

Grzegorz WYCZYŃSKI

Uniwersytet Wrocławski, Instytut Filozofii

UWAGI NA TEMAT ROZRÓŻNIENIA POJĘCIOWEGO „FILM” – „KINO” W TEORII FILMOZNAWCZEJ

Wstęp

Celem, który stawiam sobie w niniejszym tekście, jest wytyczenie semantycznej granicy pomiędzy pojęciami „film” i „kino.” Choć w języku potocznym są one z reguły używane jako wyrażenia równoważne, w ramach refleksji teoretycznofilmowej powinny zostać wyraźnie rozgraniczone. Film – ciąg dźwięków i obrazów rzuconych na (jakiś) ekran – nie powstaje bowiem z niczego i do swojego istnienia potrzebuje całego szeregu narzędzi, instytucji oraz kanałów, które składają się na różny poziom złożonej rzeczywistości określanej mianem kina. W dalszych rozważaniach postaram się dokonać zwięzłej charakterystyki wspomnianych w poprzednim zdaniu struktur, rzucając tym samym światło na bogactwo społecznego życia ruchomych dźwiękoobrazów. Filmy zmieniają się bowiem wraz z przyswajaniem sobie przez ich twórców coraz to nowych technik i technologii, a także na skutek oddziaływania procesów politycznych, gospodarczych, militarnych, kulturowych. Odwoływać się będę więc zarówno do już istniejących teorii, jak i do zjawisk oraz przemian zachodzących w obrębie rzeczywistości przez teorie te ujmowanej. Uwzględnienie przemian technologicznych oraz zróżnicowania

form obcowania z obrazami filmowymi, pozwala na krytyczną ewaluację dostępnych koncepcji.

Zanim jednak przejdę do charakterystyki poszczególnych wymiarów kina, chciałbym poświęcić kilka słów na doprecyzowanie pojęcia filmu. Powyżej zostało ono odniesione do ciągu ruchomych dźwiękoobrazów, istniejących i funkcjonujących dzięki wykorzystaniu określonych nośników i ekranów. Ujęcie to budzić może pewne uzasadnione wątpliwości. Istnieją bowiem filmy zmontowane w całości ze statycznych kadrów, np. *La Jetee* Chrisa Markera (1962) lub *Van Gogh* Alaina Resnais’go (1948), w którym nieruchome malarstwo holenderskiego twórcy zostało wtórnie zdynamizowane poprzez ruchy kamery. W wymienionych przykładach nie chodzi o chwilowe wstrzymanie lub duże ograniczenie ruchu wewnątrz kadrowego, tylko o komponowanie całości z już istniejących form wizualnych (malarstwo) lub upodabnianie kadru do fotografii, zatrzymującej momenty danego procesu. Nie mamy tutaj do czynienia z czymś, co określić można jako „pomysłowe przerwanie ruchu,”¹ mające na celu uwypuklenie jego dynamizmu. Twórcy przywołanych tytułów wypracowywali inne podejścia do konstruowania filmowej całości. U Resnais’go ruch płynie z operowania kamerą na materiale

statycznym, zyskującym dodatkową siłę wyrazu dzięki połączeniu z muzyką. Podobna sytuacja występuje w przypadku filmu Luciano Emmera *Goya* (1941), w którym kamera nieustannie ślizga się po powierzchni obrazów i np. porusza się w górę i w dół, gdy jeden z nich ukazuje postać podrzucaną na prześcieradle. Wszystko to skłania do pewnej modyfikacji stanowiska wyjściowego i uznania, że pojęcie filmu mieści w sobie także obrazy statyczne (i to nie tylko fotograficzne), które mogą być dynamizowane przy użyciu montażu, pracy kamery, a także łączone na różne sposoby z ruchem wewnątrzkadrowym (np. stosowanie stopklatek). W przypadku części przywołanych powyżej przykładów dialektyka ruchu i statyki związana jest ze zdolnością medium filmowego do włączania we własne ramy innych form artystycznych. W dobie obecnej kwestia ta pozostaje silnie związana ze stosowaniem animacji komputerowej, pozwalającej kreować wirtualne obrazy specjalnie na potrzeby danych filmów. W jednej i tej samej produkcji możliwe staje się łączenie ujęć zrealizowanych kamerą z obrazami wygenerowanymi komputerowo lub też postprodukcyjne modyfikowanie materiału analogowego, co ma istotne implikacje dla ontologii obrazu filmowego: „Wygenerowany na komputerze trójwymiarowy stwór może zostać dodany do sekwencji nakręconej w plenerze (...). Początkowo może się wydawać, że fizyczna przestrzeń została zachowana. Jednak i tu w rezultacie otrzymujemy wirtualny świat, który nie istnieje w rzeczywistości.”²

Przenikanie się filmu i nowych mediów nie sprawia jednak, że ten pierwszy całkowicie ztraca swoją historycznie wytworzoną tożsamość. Wciąż istnieje bowiem dostrzegalna granica pomiędzy nim a np. gramami wideo. Obrazy filmowe przeznaczone są przecież przede wszystkim do oglądania (nawet jeżeli wykracza ono poza „czyste” widzenie i angażuje odbiorców emocjonalnie i intelektualnie) i nie aktywują działań. Gra wideo wymaga konkretnego zaangażowania fizycznego, bez którego jej wirtualny świat popada w stan swoistego zatrzymania – gdy gracz przestaje angażować się w proces rozgrywki, jego postać wciąż może zostać zaatakowana przez przeciwników (jeżeli znajdzie się w obszarze ich algorytmicznie określonych działań), nie będzie jednak w stanie

bronąć się przed nimi. Cyberrozrywkowe światy stanowią przede wszystkim sferę aktywności implikowanych przez program i realizujących się zarówno po stronie człowieka, jak i maszyny. Wymagają więc większego udziału przestrzeni ciała (w sensie, jaki terminowi temu nadał francuski filozof Maurice Merleau-Ponty), niż ma to miejsce w przypadku filmów.

Kino jako aparat techniczno-technologiczny

Konstituujące film dźwięki i obrazy nie stanowią elementu samorodnego oraz samoistnego – ich wytworzenie oraz prezentacja wymagają użycia określonych technik i technologii. Na różnych etapach realizacji filmu jego twórcy posługują się kamerami, mikrofonami, sztucznym oświetleniem, narzędziami montażowymi (analogowymi lub cyfrowymi), a także szeregiem innych rzeczy. Po ukończeniu pracy nad danym dźwiękoobrazem konieczne jest sięgnięcie po środki innego rodzaju, bez których jego dystrybucja i projekcja pozostaną niemożliwe. Ten szkicowo scharakteryzowany aparat techniczno-technologiczny tworzy pierwszy z poziomów omawianej tutaj różnicy.

Przeciętny widz nie zastanawia się nad całym zasobem środków, jakie wykorzystane zostały do produkcji i projekcji oglądanego przez niego filmu. Tego typu wyparcie aspektu techniczno-technologicznego (nawet jeżeli nie wpływa ze świadomej i przemyślanej decyzji, tylko stanowi spontaniczną postawę, uwarunkowaną wieloma różnymi czynnikami) stwarza dogodne warunki do głębokiego zanurzenia emocjonalnego w świat przedstawiony i zachodzące w nim wydarzenia. Przezroczystość formy filmowej sprawia, że skupiamy się przede wszystkim na tym, co jest pokazywane, nie zaś na tym, jak się to dokonuje. Musimy jednak pamiętać, że taka naiwna postawa odbiorcza (osobną kwestią pozostaje pytanie, na ile – szczególnie w chwili obecnej – jest ona rozpowszechniona) w żadnym razie nie anuluje materialnego ufundowania filmu. W książce *Okiem filmowca* Gustavo Mercado wyróżnia trzy podstawowe elementy filmu fabularnego, których

wzajemne relacje konstytuują dany dźwiękoobraz jako całość i określają jego artystyczną wartość. Po pierwsze, mamy do czynienia z tematem, będącym fundamentem opowiadanej historii. Po drugie, temat ten musi zostać w atrakcyjny sposób wyrażony za pomocą dostępnych środków technicznych. Typ ujęcia, ustawienia kamery, format obrazu, rodzaj obiektywu – wszystkie wymienione czynniki tworzą strategię wizualną filmu, sugerującą odbiorcom określony sposób jego (emocjonalnego, intelektualnego) odczytania i przeżywania. Po trzecie, opowiadana historia może zostać wyposażona w dodatkowe warstwy znaczeniowe o charakterze asocjacyjnym, których artykulacja dokonuje się za pośrednictwem systemu obrazowania. Jego konstrukcja wymaga przemyślanego operowania dostępnymi filmowcom środkami technicznymi i technologicznymi.³

