

W numerze m.in.:

RZECZYWISTOŚĆ W OBRAZIE. OBRAZ W RZECZYWISTOŚCI

Sławomir Sikora *FILOZOFICZNE OKNA ALBO KŁOPOTY Z RZECZYWISTOŚCIĄ*

Sikora próbuje pokazać ewolucję postaw wobec rzeczywistości w dzisiejszym świecie (w dyskusji o mediach). Kwestionuje zasadność niektórych pomysłów Jeana Baudrillarda i pokazuje, że w miejsce zaniku referencji często pojawia się raczej poszukiwanie prawdziwej rzeczywistości, niekoniecznie odwołujące się do reprezentacji. Jednym z ważnych argumentów jest *Camera Lucida* Rolanda Barthes'a, w której choć jej autor nie pokazuje w końcu opisywanej fotografii matki, konstruuje dyskurs, który ma na celu ewokację raczej niż reprezentację. W trakcie dyskusji autor odwołuje się także do takich pojęć powracających w rozważaniach nad kulturą jak fetysz i relikwia.

Konrad Chmielecki *ESTETYKA „MISE-EN-SCÈNE” KONTRA ESTETYKA „MISE-EN-PAGE” ALBO O DWÓCH ESTETYKACH OBRAZU ELEKTRONICZNEGO*

Problem relacji obraz filmowy – rzeczywistość realna był podstawowym zagadnieniem klasycznej teorii filmu. Obecnie problem ten ulega stopniowej relatywizacji, gdyż media cyfrowe wykorzystywane w produkcji filmowej odwracają lub znoszą relację: obraz – rzeczywistość. W tej sytuacji obraz filmowy może być rozumiany jako obraz elektroniczny (analogowo-cyfrowy). Przyjęcie takiego założenia powoduje, że estetyka obrazu elektronicznego posiłkuje się zarówno estetyką *mise-en-scène* („umieszczania na scenie”) jak i estetyką *mise-en-page* („umieszczania na stronie”). Te dwie perspektywy teoretyczne ukazują opozycyjne strony tego samego zjawiska. Estetyka *mise-en-scène* koncentruje się wokół zagadnienia reprezentacji i jest opisywana jako estetyka obrazu analogowego. Natomiast estetyka *mise-en-page* posługuje się pojęciem „prezentacji” i może być traktowana jako estetyka obrazu cyfrowego. W ten sposób obraz elektroniczny nabiera statusu „(inter)medialnej hybrydy”, która w dużym stopniu przesądza o jego specyfice.

Marcin Giżycki *KONSTRUKCJA – REPRODUKCJA. GRAFIKA, FOTOGRAFIA I FILM W KONSTRUKTYWIZMIE POLSKIM*

Autor podejmuje problem zainteresowania fotografią i filmem, jakie towarzyszyło polskiej awangardzie od początku jej istnienia. Według Giżyckiego fotomontaż, film, grafika z elementów typograficznych, a przede wszystkim kolaż filmowy były środkami, które doskonale nadawały się do realizacji idei konstruktywistycznych. Jeden z podstawowych postulatów konstruktywizmu – zwrócenie się ku nowym tworzywom – można było wcielić w życie właśnie przez wykorzystanie elementów gotowych i prefabrykowanych. Autor śledzi sposób, w jaki ewoluowały te dzieła sztuki – od „literackości” wczesnych fotomontaży Mieczysława Szczuki, przez abstrakcyjne i geometryczne kompozycje Teresy Żarnower, inspirowane konstruktywizmem filmy Stefana Themersona (*Apteka*, 1930; *Europa*, 1932) i Jalu Kurka (*Obliczenia rytmiczne*, 1932), po typowo kolażowe, montażowe filmy Janusza Marii Brzeskiego (*Przekroje*, 1931; *Beton*; 1933) czy jego antyutopijny i antyindustrialny cykl fotomontaży *Narodziny robota* (1934). Giżycki zauważa również, że po okresie utopijnych projektów, będących wyrazem zachłyśnięcia się odzyskaną wolnością, polscy konstruktywiści swoją twórczością dawali wyraz własnym przekonaniom politycznym, najczęściej lewicowym.

Joanna Sarbiewska *RUCH I BEZRUCH W OBRAZIE. RELACJE MIĘDZY OBRAZEM FILMOWYM WERNERA HERZOGA A MALARSTWEM BAROKOWYM W ŚWIETLE TEORII ANDRÉ BAZINA*

