

Spojrzenie dziecka metaforą kina

ALICJA HELMAN

Dziecięcy bohaterowie, problematyka związana z tym okresem w rozwoju człowieka, światy dziecięcej wyobraźni – to wszystko możemy znaleźć w kinie od początków jego istnienia. Wielość możliwych ujęć wydaje się wprost nieskończona, proporcjonalna do mnogości punktów widzenia, z których zagadnienia te są rozpatrywane i interpretowane. Najogólniej rzecz przedstawiając, mamy do czynienia z różnymi wariantami „filmów o dzieciach”, przeznaczonych zarówno dla samych dzieci, jak i dla dorosłych. Interesuje mnie jednak pewien szczególny przypadek, gdy w ramach tej nader pojemnej formuły pojawia się strategia autorska polegająca na posłużeniu się nie tylko postacią dziecka, ale figurą dziecka, czyli na wykorzystaniu spojrzenia bohatera/bohaterki w funkcji dyspozytywu. Strategia ta może zarówno sterować całością wypowiedzi, jak też dotyczyć fragmentów dzieła, które otrzymują w ten sposób specyficzne nacechowanie. Zaobserwowałam działanie tej strategii w dwu całkowicie od siebie różnych odmianach. Co więcej, strategię tę idealnie korespondują z propozycjami teoretyków kina, a choć nie były one formułowane na podstawie pomysłu wykorzystania dziecięcego spojrzenia, to jednak można je bezpośrednio do niego odnieść.

Dyspozytyw wykorzystujący dziecięce spojrzenie w funkcji nieuprzedzonego oka koresponduje z koncepcją André Bazina sformułowaną w *Ontologii obrazu fotograficznego*¹, natomiast dyspozytyw w funkcji magicznej – z propozycjami i analizami Edgara Morina, które znajdujemy w książce *Kino i wyobraźnia*².

Nieuprzedzone oko

W *Ontologii obrazu fotograficznego* Bazina czytamy: *Tylko niestrudzony obiektów, oczyszczając przedmiot z moich przyzwyczajęń i przesądów, ze wszystkich zanieczyszczeń duchowych, w które obfituje moja percepcja – może go ukazać w stanie dziewiczym – przedstawić go mym zmysłom i memu umiłowaniu. Na fotografii – owym naturalnym obrazie świata, którego nie umiemy lub nie chcemy dojrzeć – sama natura czyni wreszcie coś, co już nie jest tylko naśladowaniem sztuki: naśladuje artystę*³.

Ta poetycko sformułowana teza fascynowała przez długie lata zarówno twórców filmowych, jak i krytyków oraz badaczy przyznających tekstom Bazina rangę wypowiedzi o wartości naukowej. Krytyka filmowa, którą uprawiał, weszła do kanonu teorii filmu, stając się przedmiotem akademickich dysput i materiałem do rozlicznych polemik. Nie miejsce tu na jej prezentację i komentarz⁴, ale w kontekście wątku podjętego w niniejszym eseju warto przypomnieć dwa fundamentalne zastrzeżenia.

Bazin całkowicie pominął fakt, że niewinne oko kamery prezentuje widzenie kulturowo zdeterminowane przez to, że określa je perspektywa centralna, wynalazek zachodnioeuropejskiego renesansu. W naszej kulturze przywykło się traktować je jako widzenie „naturalne”, choć nie jest ono takie nie tylko dla przedstawicieli innych kultur, ale także i dla nas, czego przekonywająco dowiódł Rudolf Arnheim⁵. Ponadto powodujący *nieustrudzonym obiektywem* operator może istotnie „oczyścić” obraz ze wszystkiego, czym skłonna byłaby go uzupełnić twórcza wyobraźnia, ale wbrew interpretacji Bazina nie potrafi „oczyścić” naszego umysłu, któremu nie jest zdolny przywrócić statusu „białej karty”. Nasze widzenie, jak argumentował Arnheim, jest zawsze syntezą tego, co istotnie widzimy, i tego, co wiemy. Przedmiot „w stanie dziewiczym” może ujrzeć tylko ktoś, kto nie widział go nigdy przedtem.

Zatem realizacja koncepcji „nieuprzedzonego oka” w filmie nie jest rezultatem powrotu do jakiejś nieosiągalnej wizji pierwotnej, lecz wynikiem złożonej i wyrafinowanej koncepcji twórczej. To, co widzi „nieuprzedzone oko”, jest ściśle kontrolowane przez doskonale świadomy, kreatywny umysł. Spróbuję to pokazać za pomocą serii przykładów.

Przypisanie wybranym bohaterom (nie tylko dziecięcym) funkcji dyspozytywu pełni szczególną rolę w twórczości Carlosa Saury, na co zwrócił uwagę Marvin D'Lugo, uznając tę koncepcję za podstawowy rys i charakterystyczny wyróżnik poetyki tego reżysera⁶. Postać obdarzona tą właściwością kształtuje rodzaj kontrdyskursu w stosunku do filmu, niesie ze sobą propozycję „innego spojrzenia”, które w ostatecznej konsekwencji kształtuje przekaz dzieła. Nierzadko ten kontrdyskurs wywodzi się z perspektywy nieuprzedzonego oka.

W filmie *El Dorado* (1987), który dla D'Lugo jest jednym z przykładów koronnych, mimo że kontrdyskurs nie zajmuje w nim miejsca uprzywilejowanego, mamy do czynienia ze zderzeniem dwu porządków. Konkwistadorzy wyruszający na poszukiwanie mitycznej krainy złota kierują się logiką podboju ukształtowaną przez kulturową ideologię hiszpańskiego imperium. Nie tylko myślą, mówią, lecz także widzą zdeterminowani przez swoją narodową tożsamość. Elwira, młodzianka dziewczyna – nosicielka kontrdyskursu – jest córką Lope de Aguirry i Metyski, a więc inną, obcą, nie myśli i nie patrzy „po hiszpańsku”. Rozumuje zgodnie z tym, co rzeczywiście widzi z pozycji „nieuprzedzonego oka”. Saura przeciwstawia spojrzenie zapośredniczone przyjętym systemem przekonań, wierzeń i przesądów, zdeterminowane uprzednią wiedzą, spojrzeniu nieskażonemu żadnym elementem tego systemu. Będzie konsekwentnie stosował tę strategię, korzystając ze spojrzenia dziecka lub nastolatka, którzy jeszcze nie wiedzą, co właściwie widzą.

