanie się z powrotem w świat. Sto lat później Heidegger bada bycie, badając Dasein (bo to właśnie w Dasein bycie ujawnia się najwyraźniej jako zapoznawane), a Wittgenstein bada świat („możliwości zjawisk”), analizując, co mamy do powiedzenia, co jesteśmy skłonni mówić i jakie są nasze obrazy zjawisk. Pragnie w ten sposób wyrwać świat z naszego posiadania, abyśmy mogli go osiąść ponownie. Obrazy najnowsze, które Michael Fried opisuje jako przedmioty o b e c n o ś c i, stanowią ostatni jak dotąd wysiłek malarstwa, zmierzający do utrzymania jego wiary we własną moc ustanawiania związku z rzeczywistością – poprzez pozwalanie nam na obecność dla samych siebie, bez której dla świata nie ma żadnej nadziei.

Fotografia przewyciężyła subiektywność w sposób, o jakim malarstwo nawet nie marzyło i jaki nie mógłby malarstwa zadowolić, w sposób, który nie tyle unicestwia sam akt malarstwa, ile całkowicie się bez niego odbywa – dzięki wprowadzeniu automatyzmu, przez usunięcie ludzkiego podmiotu z zadania tworzenia kopii.

Można by zatem powiedzieć, że fotografia nigdy nie rywalizowała z malarstwem. Fakt, z którym mieliśmy do czynienia, polegał na tym, że w jakimś punkcie poszukiwanie wizualnej rzeczywistości, czy też „pamięci teraźniejszości” (franc. la mémoire du présent⁸), jak nazywał ją Baudelaire, uległo rozszczepieniu. Aby utrzymać wiarę w nasz związek z rzeczywistością, aby utrzymać naszą obecność, malarstwo godzi się na wycofanie świata. Fotografia zaś utrzymuje obecność świata, godząc się na naszą w nim nieobecność. Rzeczywistość na fotografii jest bowiem dla mnie obecna, podczas gdy ja nie jestem obecny

⁸ *Le peintre de la vie moderne. Eloge de Constantin Guys* (1863) – przyp. tłum.

dla niej, świat zaś, który znam i widzę, ale dla którego mimo to nie jestem obecny (bez żadnej winy spowodowanej moją subiektywnością), jest światem minionym.

FOTOGRAFIA I EKTRAN

Przyjrzyjmy się szczególnemu sensowi, w którym fotografie są fotografiami świata, rzeczywistości jako całości. Otóż zawsze można zapytać – wskazując na jakiś przedmiot na fotografii, na przykład na budynek – co znajduje się za nim, co zostało całkowicie przez niego przesłonięte. Pytanie to tylko z rzadka ma sens, gdy zadajemy je w odniesieniu do jakiegoś przedmiotu na obrazie. Gdy patrzymy na pewien obszar będący przedmiotem fotografii, zawsze możemy zapytać, co z nim sąsiaduje, co znajduje się poza zdjęciem. Generalnie pytanie takie nie ma sensu w odniesieniu do namalowanego obrazu. Pytania tego rodzaju można zadawać w odniesieniu do przedmiotów przedstawionych na fotografiach, ponieważ odpowiedzi na nie znajdujemy w rzeczywistości. Świat widoczny na obrazie malarskim nie ma ciągłości ze światem, do którego należy jego rama, w ramie świat ów znajduje swoją granicę. Można by powiedzieć: Obraz malarski jest sam w sobie światem; fotografia jest fotografią świata. Rzeczą charakterystyczną dla fotografii jest to, że osiąga ona swój kres. Fotografia jest przycięta, niekoniecznie za pomocą noża do papieru lub przez to, że jej części zasłonięto, ale przez samą kamerę. Kamera wycina ją, z góry określając pole widoku; przycięcie, zasłonięcie i powiększenie determinują wielkość tego pola po fakcie. (Coś na kształt tego fenomenu możemy zaobserwować we współczesnym malarstwie: pod tym względem obrazy, mimo że w najwyższym stopniu negują efekt fotograficzny, znalazły środki, które pozwalają im osiągnąć stan fotografii). Kamera, ze względu na ograniczoność kadru, wycina pewien fragment z nieokreślenie większego pola; w gruncie rzeczy fotografią mogłyby zostać objęte kolejne jego fragmenty, a w zasadzie na zdjęciu mogłoby się ono znaleźć w całości. Dlatego też przedmioty na fotografii wykraczające poza jej krawędź nie sprawiają wrażenia uciętych, są w taki oto sposób ujęte, uchwycone, zatrzymane w tej oto chwili ich życia. Przycinając fotografię, odcinamy całą resztę świata. Obecność pozostałego świata i jego kategoryczne odrzucenie, na które fotografia wskazuje, są równie istotne w jej doświadczaniu, jak to, co jest na niej wyraźnie przedstawione. Kamera stanowi otwór w pudełku i jest to najlepszy symbol tego, że zatrzymując się na jakimś przedmiocie, zatrzymuje ona resztę świata w oddaleniu. Wychwala się kamerę za to, że stanowi przedłużenie zmysłów; wraz z trwaniem świata być może zasłuży ona na większą pochwałę za ich ograniczanie i za pozostawianie miejsca dla myśli.

Świat ruchomego obrazu pokazywany jest na ekranie. Ekran nie jest podobrazem, nie pełni takiej roli, jak płótno, nie mamy tu bowiem do czynienia z niczym, co wymagałoby tego rodzaju podłoża. Wychwytuje on obraz wyświetlany za pomocą projektora, obraz tak lekki, jak światło. Ekran stanowi barierę. Co zatem oddziela? Oddziela mnie od świata, który wychwytuje, a to znaczy, że czyni mnie niewidzialnym. I oddziela ten świat ode mnie – przez to, że oddziela ode mnie jego istnienie. To, że ów świat wyświetlany na ekranie nie istnieje (teraz), jest jedyną różnicą między nim a rzeczywistością. (Nie ma zatem takiej cechy ani zestawu cech, którymi by się od niej odróżniał, istnienie nie jest bowiem predykatem). Ponieważ mamy w tym wypadku do czynienia z polem fotografii, wokół ekranu nie ma żadnej ramy, nie ma on zatem żadnej granicy. Ograniczają go nie tyle krawędzie określonego kształtu, ile raczej wielkość pojemnika. Ekran sam s t a n o w i r a m ę; ramą jest całe pole ekranu, tak jak ramę dla filmu (kadr) stanowi całe pole fotografii, na podobieństwo ramy krosna czy domu. W tym sensie ekran stanowiący ramę jest pojemnikiem na odlew czy też formą⁹.

⁹ Kiedy malarstwo odkryło, jak ująć fakt, że obrazy mają kształty, kształty stały się formami, nie w sensie wzorów jednak, lecz w sensie pojemników. Forma mogła wówczas n a d a w a ć swój kształt temu, co zawierała. Treść zaś mogła przenosić swoje znaczenie jako obraz na to, co ją zawierało. Kształt ma właściwości przenikające, jak ciężenie, energia czy powietrze (zob. M. F r i e d, *Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons*, „Artforum” 5(1966), s. 18-27).

