

Wychodząc z kina

„Kwartalnik Filmowy” nr 125 (2024)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.2434>

© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0

Natasza Korczarowska

Uniwersytet Łódzki

<https://orcid.org/0000-0003-3130-128X>

Pamięć w kinie/pamięć po kinie

Słowa kluczowe:

pamięć;
postpamięć;
kino;
fotografia

Abstrakt

W tekście zostaje podjęta refleksja nad relacjami kina i pamięci. Autorka za punkt wyjścia przyjmuje ontologię André Bazina, poszukując w słynnym eseju francuskiego krytyka odpowiedzi na pytanie o funkcję kina jako narzędzia „balsamowania czasu”. Teoretyczną ramą refleksji jest koncepcja pamięci protetycznej Alison Landsberg (obraz jako proteza pamięci) i postnostalgii Vivian P. Y. Lee (obraz jako zapis wspomnień utekstowionych). Autorka zwraca uwagę na rolę fotografii, którą – za Edgarem Morinem i Rolandem Barthes'em – traktuje jako źródło widmontologii kina. Tekst został zainspirowany filmem *Babylon* (Babylon, 2022) Damiena Chazelle'a, a zwłaszcza jego eseistycznym finałem, zrealizowanym w duchu *Historii kina* (*Histoire/s/ du cinéma*, 1988-1998) Jean-Luca Godarda, który autorka przedstawia jako epitafium dla kina czy też raczej dla jego tradycyjnie rozumianego dyspozytywu. **(Materiał nierecenzowany).**

(...) *fotografia może uzyskać dokładną nazwę, ściśle przylegającą do jej natury: pamiątka.*

Ale i pamiątkę można nazwać: odnalezione życie, przedłużona obecność¹.

Edgar Morin

Ten tekst będzie o pamięci. I o kinie. *Trochę o tym, a trochę o czymś innym*, jak zapowiada w prologu *Historii kina w Popielawach* (reż. Jan Jakub Kolski, 1998) dorosły Szóstek, wyluskując z zakamarków pamięci rozproszone fragmenty rodzinnej opowieści o kowalskim rodzie Andryszków, którego losy od początku splatały się z dziejami X Muzy (bo ta – jeśli nas pamięć nie zwodzi – nie narodziła się wcale w paryskiej Grand Café, lecz w chłopskiej chacie na Mazowszu). Andryszkowie bez kinomaszyny żyć nie potrafili. A my?

W tekście *Ontologia obrazu fotograficznego*, fundamentalnym dla rozumienia istoty kina w sensie metafizycznym, André Bazin pisał o zasadniczej potrzebie ludzkiej psychiki, jaką jest potrzeba obrony przed czasem. Obraz filmowy jest doskonałą realizacją podstawowej funkcji sztuki: ocala istnienie przez ocalenie jego wyglądu. Czytana przez Krzysztofa Kieślowskiego idea Bazina materializuje się w sekwencji pochodzącej z dzieła na wskroś filozoficznego – *Amatora* (1979). W moim odczuciu, a także wbrew utartym przekonaniom, najbardziej poruszającym fragmentem tego filmu nie jest wcale finał z autotematycznym ujęciem Filipa Mosza kierującego na siebie obiektyw kamery, lecz scena, w której bohater zostaje poproszony przez przyjaciela o wyświetlenie kawałka taśmy filmowej z uchwyconą przez przypadek sylwetką jego matki. Prywatny seans filmowy ma charakter *katharsis* – przynosi cierpiącemu synowi ukojenie: *To jest piękne, co robicie, chłopcy. Człowiek już nie żyje, a tu ciągle jest. Piękne to jest*. Komentarz do omawianego fragmentu mogą stanowić słowa Rolanda Barthes'a, odnoszące się do doznań afektywnych powstających na styku fizycznej (nie)obecności obiektu i obrazu. W odniesieniu do zdjęcia swej zmarłej matki (słynna fotografia z cieplarni), odnalezionego *w pewien listopadowy wieczór* podczas porządkowania domowego archiwum, Barthes dowodził, że fotografia nie jest kopią realnego świata, lecz *emanacją rzeczywistości minioniej, magią, a nie sztuką. Każda fotografia jest zaświadczeniem obecności²*.