Przykładem szczególnie wyrazistym jest scena z *Ptaszka* (*Pajarico*, 1997), którego bohaterem jest 9-letni chłopiec, Manu, wysłany do krewnych na czas, w którym jego rodzice zamierzają przeprowadzić rozwód. Tutaj przeżyje inicjacyjne spotkanie z seksualnością i śmiercią, a nowe doświadczenia poprowadzą go ku kolejnej fazie życia, kiedy bezpowrotnie utraci świat dziecięcych doznań. Manu przyjaźni się ze swoją małą kuzynką Quesantina i rzeczywistość prezentowana w tym filmie jest widziana ich oczami, mimo że dochodzący z przyszłości *voice over* przejmuje, jak się wydaje, ostateczną kontrolę nad opowiadaniem.

We wspomnianej scenie dzieci podglądają wuja homoseksualistę w trakcie aktu miłosnego. Z fascynacją przypatrują się tej sytuacji, ale dlatego, że wydaje

im się niebywale śmieszna. Ich zdaniem dorośli czynią coś komicznego, nie wiadomo po co ani dlaczego. To, co my widzimy, jest czymś diametralnie różnym od tego, co widzą dzieci. Niemniej dziecinne spojrzenie koresponduje tu z „oceną moralną”: kamery, za którą znajduje się pobłażliwy dla ludzkich słabości demonstrator obrazów.

Prowadzenie narracji techniką kontrdyskursu, którego nosicielem jest dziecko, charakteryzuje też niektóre filmy André Techiné, choć – w jego wypadku – ten kontrdyskurs nie zawsze łączy się z ograniczeniem horyzontu poznawczego. Ograniczenia te dotyczą bohatera, lecz nie widza, któremu twórca zostawia pole do samodzielnej obserwacji. Z reguły widzimy i wiemy więcej niż dziecięcy bohater. Chyba że ograniczenie horyzontu jest strategią świadomie wybraną przez twórców, jak w filmie *Złodzieje* (*Les voleurs*, 1996).

Film ten ma bardzo złożoną strukturę narracyjną z charakterystycznym dla Techiné zaburzeniem porządku chronologicznego. W rezultacie tego zabiegu oglądamy najpierw skutki, nim zostaną zobrazowane przyczyny. *Voice over* został przypisany kilku postaciom, które przejąwszy władzę nad opowiadaniem, nie relacjonują zdarzeń w kolejności. Film składa się z siedmiu epizodów; punktem odniesienia jest dzień 4 lutego, w którym do domu rodzinnego przeniesiono zwłoki jednego z bohaterów, Ivana. Mamy tu do czynienia z typową dla filmów Techiné dysfunkcyjną rodziną, na której czele stoi stary patriarcha, tyran i despota, przywódca gangu złodziei samochodów. Jeden z jego synów, Ivan, należy do rodzinnego biznesu, drugi – Alex, jest policjantem znienawidzonym przez rodzinę, z której sprawkami nie ma nic wspólnego.

Narratorem pierwszego epizodu jest Justin, 9-letni syn Ivana. Techiné odwołuje się do spojrzenia dziecka i jego horyzontu poinformowania, by uchylić się od jakiegokolwiek interpretacji tego fragmentu, chce nadać mu quasi-objektywny charakter relacji o faktach, bez ujawniania sensu, którego nabiorą one w trakcie opowiadania i dookreślania relacji międzyludzkich.

Justin budzi się nad ranem i dostrzega, że do domu wniesiono zwłoki ojca. Zauważa też, że pojawił się Alex w towarzystwie młodej kobiety, która wyraźnie dystansuje się wobec przebiegu wydarzeń. Chłopiec relacjonuje następstwo drobnych epizodów, przytacza fragmenty zasłyszanych rozmów, ale cała jego uwaga koncentruje się na czymś innym. Swego czasu podpatrzył, gdzie ojciec chowa rewolwer i teraz go ukradkiem zabiera, wybierając chytrą kryjówkę dla swojej zdobyczy.

W kolejnym fragmencie narrację przejmuje Alex i wówczas poznajemy pozostałe *dramatis personae*, a przede wszystkim ową młodą kobietę z epizodu pierwszego, Juliette, wokół której ułożą się główne wydarzenia. Nawijuje ona romans z Alekssem, jednocześnie pozostając w związku z Marie, wykładowczynią filozofii. Dwukrotnie jeszcze wraca w roli narratora Justin (epizody piąty i siódmy), ponownie Alex (w epizodzie szóstym), epizod trzeci należy do Marie, czwarty zostaje przypisany Juliette, ale nie reprezentuje jej *voice over*.

W komentarzach na temat struktury *Złodziei* pojawiła się opinia, że przypomina ona *Wściekłość i wrzask* Williama Faulknera. W powieści tej narrację inicjuje umysłowo upośledzony Benjy, który – podobnie jak Justin – nie rozumie wszystkiego, o czym mówi. Bohaterka, Caddie, podobnie jak Juliette, nie ma przypisanej sobie historii. Dwaj bracia, którzy podejmują opowieść, Quentin i Jason, relacjonują wydarzenia odległe od siebie w czasie. Quentin opowiada o tym, co się działo osiem-

naście lat wcześniej, Jason relacjonuje wydarzenia poprzedzające relację Benjy'ego, dwa dni później historię podejmuje narrator trzecioosobowy ⁷.

W innych filmach Techné dziecko wprawdzie nie zawłaszcza spojrzenia, ale sama jego obecność wprowadza inny punkt widzenia, zapewniając wielostronność oglądu. Możemy tu mówić o dziecku-dyspozytywie raczej w znaczeniu metaforycznym, choć niekiedy granica między dyspozytywem w sensie literalnym i metaforycznym nie jest oczywista. Tak jest na przykład w początkowych scenach filmu *Alice i Martin* (*Alice et Martin*, 1998), w którym bohater, wychowywany przez dziesięć lat tylko przez matkę, trafia do domu ojca mającego nową rodzinę. Widzimy i oceniamy tę rodzinę (z typową dla Techné figurą ojca-satrapy na czele) oczami Martina. Kamera zdaje się wyposażona w jego świadomość i przejmuje jego punkt widzenia.

W *Zabłąkanych* (*Les égarés*, 2003) jedno z dwojga dzieci wojennej wdowy Odile, 13-letni Philippe, rywalizuje z matką o punkt widzenia. Świat pogrążony w chaosie II wojny światowej (akcja toczy się tuż po wkroczeniu Niemców do Francji, gdy wozy wypełnione są uciekinierami) oglądamy zarówno przez pryzmat spojrzenia Odile, jak i jej syna. Ich spojrzenia wyraźnie kolidują ze sobą. Philippe myśli bardziej racjonalnie, widzi to, co jest, a nie to, czego pragnie lub mógłby się obawiać. Odile – przeciwnie, zdaje się na instynkt i przeczucia. Konflikt polega na odmiennej ocenie Ivana, osiemnastolatka, który przystał do nich w trakcie nalołu. Philippe znajduje w nim męski autorytet, opiekuna, który potrafi się zająć przypadkowo spotkaną rodziną; bez niego nie umieją sobie poradzić w najprostszych sytuacjach. Dla Odile jest on kimś podejrzanym, spoza znanego jej oswojonego świata, kimś, kto może ściągnąć kłopoty i zagrażać im w bliżej nieokreślony sposób.