Takich własności, o ile na razie nam wiadomo, nie ma film czy rama-ekran – co pozwala tylko powtórzyć, że film nie jest obrazem. Najważniejszą cechą formatu ekranowego pozostaje to, co stanowiło ją od początku kina – jego skala, jego absolutna wielkość. Zróżnicowanie formatu, na przykład technika filmu panoramicznego (ang. CinemaScope), podyktowane jest – na tyle, na ile mogę powiedzieć – wygodą (bądź niewygodą) oglądania, a także modą. Chociaż być może, podobnie jak w malarstwie, kolor jako taki wymagał coraz większej ekspansji szerokich ekranów bądź też szerokie ekrany umożliwiały lepszy odbiór filmów kolorowych.

Idea, że zasadnicza różnica ontologiczna między światem rzeczywistym a światem ukazywanym na ekranie polega na tym, że świat ukazywany na ekranie nie istnieje, może się wydawać w sposób oczywisty fałszywa bądź niemądra, nie uwzględnia ona bowiem oczywistej różnicy między nimi, a mianowicie tego, że świat ukazywany na ekranie jest dwuwymiarowy (bądź też wyraża ją w sposób niejasny). Nie przeczę, że istnieje tu pewna niejasność, ale lepsza jest niejasność rzeczywista niż fałszywa jasność. C o j e s t b o w i e m d w u w y m i a r o w e? Na pewno nie jest to filmowany świat; jego przedmioty i poruszenia w nim występujące są trójwymiarowe, podobnie jak nasze. Czy w takim razie dwuwymiarowy jest ekran? Czy też obrazy, które na nim widzimy, są dwuwymiarowe? Wydaje się, że rozumiemy, co to znaczy, jeśli mówimy, że dwuwymiarowy jest obraz malarski. Zależy to jednak od zrozumienia przez nas, że podobrazie, na którym kładziona jest farba, to przedmiot trójwymiarowy, a jego deskrypcja nie jest deskrypcją obrazu (chyba że w wyjątkowym bądź pustym sensie). Co bardziej znaczące, zależy to od zrozumienia, że podobrazie to o g r a n i c z a rozmiary obrazu w dwóch wymiarach. Nie jest to zatem relacja między ekranem a wyświetlanymi na nim obrazami. Słuszne wydaje się stwierdzenie, że ekran jest dwuwymiarowy, ale nie wynika z tego, że to, co widzimy na ekranie, cechuje się tą samą wymiarowością – tak jak w przypadku zależności zachodzącej między farbą, podobrazem i obrazem. Dwuwymiarowe są cienie, ale ich źródłem są przedmioty trójwymiarowe – są to proste odbicia nieprzezroczystości, nie zaś jej stopniowanie.

Fakt, że w przypadku ruchomego obrazu kolejne klatki filmowe są strumieniem umieszczane na nieruchomym ekranie-ramie, prowadzi do powstania ramy fenomenologicznej, która jest nieskończenie rozciągliwa i kurczliwa, ograniczona, jeśli chodzi o możliwie najmniejszy przedmiot, jaki może uchwycić, jedynie poziomem wykorzystywanej techniki, a jeżeli chodzi o wielkość – jedynie rozpiętością świata. Wycofanie kamery i przesuwanie jej w poziomie to dwa sposoby poszerzania ramy; zbliżenie jest zbliżeniem części ciała lub jakiegoś przedmiotu, czy też małego zbioru przedmiotów, „podtrzymywanym” całą ramą natury bądź będącym jej odbiciem. Zmieniająca się rama jest obrazem uwagi doskonałej. Już na początku swojej historii kino odkryło możliwość *k o n c e n t r a c j i* uwagi na osobach bądź fragmentach osób lub przedmiotów; równie ważną możliwością tego medium jest jednak świadome nieprzykuwanie do nich uwagi widza, a raczej pozwalanie światu, aby się zdarzał, pozwalanie jego częściom na przyciąganie uwagi widza do siebie zgodnie z ich naturalną wagą. Możliwość ta – której mistrzami są Dreyer, Flaherty, Vigo, Renoir i Antonioni – bywa jednak w mniejszym stopniu wykorzystywana niż jej alternatywa.

PUBLICZNOŚĆ – AKTOR – GWIAZDA

Głębi automatyzmu, który przenika fotografię, nie należy rozumieć wyłącznie w tym sensie, że w sposób mechaniczny tworzy ona obraz rzeczywistości; głębi tej należy upatrywać raczej w tym, że w przypadku fotografii w sposób mechaniczny przewyciężona zostaje nasza dla tej rzeczywistości obecność. Publiczność teatralną można zdefiniować jako tych, dla których aktorzy są obecni, a którzy nie są obecni dla aktorów¹⁰. Film jednak pozwala na mechaniczną nieobecność publiczności. Fakt, że jestem niewidzialny i niesłyszalny dla aktorów, że siedzę nieruchomo, nie domaga się już żadnego wyjaśnienia, nie jest to część konwencji, której muszę przestrzegać; żadne formalne zasady nie muszą tłumaczyć faktu, że nic nie robię wobec tragedii albo że śmieję się z głupoty innych. Kiedy oglądam film, moja bezsilność jest przyjmowana w sposób mechaniczny: jestem obecny nie przy czymś, co się aktualnie dzieje, i zmuszony do potwierdzenia tej obecności, ale przy czymś, co już się stało, co chłonę w siebie, niczym wspomnienie. Pod tym względem filmy przypomi-

Wskazuje to, że w sensie fenomenologicznym idea dwuwymiarowości jest albo ideą przezroczystości, albo ideą konturu. Wyświetlane obrazy nie są cieniami, można by raczej powiedzieć, że są one odcieniami.

¹⁰ Pewne rozwinięcie tej myśli zawarłem w esejach poświęconych *Końcówce* i *Królowi Learowi* w pracy *Must We Mean What We Say?* (Scribener's, New York 1969).

nają powieści, są jak fakty odzwierciedlane brzmieniem samej narracji, której czas jest czasem przeszłym.

Można by jednak powiedzieć: Istnieje przecież pewna oczywista różnica między kinem a teatrem, różnica nieuwzględniona w tym, co zostało powiedziane do tej pory, a dużo ważniejsza niż całe to drobiazgowo roztrząsanie sprawy. Owa oczywista różnica polega na tym, że w teatrze pozostajemy w obecności aktora, a w kinie – nie. Powiedziane zostało, że w obu wypadkach aktor występuje w naszej obecności i w żadnym z nich my nie jesteśmy dla niego obecni, a cała różnica leży w sposobie naszej nieobecności. Pozostaje jednak prosty fakt, że w przypadku sztuki teatralnej mamy do czynienia z aktorem – z rzeczywistym, istniejącym człowiekiem, a w przypadku filmu brak kogoś takiego. Niewątpliwie ma to zasadnicze znaczenie dla różnic między naszym odbiorem sztuki i filmu. Nie da się tym stwierdzeniom zaprzeczyć, ale opisany fakt nadal pozostaje do wyjaśnienia. Bazin konfrontuje się z nim w sposób bezpośredni i po prostu nie zgadza się z tym, że „ekran nie może postawić nas «w obecności aktora»; by się tak wyrazić, przekazuje on nam obecność aktora, jakby za pośrednictwem luster”¹¹. Idea Bazina nadaje się doskonale do wyjaśnienia faktu telewizji transmitującej program na żywo, w której to, co obserwuje widz, dzieje się jednocześnie z przekazem. Tym, co jest dla nas wówczas obecne w momencie wydarzania się, nie jest jednak świat jako taki, lecz pewne zdarzenie w jakiś sposób odróżniające się od świata. Celem takiego przekazu nie jest zatem odsłanianie, ale niejako wzięcie czegoś na cel (jak za pomocą rewolweru), aby utrzymać to coś na widoku.