Tekst jest analizą warstwy wizualnej obrazu filmowego Wernera Herzoga, na przykładzie poszczególnych kadrów filmu *Szklane serce*. Autorka sytuuje twórczość reżysera w obrębie refleksji estetyczno-ontologicznej wskazując, iż właśnie ten typ refleksji może stanowić swego rodzaju klucz do zgłębienia „istoty” Herzogowskiego obrazu. Zgodnie z główną myślą artykułu, wyjątkowość ontologii obrazu Herzoga zasadza się na fakcie, iż stanowi on syntezę ontologii obrazu filmowego i obrazu malarstwa barokowego, eksponując niejako koincydencję ruchu i bezruchu. Świat przedstawiony filmów reżysera posiada status „świata zastygłego”, w którym „pulsowanie” ekspresji jest ukryte pod powierzchnią statyki. Herzogowskie ujęcie konstytuuje się w oscylacji między ruchem i bezruchem – natarczywe i „niefilmowe” akcentowanie momentu przejścia jednej fazy ruchu w drugą nie tylko uobecnia dokonanie się syntezy dwóch ontologii (malarzkiej i filmowej), ale stanowi *sui generis* strategię obnażania iluzji ciągłości ruchu na rzecz eksponowania jego wartości estetycznej. Dzieło Herzoga wyłamuje się więc z Bazinowskiej wizji psychologicznej genezy i rozwoju sztuk plastycznych – obraz jego filmów nie zaspokaja potrzeby imitacji ruchu w wymiarze właściwym filmowej tendencji realistycznej. Konstatacja Bazina, iż film wyrывa sztukę barokową z jej konwulsyjnego odrętwienia, ulega tu znaczącej modyfikacji – w Herzogowskim obrazie konwulsyjne odrętwienie sztuki baroku zostaje jednocześnie zachowane i przekroczone.

Katarzyna Waletko *SPEKTAKLE KINA W PRZESTRZENI ARCHITEKTURY*

Autorka pisze o budowaniu zarówno przez film jak i przez architekturę - we współpracy z wrażliwością odbiorcy - własnego czasu i własnej przestrzeni, i o podobnym sposobie pobudzania przez nie do istnienia przestrzeni mentalnej, przeżywanej, pomimo zasadniczej różnicy w sposobie istnienia ich obrazowości (materialnym w wypadku architektury i iluzyjnym w wypadku filmu). Zdaniem Waletko na poziomie indywidualnego doświadczenia architektury, teoria filmu wzbogaca słownik architektoniczny m.in. o ideę montażu. Autorka porusza też zagadnienie cielesności (autora i odbiorcy) wyznaczającej stosunki panujące w naszej przestrzeni wizualnej, zagadnienie montażu międzykadowego i wewnątrz-kadowego, wyjaśnia kategorię przezroczystości (realnej i formalnej) na gruncie architektonicznym i filmowym oraz porównuje ruch planu, kadrowanie w filmie i architekturze.

Matylda Szewczyk *BADANIE KINA. PYTANIE O MEDIUM W WYBRANYCH FILMACH JEAN-LUC GODARDA Z POCZĄTKU LAT OSIEMDZIESIĄTYCH*

Autorka koncentruje się na autotematycznych utworach francuskiego reżysera oraz na stawianych w ich ramach pytaniach o status kina w epoce ekspansji nowych technologii. Szewczyk próbuje zdefiniować, na potrzeby analizy dzieł Godarda, samo pojęcie kina autotematycznego, a następnie prześledzić swoistą dekonstrukcję (w znaczeniu rozkładu na czynniki pierwsze) utworu filmowego, jakiej dokonuje w swoich utworach francuski reżyser. Przede wszystkim interesują ją diagnozy stawiane kinu przez autora *Do utraty tchu* w okresie, w którym wielu twórców (w tym także sam Godard) głośno mówiło o groźbie śmierci kina, zaś teoretycy kultury po raz kolejny podejmowali problem „kryzysu reprezentacji”.

REALNOŚĆ ZAKWESTIONOWANA

Sylwia Galanciak *RZECZYWISTOŚĆ VS KOMPUTER. EFEKTY CYFROWE A FILMOWA ONTOLOGIA*

Technologia cyfrowa jest w kinie obecna od etapu pisania scenariusza po projekcję. Na poziomie obrazu spotkanie obu mediów zmierza każdorazowo do takiego wykorzystania komputera, by pozostało ono dla widza niewidoczne. Zamazywanie granicy pomiędzy rejestrowaną okiem kamery rzeczywistością a cyfrowym obrazem, pozbawionym w tej rzeczywistości denotatu, staje się podstawowym wysiłkiem twórców i obiektem fascynacji widzów. Równocześnie podszycanie się cyfrowego pod analogowe musi nasuwać pytanie o status rzeczywistości w takim hybrydycznym filmie i o wiarygodność samego obrazu. Dla wielu filozofów odpowiedź jest jednoznaczna – wejście technologii komputerowej do kina to zagłada filmowego znaku, teraz pustego, pozbawionego denotatu w rzeczywistości. Postawy widzów sugerują jednak, że być może taka diagnoza jest pośpieszna, a pytanie źle postawione. Może obecną formułę należałoby zarzucić, zadając pytanie o relację pomiędzy filmem cyfrowym a filmem określanym jako fotograficzny, traktując je jako odrębne zjawiska na mapie kina?