Nie inaczej jest w *Miejscu zbrodni* (*Le lieu du crime*, 1986), gdzie wydarzenia ogniskujące się wokół tajemniczego uciekiniera, Martina, oglądamy z dwu perspektyw: Lili (matki) i Thomasa (jej syna). Dla niego dramatyczne spotkanie z Martinem jest źródłem inicjalnej traumy, po której następują kolejne, zaś dla Lili staje się ono przyczyną dramatycznej decyzji. Chce zmienić swoje dotychczasowe życie i związać się z Martinem. Te dwie perspektywy czasem dopełniają się wzajemnie, częściej zderzają się, stwarzając rodzaj dwu odmiennych pryzmatów, przez które oglądamy historię fatalnych w skutkach spotkań. Martin umrze, a Lili i Thomas, naznaczeni spotkaniem z nim, staną się kimś innym.

Warianty

Możliwości wzbogacania wybranych przeze mnie dwu podstawowych sposobów posługiwania się spojrzeniem dziecka jest oczywiście bardzo wiele. Wolę je traktować jako warianty niż mnożyć kategorie. Jednym z nich jest rozwiązanie przyjęte przez Joe Wrighta w filmie *Pokuta* (*Atonement*, 2007) będącym adaptacją powieści Iana McEwana. Powiedzmy od razu, że to sam pisarz zaproponował chwyt wykorzystany przez reżysera.

Akcja rozgrywa się w 1935 r. i w pierwszej partii filmu znajdujemy znamienne sceny z udziałem 13-letniej bohaterki Briony Tallis, dziecka z zamożnej arystokratycznej rodziny zamieszkującej wspaniałą posiadłość tonącą w zieleni ogrodów. Otóż Briony była niechcący świadkiem sytuacji, które zinterpretowała opacznie,

nie wiedząc w istocie, na co patrzy, choć bez wahania przypisała sobie tę wiedzę. Dodajmy, że Briony jest dziewczynką obdarzoną bujną wyobraźnią i zmysłem kreatywnym. Pisze, tworząc fikcyjne światy i fantazjując na temat przeżyć bohaterów swoich utworów. Właśnie ukończyła pierwszą sztukę *Przypadki Arabelli*. Z nie mniejszą inwencją Briony dopełnia swoją wyobraźnią to, co dzieje się wokół niej i o czym może plotkować z nieco tylko starszą kuzynką Lolą. W dalszej części filmu, we wspomnieniach bohatera – Robbiego Turnera, pojawia się epizod świadczący o tym, że „kreacje” małej Briony ingerują też w rzeczywistość. Z premedytacją rzuca się do rzeki, bowiem chce, by Robbie ją uratował, a ona mogła mu za to podziękować. Nie ma świadomości tego, że sytuacja, którą wywołała, była nader niebezpieczna dla obojga. Podobnie Briony nie zdaje sobie sprawy z tego, co spowoduje jej interpretacja zdarzeń, których była świadkiem, i jaką katastrofę ściągnie na bliskich sobie ludzi i w konsekwencji także na siebie. Gdy po kilku latach zrozumie, co wówczas uczyniła, stanie się to dla niej źródłem nieuleczalnej traumy.

Tego pamiętnego upalnego lata 1935 r. Briony zobaczyła z okien swojego pokoju scenę przy fontannie. Jej starsza siostra, piękna Cecylia, jest w towarzystwie Robbiego Turnera, młodego mężczyzny, który w tym domu ma wprawdzie status służącego, ale senior rodu kształcił go, a ambitny Robbie wybiera się na studia medyczne. Briony nie słyszy rozmowy, ale z obserwacji wnosi, że ma ona charakter gwałtowny. Potem, jakby w wyniku gestu wykonanego przez mężczyznę, Cecylia rozbiera się i skacze do wody, czym Briony jest zaszokowana i zgorzozona.

Wszelako reżyser cofa się do początku tej sytuacji, ujawniając, że *wszystko, co zaobserwowała Briony, było całkowicie niewinne – sedno drobnego w istocie sporu stanowiło rozbicie cennego wazonu z miśnieńskiej porcelany, a „groźny” gest Robbiego powstrzymał Cecylię przed nastąpieniem na ostre odłamki. Był też znakiem nieodkrytej jeszcze miłości, jednak ze względu na niechcianego świadka, początek ten stał się jednocześnie jej kresem*⁸.

Robbie, chcąc przeprosić Cecylię, pisze do niej list i prosi Briony o jego doręczenie. Wścibska dziewczynka otwiera kopertę i czyta tekst o charakterze niedwuznacznie erotycznym. Dzieli się swoim odkryciem z Lolą i obie konstatują, że mają do czynienia z maniakim seksualnym, przed którym należałoby Cecylię chronić.

Kolejna podpatrzona scena upewnia dziewczynkę w tym przeświadczeniu. Jest świadkiem aktu miłosnego Cecylii i Robbiego w bibliotece. Powie o tym później do Loli, że *Robbie zaatakował Cecylię*. Widz będzie świadkiem całej sytuacji, która nie była brutalnym aktem seksualnym, lecz finałem pięknej sceny miłosnej. Młodzi uświadamiają sobie, że się kochają, wyznają sobie uczucie i spełniają je namiętni i szczęśliwi.

Jednak to nie te momenty – choć szokujące dla Briony – sprawiają, że stanie się ona podmiotem działań powodujących dramat. Otóż jeszcze tego samego wieczoru, podczas uroczystej kolacji z udziałem zaproszonych gości, okazuje się, że rodzeństwo Loli, para niesfornych bliźnięt, uciekło z domu. Wszyscy pospiesznie udają się na poszukiwanie. Wówczas Briony natyka się na scenę gwałtu. W trawie szlocha Lola, podczas gdy gwałcielem pospiesznie ucieka. Lola nie wie (albo nie chce powiedzieć), kto nim był. Ale Briony, łącząc znane sobie fakty w logiczny – jej zdaniem – porządek wynikania, dochodzi do wniosku, że mógł to być tylko Robbie. Bez wahania oskarża go przed policją, nie dokonując rozróżnienia między

„wiem, że to był on” a „widziałam, że to był on”. Briony „wie”, ale utrzymuje także, że „widziała”. Po latach uświadomi sobie, że rzeczywiście widziała, lecz gościa Tallisów, Paula Marshalla, który zresztą później ożenił się z Lolą.