Bezspornym faktem jest to, że w przypadku obrazu filmowego nie mamy do czynienia z konkretnym, żyjącym człowiekiem. Mamy jednak do czynienia z jakimś e l e m e n t e m ludzkim, z czymś niepodobnym do czegokolwiek innego, co znamy. Można pozostać przy naszym prostym opisie tego ludzkiego elementu jako „obecnego dla nas, podczas gdy my nie jesteśmy obecni dla niego” (jesteśmy obecni p r z y nim, ponieważ na niego patrzymy, ale nie jesteśmy obecni d l a niego) i nadal móc wytłumaczyć różnicę między jego żywą obecnością a jego sfotografowaną obecnością dla nas. Musimy tylko przeanalizować, co jest obecne, czy też raczej – ponieważ chodzi o człowieka – k t o jest obecny.

Pod wpływem pierwszego impulsu możemy powiedzieć, że w przypadku sztuki teatralnej obecna jest postać sceniczna, podczas gdy w przypadku taśmy filmowej obecny jest aktor. Brzmi to jednak nieprzekonująco lub fałszywie: chciałoby się rzec, że i postać, i aktor są obecni w obu wypadkach. Ale jest jeszcze coś więcej, więcej w sensie ontologicznym. Ładnie wyraża to Panofsky: „Otello bądź Nora są konkretnymi, znaczącymi postaciami stworzonymi przez dramaturga. Mogą one być zagrane dobrze lub źle i mogą zostać «zinterpretowa-

¹¹ B a z i n, dz. cyt., s. 97.

ne» w ten czy inny sposób, ale niewątpliwie istnieją, bez względu na to, kto je gra, a nawet bez względu na to, czy w ogóle są grane. Postać bohatera filmowego natomiast żyje i umiera wraz z aktorem. Nie jest to istota «Otello» w interpretacji Paula Robesona ani istota «Nora» w interpretacji Eleonory Duse, to raczej istota «Greta Garbo» ucieleśniająca postać zwaną Anna Christie bądź istota «Robert Montgomery» ucieleśniająca mordercę, który może dla nas na zawsze pozostać anonimowy, ale nigdy nie przestanie nawiedzać nas we wspomnieniach¹². Jeśli postać żyje i umiera wraz z aktorem, to powinno to oznaczać, że aktor żyje i umiera wraz z postacią. Myślę, że to prawda, ale potrzebuje ona pewnego wyjaśnienia. Rozwińmy je nieco.

Na potrzeby sceny aktor wchodzi w rolę; na potrzeby ekranu wykonawca przyjmuje rolę na siebie. Aktor sceniczny analizuje jednocześnie swoje własne zdolności i możliwości, które stwarza rola; podczas przedstawienia jedno z drugim spotyka się w jakimś punkcie w przestrzeni duchowej – im lepsze przedstawienie, tym głębiej znajduje się ów punkt. Pod tym względem rola w sztuce jest jak pozycja w grze sportowej, powiedzmy „trzecia baza”: mogą na niej grać różni ludzie, ale najlepszym graczem będzie ten, kto rozpoznał i doskonale wytrenował swoje umiejętności, kto wyćwiczył swój instynkt i dostosowuje to wszystko jak najdokładniej do możliwości i konieczności, które stawia przed nim trzecia baza. Artysta ekranowy przegląda swoją rolę tak, jak przegląda się zawartość strychu, i podsumowuje swoje zdolności fizyczne i emocjonalne; ofiarowuje roli swój byt i przyjmuje tylko to, co uzna za pasujące; reszta dla niego nie istnieje. W przypadku sceny mamy do czynienia z dwoma bytami: byt postaci „atakuje” byt aktora; aktor może przetrwać tylko, jeśli się podda. Rola ekranowa wymaga nie tyle wyćwiczenia, ile raczej planowania. Oczywiście zarówno aktor filmowy, jak i aktor sceniczny potrzebują doświadczenia i potrafią czynić z niego użytek. Dla aktora scenicznego jednak jego rola jest przedmiotem niekończącej się analizy. Tymczasem artysta ekranowy zasadniczo w ogóle nie jest aktorem: to o n sam jest przedmiotem analizy, i to analizy, której dokonują inni. (Tym właśnie jest treść fotografii – jej tematem). Na ekranie analiza ta jest wyświetlana; na scenie to artysta jest projektorem. Wzorcowy występ sceniczny to taki, który na jakiś czas w najpełniejszy sposób kreuje postać. Po roli Paula Scofielda w *Królu Learze* wiemy, kim jest król Lear, widzieliśmy jego ucieleśnienie. Wzorcowy występ na ekranie to z kolei taki, w którym w danym momencie rodzi się gwiazda. Po *Sokole maltańskim* poznaliśmy nową gwiazdę, a tylko z daleka osobę. „Bogart” o z n a c z a postać stworzoną w określonym zbiorze filmów. Jego obecność w tych filmach jest tym, kim jest on sam, nie tylko w sensie, w jakim fotografia jakiegoś zdarzenia jest owym zdarzeniem, lecz także w tym znaczeniu, że gdyby filmy te

¹² P a n o f s k y, dz. cyt., s. 28.

nie istniały, nie zaistniałby również Bogart, a nazwisko „Bogart” nie oznaczałoby tego, co oznacza. Faktem jest nie tylko to, że postać, którą ono nazywa, jest dla nas obecna, ale również i to, że my także jesteśmy dla niej obecni, i to w jedynym możliwym sensie. Jest to jedyna przynależna mu „obecność”.

Jest to jednak skomplikowane. Pełne rozwinięcie tego wszystkiego wymagałoby od nas przedłożenia następujących faktów: Humphrey Bogart był człowiekiem i występował w filmach zarówno przed tymi, które stworzyły „Bogarta”, jak i po nich. Niektóre z nich nie stworzyły nowej gwiazdy (na przykład rola koniuszego w *Mrocznym zwycięstwie*¹³), niektóre z nich zdefiniowały gwiazdy – a w każdym razie meteory – które mogą być niekompatybilne z Bogartem (jak na przykład Duke Mantee¹⁴ czy Fred C. Dobbs¹⁵), ale są z tą postacią związane i mogą wejść w nasze późniejsze jej doświadczenie. Humphrey Bogart był zaś spełnionym aktorem i żywym tematem dla kamery. Zdarza się tak w przypadku niektórych, tak jak niektórzy zarówno są dobrymi miotaczami, jak i dobrze uderzają piłkę kijem. Jest ich jednak tak niewiele, że zadziwiające pozostaje, iż na ich określenie nadal używane jest słowo „aktor” zamiast piękniejszego i właściwszego słowa „gwiazda”; gwiazdy są bowiem czymś, w co wpatrujemy się z podziwem, po fakcie, a ich działanie wprowadza element boski do naszych projektów. Na koniec rozważmy sens, w jakim kreacja artysty (kinowego) jest także kreacją postaci – nie chodzi przy tym o postać, jaką tworzy autor, a raczej o postać, która wyraża cechy charakterystyczne pewnych rzeczywiście istniejących ludzi, a zatem o typ postaci.