Chociaż Mercado nie stosuje w swojej książce rozróżnienia film – kino, z zaproponowanej przez niego wizji dzieła filmowego dystynkcja ta daje się w łatwy sposób wyprowadzić. Aby gotowy obraz mógł komunikować swój temat oraz oddziaływać za pomocą strategii wizualnej i systemu obrazowania, konieczne jest umiejętne wykorzystanie dostępnych środków realizacyjnych. Te ostatnie z reguły nie zostają w gotowym dziele stematyzowane (choć czasami może się to dokonać w ramach świadomego łamania formy filmowej, tracącej tym samym swoją przezroczystość i płynność), stanowią jednak materialny fundament, na którym się ono opiera i z którego wyrasta. Dla reżysera lub operatora namysł nad dostępnymi możliwościami jest rzeczą niezwykle ważną (obiektyw o jakiej ogniskowej najlepiej wykorzystać w danej scenie?; czy realizowane ujęcie wymaga wykorzystania steadicamu, czy też lepiej wyjdzie, jeżeli zostanie zrealizowane „z ręki”?). W przypadku widza sytuacja przedstawia się jednak inaczej – może on głęboko przeżyć dany film i zostać przez niego pobudzony do refleksji również wtedy, gdy nie posiada gruntownej wiedzy na temat aspektów jego realizacji.

W akapitach powyższych aspekt techniczno-technologiczny został ujęty w odniesieniu do procesu powstawania filmu. Jak jednak zaznaczyłem już wcześniej, odgrywa on istotną rolę także w ramach jego projekcji. Gdy gotowy tytuł

trafia do kin, jego prezentacja wymaga określonych zasobów technologicznych (ekran, projektor ustawiony w odpowiedniej odległości, oświetlenie wyłączane na czas seansu), te zaś zostają ukryte przed publicznością. Zasiadając w ciemnej sali kinowej, widz powinien skupić całą swoją uwagę na obrazach wyświetlanych na ekranie, nie zaś na projektorze lub innych ludziach obecnych na sali. Fakt ten odgrywa kluczową rolę w metapsychologii filmu Jeana-Louisa Baudry’ego. Odwołując się do Zygmunta Freuda i Platona, ujmuje on oglądanie filmu w kinie jako odtworzenie warunków snu, w którym dokonuje się psychiczna regresja do stanu infantylnego, pozwalająca podmiotowi na halucynacyjne zaspokojenie pragnień. Ponieważ we śnie pozostajemy unieruchomieni, nie możemy poddać obrazów w naszym umyśle testowi rzeczywistości, przez co łatwo o pomylenie ich z faktycznie postrzeganymi obiektami i zjawiskami. Stan powyżej scharakteryzowany cechuje także najwcześniejsze etapy ludzkiego życia psychicznego, przypadające na okres, gdy funkcje motoryczne ciała nie zostały jeszcze w pełni wykształcone. Pragnienie powrotu do tej fazy leży u głębokich podstaw potrzeby aparatu kinematograficznego i wytwarzanego przez niego efektu rzeczywistości: „Aparat symulacyjny polega na transformowaniu percepcji w quasi-halucynację, wyposażoną w efekt rzeczywistości nie porównywalny do tego, który wynika ze zwykłych percepcji. Aparat kinematograficzny reprodukuje aparat psychiczny podczas snu: oddzielenie od świata zewnętrznego, zahamowanie motoryczności.”⁴

W myśl koncepcji Baudry’ego rzetelne ujęcie problemu filmowego realizmu wykroczyć musi poza same analizy tekstualne i uwzględnić sferę czynników psychologicznych, obsługiwanych przez aparaturę kinową. W ujęciu tym czynniki subiektywne – regresyjne pragnienia widza – sprzęgają się z elementem techniczno-technologicznym. Ten ostatni musi jednak zostać wyparty z pola widzenia, aby mógł oddziaływać w sposób efektywny. W ramach architektoniki sali kinowej projektor umieszczony zostaje za plecami widza, dzięki czemu nie skupia na sobie uwagi, to zaś stwarza dogodne warunki do zapominania o sztuczności ekranowego świata. Prowadzi to do fenomenologicznego, nie zaś on-

tologicznego zniknięcia materialnego ufundowania obrazu. Aparat wytwarza więc swoje efekty psychologiczne, co w literaturze filmoznawczej określone zostało mianem dyspozytywu. Omawiając powyższe pojęcie w związku z twórczością Baudry'ego i Christiana Metz, polska filmoznawczyni Łucja Demby stwierdza: „Dyspozytyw (...) oznacza »maszynę mentalną«, warunki projekcji umożliwiające zaistnienie procesu psychicznego. Dyspozytywu nie należy mylić z tym, co Jean-Louis Baudry określa mianem aparatu podstawowego.”⁵ Jak podkreśla przywołana autorka, pojęcie to pozwala na wyjaśnienie nie tylko procesów zachodzących w psychice widza podczas seansu, lecz także samej potrzeby obcowania z kinem. Mamy więc do czynienia z kategorią o szerokim zakresie przedmiotowym, „łączącą w sobie przemysł kinematograficzny i psychologię widza”⁶ (co Metz określił mianem instytucji kinematograficznej), pozwalającą na syntetyzujące ujęcie zarówno konstrukcji obrazów filmowych, jak i procesów ich wytwarzania, dystrybuowania, pokazywania i odbierania.

Należy jednak pamiętać, że zaproponowany przez Baudry'ego model odbioru filmu ma charakter historyczny, więc poważnym błędem będzie jego absolutyzacja. Historycznie względne pozostają nie tylko opisane przez niego warunki projekcji (czerni sali kinowej, umieszczenie projektora za plecami widzów), lecz także i ściśle przypisanie filmu do sal kinowych. Dzięki pojawieniu się telewizji, a następnie komputerów, internetu, technologii DVD i Blu-ray obcowanie z ruchomymi obrazami przestało wymagać wychodzenia z domu.⁷ Wyprawa do kina stała się dla widzów zaledwie jedną z wielu dostępnych opcji: „Znana nam aranżacja przestrzeni sal kinowych pochodzi bowiem skądinąd – stanowi wynik długotrwałego procesu dyscyplinowania głośnego i mobilnego tłumu w zindywidualizowanego, uciszonego i urzeczzonego widza: postać, która paradoksalnie zaczęła powoli ustępować – właśnie mniej więcej w tym czasie, gdy Baudry formułował swoją teorię – odbiorcom w ruchu, przemieszczającym się wraz ze swoimi ekranami.”⁸

W cytacie powyższym chciałbym zwrócić uwagę na dwie istotne kwestie. Po pierwsze, mobilność samych ekranów. We współczesnym

świecie komputery stają się nie tylko coraz bardziej powszechne, lecz podlegają także procesowi postępującej miniaturyzacji. Nie chodzi tutaj jedynie o wzrost popularności laptopów (będących platformami we właściwym sensie mobilnymi, nie zaś tylko możliwymi do przenoszenia⁹), ale również o fakt, że pewne funkcje komputerów zaczynają przejmować inne urządzenia, np. telefony komórkowe. Tym sposobem stają się one kolejnym miejscem dostępności ruchomych dźwiękoobrazów. Prowadzi to do zlania się ekranu i funkcji projektora – zarówno w przypadku domowego komputera stacjonarnego, jak i telefonów komórkowych lub przenośnych konsoli do gier (np. produkowanych przez firmę Sony PSP lub Playstation Vita) aparatura techniczno-technologiczna znajduje się przed nami. Nie jest ona już dłużej ukryta i w związku z tym trudniej usunąć ją z pola świadomości. Dodatkowo wymaga ona od nas tej formy zaangażowania, która w kinie wypełniana jest przez osobę obsługującą projektor. Rozwój nowych form ekranów sprawia także, że oglądanie filmów przestaje być czynnością w pewien sposób wyróżnioną w przestrzeni życia codziennego – nie musimy już udawać się do specjalnego miejsca, aby z nimi obcować. Oglądanie coraz częściej zastępuje spoglądanie, sprawiające, że technologia kinowa przenika się z innymi urządzeniami i przestrzeniami: „Chodzi zwłaszcza o zerkanie na ekrany (na przykład telefonów komórkowych) towarzyszące nam w coraz to nowych sytuacjach społecznych, niezwiązanych z samymi mediami, o wszystkie sytuacje powiązane z nieuważnym użytkowaniem mediów czy wręcz nudzeniem się; o specyficzne zachowania, w których media są obecne, ale nie stanowią ich celu czy podstawy.”¹⁰ Krótko mówiąc, multiplikacja i wzrost mobilności ekranów sprawiają, że model odbioru kina zaproponowany przez Baudry'ego coraz bardziej odchodzi do lamusa.