Koncepcja narracji w powieści i filmie jest znacznie bardziej złożona, niż to wynika z przeanalizowanego tutaj jednego aspektu: relacji części do całości, która równa się relacji początkowej „prawdy” (w istocie niebędącej prawdą) do całej prawdy zobrazowanej obiektywnym spojrzeniem kamery. Ale jak pisze cytowana już Patrycja Włodek: *Istotność zabiegu subiektywizacji kamery podkreślona jest poprzez jego wyróżnienie na tle całości. W przeważającej części filmu dominuje styl zerowy, każde odejście od niego jest więc ważne, zwłaszcza wprowadzenie „point-of-view shot” (...). Jednak nawet wówczas, gdy kamera pokazuje prawdę lub perspektywę postaci innych niż Briony, dziewczynka jest obecna jako nadinstancja. Znajduje to szczególnie wyraz w scenie z fontanną, kiedy każdą z dwóch wersji poprzedza kilkusekundowe, ale zauważalne spojrzenie Briony wprost w kamerę. Zaburza ono obowiązujący w kinie dystans pomiędzy widzami a tym, co na ekranie, podkreślając tym samym przełamanie konwencji oraz rolę bohaterki w diegizie i poza nią*⁹.

Z interesującym sposobem podporządkowania narracji spojrzeniu dziecka spotykamy się w dwu filmach chińskich: *Szanghajskiej triadzie* (Yao a yao dao wai po ciao, 1995) Zhanga Yimou i *Niebieskim latawcu* (Lan fengzheng, 1993) Tiana Zhuangzhuanga.

W obu wypadkach mamy do czynienia z manewrem, który miał także na względzie cele praktyczne – ograniczenie horyzontu poznawczego w korespondencji z typową dla sztuki chińskiej strategią „drogi okrężnej”¹⁰ mogło zmylić czujność cenzury wytrwale tropiącej wszelkie przejawy nieprawomyślności. Zhangowi się to udało, Tianowi nie. Oczywiście był to cel uboczny, bowiem w istocie to zamysł artystyczny determinował wypowiedź.

Szanghajska triada, jak sugeruje sam tytuł, jest filmem gangsterskim rozgrywającym się w wielkomięskiej scenerii metropolii, która w latach 30. służyła jako siedlisko zepsucia i korupcji. Akcja toczy się w środowisku gangsterskim, ale głównym bohaterem jest dziecko, 14-letni wiejski chłopiec Shuisheng, a dzieje jego inicjacji w świat dorosłych stanowią historię pierwszoplanową. Zhang Yimou nie posłużył się narracją pierwszoosobową, ale osiągnął efekt, jakbyśmy mieli do czynienia z takim właśnie rozwiązaniem. Tyle że nie prowadzi nas głosem, lecz wzrokiem. Wizualnym lejtmotywem filmu jest zbliżenie oczu chłopca, poczynając od pierwszego kadru. Pytany o kryteria wyboru dziecięcego aktora reżyser powiedział krótko: *oczy były najważniejsze*¹¹. Wang Xiaoxiao odtwarzający Shiushenga został wybrany spośród tysiąca kandydatów. Podporządkowanie historii spojrzeniu dziecka utożsamia to spojrzenie z kamerą, która pokazuje tylko to, co może zobaczyć, gdyż nic więcej nie wie. Podobnie jak kamera Shuisheng zrazu nie wydaje sądów, nie dokonuje ocen, a to, co może powiedzieć od siebie (w rozmowach z wujem), wynika z czysto emocjonalnej reakcji na to, co widzi. Ograniczony horyzont poinformowania Shuishenga jest zarazem horyzontem poinformowania widza, który niekiedy może być bystrzejszy i bardziej domyślny niż prostoduszny chłopiec, ale Zhang tak prowadzi opowieść, że odbiorca zyskuje niewiele szans, by wyjść poza krąg doświadczeń małego bohatera. Nie tylko widzimy jedynie to, co Shuisheng (z nielicznymi wyjątkami, kiedy jest nam dane zobaczyć coś wcześ-



Ptaszek, reż. Carlos Saura (1997)



Złodzieje, reż. André Techiné (1996)



Miejsce zbrodni, reż. André Techiné (1986)



Pokuta, reż. Joe Wright (2007)



Niebieski latawiec, reż. Tian Zhuangzhuang (1993)



Nakarmić kruki, reż. Carlos Saura (1975)

niej), ale też informacje płynące z dialogu są nader skąpe. Dialog ma znaczenie wewnętrzniegietyczne, służy porozumiewaniu się postaci, a nie komunikacji z widzem. Ponadto często istotne wydarzenia rozgrywają się poza kadrem, docierając w postaci fragmentów tego, co widzi i słyszy Shuisheng. I widzowie, podobnie jak on, nie są w stanie ułożyć ich w łańcuch przyczyn i skutków. Dopiero ostatnia scena, w której przywódca gangu wyjawia to, co pozostawało ukryte, pozwala dostrzec prawdziwy sens tego, co oglądaliśmy wcześniej.

Zhangowi nie chodzi jednak tylko o efekt retardacji; jego strategia autorska polega na prowadzeniu gry między pozorem i rzeczywistością, między tym, co jawne, a tym, co ukryte. Świat, w który wkracza Shuisheng ze swoim „nieuprzedzonym okiem”, jest z istoty rzeczy niejawny, nic tu nie jest tym, czym się wydaje. Jeśli śladem Shuishenga widz dociera do czegoś, co wydaje mu się prawdą, rozwiązaniem zagadki, za chwilę przekona się, że była to kolejna maska, figura czyjejs gry, iluzja. Gangsterskie podziemie to z definicji świat ukryty, który strzeże swoich tajemnic, nigdy się nie odsłania. Jeśli w ogóle do niego docieramy, to przez podgląd i podsłuch, a uzyskane tą drogą cząstkowe informacje z reguły prowadzą do błędnych wniosków i przekłamań.

Shuishenga sprowadza ze wsi wuj, członek gangu, który chce wyrwać go z biedy i przyuczyć do zawodu. Chłopiec jest służącym Bijou, pięknej *femme fatale* (Gong Li), młodej kochanki starego szefa, ma jej strzec i zarazem ją kontrolować. Ta rola zmusza go do nieustającej czujności, działania w stanie napiętej uwagi. A ponieważ w wielkim mieście nic nie jest dla niego proste ani oczywiste, jest tym bardziej czujny na wszystkie rozproszone i niejasne sygnały, za pomocą których chciałby zorientować się w tym, co się wokół niego dzieje. Jego postawa udziela się widzom.