Grzegorz Nadgrodkiewicz JOELA SCHUMACHERA GŁOS W SPRAWIE „SNUFF MOVIES”

Tekst jest analizą filmu *Osiem milimetrów* (*Eight Millimeter*, 1999) Joela Schumachera, w którym reżyser odwołuje się do fenomenu tzw. *snuff movies*. W swoim tekście autor stara się pokazać, w jaki sposób Schumacher przekonuje widza o istnieniu zorganizowanego przemysłu filmów, które przedstawiają prawdziwe morderstwa. Nadgrodkiewicz twierdzi, że reżyser powielił najpopularniejsze stereotypy dotyczące tej miejskiej legendy, natomiast zrezygnował z respektowania faktów, które przeczą istnieniu takich filmów. Dla dowiedzenia tezy o prawdziwości *snuff movies* Schumacher przypisał tytułowemu materiałowi takie cechy (kwestie kopii, aury i autentyzmu, łączność z dyskursami antypornograficznymi, voyeurizm), która pozwalają sądzić, że filmy te są raczej swego rodzaju „koncepcją kulturową” niż autentycznymi zapisami zbrodni. Autor wskazuje również, że w *Ośmiu milimetrach* tzw. *snuff films* przybierają formę współczesnego *trompe l’oeil*, co tym bardziej potwierdzałoby ich status jako symulakrum, które nie znajduje odniesienia w rzeczywistości.

Peter Wuss ANALIZUJĄC EFEKT RZECZYWISTOŚCI W FILMACH DOGMY

Zajmując się tzw. efektem rzeczywistości w wybranych filmach Dogmy – zapowiadający ten nurt *Przełamując fale* oraz *Idioci i Festen* – autor przypomina, że zainteresowanie wrażeniem autentyczności pojawiło się w związku z pojęciem realizmu. Wymienione przez Siegfrieda Kracauera właściwości realistycznej ekspresji filmowej dostrzega Wuss także w neorealizmie i filmach pozostających pod wpływem *cinéma vérité*. Autor zaznacza jednak, że filmy Dogmy, choć w pewnym sensie bliskie tym minionym stylom dokumentalnym, tworzone są w zupełnie inny sposób – dążą bowiem do uwypuklenia swojej fikcjonalności i sztuczności. Wrażenie autentyczności jest zatem w tych filmach przełamane lub zmodyfikowane. Odwołując się do teorii Jamesa Gibsona – który łączy reguły percepcji działań z odkryciem tego, co niezmiennie w rzeczywistości, i stosuje je do interpretacji odbioru filmowego – Wuss analizuje wybrane sceny, wskazując na sposoby konstytuowania się efektu rzeczywistości. Autor przedstawia również warunki niezbędne do zaistnienia tego efektu. Zauważa też, że stopień, do jakiego widzowie są w stanie zaakceptować nietypowe zachowania bohaterów czy niewiarygodne sytuacje zależy od tego, jak daleko odbiorca jest w stanie posunąć się podążając za narracją i gatunkiem tych filmów. Przedmiotem zainteresowania autora jest również właściwa tym filmom praca kamery i wywoływane nią reakcje orientacyjne (*orienting reactions*), które także w odbiorze filmowym prowadzą do wzrostu aktywności psychologicznej, a tym samym potęgują wrażenie autentyczności.

Jerzy Płażewski *RÓŻYCZKA I KARMA DLA PSÓW. DWIE DZISIEJSZE TEZY O WKŁADZIE ORSONA WELLESA*

Jak pisze sam Płażewski, jego zadaniem jest postawienie ekstremalnej tezy, że „fenomen Wellesa” był istotnie przełomem w historii sztuki filmowej. Paradoksalnie, owa ekstremalna teza nie mogła być postawiona przez krytyków w latach 40. bo wówczas brak jeszcze było danych i dowodów na to, że Welles istotnie zmienił oblicze kina. Z kolei młodzi krytycy traktują Wellesa jako geniusza „od zawsze” i nie czują potrzeby weryfikowania czy zanalizowania tego sądu. Płażewski twierdzi, że tylko obserwacja kogoś, kto od początku śledził karierę amerykańskiego mistrza, może utrafić w sedno sprawy. Autor próbuje więc dociec, co takiego zdecydowało o wielkości Wellesa – wykracza przy tym poza obiegowe opinie, że głównym dokonaniem reżysera było zmodernizowanie środków filmowego wyrazu. Podstawowej wartości jego twórczości szuka raczej w traktowaniu przezeń kategorii „prawdy”, w ukazaniu, że „prawda” nie musi być tylko tym lub tamtym, ale może też być tym i tamtym. Płażewski uznaje, że kino Wellesa dokonało przełomu przede wszystkim dlatego, że „rozślawiło dwuznaczność”.