TYPY CYKLE JAKO GATUNKI

W tym punkcie nasza uwaga przenosi się z fizycznego medium, jakim jest kino w ogólności, na szczególne formy bądź gatunki, które medium to przyjmowało w historii.

Zarówno Panofsky, jak i Bazin „zaczynają od początku”: odnotowują bezsporny fakt, że pierwsze filmy wykorzystywały tematykę popularną bądź ludową i to z niej czerpały pomysły na postacie i wykonawców. Sięgały do farsy, melodramatu, do sztuki cyrkowej, music-hallu czy romansu. Obaj wspomniani autorzy okazują należną pogardę intelektualistom, którzy nie mogli pogodzić się z tymi podstawowymi faktami. (Intelektualiści tego rodzaju stanowią

¹³ *Dark Victory*, USA, 1939, reż. E. Goulding (przyp. tłum.).

¹⁴ Gangster i zabójca, bohater filmu *Skamieniały las* (*Petrified Forest*, USA, 1936, reż. A. Mayo) – przyp. tłum.

¹⁵ Poszukiwacz złota, bohater filmu *Skarb Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, USA, 1948, reż. J. Huston) – przyp. tłum.

alter ego promotorów tych filmów, którymi to promotorami z całego serca pogardzają). Nasze pytanie dotyczy przyczyn, z jakich takie właśnie formy, tematy i postacie okazały się użyteczne dla filmu. Bazin, jak się wydaje, milczy na ten temat, poza tym że wyraża wdzięczność filmowi za ponowne ożywienie tych starych form i dostrzega ogólną prawomocność adaptacji jednego rodzaju sztuki przez inną. Arnold Hauser, jeśli dobrze go rozumiem, proponuje nieprawidłowe odpowiedzi we fragmencie, w którym znajdujemy następującą uwagę: „Jedynie młoda sztuka może być popularna”¹⁶, uwagę, która nie tylko zbija z tropu jako taka (czy Verdi, Dickens, Chaplin czy Frank Loesser¹⁷ zajmowali się „młodymi” dziedzinami sztuki?), ale wskazuje, że to, jakie formy filmy przybrały, było po prostu rzeczą naturalną. B y ł o to rzeczą naturalną – a w każdym razie nastąpiło dość szybko – ale nie z tego powodu, że filmom pisana była popularność (na początku nie były bardziej popularne niż inne formy rozrywki). W każdym razie sztuka popularna wykazuje tendencję, by przyjmować jako swój materiał formy i tematy sztuki wysokiej – teatr popularny w naturalny sposób zmierza w stronę burleski. Jeśli zaś mówimy, że sztuka filmowa jest młoda, to nie wiadomo, co właściwie w ten sposób stwierdzamy, ponieważ nie wiemy, jakiej normalnej długości życia należy oczekiwać od sztuki ani co miałyby być jednostką pomiaru. Panofsky z kolei stawia pytanie, czy charakter tych oryginalnych form był odpowiedni, ale jego odpowiedź jest myląca: „Właściwe drogi dla ewolucji [filmu] otworzyły się nie dzięki ucieczce od pierwotnego charakteru sztuki filmowej, bliskiemu sztuce ludowej, ale dzięki rozwijaniu filmu w granicach jego własnych możliwości. Pierwotne archetypy charakteryzujące produkcje filmowe na poziomie sztuki ludowej – sukces, zemsta, uczucie, sensacja, pornografia, grubiański humor – mogły rozwinąć się w prawdziwe gatunki, jak film historyczny, dramat i romans, film sensacyjny i przygodowy czy komedia, gdy tylko zdano sobie sprawę, że można je przeobrazić, jakkolwiek nie przez sztuczny zastrzyk wartości literackich, ale przez wykorzystanie wyjątkowych i konkretnych możliwości tego nowego medium”¹⁸. Panofsky wykazuje w tej wypowiedzi zdrowy instynkt, ale sam ten obszar pełen jest pułapek. Jakie są bowiem owe „wyjątkowe i konkretne możliwości tego nowego medium”? Panofsky określa je jako dynamizację przestrzeni i spacjalizację czasu, co oznacza, że w filmie rzeczy się poruszają, widz zaś może być w jednej chwili przeniesiony z dowolnego miejsca do innego dowolnego miejsca bądź stać się świadkiem zdarzeń pokazywanych kolejno, a mających miejsce w tym samym czasie. Panofsky twierdzi,

¹⁶ A. H a u s e r, *The Film Age*, w: *Film: An Anthology*, s. 74.

¹⁷ Amerykański kompozytor (1910-1969), piszący dla teatrów muzycznych na Broadwayu (przyp. tłum.).

¹⁸ P a n o f s k y, dz. cyt., s. 18.

że cechy te są „tak oczywiste, że mówienie o nich jest czymś wręcz trywialnym”, i stwierdza, że z tego powodu „łatwo o nich zapomnieć bądź je zlekceważyć”. Trudno z tym stwierdzeniem dyskutować bądź podważać jego doniosłość. Nadal jednak nie rozumiemy, co sprawia, że owe cechy są „możliwościami tego medium”. Nie pytam teraz, skąd mielibyśmy wiedzieć, że *w ł a ś n i e o n e* są owymi wyjątkowymi i konkretnymi możliwościami (choć niedługo do tego powrócę); pytam natomiast: Co to znaczy, że w ogóle nazywamy je możliwościami?

Dlaczego na przykład medium to nie pozostało w swoim pierwotnym stanie: w postaci filmów amatorskich, w których jedna klatka fizycznie dołączana jest do innej, filmów przycinanych i montowanych zgodnie z tematem? (Zasadniczo jest tak w przypadku kronik filmowych i są one mimo to cenne, i to na tyle, że uzasadniły wynalazek ruchomych obrazów). Odpowiedź wydaje się oczywista: filmy narracyjne pojawiły się, ponieważ ktoś „widział możliwości” medium – cięcie, montowanie i robienie ujęć w różnych odległościach od przedmiotu. Znowu jednak są to proste fakty dotyczące mechaniki filmu, wykorzystywane w każdym filmie domowym i w każdej kronice filmowej. Moglibyśmy powiedzieć: „uczynić je możliwościami tego medium” oznacza zrozumieć, co nadaje im *d o n i o s ł o ś ć* – na przykład narracyjne i fizyczne rytmy melodramatu, farsy czy amerykańskiej komedii z lat trzydziestych dwudziestego wieku. Nie było przy tym tak, że twórcy filmów widzieli te możliwości, a następnie szukali czegoś, do czego można by je zastosować. Bliższe prawdy jest stwierdzenie, że ktoś pragnący zrealizować film, zdał sobie sprawę, że pewne ustalone formy uwydatnią pewne jego cechy.