Druga kwestia związana jest ze wspomnianym przez Thomasa Elsaessera i Malte Hagenera procesem dyscyplinowania. Badania nad początkami kina wykazują, że modelowy widz Baudry'ego (tracący z oczu aparaturę projekcyjną poprzez podporządkowanie się normom rządzącym funkcjonowaniem w sali kinowej) dopiero w pewnym momencie zastąpił bywalców jarmarku, dla

których wyświetlane ruchome obrazy nie były wcale najistotniejsze. Osoby takie chciały bowiem nasycić swoje oczy samym wynalazkiem czyniącym ekranowy spektakl możliwym i dostępnym. W tym ujęciu element techniczno-technologiczny znowu zaczyna wysuwać się na pierwszy plan i nie może być mowy o jego fenomenologicznym wymazaniu: „Pierwsi widzowie chodzili na pokazy, aby zobaczyć demonstrowane maszyny (najnowsze zdobycze techniki idące w ślad za tak powszechnie pokazywanymi urządzeniami i cudami, jak zdjęcia rentgenowskie czy, jeszcze wcześniej, fonograf), a nie oglądać filmy.”¹¹

Kino jako miejsce

Wątki poruszone w poprzedniej części niniejszego artykułu pozwalają płynnie przejść do kolejnego poziomu rozróżnienia film – kino. Tworzenie i prezentowanie filmów to procesy zlokalizowane czasoprzestrzennie – dokonują się gdzieś i kiedyś. Oczywiście formy ich umiejscowienia pozostają zmienne, jednak sama ich konieczność pozostaje historycznie inwariantna – praca nad filmem cyfrowym również wymaga miejsca, gdzie ustawić można komputer lub też cały ich zespół, obsługiwany przez współdziałających ze sobą ludzi.

Filmy kręcić można zarówno w plenerze, wykorzystując lokacje nieinscenizowane, jak i w przestrzeni atelier, gdzie świat przedstawiony budowany jest od podstaw. Wybór którejś z tych strategii twórczych może być podyktowany szeregiem różnych czynników, np. zdaniem Siegfrieda Kracauera atelierowy konstruktywizm¹² kina niemieckiego po I wojnie światowej wynikał z ucieczki ówczesnych Niemców od pogrążonej w chaosie rzeczywistości społecznej w wewnętrzny świat duszy. Abstrahując chwilowo od tego rodzaju uwarunkowań historyczno-psychologicznych, stwierdzić należy, że atelier przypisuje proces powstawania filmu do konkretnego miejsca, będącego jednym z elementów złożonej sieci socjo-ekonomicznej. W związku z tym porządek pracy, z jakim mamy do czynienia w studiu, wyznaczany jest nie przez same uwarunkowania przestrzenne, ale również przez sieć norm, które przemysł filmowy narzuca funkcjonującym w nim jednostkom.

Błędne byłoby jednak mniemanie, że pracując w plenerze, filmowcy dysponują niczym nieograniczoną swobodą. Także tutaj mamy do czynienia z uwikłaniem procesu twórczego w sieć socjo-ekonomiczną wraz z jej normatywnymi implikacjami. Oczywiście korzystanie z nieinscenizowanych lokacji, które nie powstały na potrzeby realizacji jakiegokolwiek filmu, zwiększa prawdopodobieństwo, że na jego ostateczny kształt wywrą nietrywialny wpływ czynniki przypadkowe. Złożony proces twórczy nigdy nie poddaje się pełnej kontroli zaangażowanych w niego ludzi. Sytuacja taka wynika nie tylko z kolektywnego charakteru samej pracy nad filmem, lecz także z roli, jaką odgrywa w niej omawiany powyżej element techniczny. Jak słusznie zauważyła Alicja Helman, nie może być on postrzegany jako narzędzie, nad którym człowiek sprawuje pełną i niezależną władzę, gdyż zawsze przysługuje mu pewien stopień swoistej podmiotowości: „Film jest w stanie oddać bieg czasu, albowiem poza działaniem od początku do końca inscenizowanym, zrealizowanym według scenariusza (a nawet często i w takich przypadkach), kamera może zanotować taką sekwencję zdarzeń w stosunkach funkcjonalnych, między którymi intencja twórcy, a więc wyobrażona antycypacja, nie odgrywa żadnej roli.”¹³ Dlatego też, chociaż w atelier również wystąpić mogą zdarzenia całkowicie nieprzewidziane przez twórców, wyjście w szerszy świat znacząco zwiększa prawdopodobieństwo ich pojawienia się.

Zagadnienie umiejscowienia nie odnosi się do samego tylko procesu twórczego. Związane jest również, co wyraźnie wynika z rozważań wcześniejszych, z kwestią prezentowania filmów już powstałych (a także, przynajmniej w pewnym sensie, dzieł nie w pełni jeszcze dostępnych, ale upublicznionych fragmentarycznie za pośrednictwem krótkich zwiastunów). Kina jako autonomiczne miejsca fizycznej dostępności ruchomych obrazów wyodrębniały się stopniowo z obszaru jarmarcznych rozrywek: „Trudno oczywiście uchwycić w czasie i przestrzeni ten przełomowy moment, kiedy projekcja filmów na jarmarkach i odpustach przestała być jedną z licznych atrakcji, a stała się najważniejszą i jedyną atrakcją. Publiczność, która przychodziła dawnej do »wesołych miasteczek« i tym podobnych instytucji, by

zakosztować po trosze wszystkich jarmarcznych rozkoszy, teraz kierowała swoje kroki wprost do lokali, w których wyświetlano filmy.”¹⁴

Jerzy Toeplitz, z którego monumentalnej *Historii sztuki filmowej* pochodzi cytat powyższy, za symboliczną datę usamodzielnienia się kina amerykańskiego przyjmuje rok 1905, kiedy w Pittsburghu otwarty został pierwszy Nickelodeon.¹⁵ To przestrzenne oddzielenie ruchomych obrazów od innych rozrywek zwrótnie wywarło istotny wpływ na charakter powstających filmów. Zdaniem Toma Gunninga era Nickelodeonów popchnęła rodzącą się kinematografię amerykańską w kierunku form narracyjnych (przy czym przestrzega on przed traktowaniem tych ostatnich jako czegoś, co wypływa z samej natury medium filmowego): „Poświęcenie formy filmowej zadaniom narracyjnym, które rządzi wczesnymi pracami Griffitha, z trudem uznać można za wynik wcześniejszej ewolucji lub też stopniowego odkrywania istotowej natury filmu. Griffith i jego współcześni (a także niektórzy bezpośredni następcy) byli raczej zaangażowani w redefinicję filmu, nie zaś jego odkrywanie – redefinicję uformowaną przez ekonomiczną reorganizację zmierzającą do uregulowania przemysłu filmowego w następstwie olbrzymiego rozwoju Nickelodeonów.”¹⁶

Usamodzielnienie się odbioru filmów doprowadziło do pojawienia się w przestrzeni miejskiej nowego rodzaju obiektów architektonicznych, nie tylko skrywających w sobie audiowizualne atrakcje, lecz także odznaczających się silnie oddziałującą na zmysły formą zewnętrzną. Miały one przykuć uwagę widza, wyłowić i skoncentrować jego spojrzenie rozproszone przez mnogość bodźców emitowanych przez ulice wielkich metropolii: „Aby umocnić swój wpływ na zachowania poznawcze w przestrzeni atrakcji, X muza musiała »znaleźć sobie dom«. Stał się nim budynek kina, który dołączył do fasad wzdłuż bulwaru. Kino jest punktem rozpoznawalnym w przestrzeni ulicy. Najczęściej wyróżnia się świetlnym szyldem, afiszami z repertuarem i plakatami, które przykuwają uwagę przechodnia.”¹⁷