DOKUMENT A RZECZYWISTOŚĆ

Mirosław Przyłipiak *DIALEKTYKA POWIERZCHNI I GŁĘBI W FILMIE DOKUMENTALNYM*

W swoim artykule autor zajmuje się specyficznym splotem problemów związanych z pojęciem powierzchni i głębi w filmie dokumentalnym. Przyłipiak wychodzi od zagadnień wiążących się z amerykańskim kinem bezpośrednim, którego twórcy chcieli, aby film był odzwierciedleniem rzeczywistości i którzy mocno wierzyli, że idea ta jest możliwa do zrealizowania. Twórcy ci wielokrotnie podkreślali, że pragną schwytać życie w takiej formie, w jakiej ono się faktycznie przejawia i wydarza. Autor pisze przede wszystkim o języku stosowanym w dyskursie na temat filmów dokumentalnych, a także o specyficznych figurach retorycznych, które są w nim obecne. Cytując rozmaite krytyczne wypowiedzi i przywołując różne punkty widzenia, Przyłipiak skupia się na tej grupie komentatorów, która usiłowała przetransponować dyskurs o kinie bezpośrednim na język i terminologię idealistyczną. Według nich należałoby zatem stwierdzać, że kino bezpośrednio nie pokazuje (rzeczywistości) oraz nie przenosi (widza na miejsce zdarzeń), ale że ujawnia. Obraz rzeczywistości przestaje być celem, a staje się narzędziem, znakiem i sygnałem, które prowadzą do czegoś, co jest niewidoczne, a co powinno być ujawnione. Nie powinniśmy zatem dłużej mówić o rzeczywistości, ale o esencji rzeczywistości. Nawiązując do teorii Hannah Arendt, Przyłipiak zastanawia się nad dualizmem, tak głęboko zakorzenionym w filozofii: prawdziwe-fałszywe, powierzchnia-istota, idea-mysł. Na końcu autor stwierdza za Arendt, że największy błąd polega nie na odróżnianiu pozorów od rzeczywistości, ale na hierarchii przypisującej dużo wyższy status rzeczywistości niż pozorowi.

Tomasz Łysak *ŻYCIE POŚMIERTNE NAZISTOWSKIEJ PROPAGANDY. POWOJENNE FILMY DOKUMENTALNE O GETCIE WARSZAWSKIM*

Nazistowskie archiwalne materiały filmowe zrealizowane w getcie warszawskim stały się jednym z podstawowych elementów powojennych filmów dokumentalnych. Te wczesne filmy w dużej mierze opierały się na montażu i komentarzu z offu, które miały obnażyć propagandowy charakter materiału źródłowego. Jednak z biegiem czasu owoce niemieckich prac dokumentacyjnych stały się dla reżyserów problematyczne. Autor artykułu analizuje trzy filmy – *Requiem dla 500 000* (1962) Jerzego Bossaka oraz *Kronika powstania w getcie warszawskim według Marka Edelmana* (1993) i *912 dni getta w Warszawie* (2001) Jolanty Dylewskiej – próbując wyszczególnić sposoby unieszkodliwiania „złego oka” nazistowskich

materiałów filmowych przez odpowiednie przemontowanie materiału, właściwe technice palimpsestu nadpisywanie na materiale propagandowym innych treści, wprowadzanych przez relacje świadków i cyfrową obróbkę filmowych archiwaliów. Ponadto autor postuluje próbę wypracowania swoistej „etyki patrzenia”, właściwej specyfice takich materiałów filmowych.

Barbara Keifenheim *KRYTYCZNE UWAGI NA TEMAT ANTROPOLOGII WIZUALNEJ*

Autorka próbuje trzeźwo i krytycznie spojrzeć na współczesną antropologię wizualną – jako dziedzinę osobną i jako subdziedzinę antropologii powszechnej. Oczywiście docenia jej szczególne możliwości związane z narzędziami audiowizualnej rejestracji (dokumentacje filmowe pozbawione są ograniczeń dokumentacji pisanych), ale zarzuca jej uporczywe trzymanie się tematów dziś już archaicznych, unikanie wyzwań bardziej współczesnych. Problem stanowi też kwestia relacji filmujący-filmowany - antropologia wizualna nadal opiera się na równie uprzywilejowanym i patrzącym z dystansu ekspercie-obszernym, którego fizyczna obecność gwarantuje autentyczność przekazywanej treści. Według Keifenheim antropologia wizualna nie współdziała z antropologią powszechną i nie reaguje na potrzebę nowej perspektywy badawczej. Jeśli nauka antropologiczna ma odpowiadać wymaganiom naszych czasów, musi wziąć pod uwagę takie zjawiska jak deterytorializacja kultury, zdecentralizowane społeczności, sieci policentryczne, translokacja i transnarodowość etc. Jednakże kwestie te są prawie nieobecne w antropologii wizualnej. Autorka nie tylko stara się zarysować braki owej nauki, ale też wskazać ich konsekwencje. Ostatecznie jednak Keifenheim stara się bronić omawianej dziedziny i wylicza jej zalety, które, przy odpowiednim, bardziej postępowym podejściu, mogą być wykorzystane dla wielowymiarowych badań w dzisiejszym, coraz bardziej zmedializowanym świecie.