Być może wygląda to wszystko na jakiś wybieg, ale w istocie zmierzam do tego, iż estetyczne możliwości medium nie są z góry ustalone. Tak jak myśląc o farbie lub się jej przyglądając, nie da się określić, co najlepiej wydobędzie jej możliwości, tak też myśląc o obrazach fotograficznych bądź je widząc, nie da się określić, co pozwoli wydobyć wyjątkowe i konkretne możliwości estetyczne ich wyświetlania. Trzeba natomiast myśleć o malowaniu i o obrazach, trzeba myśleć o ruchomych obrazach. Na czym jednak polega owo „myślenie o nich”? Na tym samym, na czym polega wszelka pożyteczna krytyka sztuki. (Malarze przed Jacksonem Pollockiem rozlewali farbę i nawet czynili to celowo. Pollock rozlewanie farby uczynił medium malarstwa). Mam ochotę stwierdzić: Pierwsze filmy, które odniosły sukces – to znaczy pierwsze ruchome obrazy uznane za filmy – nie były efektami zastosowania medium zdefiniowanego przez określone możliwości, lecz efektem *k r e a c j i p e w n e g o m e d i u m* przez to, że wydobyły doniosłość konkretnych możliwości. Tylko sztuka jako taka może odkrywać swoje możliwości, a odkrycie nowej możliwości jest odkryciem nowego medium. Medium jest czymś, przez co lub za pomocą czego coś konkretnego zostaje dokonane lub wypowiedziane w szcze-

gólny sposób. Dostarcza ono, można by powiedzieć, szczególnych sposobów dotarcia do kogoś, uwydatnienia sensu; w sztuce są to formy podobne do form językowych. Odkrywanie sposobów wyrażania sensu zawsze jest kwestią relacji artysty do jego sztuki, relacji, w której artysta i sztuka odkrywają się nawzajem.

Panofsky w sposób dla siebie nietypowy pomija pewien krok, gdy opisuje wczesne filmy nieme jako „nieznany język [...] narzucony widzom, którzy jeszcze nie potrafią go odczytać”¹⁹. Wyznaje (w pewnym sensie uzasadniony w owym czasie) pogląd, że kilku potentatów narzuca oglądanie swoich produkcji uzależnionemu tłumowi. Nie był to jednak od samego początku język „nieznany”; znany był on bowiem jego twórcom, tym, którzy się nim posługiwali; a na początku nie było przecież żadnej „publiczności”; było po prostu kilku zaciekawionych ludzi. Publiczność powstała szybko, ale to jedynie dowodzi, jak łatwo było ten język poznać. Jeśli mamy wskazać na coś „nieznanego”, to był to raczej pewien fakt niż język, a w szczególności fakt, że coś jest zrozumiałe. A zatem, chociaż prawdą może być, że – jak mówi Panofsky – „anglosaskiemu wieśniakowi z około 800 roku nie było łatwo zrozumieć sensu obrazu ukazującego człowieka, który polewa wodą głowę innego człowieka”, to niewiele ma to wspólnego z problemami kinowego widza. Sens aktu polewania wodą nadal nie jest łatwy do zrozumienia w niektórych społecznościach; był on i jest nie do pojęcia dla każdego, komu nie jest znana tradycja chrztu. Dlaczego jednak Panofsky przypuszczał, że porównywalne formy rozumienia są konieczne bądź istotne dla odczytywania sensu filmów? Zapewne potrzebował wyjaśnienia trwałości „ustalonej ikonografii” w filmach – „dobrze zapamiętanych typów kobiety wampa i uczciwej dziewczyny [...], człowieka rodzinnego i czarnego charakteru”, postaci, których zachowanie jest „z góry odpowiednio ustalone” – wyjaśnienia, dlaczego w gwałtownie rozwijającym się medium utrzymywał się ów oczywisty pierwotny lub folklorystyczny element. Kontynuuje on bowiem, mówiąc, że „pomysły tego rodzaju stopniowo stawały się coraz mniej oczywiste, ponieważ publiczność przyzwyczajała się interpretować akcję samodzielnie, a wynalazek kina dźwiękowego doprowadził do ich całkowitego wyeliminowania”. W istocie jednak pomysły te utrzymują się tak długo, jak długo istnieją westerny i filmy gangsterskie, komedie, musicale i romanse. Konkretna ikonografia czarnego charakteru zmienia się z czasem, ale niekwestionowany jest fakt, że jego ikonografia pozostaje dla niego specyficzna (tzn. funkcjonuje według zasady „ustalonej postawy i stałych cech”²⁰): gdyby Jack Palance w *Jeźdźcu znikąd*²¹ nie był wcześniej czarnym charakterem, niemożliwe byłoby stworzenie sensownego scenariusza, w którym uczciwe domy w okoli-

¹⁹ Tamże, s. 24.

²⁰ Tamże, s. 25.

²¹ *Shane*, USA, 1953, reż. G. Stevens (przyp. tłum.).

cy znajdują się w niebezpieczeństwie. Filmy zmieniły się, ale nie stało się to dlatego, że nie potrzebujemy już takich wyjaśnień, lecz dlatego, że już ich nie akceptujemy.

Można to wytłumaczyć przez pewne fakty dotyczące samego medium, jakim jest film: typy są nośnikami form, na jakich opierają się filmy. Filmy stworzyły nowe typy bądź ich kombinacje i ironiczne odwrócenia; typy jednak zawsze były w nich obecne i obecne pozostały. Czy oznacza to, że filmy nie potrafią nigdy stworzyć bohaterów zindywidualizowanych, lecz tylko typy? Otóż oznacza to, że taki właśnie jest sposób, w jaki filmy tworzą bohaterów zindywidualizowanych: tworzą one *i n d y w i d u a l n o ś c i*. Tym bowiem, co sprawia, że ktoś jest typem, nie jest jego podobieństwo do innych członków tego typu, ale jego uderzająca odrębność od innych ludzi.

Do niedawna w filmie nie tworzone typów ludzi czarnoskórych, czarni ujmowani byli jako stereotypy: opiekunki dzieci, gnuśni służący, lojalna służba, artyści kabaretowi. Jako widzowie nie otrzymywaliśmy i nie mogliśmy wówczas otrzymywać indywidualności, które w szczególny sposób realizowałyby jakąś rolę społeczną; rozpoznawaliśmy tylko tę rolę. Od czasu do czasu poza tą rolą ukazywało się człowieczeństwo, ale efektem nie było przedstawienie ludzkiej indywidualności, widzialna stawała się raczej cała sfera człowieczeństwa. Vivien Leigh w *Przeminęło z wiatrem*²² liczy na deklarowaną przez Butterfly McQueen znajomość akuszerii, a widząc, że jej brak wiedzy na ten temat jest równie wielki, jak jej własny, wymierza dziewczynie policzek. Widząc to, możemy – zdziwieni – zadać pytanie: Co też musiała zakładać biała kobieta na temat bycia człowiekiem czarnoskórym, jeśli uwierzyła w zwykłe zapewnienie czarnej dziewczyny, młodszej, tępej i mniej wiedzącej o świecie, że posiadała ona pełną wiedzę na temat tajemnicy narodzin dziecka? Jej założenie, chociaż niewątpliwie można by je potraktować jako komplement, jest dehumanizujące – w przypadku takich „stworzeń” znajomość ciała przychodzi znikąd i generalnie można im albo zaufać absolutnie, albo w ogóle nie wolno im ufać, jak lwom w klatce, z którymi albo wie się, jak postępować, albo nie. Po tej scenie widzimy dwie jednakowo przestraszone młode dziewczyny, które znalazły się w rozpaczliwej w ludzkim sensie sytuacji, przy czym jedna z nich spodziewa się tyranizowania ze strony drugiej, chociaż wydaje się o tym nie pamiętać, a dynamiczna pomysłowość drugiej ogranicza się do tyranizowania. W końcówce filmu *Mieć i nie mieć*²³ Michaela Curtiza, gdy ranny John Garfield znoszony jest ze swojej łodzi do portu, gdzie czekają na niego żona i dzieci, i – w pewnym oddaleniu – druga kobieta jego życia (Patricia Neal), kamera wycofuje się i zatrzymuje na nadal oczekującym dziecku jego czarnego

²² *Gone with the Wind*, USA, 1939, reż. V. Fleming (przyp. tłum.).