Oczywiście, co podkreśla cytowana powyżej autorka, nie wszystkie budynki kinowe przygotowywane były w sposób stawiający na intensyfikację sensualnej atrakcyjności. Pomijając

jednak kwestię zaaranżowania kinowej fasady, podkreślić należy, że przechodząc przez znajdujące się w niej drzwi, zawsze trafiamy w obręb przestrzeni przeznaczonej do kolektywnego obcowania z ruchomymi obrazami. Błędne byłoby jednak mniemanie, iż kino jako miejsce możemy opisać adekwatnie poprzez abstrakcyjne wskazanie relacji pomiędzy widzami a obrazem. Relacja ta stanowi bowiem proces zakodowany społecznie, i to na wielu różnych poziomach. Nie chodzi jedynie o to, że każdy widz (nawet jeżeli nie zdaje sobie z tego sprawy) ogląda wybrane przez siebie filmy przez pryzmat nabytych w toku socjalizacji kategorii percepcji i oceny (dodajmy, że czynniki te działają efektywnie już na etapie wyboru tytułów godnych uwagi). Habitus, społecznie nabyta druga natura, od wewnątrz określa sposób, w jaki jawi się nam otaczająca rzeczywistość, której istotną część stanowią wytwory kultury.

Należy również pamiętać, że kino ustanawia sieć norm i reguł określających zachowania dopuszczalne i pożądane w trakcie seansu – miejsce wytwarza właściwą sobie kulturę. Normy te mają charakter względny i zmieniać się mogą wraz z czasem i kontekstem społecznym. Niektóre z nich stanowią odpowiedź na zmiany i innowacje dokonujące się w obrębie szerszej rzeczywistości, np. zakaz korzystania z telefonów podczas seansu zaczął mieć rację bytu dopiero wówczas, gdy pojawiły się przenośne aparaty komórkowe. To samo dotyczy zakazu palenia papierosów elektronicznych na sali projekcyjnej. I chociaż niektóre z takich regulacji mogą w pierwszej chwili wydawać się uniwersalne i niezmiennie – jak np. zakaz głośnych rozmów podczas trwania filmu – także i one w pewnych kontekstach zostają uchylone. Za przykład mogą posłużyć projekcje filmów kultowych – pisząc o filmie *Rocky Horror Picture Show*, Andrzej Pitrus stwierdza: „Już wkrótce utworzyła się grupa stałych bywalców kina Waverley. Nie zachowywali się przy tym tak, jak zwykli widzowie, lecz aktywnie uczestniczyli w pokazie. (...) Ktoś (...) wpadł na pomysł, by do kina przynosić różnego rodzaju hałaśliwe zabawki, wkrótce też pojawili się pierwsi widzowie przebrani za postaci z filmu. Niejednokrotnie spontaniczne happeningi trwały dłużej niż sama projekcja i to one właśnie stanowiły główną atrakcję wieczoru.”¹⁸

Zwrócenie uwagi na istnienie reguł rządzących funkcjonowaniem aktorów społecznych w przestrzeni kinowej pozwala ponownie połączyć obecnie omawiany poziom rozróżnienia film – kino z poziomem wcześniejszym. Jeżeli chcemy mówić o kinie jako medium, musimy (porzucając proste rozumienie terminu „medium” jako neutralnego nośnika pewnych treści) wyróżnić w nim dwa istotne aspekty: techniczno-technologiczny i protokolarny. Ten pierwszy konstytuują narzędzia służące do rejestrowania, transmitowania i odbierania pewnych treści, drugi zaś stanowią sposoby posługiwania się nimi. By sięgnąć po przykład z innej sfery: gdy odbieram połączenie telefoniczne i słyszę głos mówiący „Dzień dobry,” zostaję moralnie i konwencjonalnie zobowiązany do udzielenia określonej odpowiedzi. Jeżeli tego zaniecham, nikt nie skaze mnie na karę więzienia lub grzywny, zostanę jednak uznany za osobę pozbawioną kultury osobistej. A więc: „Na pierwszym [poziomie – G.W.] – medium jest technologią umożliwiającą komunikację; na drugim – zestawem połączonych »protokołów«, czyli społecznych i kulturowych praktyk, którymi obrosła technologia. Systemy przekazu są po prostu i tylko technologiami; media to także systemy kulturowe.”¹⁹

Same zmiany techniczno-technologiczne w istotny sposób oddziałują na funkcjonowanie kina jako zlokalizowanego systemu kulturowego. Multiplikacja ekranów sprawia, że oglądanie filmów nie wymaga już chodzenia do kina. Nowe konteksty i sposoby odbioru prowadzą do zawieszenia obowiązywania wcześniej opisanych norm. Siedząc w domu przed telewizorem lub monitorem, mogę z powodzeniem zachowywać się w sposób, który na sali kinowej byłby nieakceptowalny. Mam również większą kontrolę nad przebiegiem seansu – mogę z dowolnego powodu przerwać na chwilę projekcję lub wrócić do wcześniejszych scen, co niemożliwe jest w kinie, gdzie jestem tylko jednym z wielu widzów i nie mam dostępu do projektora. Z drugiej strony, oglądanie filmów na mobilnych ekranach w autobusach, pociągach, poczekalniach etc. jest w stanie generować nowe problemy oraz mikronapięcia społeczne, domagające się wypracowania – w taki bądź inny sposób – adekwatnych norm i regulacji. Jeżeli odbiór

ruchomych dźwiękoobrazów opuszcza miejsca dotychczas na niego przeznaczone i wnika w szerszy kontekst życia społecznego, wywiera na nie realny i nietrywialny wpływ. W swojej książce o społecznych implikacjach telefonii komórkowej Paul Levinson pisał: „Spadek liczby dzwonek i publicznych rozmów, jaki w końcu nastąpi, powinien również zaradzić innej wadzie telefonu komórkowego – przeszkadzaniu osobom postronnym, na przykład w kinach i na przedstawieniach teatralnych.”²⁰ Jeżeli kiedyś telefon komórkowy stanowił uciążliwego intruza w przestrzeni kinowej, obecnie, na skutek jego wciąż wzrastającej wielofunkcyjności, umożliwia ekspansję oglądania filmów w te obszary życia społecznego, które dotychczas były przed nim zamknięte.

Kino jako pole społeczne

Omawiając kwestie kinowego umiejscowienia filmów, wspominałem o wpisaniu atelier w szerszą sieć socjo-ekonomiczną. Studia filmowe, plany zdjęciowe, a także kina i festiwale filmowe nie stanowią autonomicznych światów rządzących się właściwymi tylko sobie prawami, ale podlegają obiektywnym mechanizmom, którymi poszczególne jednostki nie są w stanie dowolnie manipulować. Do opisanego aspektu omawianego zagadnienia szczególnie użyteczne wydaje się pojęcie pola społecznego, sformułowane przez francuskiego socjologa Pierre’a Bourdieu.