Spróbujmy przyjrzeć się strategii Zhanga na konkretnym przykładzie. Dostarcza go już pierwsza scena. Gdy Shuisheng przybywa do Szanghaju, wuj zabiera go z dworca ciężarówką i najpierw dostarcza do jakiegoś hangaru towar, którym samochód jest załadowany (później dowiemy się, że były to narkotyki). Z przestrzeni pozakadrowej dobiega odgłos strzału. Nie wiemy, kto strzelał, do kogo i z jakiego powodu. Jest to sygnał, że Shuisheng wkracza w świat dlań niepojęty, a to, co „widzi” i „słyszy”, nic mu nie mówi. Scena ta zapowiada również strategię Zhanga dostarczającego informacji niepełnej, która zostanie rozszerzona dopiero *ex post*. Dowiemy się, że strzelał Song, zastępca szefa, do kogoś, kto okazał się nieposłuszny, a ten strzał naraził ich na konflikt z konkurencyjnym gangiem – konflikt, który szef (pozornie) będzie się starał zażegnać.

Strategia reżysera, pokrótce, polega na tym, że to, co przesądza o powierzchniowym przebiegu akcji, dzieje się poza kadrem, tam, gdzie nie dociera wzrok i słuch Shuishenga, a w konsekwencji i nasz. Nie oglądamy przyczyn ani samych zdarzeń, lecz tylko ich skutki – krew i zwłoki po zamachu, trupa mężczyzny w wodzie, rozprawę z gangsterami, których Song przywiózł na wyspę. Zobrazowane zostają też skutki w sferze psychicznej – korupcja i deprawacja, moralny trąd, który dotyka również niewinnych. Shuisheng, prosty, naiwny chłopiec, stanie się kimś takim jak jego wuj – będzie zabijał i sam zostanie zabity.

Tian przyjmuje w *Niebieskim latawcu* inne rozwiązanie, by ukazać świat przedstawiony oczami dziecka, choć ta perspektywa nie obowiązuje w całym filmie. Mały bohater imieniem Tietou wprawdzie cały czas pozostaje w centrum zainte-

resowania reżysera i kamery, ale przejmuje kontrolę nad opowiadaniem dopiero w ostatniej z trzech części filmu. Co prawda mamy tu *voice over* przypisany chłopcu, ale narracja przezeń prowadzona przynależy do innego momentu w czasie niż zobrazowana historia. Tietou opowiada, gdy to wszystko, co oglądaliśmy i co on sam dopowiedział w ostatniej scenie, jest już przeszłością. Nie dowiadujemy się, kiedy Tietou ją przywołuje i ile wówczas ma lat. Film rozpoczyna się w 1953 r., o czym informuje nas komunikat radiowy powiadamiający o śmierci Stalina, a kończy w momencie wybuchu rewolucji kulturalnej, gdy bohater jest już nastolatkiem. Trzy części filmu są naznaczone piętnem gwałtownych przemian. Pierwsza dotyczy walki z odchyleniem prawicowym, gdy Mao, rzucając hasło stu kwiatów i zachęcając do krytyki partii, pozbył się tych, których uważał za opozycjonistów; druga obejmuje czasy Wielkiego Skoku i jego tragicznych w skutkach koncepcji ekonomicznych, oczywiście autorstwa Przewodniczącego; trzecia obrazuje wybuch rewolucji kulturalnej i kończy się katastrofą w życiu rodziny Tietou. Jego ojczym i matka zostają zaaresztowani przez Czerwoną Gwardię w sposób niesłychanie brutalny, a chłopiec pobity i skopany. Tietou zaczyna swoją opowieść od ślubu rodziców, gdy jego samego nie było jeszcze na świecie. Jest oczywiste, że to, co opowiada w dwu pierwszych częściach, zna tylko z relacji starszych, choć pamięć małego dziecka zachowała wydarzenia, które bezpośrednio zaważyły na tym, co działo się z nim samym. Jego ojciec, uznany za prawicowca, i jeden z wujów zostają zesłani na Północ do obozu pracy, gdy Tietou jest jeszcze bardzo mały, dlatego w trybie *voice over* chłopiec powiada: *ale o tym dowiedziałem się później*. Owo „później”, zważywszy horyzont poinformowania bohatera, należy wszakże do czasu, gdy Tietou jest nadal kimś bardzo młodym i niedojrzałym. To nie są wspomnienia człowieka dorosłego, który próbuje kreować swoje przeżycia i widzenie świata z czasów dzieciństwa. Ostatnia data, jaką przekazuje nam *voice over* w końcowej scenie filmu, to rok 1968. Wówczas ojczym Tietou zmarł na atak serca, a matka została zesłana na wieś w ramach akcji reedukacyjnej.

Toteż zarówno kiedy Tietou w sposób świadomy widzi to, co się wokół niego dzieje, jak gdy opowiada o tym, co mu powtórzono, jego relacja nie wykracza poza to, co było dostępne umysłowości nastolatka. I w tym sensie możemy mówić, że film został podporządkowany spojrzeniu dziecka, które tego, co spotkało je same i rodzinę oraz bliskich, nie poddaje refleksji w kategoriach przyczyn i skutków. Choć rodzice bohatera należą do inteligencji (on jest bibliotekarzem, ona nauczycielką), w chaosie rewolucyjnych zdarzeń nie potrafią się odnaleźć. Podobnie jak reszta rodziny i sąsiedzi. Nikt nie wie, kim był Stalin, jaka właściwie jest przynależność klasowa sąsiadów, za co zostaje się mianowanym prawicowcem i co to właściwie znaczy. W tej rzeczywistości nic nie gwarantuje bezpieczeństwa – ani rewolucyjna przeszłość rodem z Yannan (ciotka bohatera), ani wysoka pozycja w hierarchii partyjnej (ojczym), ani absolutna lojalność i pokora wobec władzy, bowiem zawsze jest to władza tych, którzy jutro ją utracą.

W istocie to nie Tietou, a dyspozytor obrazów i opowiadania pokazuje zdarzenia z życia pewnej rodziny odzwierciedlające absurd czasów, w którym się ona znalazła. Wydarzenia te są przefiltrowane przez ograniczoną świadomość tego, który opowiada, przybierając w ten sposób charakter quasi-objektywny. One mówią same za siebie. Nie wymagają ani komentarza, ani żadnego specyficznego ustruktrowania, by ich absurdalny charakter narzucał się z całą oczywistością.

Jak wspomniałam, dopiero ostatnia część *Niebieskiego latawca* jest ukazana (podobnie jak w *Szanghajskiej triadzie*) za pośrednictwem spojrzenia Tietou. Wszystko, co się dzieje bezpośrednio, jego dotyczy i jest pokazane z jego perspektywy. Są to zarówno przeżycia z planu czysto osobistego, jak i wydarzenia w życiu publicznym. Tietou nie lubi swego ojczyma – partyjnego dygnitarza i źle się czuje w jego domu, dostrzega, że matka, traktowana jak służąca, nie jest w tym związku szczęśliwa, natomiast wybuch rewolucji kulturalnej, choć nie wie, co się stało, wita z radosną euforią dziecka, dla którego oznacza to wolność od szkolnych obowiązków i niekończące się wakacje pełne ekscytujących wydarzeń. Dzieci wybijają szyby w budynku szkolnym, palą podręczniki, znęcają się nad „niedobrymi nauczycielami”; Tietou nawet nie dostrzegł, w którym momencie to wspaniałe święto przekształciło się w kaźń jego najbliższych i ugodziło też w niego samego.