Wracając do Bazina. Francuski krytyk spisał swoje refleksje dotyczące ontologii obrazu filmowego w drugiej połowie lat 40., a zatem krótko przed „rewolucją” telewizyjną, która – jak się wówczas wydawało – w sposób ostateczny miała podważyć kulturowy i społeczny status kina. Ślad Bazinowskiej refleksji odnajduję w *Babilonie* Damiena Chazelle'a (*Babylon*, 2022), stanowiącym nie tyle hołd, ile epitafium dla kina (a raczej dla jego tradycyjnie ujmowanego dyspozytywu, na którym została ufundowana cała psychoanalityczna teoria filmu). *Babilon* ewokuje w pamięci jego złotą erę, tę spod znaku *Nietolerancji* (*Intolerance: Love's Struggle through the Ages*, 1915) D. W. Griffitha. Szczególne wrażenie wywołuje na mnie jeden fragment i nie jest to bynajmniej „pogański” początek filmu – gargantuiczna sekwencja orgii w rezydencji hollywoodzkiego magnata. Wzrusza mnie kameralna scena spotkania gasnącej gwiazdy z wpływową dziennikarką pisma branżowego – niedawny idol masowej wyobraźni nie może poradzić sobie ze świadomością nieuchronnego końca kariery. Celem rozmowy jest uzyskanie odpowiedzi na dręczące mężczyznę pytanie: dlaczego (widzowie reagują śmiechem



Manhattan, reż. Woody Allen (1979)

na padające z ekranu patetyczne dialogi, a kolejne, firmowane przez niego dzieła ponoszą klęskę)? W monologu dziennikarki pobrzmiwa wyraźnie echo ontologii Bazina: *Za sto lat, nawet kiedy nas już tu nie będzie, ilekroć taśma filmowa trafi do projektora, ty znów ożyjesz. Wiesz, co to znaczy? Kiedyś umrą wszyscy, którzy grają dziś w filmach, ale ktoś wyjmie te filmy ze skarbca, a ich duchy zjedzą razem kolację, przeżyją przygodę, wyruszą do dżungli albo na wojnę. Dziecko urodzone za pięćdziesiąt lat zobaczy cię na ekranie i znajdzie w tobie przyjaciela. Bo kino to nieśmiertelna idea. Coś większego niż każde pojedyncze istnienie.*

To, co utrwalone na taśmie filmowej, nie ulega destrukcyjnemu wpływowi czasu. Dlatego gwiazdy, obiekty naszego pragnienia, by móc zachować wieczną młodość, muszą umierać szybko (przedwczesna śmierć pozwala Nelly LeRoy – babilońskiej *femme fatale* – wejść w sferę mitu i uniknąć losu Normy Desmond). Ten paradoks myślenia i ruchu pamięci doskonale oddaje refleksja Barthes'a, poszukującego w zachowanych na fotograficznej kliszy wizerunkach matki *prawdy twarzy, którą kochał*. I odnajdującego tę prawdę w podniszczonym zdjęciu kobiety jako pięcioletniej dziewczynki. Dla francuskiego autora fotografia, jak każdorazowo przywoływane w pamięci wspomnienie, *ma w sobie coś wspólnego ze zmarłych wstaniem*³. Fotografia z cieplarni jest przykładem pamięci protetycznej lub – lepiej – pamięci niemożliwej. Dzięki niej Barthes zapamięta matkę jako dziecko, którego przecież nie mógł znać. Kino znalazło doskonale medium ruchu pamięci w formule retrospekcji, która – jak poetycko ujął to Edgar Morin – podkreśla zgodną z jego duchem oczywistość włączania przeszłości w czas aktualny. *Ten czas, który aktualizuje przeszłość, jednocześnie ukazuje teraźniejszość w aspekcie przeszłości; jeśli przeszłość i teraźniejszość ulegają przemieszaniu w kinie, to dlatego, że sam obraz ujawnia przejmującą obecność tego, co było. Właściwym czasem kina jest nie tyle teraźniejszość, ile przeszłość-teraźniejszość*⁴.

Potrzeba obrony przed działaniem czasu znajduje odzwierciedlenie nie tylko na poziomie jednostkowym, lecz także społecznym. Wypowiadający się w zrealizowanym przez Inés Toharié Terán pełnometrażowym dokumencie *Film, żywy zapis naszej pamięci (Film: The Living Record of Our Memory, 2021)* pracownicy archiwów filmowych tłumaczą: *Wszystkie rodziny mają w swoich w domach archiwa. Trzymają w nich fotografie i inne rzeczy, które chcą oglądać. To samo odnosi się do kina. W momencie, w którym te taśmy trafiają do magazynów, zostają podpisane i ponumerowane, stają się – w dosłownym tego słowa znaczeniu – naszą pamięcią.*