Wspomniana kategoria desygnuje względnie autonomiczny obszar rzeczywistości społecznej, funkcjonujący w oparciu o właściwe sobie mechanizmy oraz pozostający w różnego typu relacjach z innymi tego rodzaju uniwersami. Z jednej więc strony, poszczególne pola nie są od siebie doskonale odseparowane, z drugiej zaś, należy wystrzegać się ich redukcyjnego traktowania (wyrażającego się w poglądzie, że jedna konkretna sfera – polityczna, ekonomiczna, artystyczna – determinuje wszystkie pozostałe). W ujęciu Bourdieu pola społeczne nie są rozumiane na sposób substancjalny, tylko historyczny: „Teoria pól opiera się m.in. na ewolucjonistycznej tezie (...), że w świecie społecznym zachodzi proces stopniowego różnicowania. A zatem (...) zwraca

się uwagę, że na początku, w społeczeństwach archaicznych i jeszcze w wielu społeczeństwach prekapitalistycznych, uniwersa społeczne, które u nas są zróżnicowane (...), są jeszcze niezróżnicowane, to znaczy zachowania ludzkie są w nich wieloznaczne i wielofunkcyjne.”²¹

Jeżeli jednak zdefiniujemy pole społeczne tylko jako pewne zinstytucjonalizowane środowisko, będzie to ujęcie zbyt wąskie. Każdy społeczny mikrokosmos funkcjonuje w oparciu o właściwy sobie *nomos* (zestaw historycznie wykształconych praw i mechanizmów), który na skutek socjalizacji zostaje uwewnętrzniony. Innymi słowy, uobecnia się on w ciele aktorów społecznych pod postacią określonych kategorii kształtujących od wewnątrz percepcje, oceny i działania. Dzięki temu ludzie są w stanie bez ciągłej refleksyjnej kontroli angażować się w daną formę praktyki, inwestować w nią swoje emocje i ambicje oraz wykształcać w sobie silną wiarę w sensowność konstytuujących ją działań: „Teoria procesu różnicowania i autonomizacji uniwersów społecznych mających różne prawa uniwersalne pozwala oświetlić pojęcie interesu. Istnieje tyle form libido, tyle różnych interesów, ile jest pól. Każde pole, tworząc się, wytwarza formę interesu, która z perspektywy innego pola może wydawać się bezinteresowna (albo absurdem, brakiem realizmu, szaleństwem itd.).”²²

Swoją teorię pól społecznych Bourdieu stosował następnie w różnych obszarach analiz. Za jej pomocą badał np. mechanizmy funkcjonowania i oddziaływanie telewizji (*O telewizji. Panowanie dziennikarstwa*)²³ oraz kształtowanie się francuskiego środowiska literackiego w drugiej połowie dziewiętnastego wieku (*Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*). Obie wymienione prace niosą w sobie zdecydowany sprzeciw wobec takich form teoretyzowania, które sprowadzają funkcjonowanie i ewolucję kultury do mechanizmów jedynie ekonomicznych. Tak samo jak niepodobna wyjaśnić treści emitowanych przez daną stację telewizyjną *samą* strukturą jej własności lub pogonią za zyskiem finansowym, tak też nie można adekwatnie ująć kwestii wartości rynkowej dzieła sztuki, jeśli będzie się ją sprowadzać do prosto rozumianych kosztów produkcji: „Jest jednocześnie prawdą i fałszem twierdzić (na przykład za

Marksem), że wartość handlowa dzieła sztuki jest niewspółmierna z kosztem jego produkcji. Prawdą, jeśli bierze się pod uwagę jedynie wytworzenie przedmiotu materialnego (...). Fałszem, jeśli pojmuje się tworzenie dzieła sztuki jako przedmiotu uświęconego i konsekrowanego, wytworu ogromnego przedsięwzięcia symbolicznej alchemii, przy którym współpracują, z równym przekonaniem, lecz nierównymi korzyściami, wszystkie podmioty zaangażowane w polu produkcji.”²⁴

Jako pole filmowe, stanowiące jeden z elementów szerszego uniwersum produkcji kulturowej, będę ujmował tutaj sieć powiązanych ze sobą instytucji zaangażowanych w produkcję (zarówno materialną, jak i symboliczną), dystrybucję i udostępnianie filmów, a także szereg dyspozycji, jakie zakorzeniają one w ciałach funkcjonujących w ich obrębie ludzi. Obszar przedmiotowy tego pojęcia mieści w sobie studia i wytwórnie filmowe, sieci kin, festiwale wraz z przyznawanymi na nich nagrodami, różnego rodzaju związki i zrzeszenia ludzi kina, w końcu czasopisma, kluby filmowe etc. Obejmuje on również efekty działań wyżej wspomnianych podmiotów. Weźmy na przykład prestiżowe odznaczenia filmowe – w książce o historii Oscara Marek Hendrykowski podkreśla, że otrzymanie tej nagrody w kategorii „najlepszy film” podnosi atrakcyjność i wagę danego obrazu w oczach widzów, co nierzadko zwiększa przynoszone przez niego zyski: „Zawsze (...) nagroda w tej kategorii dawała filmowi jedyny w swoim rodzaju dyplom »najwyższej jakości«. Blask Oscara dla najlepszego filmu – wspomagany w praktyce niemal zawsze zdobyciem kilku innych – jest od dawna wypróbowanym sprzymierzeńcem dalszej kariery laureatów.”²⁵

Nie oznacza to jednak, że funkcjonowanie pola filmowego daje się w pełni sprowadzić do działań i inicjatyw największych jego uczestników. Obok wielkich i powszechnie znanych festiwali filmowych istnieją także imprezy mniejsze, skupione na skromniejszych, niekomercyjnych produkcjach (w Stanach Zjednoczonych będzie to np. Slamdance Film Festival) lub też festiwale pokazujące i nagradzające konkretne kategorie filmów (np. odbywający się w Lublinie Splat!FilmFest, prezentujący szeroko rozumiany horror). Obok ocen autorstwa zawodowych kryty-

ków do opinii publicznej przenikają także (za pośrednictwem internetu lub oddolnie organizowanych klubów i spotkań filmowych) głosy krytyków niezależnych. Odwołując się po raz kolejny do Bourdieu, stwierdzić należy, że pole filmowe – jak każde inne uniwersum społeczne – stanowi nie tylko określony układ sił, lecz także obszar walki: „Motorem historii pola jest (...) walka pomiędzy obrońcami a aspirującymi, tymi, którzy już mają tytuły (pisarza, filozofa, uczonego), a tymi, którzy do nich pretendują (...). Starzenie się autorów, szkół i dzieł jest rezultatem walki między tymi, którzy »wyznaczyli przełom« (wytwarzającymi nowe pozycje w polu) i chcą trwać dalej (stać się »klasykami«), a tymi, którzy nie mogą »wyznaczyć przełomu« bez odwołania się do przeszłości swoich rywali, mających korzyść w uwiecznieniu obecnego stanu i wstrzymywaniu historii.”²⁶

Buntownicy i innowatorzy nierzadko stają się klasykami, ich dzieła zaś złotymi literami wpisują się do światowych kanonów. Filmy, które w swoim czasie odważnie zrywały z utartymi konwencjami, po upływie pewnego czasu mogą uzyskać status dzieł klasycznych, ich twórcy zaś stać się filmowcami konsekrowanymi – liczącymi się uczestnikami świata kina, których poparcie lub jego brak są w stanie pomagać lub szkodzić młodszym twórcom.

Sięgnięcie po koncepcję pola społecznego dostarcza także istotnych narzędzi do badania zmian zachodzących w ramach konwencji estetycznych. Spojrzenie socjologiczno-historyczne, wiążące zmiany w zakresie konstruowania narracji lub pracy kamery z procesami przebiegającymi wewnątrz pola filmowego, pozwala uniknąć pułapki metafizycznych ujęć, w myśl których film posiada właściwą sobie naturę, rządzącą od wewnątrz jego rozwojem lub też stopniowo poznawaną i urzeczywistnianą przez kolejne pokolenia twórców. Podobny punkt widzenia znajduje wyraz w pojęciu praktyki filmowej, z którym wystąpili David Bordwell, Janet Steiger i Kristin Thompson: „Tryb praktyki filmowej integruje specyficzną formę przedstawiania filmowego ze sposobem przemysłowo-filmowej produkcji. (...) powszechnie akceptowane i respektowane w danym okresie normy stylistyczne dotyczą poglądów na to, w jaki sposób można przedstawiać

zdarzenia w filmie, jak rozwiązywać problemy prowadzenia narracji, jak wykorzystywać możliwości techniczne (...) – słowem, są to normatywne możliwości systemu, jakie w danym momencie mają realizatorzy filmów.”²⁷