Beata Kosińska-Krippner „*MOCK-DOCUMENTARY*” A *DOKUMENTALNE FAŁSZERSTWA*

Mock-documentary to tekst fikcyjny, który przywłaszczając sobie kody i konwencje dokumentalne wygląda i brzmi jak tekst dokumentalny, przez co obala specjalny status dokumentu i sugeruje nową relację między publicznością i gatunkiem dokumentalnym, wystawiając na próbę umiejętności widzów związane z rozróżnianiem prawdy i fikcji. Autorka prezentuje definicję i cechy charakterystyczne *mock-documentary* oraz przybliżyła poglądy Jane Roscoe i Craiga Highta, autorów pierwszej monografii tego podgatunku, którzy w pracy *Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality* (2001) wskazali prawdopodobnych „prekursorów” form *mock-documentary*, nakreślili konteksty istotne dla rozważań nad tą formą, a przede zaproponowali podział filmowych tekstów *mock-dokumentary* na trzy stopnie, w zależności od typu relacji, jaki dany tekst buduje z dyskursem faktycznym (parodia, krytyka i dekonstrukcja). Omawiając przykłady manipulowania rzeczywistością w filmach dokumentalnych, a także – liczne w latach 90. w niektórych stacjach tv – oszustwa dokumentalne Kosińska-Krippner wskazuje także różnice między *mock-documentary* a fałszywym dokumentem (*false documentary*).

FOTOGRAFIA W FILMIE

Mikołaj Jazdon *FOTOGRAFIE W ROLI GŁÓWNEJ. O POLSKIM FILMIE IKONOGRAFICZNYM ZE ZDJĘĆ*

Krótkometrażowe filmy ikonograficzne ze zdjęć stanowią odrębny nurt polskiej szkoły dokumentu, który nieustannie, od kilkudziesięciu lat, wzbogaca się o nowe tytuły. *Album Fleischera* (1962) Janusza Majewskiego i *Powszedni dzień gestapowca Schmidta* (1963) to filmy, które wskazały polskim dokumentalistom możliwości, jakie stwarza ta forma filmowa. Oba dokumenty zainicjowały całą serię filmów opartych na fotografiach niemieckich

żołnierzy i urzędników z II wojny światowej, prezentując za ich pośrednictwem prywatne spojrzenie agresorów na wojnę i jej ofiary. Tematyka filmów ze zdjęć stopniowo rozszerzała się. Powstały filmy mówiące o zagładzie Żydów i braku utrwalonego na fotografii spojrzenia ofiar na zagładę własnego narodu. Ponadto zrealizowano filmy o polskim ruchu oporu, gdzie szczególne miejsce zajmują dokumenty o Powstaniu Warszawskim. Tematyka historyczna dotycząca dalszej przeszłości, tej z przełomu XIX i XX wieku, pojawiła się w filmach powstających na przełomie lat 70. i 80. Kazimierz Karabasz w prawie wszystkich swoich filmach korzysta z fotografii, którą traktuje jako medium wzbogacające utwór o inny wymiar rzeczywistości, nieuchwytny kamerą filmową. Swoimi filmami *Lato w Żabnie* (1977) i *Portret w kropki* (1997) Karabasz pokazał, że metoda filmu ze zdjęć świetnie nadaje się także do opisu współczesności.

Andrzej Pitrus FUNDAMENT PAMIĘCI – O „FOTOGRAFICZNEJ POWIEŚCI” CHRISA MARKERA

Autor analizuje swoistą metodę „konstruowania ruchu”, jaką w swoim filmie *Pomost* (*La Jetée*, 1962) – opowiadającym fikcyjną historię z pogranicza fantastyki naukowej – przyjął Chris Marker. Pitrus przywołuje słowa reżysera, który swój film określał terminem „powieść fotograficzna” („photo roman”), co miało wskazywać na fakt, że dzieło to ma wiele wspólnego zarówno z literaturą, jak i z fotografią. Dialogi są bowiem zastąpione komentarzem, a widz odnosi wrażenie jakby oglądał nie film, ale album z fotografiami. To one składają się na historię bohatera. Kadry z fotografiami, pośród których pojawia się tylko jedno ujęcie przynoszące iluzję ciągłego ruchu, sprawiają, że widz odnosi wrażenie jakoby obserwował ruch. Jednak faktycznie ogląda tylko nienaturalny „ruch skonstruowany”, dynamiczną całość, którą reżyser zbudował wyłącznie ze statycznych kadrów przedstawiających kolejne fazy ruchu. Przyjęta przez reżysera metoda pozwala według Pitrusa idealnie oddać kondycję bohatera, który odbywa mentalne podróże w czasie. Autor twierdzi, że Marker pozbawia świat przedstawiony elementu kinetycznego, by wskazać na dosłowne i metaforyczne unieruchomienie bohatera i dodatkowo zaakcentować wymowę filmu, który opowiada o atomowej apokalipsie. W zakończeniu artykułu Pitrus wskazuje, że *Pomost* stał się inspiracją dla filmu *12 małp* (*Twelve Monkeys*, 1995) Terry’ego Gilliana.