Filmy pozwalają nam dotknąć przeszłości. W dobie reorientacji poznawczej i odrzucenia prymatu perspektywy okulocentrycznej określenie „dotknięcie przeszłości” nie ma już charakteru *stricte* metaforycznego (o taktylnym doświadczeniu kina przypomina słynne ujęcie dziecka dotykającego obrazu twarzy w *Personie /Persona, 1966/* Ingmara Bergmana, wmontowane w finałową sekwencję *Babilonu*). Film to proustowska magdalenka inicjująca mimowolny ruch pamięci. *Pamięć pozostaje fenomenem zmysłowym, doświadczanym przez ciało, a siłę czerpie za pośrednictwem afektu*⁵. Nostalgie za tym, co minione, wyzwalają dostarczane przez kino wrażenia sensualne. *Widoki, dźwięki, zapachy i smaki – to wszystko ewokuje pamięć oraz pragnienie przywołania doznań i emocji, które kiedyś im towarzyszyły*⁶. Od wielu lat zastanawiam się, jakie *widoki, dźwięki, zapachy i smaki* wywołały w pamięci Filipa Bajona obrazy, które na ekranie przybrały formę opowieści o poznań-

skim czerwcu (*Poznań 56*, 1996). W rozmowie z Włodzimierzem Branieckim reżyser opowiadał: *Wracałem ze swoim tematem, ze swoim światem, który przykładałem jak klisze do tego, co widziałem. Do tego, co pamiętałem*⁷. Film powstał na zamówienie społeczne i mieścił się (przynajmniej w założeniu) w formule „filmu pamięci narodowej”, której adresatem jest publiczność masowa utożsamiana z całym narodem. Przystępując do realizacji zdjęć, Bajon rozumiał jednak, że antykwaryczna wierność wobec przeszłości nie zapewni produkcji statusu dzieła sztuki oraz że istnieje duże prawdopodobieństwo, iż publiczność odwróci się od „muzealnego” i „archeologicznego” przedstawienia⁸. W ujęciu reżysera film jest świadectwem doświadczenia przeszłości jako tekstu. Pamięć świadka historii kształtują bowiem nie tylko osobiste wspomnienia, lecz także nagromadzone ślady ikonograficzne. Dlatego też przeszłość pojawia się w *Poznaniu 56* w formie wspomnień utekstwowionych, a wizualne cytaty pełnią funkcję brechtowskich elementów dystansujących. Pamięć determinuje formę filmową, stylistyce czarno-białej fotografii, stanowiącej dominantę estetyczną, zostają zaś podporządkowane wszystkie sensory dzieła. Bajon potwierdza: *Chciałem sfotografować swój Poznań... Ten swój czarno-biały Poznań z lat pięćdziesiątych. Bo pamiętam go w czerni i bieli. Nie było wtedy kolorów, był szary asfalt, szare domy*⁹. Wracam zatem do fotografii, która jest źródłem wyszukanej kompozycji kadrów filmowych. Być może to właśnie taśma czarno-biała, ten nostalgizujący filtr nakładany przez kino na rzeczywistość, powoduje, że Nowy Jork już zawsze będę pamiętał (na sposób protetyczny) jako serię widmowych obrazów z *Manhattanu* (*Manhattan*, 1979) Woody’ego Allena zanurzonych w dźwiękach *Błękitnej rapsodii*.

Zdjęcia są wspornikiem (protezą) pamięci, gdyż tylko na nich świat trwa w niezmienionej postaci. *Również obrazy fotograficzne pozostają niemymi wspomnieniami naszych przeszłych spojrzeń*¹⁰. W fotografii kryje się sekret dotyczący przeszłości kina: nieruchomy kadr to, jak pisze Laura Mulvey, „widmowa obecność” ukryta w ciągłym przepływie obrazów filmowych¹¹. Filozofia kina Edgara Morina też jest w istocie widmontologią opartą na dialektycznym związku widma i obrazu. Obraz filmowy, Morinowski „obraz-wspomnienie”, *może sprawiać wrażenie jakby obdarzonego życiem intensywniejszym i głębszym niż sama rzeczywistość, a nawet, gdy zbliża się do granicy halucynacji, życiem nadprzyrodzonym. Wyzwała się wtedy z niego siła równie potężna jak śmierć, raz przybiera ona proustowską postać odnalezionego czasu, innym razem zjawy spirytystycznej, wszystko dzieje się tak, jakby drzemiąca w człowieku potrzeba walki z erozją czasu sięgała po swój uprzywilejowany oręż: obraz*¹².