Koncepcja pól społecznych Bourdieu nie tylko dopuszcza, ale wręcz zakłada badanie wzajemnych związków pomiędzy poszczególnymi uniwersami społecznymi (np. wpływem polityki na praktykę artystyczną). Tego typu zależności nie mogą jednak nigdy przysłańać faktu autonomii poszczególnych pól. Tutaj zarysowuje się wyraźna różnica pomiędzy francuskim socjologiem a poglądami, jakie Kracauer wyraził w pracy *Od Caligario do Hitlera*, w których nieme kino niemieckie zostało ujęte w kategorii estetycznego zwierciadła przemian i procesów społecznych. I chociaż Kracauer wskazuje na fakt, iż kolektywny charakter pracy nad filmem sprawia, że staje się on szczególnie podatny na absorpcję nastrojów społecznych, oraz uwzględnia w swoim wywodzie zmiany w zakresie sytuacji ekonomicznej niemieckich wytwórni filmowych, jego książka nie dostarcza pogłębionej analizy socjologicznej niemieckiego pola filmowego, analogicznej do analiz, jakie w zakresie literatury przedstawił Bourdieu w *Regulach sztuki*. Można powiedzieć, że u Kracauera film i szersza rzeczywistość społeczna zostają współodniesione bez mediacji przez kategorię teoretyczną pola. Dopiero ta ostatnia pozwala ująć kino jako względnie autonomiczne środowisko instytucjonalne, którego architektonika i funkcjonowanie znajdują przełożenie na kształt tworzonych w nim dzieł. Dziga Wiertow, rozumiejąc film jako przede wszystkim rejestrację i montażową analizę nieinscenizowanej rzeczywistości, doskonale zdawał sobie sprawę z faktu, że możliwość urzeczywistnienia takiej właśnie koncepcji uzależniona jest od norm rządzących funkcjonowaniem zhierarchizowanymi instytucjami filmowymi: „Jednakże nie mogę zgodzić się, by na zdjęcie pożaru wyjeżdżano w tydzień po pożarze. Zgodę na sfilmowanie zjazdu kołchoźników, na zdjęcia Demczenko itd. otrzymałem od dyrekcji wtedy, kiedy już nie było co kręcić. To się nazywało »uzgodnienie z dyrekcją«.”²⁸

Film, kino i ich zastosowanie

Powyżej starałem się charakteryzować płaszczyzny, na których realizuje się rozróżnienie pomiędzy filmem a kinem. W obecnej części chciałbym zwięźle wskazać na ich dokonujące się na różne sposoby wnikanie w szerszą rzeczywistość społeczną. Zostało to już wyraźnie podkreślone przy okazji omawiania koncepcji pola społecznego Bourdieu.

Jak wskazywałem już w pierwszej części artykułu, film przenika do szerszej rzeczywistości za pośrednictwem nowych platform technologicznych umożliwiających jego odbiór. Za pośrednictwem telefonów komórkowych czy laptopów zaznacza on swoją obecność w ramach wcześniej niedostępnych mu kontekstów społecznych. Jednak zjawisko to posiada o wiele szerszy zasięg. W jednej ze swoich książek Mirosław Filiciak wskazuje na transformację, jaką na przestrzeni lat przeszła wytwórnia Universal w Kalifornii – od studia filmowego (miejsca, w którym tworzy się filmy) do gigantycznego parku rozrywki, w którym zacierają się wyraźne granice pomiędzy mediami i kulturowymi hierarchiami. Można powiedzieć, że tego typu miejsca (a także szereg innych zjawisk transmedialnych) cofają nas do początków kina, gdy nie wyewoluowało ono jeszcze w pełni z przestrzeni jarmarcznych atrakcji, a same ruchome obrazy na ekranie nie były wcale ważniejsze od możliwości obserwowania transmitującej je technologii: „Jak widać, perspektywa skoncentrowana na taśmie filmowej i kinie, także w ujęciu ekonomicznym, nie jest już kluczem do rozumienia kultury mediów – o ile kiedykolwiek nim była. Jest jednym z wielu, ale bynajmniej nie uprzywilejowanym sposobem wchodzenia w kontakt z obrazami i budowanymi także, ale już nie przede wszystkim, poprzez filmy markami medialnymi.”²⁹

Zarówno kina stacjonarne, jak i tymczasowe lokacje dla obwoźnych pokazów filmowych wchodzą w różnego rodzaju relacje z otaczającymi je szerszymi przestrzeniami. Fakt ten wywiera istotny wpływ na kształtowanie się u widzów doznań kinematograficznych. Sposób, w jaki wchodzimy do kina i z niego wychodzimy, a także otoczenie, w jakim się to dokonuje, płynnie przenikają się z emocjami wyzwalanymi przez przedstawienia ekranowe. Kina we współczesnych centrach handlowych

oferują swoim gościom zupełnie inny rodzaj doznań przestrzennych niż małe sale projekcyjne, usytuowane w bocznych uliczkach lub starych dzielnicach miast: „Organizacja szczególnej przestrzeni kinopleksu wywiera znaczny wpływ na jej doznawanie. (...) Kinopleks organicznie związany z centrum handlowym staje się również obszarem konsumpcjonizmu. Z punktu widzenia »gościa« odwiedzającego mall kino wydaje się takim samym miejscem jak sklepy, bary i restauracje obecne na terenie centrum i oferujące pewien towar.”³⁰

Film przenika również w sferę poznania – zarówno sam staje się przedmiotem wiedzy, jak i stanowić może element pomocniczy w zakresie innych dyscyplin. Autorzy zajmujący się socjologią wizualną prowadzą refleksję nad możliwościami stosowania filmu lub fotografii w zakresie prac badawczych w naukach społecznych. Pokazuje to, że przenikanie filmu do pola akademickiego jest w stanie wprowadzać pewne zmiany w naukach już istniejących, jak i powoływać do życia nowe dziedziny. Nie pozostaje to bez wpływu na struktury instytucjonalne. W rozprawce *Nowe źródło historii*, jednym z najstarszych zabytków literatury filmoznawczej, Bolesław Matuszewski eksponował kino jako bardzo wartościowe źródło badania przeszłości. Aby jednak takie zastosowanie ruchomych obrazów stało się możliwe i przebiegało w sprawny sposób, konieczne jest utworzenie odpowiednich instytucji, które zajmą się selekcją, oceną i archiwizacją dostępnych materiałów: „Chodzi o to, by temu, być może uprzywilejowanemu źródłu historii, nadać ten sam autorytet, ten sam oficjalny byt i uprzywilejowanie – podobnie jak się to dzieje z innymi znanymi dotąd archiwami. Sprawa jest rozważana na najwyższych szczeblach państwowych (...). Kompetentny komitet będzie przyjmował lub odrzucał oferowane dokumenty, dokonawszy uprzednio oceny ich wartości historycznej.”³¹

Podany przykład pokazuje, w jaki sposób rozpoznanie możliwych funkcji nowego medium (przez Matuszewskiego film rozważany jest jako fenomen poznawczy, nie zaś artystyczny) przekłada się na zmiany instytucjonalne w danych obszarach społecznych. Decyzje podejmowane na szczeblach państwowych mają przyczynić się do wprowadzenia ruchomych obrazów w przestrzeń muzeów, bibliotek, archiwów, uczelni.

Jednak poznawcze funkcje filmu mogą realizować się również w sposób znacznie mniej sformalizowany. Jak wskazywał polski socjolog Jan Stanisław Bystron (w duchu, który do pewnego stopnia współbrzmiał z poglądami Kracauera czy Béli Balázsa), dla wielu osób film staje się głównym źródłem wiedzy o świecie, wyprzedzając w tym względzie książki, gazety czy szkoły, co sprzyja szerzeniu się ducha kosmopolityzmu: „Widz z kinematografu staje się szybko zewnętrznym kosmopolitą (...) taki człowiek nie tylko bywa na ekranie turystą szerokiego świata, ale zna życie zewnętrzne wszystkich warstw społecznych, poczynając od nędzarzy aż do szczytów plutokratycznych i arystokratycznych.”³² Tymczasem Walter Benjamin podkreślał – pogląd ten współbrzmiał z późniejszymi uwagami Kracauera na temat odkrywczych funkcji filmu – że dzięki ruchomym obrazom jesteśmy w stanie na nowo postrzegać otaczający nas świat i nasze wpisanie w jego przestrzenny wymiar. Podobnie jak Wiertow, niemiecki myśliciel uważał, że kamera powinna wyzwolić się z ograniczeń, jakim podlega nieprzedłużone technologicznie ludzkie oko, i dzięki temu ukazywać nam jego wcześniej zapoznane obszary i wymiary: „Zdawało się, że nasze knajpy i ulice wielkich miast, nasze biura i pokoje umeblowane, stacje kolejowe i fabryki wiążą nas, nie zostawiając cienia nadziei. Pojawienie się filmu rozerwało na dwoje świat-więzienie dynamitem ułamków sekundy i odtąd wśród rozległych jego rumowisk odbywamy swobodne podróże pełne przygód.”³³

Przykłady obrazujące wpływ złożonych relacji pomiędzy filmem i kinem a innymi obszarami życia społecznego można byłoby jeszcze długo mnożyć. Nie jest to jednak celem tego krótkiego studium. W niniejszej części chciałem jedynie pokazać, że pole filmowe, jak wszystkie inne społeczne mikrokosmosy, nie tylko podlega kształtowaniu przez wpływy zewnętrzne, lecz także wywiera realny wpływ na przylegające do niego obszary społeczne (a także na funkcjonujących w nim ludzi).