Wizja magiczna

*Magia – pisze Edgar Morin – jest niczym innym jak uzewnętrznieniem się zjawisk duchowych; procesem urzeczowienia i fetyszyzacji tego, co subiektywne i wewnętrzne. Z tego punktu widzenia magia jest obrazem traktowanym dosłownie jako nadnaturalna obecność i przeżycie*¹². Magia w rozumieniu Morina *to pewne stadium i pewien stan umysłu ludzkiego*; by ją opisać, odwołuje się do pierwotnej wizji świata, tam bowiem *zjawisko alienacji, to jest fetyszyzowania obszarów wewnętrznych traktowanych jako zewnętrzne, jest dominujące*¹³. *Magia – kontynuuje Morin – jest to wizja życia i wizja śmierci, zbieżna z infantylnym aspektem pierwotnej wizji świata i dziecięcym widzeniem świata przez ludzi współczesnych, zbieżna z wizjami neurotyków, a także ze stanami regresji psychicznej – na przykład snu*¹⁴. W świecie doznań człowieka pierwotnego, neurotyka i dziecka rozpoznaje Morin cechy wspólne pewnego systemu – systemu magicznego właśnie. *Ów wspólny system jest determinowany przez widmo metamorfozy i wszechobecności, powszechną płynność, wzajemną analogiczność mikrokosmosu i makrokosmosu, a wreszcie – antropo-kosmomorfizm. To znaczy: istotne cechy określające świat kina*¹⁵.

Dla Morina kino jako takie jest fenomenem jeśli nie *tout court* magicznym, to w każdym razie z pogranicza magii. Mnie będzie interesować tylko jeden aspekt: korespondencja magii i dzieciństwa. Magiczny sposób przeżywania świata przez dziecko najpełniej oddał Víctor Erice w *Duchu roju* (*El espíritu de la colmena*, 1973), który uchodzi za najlepszy film hiszpański, jaki kiedykolwiek zrealizowano, bezcenny klejnot sztuki hiszpańskiej, jedno z czołowych arcydzieł światowego kina.

Film ten nie ma klasycznej struktury narracyjnej, otwiera się na odczytanie zarówno tego, co jest w nim zawarte, jak i tego, czego w nim nie ma. Do dziś stanowi wyzwanie dla interpretatorów, a historia jego recepcji obfituje w taką mnogość odczytań, jaką niewiele dzieł może się poszczycić. Koncentrują się one wokół inspiracji motywem Frankensteinia oraz głównej bohaterki, 7-letniej Any. W dużej mierze zarówno charakter filmu, wrażenie, jakie robi oraz prawdziwa kombinacja autentyczności i magii wynikają z osobowości tego niezwyklego dziecka. Ana Torrent nigdy wcześniej nie widziała żadnego filmu. Tak przynajmniej utrzymuje reżyser, wspominając pracę z nią. Erice powiedział w wywiadzie udzielonym Lindzie C. Ehrlich, że Ana nie grała, lecz przeżywała to, co działo się na planie, jak rze-

czywistość. Przez cały czas pozostawała sobą, przekazując prawdę swoich uczuć, podchwytywaną przez kamerę¹⁶.

W *Duchu raj* Potwór stworzony przez Frankensteina pojawia się jako postać z filmu Jamesa Whale'a (*Frankenstein*, 1931), który u Ericie oglądają mieszkańcy małego kastyljskiego miasteczka, a wśród nich Ana i jej nieco starsza siostra Isabel. Kluczowy charakter ma scena, w której Potwór wrzuca do wody małą dziewczynkę, choć przed chwilą się z nią bawił. Budzi to gniew mieszkańców miasteczka, którzy ruszają w pościg za nim. Ana ogląda film absolutnie zafascynowana, przeżywa go nadal po wyjściu z kina, szukając odpowiedzi na pytania, dlaczego Potwór zabił dziewczynkę i dlaczego zabił jego.

Ana i Isabel „kontynuują” obejrzany film, w sposób charakterystyczny dla dzieci, transformując to, co zobaczyły. Prowadzą rodzaj gry, ale w ich postawie jest pewna różnica. Isabel uruchamia wyobraźnię Any, zaszczipiając jej pewne sugestie na temat Potwora, ale gdy sama podejmuje grę, czyni to na zasadzie wiary/niewiary, co pozwala wyłączać grę. Natomiast dla Any percepcje i wyobrażenia są jednym i tym samym. Wierzy w istnienie Potwora zasugerowane przez Isabel, która powiedziała, że Potwór żyje nadal i z pewnością jest w pobliżu. Wyczuwa, kto mu sprzyja i może zjawić się na wezwanie.

Prowadząc swoją grę, dziewczynki próbują go szukać i przywoływać, wyznaczają mu miejsce zamieszkania – opuszczoną chatę na pustkowiu, wręcz odnajdują jego ślady. Urojony świat zaproszony do istnienia zaczyna się materializować. „Potwór” pojawia się w ludzkiej postaci. Jest to ranny uciekinier, prawdopodobnie ukrywający się republikanin, którego znajdzie i zlikwiduje Guardia Civil. Spotyka go więc ten sam los, co Potwora z filmu – dla tych, którzy go ścigają, jest uosobieniem zła. Uciekinier pojawia się w chacie po nocnej wyprawie Any przywołującej Potwora zaklęciem wymyślonym przez Isabel. Przyległość tych scen sprawia wrażenie, że to Ana spowodowała pojawienie się mężczyzny w chacie, do której zmierza z niezachwianą pewnością, że go tam spotka.

Ana powtarza gesty dziecka z filmu Whale'a, ale wychodzi poza model. Stara się zaopiekować zbiegiem, karmi go, przynosi mu rzeczy ojca, zaprzyjaźnia się ze swoim Potworem, który potrafi wywołać uśmiech na jej twarzy. Gdy zastaje pustą chatę i dostrzega ślady krwi, przeżywa szok, uświadamiając sobie, co spotkało mężczyznę, zwłaszcza że widziała przecież śmierć filmowego Potwora. Dziecko, wstrząśnięte i przerażone, ucieka, dociera nocą nad wodę, gdzie po raz wtóry pojawi się „wyhalucynowany” przez nią filmowy Potwór. Ana powtarza scenę nad jeziorem; gdy Potwór zbliża się do niej, zamyka oczy, oddając się w jego władanie. Co wówczas naprawdę dzieje się z Aną i jak przeżywa ona to spotkanie, niebędące przecież spotkaniem, na to nie znajdziemy w filmie odpowiedzi. Dziecko zostaje odnalezione rankiem, całe i zdrowe, acz nadal w stanie szoku, śpiące w zupełnie innym miejscu.