Alison Landsberg, analizując *Drogę do jutra* (*The Road to Yesterday*, 1925) Cecila B. DeMille’a, twórcy formuły „historycznej retrospekcji”, podkreśla, że kino od zarania stawia pytania o kształt i cel pamięci. Nowoczesność oraz związane z nią procesy industrializacyjne, w połączeniu z rodzącą się wówczas kulturą masową, nadały pamięci społecznej odmienną formę. Nowe technologie przekształciły ją, umożliwiając bezprecedensową cyrkulację obrazów i opowieści o przeszłości¹³. *Te nowe technologie reprodukcji grożą unicestwieniem różnicy, lub indywidualnej zdolności do rozpoznania różnicy, pomiędzy „autentycznymi” i masowo mediatyzowanymi wspomnieniami, pomiędzy pamięcią indywidualną a kolektywną*¹⁴. Kultura masowa otwiera przed nami świat reprezentacji obrazowych, które lokują się poza horyzontem doświadczenia jednostki, tworząc skondensowaną, płynną i nieesencjalistyczną formę pa-

mięci. Dla Landsberg pamięć protetyczna, której głównym instrumentem stało się kino, nie jest zatem fenomenem ani czysto jednostkowym, ani też całkowicie społecznym, lecz pojawia się na styku doświadczenia indywidualnego i zbiorowego.

W ostatnich latach pojęcie „nostalgia” coraz częściej zastępujemy terminem postnostalgia. Vivian P. Y. Lee pisze, że zakłada [ona] *zniuansowany związek z przeszłością jako historią/tekstem/obrazem*¹⁵. W kinie postnostalgia manifestuje się głównie za pośrednictwem formy filmowej zmierzającej w stronę hiperestetyzacji wizualnej. U Bajona sekwencja powstańcza, stanowiąca w strukturze opowiadania autonomiczną całość, pełni funkcję cytatu wizualnego, odsyłającego widza do narodowego imaginarium szkoły polskiej. To rozwiązanie pokazuje, że Bajonowi bliska jest formuła postnostalgii. Wedle pierwotnej wersji scenariusza *Poznań 56* miał być skądinąd filmem postnostalgicznym, o czym świadczy brechtowski prolog – ujęcie pochodzące z *Wyjścia robotników z fabryki (La sortie de l'usine Lumière à Lyon, 1895)* braci Lumière, płynnie przechodzące w ujęcie robotników opuszczających fabrykę Cegielskiego.

Zamiast epilogu

Jest rok 1952. Bohater *Babilonu* Manny Torres odbywa podróż do fabryki snów, gdzie przed laty realizował filmy. Pod wpływem nagłego impulsu kupuje bilet za 50 centów i zajmuje miejsce w sali kinowej. Za sprawą umieszczonej pod sufitem panoramującej kamery obserwujemy twarze zachwyconych widzów, a chwilę później w ogromnym zbliżeniu – łyzy płynące po policzkach Manny'ego. Bo kino, jak przypominają twórcy filmu, to doświadczenie wspólnotowe. A zarazem doświadczenie, które nieubłaganie odchodzi w przeszłość, o czym może świadczyć wmontowane w kolaż fragmentów filmowych ujęcie z napisem *Fin de cinéma* pochodzące z *Weekendu (Week-end, 1967)* Jean-Luca Godarda (zresztą sekwencja finałowa do złudzenia przypomina Godardowski hiperesej *Historia/e kina / Histoire(s) du cinéma, 1989-1999*).

Babilon pokazuje, że sala kinowa to miejsce magiczne, Borgesowski ogród o rozwidlających się ścieżkach. Jak w marzeniu sennym przeszłość miesza się tu z przyszłością. Na wypełniającym cały kadr, pozadiegetycznym ekranie *Pies andaluzyjski (Un chien andalou, 1929)* Luisa Buñuela pojawia się tuż obok *Avatara (Avatar, 2009)* Jamesa Camerona – filmu, który z perspektywy Manny'ego jeszcze nie istnieje. Rodzą się pytania: jaki Wielki Demonstrator Obrazów pokazuje nam te wszystkie filmy? W czyjej pamięci-archiwum został przechowany cały dorobek X Muzy? W *Babilonie*, jak w kinie wielkiego *maître de la memoire* Alaina Resnais: *Świat stał się pamięcią, mózgiem, nakładaniem się epok czy płytów, lecz sam mózg stał się świadomością, kontynuacją epok, tworzeniem się czy parciem coraz to nowych płytów, jakby odtwarzaniem materii ze styrenu. Sam ekran jest błoną mózgową, gdzie natychmiast bezpośrednio ścierają się przeszłość i przyszłość, wewnątrz i to, co zewnętrzne, w niemożliwym do określenia dystansie, niezależnie od jakiegoś stałego punktu (...). Głównymi bohaterami obrazu nie są już przestrzeń i ruch, lecz topologia i czas*¹⁶.