Piotr Marecki ZDJĘCIA NAJGORSZE. O FILMIE „FOTOGRAFIA JEST SZTUKA TRUDNA” ANDRZEJA BARAŃSKIEGO

Tekst jest analizą filmu Andrzeja Barańskiego *Fotografia jest sztuką trudną* (1998), będącego adaptacją humorystycznych felietonów Stanisława Czyzcha drukowanych w „Przekroju” w latach 1964-69. Na tę przewrotną hobbystyczną rubrykę składały się źle zrobione zdjęcia oraz komentarze fotografa-amatora. Autor tekstu stawia tezę, że dzięki adaptacji tak specyficznego materiału Barańskiemu udało się zrealizować film autotematyczny o ontologii kina i pytaniach zdawanych reprezentacji.

O OBRAZIE FOTOGRAFICZNYM

Christian Metz FOTOGRAFIA I FETYSZ

Wychodząc z teorii semiotycznej (Ch. Peirce) autor zauważa, że zarówno film jak i fotografia są podstawowo przede wszystkim znakami indeksowymi (index). Jednak istnieje między nimi również wiele różnic. Tak więc film dysponuje w stosunku do fotografii pięcioma dodatkowymi porządkami percepcji (dwoma wizualnymi i trzema słuchowymi); wszystkie z nich kwestionują właściwości milczenia i bezruchu przypisane fotografii i definiujące ją. To właśnie przede wszystkim milczenie i nieruchomość wiąże fotografię ze śmiercią (Metz odwołuje się tu do analiz R. Barthes’a i Ph. Dubois’a). Inny jest w obu mediach stosunek do

przestrzeni pozakadrowej, a także wiary w rzeczywistość przedstawioną: o ile film pozwala nam wierzyć w wiele rzeczy, o tyle fotografia – bardziej w jedną rzecz. Te rozróżnienia (w zestawieniu z teorią Freuda) pozwalają autorowi uznać, że fotografia jest bliższa fetyszowi, film zaś fetyszymowi.

Marianna Michałowska *FRAGMENT – FETYSZ – FOTOGRAFIA*

W tekście rozważana jest teza, iż pokrewieństwa filmu i fotografii nie należy szukać w linearnym porządku technologicznego rozwoju medium, lecz w sposobie pamięciowego przywoływania obrazów. Inspirację artykułu stanowią m.in. teksty Victora Burgina (*The Remembered Film*) oraz Rolanda Barthesa (*Wychodząc z kina*). Zgodnie z nimi film zaczyna być traktowany nie jako spójna ciągłość narracji, lecz jako „obrazy w sekwencjach”. Dokonuje się specyficzne *uwięzienie przez obraz*, zaś widz zaczyna postrzegać scenę zarejestrowaną przez fotograficzne lub filmowe medium tak, jakby stanowiła część jego własnego doświadczenia. Autorka analizuje filmowe i fotograficzne realizacje z nurtu *found footage* (charakteryzującego się przetwarzaniem materiału filmowego). Przywołuje obrazy filmowe Billa Morissona, Lewisa Klahra oraz fotografie m.in. Friedl Kubelki i Andrzeja P. Batora. Kontrapunkt dla realizacji audiowizualnych stanowi powieść Williama Gibsona *Rozpoznanie wzorca* (2003), której fabuła toczy się wokół rozsianego po sieci materiału filmowego. Pozbawione narracyjnej linearności pliki wideo stają się dla odbiorców podstawą poszukiwań własnej tożsamości. Przykłady pozwalają sformułować konkluzję, iż w kulturze współczesnej fotografia i film przestają stanowić jedynie element specyficznej praktyki artystycznej, zaś zawłaszczone przez prywatną ludzką pamięć służą do wyrażania indywidualnych doświadczeń.