Podsumowanie

W zaprezentowanych powyżej rozważaniach film starałem się rozumieć jako ciąg powiązanych ze sobą dźwiękoobrazów, które stają się dostępne na

powierzchni różnego rodzaju ekranów, czy to całościowo, czy też częściowo (za pośrednictwem np. zwiastunów, mających na celu zachęcić odbiorcę do sięgnięcia po dany tytuł). Pojęcie kina było tymczasem konstruowane stopniowo, poprzez wskazywanie na coraz szersze obszary istnienia jego odnośnego przedmiotu. Ten ostatni można więc podzielić na trzy główne, powiązane ze sobą, poziomy: aparat techniczno-technologiczny, służący do tworzenia i wyświetlania filmów; różnego rodzaju miejsca ich dostępności; w końcu zinstytucjonalizowane środowisko społeczne – pole filmowe – gdzie dźwiękoobrazy powstają, cyrkulują, wchodzą w skład różnego rodzaju archiwów, podlegają ocenom, analizom i redefinicjom. Te ostatnie procesy nie dają się jednak w pełni zawęzić do obszaru samego pola filmowego, gdyż to ostatnie nie funkcjonuje w społecznej próżni. W ich zakresie istotną rolę odgrywać będą takie instytucje, jak państwo, szkoły, gazety, stacje telewizyjne czy firmy i korporacje niezwiązane z przemysłem filmowym (ale próbujące wykorzystywać jego elementy i wytwory do swoich celów, np. reklamowych). Podejmując próbę wielopoziomowego rozróżnienia pojęć „film” i „kino”, starałem się więc nie tylko scharakteryzować istotne dla refleksji filmoznawczej kategorie (cel techniczny), lecz także wyeksponować kino jako żywy fenomen, bogato sprzęgnięty z różnymi nurtami życia społecznego – nie tylko przez nurty te (współ) kształtowany, lecz także wywierający na nie nietrywialny wpływ. Ani bowiem same filmy, ani też różne poziomy kina nie stanowią fenomenów stałych i ahistorycznych. Zmieniają się one na skutek złożonych zespołów przyczyn, u podstaw tego ciągłego ruchu zaś nie leży żadna gotowa sama w sobie istota (czy to w sensie leibnizjańskim, czy też heglowskim), która w porządku czasu jedynie stopniowo się urzeczywistnia. Techniczno-technologiczny wymiar kina ma oczywiście swoją siłę ciężenia i narzuca filmowcom określone ograniczenia, te jednak można przewycięzać i redefiniować w ramach gry twórczej. Podobnie sprawa przedstawia się z normami kulturowymi rządzącymi odbiorem ruchowych dźwiękoobrazów w sferze publicznej lub panującymi modelami produkcji filmowej.

Przypisy

- ¹ Tadeusz Peiper, „O statyzmie,” w *Polska myśl teatralna i filmowa*, red. Tadeusz Sivert i Roman Taborowski (Warszawa: PWN, 1971), 605.
- ² Lev Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. Piotr Cypriański (Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne 2006), 231.
- ³ Gustavo Mercado, *Okiem filmowca. Nauka i łamanie zasad filmowej kompozycji*, tłum. Rafał Mączyński (Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec, 2016), 11–53.
- ⁴ Jean-Louis Baudry, „Projektor: metapsychologiczne wyjaśnienie wrażenia rzeczywistości,” tłum. Alicja Helman w *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman (Kraków: Universitas, 1992), 87.
- ⁵ Łucja Demby, „Kino w zwierciadle psychoanalizy. Lacanowska faza »lustra« jako fundament wrażenia rzeczywistości w kinie,” *Estetyka i Krytyka* 1(1/2000): 48.
- ⁶ Ibidem, 56.
- ⁷ Warto w tym miejscu nadmienić, że już pod koniec lat dwudziestych dwudziestego wieku Borys Eichenbaum wskazywał na fakt, że kino nie jest bynajmniej zdeterminowane swoją naturą do bycia obiektem kolektywnego odbioru. Tym samym rosyjski autor niejako antycypował pojawienie się technologii wspomnianych powyżej: „Przeciwnie, film sam w sobie nie potrzebuje obecności mas, jak chociażby teatr. Warunkiem obcowania z filmem jest posiadanie aparatu, wtedy każdy może oglądać film w domu i być w ten sposób jednym z masy widzów, nie idąc do kina.” Borys Eichenbaum, „Problemy stylistyki filmowej,” tłum. Barbara Grabowska w *Estetyka i film*, red. Alicja Helman (Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1972), 42.
- ⁸ Thomas Elsaesser, Malte Hagener, *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*, tłum. Konrad Wojnowski (Kraków: Universitas, 2015), 99.
- ⁹ Paul Levinson, *Telefon komórkowy. Jak zmienił świat najbardziej mobilny ze środków komunikacji*, tłum. Hanna Jankowska (Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, 2006), 42.
- ¹⁰ Mirosław Filiciak, *Media, wersja beta. Film i telewizja w czasach gier komputerowych i internet* (Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2013), 48–49.
- ¹¹ Tom Gunning, „The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde,” *Wide Angle* nr 8,3–4 (1986): 66.
- ¹² Siegfried Kracauer, *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, tłum. Eugenia Skrzywanowa i Wanda Werenstein (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009), 74.
- ¹³ Alicja Helman, *O dziele filmowym. Materiał – technika – struktura* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1970), 56.
- ¹⁴ Jerzy Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. 1 (Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1955), 37.
- ¹⁵ Ibidem, 83.
- ¹⁶ Tom Gunning, „»Now you see it, now you don't.« The temporality of the cinema of attractions,” w *The Silent Cinema Reader*, red. Lee Grieveson i Peter Kramer (New York: Routledge, 2003), 42.
- ¹⁷ Justyna Budzik, *Dotyk światła. O zmysłowym doznawaniu kina* (Katowice: Wydawnictwo FA-art, 2012), 62.
- ¹⁸ Andrzej Pitrus, *Kino kultu* (Kraków: Rabid, 1998), 22. Błędem byłoby jednak zawężanie tego typu form odbioru do praktyk wąskich grup fanowskich, skupionych wokół konkretnych filmów lub grup filmów, wyodrębnianych na podstawie przyjętego zespołu kryteriów (kraj pochodzenia, gatunek, reżyser, scenarzysta, aktor). Interesujące uwagi na ten temat zawiera książka Steiger, *Perverse Spectators. The practises of film reception*, pokazująca na konkretnych przykładach, że we wszystkich dotychczasowych okresach istnienia światowej kinematografii występowały bardzo zróżnicowane formy odbioru kina, realizowane przez widzów rekrutujących się z różnych klas i kategorii społecznych. Janet Steiger, *Perverse Spectators. The practises of film reception* (New York and London: New York University Press, 2003).
- ¹⁹ Henry Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. Małgorzata Berentowicz i Mirosław Filiciak (Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, 2007), 19.
- ²⁰ Levinson, *Telefon komórkowy*, 103.
- ²¹ Pierre Bourdieu, *Rozum praktyczny. O teorii działania*, tłum. Jakub Stryczyk (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009), 120.
- ²² Ibidem, 122.
- ²³ Pierre Bourdieu, *O telewizji. Panowanie dziennikarstwa*, tłum. Karolina Sztandar-Sztanderska i Anna Ziółkowska (Warszawa: PWN, 2009).
- ²⁴ Pierre Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. Andrzej Zawadzki (Kraków: Universitas, 2001), 265.
- ²⁵ Marek Hendrykowski, *Historia filmowego Oscara* (Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1988), 80.
- ²⁶ Bourdieu, *Rozum praktyczny*, 57.
- ²⁷ Jacek Ostaszewski, *Film i poznanie. Wprowadzenie do kognitywnej teorii filmu* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1999), 82.
- ²⁸ Dziga Wiertow, *Człowiek z kamerą*, tłum. Tadeusz Karpowski (Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1976), 152.
- ²⁹ Filiciak, *Media*, 182.