Babilon, reż. Damien Chazelle (2022)



Amator, reż. Krzysztof Kieślowski (1979)

- ¹ E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhardt, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 33.
- ² R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 146-150.
- ³ Tamże, s. 138.
- ⁴ E. Morin, dz. cyt., s. 85.
- ⁵ A. Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, New York 2004, s. 8.
- ⁶ G. Cross, *Consumed Nostalgia: Memory in the Age of Fast Capitalism*, Columbia University Press, New York 2015, s. 5.
- ⁷ W. Braniecki, *Szczun*, Wydawnictwo „W drodze”, Poznań 1998, s. 13.
- ⁸ M. Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, Wydawnictwo Ars Nova, Poznań 2000, s. 77.
- ⁹ W. Braniecki, dz. cyt., s. 138.
- ¹⁰ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Universitas, Kraków 2007, s. 261.
- ¹¹ Zob. T. Connelly, *Cinema of Confinement*, Northwestern University Press, Evanston 2019, s. 79.
- ¹² E. Morin, dz. cyt., s. 41.
- ¹³ A. Landsberg, dz. cyt., s. 1-2.
- ¹⁴ Tamże, s. 15.
- ¹⁵ V. P. Y. Lee, *Hong Kong Cinema Since 1997: The Post-nostalgic Imagination*, Palgrave MacMillan, London 2009, s. 6.
- ¹⁶ G. Deleuze, *Kino. 1: Obraz-ruch. 2: Obraz-czas*, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 349.

**Natasza
Korczarowska**

Dr hab., profesor w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Specjalizuje się w historii filmu polskiego, europejskim kinie współczesnym i problematyce historiofotii. Opublikowała książki: *Ojczyzny prywatne* (2007) oraz *Inne spojrzenie* (2013, poświęcona wyobrażeniom historii w polskim filmie fabularnym po 1965 r.). Od 2008 r. współpracuje z Polskim Instytutem Sztuki Filmowej oraz Filmoteką Narodową – Instytutem Audiowizualnym przy projekcie edukacyjnym Akademia Polskiego Filmu.

Bibliografia

- Barthes, R.** (1996). *Światło obrazu. Uwagi o fotografii* (tłum. J. Trznadel). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Belting, H.** (2007). *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie* (tłum. M. Bryl). Kraków: Universitas.
- Braniecki, W.** (1998). *Szczun*. Poznań: Wydawnictwo „W drodze”.
- Connelly, T.** (2019). *Cinema of Confinement*. Evanston: Northwestern University Press.
- Cross, G.** (2015). *Consumed Nostalgia: Memory in the Age of Fast Capitalism*. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, G.** (2008). *Kino. 1: Obraz-ruch. 2: Obraz-czas* (tłum. J. Margański). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

- Hendrykowski, M.** (2000). *Film jako źródło historyczne*. Poznań: Wydawnictwo Ars Nova.
- Landsberg, A.** (2004). *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.
- Lee, V. P. Y.** (2009). *Hong Kong Cinema Since 1997: The Post-nostalgic Imagination*. London: Palgrave MacMillan.
- Morin, E.** (1975). *Kino i wyobraźnia* (tłum. K. Eberhardt). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Keywords:

memory;
postmemory;
cinema;
photography

Abstract

Natasza Korczarowska

Memory in Cinema/Memory after Cinema

The text reflects on the relationship between cinema and memory. The author starts from the ontology of André Bazin, searching in the French critic's famous essay for an answer to the question about the function of cinema as a tool for 'embalming time.' The theoretical framework of reflection is Alison Landsberg's concept of prosthetic memory (image as a memory prosthesis) and Vivian P. Y. Lee's post-nostalgia (image as a record of textualized memories). The author draws attention to the role of photography, which she treats – along with Edgar Morin and Roland Barthes – as a source of cinematic hauntology. The reflection was inspired by Damien Chazelle's film *Babylon* (2022), especially by its self-reflexive finale, made in the spirit of Jean-Luc Godard's essayistic *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), which the author treats as an epitaph for cinema, or rather for its traditionally understood dispositive. **(Non-reviewed material).**