Alberto Moravia przyrównuje tę scenę do sadomasochistycznego delirium, w którym bohaterka wyobraża sobie kontakt z Potworem, gwałt i śmierć. Jest to zarazem – jego zdaniem – próba pokazania tego, jak w dziecięcym umyśle kształtuje się mit¹⁷. Natomiast Fernando Savater utrzymuje, że Ana jest świadoma niebezpieczeństwa, jakie niesie spotkanie z Potworem. Widziała, jaki los spotkał małą Marię, a jednak pragnie powtórzyć jej doświadczenie. Śmierć z ręki Potwora oznacza zakończenie procesu inicjacji i nowe narodziny¹⁸.

Finał jednak nie potwierdza tej hipotezy. Gdy Ana wraca do zdrowia, nie jest kimś innym. Nocą podchodzi do otwartego okna i powtarza zakłęcie przyzywające Potwora. Do kogo się wówczas zwraca – do Monstrum z filmu *Whale'a*, mitycznego ducha ze swojej gry czy zabitego mężczyzny, który był jego wcieleniem?

Film ewokuje obraz Hiszpanii po wojnie domowej, ale dzieje się to za sprawą uprzedniej wiedzy, którą odbiorca zechce (lub nie) wpisać w film. Erice chciał uzyskać efekt spojrzenia dziecka, które nie wie, kim był Franco i nie ma pojęcia o motywach konfliktu, jednak zdaje sobie sprawę, że o pewnych rzeczach się nie mówi.

W podobny sposób wykorzystał niezwykłą osobowość Any Torrent Carlos Saura w filmie *Nakarmić kruki* (*Cria cuervos*, 1975), ale zdublował jej spojrzenie kreujące magiczną wizję świata przez *voice over* dorosłej bohaterki (Geraldine Chaplin, grającej także rolę matki Any), która po latach wspomina śmierć ojca i późniejsze wydarzenia, a przede wszystkim komentuje przełom, który wówczas nastąpił w jej życiu. Podobnym rozwiązaniem chciał posłużyć się Erice w *Duchu roju*, ale zrezygnował z tego pomysłu, w przeświadczeniu że naruszyłoby to jedność przedstawionej wizji świata. Saurze nieodzowny był ów głos z przyszłości, by skomentować zachowania małej Any, które bez tego pozostałyby nie do końca jasne.

Saura dokonuje prezentacji bohaterki i świata przedstawionego w charakterystyczny dla siebie sposób. Obrazowanie sytuacji wydaje się pełne i oczywiste, a przecież zostają pominięte informacje najbardziej istotne, o których dowiemy się z wypowiedzi dorosłej Any. W pierwszej scenie dziewczynka, która źle sypia w nocy, schodzi ze schodów zaniepokojona tajemniczymi odgłosami dobiegającymi z sypialni ojca. Za chwilę widzi, jak wymyka się stamtąd na wpół tylko ubrana kobieta, znajoma rodziców, Amelia. Ana znajduje na łóżku martwego ojca. Upewniwszy się, że nie żyje, bierze ze stolika szklankę, którą myje nader starannie i umieszcza wśród innych naczyń. Gdy otwiera lodówkę, do kuchni wchodzi matka, pytając, czemu dziecko snuje się po nocy. Wymieniają czułe słowa i pieszczoty, po czym Ana udaje się do dziecięcego pokoju i zasypia.

Następnego dnia, gdy zwłoki ojca zostają wystawione w trumnie, a rodzina i przyjaciele żegnają zmarłego, Ana zwierza się starszej siostrze, Irene, że widziała Amelię w noc śmierci ojca, a potem przyszła mama. Irene odpowiada krótko: *Mama nie żyje*. Wówczas zdajemy sobie sprawę, że pierwsza scena obrazowała zarówno rzeczywistość (śmierć ojca i ucieczka Amelii), jak i fantazmat Any, która siłą wyobraźni potrafi przywołać postać matki, rozmawiać z nią, wchodzić w minione sytuacje, gdy matka grała dla niej na fortepianie, tuliła do snu, zaglądała do sypialni dziewczynki.

Komentarz dorosłej Any wyjaśnia zagadkową sprawę mycia szklanki. Czemu dziecko czyni właśnie to, gdy dostrzeżę, że ojciec umarł? Młoda kobieta mówi, że nienawidziła ojca, obwiniała go o to, że unieszczęśliwił matkę i tym samym przyczynił się do jej śmierci. Pewnego dnia matka poprosiła ją, by wyrzuciła małe pudełeczko, które miało zawierać straszną truciznę, zdolną zabić nawet słonia. Ana zachowała jednak pudełko, przyznając sobie władzę nad życiem i śmiercią. Chciała otruć ojca i jako dziecko była przeświadczona, że go zabiła. Nie czyniła wówczas rozróżnień między światem rzeczywistym a tym, który powoływała do życia jej wyobraźnia. W sposób płynny przechodziły one jeden w drugi, a Saura obrazuje doskonałą jedność tych światów, nie różnicując w żaden sposób tego, co Ana widzi naprawdę, a co przeżywa w wyobraźni. Widać to doskonale w scenie

przed lustrem, gdy służąca Rosa czesze dziewczynki. Lustro odbija postać Any i jej matki, które czule się przekomarzają, a po chwili widzimy, że włosy dziewczynki szcزتkuje Rosa.

Wydaje się, że Ana do czasu nie ma świadomości tego, czym jest śmierć, choć nieustannie z nią obcuje. Traci matkę, ojca, wie, że bliska śmierci jest jej babka unieruchomiona na wózku inwalidzkim, grzebie ulubionego chomika... Nie dociera do niej nieodwracalność tego, co czyni śmierć, przecież matka pojawia się na każde jej wezwanie, a braku ojca w ogóle nie odczuwa. I tak nigdy nie był w domu obecny. Z naiwną powagą ofiarowuje swoją truciznę babce, widząc jak samotna i nieszczęśliwa czuje się staruszka zdana na łaskę służby. Wreszcie Ana przygotowuje truciznę dla ciotki Pauliny, która opiekuje się dziewczynkami po śmierci rodziców. Jest niezmiernie zaskoczona, gdy przekonuje się, że ciotka po wypiciu „zatrutego” mleka jest nadal żywa i zdrowa. To odkrycie koresponduje z kolejnym – w pewnym momencie Ana przekonuje się, że nie potrafi już przywołać postaci matki. Wypróbowany trick zaciskania oczu nie działa. Od tego momentu Ana przechodzi na drugą stronę, gdzie świat włada nami, a nie my nim. Przeżycie to jest najgłębszą, choć nie zawsze uświadomianą tragedią dzieciństwa, a nie wyzwoleniem, jak optymistycznie interpretuje finał filmu D'Lugo¹⁹.