²³ *Breaking Point*, USA, 1950 (przyp. tłum.).

wspólnika, który – co wie tylko nieprzytomny Garfield – został zabity. Historię, którą właśnie nam opowiedziano, przenika smutek milczącego i niezauważonego czarnego dziecka. Czy ma ono symbolizować samotność i opuszczenie, których doświadcza każdy człowiek? Czy też fakt, że każde działanie ma konsekwencje dla niewinnych osób postronnych? A może myśl, że to właśnie dzieci naprawdę cierpią wskutek pogmatwanych wysiłków dorosłych, by ułożyć sobie życie? W efekcie pragniemy zganić Garfielda za to, że przywiązuje tak wielkie znaczenie do utraty ręki, a uwaga, jaką poświęcamy cierpieniu jednostki, przesłonięta zostaje przez nawiązanie do wielkiego zła społecznego, o którym ów film nic nie mówi.

Ogólna różnica między typem filmowym a typem scenicznym polega na tym, że indywidualność uchwycona w filmie zyskuje nadrzędność wobec roli społecznej, w której owa indywidualność się wyraża. Ponieważ w przypadku filmu rola społeczna wydaje się arbitralnie narzucona bądź przypadkowa, filmy wykazują wewnętrzną tendencję w kierunku idei demokracji czy idei równości ludzi. (Ze względu jednak na równie naturalny fakt, że film chce być masowy, wykazuje on także tendencje przeciwne: ku elementom faszystowskim bądź populistycznym). Łączy się to z rozpoznawaniem w typach bohaterów filmowych ludzi, których spotkaliśmy bądź mamy – w innych okolicznościach – szansę spotkać. W trakcie dalszych rozważań istotne będzie rozpoznawanie pojawiających się ponownie wykonawców filmowych. Teraz pragnę jedynie podkreślić, że czarni wykonawcy do niedawna nie mogli pojawiać się w innych rolach niż te, w których dotąd ich spotykaliśmy. Nie spodziewalibyśmy się na przykład zobaczyć ich jako rodziców lub jako rodzeństwo. Trudno mi w tej chwili przypomnieć sobie czarną osobę, która by dokonywała w filmie zwyczajnych zakupów, kupowała na przykład gazetę, bilet do kina czy bilet na pociąg, nie mówiąc o takiej czynności, jak wypisywanie czeku. (*Pinky*²⁴ i *Rodzynek w słońcu*²⁵ potwierdzają tę regułę: w pierwszym z tych filmów dokonanie zakupu stanowi scenę kulminacyjną, a w drugim zaś dostarcza tematu i struktury filmu).

Można by przywołać długą listę gwiazd każdej wielkości, dzięki którym przed kamerą filmową stawały ludzkie podmioty – jednostki potrafiące zaspokoić jej potrzebę indywidualności, których wyjątkowość, sposoby zachowania i usposobienie otrzymywały pełen wyraz w jej projekcji. Role w ich wykonaniu dostarczały i nadal dostarczają wskazówek dla innych odtwórców: jeden gest, jedna sylaba nastroju, dwa kroki bądź chwilowa maniera wystarczyły, by postaci te wyróżnić spośród wszystkich innych bytów. Realizowały one mit wyjątkowości; dowodziły, że pod maskami brawury czy tchórzostwa, które na

²⁴ USA, 1949, reż. E. Kazan (przyp. tłum.).

²⁵ *A Raisin in the Sun*, USA, 1961, reż. D. Petrie (przyp. tłum.).

co dzień przywdziewamy, nadal można nas odnaleźć – i być może uda się to jakiemuś bogu potrafiącemu przewyciężyć nasze niepowodzenia. To zaś zawsze było ważniejsze niż niezwykła aura otaczająca gwiazdy, czy ich piękno. Ich wyjątkowość sprawiała, że wydawały się bardziej podobne do nas, a w każdym razie dzięki niej różnica między nimi a nami traciła charakter metafizyczny (nie musieliśmy jej po prostu przyjmować jako pewnego faktu), a stawała się raczej kwestią udźwignięcia pewnej odpowiedzialności. Przez to jednak gwiazdy stawały się jeszcze wspanialsze. Potrafiły sprostać swojej wyjątkowości! Gdyby człowiek sam chciał taki być, zapewne wielokrotnie stawałby w zbyt trudnych sytuacjach.

Błędem dotyczącym obsadzania ról bohaterów filmowych według określonego typu nie było to, że pominięto jakiś inny, lepszy wzorzec obsady, ale że na wybór konkretnej osoby często wywierały wpływ czynniki nieistotne dla realizacji filmu. Podobnie znany historyczny fakt istnienia cykli filmów – traktowany przez niektórych teoretyków kina jako oznaka niegodziwej komercjalizacji – stanowi realizację wewnętrzną możliwości tego medium; można by nawet powiedzieć, że jest to najlepszy symbol tego, że pewne medium się tu narodziło. Cykl jest bowiem gatunkiem (na przykład filmy więzienne, filmy o wojnie secesyjnej czy horrory), a gatunek stanowi medium.

Wraz z rozwojem Hollywood pierwotne typy bohaterów rozgałęziły się w indywidualności tak różne i subtelne, tak daleko sięgające w swojej zdolności zmiany nastroju widza i wyzwolenia jego fantazji, jak wszystkie te postacie, które kiedyś zasiedlały wielkie teatry naszego świata. Nie znamy ich co prawda pod imionami takimi, jak: Poliszynel, Kryspin, Arlekin, Pantalone, Dottore, Kapitan czy Kolumbina, ale nazywamy je: wrogiem publicznym, księdzem, Jamesem Cagneyem, Patem O'Brianem²⁶, szpiegiem konfederatów²⁷, wojskowym zwiadowcą²⁸, Randolphem Scottem, Garym Cooperem, Clarkiem Gable'em, Paulem Muni, reporterem, sierżantem, szeryfem, zastępcą szeryfa, prokuratorem okręgowym, znachorem, adwokatem żerującym na cudzym nie-szczęściu, inną kobietą, upadłą kobietą, dziwką, hostessą z dancingu²⁹. Hollywood było teatrem, w którym postacie te się pojawiały, a filmy Hollywoodu tworzyły odrębny świat i twarze w nim powracające były mi lepiej znane niż twarze sąsiadów we wszystkich tych miejscach, w których mieszkałem.