Agnieszka Taborska *MIĘDZY JAWĄ A SNEM. FOTOGRAFIA SURREALISTYCZNA*

Refleksja teoretyczna członków ruchu surrealizmu rzadko kiedy zwracała się w stronę fotografii, a jednak był to jeden z najbardziej popularnych, nośnych i znoszących próbę czasu środków wyrazu. Choć wielu surrealistów uprawiało fotografię na uboczu innych sztuk, choć często też nie traktowali jej jako sztukę, ale raczej zabawę, dziś fotografię surrealistyczną trudno byłoby przecenić. Taborska, przywołując prace Mana Raya, Jacques-André Boiffarda, Dory Maar, Claude Cahun, czy Brassai, stara się uporządkować różne formy i przejawy tej sztuki, próbuje też określić, co świadczy o „surrealistyczności” danej fotografii. Za Davidem Bate’em dzieli fotografię surrealistyczną na trzy rodzaje: mimetyczny, profotograficzny i enigmatyczny. Pierwszy, najbardziej konwencjonalny, rejestruje rzeczywistość. Drugi typ to fotografia rejestrująca rzeczywistość zainscenizowana na potrzeby zdjęcia. Tutaj rzecz fotografowana jest surrealistyczna, a wrażenie wywoływane przez zdjęcie wynika wyłącznie z charakteru obiektu. Przy fotografii enigmatycznej – w potocznym rozumieniu najczęściej określane jako „surrealistycznej” i najtrudniej poddającej się interpretacji – wykorzystywane są stosowane w ciemni techniki (solaryzacja, rayogramy, podwójne naświetlenie) oraz zabiegi późniejsze, takie jak kolaż. Autorka próbuje też dotknąć fenomenu specyficznego humoru surrealistów, ich często niezwykle ironicznej ideologii. Choć bliska jest rewolucyjnej i przewrotnej aurze surrealizmu, jej refleksje zawsze jednak wpisują się w dyskurs szeroko pojętej sztuki.

Tomasz Szerszeń *WYPUKŁE LUSTRA I AMERYKA Z TEKURY. FOTOGRAFIE LEE FRIEDLANDERA*

Tekst jest próbą interpretacji twórczości Lee Friedlandera – cenionego fotografa amerykańskiego. Jego fotografie to interpretacyjna zagadka – Friedlander jest wpisany w tak różne tradycje jak „uliczny reportaż” czy „pop art”. Być może najciekawszym kontekstem interpretacyjnym jest więc XVI wieczny *Autoportret w wypukłym lustrze* Parmigianina.

Adam Mazur *NOWI DOKUMENTALIŚCI*

Wśród tendencji w sztuce polskiej początku wieku – obok młodego malarstwa i posługującej się ironią sztuki „postkrytycznej” – wyróżnić można oparty na rejestracji obrazów rzeczywistości nurt nowych dokumentalistów. Wpisując się w kontekst sztuki współczesnej nowi dokumentaliści świadomie zrywają z dominującą do niedawna w fotografii tradycją działania artystycznego rozumianego w kategoriach „gestu plastycznego”. Innymi słowy, w nowym dokumencie nie chodzi o kreację alternatywnych, osobnych przestrzeni. Zamiast tworzyć estetyczny azyl, twórca przy pomocy aparatu fotograficznego konfrontuje odbiorcę z obrazami realnego. Do nowych dokumentalistów (m.in. A. Bedyńska, A. Brzeżańska, A. Grzeszykowska J. Smaga, Z. Krajewska, I. Omulecki, K. Pijarski, P. Pokrycki, K. Pustoła, S. Rogiński, W. Wilczyk, K. Zieliński, I. Zjeżdżałka, Zorka Project) odnieść można aktualnie brzmiące słowa Jerzego Buszy spisane w czasie stanu wojennego, kiedy to po raz kolejny wyzwaniem dla polskiej sztuki okazała się rzeczywistość. „Gdy chwytły artystyczne już się przejadły i straciły na swojej aktualności,” pisał Busza, „przychodzi czas minimalizmu i oszczędności środków, rzeczywistość dochodzi do głosu, a wyobraźnia tam właśnie szuka podniet (a nie w samej sobie). Wtedy pojawiają się myślące kamery”. Busza, któremu bliskie były działania neoawangardy lat 70. nieprzypadkowo kładzie tak wyraźny akcent właśnie na myślenie fotografa posługującego się kamerą, który podejmuje trud przedstawienia, ale także analizy rzeczywistości i sposobów jej postrzegania.

Andrzej Gwóźdź *KINA W DRODZE*

Autor zabiera nas w nostalgiczną podróż, pokazując zapomniane i opuszczone kina w różnych zakątkach świata. Wykorzystując zdjęcia fotograficzne, stara się uchwycić istotę kina jako budynku, miejsca, magicznej przestrzeni zakorzenionej w przestrzeni miasta.

Z HISTORII KINA POLSKIEGO

Małgorzata Hendrykowska *ANTONIEGO BOHDZIEWICZA ŻYCIE I SPRAWY*

Kalendarium życia i twórczości Antoniego Bohdziewicza przygotowane z okazji setnej rocznicy urodzin, przypadającej 10 września 2006 roku. Autorka, korzystając między innymi z obszernego archiwum, zawierającego setki listów, kart pocztowych, dokumentów, notatek czy korespondencji urzędowej, a zebranego przez Annę Beatę Bohdziewicz - córkę artysty, przedstawia koleje jego życia i działalności. Z kalendarium wyłania się obraz twórcy niezwykle aktywnego, nie tylko reżysera filmów dokumentalnych i fabularnych, wykładowcy łódzkiej szkoły filmowej czy dziennikarza i publicyisty, ale również działacza Dyskusyjnych Klubów Filmowych, autora książki *W warsztacie filmowca* (Łódź 1993), twórcy, który dał podstawy estetyczne dla prawdziwie nowoczesnego słuchowiska radiowego, interesował się poezją eksperymentalną, kabaretem i wszelkimi nowinkami technicznymi (jeden z jego ostatnich artykułów napisany w 1970 roku nosi znamieny tytuł *Film w kasecie – kino w domu*).