³⁰ Budzik, *Dotyk światła*, 82.

³¹ Bolesław Matuszewski, „Nowe źródło historii,” w *Polska myśl teatralna i filmowa*, red. Tadeusz Sivert i Roman Taborowski (Warszawa: PWN, 1971), 590.

³² Jan Stanisław Bystron, „Socjologia kina,” w *Ibidem*, 597.

³³ Walter Benjamin, „Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji,” tłum. Krystyna Krzemień w *Estetyka i film*, red. Alicja Helman (Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1972), 168. Niemiecki teoretyk Norbert Bolz określił Benjaminowską wizję poznawczych aspektów filmu mianem antyfizycznej optyki, mocno podkreślając w ten sposób fakt, że dzięki nowemu widzeniu rzeczywistości kamera może wznieść się ponad zwykłą codzienność i tym samym zapewniać trening aparatu zmysłowego (nie tylko oswajający człowieka z dynamicznym i nieciągłym charakterem współczesnej rzeczywistości, lecz także uczący postrzegać ją na sposób wcześniej nieosiągalny): „Techniczny sens współczesnych mediów tkwi zatem w antyfizycznym podbijaniu pięciu zmysłów. A techniczne pogłębienie apercepcji zmienia historyczne a priori organizacji postrzegania w sposób, który kazał Benjaminowi szukać nieustannie analogii z psychoanalizą. (...) Oko-kamera znosi normalne spektrum postrzegania, odpowiadając innej naturze.” Norbert Bolz, „Pismo filmu,” w *Współczesna niemiecka myśl filmowa. Od projektora do komputera*, red. i tłum. Andrzej Gwóźdź (Katowice: „Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe, 1999), 96. Nie wszyscy jednak autorzy podzielają taki entuzjazm epistemologiczny w związku z wynalazkiem filmu. W jednym ze swoich tekstów Heidegger pisał: „Rozwój załączków i wzrost roślin, ukryty przez poszczególne pory roku, film pokazuje teraz publicznie w ciągu jednej minuty. (...) Coś, co przez obraz w filmie i dźwięk w radiu przestrzennie znajduje się w najmniejszej od nas odległości, może pozostawać dla nas czymś dalekim (...). Mała odległość nie jest od razu bliskością. Duża odległość nie jest jeszcze dala.” Martin Heidegger, „Rzecz,” w *Idem, Odczyty i rozprawy*, tłum. Janusz Mizerski (Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszyński, 2002), 145. Nawet jeżeli ruchome dźwiękoobrazy są w stanie ukazywać nam rzeczy i zjawiska z dużą dokładnością i zaznajamiać nas z ich wcześniej niedostrzeganymi aspektami i właściwościami, mogą wciąż pozostawiać w ukryciu ich istotne aspekty egzystencjalne oraz bogactwo znaczeń, które posiadają one w zakresie ludzkiego bycia-w-świecie. Film o budowie mostu może mieć dużą wartość poznawczą, jednak nie musi tym samym wykraczać poza wąską wiedzę o charakterze czysto technicznym. W ten sposób pozostawiać on będzie na uboczu mnogość funkcji, jakie mosty odgrywają w życiu człowieka zarówno w jego wymiarze horyzontalnym, jak i wertykalnym. Oczywiście przytoczone tutaj słowa Heideggera, pochodzące z pracy, której głównym przedmiotem nie jest film ani kino, rażą nadmiernie uproszczonym spojrzeniem, gdyż brak w nich uwzględnienia wszystkich środków wyrazowych i dramaturgicznych, dzięki którym filmy są w stanie podejmować złożone pod względem psychologicznym i socjologicznym sprawy ludzkie.

Bibliografia

- Baudry, Jean-Louis. „Projektor: metapsychologiczne wyjaśnienie wrażenia rzeczywistości.” Tłum. Alicja Helman. W *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman, 69–88. Kraków: Universitas, 1992.
- Benjamin, Walter. „Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji.” Tłum. Krystyna Krzemień. W *Estetyka i film*, red. Alicja Helman, 151–183. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1972.
- Bolz, Norbert. „Pismo filmu.” Tłum. Andrzej Gwóźdź. W *Współczesna niemiecka myśl filmowa. Od projektora do komputera*, red. Andrzej Gwóźdź, 81–97. Katowice: „Śląsk” Sp. z o. o. Wydawnictwo Naukowe, 1999.
- Bourdieu, Pierre. *Rozum praktyczny. O teorii działania*. Tłum. Jakub Stryczyk. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2009.
- Bourdieu, Pierre. *O telewizji. Panowanie dziennikarstwa*. Tłum. Karolina Sztandar-Sztanderska i Anna Ziółkowska. Warszawa: PWN, 2009.
- Bourdieu, Pierre. *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Tłum. Andrzej Zawadzki. Kraków: Universitas, 2001.
- Budzik, Justyna. *Dotyk światła. O zmysłowym doznawaniu kina*. Katowice: Wydawnictwo FA-art, 2012.
- Bystron, Jan Stanisław. „Socjologia kina.” W *Polska myśl teatralna i filmowa*, red. Tadeusz Sivert, Roman Taborowski, 594–598. Warszawa: PWN, 1971.
- Demby, Łucja. „Kino w zwierciadle psychoanalizy. Lacanowska faza »lustra« jako fundament wrażenia realności w kinie.” *Estetyka i Krytyka* 1(1/2000): 47–59.
- Eichenbaum, Borys. „Problemy stylistyki filmowej.” Tłum. Barbara Grabowska. W *Estetyka i film*. Red. Alicja Helman, 36–66. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1972.
- Elsaesser, Thomas, Malte Hagener. *Teoria filmu: wprowadzenie przez zmysły*. Tłum. Konrad Wojnowski. Kraków: Universitas, 2015.
- Filiciak, Mirosław. *Media, wersja beta. Film i telewizja w czasach gier komputerowych i internetu*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2013.
- Gunning, Tom. „The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde.” W *Wide Angle* nr 8.3–4 (1986): 63–70.
- Gunning, Tom. „»Now you see it, now you don't«. The temporality of the cinema of attractions.” W *The Silent Cinema Reader*, red. Lee Grieveson, Peter Kramer, 41–50. New York: Routledge, 2003.

- Heidegger, Martin. „Rzecz.” W Idem. *Odczyty i rozprawy*, tłum. Janusz Mizera, 145–164. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszyński, 2002.
- Helman, Alicja. *O dziele filmowym. Material – technika – struktura*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1970.
- Hendrykowski, Marek. *Historia filmowego Oscara*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1988.
- Jenkins, Henry. *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*. Tłum. Małgorzata Berentowicz i Mirosław Filić. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, 2007.
- Kracauer, Siegfried. *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*. Tłum. Eugenia Skrzywanowa i Wandra Werenstein. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2009.
- Levinson, Paul. *Telefon komórkowy. Jak zmienił świat najbardziej mobilny ze środków komunikacji*. Tłum. Hanna Jankowska. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, 2006.
- Manovich, Lev. *Język nowych mediów*. Tłum. Piotr Cypriański. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, 2006.
- Matuszewski, Bolesław. „Nowe źródło historii.” W *Polska myśl teatralna i filmowa*, red. Tadeusz Sivert i Roman Taborowski, 586–592. Warszawa: PWN, 1971.
- Mercado, Gustavo. *Okiem filmowca. Nauka i łamanie zasad filmowej kompozycji*. Tłum. Rafał Mączyński. Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec, 2016.
- Ostaszewski, Jacek. *Film i poznanie. Wprowadzenie do kognitywnej teorii filmu*. Kraków: Wydawnictwo UJ, 1999.
- Pitrus, Andrzej. *Kino kultu*. Kraków: Rabid, 1998.
- Peiper, Tadeusz. „O statyzmie.” W *Polska myśl teatralna i filmowa*, red. Tadeusz Sivert i Roman Taborowski, 604–606. Warszawa: PWN, 1971.
- Staiger, Janet. *Perverse Spectators. The practises of film reception*. New York and London: New York University Press, 2003.
- Toeplitz, Jerzy. *Historia sztuki filmowej*, t. 1. Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza, 1955.
- Wiertow, Dżiga. *Człowiek z kamerą*. Tłum. Tadeusz Karpowski. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1976.