Wielcy komicy filmowi – Charlie Chaplin, Buster Keaton, W. C. Fields – tworzą zbiór typów, których nie dałoby się zaadaptować z żadnego innego medium. Jego stworzenie uzależnione było od dwóch wymienionych wcześniej

²⁶ *Aniolowie o brudnych twarzach* (*Angels with Dirty Faces*), USA, 1938, reż. M. Curtiz (przyp. tłum.).

²⁷ *The Stranger Wore a Gun*, USA, 1953, reż. A. De Toth (przyp. tłum.).

²⁸ *Dalekie bębny* (*Distant Drums*), USA, 1951, reż. R. Walsh (przyp. tłum.).

²⁹ *Dance Hall Hostess*, USA, 1933, reż. B. Reeves Eason (przyp. tłum.).

warunków ekspresji filmowej. Warunki te wydają się wymogami, a nie tylko możliwościami, powiem zatem, że w trakcie tworzenia tych typów odkryto bądź poszerzono dwa rodzaje konieczności. Po pierwsze, wykonawcy filmowi nie kreują wizualnej projekcji: oni sami są wizualną projekcją. Po drugie, zdjęcia są zdjęciami świata, w którym istoty ludzkie nie zostały w żaden sposób ontologicznie uprzywilejowane wobec jego reszty, świata, w którym przedmioty nie są rekwizytami, ale naturalnymi sprzymierzeńcami (bądź wrogami) ludzkiej postaci. Pierwsza konieczność – rzutowana na ekran wizualność – pozwala zrozumieć subtelność przejrzystości naturalnej choreografii Chaplina; druga – ontologiczna równość – umożliwia mu proustowskie czy jamesowskie relacje z łózkami Murphy'ego, ze schodami oraz z flakonami ustawionymi na długich obrusach leżących na stołach, do których podjeżdża on na wrotkach: oto heroizm tymczasowego przetrwania, nadczłowiek Nietzschego balansujący nad przepaścią na linie do akrobacji. Spełnienie tych wymogów pozwala nie tylko na niezwykle miejsca akcji, w których Keaton wyzwala się z trudnych sytuacji, ale także na jego filozoficzne opanowanie i na olimpijską pomysłowość jego ciała. To dzięki nim jest zapewne niezmiennie pięknym i najbardziej komicznym człowiekiem, jakiego kiedykolwiek można było zobaczyć, jak gdyby brzydota została tu odkupiona przez śmiech. To one pozwalają Fieldowi mamrotać, znosić cierpienia i obsesyjnie przeklinać, będąc przy tym słyszany i widziany tylko przez nas. Ponieważ na zewnątrz demonstruje cechy gentlemana (pewny siebie krok i eleganckie maniery, rękawiczki, laska, serdeczność), może bezlitośnie ukazywać psychiczną brutalność cywilizacji burżuazyjnej.

IDEE POCZĄTKU

Jest rzeczą nieuchronną, że w teorii filmu trzeba w jakimś punkcie zastanowić się nad jego korzeniami, pochodzenie tego medium pozostaje bowiem niejasne mimo jego nowości. Fakty dotyczące wynalazku kamery, jak również jej wynalazców, są dość dobrze znane, podobnie jak historia kolejnych ulepszeń w wykonywaniu zdjęć, a następnie w tworzeniu obrazów ruchomych. Problem polega na tym, że wynalazek obrazu fotograficznego nie jest tym samym, co kreacja fotografii jako medium będącego nośnikiem sensu. W sensie historycznym jest tak, jak zazwyczaj: kronika faktów poprzedzających pojawienie się danej technologii nie wyjaśnia, dlaczego się ona pojawiła, dlaczego pojawiła się akurat w danym czasie i dlaczego pojawiła się w takiej postaci, w jakiej się pojawiła. Panofsky rozpoczyna swoje studium na temat filmu, zauważając: „To nie pragnienie artystyczne dało początek odkryciu nowej techniki i jej stopniowemu doskonaleniu; to wynalazek techniczny dał początek odkryciu nowej sztuki i jej stopniowemu doskonaleniu”. Wydaje się, że jest to zrozu-

miałe, ale czy na pewno? Panofsky zakłada, że wiemy, co „daje początek” każdej „nowej dziedzinie sztuki”. Wspomina o „pragnieniu artystycznym”, ale trudno, by mogło ono posłużyć jako wyjaśnienie; byłoby mniej więcej tak użyteczne, jak wyjaśnienie powstania nowoczesnej nauki przez odwołanie się do „naukowego pragnienia”. Oczywiście pragnienia takie mogą istnieć, ale one same zdecydowanie domagają się wyjaśnienia. Panofsky wprost przywołuje pragnienie artystyczne jako o k a z j ę do pojawienia się nowej „techniki”. Film nie jest jednak nową t e c h n i k ą w większym stopniu niż jest nią samolot. (Co też takiego robiliśmy, że ta rzecz pozwala nam robić to lepiej?). A jednak jakaś idea latania i pragnienie, by tego dokonać, poprzedzały mechaniczny wynalazek samolotu. Co zatem „otrzymuje początek” w wyniku takich wynalazków, jak ruchoma czcionka, mikroskop, maszyna parowa czy fortepian?

Zadziwiające byłoby, gdyby historia powstania medium artystycznego okazała się w sensie historycznym mniej złożonym problemem niż na przykład powstanie nowoczesnej nauki. Zakładam, że na to właśnie wskazuje Bazin, gdy odwraca relację między odpowiednią technologią a ideą kina, podkreślając, że to idea poprzedzała technologię, a niektóre jej fragmenty nawet o całe wieki, i że jednocześnie elementy technologii poprzedzały wynalezienie kina, niektóre z nich o stulecia. Trzeba zatem wyjaśnić nie tylko, jak rzecz została dokonana w sensie technicznym, ale na przykład także i to, co stanęło na przeszkodzie i nie pozwoliło jej pojawić się wcześniej. Wydaje się dziwne, że w esejach Bazina, które przeczytałem, stan współczesnych sztuk łączących się z filmem nie jest traktowany jako część ideologicznej nadbudowy generującej materialną bazę dla filmu. Niewątpliwie istotne jest jednak, że w drugiej połowie dziewiętnastego wieku w malarstwie, w powieści i w teatrze ważnym problemem był realizm. I trudno sobie wyobrazić, że gdyby film nie wychwycił możliwości stworzonych przez same te sztuki, jego potencjalności artystycznego medium ukazałyby się w takiej postaci, w jakiej się ukazały, i to tak nagle, jak się to stało.

W sensie ostatecznym to kino urzeczywistniło ideę i zaspokoilo pragnienie, aby świat został od-tworzony na swoje własne podobieństwo. Bazin nazywa to mitem kina totalnego. Był to jednak zawsze jeden z mitów, którymi żywiła się sztuka, a każda ze sztuk wypełniała go na swój własny sposób. Zwierciadło spoczywało w różnych rękach, kierujących je w stronę natury. Pod pewnymi względami mit ów lepiej realizował się w teatrze. (Ponieważ teatr nie jest już główną ze sztuk i utracił w zasadzie kontakt ze swoimi historycznymi i psychologicznymi źródłami, rzadko odczuwamy traumę, której kiedyś doświadczyliśmy boleśnie, widząc, jak przodownik chóru przestaje być narratorem i staje się jednym z tych, którzy – jako istoty wcielone – cierpią).