OKIEM I UCHEM

Marcin Giżycki *SNY, KTÓRE MOŻNA KUPIĆ ZA PIENIĄDZE*

Artykuł poświęcony jest mało znanemu filmowi *Sny, które można kupić za pieniądze* (*Dreams That Money Can Buy*), zrealizowanemu przez dadaistę Hansa Richtera w latach 1944-1946 w USA. Ten nowelowy obraz, uważany za najważniejszy amerykański film Richtera, składa się z sześciu epizodów, których autorami – poza reżyserem – byli Max Ernst, Fernand Léger, Man Ray, Marcel Duchamp i Alexander Calder. Giżycki przedstawia sylwetkę Richtera, jego

związki ze środowiskiem ekspresjonistów i futurystów oraz okoliczności, które doprowadziły do powstania tego przesyconego absurdalnym humorem obrazu. Autor opisuje kolejne części filmu, wskazując jednocześnie na liczne inspiracje poszczególnych współtwórców (m.in. *Balet mechaniczny* Légera, *Akt schodzący ze schodów* Duchampa, kolaże Ernsta). Zauważa również, że rama łącząca poszczególne nowelki jest parodią filmu *noir*. Według Giżyckiego film ten, mimo nazwisk wielkich twórców w czołówce, nigdy nie był rozpowszechniany ani nie doczekał się krytycznych czy naukowych opracowań, ponieważ nie trafił w swój czas – w drugiej połowie lat 40. surrealizm był już zjawiskiem poprzedniej epoki. Dziś film ten może być odbierany albo jako swego rodzaju dokumentalny zapis działań wielkich artystów, albo jako lekko spatynowany i pełen uroku eksperyment.

KSIĄŻKI O FILMIE

Ewa Mazierska *W PUŁAPCE MEDIÓW*

Recenzja książki Krzysztofa Loski *Tożsamość i media. O filmach Atoma Egoyana*, w której autor gruntownie analizuje nie tylko wszystkie zrealizowane przez kanadyjskiego reżysera filmy długometrażowe (od *Next of Kin* po *Where the Truth Lies* z 2005 r.), ale również jego krótkie metraże czy spektakle telewizyjne. Mazierska zwraca uwagę na erudycyjność wywodu Loski, przenikliwość spojrzenia i doskonały warsztat filmoznawczy. Wskazuje na sposób, w jaki Loska wyinterpretował z tych niby-autobiograficznych filmów tzw. świat Egoyana – zniewolony, rozproszony i oparty na kruchych podstawach. W takiej zatomizowanej i skarłalej rzeczywistości żyją bohaterowi Egoyana – ludzie, którzy nie potrafią już darzyć się uczuciem i być szczęśliwymi. Osią analiz niezmiennie pozostaje kwestia tożsamości i mediów, choć autor porusza wiele innych problemów, m.in. sposób, w jaki reżyser posługuje się gatunkiem filmowym. Mazierska zauważa, że Loska zanalizował twórczość Egoyana bardzo dogłębnie, choć jednocześnie nie podjął się próby opisanego jego filmów jako kina społecznej interwencji. Filmy tego Kanadyjczyka są bowiem wyraźnym głosem w dyskusji na temat funkcjonowania kapitalizmu i roli mediów we współczesnym życiu - według autorki tekstu polemiki z tymi kwestiami w książce Loski brakuje. Swoją recenzję Mazierska podsumowuje konkluzją, że *Tożsamość i media* oferują nam wszystko, czego jeszcze nie wiemy o Egoyanie, choć autor książki zbyt unika osobistego tonu wypowiedzi, który – według Mazierskiej – powinien się pojawić, jeśli mówimy o czymś tak prywatnym, jak tożsamość.

Tadeusz Szczepański *TAJEMNICE „PERSONY”*

Autor przedstawia tom z serii wydawniczej pod red. Małgorzaty i Marka Hendrykowskich, poświęconej analizom arcydzieł kinematografii światowej. Tym razem znany filmoznawca i psychoanalityk Don Fredricksen wziął na warsztat film Ingmara Bergmana *Persona*. Szczepański zwraca uwagę na renesans zainteresowań twórczością tego reżysera. Film ten doczekał się wielu opracowań. Zmierzały się z nim najwybitniejsi krytycy, bowiem uchodzi on za eden z najbardziej skomplikowanych u enigmatycznych utworów w ogóle. Fredricksen odwołuje się do Junga oraz do pojęcia „kina liminalnego”, które dotyczy problemu między świadomością i nieświadomością.

Noty o autorach

Summary

Table des matières