W swoim magicznym świecie Ana próbuje „oswoić” spotkania z seksualnością i śmiercią, przetwarzając je wedle porządku wyobraźni. Charakterystyczne dla Saury podwajanie wizji rozszczepia percepcję widza: odbiorca z jednej strony wie, że matka bohaterki nie żyje, z drugiej – widzi ją nadal żywą oczyma Any. Widzenie Any i widzenie kamery (potwierdzone informacją słowną), któremu przypisujemy obiektywizm, nieustannie nakładają się na siebie i wymieniają, cechuje je ta sama zmysłowa rzeczywistość.

Świat Any jest jak gdyby światem kina – rzeczywistością pozornie od nas niezależną, ale zarazem taką, gdzie wszystko dzieje się wedle naszych pragnień, bowiem świat nas kocha. Dublując „obiektywne” przedstawianie fabuły spojrzeniem Any, obdarzającym rzeczywistość magią, Saura oddaje w istocie sam czysty fenomen kina, to, czym dla niego jest kino. Kino ocalające dla nas zapomniane spojrzenie dziecka.

W psychoanalitycznej refleksji nad zjawiskiem filmu i jego recepcją nieodmiennie powraca przeświadczenie, że w kinie wszyscy ponownie stajemy się dziećmi. Mechanizmy kinowego systemu przedstawiania pozwalają na to, by „widzieć” utożsamiać z „rozumieć” i „mieć”. Świat ekranowy daje życzeniową transkrypcję rzeczywistości, spełnia nasze pragnienia, podobnie jak działało się to w najwcześniejszym dzieciństwie, utraconym świecie macierzyńskiej pełni. Mechanizmy regresji pobudzone działaniem kina cofają nas w trakcie oglądania filmu do tych faz, których osiągnięcie nie jest możliwe w świadomym życiu.

Formułując swoją teorię aparatu kinematograficznego, Jean-Louis Baudry dowodzi, że wywołuje on u widza stan regresji, upragniony przezeń, gdyż dostarcza mu utraconych form archaicznej satysfakcji. Formy identyfikacji, podtrzymywane przez aparat, zostają wzmocnione przez najstarszą z nich, która wynika z braku rozróżnienia między podmiotem i otoczeniem, jak działało się to w najwcześniejszym dzieciństwie²⁰.

Podobnie jak Morin utrzymywał, że kino jest magiczne, zwolennicy psychoanalitycznych interpretacji fenomenu kina twierdzą, że jest ono psychoanalityczne

– z tego względu, że odzwierciedla zjawiska, którymi zajmuje się psychoanaliza, jak też dlatego, że samo jest efektem działania i wcieleniem mechanizmów odkrytych i badanych przez psychoanalizę. Bez względu na to, jaką doniosłość i znaczenie chcielibyśmy dziś przypisywać koncepcjom Bazina, Morina czy Baudry'ego, przypomnijmy, że zrodziły je wcześniejsze fazy rozwoju samego kina, jak też postaw i możliwości widzów, które kino to ukształtowało. Opisany przez Morina fenomen projekcji-identyfikacji rozwijany przez psychoanalityków zakwestionowała refleksja końca XX w.²¹

Dziś modelowym widzem kina nie jest odbiorca naiwny – dziecko, prymitywny konsument kultury bądź tzw. szary widz przejściowo ulegający hipnotycznej mocy kina, które chwilowo pozbawia go „władzy sądenia”. Nie tylko owi widzowie naiwni potrzebowali sztuki dla siebie przeznaczonej, lecz zdawało się, że samo kino takich właśnie widzów potrzebuje, aby przeżywali je tak, jak kino pragnie być przeżywane.

Na pytanie, kim jest współczesny widz, można by próbować odpowiedzieć na podstawie konkretnych, empirycznych badań, a nie hipotez, wysuwanych głównie w oparciu o własne doświadczenia. Kwestia podjęta w niniejszym tekście sugeruje, że by osiągnąć efekty (zarówno kinowe, jak i odbiorcze), które niegdyś zdawały się naturalnym żywiołem filmu, nieodzowne są złożone i kunsztowne techniki twórcze.

ALICJA HELMAN

¹ A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: tegoż, *Film i rzeczywistość*, tłum. B. Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.

² E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhardt, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.

³ A. Bazin, dz. cyt., s. 16.

⁴ Polemikę z koncepcją André Bazina przeprowadziłam w książce *Przedmiot i metody filmoznawstwa*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1985.

⁵ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.

⁶ M. D'Lugo, *The Films of Carlos Saura. The Practice of Seeing*, Princeton University Press, Princeton 1991.

⁷ Por. B. Marshall, *André Techiné*, Manchester University Press, Manchester 2007.

⁸ P. Włodek, „Pokuta” Iana Mc Ewana: co widziała Briony? w: *Od Jane Austen do Iana Mc Ewana. Adaptacje literatury brytyjskiej*, red. A. Helman, B. Kazana, Fundacja Kino – Rabid, Warszawa 2011, s. 401.

⁹ Tamże, s. 407.

¹⁰ Na ten temat por. F. Jullien, *Drogą okrężną i wprost do celu. Strategie sensu w Chinach i Grecji*, tłum. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.

¹¹ Chow Suk-Yin, *The Ekstravagance and Simplicity of Zhang Yimou's Eye*, w: *Zhang Yimou: Interviews*, red. F. Gateward, University Press of Mississippi, Jackson 2001, s. 68.

¹² E. Morin, dz. cyt., s. 49.

¹³ Tamże, s. 77.

¹⁴ Tamże, s. 103.

¹⁵ Tamże, s. 104.

¹⁶ *An Interview with Victor Erice* (conducted by Linda C. Ehrlich, with the assistance of James Amelag), w: *An Open Window. The Cinema of Victor Erice*, red. L. C. Ehrlich, The Scarecrow Press, Lanham – London 2002.

¹⁷ A. Moravia, *Frankenstein in Castle*, w: *An Open Window...* dz. cyt.

¹⁸ F. Savater, *The Risks of Initiation into the Spirit*, w: *An Open Window...* dz. cyt.

¹⁹ M. D'Lugo, dz. cyt.

²⁰ J.-L. Baudry, *Projektor: metapsychologiczne wyjaśnienie wrażenia rzeczywistości*, tłum. A. Helman, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Universitas, Kraków 1992.

²¹ Por. np. numer specjalny „Kultury Współczesnej” (1994, nr 2) poświęcony współczesnemu widzowi filmowemu, a zwłaszcza artykuł Mirosława Przyliipiaka *Kryzys zjawiska projekcji/identyfikacji jako podstawowego modelu odbioru filmu fabularnego*.