W jaki sposób mit ten znajduje spełnienie w kinie? Powiedzieliśmy, że dzieje się to automatycznie. Co to jednak oznacza? Otóż kino wypełnia go na

mocy samego *życzenia*, bez żadnego obowiązku wykonania czegokolwiek przez widza. Jednym słowem: w sposób *magiczny*. Stawiałem sobie pytanie: Jakże film może być sztuką, skoro wszystkie zasadnicze sztuki w jakiś sposób wyrosły z religii? Teraz mogę na nie odpowiedzieć: Ponieważ filmy wyrastają z magii, *s poza świata*.

Im lepszy film, tym głębszy jego kontakt z tym źródłem inspiracji; film nigdy nie traci całkowicie kontaktu ze światłem magicznej latarni. Dlatego też obrazy na temat świata fantastycznego (*Gabinet doktora Caligari*³⁰ czy *Krew poety*³¹) i filmowane sceny, które ukazują elementy magiczne (na przykład materializację i dematerializację), mimo że są źródłem nastrojów i pomysłów, nigdy nie nabrały statusu kinowych mediów, bez względu na to, jak silna „możliwość” tego rodzaju obecna jest w fizycznym medium filmu. W sensie technicznym i psychologicznym są one bowiem trywialne, jeśli porównać je z medium, jakie stanowi magia jako taka. Z inną sytuacją mamy do czynienia, gdy przedstawiana magia jest sama w sobie ciekawa pod względem technicznym lub fizycznym (np. *Niewidzialny człowiek*³², *Doktor Jekyll i pan Hyde*³³, *Frankenstein*³⁴, *2001: Odyseja kosmiczna*³⁵), ale wówczas staje się ona jeszcze jednym sposobem potwierdzenia fizyczności naszego świata. Nauka przedstawia samą siebie w filmach jako magię, a magia była przecież jednym ze źródeł nauki. W istocie nauka, jaką oglądamy w filmach, zachowuje tajemniczość i aurę rzeczy zakazanej charakterystyczną dla magii. Filmy science fiction wykorzystują nie tylko pewne oczywiste aspekty przygody i fizykalności, które są tworzywem dla efektów specjalnych, ale także zasłyszany bełkot języka naukowego: „Mój Boże, to coś nie przepuszcza promieniowania beta minus! Musimy odwrócić współczynnik rozpraszania atomowego, zanim będzie za późno!”. Dialog ten ma przywołać na myśl wynalazki typu konserwa i klucz, które były dostatecznie przekonujące w pierwszej wersji serialu *Flash Gordon*³⁶. Filmy te opierają się na fantazji, która jest ich bezpośrednim motywem (jak na przykład zniszczenie niższych bądź wyższych form życia – jakby przygodność ludzkiego życia była uzależniona od stopnia jego biologicznego rozwoju). Fantazji tej towarzyszy mit jedynej drogi i ostatniej szansy, za pomocą których można pokonać (zewnątrzne) niebezpieczeństwo. I nie ma wątpliwości co do tego, że piękno form i poruszeń, które widzimy w laboratorium Frankenstein, ma zasadnicze znaczenie dla filmu *Frankenstein*; w porównaniu z nim

³⁰ *Das Kabinett des Dr. Caligari*, Niemcy, 1919, reż. R. Wiene (przyp. tłum.).

³¹ *Le sang d'un poète*, Francja, 1930, reż. J. Cocteau (przyp. tłum.).

³² *The Invisible Man*, USA, 1933, reż. J. Whale (przyp. tłum.).

³³ *Dr Jekyll and Mr Hyde*, USA, 1931, reż. R. Mamoulian (przyp. tłum.).

³⁴ USA, 1931, reż. J. Whale (przyp. tłum.).

³⁵ *2001: A Space Odyssey*, USA, 1968, reż. S. Kubrick (przyp. tłum.).

³⁶ USA, 1936, reż. F. Stephani (przyp. tłum.).

komputery wydają się czymś nieskomplikowanym. Zawsze bardziej sensowną rzeczą było wykraść coś Bogu, niż próbować go przechytrzyć.

W jaki sposób filmy odtwarzają świat na podobieństwo magii? Bynajmniej nie przez to, że przedstawiają nam go w sposób dosłowny, lecz dzięki temu, że pozwalają nam go oglądać, podczas gdy my sami pozostajemy niewidoczni. Nie zaspokajają w ten sposób naszego pragnienia władzy nad stworzeniem (jak zostało zaspokojone pragnienie Pigmaliona), ale raczej pragnienie, by tej władzy nie potrzebować, by nie musieć dźwigać jej ciężarów. W tym sensie mamy tu do czynienia z odwróceniem mitu Fausta. Pragnienie niewidzialności ma zaś dosyć długą tradycję. Korzystali z niej już bogowie, a mówi o tym Platon w *Państwie*, przytaczając mit o pierścieniu Gygesa. W przypadku oglądania filmów sens niewidzialności polega na tym, że pozwala ona zachować to, co dziś określamy jako prywatność czy anonimowość. Projekcja świata na taśmie filmowej tłumaczy nasze formy niewiedzy, naszą poznawczą niemoc. Nie chodzi przy tym o to, że świat nas wówczas niejako omija, „dzieje się” obok nas, ale że zostajemy jak gdyby z naszego naturalnego w nim miejsca „wysiedleni” i umieszczeni w pewnym od niego oddaleniu. Ekran pomaga przewyciężyć nasze stałe miejsce w świecie; sprawia, że owo „wysiedlenie” wydaje się naszym stanem naturalnym³⁷.

Tłum. z języka angielskiego *Dorota Chabrajska*

³⁷ Przedmioty jako takie również mogą wydawać się wówczas przeniesione ze swojego stałego miejsca w inne, a zbliżenie przedmiotu może czynić go zastanym (franc. *trouvé*). Dadaści i surrealiści znajdowali w filmach bezpośrednie potwierdzenie swoich ideologii czy też swojej wrażliwości, przede wszystkim w ogromnej zdolności filmu do wywoływania nostalgii i w dowolności zestawiania rzeczy ze sobą, którą film operuje. Często z tego powodu sądzi się, że filmy dadaistyczne i surrealistyczne tworzą awangardę kina. Można by jednak na ich podstawie również ukazać, dlaczego film – podobnie jak cały świat – zdezaktualizował te ruchy. Nic bowiem nie jest bardziej surrealistyczne niż zwykle wydarzenia współczesnego świata, a nic nie ujawnia tego faktu w mniejszym stopniu niż postawa surrealizmu. Oczywiście fakt ten nie mówi nic na temat wartości konkretnych filmów surrealistycznych, które odnoszą sukces albo ponoszą klęskę na tych samych warunkach, co inne.

Na temat idei „wysiedlenia”, prywatności i poznawczej niemocy zob. *C a v e l l*, *Knowing and Acknowledging*, w: *Must We Mean What We Say?*